

## Hàn oder Volksgesänge

Populäre Lieder als Indikatoren für Weltanschauung und  
Glaubensvorstellungen der Mahi (Bénin)

Acakpo Constant Juladie Sedote



**26** Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kultur-  
wissenschaften der Otto-Friedrich-Universität  
Bamberg

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kultur-  
wissenschaften der Otto-Friedrich-Universität  
Bamberg

Band 26

# Hàn oder Volksgesänge

Populäre Lieder als Indikatoren für Weltanschauung und Glaubensvorstellungen der Mahi (Bénin)

von Acakpo Constant Juladie Sedote

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.  
Gutachterin: Prof. Dr. Heidrun Alzheimer  
Gutachter: Dr. Mensah Wekenon Tokponto, Maitre de conférences (UAC/ Benin)  
Tag der mündlichen Prüfung: 29.01.2018

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrucke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Larissa Günther  
Umschlagfoto: Acakpo Constant Juladie Sedote

© University of Bamberg Press Bamberg 2018  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1866-7627  
ISBN: 978-3-86309-567-3 (Druckausgabe)  
eISBN: 978-3-86309-568-0 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-524729  
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irbo-52472>

Meinem Vater, Koffi SEDOTE (I.M.),  
den ich aus tiefstem Herzen liebe,  
und Euch,  
Brigitte B.; Théodore Elidji; Chimène u. Tara S.  
sowie Régina u. Landry E., die ich ebenso liebe,  
sowie dem Rest meiner Familie widme ich diese Abhandlung.



## Vorwort

In einer schriftlosen Gesellschaft beruhen alle zwischenmenschlichen Vorgänge und Äußerungen auf der mündlichen Tradition. Sie verfügt über eine Vielzahl umfangreicher Ausdrucksformen. Dieser bedeutende kulturelle Schatz umfasst die Gesamtheit historischer Ereignisse sowie das soziale, kulturelle und künstlerische Schaffen einer ganzen Kultur. Dieses Wissen offenbart sich in verschiedenen Gattungen, die als Werkzeug zur Vermittlung und Tradierung dieses Kulturschatzes dienen. Sie sind jeder einzelnen Ethnie eigen und lassen sich gut voneinander unterscheiden, da die Bedeutungen mitunter stark voneinander abweichen.

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht die Auseinandersetzung mit einem wesentlichen Teil der mündlich überlieferten Kultur der Mahi, einer im Zentrum Benins beheimateten Ethnie. Es handelt sich um sogenannte *Hàn*, was man mit „populäre Lieder“ übersetzen kann. Sie begleiten alle nur denkbaren Situationen im Leben der Mahi und gewähren einen Einblick in den Alltag dieser reichen Kultur. Die Lieder der Mahi erweisen sich als eigene Kunstform, die in engem Kontakt mit anderen mündlichen Gattungen steht. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Genre stellt deshalb in jeder Hinsicht eine Bereicherung für die Erforschung der Mahi aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Sicht dar. Die hier vorliegende Analyse eines repräsentativen Ausschnitts des Liedguts der Mahi bietet zudem die Möglichkeit, tiefe Einblicke in ihre Lebens- und Weltanschauung zu gewinnen.

Schon als Kind wurde mein Interesse für die Volksdichtung geweckt. Meine Ferien verbrachte ich oft bei meiner Großmutter in Vèdji, einem Mahi-Dorf – Landkreis Dassa-Zoumè –, das ich bis heute als mein Heimatdorf bezeichnen würde. Dort war es mir möglich, an Märchenabenden teilzunehmen und mir eine Vielzahl an Erzählungen und Liedern anzuhören. Deren Botschaften waren für mich so besonders, dass ich versuchte sie mir einzuprägen.

Die Gesänge meiner Großmutter empfand ich dabei immer als außerordentlich spannend und mitreißend. So verging kein Tag, ohne dass sie bei ihrer Arbeit Lieder sang, deren Inhalte ich erst mit zunehmendem Alter vollends verstehen konnte. Die Frauen im Gehöft begleiteten fast all



ihre Aktivitäten mit Gesängen aus älteren traditionellen Musikformen, die viele existenzielle Fragen anschnitten. Ich hörte ihnen zu sooft ich konnte, denn ich war von jedem der Themen fasziniert. Bei den Musikaufführungen war ich immer als passiver Teilnehmer anwesend. Da die meisten Liedtexte jedoch an Erwachsene gerichtet waren, musste ich mich mit den Tänzen und der Musikbegleitung zufriedenstellen. Manche der Kommentare, die nach jedem Lied von den Teilnehmern abgegeben wurden, blieben mir bis heute im Gedächtnis. Mit der Zeit und dank der Erläuterungen meiner nahen Verwandten, erkannte ich die Bedeutung dieses kulturellen Kapitals und mein Interesse für diese Lieder war nun endgültig geweckt.

In Benin und insbesondere bei den Mahi ist es unvorstellbar, dass eine Musikaufführung ohne Gesang einhergeht; er steht im Mittelpunkt jeder Darbietung und wird oft durch Tanzeinlagen und -bewegungen begleitet. Jedes Stück bildet ein musikalisches Ganzes, dessen Klang gewöhnlich niemanden gleichgültig lässt. Die Botschaft der Gesänge ist entscheidend und zugleich Grund für ihre Weitergabe. Durch sie erhält ein Gesang seine Wertigkeit, sodass die Gemeinschaft die musikalische Qualität eines Musikers oftmals an der Stichhaltigkeit der im Lied enthaltenen Informationen misst. Ein Gesang soll demnach nicht ausschließlich unterhalten, sondern sowohl dem Hörer tiefe Wahrheiten und Erkenntnisse der Ahnen übermitteln als auch ihn dazu anregen, über die eigene Existenz, den Sinn des Lebens und das menschliche Miteinander nachzudenken. Dafür müssen die Inhalte sorgfältig durchdacht sein. Ist man kein Mitglied dieser Kultur, so können die Inhalte und Themen der Gesänge sehr undurchsichtig wirken und schwer zu begreifen sein. Als ich später feststellen musste, dass das traditionelle Liedgut unter dem Einfluss westlicher Musikformen droht, verfälscht und verdrängt zu werden, war der Gedanke geboren dieser Entwicklung entgegenzuwirken. Mit der Wahl meines Themas verbindet sich für mich die Hoffnung, als Mittler zwischen verschiedenen Kulturen dienen zu können und dadurch zu einer besseren Verständigung beizutragen.

„Eine lange Reise zu Fuß, beginnt immer mit einem ersten Schritt“, so lautet ein chinesisches Sprichwort. Der erste Schritt dieser Arbeit war das Kennenlernen und Verstehen der eigenen Lebensart, denn Vergleiche von Gattungen der eigenen Kultur mit der anderer sind erst dann

möglich, wenn man sich seiner eigenen in vollem Umfang bewusst ist. Diese Dissertation wurde von der **Märchen-Stiftung Walter Kahn** mit dem **Lutz-Röhrich-Preis 2018** ausgezeichnet.

„Meine Reise zu Fuß“ musste ich nicht alleine gehen. So möchte ich all jenen danken, die mittelbar oder direkt am Erfolg dieser Forschungsarbeit teilhaben. Ein herzlicher Dank geht zuallererst an alle Gewährspersonen aus den beiden Mahi-Regionen, in denen ich meine Feldforschung durchgeführt habe. Zu ihnen zählen – um wenigstens die wichtigsten zu nennen – **Richard Vidégnon** alias Wesén, **Cocou Bernard Tokponho** alias Louha, **Brigitte Baladja**, **Calixte Houndonougbo**, **Martien Azondékon** alias Dah Azondékon, **Marcellin Danhouègnon** alias Dah Doudji, **Marcelline Létchédé**, **Calixte Agbogmissou** alias Zokpon und **Mignonan Sossa** alias Houékin.

Ein besonders herzliches Dankeschön für ihre beispielhafte Betreuung schulde ich meiner Doktormutter, Frau **Prof. Dr. Heidrun Alzheimer**, die mich voller Zuversicht begleitet hat. Sie hat mir von Anfang an vertraut und mich unablässig motiviert, indem sie mir unterschiedliche Seminare und Vorlesungen empfohlen hat. Über das Normalmaß einer Mentorin hinaus hat sie sich aufopferungsvoll um mich gekümmert. Meinen aufrichtigsten Dank spreche ich Herrn **Dr. Mensah Wekenon Tokponto** aus, der keine Anstrengungen gescheut hat und die Betreuung meiner Dissertation als zweiter Gutachter übernahm. Stets hat er mich auch moralisch durch Ratschläge und weiterführende Hinweise während unserer Treffen sowohl in Benin als auch in Deutschland bestärkt.

Beim **DAAD**, dessen finanzielle Förderung mir ermöglicht hat, diese Abhandlung anzufertigen, bedanke ich mich recht herzlich für meinen deutschen Forschungsaufenthalt. Vielmals danke ich ebenfalls dem Akademischen Auslandsamt der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und vor allem dem Welcome Center und dessen Leiterin, Frau **Alexandra Wolf, M.A.** für ihre Hilfsbereitschaft.

Recht herzlich danke ich Herrn **Prof. Dr. Klaus van Eickels** für seine Unterstützung. Kein geringerer Dank gebührt allen Dozenten der Université d'Abomey-Calavi (Benin) und der Otto-Friedrich-Universität Bamberg sowie den Experten, die mir durch Ratschläge und Hinweise bei der Auswertung der Informationen geholfen haben; hier sind zu nennen:

die Dres. **Vincent Atabavikpo**, **Antoine Hounhouenou**, **Germain Sagbo**, **Simplice Agossavi**, **Armin Griebel**, **Michael Fischer**, **PD Dr. Gerhard Handschuh**, aber auch **Frau Dr. Christine van Eickels** und **Prof. Dr. Max Peter Baumann**.

Zuletzt möchte ich mich herzlich bei meinen Freunden **Stefanie Stöckert**, **Hannes Riemenschneider**, **Miriam Strake**, **Gédéon Hounsonlon**, **Ghislain Acakpo**, **Elvire Gossy-Sossou**, **Epiphane Nonvidé** und Kollegen **Kirstin Hendricks**, **Thomas Lehner** für ihre moralische und wertvolle Unterstützung während des Schreibens und auch des Korrekturlesens meiner Arbeit bedanken.

# Inhalt

Vorwort .....	I
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>1</b>
1.1 Konzeptionelle Annäherung.....	4
1.1.1 Problemstellung, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit.....	8
1.1.2 Theoretische Grundlagen: Volksliedkonstrukt.....	13
1.2 Indigene Lieder als Feld ethnologischer Forschung .....	19
1.2.1 Forschungsstand .....	19
1.2.2 Methodisches Vorgehen .....	23
1.2.3 Erstellung des Liedkorpus .....	31
<b>2 Mahi-ethnographische Szenarien .....</b>	<b>34</b>
2.1 Geographischer Überblick über das Siedlungsgebiet der Mahi..	37
2.2 Begriffliche Klärungen.....	38
2.3 Geschichte der Mahi .....	41
2.4 Sozialstruktur der Mahi .....	47
2.5 Wirtschaftliche Organisation im Siedlungsgebiet der Mahi ...	52
2.6 Religion der Mahi.....	55
2.7 Die Sprachzugehörigkeit der Mahi- <i>Gbe</i> .....	62
2.7.1 Das Alphabet.....	65
2.7.2 Zur Grammatik des Mahi.....	68
2.8 Zusammenfassung .....	71
<b>3 Indigene Dimensionen des Liedgutes der Mahi .....</b>	<b>73</b>
3.1 Zum Begriff <i>Hàn</i> bei den Mahi .....	74
3.2 Zum Stellenwert autochthoner Lieder aus der Sicht der Akteure	82
3.3 Kontextbedingungen der ethnologischen Liedanalyse: Gesänge	98
und ihr Verhältnis zu anderen Gattungen der Oralliteratur ...	
3.3.1 Verhältnis der Gesänge zu den Erzählgenres der Mahi ..	99
3.3.2 Verhältnis der Gesänge zu anderen „einfachen Formen“ ...	106
3.3.3 Weitere Liedformen: <i>Hànló</i> und <i>Lòhàn</i> .....	115
3.4 Die Rolle des Musikers .....	119
3.5 Zusammenfassung .....	125

<b>4</b>	<b>Allgemeine Überlegungen zum Verständnis des Liedgutes der Mahi</b>	<b>127</b>
4.1	Grundstruktur der Lieder	127
4.1.1	<i>Hàn glí</i> oder kurze Gesänge	127
4.1.2	<i>Hàn gágá</i> oder lange Gesangstexte	128
4.2	Die Gesangstechnik der Mahi	130
4.3	Die gesammelten Gesänge – Kosmologien und Ambiguitäten..	134
4.3.1	Wiegenlieder bzw. Kinderlieder	135
4.3.2	Gelegenheitslieder sowie Arbeitslieder	146
4.3.3	Liebeslieder	150
4.3.4	Loblieder	157
4.3.5	Lyrische Beschwerdelieder oder wehmütige Poesie	163
4.3.6	Satirische Lieder	181
4.3.7	Philosophische und didaktische Lieder	200
4.3.8	Märchen- bzw. Fabellieder	253
4.3.9	Trauerlieder	266
4.3.10	Kultische Gesänge	294
4.3.11	Lieder mit christlichen Glaubensvorstellungen	314
4.3.12	Lieder mit politischen Themen	331
4.4	Zusammenfassung	340
<b>5</b>	<b>Zur Funktion der Gesänge der Mahi</b>	<b>342</b>
5.1	Unterhaltung	342
5.2	Erzieherische Funktion	347
5.3	Tradierung	351
5.4	Philosophische Funktion	356
5.5	Zusammenfassung	362
<b>6</b>	<b>Zur kulturellen Identität und Authentizität in den Mahi-Liedern</b>	<b>364</b>
6.1	<i>Gbè</i> oder die Lebens- bzw. Existenzvorstellung in den Liedern ..	366
6.2	<i>Gbètò</i> oder der Mensch im Mittelpunkt der Gesänge	371
6.3	<i>Sè</i> mitsamt <i>Gbèqòtò</i> : die Schicksals- bzw. die Gottesvorstellung	374
6.4	<i>Kú</i> , die Todes- und Jenseitsvorstellung in den Liedern	378
6.5	Zusammenfassung	394

7	<b>Schlussbetrachtung und Ausblick</b> .....	396
8	<b>Anhang</b> .....	399
8.1	Verzeichnis der Gewährsleute.....	399
8.2	Literaturverzeichnis .....	400
8.3	Quellenverzeichnis (Internet).....	415
8.4	Abbildungsverzeichnis.....	415



# 1 Einleitung

„The only way to understand a culture from within is through its music; the only way for children to grow up today is by singing, dancing, and mime, to know through their senses before they learn to read and write but while they can still think and speak what it feels like to be the other culture, the other person.“<sup>1</sup>

(Yehudi Menuhin: Grußwort. In: Musik im interkulturellen Dialog, S. 6)

Das Lied ist eine der größten Untergruppen der *Volksdichtung*. In den Kulturen mündlicher Tradition, die Leben und Kunst als Einheit auffassen, ist das Lied ebenso wie das gesprochene Wort und die Musik – als Klangmaterial verstanden – ein künstlerisch privilegiertes Kommunikationsmittel. Lieder haben nicht nur eine Unterhaltungsfunktion, sondern tragen soziale, kulturelle und religiöse Werte und Lehren in sich, deren Zweck es ist, positiv auf das Verhalten der Menschen einzuwirken, wie der Anthropologe Marcel Jousse schreibt: „... *le chant en soi, n'est ni poésie, ni musique, mais un vivant outil de transmission purement orale, une récitation rythmo-pédagogique et rythmo-catéchistique*.“<sup>2</sup>

Jousse zufolge ist das Lied vor allem ein lebendiges und belehrendes Werkzeug der rein mündlichen Überlieferung. Die Oralität gilt als ein gewichtiges Kriterium im Produktions- und Rezeptionsprozess der Gesänge und wird in der Liedforschung als bestimmend für die Untersuchung von Liedern und deren Klassifikation hervorgehoben.

In der Lied- und Singforschung werden objekt- und subjektorientierte Untersuchungen unterschieden, die Wilhelm Schepping in eine Systematik gebracht hat. Auf der Ebene der subjektorientierenden Konzepte unterscheidet er 1.) soziologische, 2.) aktionale, 3.) funktionale, 4.) interaktionale und operationale Ansätze. Zu den sich am Objekt

---

<sup>1</sup> Yehudi MENUHIN: Grußwort anlässlich des Symposiums „Musik im interkulturellen Dialog“. In: Max Peter BAUMANN (Hg.): Musik im interkulturellen Dialog. Berlin 1996, S. 6.

<sup>2</sup> Marcel JOUSSE zitiert nach Maurice HOUIS: Anthropologie linguistique de l'Afrique noire. Paris 1971, S. 69.



orientierenden Konzepten zählt Schepping folgende Ansätze: 1.) den essentialistisch-normativen, 2.) den phänomenologischen und 3.) den empirisch-statischen Ansatz.<sup>3</sup>

Für die vorliegende Studie sind die Charakteristika des essentialistisch-normativen Ansatzes von besonderem Interesse. Dieser stellt die Kriterien mündliche Tradierung (Oralität), Verbreitung des Gesangs im Volk (Popularität), Wandel der Gestalt des Gesangs (Variabilität), das Fehlen eines konkreten Autors (Anonymität), Schönheit und Wert des Liedes (Dignität) sowie das Fortbestehen des Gesangs im Volk (Anciennität und Persistenz) in den Mittelpunkt.<sup>4</sup> Lieder, die diese Merkmale aufweisen, werden als Volkslieder betrachtet.

Gleichwohl scheint der Volksliedbegriff schwerpunktmäßig mit den der romantisch-bürgerlichen Kultur eigenen Kulturauffassungen beladen zu sein, sodass der Begriff heute von allen Seiten in Frage gestellt wird. Paul Zumthor merkt an, dass der Begriff unscharf ist und sich auch schwer auf die Oralität anwenden lässt:

„So hat sich die Forschung, um die es hier geht, bisher nicht richtig von den Voraussetzungen gelöst, die in den Begriffen „Folklore“ oder „Volkskultur“ enthalten sind, ziemlich unklaren Begriffen, die zum Teil auf meinen Gegenstand nur angewandt werden können, wenn sie einer Definition der Oralität genügen, die umfassender ist als sie und sie gleichzeitig einschließt.“<sup>5</sup>

Bezeichnendes Kriterium der Relevanz der hier zu betrachtenden Lieder ist der Begriff „Volk“. Gleichwohl gibt es für den Begriff „Volkslied“ keinen Begriffsinhalt. Dies gilt auch für die Vielzahl von Komposita, die sich aus dem Bestimmungswort „Volk“ und einem Grundwort zusammensetzen. Im Fach Volkskunde beispielsweise wird der Begriff „volkstümlich“ heutzutage immer weniger bzw. situationsgebunden verwendet. Der Grund dafür liegt sowohl im altertümlichen Ursprung des Begriffs als

---

<sup>3</sup> Vgl. Wilhelm SCHEPPING: Lied- und Musikforschung. In: Rolf W. BREDNICH (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie. Berlin 1988, S. 399–422, hier S. 400 ff.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 403.

<sup>5</sup> Paul ZUMTHOR: Einführung in die mündliche Dichtung. Berlin 1990, S. 19.

auch in der kulturell beeinflussten Betrachtungsweise derer, die ihn verwenden.<sup>6</sup> Daneben wird wiederum das Interesse im Fach Volkskunde für manche Begriffe hervorgehoben, die bereits im Mittelalter negativ geprägt waren. Ein Beispiel dafür ist der Begriff „das Populäre“. Aus den heutigen Fachdiskussionen entstehen neue Betrachtungsweisen von kultureller Dynamik, welche die Verwendung von manchen Begriffen wie „populäre“ oder „populäre“ fördern, um das Kulturverständnis zu revidieren. Zusammen mit anderen Begriffen findet der Populärbegriff so in der Kulturwissenschaft Aufnahme, wie Angela Treiber feststellt:

„Es ging darum, die schwierigen Implikationen und ideologischen Aufladungen des Volksbegriffes und seiner Suffixe auszuschalten, eine ‚Neutralisierung‘ durch die Verwendung von ‚populärer Kultur‘ als ‚Summenbegriff‘....“<sup>7</sup>

Von dieser Entwicklung wird auch die Lied- und Singforschung nicht ausgenommen, was beispielsweise daran erkennbar wird, dass durch die Verwendung des Populärliedbegriffs die Verbreitung vieler Alternativdefinitionen, wie beispielsweise ‚Kollektivlied‘ oder ‚Gruppenlied‘, die kaum einen Nutzen haben oder keine empirischen Informationen beinhalten, verhindert wird. Der Populärliedbegriff ermöglicht es, die Terminologieproblematik um den Begriff „Volkslied“ ad acta zu legen. Hierauf weisen Walter Leimgruber und Karoline Oehme hin, wenn sie schreiben:

„Die Verwendung des Begriffs ‚populäres Lied‘ statt ‚Volkslied‘ scheint heute immerhin sinnvoller, dadurch dessen primäres Kriterium, nämlich die massenhafte Verbreitung dieser Lieder im Alltag breiter Bevölkerungsschichten, heutige Liedformen miteinbezogen, ältere Volkslieder jedoch, beispielsweise diejenigen romantischer Prägung, unter dem Aspekt ihrer Popularität in der Historie in den Blick genommen werden können.“<sup>8</sup>

Angesichts der wechselvollen Geschichte der Volksliedforschung scheint

---

<sup>6</sup> Vgl. Angela TREIBER: „Volkstümlich ist in der Wurzel das Gegenteil von populär“. Kulturelle Deutungsmuster im deutschen Protestantismus des frühen 20. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Volkskunde 97-98. 2001 (2001), S. 49–66, hier S. 49.

<sup>7</sup> Ebd., S. 49.

<sup>8</sup> Walter LEIMGRUBER, Karoline OEHME: Ewigi Liäbi: Singen bleibt populär. Eine Einleitung. In: Walter LEIMGRUBER (Hg.): Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär: Tagung "Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven". Münster 2009, S. 11–37, hier S. 15 f.

es demnach notwendig zu sein, auf den Begriff „Populäre Lieder“ auszuweichen, um so sämtliche vorhandenen Liedformen in Betracht ziehen zu können. Auch die Wahl des Titels der vorliegenden Dissertation über populäre Lieder bei den Mahi ist in dieser beabsichtigten Ausweitung auf alle dort verbreiteten Liedformen begründet. Im Folgenden umfasst der Begriff sowohl die traditionellen Formen nachempfundenen neuentstandenen Lieder sowie die alten Liedformen, die in französischsprachigen Ländern als *chansons populaires* angesehen werden.

### 1.1 Konzeptionelle Annäherung

Betrachtet man die populären Lieder unter dem Aspekt der ethnomusikologischen Forschung und hat zudem möglicherweise nur wenig Hintergrundwissen zu diesem Thema, bleibt einem die tiefere Bedeutung des Gesungenen meist verwehrt, da der Schlüssel zu dessen Verständnis in der Kenntnis des Erfahrungsschatzes einer ganzen Bevölkerungsgruppe liegt. Die Musik selbst ist somit Träger und Übermittler eines kulturellen Schatzes, der aus bestehenden Wert- und Normvorstellungen, Glaubensüberzeugungen und kulturellen Praktiken besteht. Wird man sich der Existenz dieses Schatzes bewusst, gewinnt man den erforderlichen Impuls, sich näher mit der immensen Bedeutung des Liedgutes in kultureller Hinsicht zu befassen.

Bei den Mahi ist *Hàn* der Begriff für das „Gesungene“. Wenngleich der Musikstil manchmal bestimmend für die Unterscheidung der Liedtypen ist, dehnt sich der Begriff offenbar auf alle existierenden Liedformen aus. Er umfasst sowohl ältere Liedtexte, deren Komponisten heutzutage nicht mehr bekannt sind, als auch neuentstandene Gesänge, die entweder in Gestalt alter vorherrschender Liedformen im Umlauf sind oder die schlichtweg die modernen Musikstile nachahmen. *Hàn* ist kein ausschließlich bei den Mahi verwendeter Begriff, sondern scheint auch bei den benachbarten Ethnien der Völkergruppe Adja-Tado<sup>9</sup> weit verbreitet zu sein. Eine Etymologie des Begriffs lässt sich dabei nur schwer festmachen. Einigen Informanten zufolge leitet sich der Begriff von *Hàngbè* ab,

---

<sup>9</sup> Die größte Völkergruppe im südlichen Benin.

was „der Klang der Stimme“ bedeuten soll. Dem widerspricht der Musiker Alèdo Aïfa<sup>10</sup> aus Aklamkpa im persönlichen Gespräch. Seiner Meinung nach dient der Begriff eher dazu sicherzustellen, dass der Sinn und die Bedeutung des Gesagten vom Gegenüber verstanden wurden. Bei einer sorgfältigen Aneinanderreihung von Worten in Gesangsform besteht immer das Risiko, dass der/die Singende dabei versehentlich eine Verszeile oder einen Gedanken vergisst. Deshalb erscheint es sinnvoll, beim Gegenüber nachzufragen, ob das Gesungene wirklich verstanden wurde. In der Sprache der Mahi sagt man zu diesem Zwecke: „*Xó é un qɔ, à hen án?*“ Diese Frage kann generell für Gesprächsinhalte, aber auch für Liedtexte verwendet werden. Daraus folgt die Abkürzung „*Ò hen án?*“, also zu Deutsch: „Behältst du es im Gedächtnis?“ Diese Abkürzung hat sich mit der Zeit zum Begriff *Òhàn* oder *Hàn* entwickelt. Die Erklärung scheint aber eher unbefriedigend.

Definiert werden kann der Begriff *Hàn* als eine harmonische Aufeinanderfolge von Klängen zur Erzeugung einer Melodie, die auf speziellen Tonleitern basiert. Dieser Definitionsversuch berücksichtigt jedoch lediglich den musikalischen Aspekt, ohne die soziologische Tragweite des Gesanges in Betracht zu ziehen, welche generell für das Verständnis des Liedtextes maßgeblich scheint. So schreibt Georges Guédou hierauf hinweisend, dass der Begriff *Hàn* vor allem der Bezeichnung vertonter Worte dient, die durch die menschliche Stimme ausgedrückt werden.<sup>11</sup> Es handelt sich somit um eine der schlichtesten musikalischen Ausdrucksformen, also eine Art Einheit von Melodie und Wort, die erst durch ihre gesangliche Interpretation und Betonung im Lied die jeweilige Sichtweise des Sängers erkennen lässt. So können diese Worte beispielsweise eine Reflexion gedanklicher Vorgänge sein, d.h. die Phantasien oder Gefühle des Sängers widerspiegeln. Sie sind meistens den Betrachtungen der Umgebung und dem Alltagsleben entlehnt. Jeder Gesang lässt sich somit einem Liedtext zuordnen, der sich generell als eine homogene Vermählung der Lebenswirklichkeit mit der Phantasie erweist. Er wird dann in Refrains und Strophen eingeteilt und anhand traditioneller, musikalischer Regeln geformt.

---

<sup>10</sup> Ein Gespräch mit dem Informanten am 24.08.2014 in Aklamkpa (Bezirk Glazoué).

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Georges A. GUÉDOU: *Xó et gbè. Langage et culture chez les Fon (Bénin)*. Paris 1985, S. 459.

Bei den Mahi, deren Lieder im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stehen, existiert kein Gesang, der nicht diesen Alltagsbezug aufweist und die Vorstellungen und Gefühle so wirklichkeitsnah schildert, dass nicht jeder sich mit der Botschaft identifizieren könnte. Diese Identifikation reicht so weit, dass eine Abweichung davon als nahezu undenkbar erscheint. Die Botschaft gilt als ein Pendant zum alltäglichen Gemeinschaftsleben. Ebenso können darin sämtliche individuellen oder kollektiven Erfahrungen zum Ausdruck gebracht werden. Die behandelten Themen sind sehr nah am Alltag der Bevölkerung, sie spiegeln die sozialen, kulturellen und religiösen Denk- und Sichtweisen wider. Aus diesem Grund macht sich die Bevölkerung diese musikalischen Aussagen so sehr zu eigen, dass diese Gesänge jederzeit mitgesungen werden können, sobald sie angestimmt werden.

Die Beliebtheit dieser Gesänge resultiert daraus, dass sie zu einem Repertoire gehören, das aufgrund des Themenspektrums „Gesellschaft“ und „Gemeinschaftsleben“ der breiten Bevölkerung bekannt und zugänglich ist. Die Bevölkerung wird folglich ihrerseits Gegenstand der Gesänge. Sie gelten sozusagen als Allgemeingut, weil sie zumeist von einer Vielzahl an Menschen verstanden und weitergesungen werden. Außerdem handelt es sich um Gesänge, deren Entstehung und Darbietung durch die Beteiligung eines großen, inhomogenen Publikums begünstigt wird. Bei den Völkern ohne Schriftkultur verbreiten sich die Gesänge ausschließlich mündlich und je interessanter und aufschlussreicher die Botschaft eines Liedes erscheint, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass die Bevölkerung sich der Lieder annimmt. Sie entspringen generell einem der vielfältigen Musikstile, die zur Untermalung der kulturellen, sozialen und religiösen Anlässe dienen und lassen sich von vornherein in zwei bedeutsame Kategorien ordnen, die sich durch ihre Bezeichnung voneinander unterscheiden lassen: „Bei den Mahi wird von profanen Liedern gesprochen, von *Hàn mekpa letɔn*, oder im religiösen Kontext *Ahéle hàn*, also von Liedern für diejenigen, die keiner Naturreligion angehören. Daneben gibt es die geistlichen Lieder – *Nùmesen sín hàn*.“<sup>12</sup>

Zu den geistlichen Gesängen gehören alle Lieder, die entweder in einem geschlossenen Kreis gesungen werden, oder die auf einen

---

<sup>12</sup> Information aus meiner Feldforschung im Jahr 2014.

bestimmten Kult oder eine besondere Zeremonie verweisen. Sie unterliegen generell strengen Regeln. Beispielsweise ist es untersagt, außerhalb der eigentlichen Zeremonie Lieder zu singen, die bei einem Initiationsritus verwendet werden. Dies gilt auch für einige *Vodun*<sup>13</sup>-Gesänge, deren Verwendung darauf abzielt, die Teilnehmer bei der Durchführung eines Rituals zur Teilnahme zu animieren. Solche Lieder dürfen ausschließlich zu den vorgesehenen Anlässen gesungen werden. Es gibt sogar Lieder, die in der Regel höchstens sechs Mal aktiv in der Nähe eines *Vodun*-Anhängers gesungen werden dürfen. Ansonsten könnte er sich an seine Vergangenheit erinnern und erneut in Trance fallen, was unangenehme Folgen nach sich ziehen könnte. Dabei handelt es sich um rein kultische Lieder, die in dieser Abhandlung keine weitere Beachtung finden. Jedoch ist die Grenze zwischen geistlichen und profanen Liedern manchmal unscharf. Geistliche Gesänge können zu profanen werden, wie Christophe Wondji ausführlich: „*Mais les incertitudes de la frontière entre le sacré et le profane sont telles que certains chants sacrés peuvent avoir une utilisation profane...*“<sup>14</sup>

Die profanen Lieder umfassen wiederum sämtliche Gesänge, die von der breiten Bevölkerung gesungen werden. Diese Gesänge beziehen sich hauptsächlich auf erfreuliche und traurige Anlässe. Sie dienen der Untermauerung von Festlichkeiten und Totenfeiern, darüber hinaus aber auch als Mittel zur Unterhaltung der Bevölkerung und tragen dadurch auch zur Ermunterung und zur Bestärkung der Menschen sowie zur Reflexion über schwierige Lebensumstände bei. Die profanen Lieder verschaffen oftmals einen Einblick in das soziale Gemeinschaftsleben, in den Alltag, die Bräuche und Sitten sowie in so manche ritualisierte Praktiken der Gemeinschaft. Im Gegensatz zu den geistlichen Gesängen, deren Musikformen meist an einen festen Anlass gebunden sind, gleichen sich die profanen Lieder allen Lebensumständen an. Sie lassen sich zudem auf keine strengen Musikregeln fixieren. Gleichwohl stehen die beiden

---

<sup>13</sup> Es gibt unzählige Schreibweisen des Begriffes wie zum Beispiel: *Vodun*, *Vodoun*, *Voudou*, *Voodoo*, *Vodou* etc. Im Rahmen dieser Abhandlung wird hauptsächlich die erstgenannte Schreibweise verwendet.

<sup>14</sup> Christophe WONDJI: Chanson et culture populaire en côte-d'Ivoire. In: *Ders.* (Hg.): *La Chanson populaire en Côte-d'Ivoire. Essai sur l'art de Gabriel Srolou*. Paris 1986, S. 11–24, hier S. 16.

Kategorien im Kontext afrikanischer Musikkultur in wechselseitiger Beziehung zueinander.

Mehr als moderne Musik nehmen die populären Lieder längst eine Sonderstellung im Gesellschaftsleben ein, denn sie sind aufs Engste mit wichtigen Lebensereignissen verknüpft: Geburt, Arbeit, Festlichkeit, Hochzeit, Trauer ... Von der Geburt bis zur Beerdigung gibt es mannigfaltige Gesänge, die die verschiedenen Etappen eines Lebens umreißen. Die Gesänge dienen darüber hinaus als eine mnemotechnische Stütze für die Bewahrung und Weitergabe von Bräuchen, Sitten und gesellschaftlichen Konventionen, um diese vor einem eventuellen Verlust zu retten. Aus diesem Grund entwickelt sich die mündlich tradierte Tradition meist zu Gesängen weiter, die die Seele und Kultur einer Bevölkerungsgruppe noch detaillierter beschreiben können.

### **1.1.1 Problemstellung, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit**

Ausgehend von der Annahme, dass Lieder generell aufschlussreiche und aussagekräftige Kulturzeugnisse sind, besteht ein gewisses Desinteresse am Gesungenen im afrikanischen musikalischen Kontext. Dieses Desinteresse, das wissenschaftlich gesehen sowohl im afrikanischen als auch im europäischen Kulturraum feststellbar ist, sollte aber im Diskurs um die soziologische Rolle dieser Lieder keine *Raison d'Être* haben. Es ist dabei ohne Bedeutung, ob man diese Musik bzw. diese Lieder hören mag oder nicht, denn lediglich das Verstehen der Botschaft eines Gesanges ist relevant. Diese Tatsache scheint nur wenigen Menschen bewusst zu sein, da Liedtexte oft als Begleitelemente der Musik betrachtet werden. Dieser Auffassung ist zu widersprechen; Gesänge sind zum einen wirkungsvolle Äußerungen, die Menschen positiv oder negativ beeinflussen können, zum anderen aber auch sorgfältig abgewogene Dichtungstexte, mit der menschlichen Singstimme als Medium zur Übertragung. Sie dienen sowohl zur Vermittlung tröstender als auch belehrender Botschaften. Sie gelten als ein bedeutendes Ausdrucksmittel der Oraltradition und auch als Kommunikationskanal, in dem sich viele kulturelle Eigenschaften eines Volkes niederschlagen können. So schreibt Paul Zumthor:

„Jede Kultur besitzt, wie man weiß, ihr eigenes System an Leidenschaften, dessen Grundgestalt man – an mehr oder weniger verstreuten, aber

spezifischen semantischen Markierungen – in jedem der Texte, die sie hervorbringt, wahrnimmt. Der mündliche Dichtungstext scheint derjenige zu sein, in dem diese Markierungen am dichtesten sind. Daher der Eindruck, den die mündliche Dichtung manchmal hinterlässt, enger als die Erzählung dem verhaftet zu sein, was die kollektive Existenz auf einer tiefen Stufe an stärksten Wiederholungsmomenten enthält; daher eine besondere Redundanz und eine geringere Vielgestaltigkeit in den Themen.“<sup>15</sup>

Gesänge verkörpern darüber hinaus ein kulturelles Wertesystem, dem in den meisten Kulturen der Welt ein besonderer Bedeutungsgehalt anhaftet, wie Max Peter Baumann deutlich macht:

„Musik ist eine kulturspezifische Kommunikationsform, derer der Mensch sich bedient in der Auseinandersetzung mit seiner (Um-)Welt; sie ist sowohl Prozess als auch manifestes Ergebnis von Handlungen, durch die Geräusche, Klänge, Töne und Bewegungsformen erzeugt, wahrgenommen, organisiert, strukturiert, überliefert und bewertet werden.“<sup>16</sup>

Insbesondere in den schriftlosen Kulturen kommt Gesängen eine große Bedeutung zu. Sie werden folglich als eine der besonders geeigneten Kommunikationsformen angesehen, die diesen Völkern zur Verfügung stehen und deren Verwendung sowohl Aufgabe als auch Pflicht ihrer Mitglieder ist, so auch bei den Mahi. In ihren Gesängen kristallisieren sich die Weisheit der Menschen, ihr ganzes Denken sowie ihre Bräuche und Sitten, die die Menschen in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen und ihrem Verhältnis zur Natur prägen. Deswegen erscheinen Gesänge bis dato als der Beweis des Fortlebens der mündlichen Überlieferung. Desgleichen wirken sie als eine Art Katalysator für alle im Alltag ablaufenden Geschehnisse der jeweiligen Ethnie, wie N'sougan Agblemagnon pointiert:

„[...] la musique ici apparaît non seulement comme un catalyseur social indispensable, mais comme l'élément concrétisant les divers rites

---

<sup>15</sup> ZUMTHOR: Einführung in die mündliche Dichtung (wie Anm. 5), S. 41–42.

<sup>16</sup> Max Peter BAUMANN: Tradierung - Popularisierung - Medialisierung. Bausteine zu einer Theorie des populären Singens. In: Walter LEIMGRUBER (Hg.): Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär: Tagung "Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven". Münster 2009, S. 37–54, hier S. 38.



sociaux. Chaque type de musique a sa traduction sociale et chaque aspect social a son système musical...<sup>17</sup>

Ebenso fungieren Gesänge als Ventil für Ereignisse, die einen hohen emotionalen Wert besitzen. So werden in einem Lied entweder Gefühle geäußert, die bei positiven und erfreulichen Ereignissen entstehen können, oder solche, mit denen der Sänger versucht, seine negative Erlebniswelt zum Ausdruck zu bringen. Lieder ermöglichen somit, bestehende gesellschaftliche Probleme aufzudecken und sie für die breite Masse verstehbar zu machen. Dies trägt dazu bei, das Problembewusstsein der Menschen zu fördern und sie für vorhandene Lösungsansätze zu sensibilisieren.

Isidore Okpewho betont die Komplexität der Inhalte traditioneller afrikanischer Dichtung und weist darauf hin, dass diese Komplexität in der außerafrikanischen Forschung noch nicht in ausreichendem Maße gewürdigt wird, wenn er sagt:

„Contrairement à ce qu’ont pu croire les anthropologues d’autrefois, bon nombre de poèmes traditionnels africains ont pour objet une réflexion sur des problèmes philosophiques : La place de l’homme dans l’ordre universel, les aléas des entreprises humaines, la nécessité d’une cohésion sociale, les origines de la vie, la relation de l’homme à la divinité, etc.“<sup>18</sup>

Die vorliegende Abhandlung soll somit als Spiegel des Seinsverständnisses der Mahi und deren Kultur gelten, um dadurch ihre Weltanschauung und ihre Glaubensvorstellungen zu verdeutlichen. Ähnlich formuliert Christophe Wondji:

„Dans les sociétés de l’oralité, l’étude des chansons est en effet susceptible de faire comprendre la vie des peuples beaucoup plus que ne peut le faire l’analyse des cosmogonies, des visions du monde et des systèmes socio-politiques.“<sup>19</sup>

Wondji geht davon aus, dass die Untersuchung von Liedern in schriftlosen Gesellschaften das Gefühlsleben der Menschen besser anzeigt als kosmogonische oder soziopolitische Untersuchungen. Deshalb legt die

---

<sup>17</sup> F. N’Sougan AGBLEMAGNON: Sociologie des sociétés orales d’Afrique noire. Les *Eve* du sud-Togo. Paris 1984, S. 115.

<sup>18</sup> ISIDORE OKPEWHO: La Littérature orale en Afrique subsaharienne. [Paris] 1992, S. 30.

<sup>19</sup> WONDJI: Chanson et culture populaire en côte-d’Ivoire (wie Anm. 14), S. 13.

hier vorliegende Studie den Schwerpunkt darauf, zu untersuchen, ob die populären Gesänge der Mahi wirklich einen Weg der Überlieferung ihrer kulturellen, sozialen und religiösen Denkweisen, Empfindungen und Handlungen darstellen.

Im Rahmen dieser Studie werden folgende Hypothesen aufgestellt:

- (H1) Die Praktik des Musizierens ist eng mit dem sozialen Alltagsleben verbunden, denn sie ist eine homogene Verbindung von Poesie, Glauben, Gesang, Drama und Tanz.
- (H2) Die populären Gesänge sind sowohl Ausdrucksform eines einzelnen Gedankens und Gefühls als auch der Gedanken und Gefühle der gesamten Gemeinschaft. Sie stellen quasi ein Selbstbildnis der Kultur der jeweiligen Ethnie dar.
- (H3) Die populären Lieder sind verbale Formen der Tradition bzw. der Kultur, weil die Aussage und der Inhalt der Gesänge einerseits in der Sprache der Volksgruppe übermittelt werden, andererseits, weil sie zur Erschließung der sozialen und kulturellen sowie religiösen Werte der jeweiligen Volksgruppe beitragen. Dementsprechend stellen sie Identifikationsfaktoren dar.

Inwiefern können die populären Lieder wirklich ein Mittel zur Untersuchung der Weltanschauung und der Glaubensvorstellung einer Ethnie sein? Basierend auf der Analyse und Interpretation des Liedkorpus werden diese Hypothesen sowie obenstehende Forschungsfrage in den nachfolgenden Abschnitten näher erörtert.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit wird darin bestehen, anhand der Liedtexte das didaktische und philosophische Potential der Mahi-Gesänge und damit deren Originalität aufzuzeigen. Zu diesem Zweck wurden die Liedtexte transkribiert und einer eingehenden semiotischen und semantischen Analyse unterzogen. Die Untersuchung von Melodien und Rhythmus muss dagegen einer eigenständigen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Zur Überprüfung der oben aufgestellten Hypothesen werden im Rahmen dieser Dissertation sowohl mündlich erhobene Daten als auch

Sekundärliteratur verwendet. Dabei wird den mündlichen Quellen Vorrang eingeräumt, um den empirischen Charakter dieser Arbeit zu betonen.

Die Einführung in das Thema gibt zunächst in eher allgemeiner Form ersten Aufschluss über den Forschungsgegenstand, der anschließend anhand der Hypothesen auf den Bereich „populärer Gesänge der Mahi“ eingegrenzt wird. Daran anschließend wird ein kurzer Überblick zum Volksliedkonstrukt gegeben. Es folgt die detaillierte Vorstellung des Forschungsgegenstandes und der methodischen Herangehensweise der Feldforschung, wobei auch die Schwierigkeiten bei der Feldforschung thematisiert werden.

Das zweite Kapitel der vorliegenden Abhandlung widmet sich der Ethnie Mahi einschließlich der gesamten Untersuchungsregion. Es umfasst dementsprechend einen Überblick über die geographische Lage, die historische Herkunft, die soziale Organisation, die wirtschaftlichen Grundlagen, die Glaubensrichtungen sowie die Sprachzugehörigkeit der Mahi. Darüber hinaus wird der Begriff „Mahi“ einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Im darauffolgenden dritten Kapitel wird ein Einblick in das Liedgut der Mahi gegeben. Insbesondere wird, nicht zuletzt unter Zugrundelegung eines Gesprächs mit einigen Angehörigen dieser Volksgemeinschaft, der Fokus auf den Stellenwert der populären Lieder der Mahi gelegt. Außerdem wird das Verhältnis der Mahi-Gesänge zu anderen Gattungen der Oralliteratur angeschnitten. Abschließend wird die Rolle des Musikers in der traditionellen Gesellschaft im Rahmen dieses Kapitels vorgestellt.

Im vierten Kapitel wird die Aufmerksamkeit auf die Grundstruktur und die -techniken der musikalischen Praxis gelenkt, indem ein Blick auf das Komponieren sowie auf die Gestaltung der Aufführungen geworfen wird. Es folgen eine Darstellung des Liedkorpus und eine Typologie der zusammengetragenen Lieder. Diese Typologie basiert auf den in den Liedern angesprochenen Themen und den Situationen, in denen sie gesungen werden (dürfen). Grundlage dieser Typologie ist ein repräsentatives Korpus von dreiundfünfzig Gesängen. Alle diese Gesänge wurden transkribiert und ins Deutsche übersetzt, kommentiert und interpretiert, um so ein umfassendes Verständnis der Liedinhalte zu ermöglichen.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit einigen Funktionen der Gesänge der Mahi. Die Literatur der Mahi stellt eine mündlich überlieferte Wortkunst dar, die nicht nur unterhaltend, sondern auch sehr lehrreich sein kann. Aus den Gesängen können Erkenntnisse über Grundsätze der Moral, philosophische Vorstellungen sowie Aufschlüsse über die Gesellschaftsordnung oder -strukturen gewonnen werden. Grundsätzlich wird den Gesängen eine Tradierungsfunktion zugeschrieben. Sie fungieren also als eine Art *kollektive Ausdrucksform*.

Im abschließenden sechsten Kapitel findet ein Diskurs zur Kulturidentität und Authentizität der Mahi-Lieder, in denen Begriffe wie *Gbè* – Leben bzw. Dasein –, *Gbèqòtò* – Schöpfergott –, *Sè* – Seele oder Los bzw. Schicksal –, *Gbètò* – Mensch – und *Kú* – Tod – vorkommen, statt. Alle diese Begriffe sind sehr bedeutungsreich und beschreiben die Sicht- und Denkweise der jeweiligen Ethnie. Deshalb kann mit Hilfe der Gesänge ein Einblick in die Sicht- und Denkweise der Mahi gewährt werden.

### 1.1.2 Theoretische Grundlagen: Volksliedkonstrukt

Geht es um populäre Lieder oder traditionelle Gesänge, dann wird häufig von „Volksliedern“ gesprochen. Der Begriff „Volkslied“ ist scheinbar jedem bekannt, jeder glaubt zu wissen, worum es sich dabei handelt. Unmittelbar trifft der Begriff auf alle traditionellen musikalischen Praktiken zu, wobei man jedoch Gefahr läuft, ihn mit „volkstümlicher Musik“ gleichzusetzen. In einigen wissenschaftlichen Arbeiten, die sich auf den afrikanischen Kontext beziehen, wird er sogar als Ersatz für den Begriff „Liedgut“ verwendet. Dieser Fehler wurde wiederholt von WissenschaftlerInnen, die für die Gesamtheit der populären bzw. traditionellen afrikanischen Musik einen pauschalen Begriff im Deutschen suchten, aus Unkenntnis über den jeweiligen Begriff begangen. Demnach wird der Begriff „Volkslied“ aus Mangel an einer treffenden Terminologie auf das ganze altbekannte Liedgut angewandt. Die regelmäßige Verwendung dieses Begriffs bot Anlass zu der Frage, was der Begriff „Volkslied“ genau bedeutet und ob dieser Begriff im Zusammenhang mit afrikanischem Liedgut überhaupt verwendet werden kann. Um einer einseitigen Verwendung des Begriffs vorzubeugen, soll zunächst ein Einblick in die

deutsche Musikforschung und vor allem in die Volksliedforschung gegeben werden.

Rekurriert man auf eine der vielen Definitionen des Begriffs „Volkslied“, versteht man schnell, um was es sich im eigentlichen Sinne handelt. Wie Ludwig Strauß in seinem 1935 erschienenen Werk erläutert, ist das Volkslied

„nicht nur ein zufällig ohne Verfasseramen überliefertes Lied, sondern ein Lied, das zwar ursprünglich von einem Dichter stammt, aber dem gemeinsamen Empfinden eines Volkes so stark entspricht, dass es von breiten Volksschichten als gemeinsames Gut angenommen wird. Jeder, der es singt, hat aus dieser Gemeinsamkeit heraus wie der Autor selber das Recht, zu ändern, wegzulassen und hinzuzufügen. So können Lieder verstümmelt und verdorben, aber auch ihrer Völlendung nähergebracht werden, an der dann all die singenden Generationen, die am Liede formten, teilhaben.“<sup>20</sup>

Obenstehende Definition ist grundsätzlich kritisch zu betrachten, denn zum Zeitpunkt ihres Entstehens war die Wahrnehmung des eigenen Volkes von der nationalsozialistischen Ideologie verfälscht. Dennoch scheint die Definition in jeder Hinsicht mit den populären Gesängen in den afrikanischen Musikkulturen vergleichbar zu sein. Fakt ist, dass das populäre Lied nicht immer ohne Verfasser ist und ist dies doch der Fall, kann sich diese Tatsache durchaus negativ auswirken. Da diese Gesänge trotzdem im Volk fortleben, lässt sich vermuten, dass sie bei der Gemeinschaft dieselben Empfindungen beim Singen erwecken. Was ist folglich der Unterschied zwischen dem Populärlied und dem Volkslied?

Zur Beantwortung dieser Frage ist es nötig, den Volksliedbegriff näher zu betrachten. Der Begriff galt in der Regel als eine Übersetzung des englischen Begriffs „popular song“ und wurde von Johann Gottfried Herder in seiner im Jahr 1773 veröffentlichten Rezension über eine Sammlung schottischer und englischer Balladen verwendet. So schreibt Hermann Bausinger:

„In HERDERS Schriften tauchen die Begriffe *Volksdichtung*, *Volkspoesie*, *Volkslied* zum erstenmal auf, und HERDER gibt ihnen auch bereits die

---

<sup>20</sup> Ludwig STRAUß (1935) zitiert nach Armin GRIEBEL: Vom Umgang mit Volksmusiktraditionen. In: Elmar WALTER (Hg.): Volksmusik. Wirklichkeiten - Wünsche - Perspektiven. München 2012, S. 11–53, hier S. 19.

Prägnanz, die ihnen bis heute anhaftet: sie sind fruchtbar und vage zugleich.“<sup>21</sup>

Inspiziert von Thomas Percy und Macpherson erkannte Johann Gottfried Herder die Werte alter Texte. Im Mittelpunkt dieses Erkennens stand das Interesse für das Volkslied. Durch eine Zerlegung des Kompositums Volks-Lied lässt sich folgern, dass das Grundwort „Volk“ auf die Bevölkerung verweist, die mutmaßlich das Bestimmungswort „Lied“ geschaffen habe. So handelt es sich dem Wortlaut nach um Lieder, die im „Volk“ entstanden sind. Diese Bezeichnung deutet eher auf die anonyme Herkunft der Gesänge und ihr Alter hin, die lange als die Kriterien galten, die die „Echtheit“ eines Volksliedes bestimmten.<sup>22</sup> Daraus entstand die Bedingung, dass es sich bei einem Volkslied um ein Lied handelt, welches schon eine Zeitlang im Volksmund existierte oder hauptsächlich mündlich tradiert wurde. Neben diesem Interesse für mündlich tradierte Texte zielte Herder vor allem auf das „Natürliche und Ursprüngliche“ in der Poesie ab, die sich fast in sämtlichen aus dem Volk hervorgegangenen Werken niederschlug, wie Hermann Bausinger deutlich macht:

„Der Hinweis auf die Volksdichtung war für HERDER vor allem auch ein Beitrag zur Poetik – man könnte auch sagen zu einer Anti-Poetik, da HERDER der Dichtung ‚Phantasie und Leidenschaft‘ zurückgewinnen wollte.“<sup>23</sup>

Der Volksliedbegriff wurde so ursprünglich zur Bezeichnung des dichterischen Textes verwendet und dann später dem Lied im musikalischen Sinne zugeordnet. Hinzu kamen die romantische Prägung des Begriffes ‚Volksgeist‘ und die Übertragung des poetischen Blickes auf die Welt und ihre Bestandteile. Das Erstarken des Nationalbewusstseins in der Romantik bewirkte die Hinzunahme vieler weiterer Textformen, wie Ingeborg Weber-Kellermann feststellt:

„Hier kam also ein neues Element in die ‚Kunde vom Volke‘: Sie erfasste nicht mehr das Wissen über die Bevölkerung, die Beschreibung ihres Status, ihrer äußeren und inneren Lebensweise, die die aufklärerischen Schriftsteller angestrebt hatten; sondern sie sollte nun dazu

---

<sup>21</sup> Hermann BAUSINGER: Formen der "Volkspoesie". Berlin 1968, S. 12.

<sup>22</sup> Heinz RÖLLEKE: Was ist ein Volkslied? Eine Einführung. Online unter: <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-09/volkslied-einfuehrung?print>; Stand am 02.01.2017.

<sup>23</sup> BAUSINGER: Formen der "Volkspoesie" (wie Anm. 21), S. 13.

dienen, die Geheimnisse des „Volksgeistes“ zu erkennen, dessen Vorhandensein man durch die kulturellen Äußerungen des Volkes vor allem in Lied, Märchen und Sage, Glaube und Kult erst rückzuerschließen und zu beweisen suchte.“<sup>24</sup>

Aus der heutigen Sicht ist die Volksliedidee als Teil einer „Modernisierungskrise“<sup>25</sup> zu sehen, in welcher die Gebildeten und die städtischen Schichten einen nostalgischen Blick auf die Vergangenheit bzw. die gute alte Zeit warfen. Michael Fischer bewertet dies folgendermaßen:

„Und so kann man die Volksliedidee auch als eine Antwort auf eine Modernisierungskrise lesen: Gebildete und städtische Schichten, von den sozialen und kulturellen Zerwürfnissen ihrer Zeit angekränkelt, warfen einen nostalgischen Blick auf die gute alte Zeit, auf die Idylle auf dem Lande, auf junge Landmädchen und Senner in Spinnstuben und auf Almen.“<sup>26</sup>

Darüber hinaus scheint der Volksliedbegriff ein Konzept zu sein, dessen Erfindung eher als Anlass zu dichterischer Gestaltung und Verwirklichung galt, also ein Konstrukt darstellte. Hierauf macht Michael Fischer aufmerksam, wenn er schreibt:

„Das Volkslied gibt es als solches gar nicht. Es ist ein Konstrukt, eine Bildungsidee, eine Zuschreibung, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Gemüter bewegt und zuweilen zum Singen, aber vielleicht öfter noch zum Nachdenken, Lesen und Schreiben herausgefordert hat.“<sup>27</sup>

In den meisten Liedtexten aus Sammlungen der Romantiker war eher die Handschrift der damaligen Eliten zu erkennen. Außerdem ging es nicht in erster Linie um die Liedkultur der jeweiligen Bevölkerung, sondern um „eine Tendenz zur Bildungsbürgerlichkeit und Gediegenheit“<sup>28</sup>, die sich durch die Herausgabe der Werke manifestierte. Ein Beispiel dafür ist die im 18. Jahrhundert erschienene Sammlung „*Des Knaben Wunderhorn*“. Im 19. Jahrhundert folgten die Philologen und Editoren den Romantikern

---

<sup>24</sup> Ingeborg WEBER-KELLERMANN u.a. (Hg.): Einführung in die Volkskunde, Europäische Ethnologie. Stuttgart [u.a.] 2003, S. 21.

<sup>25</sup> Vgl. Michael FISCHER: Volkslieder: Ausdruck einer Modernisierungskrise. Online unter: <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-10/volkslieder-geschichte>; Stand am 10.10.2015.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd.

darin Lieder zu sammeln. Sie führten neue Methoden zur Aufzeichnung alter, schöner, mündlich überlieferter Volkslieder ein. Die Aufgabe übernahmen dabei vielerorts Pfarrer und Lehrer etc. Diesmal wurden tatsächlich die Lieder, die im Zusammenhang mit den ländlichen Realitäten und deren Kultur standen, aufgenommen.<sup>29</sup> Es zeigte sich allerdings, dass es durchaus schwierig war, die Volkslieder voneinander zu unterscheiden, sodass unterschiedliche Adjektive gewählt wurden, die es ermöglichen sollten, die Lieder besser einzustufen. Zur Beschreibung der Daseinsformen von Volksliedern und deren Verwendung wurde so auf Attribute wie „echt“, „alt“, „authentisch“, „bodenständig“ usw. ausgewichen. Angesichts der ständigen Schwierigkeit zur Kategorisierung der Volkslieder unternahm Grosch 2011 einen weiteren Versuch einer Antwort auf diese Problematik. Danach wird ein Volkslied für „echt“ gehalten, wenn es wie die Muttersprache im Volk entstanden ist. Mit „Volk“ waren jedoch ausschließlich Dorf- und Kleinstadtbewohner gemeint, die vorwiegend in der Landwirtschaft tätig waren. Dennoch ist zu unterstreichen, dass Herder das Volk nicht als Autor der Volkslieder, sondern als „Kulturgemeinschaft“ sah.<sup>30</sup>

Der Begriff „Volk“, der sich als Bestandteil vieler (volksnaher) Begriffe – Volkslied, Volksmusik, Volkstanz – wiederfinden lässt, ist jedoch sehr ideologiefähig. Er erinnert an die Zeit des Nationalsozialismus, in der der Begriff falsch und propagandistisch vereinnahmt wurde. Unter diesem Verdacht stehen auch die Begriffe ‚Volkskultur‘ und ‚Volkskunde‘. Allerdings ist zu betonen, dass der Volksliedbegriff auf einen relativ eindeutig bestimmbareren Musikstil verweist, dessen Kriterien unter anderem mündliche Überlieferung, Funktionalität und Variabilität sind. Gleichwohl eignet sich der Begriff nicht zur Beschreibung afrikanischer Gesänge. Anknüpfend an den heutigen Stand der Fachdiskussion ist eher die Rede von „Populärlied“, „Gruppenlied“ oder „traditionellem Lied“, denn der Begriff „Volkslied“ scheint in vieler Hinsicht politisch-ideologisch belastet zu sein. Hierzu schreibt Thomas Nussbaumer:

---

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>30</sup> Nils GROSCH: Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des >Volkslieds<. In: Sabine MEINE, Nina NOESKE (Hg.): Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Münster 2011, S. 59–76, hier S. 61.



„Doch ungeachtet dessen, dass wir in Fachkreisen den in vieler Hinsicht, auch politisch-ideologisch, belasteten Begriff ‚Volkslied‘ nur noch unter Anführungszeichen verwenden und längst schon auf Begriffe wie ‚Populärlied‘, ‚Gruppenlied‘ oder ‚traditionelles Lied‘ ausweichen, sind die Begriffe ‚Volkslied‘ und ‚Volksmusik‘ in Ländern und Regionen, in denen eine ältere, früher hauptsächlich mündlich überlieferte und stilistisch eigentümliche Musik als so genannte Volksmusik entweder in bestimmten Kontexten noch primärfunktional lebendig ist oder zumindest sekundärfunktional auf der Bühne oder sonst wo gepflegt wird und auch einen gewissen gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Stellenwert besitzt, nach wie vor aktuell und diskutabel.“<sup>31</sup>

Der Begriff scheint heutzutage jedoch so negativ beladen zu sein, dass er kaum noch Verwendung findet. Deshalb wird in der vorliegenden Abhandlung auf den Begriff des Populärliedes zurückgegriffen. Dasselbe gilt für den Volksmusikbegriff, der in afrikanischen Musikkulturen pauschal keine Verwendung findet: *„Die Musik Schwarzafrikas kann somit nicht rundweg als „Volksmusik“ im abendländischen Sinn kategorisiert werden.“*<sup>32</sup>

In Anbetracht dessen, dass die oben erwähnten Begriffe in afrikanischen Musikkulturen kaum eine Entsprechung finden, lohnt es sich, einen alternativen Begriff zu identifizieren. Dafür scheint der Populärliedbegriff geeignet zu sein. Dieser wird offenbar zur Bezeichnung vieler grundsätzlich unbestimmter Musikstile verwendet. Da die afrikanischen Musikstile sich nicht im abendländisch-musikalischen Sinne erklären lassen, scheint der Populärliedbegriff geeignet zu sein. Bevor jedoch die Mahi-Musikkultur einer detaillierteren Betrachtung unterzogen wird, gilt es sich mit dem aktuellen Forschungsstand und dem methodischen Vorgehen für die vorliegende Studie zu beschäftigen.

---

<sup>31</sup> Thomas NUSSBAUMER: "Volkslied" und "Volksmusik" zwischen Produktion und Rezeption. Zum praktischen Umgang mit den Begriffen anhand von Beispielen aus Tirol. In: Walter LEIMGRUBER (Hg.): *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär: "Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven"*. Münster 2009, S. 71–84, hier S. 71 f.

<sup>32</sup> Gerhard KUBIK: *Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze*. Wien 2004, S. 17.

## 1.2 Indigene<sup>33</sup> Lieder als Feld ethnologischer Forschung

Im Folgenden steht der Stand der Erforschung der mündlichen Gattungen in Benin und hier vor allem des Mahi-Liedguts im Fokus. In diesem Kontext werden auch die im Zusammenhang mit der Liedsammlung stehenden Schwierigkeiten, die sich zum einen bei den Feldforschungen, zum anderen bei der Anfertigung der Arbeit ergeben haben, thematisiert. Offenbar singt man heutzutage in der Untersuchungsregion aus Interesse, aus persönlichen Gründen oder anlässlich einer Feier. Das Liedgut erscheint reichhaltig und umfasst allerlei Gesänge, die zur Untermalung des Alltages der Bevölkerung und zugleich zum Trost im Falle von Leid und Sorgen dienen. Diese Gesänge, die bereits seit Jahrhunderten gesungen und weitergegeben werden, gelten als Allgemeingut und erscheinen sozial und kulturell gesehen als ein „Sammelbecken“ des Denkens, des Empfindens, des Erlebens, der Glaubensvorstellung sowie der Weltanschauung der jeweiligen Ethnie, hier der Mahi. Umso erstaunlicher ist es, dass dieser Kulturschatz bislang relativ unerforscht ist, wie ein näherer Blick auf die Forschungsliteratur über die mündliche Tradition in Benin und speziell über das Liedgut der Mahi zeigt.

### 1.2.1 Forschungsstand

Seit ein paar Jahrzehnten ist eine Hinwendung zur Erforschung der Gegenstände der mündlichen Tradition bei in Benin beheimateten WissenschaftlerInnen zu beobachten; die mündlichen Gattungen werden also immer mehr zum Forschungsgegenstand. Offenkundig ist das Bewusstsein geweckt, dass die mündliche Tradition nur auf diesem Weg erhalten werden kann. Denn mit der Entwicklung der neuen Technologien wächst die Gefahr, dass manche Gattungen der mündlichen Tradition unwiederbringlich verloren gehen, so beispielsweise musikalische Aufführungen, die bei Mondschein stattfinden. Grund dafür ist das

---

<sup>33</sup> Es muss darauf hingewiesen werden, dass der Begriff „indigen“ hier nicht im abwertenden Sinne, also nicht im Sinne einer kolonialen, sondern einer rein ethnologischen Sichtweise verwendet wird, um einen der bedeutenden Kulturaspekte einer Ethnie hervorzuheben, der seit Generationen vermittelt wird und tief in der Gesellschaft verankert ist.

Interesse der Menschen an technischen Neuerungen im Unterhaltungssektor. So verbringen viele Menschen heutzutage ihren Abend gerne einmal vor dem Fernseher oder begeistern sich für die scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten ihres Mobiltelefons. Ein weiteres Beispiel sind die nur noch selten stattfindenden Märchenabende, da den traditionell dazugehörigen Anlässen nicht mehr die Aufmerksamkeit früherer Jahre geschenkt wird. Auf diese Tatsache hat Wekenon Tokponto<sup>34</sup> erst vor kurzem anlässlich eines in Göttingen gehaltenen Vortrags über die Märchenforschung in Benin aufmerksam gemacht. Neben den Märchen- und Sprichwörtersammlungen sind in den letzten Jahren noch einzelne wissenschaftliche Studien in Benin erschienen, die sich mit vielen Gattungen der mündlichen Tradition beschäftigen.

Wenngleich diese Studien zumeist neue Kenntnisse hervorbringen, können diese nicht ohne Weiteres auf andere Kulturen im näheren oder weiteren Umkreis der Untersuchungsregion ausgedehnt werden, da erhebliche Unterschiede in den Sitten und Gebräuchen bestehen können. Viele Ethnien im Süd- und Zentralbenin haben eine gemeinsame Herkunft, unterscheiden sich aber trotzdem immens voneinander.

Es gibt einen akuten Mangel an Forschungsliteratur, besonders was die Liedforschung in Benin anbelangt. Daher erscheint es notwendig, zunächst einen Überblick zu den existierenden Abhandlungen über die anderen Ethnien der *Gbe*-Sprachen<sup>35</sup> zu geben, bevor man einen Blick auf das Liedgut der Mahi als Forschungsgegenstand wirft. Die Gesangsforschung in einigen Kulturkreisen Benins ist nicht neu. Die zu diesem Themenbereich verfügbare Literatur umfasst Nachschlagewerke, die von Angehörigen der jeweiligen Ethnie zusammengestellt wurden, die im Bestreben, ihre Kultur bekanntzumachen, sich interpretatorisch mit deren

---

<sup>34</sup> Mensah WEKENON TOKPONTO: Das Märchenerzählen in Benin zwischen Tradition und Modernität, Vortrag anlässlich der Abschlusstagung der Enzyklopädie des Märchens am 26.11.2015 in Göttingen.

<sup>35</sup> *Gbe* bedeutet „Sprache oder Dialekt“ in der Sprache der Fõn. Der Begriff wird außerdem von Sprachwissenschaftlern zur Bezeichnung der Sprachen einiger Bevölkerungsgruppen verwendet, die selbst ihre Sprachen oder Dialekte als *Gbe* bezeichnen. So wird beispielsweise von *Fongbe* oder *Fõn* sowie *Mahigbe* oder *Mahi* gesprochen, was so viel die Sprache der Fõn und die Sprache der Mahi bedeutet. Die *Gbe*-Sprachen umfassen viele Ethnien im Süd- und Zentralbenin.

Gesängen befasst haben. Darüber hinaus haben sich beninische Wissenschaftler, wie zum Beispiel Maximilien Quenum, Ascension Bogniaho und Bienvenu Koudjo mit der Erforschung der populären Lieder im Benin beschäftigt. Während sich Maximilien Quenum, der sich in seinem ethnologischen Werk *Au Pays des fons: Us et coutumes au Dahomey*<sup>36</sup>, mit einer einfachen Zusammenstellung der Texte einiger Gesänge begnügt, ohne diese Liedtexte interpretatorisch und analytisch grundsätzlich näher zu verarbeiten, beschäftigt sich Clément Da Cruz laut Bernard Passot<sup>37</sup> auch mit den Musikinstrumenten der Fɔn de Savalou.<sup>38</sup> Ascension Bogniaho und Bienvenu Koudjo wiederum versuchen, ihre Leser an das Liedgut mancher Ethnien im Benin wie *Wémènu*, *Gun* und *Fɔn* heranzuführen. Bogniaho setzt sich in seinen Forschungsarbeiten schwerpunktmäßig mit Form und Stil der in Süd-Benin gebräuchlichen Todeslieder auseinander; Koudjo schließlich legt in seiner Abhandlung eine Analyse der semiotischen und soziologischen Aspekte der populären Lieder bei den Fɔn-, Gun- und Toffin-Ethnien vor.<sup>39</sup> Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Feld der populären Lieder bislang nur für manche Volksgruppen im südlichen Benin hinreichend erforscht ist.

Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass es mehrere Sendungen im Nationalrundfunk (ORTB) gab und gibt, die zur Bekanntmachung des Liedguts jeder Volksgruppe beigetragen haben. So entstand die Sendung *Le concert des auditeurs* im (Nationalrundfunk) ORTB, die sich der landesweiten Übertragung der Volksgesänge widmete und den Musikern die Gelegenheit bot, sich selbst zu jedem Thema ihres Liedrepertoires zu äußern. Inzwischen wurde diese Sendung allerdings aus nicht näher bekannten Gründen abgesetzt. Eine ähnliche Sendung ist *Atchakpodji – Unter dem Diskussionsbaum* –, die sich bereits seit langem mit dem Liedgut jeder Ortschaft im Gbe-Sprachraum beschäftigt. Mit einem Tonbandgerät stattete der am 05. März 2014 verstorbene Moderator Albert

---

<sup>36</sup> Vgl. Maximilien QUENUM: *Au pays des fons. Us et coutumes du Dahomey*. Paris 1983.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Bernard PASSOT: *Le Bénin, les hommes et leur milieu: guide pratique*. Paris 2011, S. 16.

<sup>38</sup> Es war nicht möglich, den entsprechenden Aufsatz bibliographisch nachzuweisen.

<sup>39</sup> Bienvenu KOU DJO: *La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun". Aspects sémiotiques et sociologiques*. Thèse pour le doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Paris XII - Val de Marne. Unveröffentlichte Dissertation, 1989.

Kinhouandé gemeinsam mit Kollegen vielen Dörfern Benins einen Besuch ab, machte Aufnahmen von dem dort jeweils gebräuchlichen Liedgut und strahlte diese Aufnahmen samstagnachmittags um 17 Uhr im Nationalrundfunk aus. Auf diese Weise wurde einer breiteren Öffentlichkeit Näheres über die Musikkultur und die -praktiken der besuchten Örtlichkeiten bekannt.

Die 2009 im Privatfernsehen *Canal 3* entstandene Sendung *Hanlissa* – „Ausflug ins musikalische Leben“ –, die von dem Moderator Aubin Akpohoukè<sup>40</sup> kreiert und präsentiert wird, strebt die Bewahrung der Werte der traditionellen oder traditionell-modernisierten Musik an, damit die Beniner nicht nur weiterhin mit ihrer einheimischen Musik vertraut bleiben bzw. mit ihr vertraut gemacht werden, sondern auch zum Singen und Tanzen motiviert werden. Dies wird als Beitrag zur Tradierung des traditionellen musikalischen Lebens, das zunehmend von fremden Musikkulturen bedroht wird, betrachtet. Jedoch ist festzustellen, dass sämtliche Sendungen ausschließlich Interesse an den lebenden Musikkünstlern hegen, sodass das Schöne und die Originalität nur in den (konzipierten) Texten dieser neuen Musiker gefunden werden kann und „die traditionell ewigen Gesänge“ missachtet werden. So werden alte Liedstücke seit geraumer Zeit immer weiter zurückgedrängt, sodass es sehr schwierig ist, sie heutzutage zu identifizieren, obgleich sie als wesentliche Grundlage für die neuentstandenen Liedtexte dienen. Sie werden entweder imitiert oder schlichtweg als die Synthese der behandelten Idee verwendet.

Ungeachtet der enormen Bedeutung, die der Musikkultur in Benin beigemessen wird, liegen nur wenige wissenschaftliche Untersuchungen über das Liedgut der Mahi vor. Diese Forschungen sind darüber hinaus teilweise mit Vorsicht zu betrachten, da die Mahi häufig mit der Fɔn-Ethnie gleichgesetzt werden, auch wenn diese Volksgruppe ihre ganz eigenen kulturellen Praktiken besitzt und deutlich von den Mahi unterschieden werden muss. So blieb die Musikkultur der Mahi bislang kaum erforscht und wurde keiner näheren wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen. Aufgabe der hier vorliegenden Abhandlung ist es daher, die Ethnie der Mahi und ihr Liedgut zu untersuchen. Wie alle empirischen

---

<sup>40</sup> Moderator bei dem privaten Fernsehsender *Canal 3* in Cotonou (Republik Benin).

Forschungen gründet sich auch dieses wissenschaftliche Unterfangen größtenteils auf Feldforschungen.

### 1.2.2 Methodisches Vorgehen

Die Feldforschung ist das Revier und das methodische Handwerkszeug der kulturwissenschaftlichen Forschung. Sie ist für das Datenerhebungsverfahren von großer Bedeutung, weil Ethnologen bzw. Kulturwissenschaftler die notwendigen Informationen zur Bearbeitung ihres Forschungsgegenstandes nicht aus schriftlichen Quellen herausarbeiten, sondern die Materialien, die häufig ausschließlich in mündlicher Form bei den Beforschten existieren, nur *im Feld* erheben können, wie Bettina Beer darlegt:

„Ein erstes Merkmal ethnologischer Forschungen ist, dass Ethnologen ihre Daten im Feld erheben, also in der Lebenswelt der Untersuchten, und nicht wie andere Wissenschaftler im Labor, am heimischen Schreibtisch oder in der Bibliothek.“<sup>41</sup>

Verstanden werden soll die Feldarbeit also als eine der unumstrittenen, zentralen Methoden der Ethnologie zur empirischen Datengewinnung. Sie ist aber nichts Spezifisches für die Ethnologie. Die Feldforschungsmethodik ist vom Fachgebiet und von dem verfolgten Ziel abhängig. So entwickeln die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen unterschiedlicher Disziplinen je nach dem Forschungsgegenstand eine eigene Feldforschungsmethode. In der Völkerkunde erscheint die teilnehmende Beobachtung<sup>42</sup> als gebräuchliche Schlüsselmethode zur Datenerhebung. Sie wurde von Bronislaw Malinowski in den 1920er Jahren entwickelt und trug deutlich zur „*methodischen Wende*“<sup>43</sup> der kulturalanthropologischen Forschung bei. Sie besteht darin, nicht mehr Daten aus zweiter Hand zu erhalten, sondern diese Daten durch einen annäherungsweise verstehenden Zugang zur alltäglichen Lebenswelt der Beforschten zu erheben.

---

<sup>41</sup> Bettina BEER: Einleitung: Feldforschungsmethoden. In: *Dies.* (Hg.): *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Berlin 2008, S. 9–36, hier S. 11.

<sup>42</sup> Vgl. Brigitta HAUSER-SCHÄUBLIN: *Teilnehmende Beobachtung*. In: Bettina BEER (Hg.): *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Berlin 2008, S. 37–58, hier S. 37.

<sup>43</sup> Vgl. Wolfgang KASCHUBA: *Einführung in die europäische Ethnologie*. München 2006, S. 196.

Dieser Zugang soll perspektivenreich und multimethodisch sein. Er darf weder als eine lediglich interaktive soziale Erhebungssituation noch als irgendeine Anwesenheit des Forschenden an einem Ort, sondern als eine unmittelbare Partizipation des Forschenden am alltäglichen Leben verstanden werden:

„Kennzeichnende Schlüsselmethode ist jedoch die *teilnehmende Beobachtung*, mit der die Feldforschung oft auch gleich gesetzt wird. Gemeint ist damit die unmittelbare Partizipation des Forschenden am alltäglichen sozialen Leben im jeweiligen Untersuchungsfeld und ein emphatiegeleitetes, nachvollziehendes Verstehen bei gleichzeitig gewahrter analytischer Distanz.“<sup>44</sup>

In jedem Fall ist zu beachten, dass in diesem Feldforschungsverfahren mehr Wert auf die Dauer des Forschungsaufenthalts gelegt wird als auf die technischen Forschungsbedingungen. Obgleich sich die Effizienz dieser Feldforschungsmethode bestreiten lässt, soll für die vorliegende Abhandlung nicht der Versuch unternommen werden, ein methodisches Datenerhebungsverfahren entwickeln zu wollen. In Gesellschaften mit mündlicher Tradition, in denen die Tradition immer wieder geheim gehalten wird, sind eine feste Vertrauensbasis zwischen ForscherIn und Traditionalisten und gut elaborierte Forschungsbedingungen notwendig, um belastbare Befunde zu erheben. Vorab soll man daher dem jeweiligen Interviewpartner zusichern, dass nichts an die Öffentlichkeit sickern darf, und sollte dies doch der Fall sein, dann wäre er nicht dafür verantwortlich. Hat man nach einer gewissen Überzeugungsphase erst das Vertrauen des Informanten gewonnen, besteht zumindest die Möglichkeit, ein für die Forschungsarbeit ergiebiges Gespräch mit ihm zu führen. Neben der Überzeugungsphase fungieren die verschiedenen Interviewformen – intensive und extensive Interviewformen – als wichtige Instrumente für die Datengewinnung. Beide Formen ergänzen sich und dürfen keinen qualitativen und quantitativen Kriterien unterzogen werden. Von einem intensiven Interview wird gesprochen, wenn es um erfahrene Informanten, also um Gewährsleute geht. Sie sind generell nicht zahlreich, aber

---

<sup>44</sup> Brigitta SCHMIDT-LAUBER: Feldforschung: Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung. In: Silke GÖTTSCHE-ELTEN & Albrecht LEHMANN (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie. Berlin 2007, S. 219–248, hier S. 220.

sehr bekannt in ihrem Umfeld. Das extensive Gespräch wendet sich hingegen an alle Individuen, die aus dem Forschungsgebiet stammen. Abschließend ist es heutzutage evident, dass jeder Feldforscher zwangsläufig damit rechnen muss, dass jedes Gespräch mit einer Belohnung als Gegenleistung für den Ansprechpartner enden soll. Es handelt sich um ein Verhältnis aus Geben und Nehmen.

Die Feldforschung für die vorliegende Analyse umfasste einen Zeitraum von sechs Monaten und erbrachte die notwendigen Daten zur Erstellung eines repräsentativen Korpus als Grundlage für die Ausarbeitung dieser Dissertation. Auf die Erstellung des Korpus und dessen Analyse wird im Folgenden noch ausführlich einzugehen sein.

### 1.2.2.1 Feldforschung

Die Erforschung der Gegenstände mündlicher Kulturen ist in vielerlei Hinsicht schwierig. Dies ist selbst dann der Fall, wenn man in diese Kultur hineingeboren und mit ihr aufgewachsen ist, ja sogar fließend deren Sprache spricht. Die Realität und der Alltag während der Feldforschung haben auch im vorliegenden Fall gezeigt, dass es außerordentlich schwierig ist, Texte der Oralliteratur vom gesprochenen Wort ins Schriftliche zu übertragen. Noch weitaus komplizierter wird es, wenn es um Gesänge geht, die vor allem in einer Sprache vermittelt werden, die stark von der Alltagssprache abweicht. Zusätzlich lässt sich beobachten, dass die Gesänge, je nach Gegend oder Ethnie, auf strengen Prinzipien gründen. Es handelt sich um von der jeweiligen Kultur vorgeschriebene musikalische Regeln, die dadurch, dass die Lieder in afrikanischen Tonsprachen gesungen werden, zusätzlich erschwert werden.

Im Rahmen der hier vorzustellenden Feldforschung, die vom 02. August bis zum 27. September 2014 durchgeführt wurde, sollten alle neuen technologischen Neuerungen, soweit deren Anwendung erfolgversprechend erschien, genutzt werden. Für die ersten Umfragen wurde eine Digitalkamera vom Typ „Kodak EasyShare M853“ verwendet. Der Grund dafür war, die für die Abhandlung relevanten Gesänge nicht nur schriftlich, sondern auch in bildhafter Form zu archivieren, um auch zu einem späteren Zeitpunkt darüber verfügen zu können. Dieses Vorgehen kann



möglicherweise dazu beitragen, das Liedgut der Mahi vor dem Aussterben zu bewahren, ein Schicksal, welches allen schriftlosen Kulturen droht. Die Informanten, die zunächst nicht damit einverstanden waren, dass Filmaufnahmen gemacht wurden, konnten nach und nach von der Wichtigkeit des Vorhabens überzeugt werden. Zusätzlich kam in Fällen, in denen es unerlässlich erschien, anstelle der Kamera ein Diktiergerät zum Einsatz.

Eines der größten Probleme einer Feldforschung wie der hier vorgestellten ist die Auswahl der Informanten bzw. Gewährsleute. Die hier interessierende Untersuchungsregion ist sehr weitläufig und es gab nicht von vorneherein Kontakte für das gesamte Forschungsgebiet. So galt es auch unbekannte Orte aufzusuchen, um zunächst Kontakte zu knüpfen, die für die spätere Arbeit von Nutzen sein sollten. Es ist zu konstatieren, dass die Hilfsbereitschaft der Menschen gegenüber Fremden abgenommen zu haben scheint. Es gab durchaus Personen, die jedwede Art der Hilfe und damit den Zugang zu Informationen absolut verweigerten. Die Gründe für ihr unkooperatives Verhalten sind die fehlenden Verwandtschaftsbeziehungen oder Dorfzugehörigkeiten. Auch über Dritte war es häufig nicht möglich, die Menschen zur Mitarbeit zu bewegen. So vermuteten die potentiellen Informanten sogar, dass ich ihren Bekannten Geld für diesen Gefallen geboten hätte. Deshalb war es nötig, selbst mit allen Informanten Kontakt aufzunehmen, um ihnen die genauen Beweggründe zu erläutern. Daraufhin gaben doch einige Personen die Zusage, auf die ihnen gestellten Fragen zu antworten und mir sogar einige der Lieder vorzutragen.

In der Praxis zeigte sich dann, dass sich die Interviewsituation doch deutlich von der einer Befragung im klassischen Sinn unterschied. Beispielsweise wurde die Qualität der Aufnahmen wesentlich durch Umgebungsgeräusche wie Kindergeschrei und Straßengeräusche während des Interviews beeinträchtigt. Auch der unangekündigte Besuch von Freunden des Hauses führte mitunter zu einer Unterbrechung der Aufzeichnungen. Des Öfteren passierte es auch, dass die interviewte Person das Gespräch unterbrechen wollte, um einen vorübergehenden Bekannten zu grüßen, der in diesem Moment plötzlich Priorität besaß. Bei einer

Sitzung in *Assanté*<sup>45</sup> – einem Mahi-Dorf – stellte der Tod eines kleinen Kindes den Grund für die Unterbrechung des Interviews dar und auch das Gespräch mit einer Informantin in *Awaya*<sup>46</sup>, einem Dorf konnte wegen eines Todesfalls nicht wie geplant stattfinden.

Die Dörfer, in denen die Aufnahmen gemacht wurden, liegen weit voneinander entfernt, sodass es kaum möglich war, innerhalb eines Tages mehrere Ortschaften zu bereisen, um dort Informationen einzuholen. Aus Sicherheitsgründen kam es ebenfalls zu Einschränkungen bei der Reiseplanung. Manchmal kamen Interviews nicht zustande, da die Gesprächspartner einfach nicht erschienen und als Ausrede beispielsweise angaben, dass etwas Unvorhergesehenes geschehen sei.

Ein weiteres Problem war das Misstrauen mir gegenüber, in der Rolle des Interviewenden. Manche Gesprächspartner weigerten sich regelrecht, die gewünschten Informationen zu liefern oder versuchten absichtlich die Interviewsituation zu meiden, weil gemunkelt wurde, die Lieder sollten vermarktet und das alte Liedgut dafür genutzt werden, mir einen wirtschaftlichen Vorteil zu verschaffen. Sobald die Menschen über meinen studentischen Status aufgeklärt waren, fragten manche, ob die Videoaufnahmen ausländischen Personen vorgeführt werden sollten. Nach einer positiven Antwort fand das Projekt auch bei den zunächst misstrauischen Personen plötzlich große Zustimmung und wurde von ihnen sehr ernst genommen. Aufgrund des zurückhaltenden Verhaltens mancher Informanten kam der Gedanke auf, in Kontakt mit einigen traditionellen Musikern zu treten. Einige Musiker verdeutlichten jedoch durch ihr unzuverlässiges Verhalten, welchen Stellenwert sie dem Projekt in Wirklichkeit einräumten, indem sie die vereinbarten Termine nicht einhielten. Andere, die an dem Projekt interessiert waren, gaben hingegen Interviews, in denen sie erläuterten, welche Vorstellungen sie von den populären Liedern haben.

Mit der Zeit änderte sich die Beziehung zu einigen Informanten zum Positiven und es folgten Einladungen zu dem Zweck, Lieder aufzunehmen. Offensichtlich setzte sich die Erkenntnis durch, dass die Mahi-

---

<sup>45</sup> Bei einem Gespräch mit den Informanten Charles und Jean BAKPÉ und Marcelline LÉTCHÉDÉ am 23.08.2014 im Arrondissement d'Assanté.

<sup>46</sup> Ortsname in der Kommune von Dassa-Zoumè, im Landesinneren.

Lieder nicht vermarktet, sondern auf dem Wege einer sorgfältigen Archivierung vor dem Vergessenwerden oder dem Verschwinden bewahrt werden sollen. Aus diesem Grund stellten einige Informanten auch den Kontakt zu diversen Musikgruppenleitern oder Trommlern her, die mit alten Instrumenten vertraut sind und zahlreiche traditionelle volkstümliche Lieder im Gedächtnis haben. Allerdings waren auch diese Musiker häufig nicht mehr fähig, diese Lieder zu singen bzw. hatten nur noch wenige Strophen auswendig parat. Sie sagten dann, dass ihnen beim Singen der Atem knapp werde, weil sie zu alt für diese Art Gesänge wären. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass die afrikanische Musik einen weiten Stimmumfang vom Singenden verlangt. Deshalb ist es vielen nicht mehr möglich, ein Lied zu summen und es vollständig zu singen.<sup>47</sup> Im Rahmen der hier vorliegenden Forschungsarbeit spielen auch die vielfältigen Musikinstrumente der Mahi eine große Rolle. Die Fragen, die den Menschen hierzu gestellt wurden, verstärkten das Interesse der Gesprächspartner an dem Forschungsprojekt merklich.

Manche Informanten forderten eine Belohnung für eine Darbietung aus ihrem Liedrepertoire und für ihr weiterführendes Engagement. Wurde den Informanten früher etwas Schnaps aus gegorenem Palmwein, „*Sodabi*“, angeboten, so erwarten sie heute Bargeld von dem Forscher.

Manchmal wollten einige Informanten einen Auszug der Aufnahme sehen, denn sie wollten wissen, wie sie bei der Aufzeichnung aussahen, und vor allem wie ihre Stimme zu der Darbietung passte. Manche von ihnen fanden die Aufzeichnung lustig, manche schienen eher unzufrieden mit sich selbst zu sein. Allen Schwierigkeiten zum Trotz gelang es, über zweihundert Lieder zu sammeln. Der überwiegende Teil dieser Lieder wurde in Mahi transkribiert. Auch wenn die meisten der Gesänge altherkömmlich sind, enthält die Sammlung auch Stücke neuer traditioneller Musiker. Nach umfassender Sichtung des vorhandenen Materials

---

<sup>47</sup> Tognon AIFA alias Alèdo beispielsweise konnte kein Lied singen, weil er an Asthma litt und bereits über 80 Jahre alt war. Kein Lied, das er anstimmte, konnte er bis zum Ende singen. So verwies er oft die Liedstücke auf seinen CDs. Dennoch hat ein von ihm erwähntes altherkömmliches Lied meine Aufmerksamkeit so sehr geweckt, dass ich es in mein Liedkorpus integriert habe (Lied Nr.7).

fiel die Wahl auf dreiundfünfzig Gesänge, die ins Deutsche übersetzt und interpretiert wurden.

### 1.2.2.2 Schwierigkeiten bei der Auswertung und Verarbeitung der Gesänge

Nach der Feldforschungsphase wurden die aufgezeichneten Liedtexte schriftlich festgehalten und anschließend transkribiert und übersetzt, Arbeitsschritte, die für die Analyse und Interpretation der Texte zwingend notwendig waren. Da der Großteil des hier analysierten Liedguts mündlich tradiert ist, ist es für ein umfassendes Verständnis der Texte unabdingbar, die gesungene Form in eine schriftliche Variante zu überführen. Dies stellte ein schwieriges Unterfangen dar, denn die Struktur der Liedtexte und die spezielle Betonung mancher Wörter weichen in vielen Fällen erheblich von der Alltagssprache ab, da es sich um eine spezielle „Kunstsprache“ handelt. Unter diesem Begriff ist eine Sprache zu verstehen, die künstlich zur Vermittlung von Ideen oder Gedanken entwickelt wird. Im vorliegenden Fall handelt es sich um Gesänge, die Strukturen aufweisen, die sie als Gedichte ausweisen. Der Gesang der Mahi und sämtlichen Völkern des Adja-Tado kann als eine auf das Wesentliche konzentrierte Lyrik betrachtet werden, deren Ziel es ist, in wenigen Worten viele Gedanken oder Ideen mitzuteilen. Darin liegt der Reiz der afrikanischen Gesänge, für deren Analyse viele Parameter in Betracht kommen. Gleichwohl kamen nicht alle diese Parameter für die Übersetzung in Betracht. Denn neben den alltäglichen Vokabeln treten in den Liedern Wörter und Wendungen auf, die eigens ausgewählt und verwendet werden. Hinzu kommt, dass Mahi zu den afrikanischen Tonsprachen gehört. So lassen sich beim Sprechen wie beim Singen mehrere Variationen der Tonhöhe beobachten. Jedoch war es kompliziert, adäquate Sonderzeichen zu finden, die diese Tonvariationen bestmöglich symbolisieren können. Solche Zeichen sind zum Beispiel: *ǎ*, *ǎ́*, *é*, *è*, die oft in den *Gbe*-Sprachen erscheinen, im Symbolvorrat des Textverarbeitungsprogramms Word jedoch nicht existieren. Aus diesem Grund wurden alle im Word fehlenden Zeichen über Unicode eingegeben.

Die Auswertung der Videoaufnahmen zum Zwecke der Transkription der Gesänge zeigte die Verwendung mancher Wörter, die der Umgangssprache nicht systematisch zugehörig sind. Mitunter kam ein völlig unbekanntes Wort zu Gehör, dessen Bedeutung erst bei den Gewährsleuten erfragt werden musste.

Als eine sich bei der Bearbeitung mündlich überlieferter Texte häufig wiederholende Schwierigkeit erweist sich die Beschreibung der Gestik und Mimik der Vortragenden. Im Falle der Gesänge kommt hinzu, dass die Sänger bisweilen von ihren Emotionen überwältigt werden.<sup>48</sup> Solche Emotionen sind generell schwer greifbar und in Worte zu fassen. Man könnte behaupten, dass es sich oftmals um eine Mischung aus Traurigkeit und wehmütiger Freude handelte, die sich ihrer Stimme bemächtigte und diese sinnfällig veränderte. Diese subjektiven Gefühle finden in der Transkription und Übersetzung der Texte keinen Niederschlag, was interpretatorisch dem Gesang seinen ganzheitlichen Sinn nimmt. Zusätzlich wird die Melodie, die weitaus besser zur Illustration der Ästhetik und der Poesie der Gesänge dienen könnte, in solch einer Transkription außer Acht gelassen. Zum Beispiel werden durch die Melodie die Variationen der Tonhöhe aufgewiesen, die für die Tonsprachen typisch sind.

Die Übersetzung einiger Redewendungen, Ausdrücke, Bezeichnungen sowie Onomatopöien, erweist sich zwar in der Forschungssprache als in jeder Hinsicht sehr sinnvoll, es gibt aber kein entsprechendes Pendant in der deutschen Sprache. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn der Gesang anfänglich angestimmt wird mit: *O kókólo yi kóyí! kóyí kóyí!*<sup>49</sup> Oder mit *È yí é yí!* Aus mehreren Gründen blieb es daher bei der Beschreibung der Originaltexte bei einer prägnanten Erklärung. Einerseits sollte vermieden werden, die Wörter zu verfälschen, andererseits sollten die Leser nicht verwirrt werden. Diese Regel wurde auch auf die Klan-Bezeichnungen im Lebensraum der Mahi angewandt.

---

<sup>48</sup> Zum Beispiel eine Informantin, die während des Singens bitterlich zu weinen begann, da sie der Gesang an die letzten Minuten ihrer Mutter erinnerte, bevor diese starb.

<sup>49</sup> Es findet im Deutschen keine Entsprechung. Siehe hierzu die Klagelieder in dieser Abhandlung.

### 1.2.3 Erstellung des Liedkorpus

Die meisten Lieder, die das Korpus bilden, wurden von mir selbst während meiner verschiedenen Feldforschungen aufgezeichnet. Darüber hinaus wurden acht weitere Liedstücke ausgewählt<sup>50</sup>, die aus dem Liedrepertoire oder aus den CDs einiger bekannter Musiker ausgewählt wurden. Die Wahl dieser Liedstücke erfolgte aufgrund ihres Aussagewertes und ihrer Beliebtheit. So empfahlen manche Informanten mir Liedstücke auf eigenen CDs. Insgesamt umfasst das Korpus 53 Lieder, die auch zur Erstellung der Typologie gedient haben. Innerhalb dieser Typologie sind sie allerdings ungleich verteilt. Dies bedeutet aber nicht, dass die Kategorien mit wenigen Liedern bei den Mahi unbekannt sind, sondern dass solche Lieder für diese Arbeit ohne Bedeutung sind. Deshalb werden lediglich ein bis zwei Beispiellieder angeführt.

Da die meisten Gesänge außerhalb der üblichen musikalischen Darbietungen aufgenommen wurden, sind sie nicht von Musikinstrumenten begleitet. Einzelne Fälle, in denen einige Musikinstrumente gespielt werden, gehören zu vorab geplanten musikalischen Aufführungen oder Liedstücken aus CDs bekannter Musiker.

Jedem Lied wird eine Nummer zugeordnet. Außerdem wird jedes Lied betitelt. Falls der Musiker das Liedstück zuvor nicht betitelt hat, entspricht der Titel zumeist der ersten Verszeile des Gesangs. Klingt ein von zwei oder drei Informanten zusammengetragener Liedtext ähnlich, wird immer die beste vollständige Version bevorzugt. Darüber hinaus kommt dem jeweils zugehörigen Kommentar große Bedeutung zu. Gewöhnlich wird der Informant gebeten, nach der Aufzeichnung des Liedes selbst einen Kommentar zum gesungenen Text abzugeben. Dieser Kommentar wird danach aufgearbeitet und ins Deutsche übersetzt. Mitunter werden die Informationen aus anderen Versionen benutzt, um die unvollständigen Versionen zu ergänzen. Einzelnes, was völlig unverständlich klingt, wird sofort beseitigt. Die Version, die dem Liedtext unten beigelegt wird, erscheint verständlicher. Zwar gibt es grundsätzlich keine perfekte Version, gleichwohl enthält die gewählte Version Informationen zum Verständnis des jeweiligen Gesanges.

---

<sup>50</sup> Siehe hierzu die Lieder Nr. 18, 21, 22, 24, 26, 28, 30 und 35 des vorliegenden Korpus.

Der Kommentar beginnt immer mit dem Titel des Gesanges, dem der Name der Informanten oder der Gesangsgruppe folgt. Darüber hinaus werden manchmal Angaben über die Zivil- und Berufsstände des Informanten sowie über seine religiöse Zugehörigkeit gemacht, also mehr Informationen über die Identität der Informanten gegeben.

Für die Analyse der Lieder wird die Triangulation benutzt, deren Schwerpunkt auf die Beschreibung und die kontextuelle Analyse gelegt wird. Im Wesentlichen handelt es sich um einen Bereich der Oralliteratur, der generell die Erstellung eines Konzeptes erschwert. Die Problematik dabei ist, eine Methode zu identifizieren, die sowohl die Formen der oral tradierten Texte, ihre Inhalte als auch ihre Kontexte in Betracht ziehen kann. Anscheinend gibt es bisher keine wissenschaftliche Methode, die der Bearbeitung der mündlich tradierten Texte vollständig gerecht wird. Wenngleich dieses Thema offensichtlich sowohl für soziologische, ethnologische, linguistische oder ethno-linguistische als auch ethnomusikologische Theorien relevant ist, werden im Rahmen der hier vorliegenden Analyse alle theoretischen Diskussionen hintangestellt. Geneviève Calame-Griaule hat aus den bisher vorliegenden Versuchen die von ihr als ethno-linguistische Methode<sup>51</sup> bezeichnete Herangehensweise herausgearbeitet, eine Methode, die auch für eine Analyse mündlich überlieferter Gesänge hilfreich sein könnte, wie sie selbst schreibt:

„La linguistique classique nous donne, certes, les moyens de transcrire et d'analyser les énoncés, mais elle accorde généralement peu d'intérêt aux niveaux de langue et procédés stylistiques. C'est l'ethnolinguistique, définie comme l'étude des relations entre la langue, la culture et la société, qui permet de faire la synthèse entre ces différentes approches et de considérer la littérature orale comme un champ privilégié de manifestations langagières dans un contexte culturel précis.“<sup>52</sup>

Die Quintessenz ihrer Ausführungen ist, dass aufgrund der sozialen Funktion der mündlichen Literatur und des kulturellen Kontextes, die sich prinzipiell voneinander unterscheiden können, bei der Analyse die bewussten Interpretationen der Zuhörer und deren Weltauffassung in Betracht gezogen werden. Daher wird in den Kommentaren zu den Liedern sowohl auf diese Methode als auch auf Details geachtet, die außer

---

<sup>51</sup> Vgl. hierzu Geneviève CALAME-GRIAULE: *Des cauris au marche*. Paris 1987, S. 11.

<sup>52</sup> Ebd., S. 12.

ihrem kulturellen Kontext, der bei der Rezitation erwähnt wird, einen anderen Sinn in sich tragen können.

Außerdem wurden einigen Gewährsleuten die Ergebnisse der Befragung sowie Kommentare vorgelegt, die von anderen Informanten geliefert worden waren und zeitweise als diskussionswürdig und sinnentleert erschienen. Ziel dieses Vorgehens war es, individuelle und unzuverlässige Interpretationen zu vermeiden. Darüber hinaus wurden ausgewählte Themen mit den Mitarbeitern Brigitte Baladja, Calixte Houndonougbo und Richard Vidégnon alias Wesén diskutiert, die mitunter die richtigen Erklärungen bekräftigten oder falsche aufdeckten. Die meisten Lieder, die in dieser Untersuchung erscheinen, wurden diesen Experten vorgelegt. Manche Texte gehören letztendlich nur deshalb zum Liedkorpus, weil diese Gewährsleute die Kommentare mit ihrem Wissen bereichert haben. Bevor das Liedkorpus selbst betrachtet wird, soll zunächst die zu untersuchende Ethnie vorgestellt werden.



## 2 Mahi-ethnographische Szenarien

Ist die Rede von den Mahi, dann lenkt man zunächst den Blick auf die im Hügellandstrich im Landesinneren angesiedelte Ethnie oder denkt an die Einwohner der Stadt Savalou<sup>53</sup>. Der Grund dafür ist, dass vor geraumer Zeit Savalou als der Hauptursprungsort der Mahi angesehen wurde. Der Begriff Mahi wurde jedoch als eine kulturgeografische Bezeichnung wahrgenommen, sodass oft gefragt wird: „*Savalounu wè nyi wé à?*“, zu Deutsch: „Kommst du aus Savalou?“ Auf diese Weise sind die Mahi-Regionen ausschließlich auf die Stadt Savalou beschränkt, obwohl die Mahi nicht nur diesen Ort bewohnen, sondern auch in mehreren Städten in Zentral- und Südbenin wohnhaft sind. Außerdem bewohnen die Mahi die Hügellandzone des Departements des Collines, aber auch die Hochebene d'Agonli im Departement du Zou, eine der Etappen aus der Zeit ihrer Wanderungen. Sie sind auch im Plateau de Kétou im Department du Plateau, im südöstlichen Teil der heutigen Republik Benin zu finden.

Das heutige Benin war früher in viele verschiedene Königreiche aufgeteilt, unter denen sich das Königreich von Dahomey<sup>54</sup> bereits während der vorkolonialen Zeit durch seinen transatlantischen Sklavenhandel als einer der bedeutendsten Akteure auszeichnete. Dieses Königreich besaß auch ein Heer, das mit einem bedeutenden Frauenregiment ausgestattet war. Seit 1904 gehörte das Land als französische Kolonie zum frankophonen Westafrika (A.O.F.) und wurde zur Erinnerung an das mächtige Königreich, das der französischen Kolonialmacht lange Widerstand geleistet hatte, Dahomey genannt.<sup>55</sup> Nach ihrer Unabhängigkeit von Frankreich am 1. August 1960 wurde die Kolonie Dahomey zur gleichnamigen Republik. 1975 schließlich wurde die Republik Dahomey in Volksrepublik Benin umbenannt. Damals wurde der Staat von einer volksrevolutionären Partei regiert, deren Ideologie, der Marxismus-Leninismus, Staatsdoktrin war. Erst ab dem 1. März 1990 trat eine neu gebildete Verfassung in Kraft, die dem Land, das sich damals mit einer

---

<sup>53</sup> Das ist eine der im Landesinneren gelegenen Städte der Mahi.

<sup>54</sup> Der ursprüngliche Name des Königreichs war Danxomè, was so viel wie „im Bauch der Schlange“ bedeutet.

<sup>55</sup> Vgl. Jean PLYA: *Histoire Dahomey*. Isy les Moulineaux 1975, S. 138.

katastrophalen wirtschaftlichen Lage konfrontiert sah, ein neues politisches und wirtschaftliches Leben ermöglichen sollte. Die neue Verfassung wurde zur Grundlage für eine Präsidialdemokratie, die Signalwirkung für andere afrikanische Staaten hatte. Zur politischen Neuausrichtung des Staates gehörten neben der Zulassung vieler politischer Parteien – in Benin werden ungefähr hundert politische Parteien gezählt – die Beachtung der Menschenrechte sowie die Meinungs-, Versammlungs- und Pressefreiheit. Die Einführung der Marktwirtschaft sowie die Dezentralisierung sind grundlegende Bestandteile des modernen Benins.

Der kolonialen Grenzziehung entsprechend wird die Republik Benin im Süden von der westafrikanischen Atlantikküste, dem Golf von Guinea, begrenzt. Im Norden grenzt der Staat an die Republiken Burkina-Faso und Niger, im Osten an die Bundesrepublik Nigeria und im Westen an die Republik Togo. Das Staatsgebiet umfasst eine Fläche von 112.622 km<sup>2</sup>, die beninische Bevölkerung beläuft sich der Volkszählung vom Mai 2013 zufolge auf 10.008.749 Einwohner.<sup>56</sup> Diese Bevölkerung verteilt sich ungleich auf zwölf Departments: Atlantique, Litorale, Mono, Couffo, Ouémé, Plateau, Zou, Collines, Atacora, Donga, Borgou, Alibori. Wie in den meisten Küstenländern sind die Städte im Süden, die Bezirke an der Küste, dicht besiedelt. Dies unterstreicht die soziokulturelle Vielfalt der Bevölkerung Benins.

In Benin gibt es, neben Französisch als Amtssprache, etwa 52 lokale Sprachen<sup>57</sup> oder Dialekte. Benin lässt sich in drei große Klima- und Vegetationszonen unterteilen. Das vorherrschende Klima teilt sich wie folgt auf: Das subäquatoriale Klima, das im Süden bis ins Landesinnere bis Savè herrscht, besteht aus vier Jahreszeiten. Der nördliche Teil des Landes ist vom sudanesischen Klima geprägt. Ausgenommen sind die nordwestlichen Gebirgsregionen Benins. Dort ist aufgrund der Höhe der Berge das Atakora-Klima, also ein gemäßigtes Gebirgsklima zu finden. Jedem Klima entspricht eine ganz spezielle Vegetation mit jeweils daran angepassten Lebensformen. Die hier kurz genannten soziokulturellen,

---

<sup>56</sup> INSAE: Recensement Général de la Population et de l'Habitation - INSAE. Online unter: <http://www.insae-bj.org/recensement-population.html>; Stand am 01.03.2017.

<sup>57</sup> Ecole et Langues Nationales en Afrique: Bénin. Online unter: <http://www.elan-afrique.org/quelles-actions-menees-page/benin>; Stand am 06.08.2016.

linguistischen und geographischen Faktoren ermöglichen es der Bevölkerung, die zum größten Teil aus Analphabeten besteht, ihren verschiedenen Beschäftigungen nachzugehen.



Abbildung 1: Landkarte Benins mit den 12 Departements. Quelle: PANABENIN/MEPN (2008)

In Benin ist zusammen mit dem Christentum und dem Islam *Vodun* eine offiziell anerkannte Religion, deren offizieller Feiertag der 10. Januar ist. Neben der Vorstellung von Gott, dem Allmächtigen, der in der Weltanschauung der im Süden und im Zentrum Benins besiedelten Völkergruppen *Mahu* bzw. *Mawu* oder *Aklúnɔ* sowie *Gbèdòtɔ* genannt wird, besteht die Vorstellung von der Existenz anderer Naturgötter, die in enger Verbindung mit Gott, dem Schöpfer, wirken sollen. Entsprechend wird die ganze Natur als beseelt wahrgenommen. Bestimmte Bäume oder Tiere, die Erde, der Wind, das Gewässer usw. werden als etwas Heiliges bzw. als Gottheiten angesehen. Zu den Völkergruppen, die dieser Religion angehören, zählen auch die Mahi, die im Mittelpunkt dieser Forschungsarbeit stehen.

## 2.1 Geographischer Überblick über das Siedlungsgebiet der Mahi

Etwa zweiundfünfzig verschiedene soziokulturelle und linguistische Gruppen bilden die Bevölkerung Benins.<sup>58</sup> Darunter sind die Mahi zu finden, eine Ethnie, die bereits Anfang des 17. Jahrhunderts in das heutige Departement der Collines sowie in zahlreiche andere Orte umgesiedelt war. Neben der Sicherheit, die diese Zonen ihnen damals boten, waren die Gebiete auch ein ideales Terrain für Tätigkeiten wie Landwirtschaft, Jagd, Viehzucht und Fischfang. Das Leben in diesen Gebieten wurde demzufolge seit geraumer Zeit wegen der Bodenbeschaffenheit und anderer natürlicher Faktoren bevorzugt.

Klimatisch ist das Landesinnere vom tropisch-heißen subäquatorialen Klima bestimmt.<sup>59</sup> Für diese Region – vom Süden des Landes bis zum Departement Borgou – sind vier Jahreszeiten charakteristisch. Abwechselnd herrschen zwei Regenzeiten und zwei Trockenperioden. Eine große

---

<sup>58</sup> Als Minister für Alphabetisierung und Aufstieg nationaler Sprachen hat Roger GBÉGNONVI 2011 eine aus einheimischen Sprachwissenschaftlern und Experten bestehende Kommission zur Überarbeitung der linguistischen Landkarte Benins ins Leben gerufen. Diese Kommission konnte 62 Sprachen innerhalb des ganzen Landes unterscheiden und die Bevölkerung somit in die gleiche Anzahl an Ethnien einteilen. Laut ihrer Ausführungen sollte das Verständnis weiterer lokaler Sprachen kein Grund sein, um diese sofort einer anderen zuzuordnen. Jede ethnische Sprache soll als selbständig betrachtet werden.

<sup>59</sup> Vgl. Kolawolé Sikirou ADAM, Michel BOKO: *Le Bénin*. Cotonou 1983, S. 20.

Regenzeit dauert von April bis Juli. Danach folgt eine kleine Trockenzeit von August bis September, der Himmel bleibt aber oft bedeckt. Die zweite kleine Regenperiode geht von Oktober bis November. Darauf folgt eine lange Trockenperiode von Dezember bis April. Des Öfteren erreichen die Jahrestemperaturen durchschnittlich etwa 30° C am Tag und 23° C in der Nacht. Wie im ganzen Land weht in diesem Teil des Landes von Dezember bis Februar der Harmattan, ein trockener und staubiger Wüstenwind. Das ist gerade die Periode der schweren Krankheiten – der Zeitpunkt, an dem vor allem ältere Personen sterben – weil der rötliche Staub aus der Wüste auch Träger von Krankheitserregern, also Viren und Bakterien, sei. Dies wurde mir in meinen Feldstudien berichtet. Darüber hinaus ist diese Region weniger niederschlagsreich.

Die Landschaften des Südens befinden sich zum Teil auf einem Plateau, dem Terre de Barre, in Flusstälern und Sumpflandschaften, zum größten Teil aber auf Inselbergen aus Granit. Vereinzelt ragen die Hügel über 300 Meter weit empor.<sup>60</sup> Die Vegetation ist hauptsächlich durch Trockenwälder und Savannen gekennzeichnet. Durch die Gegend verlaufen die Flüsse Ouémé, Zou, Klou, Agbado, Azokan, Hamou und der Ogou. Letzterer fließt vorwiegend an der Grenze zwischen Benin und Togo in der Region d'Otola. Die Vegetation und die Bodenbeschaffenheiten bieten optimale Bedingungen, um das Gebiet landwirtschaftlich nutzen zu können; infolgedessen haben sich die Mahi im Laufe der Zeit zu ausgezeichneten Landwirten entwickelt.

## 2.2 Begriffliche Klärungen

Die Bezeichnung Mahi<sup>61</sup> hat die ortsansässigen Bewohner seit jeher zu tiefgreifenden Reflexionen über die Herkunft des Begriffs angeregt. Zu einem wirklichen Ergebnis kamen sie jedoch nicht. Weder wissenschaftliche Abhandlungen über diese Volksgruppe noch die orale Tradition vermochten es, den Begriff zu erklären. Manch einer vermutet sogar, dass sich die Mahi ihre Benennung im Laufe der Geschichte selbst gaben und

---

<sup>60</sup> Ebd., S. 14.

<sup>61</sup> Der Begriff kann entweder *Mahi* oder *Māxí* geschrieben werden. Hier wird die erstgenannte Schreibweise zur Vermeidung einer falschen Aussprache verwendet. Dies erfordert keine phonetischen Regeln und ist einfacher zu lesen.

er ihren Gedanken entsprungen ist. Betrachtet man das Wort und seine Herkunft jedoch näher, revidiert man diese Vermutung sehr schnell. Es ist anzunehmen, dass diese Bezeichnung von den Bewohnern der Monarchie von Dahomey erfunden worden ist, um die Einwohner des nördlich von Abomey gelegenen Gebiets zu identifizieren. Denn, wenn man sich mit der Geschichte dieser Völker näher befasst, scheint diese Bezeichnung den Mahi unbekannt zu sein. Bergé erläutert:

„L'appellation de «Pays Mahi» était, et reste encore, donnée par les indigènes du Bas-Dahomey à l'ensemble des régions accidentées situées au Nord du confluent du Zou et de l'Agbado et groupées actuellement sous la dénomination administrative de «Cercle de Savalou»...“<sup>62</sup>

Dem Zitat zufolge ist der Begriff Mahi den Einwohnern des Plateaus von Dahomey zu verdanken; der Name diene der Kennzeichnung aller Gemeinschaften, die sich zwischen der Monarchie von Dahomey und dem Yoruba-Gebiet befanden. Sie standen damals unter der administrativen Autorität des Bezirks Savalou. Viele beninische Historiker scheinen sich über diese Interpretation der Begriffsentstehung einig zu sein, die ihnen von dem Kolonialherrn Bergé zugetragen wurde. Unzählig sind die wissenschaftlichen Belege, die diese Interpretation zu bezeugen versuchen. Sylvain Anignikin zufolge sollten zwei Gründe dieser Bezeichnung anhaften.<sup>63</sup> Der eine lässt sich aus geographischer Unkenntnis erklären. Der zweite Grund betrifft die Außenpolitik des Königreichs Dahomey mit den betroffenen Völkern. In der Tat hielten die damaligen Souveräne von Dahomey das Gebiet der Mahi schlichtweg für anonyme Regionen, die sie unbedingt erobern wollten, um sie dann dem Königreich einzuverleiben. Die Mahi, die gegen diesen expansionistischen Ehrgeiz der Fön-Souveräne waren, fügten dem Heer von Dahomey viele Niederlagen zu. Aus den Schwierigkeiten, in die diese Souveräne bei der Eroberung dieses Gebiets sowie bei der Verwendung dieser Bevölkerung für den Sklavenhandel gerieten, ging der Begriff Mahi hervor. Er diene eigentlich dazu,

---

<sup>62</sup> J.-A. BERGE: Etude sur le Pays Mahi (1926-1928). (Cercle de Savalou Colonie du Dahomey). In: Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française Tome XI (1928), 1-2, S. 708–755, hier S. 708.

<sup>63</sup> Vgl. Sylvain ANIGNIKIN: Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme «Mahi». In: Cahiers d'études africaines (2001), 162, S. 243–266, hier S. 250.

der Haltung dieser Bevölkerung, die der Monarchie von Dahomey trotz ihrer unorganisierten sozialen Struktur einhundertfünfzig Jahre hinweg Sorgen bereitete, Ausdruck zu verleihen.

Dem Kolonialherrn Bergé zufolge diente der Begriff lediglich zur Bezeichnung der Verhaltensweise dieser Gemeinschaften, die immer mehr Freiheit, Gerechtigkeit, Sicherheit und Wohlbefinden von den Fõn-Souveränen forderten. Weil sie oft von den Soldaten von Dahomey ausgeplündert wurden, erhoben sich die Mahi wiederholt gegen die königliche Autorität. Die Anhänger der Monarchie wiederum ertrugen dieses Streben nach Gerechtigkeit nicht und betrachteten diese Haltung als übermäßige Kühnheit. Deshalb bezeichneten sie diese Aufständischen als „Ma-hi-nou“. So schreibt zum Beispiel Bergé:

„C'est cet esprit d'indépendance, allié à un caractère particulièrement difficile et querelleur, surtout entre eux, qui a valu aux membres de ces groupements le qualificatif de «Ma-Hi-Nou», ce qui signifie presque littéralement «Les démanchés de rage».<sup>64</sup>

Dieser Begriff impliziert darüber hinaus den besonders schwierigen und streitlustigen Charakter der Mahi denn er bedeutet so viel wie „die vom Juckreiz der Tollwut gepackten Leute“. Wenngleich die Kühnheit der Mahi hier als Wesensmerkmal erkannt wird, sind doch alle, die sich direkt oder indirekt mit diesem Begriff auseinandergesetzt haben, mit dieser Erklärung einverstanden.

Neuerdings leistete Sylvain Anignikin einen Beitrag zur Erläuterung des Begriffs. In einem wissenschaftlichen Aufsatz über die Debatte um die Bezeichnung „Mahi“ hat sich der Historiker einer Fõn-Aussage bedient, um den Sinn der Benennung zu verdeutlichen. Sein Erklärungsversuch hat aber nur die bisher aufgestellte These Bergés revidiert; das streitlustige Verhalten bzw. das rachsüchtige Temperament der Mahi hebt er durchaus hervor, wenn er schreibt:

„C'est dans ces conditions que le terme mahi a été forgé pour désigner ces populations réfractaires au pouvoir du Danxomè (ibid.). Le terme Mahi viendrait de la phrase suivante en fon : *mè é no ma ahi lè*, et signifie littéralement «ceux (*mè*) qui (*é no*) partagent [divisent, dispersent] (*ma*) le marché (*ahi*)». Cette version insiste sur le fait de diviser ou de disperser (*ma*) le marché (*ahi*) avec l'idée de bagarre, de bataille. Une autre

---

<sup>64</sup> BERGÉ: Etude sur le Pays Mahi (1926-1928) (wie Anm. 61), S. 711.

version met l'accent sur le fait d'être enragé, d'être révolté; on dit alors *mè é no djè ma*, ce qui signifie «ceux (*mè*) qui (*é no*) se révoltent, s'enragent (*djè ma*)», autrement dit, ceux qui se sont révoltés, ou ceux qui sont toujours enragés, cette dernière phrase insistant sur l'habitude d'être enragé ; peut se dire en fon: *mè é no yi ma hi*, c'est-à-dire «ceux (*mè*) qui (*é no*) vont (*yi*) [au] marché (*hi*) [de] la rage [folie, passion, révolte]». <sup>65</sup>

Anignikin zufolge ist der Begriff der Aussage „*Mè é no ma ahi lè*“ entnommen, was soviel bedeutet wie „diejenigen, die den Markt aufteilen“. Damit ist die Streitlust und auch die Rachsucht dieser Menschen gemeint. Diese neue Interpretation des Begriffs stößt allerdings nicht auf allgemeine Zustimmung, im Verlauf der hier vorgestellten Feldforschung wurden zahlreiche weitere Versionen genannt. Stellvertretend sei im Folgenden lediglich ein Beispiel angeführt.

Die Angaben des Informanten Alèdo Aifa<sup>66</sup> beispielsweise stellen aber alle oben erwähnten Versionen in Frage. Aus dem Gespräch mit dem Musiker ging hervor, dass der Begriff eher aus einer Aussage der Mahi stammt: „*Mà nɔ fi káká, bɔ fi ná nyí àxi*....“ – „Wir besiedelten diesen Ort, bis er zu einem Markt heranwuchs.“ Der Auffassung Alèdo Aifas zufolge war dies eine überaus bedeutsame Entscheidung, die von der Volksgruppe der Mahi getroffen wurde, nachdem sie vor dem Heer von Dahomey geflüchtet war. Mit der Zeit jedoch wurde der Begriff „*Mà àxi*“ verfälscht und es entstand der Name *Mahi* (also *Màxí*). Diese Aussage könnte wahr sein, wenn man die Umstände ihrer Entstehung in Betracht zieht. Auch kulturhistorisch gesehen mag sie relevant sein. Soziologisch gesehen wird der Ausdruck „*Fi ná dó àxi*“ – „Hier wird auf Dauer ein Markt heranwachsen“ in der Mahi-Sprache oft in Bezug auf einen leeren Lebensraum verwendet.

### 2.3 Geschichte der Mahi

Heutzutage bewohnen die Mahi das Landesinnere, also ein Gebiet im Zentrum des Landes, das nördlich und südlich an die Ethnien und Nachbarvölker *Nago*, *Fɔn* und *Wémenu* angrenzt. In ihrer Sprache oder ihrem

---

<sup>65</sup> ANIGNIKIN: Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme «Mahi» (wie Anm. 62), S. 256.

<sup>66</sup> Interview vom 24.08.2014 in seinem Wohnort Aklamkpa.



Dialekt lassen sich viele Varianten und Gemeinsamkeiten in Hinblick auf die Sprachen der Nachbarvölker erkennen. Die Mahi gehören so zu einer der wichtigsten soziokulturellen Gruppen Benins, die viele Ethnien in Zentral- und Südbenin umfasst. Sie werden „Völker Adja-Tado“ genannt. Diese soziokulturelle Gruppe besteht aus 17 interethnischen Gruppen, die sich laut Félix Iroko auf etwa 33% der gegenwärtigen ganzheitlichen Bevölkerung Benins beläuft.<sup>67</sup> Die Bevölkerung bewohnt ein von der Grenze Togo-Benin im südlichen Teil bis zum Flusstal Ouémé reichendes Gebiet. Roberto Pazzi zufolge dehnt sich die soziokulturelle Gruppe über Togo auf das Gebiet des niederen Flussbeckens aus, in dem der Fluss Volta ins Meer in Ghana einmündet.<sup>68</sup> Es handelt sich um das Flussbecken *Amugan*<sup>69</sup>. Roberto Pazzi zufolge entstammte diese Bevölkerung zwei Völkerwanderungen. Es geht dabei einerseits um die *Azànù*-Klans, deren Vorfahr, „Zà“ genannt, aus der Windung des Flusses Niger im Kulturkreise Sonrai stammte; andererseits übersiedelten die *Ajà* aus Ayo bzw. Ifè nach Tado.<sup>70</sup> Vor ihrer Ankunft war das Gebiet für seine reichhaltigen Bodenschätze bekannt, die als Basis für die Entstehung vieler Gewerke galten. Eines davon war das Schmiedehandwerk, für das die Bewohner der Region sich bald einen Namen machen konnten und wirtschaftlichen Erfolg erzielten, der ihnen zu einem besseren Lebensstandard verhalf. Bald wollten auch andere an diesem Erfolg teilhaben und wanderten in die Region ein. Dort gelang es ihnen, den Ureinwohnern ihre Vormachtstellung zu entziehen und, trotz anfänglicher Interessenkonflikte, allmählich ein Zusammenleben zu ermöglichen. Dank dieser progressiven Symbiose konnte eine reichhaltige Kulturvielfalt entstehen, die nach und nach auch in andere Regionen ausstrahlte. Interethnische Konflikte hatten aber dennoch die Umsiedlung mancher

---

<sup>67</sup> Vgl. Félix IROKO: A propos de l'histoire migratoire d'Adja-Tado à Allada. Online unter: <https://www.guidebenin.com/2016/04/lair-culturelle-adja-tado-le-nigeria-le-vrai-point-de-depart-2/>; Stand am 10.05.2016.

<sup>68</sup> Vgl. Roberto PAZZI: Aperçu sur l'implantation actuelle et les migrations anciennes des peuples de l'aire culturelle Adja-Tado. In: François de MEDEIROS (Hg.): *Peuples du Golfe du Bénin. Aja - Ewe*; (Colloque de Cotonou). Paris 1984, S. 11–19, hier S. 11.

<sup>69</sup> Die Mündung des Flusses ins Meer wurde von den ersten Portugiesen „Rio Volta“ genannt.

<sup>70</sup> PAZZI zufolge ist es evident, dass der *Azànù*-Klan in Tado über den Fluss Mono aufwärtslaufen konnte. Erst danach immigrierten die *Ajà* von dem Ort Ayo (im Osten) nach Tado. Vgl. ebd., S. 17 f.

Gruppen zur Folge, die sich andernorts eine sichere Zufluchtsstätte erhofften. Auf der Suche nach einer sicheren Lebensgrundlage zogen sich einige Ajà allmählich auf das Plateau von Abomey zurück, wo im Laufe der Jahre, also zu einem nicht datierbaren Zeitpunkt eine letzte Ajà-Gruppe ansässig wurde und zusammen mit den Urbewohnern (Guédévi und Yoruba) eine Volksgruppe bildeten. Manche von ihnen immigrierten später in den Norden und bildeten jenen Anteil von Menschen, die seitdem als Mahi bezeichnet werden. Kolawolé Adam und Michel Boko stellen dazu fest:

„Les Aja, autrefois guerriers, installés autour de Tado, près de la frontière du Togo actuel, se sont répandus vers le sud et le sud-est. Ils ont donné naissance aux groupes Aja (Aplahoué), Xwla et Xuéda (sur la côte), Ayizo (plateau d'Allada), Gun (Porto-Novo). Vers l'est, ils se sont mêlés aux groupes préexistants, Guédévi et Yoruba, les ont organisés et ont donné naissance aux Fɔn (Abomey), lesquels ont migré plus tard vers l'est (Covè, Kétou) et vers le nord (Savalou, Ouèssè) pour donner les Maxi.“<sup>71</sup>

Gleichwohl hielten manche Historiker an ihrer Version der Geschichte und Herkunft der Mahi fest, derzufolge sie einem kleinen Dorf namens Mitogbodji, nahe des Flusses Ahémé, entstammten. Die Ergebnisse der Feldforschungen für die vorliegende Arbeit widerlegen diese Behauptung zumindest teilweise. Den Informanten Kocou Bernard Tokponho<sup>72</sup> und Gbèmanwonmèdé<sup>73</sup> zufolge könnten die Mahi sowohl aus dem Osten als auch aus dem Westen stammen. Ihre Herkunft könnte aber sowohl auf Ghana als auch auf Ifè in Nigeria zurückgehen. Klar ist nur, dass sie sich eine Zeitlang auf der Hochebene von Abomey aufhielten. Den Verlauf ihrer Wanderung zu rekonstruieren ist bislang nicht gelungen. Fest steht darüber hinaus, dass die Mahi das heutige Gebiet der Fɔn über einen Zeitraum hinweg bewohnten. Sie besiedelten sogar den Osthang der Hochebene d'Abomey, bis sie sich durch den Ansturm der Agassouvi<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> ADAM & BOKO: *Le Bénin* (wie Anm. 58), S. 30.

<sup>72</sup> Gespräch mit dem Informanten Kocou Bernard TOKPONHO alias *Louha* am 16.04.2016 in Aklamkpa (Landkreis Glazoué).

<sup>73</sup> Interview vom 20.04.2016 mit dem Informanten Pierre Dossou AÏHOUN alias *Gbèmanwonmèdé* in Houin, in Agonli-Covè (Bezirk Agonli Zangnando).

<sup>74</sup> Der letzte Migrantenstrom führte aus Tado über Allada, wo die Nachfahren von Agassou und ihr Gefolge den Namen „*Aladahonou*“ oder „*Aladaxɔnu*“ bzw. „*Alada-Sadonou*“ erhielten.

dazu gezwungen sahen, in den Norden zu wandern. Paul Hazoumè erläutert:

„Peuple apparenté aux Fonnou par la langue. Il habitait le versant Est du plateau d'Abomey et fut obligé d'émigrer dans le Nord devant l'invasion des Agassouvi Adja Allada Sadonou.“<sup>75</sup>

Die letzte Auswanderung aus Tado wird auf das 15. Jahrhundert datiert. Es handelt sich um die Emigration der Nachfahren von Agassou<sup>76</sup>, die später das mächtigste Königreich in Dahomey gründeten.<sup>77</sup> Es gab blutige Streitigkeiten um den Thron in Tado, sodass sich die letzten Auswanderer gezwungen sahen, den Ort zu verlassen. Sie hielten sich damals eine Zeit lang in Allada bei den Aïzo auf und gewannen gegenüber den Ortsansässigen allmählich die Oberhand. Infolgedessen wurde ihnen der Name *Aladaxonu* zugeschrieben, der aus einem Vergleich mit einem Baum mit harten Ästen (*atin-alade*) entstand. Dieser Name galt als metaphorische Bezeichnung ihrer Stärke, ihrer Überlegenheit sowie ihrer Listigkeit.<sup>78</sup> Nach weiteren Auseinandersetzungen um den Königsthron wanderten zwei Geschwister (*Do-Aklin* oder *Dogbagri* und *Tè-Agbanlin*) von Allada ab, wo ein dritter Bruder, Kokpon die Nachfolge ihres Vaters antrat. Die genannten Geschwister marschierten mit ihrem Gefolge in zwei unterschiedliche Richtungen: in den Norden und in den Süd-Osten.<sup>79</sup> Schließlich gelangten Dogbagri und sein Gefolge auf das Plateau von Abomey, das sie ab diesem Zeitpunkt besiedelten, um über die Geschicke der Nachbarvölker mitentscheiden zu können. Bereits vor ihrer Ankunft bestand der Kontakt zu Baghidi, dem Oberhaupt der Mahi.

„«Dogbagri» n'était pas d'ailleurs sans relations dans le pays où il venait d'arriver. Bien avant de quitter Allada, il avait envoyé au nord des marais

---

<sup>75</sup> Paul HAZOUMÉ: Le pacte de sang au Dahomey. Paris 1956, S. 5.

<sup>76</sup> Dem Mythos zufolge war die Tochter des Königs von Tado namens *Aligbonon* eines Tages in den Wald gegangen, um Holz zu holen. Dabei verirrte sie sich und begegnete einem Panther namens *Agassou*, der sie vergewaltigte.

<sup>77</sup> Vgl. PAZZI: Aperçu sur l'implantation actuelle et les migrations anciennes des peuples de l'aire culturelle Adja-Tado (wie Anm. 67), S. 17.

<sup>78</sup> Vgl. hierzu Raymond OKE: Les siècles obscurs du royaume Aja du Danxomé. In: François de MEDEIROS (Hg.): Peuples du Golfe du Bénin. Aja - Ewe; (Colloque de Cotonou). Paris 1984, S. 47–66, hier S. 58.

<sup>79</sup> Vgl. Edouard DUNGLAS: Contribution à l'histoire du Moyen-Dahomey (Royaumes d'Abomey, de Kétou et de Quidah). In: Etudes Dahoméennes XIX-XX (1957), Tome 1 u. 2, S. 83 f.

de la Lama des chasseurs qui avaient lié amitié avec Baghidi, roi des Djinou, «les tombés du ciel». Dogbagri adressa de nouveau à Baghidi ses chasseurs chargés de présents. Ils se ménagea ainsi un allié.<sup>80</sup>

Aus diesem Zitat ergibt sich, dass Dogbagri schon vor seiner Abwanderung von Allada mit Hilfe der Jäger Freundschaft mit Baghidi, dem Oberhaupt der Mahi, geschlossen hatte. Zu ihm entsandte Dogbagri seine Jäger mit einem Geschenk, um so eine Freundschaft herzustellen. Als Zeichen dieser Freundschaft, erhielten die Neuankömmlinge vom Lehensträger Aïnon Kpahè ein Stück Land als Geschenk, denn er war dazu befugt, Personen ein Grundstück zuzuweisen. Dort quartierten sie sich unter einem Baum, genannt „*Houa*“, ein.

Angesichts des immer größer werdenden Machtstrebens der Neuankömmlinge sahen sich die Mahi dazu gezwungen, das Plateau zu verlassen. Sie fanden zunächst Zuflucht in verschiedenen Orten der Umgebung. Anignikin schreibt:

„Ces populations ont été chassées du nord de la basse vallée de l’Ouémé, ainsi que de la partie orientale du plateau d’Abomey qui ont abrité leurs foyers originels. Le foyer n’était pas unique si l’on s’en tient à leur mode d’identification qui établit une très forte référence à des localités comme Djigbé dans l’Ouémé, Gbanlin et Agonli dans le Zou Sud, Guédévèdji ainsi que Ouassaho, localités non loin de Cana et de Houawé dans l’actuelle sous-préfecture de Bohicon.“<sup>81</sup>

Bedroht dann von der militärischen Hegemonie der Königreiche von Kétu im 15. Jahrhundert und vorwiegend angesichts der zunehmenden Expansionsbestrebungen der Aladahonou auf dem Gebiet d’Abomey im 17. Jahrhundert<sup>82</sup> waren die Mahi demnach aus Sicherheitsgründen gezwungen, in die Gebirgsregionen nördlich des Departements Zou überzusiedeln. Ihre Ansiedlungszone lag Anignikin zufolge in dem um den 2° 30' Meridian gelegenen Korridor, der im Norden an die Region Tchabè und im Süden an die Gegend Agonli grenzt:

„La première zone d’implantation de ces populations dans le Zou Nord est le couloir défini par les collines de Dassa à l’ouest, le fleuve Ouémé

---

<sup>80</sup> Auguste LE HERISSE: L’ancien royaume du Dahomey: moeurs, religion, histoire. Paris 1911, S. 278.

<sup>81</sup> ANIGNIKIN: Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l’ethnonyme et le toponyme «Mahi» (wie Anm. 62), S. 247.

<sup>82</sup> Siehe hierzu BERGÉ: Etude sur le Pays Mahi (1926-1928) (wie Anm. 61), S. 711.

à l'est. Ce couloir, qui s'organise autour du méridien 2° 30' Est, touche le pays tchabè au nord et le pays agonlin au sud.<sup>83</sup>

Dieses Gebiet bot zwei entscheidende Vorteile. Einerseits wird es vom Fluss Ouémé durchflossen und bot aufgrund der fruchtbaren Böden sowie des für die Landwirtschaft und die Viehzucht erforderlichen Raums optimale Standortbedingungen; andererseits dienten die Hügel als sicherer Siedlungsraum für diese Bevölkerungsgruppen. Die Gegend ermöglichte es den Bevölkerungsgruppen, sich in mehrere kleine und voneinander unabhängige Gemeinschaften einzuteilen, die als Königreiche angesehen wurden. Man unterschied dabei die Königreiche von Gbowèlè südlich des „Korridors mahi“, Tchahounka im Osten und schließlich Houndjroto im Norden.

Das Aufblühen dieser drei Königreiche der Mahi hatte im Königreich von Dahomey Neid und Missgunst zur Folge. Deswegen wollte der damalige König Tegbessou (*Bossa Ahade*) die Mahi in ein einziges Königreich integrieren, das von einem ihm völlig ergebenen Mann regiert werden sollte.<sup>84</sup> Dahinter steckte nicht zuletzt die Absicht, alle Übergangssteuern zu kürzen, die jedes Mahi-Dorf den Händlern, die in Richtung Abomey oder von Abomey zum Landesinneren fuhren, aufzwang. Die Weigerung der Mahi diesem Unterfangen nachzukommen, brachte die Monarchie von Dahomey dazu, Kampagnen zur Zerstörung der Mahi-Königreiche zu unternehmen. Dieser Konflikt mit den Mahi wurde erst unter der Herrschaft von Glèlè<sup>85</sup> beendet, dessen Angriff gegen das Königreich von Tchahounka bei der Schlacht von Soclogbo 1877 die vollkommene Zerstörung dieses letzten Mahi-Königreichs zur Folge hatte.<sup>86</sup> Seine Einwohner wurden gefangen genommen und für den Sklavenhandel freigegeben. Manche der Überlebenden sind nach Agoué oder Atakpamè, Ortschaften im Zentrum der heutigen Republik Togo, eingewandert.

Nach der Eroberung aller Mahi-Königreiche nahm sich das Königreich Dahomey des nördlich des Königreichs gelegenen Gebiets an, um

---

<sup>83</sup> ANIGNIKIN: Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme «Mahi» (wie Anm. 62), S. 248.

<sup>84</sup> Vgl. DUNGLAS: Contribution à l'histoire du Moyen-Dahomey (Royaumes d'Abomey, de Kétou et de Quidah) (wie Anm. 78), S. 172.

<sup>85</sup> Der neunte König von Danxomè bzw. Dahomey.

<sup>86</sup> Vgl. ANIGNIKIN: Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme «Mahi» (wie Anm. 62), S. 249.

dort Sklaven zu erbeuten sowie die Kontrolle über deren Verteilung zu haben. Heutzutage lassen sich zwei Mahi-Regionen unterscheiden, wobei die Debatte um ihre Bezeichnung lediglich auf linguistischer Ebene stattfindet. Auf der einen Seite werden die Mahi, die auf den Hügeln siedeln, als „*Mahi mɔ só*“ betrachtet, weil sie eine authentische Sprache bewahrt haben. Auf der anderen Seite werden die Bewohner des Plateau d'Abomey sowie in der Region von Agonli und im Flusstal Ouémé, als „*Mahi bà só kpò*“ bezeichnet, weil ihre Sprache von der Nachbarschaft mit der Volksgruppe Fɔn beeinflusst wird. Ihre Kulturen unterscheiden sich jedoch nicht voneinander.<sup>87</sup>

Abschließend ist hinzuzufügen, dass der aktive Widerstand der Mahi gegen die Macht von Dahomey durch ihre soziale Struktur bedingt war. Darauf wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

## 2.4 Sozialstruktur der Mahi

Als Kern der Gesellschaft nimmt die Familie eine Sonderstellung im sozialen Leben der afrikanischen Völker und insbesondere der Mahi ein. Es gibt nicht nur monogam, sondern bisweilen auch polygam lebende Familien. Auch heute noch heiraten manche Männer mehrere Frauen, um eine große Anzahl von Nachkommen sicherzustellen. Dieser Praktik liegt die gesellschaftliche Vorstellung von Familie zugrunde, nach der Kinder das wichtigste Gut eines Menschen darstellen. Je mehr Frauen und Nachkommen ein Mann versorgen kann, desto wohlhabender ist er. Manche Männer sehen darin sogar den Sinn ihres Lebens. Die Familie im abendländischen Sinne des Wortes ist fast inexistent oder nur in den Städten zu finden, weil die Lebenshaltungskosten dort zu hoch sind, um eine vielköpfige Familie zu ernähren. Im Untersuchungsgebiet umfasst die Vorstellung von Familie sowohl die Kleinfamilie, die ganze weitläufige Verwandtschaft sowie schließlich Personen, die aus demselben Ort stammen oder den gleichen linguistischen Hintergrund haben. Die Familie ist also mit einem großen, weitverzweigten Baum vergleichbar. Pierre

---

<sup>87</sup> Constant SEDOTE: Vergleichende Studie der Vornamengebung bei den Maxí und im deutschen Sprachraum. Université Abomey-Calavi. Unveröffentlichte Magisterarbeit 2009, S. 16.

Erny weist darauf hin, dass mitunter bereits der Gebrauch einer gemeinsamen Sprache die Basis für ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen den Menschen darstellt.<sup>88</sup> Gleichwohl mag die biologische Abstammung in gewisser Weise vorgezogen werden. Längst als Spiegel der traditionellen Gesellschaft betrachtet, erfährt die Großfamilie den zunehmenden Umbruch der sozialen Strukturen, der auf die Übernahme abendländischer Lebensformen zurückzuführen ist. Das Streben nach diesen Lebensformen hat eine Veränderung der Rolle der Frau, zunehmende Tendenzen der Emanzipation, eine eventuelle Zersplitterung der Großfamilien und Entwicklung hin zu Kleinfamilien und die Entstehung eines immer ausgeprägteren Individualismus zur Folge. Obgleich sich dieser Wandel eher langsam vollzieht, ist bereits absehbar, dass sich die Familienstrukturen weiter verändern werden und die Ältesten einer Familie an ihrer bisherigen Vormachtstellung, beispielsweise im Prozess von Beschlussfassungen im Rahmen der Großfamilie, festhalten.

In der hier interessierenden Untersuchungsregion entspricht die Auffassung von Familie dem oben geschilderten Bild des weitverzweigten Baumes. Jedes Individuum gehört somit zu einem kleinen Familienkreis, der für *Xwé* – das familiäre Gehöft gehalten wird. Es besteht aus dem Vater – *Tɔ*, den Kindern – *Vi* – und der Mutter *Nɔ*. Die Familie bewohnt ein Häuschen *Xɔ* oder *Xwé*, das heutzutage relativ geräumig sein kann. Geschwister werden *Nɔvi*, Halbgeschwister väterlicherseits *Tɔvi* genannt. Der Vater übernimmt die Rolle des direkten Beschützers und Erziehers und wird zum *Xwétɔ*, dem Familienchef. Er kann polygam sein. Wie in den meisten patrilinearen Systemen erhält das Kind von Geburt an den Nachnamen seines Vaters. Das Kind lässt sich auch durch den Klan seines Vaters identifizieren. Seine Verwandten mütterlicherseits werden sodann mit dem Epitheton *Nɔ* – Mutter angesprochen. So wird die ältere Schwester als *Nàgán*, die jüngere als *Nàfn* und der Onkel als *Nyòlon*, die Verwandten väterlicherseits hingegen als *Dàa* bezeichnet. Dies gilt auch für den Vater, dessen älterer Bruder *Àtagán* genannt wird. Der jüngere ist also *Àtavi*. Das Bestimmungswort *Àta*, das häufig in den Bezeichnungen der Onkel auftaucht, ist auch ein Synonym für den Begriff *Dàa*. Alle

---

<sup>88</sup> Vgl. Pierre ERNY: Les premiers pas dans la vie de l'enfant d'Afrique noire. Paris 1972, S. 162.

Schwestern des Vaters werden allerdings – unabhängig von ihrem Alter – als *Dàa nyɔnu* (Vater-Frau) betrachtet. Wie seinem Vater gegenüber, bringt das Kind auch den anderen Mitgliedern der Familie Achtung entgegen. Die Erziehung eines Kindes obliegt nicht allein seinen Eltern, sondern allen Familienmitgliedern. Die Familie stellt somit den ersten Anlaufpunkt zur sozialen Integration des Kindes dar. Jedes Kind gehört zu einem relativ verzweigten Familienkreis, der als *Xennu* oder *Hennu* bezeichnet wird. Im Grunde geht es um die Abstammungsfamilien des Vaters und der Mutter eines Kindes, deren Eltern wiederum seine Großväter – *Dàagbo* – und Großmütter – *Màmá* – sind.

Jede Kleinfamilie gehört zudem zu einer Familiengruppe, die *Xwéta* genannt wird. Darin eingeschlossen sind viele Kleinfamilien, die unter der Autorität eines gemeinsamen Vaters stehen.<sup>89</sup> Es handelt sich eigentlich um den Großvater. *Xwéta* stellt die ersten Äste des genealogischen Baums dar. Früher teilten die Mitglieder dasselbe Familiengehöft. Darüber hinaus bestellten sie zusammen eine große Ackerfläche – *Glè* –, deren Ernteertrag in der Regel zwischen allen Familienmitgliedern verteilt wurde. Diese Familienabstufung ist nur ein Bestandteil einer relativ großen biologischen Verwandtschaft, die unzweifelhaft von demselben Ahnen abstammte. Dieser *Xennu* oder *Hennu* der Mahi stellt metaphorisch den Stamm des „großen Baumes“ dar, der sich dann in viele Ästchen verzweigt, deren Enden die Blätter sind. Sie beziehen sich auf einen gemeinsamen Familienwohntort *Xwédo* und einen wahren Urahn. Bis heute gehen die Mahi davon aus, dass dieser Ahnherr tatsächlich gelebt hat. Er soll ein weltliches Leben geführt und ein Gehöft – *Xwé* besessen haben, das heute als *Xwédo*, als Hinweis auf den ursprünglichen Wohnort betrachtet wird. Er soll über Ackerland – *Àyí[kùngbán]* verfügt haben und wird manchmal als Begründer eines bestimmten Stadtviertels oder Dorfes „*tò*“ betrachtet. Sein Territorium wird aber nicht ausschließlich von seinen Nachkommen besiedelt, denn mittlerweile haben sich auch andere Menschen hier niedergelassen. Schließlich ist zu erwähnen, dass die Großfamilie *Hennu* immer wieder einem *Hennugán*, dem Kollektivoberhaupt unterstehen.<sup>90</sup> Er ist die erste Autorität der großen

---

<sup>89</sup> Vgl. hierzu Médéwalé Jacob AGOSSOU: GBETÓ et GBEDÓTÓ. Paris 1972, S. 68.

<sup>90</sup> Vgl. Claude SAVARY: La pensée symbolique des Fõ du Dahomey. Geneve 1976, S. 107.



Familie und hat den Vorsitz bei den Familiensitzungen inne. Auch im Falle einer notwendigen Bestrafung eines Angehörigen, dessen Verhalten die Ehre der Familie beeinträchtigt, entscheidet er über die angemessene Strafe. Er ist eingeweiht in den Kult um die Reliquie der Urahn. Dadurch liegt ihm sehr viel an der strikten Beachtung der Riten sowie Rituale, die das Familienleben kennzeichnen. Traditionsgemäß fungiert er als Vermittler der Tradition bzw. der vor Ort geltenden Wert- und Normvorstellungen. Dem Kollektiv überhaupt geht bei rituellen Zeremonien eine *Tàsinò* – Tante zur Hand, die nach Auffassung der Familie mit einer besonderen spirituellen Kraft ausgestattet ist. Sie ist dazu fähig, ein Individuum zu segnen oder es aufgrund eines bestimmten Fehlverhaltens zu verfluchen. Sie steht den Gebeten vor den Schreinen der Vorfahren *Asànnnyi* vor, die in einem kleinen Stübchen aufbewahrt werden. Dieses Stübchen wird als *(A)sànnnyixò* bezeichnet. Darin befinden sich Metallkonstruktionen, die in ihrer Form an das Grundgestell eines Schirms erinnern und in ihrer Größe variieren können. Sie symbolisieren in ihrer Anzahl all jene Vorfahren, die zum Schutz der Familie dienen und die aus diesem Grund angebetet werden. Möchte man beispielsweise einen Fluch aufheben, bittet man einen der Vorfahren um seine Hilfe. Innerhalb der Familie kann man bisweilen eine oder zwei Gottheiten finden, denen zu Ehren und zum Schutz der Familie ein Tempel errichtet wurde. Oftmals handelt es sich um eine Gottheit, die entweder in gewisser Weise zum gesellschaftlichen oder wirtschaftlichen Erfolg der Familie beigetragen haben soll oder die während einer bestimmten Zeit die Familie beschützt oder unterstützt hat. Sämtliche Familienchefs, die *Xwétò* genannt werden, werden dem *Hennugán* untergeordnet.

Obgleich der Wohnort einer Familie traditionell eng verknüpft ist mit der Geschichte der Familie, leben Familien heute in zunehmendem Maße aus demographischen, beruflichen und finanziellen Gründen im ganzen Land verstreut. Nichtsdestotrotz nehmen die Familienmitglieder häufig an den jährlichen Zeremonien teil, bei denen der Ahnen gedacht und ihnen Dankopfer dargebracht werden.

Noch ist bei den Mahi die Zugehörigkeit des Individuums zu einer territorial weit verbreiteten Gemeinschaft, die man im weitesten Sinne als Familie betrachten könnte, präsent. Sie symbolisiert die Wurzel des „großen Baumes“ und wird *Akò* genannt, wie Barthélemy Adoukonou es

beschreibt: „L’Akɔ est l’ensemble de tous ceux qui se réclament d’un ancêtre commun réel ou mythique. Nous le traduisons par clan.“<sup>91</sup>

Es handelt sich um ein Verwandtschaftsverhältnis, das mehrere Gemeinschaften miteinander verbindet, die anscheinend von einem gemeinsamen wahren oder mythischen Urahn abstammen. Über die wahre Existenz dieses Urahns weiß man jedoch nichts Genaues. Sie wird nur durch die Litaneien überliefert, derer man sich leidenschaftlich bedient, um die jeweilige Nachwelt mit Lob zu bedenken. Dieser Akɔ ist mit dem Klan zu vergleichen. Es werden viele Klans unterschieden, deren Bildung auf gemeinsamen oder unterschiedlichen Verboten, Bräuchen und Sitten basiert. Die Angehörigen eines solchen Klans befinden sich aber nicht zwingend an einem bestimmten Ort, sondern leben in der gesamten Region bzw. im ganzen Land. Identifiziert und differenziert werden sie anhand ihrer Sitten und Tabus. Ein Verstoß gegen diese Ordnung wird streng bestraft. So würde die Heirat mit einem Familienmitglied beispielsweise verurteilt werden, da es sich hierbei um Inzest handelt. Zu Jugendlichen, die die Verbote aufgrund ihres modernen Lebensstils brechen (wollen), wird sofort mahnend gesagt: „Gbe gbá ɔ, hɛnnu gbá ɔ“ – „Selbst wenn sich die Welt im Umbruch befindet, hält die Tradition noch stand“. Ungeachtet der heute zu beobachtenden Zersplitterung der Großfamilien im afrikanischen Kontext bestehen die oben geschilderten Familienstrukturen fort. Auch heute noch kann man anlässlich der Todesanzeigen im Radiosender oder im Fernsehen feststellen, dass die Verbindung zwischen den Familien und ihren einzelnen Mitgliedern nicht abgebrochen wird.

Im Gegensatz zu den Fɔn- und Gun-Ethnien, bei denen sich bereits früh drei unterschiedliche soziale Klassen, nämlich Fürsten (*Àxɔvi*), freie Menschen (*Ànatɔ*) und Sklaven (*Kannumɔ*)<sup>92</sup> herausbildeten, waren bei den Mahi keine straffen sozio-politischen Ordnungen zu erkennen. Das Königreich Savalou, dessen politische Organisation bereits einigermaßen

---

<sup>91</sup> Barthélémy ADOUKONOU: Jalons pour une théologie africaine. Essai d’une herméneutique chrétienne du vodun dahoméen. Paris, Namur 1980, S. 42.

<sup>92</sup> Vgl. LE HÉRISSE: L’ancien royaume du Dahomey: moeurs, religion, histoire. (wie Anm. 79), S. 45.

dem Königreich Danxomè glich, stellte jedoch eine Ausnahme dar. Abgesehen davon wird jedes Mahi-Dorf bis dato von einem Dorfoberhaupt regiert, unter dessen Autorität alle wichtigen Zeremonien und Kulte ausgeführt werden, insbesondere diejenigen, die das ganze Dorf betreffen oder dessen Gründerahnen gewidmet sind. Der Grund dafür ist, dass die Mahi-Dörfer anfänglich aus mehreren verschiedenen Gemeinschaften bestanden, die mehr nach ihrer individuellen Selbstständigkeit strebten. Sie wurden fast alle von den Anführern der nachrückenden Siedler ins Leben gerufen und benannt. Oft wurden sie für die Wegweiser zur Begründung des betreffenden Gebietes oder Dorfes gehalten. Nach ihrem Tod folgte ihnen einer ihrer Söhne auf den Thron. Die Auswahl des Nachfolgers wurde in der Regel durch die Orakelbefragung bestimmt. Der Erwählte darf sich sodann mehrere Mitarbeiter wählen, die Teil seiner Regierung werden, so zum Beispiel Dorfälteste oder Verantwortliche für die örtlichen Tempel. Die Dorfältesten vertreten dabei die im Dorf wohnenden unterschiedlichen Verwandtschaftsgruppen. Falsch wäre es jedoch, die Rolle des Dorfoberhauptes mit der eines Königs gleichzustellen. Den traditionellen gesellschaftlichen Vorschriften gemäß soll er lediglich eine schlichtende Rolle bei Streitigkeiten zwischen Angehörigen einnehmen und für die Einhaltung der Bräuche und Sitten sorgen. Er ist somit für den guten Ruf des Dorfes und für ein gutes Einvernehmen zwischen den Gemeinschaften zuständig. Deshalb ist man geneigt, zu sagen, dass es bei den Mahi keine richtige politische Strukturierung gab, die mit der der Fõn vergleichbar wäre.

## **2.5 Wirtschaftliche Organisation im Siedlungsgebiet der Mahi**

Die Mahi werden generell als ausgezeichnete und flinke Jäger, aber auch als exzellente Landwirte beschrieben. So betreiben sie nicht nur Ackerbau, sondern auch Jagd, Viehzucht und befischen die einzelnen Flüsse und Seen, die auf ihrem Gebiet zu finden sind. Ihr Siedlungsgebiet gilt seit jeher als privilegiert, weil es den geeigneten Nährboden zur Sicherung der Existenzgrundlage dieser Volksgruppe bietet.

Angebaut werden Feldfrüchte wie Mais, Bohnen, Erdnüsse, Hirse, Sorghum, Maniok, Jams, Süßkartoffeln, verschiedene Gemüse sowie der

Kaschubaum<sup>93</sup> und Baumwolle.<sup>94</sup> Für die Landwirtschaft werden fruchtbare Böden ausgewählt, gerodet und mittels archaischer und rudimentärer Werkzeuge, wie zum Beispiel Hacke und Machete, urbar gemacht. Um den Boden fruchtbarer zu machen, wird das Gras verbrannt. Unmittelbar vor der Regenzeit werden die Furchen gezogen und nach den ersten Regenfällen die Körner ausgesät. Die Bauern beten für eine ausreichende Menge an Niederschlag. Zwei- oder dreimal vor der Ernte wird der Acker gejätet. Bei der Ernte helfen Frauen und Kinder mit. In einer extra errichteten Scheune wird die die Ernte zwischengelagert. Bisweilen wird sie abends nach Hause getragen. Zeitweilig lassen die Bauern die Äcker brachliegen, damit die restlichen Pflanzen verderben und den Boden fruchtbar machen. Danach wird der Acker für die nächste Aussaat gesäubert und vorbereitet.

Der Anbau von Gemüse obliegt hauptsächlich den Frauen. Die Ernte wird in zwei Teile geteilt. Der größere Teil ist für den Handel bestimmt. Der Gewinn aus den von den Frauen auf dem Markt verkauften Feldfrüchten trägt zum Einkommen der Familie bei. Manche landwirtschaftlichen Produkte werden vor dem Verkauf veredelt, zum Beispiel Maniok, Jams, Palmnüsse und Erdnüsse. Die Maniokwurzeln werden geschält und gerieben und dann für drei Tage in Jutesäcke eingepackt. Dadurch lässt man die Wassermenge aus dem Maniokmehl sickern. Anschließend wird das Mehl auf einem Herdfeuer stundenlang gekocht; der so entstandene Brei wird *Gari* genannt und wird manchmal zum Mittagessen auf dem Feld oder auch zuhause gereicht. Ab und zu wird *Gari* zusammen mit Niébé-Bohnen (*Vigna unguiculata*) gegessen. Neben *Gari* wird aus den geriebenen Maniokwurzeln *Tapioca*, eine Art Stärke, hergestellt. Diese beiden aus Maniokwurzeln hergestellten Lebensmittel sind fester Bestandteil der Essgewohnheiten der Mahi und sind auch bei anderen Völkern Westafrikas sehr beliebt. Die beliebteste Qualität ist *Gari Sɔxwí*, eine sehr feine und lange gekochte Qualität. Erdnüsse hingegen, die manche Speisen begleiten, werden gebraten und gemahlen. Aus den gemahlenden Nüssen wird Öl für den Verkauf erzeugt.

---

<sup>93</sup> Familie der Anacardiaceae

<sup>94</sup> Vgl. ADAM & BOKO: Le Bénin (wie Anm. 58), S. 47.

Dann wird der Erdnussteig im Öl frittiert und kann mit Gari zusammengegessen werden. Aus den Palmnüssen wird ein rotes Öl gewonnen. Dieses Öl wird sowohl von den Lebenden konsumiert als auch den Geistern durch Schütten auf Holz- und Erdfiguren geopfert. Neben den Nahrungsmitteln wird auch Baumwolle angebaut. Diese dient, ebenso wie Acajounüsse sowie deren Bäume, auch dem Export.

Die Jagd auf Wildtiere wird im Busch, vor allem aber in den Savannen mit handwerklich gefertigten Gewehren betrieben. Es lassen sich zwei Kategorien unterscheiden: Die kleine Jagd wird von Jugendlichen in den Gestrüppen um die Häuser oder das Dorf zum Erbeuten kleinerer Tiere betrieben, während die große Jagd von älteren Jägern mit Hilfe okkulter Mittel – Schutzamuletten – nachts in den Wäldern oder an Orten, die nicht allen zugänglich sind, betrieben wird. Als Jagdbeute werden Hochwild, Antilopen, Hirschkuh sowie viele andere Wildtiere heimgebracht. Nach ihrem Tod wird für diese Jäger eine besondere Zeremonie organisiert, um ihre Seele aus dem Wald zurückzuholen.

Fischfang schließlich wird in Flüssen und Seen betrieben. Ausgerüstet mit rudimentärer Fangtechnik rudern die Fischer über die Flüsse und Seen auf der Suche nach Beute. Da die Mahi im Grunde das Wasser fürchten, blieb der Fischfang in ihrem Siedlungsgebiet eher unterentwickelt. Die von allen Familien betriebene Viehzucht hingegen steht bei den Mahi unmittelbar an zweiter Stelle nach dem Ackerbau. Fast jedes Familienmitglied besitzt einige Hühner, Hähne, Perlhühner, Ziegen, Schafe, Kühe oder Ochsen. Letztere werden generell den Fullah, also den Peulvölkern, zur Zucht übergeben. Diese Haustiere, die in den Höfen oder den Gehöften der Mahi gehalten werden, haben auch im Rahmen von Zeremonien oder Ritualen sowie als Nutztiere in der Landwirtschaft ihre Bedeutung. Vor allem jedoch dienen sie dem Verkauf und tragen so zum Einkommen der Familie bei.

Des Weiteren sind die Mahi auch geschickte Handwerker. Sie sind zum Beispiel Korbmacher und Schmiede und fertigen vielerlei Werkzeuge wie Hacken und Äxte sowie Buschmesser. Im Gegensatz zu den Abomey entstammen die Schmiede keiner bestimmten Familie. Manche Mahi arbeiten auch als Töpfer, vor allem in den Landstrichen, wo Ton zu finden ist. Heutzutage arbeiten einige als Taxi- sowie Motofahrer *Zémidjan*, die die Klienten von einem Dorf zum anderen fahren.

## 2.6 Religion der Mahi

Trotz der großen Verbreitung von außen übernommener Religionen in ganz Benin und insbesondere in den Mahi-Regionen sind die Mahi größtenteils Animisten geblieben. Das bedeutet aber nicht, dass sie Atheisten sind, wie John Mbiti deutlich macht:

„Die Afrikaner stehen im Ruf, religiös zu sein, und jedes Volk hat seine eigene Religionsform mit ihren Glaubensanschauungen und Gebräuchen. Die Religion durchdringt alle Lebensbereiche, dass sie sich nur schwer daraus loslösen lässt.“<sup>95</sup>

Die Mahi glauben in großer Zahl an eine von Geistern und Ahnen besetzte Naturreligion. Es handelt sich um den sogenannten *Vodun*-Kult. Er stellt das vorherrschende Glaubenssystem sämtlicher westafrikanischen Küstenethnien und auch anderer im Landesinneren wohnender Volksgruppen dar. Das Verbreitungsgebiet dieses Kultes reicht vom westlichen Nigeria bis in den Osten Ghanas. Dieses Glaubenssystem beruht auf dem Glauben an ein spirituelles Prinzip, das von übernatürlichen Kräften hervorgebracht wird, die das Leben des Einzelnen oder der Gesellschaft bestimmen. Bei den Mahi, wie bei vielen Ethnien Benins, werden Pflanzen und Lebewesen, bestimmte Landschaftsformationen, aber auch Naturphänomene wie Blitz und Donner sowie alle Ahnen als beseelt und von göttlicher Natur betrachtet. Das bedeutet jedoch nicht, dass Gott keine Bedeutung zukommt. Der Glaube an ihn durchzieht sogar alle Alltagsgespräche. Die Bezeichnung *Mawu* oder *Mahu* deutet auf die unergründliche Macht eines göttlichen Wesens hin, etwas, das von Nichts und Niemandem übertroffen werden kann. In der Vorstellung der Mahi hat dieses Wesen sowohl den Himmel und die Erde als auch alle Gewässer, Pflanzen und Tiere sowie die Menschheit selbst erschaffen. Ihm wird dementsprechend der Name *Gbèdòtò* (Besitzer der Welt) gegeben. Da dieser jedoch sehr weit von der Erde entfernt ist, übertrug er den Glaubensvorstellungen der Mahi zufolge vermutlich einen Teil seiner Macht an die Götter.<sup>96</sup> Sie sollten diese Macht im Notfall dazu benutzen, Frieden unter den Menschen zu stiften. So entstand eine Beziehung zwischen Gott, den Geistern bzw. Vodun und der Menschheit. Da die Vodun

---

<sup>95</sup> John S. MBITI: *Afrikanische Religion und Weltanschauung*. Berlin 1974, S. 1.

<sup>96</sup> Informationen aus der Feldforschung in Kpingni im September 2014.

als Gottes Stellvertreter auf Erden gelten, beten Menschen zu ihnen und somit indirekt auch zu Gott.

Im Gegensatz zu den übernommenen Religionen werden Gott in der traditionellen Religion der Beniner bzw. der Mahi und aller verwandten Völker jedoch keine Kulte gewidmet, obwohl er doch oftmals in Notlagen angerufen wird. Dieser Glaube an übermenschliche Mächte, denen man sich völlig untergeordnet fühlt, findet seinen Ausdruck in unterschiedlichen Riten, die bislang aus Mangel an heiligen Schriften lediglich mündlich überliefert werden.

Des Weiteren entpuppt sich Gott im Schöpfungsmythos bei den Völkern des südlichen Benins als *Mawu-Lissa*, eine duale obere Macht, die den Kosmos bzw. das Universum geschaffen hat.<sup>97</sup> Des Öfteren wird sie als ein androgynes Wesen dargestellt und mit einer in zwei Teile geteilten Kalebasse verglichen. Die obere Hälfte der Kalebasse versinnbildlicht den Himmel und wird als der weibliche Teil, *Mawu*, angesehen. Die untere Kalebassenhälfte wird wiederum dem männlichen Teil, *Lissa*, zugeteilt und repräsentiert die Erde. Ihnen beiden kommt die Aufgabe zu, Ordnung in der menschlichen Welt zu schaffen. Der Überlieferung nach wurde *Mawu-Lissa* bei der Schöpfung des Kosmos vom Schlangengott, *Dan Ayido Hweḍo*<sup>98</sup>, der auch zu den unzähligen Vodun der Mahi und der verwandten Völker zählt, geholfen.

Das Pantheon der *Vodun*-Götter setzt sich aus verschiedenen Gottheiten sowie Geistern zusammen, denen wegen ihrer unterschiedlichen Glaubenssysteme spezifische Kulte gewidmet werden. So erklärt es sich, dass sich manche Götter auf Grund ihrer Einmaligkeit von den anderen unterscheiden lassen. Die *Vodun* werden in zwei, manchmal auch drei Kategorien eingeordnet: die ethnischen, die interethnischen und die modernen *Vodun*.<sup>99</sup>

Die einen treten in der Götterwelt als interethnische *Vodun* auf, weil sie im ganzen Land verehrt werden. Im Gegensatz dazu werden die ande-

---

<sup>97</sup> *Mawu-Lissa* ist mit dem Yoruba-Gott *Odudua* und *Orishala* oder *Obatala* gleichbedeutend. Vgl. dazu auch William John ARGYLE: *The Fon of Dahomey*. Oxford 1966, S. 175.

<sup>98</sup> Er wird generell auf den Tempelwänden als Regenbogen gemalt dargestellt.

<sup>99</sup> Vgl. Robert SARTRE zitiert nach Guy Ossito MIDIOHOUAN: *Vodoun et littérature au Bénin*. In: *Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines* 27 (1993), 2, S. 245–258, S. 246.

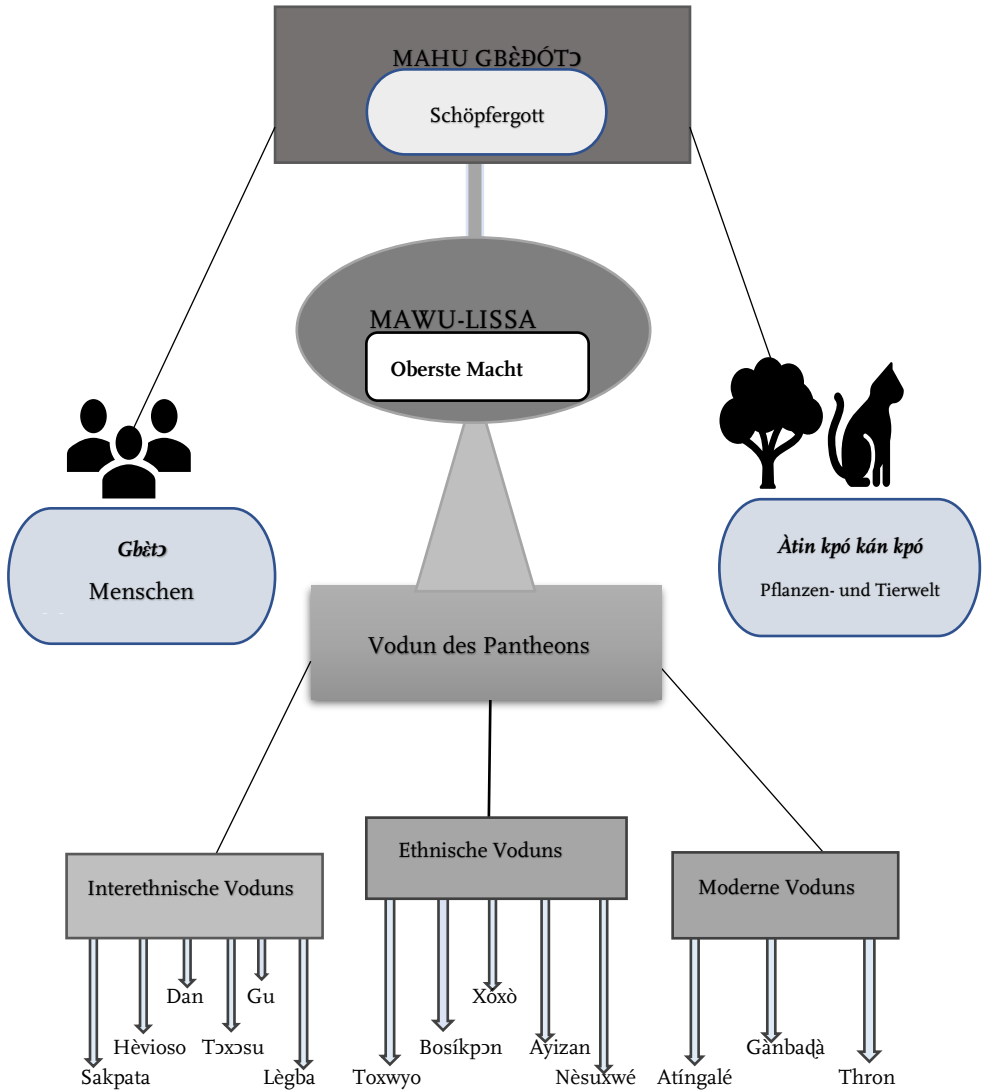


Abbildung 2: Einblick in die Glaubenswelt der Mahi



ren als ethnische Vodun bezeichnet, weil sie ausschließlich zu einer Ethnie, einem Klan oder einer Familie gehören.<sup>100</sup> Zum Beispiel *Toxwoyo*, Ahnenkult; *Xóxò*, Zwillinge...), um nur einige Beispiele zu nennen.

Vodun, die dem Schöpfungsmythos gemäß als Kinder der dualen Gottheit *Mawu-Lissa* betrachtet werden, werden wiederum als interethnische Vodun bezeichnet. In der Götterwelt der Völker südlich Benins im Allgemeinen, insbesondere aber bei den Mahi treten folgende Götter als interethnische Vodun in Erscheinung:

- Der Pockengott *Sakpata* taucht als Gottheit der Erde, der Fruchtbarkeit auf. Er ist ein mächtiges und sehr altes Vodun, schenkt den Menschen Getreide und bestraft sie mit den Pocken. Neuerdings glauben die Menschen, dass er sie auch mit der Immunschwäche Aids bestrafen könne.
- Der Donnergott *Hevioso* oder *Xebioso* wird als Gott des Regens bei den Adja-Tado-Völkern verehrt. Als Richter tötet er Verbrecher mit dem Blitz. Er kann Dürren bewirken und Felder und ganze Dörfer mit Unwettern zerstören.
- Der Eisengott *Gu* ist der Schutzgott der Werkzeuge, der Krieger, der Schmiede und aller, die mit Metall arbeiten. Ann-Christine Woehrl erläutert, dass

„mit der Modernisierung und dem Einzug neuer Technologien [...] sich Gus Aufgaben jedoch verändert [haben]. Er wacht heute über jene, die mit Metall und im Transportwesen arbeiten, wie Buschtaxi-, Motorrad- und Lkw-Fahrer, Fabrikarbeiter, Mechaniker und Coiffeure.“<sup>101</sup>

Darüber hinaus ist *Gu* auch für Unfälle aller Art verantwortlich.

- *Dan Ayido hweḍo* oder die Regenbogenschlange ist mit dem Regenbogen gekennzeichnet. Er ist die Gottheit, die den Menschen Regen und Reichtum schenkt.
- *Lègba* ist der Vermittler zwischen den anderen Göttern sowie zwischen ihnen und *Mawu-Lissa*. Er wird zudem als die Gottheit vers-

---

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S. 247.

<sup>101</sup> Ann-Christine WOEHRL, Laura SALM-REIFFERSCHIEDT: Voodoo. Leben mit Göttern und Heilern in Benin. Luzern 2011, S. 53.

tanden, die immer Unfug treibt. Er kann einer Person entweder Ärger bereiten oder die jeweilige Situation völlig ruinieren. Deshalb bietet man ihm vor jedem Ritual eine Opfergabe dar, damit er einem geplanten Vorhaben keine Steine in den Weg legt. Beim genaueren Hinsehen scheint *Lègba* dennoch an der Grenze zwischen interethnischen und ethnischen Gottheiten zu stehen, obwohl er in der Regel als das letzte Kind des androgynen Paares *Mawu-Lissa* in Betracht kommt. Fakt ist, dass jedes Individuum über ein eigenes *Legba* verfügen kann. Zum Beispiel besitzen jeder *Fa*-Wahrsager und die Konvertiten, die bereits dank des Orakels das Zeichen ihres Lebens<sup>102</sup> kennen, ein eigenes *Lègba*. Dieses *Lègba* wird generell in Form einer Sandfigur vor dem Haus oder im Gelände des Gehöftes errichtet, um die Bewohner vor dem Bösen zu schützen.

Erwähnenswert ist, dass sich um eine Gottheit herum unabhängige Kulte bilden, die vorwiegend von dem Priester der jeweiligen Gottheit geleitet werden. Er ist zudem für Zeremonien und Initiationen aller Art im Kloster zuständig. Die Priester dienen grundsätzlich als Mittler zwischen den Gottheiten und den Menschen. Sie werden *Hùnnɔ* oder *Hùnnɔɔ*, *Bábà* – Priester oder Machthaber – genannt. Ihnen stehen andere am Kult Beteiligte bei, die als *Vodunsi* bezeichnet werden. Sie sind Adepten einzelner Gottheiten, die sich des Geistes der am Kult Teilnehmenden während des Trancezustandes bemächtigen. Die Götter sind nicht zuletzt für das Glück der Menschen verantwortlich, denn sie können jederzeit ihr Leben beeinflussen. Man schenkt ihnen Vertrauen und versucht, sie in Gebeten anzurufen. Sie gewähren den Menschen Schutz und Hilfe. Zum Dank für ihren besonderen Beistand werden ihnen Opfergaben dargeboten. Das Blut des Opfertiers ist für die Gottheit bzw. die Geister, das Fleisch für die Anhänger, die implizit dadurch auch ihr Einverständnis geben, bestimmt. Außerdem stellt das Tierblut eine Lebensenergie dar

---

<sup>102</sup> Vergleichbar wäre der Begriff mit dem individuellen Schicksal, das dem *Fa*-Anhänger von dem *Fa*-Wahrsager vorausgesagt wird und sein ganzes Leben bestimmt, nachdem er in das *Fa*-Orakel eingeweiht wurde. Dabei existieren 256 Zeichen, denen ein gewisser Lebensverlauf zugeordnet wird, beziehungsweise Ereignisse, die der jeweiligen Person widerfahren werden.

und hat eine zentrale Bedeutung für die Vodun. Das Blut der geopfertem Tiere verleiht den Vodun Kraft und besondere Fähigkeiten. Allerdings darf sich das Tierblut nicht direkt über manche Gottheiten ergießen. Zu diesem Zweck wird das Blut mit Öl vermischt. Hinter diesem Anschein einer offenkundig polytheistischen Religion ist aber eine monotheistische zu sehen. So stellen Woehrl und Salm-Reifferscheidt fest:

„Um Ordnung in diesem Chaos zu schaffen, brachte das androgyne Wesen Nana Buluku Mawu-Lissa hervor. Dieses Paar wird als Hochgott gesehen und steht über allen anderen Gottheiten. Somit sehen viele Anhänger Voodoo als eine monotheistische Religion, weil sie genauso wie die Christen oder die Muslime einen allmächtigen Gott anbeten.“<sup>103</sup>

Dazu ist zu sagen, dass der Synkretismus in Benin selbstverständlich ist, denn die Grenze zwischen den Animisten und den Christen ist sehr unscharf oder in jeder Hinsicht fließend. Auch wenn sie sich am Tag als Christen zeigen, konsultieren sie abends den *Bokɔnɔ*, den Wahrsager.

Das *Fa*-Orakel gilt als eines der weit verbreiteten Divinationssysteme bei den Völkern Adja-Tado und ist auch bei den Mahi sehr beliebt. Ursprünglich aus Ifè (Nigeria) stammend, geht es in der *Fa*-Orakelpraktik sowohl um die Frage nach der Ursache eines Unglücks als auch um den Verlauf der Zukunft. Das Orakel wird bei Todesfällen, bei allerlei Zeremonien und sogar vor Reisen konsultiert.<sup>104</sup> Nach dem Orakelwurf werden Zeichen, die aus acht halben Kernen des Zuckerapfels<sup>105</sup> hervorgegangen sind, von dem Wahrsager – *Bokɔnɔ* – enträtselt und interpretiert. Generell entsprechen die einzelnen Zeichen notwendigen Ritualen, die mit Hilfe von Opfergaben negative Voraussagen positiv beeinflussen können.

Die Orakel und der Glaube an die Götter helfen den Mahi bei der Bekämpfung der Hexerei und ähnlichen Praktiken. Bei den Mahi wird die Hexerei als gesellschaftliche Realität angesehen, sodass man auch oft in Alltagsgesprächen darüber diskutiert. Als übliche Kennzeichen einer Verhexung gelten dabei eine unheilbare Erkrankung oder ein plötzlicher

---

<sup>103</sup> Ebd., S. 52.

<sup>104</sup> Vgl. Pierre VERGER: *Dieux d’Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne côte des esclaves en Afrique et à Bahia, la baie de tous les saints au Brésil.* Paris 1995, S. 102.

<sup>105</sup> *Asrotin* (*Irvingia gabonensis*). Es handelt sich dabei um eine in Afrika beheimatete Frucht, die in Deutschland nicht erhältlich ist.

Tod. So vermuten die Menschen, dass es prinzipiell möglich ist, mit dem Bösen zu paktieren und Menschen das Böse dazu nutzen, den Tod von Verwandten herbeizuführen. Sie fangen die Seelen der Menschen, die sie entweder in den Körper eines Tieres transformieren, das später von ihnen geopfert oder dem entsprechenden Menschen geschickt wird, um einen Unfall heraufzubeschwören. Infolgedessen stirbt der Verfluchte oder er wird finanziell ruiniert. Der zu frühe Tod eines Menschen regt die Phantasie der Menschen häufig dazu an, das Ungewöhnlichste zu vermuten. Vor allem, wenn der Tod ein Kind oder einen Jugendlichen betrifft, ist das Unverständnis der Menschen meist groß. Die Vorstellung der Mahi beschreibt den Tod als „Heim“ und den Weg dorthin als eine Heimkehr, die die betreffende Person angetreten hat.

Neben den Vodunkulten gibt es Ahnenkulte. In den Glaubensvorstellungen der Mahi leben die Toten auch nach ihrem Ableben fort, lediglich die Daseinsform ändert sich. So ist es möglich, alle unsichtbaren Wesen, deren Handlungen sich auf die menschliche Welt auswirken können, als Vodun zu betrachten, wie Honorat Aguessy ausführt:

„Le vodoun désigne toute puissance dépassant l'entendement humain et agissant au niveau de l'invisible même si ces actions ne se révèlent que dans le monde visible.“<sup>106</sup>

In diesem Sinn werden in der Götterwelt der Mahi alle Toten als *Vodun* betrachtet. Von ihnen wird Beistand und Schutz für die lebenden Verwandten eingefordert, denn sie bleiben durch die Familienbande mit ihnen verbunden. Deshalb werden die Verstorbenen genauso wie Götter angebetet. Ihnen wird für ihre Hilfe und Unterstützung in Form von Opfer Ritualen gedankt, die meist in den Gehöften der Großfamilie dargebracht werden. Dort verfügt jede Familie über einen Altar – *Asányixɔ* – für ihre Toten. Wer sich ihrer Hilfe versichert und ihnen nicht dafür dankt, kann sich ihren Zorn zuziehen. Denn wenn man sich den Toten gegenüber als undankbar erweist, gilt dies als eine Beleidigung, die streng bestraft wird. Der Tote kenne keine Verzeihung, so sagt man und

---

<sup>106</sup> Honorat AGUESSY: Convergences religieuses dans les sociétés Aja, éwé et Yoruba sur la côte du Bénin. In: François de MEDEIROS (Hg.): Peuples du Golfe du Bénin. Aja - Ewe; (Colloque de Cotonou). Paris 1984, S. 235–240, hier S. 236.

riskiert man ein solches Verhalten dennoch, muss man mit einer schweren Erkrankung oder dem Tod rechnen. Um sich dennoch erneut mit dem Toten und auch anderen Geistern der Familie versöhnen zu können, bringt man ihnen zur Besänftigung Opfergaben dar. Die Reinkarnation ist fester Bestandteil der Glaubenswelt der Mahi, was beispielsweise auch die Wiedergeburt eines verstorbenen Verwandten in einem Neugeborenen möglich macht. Auf diese Weise erhält das Kind seinen Namen, nämlich den des verstorbenen Familienmitgliedes. Dies ist jedoch nur dann der Fall, wenn die Reinkarnation durch das *Fa*-Orakel festgestellt wurde, welches so tief im Kulturkreis verwurzelt ist, dass ein solcher Vorgang ohne die Befragung des Orakels undenkbar wäre. Alle Befragungen des Orakels erfolgen in der Mahi-Sprache.

## 2.7 Die Sprachzugehörigkeit der Mahi-Gbe

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit einer Volksgruppe setzt die Beherrschung der Sprache voraus, denn über die Sprache werden Wissen, Anschauungen, Glaubensvorstellungen kommuniziert und tradiert. Bei Völkern ohne oder mit späterer Schriftkenntnis geschieht dies häufig in Form von Zeichen oder Symbolen, deren Deutung eine gute Kenntnis der Sprache erfordert. Sprache ist bei diesen Völkern nicht nur das Kommunikationsmittel der Menschen untereinander, sondern wird häufig auch zum Beschwören der Ahnen und anderer Naturgeister genutzt, um jederzeit deren Hilfe und Beistand erbitten zu können. Daneben gilt die Sprache als das Bildungsgut einer Ethnie, unter dem die Tradition, die Sitten und die Bräuche sowie die ganze Literatur der jeweiligen Ethnie subsumiert werden. Grundkenntnisse der Sprache sind also unabdingbar, will man sich intensiver mit der Kultur einer Ethnie wie der Mahi beschäftigen. Im Vergleich zu anderen Völkern der Region ist die Sprache der Mahi – mit Ausnahme der von Flavien Gbéto<sup>107</sup> vorgelegten Abhandlungen – wenig erforscht. Der Grund für diese relative Missachtung des Mahi ist, dass es, linguistisch betrachtet, mit dem Fɔn identisch ist, sodass Forscher, die sich mit beiden Kulturen beschäftigt haben, Mahi

---

<sup>107</sup> Flavien GBETO: Le Maxi du Centre-Bénin et du Centre-Togo. Une approche autosegmentale et dialectologique d'un parler Gbe de la section Fon. Diss. Köln 1997.

systematisch als einen Dialekt der Fɔn-Sprache betrachtet haben. Maurice Delafosse befand bereits Ende des 19. Jahrhunderts: „*Le Mahi se rapproche davantage du Dahoméen (entendu le fongbé); il n’y a guère qu’une différence de prononciation. Le Mahi parle du nez et de la gorge.*“<sup>108</sup>

Aus dieser Beschreibung der Sprache wird ersichtlich, dass der einzige Unterschied zwischen den beiden in der Aussprache begründet liegt. Die Mahi sprechen die Wörter aus der Nase und der Kehle. Da Fɔn die wichtigste Verkehrssprache Benins ist, wird Mahi von sämtlichen Personen, die Fɔn verstehen können, verstanden.

Mahi oder Mahigbe<sup>109</sup> genannt, gehört zum Kontinuum „Gbe“. Sie wird dem Fɔn zugeordnet. Die Gbe-Sprachen bilden eine Sprachfamilie, die sich vom linken Ufer des Flusses Volta in Ghana bis zum Südwesten der Bundesrepublik Nigeria erstreckt. Sie umfasst siebenunddreißig verwandte Sprachen, die sich in fünf wichtige Untergruppen einteilen lassen, beispielsweise *Vhe, Gen, Aja, Fɔn* et *Phla-Phera*.

Die Gbe-Sprachfamilie ist ein Bestandteil des Sprachzweiges der Kwa-Sprachen der Niger-Kongo-Sprachfamilie. Dazu zählen auch die Gur-Sprachen in der nördlichen Zone Benins und andere Sprachgruppen. Jüngst wird sie aber in die Niger-Volta-Sprachfamilie integriert. Sie zieht sich über die südlichen Gebiete Westafrikas von der Elfenbeinküste bis Nigeria hin. Frühe Untersuchungen über die Gbe-Sprachen sind bereits den ersten deutschen Missionaren zu verdanken. Schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat der deutsche Afrikanist Diedrich Westermann (1927) sein großes Interesse an einer Abhandlung der Gbe-Sprachen gezeigt und aktiv dazu beigetragen, die Ewe-Sprache bekannt zu machen. Aber erst 1989 ist die interne Klassifizierung der Gbe-Sprachen von B. Hounkpatin Capo herausgegeben worden. Im Jahr 1991 folgte eine vergleichende Phonologie.<sup>110</sup> Verallgemeinernd sind die Gbe-Sprachen Tonsprachen und bekannt für ihre isolierende, morphologische Struktur und ihre Syntax nach dem Schema SVO (Subjekt-Verb-Objekt).

---

<sup>108</sup> Maurice DELAFOSSE: Manuel dahoméen. Grammaire - Chrestomathie. Paris 1894, S. 9.

<sup>109</sup> Auch *Maxighè*.

<sup>110</sup> Vgl. GBETO: Le Maxi du Centre-Bénin et du Centre-Togo (wie Anm. 106), S. 3.

Mahi wird hauptsächlich im Landesinneren, nördlich des heutigen Departments du Zou und im Department des Collines gesprochen. Es dient als Kommunikationsmittel in vielen Städten und Dörfern im Zentrum Benins. Gesprochen wird die Sprache somit in den Kommunen von Covè, Zangnando (bis auf das Dorf Agonlin-Houégbo) und Ouinihi.

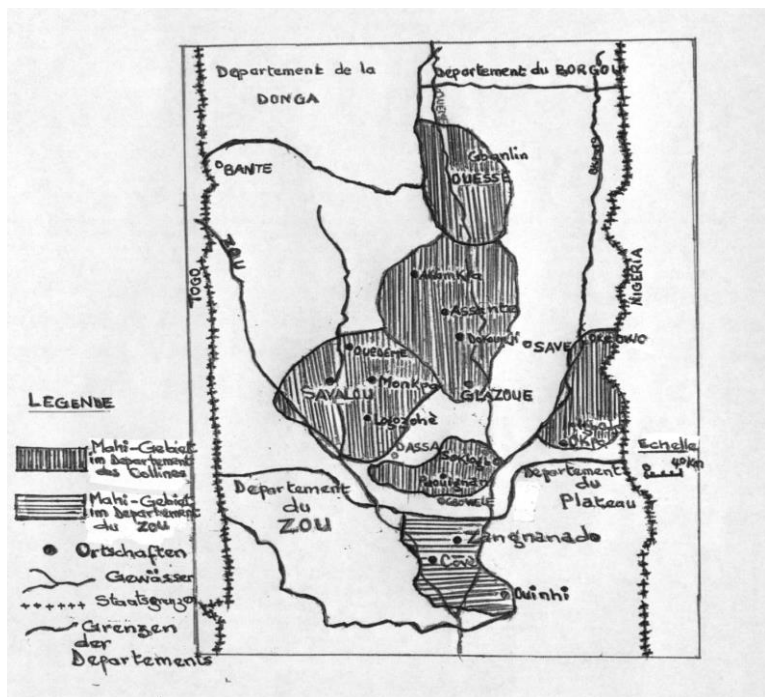


Abbildung 3: Skizze der mahi-sprachigen Gebiete in Benin. Quelle: auf dem Ergebnis der Erforschung von Flavien Gbeto 1997 basierend; erstellt von Constant Sedote

Im Departement des Collines spricht man Mahi in der Kommune von Savalou (mit Ausnahme den Ex-Gemeinden von Tchetti, Doumè und den Dörfern von Djalokou), auch in der Kommune von Ouèssè (bis auf Toui, Kilibo, Tchala-Ogoyi und einigen Dörfern nämlich Wokpa, Gbandjandji und Pendjari) und in der Kommune von Gbanlin. Weiterhin wird Mahi in Thio, Ouèdèmè, Assanté, Aklamkpa und Glazoué in der Kommune von Glazoué verwendet. Sie wird auch von den Bevölkerungen von Gbaffo,

Paouignan, Soclogbo, Mininfin, Dassa-Zoumè in der Kommune von Dassa-Zoumè gesprochen.

In den großen Städten im Süden Benins wird diese Sprache weiterhin von den *Mahinu* bzw. *Mahi* gesprochen, die aus verschiedenen Gründen hierhergezogen sind. Mahi wird dort bisweilen mit der Verkehrssprache *Fongbé* verwechselt. Nach Flavien Gbéto leben zudem zahlreiche mahisprachige Menschen im östlichen Gebiet der Präfektur de l'Ogou in der heutigen Republik Togo.<sup>111</sup>

Genauso wie die anderen Sprachen der *Gbe*-Sprachgruppe kann auch Mahi mittels des lateinischen Alphabets geschrieben werden. Hinzu kommen weitere Buchstaben und Digraphen. Daher wird das Alphabet der nationalen Sprachen für die Schriftform dieser Sprachen verwendet. Dieses Alphabet umfasst sämtliche Regeln zum Schreiben aller Sprachen Benins. Es wurde zunächst 1975 von der Commission nationale de linguistique (CNL)<sup>112</sup> überarbeitet, durch den Erlass Nummer 75-272 vom 24. Oktober 1975 anerkannt und verabschiedet. Es wurde dann zwischen 1990 und 2008 vom Centre national de linguistique appliquée (CENALA) mehrfach überarbeitet. Dieses Alphabet wurde durch die Einbeziehung weiterer Sprachen Benins vervollständigt.

### 2.7.1 Das Alphabet

Im Alphabet des Mahi gibt es Buchstaben, die teilweise keine Entsprechung im Deutschen haben. Es beinhaltet Buchstaben aus dem Lateinischen sowie Buchstaben, die den *Gbe*-Sprachen eigen sind. Sie lassen sich in Konsonanten und Vokale einordnen wie folgt:

a b c d **q** e ε f g **gb** h **hw** i j k **kp** l m n **ny**  
o o p s t u v w x **xw**<sup>113</sup> y z.

---

<sup>111</sup> Vgl. Issa TAKASSI zitiert nach ebd., S. 2.

<sup>112</sup> Die Nationale Kommission für Linguistik.

<sup>113</sup> Vgl. Flavien GBETO: Esquisse de la tonologie synchronique du maxigbé, dialecte gbe du Benin. In: Catherine GRIEFENOW-MEWIS (Hg.): Afrikanische Horizonte. Studien zu Sprachen, Kulturen und zur Geschichte. Wiesbaden 2007, S. 83–97, S. 84.



## 1. Konsonanten

Die meisten Konsonanten werden wie im Deutschen ausgesprochen.

Großbuchstaben	Kleinbuchstaben	Mahi-Beispiele	Übersetzung	Aussprache wie im Wort	Unterschiede
B	b	bèsé	Frosch	Blume	
C	c	célù	Parfüm	Tscheche	[tch] gleichbleibend
D	d	dén	Schweiß	Dorn	
Ð	ɖ	ɖasìn	Träne	-----	Den <i>Gbe</i> -Sprachen eigen
F	f	fěsín	Blau	Frühling	
G	g	ganví	Metallschmuck	Gras	
H	h	hàn	Lied	Hilfe	
J	j	jòhòn	Wind, Luft	Jalousie	[dj] gleichbleibend
K	k	klé	Zitrone	Kerze	
L	l	làn	Fleisch	Liebe	
M	m	mòlikún	Reis	Melodie	
N	n	núkúmè	Gesicht	Nadel	
P	p	péèn	Brot	Polizei	
R	r	tró	Traum	Regen	
S	s	súkɔ̀	Fliege	Situation	[S] gleichbleibend
T	t	tú	Gewehr	Teller	
V	v	vɔ̀vɔ̀	Rot	-----	[V] wie im Französischen
X	x	xè	Vogel	-----	Wie [H] im Französischen
W	w	wékuin	Buchstabe	-----	Wie [W] im Französischen
Y	y	yéni	Nadel	-----	Wie [J] im Ja ausgedrückt
Z	z	zò	Feuer	-----	Wie [Z] im Französischen

Zwei Konsonanten aus der *Gbe*-Sprachgruppe werden ganz anders ausgesprochen, nämlich „c“ und „q“. Andere Buchstaben werden dem Französischen entsprechend ausgesprochen. Manche Buchstaben, beispielsweise das „q“ sind inexistent. Unter den Konsonanten befinden sich zudem drei Digraphen (*gb*, *kp*, *ny*), die als eine Art Verschmelzung von zwei Buchstaben zur Erzeugung eines Tones gelten.

Digraphen			
Gb	/gb/	gbàkún	Hut
Kp	/kp/	kpén	Husten
Ny	/ny/	nyikò	Name

## 2. Vokale

Neben den Konsonanten gibt es 12 Vokale, die sich in Oralvokale und Nasallaute einteilen lassen. Fünf Vokale lauten in Mahi und Deutsch gleich. Beispiel für Vokale sind:

Oralvokale	Mahi-Beispiele	Übersetzung	Entsprechung im Deutschen	Deutsches Beispiel
a	abò	Sorghum	wie im Wort	Hase
e	égbé	heute	wie im Wort	geben
i	hwi	du, dich	wie im Wort	Lied
o	osó	Berg	wie im Wort	Lob
u	uvè	Schmerz, Leid	wie im Wort	Buch
ɔ	xɔ	Zimmer, Stube	[ɔ] wie im Wort	Doch, Loch
ɛ	ɛnè	vier	[ä] wie im Wort	Täter

Zwei Vokale ( $\varepsilon$ ,  $\text{ɔ}$ ) werden wie im Deutschen ausgesprochen, obwohl sie keine Entsprechung finden. Hinzu kommen fünf Nasallaute. Unter Nasalvokal ist die Verwandlung eines Vokals durch eine Kombination des Vokals mit dem Konsonanten „n“ zu verstehen. In Mahi können fünf Vokale –  $i$ ,  $a$ ,  $u$ ,  $\varepsilon$ ,  $\text{ɔ}$  – Nasallaute erzeugen.

### Beispiele:

$i + n = in: \dot{a}f\dot{i}n$  (Asche)

$a + n = an: f\dot{a}n$  (Quecke, Schilfrohr)

$u + n = un: h\dot{u}n$  (Blut, Vodun)

$\varepsilon + n = \varepsilon n: f\dot{\varepsilon}n$  (Nagel, Kralle, Fänge)

$\text{ɔ} + n = \text{ɔ}n: d\dot{\text{ɔ}}n$  (Ratte, ziehen)

Weitere Nasalvokale setzen sich aus Doppelvokalen und dem nasalalen Buchstaben „n“ zusammen.

### Beispiele:

$ii + n = iin: a\dot{z}i\dot{i}n$  (Erdnuss)

$\varepsilon\varepsilon + n = \varepsilon\varepsilon n: ah\dot{\varepsilon}\varepsilon n$  (Ausdruck der Zufriedenheit)

$\text{ɔɔ} + n = \text{ɔɔ}n: c\dot{\text{ɔ}}\dot{\text{ɔ}}n$  (ganz neu)

$aa + n = aan: ah\dot{a}an$  (Zum Ausdruck des Erstaunens)

$uu + n = uun: t\dot{u}u\dot{n}$  (wissen, kennen)

## 2.7.2 Zur Grammatik des Mahi

Mahi gehört zu den afrikanischen Tonsprachen. Für die Differenzierung von Wörtern sind also die Töne bzw. Tonhöhen maßgebend. Die Bedeutung eines Wortes hängt somit von ihrer Betonung ab. Mit einem Wort sind mitunter viele Bedeutungen assoziiert, sodass ein falsch betontes Wort automatisch einen anderen Sinn hat:

$\dot{l}\ddot{o}$ : Krokodil;  $l\ddot{o}$ : endlich;  $l\acute{o}$ : Sprichwort.

Alle diese Wörter lassen sich „lo“ aussprechen, obwohl ihre Bedeutung unterschieden werden muss. Folgende Töne lassen sich unterscheiden:

Hochton = [´]                      Beispiel: *asú*: Ehemann; *gbètò*: Mensch; *àsá*: Bein

Tieftón = [ ` ]                      Beispiel: *òkò*: Hals; *òdàn*: Schlange

modulierter Ton (tief- hoch) = [ ˘ ]                      Beispiele: *ànyǔ*: Haut; *lǒ*: Krokodil

modulierter Ton (hoch-tief) = [ ^ ]                      Beispiele: *sizô*: Schere; *sô*: Eimer

Mittelton = [-]                      Beispiele: *òsūnví*: Stern; *ònūkún*: Auge

### **Bemerkung:**

Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass heutzutage nicht mehr alle Töne konsequent betont werden. Flavien Gbéto hebt als Beispiel die Hoch- und Tieftöne hervor, die grundsätzlich zur Erzeugung anderer Töne beitragen. Hierfür führt er Folgendes an:

„Le maxi possède deux tons inhérents H(aut) et B(as). L’assignation par défaut du ton B(as) aux consonnes voisées permet d’expliquer la modulation tonale BH et le phénomène de dévoisement des obstruantes. Le ton M(oyen) s’explique, lui, par des règles d’assimilation.“<sup>114</sup>

Manche Töne werden nur bei der Aussprache von Fremdwörtern europäischer Abstammung – Französisch und Englisch – gebraucht. Da das Liedrepertoire der vorliegenden Arbeit aber sowohl altherkömmliche Lieder als auch neue populäre Kompositionen umfasst, werden – soweit möglich – alle Töne bei der Transkription der Liedtexte beachtet.

Zur Wortbildung in der Mahi-Sprache werden viele einzelne oder zusammengesetzte Wörter, die dabei entweder ihren ursprünglichen Sinn bewahren oder einen neuen erwerben, miteinander kombiniert. Es geht generell um Verben, Partikel oder manchmal Substantive. Sie dienen einerseits als Hinweis auf eine Handlung, andererseits als Wiederholung eines Nomens, eines Adjektives oder eines Adverbs, um ein anderes Substantiv zu bilden.

---

<sup>114</sup> Ebd., S. 96.

## Beispiele:

Nomen ---→ *γί γὰ*: Schnelligkeit

Adjektiv ---→ *blí blí*: schmutzig

Adverb ---→ *hwíqi hwíqi*: spitzig

Die Substantive können entweder als Adverbien (*bíbí* = aus List) oder als Adjektive (*gbεdε gbεdε*= lebendig) zum Gebrauch kommen. Den Partikeln werden viele Funktionen zugewiesen. Sie dienen entweder zur Erneuerung einer Handlung oder zum Aufweisen demonstrativer Artikel (Definitartikel: *lò*, Demonstrativ: *ò*) sowie zur Bezeichnung der Mehrzahl (Artikel: *lè*). Sie werden ebenfalls zur Kenntlichmachung der Negation oder der Fragestellung (Partikel: *a*), der Präposition, der Konjunktion und des Ausrufs, der Personalpronomen, der Possessivpronomen (Suffixe: *ton*) sowie zum Ziehen einer Schlussfolgerung (*bo* oder *lò ɔ*: so, also; *éne ɔ*: dann, folglich) gebraucht.

**Beispiel:** *E γο viton lè bo γέ dɔ xó.* Er hat dann **seine Kinder** zu einem Gespräch kommen lassen.

Bei den Substantiven unterscheidet man ein- und mehrsilbige Wörter. Die einsilbigen Substantive werden manchmal mit dem Präfix „a“ aufgebaut. Damit werden in der Regel angenehme Laute hervorgebracht. Dieses Präfix wird missachtet, wenn das Substantiv am Satzanfang steht oder anders betont wird. Deutlich seltener sind zusammengesetzte Substantive. In diesem Fall werden zwei zusammenpassende Substantive ausgewählt, auf die eine Grammatikregel angewandt wird, die einer Regel der deutschen Grammatik ähnelt: Ein Grundwort, das an zweiter Stelle steht, wird von einem Bestimmungswort präzisiert. Beispiel für ein solches Kompositum: *Xennugán* aus *Xennu* (die Familie im weitesten Sinn) und *gán* (das Oberhaupt). Außerdem gibt es Komposita, die aus einem Substantiv und dem Suffix *to* bestehen. Dieses Suffix dient zur Bestimmung einer Eigenschaft sowie der Zugehörigkeit zu einem sozialen Gefüge. Zum Beispiel *Àzɔwátɔ*: Arbeiter, *Glélètɔ*: Bauer.

Die Verben bestehen im Wesentlichen aus dem Wortstamm und sind zumeist einsilbig. Die Partikel, die vor dem Verb stehen, bestimmen das

Tempus. Mitunter wird das Tempus auch aus anderen Elementen (Verben, Substantiven), die die Verben begleiten, deutlich. Mahi kennt vier Zeiten bzw. Tempora.<sup>115</sup> Ein Tempus gleicht dem Imperativ. Es wird angewandt, wenn eine Handlung darauf abzielt, Befehle zu geben. Bsp: *Wà fi!* Du sollst hierherkommen! Wenn sie mit Höflichkeitsformeln zusammen verwendet wird, steht die Partikel „*mi*“ zur Pluralform vor dem Verb, und zwar ohne Pronomen. Dann folgt dem Verb die Partikel „*nɔ*“, die der Verschärfung der Aussage dient. Zum Beispiel „*Nɔ dʒú nú*“! Du musst essen! Das Verb kann auch von den Partikeln „*kà*“ oder „*kò*“ begleitet werden; dann verweist es auf eine vergangene Handlung. Bsp: *N´ kò wa:* Ich bin schon gekommen. *Kà wá bó!* Komm doch mal! Die Partikel „*ná*“ schließlich verweist auf die Zukunft. Bsp: *Ná wa!* Ich werde dann kommen.

Mahi lässt sich nur durch die Beachtung vieler syntaktischer Regeln verstehen, die allerdings nur soweit sie zur Analyse des Liedgutes notwendig sind, in der vorliegenden Abhandlung Berücksichtigung finden.

## 2.8 Zusammenfassung

Die Mahi sind eine der zahlreichen Ethnien, die im Süden Benins leben. Ursprünglich stammen sie entweder aus Adja-Tado oder aus Ayo bzw. Ifè, einer im Westen von Nigeria gelegenen Stadt. Eine Zeitlang bewohnten sie das Plateau d’Abomey, bevor sie vor der militärischen Hegemonie des Königreichs von Dahomey flüchteten, um sich zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert in ihr aktuelles Siedlungsgebiet zurückzuziehen. Es liegt im Landesinneren, im Norden der Hochebene d’Abomey.

Trotz der immer größer gewordenen Eroberungsbedrohung durch die Monarchie von Abomey gelang es den Mahi, sich sozial, religiös und wirtschaftlich zu organisieren. Diese soziale Organisation war aber nicht mit der der Bewohner von Danxomé vergleichbar. Gleichwohl konnten sie dank dieser Sozialstruktur im Verlaufe mehrerer Jahrhunderte die gegnerischen Truppen besiegen. Deren Niederlagen führten zur Entstehung des Begriffs Mahi, der bis dato zur Bezeichnung dieser Ethnie dient.

---

<sup>115</sup> Vgl. DELAFOSSE: Manuel dahoméen (wie Anm. 107), S. 56.

Die beiden Sprachen Mahi und Fɔn sind weitgehend identisch. Lediglich in der Aussprache unterscheiden sich die beiden Sprachen. Außerdem lassen sich in Mahi viele Wörter aus den *Ajà*-, *Wémè*-, *Aizo*- und *Nago*-Sprachen finden, die einerseits die gemeinsame Herkunft, andererseits die enge Nachbarschaft mit diesen Ethnien aufzeigen.

### 3 Indigene Dimensionen des Liedgutes der Mahi

Das Liedgut der Mahi kann anhand vieler Parameter charakterisiert werden. Abgesehen von den mannigfaltigen kulturellen Faktoren, zu denen die entsprechenden Tonleitern, die Sprachverhältnisse in Anlehnung an die gesungenen Texte, die Klangfarben der Musikinstrumente sowie die natürliche Beschaffenheit der Stimme zählen, durchdringen die verschiedenen Singstimmen und andere orale Genres den Gesang. In der Forschung wird das Liedgut der Mahi daher als Schnittmenge mehrerer Genres sowie als harmonische Verbindung der Singstimme mit der Sprechstimme betrachtet. Da die Sprache der Mahi jedoch nur eine der vielen Tonsprachen innerhalb Afrikas darstellt, können die beschriebenen Merkmale auch in anderen Sprachen ihre Entsprechung finden. Die Klangschönheit ergibt sich dort meist unmittelbar aus der Aussprache eines Wortes, sodass die Grenze zwischen der Sprache und den gesungenen Texten unscharf ist. Dies ist immer dann der Fall, wenn man sich nicht nur auf den musikalischen Aspekt und die Bedeutung des Wortes beschränkt. Betrachtet man die Stimme – *Gbè*, stellt man fest, dass Variationen in der Betonung zu einer Veränderung der Wortbedeutung führen können. So kann ein und dasselbe Wort, je nach Aussprache, mehrere Bedeutungen besitzen. Die musikalische Sprache erscheint als eine dem gesprochenen Wort gleichbedeutende Unterform, die man je nach Rhythmus verwenden kann. Hierbei kommt eine Vielzahl linguistischer Regeln zum Einsatz, die im nachfolgenden Kapitel näher betrachtet werden sollen.

Alle soziokulturellen und religiösen Realitäten scheinen sich in der traditionellen afrikanischen Musik zu vereinen. Deshalb stellt diese Musik zugleich eine Mischung aus Poesie, Theaterkunst, Gesang und Tanz mit religiösem Hintergrund dar. Da die Anzahl der behandelten Themen sehr umfangreich ist, dienen die Gesänge auch als Kommunikationsmittel, also als eine Möglichkeit, Wissen und Erfahrungswerte weiterzugeben. Die emotionale Färbung der Liedtexte scheint somit unumgänglich und ein Resultat dieser unmittelbaren Nähe zum Verfasser zu sein. Viele der Gesänge bringen diese Unmittelbarkeit zum Ausdruck, wenn sie tiefe Einblicke in die Gefühlswelt ihrer Autoren und auch Vortragenden gewähren, indem die Erlebnisse in Gesangssprache ausgedrückt werden.



Jeder Gefühlslage entspricht somit ein angemessener Text, der es mit klarer und direkter Sprache schafft, den Hörer zu informieren. Bedeutet das also, dass die Musik der Mahi ihrer Sprache entspricht und als gleichwertiges Kommunikationsmittel anzusehen ist? Existiert überhaupt ein Begriff, der einzig und allein die Musik beschreibt? Diesen beiden Fragen soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

### 3.1 Zum Begriff *Hàn* bei den Mahi

Bei den Mahi existiert kein Begriff, der semantisch eindeutig zur Bezeichnung der Musik im europäischen Verständnis dient, das heißt „*l'art de combiner les sons de manière agréable à l'oreille*“<sup>116</sup>, – „Kunst der Klangkombination, die angenehm zu hören ist.“ Diese okzidentale Vorstellung der Musik weicht von der afrikanischen Musikanschauung ab, in der ein einziges Wort manchmal sowohl zur Lied- oder Sprachbezeichnung als auch zur Bezeichnung einiger Musikinstrumente verwendet werden kann. Dieser Sachverhalt kann sich jedoch, je nach Gegend, anders darstellen. Bei den Mahi in der Untersuchungsregion wird, ebenso wie bei fast sämtlichen Ethnien südlich Benins, auf den Begriff *Hàn* rekurriert, welcher zur Bezeichnung des vokalen Textes ohne oder mit musikalischer Begleitung gebraucht wird.

So verweist der Begriff *Hàn* im musikalischen Zusammenhang auf Vokalmusik. Er leitet sich eher von *Gbèhàn* ab, was (den Informanten zufolge) auf das gesungene Wort hindeutet, das heißt, das Lied, obwohl der Begriff sich zugleich von dem gesprochenen Wort – *Xó* – unterscheidet. Die beiden Bestimmungswörter – *Xó* und *Hàn* – besitzen einen gemeinsamen Nenner *Gbè* – die Stimme, der Klang. Mit dem Begriff *Gbè* weisen die Mahi einerseits auf das Mittel hin, wodurch ein aussagekräftiges Wort ins Leben gerufen werden kann. Besitzt ein Sänger beispielsweise nicht die geeignete Stimme für ein Lied oder hat im Allgemeinen kein Talent für das Singen, sagt er: „*Gbè cé nyon hàn án*“ – Meine Stimme passt musikalisch nicht gut. Andererseits sind damit Kehlkopfmuskeln gemeint,

---

<sup>116</sup> Dedy SERI: *Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire*. In: *Tiers-Monde* 25 (1984), S. 109–124, hier S. 109.

die (dabei) *Gbèkàn* – die erzeugenden Muskeln der Stimme – genannt werden.

In diesem Zusammenhang erzeugen die Kehlkopfmuskeln offenbar der Mahi-Vorstellung gemäß die Klänge, die in Worten, Schreien sowie Veränderungen der Stimme wiedergegeben werden. Den Erkenntnissen der Linguisten zufolge entstehen so an dieser Stelle reflexartig alle psycho-affektiven Phänomene, die den Menschen zum Ausdruck starker sensibler oder moralischer Eindrücke drängen. Sie lassen sich durch die Kontraktion der entsprechenden Muskeln, durch Schreie und Ausrufe erzeugen. Dies erklärt sogleich die Tonvariationen, also die Höhen und Tiefen der Stimme, die sich eingeschränkter beim Sprechen und auch beim Singen beobachten lassen. Hierzu schreibt Koudjo Bienvenu, dass die Tonhöhe des Gesangs nicht der der Umgangssprache entspricht: „*La voix du chant n'est pas celle du langage parlé (xó)*.“<sup>117</sup>

So erklärt es sich, dass *Gbè* nicht nur zum Produzieren der Rede, sondern auch zur Vermittlung mancher klangvollen Emotionen beiträgt, die bisweilen eher selten in der Umgangssprache zu finden sind. Ein einzelnes Wort kann somit verschiedene Emotionen widerspiegeln. So werden zum Beispiel Betonungen wie „*ée*“ oder „*eè*“, die am Ende der Verszeile auftreten, als Ausdruck des Erstaunens, als Aufforderung oder als Ausruf verwendet.

Der Begriff *Hàn* wird also als eine Aneinanderreihung von Worten definiert, die akustisch angenehm zusammengefügt und zur Hervorbringung eines Gefühls oder einer Stimmung sowohl beim Singenden als auch beim Zuhörer musikalisch ausgesprochen oder gesungen werden. Folglich ergibt sich *Hàn* aus einer harmonischen Verbindung des gesprochenen Wortes – *Xó* – mit verschiedenen bedeutungsvollen Klängen, sozusagen eine Tonleiter, die sich nur musikalisch erklären lässt. Diese vorübergehende Veränderung der Stimme verwandelt somit das Wort, indem sie ihm sowohl eine Form verleiht als auch ein besonderes Tempo vorgibt, sodass sie dieses Wort bisweilen vom Ursprungswort der Sprache unterscheidet. Diese ungewöhnliche Ausdrucksform stellt anschließend

---

<sup>117</sup> Bienvenu KOUÐJO: Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin. Pour une nouvelle taxonomie de la parole littéraire. In: *Journal des africanistes* 58 (1988), 2, S. 73–97, hier S. 88.

den Gesangstext dar und schafft eine Symbiose von Wort und Melodie, die für eine Abfolge von Tonvariationen gehalten wird; eine Musikbegleitung ist in diesem Fall nicht zwingend notwendig. Diese Tonvariationen können von einer Musikkultur zur anderen unterschiedlich sein. Georges Guédou merkt an, dass: „*Le fôn appelle hân toutes paroles où la voix atteint un certain degré d'expressivité et d'harmonie dépassant celui qu'exigent les paroles ordinaires.*“<sup>118</sup>

Für Guédou werden als *Hân* Worte bezeichnet, in denen die Stimme eine Expressivitäts- und Harmoniestufe erreicht, die über normale Worte hinausragt. So gibt es viele enge Verbindungen zwischen dem verbalen und dem musikalischen Ausdruck, denn *Hân* erweist sich als eine reichhaltige Offenbarung des Wortes zum Kommunizieren mittels Wörtern und Emotionen, die einem kulturell festgelegten rhythmischen Tempo folgen, in dem sich alle Tonhöhen niederschlagen. Hierauf weist Bienvenu Koudjo in seiner Erläuterung des Begriffs hin:

„Hân (le chant), la plus efficace de toutes les paroles, est aussi la plus riche parce qu'elle communique aussi bien par le contenu (*xó kwín*), la mélodie (*hàngbè*) que par la pulsation (*gân*), synonyme de régularité rythmique et métrique. Utilisant toutes les hauteurs tonales en action dans la culture et la richesse des timbres physiologiquement possibles, hân libère la voix de toutes les contraintes et lui rend toute sa puissance. Libérée par le chant, la voix libère à son tour la parole des contraintes de la langue, ne retenant pour seule exigence que celle d'être à tout moment ‚musique‘, c'est-à-dire un nouveau langage.“<sup>119</sup>

Diesen Ausführungen zufolge ist unter dem Gesang – *Hân* – eine Ausdrucksform zu verstehen, die sowohl mit dem Inhalt (*Xó kwín*), der Melodie (*Hàngbè*), als auch mit dem rhythmischen Schlagen (*Gân*) verbunden ist. Anhand sämtlicher Tonhöhen und der Vielfalt an Tonleitern, die in der Sprache existieren, erlöst der Gesang – *Hân* – die Stimme von allen linguistischen Hemmnissen und macht sie aussagekräftiger. Die Stimme wiederum bringt das Wort zum Klingen, sodass es sich zu einer ganz neuen Sprachform entwickelt. Auf diese Weise lässt sich der Gesang – *Hân* – grundsätzlich von der Umgangssprache unterscheiden. Er fungiert als das gesungene Wort, welches die Gesamtheit der Tonleitern der

---

<sup>118</sup> GUÉDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 458.

<sup>119</sup> KOUDJO: *Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin* (wie Anm. 116), S. 79.

Adja-Tado-Kulturen benutzt. Sowohl in einer Erzählung als auch integriert in andere Genres lässt sich dieser Gesang identifizieren.

Außerdem wird der Begriff *Hàn* in einem spezifischen Kontext zur Bezeichnung sämtlicher Tierstimmen und Rufe verwendet, weil vermutet wird, dass auch Vögel dazu fähig sind, Vokalmusik zu erzeugen. Dabei bezieht man sich nicht auf einen bedeutungsvollen Klang, dessen Aussage man verstehen kann, sondern auf ein harmonisches und melodisches Geräusch, das lediglich die Aufmerksamkeit wecken möchte. So wird zum Beispiel das Zwitschern der Vögel und das Zirpen der Zikade als Gesang interpretiert.

Abgesehen von der Bezeichnung so mancher Worte, die musikalisch mit einer menschlichen Stimme untermalt werden, entspricht der Begriff *Hàn* demnach sowohl dem gesungenen Text als auch der Musik im Kontext der abendländischen Vorstellung. Wenn der Liedtext bzw. *Hàn* allerdings mit einem Musikinstrument einhergeht, wird es zur instrumentalen Untermalung – *Hún*. Sie wird zur Bezeichnung aller Gesangstexte verwendet, die mittels der Musikinstrumente zum Musizieren gebraucht werden. Verallgemeinernd entspricht der Begriff *Hún* sowohl einer Trommel als auch einem Instrumentalensemble und unterscheidet sich von dem Gesang, der *Hàn* genannt wird. Unter *Hún* wird die Musik der Mahi verstanden, deren Spieler, je nach ihrer Funktion im Orchester, durch eine Zusammensetzung aus dem jeweils gespielten Instrument und dem Suffix – *to* – (Besitzer, Spieler) bezeichnet werden. Zum Beispiel heißt der Trommler – *Húnxoto*; der Glockenspieler – *Gànxoto* usw.

Der Übergang von einer reinen Vokalmusik zu einer Instrumentalmusik wird bei den Mahi nicht als eine menschliche Initiative, sondern als Offenbarung eines übernatürlichen Wesens wahrgenommen. Der Oraltradition zufolge wurde die Musik den Menschen durch *Azizà* erschlossen, einem außergewöhnlichen Wesen, das in der Mythologie der Völker Adja-Tado, der griechischen Muse der epischen Dichtung „*Kalliope*“ ähnelt. Zur Erläuterung dieser Mythologie formuliert Clement Da Cruz:

„La légende dahoméenne attribue l'origine de la musique à Aziza. C'est, d'après la description qu'on en fait, une créature de petite taille d'un aspect physique rappelant la race blanche. Elle réunit à elle seule science, perfection et puissance, et a enrichi les hommes de toutes les

techniques entre autres la musique. Les indigènes prétendent que les chasseurs sont les messagers auxquels ce génie révèle tous les secrets ignorés des humains.<sup>120</sup>

Das Zitat deutet darauf hin, dass der Legende zufolge der Ursprung der Musik *Azizà* zugewiesen wurde. Der Beschreibung entsprechend, handelt es sich hierbei um eine kleine Kreatur, deren Aussehen dem weißen Menschen ähnelt. Sie ist vollkommen, besitzt jegliche Macht und Wissen und schenkt den Menschen Verständnis für alle Künste, wie zum Beispiel für die Musik. Die Eingeborenen behaupten, dass die Jäger die Boten seien, denen dieses außergewöhnliche Wesen etliche unergründliche Geheimnisse der Menschheit offenbare.

Neben der Bezeichnung *Hún* gibt es einen weiteren Begriff, der zur Bezeichnung der Musik bei den Mahi verwendet wird. Von dem Informanten Richard Vidégnon alias *Wesén*, wird der Begriff *Nùxuxò* zur Bezeichnung des Musizierens gebraucht. Damit meint er einen Ausdruck, der dazu dient, das grundsätzliche Verfahren zur Klangerzeugung zu benennen. Hier ist zu erwähnen, dass „Musik machen“ mit „einem Instrument eine Stimme geben“ gleichgesetzt wird, also einer Möglichkeit, ein Instrument sprechen zu lassen. In diesem Fall sagt der Mahi „*Xò nú!*“, im Deutschen „Schlag etwas an!“. Diese Handlung wird dann *Nùxuxò* genannt; im Deutschen zum „Schlagen eines Gegenstandes“, also: Musizieren. Im eigentlichen Sinne meint man also alle Bewegungen, die zum Spielen eines Instrumentes notwendig erscheinen. Des Weiteren dient das Wort dazu, alle existierenden Arten von Musik zu bezeichnen, die *Nùxuxò* heißen. Ihr Ursprung unterscheidet diese Musiktypen, so wird zum Beispiel eine typisch traditionelle Mahi-Musik, als „*Nùxuxò tòmitón mèton*“ umschrieben, was im Deutschen eine einheimische bzw. traditionelle Musik bezeichnet. Musik europäischen Ursprungs wird beispielsweise als „*Yovó nùxuxò*“ – Musik der Weißen – angesehen. Diese Bezeichnung gilt auch für allerlei fremde und moderne Musik. Die Yoruba-Musik wird somit auch als „*Àyòṅèṅ nùxuxò*“ beschrieben.

---

<sup>120</sup> Clément DA CRUZ: "Les instruments de musique dans le Bas-Dahomey". In: *Etudes Dahoméennes* n° XII, 1954, 10; zitiert nach G. A. GUEDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 458 f.

Moderne Musikformen wie beispielsweise RNB, Rap, Reggae usw. unterscheiden sich deutlich von der traditionellen Mahi-Musik, denn hier wird die Aufmerksamkeit eher auf die Art des Musizierens gerichtet, sodass diese Musikstile als übertrieben und als akustisch unangenehme Klänge angesehen werden. Sie werden von den Mahi bald als „*Càcò musikì*“, bald als „*Dònkpenvi jòhun jòjà le sín núxuxò*“ umschrieben. Die erste Bezeichnung beschreibt dabei die Musik, die nur „*Cà có*“ erklingt, also sozusagen eine vulgäre Beschreibung der Musiklaute. Die zweite Bezeichnung verweist hingegen auf diejenigen, die nach dieser Musik tanzen oder sie geschaffen haben. Grundsätzlich achten die Mahi bei der Bezeichnung von Musikstilen auf die Herkunft der Musik. Einerseits geht es um eine Musizierart, die mit hohlen Worten und mit unangenehmen Klängen in den Ohren der älteren Generation gegenüber einhergeht. Andererseits wird sie dabei den Jugendlichen zugeschrieben, denn die Musiktexte scheinen meist sinnentleert zu sein, da man aus ihnen keine Lehre ziehen kann. Diese Art der Bezeichnung ist nicht nur für die Mahi charakteristisch, sondern für sämtliche Aja-Tado-Völker.

Gleichwohl ist der Begriff *Núxuxò* in jeder Hinsicht zutreffend, denn den Informanten zufolge soll alles – *Nù qébu* –, was geschlagen wird, einen Klang erzeugen, das heißt, es soll eine Stimme geben – „*E nà dó gbè*“. Das zeigt, dass *Gbè* – Klang, Laut, Stimme – auch kennzeichnend für Musikinstrumente ist. In diesem Sinne wird oft gesagt: „*E di gbè*“, wenn ein Gegenstand, zum Beispiel ein Musikinstrument, einen gellenden Laut erzeugt. So gesehen können auch die Musikinstrumente eine Stimme haben, was bei den Mahi und den anderen Volksgruppen des südlichen Benins als *Gbè* bezeichnet wird.

Dennoch ist zu unterstreichen, dass der Begriff *Gbè*, der hier als Klangform zu verstehen ist, sich jedoch von der menschlichen *Gbè*, also Stimme, unterscheiden lässt. *Gbè* als Stimme beschreibt eine typisch menschliche Eigenschaft und kann folglich als *Xó* – Wort – betrachtet werden, da jedes Wort vermutlich eine Bedeutung hat. Gleichwohl könnte die menschliche Ausdrucksform auch als *Gbè* auftreten, sobald sie als sinnentleert wahrgenommen wird. Dahingehend gibt Guédou Georges zu bedenken, dass eine menschliche Aussage als *Gbè* betrachtet werden könnte, sobald sie keine Bedeutung hat:

„Il s'agit bien de la parole d'un homme et l'on s'attendrait à avoir *xó*. Mais cette "parole" étant insensée, inopportune, on l'assimile à *gbè*. Elle est [peut être parfois] appelée injurieusement *àvúngbè* "parole de chien".“<sup>121</sup>

Hierdurch wird verständlich, dass das Wort – *Xó* als *Gbè* betrachtet werden kann, sobald es keine sinnvollen Botschaften zu vermitteln hat. In diesem Zusammenhang kann es als Schimpfwort verwendet werden, beispielsweise: „Quatsch!“. Das Wort entspricht also dem leeren Geräusch. Allerdings wird in manchen Fällen die physiologische Ausprägung der Sprache zuungunsten ihres semantischen Inhalts bevorzugt, sodass der Begriff *Gbè* stellvertretend für *Xó* benutzt werden könnte. Aus diesem Grund sind die Laute der Musikinstrumente nicht als *Xó*, sondern als *Gbè* zu vernehmen, weil sie nicht zur Übermittlung eines richtigen Wortes dienen. Es geht in der Regel um vordefinierte Texte, die man mittels der Instrumente zum Musizieren verwenden kann. Abgesehen davon überträgt kein Musikinstrument allein eine besonders sinnvolle Botschaft, denn *Xó* wird als eine Vermittlung ausgesprochener und bedeutungsvoller Klänge verstanden.

Zwar werden Klänge durch Instrumente erzeugt, sie sind jedoch nicht bedeutungstragend. Bezüglich der Laute der Musikinstrumente werden sie anthropomorphisch im Instrumentalensemble angeordnet. Sie werden nicht nur als *Húngán* – Haupttrommel, *Húnví* – „Kind-Trommel“, sozusagen kleine Trommel, sondern auch Tiefton – „*Gbè góngón*“ und Hochton – „*Gbè helé helé*“ oder auch „*helé helé*“ bezeichnet und unterschieden. Daraus folgt, dass auch die männliche Stimme von der weiblichen Stimme unterschieden werden muss. Die geschlechtsspezifische Personifizierung der Stimmen erscheint auch in der Melodie, wobei bei der Abfolge der Tonhöhen die weiblichen von den männlichen Tönen unterschieden werden, also der Abstand vom Halb- und Ganzton betrachtet wird.

Im Gegensatz zu anderen Völkern, die jeder Musik eine präzise Bezeichnung zuweisen, sind bei den Mahi unendliche Komposita zu finden, die aus der Bezeichnung des Ensembles und dem Begriff *Hàn* zusammengefügt werden. Der erste Bestandteil des Kompositums weist auf die

---

<sup>121</sup> Ebd., S. 70.

Art des Gesanges hin. Genauer gesagt, wird damit der Rhythmus unterstrichen, zu dem die Lieder gehören. Zum Beispiel wird *Avùnlè hàn*, *Aléxómè hàn*, *Tɔ́bá hàn* gesagt, um von Gesängen von *Avùnlè*, *Aléxùxò*, oder *Tɔ́bá* zu sprechen. Ebenfalls wird *Hún* als ein Bestimmungswort verwendet, um dadurch die Art von Musik näher zu bestimmen, beispielsweise *Aghohún*, *Dànhún* usw.

Die Liedtexte innerhalb der Mahi-Musikkultur scheinen einen besonders wichtigen Platz einzunehmen. Oft möchte man Näheres über einen Gesang wissen, sodass gefragt wird, „*É tɛ̀ kà qɔ̀ wé hàn dɛ̀?*“ – zu Deutsch: „Wovon handelt der Gesang?“ Um die Aufmerksamkeit auf einen (vorläufig) gespielten Gesang zu lenken, wird folgendermaßen gebeten: „*Dò tó hàn é nɛ̀ ɔ̀n!*“ – Schenk diesem Gesang Gehör! Desgleichen wird mitunter erfragt, ob der Interessierte sich in das Lied eines bekannten Musikers hineingehört habe. Der traditionell gesungenen Musik wird also eine so große Bedeutung bei den Mahi beigemessen, dass zu fragen ist, ob man sie nicht als populäre Lieder bezeichnen könnte. Bei genauerer Betrachtung scheint sich nämlich ein Großteil des Kulturerbes in den Gesängen dieser Ethnie widerzuspiegeln. Abgesehen von ihrer Unterhaltungsfunktion versinnbildlichen sie ein Mittel zur Überlieferung der Traditionen. Sie fungieren somit sowohl als Kanal zur Übermittlung eines bestimmten Gedankens, einer Vorstellung oder einer Empfindung als auch, den Worten von N’sougan Agblemagnon zufolge, als eine spezifische Sprache, eine reale mündliche Schrift: „[...] *un langage spécifique, une véritable écriture orale.*“<sup>122</sup> Sie sind also ein Selbstbildnis der Tradition, die auf Grund der Abwesenheit einer festen Schrift, die Gesänge zur Weitergabe der moralischen, historischen, genealogischen, anthropologischen sowie künstlerischen Werte verwendet. Um Sinn und Zweck dieser traditionellen Gesänge besser zu verstehen, war es notwendig, die Gespräche mit den verschiedenen Gewährsleuten zu führen.

---

<sup>122</sup> AGBLEMAGNON: *Sociologie des sociétés orales d’Afrique noire* (wie Anm. 17), S. 129.



### 3.2 Zum Stellenwert autochthoner Lieder aus der Sicht der Akteure

Die Interviews, die dieser Abhandlung zum traditionellen Liedgut der Mahi zugrunde liegen, wurden mit einigen traditionellen Mahi-Musikern sowie anderen Informanten geführt, die mit diesen Liedern von Kindheit an vertraut sind oder sich aus beruflichen Gründen mit diesen Liedern vertraut gemacht haben. Darunter befinden sich Richard Vidégnon alias *Wesén*, Cocou Bernard Tokponho alias *Louha*, Martien Azondékon alias *Dah Azondékon*, Marcellin Danhouègnon alias *Dah Doudji* und Frau Mignonon Sossa alias *Houékin*. Diese Informanten haben nicht nur die ihnen vorgelegten Fragen beantwortet, sondern auch Lieder für die vorliegende Studie vorgeschlagen. Im Folgenden steht die Initiale **CS** (Constant Sedote) für den Autor, während die Informanten mit ihrem Aliasnamen bezeichnet werden.<sup>123</sup>

**CS:** Könnten Sie uns etwas zu Ihrer Person erzählen?

**Wesén** (stimmt lächelnd zu): Ich heiße A. Richard Vidégnon. Mein Aliasname *Wesén* lehnt sich an die Mahi-Redewendung „*Axɔsùtònè mà do wesén*“ (zu Deutsch: „Der König kann den Tanz nicht verbieten“) an. Somit werde ich *Wesén* genannt. Ich bin ein aus Aklamkpa stammender wahrer Mahi. Ich bin Adept des Naturgotts *Sakpata*. Ich bin auch Wahrsager, also *Bokɔnɔ*. Ich bin 52 Jahre alt und in den *Fa*-Wald gegangen, um dort zum *Fa*-Orakel-Wahrsager zu werden. Ich bin verheiratet und Vater mehrerer Kinder. Ich habe die Schule bis zur dreizehnten Klasse besucht, bevor ich sie endgültig verließ.

**Louha:** Ich bin Cocou B. Tokponho. Mein Künstlername ist aus der Aussage „*Kúdó mà zùn louha*“ (zu Deutsch „Man kann sich nicht mit dem Tod anfreunden“) entstanden. Deshalb nennen alle mich Louha. Ich musiziere im sogenannten *Toba*-Rhythmus, komme auch aus Aklamkpa im Stadtbezirk Glazoué. Ich bin 50 Jahre alt, gehöre der Mahi-Ethnie an und habe eine Frau und drei Töchter. Ich bin im animistischen Glauben geboren und bin später zur Himmlischen Kirche Christi<sup>124</sup> konvertiert. Au-

---

<sup>123</sup> Im Folgenden werden nur zwei Interviews exemplarisch vorgestellt.

<sup>124</sup> Celestial Church of Christ (abgekürzt: CCC) ist eine christliche Kirche, die 1947 Benin durch Samuel B. J. Oschoffa (1909-1985) gegründet wurde.

ch ich habe die Schule bis zur dreizehnten Klasse besucht.

**CS:** Wir gehen nun den populären Liedern nach. Ich würde Sie gerne fragen, was *Hàn* bedeutet?

**Dah Azondékon:** *Hàn* entspricht dem französischen Wort „*Chanson*“. *Hàn* ist meiner Meinung nach eine quasi passend konzipierte Aussage zur Erziehung bzw. zum Nachdenken, die eine besondere Form annimmt, welche nicht vergleichbar mit der üblichen Kommunikationsform ist. Sie bringt Geschichten, menschliches Verhalten und deren Folgen, die Schöpfung der Welt im Allgemeinen sowie die Tierwelt zum Ausdruck. Eigentlich geht es um sorgfältig verarbeitete Informationen, die in Form eines Gesangs in Erscheinung treten. Sie unterscheidet sich komplett vom alltäglichen Gespräch. Diese Kommunikationsform wird ‚*Hàn*‘ genannt. Es werden vielerlei Gesänge unterschieden. So wird beispielsweise von *Hàn*, oder auch von *Hànló* gesprochen.

Bezüglich *Hànló* kann gesagt werden, dass es ein philosophisches Entwickeln einer Auffassung bzw. einer Idee ist, die von Menschen ausgedrückt wird, die hartnäckig an einem Gedanken festhalten können. Generell wird gesagt, dass man mit diesem *Hànló* erst an ältere Personen herantreten soll, um dafür ein Verständnis entwickeln zu können. Prinzipiell ist jeder dazu in der Lage zu singen, sogar ich. Obgleich meine Stimme nicht dafür geeignet scheint, könnte ich trotzdem alle *Hàn* singen. So ist es eher talentlosen Musikern manchmal sogar peinlich oder unangenehm, diese Gesänge vorzutragen, da es ihnen meist an Einfallsreichtum mangelt. Der spannendste Teil eines Gesanges ist der *Hànkò*. Die Form eines Gesanges kann mit einem Schulaufsatz verglichen werden. Es lassen sich eine Einleitung, ein Hauptteil sowie ein Schluss unterscheiden. Der Schluss wird für einen *Hànkò* gehalten. Er gilt als eine Synthese der Idee, die im Gesang dargestellt wird. Soviel ich weiß, sind dies die drei Formen, die existieren.

**CS:** Ich würde Sie bitten, Erklärungen zu den Liedern abzugeben. Könnten Sie mir erklären, wie die Lieder in der Lebenswirklichkeit der Mahi interpretiert werden können? Kurzum, was ist *Hàn* – das Lied?

**Wesén:** (Er täuscht lächelnd eine Bewegung nach links und rechts auf seinem Stuhl vor) Verallgemeinernd muss man sagen, dass die Lieder sich

nicht auf die menschliche Welt beschränken. Jedem Lebewesen wohnt ein eigener Gesang inne. Der Hahn kräht beispielsweise und alle Vögel singen ihr eigenes Lied, wie zum Beispiel der Silberreiher. Dementsprechend besitzen alle Lebewesen, denen eine vernehmliche Ausdrucksform geschenkt wurde, eine Form von Gesang, auch wenn dieser den Menschen meist unverständlich erscheint. Im Gegensatz zu den tierischen Gesängen sind die menschlichen Gesänge verständlich. Es wird häufig erwähnt, dass die Menschen ihre Sorgen in ihrer Sprache deutlich zum Ausdruck bringen und sie dann gesanglich verewigen. Oft wird man gefragt, ob man dieses oder jenes Lied schon kennt, oder ob man schon vom Thema eines bestimmten Gesanges gehört hat. Außerdem dient das Lied oder der Gesang als eine Äußerung von allerlei Emotionen mithilfe (minuziös) eigens ausgewählter Wörter und Redewendungen. Diese Redensart unterscheidet sich von allen anderen Kommunikationsformen, kann jedoch niemals mit einem Gespräch verglichen werden. Zwar singt jedes Volk seine Lieder in der eigenen Sprache, aber darin wird die Botschaft mit einer freundlichen Ausdrucksform verarbeitet, mit der Gott die Menschen beglückt hat, sodass sie ein großes Interesse daran haben. Soviel zum Gesang.

**CS:** Mehrfach wird von *Hànló* gesprochen. Was bedeutet *Hànló*?

**Houékin:** Egal, was man arbeitet, die Menschen finden immer einen Kritikpunkt. Der Musiker darf aber nicht auf die Provokationen reagieren. Seine Kunst bleibt sein einziges Ausdrucksmittel. So könnte er später mittels seiner Liedstücke oder bei einer musikalischen Darbietung etwas erwidern. Diese Aussagen entsprechen dem Begriff *Hànló*.

**CS:** Was sagen Sie dazu, Herr *Wesén*?

**Wesén:** Nach den Aussagen unserer Vorfahren sowie unserer alten Musikanter lässt sich der *Hànló* von dem *Lòhàn* unterscheiden. Unter der Bezeichnung *Hànló* sind jene Gesänge zu verstehen, deren Inhalte ohne weitere Erklärungen nicht allen Menschen völlig verständlich sind. Die dabei verwendeten Sprichwörter und Aussagen sind nicht so deutlich, dass man sie beim ersten Hören sofort verstehen könnte. Obwohl es meist um Menschen geht, werden Beispiele aus der Natur und der Tierwelt herangezogen. Zum Beispiel macht man beim Singen oft Anspielungen auf einen Fluss, einen Baum oder andere Dinge. Also geht

es um solche Lieder, deren Inhalte nur dank der Aufschlüsselung des Sängers oder anderer Personen, die die Sprache gut verstehen, verständlich gemacht werden. So lässt sich der *Hànló* erfassen. Im Gegensatz zum *Hànló* ist die andere Variante *Lóhàn* eine direkt an eine Person adressierte Liedform, die im Grunde provozieren soll. In Wirklichkeit umfasst *Hàn* alle Formen des Gesungenen. Eine Präzisierung soll mehr Aufschluss darüber geben. Der *Lóhàn* ist eine Äußerung des Ärgers oder einer Beleidigung, die mittels des Gesanges ausgedrückt werden soll. Hegt man beispielsweise einen Groll gegen jemanden, dann könnte man beim Aufeinandertreffen ein provokantes Lied anstimmen, um einen Streit hervorzurufen oder den bestehenden Konflikt offenzulegen. In diesem Fall sagt man: „Seht ihr, wie dieser Mann oder diese Frau durch *Lóhàn* in Streit geraten kann?“ Im Vergleich dazu ist der *Hànló* das Gesungene, welches um verstanden zu werden weiterer Erklärungen bedarf. *Lóhàn* gilt hingegen als ein Lied zur Beschimpfung. Tatsache ist, dass im *Lóhàn* zwei Individuen im Konflikt stehen. Entweder gilt es zu provozieren oder eine alte Streitigkeit wieder zum Leben zu erwecken. So umreißen wir die Idee von *Lóhàn* in der Lebenswirklichkeit der Mahi. Diesbezüglich wird häufig gesagt – „*E jí lóhàn do mi*“ –, er hat mich durch – *Lóhàn* – ein Lied zur Provokation angestiftet.

**CS:** Manchen Informanten zufolge dient *Hànló* zur Bezeichnung der populären Lieder bei den Mahi. Sind Sie derselben Meinung?

**Louha:** Ich bin nicht dieser Meinung. Es ist doch allen bekannt, dass die populären Lieder in unserer Gegend *Avùnle*<sup>125</sup> (*Avùnle*-Lieder) genannt werden. Wenn ein Musiker bei einer Aufführung nur *Avùnle*-Lieder gesungen hat, wird häufig gesagt „*E wà xò avùnle nu mí bo yí we mē*“ (zu Deutsch: Er hat uns nur *Avùnle*-Lieder vorgespielt). Damit soll auf die bekannten Lieder Bezug genommen werden. Meist geht es um Lieder, die weit in die Vergangenheit zurückreichen und deren Komponisten nicht mehr bekannt sind. Deshalb werden diese Lieder *Avùnle* genannt. Sie

---

<sup>125</sup> In den Mahi-Gegenden existieren Gesänge, die lediglich bei Vollmond und ausschließlich von jungen Mädchen gesungen werden. Sie werden *Avùnle* oder *Afùnle* genannt. Rhythmisch begleitet werden sie ausschließlich von Händeklatschen, was als Manifestation einer erfreulichen Begebenheit gilt.

sind außerdem die Quelle, aus der so mancher Musiker schöpft. Demnach handelt es sich um Gesänge, die sich an allerlei Musik anpassen. Beinhaltet das Lied einer Person eine Vielzahl an Sprichwörtern, Zauberformeln oder Aussagen, die provozieren, beleidigen oder verletzen sollen, handelt es sich meist um *Lòhàn*.

**Dah Doudji:** Ich glaube, dass die populären Lieder durch die Rhythmen, mit denen sie einhergehen, charakterisiert werden können. Es lassen sich dabei *Avùnle-hàn*<sup>126</sup>, *Adonmagbo*, *Tòba-*, *Kpèhún-hàn* und *Cengunmè*<sup>127</sup>-*hàn* unterscheiden. Da alle einen gemeinsamen Nenner „*Hàn*“ haben, werden diese Lieder schlichtweg als *Hàn* bezeichnet.

**CS:** Apropos *Hàn*! Was ist also eigentlich der Unterschied zwischen *Hàn* und *Hànló*?

**Wesén:** Wie gesagt, es gibt keinen Unterschied zwischen den beiden, denn der *Hànló* sowie der *Lòhàn* werden *Hàn* genannt. Nur durch den Inhalt und den Gebrauch unterscheiden sie sich.

**CS:** In welche Kategorie können wir demnach unsere alten Lieder einordnen? Sind sie simple Lieder, also eher *Hànló* oder *Lòhàn*?

**Wesén:** Meines Erachtens sangen unsere Vorfahren eine Vielzahl von Liedern, die heutzutage lediglich für simple und volkstümliche Lieder gehalten werden. Nach der Darbietung eines Musikanten wird des Öfteren gesagt, dass er uns mit dem *Adonmagbo*-Rhythmus mitgerissen hat. Dies deutet an, dass es sich nicht um seine eigenen Lieder handelt. Dementsprechend gehen manche Lieder mit Rhythmen einher, die bereits von unseren Vorfahren etabliert wurden. Diese Lieder sind folglich ein Teil unseres Kulturgutes geworden und jederzeit singbar. Bezüglich der alten Lieder werden sie in keine Kategorie eingeordnet. Eine Klassifikation dieser Lieder liegt in dem Rhythmus, der sie begleitet, begründet. Auf diese Weise unterscheiden wir *Avùnle*- und *Adonmagbo*-Lieder etc. Bei *Avùnle*-Liedern bezieht man sich demnach auf die einfachsten und populärsten

---

<sup>126</sup> Die Bezeichnung besteht darin, den Musikstil mit dem Begriff *Hàn* zu kombinieren, um die Lieder zu nennen, die den erwähnten Musikstil begleiten.

<sup>127</sup> Diese Schreibweise entspricht eigentlich der genaueren Aussprache des Musikstils in der Mahi-Sprache. Sie kann jedoch durch *Tchingounmè* zur Vermeidung phonetischer Regeln ersetzt werden.

Lieder, welche einmal angesungen werden und dann einstimmig und fließend von allen wiederholt und bis zum Ende gesungen werden. Zur Bezeichnung und Kategorisierung der alten Lieder werden somit die sie begleitenden Rhythmen herangezogen.

**CS:** Welchen Stellenwert nehmen diese alten Lieder in der Lebenswelt der Mahi ein?

**Wesén:** Diese alten Lieder haben einen großen Stellenwert in unserer Kultur. Aus Sicht der Fachleute sind diese Lieder sehr aufschlussreich, sodass sich selbst die heutigen Musiker davon inspirieren lassen. Dabei greifen die Musiker Aussagen und Textpassagen der alten Liedermacher auf, um diese neu zu überarbeiten und zu bewerten. Alle Mitglieder dieser Kultur schöpfen aus diesen Liedern Erkenntnisse, davon bin ich fest überzeugt. Wenn wir diese Lieder bewerten sollen, dann würde ich sagen, dass sie oberste Priorität haben.

**CS:** Herr *Wesén*, ich möchte Sie dazu befragen, welche Rolle diese alten Lieder bei den Mahi heutzutage spielen?

**Wesén:** Ehrlich gesagt, diese Lieder, die früher mit verschiedenen mitreißenden Musikstilen einhergingen, spielen eine wichtige Rolle. Für mich persönlich besitzen sie sogar einen heilenden Effekt, also sowohl für den Geist als auch für den Körper. Eltern verwenden die Gesänge mitunter als erzieherische Maßnahme, um ihren Kindern moralisch einwandfreies Verhalten zu verdeutlichen. Wenn ein Kind beispielsweise faulenz, kann man es durch ein Lied darauf aufmerksam machen, dass es in der Zukunft die Konsequenzen für seine Faulheit tragen muss. [Dann stimmt er das Lied an mit dem Text „*Un ko wà cè bo kú yí ni*“ – wenn ein Kind nach meinem Tod Erfolg haben will. Es ermahnt tatsächlich zur Arbeit.]<sup>128</sup>

Die Lieder sind also Träger von Verboten und individuellen Verhaltensregeln, die es dem Hörer zu demonstrieren gilt, sodass er sich der Konsequenzen seines Verhaltens bewusstwerden kann. Morallehren also, die sowohl dem Heranwachsenden als auch den älteren Mitgliedern einer Gemeinschaft als Leitlinien guten Verhaltens dienen. Die vielseitige Verwendung der Lieder macht sie unter anderem also auch so beliebt im

---

<sup>128</sup> Das Liedstück gehört aber nicht zu diesem Liedkorpus.

Volk. Schließlich muss ich noch ergänzen, dass sich die gesamte Palette menschlicher Emotionen in den Gesängen niederschlägt, also Liebe, Eifersucht, Empörung oder Trauer. Die tiefe Verwurzelung der Lieder im Volk darf deshalb keinesfalls unterschätzt werden.

**CS:** Welche Art von Botschaften vermitteln die populären Lieder in den Mahi-Gegenden?

**Louha:** Wie bereits oben erwähnt, vermitteln diese Lieder zahlreiche Botschaften, zum Beispiel Botschaften der Liebe, Trauer, Ausdauer, des Trostes, der Freude, der Ehre, des Zusammenhalts, zur Förderung eines Zusammengehörigkeitsgefühls oder zur Beschreibung der Nachteile mancher Charakterzüge. In den populären Liedern bleibt fast kein Thema unerwähnt und kein Lebensbereich unberücksichtigt. Durch den entsprechenden Rhythmus tritt ein Themengebiet in Erscheinung. [Louha beginnt ein Lied zu summen. Es trägt den Titel: „*E nyi mo jen na no é*“<sup>129</sup> – sollte es sich so ereignen, dann würde ich mich heftig darüber ereifern.]

**CS:** In welchen Situationen werden die traditionellen Lieder gesungen?

**Dah Doudji:** Die populären Lieder werden, neben den damit verknüpften Anlässen, bei zahlreichen Veranstaltungen, zum Beispiel familiären und politischen Zusammenkünften, gesungen. Aus Mangel an Schriftlichkeit wurden Kenntnisse jeglicher Art traditionsgemäß durch die volkstümlichen Lieder vermittelt. Durch Hörensagen wurden sie weiter überliefert. Manche Lieder werden mithilfe des *Fa*-Orakels übertragen, denn dieses Orakel beschäftigt sich mit allen Lebensbereichen. Überdies wird jedes Zeichen dieses Orakels von bestimmten Liedern begleitet, die der Deutung von allerlei natürlichen oder außergewöhnlichen Geschehnissen dienen. Diese Motive tauchen zumeist in den traditionellen Liedern auf.

**CS:** Herr *Louha*, welche Funktionen erfüllen diese volkstümlichen Lieder?

**Louha:** Die populären Lieder bei den Mahi sollen den Geist anregen. Zum Beispiel gibt es spezielle Liebeslieder, die erst den Zustand des Verliebtseins herbeiführen sollen. Andererseits gibt es Gesänge, die das

---

<sup>129</sup> Siehe Lied Nr. 12 dieses Korpus.

Gewaltpotential steigern können. Andere Lieder sollen einen politischen Einfluss haben oder der Trauerbewältigung dienen. So erklärt sich, dass die volkstümlichen Lieder vielfältig und sehr unterschiedlich sein können. Darüber hinaus stellt jedes populäre Lied eine bestimmte soziale Realität dar.

**CS:** Da Sie Trauerlieder erwähnen: Könnten Sie einige Lieder als Beispiele singen? Gibt es Lieder, die ausschließlich dieses Thema behandeln?

**Louha:** Ja, es gibt Lieder, die nur für die Trauerbewältigung geschaffen sind und zu diesem Zweck gesungen werden. Im Mahi-Kulturkreis tauchen viele Trauerlieder auf, die Trauernde zum Weinen bringen sollen, um die vom Tod verursachte Blockade überwindbar zu machen. Sie sollen alte Erinnerungen an den Verstorbenen wachrufen und die Wertschätzung der Hinterbliebenen demonstrieren. Frauen beispielsweise trauern in singender Art und Weise. Dabei scheinen manche Lieder das gesamte Leben des Verstorbenen zu reflektieren, sowohl die Höhen als auch die Tiefen, die sich am Ende dann doch im Nichts auflösen. Ausgehend davon wird gezeigt, dass der Tote sein Leben den gesellschaftlichen Vorschriften und Normen gemäß geführt hat. Diese Lieder regen jedoch nicht das Weinen an, sondern beschreiben lediglich den Lebensverlauf des Verstorbenen. [Hierfür führt Louha das Lied „*Wémenu é, ohàndà é*“<sup>130</sup> an.]

**CS:** Wozu dienen diese Lieder im Leben der Mahi? Sind sie nur simple Musik zum Hören oder gibt es eine Quintessenz in diesen Liedern?

**Wesén:** Danke Dir für diese Frage! Die Lieder dürfen nicht für bloße Worte oder als wertlose Worthüllen betrachtet werden. Sowohl die alten Lieder als auch die Lieder unserer neuen Musiker sollten nicht oberflächlich wahrgenommen werden. Deshalb bitten ältere Personen beim Anhören eines Liedes um Aufmerksamkeit, denn die Liedinhalte sollen zumeist wichtige Erkenntnisse übermitteln. Diese Lieder unserer Vorfahren gelten als Erkenntnisquelle, denn mittels mancher Lieder werden

---

<sup>130</sup> Dieses Liedstück ist jedoch nicht in das Liedkorpus integriert.



Ratschläge für ein harmonisches Zusammenleben gegeben. In den Gesängen werden etwa Verhaltensweisen thematisiert, die den Hörern verdeutlichen sollen, wie sie konfliktträchtigen Situationen aus dem Weg gehen können. Eine weitere Funktion der Gesänge ist, möglicherweise suizidgefährdete Hörer von ihren negativen Emotionen zu befreien. Sie helfen somit Menschen, die sich ihr Leben möglicherweise anders vorgestellt haben, als es bisher verlaufen ist und die in eine Lebenskrise geraten sind. Der Text eines solchen Liedes kann möglicherweise das Schlimmste abwenden und dazu beitragen, sich selbst besser kennenzulernen. Es fungiert somit als eine Art Spiegel, in dem man sich betrachten und erkennen kann und durch den man zu Schlussfolgerungen gelangt, die einem auf dem weiteren Lebensweg als Stütze dienen können.

Einige Lieder der Mahi existieren, um für die Ethnie bedeutsame Ereignisse in mündlicher Form zu dokumentieren. Hierbei kann es sich beispielsweise auch um historisch einzigartige Geschehnisse handeln. Man könnte also behaupten, dass die Lieder der Mahi Literaturwerke beinahe sämtlicher Gattungen in oraler Form darstellen. Eine Bedeutung, die meines Erachtens auch oraler Literatur in anderen Kulturen beigemessen wird. Natürlich darf auch nicht unerwähnt bleiben, dass sich die Menschen die Lieder ihrer Vorfahren meist voller Freude anhören, weil sie ihnen in gewissem Maße ermöglichen, sich an die vorherrschende, gesellschaftliche Wirklichkeit anzupassen und ein Teil davon zu werden. Dies scheint ein Grundbedürfnis eines jeden Menschen, gleich welcher Herkunft und Kultur zu sein.

**CS:** Herr *Wesén*, gibt es noch zusätzliche Informationen über die Mahi-Lieder, die Sie uns mitteilen wollen?

**Wesén:** Ich ergänze lediglich Kleinigkeiten. Die Kenntnisse, die aus den alten Mahi-Liedern, sozusagen *Adonmangbo*- bzw. *Avúnle*-Liedern entnommen werden, sind sehr vielfältig. Erscheinungsformen und Konsequenzen nahezu jeder Verhaltensweise können zum Thema eines Gesanges werden. So beispielsweise die Liebe mit ihren Vorteilen und Folgen, sowie die Trauer mit ihren dazugehörigen Ritualen. Die Lieder sind der über Jahrhunderte niemals endende Informationskanal unzähliger Generationen. Er verknüpft die Erfahrungen, Missgeschicke sowie Erfolge der Vorfahren mit denen der Nachkommen. Zwar sind die Lieder

in allen Kulturen sehr bedeutend, aber bei den Mahi erfüllen sie eben diese weiteren Funktionen.

**CS:** Wann können diese älteren Lieder gesungen werden?

**Wesén:** Das Singen dieser Lieder hängt von den jeweiligen Emotionen des Sängers ab, der ein Lied nur dann anstimmt, wenn er sich entweder froh oder beispielsweise auch traurig fühlt. Schon unsere Vorfahren ließen ihre Lieder auf dieser Basis entstehen. Wir nennen sie „alte Lieder“ nicht etwa, weil die Themen an Aktualität verloren haben, sondern aufgrund ihres Fortbestehens über Jahrhunderte hinweg. Da auch viele moderne Musiker den Wert dieser Texte erkannt haben, kann man die althergebrachten Gesänge oft in neuem Gewand entdecken.

**CS:** Könnte man sagen, dass die populären Lieder der Mahi in der allgemeinen Musikkultur unbedeutend sind, oder dass sie in der Mahi-Literaturwelt den letzten Platz belegen?

**Louha:** Wenn es um Literatur geht, sind damit die Schriftlichkeit und die Oralität gemeint, wobei die Schriftlichkeit, meiner Meinung nach, die Fixierung des Mündlichen darstellt. In den Mahi-Kulturkreisen haben die Lieder in vielerlei Hinsicht eine sehr große Bedeutung. Die Gebetfunktion, die sie dabei in den Kirchen besitzen, spielt eher noch eine untergeordnete Rolle. Dies alles zeigt, dass die Lieder bei den Mahi zur bedeutendsten Literaturgattung gehören, die Träger unzähliger Lehren sein kann. Die Lieder beschreiben das Geschehen, das einem Individuum innerhalb seines Kulturkreises widerfährt oder schon längst widerfahren ist. Doch auch Gattungen wie das Märchen bleiben vom Einfluss der Lieder nicht unberührt. Die echten Märchen beinhalten vorwiegend Lieder, die das Interesse des Zuschauers wecken und die eine verkürzte Variante des Märchens darstellen. Dabei werden die verschiedenen Figuren genau beleuchtet, damit der Hörer die Handlung der Erzählung exakt nachvollziehen kann. Deshalb möchte ich nochmals betonen, dass die volkstümlichen Lieder nicht etwa eine untergeordnete Gattung darstellen, sondern die bedeutsamste.

**CS:** Herr *Wesén*, sind Sie der Meinung, dass die populären Lieder als eine eher unbedeutende Gattung der Oralliteratur bei den Mahi angesehen werden können?

**Wesén:** Überhaupt nicht! Ich teile diese Meinung keinesfalls, weil die populären Lieder als die Basis der Oralliteratur erscheinen. Ihr Einfluss, den sie auch auf die Qualität und den Erhalt der Umgangssprache haben, ist immens, da die Lieder die reine, gehobene und ursprüngliche Form der Sprache konserviert haben. So pflegen die Bewohner der Dörfer meist einen besseren Umgangston und Sprachgebrauch als die Menschen in der Stadt, deren Sprache einem ständigen Veränderungsprozess unterworfen ist. Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft und Dialekte treffen dort aufeinander und finden ihre eigenen Wege zu kommunizieren. Dies führt zu einer konstanten Vermischung der Sprachen. Durch die regelmäßige Verwendung der Lieder jedoch bleibt die einstige Sprachform erhalten. Sprichwörter beispielsweise, die einst in Liedern enthalten waren, haben schon längst Eingang in die Alltagssprache gefunden. Der Gebrauch der Sprichwörter aus dem Gesang erfordert dennoch eine gute Kenntnis der Sprache, denn die Einmaligkeit der Mahi-Lieder resultiert einerseits aus dem Einfallsreichtum dieser alten Sänger, andererseits aus einer kreativen Bearbeitung des Gesprochenen. Dies ermöglicht den Liebhabern der alten Gesänge, ein noch besseres Verständnis dafür entwickeln zu können, da ihnen viele der (beinhalteten) Redewendungen schon geläufig sind. Daher behaupte ich, dass eine systematische Vernachlässigung der populären Lieder ein Aussterben der Mahi-Sprache zur Folge hätte. Für eine fundierte Untersuchung des Mahi sollte man auch die populären Lieder dieser Ethnie untersuchen.

**CS:** Aus Ihren Aussagen entnehme ich, dass außer den alltäglichen Gesprächen auch Sprichwörter im Lied Anwendung finden?

**Wesén:** Wenn dies nicht der Fall wäre, dann würde man nie von *Hànló* sprechen. Wie ich vorhin schon erwähnt habe, gilt als *Hànló* ein Gesang voll von Sprichwörtern, also indirekten Aussagen und Fragen. Im Hinblick darauf sagt man öfters, „*E dó hànló jí dó me wé*“, – „Er greift einen Menschen mit *Hànló* an.“ Möchte man jedoch die umgangssprachliche Variante durch eine noch präzisere Form ersetzen, dann sollte man eher sagen: „*E dó lóhàn jí dó me wé*“ – „Er benutzt den *Lóhàn* für den Angriff auf einen Menschen.“ Vielfach sagt man auch: „Siehst du, wie dieser Jugendliche mich anhand des *Hànló* provoziert?“ Diese Beispiele deuten bereits auf den eigentlichen Zweck und die Bedeutung der sogenannten

„Sprichwörter“ hin, deren Zweck es beispielsweise ist, empfundene Empörung zu äußern. Allen Menschen ist es möglich, zu singen; doch nur diejenigen, die die Bedeutung der Sprichwörter verstehen, können ein grundsätzliches Verständnis der Liedinhalte entwickeln. Bisweilen existiert zudem kein Lied, das nicht mindestens eines davon enthält. Sprichwörter weichen dabei von der in den Liedern verwendeten, gehobenen Sprache ab und reduzieren die Hauptbotschaft eines Liedes in kurzer und verständlicher Sprache auf ihr Minimum, um zu einem besseren Verständnis beizutragen.

**CS:** Wird den populären Liedern in kultureller Hinsicht im Mahi-Milieu derselbe Wert beigemessen wie den Märchen?

**Wesén:** Nein. Der Wert, der den populären Liedern bei den Mahi zukommt, ist bedeutend größer als der der Märchen. Märchen werden in der Sprache der Mahi *Agulú* oder *Xèxó* genannt. Es gibt außerdem eine Variante, die *Hwénùxó* genannt wird und die den Sagen entspricht. Es scheint dabei nicht relevant zu sein, wie fesselnd und interessant ein Märchenerzähler seine Geschichten darbietet, da die Menschen dem Lied immer mehr Beachtung schenken werden, als dem gesprochenen Wort. Dies bemerkt man, sobald jemand beginnt, ein Lied anzustimmen, besonders, wenn Stimme und Melodie eine harmonische Einheit bilden. Sobald die Menschen bemerken, dass ein Lied dargeboten wird, legen sie ihre Arbeit nieder, um dem Sänger ihr Gehör zu schenken. Trotz dieser großen Bedeutung, die den Liedern zukommt, besitzen andere Gattungen jedoch auch einen hohen Stellenwert. Märchen, Geschichten oder Sagen, also *Agulú* oder *Xèxó*, *Tán* und *Hwénùxó* beispielsweise wurden seit jeher nach dem Abendessen erzählt und dienen den Sängern auch dazu, ihre Lieder um weitere Themen zu erweitern. Somit enthalten viele der Gesänge Elemente der erwähnten Gattungen.

**CS:** Wird den traditionellen populären Liedern also mehr Aufmerksamkeit als den Märchen geschenkt?

**Louha:** Meiner Meinung nach ist es schwer, die Gattungen miteinander zu vergleichen, da sie alle ihren ureigenen Zweck erfüllen und ihren individuellen Wert besitzen. Märchen, Epen, Mythen und Sagen und auch die Gesänge, sie alle entspringen dem Geist eines Volkes, das versucht seine Erfahrungs- und Glaubenswelt darzustellen und sind somit von

gleicher Bedeutung. Ein „episch-funktionales Ensemble“ sozusagen, dessen Gattungen voneinander beeinflusst werden. Zudem wird oftmals nicht streng zwischen den Gattungen differenziert, sodass auch Mischformen entstanden sind. Ein Sänger beispielsweise kann von einem Märchen inspiriert worden sein und komponiert sein Lied in diesem Sinne. So unterliegt die äußere Form der Botschaften zwar einem stetigen Wandel, doch ihr Inhalt bleibt meist identisch.

**CS:** Die populären Lieder gewähren also einen Einblick in die Weltanschauung der Mahi?

**Louha:** Ja, in der Tat, das können diese Lieder leisten. Anhand ihrer Gesänge kann man ein besseres Verständnis für die Ethnie der Mahi entwickeln. Wobei ich hierzu noch etwas anmerken möchte. Generell werden die Mahi als ein Teil der Fɔn-Ethnie angesehen. Trotz gewisser Übereinstimmungen muss man sie jedoch ganz klar von ihnen unterscheiden. Die Mahi stellen zwar eine Nachbarethnie der Fɔn-Volkgruppe dar, verfügen jedoch über ihre ganz eigenen Anschauungen und kulturellen Werte, die anhand ihrer Gesänge zutage treten. Dort vereinen sich all ihre Sorgen, Ängste und Einstellungen zu Themen wie Liebe, Trauer oder auch politischen Ansichten. So lassen sich schon nach einigen Liedern klare Unterschiede zu anderen Ethnien ausmachen. Nennen möchte ich hier beispielsweise das stark ausgeprägte Ehrgefühl der Mahi, das oftmals verhindert, von moralisch als einwandfrei angesehenem Verhalten abzuweichen. Die eigene Selbstachtung gebietet es ihnen. So lässt sich feststellen, dass man anhand der Lieder entscheidende Kenntnisse über die Mahi gewinnen kann.

**CS:** Erkenntnisse über die Weltanschauung und die Glaubensvorstellungen der Mahi also?

**Dah Azondékon:** Bevor ich näher darauf eingehen werde, möchte ich Dich zunächst fragen, warum Gesänge bzw. die Musik generell weltweit ein so bedeutendes kulturelles Gut darstellen? Meiner Meinung nach ist der Grund dafür in ihrer Funktion als Vermittler und Träger einer Vielzahl an Informationen zu suchen. Informationen, die über die Sachebene hinausreichen und es durch ihre emotionale Verknüpfung mit der Gefühls- und Erfahrungswelt eines breiten Publikums schaffen, Spuren im Gedächtnis der Hörer zu hinterlassen, sodass es jedem möglich ist, die

Themen der Lieder nachzuvollziehen und sich mit der Botschaft zu identifizieren. Nur Musik hat es bisher geschafft, diese direkte Erlebbarkeit zu erzeugen, und jedes Volk würde sich auf seine traditionellen Musiker berufen, wenn es sich kulturell beschreiben müsste. Bei den Mahi kommt hinzu, dass sich ihre kulturelle Identität aus einer Verbindung der Tanz- und Singkultur heraus entwickeln konnte. Die Einmaligkeit des Gesangs bemerkt man beispielsweise beim Hören von Mahi-Musikern wie *Wesén*, *Alèdo*, *Louha*, *Gangnon*, *Gbèzé* sowie des alten *Alokpon* – er ruhe in Frieden.

**CS:** Doch wie kann man anhand der populären Lieder die Identität eines Volkes herausarbeiten?

**Dah Azondékon:** Wie ich bereits erwähnte, hängt die kulturelle Identität eines Volkes unter anderem von seiner Sing- und Tanzkultur ab. Jedes Volk verfügt dabei über seine ganz eigene Art zu tanzen und zu singen, sowie über eigene Rhythmen. Aus diesem Grund unterscheiden wir im Mahi-Gebiet die *Tchingounmè*-, *Toba*-, *Zindó*-, *Ajossèjàn*-Rhythmen und viele andere. Je nachdem, um welchen Rhythmus es sich handelt, variieren die Gesänge, sodass nicht jeder Sänger dazu in der Lage ist, sein Lied dem gespielten Rhythmus anzugleichen. Beispielsweise kann ein *Tchingounmè*-Sänger nicht sofort beim *Toba*-Rhythmus einstimmen, da er sich möglicherweise bereits einen anderen zu eigen gemacht hat, mit dem er vertraut ist.

Auch auf religiöser Ebene unterscheiden sich die Rhythmen voneinander, sodass jede Kultgemeinschaft einer Naturgottheit ihre eigene Singart besitzt. Hierzu ein Beispiel: Der Regenbogen verkörpert in der ganzen Mahi-Region die Gottheit *Bosikpon*, die als Schutzgottheit einer bestimmten Volksgruppe gilt. Das Singen eines Liedes zu Ehren dieser Gottheit wird als Lobrede wahrgenommen und ruft tiefe Freude bei den Menschen dort hervor. In ihrem Gesang subsumieren sich sämtliche Erfolge und Geschichten ihrer Vorfahren, denen dadurch eine besondere Ehre zuteilwird, unabhängig vom sozialen Status. Das Lied und sein Inhalt sind somit ein Teil ihrer Historie und Grund für eine vollständige

Identifikation. In Anlehnung daran kann ich Ihnen folgendes Lied voringen. [Er singt da das Liedstück mit dem Titel: *Xexε je àkətə...*]<sup>131</sup>

**CS:** Können die populären Lieder als eine unterschätzte Gattung der Oraliteratur bei den Mahi angesehen werden?

**Dah Azondékon:** Für meinen Begriff ist es schwer, diese Frage zu beantworten. Zunächst bin ich der Meinung, dass man sich trotz allem bewusst sein muss, dass es sich um Oralliteratur handelt und mündlich Tradiertes nie die Eindeutigkeit und Reichhaltigkeit des geschriebenen Wortes besitzen kann. Dies ist ganz einfach dem Umstand geschuldet, dass mündliche Literatur zu durchlässig ist und unerwähnte Details und Informationen mit der Zeit in Vergessenheit geraten können. Somit betrachte ich die Schriftlichkeit als Notwendigkeit, um der Verarmung einer Kultur entgegenzuwirken. So wäre es auch mein Wunsch, dass die Lieder und ihre Themen einmal schriftlich dokumentiert, konkretisiert und konserviert werden, damit meiner Kultur solch ein Schicksal erspart bleibt und die folgenden Generationen das Erbe ihrer Ahnen bewahren können.

**CS:** Denken Sie also, dass die populären Lieder im Mahi-Gebiet zusehends in Vergessenheit geraten?

**Dah Azondékon:** Ohne zu zögern würde ich diese Frage zweifellos bejahen.

**CS:** Könnten Sie die Ursachen dafür bitte näher erläutern?

**Dah Azondékon:** Ich denke, einen wesentlichen Anteil am Verlust dieses kulturellen Erbes tragen die Intellektuellen dieses Landes, die für den Erhalt und die Aufbewahrung der Musiktraditionen bislang wenig geleistet haben. Dies hat zur Folge, dass Völker, deren eigene Rhythmen und Lieder schon in Vergessenheit geraten sind, die der anderen übernehmen und nachahmen. So kommt es zu einer Vermischung der Sitten, Bräuche und völkerspezifischen Gepflogenheiten. Dies stellt prinzipiell nichts Negatives oder Schädliches dar, ist jedoch kulturhistorisch gesehen

---

<sup>131</sup> Das Lied gehört nicht zum Liedkorpus.

verheerend. Hierzu zwei Beispiele: Der *Tchingounmè*<sup>132</sup>-Rhythmus wird schon seit längerer Zeit von einer Vielzahl an Musikern gespielt, die niemals zu diesem Rhythmus berufen wurden. Mahi-Musikstile wie *Tchingounmè* oder *Tɔba*<sup>133</sup>, werden bereits von anderen beninischen Volksgruppen nachgeahmt. So versuchen sich die *Yoruba*-, die *Fon*- sowie die *Aja*-Ethnien bereits am *Tchingounmè*-Rhythmus. Zusätzlich tendieren weitere ethnische Gruppen aus dem Norden Benins dazu, den *Tɔba*-Rhythmus nachzuahmen. Eine Entwicklung, die mich beängstigt und die ich für falsch halte, da so die Ursprünglichkeit der Mahi-Rhythmen verlorengeht. Ich befürchte, dass die Mahi auf diesem Weg ihr kulturelles Erbe auf Raten verkaufen und an andere Ethnien verlieren werden und so auch einen wesentlichen Teil ihrer Identität.

**CS:** Wie kann man ihrer Meinung nach dieser Entwicklung entgegenwirken und zu einer Verhinderung der kulturellen Verluste beitragen?

**Dah Azondékon:** Du, wie Du gerade hier vor mir sitzt und mit mir über dieses Problem diskutierst, bist das beste Beispiel für eine mögliche Antwort auf diese Frage. Es mangelt bislang an Intellektuellen, die bereit sind, sich dieses Themas anzunehmen. Der Erhalt und die Entwicklung eines Volkes können jedoch nur vorangetrieben werden, wenn die Eliten eines Landes ein grundsätzliches und nachhaltiges Interesse daran haben, denn nur sie besitzen die technischen und finanziellen Möglichkeiten für eine intensive Forschungsarbeit. Ein Musiker selbst könnte bisweilen nicht einmal sein Lied schriftlich festhalten, da die meisten von ihnen Analphabeten sind. Auch hier sehe ich einen gravierenden Nachholbedarf unserer Regierenden, in deren Verantwortungsbereich eigentlich die Bildung der Bürger fällt. Somit möchte ich hiermit auch an alle Zuständigen appellieren, alles nur Mögliche in die Wege zu leiten, um zum Erhalt unserer Kultur beizutragen.

---

<sup>132</sup> Es handelt sich um einen altherkömmlichen Stil, der einst ausschließlich anlässlich von Totenfeiern gespielt wurde. Diesem Musiktypus wurde hauptsächlich im Landesinneren Benins und vor allem bei den Mahi eine große Bedeutung beigemessen.

<sup>133</sup> Das ist ein Musikstil, dessen Instrumentalensemble aus zwei Trommeln, einigen Glocken und Rasseln, einem Daumenklavier und einer Flöte besteht.



Es wäre wirklich schade, wenn Du nach Deiner Forschungsarbeit sämtliche von Dir durchgeführten Recherchen unbeachtet lässt, anstatt sie in der Zukunft weiter zu vertiefen.

Ausgehend von diesem ergiebigen Gespräch über das Mahi-Liedgut, worin mein Informant *Wesén* etliche Male das Verhältnis der populären Lieder zu den anderen mündlichen Gattungen unterstrichen hat, werde ich im Folgenden auf diese den Gesängen nah verwandte Mahi-Oralliteratur eingehen.

### **3.3 Kontextbedingungen der ethnologischen Liedanalyse: Gesänge und ihr Verhältnis zu anderen Gattungen der Oralliteratur**

In den literarischen Gattungen der schwarzafrikanischen Völker im Allgemeinen und bei den Mahi im Besonderen gibt es enge Verbindungen zwischen den Gesängen und anderen Gattungen der mündlich tradierten Literatur wie Sprichwörter, Fabeln, Zauberwörter u.v.m. Oftmals dienen diese Gattungen dazu, die in den Gesängen genannten Aussagen zu bekräftigen. Während die Gesänge scheinbar fortlaufend präsent sind, treten die anderen oben genannten Gattungen eher selten in Erscheinung, wie beispielsweise bei großen Familientreffen. Eine weitere mündlich tradierte Gattung stellen die Märchen und die damit einhergehenden Genres, wie zum Beispiel das Rätsel, dar. Durch den zunehmend stärker werdenden Einfluss der Massenmedien und modernen Kommunikationsmittel scheinen sie als epische Erzählformen jedoch immer mehr an Bedeutung zu verlieren. Bei näherer Betrachtung der Gesänge fällt zudem auf, dass die Gesänge der Mahi eine Art Sammelbecken jeglicher literarischen Gattungen zu sein scheinen. Die Gesänge vereinen das Alltagsgespräch mit dem Märchen, das Rätsel mit dem Sprichwort oder auch das Gebet mit dem Dithyrambus des *Fa*-Orakels. Im Gegensatz zu manch' anderen Gattungen wird ihnen noch täglich von Menschen aller Altersstufen Beachtung geschenkt. Zur Pflege des kulturellen Erbes und zur Betrachtung des Liedgutes sollte deshalb auch ein besonderes Augenmerk auf die übrigen Gattungen oral tradierter Literatur geworfen werden, obgleich sie sich gesungen der Form des Liedes meist anpassen und ihre Ursprungsform verlieren.

### 3.3.1 Verhältnis der Gesänge zu den Erzählgenres der Mahi

In der Oralliteratur der Mahi zeichnen sich traditionell die mündlich tradierten Gattungen durch die vier Ausdrucksformen *Agulú* oder *Hwénùxó*, *Tán*, *Xêxó* und *Yêxó* aus. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie diese mündlich tradierten Gattungen in die Gesänge implementiert sind.

#### 3.3.1.1 *Agulú* oder *Hwénùxó*

Bei den Mahi entpuppt sich der Begriff „Märchen“ als doppeldeutiges Wort, denn dem einen deutschen Begriff entsprechen zwei Bezeichnungen: *Agulú* und *Hwénùxó*. Bei den in der Hügelzone lebenden Mahi verweist der Begriff *Agulú* auf das Märchen, während *Hwénùxó* die erlebte oder erzählte Geschichte meint. Möchte man den zum Allgemeingut gehörenden Begriff *Agulú* noch eingehender untersuchen, so stößt man bald an die Grenzen des in der Bevölkerung vorhandenen Wissens.

Im Gegensatz dazu scheint der zweite Begriff *Hwénùxó* geläufiger zu sein. Die Volksgruppe der Fɔn<sup>134</sup> verwendet ihn beispielsweise zur Bezeichnung ihrer Märchen. Dort wird er nicht nur als „die Erzählung von dem, was in einer bestimmten oder gekannten Epoche geschehen ist“ erachtet, sondern ist auch durch eine immense Bedeutungsvielfalt charakterisiert, die über den deutschen Begriff „Märchen“ hinausreicht, wie der beninische Märchenforscher Mensah Wekenon Tokponto erläutert:

„Die Übersetzung des Wortes „hwénùxó“ mit dem deutschen Begriff „Märchen“ reflektiert jedoch nicht seine ganze Bedeutungsvielfalt, weil die Fɔn im Gegensatz zum europäischen Verständnis des Begriffs „Märchen“ unter dem Wort „hwénùxó“ sowohl Erzählungen über Helden, Volks-, Tier- und Zaubermärchen als auch Sagen, Schwänke und Legenden verstehen.“<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Hierbei handelt es sich um die größte Volksgruppe Benins, deren Sprache als Verkehrssprache angesehen wird.

<sup>135</sup> Mensah WEKENON TOKPONTO: Deutsch-beninische Märchenforschung am Beispiel von Märchen in der Fon-Sprache mit phonetischer Transkription, Studie und Darstellung der Hauptfiguren und Themenvergleich. Diss. Frankfurt am Main, Wien u.a. 2003, S. 2.

Märchen gelten als eine Verbindung des Realen mit dem Phantastischen, ja dem Wunderbaren. Generell handelt es sich dabei um Erzählungen, die von Generation zu Generation weitergegeben werden, und die auf eine Zeit oder Epoche zurückgehen, in der angeblich alle Lebewesen sowie unbelebten Wesen mit Zauberkräften ausgestattet waren. Sie hatten eine gemeinsame Sprache, die es ihnen ermöglichte, miteinander zu kommunizieren. Der Versuch, diese Märchen in Kunst- und Volksmärchen einzuteilen, erweist sich mitunter als unmögliches Unterfangen, da sie der Oralität unterliegen und bis heute mündlich überliefert werden. Betrachtet man die Verbindung zwischen den Gattungen Märchen und Lieder, so fällt auf, dass sie aufs Engste miteinander verwoben sind und kaum getrennt voneinander existieren. So findet fast kein Märchenabend statt, an dem kein Lied gesungen wird. In den wenigen Fällen, in denen so etwas doch einmal vorkommt, hat der Erzähler entweder kein musikalisches Hintergrundwissen oder hat das entsprechende Lied schlichtweg vergessen. Grundsätzlich wird den Liedern beim Märchenerzählen große Bedeutung beigemessen. Tokponto zufolge kann ein Lied in einem Märchen als eine Zauberformel, ein Hilferuf (der Hauptfigur) oder als Mittel fungieren, beim Publikum Mitgefühl zu wecken. Darüber hinaus bemerkt er:

„Manche Lieder sind in die Märchen integriert und hängen unmittelbar mit dem Inhalt oder den Handlungen der Erzählung zusammen. Manchmal reproduziert der Erzähler das Lied einer Figur des Märchens, oder er stimmt selbst ein für die erzählte Situation geeignetes Lied oder ein Lied an, das ein bestimmtes Verhalten illustriert oder kritisiert. Es kommt auch vor, dass das Lied mit der Moral des Erzählten zusammenhängt.“<sup>136</sup>

Das Lied im Märchen versucht also, die Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft auf eine Stelle zu lenken, die entscheidend für das Verständnis der Geschichte und der Moral ist. Dabei bedient es sich rhetorischer Mittel und Ausdrücke, die das Publikum innerlich bewegen sollen und entweder Angst, Mitleid oder auch Freude hervorrufen. Falsch wäre es anzunehmen, dass es lediglich zur klangvollen Untermalung des Abends dienen soll. Es besitzt eine erzählerische Funktion und ist ein gewichtiger Bestandteil des Märchens.

---

<sup>136</sup> Ebd., S. 3.

Des Weiteren gibt Mensah Wekenon Tokponto Auskunft über die unauflösbaren Interdependenzverhältnisse zwischen Märchen und Liedern:

„Die Lieder vermitteln eine Botschaft, enthüllen Taten, die die Spannung verstärken oder eine akute Situation entspannen. Sie leisten einen großen Beitrag bei der Zuhörerschaft zur Teilnahme an der Erzählung, erwecken das Interesse für das Märchen und regen die Inspiration des Erzählers an.“<sup>137</sup>

Der Gesang ist jedoch nicht nur der Erzählung eines Märchens dienlich. Es selbst kann auch in einem Lied zur Nacherzählung werden, nämlich dann, wenn sich die Themen ähneln. Das Märchen gilt dann als ein wichtiger Bestandteil des Liedhauptteils. Der Musiker verwendet diesen Teil, um seine Meinung zu untermauern und den Hörern dann abschließend, anhand der Handlungen der Märchenfiguren, die dazugehörige Lehre zu vermitteln. Die Einführungs- und Endformel des Märchens lässt er dabei unberücksichtigt, da es sich lediglich um eine knappe, gesangliche Zusammenfassung des Märchens handelt.

Zu betonen ist aber, dass die Kontroverse um die Begriffsbestimmung und -klärung des Märchens der Fɔn jedoch seit kurzem bei den beninischen Märchenforschern für gegensätzliche Meinungen sorgt. Die Ursache dafür, begründet sich darin, „dass die meisten Märchenerzähler bei den Fɔn in der Regel ihre Erzählungen mit der Formel „*hwénùxó cé zòn mò víín bó yí jè*“ – „Meine Geschichte fliegt hin und her und fällt auf X“ einleiten.“<sup>138</sup> Ausgehend von dieser Einführungsformel sind viele Wissenschaftler folglich davon überzeugt, dass *Hwénùxó* das geeignete Wort zur Bezeichnung des Märchens in der Sprache der Fɔn ist. Andere Wissenschaftler stimmen dennoch nicht mit der Verwendung des Begriffs *Hwénùxó* überein. Sie bringen eher den Begriff mit den Geschichten der Entstehung eines Dorfes, einer Volksgruppe, eines Königreiches oder mit dem Ursprung eines Waldes, einer Gottheit, eines heiligen Baumes oder auch mit der Gründung eines Klans usw. in Verbindung, was Wekenon Tokponto in einer rezenten Studie mit den Sagen und ätiologischen Erzählungen im europäischen Kontext gleichsetzte.<sup>139</sup> Aus diesem Grund

---

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Mensah WEKENON TOKPONTO: Das Märchenerzählen in Benin zwischen Tradition und Modernität. In: *Fabula* 57 (2016), 3-4, S. 216–230, hier S. 219.

<sup>139</sup> Ebd., S. 218.

stellt sich der Begriff *Xèxó*, was im wahrsten Sinne des Wortes „das Wort des Vogels“ bedeutet – als der geeignete Begriff zur Begriffsbestimmung des Märchens bei den Fõn dar. Zu einer weiteren Erläuterung des Begriffs ist es notwendig, den Unterschied zwischen dem Begriff *Hwénùxó* und *Tán* zu unterstreichen.

Auffällig ist, dass in Mahi-Regionen der Begriff *Tán*, in Anlehnung an eine erlebte Geschichte, benutzt wird. Dieses Wort, das die Alltagsgespräche der Mahi durchzieht, ist eine Entlehnung aus der Nago- bzw. Yoruba-Sprache, die sie übrigens als „*Ítán*“ bezeichnet. So sagt man bei den Mahi: „*Kpì tán nú mí!*“ – zu Deutsch: „Erzähl mir mal diese oder jene Geschichte!“ Die Verwendung des Verbs *kpì* (erzählen) ist aber für die Sprache der Mahi nicht typisch; bei den Yoruba-Volksgruppen wird Georges Guédou zufolge dasselbe Verb benutzt. Er fügt hinzu, dass „[...] *c'est (sur) des paroles progressivement tissées dans le temps (que sont assis les clans)*.“<sup>140</sup> Der Begriff verweist auf die zeitlich miteinander verwobenen Informationen über einen Menschen, eine Menschengruppe oder einen Gegenstand. Alles hat eine Geschichte. Zum Beispiel wird in einem Fõn-Spruch – und auch in der Mahi-Sprache – gesagt: „*Nù nò je ò mèhwénù bó nò nyí tán án*“ – Was zu seinen Lebzeiten geschieht, kann einem nicht mehr erzählt werden –. Damit ist gemeint, dass die Geschichte keine Erzählung vom gegenwärtigen Geschehen ist. Somit lässt sich der Begriff *Tán* – eine erlebte Geschichte – von dem Begriff *Hwénùxó* und *Agulú* unterscheiden, also jener Epoche, in der die Menschen, die Geister, die Natur sowie Tiere miteinander sprechen konnten. Vielfach wird der Begriff *Tán* als eine, mehr oder weniger wahre, Geschichte angesehen, die jemandem erzählt wird, um ihm etwas zu verdeutlichen. *Tán* kann auch als Anleitung verstanden werden, die für die Durchführung eines Projekts erforderlich ist. Außerdem wird im Gesang selten „*Hwénùxó wè un ò nu mí*“ – „Da erzähle ich euch eine Sage oder ein Märchen“, gesagt, aber dafür „*Tán wè un kpì nu mí*“ – „Ich erzähle euch da eine Geschichte“, betont. Dies verweist auf eine Tatsache, die man zur Kenntnis genommen oder erlebt hat und über die man die anderen auch informieren möchte.

---

<sup>140</sup> GUÉDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 410.

### 3.3.1.2 Xêxó oder Märchen bzw. Fabeln

Xêxó erschien lange als eine Variante des Märchens und wurde von Georges Guédou in die Gruppe der „sozialen Worte“<sup>141</sup> eingeordnet, denn es zählte zu jenen Redekünsten, die von einer Volksgruppe geschaffen wurden und komplett im Volk verwurzelt sind. Xêxó bildet sich aus „xê“ (Vogel) und „xó“ (Wort, Geschichte, Erzählung). Es handelt sich um eine Erzählung, deren Hauptfiguren im Wesentlichen Tiere mit menschlichen Eigenschaften sind. Dazu trägt Georges Guédou die Aussagen einer seiner Informanten vor:

„Xêxó, c'est le conte dans lequel il n'existe aucun humain qui ait dit quelque chose ou qui ait fait quelque chose de précis. C'est ce que nous appelons „xêxó.“<sup>142</sup>

Im „Xêxó“ ist nicht die Rede von menschlichen Handlungen, sondern von tierischen. Die tragenden Rollen der Handlung sind dabei Tieren zugeordnet, die wie Menschen reagieren und agieren. Dahingehend unterstreicht Georges Guédou die Ungenauigkeit der Erzählung: „Xêxó, C'est en général un récit "inventé" et dont on sait qu'il n'est pas vrai.“<sup>143</sup>

Es handelt sich also um eine verzerrte und bildhafte Darstellung der Tierwelt, die in jeder Hinsicht von der Realität abweicht und Bestandteile von Aberglauben und Mythos enthält, wie Maximilien Quenum ausführte:

„[...] Elles ne peuvent donc être fondées sur la réalité; parfois même, elles s'écartent de toute vraisemblance. Certaines semblent entichées de croyances superstitieuses, mais aucune n'a un caractère religieux.“<sup>144</sup>

Die Abwesenheit einer menschlichen Figur in der Erzählung zeigt, dass es sich um „Xêxó“ handelt. Diese Art von Erzählung findet sich häufig in den Gesängen wieder, damit man dem Zuhörer anhand der Handlungen von Tieren eine Lehre erteilen kann. Als konkretes Beispiel kann hier der in das Korpus aufgenommene Gesang mit dem Titel *„der Büffel scheidet aus dem Leben aus“*<sup>145</sup> angeführt werden. Darin wirft der Musiker ein

---

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 406 f.

<sup>142</sup> Ebd., S. 409.

<sup>143</sup> Ebd., S. 408.

<sup>144</sup> QUENUM: Au pays des fons (wie Anm. 36), S. 51.

<sup>145</sup> Siehe Lied Nr. 34 dieses Liedkorpus.

Schlaglicht auf die ausdrücklichen Wünsche der Eltern für ihren Nachwuchs, die sie äußern würden, wenn sie vor ihrem Tod die Möglichkeit dazu hätten. Hinzuzufügen ist, dass die Erzählungen, in denen Tiere als Menschen fungieren, als *Xèxó* wahrgenommen werden sollen. Die Abwesenheit einer menschlichen Figur in der Erzählung ist für die Einordnung der Erzählung bestimmend.

Dieser Begriffsklärung von „*Xèxó*“ widersprechen jedoch neue Studien und auch Zeugnisse der professionellen Märchenerzähler. Daraus ergibt sich, dass der Begriff „*Xèxó*“ eher als das geeignete Wort für das Märchen im europäischen Sinne zu sein scheint. Durch diesen Begriff wird die poetische, fiktive und direkt aus dem Volk entstehende Erzählung bezeichnet, in der die verschiedenen Bestandteile der Natur, sowohl der Mensch, die Tiere, die Vögel als auch die Erde, der Himmel, die Gestirne, die Pflanzen, die Flüsse usw. eine Beziehung zueinander pflegen. Auf diese Weise können all diese Elemente und die Menschen nicht nur miteinander kommunizieren und sprechen, sondern sich auch verstehen. Wekenon Tokponto führt deshalb aus:

„Nur in den *Xèxó*-Erzählungen lässt sich konstatieren, dass das Reale und das Fiktive meist miteinander zu einer Einheit verwoben sind. All diese von dem *Xèxó* verkörperten Züge führen dazu zu behaupten, dass er den geeigneten Begriff darstellt, um ihn mit dem europäischen Verständnis von Märchen zu vergleichen.“<sup>146</sup>

Außerdem existiert in der Erzähltradition der Ethnien der Fòn und auch der Mahi ein dritter Begriff, der zur Benennung einer anderen Erzählform dient. Es handelt sich um „*Yèxó*“.

### 3.3.1.3 *Yèxó* oder „Wort der Geister“

*Yèxó* ist ein aus „*yè*“ (Schatten, Geist) und „*xó*“ (Wort, Erzählung, Geschichte) zusammengesetzter Begriff und bedeutet „Wort der Geister“. Es handelt sich dabei um fiktionale Erzählungen, in denen geisterhafte Wesen zu den Akteuren der Handlung werden. Das Nichtwissen über die

---

<sup>146</sup> WEKENON TOKPONTO: Das Märchenerzählen in Benin zwischen Tradition und Modernität (wie Anm. 138), S. 220.

Existenz solcher übernatürlichen Wesen regt seit jeher die Vorstellungskraft der Menschen an, sodass den Geschichten ein geheimnisvoller Reiz anhaftet. Wenn sie die Geschichten auch oft ängstigen und erschrecken, scheinen die Menschen gerade deshalb eine besondere Vorliebe und ein unerklärliches Interesse dafür entwickelt zu haben. Betrachtet man die Herkunft des Wortes genauer, besteht oft die Gefahr, *Yêxó* mit *Xêxó* zu verwechseln. *Yêxó* scheint dabei jedoch die fantasievollere Variante zu sein, weshalb Guédou sie für eine „fiktive Erzählung“ hält: *„On peut à la limite parler de "récits-fiction" qui sont le fruit de l'imagination. Les lieux et les pays évoqués sont souvent merveilleux et échappent au réel.“*<sup>147</sup>

Guédou bezieht sich sowohl auf die Orte, die in der Erzählung geschildert werden, als auch auf die Qualität der Erzählung und der vermittelten Botschaften. Bei den von ihm erwähnten Botschaften handelt es sich generell um kreativ miteinander verwobene Texte, die ausgesprochen eine besondere Atmosphäre schaffen. Der Zuhörer nimmt dadurch sofort die ganz spezielle Eigenart der Erzählung wahr und reagiert mit heftigen Gefühlen. Beim bloßen Hinsehen wird vor allem Angst oder Schaudern geweckt. Nach dem Hören eines „*Yêxó*“ muss man Georges Guédou zufolge notwendigerweise vor Angst zittern: *„Après avoir écouté une "parole-d'ombre" on doit "avoir la tête grosse comme une jarre et les poils debout" (tà nò sò gbèn b̀̀ fún ǹ̀ cí t̀̀).“*<sup>148</sup>

Sinngemäß: Der Kopf wird so groß wie ein Wasserkrug und die Haare stehen (vor Entsetzen) zu Berge. Die Liedtexte solcher Erzählungen finden sich vor allem in den rituellen Gesängen der *Vodun*-Anhänger und gelten dort überwiegend als Warnung vor asozialem Verhalten. Es ist anzunehmen, dass sie wesentlich für diesen Zweck verfasst wurden. Diese Funktion ist für die Anhänger des *Vodun*-Kultes so wichtig, dass keine der Regeln gebrochen werden darf. Nur so lobt man das Heilige und bringt ihm ausreichend Achtung entgegen.

---

<sup>147</sup> GUÉDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 409.

<sup>148</sup> Ebd.



### 3.3.2 Verhältnis der Gesänge zu anderen „einfachen Formen“

Der Begriff „einfache Formen“<sup>149</sup> wird von André Jolles benutzt, um einige literarische Gattungen hervorzuheben, die innerhalb der Sprache sowohl dem Aufbau von sprachlichen Einheiten als auch der künstlerischen Komposition dienen. Es handelt sich unter anderem um die Formen Legende, Sage, Mythos, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen und Witz.

#### 3.3.2.1 „Ló“ oder Sprichwort

Bei den Mahi wird der Begriff „Ló“ zur Bezeichnung des Sprichworts verwendet. Der Begriff kann jedoch auch „Maxime“, also Sinn- oder Denkspruch bedeuten. Zudem liegt die Vermutung nahe, dass die Begriffe „Sprichwort“ und „Krokodil“ Homonyme sind, denn bei den Mahi wird auch das Krokodil als „lõ“ bezeichnet. Dieser Homonymie zwischen den Begriffen Ló – Sprichwort – und Lõ – Krokodil – bei den Mahi liegt mutmaßlich das Alter eines Sprichworts zugrunde. Das Sprichwort wird laut den Aussagen der Informanten als ein Ausspruch erachtet, der ebenso langlebig sein kann wie ein Krokodil. In den Gesellschaften, in denen die Oralität einen wichtigen Platz einnimmt, findet das Sprichwort oft in den Gesprächen und vor allem bei den Besprechungen der Ältesten Anwendung. Ein Redner benutzt es vor allem dann, wenn er seinen Worten mehr Originalität einhauchen und seine Gedanken veranschaulichen möchte. Heikle Situationen im Gesprächsverlauf also, die es erfordern, zu diesem rhetorischen Mittel zu greifen, um die Rede lebendiger wirken zu lassen und das Interesse der Zuhörer zu gewährleisten. Es handelt sich dabei meist um eine sinnvolle Kombination aus Imagination, Humor und Vernunft, um den Adressaten eine Antwort entlocken zu können.

Des Weiteren gilt das Sprichwort als eine Rede, die nicht von jedem aus dem Stegreif heraus verwendet werden kann, denn sie erfordert ein gewisses Maß an Weisheit und Lebenserfahrung. Somit besitzt das Sprichwort eine Art Hintersinnigkeit, die man erst im Nachhinein oder

---

<sup>149</sup> Vgl. André JOLLES: Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1974.

durch genaue Kenntnis des Textes verstehen kann. N'sougan Agblemagnon erläutert, dass es sich eher um eine mittels Formeln und Worten gestraffte Erfahrung handelt:

„...Une expérience condensée en formules, en paroles. Une parole strictement réglée, ne pouvant être utilisée que dans des cas précis. Une parole, une formule dont le but est l'action. Une parole qui se définit elle-même par rapport à un ordre très ancien dont elle se veut l'image. Une parole qui introduit à la connaissance au sens large.“<sup>150</sup>

Ein Sprichwort basiert in diesem Kulturkreis entweder auf der Erfahrung eines Lebewesens (Mensch oder Tier) oder eines unbelebten Wesens (Pflanzen und Gegenstände). Die Antwort oder Schlussfolgerung dieses Wesens gilt sodann als unangefochtene und universelle Wahrheit. Aus diesem Grund können die Sprichwörter als eine Art literarischer Kanal betrachtet werden, auf den sich die Ältesten beziehen, um vorbildliches Verhalten anzumahnen sowie Weisheitslehren zu erteilen. Die Mahi unterscheiden zwischen Sprichwörtern mit einer einzelnen Aussage und Sprichwörtern mit doppelter Aussage. Im ersten Fall handelt es sich um eine überzeugend dargebrachte Botschaft. Mit ihr bezweckt der Redner, die Aufmerksamkeit auf volkstypisch natürliche oder soziale Begebenheiten zu richten, wie das folgende Beispiel zeigen soll:

*Àhwíli Kpɔnua zón àhàn bó é yí jè yovó hàn<sup>151</sup> wà ní.*

*Àhwíli Kpɔnua* bestellt etwas zu Trinken und ihr wird ein abgefülltes Getränk gebracht.

*Hwétènú nyen na wá dà àhàn bó yovó ná wa xó dó?*

Wann werde ich ein Getränk herstellen, das von einem Weißen gekauft wird?

*Àhwíli Kpɔnua* ist eine der beliebtesten Figuren im *Fɔn*-Sprichwort. Sie ist eine Prinzessin, die in zahlreichen Sprichwörtern genannt wird. In

---

<sup>150</sup> AGBLEMAGNON: Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire (wie Anm. 17), S. 99.

<sup>151</sup> Manchmal wird *yovó hàn* durch *àhàn kpàtrè* abgelöst, was abgefülltes Getränk bedeutet. Der Vergleich mit dem abgefüllten Getränk dient dazu, die Entwicklung der abendländischen Länder zu unterstreichen.

diesem Sprichwort bemängelt die Prinzessin den Stillstand der Entwicklung Afrikas. Das Sprichwort dient also dazu, die Aufmerksamkeit auf den wirtschaftlichen und technologischen Rückstand der afrikanischen Länder zu lenken.

Die zweite Variante besteht aus einem Dialog. Diese Ausdrucksform zielt darauf ab, dem Adressaten eine Lehre, sozusagen eine Weisheit zu vermitteln und ist aus zwei Teilen aufgebaut. Den ersten Teil bildet die Aussage des Redners, der sich dadurch eine Antwort des Gesprächspartners erhofft. Erwidert dieser seine Aussage und antwortet, so stellt diese Antwort meist die Substanz des Sprichworts dar. Fällt es jedoch schwer zu antworten, dann wird bescheiden nachgefragt: *Nè é ká dɔ è?* – „Was hat er geantwortet?“. Dadurch verdeutlicht man die Dringlichkeit der erwarteten Antwort. Die Frage wird erwidert mit den Worten:

– *Ànùwanúmónò wè mó jézu kíkè dó aklùzuji.*

– Der Narr hat Jesus Christus am Kreuz gesehen.

– *Nè é ká dɔ è?* – Was hat er geantwortet?

– *Nyan é, hwi ló ɔ, núdè jèn à wà.* – Herr, du bist auch nicht wirklich unschuldig.

– (Er antwortet also: Mein lieber Herr, die Menschen glauben nicht, dass du völlig unschuldig bist.)

Sprichwörter können auch der Kritik bzw. dem Lob dienen. Dabei kann das Sprichwort als eine Referenz zu einer besonderen Situation fungieren, auf die verwiesen werden soll, wie Vincent Atabavikpo schreibt:

„Ein Sprichwort ist eine oft mit Bildern geschmückte Rede. Es ist als kurz gefasstes, prägnantes, satirisches, humoristisches, ironisches, lehrhaftes und bedeutungsvolles Zitat zu verstehen, dessen Autor sich mitten unter dem Volk befindet.“<sup>152</sup>

Sprichwörter tauchen oft in Gesängen auf, ohne dass eine weitere Erklärung des Sängers folgt, oder er gibt seine Antwort gleich im

---

<sup>152</sup> Vincent ATABAVIKPO: Sprichwörter im Volksmund und in der Literatur. Eine Studie über Sprichwörter in Sáxwè-Sprichwortliedern, im Roman *Things fall apart* von Chinua Achebe und in den Dramen *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und *Die Gewehre der Frau Carrar* von Bertolt Brecht. Diss. Frankfurt am Main, Wien u.a. 2003, S. 39.

nachfolgenden Satz. Der Grund dafür ist, dass der Zuhörer keine Zeit verlieren soll, um die richtige Antwort zu finden. Die Aussagen der Sprichwörter sind zudem, obwohl oft doppeldeutig, meist sehr einfach gehalten, sodass es dem Hörer nicht schwerfällt, eine Antwort zu finden. Sprichwörter können in vielen verschiedenen Situationen Erwähnung finden. Dabei wird ihr Sinn entweder der Situation angepasst, erweitert oder eingegrenzt, um das erwünschte Ziel zu erreichen. Beispielsweise verweist der Gesang mit dem Titel „*Gbème on àgànmàvò wé*“<sup>153</sup> – „Der Lebensverlauf ähnelt der Beschaffenheit der Hautfarbe des Chamäleons“ – sowohl auf die Annehmlichkeiten als auch auf die Unannehmlichkeiten des menschlichen Lebens.

### 3.3.2.2 Àdjò oder Núbàsó: das Rätsel

Der Begriff *Núbàsó* bedeutet „über etwas nachdenken und dessen Antwort finden“. Der Begriff entspricht dem abendländischen Rätsel und wird auch *Àdjò* genannt. Eine genaue Beschreibung dieser Form liefert Georges Guédou:

„Il recouvre les notions de devinettes et d'énigmes. Les *núbàsó* sont des paroles qui ont pour but de mettre l'interlocuteur à l'épreuve en enveloppant l'idée, sous une forme inaccessible à première vue.“<sup>154</sup>

*Núbàsó* vermittelt eine eher ungefähre Idee, die also nicht allen zugänglich und eine Art Test für den Gesprächspartner darstellt. *Núbàsó* oder *Àdjò* können als eine Art Reflexionsübung gelten, die darauf abzielt, die Intelligenz des Gesprächspartners auf die Probe zu stellen. Dabei gibt man ihm einige Hinweise, denen er nachgehen muss, um systematisch zur Lösung zu gelangen. Die Fragen werden dabei oft zwei- oder dreimal anders formuliert wiederholt, um dem Gesprächspartner dabei zu helfen, die Antwort zu finden. Die Antwort ist meist der Name eines bekannten Wesens oder Gegenstands. Die Fragen werden so lange gestellt, bis der Gesprächspartner die richtige Antwort gibt. Auf die von ihm falsch beantworteten Fragen muss jedoch immer die Nennung der Lösung folgen. Im Allgemeinen wird die richtige Antwort schnell gegeben, da es sich um

---

<sup>153</sup> Vgl. hierzu das Lied Nr. 30 dieses Liedkorpus.

<sup>154</sup> GUÉDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 413.

eher simple Fragen handelt. Das Rätsel wird oft zu Beginn eines Märchenabends gestellt, um die Zuschauer und ihr Gedächtnis in Schwung zu bringen. Eine Art Aufwärmübung, vor allem für Jugendliche, um deren Kenntnisse über die eigene Kultur zu testen. Fragen und auch Antworten werden bisweilen vorher auswendig gelernt. Letztlich handelt es sich um ein spannendes Spiel, einen unterhaltsamen Zeitvertreib, wie Maximilien Quénum sagt:

„Les énigmes constituent aussi un bien agréable passe-temps. [...] Chaque personne pose une énigme et continue d’en poser aussi longtemps qu’il ne s’est trouvé aucune autre pour donner le mot de l’énigme. Le tour d’en émettre passe à la personne qui a répondu.“<sup>155</sup>

In den Gesängen tritt das Rätsel jedoch nicht in Frage-Antwort-Form, sondern in Gestalt eines Sprichworts auf. Generell gibt der Musiker selbst sofort die Antwort, nachdem er ein Rätsel in den Gesang integriert hat, denn es wird nie in seiner üblichen Form verwendet, sondern als Monolog. Da die Bedeutung der Gesänge der eines literarischen Werks gleichkommt, muss der Sänger sehr einfallreich sein, um bei der Zuhörerschaft Gehör zu finden. Das Lied sollte daher korrekt getextet und kreativ gestaltet sein und beispielsweise auch mit Rätseln angereichert sein.

### 3.3.2.3 Ðè: Das Gebet

Ðè sind Reden, die an übernatürliche und unsichtbare Wesen – *Núðòyèswínmè* – gerichtet sind. Durch sie erhofft sich die betroffene Person den Segen und Schutz der spirituellen Mächte, die ihr in Notlagen helfend zur Seite stehen könnten. Die Gebete enthalten vor allem Worte mit aussagekräftigem Charakter, die positiv auf den Betenden einwirken sollen. Eine Wirkung spricht man ihnen jedoch nur dann zu, wenn sie mit einem guten Gewissen ausgesprochen werden. Bei den eingangs erwähnten spirituellen Mächten handelt es sich um Gottheiten oder Ahnen eines Klans oder einer Familie. Ihnen schreibt man besondere Kräfte und Fähigkeiten zu. An ihrer Existenz hegen die Gläubigen keinerlei Zweifel. Das Gebet darf dabei jedoch ausschließlich von einer Person gesprochen

---

<sup>155</sup> QUÉNUM: *Au pays des fons* (wie Anm. 36), S. 49.

werden, die laut der Aussage des *Fa*-Orakels dazu befugt ist. Generell wird das Gebet deshalb von einer Tante vollzogen, die von den Ahnen akzeptiert wurde und mit ihnen kommunizieren und ihnen Speise und Getränke darbieten darf.<sup>156</sup> Erst nach ihrem Tod wird eine andere Frau dafür bestimmt.

Ihre Gebete beinhalten meist Grundtexte und bekannte Formulierungen, die jeweils den entsprechenden Situationen angepasst werden. Trotzdem darf dem Rezitierenden kein Fehler unterlaufen, da das von Ahnen und den unsichtbaren Entitäten als eine irreführende Botschaft angesehen und streng bestraft werden könnte. Sowohl derjenige, der das Gebet psalmodiert, als auch der Wunschtragende werden daraufhin vom Unglück heimgesucht. Mit Unglück ist eine unheilbare Krankheit oder, im Extremfall, der Tod gemeint. Es gilt mehrere Arten von Gebet zu unterscheiden. Es handelt sich hierbei nicht um eine ritualisierte Form, sondern um Gebete an physische Personen, die verstorben sind.

In der Tat kommt es auch manchmal vor, dass ein Musiker ein kurzes Gebet ausspricht, um das Unheil zu bannen und einen reibungslosen Verlauf seiner Darbietung sicherzustellen. Er legt damit seine religiöse Zugehörigkeit offen. Da die Musiker zum größten Teil Animisten sind, zögern sie nicht, ihre magische Kraft zu offenbaren, die mit manchen Zaubersprüchen einhergeht. Diese Gebete wirken sich nicht unbedingt auf den Zuhörer aus. Sie sollen ihm lediglich demonstrieren, dass man vor jeder Handlung physische oder übernatürliche Kräfte anrufen oder preisen sollte. Sie ähneln den Gebeten von Eltern, die sie zum Wohle ihrer Kinder sprechen. Der Tradition zufolge wird vor allem das mütterliche Gebet noch wirksamer, wenn es mit einem leichten Trommeln auf die Brust einhergeht, die sie dem Kind kurz nach der Geburt zum Trinken angeboten hat. Dieselbe Brust kann jedoch auch dazu dienen, einen Fluch auszusprechen.

#### 3.3.2.4 *Bógbè* oder *Nùnyí ɔ́lọ́lọ́*: Zauberspruch

Häufig wird in einem Mahi-Lied der Glauben an eine spezielle Schutzkraft offenbart. Dies geschieht anhand von Zauberformeln, die

---

<sup>156</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1

keineswegs zum Allgemeingut gehören. Es handelt sich um minutiös verbundene Worte und Parolen, die Stärke demonstrieren sollen. Sie zeigen, dass der Musiker nicht unerfahren bei der Anwendung okkulten Praktiken ist. Diese Formeln werden als *Bógbè* bezeichnet, was „Wort des Zaubermittels“ bedeutet. Andeutungsweise wird auch *Nùnyí* (Name eines verschwiegene Gegenstandes) genannt. Hierbei wird auf die Kraft hingedeutet, die für die Zubereitung des Zaubermittels eingesetzt wurde. Ebenfalls verdeutlicht dies, dass man über die Macht einer übernatürlichen Kraft verfügt, die jederzeit mittels des Zauberspruchs wirksam werden könnte. Dabei handelt es sich meist um Schutz- oder Fluchmittel, die aus pflanzlichen und tierischen Bestandteilen hergestellt wurden und deren Stärke sich nur speziellen Personen offenbart. Das Mittel wird erst dann wirksam, wenn die entsprechende Formel ausgesprochen wird, die meist nur der Hersteller der Substanz kennt. Diese Formel kann sich entweder aus der Kombination der Zutaten ergeben, oder auf die Bezeichnungen der bei der Zubereitung aufgerufenen okkulten Kräfte verweisen. Solche kraftvollen Mittel werden als *Bó* oder *Àmà* bezeichnet. Derjenige, der dieser Praxis nachgeht, wird als *Àmàwàtò* (der Zauberer) angesehen. Prinzipiell dienen die Mittel also zum Schutz oder Verfluchen einer Person. Man darf den Schutz dieses Zaubermittels jedoch nur genießen oder andere damit verfluchen, wenn man den Spruch verwendet hat. Dann wird oft gesagt: „*Mè mà wà bó dè, nò sà gbètò àn*“ – zu Deutsch: „Wer sich nicht mit einer Zauberkraft auskennt, darf sein Zauberspruch nicht aussprechen.“<sup>157</sup>

Zur Herstellung des Zaubermittels bedient sich der Zauberer einiger essbarer Pflanzenwurzeln, deren Rinden, Blätter oder Früchte sowie Tiere, die generell als Opfergabe dienen. Die Bestandteile der Pflanzen können gemahlen und mit anderen Zutaten vermischt werden. Dann wird alles mit dem Blut des geopfertem Tieres vermischt. Der Zauberer führt das so hergestellte Zaubermittel zum Mund. Anschließend kann die Mischung entweder in der Sonne getrocknet oder am Herd verbrannt werden. So entsteht ein Mittel, das, einmal gefertigt, über okkulte Kräfte verfügt. Die okkulten Kräfte werden vor jedem Gebrauch angerufen.

---

<sup>157</sup> Dieser Ausspruch ist aus einem der Sprüche des *Fa*-Orakelzeichen „*Tula do logbè*“ entnommen.

Diese Kontaktaufnahme mit einem Geist wird in der Sprache der Mahi als „*Bógbè síṣà*“ und „*Nùnyí yíláyí*“ bezeichnet, was übersetzt „Kraftanrufung“ bedeutet und zugleich als Zauberformel hierfür dient. Nennt ein Sänger eine Zauberformel innerhalb seines Gesangs, so demonstriert er damit seine Immunität gegenüber der Formel, möchte nachweisen, dass er sich mit neuen Mächten vertraut macht oder will sich seinen Weg ebnen. Mit „den Weg ebnen“ ist die Nennung von Sprüchen gemeint, die eine entscheidende Rolle bei der Verwendung und Wirkung eines Zaubermittels haben. Nennt er sie vor seiner Aufführung, geht er kein Risiko ein. Niemals bezweckt der Musiker, den Zuhörern mit diesen Worten zu schaden. Vielmehr versucht er dadurch immer wieder ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Ein solches Zauberwort könnte für den Musiker notwendig werden, da er vielleicht ein Thema anschnitten möchte, das nicht allen gefallen könnte. Demnach würden manche Andersdenkende versuchen, ihn mithilfe okkultur Kräfte umzubringen oder abzuschrecken.

Vielfach kommen Zauberwörter in den *Hànló* vor. Sie gelten als eine Demonstration der Stärke und Wehrhaftigkeit. Es handelt sich um Worte, die dem anderen nicht systematisch schaden, sondern lediglich Unbesiegbbarkeit vermitteln.

### 3.3.2.5 *Mlán mlán*: die Devise oder Lobrede

*Mè málán málán* gilt als Verfahren, um eine Person mit Lob zu bedenken. In der Sprache der Mahi bedeutet *Málán málán* im eigentlichen Sinn „das Aufrollen“, wodurch eine Person mittels minutiös verwobener Reden „eingewickelt“ werden soll. Damit meint man in diesem Zusammenhang, dass man jemandem schmeichelt und ihm eine Vielzahl von Komplimenten macht, die seine positiven Charaktereigenschaften und besonderen Talente hervorheben sollen, beispielsweise eine durch Ehrgeiz erworbene, besondere Kompetenz. Die negativen Seiten und diverse Laster bleiben dabei meist unberücksichtigt oder werden nur deshalb kurz erwähnt, um dadurch eine andere Tugend noch besser wirken zu lassen. So könnte man behaupten, dass der Begriff *Málán málán* dazu dient, das Ansehen einer Person, das sie innerhalb eines sozialen Gefüges genießt, zu verdeutlichen. Entsprechend werden Texte konzipiert, die



die wichtigsten Etappen aus dem Leben der jeweiligen Person skizzieren und ein Lob enthalten. Das Nennen herausragender physischer und moralischer Eigenschaften eines Individuums bzw. die Referenz auf seinen sozialen Status kann als Lobrede auf den Betroffenen angesehen werden. Informant Wesén erläutert, dass ausschließlich solche Personen auf diese Weise gepriesen werden, die sich soziales, wirtschaftliches oder politisches Ansehen erworben haben oder es bereits durch ihre Vorfahren innehaben. Zwar kann Erfolg nicht vererbt werden, Ansehen und sozialer Status in gewissem Maße aber schon, da man gleiche Eigenschaften beim Nachfahren vermutet. So könnte man beispielsweise annehmen, dass ein Sohn die Sensibilität seines Vaters geerbt hat und er genauso hilfsbereit und spendabel wäre. Daraus ergibt sich, dass es tradierte Formeln bei den Mahi und vielen Ethnien im Süden Benins gibt, die unmittelbar auf das Mitglied eines Klans übertragen werden. Sie dienen dazu, öffentlich dessen Vorfahren und ihre Erfolge zu loben und stellen eine Art Poesie dar, die a priori von allen gesungenen Texten abweichen. Jedoch können sie zu diesem Zweck jederzeit in einem musikalischen Text verwendet werden. Zu dieser Feststellung gelangt Hugo Huber bei den Kwaya und Simbete im Norden des heutigen Tansania:

„[...] les formules d'éloges (...) ne sont pas des chants de louange chantés par des spécialistes détenteurs des traditions ancestrales, mais plutôt des formes verbales par lesquelles les membres d'un lignage, d'un clan ou d'un groupe de clans se vantent dans le public en se référant avec fierté à leurs prétendus lieux d'origine et ancêtres. En louant les exploits de ceux-ci en face des membres d'autres groupes et en s'identifiant avec eux ils se vantent souvent pas moins de leurs propres exploits.“<sup>158</sup>

Dem Zitat zufolge gelten die Lobreden eher als verbale Formeln, in denen die Mitglieder einer Stammeslinie oder eines Klans in der Öffentlichkeit stolz für die Taten und die Herkunft ihrer Vorfahren gelobt werden. Diese Lobreden bewirken, dass sich die Mitglieder ihrer Abstammung bewusst werden, sich mit den Handlungen der vorangegangenen Generationen identifizieren und dadurch oft Stolz empfinden. Bei den Mahi können

---

<sup>158</sup> Hugo HUBER: Formules d'éloges, de prières et de serments: «fossiles directeurs» en tradition orale est-africaine? In: Wilhelm MÖHLIG u.a. (Hg.): Die Oralliteratur in Afrika als Quelle zur Erforschung der traditionellen Kulturen. Berlin 1988, S. 227–253, hier S. 229.

solche Texte ohne jegliche Begleitinstrumente auskommen. Dabei übernehmen der Mund und die Sprache sämtliche Funktionen der Instrumente. Werden sie direkt in den Gesängen zum Ausdruck gebracht, dann dienen sie dem oben erwähnten Zweck.

Mitunter lässt sich aber der Unterschied zwischen Lobrede und Devise schwer feststellen. Um dennoch die Aufmerksamkeit der besungenen Person zu wecken, kann der Musiker die persönlichen Handlungen eines Individuums mit denen seiner Vorfahren kombinieren. Neben den Lobreden, die auf den König oder auf ein Mitglied eines Klans gehalten werden, gibt es noch weitere Formen. So kann eine Lobrede beispielsweise auch Methode und Mittel sein, um die Aufmerksamkeit und Zuneigung einer Frau zu gewinnen. Dabei besteht eine direkte Verbindung zwischen dem Musiker und der besungenen Person, deren Liebe der Sänger für sich gewinnen möchte.

### 3.3.3 Weitere Liedformen: *Hànló* und *Lóhàn*

Nicht alle Gesänge haben zum Ziel, einen Lerneffekt zu erzielen, jemanden zu loben, zu unterhalten oder zum Denken anzuregen. Es gibt durchaus Gesänge, deren einziger Zweck die Provokation ist. Sie erschaffen oder heizen konfliktträchtige Situationen an und tragen dazu bei, bestehende Fronten zu verhärten. Es handelt sich um Texte, die scharfe Kritik an einer Person üben und mit Beleidigungen und Beschimpfungen gespickt sind. Dabei nennt der Sänger ausschließlich negative Eigenschaften einer Person, ihre Fehler, Laster und Schwächen. Er tut dies mit der Absicht, verbal zu verletzen, anzugreifen und dadurch einen Streit zu verursachen.

Solche Situationen ergeben sich des Öfteren, wenn es zu einer Meinungsverschiedenheit kam, die nicht rechtzeitig beigelegt werden konnte. Zu dieser Kategorie von Gesängen gehören die *Lóhàn* und *Hànló*. Nur eine Erläuterung der beiden Begriffe, die in mancher Hinsicht gleichbedeutend zu sein scheinen, kann die Hintergründe ihrer Ähnlichkeit und Diskrepanz erhellen.

### 3.3.3.1 Hǎnló

Zusammengesetzt aus *Hàn* (Lied oder Gesang) und *Ló* (Sprichwort) kann *Hǎnló* als gesungenes Sprichwortlied betrachtet werden. Zur Erläuterung des Begriffs führt Informant *Wesén* folgende Definition an:

„Hàn é jí bō fāngbé éqé mé àn hwi kón, ló dúdò sùkpo démè,  
hwénúxó sùkpo dé mè àn, é wè é nǎ yǎ dǎ hǎnló.“<sup>159</sup>

„Als *Hǎnló* werden Gesänge bezeichnet, deren Botschaften viele Sprichwörter und anfangs schwer zu verstehende Behauptungen über einen Anlass oder eine Person enthalten.“

Als *Hǎnló* werden Gesänge betrachtet, deren Inhalt für den Außenstehenden sowie den Laien voll ungenauer Aussagen ist. Ihr Inhalt weicht sinnfällig vom Alltagsgespräch ab und ist durch zahlreiche Sprichwörter sowie Erzählungen charakterisiert. Die Erzählungen enthalten Behauptungen über unterschiedliche Situationen, die der Musiker mitunter aus persönlichen Gründen oder sozialen Konventionen nicht erwähnen will, auf die er aber in seinen Liedern indirekt anspielt. Ausgehend von dieser Definition wird der Begriff *Hǎnló* somit zur Bezeichnung der Gesänge verwendet, deren Texte viele Sprichwörter sowie Erzählungen enthalten. Die Anzahl und Kombination dieser Sprichwörter, Parolen und Erzählungen ist dabei so komplex, dass ein Hörer ohne Hintergrundwissen den Sinn nicht verstehen kann. Die Anwendung dieser Sprichwörter zielt darauf ab, einen oder mehrere Menschen zu kritisieren, bloßzustellen oder lächerlich zu machen. Zu diesem Zweck werden die Ausdrücke und Wörter vorher sorgfältig ausgewählt. Nichts wird dem Zufall überlassen. Oftmals kommen dabei auch haltlose Behauptungen zum Einsatz, sodass es sich gewissermaßen um eine Art Verleumdung und Verunglimpfung handelt. Konflikte zwischen Personen- oder Menschengruppen scheinen daher vorprogrammiert zu sein. Sie können sich so zuspitzen, dass sie kriegsähnliche Zustände hervorrufen, bei denen jede noch so kleine Schwäche des Kontrahenten schamlos zu seinem Nachteil ausgenutzt wird. Handelt es sich anfangs um eine rein verbale Auseinandersetzung, steigt doch meist nach und nach das Risiko eines tätlichen Angriffs. Jedes

---

<sup>159</sup> Interview vom 18.08.2013 mit Richard VIDÉGNON über den Unterschied zwischen *Hǎnló* und *Lóhàn*, bei seinem Mentor Dah AZONDÉKON in Abomey-Calavi.

Sprichwort, das im Gesang vorkommt, sagt viel über den Kontrahenten oder die gegnerische Gruppe aus. Daher werden sie mitunter für bittere Verleumdungen und groteske Lügen<sup>160</sup> gehalten, die zu physischer Gewalt führen können. Zu dieser Feststellung gelangt N'sougan Agblemagnon auch bei den *Eve* im heutigen Togo:

„[...] le halo proprement dit est une véritable guerre verbale et chantée, une guerre de mots et de chansons. Le halo n'est que la forme à peine sublimée d'un réel conflit armé. C'est un moyen de faire la guerre sans avoir à faire, c'est-à-dire sans en venir aux armes. C'est un moyen de défoulement, une méthode de résolution des tensions et des conflits réels [entre les deux groupes ou les camps adverses en présence].“<sup>161</sup>

Dem Zitat zufolge erscheint der *Hànló* als ein wahrer Verbalkrieg, der aus Worten und Gesängen besteht. In diesem Verbalkrieg tauchen unter anderem Sprichwörter auf, die sich entweder als Spott oder als satirische Schimpfwörter herausstellen, wie Vincent Atabavikpo beobachtet:

„Die in den Liedern vorkommenden Sprichwörter erscheinen und funktionieren als scharfe, prägnante, kurze und herausfordernde Rede, deren Wirkung sich als unvergesslich erweist. Man könnte auch sagen, dass es um kurze satirische Schimpfwörter geht.“<sup>162</sup>

Mitunter werden Sprichwörter in ein solches Lied eingestreut, um die Aussagekraft der vermittelten Botschaft zu verstärken.

### 3.3.3.2 Lóhàn

Bei diesen Gesängen handelt es sich um Sprichwortlieder, die zum Zweck haben, jemanden augenblicklich wütend zu machen. Demnach auch: „*Hàn é sá fêñ mè ɔn wɛ*“ – jemanden in Aufruhr versetzen, wahnsinnig machen. Sie spielen auf Eigenschaften einer Person an, die man als lächerlich oder kritikwürdig betrachtet. Sie erscheinen generell in Form eines „*Hàn má*“, eines Gesangs zum Provozieren und werden andeutungsweise auch als Schimpfwörter verstanden; man kann also von einer gesungenen Beschimpfung sprechen. Das Adjektiv „*má*“ weist dabei auf die Art von Gesang hin. „*Má*“ bedeutet „dividieren, trennen, entfernen,

---

<sup>160</sup> Vgl. dazu QUÉNUM: *Au pays des fons* (wie Anm. 36), S. 57.

<sup>161</sup> AGBLEMAGNON: *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire* (wie Anm. 17), S. 123.

<sup>162</sup> ATABAVIKPO: *Sprichwörter im Volksmund und in der Literatur* (wie Anm. 148), S. 37.

aufteilen“. Auffällig ist, dass diese Gesänge wesentlich von Frauen genutzt werden, um eine Reaktion einer zweiten oder dritten Frau zu provozieren. Somit stellt der Gesang generell eine verbale Auseinandersetzung zwischen zwei oder mehreren weiblichen Personen dar. Oftmals handelt es sich dabei um Frauen, die sich in einer polygamen Ehe befinden. Das Konfliktpotential solcher Ehen ist meist sehr hoch, da jede Frau gewisse Erwartungen an den Ehemann stellt, die er nur erfüllen kann, wenn er die anderen Frauen für kurze Zeit ignoriert. Dadurch besteht die Gefahr, dass eine der Frauen sich benachteiligt fühlt und beginnt, die anderen als Konkurrentinnen zu betrachten. Streit und Konflikte scheinen damit vorprogrammiert zu sein. Kommt es zu keiner Aussprache und Bereinigung der Auseinandersetzungen, schwelt das Problem im Untergrund weiter und tritt durch die Wutausbrüche der Frauen plötzlich zutage. Bei den Beschimpfungen handelt es sich oft um Vergleiche mit den Eigenschaften anderer Lebewesen, beispielsweise Tieren. Die Singende ist sich dabei der Wirkung ihrer Aussage bewusst und verfolgt trotzdem das Ziel, ihren Gesang bis zum Ende zu singen. Bisweilen werden die Familien der beiden Protagonisten in diese Auseinandersetzung verwickelt, sodass solche Lieder zu einem erbitterten Streit zwischen beiden Familien führen.

Diese Gesänge zielen darauf ab, die Menschen voneinander zu separieren und Zwietracht zu erzeugen. Entsprechende Themen sind fortlaufend in solchen Gesangstexten wiederzufinden. Meist handelt es sich um bereits vorhandene Gesänge, die allen bekannt sind. Aus diesem Repertoire schöpft der Provozierende seinen Gesang und gleicht ihn an den momentanen Umstand an. Dabei sucht er ein geeignetes Lied, das auf den Gegner zutrifft und diesem erheblichen Schaden zufügen kann. Ein solches Lied, das auf ein Individuum zutrifft, könnte ihn drängen, interpretatorisch zu sagen: „*E jí hàn dó mí*“, – zu Deutsch: „Er singt ein Lied gegen mich“ oder „*E nyí hàn má mí*“ – „Er hat sich an mir in einem Gesang vergriffen“. Daraus wird ersichtlich, dass *Lóhàn* Gesänge sind, in denen jemand gezielt angegriffen und kritisiert wird, indem man sich unpassend über ihn äußert. Erwähnt man zum Beispiel, dass jemand nur *lòhàn* zu singen weiß, sagt man: *Lòhàn jè nyánvi nè ón nó jí*. Daraus geht hervor, dass er in seinen Gesängen nur beleidigt, beschimpft oder verbal provoziert.

### 3.4 Die Rolle des Musikers

Bei den Mahi gibt es zwei Bezeichnungen, um alle Individuen anzusprechen, die Musik machen oder sie beruflich betreiben. Oft verwendet ist der Begriff *Hànjító*, was wortwörtlich „derjenige, der die Gesänge gebiert“ bedeutet. Damit ist gemeint, dass es sich um eine Person handelt, die sich nicht speziell mit dem Komponieren und der Erzeugung neuer Melodien auseinandersetzt. Denn dem Verb „singen“ entspricht „*jí hàn*“ bei den Mahi. Dies deutet auf das Verfahren hin, ein Lied anzustimmen oder ein Liedstück „zum Singen zu bringen.“ Solange jemand ein Lied singen kann, wird er für einen *Hànjító* gehalten, auch wenn er die Musik nicht beruflich ausübt. Der Berufsmusiker hingegen wird als *Hànsínò* bezeichnet. Höchstwahrscheinlich leitet sich diese Bezeichnung von „*Hàn sín nò*“ ab, was bedeuten könnte: „die Mutter der Gesänge“, weil man dadurch die enge Verbundenheit der Person mit der Praxis der Musik unterstreichen will. Anders ausgedrückt, geht es um denjenigen, der dem Gesang eine Gestalt gibt und den Tönen Leben einhaucht. Er verwandelt das Wort – *Xó* – in Musik. Mittelbar entspricht die Bedeutung, die der Musiker seiner Kunst zumisst, dem Verhalten einer Mutter zu ihrem Kind. Daraus ergibt sich, dass ein gewisser Unterschied zwischen *Hànsínò* und *Hànjító* besteht. Die erste Bezeichnung trifft direkt auf den Künstler zu, d.h. denjenigen, der sich beruflich mit den Gesängen und der Musik beschäftigt. Hingegen wird die zweite Bezeichnung für alle Individuen verwendet, die vom Sänger besungen werden. Ebenfalls zeichnet sich der *Hànsínò* durch seine angenehme Stimme und seine Kenntnisse der jeweiligen Musikrichtung aus. Der Sänger darf dabei nicht mit den anderen Mitgliedern des Ensembles, insbesondere den Perkussionisten, verwechselt werden, deren Bezeichnungen sich generell vom Namen ihrer Instrumente ableiten. Der Rasselspieler – *Àsányánxòtò* – beispielsweise, sowie der Glockenspieler – *Gànxòtò*, sind Teil eines Ensembles, gelten einzeln jedoch nicht als *Hànsínò*, obgleich sie beide ihre Instrumente spielen.

Der Beruf des Musikers wurde bis vor geraumer Zeit unterschätzt und als eine Tätigkeit der Taugenichtse wahrgenommen. Ein Musikant wurde als Bedürftiger angesehen, der nur dank Spendengeldern überleben konnte. Diese Betrachtung betraf jedoch lediglich den wirtschaftlichen Aspekt und minderte den Aussagewert und die Bedeutung seiner Lieder nicht. Der Tradition gemäß wurde er folglich zum

*Hànsínò*, Musiker gleichbedeutend dem Faulenzer, der keiner eigenen Beschäftigung nachgehen möchte. Kein Mitglied der Gemeinschaft traute ihm zu, dass er für den Unterhalt einer Frau aufkommen könnte. Daher üben in der Mahi-Region die wenigen noch aktiven Musiker einen zusätzlichen Beruf aus, um ihr finanzielles Überleben nicht von den Konzerteinnahmen abhängig machen zu müssen. So ist es vielen von ihnen, trotz der gegen sie bestehenden Vorurteile gelungen, eine Familie zu gründen. Einige dieser Musiker leben bis heute sogar polygam.

Soldaten des Königs suchten einst während des Königtums systematisch nach Personen, die „eine gute Stimme“ hatten und darüber hinaus über die Fähigkeit verfügten, die unterschiedlichsten Situationen oder auch althergebrachte Vorstellungen zu interpretieren und musikalisch aufzuarbeiten. Wer durch solche Eigenschaften auffiel, sollte dem König oder einer anderen hochrangigen Persönlichkeit als Unterhalter dienen. Dieser Umstand rettete zahlreichen Mahi, die eigentlich schon für den Sklavenhandel bestimmt waren, das Leben. Die Musiker, die bei Hofe wohnten, unterstützten mittels ihrer Gesänge den Souverän bei seiner Aufgabe, die bedeutenden Realien<sup>163</sup> und überkommenen Vorstellungen für die zukünftigen Generationen zu bewahren. So sangen sie nicht nur anlässlich öffentlicher Auftritte des Königs, um diesen zu preisen, sondern fungierten auch als Archive zur Bewahrung der Tradition. Musik war jedoch schon in der Zeit der Könige nicht allein auf den Hofstaat beschränkt, sondern auch anderenorts verbreitet.

Die Musik der Mahi hat auf den ersten Blick einen direkten Bezug zum Alltag der Menschen dieses Kulturkreises. Die Ausdrücke umfassen dabei sowohl konkrete als auch abstrakte Begriffe, deren Verständnis stets von den kulturbezogenen Realitäten abhängig ist. In der Gesellschaft hingegen wird der Musiker – *Hànsínò* – als „ein Prophet“ angesehen. Diese Wahrnehmung des Musikers scheint untypisch für die Mahi, denn in seinem Werk *Art et Société*, beschreibt Roger Bastide die Rolle des Musikers wie folgt:

---

<sup>163</sup> Vgl. Albert Bienvenu AKOHA, Apollinaire MEDAGBE: *Chants de Béhanzin, le résistant*. Paris 2011, S. 11.

„L'artiste n'est pas un homme comme tous les autres; il échappe à l'humaine condition et cela parce qu'il est le messager des dieux sur la terre ou tout au moins possédé par un démon.“<sup>164</sup>

Auch wenn der Musiker meistens als Bedürftiger galt, wurden seine Lieder als „Philosophie“, also eine Botschaft zwischen der Welt der Götter und der der Lebenden betrachtet. Dem Zitat zufolge darf der Künstler deshalb nicht mit den anderen Menschen gleichgesetzt werden; er hat nicht den Status eines gewöhnlichen Menschen, sondern ist Botschafter der Götter und Dämonen. Hier wird ausschließlich vom Singenden oder Vorsänger in einem Ensemble gesprochen. Hierbei handelt es sich um denjenigen, der anhand seiner Liedtexte didaktische, informative Lehren gibt und zugleich zur Unterhaltung beiträgt. Vielfach wird er über seine Kunst beurteilt, also über seine Musik. Dazu wird vor allem der Liedtext analysiert und es werden Kommentare dazu abgegeben. Ist das Publikum von der Darbietung beeindruckt, wird oft gesagt: „*Nyánvi é nè on jí hàn*“ – das bedeutet: „Dieser Kerl hat wundervoll gesungen“.

Nicht selten ist zu hören, dass Gott den Musiker mit seinem Talent beglückt habe. Auch die Musiker selbst äußern häufig, dieses Talent sei ihnen von *Àzizà*, einem übernatürlichen Wesen, das der Tradition gemäß für die Musik zuständig sei, geschenkt worden.<sup>165</sup> Auf die Frage, wovon sich die Musiker für das Komponieren ihrer Liedtexte inspirieren lassen, verweisen sie generell auf ein außergewöhnliches Geschehnis, wofür ein unergründliches Wesen verantwortlich sei: „Dieses übermenschliche Wesen hat mich zu diesem oder jenem Liedtext inspiriert. Ich kann auch nicht erklären, was mich dazu gebracht hat, auf dieses Thema einzugehen und woher die Ideen stammen.“ Dieses Verhalten spiegelt die allgemeine Überzeugung wider, derer zufolge man nicht alle Geheimnisse enträtseln darf. Für Ascension Bogniaho ist das Schaffen eines gesungenen Gedichts in oralen Gesellschaften wie den Volksgruppen des südlichen Benins das Ergebnis einer perfekten Symbiose von Intelligenz, Imagination, Sensibilität und Gedächtnis.<sup>166</sup> Als „Hauptfaktor“ bei der Schaffung eines traditionellen Gesangs gilt die Intelligenz; der Musiker beteiligt sich

---

<sup>164</sup> Roger BASTIDE: *Art et société*. Paris 1977, S. 87.

<sup>165</sup> Siehe hierzu den Abschnitt 3.1.

<sup>166</sup> Vgl. Ascension BOGNIAHO: *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin*. In: *Revue du CAMES Série B*. (2002), Vol. 004, S. 92–100, hier S. 93.



an Gesprächen, informativen Sitzungen und Diskussionen, der Gemeinschaft. Aus dem Ideenreichtum des Musikers – *Àyí* –, bildet sich eine Intuition heraus, die als *Àyíxà* bezeichnet wird. Auf dem Wege von Inspiration und Intuition entwickelt der Musiker seine Gesänge, die er an die Realitäten des sozialen Milieus anpasst. So schreibt Ascension Bogniaho:

„Elle est la première règle et se définit comme une idée intuitive que l'artiste raisonne pour en faire quelque chose de plus réfléchi. On lui attribue plusieurs significations. D'abord, sorte de souffle émanant d'un être surnaturel, l'inspiration apporterait aux hommes des conseils et des révélations. Sous sa dictée l'homme s'élève à un état mystique. Puis, l'inspiration est assimilée à une illumination, à une idée qui surgit brusquement dans l'esprit. Au Bénin, l'inspiration est une idée octroyée par Aziza, le génie qui en a la charge.“<sup>167</sup>

Die Inspiration gilt als eine intuitive Idee, die von dem Musiker zu einem konkreten, wohlüberlegten Gedanken verarbeitet wird. Sie ist durch mehrere Bedeutungen gekennzeichnet. Zunächst wird sie für eine von einem übernatürlichen Wesen herrührende Schöpferkraft gehalten, die den Menschen Ratschläge und Hinweise gibt und sie in einen mystischen Zustand versetzt. Sodann wird die Inspiration als eine Erhellung einer Idee, die [dem Musiker] plötzlich durch den Kopf geht, erklärt. In Benin heißt es, dass *Àzizà*, die Muse der Musik, dafür zuständig sei.

Diese Muse wird von den Musikern während ihrer Auftritte und beim Gespräch häufig erwähnt und sogar angefleht, ihnen Schöpferkraft zu gewähren. Dieses Verhalten wird als *Avalé* bezeichnet und wird durch den Ausdruck „*Jí valú*“ wiedergegeben. Es handelt sich um eine Art Bitte und zugleich Widmung, die es dem Musiker ermöglicht, sich bedingungslos seiner Kunst zuzuwenden. Um den alten, bereits verstorbenen Musikern zu huldigen, werden auch diese erwähnt. Es handelt sich entweder um diejenigen Musiker, die diese Art des Musizierens erschaffen oder sich einmal mit diesen Liedthemen beschäftigt haben. Mithilfe der Imagination befruchtet der Musiker darüber hinaus seinen Ideenreichtum, der es ihm ermöglicht, das Irreale zum Realen und umgekehrt zu machen, indem er beides den Lebensgewohnheiten der Umgebung anpasst. Ein Kennzeichen für die Sensibilität des Künstlers ist seine physische und intellektuelle Präsenz, die ihm gestattet, alles, was in seiner Umgebung

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 95.

täglich passiert, zu beobachten und im Kopf zu behalten. Dies gilt somit als illustratives Pendant, worauf er seinen Text aufbaut oder aus der sich die Liedthemen herausgebildet haben. Des Weiteren wird die Sensibilität als ein Zeichen für den Mut oder die Tapferkeit gehalten, die es dem Musiker ermöglichen, manche Tatsachen als Missstände anzuprangern. Zum Beispiel wird oft gesagt, dass dem Musiker nichts verboten ist. Er könne das aussprechen und kritisieren, was der König untersagt hat. Er macht sich zum Sprachrohr der Volksgruppe. Auf diese Eigenschaften des Künstlers lenkt Roger Bastide die Aufmerksamkeit, wenn er schreibt: *„L'artiste est même un peu effrayant, parce qu'il détient des secrets, il est sorcier et son oeuvre est considérée un peu comme le produit d'un sortilège.“*<sup>168</sup>

Damit ist gemeint, dass das ungezügelte Wort eines Künstlers furchterregend sein kann, weil er über Geheimnisse verfügt. Er soll als ein Hexer und sein Werk als ein Zaubermittel angesehen werden. Das Zitat verweist zudem auf den Status, den der Musiker sowie sein Werk in seinem Kulturraum einnehmen. Bei manchen Völkern wird ihnen und ihrer Kunst ein göttlicher Ursprung zugeschrieben, sodass kein Fluch zur Vernichtung ihres Ansehens und Rufs sie je erreichen kann. Anhand einer Botschaft aus einer Erzählung seiner Liedstücke vergleicht Gabriel Srolou<sup>169</sup> den Musiker mit der Ölpalme und kommt zur Schlussfolgerung, dass der Musiker seiner Abstammungsgruppe so nützlich ist wie die Ölpalme. In seinem Vergleich weist Srolou auf Folgendes hin:

- „Die Ölpalme dient zur Erzeugung
- des Besens und der Seife, die Symbole für die Sauberkeit und die Reinheit sind und sich dem Schmutz widersetzen;
  - des Öls, welches den Frieden und die Ruhe darstellt;
  - des Salzes als Symbol für den Geschmack. Durch seine gesellschaftskritischen Texte nimmt der Musiker Einfluss auf die Gesellschaft und verbessert dadurch die bestehenden Verhältnisse; er stellt den Weinkrug dar, um den herum die soziale Gruppe ihre Einigkeit verstärkt und die Zukunft aufbaut; also den Drehpunkt der Gesellschaft;
  - letztendlich bietet die Ölpalme ihr Herz an, welches die Liebe symbolisiert: Der Musiker stellt die Liebe dar und steht im Dienst der Gemeinschaft.“<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> BASTIDE: *Art et société* (wie Anm. 160), S. 88.

<sup>169</sup> Gabriel SROLOU ist ein bekannter ivoirischer und vor allem Beté-stämmiger Musiker.

<sup>170</sup> Vgl. D. SERI: *Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire* (wie Anm. 115), S. 111 f (Übersetzt von Constant Sedote).

Dies deutet darauf hin, dass die Kunst der Musik mit der Schaffenskraft Gottes auf der Erde verglichen werden kann; das heißt mit der „höchsten Intelligenz“.

Gleichwohl könnte der Musiker ohne auf die Gesänge aus dem alten traditionellen Liedrepertoire aufzubauen, keine akzeptable Leistung erbringen. Dabei bedient er sich insbesondere seines Gedächtnisses. Er macht sich mit vielen profanen und geistlichen Liedern oder Liedtexten vertraut, deren Melodien ihm auch geläufig sind. Auf Grundlage dieser Lieder entwirft er seine eigenen Liedtexte. Also schafft er eine Kopie, die in den Worten von Ascension Bogniaho als „*un travail de plagiat intelligent*“<sup>171</sup> (ein geistiges Plagiat) wahrgenommen werden soll. Dementsprechend handelt es sich um *Vlè*, eine getreue Nachahmung der Worte eines alten Gesanges. Mitunter werden auch völlig neue Texte auf einer alten, volkstümlichen Melodie oder einer alten Rhythmik aufgebaut.

Im Großen und Ganzen bedingt die Musikkunst in den oralen Gesellschaften einige Kompetenzen, die Isidore Okpewho als eine Berufung und ein herausragendes Talent zusammenfasst: „...*une vocation et un talent manifestes*.“<sup>172</sup> Der Beruf des Musikers ist also keineswegs allen zugänglich. Von dem Musizierenden werden demzufolge Fertigkeiten verlangt, die sowohl naturgegeben, künstlerisch, als auch mystisch sind. Singen kann sich als gefährliches Unterfangen entpuppen: Generell verfügt der Musiker bzw. der Liedermacher über einige Eigenschaften, die Bewunderung erregen. Zugleich beneiden die Missgünstigen ihn um seine künstlerische Leistung – die Qualität seiner Stimme, seines Gedächtnisses und vor allem die Stichhaltigkeit seiner Beweisführung – bzw. seine Popularität. Sie beneiden sozusagen sein Talent. Solche Neider könnten dem Musiker tatsächlich etwas zu Leide tun. Deshalb ist es für den Musiker sehr wichtig, einer möglicherweise bevorstehenden Gefahr jederzeit begegnen zu können. Sowohl bei öffentlichen Vorführungen als auch bei anderen Anlässen muss der Musiker auf Verteidigungsmittel zurückgreifen können, die es ihm ermöglichen, seine Musik ungestört vorzutragen.

---

<sup>171</sup> Vgl. BOGNIAHO: *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin* (wie Anm. 162), S. 93.

<sup>172</sup> I. OKPEWHO: *La Littérature orale en Afrique subsaharienne* (wie Anm. 18), S. 16.

Seitdem es sich herumgesprochen hat, dass man von der Musik leben kann, hat das Interesse an dieser Kunst deutlich zugenommen. Der Musiker entwickelt nun, unterstützt durch moderne Technik, mehr eigene Ideen. Er gibt sich nicht mehr mit dem Besingen von Alltagsproblemen zufrieden, sondern lässt sich über manches gesellschaftliche oder auch politische Problem informieren und aktualisiert sein Repertoire fortlaufend. Oft lässt er die Mitglieder seines Ensembles zusammenkommen, um ihnen nicht nur seine Liedtexte vorzustellen, sondern die Lieder gemeinsam einzustudieren. Dies erfolgt bei *Hànkpa*, also einer Art Sitzung der Mitglieder des Ensembles; der Musiker legt sein Musikstück vor und unterweist die Ensemblemitglieder, wie sie mitsingen könnten. Diese Praxis scheint in gesamt Westafrika verbreitet zu sein, wie Agblemagnon feststellt:

„[...] Les *hasinowo* ‚maîtres de chants‘. Leur rôle est double: Composer des chansons nouvelles, et les enseigner au cours du *hakpa* (‘école de chant’); Animer l’orchestre et rivaliser d’adresse avec les maîtres de chant des villages voisins.“<sup>173</sup>

Demzufolge fungieren die Musiker als Gesangslehrer, die sowohl die Gesänge texten und sie in der „Gesangsschule“ lehren, als auch das Orchester gestalten und mit den Musikern der Nachbardörfer konkurrieren sollen.

### 3.5 Zusammenfassung

*Hàn* ist der alleinige Begriff zur Bezeichnung des Gesungenen bei den Mahi sowie den anderen Ethnien im Süden Benins. Er bezeichnet sowohl die Vokalmusik als auch die Instrumentalmusik. Die Musikanschauung dieser Ethnien weicht durchaus von der okzidentalischen Vorstellung von Musik ab. Die Gesänge stellen einen bedeutenden Kommunikationskanal dar, durch den die bestehenden Wert- und Normvorstellungen, Glaubensüberzeugungen und kulturellen Praktiken vermittelt werden. Deshalb werden die populären Lieder der Mahi als Träger und Übermittler des kulturellen Erbes betrachtet. Die Lieder der Mahi bilden eine

---

<sup>173</sup> F. N.'S. AGBLEMAGNON: *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire* (wie Anm. 17), S. 117.

Schnittmenge mehrerer Genres, deren Verwendung im Gesang dazu dient, sowohl das enge Verhältnis der mündlichen Gattungen zueinander hervorzuheben als auch das künstlerische Talent des Musikers aufzuzeigen. Eine Auseinandersetzung mit dem Gesungenen der Mahi ermöglicht, die Aufmerksamkeit auf die immense Bedeutung ihres Liedgutes zu lenken.

Dem Musiker obliegt das Formulieren eines Liedtextes, das der Tradition zufolge oft von der Muse der beninischen Musik, *Àzizà*, inspiriert ist. Mehr als Sprachrohr der traditionellen Gesellschaft stellt der Musiker den Inbegriff der Schaffenskraft Gottes auf der Erde dar. Dank seiner Kunst genießt er bei der Bevölkerung ein großes Ansehen. Mittels seiner Stücke kann der Musiker sowohl seine Mitmenschen loben als auch ihr Fehlverhalten kritisieren. Er prangert zudem Verstöße gegen die sozialen, kulturellen und religiösen Normen als Missstand an und trägt dadurch zu einer Verbesserung der bestehenden Verhältnisse bei. Er übernimmt somit eine Schlüsselrolle in der Erziehung der Menschen im Umgang miteinander.

## 4 Allgemeine Überlegungen zum Verständnis des Liedgutes der Mahi

### 4.1 Grundstruktur der Lieder

Bei den Mahi ist neben der Melodie und dem Inhalt auch die innere Struktur eines Gesangs von Relevanz. Ascension Bogniaho<sup>174</sup> stellt die These auf, dass die alten traditionellen Lieder weniger strukturiert sind als die gegenwärtigen Gesänge. Sie bedürfen keiner besonderen Kreativität und konstituieren nur einen Teil der mündlichen Überlieferung, der wiederholend von Generation zu Generation weitergegeben wird. Die Ästhetik der neueren Gesänge hängt nicht zuletzt mit der Tatsache zusammen, dass der Musiker heute damit auch seinen Lebensunterhalt bestreiten kann. Außerdem fordert die Zuhörerschaft von den Gesängen moderner Musiker eine gewisse Originalität ein, die älteren Gesängen nicht zu eigen ist. Die Länge des gesungenen Textes kann von einem Gesang zum anderen variieren und hängt von der zu vermittelnden Botschaft ab. Die Länge eines Liedtextes hat keineswegs zwangsläufig einen hohen Aussagewert zur Folge. So wirken einige kurz gehaltene Liedstücke im ersten Moment unscheinbar und erweisen sich im Nachhinein oft als Gesänge von höchster Prägnanz.

Im Folgenden wird zwischen langen Gesängen – *Hàn gágá* und kleinen Liedern – *Hàn glí*, die weitgehend die alten Gesänge repräsentieren, unterschieden.

#### 4.1.1 *Hàn glí* oder kurze Gesänge

Als *Hàn glí* werden die herkömmlichen Lieder bezeichnet. Es handelt sich um Gesänge, die auf Grund ihrer übersichtlichen Form allen zugänglich sind. Sie gelten zumeist als Resümee eines Gedankens oder Auszug einer Idee, die der Musiker nicht weiter entwickeln wollte. Diese Gesänge sind klein, aber vielsagend. Hierzu sagt die Informantin Mignongan Sossa alias *Houékin*:

„Hàn xóxó o kéún kéún, nu dídó ton unkpó o, unté àkpaá	„Die relativ kurzen Liedformen enthalten Aussagen, die einem Gewehrschuss
---	--

---

<sup>174</sup> Vgl. dazu BOGNIAHO: Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin (wie Anm. 162), S. 93.

no dɔ nu ɔn we.“<sup>175</sup>      ähneln.“

Vielfach handelt es sich dabei lediglich um eine rasche Schilderung einer Situation, bestehend aus maximal vier Verszeilen, die vom Sänger angesungen und regelmäßig vom Chor wiederholt werden. Die kurzen Gesänge erfreuen sich trotzdem großer Beliebtheit, da es leichtfällt, sie innerhalb kurzer Zeit auswendig zu lernen. Gerade wegen ihrer Monotonie sind diese Gesänge tief im Volk verankert. Jeder ist somit in der Lage, ein solches altes Lied zu singen. Deshalb wird gesagt, dass diese Gesänge die populärsten Lieder darstellen und zur Klärung mancher philosophischer Fragestellung beitragen.

Die kurzen Lieder dienen zumeist als Zusammenfassung des Inhaltes der langen Lieder und werden zu diesem Zweck am Ende längerer Gesänge angestimmt. Häufig beinhalten sie die wichtigste Lehre der langen Version. „Kleine Lieder“ mit gleichem Thema können zu einem längeren Gesang zusammengefügt werden. In der Sprache der Mahi werden sie als „*Hàn sɔ dó hàn nu*“ – Gesänge, bezeichnet, die andere Liedtexte vervollständigen können und dem Kontext entsprechend ausgewählt werden.

Es gibt noch eine weitere Variante der kleinen Gesänge, die als *Áyá hàn* bezeichnet wird. Im Gegensatz zum *Hàn glí* werden diese Texte häufig als Aufforderung zum Tanz gesungen. Wenn man solche Texte aus allen Blickwinkeln betrachtet, kommt man zu der Feststellung, dass sie keinen tieferen musikalischen Zweck erfüllen. Sie künden den Zuhörern im Wesentlichen das Ende des Liedes an. Jeder Musiker scheint dabei sein ganz eigenes Lied zu beherrschen, das er am Ende seines Hauptgesangs anstimmt.

#### 4.1.2 *Hàn gágá* oder lange Gesangstexte

Ein Gesang wird als ein *Hàn gágá* erachtet, wenn er in Form eines literarischen Aufsatzes erscheint. In einem derartigen Liedtext lässt sich das gesamte Talent eines Musikers entdecken, der sich dadurch erheblich von

---

<sup>175</sup> Interview vom 15.09.2014 mit der Informantin Mignongan SOSSA alias Houékin, in Aklamkpa (Landkreis Glazoué).

einem schlichten Liebhaber der Gesänge unterscheidet, wie die Informantin *Houékin* darlegt:

„Hàn din tɔɔn, má mɔn dɔ mi  
kó byɔ yóvó gbeme àn.“<sup>176</sup>

„Neue Liedstücke basieren auf der  
abendländischen Musikform. Wir ver-  
suchen dabei die modernen Interpreten  
zu imitieren, sodass die Botschaft mit  
vielen Beweisen untermauert wird.“

Die Struktur eines solchen Gesanges beinhaltet eine kleine Einleitung, *Hàn dùdó* oder *Hàn bíbe*, die den Hörer ins Thema einführt. Sie enthält meist einen verständlichen allgemeinen Teil und mitunter eine textliche Besonderheit, die das Interesse der Zuhörerschaft wecken soll.

Der Hauptteil stellt im Wesentlichen eine konsequente Argumentationskette dar, durch die der Musiker versucht, den Hörern seinen Standpunkt und seine Meinung zum Thema darzulegen. Beispiele und Vergleiche untermauern dabei seine Ansichten. Diese Erläuterungsphase wird als *Hànkwé* bzw. *Hàngo* oder *Hànta* bezeichnet und stellt den Grund für die gewisse Länge des Gesanges dar. Den Übergang zu diesem Hauptteil kreiert der Musiker mit einer Einleitungsformel, die wie folgt lauten kann: „*Nué wu hàn cé dɔ mɔ, ...*“ oder „*Xó é dɔ hàn é nɛn ɔn mɛ ón, m'án dɔ...*“ zu Deutsch: „Die Gründe, warum ich meinen Gesang so begonnen habe“. Dieser Teil endet generell mit einer Antwort, also einer Schlussfolgerung auf die anfänglich aufgeworfene Frage. Den Schluss bildet zuletzt ein kleiner, zusammenfassender Gesang oder ein urtümliches Lied, das diese Frage erneut aufgreift. Er wird *Hàn fífo* oder *Hànta líle* genannt. Ein weiteres Lied dient dabei oft nur der musikalischen Untermalung. Dazu sagt Informant *Wesén*, dass es um Gesänge geht, die dazu dienen, die Fröhlichkeit und die Hochstimmung des Moments zu verstärken. Sie verleiten die Mitglieder des Ensembles und die Zuhörer zum Tanzen. Diese Musizierart wird *Àye gbigbá* genannt.

Der so zusammengestellte Text liegt entweder in Prosaform vor oder besteht aus mehreren Strophen. Je nach Ort und Ensemble kann er variieren. Das Ensemble, das diese Gesänge aufführen soll, wird zu etlichen

---

<sup>176</sup> Interview vom 15.09.2014 mit der Informantin Mignongan SOSSA alias Houékin, in Aklamkpa (Landkreis Glazoué).



Proben zusammengerufen. Da die Stücke reine Reflexionen des Musikers darstellen, müssen sich die Orchestermitglieder erst damit vertraut machen; man spricht in diesem Zusammenhang von *Hànkpa*. Die langen Gesänge sind zumeist responsorisch.

Darüber hinaus gibt es *Hàn xíxá*. Darunter sind Gesänge zu verstehen, die von mehreren Musikern gesungen oder interpretiert werden, also eine Art antiphonische Musik. Dieser Gesang unterscheidet sich insofern vom langen Lied – *Hàn gágá* –, als mehrere Musiker daran beteiligt sind. Dabei gewinnt man den Eindruck, dass die Rollen verteilt sind und die Musiker abwechselnd singen, wobei der Chor jede letzte Strophe der Sänger wiederholt.

## 4.2 Die Gesangstechnik der Mahi

Die Eisenglocke ist eines der wichtigsten Musikinstrumente bei den Völkern im Süden der heutigen Republik Benin. Sie findet bei allen Aufführungen Anwendung und dient häufig als Ausweis der Kompetenz eines Musikers: „*Me ón kà sé gàn*“, wortwörtlich „Folgt er richtig dem Tempo bzw. dem Takt der Eisenglocke?“ Damit ist gemeint, ob die Aussagen des jeweiligen Musikers rhythmisch kohärent sind. Daher wird derjenige, der diesen Regeln beim Singen oder beim Tanzen folgt, als *Gànsétó* – jemand, der nicht aus dem Takt kommt – betrachtet. Das Schlagen einer Schelle ist so bedeutsam, dass man beim Fehlen dieses Instrumentes sogar manchmal zu einer leeren Flasche oder einer kleinen Schüssel greift, in der Hoffnung, dass diese den Klang ersetzen könnte. In der Regel gibt die Eisenglocke das Signal für den Beginn einer Aufführung.

Der Musiker selbst begnügt sich nicht nur mit den urtümlichen Gesängen, die generationsübergreifend übermittelt werden, sondern bemüht sich darum, eigene Liedtexte zu verfassen. Unter Berücksichtigung seiner Kenntnisse des traditionellen und rituellen Liedrepertoires, dichtet der Musiker neue Liedstücke. Dabei handelt es sich entweder um komplett neu erschaffene Werke, die auf alten musikalischen Strukturen beruhen, oder um ältere Lieder, die mit neuen Musikformen angereichert werden. Die Quelle der Inspiration des Musikers stellt dabei sein gesellschaftliches, sprachliches und kulturelles Umfeld dar. Dies bedeutet aber

nicht, dass die Arbeit der heutigen traditionellen Musiker sich nur auf die Wiederbelebung althergebrachter Gesänge beschränkt. Im Wesentlichen hängt diese Arbeit von der persönlichen Schaffenskraft des Musikers ab, seiner Inspiration also, von einer spontanen Idee, die der Tradition zufolge von *Àzizà* beeinflusst wird. Das musikalische Schaffen lässt sich dabei wie folgt darstellen:

Die Phase der Ideenfindung, der Augenblick also, in dem die Muse der Dichtung dem Musiker ein Liedthema einflüstert, das musikalisch umgesetzt werden soll, wird *Àzizàxó* genannt. Auf Grundlage der Eindrücke aus seiner Lebenswirklichkeit entwickelt und bearbeitet der Musiker seine Idee, um so einen Liedtext, in den er sorgfältig viele linguistische Besonderheiten und rhetorische Formen einarbeitet, entstehen zu lassen. Indes achtet er darauf, dass die Erarbeitung der Melodie nicht zu kurz kommt, denn diese ist letztendlich maßgeblich für die Beurteilung des Talents eines Musikers. Ziel jeglichen Musikschaffens eines Musikers bei den Mahi ist es, ein Stück zu kreieren, welches ein Selbstbildnis der Gemeinschaft darstellt und das alle Mitglieder der Gemeinschaft bewundern. Daher setzt er den so sorgfältig geschaffenen Text, welcher als eine homogene Verknüpfung der Wirklichkeit mit der Fiktion gilt, in eine Melodie ein. Erst die Gesamtheit von Text und Melodie macht das Stück für die Zuhörer attraktiv.

Die sich anschließende Etappe auf dem Weg der Erschaffung eines neuen Liedstücks wird als *Hànxó* bezeichnet, also als eine Diskussion mit Experten, denen der Musiker sein noch unvollendetes Werk vorstellt, damit sie sich dazu äußern können. Diese Diskussion findet meist in der Nacht statt. Dabei trägt der Musiker sein Lied zum ersten Mal vor. Anschließend wird sein Werk der Kritik dieser Lokalexperten unterzogen, die auf diese Weise sowohl die Struktur und die Entwicklung des Gesangs als auch die damit einhergehende Melodie sowie das Gefühl bewerten, das der Gesang evoziert. Alles wird genau unter die Lupe genommen, um eventuelle Konflikte zu vermeiden, die vielleicht aus einer falschen Interpretation des Liedstücks entstehen könnten. Ist die Bewertung durch das fachkundige Publikum, welche Ascension Bogniaho als *Rezeptions-Kritik*<sup>177</sup> bezeichnet, positiv ausgefallen, können die Gesänge für die

---

<sup>177</sup> Ebd., S. 94.

Aufführung vor einem breiteren Publikum auswendig gelernt werden. Es kommt jedoch durchaus vor, dass Gesänge nachgebessert werden müssen. Dies geschieht in der nachfolgenden Etappe, die *Hànkpa* genannt wird.

*Hànkpa* gilt als die Einübungsphase der neukomponierten Liedstücke. Die Mitglieder des Ensembles kommen an vereinbarten Terminen zusammen, um die neuen Stücke bis zur Aufführung auswendig zu lernen und zu proben. Die Proben finden generell nach dem Abendessen statt. Während der Proben passt der Musiker sein Werk den Klängen des Ensembles an und bringt den Musikern die Technik zum Umgang mit dem Liedstück bei. Es handelt sich also um einen harmonischen Umgang mit den Liedern, die alsbald an die Öffentlichkeit gelangen. Generell hören die Mitglieder der Musikgruppe aufmerksam zu und beachten die Anweisungen des Musikers. Manchmal schlagen sie auch Abwandlungen vor, die zur akustischen Verbesserung der einen oder anderen Sequenz beitragen.

Die letzte Etappe des musikalischen Schaffens ist *Àgundùdò*, die öffentliche Aufführung. Der infolge der sorgsamsten Probenarbeit zur Aufführungsreife gelangte Gesang muss als indirekte Stellungnahme eines Individuums zu einer gesellschaftsrelevanten Frage betrachtet werden. Dem kann sich die Gemeinschaft entweder anschließen oder sich dagegen verwahren. Künstlerisch gesehen gilt dieser Gesang nur als Anregung für andere Musiker, die sich mit demselben Thema auseinandersetzen, ohne dass die Inhalte der Gesänge identisch sind. Daher gilt der traditionelle Gesang als eine sehr produktive Kunst.

Im Ensemble wird jedem einzelnen Mitglied eine besondere Aufgabe zugeschrieben. Bei den meisten musikalischen Aufführungen sind generell die Männer für das Spielen der Instrumente zuständig. Die übrigen Mitglieder der Musikgruppe dürfen in die Lieder mit einstimmen, sobald der traditionelle Sänger das Lied anstimmt. Sie dürfen, genauso wie die weiblichen Mitglieder des Ensembles, die Musik mitklatschen. Außerdem können sie mittanzen. Die Frauen, die vor allem in die Hände klatschen, gelten zugleich als Chor und Tänzerinnen der Gruppe.

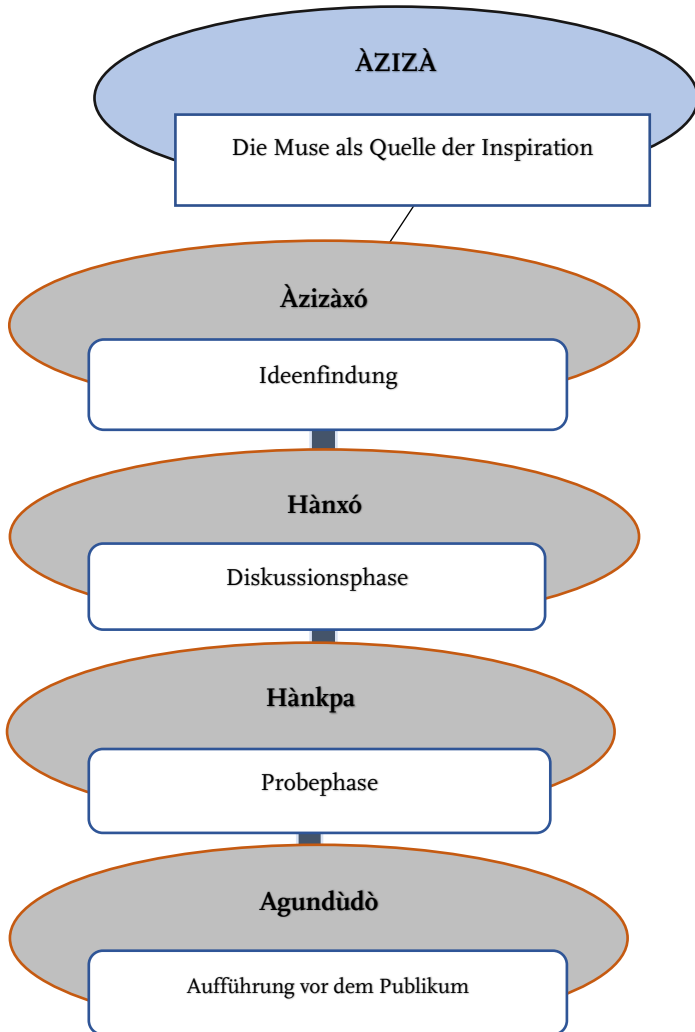


Abbildung 4: Verschiedene Phasen der Gesangsentstehung bei den Mahi

Bei der Aufführung sitzen alle Teilnehmer im Kreis oder im Halbkreis, denn der Kreis symbolisiert das Leben sowohl in seiner geistigen als auch seiner zeitlichen Dimension. Das Sitzen im Kreis gilt als die urtümliche

Aufführungssituation in den afrikanischen Traditionen. Kulturhistorisch betrachtet finden fast alle Veranstaltungen, die das gesellschaftliche Leben betreffen, im Kreis statt. Beispielsweise werden sowohl die Sitzungen mit den Königen, den Ältesten und dem Dorfoberhaupt, als auch die Diskussionen im Freien oder unter einem Palaverbaum<sup>178</sup> im Kreis ausgeführt. Im Kreis besteht eine Abwendung von der persönlichen Identität zu Gunsten der Gruppe. Außerdem verstärken sich die Vibrationen der Musik im Kreis und ermöglichen den Musizierenden, das Ereignis mit allen Sinnen zu erleben. Es handelt sich um eine Erfahrung, die ihnen das Gefühl vermittelt, in völligem Einklang mit der Natur zu stehen.

Die Wiederholung gilt als bedeutender Bestandteil der afrikanischen Musik. Absichtlich lässt der Vorsänger mehrere Strophen des Liedtextes wiederholen, um die Beteiligten beim Zuhören tief in die Musik eintauchen zu lassen.

### 4.3 Die gesammelten Gesänge – Kosmologien und Ambiguitäten

Grundsätzlich lässt sich aufgrund meiner Feldforschung keine vollständige Typologie der in den populären Liedern der Mahi thematisierten Gegenstände erstellen; dazu ist das dieser Arbeit zugrunde liegende Korpus zu klein. Die Gesänge basieren generell auf Emotionen und sind von der jeweiligen Intention und Lebenssituation des Singenden abhängig, wie auch schon Crispin Maalu-Bungi dargelegt hat: *„Expression d’émotions et de sentiments divers, le chant se manifeste sous des formes variées, allant des plus simples aux plus complexes.“*<sup>179</sup>

Da menschliches Empfinden jedoch so vielfältig ist wie die Menschheit selbst, ist es nur anhand der jeweiligen Anlässe möglich, eine grobe Grundstruktur zur Typisierung der Gesänge zu erzeugen. Dabei fungieren jedoch manche Gesänge mehr als andere als explizite Sinnbilder zur Veranschaulichung einer geltenden und praktizierten Glaubensvorstellung. Anhand ihres Inhaltes werden die Überzeugungen, die Denkweisen

---

<sup>178</sup> Ein großer Baum, der Schatten spendet, und unter dem die Leute sitzen und plaudern.

<sup>179</sup> Crispin MAALU-BUNGI: *Littérature orale africaine. Nature, Genres, Caractéristiques et Fonctions*. Brüssel 2012, S. 176.

und generell die gesamte Lebensart der Menschen sichtbar. Durch eine sorgfältig durchgeführte Analyse dieser spezifischen Lieder wird es dann möglich, die Funktionsweise eines ganzen Gesellschaftssystems zu verstehen und Einblicke in die Erlebniswelt der Menschen zu gewinnen, deren Gesänge ein Spiegel ihrer Sorgen, ihrer Nöte und Ängste, ihrer Hoffnungen und Enttäuschungen, ja ihres gesamten Seelenlebens und Empfindens sind.

#### **4.3.1 Wiegenlieder bzw. Kinderlieder**

Wiegenlieder erfüllen bei den Mahi nicht nur die Funktion, die ihnen im Sinne der abendländischen Tradition zugewiesen wird, sondern sie werden vielseitiger verwendet. Die zumeist improvisierten Wiegenlieder spiegeln die Emotionen der Mutter wider, insbesondere ihre Freude beim Anblick ihres schlafenden Kindes. Auch nach der Körperpflege und dem Essen wird gesungen. Diese vielfältigen Intentionen der Gesänge sind allen Frauen der Mahi bekannt. Gleichwohl zielen diese Lieder nicht in erster Linie darauf ab, das Kind in den Schlaf zu wiegen; es geht auch nicht um Erziehung oder gelegentliches Geschichtenerzählen. Stattdessen dienen diese Lieder eher der Vermittlung von Botschaften, deren Adressat nicht notwendigerweise das Kind ist. Viele Mütter ergreifen diese Gelegenheit auch, um anwesenden erwachsenen Zuhörern einen Einblick in ihr bisheriges Leben sowie ihre derzeitige Familiensituation zu geben oder diese für sich selbst zu reflektieren. Die Themenwahl und der Inhalt der ausgewählten Lieder können als Lob oder auch als Provokation gelten und werden daher mitunter explizit für jene Zwecke genutzt. Die Botschaft des Liedes richtet sich zum Beispiel an diejenigen Familienangehörigen, welche die Eheschließung bejaht, oder an jene, die sich dagegen ausgesprochen haben. In manchen Fällen besingt die Mutter den Ehemann, den das Kind auf dem Schoß vertritt. Dem Kind als Zuhörer werden gleichsam als Stellvertreter des Mannes alle fesselnden und liebevollen Lieder zum Lob seiner physischen oder moralischen Eigenschaften, seiner Familie bzw. seines Klans vorgesungen. Außerdem werden hierdurch alle empfundenen Gefühle von der ersten Begegnung bis zur Trauung vergegenwärtigt, welche durch das Kind manifest geworden sind. Diese Gesänge können demnach als eine Art Lobgesang

angesehen werden, den die Mutter über das Kind dem Ehemann zuteilwerden lässt.

Umgekehrt können die Wiegenlieder aber auch als Kanal für die Mitteilung bitterer Gefühle oder der Kritik genutzt werden, beispielsweise wenn sich die Mutter mit Alltagsproblemen konfrontiert sieht, wie zum Beispiel Streitigkeiten mit nahen Verwandten. Da ein Kind als passiver Rezipient angesehen wird, wird ihm auch mittelbar alles mitgeteilt, was als beleidigend empfunden wird. Dadurch können schlechte Beziehungen in der Familie zur Sprache gebracht werden. Die Mutter bedient sich dabei des Wiegenliedes, um anderen Familienmitgliedern eine Rüge für ein bestimmtes Fehlverhalten zu erteilen oder ihre Meinung über Ereignisse kundzugeben, die sie frustriert haben. Der ghanaische Ethnomusikologe Joseph Kwabena Nketia schreibt über diese Lieder:

„Ihre Texte brauchen nicht nur von Kinder interessierenden Dingen zu handeln oder musikalisch kindlich zu sein, sondern sie können auch Anspielungen vor allem auf die Mütter und die erwachsenen Zuhörer enthalten.“<sup>180</sup>

Das Wiegenlied kann Familienangehörige verbal angreifen: entweder in Form einer Revanche oder als Antwort auf eine lange zurückliegende Beleidigung. Schmähreden, die Streitigkeiten unter den Eheleuten hervorrufen, können die Folge sein. Bei einer polygamen Familie, deren Mitglieder dasselbe Familiengehöft bewohnen, entstehen so manchmal „Eifersuchtsszenen“. Entfacht ein Gesang einen Streit, kann er als eine Art *Lòhàn* – Schmählied – erachtet werden. Nur vordergründig besteht der Zweck darin, das Kind einschlummern zu lassen. Die tatsächliche Absicht ist es, einen Konflikt zu provozieren. Das Lied drückt dann Eifersucht, einen Verdacht, Neid, eine Provokation, ein Missverständnis oder eine Streitigkeit aus; Spannungen, die sich aus dem Zusammenleben ergeben.

Neben solchen Gesängen existieren andere Lieder, die die Kinder selbst zum Spielen oder zur Beruhigung ihrer Geschwister singen. Sie sind aber inhaltlich völlig sinnentleert.

---

<sup>180</sup> Kwabena Joseph H. NKETIA: Die Musik Afrikas. Wilhelmshaven 2000, S. 36.

**Lied Nr 1: O sè wɛ na  
mi é**

**Gott<sup>181</sup> hat mich mit dieser Geburt beglückt**

O sè wɛ na mi é ló o;  
Mahu wɛ na vi ɔ mi.  
Sè wɛ na mi é ló o.  
Mahu wɛ na vi ɔ mi.

Oh, Gott hat mich mit dieser Geburt beglückt;  
Allein Gott hat mir dieses Kind ja geschenkt.  
Gott hat mich mit dieser Geburt beglückt.  
Allein Gott hat mir dieses Kind ja geschenkt.

Aklúnɔ mɛdo wɛ ná vi ɔ  
mi bóɔɔ ni jì.  
Un só lɛ nɔ nù ma ɔu ɔ,  
un ɔékɔn.

Der Allmächtige hat mich mit dieser Geburt  
beglückt.  
Ohne etwas zu essen zu haben<sup>182</sup>, betreue ich  
es.

Un só lɛ nɔ àvɔ má gbàla,  
axwó kókó.

Mir liegt wenig daran, dass ich nichts zum  
Anziehen habe.

Un só lɛ mó kókwékàn  
ón, má lɛ gbà.

Mit einem Bananenblatt würde ich mich  
schon zufriedengeben.

Dakpanu ahwàntun é kó  
kpémi xóxó.

Damit bin ich, *Dakpanu ahwàntun*<sup>183</sup> schon  
zufrieden.

Àni nà ya aví bó wa nà?

Worum sollte ich noch weinen?

**Stichwörter:** Freude an Mutterschaft – Befreiung von Vorurteilen – Stolz  
auf die Nachkommenschaft

**Kommentar zum Lied**

Das vorliegende Lied mit dem Titel „O sè wɛ na vi ɔ mi é“ – zu Deutsch:  
„Gott hat mich mit dieser Geburt beglückt“ – drückt das Glück einer Mutter  
aus, die gleichzeitig Gott als den Ursprung ihrer Freude benennt. Das  
Lied wurde bei Frau Nathalie Lantayi, einer Informantin aus Savalou-

---

<sup>181</sup> Der Begriff *Sè* verweist oft auf das Schöpferwesen. Er wird hier zur Bezeichnung des Allmächtigen, *Mahu*, *Aklúnɔ Mɛdo* verwendet. Es handelt sich um den Schöpfergott. *Aklúnɔ* ist auch ein Mahi-Begriff, der zur Bezeichnung des Schöpfers dient. Manchmal wird *Aklúnɔ Mɛdo* gesagt, um zu zeigen, dass die Menschen eigentlich für nichts verantwortlich sind. Mit der Evangelisierung gilt der Begriff *Aklúnɔ* als ein religiöses Wort zur Bezeichnung Jesu Christi oder des Herrn.

<sup>182</sup> Wortwörtlich heißt es so in der Mahi-Sprache: „Selbst, wenn ich nichts zum Essen habe, bin ich dazu bereit“.

<sup>183</sup> Die Bezeichnung *Dakpanu ahwàntun* bezieht sich auf einen bestimmten Klan bei den Mahi und verwandten Ethnien.



Codji, einem kleinen Mahi-Stadtbezirk aufgenommen.<sup>184</sup> Die Begegnung mit ihr fand in ihrem Dorf statt, in dem sie zu dieser Zeit die Ferien verbrachte. Während der Feldforschung war sie 20 Jahre alt und studierte im vierten Semester Geschichte und Archäologie an der Universität Abomey-Calavi. Dieses Lied hat sie von ihrer Mutter gelernt, sie selbst war damals ledig.

Der Gesang drückt einen Dank an Gott für die Mutterschaft aus. Für die Sängerin stellt die Geburt ihres Kindes eine innerliche Befreiung dar, denn die jungen Frauen der Mahi haben oft Angst unfruchtbar zu sein. Dies führt zu einem enormen innerlichen Druck, der darauf basiert, dass dauerhafte Unfruchtbarkeit eine gesellschaftliche und soziale Ächtung und Ausgrenzung zur Folge hätte. Den Glaubensvorstellungen und Überzeugungen der Mahi zufolge sind Krankheit, körperliche Einschränkungen und Behinderungen immer eine Folge eigenen Fehlverhaltens oder des Fehlverhaltens naher Verwandter. So vermutet man beispielsweise, dass eine unfruchtbare Frau Mitglied in einem Hexenzirkel sei und sie ihre Fruchtbarkeit dort entweder als Opfergabe dargeboten oder diese als Strafe für ihre verbotene Mitgliedschaft verloren habe. Die allgemein bestehende Angst vor den Gräueltaten der Hexen bewirkt dann eine Isolierung der Frau in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, was dem sozialen Tod gleichkommt.

Dieser soziale Tod kann sich nicht nur auf die wirtschaftliche Existenz der betroffenen Kleinfamilie auswirken, sondern auch auf das weitläufigere Netz der vielen Verwandten. Die Frau steht also in der Verantwortung, durch die Geburt eines Kindes sich selbst und ihrer Familie ein solches Schicksal zu ersparen. Durch die ersehnte erste Entbindung wird der Frau diese enorme Last und Sorge genommen und sie kann ihr Mutterglück unbeschwert genießen. Dass die Geburt eines Kindes einen unermesslichen Segen und ein unbedingtes Bedürfnis für die Frau darstellt, wird deutlich, indem sie erwähnt, dass sogar menschliche Grundbedürfnisse wie Nahrung und Kleidung in den Hintergrund treten:

„Un só le nò nù ma ò, un            Ohne etwas zu essen zu haben, betreue ich

---

<sup>184</sup> Feldforschung am 22.08.2014 in Savalou-Codji, im Landkreis Savalou.

dékòn. Un só le nò àvò má  
gbàla, axwó kókó.  
Un só le mó kókwékàn ón, ma  
le gbà.

es. Mir liegt wenig daran, dass ich nichts  
zum Anziehen habe.  
Mit einem Bananenblatt würde ich mich  
schon zufriedengeben.“

Diese Aussagen der Sängerin bedürfen einer genaueren Analyse, denn sie gelten nicht nur als Beweis für die bedingungslose und selbstlose Liebe der Mutter, die sie ihre eigenen Bedürfnisse vergessen lässt, sondern können auch als Provokation aufgefasst werden. Diese Provokation richtet sich an alle, die in der Vergangenheit Zweifel daran hatten, die Sängerin könne den Bedürfnissen eines Kindes gerecht werden. Damit sind sowohl ihre Fähigkeiten als Mutter als auch ihre vorhandenen wirtschaftlichen Mittel gemeint.

Das Vorhandensein der wirtschaftlichen Mittel und ihrer eigenen Habseligkeiten relativiert sie, indem sie formuliert, dass sie sich selbst schon mit dem Geringsten zufriedengeben würde. Damit stellt sie gleichzeitig ihr neu erworbenes Mutterglück über die Bedeutung der Meinung anderer Menschen, die ihr ab diesem Zeitpunkt unwichtig erscheint. Dies belegt die folgende Verszeile, in der sie anscheinend mit „*worum*“ die Meinung der anderen Menschen andeutet:

„Dakpanu ahwàntun é ko kpémi  
xóxó.  
Àni nà ya aví bó wa nà.

Damit bin ich, *Dakpanu ahwàntun*  
schon zufrieden.  
Worum sollte ich noch weinen?“

## Lied Nr 2: *Vìdólé é*

E sè mè do yovó bóḡ é xò  
ni ée.

E sè mè do avàvà bóḡ é xò  
ni é.

Yévonu nó nuḡjàn má  
hán nuḡé má hán, bóḡ é  
xò nié cóbò akwé ɔ le  
lèwa xwé.

Vìdólé é, aḡimevi ḡó lé hwu

## Kindersegen hat Vorteile

Jemand wird zu den Weißen<sup>185</sup> entsandt,  
um eins zu besorgen.

Es wird noch ferner entsandt, um eins  
zu kaufen.

Jemand wird zu den Weißen entsandt,  
denen es an nichts mangelt, um eins zu  
besorgen und trotzdem kehrt das Geld  
unverrichteter Dinge zurück.

Kindersegen ist vorteilhafter als Stoffe

<sup>185</sup> Dem Begriff entspricht *Yovó* in der Mahi-Sprache. Damit werden alle Menschen mit weißer Hautfarbe bezeichnet.

avò [xíxò]. Vidolé é, aqimévi dɔ lé hwu akwé ɔ dɛsu.	kaufen. Kindersegen ist mehr wert als Geld selbst.
Un dɔ é sé mè do yovó bóɔɔ é xɔ ni ée. Àkwénò sɛ mè do yovó bóɔɔ é xɔ ni é. Yovó né nó nuɔé má hán nuɔé má hán nèn, bóɔɔ ɛ xɔ ni é cóbɔ akwé ɔ le wa xwé. Vidolé é, aqimévi dɔ lé hwu avò [xíxò]. Vidolé é, aqimévi dɔ lè hwu akwé dɛsu ɔ.	Ich sage, man schickt jemanden zu Weißen, um eins zu kaufen. Der Reiche schickt den Weißen jemanden, um ihm eins abzukaufen. Zu den Weißen, die keinen Mangel leiden, und doch wurde das Geld umsonst zurück- gegeben. Kindersegen ist vorteilhafter als Wäsche kaufen. Kindersegen ist mehr wert als Geld.

**Stichwörter:** Stellenwert des Kindes – Einstellung über den Fortschritt des Abendlandes

### Kommentar zum Lied

Das Lied mit dem Titel „*Vidolé é*“ – zu Deutsch: „*Kindersegen hat Vorteile*“, das den Stellenwert der Kinder bei den Mahi verherrlicht, erfreut sich – ebenso wie viele ganz ähnliche, in der Region weit verbreitete Lieder – bei fröhlichen ebenso wie bei traurigen Anlässen, wie zum Beispiel Hochzeiten, Beerdigungen und Gedenkfeiern, größter Beliebtheit. Bei Beerdigungen etwa wird es gesungen, um zu zeigen, dass der/die Verstorbene ein Kind zur Welt gebracht bzw. gezeugt hat. Die Kinder organisieren entsprechend aufwendige Feiern anlässlich der Beerdigung eines Elternteils. Das Lied existiert in mehreren Versionen auch bei den Nachbarvölkern. Es ist daher nicht gewiss, ob die hier wiedergegebene Version der Originalvariante des Liedes entspricht, oder ob es sich um eine Abwandlung handelt. Die hier vorgelegte Version wurde vom Informanten Richard Vidégnon alias *Wesén* im Rahmen der Feldforschung gesungen.

Dem Lied entsprechend ist Nachkommenschaft vom Gottes Willen abhängig; er alleine entscheidet darüber, ob jemand die Fähigkeit,

Nachkommen zu zeugen, erhält. Hier zeigt sich erneut die Lebensphilosophie der Mahi: Allein Gott beglückt die Menschen mit Kinderreichtum; kein Mensch, egal ob er reich oder arm ist, hat wirklich Einfluss darauf. Erweist sich jemand tatsächlich als unfruchtbar, sollte er nicht mehr auf Nachkommen hoffen, denn – so das Lied – es gibt Schätze – wie die Nachkommenschaft und das eigene Leben –, die man mit Geld nirgends kaufen kann. Das Beispiel der im Lied angesprochenen abendländischen Länder zeigt, dass es allem (medizin)technischem Fortschritt zum Trotz nicht möglich ist, „Menschen“, dem Muster Gottes gemäß, künstlich zu schaffen. Hierauf bezieht sich das Lied, wenn es heißt, *„Der Reiche habe jemanden zu Weißen entsandt, doch das Geld sei umsonst zurückgegeben worden.“* Das Lied zeigt die Grenzen des bisher vom Menschen erzielten Fortschritts auf. Es betont die Wichtigkeit, die dem Kinderreichtum bei den Mahi beigemessen wird. Für die Mahi sind Unfruchtbarkeit bzw. Sterilität schwerer zu ertragen als Armut oder Not. Ein Leben ohne eigene Nachkommenschaft ist für die Mahi nur schwer vorstellbar und gesellschaftlich kaum akzeptiert.

Hinter der Entscheidung, ein oder mehrere Kind(er) zu zeugen, stehen keine rein emotionalen Gründe, sondern sehr pragmatische. Die Anzahl der Kinder ist entscheidend dafür, ob eine Familie in Notzeiten überlebensfähig bleibt. Unvorhergesehene Notlagen, verursacht durch Unfälle oder Krankheit, können ein zerbrechliches soziales Gefüge, wie es eine Kleinfamilie darstellt, destabilisieren und nachhaltig schädigen, weil es für deren Fortbestand notwendig ist, dass jedes Mitglied die ihm zugewiesenen Aufgaben erledigen kann. So kann das eigene Kind beispielsweise seinen kranken oder alternden Eltern eine bessere Pflege angedeihen lassen als nahe Verwandte es könnten, weil es sich seinen Eltern gegenüber zur gewissenhaften und sorgfältigen Pflege verpflichtet fühlt. In Hinblick auf das eigene Alter lohnt es sich dem Lied zufolge also, eigene Kinder zu zeugen.

Ein weiterer Grund ist, dass eine Frau ohne Kind ab einem gewissen Alter beargwöhnt wird, da man vermutet, dass sie ein geheimes Bündnis mit einer dunklen Macht eingegangen ist. In diesem Zusammenhang ist wieder von Hexerei die Rede, mit den bereits erwähnten Glaubensvorstellungen und Annahmen zum Verlust ihrer Fruchtbarkeit. Zur Vermeidung dieser oft unzutreffenden Vorurteile versuchen die Mahi mit

allen möglichen Mitteln, eigene Nachkommenschaft zu zeugen. Bleibt einem diese jedoch versagt, verliert man in der Gesellschaft der Mahi stark an sozialem Ansehen.

### Lied Nr 3: Cè á ví mi

### Mein Kind wird um mich trauern

[E ɖɔ] cè á ví mi eé.

[Es wird gesagt,] mein Kind trauert um mich.

Cè á ví mi e. Azán cè gbé ɔ, cè á ví mi dodó má, un mà ji déján bó kú ɔ jɛn nà nyi.

Es muss mich doch beweinen. An meinem Todestag würde es unbedingt um mich trauern, falls ich eins hätte.

Cè á ví mi loó.

Das Meine wird mich wirklich beweinen.

Cè á ví mi loó. Kúzán cè gbé ɔ, cè á ví mi loó, un mà ji déján bó kú ɔ jɛn nà nyi.

Es wird mich zweifelsohne beweinen. Bei meinem Tod wird das Meine um mich trauern, falls ich eins hätte.

Azán cè gbé, gbéneɔngbé ɔ, y[é] á o ki xɔkpálá bódɔ: o dan é jɔvi nu mi ɔn; dan gágá wɛɔ é jɔ vi nu mi ɔn, wɛ ɖɔ ni ma nó yí kyɔnu ó.

An diesem Tag bleiben sie eben am Türeingang stehen und werden sagen: Der Schlangengott, der mein Kind verkörpert; „Wɛdo“<sup>186</sup>, dieser riesige Schlangengott, der mein Kind verkörpert, verbiete mir an den Sterbenden heranzutreten.

Azán cè gbé, gbéneɔngbé ɔ, gbèto ná ki xɔkpálá bódɔ: O dan é jɔ vi nu mi ɔn; dan gágá wɛɔ é jɔ vi nu mi ɔn, wɛ ɖɔ nyi ma nó yí kyɔnu vóvó ó.

An meinem jeweiligen Todestag würden diese Leute am Türeingang stehen und sagen: Der Schlangengott, der mein Kind verkörpert; dieser Schlangengott vom Reichtum, der mein Kind beschütze, verbiete mir völlig ins Haus des Sterbenden<sup>187</sup> zu gehen.

Cè á ví mi eé. Cè á ví mi é. Kúzán cè gbé ɔ, cè á ví mi jɛnwɛ jɛnwɛ, un mà ji

Das Meine wird mich beweinen. Es muss um mich trauern. Bei meiner Beerdigung muss das Meine wirklich um mich trauern,

<sup>186</sup> *Dan wɛdo*, der im Lied aus melodischem Grund verstümmelt wird, wird auf Mahi eigentlich *Dan Ayiɔwɛdo* genannt. Im Pantheon der Götter symbolisiert der Regenbogen den Schlangengott, der die Gottheit des Reichtums und der Fruchtbarkeit darstellt.

<sup>187</sup> In Bezug auf den Tod werden zumeist Begriffe wie *Cɔɔ* oder *Kyɔ* verwendet. Diese Begriffe heben den ersten Eindruck hervor, den der Tod bewirkt: „die Überraschung“.

déján bó kú ɔ jɛn ná nyi. nur wenn ich eins vor meinem Tod hätte.

**Stichwörter:** Stellenwert eigener Kinder – Umgang mit eigenem Tod

### **Kommentar zum Gesang**

In dem Lied „Cè á ví mi“ – zu Deutsch: „*Mein Kind wird um mich trauern*“, wird der Stellenwert der Kinder im Allgemeinen und in der Mahi-Tradition im Besonderen herausgestellt. Dem Lied zufolge lohnt es sich, Kinder zu haben. Das vorliegende Lied ist eines von mehreren von dem Informanten Calixte Agbognissou gesungenen Liedern. Der aus Aklamkpa gebürtige 31-jährige Mann lebt in Abomey-Calavi, wo er als Mathematiklehrer arbeitet. Außerdem macht er *Tchingounmè*-Musik, aus der sich sein Zusatzname Zokpon ergibt.

Grundsätzlich ist es besser angesehen, die eigenen Kinder für sich sorgen zu lassen als die Kinder anderer Leute. Doch auch bezogen auf eine ganze Ethnie ist die Reproduktion grundlegend notwendig, denn der Nachwuchs sichert nicht nur den Fortbestand einer Familie und deren Historie, sondern garantiert auch die Weitergabe von Traditionen, die als wesentlicher Teil der Identität einer Ethnie gelten.

Indem er eine ganz spezifische Situation im Leben – das Sterben – thematisiert, führt der Liedsänger dem Zuhörer ganz bestimmte gesellschaftlich-religiöse Vorstellungen der Mahi, deren Leben sowohl vom Glauben an Naturgottheiten als auch von den soziologischen Realitäten geprägt ist, vor Augen. Der Liedsänger interpretiert das Verhalten der Verwandten so, dass sie allerlei Ausreden und Argumente finden könnten, die sie daran hindern zu helfen. Hierzu führt der Liedsänger Folgendes an:

„An diesem Tag bleiben sie eben am Türeingang stehen und werden sagen: Der Schlangengott, der mein Kind verkörpert; dieser Schlangengott vom Reichtum, der mein Kind verkörpert, verbiete mir an den Sterbenden heranzutreten.“

Aus religiösen Gründen sowie zum Schutz ihres Nachwuchses verwehren die Verwandten ihre Unterstützung und versagen dem Toten bestimmte Bestattungsriten. Der Grund dafür ist, dass kinderlosen Personen weniger Beachtung beigemessen wird; Kinderlosigkeit kommt in der Gesellschaft der Mahi im Grunde nicht vor; wenn doch, dann wird sie

als Strafe Gottes eingestuft. Freiwillig auf Nachwuchs zu verzichten, liegt außerhalb der Vorstellungswelt eines Mahi. Der Sänger erachtet es für selbstverständlich und notwendig, Kinder zu zeugen, denn diese können ihre verstorbenen Eltern beweinen und für eine rituelle Bestattung sorgen. Dieses Lied dient nicht zuletzt dazu, kinderlose Personen zum Nachdenken über ihren derzeitigen Status anzuregen.

**Lied Nr 4: Mè é tó ná da      Wen soll sie heiraten**

Mè é tó ná da? Assibàvi cé o, mè é tó ná da huún? Mè é tó ná da? Akà ný trènnò bó gbòn hònligbó o má gbè. Ofàn dó bó wá ma naán. Àgbón hònligbó o má tè. Ofàn dó bó wá ma naán! Àgbón hònligbó o má tè.	Wen soll sie heiraten? Wen soll sie, meine Tochter Assiba <sup>188</sup> , heiraten? Wen soll sie heiraten? Dem Schwächlichen, der durch die Haustür, hereinkommt, gebe ich sie nicht zur Frau. Klettert er über die Mauer, dann gebe ich sie. Kommt er durch die Haustür herein, so würde ich das ablehnen. Kletter über die Mauer, dann gebe ich sie! Kommt er durch die Haustür herein, dann würde ich das ablehnen.
Mè é tó ná da? Asíba, vi cé ó mè é tó ná da huún? Àkà ný trènnò, bó gbòn hònligbó o, má gbè. Ofàn dó bó wá, ma naán! Ofàn dó bó wá, ma naán. Àgbón hònligbó o má tè.	Wen soll sie heiraten? Wen soll sie, meine Tochter Assiba, heiraten? Dem Schwächlichen, der durch die Haustür hereinkommt, gebe ich sie nicht zur Frau. Kletter über die Mauer, dann gebe ich sie! Klettert er über die Mauer, dann gebe ich sie. Kommt er durch die Haustür herein, dann würde ich das ablehnen.

**Stichwörter:** Mütterliche Wünsche und Vorstellungen zum Leben der eigenen Tochter – Fürsorge und Verantwortungspflicht

---

<sup>188</sup> *Assiba* ist ein beliebter weiblicher einheimischer Vorname bei den Adja-Tado-Völkern, der sich auf den Tag bezieht, an dem das Kind zur Welt gekommen ist. Im vorliegenden Fall geht es lediglich um den Vornamen eines Mädchens, das am Sonntag geboren ist.

## Kommentar zum Lied

Der Titel des Gesangs „*Mè é tó ná da*“ – zu Deutsch: „*Wen soll sie heiraten*“, der unter die Wiegenlieder eingeordnet wird, klingt ein bisschen bizarr, wenn man sich vorstellt, dass die Mutter das Lied einem kleinen Kind vorsingt, das den Inhalt des Gesungenen noch nicht annähernd begreifen kann und es auch noch lange dauern wird, bis das Kind diese Phase des Lebens erreicht haben wird. Es ist aber nicht so zu verstehen, dass die Mutter es eilig hat, ihre kleine Tochter zur Heirat freizugeben. Dieser Gesang zählt zu den zahlreich vorhandenen Texten, in denen eine Mutter den Stolz auf ihren Nachwuchs sowie die Sorge um seine Zukunft zum Ausdruck bringt. Der Liedtext wurde von der Informantin Philomène Kpatindé (34) in Savalou Codji gesungen. Ihrer Aussage zufolge handelt es sich um kein eigenes Lied. Philomène Kpatindé hat das Lied bereits von ihrer Mutter gelernt, die es all ihren Kindern immer vorgetragen hat. Die Informantin versuchte den Text, je nach dem Geschlecht des Kindes, zu adaptieren.

Im Lied heißt es: „*Wen soll sie heiraten?*“ Diese Frage richtet die Mutter nicht direkt an das Kind, sondern sie stellt möglicherweise nur einen Gedanken der Mutter dar, der ihr beim Anblick der Tochter in den Sinn kommt und den sie sogleich in Worte fasst. Die Mutter scheint sich dessen bewusst zu sein, dass sie von ihrem Gegenüber keine Antwort erwarten kann. Das Kind würde ihr zulächeln, ihr zuschauen und den Körperbewegungen der Mutter folgen, während es auf ihren Schenkeln sitzt. Für die Mutter steht nicht die Absicht im Vordergrund, einen potentiellen Ehepartner für das Kind zu finden, sondern die Absicht, mit dem Kind zu kommunizieren und dadurch die sprachliche Entwicklung des Kindes zu fördern. Einfache Silben, wie *dàa*; *dádá*; *gbé*; *náa*, werden von der Mutter ausgesprochen und vom Kind wiederholt. Das gibt der Mutter die Gelegenheit herauszufinden, ob ihr Kind in der Lage ist, zu hören, zu sprechen und infolgedessen eine erfolgreiche Sprachbildung möglich ist.

Auf alle von ihr aufgeworfenen Fragen erwartet sich die Mutter keine sofortige Antwort, sondern legt das Schicksal ihrer Tochter in die Hände höherer Mächte, die dem Mädchen ein gutes Leben bescheren sollen. Der Wunsch der Mutter ist es, dass der zukünftige Ehemann der Tochter gute



Eigenschaften aufweist; zumindest muss er es schaffen, über die Mauer, die das Haus umgibt, zu klettern, um die Hand der Tochter erbitten zu können. Doch welche Intention steht hinter dieser Forderung der Mutter?

Es ist anzunehmen, dass sie dem Wunsch nach einem arbeitsamen Schwiegersohn Ausdruck verleihen möchte. Vermutlich steht die Mauer, von der hier die Rede ist, als Symbol für die Arbeit. So erklärt es sich, dass der zukünftige Schwiegersohn unbedingt in der Lage sein muss, dieses Hindernis zu überwinden. Da „Müßiggang aller Laster Anfang“ ist, scheint die Intention der Mutter sehr deutlich zu sein. Ihre Absicht ist, der Tochter ein sorgenfreies Leben, ohne Hunger und Leid, zu ermöglichen. Denn ein arbeitsamer Mann würde solch schwierige Situationen immer zu vermeiden suchen. Aus diesem Grund scheint das Klettern über die Mauer von existentieller Notwendigkeit zu sein.

Sinnbildlich könnte die Mauer für alle Geschehnisse und Hürden, die das Eheleben möglicherweise mit sich bringt, stehen. Deren Überwindung bezeichnet demnach die Fähigkeit, sich mit diesen Problemen konfrontiert zu sehen und sie dennoch zu bewältigen. Überwindet der heiratswillige Mann die Mauer, erscheint er der Mutter als ein „fähiger“ Ehemann und Begleiter, der verantwortungsvoll und lösungsorientiert handelt und somit ihrer Tochter zukünftig Kummer ersparen wird. Die Überwindung der Mauer könnte zudem der Mutter als Indiz für erhebliche „Bemühungen“ dienen, die der Bewerber für ihre Tochter auf sich nimmt. Ist dieser nämlich bereit, das fortwährende, real existierende Risiko des Sturzes und einer damit einhergehenden Verletzung dem ersehnten Erfolg in Form der Heiratseinwilligung unterzuordnen, beweist er damit die Echtheit seiner Gefühle, die er der Tochter gegenüber hegt.

#### **4.3.2 Gelegenheitslieder sowie Arbeitslieder**

Unter Gelegenheitslieder sind die Lieder zu verstehen, die ohne das besondere Erfordernis eines bestimmten Anlasses nur von Zeit zu Zeit gesungen, also jederzeit und überall angestimmt werden können. Ihr Vortrag erfordert keine große Anstrengung oder Leistung. Die unter die Kategorie Gelegenheitslieder zu subsumierenden Arbeitslieder sollen

dazu beitragen, die physische und psychische Leistungsfähigkeit zu steigern. Dabei spielt der Text des Liedes eine eher untergeordnete Rolle. Vielmehr dienen der Rhythmus des Liedstückes und das individuelle oder kollektive Singen dazu, vorübergehenden Stress abzubauen und die Willenskraft zu stärken. Somit unterstützt man durch die Kraft der eigenen Gedanken die Mobilisierung der letzten Energiereserven des Körpers. Die Menschen stimmen zum Beispiel bei Gemeinschaftsarbeiten Gesänge an, um sich gegenseitig zu motivieren, wie Ruth Finnegan darlegt:

„Work songs are a particularly clear example of the way in which oral poetry can create excitement and aesthetic pleasure in a participatory audience doing tedious or even painfully laborious work.“<sup>189</sup>

Auch die immense Bedeutung der Arbeit für den Einzelnen und für die Gemeinschaft wird unterstrichen. Jede Gelegenheit bei der kollektiven Tätigkeit wird genutzt, um ein Lied anzustimmen. Diese Gesänge fungieren als eine Art „Schmerzmittel“: Sie helfen, die notwendige Arbeit bzw. Schwierigkeit zu überstehen. Manche Bauern singen beispielsweise auf dem Weg und bei der Feldarbeit selbst, um der Müdigkeit standzuhalten. Dabei geben sie eine Geschwindigkeit vor, die ihnen nicht nur ermöglicht, ihre Tätigkeit mit spielerischer Leichtigkeit zu verrichten, sondern auch jede Handlung mit einer bestimmten Körperbewegung zu verbinden. Eine Wäsche waschende Frau summt so beispielsweise ein kurzes Lied, dessen Vers und Rhythmus den Bewegungen ihrer Arme entspricht. Arbeiten wie das Stampfen der Hirse oder anderer Getreidesorten sowie das Verjagen der Vögel vom Acker stellen weitere Gelegenheiten zu einem spontanen Gesang dar. Auch Handwerker erleichtern sich durch das Singen ihre mitunter schwere oder auch monotone Arbeit.

---

<sup>189</sup> Ruth FINNEGAN: Oral poetry. Its nature, significance and social context. Cambridge u.a. 1977, S. 218.

Lied Nr 5: Hònlón hònlón ò wuyè      So kräftig bin ich

Hònlón hònlón ò wuyè lóo.<sup>190</sup>  
Hònlón hònlón, gidi gidi<sup>191</sup>  
ò wuyè. M'án xo zèlè.  
Gélu é! gélu è!<sup>192</sup> Má xo  
zèlè.  
Gélu mà sò ò bo jàn.  
M'án xo zèlè.  
Gélu é! gélu è! m'án  
xo zèlè.  
Gélu mà sò kán bo jàn.  
M'án xo zèlè.

Hònlón hònlón ò wuyè lóo.  
Hònlón hònlón ò wuyè.  
Hònlón hònlón, gidi gidi ò  
wuyè. Má xo zèlè.  
Gélu é! gélu è!  
Má xo zèlè.  
Gélu mà sò ò bo jàn.  
Gélu é! gélu è!  
Má xo zèlè.  
Gélu mà sò kán bo jàn.  
Má xo zèlè.

Hònlón hònlón ò wuyè lóo.  
Hònlón hònlón, gidi gidi ò  
wuyè. M'án xo zèlè.

So kräftig bin ich wirklich.  
So viel Kraft habe ich weiterhin.  
Mithin können wir das ja überwinden.  
Im Namen des Elefanten werde ich es  
überwinden.  
Dem Elefanten widersteht nichts.  
Mithin können wir das ja überwinden.  
Elefant! Elefant! Dann lässt sich das  
überwinden.  
Dem Elefanten widersteht keine Liane.  
Somit können wir das überwinden.

So kräftig bin ich wirklich.  
So kräftig bin ich weiterhin.  
So viel Kraft habe ich wirklich.  
Mithin können wir das ja überwinden.  
Elefant! Elefant!  
Dann lässt sich das überwinden.  
Keine Baumwurzel widersteht dem Ele-  
fanten. Elefant! Elefant!  
Dann lässt sich das überwinden.  
Keine Liane widersteht dem Elefanten.  
Dann lässt sich das überwinden.

So kräftig bin ich wirklich.  
So viel Kraft habe ich weiterhin.  
Mithin können wir das ja überwinden.

---

<sup>190</sup> Wortwörtlich „Hònlón hònlón ò wuyè lóo“ bedeutet „Ich habe genug Kraft“ oder „Ich bin kräftig“.

<sup>191</sup> Ein onomatopoetisches Umreißen der Kraftbekundung „gidi gidi“ entspricht einem Schallwort und dient dann zur Beschreibung der Art von Kraft, die man hat.

<sup>192</sup> Die Bezeichnung „Gélu é! gélu è!“ wird im Allgemeinen für den Elefanten benutzt. Sie erscheint hier als Koseform, sonst wird der Elefant vor allem als „Ajinaku gélu“ bezeichnet.

**Stichwörter:** das Jugendlied – die Jugend – die Ausdauer bzw. Kraft

### **Kommentar zum Lied**

Der „*Hònlón hònlón òo wuyè*“ ins Deutsche „So kräftig bin ich“ betitelte Gesang ist an alle Jugendlichen gerichtet, die hierdurch zu Ausdauer bei schwerer körperlicher Arbeit motiviert werden sollen. Lieder dieser Art werden häufig bei anstrengenden Tätigkeiten gesungen, die rasch zur Erschöpfung führen; sie sollen dabei helfen, die begonnene Aufgabe gut zu Ende zu bringen. Der hier vorgestellte Gesang stärkt zudem das Gemeinschaftsgefühl von Jugendlichen, die meist nur „im Team“ erfolgreich sein können und wurde daher zu einem beliebten Lied bei jungen Leuten. Es wurde von einem in Aklamkpa beheimateten Informanten, Cocou Bernard Tokponho, Spitzname *Louha*, bei der im August 2014 stattgefundenen Feldforschung vorgetragen. Der 50-Jährige beschäftigt sich als Komponist und Musiker mit der traditionellen Mahi-Musik *Tɔba*.

Der Gesang beginnt mit einem Lob an die eigene Kraft, das das Selbstvertrauen des Singenden stärken soll: „*Hònlón hònlón òo wuyè ló...*“ – zu Deutsch: „*So kräftig bin ich wirklich.*“ Eine Bestätigung der physischen Kraft, die für das Individuum bei der Ausführung der jeweiligen Arbeit unerlässlich ist. Diese Stärke ist ausschlaggebend für das Gelingen oder Scheitern der zu verrichtenden Tätigkeit. Viele Jugendliche sind sich darüber im Klaren, dass man ein Ziel nur dann erreichen kann, wenn man genügend Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten besitzt; weder Zweifel noch Skepsis sind daher angebracht, sondern vertrauensvolle, kontinuierliche Arbeit. Obwohl es sich im Lied um eine Gruppe handelt, wird jede Person individuell betrachtet und angesprochen. Jeder preist sich dem Anderen gegenüber als kräftig an. Dementsprechend kommt das Personalpronomen „*Ich*“ zum Ausdruck. Psychologisch gesehen, fühlt sich somit jeder Einzelne für diese Arbeit verantwortlich, auch wenn sich der Erfolg erst durch die Mitwirkung aller Beteiligten einstellt.

Bemerkenswert ist es, auf welche Weise im Lied die Kraft der jungen Leute beschrieben wird. Das Schallwort „*gidi gidi*“, das in der deutschen Sprache keine Entsprechung findet, beschreibt deutlich, dass die Jugend mit Nachdruck, Fleiß und Ausdauer arbeiten kann. Dies bestätigt sich im anschließenden Teil: „... *M'án xo zele*“ – zu Deutsch: „*Mithin können wir das ja überwinden*“, der die Zuversicht der Jugendlichen ausdrückt, dass

sie diese Arbeit in guter Form ausführen können. Dem Informanten zufolge gibt der Gesang die Beobachtung jüngerer Leute bei der Feldarbeit, beispielhaft für andere Tätigkeiten wieder und besingt die unvergleichliche Dynamik der Jugend. Die jungen Leute sollen mittels dieses Gesanges dazu aufgefordert werden, eine anbaufähige Fläche zu roden, also das Land, das von dichten Sträuchern bewachsen ist, mithilfe ihrer Machete urbar zu machen. Das Summen des Liedes während ihrer Arbeit ermöglicht ihnen, diese Tätigkeit rasch und zufriedenstellend zu erledigen.

Der Ausruf: „...*M'án xo zελε*“, soll zur Solidarität bzw. zur Einigung aufrufen. Denn das „*mí*“ als Personalpronomen entspricht dem deutschen Personalpronomen „*Wir*“. Man will dadurch im Gesang zu verstehen geben, dass die Sammlung der Kräfte zur Vollendung der gestellten Aufgabe nötig ist.

Die Kraft der Jugendlichen wird im Gesang mit der eines Elefanten verglichen. Seiner unüberwindbaren Stärke kann keine andere Tier- oder Pflanzenart (Liane) standhalten. Diese Gemeinsamkeit mit dem Elefanten betrifft sowohl diese physische Kraft als auch den Fleiß, die Ausdauer und die Willensstärke der Jugend.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es sich um ein Lied für Jugendliche handelt, in dem die Willenskraft, die Ausdauer, der Mut und der Fleiß gepriesen werden. Dieses Lied dient augenscheinlich als Nachweis dafür, dass sich im Wertesystem schwarzafrikanischer Völker, wie zum Beispiel der Mahi, die Jugend durch ihre positiven Wesensmerkmale und Eigenschaften auszeichnet. Anders als in diesem Lied treten in den Jugendliedern nicht nur der Elefant, sondern auch andere Krafttiere wie Löwe und Büffel sowie Gegenstände wie der robuste Stein in Erscheinung, denen aufgrund ihrer „Stärke“ große Bedeutung beigemessen wird.

### 4.3.3 Liebeslieder

Liebeslieder werden bei den Mahi gewöhnlich als *Àqàhàn* bezeichnet. Sie werden auch *Wánnýnyí hàn* genannt. Der Begriff leitet sich vom Wort „*Wánnýnyí*“ ab, was übersetzt die Liebe bedeutet. Jedoch ist der erstgenannte Begriff bis dato vorherrschend. Häufig wird er zum Verweis auf

jahrhundertealte Liebeslieder gebraucht. Diese Bezeichnung bezieht sich vor allem auf die Jugendzeit, die der Mahi-Tradition entsprechend eine der bedeutendsten Lebensphasen ist, die mit etwas mehr persönlichen Freiräumen einhergeht als andere Lebensphasen. Traditionell unterscheiden die Mahi drei bedeutende Lebensphasen: Die Kindheit „*Nyókpó vú mē*“, die Jugendzeit „*Wínnýá wínnýá*“ und das Erwachsenenalter „*Méxó jè nyínyí jí*“. Jede Phase ist gesellschaftlich mit einem Namensgebungsprozess verbunden; nach alter Mahi-Tradition erhält der Mensch zu seinen Lebzeiten also mindestens zwei bis drei Namen.

Gemeinhin trägt der Mahi von Geburt an einige Vornamen bzw. Rufnamen zur Identifizierung, die ihm von seinen Eltern oder dem Familienkreis gegeben werden. Diese Vorstellungen von einem passenden Namen, die ausschließlich die Auffassung der Eltern, je nach ihrem sozialen oder religiösen Status, wiedergeben, sind mit der Zeit veränderbar, beispielsweise wenn die/der Jugendliche zu Mann oder Frau heranwächst, oder als Erwachsene(r) eine Verpflichtung – zum Beispiel bei der Amtseinführung eines Angehörigen oder dessen Thronerhebung – eingehen sollte.<sup>193</sup> Er erhält auch einen anderen Namen, wenn er in einen traditionellen Kult initiiert wird.

An dieser Stelle sei kurz dem Namensgebungsprozess der Mahi nachgegangen. In den Gesellschaften mit mündlich überlieferter Tradition, in denen den Jugendlichen erst ab einem gewissen Alter verschiedene Rechte zugestanden werden, entfalten sie ihre Persönlichkeit verhältnismäßig spät, im Alter von etwa 18 Jahren. Erst ab der Jugendzeit kommen somit die Wahrnehmung seiner irdischen Bestimmung und damit einhergehend ein persönlicher Namenswunsch des Jugendlichen in Betracht. Er sucht oder wählt sich einen Namen, der für seine eigene philosophische oder religiöse Ausrichtung steht und somit seine Identität widerspiegelt. Diese Selbstentfaltung, die sich durch einen neuen Namen ausdrückt, wird bei den jeweiligen Volksgruppen als *Nyí jíjè* „in einen Namen eintauchen“ bezeichnet. Die neu erworbene Freiheit des jungen Erwachsenen wird sodann bei einer festlichen Abendveranstaltung bei Vollmond preisgegeben und gefeiert. Dieser so gewählte Zu-

---

<sup>193</sup> Vgl. C. SEDOTE: Vergleichende Studie der Vornamengebung bei den Maxí und im deutschen Sprachraum (wie Anm. 87), S. 60 f.

Name erschließt als eine Namens-Botschaft – *Wèn nyí*, denn er dient der Vermittlung einer Lebensanschauung, die der Träger zum Ausdruck bringen möchte. Seine Entstehung erlaubt dem Namensträger, seinen alten Namen abzulegen, wie Georges Guédou erläutert:

„Il est très mal vu de désigner quelqu'un par son "nom d'enfant" s'il a déjà choisi un "nom de message". On l'appelle "nom de message" parce qu'il est destiné à faire connaître aux autres membres du groupe la mission que s'assigne l'intéressé dans la société.“<sup>194</sup>

Dem Zitat zufolge darf der Träger nur mit dem neuen Namen angesprochen werden, sobald er diesen gewählt hat. Den alten Namen des Jugendlichen zu nennen, würde bedeuten, dass man die neu gewählte Aufgabe der Person ignoriert oder nicht verstanden hat und der Weiterentwicklung des Mädchens oder des Jungen keine Bedeutung beimisst. Solches Verhalten käme einer Beleidigung gleich und wird deshalb nicht gerne gesehen.

Eine weitere Funktion der Namensgebung als Erwachsene(r) in der Mahi-Region ist die der stillen Liebeserklärung, welche mit dem Begriff *Àdàhàn* bezeichnet und als *Ádànyí*, eine Möglichkeit der „Liebeserklärung“ verwendet wird. So ist es dem Mädchen anhand des gewählten Namens möglich, seiner Zuneigung zu einem Jungen Ausdruck zu verleihen und den anderen Mädchen damit zu signalisieren, dass dieser für jene keine Option mehr darstellt. Diese durch Namensgebung bevorzugte Ausdrucksform der Frauen in diesen Regionen galt als ein Verstoß gegen die sozialen Vorschriften, die die Frauen daran hinderten, vor der Heirat mit einem Mann sexuelle Kontakte aufzunehmen. Dieser Verstoß manifestiert sich durch *Àdàhàn*, einen Austausch von sentimentalen Botschaften durch Gesänge, die überwiegend dem Unterhaltungsrhythmus<sup>195</sup> *Avùnle* bei Vollmond entstammen. Offensichtlich besingen die Mädchen ihre Bewunderung, ihre Vorliebe für einen Jungen. Früher durchzog diese Gesangsart, die dem Geliebten gewidmet wurde, fast in Gänze die Jugendzeit aller junger Mahi. Diese Gesangsart war nicht allein

---

<sup>194</sup> GUÉDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 376.

<sup>195</sup> In den Mahi-Gegenden existieren Gesänge, die lediglich bei Vollmond und ausschließlich von jungen Mädchen gesungen werden. Sie werden *Avùnle* oder *àfùnle* genannt. Rhythmisch begleitet werden sie ausschließlich von Händeklatschen, was als Manifestation einer erfreulichen Begebenheit gilt.

typisch für die Mahi; denn von den Bagirmi im nördlichen Nigeria und Acholi in Uganda wird auch berichtet, dass sie nicht nur ohne Scham ihre Bewunderung für einen jungen Mann ausdrückten, sondern auch ihren Wunsch nach sexuellem Verkehr oder auch der Vermählung.<sup>196</sup>

Die Liebeslieder fungieren weiterhin als Wiegenlied, indem sie es der Mutter ermöglichen, durch das Baby ihrer Liebe für den Ehemann Ausdruck zu verleihen.

**Lied Nr 6: Atín ɔ́ tɔ́tɔ́ má  
nó sà àlínvó**

**Der krumme Baum hat keine Hüftschmerzen**

Atín ɔ́ tɔ́tɔ́ má nó sà àlínvó.

Der krumme Baum hat keine Hüftschmerzen.

E hù mi ɔ́é nu é.

Eben deshalb sollte ich umgebracht werden.

Atín é nyó xè nukùnme, we xè nó zón je.

Die Vögel setzen sich auf einen Ast hin, zu dem es sie hinzieht.

Atín ɔ́ tɔ́tɔ́ má nó sà àlínvó.

Der krumme Baum hat keine Hüftschmerzen.

E hù mi ɔ́é nu é.

Deswegen sollte ich umgebracht werden.

Atín é nyó xè nukùnme, we xè nó zón je.

Die Vögel setzen sich auf einen Ast hin, zu dem es sie hinzieht.

Mà un má jólò wé ɔ́ avó wútù keɔ́é, zinzán towé we un kpón boe jaxà. Bò ni ón un gbo bó je yotówénu.

Nicht nur Deine Bekleidungsweise, sondern eher Deine Verhaltensweise haben mich zu Dir hingezogen. Deshalb bin ich an Dir interessiert.

Mà un má jólò wé ɔ́ akwé wútù keɔ́é zinzán towé we un kpón boe jaxà. Bò ni ón un gbo bó je yotówénu.

Nicht nur Dein Vermögen, sondern eher Deine Verhaltensweise haben mich zu Dir hingezogen. Deshalb bin ich an Dir interessiert.

Atín ɔ́ tɔ́tɔ́ má nó sà àlínvó.

Der krumme Baum hat keine Hüftschmerzen.

E hù mi ɔ́é nu é.

Sollte ich deswegen umgebracht werden?

Atín é nyó xè nukùnme,

Die Vögel setzen sich auf einen Ast hin,

---

<sup>196</sup> Vgl. OKPEWHO: La Littérature orale en Afrique subsaharienne (wie Anm. 18), S. 28.



we xè nó zón jé.

zu dem es sie hinzieht.

**Stichwörter:** Beweggrund für ein wahres Gefühl – Charakterzug und Verhaltensweise

### **Kommentar zum Lied**

Der Gesang mit dem Titel „*Atín do toto má nó sà àlinvó*“ – zu Deutsch: „*Der krumme Baum hat keine Hüftschmerzen*“ – ist einer der schönsten von dem Informanten Bernard Tokponho (50) zusammengestellten Liebesgesänge. Im Liedtext werden von dem Musiker die Gründe für das Empfinden von Liebe idealisiert; seiner Sicht zufolge basiert das Gefühl von Liebe weder auf finanziellen Interessen noch auf bestimmten physischen Eigenschaften, sondern auf bestimmten Charakterzügen.

Dieses Lied stellt eine Möglichkeit für junge Frauen dar, ihre Liebe und ihre Absichten kundzutun und der Öffentlichkeit zu offenbaren. Mit dem Gesang unterstreicht die Frau ihre Entschlossenheit, ihre persönliche Wahl durchzusetzen und die volle Verantwortung dafür zu übernehmen. Mit der Metapher des „*krummen Baumes*“, der nie wieder seine Ursprungsform erlangen kann, dadurch jedoch tragfähig wird, verdeutlicht sie ihre Gefühle und die Situation, in der sie sich befindet. Diesem Baum in ihrer Standhaftigkeit ähnlich, werde sie an der Wahl des Geliebten bzw. an dem Gefühl, das sie für ihn empfindet, festhalten. Zur Untermauerung ihrer Argumentation erwähnt sie das Verhalten der Vögel, die stets auf dem Ast landen, der ihnen gefällt. Aus einer Fülle von Möglichkeiten an verschiedenen Landeplätzen wählt sich der Vogel nur einen einzigen aus, auf dem er sitzen möchte. Gleich diesem Vogel wählte auch sie ihren Geliebten aus einer großen Menschenmenge. Diese Entscheidung traf sie dabei keineswegs unbedacht oder überstürzt, sondern nach sorgfältiger und langer Überlegung, nach Beobachtungen und Überlegungen, auf denen die Gründe ihrer Entscheidung aufgebaut sind, die weder etwas mit den finanziellen Verhältnissen des Mannes noch mit seiner äußeren Erscheinung zu tun haben. Vielmehr waren Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen des Geliebten ausschlaggebend.

Der Musiker präsentiert in seinem Gesang eine ideale Vorstellung davon, auf welchen Beweggründen die Wahl der geliebten Person basieren sollte. Seiner Meinung nach sollten Charakter und Verhalten guten

finanziellen Verhältnissen vorgezogen werden, denn ausschließlich das Verhalten einer Person entscheidet, ob man dauerhaft Liebe für jemanden empfinden kann. So bilden Verlässlichkeit, Ehrlichkeit und Vertrauen die Basis einer Beziehung, die durch einen starken Zusammenhalt charakterisiert ist. Der Musiker appelliert an die Vernunft der Menschen, die fordert, eine Entscheidung des Herzens nicht nach rationalen Gründen zu treffen.

**Lied Nr 7: Okú ló nyi ahwàn dé    Wenn der Tod eine feindliche Armee wäre**

<p>Okú ló nyi ahwàn dé, è mí tɛlɛ tɔn ló dé so unkpò do. O jɛsín ɔn ló nyi ahwàn dé, o yɔkpò lè, ló sɔ gantù jɛ yo cé nu. E ma ká nà kpé wutɔn hwi lo o túun</p>	<p>Wenn der Tod eine feindliche Armee wäre, hätte unsere Armee ihn erbarmungslos erschossen. Wenn der Tod eine feindliche Armee wäre, hätte ich beträchtlich für Aufruhr sorgen lassen. Unweigerlich kann er leider nicht besiegt werden.</p>
<p>O sinnukà é gbà dó sinzón ne ɔn mɛ ɔn. M'ɛn é ma wà nuḍé. O sinnukà é gbà dó Ahanzón nen ɔn mɛ ɔn. Mɔn é má wà nuḍé. Oxó é mi tɔn nà ɖo ɖè nó we hun mɛ, ɖo nu mi azɔn ɖokpó. Má nyèn món nɔ sɔ kén do agban ji bò nó sa. Wa ɖo nu mi azɔn ɖokpó! E hwi é wutu kén sín bó do mi ɔn ɖi é, Ananuvi dokɔn-nu. Mɔn é ma wà nuḍé</p>	<p>Diese Kalebasse mit Wasser brach gerade im Wassertopf auf. Das ist aber nicht schlimm. Die Kalebasse ist vorhin im Getränkebehälter aufgebrochen. Das ist aber nicht schlimm. Allerdings will ich genauer darüber Bescheid wissen. Ich möchte wissen, wie es um unsere Idylle steht. Ich hätte deswegen keine Rachegefühle Dir gegenüber. Erzähl doch! Ich will wissen, woran ich bin. Deinetwegen, <i>Ananuvi Dokɔnnu</i> bin ich von einer Menge Menschen umgeben, die auf mich eifersüchtig sind. Das ist aber nicht schlimm.</p>

**Stichwörter:** Umgang mit einer Liebesbeziehung – Bekämpfung der permanenten Bedrohung durch den Tod

### **Kommentar zum Gesang**

„*Okú ló nyi ahwàn d'è*“ – zu Deutsch: „*Wenn der Tod eine feindliche Armee wäre...*“, ist ein Liebeslied, dessen unterschiedliche Teile die widersprüchliche Gedankenwelt eines Liebenden thematisiert. Auf dem Wege einer sorgfältigen Analyse des von dem Informanten Alèdo Aifa vorgetragenen Liedes<sup>197</sup> lassen sich drei Teile unterscheiden, in denen die Sehnsucht nach Liebe, die Furcht vor einem gewaltsamen Ende dieser Liebe und die Verzweiflung abwechselnd thematisiert werden. Alèdo Aifa deutete an, dass es sich um ein altes Lied handele, das er persönlich gern singe, um sich an seine Jugend zurückzuerinnern. Mit zum Zeitpunkt der Feldforschung 82 Jahren lebte der ältere Herr in Aklamkpa, seinem Heimatdorf, einem Stadtbezirk der Kommune Glazoué. Er war einer der bekanntesten traditionellen Mahi-Musiker und begleitete seine Lieder im Stil der Toba-Musik. Er ist im November 2015 verstorben.

Die erste Strophe des Liedes gewährt einen Einblick in die Traumwelt eines Liebenden, die durch nichts außer dem Tod zerstört werden kann. Ausschließlich die Unausweichlichkeit eines Schicksalsschlages könnte bewirken, eine bestehende Liebesbeziehung auf tragische Art und Weise zu beenden. Die eigene Ohnmacht gegenüber dem Tod bringt den Sänger dazu sich vorzustellen, wie er den Tod bekämpfen könnte:

„Wenn der Tod eine feindliche Armee wäre,  
hätte unsere Armee ihn erbarmungslos erschossen.“

Die aggressive Haltung, die der Liebende dem Tod gegenüber einnimmt, ist Beweis seiner Bereitschaft alles nur Mögliche zu tun, um seine Beziehung vor Unheil zu bewahren. Eine Beziehung, deren Verlust eine außerordentlich schmerzhaft Erfahrung wäre und eine emotionale Wunde hinterlassen würde, die wohl nie gänzlich verheilen könnte.

Mit der Angst vor dem Verlust assoziiert er eine militärische Auseinandersetzung, einen Aufruhr der Massen gegen die Armee des Todes.

---

<sup>197</sup> Aus gesundheitlichen Gründen und wegen seines hohen Alters konnte der Informant das Liedstück nicht vollständig vortragen. Einige Erklärungen gab er jedoch gern.

Schmerzlich gelangt der Liedsänger jedoch zu der Einsicht, dass dieser Kampf vergebens wäre, da der Tod und das Leben eine untrennbare Einheit bilden, die niemand je entzweien kann. Auf diese Unabdingbarkeit des Todes wird im Lied mit dem Vers verwiesen: *„Unweigerlich kann er leider nicht besiegt werden“*. Gleichzeitig behauptet der Komponist des Liedes, dass sich jede wertvolle Liebesbeziehung mit mindestens einem Unglück konfrontiert sehen muss, um an der gemeinsamen Problembewältigung wachsen zu können. In Bezug darauf wird das Beispiel der Kalebasse angeführt. Die Kalebasse stellt ein Behältnis dar, welches überwiegend Trinkwasser enthält und niemals zerbrechen sollte. Geschieht dies dennoch, dann wird dieses Ereignis als Vorbote eines Unglücks betrachtet, das die Betroffenen bald ereilen wird. Die zerbrochene Kalebasse stellt in dem hier vorgestellten Lied das Sinnbild einer die Liebesbeziehung bedrohenden Unglücks dar; der Liedsänger befürchtet also, seine geliebte Partnerin zu verlieren. Er versucht aber neuen Mut zu schöpfen, indem er sie fragt, *„wie es um ihre Idylle stehe“*. Diese Frage klingt wie ein Ausdruck der Verzweiflung und bildet zugleich die letzte Strophe des Liedes. Zudem bringt der Singende seine Eifersucht zum Ausdruck, obwohl er vordergründig ganz gelassen bleibt (*„Das ist aber nicht schlimm“*).

Als Resümee des Liedtextes kann festgehalten werden, dass er in erster Linie die wahre Liebe thematisiert, die mit vielen Problemen verbunden sein kann. Das Lied wird oft von Jugendlichen gesungen, um sich der geliebten Person zu offenbaren oder ihr die Leiden, die mit dieser Liebe verbunden sind, zu verdeutlichen.

#### 4.3.4 Loblieder

Zu den Lobliedern zählen jene Gesänge, die zum Ziel haben, sich selbst oder eine andere Person mit Lob zu bedenken. Ein Lob, das sich durch Bewunderung, Respekt, Sympathie oder generell durch anerkennende Emotionen offenbaren kann, die man entweder einer anderen Person oder auch sich selbst entgegenbringen kann. Dient ein Lied zur Selbstverherrlichung, so stellt sich der Sänger generell als überaus kompetent und unbesiegbar dar. Die Loblieder nehmen einen wichtigen Platz in der gesungenen Literatur der schwarzafrikanischen Völker ein. Isidore Okpehwo betrachtet sie sogar als eine der ergiebigsten Gattungen in der

afrikanischen Oralliteratur: „*Les chants de Louange sont l'un des genres les plus fertiles dans la littérature africaine.*“<sup>198</sup>

Mitunter besteht die Gefahr, sie mit den Liebesliedern zu verwechseln. Dies kommt prinzipiell vor, wenn das Lied einer Frau gewidmet ist.

Die Lobgesänge lassen sich in zwei Arten einteilen, nämlich die zum Zwecke der Selbstverherrlichung und Lobgesänge, die der Huldigung einer angesehenen Persönlichkeit dienen. Im letzteren Falle schreibt man den Menschen generell positive tierische Eigenschaften und Fertigkeiten sowie positive Eigenschaften der Pflanzen zu. Loblieder, die der Musiker für sich selbst verfasst hat, sollen hingegen die Talente, die Vorzüge oder auch den Ideenreichtum des Künstlers offenlegen. Dabei rekurriert er oft auf Sprüche oder sogenannte Zauberformeln, die seine Unbesiegbarkeit demonstrieren sollen. Der Sänger hält also in gewissem Sinne eine Laudatio auf sich selbst. Der Musiker Modeste Tokponho<sup>199</sup> alias „*Gbèzé Zèguèzougou*“ erwähnt beispielsweise Folgendes in seinem Gesang: „*Nu blí sín Kpóji, mɔn nɔ gɔn dódóme*“, zu Deutsch: „*Was vom Berg abrutscht, muss unweigerlich auf dem Boden landen.*“ Er möchte damit verdeutlichen, dass kein Wesen existiert, das sich mit ihm, seinen positiven Eigenschaften oder seinen Talenten messen könnte.

In einem solchen Lobgesang kann sich der Musiker auch auf verstorbene Vorfahren oder Ahnen beziehen, auf deren Unterstützung er durch die Erwähnung im Gesang hofft. Da jedoch in der vorliegenden Forschungsarbeit die individuellen Vorstellungen Einzelner in den Gesängen keine Berücksichtigung finden, sind Lieder dieser Art im Folgenden nicht aufgeführt.

Lobgesänge, die einer Person schmeicheln sollen, thematisieren viele positive menschliche Eigenschaften, tierische Fertigkeiten sowie die Vorzüge von Pflanzen. Der Musiker stellt seine Sprachfertigkeit unter Beweis, indem er beispielsweise Metaphern und viele sorgfältig ausgewählte Redewendungen verwendet. Mögliche Fehler und Laster werden verschwiegen, herausragende physische Eigenschaften oder moralische Tugenden, Erfolge und Siege hingegeben ausgiebig gewürdigt. Es handelt sich um minuziös formulierte und durchdachte Lobreden, die die

---

<sup>198</sup> Ebd., S. 27.

<sup>199</sup> Ein sehr bekannter Mahi-Berufsmusiker.

Bewunderung der Zuhörer wecken sollen. Mitunter wird lobend auf die Eltern der besungenen Person, denen sie mutmaßlich ihr Talent, ihren Erfolg und ihre Tugendhaftigkeit verdankt, hingewiesen. Hat sich dieses Talent erst nach der Heirat entfaltet, vergisst man nicht die Ehefrau zu erwähnen, die zweifellos dazu beigetragen hat.

Die Preislieder dienen zum einen dazu, die Gunst der jeweiligen Person zu gewinnen, zum anderen aber auch dazu, möglichst vollzählig alle Ereignisse nachzuerzählen, die zum Erfolg des Einzelnen oder seiner Familie beigetragen haben.

Auch Hochzeitsgesänge werden in der Mahi-Region zu den Lobliedern gezählt. Sie dienen in allgemeiner Form dem Lob der Familie der Brautleute. Vor allem die Familie der Braut wird geehrt. Unter sozial-gesellschaftlichem Gesichtspunkt betrachtet, ermöglichen es diese Hochzeitslieder beiden Familien an Ansehen zu gewinnen. Dennoch ist diese Art von Gesängen nicht sehr verbreitet in der Mahi-Region, denn zu einem solchem Anlass wählt man generell eher Lieder aus dem Repertoire der populären Lieder aus.

**Lied Nr 8: Axovi nyentɔn**

**Mein[e] Prinz[essin]**

Axovi nyentɔn, é hwi wu wè,  
ken syín bo do mi é.

Mein[e] Prinz[essin], deinetwegen hab' ich  
so viele Feinde.

Ananu dokɔnnu, é hwi wu  
we ken sín bo do mi.

*Ananu Dokɔnnu*, deinetwegen hab' ich so  
viele Feinde.

Afɔ ná tɛ Kpéxomɛ bo sini  
dan wɛ á?

Soll der Fuß den Busch betreten und sich  
vor der Schlange fürchten?

Agbá ná ɔ nuɔwé hun  
má kanbyɔ ó.

Hörst Du Gewehrschüsse, mach' Dir keine  
Sorgen darum!

Axovi mentɔn, é hwi wu wè  
ken syín bo do mi é.

Mein[e] Prinz[essin], deinetwegen hab' ich  
so viele Feinde.

Ahwantunvi dakpanu, é hwi  
wu wɛ ken syín bo do mi.

*Ahwantunvi Dakpanu*<sup>200</sup>, deinetwegen hab'  
ich so viele Feinde.

Afɔ ná tɛ kpéxomɛ bo sini  
dan wɛ á?

Soll der Fuß den Busch betreten und sich  
vor der Schlange fürchten?

---

<sup>200</sup> Eine Bezeichnung für einen Klan.

Agbá ná ɔ̄ nuɔ̄wé hun má kanbyo ó. Hörst Du Gewehrschüsse, mach' Dir keine Sorgen darum!

Un hwe dowe ní, odàn wá ðù mi ɔ̄n, má zɔ̄n dandan yí é. Wenn ich Dir folge und von der Schlange gebissen werde, dann würde ich gerne sterben.

Un je ðɔ̄n má ɔ̄ gbétowé. N'í wé hwedo adikun, bɔ́ é sɔ́ wɛn cé yí sègbo ɔ́ xwé. Dort angekommen überbrachte ich Deine Botschaft. Ich bin *Adikun* gefolgt und dies hat mich zu *Sègbo*<sup>201</sup> geführt.

Un hwe dowe ní, aya wá gbo mi ɔ̄n má zɔ̄n ayàya yí é. Wenn ich mit Dir gehe und ins Unglück geraten bin, so werde ich gerne daran sterben.

Un je ðɔ̄n má ɔ̄ gbétowé. N'í wé hwedo wegbonu bɔ́ é sɔ́ wɛn cé yí sègbo ɔ́ xwé. Dort angekommen übermittle ich Deine Botschaft. Ich bin *Wegbonu*<sup>202</sup> gefolgt und dies hat mich zu *Sègbo* geführt.

Axovi dasá né do ló ɔ̄: Oɔ̄nɔ̄ ɔ̄ dé mà lɔ̄n, é má nɔ́ ɔ̄ ni é. Prinzen aus *Dassa*<sup>203</sup> sprechen: Wenn jemand nicht einwilligt, so werden ihm die Haare nicht abgeschnitten.

O sɛnhlɛn gbo hwè. E ji má nɔ́ xo ni hwètɔ̄n nɔ́ sùn é ló. Das Zebra hat Streifen. Der Regen kann sie aber nicht abwaschen.

Un ɔ̄'ayi cé ɔ́, un na wá nuɔ̄ɔ̄ ɔ́, xocé mɛ có ná kí. Wenn ich etwas in meinem Leben unternehme, so halte ich es in meinem Herzen geheim.

**Stichwörter:** Liebeserklärung – eventuelle Folgen

### **Kommentar zum Lied**

Im vorliegenden Lied handelt es sich um ein klassisches Liebeslied, durch das der Sänger seine zärtlichen Gefühle gesteht. Anhand der möglicherweise drohenden Folgen verdeutlicht er die Intensität seiner Liebe. So könne ihn beispielsweise nicht einmal das fehlende Einverständnis der Eltern zur Vermählung von seiner Wahl abbringen. Dieses Lied wurde

---

<sup>201</sup> Das Schöpferwesen.

<sup>202</sup> Bezeichnung für einen der zahlreichen Klans bei den Mahi.

<sup>203</sup> Damit sind die Mahi gemeint, die das Nago-Gebiet, Dassa, besiedeln.

bei Houédanou Gouagbé (54), einer der Informantinnen aus Assanté, einer kleinen Mahi-Stadt, aufgenommen. Houédanou Gouagbé ist verheiratet und betreibt einen Lebensmittelhandel. Dieses Lied hat sie im Alter von 10 Jahren in einem Kinderkreis erlernt.

Die Liebesbeziehungen, die junge Mahi miteinander eingehen, stehen vielfach in Widerspruch zu der Entscheidung und dem Wunsch der Eltern. Dies drängt die jungen Leute oft dazu, folgenschwere Entscheidungen zu treffen. Diese Entscheidungen stellen aber nicht immer den Königsweg dar. Dieses Lied, das von jungen Leuten generell bei Vollmond gesungen wird, dient also zur Illustration sowohl der inneren als auch der äußeren Hindernisse und Konflikte, die ein Jugendlicher vor seiner Hochzeit überwinden muss. Bei den meisten afrikanischen Völkern – und so auch bei den Mahi – ist eine Beziehung oft von der Meinung der Eltern abhängig. Sollten sie Einwände oder Bedenken zur bestehenden Beziehung hegen, bleibt einem jungen Menschen oft nichts anderes übrig, als die geliebte Person aufzugeben, denn der fehlende Segen der Eltern könnte Unglück über die gesamte Nachkommenschaft bringen. Dieser Auffassung liegt eine altherkömmliche Tradition zugrunde, der zufolge die Eltern mehr Lebenserfahrung besitzen, welche es ihnen ermöglicht, die Konsequenzen einer Handlung in vollem Umfang einschätzen zu können. Des Weiteren besitzen sie oft mehr Informationen zur Geschichte der jeweiligen Familie und können dadurch besser beurteilen, ob ihr Kind eine gute Wahl getroffen hat. Die Eltern haben auch die Möglichkeit, ihre Nachkommen zu segnen oder zu verfluchen, wenn diese ihnen Höflichkeit oder Gehorsam verweigern. Zudem könnten sie auch den Dienst eines *Fa*-Priesters in Anspruch nehmen, um sich Gewissheit über das Zusammenleben des Ehepaars in spe zu verschaffen, wenn sie Schlimmes für ihre Nachkommen befürchten. Alle diese Mittel tragen dazu bei, die Nachkommenschaft zu beschützen oder ihr Unglück zu vermeiden. Deshalb ist das junge Mädchen oder der junge Mann dazu gezwungen, sich der Entscheidung seiner Eltern zu unterwerfen. Ab und zu passiert es jedoch, dass die jungen Leute entgegen der Entscheidung der Eltern handeln und dem Ruf ihres Herzens folgen. Dies hat generell Streitigkeiten mit den Eltern zur Folge. Ein weiteres Problem, mit dem sich manche Jugendliche konfrontiert sehen, sind Neid und Eifersucht der Nachbarn oder Gleichaltrigen auf das Glück der jungen Leute. Oft



entstehen daraus langanhaltende Feindschaften, die im Lied folgendermaßen beschrieben werden:

„Mein[e] Prinz[essin], deinetwegen hab' ich  
so viele Feinde.  
*Ananu Dokõnu*, deinetwegen  
hab' ich so viele Feinde.“

Aller im Lied erwähnter und deutlich beschriebener Schwierigkeiten zum Trotz möchte die Singende ihre Liebe nicht aufgeben und trifft den Entschluss, entgegen der herrschenden Meinung zu handeln. Sie bleibt beharrlich und beschreibt ihre Standhaftigkeit mit den Worten:

„Soll der Fuß den Busch betreten und sich  
vor der Schlange fürchten?  
Hörst Du Gewehrschüsse, mach' Dir keine Sor-  
gen darum!  
Wenn ich Dir folge und von der Schlange gebis-  
sen werde, dann würde ich gerne sterben.“

Mit diesen Zeilen nimmt die Liedsängerin den Ausgang ihres Liebeskampfes vorweg, indem sie deutlich macht, dass keine Gefahr groß genug wäre, um sie von ihrer Liebe abzuhalten. Sie würde alles riskieren, selbst den Tod, um diesem Gefühl zu folgen. Das Einzige, das sie davon abhalten könnte, ist offensichtlich der Zweifel. Sie hegt die Befürchtung, dass der Geliebte ihre Liebe nicht ernst nimmt. Dieser Gedanke wird deutlich in den folgenden Zeilen:

„Wenn jemand nicht einwilligt,  
so werden ihm die Haare nicht abgeschnitten.“

Des Weiteren zeigt das Lied deutlich, dass die Sängerin ihre Liebe als etwas Irreversibles ansieht, denn sie zieht das Fell eines Zebras als Beispiel heran. Sein gestreiftes Fell bleibt selbst bei Regen unverändert. Am Ende des Liedes wird deutlich, dass ein Bruch der Beziehung ein katastrophales emotionales Erlebnis für die Sängerin darstellen würde. Davon könnte sie sich niemals ganz erholen. Sie würde daher von diesem Tag an alle ihre Gefühle geheim halten, damit sich das Erlebte niemals wiederholen könne. Das Lied wird oft nur zur Unterhaltung gesungen, ohne ernstern Hintergrund. Es dient jedoch sehr gut dazu, um die Gefühlswelten der jungen Leute zu veranschaulichen.

### 4.3.5 Lyrische Beschwerdelieder oder wehmütige Poesie

Die Gesänge dieser Kategorie handeln vom Leiden und tiefen Bedauern, welches Menschen in seelisch schmerzvollen Situationen durchleben müssen. Dabei kann es sich um eine bereits vergangene Geschichte handeln, die negative Erinnerungen wachruft oder um Handlungen und Erfahrungen, deren Konsequenzen noch weiter in die Gegenwart wirken. Das weitreichende Spektrum solcher wehmütigen Lieder machte es möglich, relativ viele dieser Gesänge in die vorliegende Arbeit aufzunehmen.

Diese Gesänge sind weitgehend Ausdruck und Bestätigung eines tief empfundenen Gefühls, welchem der Komponist Ausdruck verleihen möchte. Er möchte sich damit Erleichterung verschaffen und sich über seine Gefühlslage klarwerden. Der therapeutische Zweck, der hier ebenfalls in Erscheinung tritt, ist eine Möglichkeit für viele Menschen, eine schlimme Situation abermals zu durchleben und sie so mit der Zeit zu verarbeiten. Außerdem können dadurch Lösungsansätze für vergleichbare Ereignisse in der Zukunft erlernt werden.

Die Beschwerdelieder beinhalten sämtliche menschliche Emotionen. Sie können auf den ersten Blick unbedeutend erscheinen, denn erst die Beachtung, die man einem Gefühl schenkt, lässt dessen Bedeutung wachsen. Diese Lieder charakterisieren sowohl vorübergehende Freuden und Schmerzen als auch das vergängliche Glück, Phasen der Freundschaft sowie den Liebeskummer. So wird die unglückselige Liebe beispielsweise unter Hinzunahme vieler Beleidigungen besungen.

Darüber hinaus werden in den lyrischen Beschwerdeliedern nicht nur etliche soziale Missstände und menschliche Enttäuschungen thematisiert, sondern auch die bedauernde Wahrnehmung der eigenen irdischen Aufgaben. Dabei wird die persönliche Lebenssituation mit der von anderen verglichen. Nicht selten kritisieren die Menschen dabei auch ihr Schicksal oder ihren Schöpfergott, den sie für ihre verzweifelte Lage verantwortlich machen. Für unverschuldete Armut und Unglück scheint es für sie nur eine Erklärung zu geben: Es ist der Wille einer höheren Macht, auf sie keinerlei Einfluss haben.

Die Beschwerdelieder basieren häufig auf persönlichen Erfahrungen Einzelner oder thematisieren stellvertretend für die Menschen das Schicksal von Tieren, die in den Gesängen häufig in Aktion treten. Einem

Tier werden Eigenschaften eines Menschen zugewiesen, um gewisse Parallelen zur Lebenswelt der Menschen aufzuzeigen. Zum Beispiel werden Anspielungen auf Schildkröten, Hasen, Hühner, Chamäleons und Hyänen gemacht, die sich menschlich verhalten, um sich zu den eigenen, erfahrenen Qualen äußern zu können. Die Autoren dieser Gesänge geben in ihren Texten vielfach eigene Erfahrungen wieder, um ihre Zuhörer vor den eventuellen Konsequenzen ihres Tuns zu warnen. Die Gesänge dürfen aber nicht ausschließlich als Ausdruck persönlicher Betroffenheit gewertet werden, sondern erheben Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Neben den Beschwerdeliedern gibt es unter anderem auch Gesänge, die sich in der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreuen, die aber aufgrund der Vielzahl der in ihnen angeschnittenen Themen keiner speziellen Kategorie zugeordnet werden können; auch sie finden in der vorliegenden Abhandlung Berücksichtigung.

### Lied Nr 9: Gbè hɛn avɔ dɛ ɔ Ich ziehe gern den Lebenslendenschurz an<sup>204</sup>

Gbè hɛn avɔ dɛ ɔ, mán dó.	Ich ziehe gern den Lendenschurz <sup>205</sup> an, den das Leben mir zum Anziehen gibt.
E sè avɔ dɛ́é ló o!	Hier ist mein Lendenschurz, mein Schicksal!
Gbɔnu ma hɛn laà vɛvɛ cé!	Lass mich meinen roten Stoff behalten!
E mɛ cò nu nɔ jolò é.	Alle freuen sich auf ein glückliches Leben.
E medé kùn mɔn gbè bó gbè ó.	Keiner würde ein glückliches Leben verweigern.
E mɛ cò nu nɔ jolò é.	Alle freuen sich auf ein glückliches Leben.
E dɛhwén, é medé kùn mɔn gbè bó gbè ó.	<i>Dɛhwén</i> <sup>206</sup> , keiner würde es wirklich ablehnen.

<sup>204</sup> Wortwörtlich übersetzt ergibt der Titel: „Bietet das Leben mir irgendeinen Lendenschurz, dann ziehe ich ihn an“. In der Absicht den Liedtext verständlicher zu machen, wird dem Lied der vorliegende Titel gegeben.

<sup>205</sup> Der Begriff „Avɔ“ wird zur Bezeichnung eines Lendenschurzes oder Stoffes verwendet. Es dient zur Anfertigung eines Kleidungsstücks oder wird von Frauen zum Schutz ihrer Körper benutzt. Auch beim Schlafen wird ein „Avɔ“, also ein Lendenschurz, als Decke benutzt. Die tatsächliche Größe des Stoffstückes beträgt knapp über einen Meter, sodass es je nach Verwendungszweck gefaltet werden muss.

<sup>206</sup> Bezeichnung für einen der fünf wichtigen Klans, die im Gebiet der Mahi zu finden sind.

Un jòlò ñagbé cóbò sè cé mà yi gbé.	Ich strebe nach Glück <sup>207</sup> , doch mein Schicksal verhindert es.
Ni ɔn màn kpɔn mɔn bo yí jà àjò, bo ò nu nán?	Sollte ich deshalb das Schicksal des Diebstahls beschuldigen?
Hwèken, gbèdè un gbè.	<i>Houékin</i> <sup>208</sup> , ich sage leider ab.
Gbè hen avòdè ɔ mán dó.	Ich ziehe gerne den Lendenschurz des Schicksals an.
E sè avò ñjé ló o!	Hier ist ein Lendenschurz, mein Schicksal!
Gbɔnu màn hen laà vevè cé.	Lass mich meinen roten Stoff behalten.
Gbè cé ko hen avòdè ján ɔ mán dó.	Bietet mir mein Schicksal einen Lendenschurz an, dann habe ich ihn gern an.
E sè avò ñjé lò o!	Hier ist ein Lendenschurz, mein Schicksal!
Gbɔnu màn hen laà vevè cé.	Lass mich meinen roten Stoff behalten!
E mɛ cò nu nɔn jòlò é, ahwannóvi, é mɛdè kùn mɔ gbè bó gbè ó.	Alle freuen sich auf ein glückliches Leben. <i>Ahwannóvi</i> <sup>209</sup> , keiner lehnt es wirklich gerne ab.
E mɛ cò nu nɔ jòlò o. Gbèdè mɛdè kùn mɔ gbè bò gbè ó.	Alle freuen sich auf ein glückliches Leben. Keiner lehnt es wirklich gerne ab.
Un ka jòlò ñagbé cóbò sè cé mà yi gbè.	Ich strebe nach Glück, doch mein Schicksal verhindert es.
Ni ɔn màn kpɔn mɔn bo yí jà àjò bo ò nu ná án?	Sollte ich daher aus einem Diebstahl reich werden?
È ñhwén, gbèdè un gbè.	<i>Ñhwén</i> , dazu sage ich nein.
Gbè hen avòdè ɔ mán dó.	Bietet mein Schicksal mir einen Lendenschurz an, so würde ich mich damit
E sè avò ñjé ló!	bekleiden. Hier ist ja ein Stoff, mein Schick-

<sup>207</sup> Im Gesang wird das Mahi-Wort „*ñagbé*“ durch das deutsche Wort „Glück“ statt „das Gute“ übersetzt, denn der Mahi unterscheidet „das Glück“ als ein geistiges Zufriedenstellen“ vom „Guten“ als moralischer Eigenschaft, was in der Sprache der Mahi je nachdem mit „*ñagbé*“ oder „*ñagbé wíwá*“ ausgedrückt wird. Außerdem wird unter dem Begriff „*ñagbé*“ überwiegend ein Leben mit zahlreicher Nachkommenschaft, in einem guten Gesundheitszustand sowie in sozialer, moralischer, beruflicher und finanzieller Zufriedenheit verstanden.

<sup>208</sup> Hier geht es um den Künstlernamen der Informantin, die sich das Liedstück zu eigen gemacht hat.

<sup>209</sup> Hier ist auch die Rede von einer weiteren Bezeichnung der fünf wichtigen Klans der Mahi.

Gbɔnu mà hen làa veve  
cé.

sal! Lass mich meinen roten Lendenschurz  
anziehen!

**Stichwörter:** Ergebenheit – das Streben nach Glück – Unzufriedenheit  
mit dem Schicksal

### **Kommentar zum Lied**

Das überaus populäre Lied mit dem Titel „Gbè hen avɔ dé ɔ, mán dó“, ins Deutsche übersetzt „Ich ziehe gern den Lendenschurz bzw. den Stoff des Lebens an“, erscheint als ein verzweifelter Hilferuf, in dem sich die Absicht des Musikers niederschlägt, sich mit der eigenen unbefriedigenden Lebenssituation abzufinden. Indem er wegen seiner unliebsamen Lebensumstände resigniert, erwartet der Musiker eine bessere Lebenssituation von seinem Schöpfer oder bittet ihn darum, diese nicht noch zu verschlechtern. Der Gesang wurde von einer der in Aklamkpa ansässigen Informantin, Mignonang Sossa alias *Houékin*, vorgetragen.

Im Gesang mahnt der Musiker die Menschen zur Mäßigung und erteilt ihnen den Rat, sich mit ihren Lebenssituationen zufriedenzustellen, auch wenn sie unerfreulich und bedrückend ist. Die Intention des Musikers scheint es zu sein, die Menschen dazu zu bewegen, ohne Neid und Missgunst ehrgeizig an den eigenen Zielen zu arbeiten. Seiner Meinung nach träumt nämlich jede Person von der Verbesserung ihrer Situation. Bleibt der erwünschte Effekt trotz aller Mühen und Versuche jedoch aus, solle man sein Schicksal als gegeben hinnehmen.

Außerdem schärft der Musiker der Zuhörerschaft ein, dass Neid und Gier nicht überhandnehmen dürfen, denn das könnte dazu führen, das Gefühl für das richtige Maß der Dinge zu verlieren. Daher soll man seine Emotionen überaus gut kontrollieren, um einem eventuellen Kontrollverlust entgegenzuwirken. Im weiteren Verlauf stellt sich der Musiker vor, welche Konsequenzen ein allzu dringender Wunsch nach Veränderung haben könnte. Keineswegs möchte der Musiker seine Mitmenschen zur Faulheit animieren, aber er befürchtet, dass der unbedingte Wunsch nach einer Verbesserung der Lebensumstände zu Kriminalität führen könnte. Eine Anpassung an die herrschenden Gegebenheiten hingegen kann ein friedvolles Miteinander garantieren. So werden allzu exzessive Ambitionen, die eigenen Lebensumstände verbessern zu wollen, beispielsweise

als Motiv für Diebstähle angesehen. Im schlimmsten Fall könnte dies den sozialen Tod zur Folge haben, denn ein zu großer Wetteifer könnte auch als Provokation betrachtet werden und zur kompletten Ablehnung einer Person führen. Keiner darf dem Lied zufolge auf die Idee kommen, das Schicksal für einen begangenen Diebstahl verantwortlich zu machen, sondern sollte die eigene Schuld anerkennen. Der Sänger übt heftige Kritik daran, durch illegales Handeln zu Reichtum gelangen zu wollen.

Als weitere Anweisung für ein gelingendes Leben fordert das Lied jederzeit volle Einsatzkraft. Gelingt das Vorhaben nicht, soll man sich an eine prekäre Situation in der Vergangenheit erinnern, die im Lied als „der rote Stoff“ angesehen wird und sich dem Schicksal überlassen.

**Lied Nr 10: Logozwe wè do gbèvihàn Die Schildkröte stimmt ein Trauerlied an**

Logozwe wè do gbèvihàn. Un má ɔ nuɔ́é bó ná ɔ kɔ̀gɔnu án. Sè cé wɛ zɔn bɔ é mi nɔ komi.	Die Schildkröte stimmt ein Trauerlied an. Ich habe nichts, somit keine Schulter. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.
[Un ɔ] logozwe wè do gbèvihan. Un má ɔ néngbé bó ná ɔ kɔ̀gɔnu án. Sè cé wɛ zɔn bɔ é mi nɔ komi.	Die Schildkröte stimmt ein Trauerlied an. Ich besitze keinen Rücken, somit keine Schulter. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.
Nué nyi kɔ̀gɔnu ɔn mi nyén án? Ðémàndɔkantɔ wɛ ká nyi kɔ̀gɔnu. Sè cé wɛ zɔn bɔ é mi nɔ komi.	Wisst ihr, was [keine] Schulter [haben] ist? [Keine] Schulter [haben] ist, nichts besitzen. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.
Nué ká nyi kɔ̀gɔnu ɔn mi nyén án? Ðémàn ɔ mɛgudo wɛ nyi kɔ̀gɔnu. Sè cé wɛ zɔn bɔ é mi nɔ komi.	Wisst ihr überhaupt, was [keine] Schulter [haben] bedeutet? [Keine] Schulter [haben] bedeutet, keine Unterstützung haben. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.

Nué nyi kɔ̀gɔnu ɔn mi nyén án?	Wisst ihr, was [keine] Schulter [haben] heißt?
Tɔ̀ mà ɖɔ ɖɔ ɖɔ gudo ɔ we nyi kɔ̀gɔnu. Sè cé we zɔn bɔ é mi nɔ komi.	Es heißt, vaterlos zu sein. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.
Nué le nyi kɔ̀gɔnu ɔn mi nyén án?	Wisst ihr, was [keine] Schulter [haben] bedeutet?
Nayé mà ɖɔ mɛ gudo ɔ we nyi kɔ̀gɔnu mà. Sè cé we zɔn bɔ é mi nɔ komi.	[Keine] Schulter [haben] bedeutet, mutterlos sein. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.
Nué nyi kɔ̀gɔnu ɔn mi nyén án?	Wisst ihr, was [keine] Schulter [haben] bedeutet?
Ðé màn ɖɔ mési, we nyi kɔ̀gɔnu. Sɛ cé we zɔn bɔ é mi nɔ komi.	[Keine] Schulter [haben] ist, mittellos sein. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.
Bɔ un nɔ ɖɔ logozwe wè do gbɛvihan, ɖɔ: un má ɖɔ nɛgbé bó ná ɖɔ kɔ̀gɔnu. Sè cé we zɔn bɔ mi nɔ komi.	Dann sage ich, die Schildkröte stimmt ein Trauerlied an. Ich habe nichts, somit keine Schulter. Ihr lacht mich aus und mein Schicksal ist daran schuld.

**Stichwörter:** Traurigkeit – Unglück – Schicksalsschläge – Schöpfergott

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied stellt das Thema Traurigkeit in den Mittelpunkt. Die Schildkröte beklagt sich über ihre Lebensbedingungen, die aus mehreren Gründen unerträglich bzw. peinlich erscheinen. Diese Traurigkeit, die in den Worten der Schildkröte zum Ausdruck kommt, beginnt mit einer kummervollen und kritischen Betrachtung ihres eigenen Körpers. Das Lied wurde vom Informanten Richard Vidégnon alias *Wesén* im Rahmen der Feldforschung vorgesungen. Der zum Zeitpunkt der Feldforschung 52-Jährige ist Musiker und leitet eine eigene traditionelle Musikgruppe, der er seinen Musiknamen „*Wesén*“ verdankt.

Einleitend stellt die Schildkröte fest, dass ihr Körper ohne Schultern geschaffen wurde. Ausgehend von dieser Tatsache beklagt sie das Fehlen

des Rückens. Sie fügt jedoch hinzu, dass nur Gott dafür Verantwortung trage, nicht sie selbst; er habe sie so geschaffen. Mit ihrer auf dem Aussehen ihres Körpers basierenden, grundsätzlich traurigen Einstellung vermittelt die Schildkröte dem Zuhörer eindringlich, was sie eigentlich unter „*Schulter haben*“ versteht. Mit der Formulierung „*Schulter haben*“ bezieht sich die Schildkröte in einem ersten Schritt auf die primäre Funktion der Schulter, nämlich die Abgrenzung des Rückens zum Hals. Da ihr dieser Körperteil fehlt, empfindet sie sich selbst als ein hässliches Tier. Das Wissen um ihr abschreckendes Äußeres macht sie sehr unglücklich.

Im weiteren Verlauf des Liedes wird Bezug darauf genommen, inwiefern das Fehlen einer Schulter auf soziale Beziehungen und Gegebenheiten beim Menschen übertragbar sein könnte. Hierbei sind aus der Sicht der Schildkröte das Fehlen oder der Verlust der Eltern als „*keine Schulter haben*“ anzusehen, denn deren Abwesenheit wird als ein schwerwiegender Mangel an vertrauensvollen Bezugspersonen wahrgenommen. Somit unterstreicht das Lied die immense Bedeutung beider Elternteile.

In einem letzten Schritt macht das Lied darauf aufmerksam, dass der Mangel an finanziellen Mitteln auch als „*keine Schulter haben*“ angesehen werden kann. Dem Lied zufolge steht die Schulter auch für den Lebensunterhalt. Auf diese Weise deutet das Lied auch auf Personen hin, die wenig Geld besitzen. Zudem ist es an jene Personen gerichtet, die sich mit erschwerten Lebensumständen konfrontiert sehen. Wenn jemand beispielsweise im fortgeschrittenen Alter noch nicht verheiratet ist, noch keine Kinder hat oder einen Verwandten verliert, kann dieses Lied gesungen werden, um zu beweisen, dass die- oder derjenige keine Schuld an der Situation trägt. Allein der Schöpfer, der das Leben geschenkt hat, trägt dafür die Verantwortung.

### Lied Nr 11: E huzu alokpáǵé Wenn es sich ändert

E huzu alokpáǵé ǵ, o lé un nà wè éé?	Wenn es sich verändert, was soll ich dann tun?
Gbè cé huzu alokpáǵé ǵ, o nè un nà wè.	Wenn mein Leben sich verändert, was werde ich dann tun?
O un ǵo ǵo kèmé boní gbè cé	Wenn ich geboren werde und mein Leben



huzu gbɔn dé ɔ, Axikɔnnu gbéwu, un sɔ gbéxa. Agbo wɛ xwe yohɔnu é. E sè nɔ zɔn azɔdé, nè nɔn gbè á? Lò un ná yí dá nè yanxó?	sich negativ verändert, ergebe ich, <i>Axikɔn- nu gbéwu</i> <sup>210</sup> mich darein. Der Ziegenbock wird bald ins <i>Yohɔnu</i> <sup>211</sup> ge- führt. Darf man nicht eine Aufgabe von <i>Sè</i> verrichten? Soll ich denn aufschreien?
E huzu alɔkpaḍé ɔ, o nè un nà wè é? Gbè cé huzu alɔkpaḍé ɔ, o nè un nà wɛ? O un jɔ ɔ kɛmɛ boní gbè cé huzu gbɔn dé ɔ, o dakpanu ahwàntun, un sɔ gbéxa. Agbo wɛ xwe yohɔnu é. E sè nɔ zɔn nuḍé nè nɔ gbè á? Lò un ná yí dá nè yanxo?	Wenn es sich verändert, was soll ich dann tun? Wenn mein Leben sich verändert, was werde ich dann tun? Wenn ich geboren werde und mein Leben sich verändert, ergebe ich, <i>Ahwàntun da- kpanu</i> , mich darein. Der Ziegenbock wird bald ins <i>Yohɔnu</i> ge- führt. Darf man eine Aufgabe von <i>Sè</i> nicht verrichten? Soll ich denn aufschreien?
Alò un ná yí dá, ahwàntunvi dakpanu? Alò un ná yí dá nu mɛḍé ná? Agbo wɛ xwe yohɔnu é, lán wɛ xwe yohɔnu é. E sè nɔ zɔn nuḍé nè nɔ gbe á? Alò un ná yí dá nè yanxó?	<i>Ahwàntunvi dakpanu</i> <sup>212</sup> , soll ich aufschrei- en? Soll ich jemanden anschreien? Der Ziegenbock wird bald ins <i>Yohɔnu</i> ge- liefert. Darf man eine Aufgabe von <i>Sè</i> nicht ver- richten? Soll ich denn aufschreien?

**Stichwörter:** Lebenswandel – Schicksal – Ergebenheit

### **Kommentar zum Lied**

Im Lied „*E huzu alɔkpaḍé*“ – zu Deutsch: „*Wenn es sich ändert*“, wird die Unfähigkeit der Menschen zu einer Reaktion auf eine Veränderung ihrer Lebensumstände thematisiert. Dieses Lied wurde bei Houédanou

<sup>210</sup> Hier bezieht sich der Musiker oder der Singende auf seinen Klan.

<sup>211</sup> Es geht um den *Vodun*-Tempel.

<sup>212</sup> Der Begriff dient zur Bezeichnung für die Angehörigen des Klans „*Ahwàntun*“.

Gouagbé (54), einer der Informantinnen in Assanté, aber auch bei A. Sèchéou Mindé, (30) Gymnasiallehrer in Ayitchédji (Lkrs. Ab-Calavi) während der Feldforschung im Juni 2013 aufgenommen. Hier wird die Version von Houédanou Gouagbé vorgestellt.

Das hier vorgestellte Lied thematisiert die vielen unerwarteten Situationen bzw. Ereignisse, die das Leben bereithält, wie zum Beispiel den Tod eines Verwandten oder die Verschlechterung der finanziellen Situation. Auf solche Veränderungen reagiert eine Person entweder mit Auflehnung oder ergibt sich in die Situation. Auflehnung wäre dem Text des Liedes zufolge jedoch in jedem Falle zwecklos. Vielmehr soll die Situation als eine von Gott gewollte, willkürliche Veränderung angesehen werden, gegen die jeder Protest oder Einwand zwecklos wäre. Mögen die Folgen eines Schicksalsschlages auch unüberwindbar erscheinen und der Person massiven Schaden zufügen, sollte dies nie zum Zweifel an der Vollkommenheit göttlicher Entscheidungskraft führen, denn diese scheint der menschlichen immer und ausnahmslos überlegen zu sein. „*Der Mensch denkt, Gott lenkt*“, dieses Sprichwort trifft auch den Sinn dieses Liedes.

Der Mensch als Wesen mit einem Bewusstsein und der Fähigkeit zu lernen, trifft seine Entscheidungen anhand von Erkenntnissen und Erfahrungen, entwickelt Theorien und Erklärungsansätze, die ihn überlebensfähig machen und ihm das scheinbar sichere Gefühl geben, sich selbst und sein Schicksal kontrollieren zu können. Erst menschliche Schicksalsschläge, Katastrophen oder persönliche Niederlagen verdeutlichen ihm aber, dass sein Einfluss begrenzt ist und er ab einem gewissen Zeitpunkt handlungsunfähig und machtlos ist. Da der Mensch aber, wenn man ihn als biologisches System betrachtet, immer darauf ausgerichtet ist fortzubestehen und weiter zu existieren, findet er einen Weg hoffnungsvoll zu bleiben. Dies gelingt ihm, indem er beginnt zu glauben. Er entwickelt einen Glauben an eine höhere Macht, die ihn trägt und aufrichtet und seinen Lebensweg bereits für ihn entwickelt und vorherbestimmt hat. So gibt er den Gedanken auf, eventuell auch selbst zu seiner ungünstigen Situation beigetragen zu haben, und ergibt sich der von seinem Geist erzeugten, höheren Macht. Hierauf bezieht sich das Lied, wenn das Beispiel des Zickleins angeführt wird, welches als Opfergabe dienen soll. So sieht der Liedsänger die Menschheit als Empfänger eines göttlichen Willens, dem sie sich vollends ergeben soll.

Dieser göttliche Wille wird jedoch nicht als auferlegte Strafe angesehen, sondern vielmehr als Hinweis und Hilfestellung, um sein Verhalten und seine Handlungen stets zu hinterfragen und sie, wenn nötig, zu korrigieren. Dieses göttliche Wirken hat somit einen erzieherischen Effekt und sensibilisiert den Menschen, sein Fehlverhalten zu erkennen und es dann bereuen zu können. Dem Verfasser des Liedes zufolge führte der Mensch ansonsten ein Leben in Sünde und sein Seelenheil wäre in Gefahr. In der Regel drängt es den Menschen danach, der Ursache insbesondere einer negativen Veränderung der Lebenssituation nachzugehen. So könnte eine solche beispielsweise in einer Feindschaft begründet liegen oder Resultat eines Fehlverhaltens sein. Um den genauen Grund zu erfahren, wird bei den Mahi meist das *Fa*-Orakel befragt, welches durch seine Botschafterfunktion zwischen Gott und den Menschen Aufschluss darüber geben kann. So stützt man sich im Gesang auf das Beispiel des Ziegenbocks, welches einer der Legenden des *Fa*-Zeichens<sup>213</sup> entnommen ist. Hier ist die Rede von *Gbé-sà*.

Der Legende zufolge befragten *Agbo* (Ziegenbock) und *Ayizàn*<sup>214</sup> einmal das Orakel, um zu wissen, wie sie jeweils Hörner und Kopf erwerben und länger leben konnten. Das Orakel empfahl ihnen daraufhin einige Opfergaben. Während *Ayizàn* sich bemühte, die befohlenen Opfergaben zwecks Erhalts seines Kopfes darzubieten, hänselte der Ziegenbock *Lègba*. Darüber hinaus machte er sich auch über *Ayizàn* lustig, der einen Krug als Kopf bekam. Von weitem rief er *Ayizàn* und sagte zu ihm, dass sein Kopf ein Tonkrug (*Tà-zɛn*) sei, den er mit etwas Anlauf zerschlagen könne. *Ayizàn* beschwerte sich über diese Aussage bei *Lègba*, der erwiderte, dass der Ziegenbock von nun an zu den Opfergaben zählen solle, die für den *Ayizàn* gegeben werden sollen.

Dieses Beispiel verdeutlicht die Funktion des Liedes, die der Ohnmacht dem Schicksal gegenüber Ausdruck verleihen soll. Umstände, die man zunächst als große Ungerechtigkeit empfindet, erweisen sich so als

---

<sup>213</sup> Das sind die Zeichen des *Fa*-Orakels, das als eines der komplexesten Instrumente zur Befragung der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft mit Hilfe der Schalennüsse dient.

<sup>214</sup> *Ayizàn* stellt den Schutzgott eines Markts dar und strebt die Belebung des Marktlebens an. Er ist der *Vodun*, auf den der betroffene Markt gegründet wird.

unveränderbar und als Willen Gottes. Somit wäre es sinnlos, sich darüber zu beklagen oder dagegen anzukämpfen, da man selbst Schuld dafür trägt.

**Lied Nr 12: E nyí mɔ jèn ná nò** Wenn es so ablaufen sollte<sup>215</sup>

E nyí mɔ jèn ná nò é, un mà ná lón é ló. Mò jèn é ná wa nu mi ón, un mà ná lón kpali kpali. <sup>216</sup>	Wenn es so ablaufen sollte, dann würde ich dagegen opponieren. Sollte man mir das antun, dann würde ich mich dagegen aussprechen.
Gbèto mé unkpó nón dé tián? Giákpàcà ɔo asi uncé. Gbèto mè unkpó nón dé tián? Dekpé cé kpóɔo asi uncé. Hun mɔ jèn ná nò é, un mà ná lón é ló o. Mò jèn é ná nón nè ón, gbédé un mà ná lón kpali kpali.	Gibt es ein einzelnes Individuum im Leben? Ich habe noch meine Machete dabei. Gibt es ein einzelnes Individuum im Leben? Ich habe noch mein Schwert dabei. Wenn es mithin so ablaufen sollte, dann würde ich dagegen opponieren. Sollte es so ablaufen, dann würde ich mich dagegen aussprechen.

**Stichwörter:** unveränderliche Lebenssituation – Ablehnung – Revolte – Ansporn zur Arbeit

**Kommentar zum Lied**

Das Lied „E nyí mɔ jèn ná nò“ – zu Deutsch: „Wenn es so ablaufen sollte“ – ist eines der beliebtesten Mahi-Lieder, denn durch den sehr allgemeinen Text lässt man dem Hörer viel Raum für eigene Interpretations- und Deutungsalternativen. Die Auflehnung des Musikers, die schon in den ersten Zeilen spürbar wird, gibt Aufschluss über dessen Intention. Er fordert

---

<sup>215</sup> Der Textinhalt kann zusammengefasst werden wie folgt: „Wenn es unveränderlich bleiben soll, dann würde ich es nicht annehmen...“ Wortwörtlich kann der Titel auch wie folgt übersetzt werden: „Wenn es so bleiben sollte“. Dies ist je nach der Einstellung des jeweiligen Singenden.

<sup>216</sup> Das Adverb „kpali kpali“, das wissentlich nicht im Text erwähnt wird, drückt in der Mahi-Sprache eine „nachdrückliche Ablehnung“ aus.

den Hörer dazu auf, sich niemals von vornherein mit einer scheinbar schlechten oder kaum akzeptablen Situation abzufinden, sondern durch aktives Eingreifen Gestalter des Geschehens zu werden. Die Beschreibung der Waffen, die er dabei als Mittel zur Gegenwehr anführt, dürfen dabei jedoch nicht als Aufruf zur physischen Gewalt verstanden werden, sondern vielmehr als Aufzählung und Beschreibung seiner noch vorhandenen geistigen Kräfte, wie beispielsweise seine Fähigkeit zu glauben und zu hoffen und sein bisheriges Leben reflektieren zu können. Im alltäglichen Gebrauch dient dieses Lied vorwiegend als Motivationshilfe bei körperlicher Arbeit oder als Zeichen des Protests und Einspruchs bei Versammlungen. Der Gesang wird von einem der Informanten aus Aklamkpa, Cocou Bernard Tokponho, Künstlernamen *Louha*, gesungen. Der zum Zeitpunkt der Feldforschung fünfzigjährige Mann ist Musiker, der die traditionelle Mahi-Musik *Tɔba* betreibt.

Der Gesang erzählt von einem einprägsamen Erlebnis des Musikers, von dem man nicht weiß, ob es nur in dessen Vorstellung existiert oder tatsächlich geschehen ist. Das Lied gilt als Auflehnung gegen die Vorstellung, dass man sein Schicksal ohne Widerstand akzeptieren muss. Die Angst des Sängers, dass er für immer in einer unglückseligen Situation verharren muss, ist für ihn unerträglich. Er fragt sich, ob tatsächlich keine Chance auf Veränderung besteht. Der Gedanke liegt nahe, dass der Musiker damit unwürdige Lebensbedingungen meint, denn er singt: „*E nyí mɔ jèn ná nò é, un mà ná lón é ló o*“ – zu Deutsch: „*Wenn es so ablaufen sollte, dann würde ich dagegen opponieren*“. Auf die Situation zahlreicher Personen verschiedener Berufsstände würde dieser Liedtext zutreffen. Da die meisten Informanten jedoch Landwirte waren, bezogen sie den Liedtext auf ihre Situation. So könnte das Lied beispielsweise an Bauern adressiert sein, die das Lied verwenden, um ihre Kinder anzuspornen. Indem sie ihnen die Misslichkeit ihrer Lage verdeutlichen, motivieren sie die Kinder härter zu arbeiten. Sie stellen so eine effektive Bewirtschaftung ihrer Felder und eine Verbesserung ihrer Lebensumstände sicher.

Möglicherweise möchte der Musiker aber auch mit seinen „revolutionären“ Gedanken die Allmacht einer höheren Göttlichkeit in Frage stellen. Er möchte zumindest im Gesang sein Leben selbst planen und beeinflussen können. Dass eine überirdische Macht seine Lebenssituation bestimmt, möchte er nicht akzeptieren. Die folgenden Zeilen

scheinen diese Annahme zu belegen: „*Mò jèn é ná wa nu mi ón, un mà ná lón kpali kpali*“ – zu Deutsch: „*Wenn unbedingt so mit mir umgegangen werden soll oder mir das angetan werden soll, dann würde ich es nicht annehmen*“. Der Musiker scheint der festen Überzeugung zu sein, dass er genügend Einfluss auf das Geschehen hat, um alle befürchteten Konsequenzen rechtzeitig abwenden zu können. Doch was erzeugt diese Selbstsicherheit? Die folgenden Zeilen könnten eine Antwort darauf geben:

„Gibt es ein einzelnes Individuum im Leben?  
 Ich habe noch meine Machete dabei.  
 Gibt es ein einzelnes Individuum im Leben?  
 Ich habe noch mein Schwert dabei.“

Der Sänger zieht sein Selbstbewusstsein aus der Erkenntnis, dass er immer noch über genügend Kräfte verfügt, um sein Schicksal abwenden bzw. verbessern zu können. So garantieren ihm diese Kräfte die Möglichkeit, sein Leben weiterhin zu gestalten. Kräfte, die in der Unterstützung durch Familienmitglieder oder im Zusammenschluss Personen gleicher Gesinnung sichtbar werden. So ruft der Sänger seine Mitmenschen dazu auf sich zu solidarisieren, denn durch die gemeinsame Arbeit teilt man Anstrengung und Schmerz. Der Sänger spricht von Machete und Schwert, wenn er den Zusammenhalt und die Willensstärke meint. Metaphern, die, wenn man sie wörtlich versteht, angsteinflößend und brutal wirken und das Gegenüber im ersten Moment abschrecken und fernhalten können, denn Machete und Schwert dienen von jeher dazu, den Gegner zu verletzen und zu töten. Fehldeutungen, die in diesem Fall absichtlich gewählt und kalkuliert worden sind.

### Lied Nr 13: Gbèmávò

### Mühsames Leben

Gbèmávò é! Gbèmávò é!  
 Gbèmávò é sè ná mi ón, má so  
 j' àwá bó nò mìton òhun án?

Mühsames Leben! Mühsames Leben!  
 Könnte ich so glücklich sein wie ihr,  
 mit diesem mühsamen Leben von Sè?

Gbèmávò é! Gbèmávò é!  
 Gbèmávò é sè ná mí ón, má so  
 j' àwá bó nò mìton òhun án?  
 E mè é ò náyé wè nò j' àwá.  
 Àwá é je wé àkòtòno òké, má

Mühsames Leben! Mühsames Leben!  
 Könnte ich so glücklich sein wie ihr,  
 mit diesem mühsamen Leben von Sè?  
 Nur die Kinder mit Mutter jubeln.  
 Könnte ich einmal so glücklich sein

so j'àwá bó nò m̀ton d̀phun án? wie ihr, Verwandte?

Gbèmávò é! Gbèmávò é!	Mühsames Leben! Mühsames Leben!
Gbèmávò é sè nà mí on, má so j'àwá bó nò m̀ton d̀phun án?	Mit diesem mühsamen Leben, das Sè mir anbietet, darf ich so froh sein wie ihr?
E mè é d̀ò dàa wè nò j'àwá. Àwá é je wé àkòtòno dé o, má so j'àwá bó nò m̀ton d̀phun án?	Nur die Kinder mit einem Vater sind froh. Könnte ich einmal wirklich jubeln so wie ihr, Angehörige?

Gbèmávò é! Gbèmávò é!	Mühsames Leben! Mühsames Leben!
Gbèmávò, é sè nà mí on, má so j'àwá bó nò m̀ton d̀phun án?	Mit diesem mühsamen Leben, das Sè mir anbietet, darf ich so froh sein wie ihr?

**Stichwörter:** Das Leben – die Wechselfälle des Menschenlebens

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied „*Gbèmávò*“ – zu Deutsch: „*Mühsames Leben*“, bringt eine pessimistische Lebenseinstellung zum Ausdruck. Das überaus häufig verwendete Adjektiv „*mávò*“ hat zahlreiche Bedeutungen wie zum Beispiel mühsam, unruhig, anstrengend, peinlich, unbarmherzig, sorgenvoll, schwierig oder auch traurig. Ausgehend von diesen Wortbedeutungen beschreibt das Lied gleichsam ein unerträgliches Leben. Dieser Gesang, der im Rahmen der Feldforschung im Jahr 2013 aufgenommen wurde, wurde von dem Informanten Magloire Gnancadja (40) vorgesungen. Er ist Landwirt und Musiker.

Das Lied geht zunächst von einer dem Sänger unerträglich erscheinenden Situation seines derzeitigen Lebens aus. Diesem Gefühl, das ihm zunehmend das Leben erschwert, liegen keine finanziellen Schwierigkeiten oder fehlende Selbstentfaltungsmöglichkeiten zugrunde, sondern vielmehr die bestehenden Verwandtschaftsverhältnisse. Ihm fehlen die Eltern, die er zu früh verloren hat. Er versucht, sein Leben mit dem Leben anderer Kinder zu vergleichen und gelangt zu der Überzeugung, dass sein Leben ohne Eltern bedeutungslos sei; er denkt, nur mit ihnen könne er glücklich sein. Daraus folgt, dass ein Kind nur die eigenen Eltern benötigt, um ein sorgenfreies Leben führen zu können. Der im Liedtext

benannte Mangel an Glück soll als die Abwesenheit der Eltern begriffen werden. Der Tod hat dem Liedsänger seine Liebsten entrissen, ohne deren Wärme er nur schwer leben kann. Zudem hat er keinen Beschützer mehr, denn der Vater, der dafür zuständig war, ist nicht mehr am Leben.

Neben ihrer natürlich-biologischen Funktion besitzen die Eltern auch die des Schutzes für ihre Nachkommenschaft, die sich durch eine bedingungslose Liebe manifestiert. Diese Funktionen bewirken, dass sich alle Familienmitglieder der immensen Bedeutung der Eltern bewusst sind. Demgegenüber scheint der Tod der Eltern eine tiefgreifende „Leere“, aber auch Trauer und Angst zu verursachen, denn er ist folgenswer für ihre Nachkommenschaft. Zum einen, weil die Kinder nun Verantwortung für sich selbst tragen müssen; zum anderen könnten sie in Erbschaftsauseinandersetzungen geraten und Schaden nehmen. Der Liedsänger befindet sich also in großer Bedrängnis und sieht keine Handlungsalternativen mehr. Seine Worte können somit als Ausdruck eines tief empfundenen Gefühls aufgefasst werden. Einer Sehnsucht danach, sich von seinem Leiden zu befreien und Glück ebenso selbstverständlich zu empfangen wie die anderen. Der Sänger nimmt seine momentane Situation als ungerecht wahr und blickt neidisch auf das scheinbar glückliche Leben der anderen (hier jenes seiner Angehörigen). Die Art und Weise, wie er empfindet, könnte auch bedeuten, dass er des Öfteren Zielscheibe von Hohn und Spott seiner Mitmenschen geworden ist. Diese Tatsache deprimiert ihn so sehr, dass er sich in zunehmendem Maße gegenüber seiner Umwelt verschließt, nachdenklich und traurig wird und sein Schicksal verzweifelt in Frage stellt. Dies geschieht mit den Worten:

„Mühsames Leben! Mühsames Leben!  
Könnte ich so glücklich sein wie ihr,  
mit diesem mühsamen Leben von Sè?“

Da das Wort „Sè“ sowohl „Schicksal“ als auch „Schöpfergott“ bedeutet, kann man aus der Frage des Sängers ableiten, dass er diese höhere Macht für seine schlimme Situation verantwortlich macht. So beinhaltet der Liedtext auch Probleme und Fragestellungen der Existenzphilosophie, wie beispielsweise die Frage, ob Gott für das Schicksal der Menschen verantwortlich gemacht werden kann. Die andere Frage ist, warum eine so große Ungleichheit und Ungerechtigkeit zwischen ihnen herrscht, denn das Glück der einen scheint oft die Not und der Schmerz der anderen zu



sein. Diese Gegensätzlichkeit wird oft mit dem Unterschied zwischen Tag und Nacht verglichen. In der deutschen Sprache findet dieser Vergleich seine Entsprechung im Ausdruck: „Das ist ja ein Unterschied wie Tag und Nacht!“

Bei den Mahi und anderen Ethnien südlich von Benin existiert der Spruch: „Nur die von Gott geliebte Person gerät immer in Schwierigkeiten.“ Als Lehre aus dem Lied soll niemand seine Lebensbedingungen, selbst wenn sie widrig sind, in Frage stellen, sondern sie annehmen, denn sie entsprechen möglicherweise genau der Vorsehung. Die Menschen sollen lernen, ebendies zu akzeptieren.

**Lied Nr 14: Un ná yí bò  
jòhón gbè**

Un ná yí bò jòhón  
gbè.  
Tòvi akòtomè ni jòhón  
gbè ò, un ná gbò.

O calixélixè é! Un ná yí

**Wenn die Kälte mich daran hindert,  
wegzugehen<sup>217</sup>**

Ich will wegfliegen, doch die Kälte<sup>218</sup>  
hindert mich daran.  
Wenn ich zu meinen Familienmitgliedern  
will und die Kälte mich daran hindert, dann  
höre ich auf.

Oh<sup>219</sup>, Nashornvogel<sup>220</sup>! Ich will einmal weg-

---

<sup>217</sup> Drei Versionen dieses Lieds wurden von den Informanten gesungen. Alle drei beziehen sich auf den Nashornvogel „calixélixè“. Dabei ist man mit einer Schwierigkeit zur Bestimmung der richtigen Bezeichnung konfrontiert. Manche Informanten sprechen die Bezeichnung dieses Vogels ganz anders aus, sodass man „cangolixè“ statt „cali xéli xe“ versteht.

<sup>218</sup> „Jòhón“ kann auch andeutungsweise dem „Wind“ oder der „Luft“ entsprechen. Dies ist vom jeweiligen Kontext abhängig, denn der Begriff „jòhón“, Wind lässt sich in der Mahi-Sprache nicht leicht interpretieren. Vielfach sagt man: „jòhón gbè nu mí“, „Mir ist kalt“ oder „Es friert mich“, was auch „jòhón ò sìn sìn mí wé“ bedeutet. „Es ist windig oder der Wind weht“ ist in der Mahi-Sprache sinngemäß zu übersetzen mit: „jòhón ò nýn yí wé“. In diesem Fall wird Wert auf die Folge gelegt, denn mit viel Wind sinkt automatisch die Temperatur und es wird kalt.

<sup>219</sup> Vokalise zum Singen „O calixélixè é“. Dies findet keine Entsprechung im Deutschen. Daher wird die gekennzeichnete Interjektion mit dem Ausruf „Oh“ als angemessener Ersatz verwendet.

<sup>220</sup> Als Nashornvögel oder Hornvögel wird eine Vogelart bezeichnet, die in den Tropen Afrikas oder Asiens domestiziert bzw. beheimatet ist. Laut der Aussage der Informanten tauchen sie erst nach der Anpflanzung der Yamswurzel auf. Aufgrund ihrer kurzen und breiten Flügel können sie nicht lange fliegen. Es wird ihnen nachgesagt, dass sie von der Luft in ihrem Flug abgehalten werden. Diese Vogelart lebt

bo jòhón gbè.  
Bo un gbó bó gbò.

Me é gbè gbé nyó nà ɔ;  
é gbèto é jén gbègbé nyó  
ná ɔ, yé á nò ɔ mi le  
ko wé.

O calixélixè é! Un ná yí bo  
jòhón gbè.  
Bo un gbó bó gbò.

Un ná yí bo jòhón gbè ɔ;  
toví akòtomé bóni  
jòhón gbè ɔ  
áxwoó.

O calixélixè é! Un n'ayí bo  
gbè ɔ gbè.  
Bo un gbó bó gbò.

Me é ɔo nayé ɔ, yé á nò do  
mi le ko wé. Gbèto é ká ɔo  
nayé ɔ, é nyó hún me ɔ ve  
nó ɔo ɔoɔome ɔo wé.<sup>221</sup>

O mó gbé un ná sé bóni  
kú yí xó nayé wa ɔó á?  
O calixélixè é! Un n'ayí bo  
jòhón gbè.  
Bo un gbó bó gbò.

fliegen und dann hindert mich die Kälte  
daran. Deshalb habe ich aufgehört.

Die Menschen, die sich eines glücklichen  
Lebens erfreuen; Die Leute, die mit einem  
glücklichen Leben beschenkt werden, ma-  
chen sich über uns lustig.

Oh, Nashornvogel! Ich will einmal wegflie-  
gen und dann hindert mich die Luft daran.  
Deshalb habe ich aufgehört.

Will ich mal hin, dann hindert mich die  
Kälte daran; Wenn ich zu meinen Familien-  
mitgliedern gehen will und die Kälte mich  
daran hindert, ergebe ich mich ihr.

Oh, Nashornvogel! Ich will einmal weg-  
gehen und das Leben hindert mich daran.  
Deshalb habe ich aufgehört.

Diejenigen, die noch eine Mutter haben,  
lachen uns bestimmt aus.

Lacht uns absichtlich aus, diejenigen, die  
noch eine Mutter haben!

Sollte ich deswegen den Tod darum bitten,  
meine Mutter zurückzubringen?

Oh, Nashornvogel! Ich will einmal weg-  
fliegen und die Luft hindert mich daran.  
Deshalb habe ich aufgehört.

**Stichwörter:** Verlust der Eltern – der Umgang mit den Verwandten –  
Sorge um eigene Eltern

---

in Gemeinschaft, was ermöglicht, ihre Lebensweise mit der menschlichen zu  
vergleichen.

<sup>221</sup> Der Mahi-Spruch „*ɔoɔome ɔo wé*“ entspricht dem deutschen Ausdruck „Jemanden lächerlich machen“. Dennoch ist in der Liedübersetzung das Verb „auslachen“ vorgezogen worden.

## Kommentar zum Lied

In dem Trauerlied „*Un ná yí bọ jhón gbè*“ – zu Deutsch: „*Wenn die Kälte mich daran hindert, wegzugehen*“, werden die gesellschaftlichen Probleme aufgezeigt, die der Nachkommenschaft durch den Tod der Eltern entstehen. Durch den kreativen Einsatz von vielen sprachlichen Mitteln wird die angespannte und oft unerträgliche Situation verdeutlicht, die häufig zwischen verwaisten Kindern und ihrem neuen sozialen Umfeld entstehen kann. Diese Situation wird im Gesang mit dem Verhalten des Nashornvogels verglichen. Das Lied wurde von der Informantin Mignonan Sossa alias *Houékin* gesungen. Die Informantin stammt aus Aklamkpa, war zum Zeitpunkt der Feldforschung 72 Jahre alt und ist Anhängerin der Naturgottheit Sakpata. Sie ist Witwe und betreibt eine Form der traditionellen Musik, aus der ihr Name *Houékin* resultiert.

Der Tod eines oder beider Elternteile schadet der Nachkommenschaft, und zwar je jünger die Kinder sind, desto mehr. So wären junge Kinder ab diesem Moment auf die Unterstützung der nahen Verwandten angewiesen, die sich nicht immer begeistert von diesem Umstand zeigen. Andeutungsweise wird im Gesang vor diesen Folgen gewarnt.

Die Intention des Musikers tritt schon am Anfang des Gesanges zutage, wenn er formuliert, dass es ihm schwerfallen würde, sich von seinem Familienkreis abzuwenden. Solange also kein verhängnisvolles Ereignis eintritt und ihm „kalt werden lässt“, besteht für ihn keine Notwendigkeit seine Familie zu verlassen. Die familiären Bande sind im afrikanischen Kulturraum von beträchtlicher Bedeutung. Ein Umstand, der einerseits in der Namensgebung begründet liegt und andererseits vom gesellschaftlichen Ansehen einer Familie abhängt. Dieses Ansehen ist stets das Ergebnis der Arbeit und der Bemühungen der Eltern, worauf im Lied eindringlich hingewiesen wird. Sie sind verantwortlich für den Schutz ihrer Kinder und somit verantwortlich für den Fortbestand ihrer Nachkommenschaft. Folglich sollten ab einem gewissen Alter die Teilnahme an familiären Sitzungen sowie der Umgang mit anderen Familienmitgliedern von den Eltern kontrolliert werden. Manche Mitglieder könnten sonst einen schädlichen Einfluss auf die Nachkommenschaft ausüben und könnten im Falle des Todes der Eltern zur ernststen Gefahr für die Kinder werden.

Den Tod der Eltern symbolisiert im Lied der Wind, der unversehens weht und den Nashornvogel daran hindert, sein Ziel zu erreichen. Darüber hinaus wird der Tod als „Kälte“ angesehen, von der die Kinder unerwartet getroffen werden und sie in ihrem täglichen Leben einschränkt. Sie müssen beispielsweise damit rechnen, dass der Tod des Elternteils vielleicht von manchen Verwandten herbeigeführt worden sein könnte. Die Gründe dafür sind sehr vielfältig. Zunächst werden wenige Todesfälle für natürlich gehalten. Die Schuld am Tod eines jungen Menschen wird zumeist seinen Verwandten gegeben. Einer der Hauptgründe ist die allgegenwärtige Angst vor Hexerei oder vor Personen, die sie praktizieren. Die Mahi sind davon überzeugt, dass solche Menschen mit Flüchen den Tod herbeirufen können. „Die Kälte“ kann auch symbolisch für die Haltung der Bekannten stehen, die die Kinder daran hindern können, an den Familienkreis heranzukommen. So wird vermutet, dass der Sterbevorgang kein natürlicher biologischer Prozess ist, der in diesem Fall auch den Eltern widerfahren ist, sondern ihr Tod einen tieferen Sinn und eine Ursache von außen hat. Diese Sichtweise wird oft in den traditionellen afrikanischen Gesellschaften und insbesondere bei den Mahi vertreten.

Das Wort „Kälte“ hat in dem Lied noch eine weitere sinnbildliche Bedeutung. „Die Kälte“ als Folge eines Mangels an Kleidung steht in dem Lied für die Schutzlosigkeit der Nachkommen in Ermangelung der elterlichen Fürsorge. Der Tod der Eltern zwingt die Nachkommen dazu „nackt“, also ohne elterliche Verteidigung oder Schutz zu bleiben. Sie befinden sich somit in einer sehr prekären Situation.

Dieses Lied wird oft bei Beerdigungen gesungen. Die Wiedergabe des Liedes soll die Gemeinschaft der Trauernden nicht nur trösten, sondern sie auch auf die Folgen des Todes aufmerksam machen. Das Lied ist sehr beliebt bei den Mahi. Es ist dem Musikstil *Zinli* zuzuordnen und könnte jederzeit angestimmt werden.

#### 4.3.6 Satirische Lieder

Unter satirische Lieder bzw. Kritiklieder sind Gesänge zu verstehen, die mittels tragisch-komischer Darstellungsweisen auf Missstände und bestehende Ungleichheiten hinweisen und diese heftig kritisieren. Die

Liedsänger behandeln dabei entweder sozialkritische Themen, die jedermann betreffen können oder erteilen einzelnen Personen eine Rüge für ihr unangebrachtes Verhalten. Die Kritik kann mitunter sehr hart ausfallen und entweder als direkte Handlungsaufforderung gelten oder als Warnung vor den Folgen einer bevorstehenden Gefahr verstanden werden. Die Liedsänger kreieren dabei ein Szenario, dessen Konsequenzen die realen Begebenheiten zuspitzen könnten und darauf abzielen, das Bewusstsein der Hörer für diese Thematik zu schärfen. Diese sollen durch die überspitzte Darstellung der beschriebenen Situation schockiert werden, um einen Umbruch in ihrem Denken und Handeln herbeizuführen. Generell geht der Musiker davon aus, dass jeder der Zuhörer bestrebt ist, Negatives zu vermeiden und Positives zu bewirken. So tritt in den Gesängen nicht ausschließlich die persönliche Meinung des Liedsängers, sondern die einer ganzen Gesellschaft zutage. Durch das Hören und Wiedergeben der einzelnen Lieder wird so auf Missstände innerhalb dieses sozialen Gefüges hingewiesen und vor den Folgen gewarnt.

Die Kritik konzentriert sich dabei oftmals auf das Geschehen innerhalb der afrikanischen Kleinfamilie, die nicht immer eine Oase des Friedens darstellt. Neid und Missgunst können von einer oder mehreren Personen der Familie hervorgerufen werden. Die Annahme, der enge Kontakt zu Familienmitgliedern und Verwandten müsste von Harmonie und Hilfsbereitschaft geprägt sein, um der Schwierigkeiten und Herausforderungen des Alltags gemeinsam Herr zu werden, hält einer genaueren Überprüfung nicht stand. Ganz im Gegenteil kann die Familie in manchen Fällen Schauplatz zahlreicher Dramen werden, die zu einer Spaltung und einem Bruch im Gemeinschaftsdenken führen und das Misstrauen schüren können. Solche Fälle werden in den nachfolgenden Liedbeispielen aufgeführt und näher beschrieben.

Doch auch der eigene Freundeskreis kann mitunter Zielscheibe der Kritiker werden, denn das Verhalten mancher Freunde kann durchaus Anlass dazu bieten. So kann es geschehen, dass ein missgünstig gewordener „Freund“ okkulte Kräfte beschwört, um einem Vertrauten zu schaden. So dient der Gesang auch dazu, Ortsansässige vor den bösen Machenschaften Dritter zu warnen und ihre Vorsicht zu stärken, denn generell wird vermutet, dass nicht jeder sofort sein wahres Gesicht offenbart. Der anfangs gute Eindruck, den man von einer Person hatte, kann

so schnell verblasen. Der Sänger empfiehlt deshalb, gesunde Skepsis walten zu lassen.

Des Weiteren thematisieren satirische Gesänge oftmals die vorherrschenden politischen Gegebenheiten, die durch die entsprechenden Autoritäten verkörpert werden. Dabei vollbringt der Sänger oft einen Drahtseilakt, um das richtige Maß zwischen scharfer Kritik und der Bewahrung der Würde jedes Einzelnen zu finden. Satire darf ohne Ausnahme und in jedem Falle nicht unbegrenzt alles, da dies sonst Konsequenzen für den Sänger nach sich ziehen könnte. Deshalb legt jeder Musiker besonderen Wert auf die Wortwahl und die Betonung der einzelnen Wörter, die dadurch noch an Bedeutung und Prägnanz gewinnen können. So kann die scharfsinnige und überlegte Verwendung eines Wortes oder einer Redewendung feingeistige und zugleich messerscharfe Kritik an einem Zustand oder einer Person darstellen.

Häufig sind Gesänge zu hören, in denen Kritik an einer übermenschlichen Macht, einer anderen Dimension geübt wird. So stellt man sein eigenes Schicksal in Frage, das laut der vorherrschenden Überzeugung schon von einem Schöpfergott vorherbestimmt wurde. Dessen Entscheidungen werden mittels der Gesänge, die im folgenden Teil weiter analysiert werden sollen, in Frage gestellt.

### Lied Nr 15: Ma si kankan mən Soll ich Kalebassengeräusche befürchten dé

Ma si kankan mən dé bó gən káxi à é?	Muss ich wegen Kalebassengeräuschen nicht zum Markt?
Wesenu adɔlukɔnvi kankan mən dé bó gən káxi à é?	Muss ich, <i>Wesenu adɔlukɔnvi</i> <sup>222</sup> , wegen der Geräusche den Markt nicht besuchen?
Cé o kun o qi ó.	Das käme nicht für mich in Frage.
O tò dé nyi zà, bə yé nó ɔ́ lé.	Ein Ort wird <i>Za</i> <sup>223</sup> benannt. Dort ist noch
Ozaxo kpóɔo ozàɛ géléta.	Müll auf ihren Feldern zu sehen.
O tò dé nyi zà, bə yé nó ɔ́ lé.	Ein Ort wird <i>Za</i> benannt. Dort ist noch

---

<sup>222</sup> Ein ungewöhnlicher Begriff zur Bezeichnung der Angehörigen des Klans von *Dehwen*, der hier aus musikalischen Gründen ausgewählt wurde.

<sup>223</sup> Eine Ortschaft, die zwischen den Gebieten der Mahi und Fɔn liegt.

Ozaxo kpoḡo ozàḡe géléta.	Müll auf ihren Feldern zu sehen.
Bò ayihòn ni hwé má yihwan lé ɔ, ḡétín ḡo ke á?	Kommt in dieser Welt ein Tag, an dem die Sonne nicht aufgeht?
E golo bò záan éku, bò sun mà yihwan lé ɔ, ḡétín ḡo ke á?	Gibt es auch in dieser Welt eine Nacht, in der der Mond nicht aufgeht?
O un ko sò sin ná nu, boni ayì cé ḡo télé ɔ, o víví tòn nò kpoḡó àgbazacéme. <sup>224</sup>	Sobald ich Wasser zum Trinken nehme, erinnere ich mich stets an ihn.
Gbènu é ayì cé ko lin lé ɔ, o ni nà wá jèn wè.	Das, woran ich in dieser Welt interessiert bin, muss ich unbedingt tun.
E na gbò bà bóle sò dà bóle sò hisò, àḡbomi do hàn wu é.	Auch wenn Pflanzenpeitschen sowie Gewehr und Dolch drohen, habe ich trotzdem keine Angst davor.
Ḋo mitò fi ɔ, é nà hu mi co, é kaná sa mi co, un ka yi gbétòn.	Denn hier bei uns kann ich entweder umgebracht oder verkauft werden.
Bò àdo kún yami ó.	Ich nehme es in Kauf.
Aḡìvì é jìḡo ajikpa bò é ku ɔ, ésin tɛ é nú ḡo anòtònkòn en án?	Wurde das bei der Entbindung umkommende Baby schon von seiner Mutter genährt?
O vovò cé ado ma ya wé ó!	Oh, mach Dir keine Sorgen, mein hellhäutiges Geschöpf!
O gbégbékuntò nò món donutòn vò á.	Derjenige, der die Kriechpflanze <sup>225</sup> ausgräbt, findet ihren Ursprung nicht.

**Stichwörter:** Gerede – Liebeserklärung – Vertrauen – Zusicherung

### **Kommentar zum Lied**

In den traditionellen Gesellschaften, in denen man sich nur nach den sozial geltenden Prinzipien richten durfte und kein Überschreiten dieser

<sup>224</sup> Der Satzteil „...o víví tòn nò kpoḡó àgbazacéme“, der übersetzt lautet: „...erinnere ich mich stets an ihn“, ist Ausdruck eines tief empfundenen Gefühls, das keine Entsprechung in der deutschen Sprache findet. Es kann nur erläutert werden wie folgt: „Nehme Wasser zu trinken, spüre ich seine gute Laune in meinem ganzen Körper.“

<sup>225</sup> Die Kriechpflanze wird „Agbégbé“ bezeichnet. Sie wuchert im Busch, sodass ihre Wurzeln nicht komplett aus der Erde gezogen werden können; sie scheinen endlos zu sein.

Prinzipien toleriert wurde, war eine Liebeserklärung von Seiten der Frau undenkbar. Eine solche Liebeserklärung galt als Verstoß gegen die sozialen Regeln der Vorfahren und wurde notfalls streng bestraft. Soziokulturell gesehen wurde ein solches Verhalten als Demütigung bzw. als Schamlosigkeit angesehen und konnte die Entstehung von Gerüchten und Verleumdungen begünstigen. So gerät die Frau schnell in eine Opferrolle und wird sowohl von nahestehenden Verwandten als auch vom Rest ihres sozialen Umfeldes angefeindet. Dies hat zur Folge, dass sie für eine Empfindung, auf deren Entstehung sie keinen Einfluss hatte, bestraft wird und sich rechtfertigen muss. Will die Frau ein vollwertiges und anerkanntes Mitglied der Gesellschaft bleiben, muss sie lernen, sich und ihre Emotionen zu kontrollieren und zu unterdrücken, um jede öffentliche Freilegung ihrer Gefühlswelt vermeiden zu können. Dieser Gesang wurde so von Frauen getextet, die ihn am Abend bei Vollmond sangen, um die Ruhe der Nacht zur Entspannung zu nutzen und sich im Stillen gegen die geltenden Vorschriften aufzulehnen. Mignongan Sossa alias *Houékin* und Marcelline Létchédé, Informantinnen aus Aklamkpa und Assanté Arrondissement von der Kommune Glazoué haben dieses Lied vorgesungen. *Houékins* Text wird hier aufgearbeitet, weil er sich als eindeutig und melodisch erwiesen hat und sich optimal dafür eignet, das Konfliktpotential der geltenden sozialen Regeln und Vorschriften offenzulegen.

Im Gesang werden die Gerüchte, die entstehen, wenn man sich entgegen der bestehenden Regeln und Normen verhält, mit den „Kalebassengeräuschen“ gleichgesetzt. Wollen Verkäuferinnen ihre Kalebassen zum nächstgelegenen Markt transportieren, binden sie sie mit einem Faden und einem Holzstück aneinander und balancieren sie anschließend auf dem Kopf. Durch die Bewegung, die jeder Schritt der Frauen verursacht, stoßen die Gefäße aneinander und erzeugen dabei ein spezielles Geräusch. Dieses Geräusch wird im Lied metaphorisch anstelle der entstehenden Gerüchteküche verwendet: Annahmen und Vermutungen, die durch Lügen und Tatsachenverdrehung darauf abzielen, die Frau in Erklärungsnot zu bringen. Zwar gilt der Klang der Kalebassen als Metapher für das Gerede der Leute, doch das Entstehungsmuster scheint sich dabei zu ähneln, denn nur der gegenseitige Kontakt ermöglicht die Weitergabe des Klanges beziehungsweise der Neuigkeit. Das entstehende



Geräusch darf die Frauen jedoch nicht daran hindern, ihre Kalebassen weiterzutragen. Ohne sich davon irritieren zu lassen, sollen sie unbeeindruckt weiterlaufen, um ihr Ziel zu erreichen. Der Gedanke liegt nahe, dass man mit diesen Textzeilen die verliebte Frau dazu ermutigen will, ihrem Gefühl zu folgen und sich sowohl von der geltenden Meinung anderer Menschen als auch vom Willen ihrer eigenen Eltern unbeeinflusst zu zeigen. Diese könnten möglicherweise mit der Wahl des künftigen Ehemannes unzufrieden sein und ihre Tochter dahingehend beeinflussen, ihre Wahl rückgängig zu machen. Doch nicht nur verbale Angriffe und Attacken drohen der Frau durch ihr Verhalten. Darauf deutet das Lied hin, wenn wie folgt gesungen wird:

„Auch wenn Pflanzenpeitschen sowie Gewehr  
und Dolch drohen, habe ich trotzdem keine Angst davor.  
Denn hier bei uns kann ich entweder umgebracht,  
oder verkauft werden. Dessen bin ich mir auch bewusst.“

Diese Zeilen machen unmissverständlich klar, dass auch der Einsatz von physischer Gewalt gegen die Frau und ihr Aufbegehren ein legitimes Kontrollmittel der Familienmitglieder darstellt. Eine Gewalt, die sich nicht nur in Form elterlicher Züchtigung, sondern auch in Mord und Totschlag im Falle des Aufbegehrens zeigt. An dieser Stelle im Lied tritt nun die Stärke der tief empfundenen Gefühle der Frau und deren Wille zutage. Sie singt, dass selbst körperliche Qualen sie nicht von ihrem Weg abbringen werden. Sie wäre dazu bereit, die negativen Folgen ihres Verhaltens über sich ergehen zu lassen. Ebenfalls sieht sie in der Gewaltanwendung von außen eine Bestätigung ihrer Überlegenheit. Gehorsam, der mit Gewalt durchgesetzt werden muss, zeigt nur die Schwäche und das Unvermögen des Peinigers. Dies beweisen die sozialkritischen Tendenzen des vorliegenden Textes, denn dort heißt es:

„O tò dé nyi zà, bo yé nó ɖɔ lé. O zaxo kpoɖo zàne géléta.	Ein Ort wird <i>Za</i> benannt. Dort ist noch Müll auf ihren Feldern zu sehen.“
---	--

Im Gesang wird auf den Ort namens *Za* angespielt, was im Deutschen „kehren“ heißt. Der Bezeichnung zufolge muss es sich also um einen Ort handeln, der sauber sein sollte. Im Lied wird jedoch hervorgehoben, dass dort noch Müll zu sehen ist. Die Musikerin verdeutlicht damit, dass keine Gesetze bestehen, denen nicht zuwidergehandelt werden kann. Sie zeigt

die Basis und die Legitimation all jener Regeln, die mit Gewalt durchgesetzt werden müssen und legt damit die Insuffizienz der bestehenden sozialen Regeln und Vorschriften offen.

Doch es lohnt sich, nicht nur einen Blick auf den sozialkritischen Aspekt des Lieds zu werfen, sondern auch auf den Sinn für Poesie, der in den Versen zutage tritt, in denen die Frau die von ihr empfundene Liebe mit folgenden Worten beschreibt:

„Bò ayihòn ni hwé má yihwan  
lé ɔ dɛ́tín ɔ kɛ á?  
E golo bɔ zan éku bɔ sun mà  
yihwan lé ɔ, dɛ́tín ɔ kɛ á?  
O un ko sɔ sin nà nubɔ ayì cé  
ɔ tɛ́lé ɔ, o vívì tòn nó kpođó  
àgbazacéme.“

Kommt in dieser Welt ein Tag,  
an dem die Sonne nicht aufgeht?  
Gibt es in dieser Welt eine Nacht,  
in der der Mond nicht aufgeht?  
Sobald ich Wasser zum Trinken nehme,  
erinnere ich mich stets an ihn.

Betrachtet man diese Zeilen versteht man schnell, dass die Frau damit die Dauer und die Intensität ihrer Gefühle beschreiben möchte. So betrachtet sie ihre Empfindungen als Selbstverständlichkeit, als feste, ortsunabhängige Gesetzmäßigkeit. Egal, wo sie sich befindet, denkt sie doch immer an ihren Geliebten. Eine Tatsache, die sie niemals willentlich beeinflussen oder ändern könnte. Sie scheint ihren Gefühlen sowohl am Tag als auch in der Nacht machtlos ausgeliefert zu sein. Dass sie diese Emotionen derart empfindet, entzieht sich vollkommen ihrem eigenen Willen. Sie steht ihrer Liebe machtlos gegenüber. Ihr Gefühl scheint omnipräsent und sogar so essentiell wie Wasser für ihr Überleben zu sein. Das angeführte Beispiel der Kriechpflanze verdeutlicht am Ende des Liedes die Bitte der Frau an ihren Geliebten, dass er die Beziehung geheim halten und unbesorgt sein soll. Nur er allein soll der Vater ihrer Kinder sein, das weiß sie genau.

Dieser Text gilt als eine Empörung der jüngeren Frauen gegen die sozialen Vorschriften. Diesem Prinzip zufolge sollte einer jungen Frau der Ehemann von ihren Eltern vorgeschlagen werden. Dieses Prinzip, das lange bei den Mahi vorherrschend war, gilt mittlerweile nicht mehr. Trotzdem sind die in jener Zeit entstandenen Gesänge noch im Volk präsent.

Lied Nr 16: Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu	Die Familienmitglieder als mögliche Unglücksursache <sup>226</sup>
E ɖɔ Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu é.	Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu é.	Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
Tɔvi ɖɔ awù dowé, ni ohwe dégɔ ɔ àni é nɔ hwén?	Wenn sie Wäsche zum Anziehen haben, und Du nackt rausgehen sollst, welches Gefühl empfinden sie?
Tɔvi ɖɔ avɔgbàwé ni ohwe dégɔ ɔ àni é ná ɖɔ é?	Wenn sie einen Lendenschurz zum Anknüpfen haben, welches Gefühl entwickeln sie, wenn Du keinen hast?
Tɔvi ná ɖɔ nu wé boɖɔ àsi cé xo gbénlín bó mà mɔn nakí é. Bo yí bálá wa!	Dieser Angehörige wird zu Dir sagen: Meine Gattin bereitet <i>Gbénlín</i> <sup>227</sup> und hat kein Brennholz. Geh und besorge es!
E nyí oɖò ɖé ɔ, lò ɖɔ mɔ án?	Könnte er so reden, wenn Du eine hättest?
Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu é.	Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
E Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu é.	Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu é.	Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
Yàjiji mà zè tɔvi àkɔ wu é.	Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
Tɔvi ɖɔ awùdo wé ni ohwe-dégɔ ɔ àni é zɔn wé?	Wenn Du keine Wäsche anziehst wie der Angehörige, wie ist das zu deuten?
Tɔvi ɖɔ avɔgbàwé ni ohwe-dégɔ ɔ àni é ná ɖɔ é?	Wenn Du keinen Stoff anknüpfst wie das Familienmitglied, wie ist das zu verstehen?
Tɔvi ná ɖɔ nuwé bóɖɔ àsi cé xo gbénlín bó mà mɔn nakí é. Bo yí bálá wa!	Dieser Angehörige wird zu Dir sagen: Meine Gattin bereitet <i>Gbénlín</i> und hat kein Brennholz. Geh und besorge es!
É nyí oɖò ɖé ɔ, lò ɖɔ mɔ án?	Könnte er so reden, wenn Du eine hättest?

<sup>226</sup> Der Titel ist als Übersetzung einer allgemeinen Behauptung zu verstehen.

<sup>227</sup> Ein lange gekochter Maisbrei, der im Wesentlichen zum Verkauf dient.

- Yàjji mà zè tɔvi àkɔ wu é. Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.
- Yàjji mà zè tɔvi àkɔ wu. Die Familienmitglieder sind die mögliche Unglücksursache.

**Stichwörter:** innerfamiliäres Leben – Unannehmlichkeiten – Ungleichheit

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied „Yàjji mà zè tɔvi àkɔ wu“ – zu Deutsch: „Die Familienmitglieder als mögliche Unglücksursache“ gewährt einen Einblick in das Alltagsleben der Mahi; gleichzeitig werden die innerfamiliären sozialen Bindungen und Beziehungen der einzelnen Mitglieder hervorgehoben: In diesem Fall wird speziell die Hilfsbereitschaft thematisiert. So wird beschrieben, wie selbst die Familie zur Ursache von Unannehmlichkeiten werden kann und welche Folgen daraus resultieren können. Dieses Lied wurde von dem Informanten Magloire Gnancadja (40) gesungen.<sup>228</sup>

Dem Lied zufolge erwächst des Menschen Leid ausschließlich aus den sozialen Kontakten und Beziehungen, die sich innerhalb einer Familie ergeben. Somit richtet sich das Lied im weitesten Sinne an alle Menschen, die noch immer den Gedanken hegen, dass man jedem Familienmitglied blindlings vertrauen kann. Die Botschaft des Liedes stellt also einen Appell dar, der die Menschen für die negativen Absichten von manchen Verwandten sensibilisieren soll und verdeutlicht, dass so mancher lediglich auf den eigenen Vorteil und Profit fixiert ist. Aufgrund dessen sollte man stets Vorsicht walten lassen und tunlichst auf die eigene Unversehrtheit achten. Da eine afrikanische Familie mitunter aus unzähligen Personen bestehen kann, muss an dieser Stelle erläutert werden, wer eigentlich zum engeren Kreis der Verwandten gezählt wird. So wären beispielsweise, Tanten, Onkel, Cousins, Cousinen, Nichten und Neffen zu nennen. Das Wort „Tɔvi àkɔ“ entspricht der weit verzweigten Verwandtschaft, deren Bezeichnung fester Begriff bei den Mahi ist. Die Bezeichnung „Tɔvi àkɔ“ stellt eine Zusammensetzung aus drei Morphem dar, deren Erläuterung durch eine Zerlegung des Wortes erfolgt. In der Tat besteht die Bezeichnung aus „Tɔ“, „Vi“ und „Àkɔ“, was der Vater,

---

<sup>228</sup> Feldforschung am 08.08.2013 in Togon (Landkreis Dassa-Zoumè).

das Kind (des Vaters), der Klan und auch „die Familie“ bedeuten kann. Darunter ist aber nicht nur die Familie väterlicherseits zu verstehen, sondern auch mütterlicherseits. In diesem Zusammenhang bemängelt das Lied die destruktiven Tendenzen, die vom Verhalten mancher Familienmitglieder ausgehen und warnt den Hörer davor, immer das Beste vom Gegenüber anzunehmen.

Die wahren und eigentlichen Absichten zeigen sich lediglich in den Taten des anderen. So kann es durchaus sein, dass nahestehende Menschen dem eigenen Ansehen schaden und sich über das Unglück des anderen freuen. Ihr Wunsch scheint es dann lediglich zu sein, durch Flüche und üble Nachrede ihr böswilliges Ziel zu erreichen und den Ruf des anderen nachhaltig zu schädigen. Aus diesem Grund besagt das Lied, dass es durchaus der Fall sein kann, dass Verwandte sich über die Armut des anderen freuen. Dazu führt das Lied das Beispiel von der Gattin an, die *Gbénlín* kocht und dabei viel Brennholz braucht. *Gbénlín* ist ein lange auf dem Feuer gekochter Maisbrei, der im Wesentlichen zum Verkauf dient. Eine Einnahmequelle, die nur dann rentabel ist, wenn der Gewinn nicht ausschließlich den Brennholzverlust ausgleicht. Sollte dies dennoch der Fall sein und das schlechte Wirtschaften zu Verarmung und Not führen, können Verwandte die ersten sein, die sich insgeheim über diesen Schaden freuen. Die Not der anderen lässt sie selbst in einem positiven Licht erscheinen und relativiert ihre eigenen Fehler. So verschlimmern die Verwandten durch ihre Schadenfreude und ihre Verunglimpfungen noch das Elend der Familie anstatt zu helfen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Lied dazu dient, die Ungleichheit menschlichen Schicksals hervorzuheben und zu verdeutlichen. Dieses Schicksal obliegt der Gnade des Schöpfergottes. Er allein entscheidet, ob ein Menschenleben mit allen Freuden gesegnet ist oder nicht. Die Akzeptanz dieser Willkür soll all jenen Menschen helfen, die Kummer und Sorge als festen Bestandteil ihres Alltags erdulden müssen und hadernd ihr Schicksal in Frage stellen. Sie alle singen das Lied, um durch die Klage Erleichterung zu fühlen und sich ihren Kummer von der Seele zu singen. Somit befindet sich die Deutungsebene des Textes auf abstrakter Ebene, also in einem Bereich, bei dem sich offene Fragestellungen nur anhand bestehender Glaubensvorstellungen und

individueller Einstellungen erklären lassen und dadurch erst begreifbar und nachvollziehbar werden.

<b>Lied Nr 17: O kà wε un ɔ ajàjànu</b>	<b>Ein Gefäß habe ich unter die Dachrinne gestellt</b>
O kà wε un ɔ ajàjànu boɔ jì bó já. Bɔ gbè cé jikuí jikuí do fɔnnen <sup>229</sup> men.	Ein Gefäß habe ich unter die Dachrinne gestellt und dazu den Regen erlehlt. Merkwürdigerweise kommt dann mein miserables Leben unter den Menschen zur Rede.
Jì ko jaá m'àn mɔ sin bà nu é.	Nach dem Regen fange ich Trinkwasser auf.
O kà wε un ɔ ajàjànu boɔ jì bó já. Bɔ gbè cé jikuí jikuí do fɔnnen men.	Ein Gefäß habe ich unter die Regenwasser- leitung gestellt und dazu den Regen erlehlt. Dann kommt mein miserables Leben unter den Menschen zur Rede.
Jì ko jaá m'àn mɔ sín bà nu é.	Nach dem Regen fange ich Trinkwasser auf.
Agbá agban bóɔ mɛɔé ɔ agbá ó? Agbagbaɔà we hwe ɔ́ bo mà nyɔn zɔnlín zún. Towé ɔ gbà eé! Eé.	Sollte jemand den anderen dazu zwingen, wenn er seine Last abwerfen würde? Da Du sie mit Leichtigkeit getragen hast, hast Du bei einem Fehltritt Deine kaputt gemacht. Eé!
Agbá agban bóɔ mɛɔé ɔ agbá ó? Agbagbaɔà we hwe ɔ́ bo mà nyɔn zɔnlín zún. Towé ɔ gbà loó. Eé!	Dürftest Du auch die anderen belästigen, wenn Du Deine Last abwerfen würdest? Du hast sie mit Leichtigkeit getragen, und nicht damit zu laufen gewusst. Eben deshalb ist Deine heruntergefallen.
<b>Stichwörter:</b> Ungleichheit der sozialen Situation – Verlust an sozialem Ansehen	

---

<sup>229</sup> Dieser Begriff sollte „die Fɔn-Leute“ bedeuten, was „den Menschen“ entsprechen sollte.

## Kommentar zum Gesang

Das Lied mit dem Titel „*O kà wè un dọ ajàjànu*“ – zu Deutsch: „*Ein Gefäß habe ich unter die Dachrinne gestellt*“, beleuchtet durch die nähere Betrachtung eines Einzelschicksals die soziale Ungleichheit, die noch immer innerhalb der beninischen Bevölkerung vorhanden ist. Das Lied wurde bei Brigitte Baladja, einer in Abomey-Calavi ansässigen Informantinnen aufgezeichnet. Die verheiratete, damals 58-jährige Frau kommt aus dem Mahi-Dorf Vèdji. Sie ist als Händlerin tätig und beeindruckt insofern mit Originalität des Gesangs, als die behandelte Thematik einen direkten Alltagsbezug zum Leben der Menschen herstellt.

Im Lied wird der Besitz einer Dachrinne zum Symbol für ein privilegiertes Leben, für ein Leben mit mehr Annehmlichkeiten, wie es nicht alle führen können. Mit der Dachrinne kann das rare und überaus kostbare Regenwasser aufgefangen und für eigene Zwecke genutzt werden. Eine Praktik, die bei all jenen afrikanischen Völkern fortlebt, deren Dörfer noch keinen Trinkwasseranschluss besitzen. Den Bewohnern garantiert das Regenwasser jederzeit trinken, kochen oder waschen zu können. Nicht jeder ist jedoch imstande, sich eine Dachrinne zu leisten, denn ihre Montage ist nur an einem Metaldach möglich, das für viele Bewohner unerschwinglich ist. Nur wohlhabende Ehemänner sind in der Lage, sich und ihrer Familie diesen Lebensstandard zu bieten. Die Mehrheit der Menschen muss unter einem Dach aus Stroh leben, wodurch das aufgefangene Wasser milchig trüb und ungenießbar wird. Die Gefahr, dass Neid und Missgunst zwischen den Menschen entstehen, ist deshalb sehr groß. Manche stellen sich deshalb die Frage, warum ausgerechnet sie in Armut leben müssen, während andere ein angenehmes Leben führen können. Ein Umstand, der die afrikanische Gesellschaft seit jeher spaltet und ein Ungleichgewicht zwischen Arm und Reich geschaffen hat.

Ein weiterer Aspekt des Liedes ist die Möglichkeit, dass der Ehemann frühzeitig stirbt. Auf diese Weise wird der neue Status der Frau polemisiert. Im Lied wird auf die Kritik der anderen Frauen hingewiesen. Diese denken oft, dass die Witwe den Tod ihres Mannes beschleunigt hat, um die Aufmerksamkeit aller verheirateten Männer zu wecken und auf sich zu ziehen. Sie habe sich vermutlich von der „Last“ befreit, die der Mann

in ihrem Leben darstellte. Die Frau sieht sich nach dem Tod des Ehemannes oft mit der Schmach und der Ablehnung der anderen Menschen konfrontiert. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn vermutet wird, dass die Frau nur ungenügend Sorge für das leibliche Wohl des Gatten getragen hat und sie verantwortlich für dessen Tod ist. Dies verrät folgender Vers:

„Merkwürdig(erweise) kommt dann  
mein miserables Leben unter den Men-  
schen zur Rede.“

Wäre der Tod des Geliebten nicht schon Schrecken genug für die Frau, kommt noch hinzu, dass manche es sogar für möglich halten, sie habe für den raschen Tod ihres Mannes gesorgt. Denunzianten vermuten zudem, dass sie sich entweder einen neuen Partner suchen möchte oder mit ihrem vorigen Lebensstandard unzufrieden war. Haltlose und unfaire Vermutungen und Behauptungen, die der Frau trotz ihrer schlimmen Lage noch weitere Sorgen bereiten können. Selbst wenn sie keinerlei Schuld am Tod des Mannes hat, wird sie zwangsläufig Opfer der üblen Nachrede. Alles, was sie tun kann, ist auf eine Besserung ihrer Situation zu hoffen und nicht auf die Provokationen der anderen zu reagieren. Aus der Sicht der Frau resultiert ihr Unglück aus der Tatsache, sich nicht um ihren Partner gekümmert zu haben. Dies belegt die folgende Strophe:

„Agbá agban bó ɔ̄ meɔ̄ é  
agbá ó?  
Agbagbaɔ̄ wɛ hwe ɔ̄ bo  
mà nyɔn zɔnlín zún.  
Towé ɔ̄ gbà loó. Eé!

Dürftest Du auch die anderen belästigen,  
wenn Du Deine Last abwerfen würdest?  
Du hast sie mit Leichtigkeit getragen,  
und nicht damit zu laufen gewusst.  
Eben deshalb ist Deine heruntergefallen.“

### Lied Nr 18: Mɔn jɛn mí nɔ bóló

### Das ist aber, was ihr oft macht

Mɔn jɛn mí nɔ bóló gbɛn.  
Bóní ayihunhóngbè ká jè axo  
byo ji ɔ̄, é mí má zè ní xwégbé  
mexoɔ̄ é ɔ̄, mí ká nɔ sɔ nu  
nyɔnu xoxoɔ̄ é.  
Bó nɔ ɔ̄ ji ohwi wɛ hɛn mi  
dó unté có miɔ̄ɛsu mi ká ɔ̄

Das ist aber, was ihr oft tut. Und wenn  
die Natur euch zur Rechenschaft zieht,  
verdächtigt ihr einen der Älteren der  
Familie oder ihr haltet eine der älteren  
Verwandten dafür verantwortlich.  
Dann sagt ihr zu ihnen, dass sie an  
eurem Unglück schuld sind, obwohl ihr



sendé nyi wé aá.

Yè nó jèlènu baqabaqá.

E gbèto nò jèlè nu baqabaqá.

To meton dèsu ɔ é nò xò

bléún. Nué yè nó jèlè é né.

Mexo dè ɔ wè mí nó tafù.

Mexo meton, é mí nó tafù

Nùhunmè é mí nó jèlè é né.

E nyi yè dèkon káká bónu sèkè-

tegbè ká je axoton byo ji wè,

é nè on mí nó lìn nu tánùnti.

E nó dɔ tánùnti hwi jén ná nyi.

E ni é mà ká lìn ni tánùnti

ɔ abi é ká nò zé ní àtagán.

Nu baqabaqá é hwi ló o

ká jèlè ɔ é né.

Nu gbè ká je axoton byo ji ɔ,

zinzán alokpà yé nò jèlè e né.

Nùé yé mà nófinlín on, ayihun-

hóngbè é mè é mí wá: O wa da-

gbé hun o wa ni hwiqé. O wa

nyànyàn hun o wa ni hwiqé.

E djiè mè, gbè é mè mí wá, mè

é wa nyànyàn é wa nú éqè. O

wa dāgbé hun o wa nu hwiqé.

E sègbème nuqé nò dɔn án é.

O nubaqawato mà kú gbène-

gbè. O nu wa xoxo bóqɔ é dɔn,

é dɔn án é dɔ xwii bóqɔ finénu

wé. Gbèmenuqé nó dɔn án é.

O gbènuqé nó dɔn án é

Gbè xóqé nó dɔn án vedó á.

Ḍagbé ɔ é dɔ létɔn.

Mɔn jén nyànyàn é dɔ létɔn.

selbst auf keine Vorschriften achtet.

Sie verhalten sich unartig.

Die Menschen verhalten sich entsetzlich.

Unverzüglich wird ihr eigener Vater geschlagen. Etwas Derartiges tun sie oft.

Die alten Personen werden betrogen.

Sie betrogen oft die alten Personen.

Etwas Derartiges tun sie oft.

Wenn *Sèkètegbè* sie zur Rechenschaft

zieht, verdächtigen sie ungerechterweise

eine Tante. Das wird ungerecht ihr zuge-

wiesen. Entweder wird eine Tante zu Un-

recht dafür verantwortlich gemacht oder

wird ein älterer Onkel als schuldig erach-

tet. Da sind die merkwürdigen Dinge, die

Du selbst inzwischen getan hast.

Wenn sie dafür büßen müssen, verhalten

sie sich skurril.

Was ihr ignoriert in dieser Welt, in die

wir gelangt sind: Wer Gutes tut, der tut es

für sich selbst.

Wer Böses tut, der tut es für sich selbst.

In dieser Welt, in die wir gelangt sind,

wer Übles tut, tut es für sich selbst.

Wer Gutes tut, der tut es für sich selbst.

Keine Lebensregel bleibt unbestraft.

Der Übeltäter wird nicht sofort sterben.

Was du inzwischen ohne Strafe getan

hast, bleibt übrig.

Keine Tat im Leben bleibt wirkungslos.

Keine Tat im Leben bleibt wirkungslos.

Keine Verbotsüberschreitung bleibt un-

bestraft. Die Wohltat hat ihre Belohnung.

Das Übel hat auch die seine.

Sèkètègbè é mè mí wá, xó  
nugbó mè nú mì ná tinmé ɔn.  
Xó ɔ visu tɔndé, asinɔ tɔndé  
we.

Nué zɔn bo un ká ɖɔ mɔ:  
Xwégbé mexo mí lɔsu mí tɔn  
ɖié mè.

Mí ɖié nyí nu baɖabaɖa é.

Mí ɖié nyí nu baɖabaɖa é.

E nyí ɖɔ yakpɔdé dó tazéwe ɔ;  
vi ɖé dó tazéwé dó xwédégbé e  
wé, xwégbémexo mi wé nó zin  
dó dò. Dó ékun nyi ɖɔ vi tɔn  
we é nyi ó, é né ɔn wutu mi  
wé nó zin dó dò. Nu baɖabaɖa  
é mí nɔ jèlè e n. Nuɖé mà sín  
nuɖé mà sín ɔn wè, é ná nó mɔ  
bó lé bè jèlè. E ná nó mɔ bónà  
bè jèlè, ló ná ɖɔ é kun nó yalé é  
mí ó.

Gbedé gbedé é kun nó  
yalé é mí ó.

E nyí ɖɔ jidè ɖé yalé càun ɔn,  
cakatú zokpakodé ɖ' así untɔn  
é bo. E da mɛ nu hwé  
hun ɔn é nó kú  
cùɖùɖù.

Bó tɔn ɖé tinyí bó nó nyí ɖɔ  
wɔlɔmɔnɔ hweté.

In dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
wenn wir das Problem erörtern wollen.  
Es soll unter mehreren Blickwinkeln  
betrachtet werden.

Der Grund für meine Äußerung ist, dass  
ihr, ältere Personen auch davon betroffen  
seid.

Ihr geltet als seltsame Leute.

Ihr seid nicht mehr verlässlich.

Wenn ein Jugendlicher Erfolg hat; wenn  
Jugendliche in einer Familie Erfolg  
haben, hindert ihr, die Älteren sie daran.  
Da es sich nicht um eure eigenen Kinder  
handelt, hindert ihr sie daran.

Das ist Einzelnes, was ihr oft tut.

Für nichts wird er sich empören;

Für nichts wird er sich total aufregen.

Für nichts wird er empört sein, indem er  
sagt, dass man ihm nie rücksichtslose  
Worte entgegnen darf.

Niemals darf man ihn mit Rücksichts-  
losigkeit behandeln.

Benimmt sich ein unerzogenes Kind ihm  
gegenüber respektlos, so verfügt er über  
ein „*Cakatú zokpakodé*<sup>230</sup> -Mittel“. Wenn  
das einmal geschossen ist, bringt es den  
Tod bei strahlendem Sonnenschein.

Er hat ein anderes Zaubermittel, das  
„*Wɔlɔmɔnɔ*<sup>231</sup> *hweté*“ genannt wird.

---

<sup>230</sup> Ein Zaubermittel, welches dem jeweiligen Individuum schwer schadet, indem es Schmerzen wie von scharfen Gegenständen im Körper der Person verursacht.

<sup>231</sup> Ein Zaubermittel, das eine Körperbehinderung herbeiführt. Die Halskette wird in der Mahi-Sprache „*wɔlɔ*“ genannt. Durch diese Bezeichnung des Zaubermittels erklärt sich die Unmöglichkeit einer Halskette fest zu bleiben. So verliert das Opfer die gesamte Körperspannung, sodass es nicht mehr aufrecht stehen kann.

E né ɔ kplodó jèn é nɔ xo trolóló.	Das hat unmittelbar die Paralyse zur Folge.
Dè lè dó finé bó nó nyi àma jè wen. Bó dè dọ finé bó nó nyi àma jè wen; sru kpodó sra kpó we é nɔ kú ná.	Zudem gibt es ein anderes Zaubermittel, das „Àmà jè wen“ <sup>232</sup> genannt wird und zum Tod durch das Abführmittel und den Durchfall zwingt.
Nué né é mí nó jélé ɔ. Nu baɗa-baɗa é mí nɔ jélé e né; é mí nó jele bó nó lé d’atanmu ji ɔ.	So etwas Entsetzliches tun sie oft. Sie verhalten sich so verabscheuungswürdig und sind noch stolz darauf.
Sèkètègbè é mí wá, mɛ é nó wa ɗagbé ɔ, nó wa d’akpotɔn mén.	In dieser Welt, in die wir gekommen sind, wer Gutes tut, muss es in seine Tasche einstecken.
Mɔ jén nyanyanwato wa d’akpotɔn mén. Unkpó é mí ná nó finlín ɔn é né.	Auf die gleiche Weise, muss der Übeltäter seine Gräueltat in die eigene Tasche stecken. Das soll euch unvergesslich sein.
Hun gbè é mè é mí wá, o wa ɗagbé hun o wa ní hwiɗé.	In diese Welt, in die wir gelangt sind, wer Gutes tut, der tut es für sich selbst.
O gbè é mè é mí wá, o wa nyànyàn hun o wa nì hwiɗé.	In dieser Welt, wer Übles tut, der tut es demnach für sich selbst.
O gbènuɗé nó ɗon we yé kó vedó é?	Glaubt ihr, dass ein Verstoß gegen die natürlichen Vorschriften unbestraft bleibt?
A má mó án, gbèxódé nó ɗon án.	Seht ihr, kein Regelbruch bleibt ohne Strafe.
Nu towé é wé wa d’ablume; Nu nyànyàn é o wa d’ablume ɔn bó dọ mɛɗé kun nyen ó ɔ, sèkètègbè ká mó bi xwii.	Alles, was Du getan und geheim gehalten hast; Das Übel, das Du heimlich getan hast und vermutest, dass es vor allen geheim gehalten werden soll, hat „Sèkètègbè“ <sup>233</sup> gesehen.
Mà ɗagbéwato mà kú gbène-gbe.	Der Wohltäter wird nicht an jenem Tag sterben.
Gbèto nyanyanwato mà kú	Auch wird der Übeltäter nicht zugleich

<sup>232</sup> Dies bedeutet, das Pflanzenblatt ist auf der Rückseite abgefallen. Begriff auch für ein Zaubermittel, das dem Musiker zufolge zum Tod durch Abführmittel und Durchfall zwingt.

<sup>233</sup> Bezeichnung für den Schöpfergott.

gbéngbe.

E dọ xwii bódò finé nù wé.

Gbèmexó ɔ mó é ki ɔ é né.

Unkpó é mí ná nó filín ɔn é né

sterben.

Die Konsequenzen bleiben unerledigt.

So läuft das Lebensphänomen ab.

Das dürfen sie nicht vergessen.

Mà nyanyanwato má kú faùn.

Kpedé kpedé we gbè nó sun

axó. Nué, o wa bó dọ mædé kun

nyen ó ɔ, kpedé kpedé we gbè

nó sun axó.

Der Übeltäter stirbt nicht plötzlich.

Schrittweise muss man dafür büßen.

Für das, was man heimlich getan hat,

muss man nicht sofort büßen.

Ayihunhongbè é mè é mí wá,

o wa nyànyàn hun o wa dó

hwiqé.

O wa dągbé hun o wa nén

hwiqé.

O wa bađabađa hun o wa nu

hwiqé.

Sè gbèmenu ɔn dé nọ dọn

án.

In dieser Welt, in die wir gekommen sind, wer Übles tut, tut es bestimmt für sich selbst.

Wer Gutes tut, tut es bestimmt für sich selbst.

Wer Übles tut, tut es bestimmt für sich selbst.

Keine Gesetzesüberschreitung bleibt unbestraft.

Ayihunhón gbèmè é mí wá, o

wa nyànyàn hun o wa nu

hwiqé.

O gbènuqé nó dọn án é.

Gbèmenu ɔn dé nọ dọn án.

E sè gbèmenu ɔn dé nọ dọn

án.

In dieser Welt, in die wir gelangt sind, wer Übles tut, tut es bestimmt für sich selbst.

Keine Tat im Leben bleibt wirkungslos.

Kein Gebotsbruch bleibt unbestraft.

Keine Gesetzesüberschreitung bleibt unbestraft.

Ayihunhón gbèmè é mí wá, o

wa nyànyàn hun o wa nu

hwiqé.

Mè é mí ná nó filín ɔn, o wa

dągbé hun o wa nu hwiqé.

O wa nyànyàn hun o wa nu

hwiqé.

E sègbèmenuqé nọ dọn án é.

O nubađawato mà kú gbéngbe

o nù wa xoxo bóđọ é dọn, é

In dieser Welt, in die wir gelangt sind, wer Übles tut, tut es bestimmt für sich selbst.

Was ihnen unvergesslich sein darf, wer Gutes tut, der tut es für sich.

Wer Übles tut, tut es bestimmt für sich selbst.

Kein Regelbruch bleibt unbestraft.

Der Übeltäter wird nicht zugleich sterben. Was du inzwischen ohne Strafe getan

dɔn án é dɔ xwii bóðò finé nù- hast, bleibt übrig.  
wé. Gbèmenudé nó dɔn án é. Keine Tat im Leben bleibt wirkungslos.

**Stichwörter:** Kritik an sozialem Fehlverhalten – Folgen dieser Taten

### **Kommentar zum Lied**

Der Gesang mit dem Titel „*Mɔ jɛn mí nɔ bóló*“ – zu Deutsch: „*Das ist aber, was ihr oft macht*“, spiegelt die Schlussfolgerung des Musikers wider, dass Menschen oft nach der Quelle ihres Unglücks forschen möchten, um ihre Situation gänzlich zu durchschauen. Erst dann besteht die Möglichkeit, etwas zu verändern. Das Lied wird von Ezin Gangnon gesungen, einem der bekanntesten Mahi-Musiker; es stammt aus dem Liedrepertoire des Musikers. Die Entscheidung, es in diese Sammlung aufzunehmen, beruht auf der Tatsache, dass es sich um einen sozialkritischen Gesang handelt.

Der Musiker sieht die Ursache für schädliches Verhalten in der Angst begründet, die Kontrolle über Ereignisse zu verlieren, die immensen Einfluss auf den weiteren Lebensverlauf haben können. Um dieser negativen Entwicklung entgegenzuwirken wird versucht, die verantwortlichen Personen ausfindig zu machen und ihre zerstörerischen Machenschaften zu beenden. Oftmals wird der Schuldige dabei schnell im eigenen Familienkreis gefunden. So behauptet man beispielsweise, eine Tante oder ein Onkel sei für so manche Untat verantwortlich, anstatt sein eigenes Verhalten selbstkritisch zu betrachten. Erwähnenswert an dieser Stelle ist, dass der Sänger ausschließlich die Onkel väterlicherseits erwähnt. Warum dies der Fall ist, entzieht sich dem Wissen des Informanten. Mit den Versen seines Gesanges gelingt es dem Musiker, solch ein in der Gesellschaft weit verbreitetes Verhalten zu beschreiben und zu verdeutlichen, denn jeder scheint offenbar selbst die Verantwortung für seine Taten und die daraus resultierenden Konsequenzen zu tragen. So vertritt der Sänger die Auffassung, dass zwischen Gut und Böse ein natürliches Gleichgewicht herrscht und jeweils positive oder negative Taten im selben Maß auf die betroffene Person zurückfallen werden, gleich dem deutschen Sprichwort: „Wer Wind sät, wird Sturm ernten“. Diese Sichtweise beinhaltet die Möglichkeit, sein Schicksal mitzubestimmen zu können und

löst die Menschen von der Überzeugung, dass nur der Schöpfergott eine Veränderung herbeiführen könne.

Die Selbstverständlichkeit, mit der der Liedautor seine Sichtweise vertritt, ist die Ursache für das tiefe Unverständnis, das er für das Verhalten seiner Mitmenschen empfindet. Denn diese scheinen sich völlig konträr zu seiner Überzeugung zu verhalten und missachten das von ihm vorgestellte Lebensprinzip in jeglicher Hinsicht. So kann es durchaus passieren, dass ein Sohn beispielsweise die Hand gegen seinen Vater erhebt oder er der älteren Generation generell zu wenig Respekt und Achtung entgegenbringt. Solch ein Verhalten widersetzt sich allen geltenden gesellschaftlichen Regeln und wird sich nach Ansicht des Musikers letztendlich negativ auf den Einzelnen auswirken, der früher oder später die Konsequenzen für sein Verhalten tragen wird.

Im besonderen Maße geht der Musiker auf das von der Jugend oft als störend empfundene Verhalten der älteren Generation ein, die an ihren alten Traditionen und Überzeugungen festhalten und diese im Extremfall sogar mit Gewalt durchsetzen möchte. So kann es beispielsweise passieren, dass eine ältere Person des eigenen Familienkreises ein sehr Streitbares und provozierendes Verhalten an den Tag legt und den jüngeren Verwandten Unglück wünscht. Dabei dienen der Person drei verschiedene Zauberkessel als Werkzeug ihrer Verwünschung. Zunächst besitzen sie ein „*Cakatú zokpakodé*“ – ein Mittel, welches einmal durch okkulte Praxen „injiziert“, unverzüglich den Tod (bei strahlendem Sonnenschein) herbeiführt. Sie verfügen über „*Wóló mɔ nó hweté*“, eine Halskette hergestellt aus Pflanzenpulver und Tierblut, die die sofortige Paralyse zur Folge hat. Zuletzt „*Àma jè wɛn*“, ein Zaubermittel, das schwere Durchfälle auslöst, die Dehydratation und den Mangel an Nähr- und Mineralstoffen zur Folge haben, was im schlimmsten Fall tödlich enden kann. All dies konstituiert Praktiken, derer sich ältere Personen oft bedienen.

Als abschließendes Resümee des Gesanges kann festgehalten werden, dass er dazu dient, das Bewusstsein der Menschen für ihr Verhalten zu schärfen. So macht der Sänger deutlich, dass keine Tat ungesühnt und ohne Folgen bleibt, sondern in jedem Fall eine Wirkung erzielen wird. Sie kann sich in letzter Konsequenz entweder positiv oder negativ auf die

betreffende Person auswirken. Deutlich wird dies, wenn wie folgt gesungen wird:

„Mε é nɔ wa ɔǵǵbé ɔ nɔ wa  
d’akpotɔn mén, mɔ jɛn  
nyanyanwato wa d’akpotɔn mén.  
Unkpó é mí ná nó finlín ɔn é né.

Wer Gutes tut, muss es in seine Tasche einstecken. Auf die gleiche Weise muss der Übeltäter seine Gräueltat in seine eigene Tasche stecken. Das soll euch unvergesslich sein.“

### 4.3.7 Philosophische und didaktische Lieder

Unter philosophischen und didaktischen Liedern versteht man Gesänge, deren Zweck es ist, einerseits bei dem Zuhörer eine besondere Reflexion über die Bedingungen menschlicher Existenz und des gemeinsamen Zusammenlebens hervorzurufen; andererseits ihm moralische Grundsätze und Überzeugungen zu vermitteln. So kann das Zusammenleben für alle Mitglieder angenehm und erträglich werden. In diesen Gesängen werden Themen von höchster Brisanz aufgegriffen; sie sollen das Interesse der Zuhörer für eine bestimmte Thematik wecken und zur Erlangung eigener Erkenntnisse und einer persönlichen Meinung beitragen. Diese Gesänge gelten als Antworten auf Probleme, Sorgen oder Fragen, die Teil eines jeden Menschenlebens sind und mit denen sich die Menschheit zu allen Zeiten fortwährend konfrontiert sieht.

Sowohl die Themen als auch die Ausdrucksweisen sind dem Alltag entnommen, um es dem Zuhörer zu erleichtern, einen persönlichen Bezug zu seiner eigenen Realität herzustellen. Auf diese Art und Weise ist es möglich, die in den Liedern dargestellten Antworten auf erst kompliziert wirkende Probleme und Fragestellungen für eine breite Bevölkerungsmasse verstehbar zu machen. Unwesentlich dabei ist, welche persönlichen intellektuellen Voraussetzungen der Zuhörer zur Lösung des aufgeworfenen Problems besitzt, denn der Bezug zu tagtäglichen Begebenheiten vereinfacht den Sachverhalt. Durch das eigene Erleben wird das Erlernte fester Bestandteil des Erfahrungsschatzes einer Person. Inhalte solcher Lieder können beispielsweise das menschliche Schicksal, die unbegreiflichen Taten des Schöpfergottes sowie die zwischenmenschlichen Beziehungen sein.

Auf Grundlage einer angemessenen Tonlage und einer emotionalen Art und Weise das Lied vorzutragen, versucht der Musiker seine Zuhörer

zu berühren und erreicht dies im Idealfall auch durch die Wahl der entsprechenden Worte. Oftmals dienen Tiere dabei als Übermittler einer Morallehre, da ihnen oft ähnliche Eigenschaften wie den Menschen zugeschrieben werden. Des Öfteren besitzen die Gesänge bei den Mahi einen didaktischen Hintergrund. So können konkrete Absichten, reale Gedanken und überlieferte Weisheiten übermittelt werden. Selbst wenn in einem Gesang eine Geschichte erzählt wird, geschieht es oft mit der Intention, eine Morallehre erteilen zu wollen. Diese Art von Gesängen sind hauptsächlich eine Art Kommunikation zwischen dem Musiker und der Zuhörerschaft. Dies wird dadurch deutlich, dass das Anredepronomen „du“ verwendet wird. Die Gesänge informieren somit und weisen auf Gegebenheiten und Wertvorstellungen aus dem sozialen, kulturellen und religiösen Umfeld hin. Dies geschieht mit viel menschlichem Einfühlungsvermögen und der Konzentration auf vielfältige Gefühlsäußerungen. So fungieren diese Gesänge auch als praktische Anleitung zur Selbsthilfe für Menschen, die sich und ihr Verhalten – zum Beispiel im Familienkreis – reflektieren, kritisch in Frage stellen und verändern möchten.

Zu erwähnen ist, dass einige Gesänge hier eingestuft werden, weil in den Gesängen der Mahi die Grenze zwischen Didaktik und Philosophie unscharf ist. Unzählige sind darüber hinaus Gesänge mit einem philosophischen Hintergrund, die wegen ihrer Inhalte auch zur Vermittlung von Moralvorstellungen verwendet werden; die Intentionen hinter den Gesängen sind also sehr vielfältig.

**Lied Nr 19: Tòmèlixò é nó lè dé Né Nur auf Reisen ist eine Umkehr möglich**

Tòmèlixò é nó lè dé né bò,  
é mà nò lè ò gbènyànyàn-  
lixò.

Tòmèlixò é nó lè dé né bò,  
é mà nò lè ò gbènyànyàn-  
lixò.

E mà nò nyonù hwu é sè é,  
bò nó lé ò gbènyànyàn-

Nur auf Reisen ist eine Umkehr mög-  
lich, aber nicht wegen eines mühsamen  
Lebens.

Nur auf Reisen ist eine Umkehr mög-  
lich, aber nicht wegen eines mühsamen  
Lebens.

Man darf sich nicht für schlauer als den  
Schöpfer halten, um wegen des mühsa-



lixò. Tómèlixò é nó lè dé né bọ, é mà nọ lè ọ gbènyànyàn- lixò.	men Lebens zurückkehren zu wollen. Nur auf Reisen ist eine Umkehr mög- lich, aber nicht wegen eines mühsamen Lebens.
E mì wà jẹ dé ọ nu, bọ dégbótó ọkpọ gégégé. E mì wà jẹ dé ọ nu bọ dégbótó ọkpọ gégégè. E wà yì klén meḡé tón kpón bọ aḡìvì ọ yotónnu é. E wà yì klén meḡé tón kpón cobọ nọnvì koḡò gọḡọḡọ é. E wà yì klén meḡé tón kpón bọ nayé tón ọ yotónnu é. E wà yì klén meḡé tón kpón, bọ patón ọ yotónnu é.	Wir sind an die Grenze gekommen und es stehen viele Kontrolleure dort. Einmal an der Grenze stehen dort viele Kontrolleure. Die Durchsuchung ergibt, dass manche viele Kinder haben. Einige andere sind mit zahlreichen Ge- schwistern beschenkt. Nach der Durchsuchung erfreuen sich die einen einer Mutter. Die anderen erfreuen sich eines Vaters.
E wà yì klén cé ọ tón kpón bọ agbàn huzu yàgbàn bó kpèn mi. E wà yì klén cé ọ tón kpón bọ agbàn huzu yàgbàn bó kpèn mi. Bọ un ka ọ gbéḡé gbéḡé, àgọ nì má lè yì mó sẹgbó ọ xisé. Ḃehwenkónvì gbéḡé gbéḡé, bọ nyì ón má mó sẹgbó ọ sín.	Nach meiner Durchsuchung wird ein mühevolltes Leben entdeckt. Nach meiner Durchsuchung wird ein mühevolltes Leben entdeckt. Dann habe ich beharrlich nach dem Schöpfer verlangt. <i>Ḃehwenkonvi</i> , ich muss unbedingt mit dem Schöpfer reden.
E dégbótó gbò dé nu mì boḡ é mà nọ lé ọ gbènyànyàn- lixò. Dégbótó gbò dé nu mì boḡ é mà nó lé ọ gbènyànyàn- lixò. Hun, é mà nó nyónùì hwu é sè é, bonó lé ọ gbènyànyàn lixò. Tómèlixò é nó lè dé né bọ, é mà nọ lè ọ gbènyànyàn-	Der Kontrolleur versperrt [mir] den Weg und sagt zu mir, man dürfe nicht wegen eines mühsamen Lebens umkehren. Der Kontrolleur versperrt den Weg und sagt zu mir, man dürfe nicht wegen eines mühsamen Lebens umkehren. Man darf sich demnach nicht schlauer als der Schöpfer zeigen, um wegen müh- samen Lebens umzukehren. Nur auf Reisen ist eine Umkehr mög- lich, aber nicht wegen eines mühsamen

**Stichwörter:** Das mit Schwierigkeiten beladene Leben – das menschliche Schicksal

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied „*Tómèlixò é nó le dqé né*“ – zu Deutsch: „*Nur auf Reisen ist eine Umkehr möglich*“, setzt sich damit auseinander, wie Menschen ihr mit Schwierigkeiten beladenes Leben bewältigen und nicht resignieren, wenn sie feststellen, dass andere scheinbar bessere Lebensbedingungen und Startvoraussetzungen vorfinden als sie selbst. Unter Inanspruchnahme der Allegorie der „Grenzabfertigung“ versucht der Komponist die vorgeburtlichen Existenzbedingungen der Menschen zu beschreiben und zu klären, welche Faktoren deren Entstehung begünstigen können. Dabei verwandelt sich die an den Schöpfer adressierte Empörung über die bestehende Ungleichheit allmählich in eine Aufforderung an die Mitmenschen, ihr Leben nicht in Frage zu stellen. Das Lied wurde von der Informantin Mignongan Sossa gesungen.

Intention dieses Gesanges ist es, die Zuhörer dazu zu bewegen, sorgfältig über die eigenen Lebensbedingungen nachzudenken. Das menschliche Schicksal, das oft als ungleich und ungerecht empfunden wird, steht im Mittelpunkt der Betrachtung. So entsteht der Vergleich mit der Abfertigung an der Grenze. Der Phantasie des Komponisten entspringt die Fiktion eines vorgeburtlichen Lebens bei Gott. Dieses Leben wäre vergleichbar mit dem Aufenthalt in einer Kammer, in der Gott seine Neuschöpfungen einsperrt, bis sie die imaginäre Grenze der zwei Welten passieren dürfen. Die Geschöpfe Gottes sind dabei jedoch noch ohne jegliches Bewusstsein und reine, unbelastete Wesen, um die sich das Schicksalsnetz noch nicht gesponnen hat. Erst im Moment ihres Übertritts in die bewusste Welt schließen sie ihre Augen und erhalten eine Ahnung davon, was ihnen nun bevorstehen wird. Die Vergabe der Schicksale erfolgt dabei willkürlich und ohne jede Einflussnahme ihrerseits. Auch wenn ihre Zukunft ihnen Angst bereitet oder Unmut hervorruft, könnten sie doch nie kehrtmachen, denn der Durchgang ist von diesem Moment an für sie verriegelt. Eine Umkehr ist somit ausgeschlossen und unmöglich. Nachdem sie diesen Vorgang durchlaufen haben, starten sie

ihre Reise. Der Prozess der Bewusstseinsbildung beginnt und alles Leben findet seinen Anfang. Ein Anfang, dessen Weg und Ziel schon längst vorbestimmt ist. Anders als beim Reisen also hätten diese Wesen, die ab diesem Zeitpunkt „Menschen“ zu nennen sind, dem Sänger zufolge nie die Möglichkeit, ihr bisheriges Leben zu verändern oder zu beenden. Die einzige Chance besteht darin, den Schöpfer um Hilfe anzurufen und zu hoffen, dass er eine Besserung herbeiführt.

Die Beschreibung des irdischen Daseins als Zustand „*des mühsamen Lebens*“ im Lied fällt auf. Unter einem mühsamen Leben wird in der Kultur der Mahi ein Leben verstanden, in dem man seine Eltern in rascher Abfolge verliert. Auch ein Leben, in dem man sich nicht auf seine Geschwister verlassen kann, wird als „mühsam“ angesehen. Des Weiteren auch ein mittelloses Leben, das man ohne Ehefrau oder Ehemann verbringen muss. Manchmal wird so ein Leben als Resultat von Hexerei betrachtet. Eine Praktik, die darin besteht, dem Nächsten mit Hilfe der okkulten Kräfte zu schaden. Es ist anzunehmen, dass dem Musiker ein solches mühsames Schicksal zuteilwurde, weshalb er beharrlich nach dem Schöpfer verlangt. Er soll sein Schicksal korrigieren. Der Eingang zur göttlichen Welt ist jedoch verschlossen und er wird abgewiesen. Folgende Zeilen deuten darauf hin:

„Der Kontrolleur versperrt [mir] den Weg  
und sagt zu mir, man dürfe nicht wegen  
eines mühsamen Lebens umkehren.“

Die abschließenden Worte der Informantin waren, dass man sich mit den eigenen irdischen Begebenheiten abfinden soll, um ein zufriedenes und glückliches Leben führen zu können.

### Lied Nr 20: Gbè é nò gbo mí Das Unglück, das uns trifft

ɔn

E ɔ gbè é nò gbo mí ɔn we  
zɔn bɔ, tɔ un ná yi jè nò  
sukpɔ é.

Àlé nò xo gbètɔ wɛ zɔn bɔ,  
é nò ɔ un kú ɔ un má nò  
yì á.

Es heißt, das Unglück, das uns trifft, ist  
die Ursache des Selbstmordes durch  
Ertrinken.

Das Unglück, das einen trifft, ist der  
Grund, weshalb man sagt, wenn ich  
sterbe, dann gehe ich auch.

Gbè é nɔ gbo mi ɔn wɛ zɔn  
bɔ, tɔ un ná yi jè nɔ ɔkpɔ é.  
Àlé nɔ xo gbètɔ wɛ zɔn bɔ,  
é nɔ ɔ un kú ɔ hwe má nɔ  
vɔ á.

Es wird gesagt, das Unglück, das uns trifft,  
ist die Ursache für das häufige Ertrinken.  
Das Unglück, das einen trifft, ist der  
Grund dafür, dass man sagt: wenn ich  
sterbe, dann habe ich meine Ruhe.

Akwe ná d'ásiwé, aɔimevi ɔ  
ná d'ásiwé, bɔ asì wà d'anù  
bó be nyi kpɔɔnji nu wé ɔ,  
tɔ un ná yi jè ɔ tá sukɔ á?

Wenn Du Geld hast, wenn Du Kinder  
hast, und Deine Frau kocht und das Essen  
aufischt, gäbe es so viel Lust zum  
Ertrinken?

Gbè é nɔ gbo mi ɔn wɛ zɔn  
bɔ, tɔ un ná yi jè nɔ sukɔ é.  
Àlé nɔ xo gbètɔ wɛ zɔn bɔ,  
é nɔ ɔ un kú ɔ hwe má nɔ  
vɔ á.

Es wird gesagt, das Unglück, das uns trifft,  
ist die Ursache für das häufige Ertrinken.  
Das Unglück, das einen trifft, ist der  
Grund dafür, dass man sagt: wenn ich  
sterbe, dann habe ich meine Ruhe.

**Stichwörter:** Leben – Schwierigkeiten – Glück – Selbstmord

### **Kommentar zum Lied**

In dem Lied mit dem Titel „*Gbè é nɔ gbo mí ɔn*“ – zu Deutsch: „*Das Unglück, das uns trifft*“ wird die These aufgestellt, dass schlechte Lebensumstände ursächlich für die Wahl des Freitodes verantwortlich sind. Ein Mensch kann also in Anbetracht von schwerwiegenden existenziellen Problemen seine Hoffnung verlieren und möchte sich durch den Tod Erleichterung verschaffen bzw. zur endgültigen und absoluten Freiheit gelangen. Der Informant Calixte Agbognissou hat dieses Lied von seiner Mutter gelernt. Im Rahmen der Feldforschung wurde es im August 2013 zum ersten Mal zu Gehör gebracht. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer spielt Calixte Agbognissou traditionelle Musik, den Musikstil *Tchingounmè*. Daraus entstand sein Name *Zokpon*. Mit damals 31 Jahren stellte er sich als Anhänger der *Vodun*-Religion vor. Er lebt in Abomey-Calavi, einer der größten Städte innerhalb Benins.

Um ein umfassendes Verständnis des Liedinhaltes zu entwickeln, gilt es zunächst zu klären, welche Lebensumstände dazu führen können, den Freitod zu wählen. Unglück oder Unfälle, Armut, Unfruchtbarkeit oder Zeugungsunfähigkeit sowie Behinderungen psychischer oder physischer

Natur sind bei den Mahi die häufigsten Gründe für den Freitod, da sie generell wegen ihrer Unveränderlichkeit mit einer großen Perspektivlosigkeit einhergehen. Die unzureichende medizinische Versorgung und die eingeschränkten finanziellen Mittel stellen einen Grund dafür dar, dass ein eigentlich behebbares Leiden bestehen bleibt und Menschen verzweifeln lässt. Aufgrund von Glaubensvorstellungen und Weltanschauungen erweitert sich außerdem der Deutungshorizont solcher Einschränkungen. So wird ein medizinisches Problem nicht ausschließlich wissenschaftlich, sondern auch religiös erklärt. Eine Frau, die beispielsweise nicht dazu in der Lage ist, ein Kind zu gebären, könnte eine Hexe sein und infolgedessen ihre Fruchtbarkeit verloren haben. Diese Frau würde auch nach Behebung ihres Problems das Misstrauen der Leute auf sich ziehen und nach wie vor kritisch beäugt und verspottet werden. Doch nicht nur körperliche Leiden können unerträglich werden. Auch der Mangel an finanziellen Mitteln und Nachwuchs kann fatale Folgen haben. Da die Anzahl der Kinder die Sicherung der Existenz gewährleistet und das Fortbestehen einer Familie sichert, stellen ein Mangel oder das Fehlen des Nachwuchses ein gravierendes Problem dar. So wäre ein Landwirt ohne die Mithilfe der nächsten Generation nicht in der Lage, seinen Acker zu bestellen oder zu bewirtschaften. Mit der Wahl des Freitodes versucht er so, den Rest an Ehre und Ansehen zu bewahren und würdevoll abzutreten, um den guten Ruf seiner Person nicht zu zerstören.

Der Mangel an finanziellen Mitteln wird im ersten Teil des Lieds besungen. Geld kann, indirekt betrachtet, zwar kurzfristig zufrieden machen, wenn man es als reine Erweiterung der vorhandenen Möglichkeiten betrachtet, jedoch nie glücklich. Jemand, dem diese Möglichkeiten verwehrt bleiben, ist auf das Mitleid und die Hilfsbereitschaft der Anderen angewiesen und verliert infolgedessen auch an Ansehen, da er als Gegenleistung oft schwierige oder unliebsame Tätigkeiten erbringen soll. Auf diesen elenden Zustand wird im Lied Bezug genommen. Dabei gilt natürlich, dass ein Glücksgefühl etwas sehr Subjektives darstellt und von der individuellen Überzeugung und den Ausgangsvoraussetzungen abhängig ist. So kann der bloße Besitz allein höchstens kurzzeitig beruhigen und das Ansehen vergrößern, doch nie dauerhaft empfunden werden, da der Wert des Zustands „Glück“ nicht in seiner Dauer, sondern

seiner Vergänglichkeit begründet liegt. Problematisch wird es jedoch dann, wenn Reichtum auch als Voraussetzung für die Eheschließung gilt, was durchaus häufig der Fall ist. So kann fehlendes Kapital die Heiratspläne eines jungen Paares für immer zerstören.

Als noch schwerwiegender zu betrachten ist die Zeugungsunfähigkeit eines Mannes, denn durch die hohe Bedeutung, die dem Nachwuchs und generell der Familie zukommt, mangelt es ihm an einer der wichtigsten Existenzbedingungen. So heißt es im Lied:

„Wenn Du Geld hast, wenn Du Kinder hast  
und Deine Frau kocht, und das Essen auf  
den Tisch legt, gäbe es so viel Lust zum Ertrinken?“

Eine Vermählung scheint für einen zeugungsunfähigen Mann somit fast unmöglich zu sein und ihm droht ein Leben in Einsamkeit und Armut. Ein Umstand, der schon viele Männer das Leben gekostet hat. An dieser Stelle des Liedes treten auch das Rollenverständnis zwischen Mann und Frau und die Vorstellung von einem optimalen Familienleben zutage. So kann man sich glücklich schätzen, wenn man sich eine fürsorgliche und kümmernde Ehefrau erwählt hat, die ihre Liebe durch die Erfüllung ihrer hauswirtschaftlichen Pflichten zeigt und so das harmonische Zusammenleben fördert. Die Ursachen für die Wahl des Freitodes sind also breit gefächert.

Als kurzes Resümee der Intention des Verfassers kann festgehalten werden, dass es verzweifelten Menschen in einer scheinbar ausweglosen Lage Mut zusprechen und sie davon abhalten soll, Selbstmord zu begehen. Es übermittelt ihnen die Gewissheit, dass auch schon andere Menschen vor ihnen diesen Gedanken hegten und sich mit Nöten konfrontiert sahen. Es zeigt ihnen, dass sie mit ihrem Kummer nicht alleine sind.

**Lied Nr 21: Àlí e ma yí sè gòn      Gäbe es einen Weg zu Gott – Sè**

E ɖò àlí e ma yí sè gòn, nò wà	Es macht einen traurig, dass kein Weg
nu dó mè. E nyi ɖò è wa gbèmè,	zu Gott führt. Man wird geboren und
bo já gbènuḍé wá gbé ɔ.	will etwas tun.
E nyi ɖò é mà nó mɔn gbè bó	Dass man Gott zuvor nicht auf genaue
nò kàn nuḍé byò, é nyàlan díin.	Angaben ansprechen kann, ist schlecht.

Àlì e ma yí sè gòn, nò wà nu dó mε. E wa gbèmε, bo já gbènuḍé wá gbé ɔ.	Es macht einen traurig, dass kein Weg zu Gott führt. Man wird geboren und will etwas tun.
E nyi ḍọ é nọ mọ gbè bono kàn nuḍé byo, élo nyó.	Wenn man zuvor Gott auf genaue Angaben ansprechen könnte, wäre es gut.
E nyi ḍẹ ná nọ hun ḍọ nú mì sè. A ḍọ nú mí ɔn mε, nyε un kún nà dón o.	Sag mir bitte, Sè, was mit mir geschieht. Wenn Du es mir sagst, werde ich nicht daran zweifeln.
E nọ mọ gbè bo nọ kàn mọ byo élo nyó.	Es wäre besser, wenn man Gott so darauf anspräche.
Àlì e ma yí sè gòn, nò wà nu dó mε é.	Es macht einen traurig, dass kein Weg zu Gott führt.
E wa gbèmε bó já gbènuḍé wá gbé ɔ. E nọ mọ gbè bo nọ kàn nuḍé byo, élo nyó.	Man wird geboren und will etwas tun. Wenn man zuvor Gott auf genaue Angaben ansprechen könnte, wäre es gut.
E nyi ḍẹ ná nọ hun ḍọ nú mì sè. A ḍọ nú mí ɔn mε, nyε un kún ná dón o.	Sag mir bitte, Sè, was mit mir geschieht. Wenn Du es mir sagst, werde ich nicht daran zweifeln.
E nọ mọ gbè bo nọ kàn mọ byo é ná nyó.	Es wäre besser, wenn man Gott so darauf anspräche.
Hàn cé ḍọ mọ lé, ḍié ḍọ gbé un já lo é.	Den Grund, warum ich so singe, will ich hier soeben darlegen.
Má wà lè bá nyo ḍọ gbè yétɔn mè ɔn! E nọ wà ḍé dín bo kú ɔ jén ná nyí né.	Lass uns so manches tun, um uns wohl in dieser Welt zu fühlen! Man tut Einzelnes, was zum Tod führt.
Mεḍesú nọ bà akwε bó nọ dà àsi ná. Bo asi né ɔn, à wà dà lé jesú ɔ né wa né.	Man verdient Geld und heiratet eine Frau. Diese Heirat führt einen zum Tod.
Alokpɔn àgunno ḍọ é ká nọ mọ sègbo ḍesú ɔ, é na bo ná akwε mì d' éjí ɔ un na gbè.	<i>Alokpɔn</i> , wenn <i>Sègbo</i> – Gott selbst vorher darauf angesprochen worden wäre, hätte ich darauf verzichtet, selbst wenn mir diese Frau mit einem Geldgeschenk vorgeschlagen wurde.
Un gbè bó gbò lé, o nyε un kún ná kú o.	Wenn ich sie verweigere, sterbe ich demzufolge nicht.

Bo kú cé gbaùn, kú éné ɔn ná diín.

Medesú nɔ wà nu bó nɔ jì aḍivi. Bo aḍivi ɔ à wà jí ɔ, jesú ɔ ne wa né.

Alokpon àgunno ḍɔ é ká nɔ mɔ sègbo ḍesú ɔ, é na bo sávonu mi káká un ná gbè láá.

Un gbè bó gbo lé, o nyè un kùn ná kú o.

Bo kú cé nyànyàn, kú éné ɔ ná diín.

Medesú nɔ bà akwe bó nɔ xɔ zohún ɔn nà. Bo é nɔ sɔ je àlita bo zohún ɔ nɔ filí, bo tólóló tentɔn me ɔn, o kú ɔ jén ya né.

Ni é ko nɔ mɔ sègbó nɔhun lé, nyanxó o gbénégbé tɔn né ɔn, o nyè un kún ná jé o. Bo kú cè gbaùn, kú éné ɔ e ná diín.

Medesú nɔ bà akwe bo nɔ xɔ zokeke ɔ ná.

Bo é nɔ sɔ je àlita bo, bo tólóló tentɔnme ɔn, o kú ɔ jén ná nyi.

E nyi é ka nɔ mɔ sègbó nɔhun lé nyanxó, o gbénégbé tɔn né ɔn, nyè un kún ná kun o.

Bo kú cè gbaùn, o kú éné ɔn e ná diín lá.

Àlì e ma yí sè gɔn, é wà nu dó me ɔn, mí bó mɔn án. E wá gbème, bo jà gbènuḍé ḍɔ gbé ɔ. E nyi ḍɔ é nɔ mɔn gbè bonɔ kàn nuḍé byɔ, é ná nyó.

Ich werde somit diesem tragischen Tod entrinnen.

Man arbeitet hart, um eine Familie gründen zu können. Man hat Kinder und stirbt danach.

*Alokpon*, wenn *Sègbo* – Gott selbst vorher darauf angesprochen worden wäre, hätte ich darauf verzichtet, selbst wenn ich lange darum gebeten wurde. Wenn ich das verweigere, sterbe ich demzufolge nicht. Ich werde somit diesem verhängnisvollen Tod entrinnen.

Man verdient Geld und leistet sich ein Auto.

Unterwegs kippt dieses Auto um und man stirbt sofort.

Sprache man *Sègbo* – Gott zuvor darauf an, so würde ich an jenem Tag nicht mit diesem Auto fahren. Dadurch hätte ich meinen tragischen Tod abgewendet.

Man verdient Geld und besorgt sich ein Moped.

Unterwegs geschieht ein Unfall und man stirbt dabei.

Sprache man *Sègbo* – Gott zuvor darauf an, so würde ich an jenem Tag nicht fahren.

Dadurch werde ich meinem tragischen Tod entrinnen.

Deshalb macht es einen traurig, dass kein Weg zu Gott führt. Man wird geboren und will etwas tun. Wenn man zuvor Gott auf genaue Angaben ansprechen könnte, wäre es gut.



Àlí e ma yí sè gòn, nò wà nu dó me é.	Es macht einen traurig, dass kein Weg zu Gott führt.
E wa gbème bó jà gbènuḍé wá gbé ɔ. N'én nó mọ gbè bo nó kàn nuḍé byɔ, é ná nyó.	Man wird geboren und will etwas tun. Wenn man zuvor Gott auf genaue Angaben ansprechen könnte, wäre es gut.
E nyi ðè ná nọ hun ḍọ nú mì sè. A ḍọ nú mí ɔn me, nye un kún ná dón o.	Sag mir bitte, Sè, was mit mir geschieht. Wenn Du es mir sagst, werde ich nicht daran zweifeln.
E nọ mọ gbè bo nọ kàn mọ byɔ ná nyó.	Es wäre besser, wenn man Gott so darauf anspräche.
Àlí e ma yí sè gòn, nò wà nu dó me é.	Es macht einen traurig, dass kein Weg zu Gott führt.
E wa gbème bó jà gbènuḍé wá gbé ɔ.	Man kommt zur Welt und will etwas tun.
N'én nó mọ gbè bo nó kàn nuḍé byɔ, é ná nyó.	Wenn man zuvor Gott auf die Details ansprechen könnte, wäre es gut.

**Stichwörter:** Unkenntnis der Zukunft, des Schicksals – Abwehr des Todes

### Kommentar zum Lied

In diesem Lied wirft der Liedermacher das Problem der eigenen Ohnmacht dem Schicksal gegenüber und vor allem die Frage nach dem Einzelschicksal auf. Dieses Lied von Anatole Hountchédé Houndéfo alias *Alokpón* zählt zu den Gesängen, die diesen Musiker sehr beliebt gemacht haben. Es wird für das erste Liedstück erachtet, mithilfe dessen der Musiker den gesamten *Tchingounmè*-Stil revolutioniert hat. Mit 73 Jahren ist er am 24.06.2013 verstorben.

Es ist anzunehmen, dass der Musiker von folgender Annahme ausgegangen ist: Ein Mensch, der geboren wurde, ist einem Wanderer ähnlich, der ohne Kompass in die Wüste gehen muss. Jeder seiner Schritte unterliegt somit dem Zufall und kann folgenschwere Auswirkungen für ihn haben, sogar den Tod bedeuten. Hierin liegt das Bedauern des Liedermachers begründet. Seiner Meinung nach ist es notwendig, dass jeder Mensch, sobald er auf der Welt ist, wertvolle Anweisungen von Gott – hier Sè – über seine Handlungen bekommt. Diese könnten ihm helfen, einen Weg durch das Labyrinth seiner Entscheidungen zu finden. Somit hätte er die

Möglichkeit, ungeahnten Gefahren zu entgehen. Aufgrund dieser Auffassung praktizieren die Mahi viele Sitten und Bräuche, beispielsweise die *Fa*-Befragung, um die Zukunft vorhersagen zu können. Damit vergewissern sich die Menschen, ob eine Handlung nicht zum Tod führen könnte, beispielsweise der Kauf eines Autos. Dieser Kauf könnte sich nämlich nach einem Unfall als schwerwiegender Fehler herausstellen. Doch nicht nur Entscheidungen die Sachwerte betreffen, können einem das Leben kosten. Auch aus emotionalen Gründen getroffene Entscheidungen, wie beispielsweise eine Heirat, können tödlich enden und haben großen Einfluss auf den weiteren Lebensverlauf.

Darüber hinaus zeigt eine tiefgreifende Analyse des ganzen Liedtextes, dass die Abwehr des Todes der Beweisführung des Musikers zugrunde liegt. Als unergründbares Existenzphänomen gilt der Tod als der grausame Feind des Lebens. Sowohl der Musiker als auch der Rest der Bevölkerung fürchten ihn. Basierend auf der Angst vor dem Unbekannten und vor allem der Furcht um die Zukunft denkt der Musiker, dass eine Kommunikation mit dem Schöpfer helfen könnte. Sie kann verhindern, dass man einen emotionalen oder sachlichen Schaden erleiden muss.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Lied den Menschen helfen soll, ihre begangenen Fehler als unausweichliche Notwendigkeit anzusehen. Sie ermöglichen ihnen, ihre Gegenwart und ihre Zukunft mit mehr Bedacht zu gestalten. Nur wer sich über die möglichen Folgen einer Handlung bewusst ist, kann eine Situation kontrollieren und eventuellen Schaden abwehren. So spendet das Lied Trost für Menschen, die schlimme Ereignisse bereuen, die sie nie mehr rückgängig machen können und lässt sie hoffen, dass sie die ihnen noch verbleibende Zeit aktiv nutzen können.

**Lied Nr 22: Sè ɔ yè jèn wà nè mí Der Schöpfer hat uns wirklich getäuscht**

E ɔ àyihunhón gbème é mí  
wa, o sè ɔ yè jèn wà nè mí é.  
Bò mí fón bódò àlìsà bó d'avà  
no wé.

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
hat der Schöpfer uns wirklich getäuscht.  
Wir stehen jeden Tag auf, unterhalten  
uns und freuen uns darüber.

E meḡé mà sɔ mɔn gbè bó  
j'awa dín ó!

Ayihunhón gbème é mí wa,  
e sè ɔ yè jèn wà nè mí é.  
E mí fɔn bóḡò àlisà bó d'ava  
no wé wè.

E meḡé mà sɔ mɔn gbè bó  
j'awa nà dín ó!

Mɔ meḡokpó má nyò àlɔtɔn én.  
Kpàn bónú meḡé ná nyò  
zɔnlíntɔn zòn. É zínflùmè mí  
ḡé ò gɔngɔn mè.  
Aklúnɔ kán dó àlɔḡémè nu  
mì, hun mí xwe bó nó ḡù!

Ayihunhón gbème é mí wá  
o sè ɔ yè jèn wa nè mí é.  
Bɔ mí fɔn bóḡò àlisà bó  
d'ava no wé.  
E meḡé mà sɔ gɔn gbè bó j'awa  
nan ó! Mɔ meḡokpó má sè  
gbèton kpàn bónú meḡé ná  
nyò zɔnlíntɔn zòn.  
É zínflùmè mí ḡé ò gɔngɔn-  
mè. Aklúnɔ kán dó àlɔḡémè  
hun mì tìn bó nó ḡù!

Ayihunhón gbème é mí wá  
o sè ɔ yè jèn wa nè mí é.  
Bɔ mí fɔn bóḡò àlisà bó  
d'ava no wé.  
E meḡé mà sɔ gɔn gbè bó  
j'awa nan ó!

Alɔkpon ḡɔ nu é zɔn bɔ hàn  
cé ḡɔ mɔ lé ɔ me, é ḡié wá é.

Möge keiner sich mehr darauf freuen,  
wenn er auf die Welt kommen darf!

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
hat der Schöpfer uns wirklich getäuscht.  
Wir stehen jeden Tag auf, unterhalten  
uns und freuen uns darüber.

Möge keiner sich mehr darauf freuen,  
wenn er auf die Welt kommt!

Niemand kann den Ablauf steuern.  
Niemand weiß, wie es funktioniert.  
Im Dunkeln, in einer tiefen Nacht befin-  
den wir uns.  
Wenn der Schöpfer euch etwas anbietet,  
bringt es bitte gemächlich zum Mund!

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
hat der Schöpfer uns wirklich getäuscht.  
Wir stehen jeden Tag auf, unterhalten  
uns und freuen uns darüber.

Möge keiner sich mehr auf das Leben  
freuen!

Keiner versteht seine Sprache, keiner  
weiß, wie man damit umgehen kann.  
Wir befinden uns in der Dunkelheit, in  
der Ignoranz. Sollte Gott euch etwas  
anbieten, nehmt es bitte ruhig an!

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
hat der Schöpfer uns wirklich getäuscht.  
Wir stehen jeden Tag auf, unterhalten  
uns und freuen uns darüber.

Möge keiner sich mehr auf das Leben  
freuen!

Der Aussagewert meines Gesangs wird  
unmittelbar erklärt. Der Grund dafür,

Gbème vodun alokpɔn un xò  
ájà cé ɖɔ mɔ, agó nu má yí  
hàn é né gbe nu mí b'ayi.

Ayihunhón gbètómè é mí wa,  
a ná wá gbèfí bódó dádá  
ɖokpógé é. Bɔ mì fɔn mì ná  
nó ɖɔ xó có. Mɔ azándé mà ná  
jé bɔ, okú ná gbɔn yeswínmè  
bo hú sìn yótowénu. Bɔ a ná  
fɔn bóle yagbetómèvi káká.  
Cóbɔ ɖɔhawetò jén xwe bàkpó.

Ayihunhón gbème é mí wa, a  
ná wá gbèfí bódó nayé ɖokpógé  
é bɔ mì fɔn mi ná nó ɖɔ xó có.  
Mó azándé mà ná jé bɔ kú ná  
gbɔn yeswinmè bó ná hù sìn  
yótowenu. Bɔ o ná fɔn bó le ya  
gbètómèvi káká. Cóbɔ ɖɔhawetò  
jén xwe bàkpó.

Kpètowé kpó hwi kpó ni sè  
klò tà ní bònì metɔn má kú ɔ,  
azándégbè bònì mí yìkpé ɔ,  
zun we é ná nò zun wé ɖɔ:  
Avũ hunhun, lelómɔnɔ  
menyànyà, kúndidavi<sup>235!</sup>“  
Nuɖé wé ɖɔ á, alokpɔn ɖɔ  
màwu hwe wè cé mí gbɔ gbɔjè.

Ayihunhón gbètómè é mí wa,  
o cinema ɖèsu wé gbètómè xó

dass ich *Gbème vodun*<sup>234</sup>, *Alokpɔn* so  
gesungen habe, wird bald erklärt, damit  
ich mich von euch verabschieden kann.

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
hat man einen einzigen Vater, mit dem  
Du über Verschiedenes redest.

Aber eines Tages wird er plötzlich vom  
Tod hinweggerafft.

Du wirst ihn lange beweinen.

Dann hast Du definitiv keinen Vater  
mehr.

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
hast Du eine einzige Mutter, mit der Du  
über vieles sprichst.

Eines Tages wird sie aber unversehens  
sterben.

Du wirst sie lange beweinen.

Trotzdem hast Du keine Mutter mehr.

Wenn Du an einem schönen Tag mit  
einem Freund, der glücklicherweise  
seine Eltern noch nicht verloren hat,  
zusammentrifft, wird er Dich wie folgt  
beschimpfen: „Dummer Kerl, Tauge-  
nichts und böartige Person.“

Ist das wirklich schlecht gemeint?

*Alokpɔn* sagt: „Gott ist daran schuld.“

Auf dieser Welt, in die wir gelangt sind,  
scheint das Leben wie eine Kinoaufführ-

<sup>234</sup> Mit diesem Begriff verweist der Musiker auf *Azizà*, „Gott des Waldes“, Genie bzw. Muse der Musik in Benin.

<sup>235</sup> „*Avũ hunhun, lelómɔnɔ, menyànyà, kúndidavi*“ sind Schimpfwörter, mit denen das Individuum zugleich als dummer Kerl, Taugenichts und böartige Person bezeichnet wird.

o nyí. Mɔ mɛ̀dɔkpó má sè gbetɔn nè. Kpan bónú mɛ̀dɛ ná nyo àlɔtɔn én. E zínflùmè mí dé dò gɔngɔnmè. E sè kó kán dó àlɔdémè nu mì hun mi xwe bó nó d̀ù.	ung zu sein. Seine Sprache kann keiner nachvollziehen. Keiner weiß, wie alles ablaufen wird. Im Dunkeln, in einer tiefen Nacht befinden wir uns. Wenn der Schöpfer euch etwas anbietet, bringt es bitte gemächlich zum Mund.
O fié olò yí nɔ bólò gɔn dohwán yè fùn lé? Fié olò yí nɔ bólò gɔn dohwán yè fùn lé? Tótèmɛ olò yí nɔ, bólò gɔn dohwán yè fùn lé? Àjané má mò vivódéme é. Abaɔaxwé dohwán gbɔn fíò cò. Yovónu mà mò vivódéme é. Abaɔaxwé dohwán gbɔn fí o cò.	Wo soll man hingehen, um den Tod zu bekämpfen? Wo soll ich mich hinbegeben, um den Kampf gegen den Tod zu besiegen? In welches Land soll man reisen, um den Tod zu besiegen? Die Leute aus Westen entgehen ihm nicht. Der Tod herrscht überall. Die Weißen entgehen ihm nicht. Der Tod herrscht überall.
Fié olò yí nɔ bólò gɔn dohwán yè fùn lé? Tótèmɛ olò yí nɔ, bólò gɔn dohwán yè fùn lé?	Wo soll ich mich hinbegeben, um den Tod zu überwinden? In welches Land muss man reisen, um dem Tod zu entkommen?

**Stichwörter:** das Leben – die Lebensbeherrschung – der Schöpfer – der Tod

### Kommentar zum Lied

Das Lied mit dem Titel „Sè o yè jèn wa nè mí“ – zu Deutsch: „Der Schöpfer hat uns wirklich getäuscht“ – wirft ein heikles Thema auf: die überraschenden Wendungen, die ein Leben schlagartig nehmen kann und die innere Haltung, mit der der Mensch diesen Wendungen begegnen sollte. Damit will der Verfasser im Liedtext die unangenehmen Überraschungen bzw. die Verhängnisse hervorheben, die der Menschheit schonungslos vom Schöpfer aufgezwungen werden. Dieses Liedstück von Anatole Houndéfo alias *Alokpon* ist ein Aufruf an alle Menschen, sich ihrer Präsenz auf Erden bewusst zu werden.

Der Lauf des Lebens wird im Lied als eine Filmvorführung angesehen, die aus mehreren Etappen besteht und in der die Menschheit lediglich als Akteur fungiert. Der Komponist betrachtet Gott somit als Regisseur, der uns einige Sequenzen unseres Lebens spielen lässt. Den Ablauf und die Dauer des Films bestimmt jedoch nur er allein. Diese Vorstellung betrachtet der Komponist als Grund, keine zu hohen Erwartungen an das eigene Glück zu stellen, da es jederzeit durch ein unvorhergesehenes Ereignis oder durch die Macht des Schicksals (gleichbedeutend mit dem Wort „Schöpfergott“) zunichtegemacht werden könnte. Zur Illustration seiner Beweisführung führt der Musiker den Verlust eines nahen Familienmitgliedes an.

Die tiefe Trauer und die Tränen über den unerwarteten Tod dieser Person betrachtet der Musiker als unnötig, da sie dem Toten kein neues Leben mehr schenken können. Dennoch scheint die Welt des Liedermachers ab diesem Zeitpunkt aus den Fugen zu geraten und er glaubt sich im Dunkeln zu befinden. Unerwartet wird er von einem Schicksalsschlag getroffen, den er nicht vorhersehen konnte. Er steht dem machtlos gegenüber und muss akzeptieren, wie sein bisheriges Leben eine radikale Veränderung erfährt. Sein Wunsch nach einem unbeschwerten Leben im Kreise seiner Familie wird von der Ungerechtigkeit des Schicksals zunichtegemacht. Betrachtet man nun den weiteren Verlauf des Liedes, wird deutlich, dass der Sänger seine negative Lebensauffassung beibehält, er aber versucht, die Ursache seines Unglücks zu finden. Er hofft, den Beleidigungen der anderen Leute entgegen zu können. Dieses Verhalten erklärt sich dadurch, dass wie bereits oben erwähnt, nahezu kein Tod bei den Mahi als „natürlich“ betrachtet wird, sondern immer durch Handlungen Außenstehender bedingt oder verursacht wurde. So vermutet man auch in diesem Fall, dass der Sänger des Liedes Schuld am Tod seines Verwandten haben könnte und lässt ihn die Schande seiner Tat durch verbale Angriffe spüren. Für diese Attacken gibt der Musiker Gott die Schuld. Er allein hätte die Möglichkeit, ihn vor dem unheilvollen Ereignis zu warnen. So könnte er sich innerlich darauf vorbereiten und entsprechende Vorkehrungen treffen. Vermutlich möchte der Liedsänger mit seinen Strophen das Verhalten der redseligen Leute kritisieren. Diese vermuten, er könne Schuld am Tod seines Verwandten haben.

Mit diesem Lied möchte der Musiker ausdrücken, dass jeder Mensch, egal welcher Herkunft und Abstammung, einmal direkt oder indirekt mit dem Tod und seinen Folgen in Berührung kommen wird. Erst dadurch kann einem Menschen die Endlichkeit seiner Existenz bewusst werden und er lernt, die Schönheit des Augenblicks zu genießen; die Besonderheit scheinbar alltäglicher Dinge. Dies wird deutlich, wenn es im Lied heißt:

„Wenn der Schöpfer euch Etwas anbietet,  
bringt es bitte gemächlich zum Mund!“

Als Lehre daraus gilt, sich keine Sorgen über die Wendungen und den Verlauf des Lebens zu machen, denn die Steuerung dieser Schicksalsmacht entzieht sich dem menschlichen Vermögen. Der Mensch muss dieser Überzeugung nach still erdulden, was ihm der Schöpfer auferlegt hat und mutig und voller Zuversicht in seine Zukunft blicken.

### Lied Nr 23: Nù wa sè

### Was Sè<sup>236</sup> für einen vorgesehen hat

Nù wa sè wè nò wa  
mè lóo.

Was das Schicksal für einen vorgesehen  
hat, wird einem passieren.

Obó nò gbòè à ée.  
E nyi ð obó nò gbòè abaḍa-  
xwé ɔ, mè cé à kó gan.

Kein Zaubermittel<sup>237</sup> könnte das abwehren.  
Wenn ein Zaubermittel den Tod abwenden  
könnte, wäre mein Verwandter gerettet.

E gbènu wa sè wè nò wa  
mè lóo.

Was das Schicksal für einen vorgesehen  
hat, wird einem zwangsläufig geschehen.

Obó nò gbòè à ée.  
Obó nò gbòè abaḍaxwé ɔ,  
nócé à kó gan è.

Kein Zaubermittel könnte das jemals ver-  
hindern. Könnte ein Zaubermittel das ab-  
wenden, wäre meine Mutter noch am Leben.

O gbènu wa sè wè nò  
wa mè màn.

Was das Schicksal für einen vorgesehen  
hat, muss einem auch geschehen.

<sup>236</sup> Sè wird als ein Teil der menschlichen Seele, also eine göttliche Instanz betrachtet, die generell mit dem Schicksal zu vergleichen ist.

<sup>237</sup> Ein Zaubermittel wird „Bó“ genannt. Es handelt sich um ein Produkt, das aus getrockneten oder verbrannten Pflanzenteilen, wie zum Beispiel Blättern und Rinden, hergestellt wird. Es wird manchmal mit Tierblut, Alkohol oder anderen Flüssigkeiten angerührt, in kleinen Dosen verzehrt oder als Schutzmittel in die Haut eingeritzt.

Obó nò gbòè à? Àmánda ðo atíntà nò gbò è abaðaxwé ɔ, dè cé à kó gan lóo.	Kann das Zaubermittel diesen Ablauf nicht verhindern? Könnten die von einem Baum gepflückten Blätter den Tod abwenden, dann wird mein Vater am Leben bleiben.
O gbènu wa sè wè nò wa mè lóo.	Was das Schicksal für einen vorgesehen hat, wird einem auch geschehen.
Obó wè nò gbòè à ée. Obó nò gbò abaðaxwé ɔ, mè cé à kó gan.	Kein Zaubermittel kann den Ablauf stoppen. Wenn ein Zaubermittel den Tod abwenden könnte, werden die Meinen gerettet sein.
O nù wa sè wè nò wa mè mán.	Was das Schicksal für einen vorgesehen hat, muss einem zwangsläufig geschehen.
Obó wè nò gbòè à ée. Obó nò gbòè jèxwé ɔ, mè cé à kó gan é.	Kein Zaubermittel könnte das jemals verhindern. Könnte ein Zaubermittel den Tod abwenden, werden die Meinen gerettet sein.
Gbènu wa sè wè nò wa mè màn nyi.	Was das Schicksal für einen vorgesehen hat, wird einem auch geschehen.
Obó nò gbòè à? Àmánda ðo atíntà nò gbòè abaðaxwé ɔ, àðì cé à kó gan loó.	Kann das Zaubermittel diesen Ablauf nicht verhindern? Wenn die von einem Baum gepflückten Blätter den Tod abwenden könnten, wäre mein Kind gerettet.

**Stichwörter:** Schicksal – Leben – Unglück – Tod

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „*Nù wa sè*“, – zu Deutsch: „*Was Sè für einen vorgesehen hat*“ – thematisiert ein existenzielles Problem. Dieses Lied wurde im Rahmen der Feldforschung von Marcellin Danhouègnon, einem aus Assanté gebürtigen Informanten, zu Gehör gebracht. Er ist ehemaliger Angestellter der damaligen staatlichen Abteilung des Landwirtschaftsministeriums CARDER, die den Bauern zu Beratung und Förderung verhalf. Seit kurzem ist er Priester des *Fa*-Orakels, zu dem er berufen wurde. Der verheiratete, damals 69-jährige Mann lebte zum Zeitpunkt der Feldforschung in Abomey-Calavi und führte dort für seine Kunden Orakelbefragungen durch.



In beschreibender Art und Weise verdeutlicht das Lied, dass es dem Menschen mit seinen doch begrenzten Fähigkeiten unmöglich ist, den traurigen Ereignissen des irdischen Lebens auszuweichen bzw. sein vorherbestimmtes Schicksal zu ändern oder abzuwenden. So muss er jede positive oder negative Veränderung annehmen, ohne einen inneren Widerstand zu entwickeln. Nur so kann dem Lied zufolge eine Person ihre positive Lebenseinstellung behalten. Diese Fähigkeit, das Schicksal anzunehmen, scheint jedoch vielen Menschen zu fehlen, denn mit allerlei natürlichen „Zaubermitteln“ und Mixturen versuchen sie, Krankheiten oder andere Leiden fernzuhalten oder zu kurieren. Oft bleibt der erwünschte heilende Effekt dabei aber aus und führt im schlimmsten Fall sogar zum Tod der Person. Anstatt jedoch die Wirkungskraft und den Einsatz der Heilmittel gänzlich in Frage zu stellen, schlussfolgert der Musiker, dass die Macht menschlichen Schicksals – *Sè* – stärker zu sein scheint. Ansonsten wäre der gewünschte Heilungseffekt eingetreten.

Dieses Kräfteingen beschreibt der Sänger mit dem anschaulichen Beispiel eines erkrankten Verwandten, der nach Einsatz des Heilmittels stirbt. Für den Sänger scheint der Grund dafür nur in der Unveränderlichkeit menschlichen Schicksals begründet zu liegen. Trotz mancher Todesfälle, die nach Einsatz der Heilmittel zu beklagen waren, scheint nicht vollständig geklärt zu sein, ob die Einnahme der Mixturen zum Tode führte oder das Ursprungsleiden. Laut den Aussagen der Lokalexperten erfreuen sich aus Blättern hergestellte Heilgetränke weiterhin großer Beliebtheit und finden ihre Abnehmer. Das liegt auch daran, dass oft positive Ergebnisse damit erzielt wurden, wie zum Beispiel mit dem Zaubermittel – *Bó* –. Zum einen soll es vor einer Neuerkrankung schützen; zum anderen soll es helfen den Heilungsprozess zu beschleunigen.

Ein anderer Aspekt, der im Text des Liedes zur Geltung kommt, ist die Gleichheit der Menschen vor dem Tod; niemand kann eine längere Lebenszeit erkaufen. So scheint am Ende des Liedes klar zu werden: Jedes Leben wird einmal enden, offen bleibt nur die Frage, wie ein Mensch seinem Ende entgegengeht. Ist es ihm beispielsweise vergönnt, im Kreise seiner Familie zu sterben oder muss er in Einsamkeit Abschied von seinem irdischen Leben nehmen. Dieses Lied gilt somit auch als Mahnung für all jene, die sich ihren Mitmenschen und Nahestehenden kaum oder

gar nicht zuwenden und wenig Interesse am Schicksal der Anderen zeigen.

**Lied Nr 24: Un jùjòn anyí bó  
d'aløgba**

Un jùjòn anyí bó d'aløgba  
bóno kpón sègbó ɔ é.  
Ablùmɛ un zòn wá.  
Bó hùn nùkun bó kpédo gbè  
nyànyànu.  
Ni kpódo sè cè kpo dó  
wezún ɔn ji né.  
Àvlon we sè.  
Owè dó ni àtín tó nó gbó  
kɔnuwèyɔ óo.  
Mawu cé dó wèda we kpó  
nyénkpó.  
Hwi wé dó mi hèn wá fi.  
E nyí a kó sò mi do fidé ɔ  
má ci ée.  
Bó sò mi do fidé ɔ, má ci.  
Hànbaɗaji, a sò mi do fidé ɔ,  
má ci.  
E sè ée, hwi mèbí ná  
yɔlɔ.  
Bó sò mi do fidé ɔ má ci.  
Hun cé tɔn un kàn byɔ.  
Lélémɛ lé jèn má nó ná?  
Nuɗémàdò lé jèn má nó  
djà sè é?  
Un jùjòn anyí bó d'aløgba,  
bó nó kpón sègbó ɔ é.  
Ablùmɛ un zòn wá.  
Bó hùn nùkun bó kpédo

**Ich sitze mit der Hand an der Schläfe**

Ich sitze mutlos mit der Hand an der  
Schläfe und betrachte *Sègbo* – Gott.  
Im Dunkeln bin ich hierhergekommen.  
Dann öffnete ich die Augen und stand  
einem schlechten Leben gegenüber.  
Ich führe den Kampf mit meinem  
Schicksal.  
Mein Schicksal, Du wirst den Konse-  
quenzen nicht entkommen. Wer einen  
Baum rüttelt, der kann nicht bewegungs-  
los sein. Mein Schöpfer bewegt sich  
sicherlich mit.  
Du allein hast mich hierhergebracht.  
Wo Du mich hinträgst, werde ich gerne  
bleiben.  
Bring mich bitte, wohin Du willst!  
Ich der Sänger sage: dort werde ich gerne  
bleiben.  
Schöpfer, Du allein wirst um Hilfe geruf-  
en werden.  
Bring mich bitte, wohin Du willst!  
Dort werde ich gerne bleiben. Nur meine  
Situation beängstigt mich. Soll ich so  
elend weiterleben? Soll ich weiter so  
mittellos bleiben, mein Schicksal?  
Ich sitze mutlos mit der Hand an der  
Schläfe und betrachte *Sègbo* – Gott.  
Im Dunkeln bin ich hierhergekommen.  
Dann öffnete ich die Augen und stand

gbè nyànyànu.  
Ni kpodó sè cè kpo dọ  
wesún ɔn ji.  
Àvlon we sè.  
Owè dọ ni àtìn to nọ gbo  
kɔnuwèyɔ áa.  
O sè cé dọ wèda we kpó nyén  
kpó.  
E hwi wé dọ mi hèn wá fi.  
E nyí a kó sò mi dọ fidé ɔ  
má cii.

Bo zé mi dọ fidé ɔ má ki.  
Nué wutu osò mi dọ fidé ɔ  
má ki ɔ, é hwi wè mí ná  
yóló.  
Osò mi dọ fidé ɔ má ki.  
Nué wutu osò mi dọ fidé ɔ  
má ki ɔ wɛ.  
E hwi wè mi ná yóló sín.

Bò un kán byo dọ àmà é  
jé àmà ji bo é nyí bó ɔ.  
E wutu, o mà já vi  
jigbé ɔ.  
Hwi wɛ hén àmà né ɔn có wà.  
Bó wè é dọ numi wutu  
wé un mà já vijigbé ɔ díé.  
Hwi wè hén àmà né có wà.  
Hun ésè é hwi wè mí ná  
yóló.

Međé zɔn wénsi; nyɔnù yí  
asúxwé bó zɔn wénsi hun é  
nó dọ sègbó ɔ.  
E dọ trìnɔmè; mɛ é su àsida  
cókà dọ trìnɔmè; àsida cókà dọ  
trìnɔmè; sunnu é su àsida có

einem schlechten Leben gegenüber.  
Ich führe den Kampf mit meinem Schic-  
ksal.  
Mein Schicksal, Du wirst den Conseque-  
nzen nicht entkommen. Wer einen  
Baum rüttelt, der kann nicht bewegungs-  
los sein. Mein Schöpfer bewegt sich sich-  
erlich mit.  
Du allein hast mich hierhergebracht.  
Wo Du mich hinträgst, werde ich gerne  
bleiben.

Ich bleibe doch gern irgendwo, wo Du  
mich lässt. Der Grund dafür ist, dass  
wir nur noch Deinen Namen schreien  
können.  
Ich bleibe doch gern irgendwo, wo Du  
mich lässt. Der Grund dafür ist, dass wir  
nur Dich anflehen müssen.  
Dich müssen wir alle anflehen.

Ich frage mich, ob Du nicht die Pflanzen-  
blätter zur Zubereitung eines Zaubermit-  
tels geschaffen hast? Wegen dessen  
Wirkung darf man kein Kind bekommen.  
Du hast diese Blätter erschaffen.  
Vielleicht wurde ich verflucht, deswegen  
kann ich kein Kind bekommen.  
Dafür bist Du aber verantwortlich.  
Gott, Dich müssen wir alle deshalb an-  
flehen.

Wenn einer unfruchtbar ist; wenn eine  
Frau nach der Ehe unfruchtbar ist, muss  
sie Gott dafür verantwortlich machen.  
Wenn einer ledig bleibt; wenn ein Mann  
trotz seines Alters noch ledig ist;  
wenn ein Mann keine Frau findet und

dò trìn mè ɔn, é ní ɔ sègbó ɔ.  
Hun sè é hwi mèbi ná  
ɔlól.

Nué wutu hwi é ná ɔlól, nué  
yè nò bóló ɔ, a má nò mɔn án;  
nué né ɔn, jén un ká nò bóló  
né. Bɔ nué yé wa bó nyi àsidatò,  
jèn we nilósu un nò bóló né.  
Nué yè wa bó ɔ ɔ ɔ ɔ ɔ ɔ ɔ ɔ,  
un kprónò néón jén nilò bólò né.  
Bɔ un wa cóbò ká nyi wénsinò.  
Hun sè é hwi wé mí ná  
ɔlól.

Nué zɔn bɔ un ɔ món, ni ɔn  
wé un kánbyɔ, léléme mɔ jén  
má nón ná? Àgbá sèsè lé jén  
má nò é nà? Àvò má hén mò  
jén má nò ɔ ɔ sè é?

Un jùjɔn anyí bó d'alɔgba bó  
nò kprɔn sègbó ɔ é.  
Ablùme ùn zɔn wà bó hùn  
nùkùn bó kpé dó gbènyànyà-  
nu.  
Ni kpródó sè cè kpo ɔ wézún  
ɔn ji né.  
Àvlɔn we sè.  
Owè dó ni àtín tɔ, nò gbo  
kɔnuwèyɔ áa.  
O sè cé ɔ wèda we kpó  
nyénkpó.  
E hwi wé ɔ mi hèn wá fí.

E nyí a kó sò mi ɔ fidé ɔ  
má cii.  
Bɔ sò mi dó fidé ɔ má ki.  
Gbè cè ɔ, osò mi dó fidé ɔ

deswegen ledig bleibt, muss er *Sègbo*  
dafür verantwortlich machen. Deshalb  
müssen wir alle Dich um Hilfe anflehen.

Der Grund für eine Bitte ist, dass ich das  
Gleiche wie die anderen tue.  
Das weißt Du doch selbst.  
Alles, was sie zur Heirat einer Frau tun,  
das tue ich auch.  
Alles, was sie tun, um ein Kind zu  
bekommen, tue ich auch. Trotzdem bin  
ich zeugungsunfähig geworden.  
Sè, Dich müssen wir deshalb um Hilfe  
bitten.

Der Grund meiner Aussage ist, dass ich  
mich frage, ob ich solch ein elendes  
Leben weiterführen soll. Muss ich so  
zeugungsunfähig bleiben?  
Soll ich so mittellos bleiben?

Ich sitze mutlos mit der Hand an der  
Schläfe und betrachte *Sègbo* – Gott.  
Im Dunkeln bin ich hierhergekommen.  
Dann öffnete ich die Augen und stand  
einem schlechten Leben gegenüber.  
Ich führe den Kampf mit meinem  
Schicksal.  
Mein Schicksal, Du wirst den Konse-  
quenzen nicht entkommen. Wer einen  
Baum rüttelt, der kann nicht bewegungs-  
los sein. Mein Schöpfer bewegt sich  
sicherlich mit.  
Du allein hast mich hierhergebracht.

Wo Du mich hinträgst, werde ich gerne  
bleiben.  
Ich bleibe doch gerne dort, wo Du mich  
lässt. Mein Gott, ich bleibe doch gerne

má ki.	dort, wo Du mich lässt.
E sè é hwi wé mi ná yóló.	Gott, Du wirst um Hilfe gebeten werden.
Léléme mo jén má nó djà	Soll ich weiter so mittellos bleiben, mein
sè é?	Gott?

**Stichwörter:** Das Leben – der Schöpfer – das menschliche Schicksal – die Unfruchtbarkeit

### Kommentar zum Lied

In dem Lied mit dem Titel „*Un jùjòn anyí bó d’alogba*“ – zu Deutsch: „*Ich sitze mutlos mit der Hand an der Schläfe*“ – wird ein hochphilosophisches Thema aufgeworfen: die Ungleichheit menschlicher Schicksale. Aus der Sicht des Musikers trägt der Schöpfergott die Verantwortung für das Vorhandensein dieser Ungerechtigkeit. Dieser Gesang, der die Menschen dazu bringt, immer wieder ihre Lebenssituation zu hinterfragen, gilt als einer der bedeutungsvollsten Liedstücke von Hounginou Ezin alias *Ezin Gangnon*, einem der beliebtesten Mahi-Musiker.

Zu Beginn des Liedstückes beschreibt der Musiker die Enttäuschung über seine momentane Situation, die er als sehr bedrückend empfindet und für die er seinen Schöpfer verantwortlich macht. Dabei verharrt er gedankenverloren in einer sitzenden Körperposition, die Hand an der Schläfe, so als würde er eine schwere Last bzw. ein Problem tragen, das ihm sein Leben erschwert. In dieser Haltung scheint sein ganzes Wesen Verzweiflung und Enttäuschung auszustrahlen. Wenn ein Mensch trotz aller Bemühungen und Anstrengungen scheitert, kann er gelegentlich in diesen Zustand geraten. In der Sprache der Mahi sagt man dann: „Ich werde den Handteller an die Schläfe setzen und fortan bloßer Betrachter sein.“ Das bedeutet, dass man von diesem Moment an auf alles verzichtet und nur noch ein passiver Zuschauer des Geschehens bleibt. In solch einem Zustand scheint sich der Liedsänger zu befinden. Folglich ist dieses Liedstück als Ausdruck einer stillen Resignation zu verstehen, deren Hintergründe im folgenden Abschnitt genauer eruiert werden.

In diesem Gesang ist der Musiker sehr enttäuscht darüber, dass die Menschen geboren werden, ohne sich ihrer irdischen Aufgabe bewusst zu sein. Er sieht die Geburt eines Menschen als Einstieg in die Finsternis, in der er verzweifelt nach einem Licht Ausschau hält. Außerdem findet

er es bedauernswert, dass der Schöpfer die Menschen in Unkenntnis über ihre Existenz lässt und sie somit zu ohnmächtigen Spielbällen der Ereignisse macht. Ereignisse, die nur im Idealfall zu Reichtum, Glück und Zufriedenheit führen, doch der großen Mehrheit der Menschheit verwehrt bleiben. Die Konfrontation mit dieser Wirklichkeit führt dazu, dass sich der Liedsänger seinem Schicksal ergibt und akzeptiert, dass er sein Leben nur zu den gegebenen Bedingungen führen wird und er nichts tun kann, außer den Schöpfergott um Hilfe zu bitten. Als Folge seiner negativen Weltanschauung entwickelt er seinem Leben gegenüber eine tiefe innere Resignation.

Der Musiker vergleicht seine Situation und sich selbst mit einem geschüttelten Baum. Sinnbildlich steht dieser Vergleich für seine elende Situation, in der ein negatives Ereignis dem anderen folgt und ihn keine Ruhe finden lässt. Seine Lage verschlechtert sich immer weiter. Ein Zustand, der kein Einzelschicksal darstellt, sondern tägliche Realität und traurige Wahrheit der Mehrheit der Bevölkerung in Benin darstellt. Somit spricht der Musiker mit seinem Text den meisten dieser Menschen direkt aus der Seele und macht sich zum Sprachrohr für all jene, die einen ähnlichen Kampf mit ihrem Alltag ausfechten und unzufrieden mit ihren Lebensumständen sind.

Der Musiker denkt daran, dass sich sein mühsames Leben nicht ohne das Eingreifen des Schöpfers verändern kann. Unaufhörlich muss er „das Schütteln“ seines Gottes über sich ergehen lassen, welches ihm täglich große Schmerzen bereitet. Der Musiker ruft seine Zuhörer zum Gebet auf, obwohl er diesen Gott als Ursache aller Menschen Leid betrachtet. Mit Bedauern stellt er beispielsweise fest, dass Gott durch seine Schöpfung die Börsartigkeit mancher Menschen unterstützt. So habe er auch all jene Pflanzen geschaffen, die als Grundzutat für schädliche Zauberelektiere verwendet werden.

Der Musiker kann außerdem nicht verstehen, dass manche Menschen mit einer großen Nachkommenschaft beschenkt wurden und sich andere oft jahrelang vergebens nach einem Kind sehnen. Dies alles erscheint ihm so widersprüchlich zu sein, dass er eine Absicht hinter den Tatsachen vermutet. Er glaubt, Gott selbst verfolge einen bestimmten Plan auf Erden, den er noch nicht verstanden hat. So sitzt er sinnend mit

der Hand an der Schläfe, um die Ursache allen Strebens auf Erden zu finden.

**Lied Nr 25: Xalàsè, à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n**

**S̀è der Hyäne, siehst du wie der S̀è verfährt?**

Xalàsè, à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n?

S̀è der Hyäne, siehst du wie der S̀è verfährt?

Kolikosè é, à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n?

S̀è des Löwen, siehst du wie der S̀è verfährt?

Xalàsè, à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n?

S̀è der Hyäne, siehst du wie der S̀è verfährt?

Kolikosè é, à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n?

S̀è des Löwen, siehst du wie der S̀è verfährt?

Vè sò k̀kò b̀d̀ é d' [ó]axilè ní gb̀tò wè!

Nimm doch einen Korb und geh für jemanden auf den Markt, um einzukau-

Wamave é, v̀è o wà d̀agbé k̀kà k̀n j̀n ná gni.

fen! Unterschätzte Wohltat, tu wohl, sooft Du willst! Es wird doch immer in

Undankbarkeit münden.

Vè sò Ayólin b̀d̀ é, d̀o gélé lé ní gb̀tò wè!

Ergreife eine Hacke und versuch, einem Mitmenschen den Acker zu bestellen!

Wamave é, v̀è o wà d̀agbé k̀kà k̀n j̀n ná nyi.

Unterschätzte Wohltat, tu wohl, solange Du kannst! Es wird doch immer in

Undankbarkeit münden.

Vè sò gantu b̀d̀ é d̀ó lán hù ní gb̀tò wè!

Ergreife das Gewehr und geh für jemanden auf die Jagd!

Wamave é, v̀è o wà d̀agbé k̀kà k̀n j̀n ná nyi.

Unterschätzte Wohltat, tu wohl, sooft Du willst! Es wird doch immer in Un-

dankbarkeit münden.

Xalàsè à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n?

S̀è der Hyäne, siehst du wie der S̀è verfährt?

Kolikosè é à nò m̀n z̀nli é s̀è ǹn z̀n ̀n?

S̀è des Löwen, siehst du wie der S̀è verfährt?

**Stichwörter:** das Schicksal – die menschliche Undankbarkeit

## Kommentar zum Lied

Das Lied „*Xalase à mon zoni é sè non zùn on*“ – zu Deutsch: „*Siehst du, wie der Sè verfährt?*“ versinnbildlicht am Beispiel zweier Raubtiere, wie Hilfsbereitschaft und Gutmütigkeit zum Nachteil der Wohltäter werden können, denn gute Werke und Opferbereitschaft scheinen nur in seltenen Fällen eine Garantie für immerwährendes Vertrauen zu sein. Das Lied wurde vom Informanten Richard Vidégnon (52) alias *Wesén* im Rahmen der Feldforschung gesungen.

Die Wahl der im ersten Teil des Liedes beschriebenen Raubtiere spielt eine entscheidende Rolle. Beiden werden Wesenszüge und Verhaltensweisen zugeschrieben, die sowohl beim Menschen als auch bei anderen Tieren Angst und Vorsicht hervorrufen. Selbst wenn ein einziges Tier einmal von dieser natürlichen Reaktion abweichen würde, könnte es die bereits erlernte Gegenreaktion der anderen nicht mehr beeinflussen.

Die Kenntnis über das urtypische, aggressive Verhalten dieser Lebewesen scheint so oft bestätigt worden zu sein, dass jegliches Vertrauen verloren gegangen ist. In ihrer Anwesenheit droht immer direkte Lebensgefahr, da sie ihr angeborener Jagdtrieb töten lässt. Dieses gnadenlose Agieren scheint seine Ursache jedoch in der Natur dieser Wesen zu haben. Es ist keinesfalls Ausdruck eines bössartigen Charakters, sondern vielmehr Merkmal ihres animalischen Instinktes, der ihnen und ihrer Nachkommenschaft das Überleben garantiert. So tötet eine Hyäne beispielsweise mit der Absicht, ihren Hunger zu stillen. Das unterscheidet das Tier wesentlich vom Menschen. So trägt in den Augen des Liedsängers die Verantwortung für die Taten dieser Tiere allein der Schöpfer, der sie so erschuf. Hierauf bezieht sich die Bezeichnung „*Sè*“, was von vornherein „das Schicksal“ oder sinnfällig „Gott“ bedeutet.

Im zweiten Teil des Lieds zieht der Liedermacher eine Parallele zum menschlichen Verhalten und beschreibt es anhand von Beispielen. Auf diese Weise lässt er uns an seiner Überzeugung teilhaben, nach der manche Menschen durch ihre Vorurteile daran gehindert werden, ihren Blickwinkel zu ändern und ihre gewohnten Denkweisen zu hinterfragen. So sind manche Menschen beispielsweise davon überzeugt, dass es keine selbstlose Hilfsbereitschaft gibt. Sie vermuten, dass der Gebende in jedem Fall auch einen Nutzen aus seiner Wohltat ziehen und sich



persönlich bereichern möchte. Diesen Verdacht belegt der Komponist mit drei alltäglichen Beispielen aus den Bereichen Ackerbau und Jagd. Eines davon soll im Folgenden genauer betrachtet werden, denn es nimmt Bezug auf eine der Hauptbeschäftigungen der Mahi-Frauen, die neben ihrer traditionellen Rolle als Hausfrau und Mutter dem Handel mit Feldfrüchten nachgehen. Gewohnheitsmäßig bringt jede Frau einen Teil der Ernte regelmäßig zum nächstgelegenen Markt, um ihn dort zu verkaufen. Der Gewinn dient dem Lebensunterhalt der ganzen Familie, die aus sehr vielen Mitgliedern bestehen kann. Sollte die Frau jedoch einmal aufgrund von Krankheit oder Zeitnot daran gehindert werden, muss sie auf die Hilfsbereitschaft einer anderen Frau vertrauen, die die Ware stellvertretend für sie veräußert. Den Erlös liefert sie danach bei der verhinderten Händlerin ab. Da die Preise für die Waren jedoch täglich variieren, ist es der Bäuerin nicht möglich einzuschätzen, wie viel ihre Ernte an diesem Tag tatsächlich wert war und ob die Helferin ihr die gesamte Summe überreicht hat. Diese Ungewissheit verstärkt das Misstrauen, dass sie ihrer Stellvertreterin gegenüber hegt. Anstatt auf deren Ehrlichkeit zu vertrauen und ihr dankbar zu sein, verdächtigt sie die Frau der Unehrlichkeit.

So gilt das Lied vor allem als Mahnung für all jene, die voreilige Schlüsse über andere Menschen ziehen, ohne genaue Kenntnis über das Wesen eines Menschen zu besitzen. Diese voreingenommene Sichtweise wertet der Liedsänger als massive Charakterschwäche, die in ihrer Triebhaftigkeit an animalische Urinstinkte erinnert.

Dieses Lied wird von Menschen gesungen, die sich ohne eigenes Zutun in einer schwierigen Situation befinden oder trotz ihres guten Willens Undank geerntet haben. Das erlaubt ihnen, sich sowohl über die Undankbarkeit der Menschen sowie deren Ungerechtigkeit zu äußern als auch sich über ihr eigenes trauriges Schicksal zu beklagen.

**Lied Nr 26: Gbèto dọ xēsì loó Der Mensch ist zu fürchten**

Ò yì mò gbèto kú bókà dọ  
yètin hun dọ nyì d'ayivogbè.

O soé bó lébéni bọ é yí jè  
àsàva ó dòn é ná, jé bó hèn  
àfotowé dọón.

Ò mò gbèto kú bókà dọ  
yètin hun dọnyì d'ayivogbè.  
O soé bó lébéni, é yí jè  
àsàva á, dòn é ná jé bó  
hèn àfotowé dọón.

Gbèto dọ xēsì lo ó.  
E gbèto wé élo nò hòn ná né.  
Jakpatà mà nyi nu n'ahon  
ná dè.  
Àjanù xràlà mà nyi nu  
n'ahon ná dè.  
Mè é nyí nòvuwé bọ hwi kpò  
é kpó é mí nọ kọlò àlọ bóno  
dọ jenu dọ wé ọ, é sè kú  
towé ni sò né kpodé ọ, é ná dọ  
ni jesin bó dọ ji mè, kú o ká  
gbọ sọ mè né ón dọ jan sọ ma  
nó suán.

O mò gbèto kú bókà dọ  
yètin hun dọnyì d'ayivogbè.  
O soé bó lébéni ní é yí jè  
àsàva á, dòn é ná jé bó hèn  
àfotowé dọón.

E gbèto dọ xēsì lo ó.

Siehst Du im Schatten einen sterbenden  
Menschen, dann schleppe ihn in die  
Sonne.

Auch wenn Du aufopferungsvoll für ihn  
sorgst, sobald er im Jenseits eintreffen  
würde, könnte er von dort aus Deine  
Beine ziehen.

Siehst Du im Schatten einen Sterbenden,  
dann schleppe ihn unter die Sonne.  
Auch wenn Du aufopferungsvoll für ihn  
sorgst, sobald er im Jenseits eintreffen  
würde, würde er von dort aus Deine Beine  
ziehen.

Der Mensch ist zu fürchten.  
Nur der Mensch muss gemieden werden.  
Vor der Viper sollte man eher nicht in  
Panik geraten.  
Vor der Hyäne darf man auch nicht  
erschrocken sein.  
Wären Deine lieben Verwandten, mit  
denen Du dir oft die Hände wäschst und  
zusammen isst, über Deinen morgigen  
Tod informiert, so würden sie den Tod  
dazu überreden, ihn unverzüglich auf  
heute morgen vorzuverlegen.

Siehst Du im Schatten einen Sterbenden,  
dann schlepp ihn unter die Sonne.  
Auch wenn Du aufopferungsvoll für ihn  
sorgst, sobald er im Jenseits eintreffen  
würde, könnte er von dort aus Deine  
Beine ziehen.

Der Mensch ist zu fürchten.

<p>E gbèto wé é ló nò hòn ná né.          Jakpatà dāngbé mà nyi nu          n'ahòn ná dè.          Àjanù xàla mà nyi nu          n'ahòn ná dè.          Mè é nyí nòvuwé bọ hwi kpò é          kpó é mí nò kòlò àlò bó nò dọ          jenù dù wé ɔ, é sè kú towé ni          sò né kpodé ɔ, é ná dọ ní jesin          bóḍọ ji mè: Kú o ká gbọ sọ mè          né ɔn dù jan sò ma nó suán.</p>	<p>Nur der Mensch muss gemieden werden.          Vor der Viper sollte man eher nicht in          Panik geraten.          Vor der Hyäne darf man auch nicht          erschrocken sein.          Wären Deine lieben Verwandten, mit          denen Du Dir oft die Hände wäschst und          zusammen isst, über Deinen morgigen          Tod informiert, so würden sie den Tod          dazu überreden, ihn unverzüglich auf          heute morgen vorzuverlegen.</p>
<p>Xó é dọ hán é né ɔn mɛ bọ,          un xò dọ mólé né wà nén,          gbè mà nyò hàn nu mi cóbọ          agbògbènu ni má bó xwélé.          O nọ wa nuḍé bóka nó mò          akwé ɔ famille ná dọ kpọ gégé.          Vé nọ wa àzọḍé bóka nó mò          akwé ò, famille ná dọ kpọ          gégé.          Vé nọ wa azọḍé bó ká nó mò          akwé ò, famille ná dọ kpọ          gégé.          Nāngan sín vi lè ná dọ kpọ          gégé. Àtavi sín vi lè ná dọ kpọ          gégé. Nāfí sin vi lè ná dọ kpọ          gégé.          E sè kú towé ni é ná dọ xwé          ɔtòn mé ɔn, yè ná dọn wa dọ          sùn ɔwé mè.          Yè yì sè kú towé ni é dọ sùn          ɔtòn mé ɔn, yé ná dọn wa dọ          sò é ja á.</p>	<p>Trotz des schlechten Zustandes meiner          Stimme würde ich, <i>Agbògbènu</i> die          Botschaft meines Gesangs darlegen.          Wenn man berufstätig ist und Geld          verdient, ist man von vielen Familien-          mitgliedern umgeben.          Ist man berufstätig und verdient Geld,          dann ist man von vielen Familienmitglie-          dern umgeben.          Habe bloß einen Job und verdiene Geld,          so hättest Du zahlreiche Familienmit-          glieder um Dich herum;          viele Vetter älterer Tantenmütterlicher-          seits, viele Vetter väterlicherseits sowie          zahlreiche Kinder der jüngsten Tante          auch.          Wären sie über Deinen Tod in drei Jahren          informiert, so würden sie ihn auf zwei          Monate vorverlegen.          Wenn sie Deinen Tod in zwei Monaten          erfahren, werden sie ihn auf Morgen          vorverlegen.</p>
<p>Gbèto su kanḍé nó hwédo          gódo towé, hun nyè dọ gbàn</p>	<p>Wenn etwa vierzig Personen Dir folgten,          solltest Du wissen, dass circa dreißig</p>

món ka nò lín nyànyàn tòn én. schlecht von Dir denken.  
 E me su gbàn món ka nó hwé- Würden etwa dreißig Personen Dir  
 do gódo towé, hun nyè ðo kwó folgen, so solltest Du wissen, dass etwa  
 món ka nò lín nyànyàn tòn én. zwanzig Dir Übles nachreden.

Dokwín wè wà súsóbó ni Die Süßkartoffel stellte ein Wachstums-  
 teví. mittel für die Jamswurzel her.  
 Bò té wá yì sòhu nyàn towé. Somit wächst die Jamswurzel besser als  
 Wèli wé wa súsóbó ni die Süßkartoffel. Sie hat ein Wachstums-  
 teví. mittel für die Jamswurzel konzipiert.  
 Bò té wá yì sò wu wèli. Bò Nachher wächst die Jamswurzel besser als  
 wèli towé kennù bó nò ðo ɔ: die Süßkartoffel. Dann sagte die Süßkar-  
 Dín ɔn do jén un dó o. toffel dazu: "Ich verzichte endgültig da-  
 Wèli nò ðo dó jèn un dó, rauf". Die Süßkartoffel sagt: „Ich verzichte  
 ðagbéwíwá ò dó jén un dó. endgültig auf alle Wohltaten.“

O wèlì wé wa súsóbó ní Die Süßkartoffel hat Wachstumsmittel für  
 té élo ó. die Jamswurzel hergestellt.  
 Má misílo mà nyi àlo ðagbé. Undank ist der Welt Lohn.  
 Do jén un dò é, nyɔ̀nàwíwà Ich verzichte für immer auf eine Wohltat.  
 dó jén un dó è. Dokwin wa Die Süßkartoffel stellte ein Wachstums-  
 súsóbó ni té. mittel für die Jamswurzel her.  
 Bò té sòhu dokwín bò é ðo Danach wächst die Jamswurzel besser als  
 ji: sie.  
 okún dó ɔ ni kán ná kú Dann droht ihr die Süßkartoffel, dass die  
 wé ɔ kpó ðo nukòn jà. Trockenzeit die Lianen zerstören muss.

Do jèn un dó. Darauf verzichte ich endgültig.  
 ðagbéwíwá ɔ dó jén un dó. Auf die Wohltat verzichte ich.  
 O wèli wé wa súsóbó ni té Die Süßkartoffel hat Wachstumsmittel für  
 élo. die Jamswurzel hergestellt.  
 Misílo má nyi àlo ðagbé. Undank ist wirklich der Welt Lohn.

**Stichwörter:** das Menschengeschlecht – das Misstrauen

### **Kommentar zum Lied**

Der Gesang mit dem Titel „Gbètò ðó xesi lo ó“ – zu Deutsch: „Der Mensch ist zu fürchten“ – ist ein Lied des seinerzeit 82-jährigen Alèdo T. Aífa alias

Alèdo, einem der bekanntesten Mahi-Musiker, der im Toba-Rhythmus musiziert.

Das Lied thematisiert die Furcht der Menschen vor der Bösartigkeit ihrer Mitmenschen und stellt damit allgemein das Wesen „Mensch“ in Frage. Der Musiker mahnt an, prinzipiell allen Menschen zu misstrauen, sowohl Fremden als auch nahen Verwandten. In diesem Kontext führt er zunächst das Beispiel der gemeinsamen Mahlzeit an, der bei den Mahi eine enorme Bedeutung beigemessen wird. Sie symbolisiert sowohl die Brüderlichkeit, die enge Freundschaft als auch die sehr nahe Verwandtschaft. Sich die Hände zu waschen und mit jemandem zu essen, stellt einen Akt des Vertrauens dar, denn jede Mahlzeit birgt die Gefahr zu erkranken oder vergiftet zu werden. Deshalb essen die Leute nur mit guten Freunden und verlässlichen Verwandten aus demselben Teller, um jedes Risiko auszuschließen.

Des Weiteren fügt der Musiker hinzu, dass der Undank der Menschen oft sehr groß sein kann und die Anteilnahme und Hilfe, die man dem anderen entgegenbringt, oft nicht im selben Maß erwidert wird. Er nennt dazu das Beispiel von Familienangehörigen, die erwarten, dass man ihnen vom erarbeiteten Lohn Geschenke kauft. Erfüllen diese Geschenke jedoch nicht die Erwartungen derjenigen, kehrt sich die anfängliche Freude oft in Ärger und Undank um. So wird die gute Absicht des Gebenden schnell vergessen und verliert ihren Wert. Aus dieser Betrachtung schlussfolgert der Musiker, dass der Mensch mehr zu fürchten ist als die Viper oder die Hyäne. A priori weiß jeder Mensch, dass diese Tierarten den Menschen jederzeit angreifen könnten. Fühlen sie sich bedroht, reagieren die meisten von ihnen mit Angriff und Abwehr. Was den Menschen angeht, weiß man jedoch nie, was man zu erwarten hätte und wie die andere Person reagieren könnte. Menschliches Verhalten scheint im Vergleich mit tierischem, immer personen- und situationsabhängig und somit unvorhersehbar und stets neu zu sein. Davor warnt der Musiker mit folgenden Worten:

„Gbèto su kandé nó hwédo gódo  
towé hun nyè ðə gbàn món ka nó  
lín nyànyàn tòn éń.

E mē su gbàn món ka nó hwédo  
gódo towé hun nyè ðə kwó món  
ka nó lín nyànyàn tòn éń.

Wenn etwa vierzig Personen Dir folgten,  
solltest Du wissen, dass circa dreißig  
schlecht von Dir denken.

Würden etwa dreißig Personen Dir folgen,  
so solltest Du wissen, dass etwa zwanzig  
Dir Übles nachreden.“

So soll man stets vorsichtig mit den Menschen umgehen, denn nicht auf alle ist Verlass. Im Lied wird zudem betont, dass man in Wahrheit nur dann von zahlreichen Familienmitgliedern umgeben ist, wenn man reich ist und geben kann. Ansonsten kommen nur wenige zu Besuch. Sie besuchen einen nicht aus Liebe, sondern wegen des Vermögens oder der finanziellen Unterstützung, die sie von einem erwarten könnten.

Der Sänger untermauert seine These mit einer Anekdote über die Süßkartoffel und die Jamswurzel. Dem Liedtext zufolge wächst die Süßkartoffel nie in Knollen, sondern in Zwiebeln. Sie entschied sich jedoch, der Jamswurzel zu helfen, damit die Jamswurzel tiefer und länger wachsen und sich verästeln konnte wie sie. So verriet die Süßkartoffel ihr das Wachstumsgeheimnis, damit die Jamswurzel ihr Ziel erreichen konnte. Nachdem die Jamswurzel länger und tiefer wachsen konnte, machte sie sich über die Süßkartoffel lustig, indem sie zu ihr sagte, dass diese nie in Knollen wachsen könnte, sondern nur in Zwiebeln.

Das machte die Süßkartoffel so traurig, dass sie sich entschloss, nichts Gutes mehr zu vollbringen. Ein konkretes Beispiel aus der Natur. Wenn man sich vorstellt, dass Menschen, denen man aus einer Notlage geholfen hat, sich danach als undankbar erweisen, dann ist es unerlässlich, den Menschen zu misstrauen.

In diesem Gesang wird das Gesellschaftssystem kritisiert. Aufbauend auf alltäglichen Begebenheiten betont der Musiker, dass Menschen missgünstig und böse sein können. So wollen einem diejenigen, denen man geholfen hat, möglicherweise im Nachhinein schaden. Gleichwohl darf man deshalb nicht aufhören, Gutes zu tun, sondern muss den Menschen mit einem gewissen Maß an Misstrauen begegnen. Die Zuhörer sollen sich aber merken, dass sie sich nichts von ihren Wohltaten erhoffen dürfen. Hier existiert eine Parallele zum deutschen Sprichwort: „Erwarte viel von dir selbst und wenig von den Anderen, so bleibt dir mancher Ärger und so manche Enttäuschung erspart.“

**Lied Nr 27: Xolonovi lè wè**

[E dɔ] Xolonovi lè wè nɔ dɔ  
gbètɔ mà nyo é lóo.  
Esiín xwésín towé gbé ɔ,  
gbètɔ jèn mi ná yóló.

Gɔgɔnòvi lè wè nɔ dɔ gbètɔ  
mà nyo é lóo.  
Esiín xwésín towé gbé ɔ  
Gbètɔ jèn o dɔ ná yóló.  
Okú biyɔ xwé towé gbé,  
Azòn biyɔ xwé towé gbé,  
Ozó ji d'awagboɔji agà é,  
Gbètɔ jèn o dɔ ná yóló.

Okú biyɔ xwé towé gbé,  
Azòn biyɔ xwé towé gbé,  
Ozó ji d'awagboɔji agà é  
gbètɔ jèn o dɔ ná yóló.

O xolonovi lè wè nɔ dɔ gbètɔ  
mà nyo é lóo.  
E siín xwésín towé gbé ɔ,  
gbètɔ jèn mi ná yóló.

**Die Ignoranten finden die Menschen  
nicht gut**

Nur die Ignoranten finden die Menschen  
nicht gut.  
Sucht einen das Unglück heim,  
dann ruft man Menschen allein um Hilfe.

Nur dumme Leute finden Menschen  
unwichtig.  
Wenn das Unglück einen heimsucht,  
so ruft man eben Menschen um Hilfe.  
Steht der Tod bei Dir an der Tür,  
taucht die Krankheit bei Dir auf,  
steht Dein Haus in Flammen,  
so musstest Du nur Menschen aufrufen.

Sucht das Unglück einen heim,  
taucht die Krankheit bei Dir auf,  
steht Dein Haus in Flammen,  
so musstest Du nur Menschen aufrufen.

Nur die Ignoranten finden die Menschen  
nicht gut.  
Sucht einen das Unglück heim,  
dann ruft man Menschen allein um Hilfe.

**Stichwörter:** Mensch – Verhältnis – Güte

**Kommentar zum Lied**

Der Gesang mit dem Titel „Xolonovi lè wè“ – zu Deutsch: „Die Ignoranten finden die Menschen nicht gut“, wirft die Frage nach dem Guten im Menschen auf. Dieser Gesang, der ein Ergebnis der Feldforschung des Jahres 2013 ist, wurde von Calixte Agbognissou alias *Zokpon* gesungen.

Um den Liedtext in seinem Sinn wirklich erfassen zu können, ist es notwendig zu wissen und zu verstehen, dass der Mensch, der in der Mahi-Sprache als *Gbètɔ* bezeichnet wird, grundsätzlich als gefährlich gilt. Es ist

also grundsätzlich ein gewisses Misstrauen einem anderen Menschen gegenüber angebracht, da zu vermuten steht, dass er zunächst auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist und Selbstlosigkeit, Hilfsbereitschaft und Güte in ihrer Reinform nicht existieren. Diese misstrauische Sicht, die jedem prinzipiell negative Absichten unterstellt und alle Menschen unter Generalverdacht setzt, bewirkt, dass kein stabiles soziales Gefüge und keine Vertrauensbasis entstehen kann. Solch ein soziales Netz hätte aber den Vorteil, dass man sich in Notzeiten auf den anderen verlassen und mit seiner Unterstützung rechnen könnte. Diesen positiven Aspekt des Zusammenhaltes einer Gemeinschaft von Menschen erkennt der Musiker und hebt in seinem Text die Diskrepanz zwischen dem Ist- und dem Soll-Zustand hervor. Er nennt einige Begebenheiten, in denen der Mensch notwendigerweise auf die Hilfe und Loyalität des anderen angewiesen ist.

Um seiner Argumentation Nachdruck zu verleihen, wählt er drastische Beispiele, wie das eines Hausbrandes. Er vermutet, dass eine Person alleine nie imstande wäre, ihn zu löschen. Selbst Krankheit und Tod vermag einer allein nie abzuwehren, heißt es in dem Liedtext weiter. So kann eine Familie beispielsweise nur überleben, wenn jeder seinen Beitrag zum Lebensunterhalt leistet und im Krankheitsfall für den anderen einspringt. Der wirtschaftliche Aspekt scheint im Krankheits- oder Todesfall jedoch nicht vordergründig zu sein. Etwas, das mit Geld nie zu bezahlen wäre, ist die menschliche Zuwendung, die moralische Unterstützung und die heilende Wirkung, die von der Anteilnahme und der Wärme eines besorgten Menschen ausgehen. So sollte dem Trauernden in seiner Not beigestanden und ihm geholfen werden, den Verstorbenen allen Traditionen gemäß bestatten zu können. Alles andere wäre ein Verstoß gegen bestehende Normen und Sitten. So heißt es im Lied:

„Okú biyọ xwé towé gbé,  
Azón biyọ xwé towé gbé,  
Ozó jì d'awagbooji agà é  
Gbèto jèn o dọ ná yọlọ.

Steht der Tod bei Dir an der Tür,  
taucht die Krankheit bei Dir auf,  
steht Dein Haus in Flammen,  
so musstest Du nur Menschen aufrufen.“

Als Resümee des Lieds kann festgehalten werden, dass der Mensch nur in der Gemeinschaft lebensfähig bleibt und auf die Hilfe und die Anwesenheit der anderen unbedingt angewiesen ist. Jedes davon abweichende Verhalten würde sich nachteilig auswirken und könnte im schlimmsten



Fall sogar den Tod für das Individuum bedeuten. So sollten Skepsis und Misstrauen im Umgang mit dem Nächsten zwar vorhanden jedoch nicht vorherrschend sein, um die Basis für den Austausch von Hilfeleistungen zu erleichtern.

**Lied Nr 28: Mì mà nò xò tò      Führt es<sup>238</sup> nicht so wie beim Schwimmen!**  
**ɔɔhun**

Mì mà na xò tò ɔɔhun mò ó.	Führt es nicht so wie beim Schwimmen!
E gbèmélí bódwé hu nyénli.	Der Lebensweg ist so eng wie ein Nadel- öhr.
Mi mò é ɔ wè.	Er liegt sehr weit vor euch.
Mò còbò sun é ɔémè ɔn hwé áá.	Dennoch wird er von zahlreichen Regeln beeinflusst.
E gbè ɔ, mí vè mà xò tò ɔɔhun ó.	Das Leben darf nicht wie in einem Fluss geführt werden.
Alitɔn bódwé hwu nyénli.	Sein Weg ist so schmal wie ein Nadelöhr.
O mò èn ɔ wè món, sun é ɔémè ɔn hwé ááá.	Es scheint so weit zu sein, aber ist von zahlreichen Regeln beeinflusst.
Nué dò gbè fio hwé á.	Die Lebensregeln sind zahlreich.
Ɖo sun é dò gbè fio hwé á.	Die Lebensverbote sind vielfältig.
Àjojijá acɔnu é nyi.	Der Diebstahl dient zum Spaß.
Mesí bibà ɔ acɔnu é nyi.	Der Ehebruch dient auch zum Spaß.
Á nò wa nyànyàn káká niɔɔ;	Selbst wenn Du oft Übel tust,
vè kó nó wa nyànyàn káká nu;	Selbst wenn Du oft Übel tust,
o ɔ́ ayì bó nyò mekúdo ɔ,	wenn Du in einen Mord verwickelt wirst,
o fúlù famille towé.	dann bringst Du Deine Familie in Gefahr.
E mì mà lin tò ɔɔhun ó!	Führt es nicht so wie beim Schwimmen!
Gbèmélí bódwé hwu nyénli.	Der Lebensweg ist so eng wie ein Nadel- öhr.
A mó é do wè unté ó. Sun é ɔémè ɔn hwé ááá.	Er liegt sehr weit vor euch. Doch wird er von zahlreichen Regeln bestimmt.
Nué dó báhànme é; nué dó	Die Botschaft dieser <i>Tɔba</i> -Musik;

---

<sup>238</sup> Damit gemeint ist „das Leben“.

tobáhànme bọ gannyon ji  
hànton ɔ̄ mọ lé ọ wá nẹ.  
Má kpi tánton, mi gbọ numi  
má kpi tánton, nu mí ná  
ɔ̄tò! Ọ́ gbè é mē mi wá ọ,  
è gbè ọ̄ mē do fẹe.  
Yé nọ ve do mọ jén é ki sín.  
Gannyon ɔ̄ àyihùnnu we á?  
Àxwoóó!

Gbè ọ̄ mē ɔ̄ faɔ̄ɔ̄ à ùnté  
ọ̄, yé nọ ve do àyihun  
sín.  
Mà gbème má ný àyihun-  
nuɔ̄. Yé nọ wanu davù davù.  
Yakpovi le nọ wanu nyafun  
nyafun. Yé nọ wanu hizi hizi.  
Gannyon hanbalaji, n'ón  
kpɔn káká.  
O kennu ón, á ɔ̄ é kó  
húzu.  
À kennu do viɔ̄ wu ọ̄, à má  
mòn án, vi ọ̄ ná ɔ̄ é kó  
húzu.  
Huzu huzu ọ̄ mēɔ̄ lè tɔn ón,  
mè má ný àlò é huzu ná  
nè án. À ma mò án?  
Àxwoóó!

O nọ wa nyànyàn gbɔ̄ndé ká-  
ká, niɔ̄ ve kó nọ wa nyànyàn  
káká nu, gbèto àlajogù ɔ̄kpó  
wá yí kú do àlotowé mē ón,  
hun túùn ɔ̄ gbè towé ọ̄ gbélé.

O nọ wa nyànyàn gbɔ̄ndé,  
hun ve kó nọ wa nyànyàn  
gbɔ̄ndé bónu gbèto àlajogù

Die in diesem Lied von *Gangnon* zu  
vermittelnde Botschaft wird ihnen sofort  
erklärt. Lasst mich bitte davon erzählen,  
damit ihr ihr zuhören könnt!  
Diese Welt, in die wir gelangt sind, ist so  
groß. Sie glauben, dass sie durch keine  
Verbote geregelt wird.  
*Gangnon* fragt nach, ob es um ein Spiel-  
zeug geht. Mir ist das unbekannt.

Da die Welt so immens ist, glauben sie,  
dass man alles auf die leichte Schulter  
nehmen darf.  
Das Leben darf nicht für ein Spielzeug  
gehalten werden. Sie benehmen sich rück-  
sichtslos. Die Jugendlichen verhalten sich  
rücksichtslos. Sie tun merkwürdige Dinge.  
Ich, *Gangnon*, der Liedermacher, habe  
mich lange besonnen.  
Wenn man sie zur Ordnung rufen will,  
erwidern sie, dass alles sich verändert hat.  
Wenn einem Jugendlichen ein Vorwurf  
gemacht wird, entgegnet er, dass die Zeit  
sich verändert hat.  
Die Revolution, die in Betracht gezogen  
wird, geht nicht mit solch einem Verhalten  
einher. Hast du das bemerkt?  
Ich weiß nichts davon.

Wenn Du oft etwas Böses tust, tu beliebig  
etwas Böses an!  
Aber, wenn Du einen Menschen umbring-  
st, oder für dessen Tod mitverantwortlich  
bist, ist Dein Leben danach zerstört.

Selbst wenn Du oft Böses tust und diesmal  
unpassenderweise in einen Mord  
verwickelt wirst, musst Du verstehen, dass

désu, ðokpó yí kú do àlò towé Dein Leben dann ruiniert ist.  
 me ́n, hun túun ðo gbè towé Für dieses einzige Verbrechen, das Du  
 ó é gbelé nè. Nyànyà ðokpó é begangen hast; Für diesen Mord, den Du  
 wè boló o a má món án; mè à unvermittelt begangen hast, muss Dein  
 hu gbaun lé ó, àxò é né on vi Kind büßen.  
 towé ná sún. Bò hwiðésuno Du selbst musst auch dafür büßen.  
 à ná le wá sún. Famille towé Dafür müssen Deine Kleinfamilie und der  
 ná sún, hénnu on cóxwi ná Rest der Familie büßen. Könntest Du das  
 sún. À hèn án? Yè nyóén án. ertragen? Seid ihr euch dessen bewußt?  
 Axwoóó! Ich weiß es nicht.

E nyí yè ðékón káká bò sèkète- Wenn *sèkètegbè* die Buße von ihnen  
 gbè ka j'axò byo ji ó, gbèto le verlangt, zeigen die Menschen dann Reue  
 mì, mí nò jè nuðé ðo jí né. über ihr Verhalten.  
 Bò miðésu nò ́n mi wè ká Ihr seid selbst dafür verantwortlich.  
 ðon. Nyànyàndé o mi wè ká Ihr seid für irgendein Unglück verantwort-  
 ðon. E nyón miðésuno ́n lich. Für irgendein Glück seid ihr  
 mi wè ká ðon. Axwoó! verantwortlich. Ich weiß es nicht.  
 Yè nyóén án án. Seid ihr euch dessen nicht bewusst?

Mò é má nò kú gidí gidí. Man kommt nicht unvermittelt um.  
 Gbème fíó ðié, é ðo nyànyàn In dieser Welt stirbt der Übeltäter nicht  
 wa we o ðié, món é mà nò kú unvermittelt.  
 gidí gidí. A ná nò finén káká Man lebt deswegen lange. Du musst so  
 bò nyànyàn é a ká bóló né lange am Leben bleiben, bis Du einmal  
 on, à ná nò fi bó sún àxó xwe hier für alle Missetaten büßt, bevor Du  
 cóbó wá yí kúoxwé. sterben kannst.

O mà ká sún àxó cóbò yí Wenn Du nicht vor dem Tod dafür gebüßt  
 kúoxwé á; un ðo o mà sún hast; wenn Du nicht vor dem Tod dafür  
 àxótan cóbò yí kúoxwé wè, büßt, muss Dein Kind dafür büßen.  
 vi towé ná wá sún. Xwiðésu Du musst selbst dafür büßen.  
 o ná wá sun. Hénnu on ná Deine ganze Familie muss auch dafür  
 wá sún. büßen.

Hanbalaji, mí nyóén án. Der Musiker fragt aber, ob ihr euch dessen  
 O j'ájó ó àcnu. Mesi bíbà bewusst seid. Ein Diebstahl dient zum  
 àcnu é nyí. Àdingban jén Spaß. Auch der Ehebruch dient zum  
 é nò ðo o àcnu we é nyí. Spaß. Eine Lüge dient auch zum Spaß.

E nyi o d'ayi bó nyó mekúdo o, hun o fúlù famille towé.	Am Tage, da Du dadurch einen Mord begehen wirst, bringst Du Deine Familie in Gefahr.
E mì mà lìn tò dɔhun mós ó! Gbèmelí bódwé hwu nyénlí. A mós é do wèè unté ó. Sun é dèméè o hwé ááá. Sun é dèméè o, axwoó!	Führt es [das Leben] nicht so wie beim Schwimmen! Der Lebensweg ist so eng wie ein Nadelöhr. Er liegt sehr weit vor euch. Doch wird er von zahlreichen Regeln bestimmt. Seine Regeln, mein Gott!
Sun é dèméè o sukpó. Yè mós dò wèè unté o, yé vè do mós é dè sín. E nyi o d'ayi bó nyó mekúdo o, hun o fúlù famille towé.	Die Lebensregeln sind zahlreich. Wenn sie das Leben weit liegen sehen, glauben sie, dass es so einfach daliegt. Am Tage, da Du dadurch einen Mord begehen wirst, bringst Du Deine Familie in Gefahr.

**Stichwörter:** das Leben – die Lebensregeln – die Verbote

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „*Mì mà nò xò tò dɔhun*“ – zu Deutsch: „*Führt es nicht so wie beim Schwimmen*“, gilt als eine Aufforderung, geltende Lebensweisen zu respektieren und sich über die Folgen von Fehlverhalten klar zu werden. Das Lied ist eines von Houngninou Ezin alias *Ezin Gangnons* Lieblingsliedern. Es gilt heute noch als ein gewichtiger Appell an die Menschen zu einer gewissen Mäßigung ihres Lebens. Mit zum Zeitpunkt der Feldforschung 88 Jahren lebte der Musiker noch in seinem Heimatdorf, das etwa fünfzehn Kilometer weit von Savalou entfernt liegt.

Schon zu Beginn des Liedes wird der Hörer dazu aufgefordert, für eine gewisse Stabilität in seinem Leben zu sorgen, wenn es heißt: „*Führt es nicht so wie beim Schwimmen!*“ Hier stellt der Musiker einen Vergleich zwischen dem Leben und dem Schwimmen in unruhigem Gewässer an. Das Schwimmen erfordert jederzeit ruhige und gleichmäßige Bewegungen, doch gerät die schwimmende Person in unruhige Gewässer, kann sie in Panik geraten, sich unkontrolliert bewegen und beginnen, irrational und panisch zu handeln. Ähnlich einem Menschen, der durch

Missachtung der bestehenden Gebote seinen Halt verliert und zu unkontrollierten Handlungen neigt. In solch einem haltlosen Zustand kann er zur Gefahr für sich selbst und auch für andere werden. Deshalb erscheint es dem Sänger unbedingt notwendig, sich konstant an geltende Regeln zu halten.

Im Gegensatz zum Fluss, dessen Verlauf variieren kann, behalten bestimmte Regeln ihre Gültigkeit und sollen grundsätzlich von allen Mitgliedern einer Gesellschaft beachtet werden. An dieser Stelle nimmt der Musiker eine beratende Funktion ein, indem er seine Mitmenschen nicht nur zur Beachtung dieser Regeln, sondern auch zur Mäßigung in ihrem Leben ermahnt. Seiner Meinung nach entsteht bei einigen Menschen der Eindruck, dass sie geltende Verhaltensregeln missachten könnten, weil sie sich nicht in ihrer Persönlichkeit einschränken lassen wollen. So bestimmen sie selbst, welche Regeln ihnen dienlich sein können und welche nicht. Der Musiker verurteilt solch ein Verhalten und vertritt die Meinung, dass niemand bestehende Gesetze für sich auslegen und verändern darf. Niemand besitzt seiner Meinung nach Sonderrechte. Dabei vergleicht er das Leben mit einem Nadelöhr und führt für diesen Vergleich einige Beispiele an.

Er stellt fest, dass Taten wie beispielsweise Ehebruch, Betrug und Diebstahl, zwar Sünde, aber heutzutage gängiger Alltag bei vielen Menschen sind. In solchen moralischen Grenzüberschreitungen sieht der Musiker die Gefahr verborgen, das Gespür für richtiges und falsches Verhalten zu verlieren und dadurch eines Tages ein noch viel schlimmeres Vergehen, wie beispielsweise einen Mord, begehen zu können. Die Konsequenzen für solch eine Tat müsste dann nicht nur der Täter selbst, sondern sein gesamtes Umfeld tragen. Also Familie, Verwandte, Bekannte und Freunde. Auffällig ist, dass die Lebensgebote im Lied den zehn Geboten der Bibel ähneln. Vielfach gehen die Menschen leichtfertig mit gesellschaftlichen Verboten um, weil sie deren Konsequenzen unterschätzen oder ignorieren. Im Leben bleibt aber nichts unbestraft, so die Aussage des Musikers. Der Mahi-Tradition zufolge wird verschiedenen Göttern große Macht zugerechnet, sodass jede menschliche Handlung jederzeit beurteilt und bestraft werden kann. Oft wird im Gesang auf den Begriff *Sèkètègbè* angespielt, der sich auf „Gott“ bezieht; Hüter der Lebensregeln. Dieser Gott wird immer im musikalischen Kontext erwähnt,

damit die Zuhörer wissen, welcher Name dem genannten Gott im entsprechenden Fall verliehen werden muss.

Die Lehre dieses Gesangs sollte demnach sein, sich nie über geltendes Recht zu erheben. Es ist zwar erlaubt, die Sinnhaftigkeit mancher Gebote kritisch zu hinterfragen, doch sollte dies nie zu einer Grenzüberschreitung oder zum Bruch mit den geltenden Verhaltensregeln führen. Die Konsequenzen mancher Taten können ansonsten folgenswer und unumkehrbar sein. Noch Generationen danach müssten die Folgen für sie tragen.

**Lied Nr 29: Akwè kùn nọ yí  
xaá ó**

Un ɔ akwè kùn nọ yí xaá ó.  
E kón nọ nyi wamàmọnọ  
cọbo nọ yí xaá.

Un ɔ, akwè kùn nọ yí xa ó.  
E ka nọyì wamàmọnọ cọbo  
nọ yí xaá.

O nuđé wa wé hun, ađọ gbẹme  
ni gbèviđé wa xo wé ni, o međé  
nyi métové ɔ, ajúnjọn àwa  
towé mè.

Mẹmẹ éka nón nyi ón, é kún  
nyi melàn wè é nọ kan ɔ ó.

Akwè kùn nọ yí xaá ó.  
E kón nọ nyi wamàmọnọ cọbo  
nọ yí xaá.

Un ɔ, akwè kùn nọ yí xa ó.  
E ka nọ nyi léléno cọbo nọ  
yí xaá.

O nuđé wa we ni, à ɔ gbẹme  
ni gbèviđé wa xò we ni, o  
međé nyi métové ɔ ajúnjọn  
ajà towé mé.

**Geld ist bei einer Freundschaft nicht  
wichtig**

Geld ist bei einer Freundschaft nicht  
wichtig. Der Arme schließt auch  
Freundschaft.

Ich meine, Geld ist bei einer Freund-  
schaft nicht wichtig. Doch schließt der  
Arme auch Freundschaft.

Wenn es Schwierigkeiten gibt, wenn  
Dir im Leben etwas passiert, dann  
unterstützten Dich die Leute, die Dich  
gern haben.

Bei einer Freundschaft ist das Fleisch  
der Partner nicht zum Anbeißen.

Geld ist bei einer Freundschaft nicht  
wichtig. Der Arme schließt auch  
Freundschaft.

Ich sage, Geld ist bei einer Freundschaft  
nicht wichtig. Denn der Elende schließt  
auch Freundschaft.

Wenn Du in eine Notlage gerätst, wenn  
Dir ein Lebensereignis passiert, dann  
unterstützten Dich die Leute, die Dich  
gern haben.

Mεμεε έκα νόν νyi όν, έ kùn      Bei einer Freundschaft ist das Fleisch  
nyi melàn wè έ nò kan ðu ó.      der Partner nicht zum Anbeißen.

**Stichwörter:** Die Macht des Geldes – Einfluss des Geldes auf die menschlichen Beziehungen

### **Kommentar zum Lied**

In beschreibender Art und Weise stellt das Lied den Einfluss finanzieller Mittel auf die Entstehung von sozialen Bindungen in Frage und verdeutlicht anhand von zahlreichen Beispielen, dass wahre Freundschaft nie käuflich sein wird und damit nicht ausschließlich wohlhabenden Menschen vorbehalten ist. Das Lied wurde von Brigitte Baladja gesungen und im Rahmen der Feldforschungen im Jahr 2010 aufgezeichnet.

Dem Lied zufolge sollten der finanzielle Hintergrund oder das soziale Ansehen einer Person keinen Einfluss auf die Wahl der Freunde haben, sondern lediglich Sympathie, Verständnis und beiderseitiges Interesse an der Person und dem Leben des anderen. Somit vertritt der Komponist eine ideale Auffassung von Freundschaft, die keinem Nutzen, Zweck oder Vorteil unterliegt, sondern aus sich selbst heraus existiert und bedingungslose Ehrlichkeit, Anteilnahme und Loyalität garantiert. Dem Duden zufolge lautet die Definition für Freundschaft wie folgt: „Die Freundschaft ist [ein] auf gegenseitiger Zuneigung beruhendes Verhältnis“<sup>239</sup> von Menschen zueinander, das sich durch Sympathie und Vertrauen auszeichnet.<sup>240</sup> Eine Zuneigung also, die die Menschen dazu bewegt, aufeinander zuzugehen und gewisse Erwartungen an den anderen zu stellen. Dies sind also die Grundvoraussetzungen für das Entstehen und Fortbestehen einer Freundschaft, wobei der Fokus auf der Gegenseitigkeit liegen sollte, denn nur wenn ein Gleichgewicht zwischen Nehmen und Geben besteht, kann Freundschaft wachsen und gedeihen. Diese Gegenseitigkeit bezieht sich dabei jedoch nicht ausschließlich auf Sachleistungen, sondern vordergründig auf immaterielle Werte und menschliche Ressourcen, wie beispielsweise seelischen und moralischen Beistand in einer schwierigen Lebenssituation. Kennzeichen davon sind:

---

<sup>239</sup> <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Freundschaft>.

<sup>240</sup> Das ist von mir ergänzt worden.

ehrliche Aufmerksamkeit, einführendes Verstehen oder sachliche und objektive Kritik bei offensichtlichem Fehlverhalten. So heißt es in den oberen Zeilen beispielsweise:

„Wenn es Schwierigkeiten gibt,  
wenn Dir im Leben etwas passiert,  
dann unterstützten Dich die Leute,  
die Dich gern haben.“

So weist das Lied auch darauf hin, dass sich echte Freundschaft in Taten bemerkbar macht und Notzeiten oft als Möglichkeit dienen können, wahre und falsche Freunde zu unterscheiden. Ein Hauptmerkmal echter Freundschaft ist das Kennen und Erkennen des Gegenübers und die Freiheit, sein wahres Selbst offenlegen zu können und nicht befürchten zu müssen, für Fehler und Schwächen verurteilt oder abgelehnt zu werden – ein Glücksgefühl, bei dem die vertraute Seele fast mit der eigenen zu verwachsen scheint. Ein Eindruck, der entstehen kann, wenn man Gemeinsamkeiten und Parallelen im Handeln, Fühlen und Denken des Freundes feststellt und glaubt, sich selbst im Gegenüber wiederzuerkennen. So wird der andere Teil des eigenen Selbst, das man vor Gefahren schützen und vor Verletzungen bewahren möchte. So scheinen diese beschriebenen Gemeinsamkeiten die Hauptbeweggründe für das Schließen „echter Freundschaften“ zu sein. Gemeinsamkeiten, die zwischen Jung und Alt oder Arm und Reich bestehen können. Gemeinsamkeiten, welche über jedes Standesdenken erhoben sind und zwischen Menschen jeder Nation und Religion jederzeit und überall entstehen können und sollen, um an gemeinsamen Zielen arbeiten zu können. An Zielen, die wieder die Menschlichkeit, nicht den Profit als gemeinsamen Nenner aufweisen. Davor wird im Lied gewarnt, wenn gesungen wird:

„Bei einer Freundschaft ist das Fleisch  
der Partner nicht zum Anbeißen.“

Zusammenfassend betrachtet scheint dieses Lied auch eine Mahnung an die Jugend zu sein. Es bewegt dazu, den Wert von Freundschaft kritisch zu hinterfragen und zu reflektieren, ob man selbst jederzeit ein wahrer Freund war und ist. Außerdem motiviert es dazu, offener für Begegnungen zu sein, die möglicherweise die Chance beinhalten, einen wahren Freund zu gewinnen oder selbst einer zu werden. Ein einender Gesang, der den Zusammenhalt unter den Menschen fördern kann und soll.



**Lied Nr 30: Gbèmε ρ aganmavο Der Lebensverlauf ähnelt der Hautfarbe des Chamäleons**

Gbèmε ρn aganmavο wè.

Das Leben ist genauso wie die Hautfarbe des Chamäleons.

Dó bò má gbà agban nú mi,  
ni mekentο konu dín ó.

Möge der Tod mein Leben nicht bestürzen, damit die Verleumder sich wirklich darüber freuen können.

Hèndometο wutu kú ρ véé.

Wegen der Verleumdung fällt es schwer zu sterben.

Alèdo ρο gbèmε ρ aganmavο  
wè.

*Alèdo* sagt, das Leben ist ebenso wie die Hautfarbe des Chamäleons.

Dó bò má gbà agban númí  
ni mekentο konu dín ó.

Möge der Tod mein Leben nicht bestürzen, damit die Verleumder sich wirklich darüber freuen können.

E hèndometο wutu kú ρ véé.

Wegen der Verleumdung fällt es schwer zu sterben.

Yi é é! alèdo ρο kú jén ná nyi  
xwé.

Yé é! *Alèdo* sagt, nur das Jenseits kann für Daheim gehalten werden.

Dándàndàn saxwekú jèn ná  
nyi xwé.

Nur das Jenseits soll als Zuhause betrachtet werden.

Nyenwényowato dējàn mà nò  
gòn àsavà.

Kein Lebewesen, auch wenn es sich fahrlässig verhält, kann dem Tod entgehen.

Bò agádudohwétο má nó mò  
gbè bó ko.

Kein Mensch mit kreidebleichen Oberzähnen könnte das Leben auslachen.

Xwé é gbè àvi dīdē ó

Das Haus, in dem viele traurige Begebenheiten geschehen sind, füllt sich nachher mit erfreulichen Ereignissen.

jèn hàn nó dīdē.

Nué ρο hànéné ρn mè sohwenu,  
má tinmε ρò fongbéme.

Die in diesem Lied vermittelte Botschaft möchte ich allen auf *Fɔn* darlegen.

Tócé wé nà hàngu mi ρο nyi  
ní dū dó kpólijijè ε.

Das Talent für die Musik habe ich von meinem Vater auf Knien ererbt.

Meqé dó novitón bóni dò hù yì  
ó, gbèto lè nōgbó yonutón.

Wenn einer von euren Brüdern umkommt, reden die Leute ihm Übles nach.

Meqé dó papatón bóni dó hù  
yì ρ, jikendómetο lè nó gbò

Wenn euer Vater vom Tod hinweggerafft wird, reden die Verleumder ihm Übles

yonutón; ɔ̃ ajoyé wé ja bo kú  
ɔ̃ sɔ.

Nyànné ón àmàdè wé é xò bó  
kú ɔ̃ wá sɔ.

E medé ɔ̃ asivétón bóni dó hù  
yì ó, gbèto lè nɔgbó yonutón.  
Medé ɔ̃ saxontón bóni dò hù  
yìo jikendómèto lè nɔgbó  
yonutón.

Ɖo ajoyé wé ja bo kú ɔ̃ wa sɔ.  
Nyànné on àmàdè wé é xò bó  
kú ɔ̃ wa sɔ.

E hèn fɔ̃ bɔdò mèto wùo, o dò  
ve yì ɔ̃ mí bó mó án.

Gbèhen fɔ̃ bɔdò mèto wù ɔ̃,  
dò ká ve yì ɔ̃ mí ká  
mó án.

Kúdékúto má nò nɔ kóno ni,  
nye ná yí gón né,  
sohwenu.

Kúdékúto má nò zón yáyà  
né, bóni ní n' á yì gón,  
sohwenu.

Nayé dógbè é mí nɔ xò ó, nayé  
bó sín bóni mí gbédè.

Mejito dàa dógbè é mí nɔ xò ó,  
cé kú hun medétón má kú gbé-  
dè ó. Adjivi dògbè é mí nɔ xò ɔ̃,  
adjivi bó siin bóni mí gbédè!

Mínovi avosó dògbè é mí nɔ xò  
ó, cé kú hùn medétón má kú  
gbédè ó!

nach. Er hat zweifelhaft etwas gestohlen  
und ist daran gestorben.

Dieser Mann hat sicherlich jemanden  
verhext und ist daran gestorben.

Hätte jemand seine Frau verloren, dann  
redeten die Menschen ihm Übles nach.  
Wenn ein Freund ums Leben gekommen  
ist, so reden die Menschen ihm Übles  
nach.

Dieser Mann ist an einem Diebstahl  
gestorben. Dieser Mann ist wegen seiner  
Verzauberung gestorben.

Wisst ihr, dass es wegen dem Gerede  
schwer ist, zu sterben?

Wisst ihr, dass es schwer ist, zu sterben,  
da euer Vater nach dem Tod verung-  
limpft werden soll?

Kein Sterben wird für natürlich gehalten,  
damit ich, *Sohwenu*<sup>241</sup>, dem Gerede  
entkommen kann.

Keiner stirbt aus natürlichen Gründen,  
damit ich, *Sohwenu*, dieser Verleumdung  
entfalle.

Möge die Mutter, der ihr die Langlebig-  
keit wünscht, ewig leben!

Möge der Vater, dem ihr die Langlebig-  
keit wünscht, ewig leben!

Mögen die Kinder, denen ihr die Lang-  
lebigkeit wünscht, ewig leben!

Mögen die Gebrüder, denen ihr die Lang-  
lebigkeit wünscht, ewig leben!

---

<sup>241</sup> Der Musiker erwähnt dadurch seine Zugehörigkeit zum Klan, der den Donnergott als Hauptgottheit verehrt.

Zéńdẹ́ má gba dọ́ godonù ń́n, sunuxwẹ́ nọ́ zun d' agànu ń́n. E nýí zéńdẹ́ má gba dọ́ godonù ń́n, sunuxwẹ́ nọ́ zun d' aganu wé á. Azon é ká ná jẹ́ bóyì jèsu o, alẹdo dọ́ é má nọ́ tuùn. Azon é ká ná jẹ́ bóyì jèsu o, jisóví alẹdo dọ́ mọ́ é má tuùn. Atín kúkú nọ́ dọ́ tẹ́ cóbọ́ gbẹdẹ́ o nọ́ mu ń́n, mí tuùn ń́n? Mẹ́ é jẹ́ àzón nọ́ kpođoté bò gbẹ̀to dẹ́ nuđẹ́ mà wa dọ́ ka nọ́ hù yì. E mí sọ́ nọ́ finlín é né ọ́n vọ́vo á?	Hätte der Tonkrug keine untere Öffnung, würde man ihn nicht zubauen. Hätte der Tonkrug keine untere Öffnung, würde man ihn nicht zubauen. Die Krankheit, an der man sterben soll, ist <i>Alẹdo</i> nach immer unbekannt. Die Krankheit, an der man sterben soll, ist <i>jisoví</i> <sup>242</sup> <i>Alẹdo</i> nach immer unbekannt. Wisst ihr, dass ein verdorrter Baum lange haltbar sein kann, während ein dicht belaubter Baum schon umstürzt? Der Kranke ist noch am Leben, während der Tod einen Gesunden hinwegrafft. Erinnert ihr euch nicht daran?
Alẹdo dọ́ kú jén ná nyo. Dándàndàn saxwekú jén ná nyí xwé. Nyẹnwényowato dẹ́jàn mà nọ́ gọ́n àsavà. Bo agáđu do hwéto má nọ́hen gbẹ́ bó ko. Xwé é gbè àvi dídẹ́ ó, jén hàn nọ́ dídẹ́.	<i>Alẹdo</i> sagt, nur der Tod soll das ergrün- den. Nur das Jenseits soll als Zuhause betrachtet werden. Kein Lebewesen, auch wenn es sich fahr- lässig verhält, kann dem Tod entgehen. Kein Mensch mit kreidebleicher, oberer Zahnreihe könnte über das Leben lachen. Das Haus, in dem viele traurige Begeben- heiten geschehen sind, füllt sich nachher mit erfreulichen Ereignissen.
Mí nọ́ nyẹn dọ́ é kú nù nọ́ vọ́. E kú o nù nọ́ vọ́. E mí nọ́ nyẹn dọ́ é kú nù nọ́ vọ́. E mekento wu dọ́ ve yí é.	Ihr glaubt, dass alles nach dem Tod endet Nach dem Tod ist alles aus. Ihr glaubt, dass alles aus ist, wenn man stirbt. Nur wegen der Verleumdung ist es schwer zu sterben.
E međẹ́ yì kútome o gbèmẹ- hènton nọ́ sukpo gégé. E kú o nù nọ́ vọ́.	Sobald man stirbt, wird sehr hässlich von einem gesprochen. Nach dem Tod ist alles vorbei.

<sup>242</sup> Hier wird ein anderer Begriff verwendet, um seine Zugehörigkeit zu demselben Klan zu betonen.

Mekentɔ wu dò vɛ yí é.

Nur wegen der Verleumdung ist es schwer zu sterben.

E mɛdɛ yí kútome ɔn gbɛmɛ-  
hɛntɔn nó sukpo gégé.

Sobald man stirbt, wird sehr hässlich von einem gesprochen.

E kú ɔ nù nó vò

Nach dem Tod ist alles vorbei.

Àjò wè é jà bɔ ajokú hù yì.  
Bɔ hwi né mà sɔ dò dè bóná  
badonu xó dɛ né.

Er hat zweifelsohne etwas gestohlen und starb daran. Da Du nicht mehr lebst, ist jede Begründung unmöglich.

E kú ɔ nù nó vò.

Nach dem Tod ist alles vorbei.

Àmà wé é xò bɔ  
àmakú hù yì.

Er hat sicherlich jemanden verzaubert und ist wegen seiner Verzauberung gestorben.

Bɔ ni né mà sɔ dode bóná  
kennú bó ná dɔ amàxódɛ  
né.

Da Du nicht mehr zur Rechtfertigung Deiner Todesgründe lebst, ist jede Begründung unmöglich.

É kú ɔ nù nó vò.

Nach dem Tod ist alles vorbei.

E mɛhwékú má gbò bǎ hen é.  
E mɛdɛ wa bó hù mi ɔn,  
mélɔ dɛsu wɛ ná wá yì kú ɔ  
xwé.

Der Sterbende ist nicht mit einer Stockpeitsche versehen. Jedoch, wenn jemand mich mit einem Zaubermittel umbringt, muss er sich zu mir gesellen.

É kú ɔ nù nó vò.

Nach dem Tod ist alles vorbei.

E mɛkɛntɔ mà é má nyɛ é  
é mɛdɛ dɔ azé hù mí ɔ  
mélɔ dɛsu wɛ ná wá yì kú ɔ  
xwé.

Schade, dass man die Feinde nicht ausfindig machen kann. Dennoch, wenn jemand mich mit Hexerei umbringt, muss er mir folgen.

É kú ɔ nù nó vò.

Nach dem Tod ist alles vorbei.

Mekentɔ wu dò vɛ yí é.

Wegen der Verleumdung ist es schwer zu sterben. Sobald man stirbt, wird sehr hässlich von einem gesprochen.

E mɛdɛ yí kútome ɔn gbɛmɛ-  
hɛntɔn nó sukpo gégé.

Nach dem Tod ist alles vorbei.

E kú ɔ nù nó vò.

**Stichwörter:** die Lebensbegebenheiten – der Tod – die Verleumdung

### **Kommentar zum Lied**

Im vorliegenden Lied mit dem Titel: „Gbɛmɛ ɔn aganmawɔ wè ɔ“ – zu Deutsch: „Der Lebensverlauf ähnelt der Hautfarbe des Chamäleons“, wird der

Ablauf des menschlichen Lebens mit der Haut eines Chamäleons verglichen, die genauso abwechslungsreich zu sein scheint wie ein Menschenleben. Dieser Gesang ist ein Liedstück von Alèdo Aifa.

Der Musiker zog das je nach Umgebung immer wieder unterschiedliche Aussehen der Haut des Chamäleons heran, um anhand dieses prägnanten Merkmals einen Vergleich mit dem menschlichen Leben anzustellen. Die Haut des Chamäleons passt sich seiner Umgebung an und kann oft wechseln. Dieser Wechsel stellt eine Notwendigkeit dar, um sich bei drohender Gefahr zu tarnen und unentdeckt zu bleiben. Diese Anpassungsfähigkeit ist somit die Überlebensgarantie dieses Tieres und hilft ihm, auch lebensgefährliche Situationen zu meistern und unbeschadet zu überstehen. Hätte es diese Fähigkeit nicht, wäre es leichte Beute für natürliche Freßfeinde und Opfer von Angriffen und Attacken. Bezogen auf das menschliche Leben, scheint die Haut sinnbildlich für die Akzeptanz menschlichen Schicksals und persönlicher Lebensumstände zu stehen, denn auch ein Menschenleben ist dem ständigen Wechsel positiver und negativer Erfahrungen und Ereignisse unterworfen. So ist Glück kein Dauerzustand, sondern die Beschreibung eines Moments, und nur durch dessen Verlust wird man sich dieser Momente bewusst. Geburt und Tod, Freude und Trauer bedingen sich gegenseitig, denn ohne die Begrenzung durch den Tod verliert das Leben seinen Sinn. Nur wer die Trauer kennt, weiß die Freude zu schätzen. Wer diese Abhängigkeiten hinnimmt, kann gelassen und ohne Angst in die Zukunft schauen, denn er überlässt sich seinem Schicksal und der Gewissheit, dass alles auf Erden eine Regelmäßigkeit besitzt, in ständigem Fluss ist, sich Altes erneuern muss und der Sinn in der Unendlichkeit von Werden und Vergehen liegt.

Der Mensch, der dieses Lied verfasst hat, muss einmal selbst Tod und Trauer erfahren haben, denn im Lied wird das Verhalten all jener beschrieben, die ihn aufgrund dieses schlimmen Ereignisses misstrauisch bëuguen und attackieren. Wie bereits zuvor mehrfach erwöhnt, gilt kein Tod als „natürlich“. Die Ursache scheint immer das Verhalten von Verwandten oder Nahestehenden zu sein. So steht der Hinterbliebene unter Verdacht, eine Mitschuld am Tod des Verstorbenen zu tragen. Das Lied motiviert ihn, dieser Verdächtigung standzuhalten und auf baldige Beserung zu hoffen.

Die Lehre, die man aus diesem Gesang ziehen kann, ist, dass man trotz der Unberechenbarkeit des Schicksals optimistisch und hoffnungsvoll bleiben soll. Man kann sich nie aussuchen, was einem im Leben geschieht, aber man kann jederzeit entscheiden, wie man mit einer Situation umgeht. Nur so wird man nicht zum Opfer der Umstände, sondern bleibt aktiver Gestalter des Geschehens.

**Lied Nr 31: Gbè wè nɔ wlan mènnyiko**      **Der Schöpfergott teilt jedem einen Namen zu**

Gbè wè nɔ wlan mènnyiko.      Nur der Schöpfergott schenkt jedem einen Namen. Nur *Sèkètègbè* schenkt jedem einen Namen.

Mándé ylo mènnyí má nɔ hwán nen.      Die Gemüsesoße, die für einen bestimmt ist, verdirbt nicht.

Un ná boqó gokélémè ni,      Auch wenn ich nackt herumlaufe und sè cé nà nuqé mí ɔn akɔnuté ná yí?      schenkt mir mein Gott etwas, wer kann mich dessen schon berauben?

Kɛndomè mà nɔ wa nuqé mi.      Mir ist vor keiner Feindschaft bange. Đagbé cé qo sègbó ɔ si.      Mein Glück hängt vom Schöpfergott ab.

Gbètò fɔnnè ná o qo godé yí wé, ni akluɔnɔn cé nà nu qé mí ɔn, akɔnuté ná yí ée?      Auch wenn die *Fɔn*-Leute prahlen und mein Gott mich beschenkt, wer kann mich dessen schon berauben?

**Stichwörter:** Vorbestimmtheit des menschlichen Lebens – Hoffnung auf Wunder des Schicksals – Optimismus

**Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „*Gbè wè nɔ wlan mènnyiko*“ – zu Deutsch: „*Nur der Schöpfer gibt jedem einen Namen*“ – gilt als eine Einführung in die Mahi-Lebensvorstellung, in der sich Determinismus und Überzeugung kreuzen. Dieses Lied wurde von Houédanou Gouagbé (54), einer unserer Informantinnen aus Assanté, gesungen.

Im Gesang richten sich der Determinismus und die Überzeugung an einer Glaubensvorstellung aus, die Gott bzw. den Allmächtigen in den Mittelpunkt aller menschlichen Handlungen stellt. Alles ist gleichsam

von Gottes Willen abhängig. Oft durchziehen die Alltagsgespräche der Menschen Aussagen, denen zufolge nur Gott das letzte Wort spricht. Damit ist gemeint, dass allein Gott weiß, was gut für uns ist. Zu Beginn des Liedes wird ein Zerrbild der Lebensvorstellung geschildert, welches sowohl die Gesinnung des Liedsängers als auch die der Bevölkerung deutlich macht. In diesem Kontext entstand das Lied. Es gibt einen Einblick in den existentiellen Determinismus der Mahi, der sich durch die folgende Äußerung offenbart: „Nur Gott schenkt einem einen Namen.“ Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage erscheint zunächst fraglich, denn bekanntlich sind die Eltern, respektive die Familienmitglieder dafür zuständig. Im Mahi-Gebiet erhält das Kind seinen Namen vom Familienkreis. Wenn man jedoch dem Sinn dieser Behauptung folgt, kommt man zu der Feststellung, dass es sich nicht um einen Namen handelt, der zur Identifizierung dient, sondern um die Festlegung eines Einzelschicksals.

Im weiteren Verlauf wird jedoch ersichtlich, dass Name und Schicksal des Einzelnen in enger Verbindung zueinanderstehen. Der Eigenname, der bei den Mahi *Nyikɔ* genannt wird, gilt als Rufname zur Bezeichnung eines Einzelnen. Er ist somit ein unauslöschliches Kennzeichen, das die Person zeitlebens tragen soll. Dies ist der Name, der einem laut dem Gesang vom Schöpfer gegeben wurde. Desgleichen ist das Einzelschicksal vorherbestimmt, sodass es keinen Zweck hätte, dagegen zu opponieren. In diesem Gesang wird Gott durch den Namen *Sèkètègbè*, eine besondere Bezeichnung für Gott, die vor allem in den Gesängen auftaucht, gekennzeichnet. Einigen Informanten zufolge wird eine göttliche Instanz so genannt, die die irdischen Handlungen und die Menschenschicksale bestimmt.

Im Gesang zweifelt der Sänger daran, dass sich ein vorherbestimmtes Schicksal plötzlich ändern kann. Man kann sein Leben nur dem Willen dieser höheren Macht entsprechend führen, selbst wenn man etwas Besseres ersehnt. Nichts von dem, was einem von dieser Macht beschert wird, kann man rauben. Zur Illustration dieser Aussage wird der Vergleich mit einem Lieblingsgericht, hier Gemüesoße, herangezogen, welche auch mit der Absicht zubereitet wurde, einmal von einer Person verzehrt zu werden. Basierend auf der Unabänderlichkeit des menschlichen Einzelschicksals kommt so zur Geltung, dass sowohl glückliche

Umstände als auch eine Verschlechterung der Lebenssituation unausweichlicher Teil eines jeden Menschenlebens sind und auch nur für dieses einzelne Individuum vorherbestimmt werden. Selbst Neid und Missgunst der anderen können daran nichts ändern. So soll das Lied, das an die Gnade und Güte des Schöpfers erinnert, den Hörenden davon überzeugen, dass Neider und Personen mit schlechten Absichten zwar auf das eigene Leben Einfluss haben können, es aber nie schaffen könnten, die Schicksalswege zu ändern.

**Lied Nr 32: E sinnu hwénu djé Es ist an der Zeit, etwas zu trinken<sup>243</sup>**

E sinnu hwénu djé sùn é. Àhannu hwénu djé sùn éé.	Es ist der richtige Augenblick, Wasser zu trinken. Es ist an der Zeit, Getränke zu trinken.
E mènécé lémi àhannu hwénu djé sùn é. E sinnu hwénu djé sùn éé.	Leute, es ist der richtige Augenblick, Getränke zu genießen. Es ist an der Zeit, etwas Wasser zu trinken.
E nué ðo xèhunmɛ kpó xè kpó wɛ nɔ yí. E ðo lánhunmɛ kpó làn kpó wɛ nɔ yí.	Mit dem Inhalt seiner Speiseröhre <sup>244</sup> fliegt der Vogel weg. Mit dem Inhalt seines Magens geht das Tier auch von dannen.
Akwɛ ðagbé ðé mà hú jesín asáva. Avo ðagbé ðé mà hú jesín asáva.	Kein beträchtliches <sup>245</sup> Vermögen kann dem Tod trotzen. Kein bedeutsames Gut kann dem Tod trotzen.

---

<sup>243</sup> Mit diesem Titel nimmt der Musiker zunächst Bezug auf ein festliches Ereignis oder eine gute Gelegenheit, um etwas zu trinken. Er findet die Gelegenheit sehr passend, um auf sich selbst anzustoßen.

<sup>244</sup> Das Wort „*xèhúnme*“ bezeichnet eigentlich „das Herz des Vogels“, da das Wort „*hún*“ in der Mahi-Sprache zur Bezeichnung des Herzens gebraucht wird. Im vorliegenden Fall dient dieses Wort einerseits zur Bezeichnung der Speiseröhre bei Vögeln, andererseits zur Bezeichnung des Magens bei anderen Tieren.

<sup>245</sup> „*Akwɛ*“ bedeutet „Geld“. Das Adjektiv „*ðagbé*“ bestimmt, welche Bedeutung diesem Reichtum zugemessen wird. Deshalb wird es durch das Adjektiv „beträchtlich“ übersetzt.



Ba má nu é, ba má nu ɖogbèhwénu!	Gib mir einfach zu trinken, solange ich noch lebe!
Ba má nué, ɖéwòkònvì jɔjìnu!	Gib mir genug zu trinken, <i>Đéwòkònvì jɔjìnu!</i>
O bá má nu é, ba má nu ɖogbèhwénu!	Gib mir einfach zu trinken, solange ich noch am Leben bin!
O bá má nué ahwantunkónvì dákpanu!	Gib mir zu trinken, <i>Ahwantunkónvì dakpanu!</i>
O bá má nu é, ba má nu ɖogbèhwénu!	Gib mir, gib mir zu trinken, solange ich noch lebe!
E sinnu hwénu ɖié sùn é. Ahannu hwénu ɖié sùn éé.	Es ist der richtige Augenblick, Wasser zu trinken. Es ist an der Zeit, Getränke zu trinken.
È m̀ncé lémi ahannu hwénu ɖié sùn é E sinnu hwénu ɖié sùn éé.	Leute, es ist der richtige Augenblick, Getränke zu genießen. Es ist an der Zeit, etwas Wasser zu trinken.
E nué ɖo xèhunmɛ kpó xè kpó wɛ nɔ yí.	Mit dem Inhalt seiner Speiseröhre fliegt der Vogel weg.
E ɖo lánhúnɛ kpó lán kpó wɛ nɔ yí.	Mit dem Inhalt seines Magens geht das Tier auch von dannen.
Akwe ɖagbé ɖé mà hù jesín asáva.	Kein beträchtliches Vermögen kann dem Tod trotzen.
Avò ɖagbé ɖé mà hù jesín asáva.	Keine wertvolle Wäsche <sup>246</sup> kann dem Tod trotzen.
Ba má nu é, bamá nu ɖogbèhwénu!	Gib mir einfach zu trinken, solange ich noch lebe!
Ba má nué ɖéwòkònvì jɔjìnu!	Gib mir genug zu trinken, <i>Đéwòkònvì jɔjìnu!</i>
O ba má nu é, ba má nu ɖogbèhwénu!	Gib mir einfach zu trinken, solange ich noch lebe!
O ba má nu é, ahwantunkónvì	Gib mir zu trinken, <i>Ahwantunkónvì</i>

---

<sup>246</sup> Der Ausdruck „Akwe kpó avò kpó“ wird im Deutschen mit „Geld und Wäsche“ übersetzt, was im weitesten Sinne zur Bezeichnung des Reichtums eines Individuums in der Mahi-Sprache gebraucht wird.

dákpanu!

O ba má nu é, ba má nu  
dɔgbɛhwénu ún!

*dakpanu!*

Gib mir, gib mir zu trinken, solange ich  
noch lebe!

**Stichwörter:** Festlicher Genuss – Durst – jeden irdischen Moment ausleben

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „*E sinnu hwénu díé sùn é*“ – zu Deutsch: „*Es ist der richtige Zeitpunkt, etwas zu trinken*“ weckt das Bewusstsein dafür, dass jeder Moment auf Erden vergänglich ist und in der so erlebten Form nie wiederkehren wird. Deshalb gilt das Lied als ein Appell, die Gegenwart in vollen Zügen zu genießen, um anzuhäufen, was mit Geld nicht zu bezahlen ist: Erinnerungen an glückliche Zeiten und heitere Momente voller Freude und Gelassenheit. Dieses Lied wird von Marcelline Létchédé (46) besonders gern gesungen. Sie ist in Assanté beheimatet und führt den Zuhörer in die Kultur der Mahi und vor allem in ihre Sicht auf das Leben ein.

Dieser Gesang unterscheidet sich durch seinen Inhalt wesentlich von den anderen Gesängen, da er zum einen kritische Äußerungen zu einem Übermaß an Genuss enthält, als auch dazu anregt, sich Fragen über seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu stellen. Eine Reflektion darüber also, ob man der Zeit nur rastlos nachläuft und Lebenszeit verschwendet, oder ob man sie jederzeit sinnvoll nutzt und den Momenten genug Bedeutung zukommen lässt. Eine Bedeutung, die durch das Wissen entsteht, dass jeder einmal sterben muss und die vorhandene Lebenszeit begrenzt ist. So bestehen Leben und Tod nebeneinander in wechselseitiger Koexistenz und bedingen sich gegenseitig. Durch die Absolutheit des Todes, erhält ein Leben seine Sinnhaftigkeit, denn durch die Unumkehrbarkeit der Zeit wird jeder Moment einmalig und Ereignisse werden zu schicksalshaften Fügungen. Dabei scheint es zunächst unwesentlich zu sein, welche Jenseitsvorstellung der Einzelne vertritt, denn in allen Religionen beendet man das irdische Leben durch das Sterben der äußeren, physischen Hülle, um ins Jenseits übergehen zu können. Erst in Hinblick auf die Phase nach dem Tod des Menschen unterscheiden sich die verschiedenen Glaubensvorstellungen. Die Ungewissheit, ob es

irgendeine Form des Lebens nach dem Tod gibt, sollte dem Lied zufolge Anlass genug sein, das Hier und Jetzt auf Erden wertzuschätzen.

Eine Wertschätzung, die im Gesang durch den Konsum von Getränken versinnbildlicht wird, denn diesen kommt bei den schwarzafrikanischen Völkern im Allgemeinen und bei den Mahi im Besonderen eine hohe Bedeutung zu. So wird der Schluss einer Freundschaft beispielsweise mit einem Schluck des örtlichen Getränks, zum Beispiel *Sodabi* besiegelt. Es wird somit zunehmend deutlich, dass der Musiker ein Vertreter der hedonischen Philosophie des Lebens sein muss, denn seinen Zeilen zufolge scheinen nur solche Momente wertvoll zu sein, in denen man Lust und Freude verspürt. So scheint er davon überzeugt zu sein, dass jeder Mensch von Natur aus den glücklichen Moment anstrebt und Sorge und Schmerz vermeiden möchte. Sein Gesang soll dieses ursprüngliche Streben wieder wachrufen und die Zuhörer dazu bewegen, ihr Glück nicht im Jenseits, sondern im Hier und Jetzt zu suchen. Deutlich wird dieser Versuch am Beispiel des Vogels, das der Musiker zur Bekräftigung seiner Vorstellung vorbringt. So heißt es im Lied wie folgt:

„Mit dem Inhalt seiner Speiseröhre fliegt der Vogel weg.  
Mit dem Inhalt seines Magens geht das Tier auch weg.  
Kein beträchtliches Gut kann dem Tod trotzen ...“

Ein Beispiel, das Folgendes verdeutlichen soll, wenn man das Wort „Vermögen“ auf ein Tier bezogen mit „Schaffens- oder Willenskraft“ übersetzt.

Das Tier nutzt jede Gelegenheit, um Beute zu erlegen und diese zu fressen, da es nie sicher sein kann, wann sich ihm das nächste Mal die Gelegenheit dazu bietet. Wenn es seine Chance verstreichen lässt und wartet, bedeutet das vielleicht den Tod durch Verhungern oder es wird vorher getötet, ohne in den Genuss einer letzten Mahlzeit gekommen zu sein. In jedem Fall wird es irgendwann sterben und stellt der Tod schon eine Gewissheit dar, dann zumindest eine, die mit letzten Freuden angenommen wird. Genauso verhält es sich für den Musiker auch in Bezug auf ein Menschenleben, doch in diesem Fall erweitert sich die Bedeutung noch. Nämlich dann, wenn man das Wort „Vermögen“ mit materiellem Reichtum gleichsetzt, der den Tod nie abhalten könnte.

Ein weiterer interessanter Aspekt des Textes ist das Festhalten des Sängers an seinem irdischen Leben, dessen Sonnenseiten er in jeder Hinsicht zu genießen scheint. So ist er sich dessen Endlichkeit zwar bewusst, aber die Konzentration auf die Gegenwart verhindert tiefgreifende, weiterführende Gedanken und Vorstellungen über das Jenseits. Diese Art und Weise zu denken und zu leben widerspricht den traditionellen Vorstellungen und Traditionen der Mahi, nach denen das irdische Leben nur als Vorstufe zum Jenseits angesehen wird und alles Handeln und Streben erst im Jenseits an Sinnhaftigkeit gewinnt. Somit widersetzt sich der Musiker den geltenden Ansichten und stellt damit das gesamte geltende Weltbild in Frage.

So wird der Verstorbene beispielsweise laut geltender Beerdigungsriten im Familiengrab beigesetzt. Die Riten dienen dazu, ihn in seine neue Stätte und vor allem in seinen echten Familienkreis einzuführen, denn der Tod wird im Gesang als „eine Heimkehr“ angesehen. Dahingehend muss betont werden, dass ein Tod nur dann „natürlich“ angesehen wird, wenn der Verstorbene ein Alter von über 60 Jahren erreicht hat. Man sagt, die oder der Verstorbene sei nun im Paradies angekommen. Darunter ist lediglich zu verstehen, dass der Tod als eine Verlängerung des Lebens erachtet wird.

In diesem Gesang wird eine höchst philosophische Grundthese zu dem Leben nach dem Tod angesprochen, die im Allgemeinen großen Einfluss auf das Fortbestehen geltender schwarzafrikanischer Beerdigungsriten hat. Allerdings besteht dadurch die Tendenz, die Bedeutung des Lebens sowie die des Todes bei den Mahi hervorzuheben und uns zeitgleich darauf aufmerksam zu machen, wie man sich den Tod, respektive das Leben vorstellt. Diese Vorstellung wird neuerdings auch von jungen Musikern in Liedern aufgegriffen.

#### 4.3.8 Märchen- bzw. Fabellieder

Unter Märchenliedern oder auch gesungenen Märchen sind Gesänge zu verstehen, die entweder einzelne Themen aus Märchen – *Agulú* bzw. *Xéxó* – herausnehmen oder die gesamten Märchen in musikalischer Form wiedergeben. Diese Gesänge lassen sich prinzipiell in zwei Gruppen einteilen. Jedoch wird in keinem Fall die beninische Anfangsformel für

das erzählte Märchen verwendet. In der ersten Kategorie geht es um Liedtexte, die von einer der Hauptfiguren im Märchen beim Verlauf einer bestimmten Handlung gesungen wurden. Diese Texte beziehen sich entweder auf eine präzise Handlung, Begebenheit oder ein Missgeschick, die mit bildhaften Aussagen geschildert werden. Dadurch werden sie für den Zuhörer einprägsamer. Vielfach handelt es sich um Texte mit wichtigen Aussagen, über die der Zuhörerschaft wesentliche Inhalte eines Märchens oder ein bestimmter Ausschnitt der Erzählung vermittelt werden sollen. Mitunter fungieren diese Lieder auch als Nacherzählung bzw. Resümee der ganzen Erzählung. Manchmal dienen sie jedoch auch dazu, über den Gesang die Schwierigkeiten oder die Unannehmlichkeiten zur Sprache zu bringen, die ein Menschenleben mit sich bringen kann. Auf diese Weise werden sämtliche Gefühle beschrieben, die die Hauptfigur während ihres Abenteuers durchlebt. Dabei handelt es sich häufig um rein komponierte Lieder des damaligen Erzählers, der seine Erzählung dadurch lebendiger gestalten wollte. Den Liedtexten wird dabei meist sehr viel Bedeutung beigemessen, da der Komponist Aspekte seines eigenen Lebens anschneidet, die er für bedeutungsvoll hält. Manche dieser Lieder sind so bekannt, dass jeder sie mitsingen kann, sobald sie angestimmt werden.

Im Falle der gesungenen Märchen lässt sich der Musiker von einem Märchen anregen, dessen Kontext er dann beispielhaft für seine Geschichte verwendet und für seine Zwecke umdeutet. Diese Märchen basieren weitestgehend auf Metaphern, bei denen Tieren oder Gegenständen menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden, um den Zuhörern dadurch indirekt nachahmenswertes Verhalten nahezulegen und Fehlverhalten zu kritisieren. Bisweilen enthalten die Gesänge eine Lehre, die der Erzähler versucht, dem Zuhörer zu vermitteln. Ein konkretes Beispiel liefert der Gesang mit dem Titel „*Dàgbé ve wà ni gbèto*“ – zu Deutsch: „*Es ist schwer, dem Menschen Gutes zu tun.*“ In diesem Lied geht der Musiker von einer Fabel aus, anhand derer er aufzeigen möchte, wie schwer es manchmal sein kann, die Mitmenschen von der guten Absicht hinter einer Handlung zu überzeugen. Das Misstrauen und der Zweifel an den tieferen Beweggründen des Helfers verhindern in manchen Fällen die Entstehung von Dankbarkeit für seine Tat. Zeitweise kann es jedoch auch passieren, dass Erzählungen der Vergessenheit anheimfallen, die

einst die Ausgangsbasis für einen Gesang bildeten. So stellt der Gesang oft die Fortsetzung einer Geschichte dar, deren ursprüngliche Form bereits Opfer der Zeit wurde. Seine Botschaft jedoch überdauerte die Zeit und prägte sich den Menschen auf geheimnisvolle Art und Weise ein. Lieder mit zeitlosem Klang und Tönen, die Zugang zu jeder Seele finden, da sie imstande sind, entweder ihre schönsten oder ihre schlimmsten Erwartungen zu wecken. Solche Gesänge besitzen das Potential, ewig im Volk weiterzuleben. Jede Generation macht sie sich zu eigen und nimmt wiederum selbst Veränderungen oder Ergänzungen daran vor.

Im Gegensatz zu den Märchen, die der Tradition entsprechend nicht neben einem Wahrsager bzw. *Bokɔnɔ* erzählt werden, dürfen diese Lieder mehrfach gesungen werden. Der Grund dafür ist, dass sie akustisch differieren von den Anekdoten, kleinen Legenden oder Dithyramben, die jederzeit bei der Befragung des Orakels auftreten und von dem *Bokɔnɔ*, Wahrsager, in dessen Interpretation ausgesprochen werden. So gelten diese Gesänge als Maßnahmen, die dazu dienen, den Beruf des *Bokɔnɔ* zu beschützen und vor allem darauf abzielen, ein Missverständnis zwischen den Wahrsagern und ihren Klienten zu vermeiden.

**Lied Nr 33: ɛ káká yi xwé,  
ahwli dogbé!**

**Geh nach Hause zurück, Mädchen *Dogbé!***

ɛ káká yi xwé, ahwli dogbé!  
Atilító!

Geh nach Hause zurück, Mädchen *Dogbé!*  
Du bist starrköpfig.

ɛ káká yi xwé, ahwli dogbé!  
Atilító!

Geh nach Hause zurück, Mädchen *Dogbé!*  
Du bist starrköpfig.

Nukún mà ɔ nukún tenmé  
tomɛ wɛ mí xwe.

Wir gehen in ein Dorf, in dem die Menschen die Augen nicht an der richtigen Stelle haben.

Atilító!

Du bist starrköpfig.

Otò mà ɔ tò tenmé tomɛ wɛ  
mí xwe.

Wir gehen in ein Dorf, in dem die Menschen die Ohren nicht an der richtigen Stelle haben.

Atilító!

Du bist starrköpfig.

O ɛ káká yi xwé, ahwli dogbé!  
Atilító!

Geh nach Hause zurück, Mädchen *Dogbé!*  
Du bist starrköpfig.

**Stichwörter:** Starrkopf – Misstrauen dem Unbekannten gegenüber

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „*Le káká yi xwé, ahwli dogbé*“ – zu Deutsch: „*Geh nach Hause zurück, Mädchen Dogbé!*“ – ist ein Märchenlied, welches den eigensinnigen Charakter eines Mädchens thematisiert. Dieser Gesang, der von dem Informanten Calixte Houndonougbo (73) flüchtig während eines Interviews zu populären Gesängen erwähnt wurde, gilt wegen seiner simplen Botschaft als ein populäres Lied.

Ein Märchenlied, dessen Geschichte wie folgt lautet:

Ein Mädchen, dessen Name im Märchen *Dogbé* ist, verliebt sich eines Tages in einen Unbekannten. Es geht um einen Jungen, der in Wirklichkeit ein kugelförmiges Wesen ist, das keine Körperteile hat und rollen muss, um sich fortzubewegen. Bevor dieses Wesen vor die Türe treten möchte, muss es sich die fehlenden Körperteile von anderen Lebewesen borgen, damit es wie ein Mensch aussieht. Sobald es jedoch zurückkehrt, muss es alle Teile zurückgeben und nimmt kurz darauf wieder seine Ursprungsform an. Eines Tages geschieht es, dass dieses Wesen die Aufmerksamkeit eines jungen Mädchens auf sich zieht, denn mit allen Körperteilen ist es ein attraktiver Jugendlicher. Die Zuneigung des Mädchens basiert jedoch lediglich auf der physischen Konstitution des Jungen und so warnt er das Mädchen vor seinem eigentlichen Aussehen, denn sie will sofort mit ihm gehen und ihn zu ihrem Ehegatten erwählen. Das Mädchen ignoriert die Warnung und verfolgt weiterhin die Absicht den Jungen zu begleiten. Als das Kugelwesen bemerkt, dass anscheinend nichts das Mädchen zur Umkehr bewegen kann, willigt es ein. Während das Wesen nun also nach Hause geht, legt es ein Körperteil nach dem anderen ab, um sie den eigentlichen Besitzern wiederzugeben, bis es nur noch eine Kugel ist und neben dem Mädchen herrollt. Gleichzeitig macht das Mädchen die Feststellung, dass alle anderen Bewohner des Dorfes auch Kugelwesen waren und sieht sich mit einer völlig neuen Situation, in die sie ihr Starrsinn geführt hat, konfrontiert. Diesem Mädchen ist das Lied gewidmet. Es zielt darauf ab, die Jugendlichen, insbesondere die Mädchen, davon zu überzeugen, dass man sich nicht unbesonnen in einen Unbekannten verlieben darf.

**Lied Nr 34: Àgbo wè hwé kú Der Büffel scheidet bald aus dem Leben**

[E dɔ] Àgbo wè hwé kú éló. Der Büffel scheidet bald aus dem Leben.  
Sì jèn ná do gbèhèn mi, Nur mein Schwanz könnte Schande über  
aðì jèn ná nyì. mich bringen, nur mein Nachwuchs  
könnte das.

Àgbo wè hwé kú éló. Der Büffel scheidet bald aus dem Leben.  
Sì jèn ná do gbèhèn mi, Nur mein Schwanz könnte Schande über  
aðì jèn ná nyì. mich bringen, nur mein Nachwuchs  
könnte das.

Àgbo díé jì vitɔn bó kú é, Der Büffel bringt sein Jungtier zur Welt  
àgbovi tó ná kpan agbozo und stirbt danach, ob das Jungtier das  
hún? Geweih tragen könnte?

Àgbo díé jì vitɔn bó kù é, Der Büffel bringt sein Jungtier zur Welt  
und àgbovi tó ná kpan stirbt dann, ob das Jungtier das Geweih  
àgbozo hún? tragen könnte.

Vò nèn on sà wè àgbo dé bo Darum macht sich der Büffel Sorgen,  
àdàkpovi je fi nèn bóḍḍ als der Panther erschien und nickte mit  
huùn é nyon. Herzensseufzer: Das ist wahr.  
Kú cé gbé ɔ, vidé tó ná wa Brüllt mein Junges nach meinem Tod  
ádan cé nòhun hún? so heftig wie ich?

Àgbo wè hwé kú é ló. Der Büffel scheidet bald aus dem Leben.  
Sì jèn ná do gbèhèn mi, Nur mein Schwanz könnte Schande über  
aðì jèn ná nyì. mich bringen, nur mein Nachwuchs  
könnte das.

**Stichwörter:** Ehre – Vertrauen – Würde – Nachwuchs

**Kommentar zum Lied**

In dem Lied „Àgbo wè hwé kú“ – zu Deutsch: „Der Büffel scheidet aus dem Leben“, stehen ein Büffel und ein Panther, die sich beide dem Ende ihres Lebens gegenübersehen, im Mittelpunkt des Geschehens. Beide verspüren angesichts ihres nahenden Todes große Angst, ihre Nachkommen könnten nicht in vollem Umfang würdige Vertreter ihres Erbes sein oder wären nach ihrem Ableben allen Gefahren schutzlos ausgeliefert. Calixte



Agbognissou (31) hat dieses Lied, das er anlässlich der Feldforschung im August 2013 vortrug, von seiner Mutter erlernt.

Büffel und Panther stellen beide Vertreter einer Tierart dar, die durch ihre angeborenen physischen Eigenschaften Furcht und Respekt bei anderen Tierarten und bei den Menschen hervorrufen. Ein Büffel besitzt eine immense Muskelkraft, die ihn dazu befähigt, so manchen Angreifer in die Flucht zu schlagen und das Gewicht seiner Hörner zu tragen. Ein Panther hingegen beeindruckt durch seine Kraft, seine Intelligenz und seine Ausdauer. Die Eigenschaften seiner Sinne befähigen ihn dazu, im Dunkeln zu sehen, Entfernungen richtig einzuschätzen, sehr gut zu hören und zu riechen. Tiere also, die außergewöhnliche Eigenschaften besitzen, die ihnen im täglichen Überlebenskampf einen Vorteil verschaffen können. Lediglich der Tod könnte sie aufhalten und zum Opfer werden lassen. So fragt sich der Büffel im Gesang beispielsweise: „*Àgbovi tó ná kpan àgbozo hún*“, zu Deutsch: „[Er fragt sich,] ob das Jungtier das Geweih tragen könnte“. Er wünscht sich ein tapferes und furchterregendes Jungtier, nicht nur zur Weitergabe der Lebensart der Büffel, sondern auch damit es den anderen Tieren sowie den Menschen Angst einjagen kann. Die Tradition erzählt außerdem, dass der Büffel beim Sterben nur seinen Schwanz bewegt. Der Schwanz ist also der einzige Teil seines Körpers, den der Büffel beim Sterben nicht zu beherrschen weiss, denn die Schande, bei seinem Tod zu schreien, will der Büffel vermeiden. Außerdem sorgt er sich darum, ob sein Jungtier auch diese Schande überwinden könnte. Eine ähnliche Befürchtung hegt der Panther, der auch Angst um sein Junges hat.

In der Natur würde der Tod eines älteren Tieres kein weiteres Aufsehen erregen, doch für die vermenschlichten Tiere im Lied stellt er einen Grund zur Sorge und Angst dar. Sie fürchten um das Leben ihrer Nachkommenschaft, denn die noch unerfahrenen Jungtiere wären zu schwach und zu ungeübt, um für sich selbst zu sorgen. Außerdem wären sie leichte Beute für andere Jäger. Diese Furcht belastet auch so manche Eltern, die sich in Anbetracht ihres nahenden Todes Sorgen um ihre Kinder machen. Das Lied wirft ein gesellschaftliches Problem auf: die Existenz der Nachkommen nach dem Tod der Eltern, die einhergeht mit dem Verlust von Schutz und Fürsorglichkeit.

Ein weiterer Aspekt, der im Lied zur Sprache kommt, ist der Fortbestand von Ansehen und Würde einer Person über deren Tod hinaus. Nur

durch das Erwähnen von positiven Taten und persönlichen Erfolgen eines Menschen können die Erinnerung an ihn wachhalten. Diese Übertragung menschlicher Probleme auf das Verhalten von Tieren, wie dies häufig in afrikanischen Liedern der Fall ist, ermöglicht es, sich über grundlegende Fragestellungen und innere Konflikte bewusst zu werden. Anhand der Moral, die ein Gesang beinhaltet, ist es möglich, diese Konflikte zu lösen. So soll das Beispiel des Büffels die Menschen und ihre Sorge beschwichtigen, indem aufgezeigt wird, dass sich selbst der Stärkste noch Sorgen machen muss. Entscheidend scheint nur, wie viel Macht er dieser Sorge zukommen lässt und wie sehr sie das tägliche Leben beeinflusst.

**Lied Nr 35: Ɖagbé ve wa ni gbèto**

Ɖagbé ve wa ni gbèto.  
 Ahanjenú wèjóno má nyí  
 àhannùwa né gbezé.  
 Àyihon àhan má nɔ vɔ, hólò-  
 nyìkò wé é nɔ sun mɛ.  
 Un sɔ ná wà ɖagbé ni nùkan-  
 quto àlɔ àtónnɔ wu é ná vé, yé  
 kun nɔ lín nɔ wɔnnù óó.

Un kpón káká bóɖɔ ɖagbé ve  
 wà ni gbèto.  
 Ahanjenú wèjóno má nyi  
 àhannùwa ni gbezé.  
 Àyihon àhan má nɔ vɔ bɔ hólò-  
 nyìkò wé é nɔ sun mɛ.  
 Un sɔ ná lè wà ɖagbé ni nùkan-  
 quto àlɔ àtónnɔ wu jen ná vé,  
 yé kun nɔ lín cóbò nɔ wɔnnù ó.

Má wà ɖagbé ni yé dín ó!  
 O bólò ní yè nè yífo ni, nùtɔn  
 nyɔ dò hwedénu on àbá

**Es ist schwer, sich den Menschen gütig zu erweisen**

Es fällt schwer, sich den Menschen gütig zu erweisen. Dem Gast ein Getränk anbieten, hat nach *Gbèzé* keinen Sinn. Am folgenden Tag ist alles vorbei und dann hält er Dich für naiv. Ich will den Menschen nie Gutes tun, denn sie vergessen alles ganz unverzüglich.

Nach langem Besinnen finde ich es schwer, den Menschen Gutes zu tun. Dem Gast ein Getränk anbieten, hat nach *Gbèzé* keinen Sinn. Am folgenden Tag ist alles vorbei und dann hält er Dich für naiv. Daher will ich den Menschen nie Gutes tun, denn sie vergessen schnell alles, was geschehen ist.

Sei ihnen gegenüber nicht zu wohlwollend! Wenn Du ihnen hilfst, schaden sie Dir danach, sobald sie ihr Ziel erreicht

tatowé. Mà nó wà ɗagbé ní gbè̀to dín ó!	haben. Sei ihnen gegenüber nicht sehr wohlwollend!
O bólò nu yè nè yífò nù, nù̀tòn nyɔ̀ dò hwedénu àbá tatowé.	Wenn Du ihnen hilfst, schaden sie Dir danach, sobald sie ihr Ziel erreicht haben.
Kú é kpɔ̀ kú ɔ̀ dan gbèzè.	Über den Tod des Panthers ist <i>Gbèzè</i>
Ozòdè má dù gbɔ̀n céundè.	erstaunt. Weit von ihm kann ich mich darüber freuen.
Kú é kpɔ̀ kú ɔ̀ dan ànanu dókɔ̀nnu.	Der Tod des Panthers beängstigt <i>Ànanu dókɔ̀nnu</i> .
Ozòdè má dù gbɔ̀n.	In der Ferne kann ich mich darüber freuen.
Un mà wa ɗagbé ni gbè̀to ni, un má ná nyi meɗémè hun Axwó kókó.	Mir liegt wenig daran, wenn ich den Menschen gegenüber nicht wohlwollend bin und darf darum mit keinem befreundet sein.
ɗagbé ve wani gbè̀to.	Es fällt schwer, den Menschen gütig zu sein. Dem Gast ein Getränk anbieten, hat nach <i>Gbèzè</i> keinen Sinn.
Àhanje ní wèjónó má nyi àhannùwa ni gbèzè.	Am folgenden Tag ist alles vorbei und dann hält er Dich für naiv.
Àyihón àhan má nɔ̀ vɔ̀, hólònyìkò wé é nɔ̀ sun me.	Ich will den Menschen gegenüber nie mehr gütig sein, denn sie vergessen alles ganz unverzüglich.
Un ná wà ɗagbé ní nùkandùto àlò àtónno wujen ná vé.	
Yé kun nɔ̀ lin wɔ̀n nú ó.	
Nué zɔ̀n bɔ̀ hàn cé ɗɔ̀ mɔ̀ lé ó tùnmetɔ̀n lɔ̀ má xwélé:	Die Gründe, warum ich so gesungen habe, werden sofort erläutert.
Gbè̀to wè wá yi àhayamè.	Ein Jäger ging einmal in ein buschiges Gestrüpp. Ein begnadeter Jäger ging in einen Busch und sah ein Krokodil.
ɗeyan gbè̀to ahwisù wè yi àhayamè bó yi mò tóló ɗé.	Zu diesem Zeitpunkt hatte es seit drei Tagen nichts gefressen und getrunken und war dem Tode nahe.
Bɔ̀ gbè̀to mò tóló ɔ̀, tóló nɔ̀ nu mà dù sin mà nu àzán ɗɔ̀kpó ɗɔ̀kpó àtɔ̀n wé é bóló. Bóɗo ɗìbàla kú ɗìbàla gbo.	
Bɔ̀ gbè̀to mò tóló ɔ̀, tóló ɗɔ̀nu gbè̀to bóɗò ji nyàn é ɔ̀ á má mò án; kènkenlén kènkenlén sɔ̀	Als der Jäger an das Tier herantrat, bat das Krokodil ihn, es an den Fluss zu tragen.

mi jé tɔxwé. Gbétɔ kpón jí bó  
kpón dódómè. E lin tamekpɔn  
káká xó é ɔ ɔ lè mí sé á: E ɔ  
ɔgbé wàni mē kùnnó dón ó.  
Bó don kàn nyi tóló ji bó bálá.  
lóbó sɔ dó untá.

Bɔ yé yì jé tɔgenzún ón ji, bɔ é  
ná sɔè ɔ' àyi ó, tóló ɔ ɔgbéde  
sò mi jé tɔxwé. Kenkenlén  
kenkenlén sɔ mi jé tɔxwé.

Bɔ yè jé tɔxwé ɔ, gbétɔ tùn  
kàn ni tóló ɔ.

Tóló zunfán àlɔtɔn bóɔɔ dín  
ɔn ná sɔ we òù gbemenu ná.

Bɔ gbétɔ ɔ éé: ɔgbé un wà  
nùwé káká ɔjé á, ɔgbé ɔ ɔjé  
a wá ɔó tácé bá wé á.

Bɔ tóló ɔ ganji:

ɔgbéwanumetɔ nyànyàn wé  
é nó sun àxó è ná sín.

E ɔ mó bólè ɔ ɔɔɔwe ɔ, mí  
ɔó adòn dónwé dófí ni

gbékànlín ɔtón wá ni, un  
kanbyɔ ni yé có xwii ɔ xén,  
ɔgbéwaníméto nyànyàn wè é

nɔ sun àxó é ná núbó ɔ, ná  
sɔ wé òù gbemenu ná. Bɔ é kó  
jé adòn don jí, bɔ só kó wá sin  
nugbé. Kànlín só agidi kó wá  
sin nugbé. Bɔ tóló dò gbè ní  
bóɔɔ, nuɔé we kpáca ðenyan  
gbétɔ, bɔ mì ná byɔ hakpɔn.

ɔgbéwanumetɔ é má nyí  
nyànyàn wè é nó sun àxó é ná?

Bɔ só ɔ ganji, ɔó hwedénu é  
nyi hwenu dó fí, bɔ un nó hén

Der Jäger richtete den Blick kurz gen  
Himmel und dann Richtung Boden.

Er überlegte lange und erwiderte:

„Eine Wohltat ist nie verloren.“

Dann nahm er ein Seil und fesselte das  
Krokodil. Danach setzte er das gefesselte  
Krokodil auf den Kopf. Am Flussufer  
wollte er es ablegen. Das Krokodil  
verneinte und bat ihn inständig, es bis in  
den Fluss hineinzutragen.

Einmal im Fluss band der Jäger das  
Krokodil los.

Das Krokodil hielt ihn am Arm fest und  
sagte, du bist jetzt meine Beute.

Der Jäger wunderte sich sehr und  
erwiderte: Ich habe dir einen Gefallen  
getan und schließlich willst du mich  
fressen. Das Krokodil sagte:

„Das stimmt! Gutes muss man mit  
Bösem vergelten!“

Dann fügte das Krokodil noch hinzu,  
wenn es drei Waldtiere befragte und  
sie alle bestätigen, dass man Gutes mit  
Bösem vergelten muss.

Du wirst wirklich als Jagdbeute dienen.  
So stritten sie indessen darüber weiter,  
als das Pferd zum Saufen kam.

Das Waldtier wollte trinken.

Das Krokodil begrüßte es und sagte zu  
ihm: „Etwas habe den Jäger gewundert  
und wir wollten mehr darüber wissen.  
Stimmt es, dass man demjenigen, der  
einem gegenüber wohlwollend war, übel-  
wollen müsse?“

„Freilich!“, sagte das Pferd. Denn als ich  
früher schwere Lasten tragen konnte,

agban syensyén bè wè é nò lédó mi dèsu né.	sorgte man zu jener Zeit aufopferungs- voll für mich.
Đin é nù né ɔn é có góló ɔ bá kpodó kpò kpó wé mi nò bolo ná.	Da dies momentan nicht mehr möglich ist, tragen nun die Peitsche und der Stock dazu bei.
Hun ɔagbéwanumeto nyànyàn wè é nò sun àxɔ é ná sìn.	Demzufolge soll man demjenigen, der einem Gutes tut, übelwollen.
E bóló meɔokpó bó dín sìn.	Das war das erste Tier.
Bo nyibu kó wá sin nugbé bo gbèto dò gbè ní bóɔɔ nuɔé wé kpaca tóló ɔ, bo mí ná byo hakpɔn.	Später kam die Kuh zum Saufen. Der Jäger begrüßte sie und sagte zu ihr, dass etwas das Krokodil erstaune und wir möchten mehr darüber wissen.
Đagbéwanumeto é má nyí nyànyàn wè é nò sun àxɔ é ná.	Darf man demjenigen, der einem Gutes tut, übelwollen?
Bo nyibu ɔ ɔɔ ganji. Đó hwéɔé nu é nyí hwénu dofi bo un dó vi jì wé ɔ bo é nò fiɔn ànɔsin cé ɔ, é má nyí bé wé, é nò lèɔé mí kpɔé kpeɔé ná. Dín é nù né ɔn é có góló ɔ, baá kpodó kpò kpó wé mi nò bóló ná.	Das bejahte auch die Kuh. „Damals, da ich Kälbchen zur Welt brachte und meine Milch gemolken wurde, pflegte man mich aufopferungsvoll. Da es nun nicht mehr möglich war, bekam ich als Strafe nur die Peitsche mit dem Holzstab.
Hun ɔagbéwanumeto nyànyàn wè é nò sun àxɔ é ná sìn.	So darf man demjenigen, der einem Gutes tut, übelwollen.“
E bóló mé wé bó diín sìn.	Das war das zweite Tier.
Bo azwivi kó wá sin nugbé. E bóló mé wé bó diín sìn.	Schließlich kam der Hase auch zum Saufen. Zwei Tiere sind schon vorbei.
Bo azwivi kó wá sin nugbé. Bo tóló dò gbè ní bóɔɔ, nuɔé wé kpaca denyan gbèto bo mì ná byo hakpɔn. Đagbéwanu- mets é má nyí nyanya wè é nò sun àxɔ é ná.	Dann wollte der Hase auch trinken. Das Krokodil grüßte ihn auch und sagte, etwas überrasche den berühmten Jäger sehr und wir wollten fragen, ob man demjenigen, der einem Gutes tut, übel- wollen dürfe.
Bo azwi konu káká. É kpɔn jì bó kpɔn	Der Hase lachte laut auf. Er richtete die Augen in Richtung Himmel und schaute

dodome bóḍḍ é mà mò  
do ni xó dé ɔ, é kùn nó  
dá hwe nè ón o.  
E mí wá je àgèji nu má  
kpón.

Bɔ é wá je àgèji ó, gbèto zɔn  
xó ji bó xwèlé ɔ.  
Azwi ḍḍ ni ḍḍ adingban wè.  
Hwiḍié mà so tóló nɔhun é.  
alɔkpa te wé o bóló káká bó  
ḍìḍà tóló yí dó tɔdodome hun?  
Nyàn é ɔ ve bóló má kpón.  
Azwi kó ḍḍ xó ɔ kpé á, gbèto  
ḍɔn kàn nyì tóló ji bó bálá  
ló so dó unta.

Hwénenu wé azwi konu káká  
bóḍḍ nyàn é ó agù diin.  
Tɔwé mà nɔ ḍù lólán ji?  
Nɔwé mà nɔ ḍù lólán ji?  
Bó so yí jé xwésín ni tɔvuwé  
nɔvuwé le mi kpélédó!  
E ná nó wa ḍagbé ní gbèto,  
amó é ná kpón bóna nɔ bóló.  
Eqé dò xwé bó dé dò  
kànlinmè.  
E menu ve mewu ɔ é dé dò  
xwé bó dé dò kànlinmè.

Mà nó wà ḍagbé ní gbèto dín ó!  
O ná bóló hun nó kpón bó nyo  
bóló!  
Nó kpón bó nyo bóló ḍó!  
Ḍó un ḍḍ, o bóló ni yé né yí fó  
ni, nùtɔn nyo dó hwedénu ɔ a  
ḍḍ nyànyà tɔn.

wieder zu Boden, und entgegnete ihnen:  
„Man darf sich über keine Geschichte  
entscheiden, die man nicht gründlich  
erfasst hat. Kommt bitte nochmals ans  
Flussufer zurück, damit ich mich dazu  
äußern kann!“

Einmal am Flussufer erzählte der Jäger  
seine Geschichte.  
Der Hase erwiderte ihm, dass dies nicht  
möglich sei. „Du bist nicht so groß wie  
das Krokodil und wie hast du es geschafft,  
das Krokodil ins Wasser hinzubringen?  
Das musst du mir bitte zeigen!“, befahl er  
noch. Der Hase hatte noch nicht ausgere-  
det, dann fesselte der Jäger das Krokodil  
wieder und setzte es auf den Kopf.

Da krümmte sich der Hase vor Lachen  
und sagte zu ihm: „Du, Dummkopf!  
Isst dein Vater kein Krokodilfleisch?  
Isst deine Mutter kein Krokodilfleisch?  
Trag deine Last nach Hause, und habe  
mit deinen Geschwistern gute Speisezeit!  
Man soll einem Menschen Gutes tun  
aber man muss dabei vorsichtig sein.  
Dieses Verhalten besteht unter den  
Menschen sowie unter den Tieren.  
Das Böse herrscht unter den Menschen  
sowie unter den Tieren.“

Tue den Menschen nicht zu viel Gutes!  
Wenn Du es tust, tue das bis zu einem  
gewissen Grad!  
Tue das mit Vorbehalt!  
Denn ich sage, wenn Du ihnen hilfst,  
sobald sie zurechtkommen, würden sie  
Dir übelwollen.

Kú é kpó kú ɔ dán gbèzé.  
 Ozòdé má òù gbòn céundé.  
 Kú é kpó kú ɔ dán ànanu  
 dókònnu.  
 Ozò dé má òù gbòn céundé.

Über den Tod des Panthers ist *Gbèzé*  
 erstaunt. Weit von ihm kann ich mich  
 darüber freuen. Der Tod des Panthers  
 beängstigt *Ananu dokònnu*.  
 Weit von ihm kann ich mich darüber  
 freuen.

**Stichwörter:** Die Wohltat – die Undankbarkeit – das Misstrauen

### Kommentar zum Lied

In dem Gesang mit dem Titel „*Dagbé ve wa ní gbèto*“ – zu Deutsch: „*Es ist schwer, sich den Menschen gütig zu erweisen*“, wird das heikle Problem der menschlichen Undankbarkeit aufgeworfen. Dieses Lied wurde aus den Stücken auf einer der CDs des Musikers Modeste Tokponho alias *Gbèzé* gewählt. Mit dem Titel übermittelt der Liedermacher einerseits die Ideen des Liedes und bietet andererseits einen Überblick über die Thematik. Als konkretes Beispiel gilt der folgende Liedteil:

„Dagbé ve wa ní gbèto, àhanjenú wèjóno má nyí àhannù wa né gbèzé. Ayihón àhan má nò vò, hólònyiko wé é nò sun mè. Ùn sò ná wà òagbé ní nùkanquto àlò àtónno wu é ná vé. Yé kun nò lin có nò wònnù ó.	Es fällt schwer, sich den Menschen gütig zu erweisen. Dem Gast ein Getränk anbieten, hat nach <i>Gbèzé</i> keinen Sinn. Am folgenden Tag ist alles vorbei und dann hält er Dich für naiv. Ich will den Menschen nie Gutes tun. Sie vergessen alles ganz unverzüglich.“
---	--

In diesem Teil vertritt der Liedermacher die Meinung, dass man den Menschen keine Wohltat erweisen darf, denn sie vergessen sofort die Mühe, die man sich gegeben hat, um ihnen zu helfen. Sie beginnen nach und nach den guten Willen des Wohltäters anzuzweifeln oder ihn für naiv zu halten. Beispielweise erzählt der Musiker von einem Fremden, dem man ein Getränk anbietet. Derjenige, der so ein Getränk anbietet, erhofft sich früher oder später etwas Gutes von seiner Gastfreundlichkeit. Erhält der Wohltäter keine Belohnung, erfährt er eine Beleidigung. Der Liedermacher versetzt sich in die Lage des Wohltäters und entrüstet sich über so ein Verhalten und will fortan darauf verzichten, den Menschen Gutes zu tun.

Unmittelbar in Zusammenhang mit dem Thema „Wohltaten“ und deren Resonanz steht das Thema „Freundschaft“, das ebenfalls in diesem Lied angesprochen wird. Gesellschaftlich betrachtet kann man sich nur mit demjenigen befreunden, der einem hilft. Der Eindruck, dass eine andere Person die eigene Hilfsbereitschaft missbraucht und benutzt, kann sowohl die menschlichen Beziehungen (das Zusammenleben) als auch die Freundlichkeit eines Menschen beeinflussen. Selbst wenn ihm dieses Gefühl gleichgültig ist, braucht er doch immer wieder die Unterstützung seiner Mitmenschen. Gleichwohl darf sich ein Mensch, um sich wohl zu fühlen, nicht völlig auf seine Mitmenschen verlassen. Als Argument führt er hier vor:

„Kú é kpò kú ɔ dan gbézé.	Ich, <i>Gbèzé</i> bin über den Tod des Panthers erstaunt.
Ozòdè má dùgbòn céunḡé.	Weit von ihm kann ich mich darüber freuen.
Kú é kpò kú ɔ dan ànanu dókònnu.	Der Tod des Panthers beängstigt <i>Ananu</i> <i>dokònnu</i> .“

Dieser Teil des Liedes, der die Furcht des Liedermachers vor den Reaktionen der Menschen ausdrücken soll, ist einem Lied des *Fa*-Zeichens (*Lèloumèdji*) entnommen, das die Menschen ermahnt, misstrauisch zu sein. Anhand einer Fabel verdeutlicht der Liedermacher, dass die Menschen sich nicht nur untereinander, sondern auch den Tieren gegenüber undankbar erweisen. Dies kommt sowohl in den Worten des Pferdes als auch denen der Kuh zur Geltung. Diese beiden Tiere sind für die Menschen sehr bedeutsam, weil sie ihnen in jungen Jahren als Transportmittel, als Einkommensquelle und als Nahrungsmittel dienen. Mit zunehmendem Alter und nachlassender Kraft werden sie jedoch von den Menschen in zunehmendem Maße misshandelt und schließlich ersetzt. Diese Enttäuschung über die Undankbarkeit der Menschen bringen die Tiere im Lied zum Ausdruck. Um jedoch eine endgültige Lösung für dieses Verhalten zu finden, zieht der Liedermacher das Beispiel des Hasen heran, der deutlich macht, dass man den Mitmenschen nur bis zu einem gewissen Grad helfen muss.

Als Lehre des Liedes kann gelten, dass Gutes oft mit Bösem vergolten wird.



### 4.3.9 Trauerlieder

Die Trauerlieder, die bei den Mahi als *Núwamè hàn* bezeichnet werden, lassen sich in zwei Kategorien eingruppiert. Zum einen werden sie in Poesie, die dem Tod selbst zugewandt ist, also Lieder wie *Aléxuxó hàn*, die ausschließlich bei Totenfeiern gesungen werden, und zum anderen in Lieder wie *Gbèvíhàn*, die als Klagelieder bezeichnet werden, eingeteilt. Die meisten Lieder bestehen aus kleinen Strophen und werden zur Beruhigung oder zum Trösten des Trauernden vorgesungen. *Aléxómè hàn* fungieren als Gesänge, die darauf abzielen, den Trauernden mit tröstlichen Worten zu besänftigen und ihm zu bedenken zu geben, dass der Tod kein bestimmtes Ziel hat. Er sei ein Unglück, das keinen Menschen verschone. Bei *Gbèvíhàn* handelt es sich um Klagelieder bzw. Jammern, d.h. die Trauernden lamentieren über ihre traurige Lebenssituation. In diesen Liedern werden die Gefühle der Trauernden sowie bestimmte Eigenschaften des Verstorbenen zum Ausdruck gebracht. Sie sind ein Mittel, um den anderen bekanntzugeben, welche Bedeutung die Trauernden dem Toten schenken, über dessen Tod sie sich sehr grämen. Durch eine straffe Wortwahl und vor allem durch Allegorien weist man weinend auf die Schwierigkeiten hin, diese Notlage bzw. den Verlust zu überstehen. Diese Gesänge geben Einblick in die Weltanschauung der Mahi und die Rituale, die mit einem Trauerfall einhergehen.

Eine dritte Rubrik gesungener Literatur für Trauerfeier wird hier bewusst ausgeklammert, weil diese Lieder heutzutage nicht mehr gesungen werden; es handelt sich um ausschließlich von Totengräbern gesungene Lieder. Diese Lieder existieren für jede Phase der Trauerfeier. Zum Beispiel erklangen sie vor der Aussegnung des Toten, beim Transport des Leichnams, bei und nach dem Begräbnis sowie bei der Rückkehr der Trauernden. Auf diese Weise erklärten die Totengräber jede Etappe des Prozesses, um die Anwesenden über das Geschehen und Vorgehen zu informieren.

#### 4.3.9.1 Klagelieder

Die bei Totenfeiern gesungenen Klagelieder erscheinen als Trauerrezitation, welche als Ausdruck des inneren Gefühls gilt, dem man durch Weinen mit melodisch geprägtem Ton Ausdruck verleiht. Diese Art von

totenfeierlicher Poesie wird als *Gbèvihàn* bezeichnet. Es handelt sich um einen lyrischen Text, der zum Ziel hat, über ein Unglück zu lamentieren, das einen heimgesucht hat. Diese Texte werden nie als Gesänge, sondern ausschließlich rituell betrachtet. Es handelt sich um eine Kombination von Weinen und Klagelauten, wodurch man seine Wertschätzung für den Toten zum Ausdruck bringt.

Diese „gesungenen Worte“ gehören zu einem Trauerritual, das nur von Frauen vollzogen wird, die mit dem Verstorbenen nah verwandt sind. In den Mahi-Regionen wird dieses Ritual prinzipiell beim Tod des Ehemanns, des Vaters oder der Mutter oder einer Tante usw. praktiziert. Es wird morgens und abends als Totenritus ausgeführt: „*E nɔ dó gbèvihàn*“, zu Deutsch: „Man singt das Klagelied über das Leben“. Der Tod einer geliebten Person wird immer als eine krisenbesetzte Situation angesehen, die generell die Hinterbliebenen, vor allem die Ehefrau, in einen jämmerlichen Zustand versetzt. In der traditionellen afrikanischen Gesellschaft werden die Schwiegereltern ebenfalls als Eltern der Ehefrau wahrgenommen, deren Tod demzufolge nicht nur den Mann berührt, sondern auch die Ehefrau. Sie erlebt auch diese Notlage als eine Leere in ihrem eigenen Leben. Es bedarf der Zeremonien, wobei die Frauen des Gehöftes den Verstorbenen beweinen müssen. Als viel mitleiderregender gilt allerdings der Tod des Ehemanns. In diesem Fall ist die Ehefrau gezwungen, das Klageritual für ihren verstorbenen Mann zu verrichten. Hierdurch sollte sie ihre Schmerzen, ihre Besorgnisse und ihre Befürchtungen offenbaren. Es geht wesentlich um Lieder voller Klagen, die sich mit Weinen mischen und in denen man über das ganze Leben klagt, sozusagen lamentiert. Deshalb sollten *Gbèvihàn* als Klagelieder betrachtet werden.

Diese Gesänge lassen sich mit keinem Musikinstrument begleiten und befolgen keinerlei musikalische Vorschriften. Die Texte sind Regeln unterworfen, die zweifelsohne spezifisch sind für die Tradition der Mahi. Sie sind eine reine Mischung von Worten und Weinen in Form eines Gesangs. Gleichwohl unterscheiden sich diese Gesänge von der Umgangssprache. Dieses zu musizierende Weinen oder diese zu weinenden Worte sind demnach eine rein vokale Musik, die aus einer einheitlichen Vermählung von Gram und Leiden besteht, sodass man beim Singen absichtlich schleppend spricht, um bei den Mitmenschen ein adäquates Gefühl hervorrufen zu können. Hierin liegt die Ästhetik

dieser Art von Gesängen. Die „Klagelieder“ fungieren ausschließlich als Äußerung einer tief empfundenen Qual.

Für diese Art von Trauerrezitation existiert ein Umriss, der von den Trauernden als Grundlage ihres Klagelieds aufgegriffen werden soll, da die in diesem Rahmen gesungenen Lieder tief in der Tradition verwurzelt sind; dennoch können den Klageliedern so manche ausdrucksvollen Aussagen des Trauernden beigefügt werden. Man braucht sie nur bei Bedarf einzustudieren. Diese Anpassung sollte keine Schwierigkeiten bereiten, weil die Grundtexte allen zugänglich sind und weil sie je nach den Umständen oder den Emotionen der jeweiligen Personen zu adaptieren sind. Wegen dieser Adaptationsmöglichkeiten lassen sich zahlreiche Fassungen dieser Trauerrezitationen finden. Sie sind fraglos von einer Örtlichkeit zur anderen unterschiedlich. Dieser Unterschied liegt nicht nur am Inhalt, sondern vielmehr an der Einleitungsformel, denn inhaltlich wird immer auf den Tod und dessen Auswirkungen abgezielt. Demnach hat die Anfangsformel tatsächlich keinen Einfluss auf das Thema. Zur Illustration sollen hier in aller Kürze zwei Trauerrezitationen präsentiert werden, die im Rahmen der Feldforschung aus zwei weit voneinander entfernten Regionen zugetragen wurden. In beiden aufgezeichneten und hier transkribierten Liedern schlagen sich die Bestürzung, der Gram, die Qualen und die Traurigkeit nieder, die vom Tod verursacht werden. Die beiden nachfolgend vorgestellten Gesänge werden beim Tod des Gemahls gesungen.

### *Lied 1*

E yí, é yí, yà cé! E yí, é yí  
àmánó cé, olúxàmító!

Hwidié món àhwàn bó  
gbè mi é.

Ahwàn bó gbè mi dó gbè é  
tón mè má.

*E yí é yí* meine Qual! *E yí é yí*, mein  
Beschützer!

Du hast dich zu einer Menschengruppe  
gesellt und hast mich total aufgegeben.

Mich hast du definitiv in dieser Welt  
aufgegeben.

### *Lied 2*

O kókólo yí koyí! Kóyi kóyí,  
kókólo yí koyí! Yé kplé

*O kókólo yi koyí! Kóyi kóyí,*  
*kókólo yí koyí!* Wenn sie sich unter dem

dọ alisá kpéji, bẹlì mà gbón!	Palaverbaum <sup>247</sup> versammeln, muss ich einen schmalen Ausweg suchen.
Aḡú wé sùn sín nùcé mé, bò ùn mà nyó é nẹ!	Da sind Zähne, die aus meinem Mund ohne mein Wissen gezogen sind.
Aví wè gó siín mètó xwégbé bó ye mènó xwégbé.	Da kommt Weinen vom väterlichen Haus zum mütterlichen.
O kókólo yí koyí!	O kókólo yí koyí!

Wenngleich diese *Gbèvihàn* (Lied 1 und 2) den Sachverhalt verschiedenartig umreißen, zeigen sie beide die Emotionen, welche die Ehefrau beim Tod ihres Mannes empfindet und wie sie damit umgeht. Diese Lieder gelten nicht als hohle Worte, die die Trauernde zu Tränen rühren soll. Sie fungieren eher als eine Beschreibung des Gemütszustandes der Ehefrau, nachdem sie zum Beispiel ihren Ehemann verloren hat. Außerdem ermöglichen diese Gesänge den Frauen, den Stellenwert eines Ehemanns noch einmal zu überdenken. Ausgehend von dessen positiven Eigenschaften zu Lebzeiten wird der Tote als ein Vermisster angesehen, den nichts in dieser Welt ersetzen könnte. Diese Erkenntnis führt oft dazu, dass die Trauernde in Tränen ausbricht. Auch den Tröstenden kommen bei der Erinnerung an den Verstorbenen die Tränen. Grundsätzlich soll diese Art Gesänge Mitleid bei den versammelten Zuhörern wecken. Die Verwandten, die zum Trösten gekommen sind, überreichen den Trauernden Spendengeld, eine wichtige finanzielle Stütze für die Hinterbliebenen. Ein weiterer Aspekt der Trauerfeierlichkeiten sind die traditionsgemäß strengen Vorschriften, beispielsweise in Bezug auf ihre Kleidung. Toussaint Tchitchi berichtet hierzu aus der Republik Benin:

„Les manifestations du deuil à l'époque pré-occidentale excluent le port de vêtement noir ou sombre, non pas que cette couleur n'existait pas dans nos sociétés, mais que les populations avaient secrété d'autres habitudes. Le port du deuil par un individu dépend des liens qui l'attachent au défunt; ce qui différencie les personnes éplorées des autres membres de la communauté, c'est leur façon inhabituelle de se comporter.“<sup>248</sup>

<sup>247</sup> Ein relativ großer Baum, unter dessen Schatten Sitzungen gehalten und Diskussionen im Freien geführt werden, dient ebenfalls als Treffpunkte der Jugendlichen und Erwachsenen, um zu plaudern oder sich lediglich zu erholen.

<sup>248</sup> Toussaint Y. TCHITCHI: Le Port du deuil et ses implications culturelles: survivances culturelles de l'Amérique latine et de Caraïbes en Afrique 1983. Online unter: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000529/052911fb.pdf>; Stand am 16.02.2015, S. 10.

Dem Zitat zufolge gelten für die Trauernden ganz spezifische Regeln. Beispielsweise dürfen sie keine sozialen und wirtschaftlichen Aktivitäten mehr ausüben. Sie sind zudem gezwungen, im Raum zu bleiben und dürfen weder ihre Kleidung wechseln oder reinigen noch ihren eigenen Körper waschen. Während der Feldforschung berichteten die Gewährsleute, dass sich die Ehefrauen nach jedem Ritual nur einen Fuß und einen Arm waschen dürften. Erst am folgenden Tag dürften sie sich abwechselnd die restlichen Glieder waschen. Oftmals erschien die um ihren Mann trauernde Frau mit zotteligen Haaren, die sie drei Monate lang nicht waschen durfte, denn traditionsgemäß kann die Trauerfeier bis zu einem Vierteljahr dauern.

Des Weiteren ist es den Hinterbliebenen nicht gestattet, Schmuck anzulegen. Auf diese Art und Weise konnte man auf den ersten Blick eine trauernde Person erkennen. Während der Trauerzeit wurden obenstehender Tradition gemäß die Betroffenen zunehmend unproduktiver, was sich negativ auf den Lebensunterhalt der Familie auswirkte, in der meist mit jedem Einkommen gerechnet wurde. So stellte ein Trauerfall nicht ausschließlich einen persönlichen Schicksalsschlag dar, sondern auch eine wirtschaftliche Einschränkung für die Familie und die Gesellschaft im Allgemeinen.

Auch wenn diese Praktiken heutzutage nicht mehr alle in ihrer alten Form existieren, leben sie doch noch in den Mahi-Dörfern und den verwandten Völkern fort. Sie werden allerdings durch modifizierte soziale und religiöse Regeln vereinfacht. Es handelt sich um eine Modifizierung, die durch die Einführung neuer Glaubensrichtungen und den Abbruch des Sklavenhandels gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen Umbruch in diesen Traditionen mit sich brachte. Aus diesen Wandlungsprozessen resultierten offenkundig neue Gewohnheiten. Toussaint Tchitchi sah die Ursachen dieses sozialen Umbruches in der Rückkehr der freigegebenen brasilianischen Sklaven zu ihrem ehemaligen Kontinent, vor allem aber in den Folgen der Kolonisation. Hierauf macht er aufmerksam, indem er den Sachverhalt wie folgt erklärt:

„Ainsi le séjour des Noirs en Amérique latine et dans les caraïbes aurait contribué à la transformation de leurs "habitudes culturelles et mentales", si bien qu'à leur retour, ils ont propagé ces nouvelles habitudes dans leur société d'origine..."<sup>249</sup>

Diesen Ausführungen zufolge hatten sich die Schwarzafrikaner in Lateinamerika neue „kulturelle und mentale Gewohnheiten“ angeeignet, die sie nach ihrer Rückkehr verbreitet hatten. Dadurch verkürzte sich beispielsweise das Trauerritual auf einundzwanzig Tage. Außerdem soll die Ehefrau seit kurzem der achttägigen Messe beiwohnen und sich dafür auch ordentlich waschen und vorbereiten dürfen. Dadurch wird dieses Ritual allmählich verändert. Den Männern ist es während der Durchführung dieses Rituals nicht erlaubt, den Raum zu betreten. Auch enge Familienangehörige können lediglich etwas Geld an der Türschwelle zurücklassen, um ihrer Anteilnahme Ausdruck zu verleihen. In Ausnahmefällen wäre es lediglich einem nicht beschnittenen Kind erlaubt, einzutreten.

Im Allgemeinen ist es für männliche Trauernde schwieriger, ihren Verlust verarbeiten zu können, denn es wird erwartet, dass sie ihre Emotionen kontrollieren. Außerdem gibt es keine Trauerrezitationen, die von Männern in diesem Zusammenhang gesungen oder weinend aufgesagt werden. So ist es ihnen nicht gestattet, ihrem Schmerz und ihrer Verzweiflung durch Klage- und Jammerlaute öffentlich Ausdruck zu verleihen. Lediglich den Tränen darf der Mann schweigend freien Lauf lassen, wenn sein Schmerz zu groß wird und seine Trauer ein Ventil sucht. Alles andere wäre ein Zeichen für Schwäche. Mit tröstenden Worten versuchen die anderen ihn dann in seiner Standhaftigkeit zu unterstützen, indem sie zu ihm ermunternd sagen: „*Du dó adúji!*“ oder „*Du dó adukúnji!*“ wortwörtlich „Zermalm es mit den Zähnen!“ Mit anderen Worten bedeutet das so viel wie: „Lass‘ dich davon nicht unterkriegen!“ Wenn sie diese Worte sagen, meinen sie damit jedoch nicht ausschließlich das Schicksal des erlittenen Verlustes, sondern auch dessen Ursache. Denn der Tod tritt nach ihrer Vorstellung nahezu immer in Folge eines Fluches oder eines Fehlverhaltens ein, von dem sich der Trauernde jedoch nicht beeinflussen lassen soll. Weder Schreie noch Tränen könnten den Toten zurückholen.

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 13.

### 4.3.9.2 Todeslieder

*Aléxùxó* ist ein Kompositum aus dem Nomen „*Alé*“ (Unglück, Fluch, Jammer, Beschwerde, Klage) und dem Verb „*xùxó*“<sup>250</sup> (heimsuchen, überfallen). *Aléxùxó* gilt demnach als Ausdruck der Klage eines Individuums, das von einem Unglück heimgesucht oder überfallen wird. In der Umgebung, in der die Feldforschung für die vorliegende Abhandlung vorgenommen wurde, wird dieses Wort vielfach zum Verkünden eines Unglücks verwendet. Es beschreibt unglückliche Begebenheiten, die einem widerfahren. Zum Beispiel der Tod eines Verwandten in Folge eines Verkehrsunfalls oder Brands oder auch das Sterben durch Ertrinken. Dies alles wird von den Mahi als *Alé* wahrgenommen, also etwas, das eine Person plötzlich überkommt und worauf sie keinen Einfluss hat. Üblicherweise wird dieses Wort bei der Trauerfeier verwendet. Die Lieder, die bei solch einer Feier gesungen werden, heißen *Aléxómè hàn*.

Sie umfassen wesentlich die Gesänge, die bei der Totenfeier bis zur Beerdigung gesungen werden und, ähnlich wie bei der der Fõn-Ethnie, *Zànkpa hún* heißen.<sup>251</sup> Dies sind vor allem alte, traditionelle Lieder, die für Trauerzwecke Verwendung finden, weil sie den Tod in melancholische Poesie einhüllen, um ihm seinen Schrecken zu nehmen. Sie werden der jeweiligen Begebenheit angepasst und erfüllen einen therapeutischen Zweck, denn die meist wehmütigen Texte und Klänge wecken den Schmerz der trauernden Person, die entweder ein Kind, einen Ehemann, eine Ehefrau oder mehrere Nahestehende verloren hat. Dadurch wird ihnen die Möglichkeit geboten, ihren Verlust zu realisieren und ihn in mehreren Phasen zu durchleben und so zu verarbeiten. So enthalten die Gesänge meist ein breites Spektrum an persönlichen Empfindungen, wie Angst und Unverständnis gegenüber diesem als Grausamkeit wahrgenommenen Vorfall. Ihre Entsprechung finden diese Emotionen in den Jammerworten: *Aléxùxó*. Sie zielen vorwiegend darauf ab, den Trauernden davon zu überzeugen, dass er offensichtlich nicht die erste Person und auch nicht die letzte wäre, dem dieses Unglück widerfährt. Dieser

---

<sup>250</sup> Das Verb „*xùxó*“ drückt die Notlage aus, in der man sich befindet. Es konnte nicht mit dem Verfahren zum Schlagen verglichen werden, das oft dem Verb „*xùxó*“ obliegt.

<sup>251</sup> *Zànkpa hún* bedeutet „Musik neben dem Bett des Leichnams“, was auf die Trauermusik verweist. Es geht um alle Trauergesänge, die vor der Bestattung gesungen werden.

Gedanke soll den Trauernden in seiner Verzweiflung davon abhalten, den Suizid in Erwägung zu ziehen.

Die Grenze zwischen der tröstlichen Funktion der Gesänge und der Kritik am Tod sind dabei fließend. Oftmals wird der Tod als eine in der Realität existierende und handelnde Person beschrieben. Eine Kritik, die oft sogar in Drohungen und Herausforderungen mündet. Durch diese Personifizierung kann der Trauernde seinen Zorn kanalisieren und einem Schuldigen zuweisen. Er projiziert so seine Verzweiflung und seine Wut auf ein übernatürliches Wesen, dessen Taten ein Symbol für seine Grausamkeit darstellen. So endet der Gesang auch oft in einem Flehen und mit der Bitte, er könne sich ihrer erbarmen und den über sie verhängten Fluch brechen, wie Georges Guédou erläutert:

„Elles sont en fait des supplications adressées à des forces invisibles dans le but d'arrêter le malheur, ou le mauvais sort dont on est constamment victime.“<sup>252</sup>

Die beiden Termini *Aléxùxó* und *Gbevó sísà* bringen Traurigkeit bzw. Weinen zum Ausdruck, sind aber keineswegs synonym. *Aléxùxó* bedeutet, dass jemand von einem Unglück bedrängt wird; *Gbevó sísà* steht für das daraus resultierende Lamentieren. Der Tradition gemäß wird *Gbevìhàn* von den Trauernden selbst zum Ausdruck ihres Gemütszustandes vorgelesen, währenddessen entsprechen *Aléxùxó hàn* der gesungenen Literatur, die von den Mitmenschen zur Unterstützung, zum Anfeuern sowie zum Trösten vorgetragen wird.

**Lied Nr 36: Un mɔ avɔ̀nùkìjà      Finde ich ein abgenutztes Stoffstück  
dɛ ɔ**

Un mɔ avɔ̀nùkìjà dɛ ɔ, mà nó nyí kóḡonu. Avɔ̀nò ná dɔ̀ nù má gbɛ.	Finde ich ein abgenutztes Stück Stoff, dann werfe ich es über [die Schulter]. Eine Meinung vom Stoffinhaber würde ich zurückweisen.
Okú wè sɔ̀ àvɔ̀ cé sɔ̀ nyí yɔḡba domè.	Der Tod hat meinen Stoff ins Grab mit- genommen.

---

<sup>252</sup> GUÉDOU: Xó et gbè (wie Anm. 11), S. 437.



O dakpánu, un mo àvò dé ɔ,  
má sò nyí kógònu.  
Avòndò ná dɔ xó, má gbé.

Okú wè sò cé ɔ sò nyí yògba  
domè.

E mè é dọ dàa kan bọ un má  
dọ ɔ, é mí jè axilixò má  
kpédo.

Okú wè sò cé ɔ sò nyí yògba-  
domè.

E mè é dọ náyé kan bọ un má  
dọ ɔ, é mí jè tɔlixò ɔ má  
kpédo.

Okú wè sò cé ɔ sò nyí yògba-  
domè.

O dakpánu, ùn mo avòdé ɔ  
má sò nyí kógònu.

Avòndò ná dɔnu má gbé.

O kú wè sò àvò cé sò nyí  
yòdomè.

E mè é dọ ásifè kan bọ un má  
dọ ɔ, é mí jè axilixò ɔ má kpédo.

Kú wè sò avòcé sò nyí yògba-  
domè.

E mè é dọ xosùkan bọ un má  
am dọ ɔ, é mí jè gélélixò ɔ má  
kpédo.

Okú wè sò cé ɔ sò nyí yògba-  
domè.

O dakpánu, un mo àvòdé ɔ  
má sò nyí kógònu.

Avòndò ná dɔ nu má gbé.

Okú wè sò avòcé sò nyí yògba-

*Dakpanu*, finde ich ein abgenutztes Stück  
Stoff, dann werfe ich es über [die Schul-  
ter]. Eine Meinung vom Stoffinhaber  
würde ich zurückweisen.

Der Tod hat den Meinen ins Grab weg-  
gerissen.

Mit demjenigen, der einen Vater hat,  
teilen wir auf dem Weg zum Markt den  
Vater.

Der Tod hat die Meine ins Grab einge-  
stürzt.

Mit demjenigen, dessen Mutter noch am  
Leben ist, teile ich sie auf dem Weg zum  
Fluss.

Der Tod hat meine ins Grab hinwegge-  
rafft.

*Dakpanu*, finde ich ein abgenutztes Stück  
Stoff, dann werfe ich ihn über [die Schul-  
ter]. Eine Meinung vom Stoffinhaber  
würde ich zurückweisen.

Der Tod hat meine ins Grab weggerissen.

Mit demjenigen, der eine Frau hat, teilen  
wir sie auf dem Weg zum Markt.

Der Tod hat die Meine ins Grab weg-  
gerissen.

Mit demjenigen, deren Ehemann noch  
Leben ist, werden wir ihn auf dem Weg  
zum Feld teilen.

Der Tod hat meinen Liebsten ins Grab  
weggerissen.

Finde ich, *Dakpanu* ein abgenutztes  
Stück Stoff, dann werfe ich es über [die  
Schulter]. Eine Meinung vom Stoffin-  
haber würde ich zurückweisen.

Der Tod hat meinen Stoff ins Grab weg-

domè.

gerissen.

**Stichwörter:** Irreversibilität des Todes – Auswirkung des Todes eines Geliebten

### **Kommentar zum Lied**

Dieses Lied ist in erster Linie ein Trauerlied, das den Tod als einschneidendes emotionales Ereignis mit folgenschweren Konsequenzen darstellt. Solche Lieder sind vielfach im Repertoire der Mahi-Trauerlieder zu finden, da sie mehrere Funktionen erfüllen. Zum einen bieten sie den Hinterbliebenen die Möglichkeit, ihre Trauer auszudrücken, zum anderen beschreiben sie die Konsequenzen, die ein Tod für die Angehörigen bedeuten kann. Dieses Lied wurde bei Houédanou Gouagbé (54), einer der Informantinnen aus Assanté, aufgenommen.

Die Besonderheit dieses Gesangs ist die Verwendung der Bezeichnungen „*abgenutztes Stück Stoff*“ bzw. „*Stoffinhaber*“. Hier wird die Funktion eines Gegenstandes als bildhaftes Mittel herangezogen, um die Auswirkungen und Unannehmlichkeiten, die aus dem Verlust einer Person resultieren, zu beschreiben. Mit „Stoffen“ sind grundsätzlich Decken oder Kleidungsstücke gemeint, die den Menschen warmhalten und vor schlechtem Wetter schützen. Ihren optimalen Zweck erfüllen sie dann, wenn die Fasern des Gewebes noch nicht abgenutzt, sondern fest miteinander verbunden und in einwandfreiem Zustand sind. Im Text gelten Personen wie Mutter, Vater, Ehefrau und Ehemann als Sinnbild für den erwähnten Stoff und deren Tod als Verlust desselben. Dies wird deutlich in den Zeilen:

„Finde ich ein abgenutztes Stück Stoff,  
dann werfe ich es über [die Schulter].  
Eine Meinung vom Stoffinhaber würde  
ich zurückweisen.  
Der Tod hat meinen Stoff ins Grab mitgenommen.“

Der Tod von Eltern und Ehepartnern gilt als besonders folgenschwer, denn sie stellen meist die engsten Bezugspersonen eines Menschen dar und dienen als helfende Stütze. Angesichts dieses Verlustes ist die hinterbliebene Person auf die Hilfe und Unterstützung von anderen Menschen angewiesen, die ihrerseits vielleicht schon die Rolle des Vaters,

der Mutter oder des Ehepartners innehaben, doch für die Sängerin eine Art Ersatzbezugsperson darstellen können. Diese Menschen werden im Gesang als „*abgenutztes Stück Stoff*“ bezeichnet, wobei sich die Abgenutztheit auf die bereits vorhandene Zugehörigkeit zu einer Familie bezieht. Vor allem der Verlust eines oder mehrerer Elternteile führt dazu, dass die Person schutzlos allen Gefahren, die das Leben birgt, ausgeliefert ist, denn im Idealfall erfüllen Eltern in ihrer Rolle mehrere Funktionen. Sie bieten ein sicheres soziales Umfeld, das Wärme und Geborgenheit spendet und fungieren als moralische Berater in Fragen, die die Lebensführung betreffen. Man könnte seine Betrachtungsweise auch ändern und die Eltern als eine Art Schmuck betrachten, mit denen die Kinder bekleidet sind und nach dessen Verlust der Glanz eines Kinderlebens verloren geht. Diesen Zustand empfindet die Sängerin als sehr bedauernswert. Darüber hinaus gilt ein Stoff als Schmuck, der auch zur Differenzierung der Notleidenden von den Wohlhabenden beiträgt.

Zudem verdeutlicht uns der Gesang schrittweise, welche große Bedeutung den sozialen Bindungen bei den Mahi beigemessen wird, vor allem den familiären Banden. Das Lied lässt tief in die Todesvorstellung der Mahi blicken, indem es der Vorstellung, dass Kinder noch im Tod mit ihren Eltern verbunden bleiben, Ausdruck verleiht. Diese Verbindung wird der Tradition nach mittels Riten und Zeremonien aufrechterhalten, die die verstorbene Seele zunächst ins Jenseits geleiten sollen und die den Kindern danach noch ermöglichen, mit den Verstorbenen in Kontakt zu bleiben und sie nach Bedarf um deren Hilfe zu bitten.

Zusammenfassend verdeutlicht das Lied die immense Bedeutung, die soziale Beziehungen und Bindungen für das Leben des Einzelnen im Speziellen und für die Gesellschaft im Allgemeinen, haben und was der Verlust einer Person bedeuten kann, denn oft ist der Tod einer Person nicht nur mit einem emotionalen, sondern auch einem wirtschaftlichen Dilemma verbunden.

**Lied Nr 37: Dadó díé gbà é Der tönerne Wasserkrug ist zerschlagen**

Dadó díé gbà é.	Der tönerne Wasserkrug ist doch zerschla-
Dadó díé gbà é.	gen. Der Wasserkrug ist doch zerschlagen.
Mè wε ná xo singbé nu wé?	Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Àloyé dadó díé gbà é.	Du Armer, der Wasserkrug ist eben zerbro-
Mè wε ná xo singbé nu wé?	chen. Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
E ɖɔ dadó díé gbà é.	Der tönerne Wasserkrug ist doch zerschla-
Mè wε ná xo singbé nuwé?	gen. Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Àloyé dadó díé gbà é.	Du Armer, der Wasserkrug ist eben zerbro-
mè wε ná xo singbé nu wé?	chen. Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Mà ɖɔ dadó díé gbà é.	Da ist der tönerne Wasserkrug eben zerbro-
Mejito òà wε nyi dadó bó	chen. Der geliebte Papa <sup>253</sup> ist der zerbroche-
gbà bó.	ne Wasserkrug.
E mè ná xo singbé nu wé?	Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Mà ɖɔ dadó díé gbà é. O	Da ist auch der Wasserkrug zerbrochen,
xohentɔ nayé wε nyi dadó	wenn es um die zärtliche Mama <sup>254</sup> geht.
bó gbà bó. E mε ná xo	Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
singbé nu wé?	
E ɖɔ dadó díé gbà é.	Der Wasserkrug ist doch zerschlagen.
Mè wε ná xo singbé nu é?	Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Aloyé dadó díé gbà é.	Du Armer, der Wasserkrug ist eben zerbro-
Mè wε ná xo singbé nu wé?	chen. Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Má ɖɔ dadó díé gbà é,	Da ist der tönerne Wasserkrug doch zerbro-
menɔnvi avɔsɔ wε nyi dadó	chen, wenn es um eines der erwachsenen
bó gbà bó.	Geschwister <sup>255</sup> geht.
E mε ná xo singbé nu wé?	Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Má ɖɔ dadó díé gbà é,	Ich sage, der tönerne Wasserkrug ist

<sup>253</sup> Wörtlich übersetzt bezeichnet „Mejito òà“ „der eigene Vater“. *Òà* bedeutet schon Vater, aber der Liedtext sollte präzisieren, von welchem Vater die Rede ist.

<sup>254</sup> „O *xohentɔ, nayé*“ bezieht sich auf „die Mutter, die die Schwangerschaft des jeweiligen Individuums getragen hat“, weil alle Frauen, die im gebärfähigen Alter sind, als Mütter betrachtet werden. Des Weiteren gelten in einer polygamen Familie die anderen Frauen seines Vaters als Mütter und sollen auch so angesehen werden.

<sup>255</sup> Der „*Menɔnvi avɔsɔ*“, der im Gesang durch „die erwachsenen Geschwister“ ins Wort gefasst wird, bedeutet allerdings „die Geschwister, die in den besten Jahren sind“.

mèdátò xòsù wè nyi dadó bó gbà bò.	zerschlagen, wenn es um den Ehemann geht.
E mē ná xò singbé nu wé?	Wer soll Dir zu Trinken geben?
Má ðò dadó ðié gbà é.	Da ist der tönerner Wasserkrug denn zerbrochen, wenn es auch um das eigene Kind geht.
Aḍivi jì bó xò zoná wè nyi dadó bó gbà.	
Bò é mē ná xò singbé nu wé? E ðò dadó ðié gbà é.	Wer soll Dir zu Trinken geben? Der tönerner Wasserkrug ist zerschlagen.
Mè wè ná xò singbé nu wé?	Wer soll Dir dann zu Trinken geben?
Alóyé dadó ðié gbà é. Mè wè ná xò singbé nu wé é?	Du Armer! Der Wasserkrug ist nun zerbrochen. Wer soll Dir dann zu Trinken geben?

**Stichwörter:** Allegorie vom tönernen Wasserkrug – Bedeutung von Familienmitgliedern

### Kommentar zum Lied

In dem vorliegenden Gesang lässt sich der Musiker von den soziokulturellen Wirklichkeiten inspirieren, um im Trauerlied auszudrücken, welche Bedeutung den Eltern und den geliebten Personen im Allgemeinen beigemessen wird. Dies geschieht, indem eine der Konsequenzen beschrieben wird, die aus dem Tod eines Familienmitgliedes resultieren könnte. Dieses Lied wurde von Marcelline Létchédé gesungen, einer Informantin aus Assanté.

Aufbauend auf der Allegorie vom „zerschlagenen tönernen Wasserkrug“ wird im Gesang sowohl ein besonderes Augenmerk auf die Bedeutung der Existenz der Eltern als auch der anderen Mitglieder der Familie gerichtet. Um den Vergleich mit dem Wasserkrug besser verstehen zu können, soll zunächst dessen Bedeutung erläutert werden. Der Tonkrug wird im Allgemeinen dazu verwendet, sowohl Wasser zu transportieren als auch zu lagern, um jederzeit Wasser zum Kochen oder für andere Zwecke zur Verfügung zu haben, Wasser, welches nicht überall und jederzeit frei verfügbar ist, sondern oft erst auf langem Weg und unter Strapazen transportiert werden muss. Ebenfalls dient der Krug von jeher dazu, Regenwasser aufzufangen. Das Material, aus dem der Krug gefertigt ist, Ton, gewährleistet eine immer kühle Temperatur des Wassers. Zerbricht ein solcher Tonkrug aufgrund eines Missgeschicks, ist man

dazu gezwungen, den Nachbarn um Wasser zu bitten, was als große Schmach angesehen wird und dem Ansehen einer Person schaden kann. Das Gefäß hat somit eine immense Bedeutung für die tägliche Trinkwasserversorgung, vor allem für Orte, die noch nicht über Leitungswasser verfügen. Der Sänger wählte einen so bedeutungsvollen Gegenstand, um den Hörern daran das Leid zu verdeutlichen, welches man durch den Tod eines Individuums ertragen muss. So steht der Krug symbolisch für enge Familienmitglieder wie Mutter, Vater oder Geschwister, doch auch für Ehepartner oder das eigene Kind, mit denen man die meiste Zeit seines Lebens verbrachte und zu denen man einen besonderen Bezug hat. Deren Tod wird meist als sehr schmerzlich wahrgenommen und empfunden. Mit der Frage zu Beginn des Liedes, „...*Me we ná xo singbé nu wé?*“, also „*Wer wird Dir jetzt zu Trinken geben?*“, verdeutlicht der Musiker die Wichtigkeit dieser Personen und die Verzweiflung und die Not, die durch deren Tod entstehen kann. Dies soll am Beispiel der Eltern näher erläutert werden.

Eltern stellen für den Menschen die ersten Bezugspersonen dar und stärken durch ihr fürsorgliches Verhalten und ihre bedingungslose Liebe das Urvertrauen und das Selbstbewusstsein eines Kindes. Sie tragen durch ihre erzieherischen Maßnahmen wesentlich zur Identitäts- und Charakterbildung des Heranwachsenden bei und sind so stets mit seiner Persönlichkeit verwoben. Sie bieten der Person Stabilität und Halt und sind meist bei der Bewältigung von Problemen erste Anlaufstelle. Obgleich man sich ihrer Sterblichkeit bewusst ist, verdrängt man doch immer die Tatsache, dass auch sie einmal irgendwann sterben müssen. So trifft einen ihr Tod meist unvorbereitet und hinterlässt eine große Lücke in der Familie. Mit ihrem Tod stirbt somit auch ein Teil der eigenen Identität, der nur durch Erinnerungen und Reflexionen der glücklichen Momente mit der vermissten Person lebendig gehalten werden kann.

Doch die im Lied gestellte Frage „*Wer wird Dir jetzt zu Trinken geben?*“ hat noch eine weitere Bedeutung. Sie nimmt Bezug auf ein Trinkritual, das der Tradition entsprechend von den Eltern für ihre Kinder durchgeführt wird, um ihnen für ihre Zukunft bessere Lebensverhältnisse zu wünschen, um dem Kind aus einer komplizierten Situation herauszuhelfen oder es bei einer Entscheidungsfindung, zum Beispiel in Bezug auf

die Ausbildung oder das Finden eines passenden Ehepartners, zu unterstützen. Das Ritual trägt somit zur sozialen, kulturellen und finanziellen Entfaltung des Kindes bei. Für das Ritual wird Wasser verwendet, da es generell als Ursprung und Quell alles Lebens gilt und in seiner Reinheit die Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit des elterlichen Wunsches verkörpert. Trinkrituale werden jedoch nicht zwangsläufig mit Wasser durchgeführt. Je nachdem, was man mit dem Ritual bezwecken möchte oder welche Absichten der Durchführende hat, kann die verwendete Flüssigkeit variieren. So werden süßlich schmeckende Getränke beispielsweise verwendet, um ein süßes Leben mit allen Freuden, das es bereithalten kann, zu wünschen oder alkoholische Getränke, um negative Kräfte ab- oder fernzuhalten. Hierbei vertraut man auf die desinfizierende Wirkung des Alkohols. Sollte jedoch einmal keine Spirituose verfügbar sein, ersetzen die Menschen sie durch Wasser. Ein Beispiel für ein Ritual mit Wasser wird im Folgenden beschrieben. Der Ablauf eines solchen Rituals besteht darin, dass bei der Abreise oder der Rückkehr eines Kindes Wasser vergossen wird bzw. der erste Schluck des im Becher enthaltenen Wassers auf den Boden geschüttet wird. Diese kleine Menge an Flüssigkeit ist den verstorbenen Ahnen und den Hausgeistern der Familie gewidmet, die dem Kind dadurch positiv gesinnt sein sollen und ihm bei der Bewältigung seiner bevorstehenden Herausforderungen helfen sollen. Mit Hausgeistern sind die sogenannten *Voduns* der Familie gemeint, geisterhafte, übernatürliche Mächte, die unterschiedlichen Zwecken dienlich sein können. Sie wurden von den Vorfahren der Familienmitglieder installiert und dienen zum Schutz derselben. Tritt nun der Fall ein, dass jemand seine Eltern an den Tod verliert, bleibt ihm dieser Schutz verwehrt, denn es wäre sehr unwahrscheinlich, dass Menschen außerhalb des Familienkreises das Ritual mit der gleichen Hingabe und Liebe durchführen könnten. So wirkt sich der Tod der Eltern in jeder Hinsicht negativ auf die Nachkommen aus.

Das hier vorgestellte Lied thematisiert nicht nur die Bedeutung der Eltern für ihre Kinder, sondern nimmt auch Bezug auf andere Angehörige, beispielsweise die Geschwister, die ebenso als unbezahlbares Geschenk des Lebens betrachtet werden, denn sie stellen meist loyale und stets verlässliche Wegbegleiter dar. Sterben sie, geht ein Teil der eigenen

Familiengeschichte verloren und man verliert möglicherweise eine Beraterin, einen Berater oder auch einen wertvollen Gesprächspartner und Freund. Einen Freund, den man auch im erwählten Ehepartner finden kann, dessen Verlust ebenso im Lied erwähnt wird. Da manche Ehen aufgrund eines tief empfundenen Gefühls geschlossen werden, ist die emotionale Bindung an die Ehefrau oder den Ehemann meistens sehr stark und man teilt sich sowohl die Freuden als auch die Leiden des Alltags oder eines ganzen Lebens. Durch dieses gemeinsame Leben sind die Personen meist eng miteinander verbunden und erleben dann den Tod des anderen als dramatischen Lebenschnitt.

Zum Ende des Gesanges wird der Tod des eigenen Kindes erwähnt, der laut der Sängerin an Schmerz nicht zu übertreffen ist. Die Bindung zwischen einer Mutter und ihrem Kind gilt als einmaliges Band zwischen zwei Menschen, das mit nichts sonst zu vergleichen ist. Das Kind ist ein Teil ihres Selbst und wenn es stirbt, hat die Mutter nicht nur mit ihrem Schmerz, sondern auch mit der Schmach der anderen Leute zu kämpfen. Da der Tod eines Kindes von den Menschen als unbegreifliches Phänomen wahrgenommen wird, versuchen sie, unterschiedliche Erklärungen dafür zu finden. Sie begreifen nicht, wie der Schöpfergott etwas so Gutes und Wertvolles erschaffen kann, es erst auf die Erde sendet und es dann so frühzeitig sterben lässt. So vermuten sie, der Grund für den Tod eines Säuglings oder Kleinkindes könnte der Einfluss von Hexerei und üblen Mächten sein. Diese Strophen verdeutlichen die Wichtigkeit, die dem Nachwuchs bei den Mahi zuteilwird, denn nur über die Nachkommen ist es möglich, Traditionen, Bräuche und Riten der Familie fortleben zu lassen. So gewährt uns das Lied einen Einblick in das Gefüge der familiären sozialen Bindungen und deren enorme Bedeutung für den Einzelnen.



**Lied Nr 38: Mí jó é dó ñe yí Lasst ihn in Frieden zu den Seinen gehen!**<sup>256</sup>

Mí jó é dó ñe yí me tòn lè me b' à mò agbón!	Lasst ihn in Frieden zu den Seinen gehen!
E jó é dó ñe yí akò tòn lè me b' à mò agbón!	Lasst ihn in Frieden zu seinen Familienmitgliedern hin!
E mí jó é dó ñe yí jójivì é mè b' à mò agbón!	Lasst ihn ganz ruhig zum Klan der <i>Jòjinu</i> <sup>257</sup> gehen!
E jó é dó ñe yí dakpavì é mè b' à mò agbón!	Lasst ihn ruhig auf den Klan der <i>Dakpanu</i> zugehen!
Okú hu é mè òn, nò tìn hwen.	Sollte der Tod einen umbringen, dann ist es vorbei.
Àzón nyànyàn wé nò jè me bó nò gbè gbìgbó bò héndo- metò nò òhò mè yonu gbó wé.	Nur die bösertige Krankheit <sup>258</sup> lässt sich nicht heilen, wenn man sie sich zuzieht und dann kommen die Verleumder ins Gerede.
Jèsù hu é mè òn, nò tìn hwen.	Sollte der Tod <sup>259</sup> einen umbringen, so ist es vorbei.
Àzón nyànyàn wé nò jè me bónò gbè gbìgbó bò héndo-	Nur eine lebensgefährliche Krankheit lässt sich nicht heilen, dann bringt dies die

<sup>256</sup> Der Titel dieses Lieds ist als Befehl zu verstehen. Der Musiker ordnet an, dass die Verleumder den Verstobenen in Frieden gehen lassen sollen.

<sup>257</sup> Im Lied wird die größte Familiengruppe als Gruppe der Verwandten genannt, auf welche der Tote zugehen soll. Die hier genannte Familiengruppe findet sich bei allen Adja-Tado-Völkern, zu denen auch die Mahi gehören. Die einzelnen kleineren Familiengruppen innerhalb dieser großen Gruppe lassen sich durch ihre Bezeichnung voneinander unterscheiden. Sie erscheint als der *Akò*, Klan, dessen Mitglieder einander nicht heiraten dürfen. Ein Verstoß gegen diese Regel wäre Inzest und damit eine Straftat. Auch in foldenden Klans – *Jòjinu*, *Jedonu*, *Dakpanu*, *Đehwen*, *Ahwanò* oder *Kajànu*, *Đévo* ... etc – ist eine Heirat zwischen Verwandten verboten.

<sup>258</sup> Wortwörtlich bedeutet „*Azón nyànyàn wé nò jè me bó nò gbè gbìgbó*“ – „das ist eine schwere Krankheit, die man sich zuzieht und die sich nicht kurieren lässt.“ Indes wird der Leser mit den Details verschont, damit der Text knapp und eindeutig bleibt.

<sup>259</sup> „*Jèsu*“ erscheint als ein Synonym vom „*Kú*“, „Tod“. In der Tat sagt man vielfach „*abaḍaxwé Jèsu*“, was zur Bezeichnung des Todes verwendet wird. Dies ist keine Anlehnung an Jesus Christus. Manche sprechen „*Abadaxwé Jèsin*“ aus.

metò nò dọ mé yonu gbó wé.	bösen Zungen <sup>260</sup> ins Gerede.
E mí jó é dó, ne yí jedonvi é mè b' à mò agbón!	Lasst ihn in Frieden zu den <i>Jedon</i> -Mitgliedern gehen!
E mí jó é dó ne yí me tòn lè me b' à mò agbón!	Lasst ihn ruhig zu den Seinen gehen!
E jó é dó ne yí akohwanvi é mè b' à mò agbón!	Lasst ihn ruhig zu seinem Klan gehen!
Okú hu é mè, nò tìn hwèn.	Wenn der Tod hinwegrafft, dann ist es vorbei.
Àzón nyànyàn wé nọ jè mè bónò gbè gbígbo bọ héndometò nò dọ mé yonu gbo wé.	Nur schwere Krankheiten lassen sich nicht heilen, wenn man sie sich zuzieht, dann kommen allerlei erfundene Geschichten zum Ausdruck.
Jèsù hu mè òn, é nò tìn hwèn.	Bringt der Tod einen um, dann ist es vorbei.
Àzón nyànyàn wé nọ jè mè bónò gbè gbígbo bọ héndometò nò dọ mé yonu gbo wé.	Nur die schwere Krankheit lässt sich nicht heilen, wenn man sie sich zuzieht; dann bringt dies die bösen Zungen ins Gerede
E mí jó é dó ne yí akò tòn lè me b' à mò agbón!	Lasst ihn in Frieden zu den Seinen gehen!

**Stichwörter:** Gerüchte um jedes glückliche oder unerfreuliche Ereignis – Vorstellung vom Tod und von schweren Krankheiten

### Kommentar zum Lied

Da in den afrikanischen Gesellschaften fast kein Tod als natürlich bzw. normal erachtet wird, bestätigt das den Glauben der Menschen, der Schöpfergott wäre ungerecht. Es fällt den Menschen schwer, den Tod einer Person einfach hinzunehmen oder zu akzeptieren. Der Musiker spricht sich in seinem Lied gegen solch ein Verhalten aus und fordert die erregten Gemüter dazu auf, sich keine weiterführenden Gedanken zu der

---

<sup>260</sup> Wortwörtlich bedeutet „*bọ héndometò nò dọ mé yonu gbó wé*“: „Und dann werden die Verleumder ins Gerede gebracht“. Aus einer Übersetzung der Mahi-Sprache ist folgendes zu behalten: „Und die Verleumder schneiden einem sofort das Hintere“. Damit ist gemeint, dass manche Personen keine Gelegenheiten verpassen, um den Anderen in seiner Ehre einzuschränken.

Todesursache zu machen, sondern dem Verstorbenen seine letzte Ruhe zu gönnen, damit er im Jenseits seinen Seelenfrieden finden kann. Diese Botschaft ist im Kontext der Trauerlieder einzigartig; aus diesem Grund findet der Gesang bei den Mahi viel Beachtung. Dieses Lied, das zu den Trauerliedern zählt, wurde von der 45-jährigen Informantin aus Assanté, Marcelline Létchédé vorgetragen. Sie wird oft in Bezug auf ihre religiöse Zugehörigkeit „*Sogbossi hundowé*“<sup>261</sup> genannt.

Die Meinung des Liedsängers zum Verhalten der Menschen, die offenbar eine natürliche Todesursache bei dem Verstorbenen anzweifeln, kommt überdeutlich zum Ausdruck, wenn er mehrmals die Worte wiederholt: „*Lasst ihn ruhig zu den Seinen zugehen!*“ Er vertritt also die Auffassung, dass es keine weiteren Nachforschungen über den Tod von Personen geben sollte. Den Grund für seine Forderung scheint eine Erklärung der Informantin zu liefern, denn sie erzählte folgende Geschichte: Einer Person widerfuhr einmal ein großes Unglück durch den Tod eines Nahestehenden. Diesen Schicksalsschlag konnte sie kaum ertragen und sie war untröstlich. Jede Hilfe und Unterstützung der anderen lehnte sie ab und dachte sogar darüber nach, fortan allein in der Natur zu leben und sich ganz und gar ihrer Trauer zu überlassen. Das Verhalten und das Schicksal dieser Person scheinen ein möglicher Grund für die Entstehung dieses Lieds zu sein, das dazu auffordert, das Unglück zu überwinden und sich von der Trauer und dem Unverständnis frei zu machen. Es stellt somit eine Hilfestellung für den Trauernden dar, dem es nur gelingen kann sein Leben weiterzuführen, wenn er den Tod der geliebten Person überwindet und akzeptieren lernt, ihn also gehen lässt. Sonst werden die Trauer und die vielen Fragen zu dem Tod fortan sein gesamtes Denken bestimmen und zu einer seelischen und geistigen Lähmung führen, die ihn untätig werden lassen. Doch es gibt weitere Interpretationsmöglichkeiten. Eine Ahnung davon geben die Verse, in denen es heißt:

„Lasst ihn in Frieden zu seinem Klan gehen!  
Sollte der Tod einen umbringen, so ist es vorbei.  
Nur die schwere Krankheit lässt sich nicht heilen,

---

<sup>261</sup> Es ist generell nicht möglich, solche religiösen Beinamen ins Deutsche zu übersetzen, weil die Entsprechung in der deutschen Sprache fehlt.

wenn man sie sich zuzieht, und dann kommen  
allerlei erfundene Geschichten zum Ausdruck.“

Der Sänger kritisiert hier die Unart der Menschen dieses Kulturkreises, hinter jedem Tod eine bewusst erzeugte Übeltat zu vermuten, denn oft wird dem Sterbenden nachgesagt, dass er seine Krankheit selbst zu verantworten hätte, da er entweder Ehebruch, einen Diebstahl oder Schlimmeres begangen habe. Diese unbewiesenen Vermutungen und Gerüchte können den Tod des Verstorbenen jedoch weder rückgängig noch erklärbar machen, da es sich meistens nur um Spekulationen und Geschichten handelt, die der Vorstellungskraft und der Phantasie der Menschen entspringen. Eher noch tragen sie zu Lebzeiten der Person dazu bei, dass sie neben den physischen Schmerzen, bedingt durch die Krankheit, seelischen Qualen ausgesetzt ist. Nach dem Ableben des Erkrankten, hindern ihn solche Gerüchte außerdem daran, den Weg ins Jenseits anzutreten, um sich so in den Kreis seiner Ahnen zu gesellen. So gibt der Musiker auch zu bedenken, dass womöglich lediglich eine Krankheit ursächlich zum Tod des Angehörigen beigetragen hat, deren Entstehung jedoch keinen „hexerischen“ Hintergrund habe. Die Personen, die das Gegenteil behaupten, bezeichnet er im Lied als „böse Zungen“. Dem Musiker zufolge wäre alles, was man tun könnte, zu beten, um der Seele den Übertritt zu gewähren. Diese Sicht auf den Tod scheint ganz neu und schon fast revolutionäre Züge zu haben, denn sie widersetzt sich komplett den herrschenden Vorstellungen und Überzeugungen, die den Tod betreffen. So regt der Gesang die Leute dazu an, ihre Sicht auf das Leben und den Tod zu überdenken und ihren Blickwinkel zu ändern.

Hört man dieses Lied, das aufgrund seiner Mehrdeutigkeit viel Raum für Interpretationen lässt, zum ersten Mal, könnte man glauben, dass es sich um eine verstorbene Person handelt, deren Seele man unablässig daran hindert, zu ihren Ahnen zu gehen. Dann aber greift der Musiker ein, um die Person von dieser Situation zu befreien. Deshalb bittet bzw. empfiehlt er den Menschen, die die Seele der oder des Verstorbenen aufhalten, sie freizugeben, damit sie in Frieden zu den Ihrigen gehen kann.

**Lied Nr 39: Do ɔ̀ yè̀vɔ̀dɛ̀ sá wé Der Tod gibt sich umsonst Mühe**

Do ɔ̀ yè̀vɔ̀dɛ̀ sá wé.

Àtín é ko dagbà é lùnlùn àmà  
mán, donuton kún nà sun ó.

Do ɔ̀ yè̀vɔ̀dɛ̀ sá wé.

Àtín é ko dagbà é lùnlùn àmà  
mán donuton kún nà sun ó.

O logozwé agidán wè do lò:

Oto é ná má ɔ̀ nuɔ̀dɛ̀ bo kú ɔ̀,  
ma kú do kɔkan cé gbɛɔ̀dɛ̀  
gbɛɔ̀dɛ̀ ɔ̀ ji.

Ozò nó ɔ̀ jijiwé có akànton nó  
ɔ̀ flèflè wé cóbò é kà nó ɔ̀anu  
dɛ̀ji sín.

Ozò nó ɔ̀ jijiwé cóbò akànton  
nó ɔ̀ akànni wé lé cóbò é kà  
nó ɔ̀anu dɛ̀ji lá.

Do ɔ̀ yè̀vɔ̀dɛ̀ sá wé.

Àtín é ko dagbà é lùnlùn àmà  
mán, donuton kún sɔ̀ nà sun ó.

Der Tod gibt sich umsonst Mühe.

Der große Baum verliert seinen Platz  
nicht, obwohl seine Blätter herabfallen.

Der Tod gibt sich umsonst Mühe.

Der riesige Baum verliert seinen Platz  
nicht, obwohl seine Blätter herabfallen.

Es wird von der Schildkröte gesagt:

Selbst wenn mein Vater besitzlos stirbt,  
bin ich doch stolz, mit meinem  
schwächlichen Hals zu sterben.

Das Feuer brennt, die Kohle funkelt und  
trotzdem wird darauf gekocht.

Das Feuer brennt, die Kohle funkelt  
und darauf wird ja gekocht.

Der Tod gibt sich umsonst Mühe

Der große Baum verliert seinen Platz,  
nicht obwohl seine Blätter herabfallen.

**Stichwörter:** der Tod – der Stolz - Lebensschwierigkeiten

**Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „Do ɔ̀ yè̀vɔ̀ dɛ̀ sa wé“, im Deutschen: „Der Tod gibt sich umsonst Mühe“, wurde vom Informanten Richard Vidégnon (52) alias *Wesén* im Rahmen der Feldforschung gesungen.

Im vorliegenden Lied werden die Absolutheit und die Unausweichlichkeit des Todes in Frage gestellt, indem es anhand von drei anschaulichen Beispielen aufzeigt, dass jeder Tod und jedes Ende auch einen Neuanfang in sich bergen können. Neuanfang und Weiterleben bedeutet konkret die Zeugung von Nachkommenschaft, denn durch sie bleibt ein Teil der eigenen Person und Identität lebendig und kann so die Zeiten überdauern,

wie ein Baum, dessen Blätter zwar abfallen, doch dessen Stamm und Wurzeln weiterleben:

„Der Tod gibt sich umsonst Mühe.  
Der große Baum verliert seinen Platz  
nicht, obwohl seine Blätter herabfallen.“

Der Baum steht symbolisch für die verstorbene Person, die Blätter für seine Nachkommenschaft bzw. Kinder, die weiterleben und fortbestehen, obwohl er selbst längst gestorben ist. Dem Nachwuchs kommt somit die Aufgabe zu, den Fortbestand der Familie zu sichern. Als konkretes Beispiel weist das Lied die Zuhörer implizit auf den Bananenbaum hin, der einmal gewachsen Frucht trägt und nach seinem Tod mindestens einen Spross an seiner Stelle nachwachsen lässt. Dieser Vorgang stellt für die Mahi in Bezug auf die Zeugung der Nachkommenschaft den Idealfall dar. Solange diese Einstellung im Volk fortleben wird, sind alle Anstrengungen des Todes vergebens. Zudem gilt das Lied als Aufforderung, seine momentane Lebenssituation und die der eigenen Eltern nicht als bedauerenswert anzusehen und sich seiner Herkunft zu schämen, sondern entweder aktiv an einer Veränderung zu arbeiten oder den Zustand zu akzeptieren. In diesem Zusammenhang verdeutlicht der Musiker am Beispiel der Schildkröte, dass es für das eigene Leben und Sterben unwesentlich ist, wieviel materielle Güter die Familie und die Vorfahren besaßen, da der nicht-monetäre Wert den des Vermögens übersteigen kann. Allein die Zugehörigkeit und das Bewusstsein, dass man Teil der Historie eines Familiengefüges ist und für dessen Erhalt und Fortbestehen verantwortlich ist, können Stolz und Tatendrang in einer Person wecken, die diesen Schatz dann unbedingt pflegen und bewahren möchte. So wird im Gesang zwar nicht verharmlost, in welcher prekärer Lebenssituation sich so mancher befinden kann, doch sollte dies nicht dazu führen, dass man in Resignation versinkt oder gar versucht, seinem Leben ein Ende zu setzen. Prinzipiell birgt jede Situation, egal ob positiv oder negativ, die Möglichkeit seinen Erfahrungsschatz zu erweitern und dazuzulernen. So muss man lediglich den Nutzen einer Situation erkennen. Diese Tatsache, veranschaulicht der Sänger mit dem Vergleich der Holzkohle, wenn er singt:

„Das Feuer brennt, die Kohle funkelt  
und darauf wird ja gekocht.“

So kann das Feuer zwar seinem Ursprung nach einen zerstörerischen und unkontrollierbaren Verlauf, darin dem Tod ähnlich, nehmen, doch erkennt man die Vorteile des Feuers, verliert es schnell seinen Schrecken und kann einem dienlich sein. Im Lied dargestellt durch die Kohle, die man benötigt, um warme Speisen auf dem Herd zuzubereiten.

So fordert uns das Lied dazu auf, in schwierigen Situationen nie den Mut und die Hoffnung zu verlieren, sondern zu akzeptieren, dass das Fallen und die Niederlage zum Leben dazugehören und man sich erst dadurch der eigenen, verborgenen Kräfte bewusstwerden kann, die einem helfen, die Dunkelheit zu überstehen.

**Lied Nr 40: Mè ñié à ño mí ná      Wem hast Du mich anvertraut?**

O mè ñié à ño mí ná éé, bó wà xwè yí wé?	Wem hast Du mich anvertraut, um Dich fortzubegeben?
O mè à ño mí ná, bó wà xwè jè su àsàva é?	Wem hast Du mich denn anvertraut, damit Du Dich ins Jenseits begeben kannst?
O y[é] à ño ao ó. O bábà ño kiniwó. O mè à ño mí ná, bó wà xwè yí wé é?	Das muss Mitleid erwecken. <i>Bábà</i> <sup>262</sup> spricht auch tröstend sein Mitgefühl <sup>263</sup> aus. Wem hast Du mich denn anvertraut, bevor Du von dannen bist?
Mè ñié à ño mí ná é é, bó wà xwè yí wé é. O hwèndoko tè à ño mí ná bó wà xwè jèsu àsàva é é?	Wem hast Du mich anvertraut, um Dich fort- zubegeben? Welcher Familie hast Du mich denn anver- traut, damit Du Dich ins Jenseits begeben kannst?
O yé à ño yào ó.	Das muss Mitleid erwecken.

---

<sup>262</sup> Dieser Begriff wird zur Bezeichnung sämtlicher älterer männlicher Personen in einem Familienkreis verwendet. Es handelt sich vermutlich um eine Entlehnung aus der Yoruba-Sprache, in welcher der Begriff dem Ältesten oder dem Großvater gleichbedeutend ist. Im vorliegenden Fall bezieht sich der Musiker vermutlich auf das Familienoberhaupt.

<sup>263</sup> Dieses Wort – *Kiniwó* –, das in der Übersetzung als „Trost“ wiedergegeben wird, bedeutet eher „es geschieht nur, was geschehen muss.“

Bábà ɔ̃ kiniwó.  
O mè à ɔ̃ mí ná,  
bó wà xwè yí wè é?

*Bábà* spricht auch tröstend sein Mitgefühl aus.  
Wem hast Du mich denn anvertraut, bevor  
Du von dannen bist?

**Stichwörter:** Beerdigungslied – Ausdruck der Traurigkeit – Alleinsein

### **Kommentar zum Lied**

Der Gesang mit dem Titel „*Mè ɔ̃ é à ɔ̃ mí ná é*“ – zu Deutsch: „*Wem hast Du mich anvertraut?*“ – gilt als ein Trauerlied, in dem die ersten Eindrücke einer trauernden Person gegenüber der Mitteilung eines Todesfalles thematisiert werden. Es zählt dennoch zu den volkstümlichen Liedern, die vor allem nach einer Beerdigung oft gesungen werden. Die Auswahl dieses Gesangs für die vorliegende Arbeit beruht auf dem Hintergrund, dass der Gesang auf lediglich einer Frage basiert: „*Wem hast Du mich anvertraut?*“ Dieses Lied wurde schon bei mehreren Beerdigungen gehört, aber im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit wurde die Informantin Brigitte Baladja (58) darum gebeten, den Gesang zu wiederholen.

Der Gesang wird, wie bereits erwähnt, generell zur Untermalung eines Beerdigungsritus gesungen. Hier erscheint er als rhetorische Frage „*Wem hast Du mich anvertraut*“ des Trauernden an den Verstorbenen. So scheint der Sänger die Frage lediglich aus einem Gefühl des Schmerzes heraus zu stellen, um sich selbst Linderung zu verschaffen. Der Tod einer geliebten Person versetzt einen Menschen zunächst oft in einen Schockzustand, der verhindert, dass er weiterhin rational denken kann. Der Gedanke an den Verlust der geliebten Person scheint so unvorstellbar für den Hinterbliebenen, dass die Person zunächst keine Handlungsalternativen sieht, um mit der Situation umzugehen. So scheint die Zeit für einen kurzen Moment still zu stehen; man hat den Eindruck, die Erde höre auf sich zu drehen und alles Leben komme zum Erliegen. Diese Phase scheint der Liedsänger jedoch schon durchstanden zu haben, denn er ist bereits aktiv und formuliert seine mitleiderregende Frage. Seine Formulierung scheint dabei Ausdruck seines Nicht-wahr-haben-Wollens zu sein, denn er kann sich nicht vorstellen, dass die geliebte Person ihn allein im Diesseits zurückgelassen hat. Die Feststellung, dass er definitiv alleine ist, bewegt ihn dazu, die schon fast vorwurfsvoll klingende Frage an den Verstorbenen zu formulieren, die möglicherweise darauf abzielen



soll, dessen Mitleid zu erwecken. So wirft er dem Verstorbenen vor, sich keinerlei Gedanken über den Verbleib des Trauernden gemacht zu haben, wenn er wie folgt singt:

„O mè djé à dọ mí ná éé, bó wà xwè yí wé? O mè à dọ mí ná, bó wà xwè jèsu àsàva éé?	Wem hast Du mich anvertraut, um Dich fortzugeben? Wem hast Du mich denn anvertraut, damit Du Dich ins Jenseits begeben kannst?“
--	--

Aus diesen Zeilen wird erkennbar, dass der Hinterbliebene nach dem Tod des Angehörigen keinen Plan für den weiteren Verlauf seines Lebens zu haben scheint, da er es ausschließlich mit dem Verstorbenen geplant hatte. Als er jedoch feststellen muss, dass er fortan alleine sein wird, ist seine Verzweiflung groß. Das Spektrum der Gefühle, die ein Trauernder durchleben muss, wird im Gesang durch das Variieren der Tonlage und durch spezielle emotionale Ausdrücke hervorgehoben.

In dem Lied verschweigt der Musiker zuerst den Ort, an dem sich die angesprochene Person befindet, das Jenseits nämlich, und offenbart diesen Ort erst in der vierten Verszeile. Hört man nur die erste Verszeile, könnte man glauben, die Person befinde sich entweder in einem dichten Wald, in einem weit entfernt gelegenen Ort in der Wüste oder auf einer unbewohnten Insel. All diese Orte können den Bewohnern ab und zu Angst einflößen. Da gibt es die Befürchtung, sich allein zu fühlen, wenn einer von beiden sich plötzlich aus dem Ort fortbegeben müsste. So kann man aus Angst den anderen bitten, seinen neuen Aufenthaltsort zu offenbaren, was auch dem Titel dieses Gesangs entsprechen muss. Auch wenn der Ort bewohnt ist und man den anderen Ortsansässigen nicht vertraut, könnte dieselbe Frage aus Sicherheitsgründen gestellt werden. Abermals ist die Antwort in der vierten Verszeile zu finden. Die Vermutung liegt nahe, dass der Verstorbene so gefragt wird, wie er sich das Schicksal seiner Hinterbliebenen vorgestellt hat und wem er ihr Leben anvertrauen will, bevor er endgültig ins Jenseits geht. Die Frage kann auch als ein Ausdruck der Aufregung verstanden werden, die dem Trauernden von der Mitteilung des Todes eines Verwandten zugemutet wird. Dadurch will man vielleicht das Augenmerk auf sämtliche Gefühle, zum Beispiel den Kummer, die Traurigkeit, die Aufregung, die der Verlust eines Verwandten bei den Familienmitgliedern wecken kann, richten.

Die Offenbarung des Jenseits als Ort, den der Verstorbene fortan bewohnen muss, geht für die Hinterbliebenen mit einem Gefühl großen Kummers einher. Dieser Kummer kann nicht endgültig gestillt werden, da der Verlust definitiv irreparabel ist. Ist die Stimme in der zweiten Verszeile noch von Hoffnung geprägt, so muss sie sich in der anschließenden Verszeile wandeln. Der Singende erwartete anscheinend von dem Befragenden, dass er ihm tröstend einen ganz anderen Ort nennt. Wider Erwarten wird diese Hoffnung bzw. dieser Trost nie mehr aufkommen, denn diese Stimme ist für immer gestorben. Als Zeichen für dieses unersetzbare Gefühl fügt der Musiker die fünfte und sechste Verszeile hinzu, welche Mitgefühl für die Hinterbliebenen übermitteln.

Der Gesang besteht aus einer Strophe mit sechs Verszeilen, die wie in den meisten einstrophigen Gesängen etlichemal wiederholend gesungen werden können. Jedoch können manche Passagen dieses Gesangs absichtlich gekürzt werden, da es um einen mündlich überlieferten Text geht. Bei der Rezitation können jederzeit andere Wörter im Text vorkommen. Der Inhalt wird dadurch kaum verändert, sondern vielmehr dem Sänger angepasst. Zum Beispiel kann der Begriff *Hwèndokò*, der in der Übersetzung mit „Familie“ wiedergegeben wird, von einem ganz anderen Wort abgelöst werden. Es konnte für das hier vorgestellte Lied nicht eindeutig geklärt werden, ob die ursprüngliche Fassung zugetragen wurde.

**Lied Nr 41: Sè wè ɖò ní zun  
ahwàṅ zònlín**

**Der Schöpfer hat gewollt, dass ich mit  
ihm wie eine Taube laufe**

O sè wè ɖò ní zun ahwàṅ  
zònlín dó jì tón é.

Der Schöpfer hat gewollt, dass ich mit  
ihm wie eine Taube laufe.

O sè wà ɖò zàn ní é, hun zún  
zònlín é àhwàṅ nó zun é.

Wenn der Tod jemanden hinwegrafft,  
laufe bitte wie eine Taube.

O dó wèlèkè, akòḍé mà nyò  
zònlín é ahwàṅ nó zun é.

Fast am Boden weiß keiner, wie die  
Taube sich fortbewegt.

O dó wèlèkè!

Fast am Boden!

O sè wè ɖò ní zun ahwàṅ  
zònlín dó jì tón é.

Der Schöpfer hat gewollt, dass ich mit  
ihm wie eine Taube laufe.

O kúyìgbé gbènègbé ɔ, o  
zònlín é àhwàṅ nó zun é.

An dem Tag, an dem jemand stirbt, laufe  
bitte wie eine Taube.

O dó wèlèkè, akòdè mà nyò zònlín é àhwàè nò zun é.	Fast am Boden weiß keiner, wie die Taube sich fortbewegt.
O dó wèlèkè!	Fast am Boden!
O klúklúgbè, é xè né ɔn nò do ɔ wè hun?	Ist es wegen des Gurrens dieses Vogels?
O dó wèlèkè!	Fast am Boden!
E tókà nyi àfò é, xè né ɔn nò dé ɔ wè hun?	Ist es wegen der Bewegungsart dieses Vogels?
O dó wèlèkè!	Fast am Boden!
O sè wè ɔ ní zun àhwàè zònlín dó jì tón é.	Der Schöpfer hat gewollt, dass ich mit ihm wie eine Taube laufe.
O kúyìgbé gbénègbé ɔ, o zònlín é àhwàè nò zun é.	An dem Tag, an dem jemand stirbt, laufe bitte wie eine Taube.
O dó wèlèkè, akòdè mà nyò zònlín é àhwàè nò zun é.	Fast am Boden weiß keiner, wie die Taube sich fortbewegt.
O dó wèlèkè!	Fast am Boden!

**Stichwörter:** Trauermusik - Beerdigungsritual - Bewegungsart der Taube

### Kommentar zum Lied

Das Lied mit dem Titel „*O sè wè ɔ ní zun àhwàè zònlín dó jì tón é*“ – zu Deutsch: „*Der Schöpfer hat gewollt, dass ich mit ihm wie eine Taube laufe*“ – beleuchtet ein gewöhnliches Ritual, das für den Toten kurz vor seiner Beerdigung in den Mahi-Regionen vollzogen wird. Trotz des gesellschaftlichen Umbruchs, der das Verschwinden mancher altherkömmlicher Bräuche mit sich brachte, wird dieser Gesang weiterhin zur Untermalung einer Trauermusik gesungen. Das Lied wurde von Brigitte Baladja (58) gesungen.

In Mahi-Regionen und bei manchen Ethnien südlich der heutigen Republik Benin gibt es einige Rituale, die vor und nach einer Beerdigung vollzogen werden. Unter anderem wird die oder der Tote im Sarg durch das Dorf gezogen, wobei man einigen Familienmitgliedern, nämlich denjenigen, die sich aus welchen Gründen auch immer nicht in das Haus der oder des Verstorbenen haben begeben können, singend den Leichnam vorstellt. Doch auch für die Verstorbenen gibt es letzte rituelle Pflichten.

Eine Verstorbene beispielsweise, die mit ihrem Mann nicht mehr dasselbe Gehöft bewohnt hat, muss das Haus ihres Mannes besuchen. Desgleichen muss sie sich von dem Elternhaus verabschieden. Diese Rituale werden immer von Gesängen begleitet. Einer der geläufigsten Gesänge bei dem Transport der Toten ist das vorliegende Lied.

In diesem Gesang wird erklärt, wie man den Transport des Leichnams durchführen muss und welche Bewegungen dabei auszuführen sind; sie sollen majestätisch, einer vorsichtig stolzierenden Taube ähnlich, wirken. Diese würdevolle Art zu gehen gilt als dem Toten zugedachte Huldigung. Durch die sorgfältig gewählten und überlegten Schritte erweist man ihm die letzte Ehre. Der Tradition gemäß gilt der Verstorbene nun als ein Ahn, der im Jenseits noch besonderen Einfluss auf das irdische Leben haben könnte. So möchte man ihn während seines Übertritts in die geistige Welt keinesfalls verärgern oder ungnädig stimmen. Diese Ehrerbietung könnte lediglich durch ein Stolpern, Fallen oder zu schnelles Gehen gestört werden und wird deshalb tunlichst vermieden. Im Lied wird eindringlich darauf hingewiesen:

„O sè wɛ ɔ ní zun ahwàné  
zɔnlìn dó jí tón é.

Der Schöpfer hat gewollt, dass ich  
mit ihm wie eine Taube laufe.“

Dieser Verszeile lässt sich entnehmen, dass der Musiker den Schöpfer für die Notwendigkeit, ein Begräbnisritual durchführen zu müssen, verantwortlich macht. Hätte der Tod diesen Menschen nicht hinweggerafft, wäre das Ritual nicht notwendig geworden. In seinem Liedstück vergleicht der Musiker das Schreiten einer Taube mit dem Gang von Menschen, die an einer Prozession teilnehmen. Um die große Bedeutung der Taube bei den Mahi besser zu verstehen, gewährt der folgende Exkurs einen kurzen Einblick.

Die Mahi züchten Tauben aufgrund ihres finanziellen Wertes. Mit der Zucht dieser Tiere gehen allerdings zahlreiche restriktive Regeln einher, deshalb ist die Anzahl der Taubenzüchter eher gering. Beispielsweise darf der Tradition zufolge die Frau, deren Mann diese Vögel züchtet, nicht in ihr Nest hineinschauen und sie folglich nicht füttern. Sonst fliegen alle Vögel weg. Deshalb ist es unumgänglich, dass die Tauben von der Ehefrau gezüchtet werden, damit die ganze Familie sich darum kümmern kann. Die Taube symbolisiert den Frieden. Daher wird sie häufig

in Ritualen, die in irgendeiner Weise mit der Bewahrung oder Wiederherstellung des Friedens in Zusammenhang stehen, verwendet. Hinzu kommt, dass die Taube für den Zusammenhalt sorgt. Es heißt, dass man sich nicht verstecken könne, um allein ihr zubereitetes Fleisch zu essen. Man bekommt unerwartet Besuch, wenn man im Begriff ist, es zu essen. Der Gebrauch der Taube gilt als unvereinbar mit unheilvollen Botschaften.

#### 4.3.10 Kultische Gesänge

##### 4.3.10.1 *Vodun hàn*/ religiös geprägte Gesänge der *Vodun*

*Vodun hàn* sind Gesänge, die den Glauben an Naturreligionen in den Mittelpunkt stellen. Sie gelten als eine Form der Kommunikation der natürlichen Welt mit der übernatürlichen, unsichtbaren Welt der Geister. Meist ist dabei die Rede von Tieren, Pflanzen und der unbelebten Natur, die generell als beseelt betrachtet wird. Die Gesänge ermöglichen den Völkern im Süden Benins, den Glauben der Ahnen für immer aufzubewahren und in Ehren zu halten. Dabei geht es nicht nur darum, mit den Geistern, den Ahnen sowie den übernatürlichen Kräften in Berührung zu kommen, sondern auch eine Laudatio auf sie zu halten. Die Gesänge entsprechen somit einer Danksagung, einer Bitte um besonderen Schutz sowie einem Lobpreis. So wird dem *Vodun* durch den Inhalt dieser Gesänge große Bedeutung beigemessen.

Die Gesänge bieten außerdem die Möglichkeit, Angehörigen fremder Religionen diese Naturreligion näherzubringen. Manchem wird dann schnell klar, dass dieser Glaube nicht ausschließlich auf rituelle Taten und Zeremonien begrenzt ist, wie beispielsweise das Vergießen von rotem Öl oder Blut von Opfertieren, sondern das gesamte Denken und Handeln der Menschen miteinschließt. Der Hintergrund vieler Rituale ist der alleinige Wunsch, jeden Tag in Einklang mit sich und der Umwelt zu sein. Dieser Glaube erfordert ein hohes Maß an Hingabe, denn kein Lebensbereich bleibt von diesen Überzeugungen ausgeschlossen. Die Gunst der Geister kann nur durch die Gabe des eigenen Lebens erlangt werden. Die Gesänge dienen somit dazu, den Bund zwischen den Sterblichen und den Geistern zu besiegeln und zu bekräftigen. Vielen

Außenstehenden ist zunächst nicht bewusst, dass die makaber anmutenden Opferzeremonien genau dieses Ziel verfolgen. Sie behalten ausschließlich diese Art von Bildern im Gedächtnis, die die Skepsis gegenüber Naturreligionen wachsen lassen.

Darüber hinaus werden in den Gesängen grundsätzlich Themen behandelt, die die Glaubensvorstellungen der Praktizierenden widerspiegeln und die Art und Weise, wie sie über das Leben denken. So kann ein Gesang beispielsweise den tief verwurzelten und generationsübergreifenden Götterglauben ausdrücken, der sich in guten und schlechten Taten der Menschen manifestiert. Die Mehrheit der *Vodun*-Gesänge ist in diese Kategorie einzuordnen, die sich in zwei weitere Untergruppen aufteilt. Zur ersten Kategorie zählen die öffentlichen Lieder, die keiner bestimmten Zeremonie dienen, sondern bei vielen verschiedenen Anlässen gesungen werden dürfen. Sie besitzen durch ihre abwechslungsreichen Melodien einen hohen Unterhaltungswert und sind deshalb sehr beliebt bei der Bevölkerung. Die zweite Kategorie bilden sakrale bzw. rein kultische Gesänge, die bei speziellen Ritualen gesungen werden und immer einen religiösen Bezug aufweisen. Sie dienen einem bestimmten Zweck und dürfen ausschließlich von der Anhängerschaft gesungen werden. Die Bedeutung religiöser Gesänge kann somit variieren. In die vorliegende Arbeit wurden nur Lieder, die keiner spezifischen Zeremonie dienen, aufgenommen. Um deren Bedeutung jedoch besser zu unterstreichen, werden diese Lieder trotzdem näher beschrieben.

Solche *Vodun hàn* sind in der Regel an bestimmten „Zauberworten“ erkennbar, wie Ruth Finnegan feststellt:

„In a general way many initiation songs are of this kind [...] and so are a number of religious poems whose esoteric content and language confine them to an audience of devotees.“<sup>264</sup>

Diese Worte werden in der Mahi-Sprache „*Àmà gbè*“ (Wort der Pflanzen) genannt. Sie weisen auf natürliche Bestandteile hin, die die Naturgötter verkörpern sollen. Diese Gesänge beziehen sich größtenteils auf besondere rituelle oder kultische Zeremonien, die mit einer besonderen spirituellen Kraft aufgeladen sind. Zum Beispiel gibt es Gesänge, die den

---

<sup>264</sup> FINNEGAN: Oral poetry (wie Anm. 185), S. 234.

Anhängern bei ihrer Initiation während ihres Aufenthalts im *Vodun*-Tempel vorgetragen wurden oder solche, die zum Erwachen aus der Hypnose verwendet werden. Solche Gesänge sollten traditionsgemäß nicht in direkter Nähe der Anhänger gesungen werden, denn sie könnten ihnen ermöglichen, sich an ihre Vergangenheit zu erinnern und ihnen Schaden zuzufügen. Wenn die Gesänge bis zu siebenmal wiederholt werden, könne der Anhänger, der Tradition zufolge erneut hypnotisiert werden: „*E nà kú hùn*“ wortwörtlich „Er wird in Ohnmacht fallen und dem Glauben gemäß sterben“. In diesem Fall wäre eine weitere Zeremonie, um den Anhänger zu wecken, notwendig, was mit einem enormen Aufwand verbunden wäre. Es existiert zwar kein striktes Verbot dieser Gesänge, aber die Regel ist, nie fahrlässig damit umzugehen und darauf zu achten, ob sich ein Anhänger des *Vodun*-Kultes in der Nähe befindet oder gerade vorbeiläuft.

Nicht jeder *Vodun hàn* ist jedoch zwangsläufig eine Art Zauberspruch oder wird für rituelle Zwecke genutzt. Viele der Lieder dienen lediglich dazu, den Hörer zu trösten, der sich möglicherweise gerade in einer unglücklichen Lebenssituation befindet. Außerdem zeigen sie die menschliche Seite der Adepten und der Naturgötter auf. Darüber hinaus lassen sich diese Gesänge deutlich von Liedern aus anderen traditionellen Musikaufführungen unterscheiden, denn die Anhänger deuten dabei immer wieder auf den Ursprung der übernatürlichen Kräfte und ihres Glaubens hin. Er soll ihre Macht symbolisieren. Sie legen dabei sehr viel Wert auf die Regeln und Prinzipien, auf denen dieser Glaube basiert. Jeder, der diesen Regeln zuwiderhandelt, wird bestraft.

Des Weiteren gelten diese Gesänge als Rechtfertigung des Glaubens der *Vodun*-Anhänger vor den Verleumdungen der Christen. Die Christen nämlich nehmen an, dass die Rituale der *Vodun*-Anhänger das Böse herbeirufen anstatt es zu vertreiben.

## Lied Nr 42: Miétónuwè

## Das ist unser Vermächtnis

Miétónuwè<sup>265</sup> , mì nú mi jàla-  
dó é!

Das ist unser Vermächtnis. Bitte, lasst es  
uns erhalten!

Miétónuwè, mì nú mi jàla-  
dó!<sup>266</sup>

Das ist unser Vermächtnis. Bitte, lasst  
es uns erhalten!

Miétónuwè, mì nú mi jàladó  
é.

Das ist unser Vermächtnis. Bitte, lasst es  
uns erhalten!

míetónuwè, mì nú mì jàladó.

Das ist unser Vermächtnis. Bitte, lasst es  
uns erhalten!

Hùnnó ...yé ni jàlà vodùn ó dò.

Mögen die Priester die *Vodun* pflegen!

Miétónuwè, mì nú mì jàladó!

Das ist unser Vermächtnis. Lasst es uns  
erhalten!

Miétónuwè!

Das ist unser Vermächtnis.

Mì nú mi jàladó!

Lasst es uns erhalten!

Hùnnó ... yé ni bóló vodùn lè  
dò!

Mögen die *Vodun*-Priester für die *Vodun*  
sorgen!

Miétónuwè!

Das ist unser Vermächtnis.

Mì nú mi jàladó!

Lasst es uns erhalten!

É, miétónuwè! Mì nú mi  
jàla dó!

Das ist unser Vermächtnis. Lasst es uns  
erhalten!

**Stichwörter:** Aufforderung zur Bewahrung gemeinnützigen Gutes –  
Vodun – eine Naturreligion

## Kommentar zum Lied

Das Lied mit dem Titel „*Miétónuwè*...“ – zu Deutsch: „*Das ist unser Ver-  
mächtnis*“, gilt als eine ausdrückliche Ermahnung zur Erhaltung und

---

<sup>265</sup> Stilistisch entspricht der Titel „*Miétónuwè*“ der Aussage: „*tó mi tón nu wè*“, wörtlich  
„Das gehört unserem Vater bzw. Vorfahren“. Dies bedeutet so viel wie unser  
„Vermächtnis“. Der Begriff „*To*“ verweist hier auf die Vorfahren, um deren Vermächtnis  
es sich handelt. *Vodun* wird als die Religion der Vorfahren betrachtet, die auf die  
neue Generation vererbt wird.

<sup>266</sup> „*Mì nú mi jàladó é*“ „Lass uns zu seiner Aufwertung beitragen!“ wird von vornherein als  
eine Aufforderung, ein Appell verstanden, den alle Kulturangehörigen befolgen sollen.  
Der Gebrauch des Personalpronomens „*mi*“ „wir“ dient dazu, das Interesse  
hervorzuheben, das diesem Vermächtnis entgegengebracht werden soll.



Pflege des *Vodun*-Glaubens, dessen Lehren von Generation zu Generation weitergegeben werden. Es scheint sogar eine Bitte um das Wiederaufleben dieses Vermächtnisses zu sein. Das Einzigartige des Liedes ist, dass es sich an jedes Mitglied der Gesellschaft richtet und eine spezifische Zielgruppe nur andeutungsweise erwähnt wird. Das Lied wurde von dem Musiker Danialou Sagbohan gesungen, der vermutlich auch der Komponist des Liedstückes ist. Viele *Vodun*-Anhänger sind jedoch der Meinung, dass es sich um einen seit jeher bekannten Gesang handelt, der regelmäßig zu Ehren der *Vodun* im Tempel gesungen wird. Im Zuge dieser Forschungen kam jedoch zu Tage, dass mehrere Versionen des Liedes kursieren und diese Debatte zu Unrecht geführt wird. Gegenstand dieser Studie ist somit eine Version der *Vodun*-Mitglieder in Kpingni, einem Mahi-Dorf in der Kommune von Dassa-Zoumè.<sup>267</sup>

Im vorliegenden Lied handelt es sich um einen Appell oder vielmehr um einen Hilferuf zur Wiederherstellung eines Vermächtnisses, das ansonsten dem Gesang zufolge entweder der Vergessenheit anheimfällt oder offensichtlich bei der jungen Generation keine Beachtung mehr findet. Die Möglichkeit, dass die *Vodun*-Traditionen verloren gehen könnten, wird im Lied von den *Vodunsi*, *Vodun*-Anhängern, in Worte gefasst. Sie fordern alle Menschen dazu auf, sich der Vergangenheit der eigenen Ethnie oder der persönlichen Familiengeschichte anzunehmen und die *Vodun* (Naturgötter) zu ehren und zu bewahren. Des Weiteren verlangen sie, dass sich jeder seiner kulturellen Herkunft und Identität bewusstwerden soll, um dem historischen Vermächtnis der Ahnen mehr Bedeutung beizumessen. Sie weisen dadurch auch auf die entscheidenden Merkmale des „*Vodun*“ hin.

Der *Vodun* ist weitestgehend die Basis des soziokulturellen und vor allem des religiösen Alltagslebens. So existiert fast kein gesellschaftliches Ereignis ohne Bezug zu religiösen Themen und Fragestellungen. Das Vermächtnis der Ahnen wird als eine Art „Seil“ betrachtet, an das die Jugend anknüpfen soll. Dieser Aspekt wird im Lied deutlich. Es handelt sich um die Erhaltung des vererbten Gutes. Diesbezüglich wendet man sich

---

<sup>267</sup> Dieses Lied wurde am 11. September 2014, bei den *Vodun*-Anhängern in Kpingni aufgezeichnet. Diese Aufnahme verdanke ich der Informantin Houédémè ATTAKPA.

zunächst an die *Hünbono*, also die *Vodun*-Priester, die als Mittler zwischen den Geistern und der Bevölkerung gelten. Sie organisieren und führen das religiöse Leben innerhalb eines Tempels an. Von ihrer Krönung bis zu ihrem Tod sind sie, je nach Tempel, dazu befugt, die Opferrituale für die Götter durchzuführen. Das ist der Grund dafür, dass sie im Gesang andeutungsweise als Hauptfiguren zur Bewahrung des religiösen Gutes erwähnt werden. Die Singenden fordern von ihnen ein beispielhaftes und vorbildliches Verhalten, um das Interesse vieler Menschen zu wecken und die Anhängerzahl zu erhöhen. Das Lied verweist zudem auf den Eindruck, den die junge Generation von dieser Religion hat. Viele Jugendliche zeigen sich ängstlich in Anbetracht der Tatsache, dass diese Religion auf straffen Regeln basiert. Außerdem stehen den meisten Ritualen die älteren Anhänger vor, die von der jungen Generation häufig als Inkarnation des Bösen wahrgenommen werden. Diese Auffassung bringt die Jugendlichen und auch manche Anhänger dazu, sich vom eigenen Kult und den bestehenden Riten und Vorschriften zu distanzieren. Dies erklärt den Zuwachs von Konvertiten bei den exogenen Religionen.

Das hier vorgestellte Lied appelliert an alle Angehörigen des *Vodun*-Kultes, die sich zunehmend an den abendländischen Religionen, vor allem dem Christentum, orientieren. Sie sollen verstärkt an die traditionellen Riten und Praktiken erinnert werden, um zu verhindern, dass diese nach und nach in Vergessenheit geraten und irgendwann gänzlich verschwinden könnten. Eine größere Anhängerzahl könnte somit zu einer höheren Wertschätzung und Beachtung in der Bevölkerung führen. Eine Wertschätzung, die nicht nur den Priestern und den Tempeln als religiöse Einrichtungen zugutekäme, sondern auch allen Personen, die sich diesem Kult zugehörig fühlen, denn sie würden in ihrem Gemeinschaftsgefühl bestärkt. Lediglich diese Gemeinschaft stellt die wahre Macht und Stärke einer Religion dar.

**Lied Nr 43: Sukpɔ é mà  
wá hùnnu**

E ɖɔ vɔ ɖéɖé, vɔnu we  
hùn ón nà hù é mì án?  
Sukpɔ é mà wá hùnnu,  
o hùnxá ɖé nó hù é á.

À vɔ ɖéɖé má, vɔnu we  
vodún ón nà hù é mì án?  
Sukpɔ é mà wá hùnnu, o  
hùnxá ɖé nó hù é á.

E, nyen mà wá hùnnuɖé  
ɔ, o hùn à hù mì án.  
E, hwe mà wá hùnnuɖé ɔ,  
o hùn à hù wé á.

O nyén mà je hùnsénmé  
ɖɔ hùnxómé, bɔ vɔnu we  
vodún ón nà hù mì án.

Sukpɔ é mà wá hùnnu,  
o hùnxá ɖé nó hù é á.

E, hwe mà wá hùnnuɖé ó,  
o hùn à hù wé á.

E, hwe mà wá hùnnuɖé ó,  
o hùn à hù wé á.

O nyén mà je hùnsénmé  
ɖɔ hùnxómé bɔ vɔnu we  
vodún ɔn nà hù mì án?

Sukpɔ é mà hùnnu,  
o hùnxá ɖé nó hù é á.

**Die Fliege, die nicht gegen die Vodungebote  
verstößt**

Grundlos! Sollte die Gottheit uns unnötig  
umbringen?

Die Fliege, die nicht gegen die Gottheits-  
gebote verstoßen würde, würde nicht mit  
deren Besen getötet werden.

Grundlos! Sollte *Vodun* uns unnötig  
töten?

Die Fliege, die die Gottheitsverbote bricht,  
wird zweifelsohne nicht mit dem Besen der  
Gottheit getötet.

Da ich keine Verbote übertrete, würde die  
Gottheit mich nicht versehentlich töten.

Wenn Du keine Verbote gebrochen hast,  
sollte die Gottheit Dich nicht unachtsam  
umbringen.

Wenn ich keine Gebote im Tempel übertreten  
habe, darf die Gottheit mich nicht grundlos  
töten.

Die Fliege, die nicht gegen die rituellen  
Verbote verstößt, wird nicht von der Gottheit  
getötet werden.

Da Du keine Verbote brichst, wird die Gottheit  
Dich nicht töten.

Da Du keine Verbote brichst, wird die Gottheit  
Dich nicht töten.

Da wir den Verboten im Tempel nicht  
zuwidergehandelt haben, sollte die Gottheit  
uns schlichtweg das Leben wegreißen?

Die Fliege, die nicht gegen die Gottheits-  
gebote verstoßt, würde nicht mit deren Besen  
getötet werden.

**Stichwörter:** Beachtung der Verbote – Bestrafung – Angst vor dem Übernatürlichen

### **Kommentar zum Lied**

Der Gesang „*Sukpo é mà wà hùnnu...*“ – zu Deutsch: „*Die Fliege, die nicht gegen die Vodungebote verstößt*“, verschafft Außenstehenden, die nicht mit der Materie der rituellen Gesänge vertraut sind, einen ersten Einblick. Ein Thema des Gesangs ist, wann und unter welchen Umständen ein Vodun-Kultanhänger von einem Naturgott bestraft bzw. getötet werden kann. Das Lied liefert somit allen Kritikern der *Vodun*-Religion Antworten über tatsächlich durchgeführte Praktiken innerhalb eines Tempels und versucht so, allen Gerüchten und Spekulationen, die den „Vodun“ lediglich mit Hexerei und bloßem Götzenglauben in Verbindung bringen, ein Ende zu bereiten. Der Gesang wurde im Rahmen der Feldforschung im September 2014 aufgenommen.

Die Gemeinschaft der *Vodun*-Anhänger gründet auf festen Regeln und Verboten, deren Missachtung schwerwiegende Folgen nach sich ziehen kann. Jedes Mitglied wird bei seiner Initiierung über diese Regeln in Kenntnis gesetzt und ist sich darüber bewusst, dass ein Regelverstoß den Tod zur Folge haben könnte. Ein Tod, der von der Gottheit verursacht wird, deren Zorn man durch sein Zuwiderhandeln auf sich gelenkt hat. So wird die Wesensart dieser Götter zunächst im Gesang näher beschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich dabei nicht um mutwillig waltende und zerstörerische Kräfte handelt, sondern um Wesen, die auch die Taten ihrer Anhänger beurteilen. Sie bestrafen nur denjenigen, der schuldig ist. Da diese Götter jedoch schlechte Taten nicht voneinander unterscheiden können, existiert ein Strafmaß. So kann es durchaus passieren, dass Mord und Diebstahl die gleiche Strafe nach sich ziehen, nämlich entweder den Tod oder eine schwerwiegende Krankheit, die in der Folge auch tödlich endet. Dieser Umstand wird im Gesang am Beispiel der Fliegen verdeutlicht, die sich innerhalb eines *Vodun*-Tempels befinden. Scheint dieser Vergleich auf den ersten Blick etwas skurril, zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass sich alltägliche Begebenheiten und Sachverhalte sehr gut dafür eignen, eine breite Masse an Zuhörern zu erreichen.

*Vodun*-Tempel stellen ein wahrliches Eldorado für Fliegen dar, da die von den Gläubigen aufgestellten *Vodun*-Figuren regelmäßig mit dem Blut

von Opfertieren getränkt werden. Das Blut stammt dabei entweder von Hühnern oder Ziegen, also von Tieren, die nach dem Ausbluten verzehrt werden können. Welche Gottheit nach welchem Blut verlangt, wird vorher beim *Fa*-Orakel erfragt. Die Antwort des Orakels betrifft dabei sowohl die Art als auch das Geschlecht des Tieres. So existieren beispielsweise *Vodun*-Gottheiten, die ausschließlich nach Hühner- oder Ziegenblut verlangen, um entweder gnädig gestimmt oder um Hilfe angefleht werden sollen. Ein Blutopfer kann jedoch auch als Zeichen des Dankes gelten. Fliegen stellen dabei neben den Ratten die einzige Tierart dar, die zusammen mit den *Vodun*-Figuren speisen dürfen. Aufgrund ihrer Schnelligkeit und ihres scharenweisen Auftretens werden sie still geduldet. Sollten sie den Priestern jedoch zu lästig werden und sich aufdringlich verhalten, werden sie mit „*Hùnxá*“, dem Besen vertrieben und sogar oft totgeschlagen. Die Fliege stirbt also in Folge einer Verbotsüberschreitung. Hierauf weist das Lied hin, wenn wie folgt gesungen wird:

„Die Fliege, die mit keinen Verboten der Götter bricht,  
würde dann nicht mit einem Besen getötet werden“.

Die Fliege verkörpert in diesem anschaulichen Beispiel den Gläubigen und der Besen die Bestrafung, die auf einen Gebotsbruch hin folgt.

Im Laufe dieses Gesanges ist es nachvollziehbar, dass sich ein Gläubiger die Frage stellen muss, wann sein Verhalten bestraft wird und wann nicht. Dies wird deutlich, wenn es heißt:

„Wenn ich gegen kein Verbot verstoßen würde,  
so würde die Gottheit mich nicht umbringen“.

Dieser Satz zeigt einerseits die Reflektiertheit des Verhaltens des Adepten, andererseits soll auch der Zuhörer des Liedes dazu angeregt werden, über die Folgen seines Verhaltens nachzudenken. Das Lied beinhaltet noch eine wichtige Zusatzinformation: Die Gottheiten bestrafen den Täter nur, wenn ein Verbotsbruch in einem Tempel begangen wird. Diese Präzision zeigt, dass sogar die Gottheiten sich dessen bewusst sind, dass Kultanhänger sich ebenso wie alle anderen Menschen täuschen können; sie sind ganz normale Menschen mit Fehlern und negativen Charaktereigenschaften. Im Gesang will man die Laien bzw. die Profanen davon überzeugen, dass es keinen Grund gibt, Angst davor zu haben, in einem

Tempel initiiert zu werden. Wichtig ist aber eine straffe Beachtung der Verbote.

**Lied Nr 44: Àzò é gbè zón mi Das ist meine Aufgabe in dieser Welt**

Àzò<sup>268</sup> é gbè zón mi é òjé. Mir obliegt diese Lebensaufgabe.  
Ná yì wà ni gbè bá gbònjén<sup>269</sup>. Ich werde sie vollziehen, um mich davon zu befreien.  
Àzò é gbè<sup>270</sup> zón mi é òjé. Dies ist der Auftrag, der mir vom Schöpfer anvertraut wurde.  
Ná yì wà ni gbè bá xwè xó. Ich werde ihn vollziehen, um mich davon zu befreien.  
Àzò é gbè zón mi é òjé. Das ist die weltliche Verpflichtung, die mir der Schöpfer anvertraut hat.  
À goó,<sup>271</sup> à goó ná yì wà ni gbè bá gbònjén. Lass mich sie tun, um mich davon zu befreien!  
Àzò é gbè zón mi é òjé. Das ist die weltliche Verpflichtung, die mir der Schöpfer anvertraut hat.  
Ná yì wà ni gbè bá xwè xó. Lass mich sie tun, um mich davon zu befreien!  
Gbèmezó é gbè zón mi é òjé Mir obliegt diese Lebensaufgabe.  
á. À goó, ná yì wà ni gbè bá xwè xó. Ich werde sie vollziehen, um mich davon zu befreien.  
Gbèmezó é gbè zón mí ɔ òjé Ist dies der Auftrag, der mir vom Schöpfer aufgetragen wird?  
á?

---

<sup>268</sup> In diesem Gesang soll das Wort „Àzò“, Arbeit als eine Aufgabe sowie eine Verpflichtung verstanden werden.

<sup>269</sup> In dem Wort „gbònjén“, das a priori als „Atmung“ begriffen wird, erwähnt der Sänger die Erleichterung, die er nach Vollendung der Verpflichtungen empfinden soll.

<sup>270</sup> Hier soll das Wort „Gbè“ nicht als „das Leben“ verstanden werden, sondern eher als „der Schöpfer“ oder als „das Schicksal“. Der Sänger möchte zeigen, welchen Einfluss dieses übermenschliche Wesen auf sein Leben hat.

<sup>271</sup> „Àgoó!“, ein Aufruf, der dazu dient, sich einen Weg durch die Menge zu bahnen, wird hier als ein Ausdruck des „Zufriedenlassens“ verwendet. Der Sänger fordert mit diesem Aufruf seine Mitmenschen dazu auf, ihn seine Aufgabe erfüllen zu lassen.



„Mir obliegt diese Lebensaufgabe. Ich werde sie vollziehen, um mich davon zu befreien.“

Es stellt sich die Frage, ob das Bewusstsein über die ständig drohende Strafe und den Tod Teil des Initiationsverfahrens ist. Wenn ja, wie entwickelt sich dieses Bewusstsein? Die Vermutung liegt nahe, dass sich Adepten in ihrer Glaubensfestigkeit und in ihrer Wesensart grundlegend von anderen Menschen unterscheiden. So sind sie beispielsweise auch in der Lage, die Sprache der Vodun, also der Gottheiten zu verstehen und mit ihnen zu kommunizieren. Obwohl Vodun als eine bedeutende Religion im afrikanischen Kontinent gilt, unterscheidet sich die Glaubensrichtung wesentlich von den monotheistischen Religionen. In ihrer beispiellosen Ergebenheit und Treue zu ihrem Glauben und ihren Gottheiten unterscheiden sich die Adepten immens von nicht-gläubigen Personen. Sie identifizieren sich ausschließlich über ihren Glauben, der omnipräsent ist. Glaubensüberzeugungen und Handlungsanweisungen bilden das Gerüst ihres alltäglichen Lebens. Trotz alledem stellt ihr Glaube keine auferlegte Pflicht dar, sondern ist vielmehr ein lebenslanger Auftrag, der ihnen vom Schöpfergott selbst auferlegt wurde und den sie treu erfüllen müssen. Es ist also anzunehmen, dass das Lied die Gläubigen dazu auffordern soll, ihren Glauben ernst zu nehmen und ihm treu zu bleiben. Die Erfüllung dieses Auftrages belohnt die Gläubigen mit innerer Zufriedenheit und Erleichterung. Dass sie ihre Pflicht auf Erden ernst nehmen und ihren „Dienst“ erfüllen wollen, wird in folgenden Zeilen deutlich:

„Hier ist die Aufgabe, die mir vom Schicksal auferlegt wird. Ich werde ihr nachkommen, um mich davon zu befreien.“

Dieser Vers kann durchaus als Aufruf verstanden werden, alle Mitglieder an ihre religiöse Pflicht zu erinnern und sie davon abhalten, zu einer anderen Religion zu konvertieren. Der Übertritt zu einer anderen Glaubensrichtung könnte verheerende Folgen für die Gemeinschaft haben, deren Stärke doch auch in ihrer Anhängerzahl begründet liegt. Ein stetiger Rücklauf kann demnach nur verhindert werden, wenn an das Pflichtgefühl der Gläubigen appelliert wird.

Da nicht alle zu Adepten einer Gottheit werden können, wird der Glaube oft als eine Art Auftrag angesehen. Diese Auswahl trifft generell



das *Fa*-Orakel, das für die Bevölkerung als ein Bote Gottes auf Erden angesehen wird. In diesem Sinne dient das Orakel als Mittler zwischen Gott bzw. dem Schicksal und der Menschheit. Alle Offenbarungen dieses Orakels werden folglich als Worte Gottes gedeutet und streng beachtet. Im Hinblick darauf betrachten die Adepten ihre religiöse Zugehörigkeit als Wille Gottes und ihren Glauben an die Naturgötter als eine Aufgabe, die ihnen im Einvernehmen mit ihrem Schöpfer anvertraut worden ist. Dies kann nicht zur Verstärkung ihres Glaubens beitragen, sondern ermöglicht ihnen, ihren Glauben als eine Verpflichtung zu sehen. Nur wer dieser Verpflichtung nachkommt, kann ein ruhiges Gewissen haben.

#### 4.3.10.2 *Fa*-hàn/ das Orakel *Fa* betreffende Lieder

Im subsaharischen Teil Afrikas im Allgemeinen und im Besonderen im Golf von Guinea – von Nigeria bis Ghana über Benin und Togo – werden viele Wahrsagetechniken zur Voraussage der Zukunft entwickelt und praktiziert. Sie transportieren Informationswerte, weil sie den Menschen ermöglichen, die Vergangenheit wachzurufen und die Ursachen einiger sozialer, beruflicher und wirtschaftlicher Bedrängnisse, Hemmnisse und Notlagen herauszufinden. Darüber hinaus künden sie zukünftige Unannehmlichkeiten oder Unglücksfälle an und verraten durch Rituale die Maßnahmen, die man ergreifen könnte, um sich davor zu schützen. Diese Wahrsagereien beziehen sich sowohl auf das einzelne menschliche Schicksal als auch auf das Verhältnis zwischen dem Menschen und anderen übernatürlichen Dimensionen (Ahnen, Geister, Götter ...). Zu diesen vielfältigen Weissagungssystemen zählt auch das *Fa*-Orakel, dessen Praktiken im 17. Jhd. über das Nachbarland Nigeria übermittelt wurden.<sup>272</sup> Dieses Orakel ist die Botschaft Gottes an die Menschen, wie Bernard Maupoil schreibt:

„Le *Fa* serait ainsi, non le messenger, mais le message même du grand Dieu; chaque message de celui-ci serait un *Fa* et chaque *Fa* serait la parole du grand Dieu, de Mawu.“<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Vgl. dazu Rémy T. HOUNWANOU: *Le fa. Une géomancie divinatoire du golfe du Bénin (pratique et technique)*. Lomé 1984, S. 13.

<sup>273</sup> Bernard MAUPOIL: *La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris 1988, S. 15.

Das *Fa*-Orakel gibt nach der Überzeugung seiner Anhänger Informationen über die Vergangenheit, die Gegenwart, die Zukunft sowie die Erfolgsaussichten von Planungen und Unternehmungen eines Individuums. So könnte ein Landwirt beispielsweise nach dem Verlauf des neuen Erntejahres fragen, oder zwei Menschen, die heiraten möchten, erkundigen sich über die Konsequenzen der geplanten Eheschließung. Das Orakel kontrolliert so dem Willen Gottes gemäß das Schicksal der Menschen und interpretiert ausführlich die jeweilige Lebenssituation. Diese sehr verbreitete Art in die Zukunft zu blicken, umfasst 256<sup>274</sup> Zeichenkombinationen – *Dunɔ* und *Duvi*<sup>275</sup> – oder lediglich *Fa Du*, die immer mit drei sakralen Textformen, nämlich Sprüchen, Legenden und Gesängen einhergehen, wie Mahugnon Kakpo darlegt:

„Tout *Fa Du* contient un nombre indéterminé de *Fa gbesisa* (noèmes), de *Fa gleta* (récits mythiques) et de *Fa han* („chanson de Fa“). Ces langages sont spécifiques au *Fa Du* dont ils relèvent. Des ressemblances, au niveau des thèmes et des personnages avec d’autres *Fa Du*, ne sont pas exclues, mais l’identité de tout *Fa Du* est déterminée non seulement par sa figuration indicielle et ésotérique, mais aussi par la spécificité de ses noèmes, récits mythiques et chansons.“<sup>276</sup>

Dem Zitat zufolge beinhaltet jedes *Fa Du* unzählige *Fa gbesisa* (Sprüche), *Fa-gleta* (mythische Erzählungen) und *Fa han* (Lieder), die dem jeweiligen Zeichen eigen sind. Es kommt manchmal vor, dass die Themen und die Hauptfiguren der Legenden, auf die sich die Aussprüche stützen, ähnlich sind. Jedoch zeichnet sich die Identität eines *Fa*-Zeichens sowohl durch einige spezifische Indizien und esoterische Riten als auch durch Sprüche,

---

<sup>274</sup> Das *Fa*-Orakel besteht aus zwei Ketten oder Schnüren, an denen jeweils acht Nussschalen befestigt sind, die auf den Boden geworfen werden. Die zufällige Anordnung und Position der Nussschalen ergeben dabei jeweils ein spezifisches Zeichen. Sie zeigen generell geschlossene oder offene Seiten nach oben, aus denen sich 16 Grundzeichen ergeben. Aus den 16 Grundzeichen lassen sich 256 Möglichkeiten kombinieren. Die Zeichen werden vertikal in vier Reihen durch parallele Striche gekennzeichnet, die prinzipiell von rechts nach links zu lesen sind.

<sup>275</sup> Es handelt sich um Begriffe, die bei der *Fa*-Befragung zur Anwendung gebracht werden, um die Kategorie der *Fa*-Zeichen zu bestimmen. *Dunɔ* verweist auf ein Hauptzeichen, das ebenfalls als *Dugan* bezeichnet wird. Von diesem Hauptzeichen lassen sich zahlreiche weitere Zeichen ableiten, die als *Duvi* bezeichnet werden.

<sup>276</sup> Mahougnon KAKPO: Le fa comme vecteur de savoirs littéraires. In: Musanji NGALASSO-MWATHA (Hg.): Littératures, savoirs et enseignement. Pessac 2007, S. 165–175, hier S. 166.

Legenden und Gesänge aus, die für dieses *Fa*-Zeichen bestimmend sind. All diese Textformen werden oft vom *Bokɔnɔ*, Wahrsager, bei der Konsultation rezitiert, bevor er die Botschaft des Zeichens wirklich entschlüsseln kann.

Bei der Orakel-Befragung kommen Zeichen vor, deren Interpretationen erst nach etwa fünf bis sieben Lieder erfolgen. Mitunter beschränkt sich der Wahrsager auf die am häufigsten gesungenen Lieder oder andere Liedtexte, die zeitnah von *Fa-Du* bzw. vom Orakel selbst inspiriert sind. Diese Lieder, die meistens kleinen Märchen oder Fabeln entsprechen, werden vor allem als *Fa-hàn* bezeichnet. Sie sind sehr einprägsam und können von den Praktizierenden schnell im Gedächtnis behalten werden. Sie dienen zur Verherrlichung des *Fa*-Orakels und zugleich als Erlaubnis für den Wahrsager bei dem göttlichen Botschafter bzw. bei Gott selbst Fürbitte für den Interessierten einzulegen. Sie können zudem als Mittel zur Anregung der Intelligenz und der Sensibilität des Befragenden dienen, wie Mahugnon Kakpo feststellt:

„Le Fa han intervient pour persuader davantage le consultant en touchant son intelligence et sa sensibilité.“<sup>277</sup>

Die *Fa-hàn* werden von den Wahrsagern bei kultischen Anlässen zu großen Teilen nacheinander gesungen. Um den Gesang zu beenden und zu weiteren Repertoires überzugehen, sagt man: „*Gboó gli!*“ – Halt!

Die Mahi-Region ist derart von der Praxis des *Fa*-Orakels geprägt, dass viele *Fa*-Gesänge nicht nur in der Praxis verwendet werden, sondern sich auch außerhalb davon großer Beliebtheit erfreuen. Diese Lieder geben in erzählender Form vielerlei Geschichten und Legenden wieder, die den Glauben der Mahi und der verwandten Ethnien, wie beispielsweise die Fɔn, widerspiegeln. Es handelt sich wesentlich um profunde Aussagen zur Stärkung des Glaubens, aber auch um wichtige Hinweise zur Abwehr von Unglück.

Neben den Liedern, die jeweils einem Orakelzeichen gewidmet sind, sind Lieder zu finden, die allgemein verwendet werden. So werden viele

---

<sup>277</sup> Ebd., S. 166.

dieser Gesänge gesungen, um sich vor einem Zauber, böswilligen Augen<sup>278</sup> und vor Feinden zu schützen.

Viele der *Fa*-Liedtexte sind Bestandteile anderer Gesänge, in denen sie als Hauptargumente gelten, um die Äußerungen bzw. die Botschaften des Musikers zu rechtfertigen oder diese zu untermauern. Im Gegensatz zu den Märchen, die der Mahi-Tradition gemäß nicht in Anwesenheit von Wahrsagern erzählt werden dürfen, können diese Lieder vielerorts gesungen werden.

#### Lied Nr 45: Cé-tulà àwo

#### *Chè-tulà*, der Wahrsager

Àwono òxó lé ò xwé.

Die mächtigsten Wahrsager sind zuhause.

Cé-tulà àwo ó, àwo ó cé-tulà.

*Chè-tulà* ist der Wahrsager; der Bote ist wirklich *Chè-tulà*.

E mí kún nyi òliwónó dé ó là.

Wir sind keine Esser harten Maisbreis.

Cétulà àwo, àwo ó sétulà.

*Chè-tulà* ist der Wahrsager; der Bote ist wirklich *Chè-tulà*.

Àwono òxó lé ò xwé.

Die mächtigsten Wahrsager sind zuhause.

Cé-tulà àwo ó, àwo ó cé-tulà.

*Chè-tulà* ist der Wahrsager; der Bote ist wirklich *Chè-tulà*.

E mí kún nyi òliwónó dé ó.

Wir sind keine Esser harten Maisbreis.

Cé-tulà àwo ó, àwo ó sétulà.

*Chè-tulà* ist der Wahrsager; der Bote ist wirklich *Chè-tulà*.

**Stichwörter:** Zuständigkeit jedes Orakelzeichens – Stellenwert des Orakelzeichens „*cé-tulà*“

#### Kommentar zum Lied

Dieses Lied gilt als ein Loblied für eines der *Fa*-Orakelzeichen *Chè-tulà*<sup>279</sup>. Wie in der Einführung zu dieser Kategorie von Gesängen verdeutlicht, existieren beinahe unzählige Gesänge, die den spezifischen Zeichen des

---

<sup>278</sup> Es geht um die Menschen, die anderen aus Missgunst, Neid und Böswilligkeit Schlechtes wünschen.

<sup>279</sup> Die Schreibweise wurde aus Gründen der besseren Lesbarkeit geändert. Es gibt außerdem keine direkte Übersetzung dafür ins Deutsche.

Orakels zugeordnet sind. Lied Nr. 45 gilt als ein typisches Beispiel solch eines Gesanges. Er wurde von dem Informanten Richard Vidégnon alias *Wesén* vorgesungen und nacherzählt.

Das Lied stammt aus den *Fa-hàn* und verfügt augenscheinlich über keine herausragende textliche Besonderheit. Es besteht aus einer Strophe, die zweimal wiederholt wird, um dem Gesungenen mehr Nachdruck zu verleihen und um die Stellung des Zeichens *Chè-tula* in der Hierarchie der Orakelzeichen anzuzeigen. Das *Fa*-Orakel besteht aus 256 Zeichenkombinationen, darunter 16 Hauptzeichen, die je 16 andere Zeichen bedingen. Diese Hauptzeichen werden bei den *Fòn* und anderen sprachverwandten Völkern als *Dunɔ* – Zeichenmütter – betrachtet. Werden sie bei der Befragung des Orakels genannt, gehen sie mit besonderen Gesten des Wahrsagers einher. Neben diesen Orakelzeichen existieren die Unterzeichen. Allen Zeichen werden traditionell betrachtete entsprechende Rituale zugewiesen.

An dieser Stelle soll Bezug genommen werden zu den bereits oben erwähnten Trinkritualen. Zu diesen gehört, dass vor der Aussprache eines Zeichens etwas Wasser auf den Boden gegossen werden soll. Dies gilt als Symbol der Ehrfurcht, die man dem Geist entgegenbringt, der diese Geste begrüßt und die Opfergabe dadurch dankend annehmen wird. Das Trinkritual kann für alle okkulten Kräfte durchgeführt werden und dient nicht ausschließlich der Verehrung des Orakels. Wasser wird beispielsweise auch dann verschüttet, wenn die *Vodun*-Anhänger in ein Gehöft aufgenommen werden oder beim Transport eines Leichnams.

Sämtliche Zeichen des Orakels gelten als „wahrsagerisch“ und dienen dem Wahrsager bei der Durchführung der Befragung dazu, die entsprechende Antwort auf eine gestellte Frage zu finden. Die Hierarchie der Zeichen und ihre Position bedingen jedoch, dass manchen von ihnen eine größere Bedeutung als anderen beigemessen wird. Der Tradition zufolge bringt das *Fa*-Zeichen *Chè-tula* so beispielsweise den Haupt- und Unterzeichen ihre von den Menschen zugeordneten Opfergaben. Deshalb wird es als eine Art „Botschafter“ betrachtet. Es ist somit Mittler zwischen den Welten und leistet selbstlos seinen Dienst. Dargestellt wird es durch das nachfolgende Zeichen:

I I  
 I II  
 II I  
 I II

Trotz der bescheidenen Aufgabe als Bote und Mittler wird es direkt nach den sechzehn Hauptzeichen genannt. Somit stellt *Chè-tula* eines der wichtigsten Fa-Zeichen dar. Das ist der Grund dafür, dass ein Wahrsager zuerst in den Morgenstunden „*Chè-tula*“ ehren muss, bevor er sich mit den anderen Zeichen einer Befragung beschäftigt. Ohne die Unterstützung dieses Zeichens könnte er keinen Kontakt zwischen den Beteiligten der Befragung herstellen, also zwischen den Geistern, den Fragestellern und ihren Opfergaben. Bernard Maupoil erläutert, dass dieses Zeichen bei den Nago-Völkern „*ḽebɔ-ɔda*“ genannt wird.<sup>280</sup> Also ein Wesen, dem die Opfergabe zukommt und das schnell den Kontakt zu „*ḽgbà*“ und sämtlichen natürlichen Kräften herstellt. Aus diesem Grund wird es vor und nach dem Vermerken sämtlicher Zeichen und während der Ausführung einer Opfergabe genannt.

Die Aufgabe von *Chè-tula* kann auch im musikalischen Kontext betrachtet werden. Beginnt ein Musiker seine Darbietung mit dem Gesang für dieses Zeichen, möchte er sich selbst und seine eigene Bedeutung geringhalten. Er hebt so die Leistung der älteren Interpreten hervor und lässt ihnen eine besondere Ehre zuteilwerden.

**Lied Nr 46: Àkélésudonu ló      Àkélésudonu, endlich bin ich errettet  
 un gan**

Àkélésudonu, ló un gan é.	<i>Akélésudonu</i> , endlich bin ich errettet.
Àkélésudonu, ló un gan é.	<i>Akélésudonu</i> , endlich bin ich errettet.
Àkélé àkélé, ló un gan má.	<i>Akélé Akélé</i> , ich bin endlich errettet.
Àkélésudonu é, ló un gan é.	<i>Akélésudonu</i> , endlich bin ich errettet.
O fa mà nyi nu nyɔ ó o.	Ist <i>Fa</i> nichts Wichtigeres?
Du mà nyi nu nyɔ ó.	Ist <i>Du</i> nichts Nützliches?
O fà mà nyi nu nyɔ ó.	Ist <i>Fa</i> nichts Unentbehrliches?

---

<sup>280</sup> Vgl. B. MAUPOIL: La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves (wie Anm. 268), S. 564.

O du mà nyi nu nyo ó.	Ist <i>Du</i> nichts Erforderliches?
Àlòmenu càkó, mà nyi nu	Sollte <i>Àlòmenu</i> <sup>281</sup> <i>càkó</i> nichts Nützliches
nyo ó, à ní ká djé?	sein, was haben wir soeben gemerkt?
Àkélésudonu, ló un gan é.	<i>Akélésudo</i> , endlich bin ich errettet.

**Stichwörter:** Legende über *Fa* – *Fa*-Orakel als Rettung

### **Kommentar zum Lied**

Dieser Gesang verweist auf eine Legende des *Fa*-Orakels, welcher große Bedeutung zugemessen wird. Drei Figuren spielen in dieser Legende die Hauptrolle. *Akélésudonu*, um den sich die Erzählung dreht und der zugleich auch der Autor dieses Liedstückes ist, sowie die Todes- und Lebensfiguren. Dieser Ausschnitt aus der Legende wurde vom Informanten Marcellin Danhouègnon nacherzählt.<sup>282</sup>

*Akélésudonu* bewohnte sein Haus zwischen den Gehöften des Todesoberhauptes und dem der Figur des Lebens. Jährlich organisierten die Todes- und Lebensoberhäupter separate Feiern, die an verschiedenen Tagen abgehalten wurden. Sie dienten dazu, die Bewohner vor allen Gefahren, Unannehmlichkeiten und Krankheiten zu beschützen. Jedes Mal hatten sie *Akélédosudonu* um seine Unterstützung gebeten. Doch mit List gelang es ihm immer wieder, ihre Anliegen abzulehnen. Er erzählte dem einen, dass er den anderen schon bei seiner Feier unterstütze und deshalb keine Zeit hätte. Diese Geschichte erzählte er jedes Jahr wieder, bis sich die Todes- und Lebensoberhäupter einmal begegneten. Während dieser Begegnung beschwerte sich das Todesoberhaupt darüber, dass es in keinem Jahr ein Geschenk vom gemeinsamen Nachbarn bekommen hätte, weil dieser immer das Lebensoberhaupt unterstützen müsse. Als er ausgeredet hatte, dankte ihm das Lebensoberhaupt für diese Information. Entgeistert erwiderte das Todesoberhaupt mit der Frage nach dem Grund für seinen Dank. Es antwortete, dass auch er den Nachbarn um Hilfe gebeten hätte, dieser sich aber immer mit der Ausrede entschuldigt habe, dem Todesoberhaupt schon Hilfe versprochen zu haben. So stellten die

---

<sup>281</sup> Laut meinem Informanten Dah Doudji ist dies auch eine andere Bezeichnung für das *Fa*-Orakel.

<sup>282</sup> Interview vom 26.04.2016 mit Marcellin DANHOUEGNON alias dah Doudji in Glo (Landkreis Abomey-Calavi).

beiden fest, dass beide vom Nachbar belogen worden waren, der jedem erzählt hatte, dass er schon dem jeweils anderen Hilfe angeboten hätte. So beschloss die beiden, den Nachbarn bei der nächsten Gelegenheit zu enttarnen und seine Lüge auffliegen zu lassen.

Nach ihrer Abmachung bat das Lebensoberhaupt *Akélésudonu* um einen Beitrag zur Ausführung seiner Zeremonie, doch er belog ihn wieder und gab an, seine Hilfe schon einem anderen versprochen zu haben. Er ahnte nicht, dass das Lebensoberhaupt schon über seine Lüge informiert war. Kurz darauf sprach ihn auch das Todesoberhaupt an und bat ihn abermals um seine Hilfe, doch auch ihm entgegnete er, dass er dem Lebensoberhaupt schon mit Geschenken geholfen hätte und deshalb nicht in der Lage wäre, auch ihm unterstützend zur Seite zu stehen. Das Todesoberhaupt beschloss an *Akélésudonu* Rache zu nehmen. Nachdem es sein jährliches Ritual ausgeführt hatte, erkrankte *Akélésudonu* am folgenden Tag. Er litt an Fieber, Erbrechen und Durchfall sowie Rheumatismus. Nach einiger Zeit kamen noch Bauchschmerzen hinzu und kurz darauf lag er im Sterben. Besorgt suchte seine Mutter einen Wahrsager auf. Sie befragte das Orakel, ob ihr Sohn von dieser Krankheit errettet werden kann. Zu ihrem großen Verdruss trat das Orakelzeichen „*Gbétumila*“ auf. Zur Opfergabe empfahl der Wahrsager ihr geschwind ihre riesige Ziege sowie Hühner zu fangen. Ebenfalls sollte sie sich Lebensmittel besorgen, sich zu dem Todesoberhaupt begeben und ihn um seine Hilfe zu bitten. Ansonsten würde sie ihren Sohn innerhalb von zwei Stunden verlieren. Als der Wahrsager ausgeredet hatte, verabschiedete sich die besorgte Mutter schnell, um die empfohlenen Produkte zu besorgen und diese als Opfergaben darzubringen.

Als sie beim Todesoberhaupt eintraf und weinend niederkniete, fragte es sie nach dem Grund ihrer Tränen. Weinend erwiderte sie, dass ihr Sohn krank sei und ihr der Wahrsager seine Hilfe empfohlen hätte. Daraufhin erbarmte sich das Todesoberhaupt ihrer und fügte hinzu, dass er die Bedeutung, die sie ihrem Kind beimesse, verstehen könne und er ihre Gaben deshalb annehmen werde. Am Ende des Gesprächs fügte er noch hinzu:

„Ich wollte deinem Sohn zeigen, wie man sich verhalten muss.“



Mit diesen Worten nahm das Todesoberhaupt alle Gaben entgegen und schickte die Frau nach Hause zu ihrem Sohn, der während ihrer Abwesenheit eingeschlafen war. Der Sohn erwachte nach einigen Tagen und sein Gesundheitszustand hatte sich tatsächlich verbessert. Seit dieser Begebenheit bedankt sich *Akélésudonu* jährlich bei dem *Fa*-Orakel für seine Fürbitte, indem er dem Orakel zu Ehren einen Dankgesang anstimmt. Auf diese Weise lässt sich die Rettung von *Akélésudonu* erklären, die verdeutlicht, dass eine Verunglimpfung des Todesoberhauptes schwere Folgen nach sich ziehen kann.

In diesem Gesang, der nicht zuletzt dazu dient, die Tradition des *Fa*-Orakels aufrechtzuerhalten, versucht der Interpret zu zeigen, welchen Stellenwert das Orakel bei den Mahi einnimmt. Diese Bedeutung zeigt sich durch die Präsenz dieses Orakels in allen Lebenssituationen; es wird in beinahe jeder Situation befragt. Von der Geburt eines Menschen bis zu seinem Tod greift das Orakel ein. Es kann jemanden vor dem Tod bewahren, wenn dieser noch nicht der Wille Gottes ist. Hierzu führt das Lied das Beispiel von *Akélésudonu* an, der dem Tod entrinnt, weil seine Mutter zeitnah die vom Orakel auferlegten Opfergaben erbringt. Deshalb erweist sich dieses Lied als eine Danksagung, die der Errettete dem Orakel gewidmet hat.

#### 4.3.11 Lieder mit christlichen Glaubensvorstellungen

Unter der Bezeichnung Lieder mit christlichen Glaubensvorstellungen sind Lieder zu verstehen, die von den gewöhnlichen Gesängen zur Verherrlichung Gottes abweichen und die vorwiegend auf christlichen Glaubensvorstellungen basieren. Bis zum Versuch ausländischer Missionare, das Christentum als alleinige Religion und Glaubensrichtung auf dem afrikanischen Kontinent zu installieren, wurde lange Zeit angenommen, dass der Glaube und die Götterverehrung der afrikanischen Völker nicht als Religiosität im herkömmlichen Sinne angesehen werden darf, weil die Beschränkung und das Anerkennen eines alleine herrschenden und allmächtigen Gottes als Voraussetzung und Bedingung für „echten“ Glauben angesehen wurden. An dieser Überzeugung konnte auch das zu diesem Zeitpunkt bereits bestehende und umfangreiche Liedrepertoire zur Verherrlichung dieser übernatürlichen Kräfte nichts ändern. Zudem

ging diese Verherrlichung oft mit Riten und Praktiken einher, die bis dato lediglich als Aberglaube, Magie, Totemismus und reines Heidentum angesehen wurden. Es mangelte an der Bereitschaft, diesen Glaubensbekundungen den Status „Religion“ zu verleihen. Diesen Punkt betreffend ist John Mbiti ganz anderer Auffassung, wenn er schreibt:

„Die Afrikaner „sehen“ jene Welt des Unsichtbaren, wenn sie die sichtbare, fassbare Welt betrachten, hören oder fühlen. Dieses Vermögen ist ihr grundlegendes religiöses Erbe. Leider haben ausländische Beobachter, aus völliger Unkenntnis der Dinge heraus, diese tiefe religiöse Einsicht unserer afrikanischer Völker fehlgedeutet und sie entweder ins Lächerliche gezogen oder als naive „Naturverehrung“ oder „Animismus“ abgetan.“<sup>283</sup>

In den zunächst grausam und makaber anmutenden, zeremoniellen Praktiken dieser Naturvölker erkannten die christlichen Missionare und Kolonialisten lediglich wilde und barbarische Eigenschaften, die sie vollständig auszumerzen versuchten. Diese Sichtweise verhinderte, dass afrikanische religiöse Praktiken als veritable Religion anerkannt wurden.

Allen wissenschaftlichen Bemühungen mancher afrikanischer und ausländischer Forscher zum Trotz gelang es nicht, überzeugend zu beweisen, dass der afrikanische Gottesglaube mit dem Christentum vieles gemeinsam hat. Afrikanische Gottesbegriffe, die Gott als „allgegenwärtig, allwissend, transzendent und immanent“ versinnbildlichen, zeigen jedoch deutlich, dass in dem Glauben der afrikanischen Völker kein Polytheismus existiert, sondern eher eine Vielfalt an Kräften, die jedoch alle den gleichen Ursprung besitzen. Ein konkretes Beispiel bietet der Begriff *Mahu*<sup>284</sup>: „das Wesen, dem kein anderes überlegen sei“.

Die von mir befragten Sänger bezeichnen alle Lieder, die ausschließlich Gott gewidmet sind und christliche Themen beinhalten, als „christliche Gesänge“. Demnach können Gesänge, die von einem Wahrsager bei der Orakelbefragung zwecks der Bitte um Gottes Hilfe angestimmt werden, nicht als christlich eingestuft werden, auch wenn sie christlich überformt sein sollten. Dies gilt auch für die Gesänge der Vodun-Priester, die beim Darbringen einer Opfergabe gesungen werden.

---

<sup>283</sup> MBITI: Afrikanische Religion und Weltanschauung (wie Anm. 94), S. 71.

<sup>284</sup> Vgl. Kapitel 2.3.3.

Diese Gesänge können nach christlicher Auffassung nicht als rein religiös eingestuft werden. Religiöse Lieder sind ausschließlich solche, die den Namen Gottes preisen und glorifizieren, also Lieder, die uns etwas von der Größe, Allmacht und Schaffenskraft der göttlichen Dimension erahnen lassen. Es handelt sich sozusagen um einen Rückblick auf die Werke Gottes und dessen Offenbarung. Zeitgleich dienen sie dazu, Bitten und Gebete zu formulieren. Dem Informanten Yves Kpota zufolge werden solche Gesänge auch „heilige Lieder“ genannt.

Das Christentum wird in der Mahi-Sprache als *Sísen*<sup>285</sup> und Gott als *Mahu* oder *Aklúnɔ* – der Herr, der Christus – bezeichnet. Gesänge, die Gott gewidmet sind, werden entweder als *Sísen hàn* in Bezug auf das Christentum, oder als *Aklúnɔ hàn* in Bezug auf den Schöpfer selbst bezeichnet. Früher existierten diese Gesänge ausschließlich auf Lateinisch, da dies die Sprache der Missionare war. Obwohl die afrikanischen Völker diese Sprache nicht kannten, erfreuten sie sich an der Musik und den Gesängen, da dies für sie die einzige Möglichkeit war, ihrer Glaubensfreude Ausdruck zu verleihen. Das von Papst Johannes XXIII einberufene Zweite Vatikanische Konzil legte für die Feier der Messe sowie für die Gebete und Gesänge die Abkehr vom Lateinischen und die Hinwendung zur jeweiligen Landessprache fest. Diese Entscheidung führte durch die Übersetzung herkömmlicher lateinischer Lieder eine Inkulturation herbei und hatte eine Erweiterung der musikalischen Ausdrucksweisen zur Folge.<sup>286</sup> Einen erheblichen Anteil an dieser Entwicklung hatten dabei die örtlichen Behörden der katholischen Kirche in Afrika. Sie halfen bei der Wahl mancher endogenen Musikstile, die noch heute in Chören jeder Pfarrei zu finden sind. Ein Beispiel dafür ist unter anderem *Hanyé, Adjogan*... Diese beiden Musikstile wurden früher ausschließlich im Hofstaat zur Unterhaltung der Könige gespielt.

*Hanyé* sollte dem Informanten Yves Kpota<sup>287</sup> zufolge dem Spruch „*Hàn é nò hèn àyi nu mé ʒn*“ entstammen und bedeuten: der Gesang, der

---

<sup>285</sup> Dieser Begriff wird heutzutage immer wieder zur Bezeichnung der evangelischen Kirchen verwendet.

<sup>286</sup> Diese Information habe ich von meinem Informanten Yves KPOTA erhalten.

<sup>287</sup> Interview vom 14.04.2016 mit Yves KPOTA, Leiter der Gesangsgruppe *Hanyé* in der katholischen Kirche St. Antoine de Padoue (Abomey-Calavi) in Abomey-Calavi.

ausgelassene Freude bereitet. *Hanyé* war damals ausschließlich den Königen gewidmet. Die gesungenen Liedstücke dienten dazu, den König sowie seine moralischen und physischen Eigenschaften zu loben und zu ehren. Die Frage war damals, ob man Gesänge, die dem König zu Ehren gespielt wurden, nicht auch Gott zueignen konnte. Aus diesem Grund erklingt diese Art Musik auch heutzutage noch in den Kirchen. Man vermutet, dass die Freude, die sie bei den Königen hervorrief, auch Gott erfreut. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass sich dieser Musikstil heutzutage erheblich von dem des Hofstaates unterscheidet. Der neue Musikstil resultiert aus mehreren Klangfarben, die sich auf mehrere Gegenden von Benin beziehen.

**Lied Nr 47: Aklúno sénto**

**Christ, was beängstigt Dich so?**

Àklúno sénto anísín nó dò  
yà nuwé bọ àdó nò hu wé?  
Nuđé we sọ dọ àcé hwu àtòn  
dọbú lọ sí ávedó á?  
Gbè ná dò dẹ gbọn wé hun  
vé nó finlì untún tówé.

Christ, was beängstigt Dich so, dass Du  
Dir stets Sorgen machst?  
Glaubst Du, dass es abgesehen von Gott  
noch etwas Mächtiges gibt?  
Wie dem auch sein mag, erinnerst Du  
Dich an Dein Kennzeichen.

Jézu sénto anísín nó dò yà  
nuwé, bọ àdó nò hu wé?  
Nuđé we sọ dọ àcé hwu àtòn  
dọbú lọ sín ávedó á.  
Gbè ná dò dẹ gbọn wé hun  
vé nó finlì untún tówé.

Gläubiger an Jesus, was beängstigt Dich  
derart, dass Du Dir Sorgen machst?  
Glaubst Du, dass es abgesehen von Gott  
noch etwas Mächtiges gibt?  
Wie dem auch sein mag, erinnerst Du  
Dich an Deine Zugehörigkeit zu einer  
Kongregation.

Un dọ xó é wù we hànýéno  
jézu tòn dọ mó lé.  
Azo é dọ hàn nè mé bọ un  
wà bọ ji dọ mó lé.  
O hwéđénu nọ wà sún bọ  
àtòn dọbú nò ten mékpón mè.  
Hwéđénu nọ wà sún bọ àtòn  
dọbú nò ten mékpón mè lá.

Die Botschaft, die die Sängerin durch  
*Hanyé*-Musik an Jesus Christus vermitteln  
will. Die Gründe dafür, dass mein Gesang  
so angestimmt wird, werden bald erklärt.  
Manchmal stellt Gott selbst unseren  
Glauben auf die Probe.  
Es kommt bestimmt vor, dass Gott den  
Glauben tatsächlich auf die Probe stellt.

<p>         Àfɔn bó ná dɔ̀ yà jì wè hun,          bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          E nyi àfɔn bó nò àkwé má          mɔ̀, bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          Àfɔn bó ná nò àvɔ̀ mà xɔ̀,          bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!       </p>	<p>         Auch, wenn Du aufstehst und in Notlage          gerätst, verlass Dich auf Gott!          Selbst wenn Du aufstehst und kein Geld          hast, verlass Dich auf Gott!          Wenn Du gesund bist und es trotzdem          nicht schaffst, Dir Wäsche zu besorgen,          verlass Dich auf Gott!       </p>
<p>         E nyi àfɔn bó ná nɔ̀ àsù mà          dá, bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          Àfɔn bó ná nɔ̀ àsì mà dá,          bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          E nyi àfɔn bó ná nɔ̀ àdì mà          jì, bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          Àfɔn bó ná nɔ̀ àdì mà hɛn          bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!       </p>	<p>         Wenn es Dir nicht gelingt, einen Mann zu          finden, verlass Dich auf Gott!          Sollte es Dir nicht gelingen, eine Frau zu          heiraten, verlass Dich auf Gott!          Wenn es Dir nicht gelingt, Kinder zu          zeugen, verlass Dich auf Gott!          Solltest Du nur totgeborene Kinder          zeugen, verlass Dich auf Gott!       </p>
<p>         E nyi àfɔn bó ná nɔ̀ àzɔn jɛ          wɛ, bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          Àfɔn bó ná nɔ̀ dɔ̀ àluwɛmɛ,          bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          Ò gbewédé wɛ xò wé hun,          bo jò ni àtɔn dɔ̀bú lɔ̀!          E nyi é mà kò lekɔ̀ kpɔ̀n wé          hun vè nɔ̀ fɔn bó nò dɔ̀          yɛhwé [hà wɛ].          E nyi é mà kò lekɔ̀ kpɔ̀n wé          hun vè nɔ̀ fɔn bó nɔ̀ dɔ̀          yɛhwé hà wɛ.       </p>	<p>         Wenn Du ständig krank werden müsstest,          verlass Dich auf Gott!          Solltest Du jeden Tag traurig sein, verlass          Dich auf Gott!          Solltest Du einem Unglück zum Opfer          gefallen sein, verlass Dich auf Gott!          Sollte er sich noch nicht zu Dir herumge-          dreht haben, dann müsstest Du weiterhin          beten.          Sollte er sich noch nicht zu Dir herumge-          dreht haben, dann müsstest Du weiterhin          beten.       </p>
<p>         Kilisí séntɔ̀ aní sín nɔ̀ dò yà          nuwé bo àdó nò hu wé.          Nuqé wɛ sɔ̀ dɔ̀ àcɛ̀ hwu àtɔn          dɔ̀bú ɔ̀ sín ávedó á.          Gbè ná dò dé gbɔ̀n wé hun,          vè nɔ̀ fínlì untún tówé.       </p>	<p>         Christ, was beängstigt Dich so, dass Du Dir          stets Sorgen machst?          Glaubst Du, dass es abgesehen vom Gott          etwas Mächtiges gibt?          Wie dem auch sein mag, erinnerst Du          Dich an Dein Kennzeichen?       </p>

**Stichwörter:** Festigung des Glaubens an den Schöpfergott – Vertrauen in Gott

## Kommentar zum Lied

Das Lied mit dem Titel „*Aklúnɔ séntɔ aní sín nó dò yà nuwé*“ — zu Deutsch: „*Christ, was beängstigt Dich so*“ – zählt zu den unzähligen Gesängen, die zum Ziel haben, den Glauben an Gott oder das Vertrauen in Jesus Christus zu stärken und dem Gläubigen dessen uneingeschränkte Hilfe zu garantieren. Diese Art von Gesängen, die vollkommen von dem Musikstil *Hanyé* begleitet sind, werden vorwiegend in der katholischen Gemeinschaft gesungen. Das hier vorgestellte Lied wurde während eines Gottesdienstes aufgezeichnet. Solche besonderen Anlässe bieten generell eine gute Gelegenheit, glaubensmotivierende Gesänge, die das Gemeinschaftsgefühl der Beteiligten stärken, zu erleben. Dasselbe Lied wird außerdem bei christlichen Beerdigungen gesungen, um den Trauernden Trost zu spenden und sie moralisch zu unterstützen.

Ein besonderes Augenmerk legt der Gesang auf die Beziehung zwischen dem Schöpfergott und seinen Anhängern. So versucht der Musiker die Hörer des Liedes davon zu überzeugen, dass keine irdische Macht auf Erden mit der göttlichen Macht vergleichbar ist und es die Aufgabe des Gläubigen wäre, sich dieser Macht anzuvertrauen, ohne je daran zu zweifeln oder zu verzweifeln. Dies legt ein nahezu bedingungsloses Vertrauen zugrunde, welches ausschließlich aus der Erfahrung von Rettung und Hilfe aus anfänglich ausweglos erscheinenden Situationen erwachsen kann. Doch um solch ein Vertrauen zu entwickeln, bedarf es Geduld und der Fähigkeit, auch in Krisenzeiten und Momenten voller Verzweiflung, Ausweglosigkeit und Trauer stets das Positive zu erkennen. Das Lied fungiert also als Träger einer Botschaft, die ausschließlich dem christlichen Hörer gewidmet ist, um ihn zum Festhalten an seinem Glauben zu motivieren. Die Verwendung mancher Begriffe wie *Aklúnɔ* oder *Jézu séntɔ* – Christ –, die einige Male in den Versen enthalten sind, zeigen den rein religiösen Aspekt dieses Gesanges auf. Die grundlegende Annahme des Musikers stellt dabei die Allmacht Gottes dar, der seiner Meinung nach den Lauf der Welt bereits vorherbestimmt hat und neben dem kein vergleichbares Wesen existiert. Es ist also die Rede von einem omnipotenten Wesen, welches für die Erbringung seiner Wundertaten den bedingungslosen Glauben seiner Anhänger einfordert. Um diese Allmacht zu

betonen, wurden Gebetsgruppen auf dem Gelände vieler örtlicher Kirchen ins Leben gerufen.

Wer sich diesem Glauben anvertraut, erwartet ein Leben, welches unter der Obhut einer beschützenden Macht geführt werden kann: kein sorgenfreies Leben. Kein Leben, das reibungslos und ohne Widerstände verläuft, aber eines, das man aufrecht und ohne Angst führen darf. Ein Leben, geführt in dem Glauben, dass die Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns und Wirkens vom Willen einer guten Kraft abhängt, die bestimmt, wer und wie wir in Wahrheit sind oder möglicherweise sein könnten. Dies tritt in den Begriffen *Atɔn dɔ̀bú* zutage, die generell zur Beschreibung der Trinität Gottes verwendet werden und somit Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist meinen. Dieser dreifaltige Gott wird symbolisiert durch ein glühendes Stück Brennholz. Bei dem Verbrennungsvorgang lassen sich die entstehende Kohle, die Wärme und das Licht unterscheiden. Ein Licht, das, wenn es an Intensität gewinnt, die Dunkelheit erhellen kann. Kohle, Wärme und Licht stellen zusammen spirituelle Elemente dar, die fest miteinander verbunden sind und stellvertretend für die Macht Gottes stehen sollen. Ihre Verkörperung findet diese Dreifaltigkeit im Kreuzzeichen, das erstmalig bei der Taufe des Christen in Erscheinung tritt und dann zum festen Bestandteil der christlichen Glaubensbekundung wird. Doch nicht ausschließlich die Beziehung des Gläubigen zu Gott wird beleuchtet, sondern auch die, die er zu anderen Gläubigen pflegt. Erst im Kontakt und der Auseinandersetzung mit anderen wird man sich seiner eigenen Glaubensüberzeugungen bewusst, denn diese sind entweder kongruent mit denen der anderen oder weichen davon ab. So dient die Gemeinschaft der Gläubigen auch dazu, den Wahrheitsgehalt allgemeingültiger Glaubensregeln und die Anwendung im eigenen Alltag zu prüfen und den Glauben dadurch kontinuierlich anzupassen. Denn der Glaube stellt nichts Statisches dar. Er ist nichts, dass man sich aneignen oder übernehmen kann. Wie alle lebenserhaltenden Vorgänge auf Erden ist auch der Glaube eines Menschen einem ständigen Veränderungs- und Umwandlungsprozess unterworfen. Die jeweiligen Situationen, in die ein Mensch gerät, können oftmals eine Neuordnung der Überzeugungen verlangen und dazu führen, dass sich der momentane Blickwinkel verändert. Diese Veränderungen bergen jedoch die Gefahr, dass das

Misstrauen zunimmt und nur noch Zweifel und Unsicherheit vorherrschend sind. So beschreibt der Musiker in seinem Lied einige Grenzerfahrungen menschlicher Existenz mit dem Potential, die Hoffnung und den Lebensmut eines Menschen zu beschädigen oder zu zerstören, wie beispielsweise der Tod eines Kindes, die Erfahrung eines schlimmen Schicksalsschlages oder die Unfähigkeit, einen Lebenspartner oder -partnerin zu finden. Solche Situationen können den Glauben eines Menschen auf die Probe stellen und dazu führen, dass er die Existenz einer göttlichen Macht in Frage stellt. Lied Nr. 47 soll dieser durchaus menschlichen Reaktion entgegenwirken. Es soll den Glauben, das eigentliche Bindeglied zwischen Gott und den Menschen, stärken. Trotz aller Widrigkeiten und Enttäuschungen sollte er dieses Band pflegen und geduldig auf eine Antwort und Lösung von Gott warten. Tritt keine Verbesserung seiner Situation ein, muss er seine Gebete und Bemühungen verstärken.

Alles deutet darauf hin, dass dieser Gesang zum Gebet auffordern und das Gottesvertrauen des Christen stärken soll. Entspricht etwas nicht den Erwartungen eines Christen, soll er es trotzdem annehmen, denn möglicherweise wird es sich zu einem späteren Zeitpunkt als genau passend erweisen.

**Lied Nr 48: Un finlí lo àdò  
nó hu mi**

**Wenn ich daran denke, bin ich beunruhigt**

Un finlí lo àdò nó hu mi;  
azán é gbé ná gosìn gbèmé  
fí.

Wenn ich daran denke, bin ich beunruhigt;  
an diesem Tag, an dem ich diese Welt ver-  
lassen müsste.

Jézu, hwi jèn ná n' àcè dé é,  
mi ná hèn do yí sèxwé.

Jesus, Du allein kannst uns das Geheimnis  
verraten, das wir beherzigen müssten, um  
ins Paradies zu gelangen.

Un dọ àdò nó hu mi, àzán  
é gbé ná yí jè hwèxòsá.

Ich habe Angst, wenn ich an diesen Tag  
denke, an dem mein Verhalten vor Gericht  
beurteilt werden muss.

Jézu, hwi jèn ná n' àcè dé é,  
mi ná hèn do yí sèxwé ɔ.

Jesus, Du allein kannst uns das Geheimnis  
verraten, das wir beherzigen müssten, um  
ins Paradies zu gelangen.



<p>O un finlí lo àdò nó hu mi.          Àzán é gbé un ná mó          gbèdòtò.          Jézu hwi jèn ná n' àcè dé é          mi nà hèn do yí sèxwé.</p>	<p>Wenn ich daran denke, bin ich beunruhigt.          An diesem Tag, an dem ich den Herrn          ansprechen muss.          Jesus, Du allein kannst uns das Geheimnis          verraten, das wir beherzigen müssten, um          ins Paradies zu gelangen.</p>
<p>Bo é hwè wá gosìn gbème          fí lé, à ná yí mó gbèdòtò          d' àgbàtón mè bo hwèwémán          lè, é ná sò vlòn.          Bo lé á zòn bó wá lé, é nà          kànbyò wé; é jézu wá gbè bó          wa hele àlì lè lé, hwe kà sé á?          E hele zómélí bó lè hele          sèxwélí wé.          E nyi sèxwélí wé à gbòn bó          wá hun bó wá yí òu gbèmàvo          cé.</p>	<p>Wenn Du Dich aus dieser Welt fortbegeben          müsstest, würdest Du den Schöpfergott          in seinem Palast finden, der das Schreib-          heft für die Sünden aufschlagen wird.          Dann werden die Gründe Deiner Ankunft          gefragt, ob Du die Gebote Jesu befolgt hast,          die er zu seinen Lebzeiten angegeben hat?          Er hat Dir den Weg zur Hölle und ins          Paradies gezeigt.          Falls Du auf dem Paradiesweg hierher          gelangt wärest, gönne Dir das von mir          versprochene ewige Leben.</p>
<p>E kà nyi zómé we, hun àwòvi          kànnumó.          E kún òu kènkenlén nu é nó          dó o mè, légbà ná dón wé          tlèn.          Mi vè lé yéhwésin ni mí ná          hòn nu hwè! Òo gbèto òokpò          má nyo en gbé é gbé jén          wè o kùzàngbé tón ná wá.</p>	<p>Falls Du über den Höllenweg gekommen          bist, solltest Du zum Sklaven des Dämons          werden. Dort ist Deine Entschuldigung          unnötig, denn <i>Legba</i><sup>288</sup> wird Dich sofort          zerreißen.          Lasst euch taufen, damit wir von den          Sünden erlöst werden können.          Da keiner genau weiß, wann er sterben          muss!</p>
<p>O un finlí lo à dò nó hu mi,          àzán é gbé ná gosìn gbème          fí.</p>	<p>Ich bin beunruhigt, wenn ich an den Tag          denke, an dem ich diese Welt verlassen          muss.</p>

---

<sup>288</sup> Der Begriff dient hier zur Bezeichnung des Dämons. Er ist aber nicht mit dem Vodun *Lègba* zu vergleichen, selbst wenn manche Gläubige aus Unkenntnis versuchen, eine Parallele dazu zu ziehen.

Jézu hwi jen ná àcè dé é, mi ná hèn do yí sèxwé.	Jesus, Du allein kannst uns das Geheimnis verraten, das wir beherzigen müssten, um ins Paradies zu gelangen.
Un dɔ àdò nó hu mi àzán é gbé ná yí jè hwèxòsá.	Ich habe Angst, wenn ich an diesen Tag denke, an dem ich wegen meines Verhaltens vor Gericht stehen muss.
Jézu hwi jen ná àcè dé é mi ná hèn do yí sèxwé ɔ.	Jesus, Du allein kannst uns das Geheimnis verraten, das wir beherzigen müssten, um ins Paradies zu gelangen.

**Stichwörter:** Furcht vor dem Tod – die erste Begegnung mit Gott

### **Kommentar zum Lied**

Das Lied mit dem Titel „*Un finlí lɔ àdò nó hu mi*“ – zu Deutsch: „*Wenn ich daran denke, bin ich beunruhigt*“, verdeutlicht die Angst und die Ungewissheit des Christen, wenn er an den eigenen Tod und das „Leben“ danach denkt. Ob es sich direkt um ein „Leben“ handelt, weiß er nicht und jede Vorstellung davon, wäre reine Spekulation. So ungewiss wie auch der Zeitpunkt des Todes, den er unmöglich vorhersehen kann. Diese Fragen, die sich jeder Mensch gleich welcher Glaubensrichtung stellt, werden in diesem Gesang aufgeworfen und aus der Sicht eines Christen versucht zu beantworten.

Der Tod mit seiner Unausweichlichkeit und seiner Endgültigkeit ist etwas, das die Menschen zu allen Zeiten beschäftigte. Egal woher ein Mensch kommt, welche Gesinnung, Religion oder welche Überzeugung er vertritt, er muss doch einmal sterben. Diesen Moment stellt sich jeder anders vor und manch einen schaudert es bei der Vorstellung, im Jenseits mit den irdischen Taten konfrontiert zu werden. Ein Christ beispielsweise glaubt an die Einteilung der Seelen in Gut und Böse, also an eine Beurteilung danach, ob seine Taten, Handlungen und Entscheidungen auf der Erde mit guten oder schlechten Vorsätzen getroffen wurden. Richtschnur sind die in den Zehn Geboten zusammengefassten Regeln. Ein Verstoß gegen diese Regeln gilt als Sünde und kann die Einkehr ins Paradies gefährden oder sogar verhindern; ein ewig wählender, höllischer Zustand wäre die Folge. Besonderes Interesse erregen zwei Gebote, auf denen der

Rest der Regeln zu basieren scheint. Nämlich: „*Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben mit deinem ganzen Herzen und mit deiner ganzen Seele und mit deinem ganzen Gemüt.*“<sup>289</sup> Das ist das erste und bedeutendste Gebot. Ein anderes lautet: „*Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.*“ Da jedoch der Bibel zufolge, seit dem Sündenfall von Adam und Eva das Böse in der Welt und somit auch im Menschen ist, kann kein Mensch alle Regeln zu jeder Zeit beachten. Das Ego des Menschen scheint ihm dabei oftmals im Weg zu stehen. So gerät der gläubige Christ beim Anblick seiner Taten in einen Zustand voller Scham und Schuld, der ihn ängstigt. So wird im Lied wie folgt gesungen:

„Das beängstigt mich, wenn ich an diesen Tag denke, an dem ich wegen meines Verhaltens vor Gericht stehen muss.“

Selbst die Beichte oder die Taufe kann diese Angst nicht immer ganz verhindern. Ein Alltagsbeispiel aus dem Benin soll diesen Sachverhalt veranschaulichen.

Die Menschen dort sind häufig mit zahlreichen Problemen konfrontiert, die sie aufgrund der empfundenen Dringlichkeit dazu bewegen, mehrere Formen der Bitte um Hilfe und Linderung, in Anspruch zu nehmen. So kann es durchaus der Fall sein, dass zusätzlich zum Gebet ein Wahrsager oder Priester aufgesucht oder das Orakel befragt wird. Dieses empfiehlt dem Hilfesuchenden meist die Durchführung von Ritualen oder die Anfertigung von diversen Schutzmitteln. Auf diese Art und Weise bricht der gläubige Mensch das erste Gebot, das besagt, er solle nur einen Gott anbeten. Auch das an zweiter Stelle genannte Gebot findet bei den Menschen heutzutage kaum noch Beachtung. Angesichts der Konflikte und Krisenherde dieser Erde ist es evident, dass nicht Nächstenliebe, Sympathie und Verständnis, sondern Gewalt, Hass und Unverständnis herrschen. Medien berichten im Stundentakt von katastrophalen Ereignissen, deren Ursache in letzter Konsequenz in der Ignoranz und Unfähigkeit der Menschen begründet liegt, zu vergeben und einander in Frieden und Freundschaft die Hand zu reichen. Anstelle von Erhalt und Schutz der Erde scheint die Zukunft der folgenden Generationen in Anbetracht von Macht- und Profitgier in den Hintergrund zu rücken. Und

---

<sup>289</sup> Matthäus 22: 37-40.

auch im persönlichen und familiären Bereich stehen die eigenen kurzfristigen Interessen allzu oft im Vordergrund.

Der Gesang zeigt mit eindringlichen Worten beispielhaft auf, dass in der christlichen Weltanschauung ein direkter Zusammenhang zwischen dem irdischen Leben und dem Leben nach dem Tod besteht. Wer als Christ ein friedvolles Seelenleben in paradiesischer Umgebung anstrebt, sollte stets der Stimme seines Gewissens und den Geboten Gottes folgen. Das Lied gilt somit zugleich als Mahnung und Aufruf, ein demütiges Leben im Glauben an Gott und in Nächstenliebe zu führen. Diese Art zu glauben und zu leben basiert auf dem Gefühl der Liebe, die als zentrale Emotion Gott selbst und zugleich seine Schöpfung symbolisiert. Diese Liebe ist nach der Überzeugung der Christen zugleich Urbaustein allen Lebens als auch erstrebenswerter Zustand im Jenseits.

**Lied Nr 49: Tòsìsá mà jò hwé dó Der Fluss kann nie ohne seine Fische wegfließen**

Tòsìsá mà jò hwé dó?	Kann der Fluss ohne seine Fische wegfließen?
Màríà nòcé mà jò mi do ó!	Verlass mich nicht Maria, meine Mutter!
Tòsìsá nò jò hwé dó á, nòcé mà jò mi do ó!	Der Fluss kann nie ohne seine Fische wegfließen, verlass mich nicht, meine Mutter!
Tòsìsá mà jò hwé dó à?	Kann der Fluss ohne seine Fische wegfließen?
Màríà nòcé mà jò mi do ó!	Verlass mich nicht Maria, meine Mutter!
Àyijè hwénu hun mí yi mi!	Halte mich beim unglücklichen Fallen fest!
Màríà nòcé mà jò mi do ó!	Verlass mich nicht Maria, meine Mutter!
Tòsìsá nò jò hwé dó á, nòcé mà jò mi do ó!	Der Fluss kann nie ohne seine Fische wegfließen, verlass mich nicht meine Mutter!
Àyijè hwénu hun mí yi mi!	Halte mich beim unglücklichen Fallen fest!
Màríà nòcé mà jò mi do ó!	Verlass mich nicht Maria, meine Mutter!
Tòsìsá nò jò hwé dó á. Nòcé mà jò mi do ó!	Der Fluss kann nie ohne seine Fische wegfließen. Verlass mich nicht meine Mutter!

**Stichwörter:** Geborgenheit bei der Jungfrau Maria – Gebet – Zutrauen zu Mutter Jesus‘

## Kommentar zum Lied

Das Lied mit dem Titel „*Tòsísá mà jò hwé dó*“ – zu Deutsch: „*Der Fluss kann nie ohne seine Fische wegfließen*“, ist ein Gebet an die Jungfrau Maria. Durch diesen Gesang bringt die Singende ihr Vertrauen zu Maria zum Ausdruck und bittet sie darum, sie niemals zu verlassen. Das Lied wird oft bei Marienandachten sowie bei religiösen Totenfeiern gesungen. Den Informanten<sup>290</sup> zufolge wurde das Liedstück von dem Chor namens *Adjogan* komponiert und verbreitet. Der Liedtext wird in *Fongbè* gesungen und ist in Westafrika weit verbreitet.

Bei dem hier vorgestellten Lied handelt es sich um ein Gebet in Liedform, das durch die sich oft wiederholenden Verse sehr einprägsam ist. Die Sängerin bittet die Jungfrau Maria, sie unter keinen Umständen zu verlassen. Wird dieser Gesang anlässlich einer Totenfeier vorgetragen, erbittet man stellvertretend für den Verstorbenen den Beistand Marias. Die geradezu flehenden Worte verdeutlichen die immense Bedeutung, die Maria im Leben der Sängerin und generell im katholischen Glauben zukommt. Maria, Mutter Jesu, die ihren Sohn im Zustand der Jungfräulichkeit gebar und bis heute als Heilige verehrt wird, ist der Inbegriff alles Mütterlichen auf Erden und repräsentiert die bedingungslose Liebe, die uns Gott zukommen lassen möchte. Dies impliziert fast automatisch Eigenschaften wie: Fürsorge, Mitgefühl, Besonnenheit, Verständnis und mütterliche Wärme. Mit der Hilfe und Unterstützung von Maria stellt der gläubige Katholik eine Verbindung zu Gott her, da sie generell als Fürsprecherin der Menschen vor dem Herrn gilt. So betet ein treuer Anhänger bis zu zweimal täglich um ihren Segen in der Hoffnung, dass eine Milderung seines Leidens oder eine Lösung seiner Probleme und Sorgen eintritt. Mit dieser starken Verbundenheit zu Maria geht jedoch auch eine gewisse Angst einher, die Angst vor dem Verlust der Verbindung zu Maria und damit der Trennung des Bandes zwischen ihm und Jesus, also zwischen ihm und Gott.

Versteht man die Bedeutung des Glaubens für einen Christen, begreift man schnell, was dies zur Folge haben könnte. Während seines

---

<sup>290</sup> Gespräch mit Eugène HOUÉSSOU am 17.04.2016 in Ayitchédji (Landkreis Abomey-Calavi).

Lebens stellt ein Mensch oft fest, dass nichts gewiss zu sein scheint. Hängt er sein Herz an eine Person oder legt sein Zutrauen in die Hände eines nahestehenden Menschen, muss er oft feststellen, dass sein Vertrauen missbraucht wird und er sich nie völlig auf die Liebe und den Respekt des anderen verlassen kann. Er gelangt so in Situationen, die ihm das Gefühl vermitteln können, dass nichts wirklich Wahres auf der Welt zu existieren scheint und er immer Gefahr läuft, getäuscht zu werden. So beginnt er nach Etwas zu suchen, das ihm konstant zur Seite steht, ihm bedingungslose Liebe und Vertrauen garantiert und ihm so die verlorengegangene emotionale Sicherheit und Stabilität wiedergibt. Eine Art Anker, an dem er sich im Sturm des Lebens festhalten kann, um nicht unterzugehen.

Dieser Anker ist für den Gläubigen das Vertrauen in Gott; der Gläubige kann sich als Teil von etwas Mächtigem sehen, das seine Macht jedoch nicht dazu missbraucht Schaden anzurichten, sondern zur Unterstützung und zum Wohle seiner Schöpfung nutzt. Als Gegenleistung fordert Gott lediglich den Glauben ein, so heißt es in der Bibel. So zeigt er sich sogar verständnisvoll für die Schwächen und Sünden der Menschen und vergibt ihnen ihre Schuld, doch ihres Glaubens muss er sich gewiss sein. Nun ist es jedoch häufig der Fall, dass ein gläubiger Mensch zweifelt und seinen Glauben in Frage stellt, denn wie schon im vorherigen Lied erwähnt, ist auch der Glaube einem stetigen Entwicklungsprozess unterworfen und kann währenddessen an Intensität verlieren. In solchen Zeiten gewinnt der Gläubige möglicherweise den Eindruck, sein göttlicher Unterstützer habe ihn verlassen. Er fühlt eine Einsamkeit in sich, die er sich nur mit dem Verlust des Bandes zwischen ihm und der göttlichen Macht erklären kann. In solchen Momenten kann dieser Gesang dem gläubigen Menschen Linderung verschaffen, indem er Maria bittet, ihn nicht völlig zu verlassen. Dabei stellt die Sängerin im Lied einen anschaulichen Vergleich an, der deutlich machen soll, in welcher Form sie sich das Verhältnis zwischen sich und Maria vorstellt. So heißt es im Lied: „Der Fluss kann nie ohne seine Fische wegfließen.“ Für Fische stellt das Element „Wasser“ das einzige Element dar, in dem sie überleben können. Außerhalb des Flusses wären sie dem Tode geweiht und könnten nur wenige Minuten überleben.

**Lied Nr 50: Àklúnò hwiqésú wè Ɔ̀ xò é l̃**    **Herr, Du hast selbst gesagt**

Àklúnò hwiqésú wè Ɔ̀ xò é  
l̃, Ɔ̀ nyi wè nyi fifón b̀ nyi  
gbèmàv̀.

Àklúnò cé x̀ mi má g̀n!

Herr, Du hast selbst gesagt, dass Du die  
Auferstehung und das ewige Leben  
seist.

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein  
friedliches Leben habe!

Àklúnò hwiqésú wè Ɔ̀ xò é l̃,  
Ɔ̀ nyi wè nyi fifón b̀ nyi  
gbèmàv̀.

Àklúnò cé x̀ mi má g̀n!

Herr, Du hast selbst gesagt, dass Du die  
Auferstehung und das ewige Leben  
seist.

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein  
friedliches Leben habe!

Un jo gbèkán cé b̀ nuwé,  
Ɔ̀ hwi Ɔ̀kpóǹ wé nyi  
gbè cé.

Àklúnò cé x̀ mi má g̀n!

Ich vertraue Dir mein ganzes Leben an,  
denn Du allein bist verantwortlich für  
mein Leben.

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein  
friedliches Leben habe!

Hwi wu wè nyé ǹ déjido é, Ɔ̀  
doyi zángbé cé l̀ é ǹ nyón.

Àklúnò cé x̀ mi má g̀n!

Dir traue ich zu, mir einen friedlichen  
Tod zu bescheren.

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein  
friedliches Leben habe.

Hwenlén gbè cé g̀n Ɔ̀ `àwovisi,  
nu mà wa g̀n towé bà Ɔ̀  
gbèmàv̀.

Àklúnò cé x̀ mi má g̀n!

Erlöse mein Leben von dem Übel, damit  
ich zu Dir kommen und Du mir das  
ewige Leben bieten kannst.

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein  
friedliches Leben habe.

Mà sá hwé cé lé é fin, Ɔ̀  
hwi Ɔ̀kpóǹ wè ǹ k̀  
núblaẁ.

Àklúnò cé x̀ mi má g̀n.

Bitte, vernachlässige meine Sünden,  
denn Du allein kannst Dich unser  
erbarmen.

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein  
freies Leben habe!

Un wà Ɔ̀ hwe cé lé é vi yà wè,  
Ɔ̀ hwè é Ɔ̀ k̀nu mi lé é fàlá.

Ich bereue meine Sünden überaus,  
denn ich habe fürwahr oft gesündigt.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein freies Leben habe!

Un wà ɔ̄ vo sà nu yèhwé lɛ,  
nu yé ná sà vo nu wé ɔ̄  
tàa cé mɛ.

Ich flehe alle Heiligen an, dass sie bei Dir eine Fürbitte für mich einlegen können.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein friedliches Leben habe.

Yèhwé nyikò un sò ylo lé, sàvo  
nu jézu ni wlen mí gan.

Die Heiligen, deren Namen ich genannt habe, bitten Jesus, mich zu erlösen.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein friedliches Leben habe.

Àzán é wu un kpèn jé gudo  
towé lóbò gbɛ nòvi lè zaàn díé  
kpé é.

Der Tag, an den ich dachte und oft liederliches Leben vermieden habe, ist endlich gekommen.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Christus, erlöse mich, damit ich ein freies Leben habe.

Un mà dà amló jé kúlómé ó,  
à kò ɔ̄ mèdɛ dí é ɔ̄ é nà  
gàn.

Möge der Tod mich nicht beim Einschlafen hinwegraffen, denn du hast versprochen, dass derjenige, der an Dich glaubt, errettet werde.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein friedliches Leben habe.

E kún nyi gbédokún lé wu  
wè ò ɔ̄, gbè é ɔ̄ lɔntòme we  
nyi gbèmàvo.

Nicht wegen der irdischen Vermögensgegenstände, nur das himmlische Leben ist unendlich.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein friedliches Leben habe.

Àklúnò hwiɔ́ésú wɛ ɔ̄ xò é lò,  
ɔ̄ nyi wɛ nyi fífon bò nyi  
gbèmàvo.

Herr, Du hast selbst gesagt, dass Du die Auferstehung und das ewige Leben bist.

Àklúnò cé xò mi má gàn!

Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein freies Leben habe.



**Stichwörter:** Nennung Christus' Worte – Rückblick auf das Evangelium – Weg zum ewigen Leben

### **Kommentar zum Lied**

Im vorliegenden, vom Chor namens *Hanyé* komponierten und gesungenen Gebet geht es um die Erinnerung an die von Jesus Christus im Johannesevangelium ausgesprochene Verheißung. Auf sie berufen sich alle Gläubigen, wenn sie Christus um Erlösung bitten.

Der Gesang beginnt mit den Worten Jesu Christi, er sei „die Auferstehung und das ewige Leben“. Die singende Person stützt sich auf diese Aussage, sobald sie beginnt über ihren Tod und das Jenseits nachzudenken. Generell beginnt sich ein Christ in Anbetracht seines Todes Sorgen zu machen, denn er ist sich meist bewusst, während seines Lebens so manchen Fehler begangen zu haben, der ihm im Jenseits als Sünde angerechnet werden könnte. Würden ihm diese Sünden nicht vergeben, wäre ihm der Eintritt ins Paradies verwehrt und das ewige Leben in Gefahr. So verdeutlicht die Sängerin mit ihrem Gebet, dass sie sich und ihr Leben vollkommen in die Hände Gottes legt und sie sich darauf verlässt, dass er sie erlösen wird. Sie scheint sogar bereit dazu zu sein, für Christus ihr ganzes Leben zu opfern, da ihr der Glaube wertvoller als ihr Leben erscheint. Dies wird in den folgenden Zeilen deutlich, wenn wie folgt gesungen wird:

„Mein Herr, erlöse mich, damit ich ein friedliches Leben habe!  
Nicht wegen der irdischen Vermögensgegenstände,  
nur das himmlische Leben ist unendlich.“

Es scheint, als würde die Sängerin dem Leben nach dem Tod mehr Bedeutung beimessen als ihrem Leben auf Erden. Alles was sie tut, jede Entscheidung, die sie trifft, hat ihrer Meinung nach Einfluss auf die Entscheidung Gottes, sie nach ihrem Tod zu richten. Beim Hören des Liedes hat es den Anschein, als ob es für in Not geratene Menschen komponiert wurde, die sich allein auf die Barmherzigkeit Gottes verlassen müssen. Als Zeichen dafür gilt der verzweifelte Hilferuf der singenden Frau.

Die Sängerin bittet jedoch nicht nur Christus darum, ihre Gebete zu berücksichtigen, sondern fleht auch den Beistand aller Heiligen an, deren Namen sie kennt. Sie sollen eine Fürbitte für sie bei Gott einlegen. Sie

verlässt sich aber nicht nur auf die Hilfe dieser Heiligen, sondern erinnert den Herrn zugleich auch an seine Aussage, dass er selbst die Auferstehung und das Leben sei.

Des Weiteren wird deutlich, dass die Erlösung der Seele an gewisse Bedingungen geknüpft ist. Eine dieser Voraussetzungen ist die Abwendung von einem liederlichen Leben. Im Lied heißt es:

„Der Tag, an den ich dachte und oft liederliches Leben vermieden habe, ist endlich gekommen.“

Dadurch zeigt die Sängerin, wie wichtig ein Leben nach religiösen Grundsätzen ist, um die Liebe und die Erlösung durch Gott gewinnen zu können.

#### **4.3.12 Lieder mit politischen Themen**

Hierbei handelt es sich um Gesänge, die von politischen Themen und Ereignissen handeln, die sich als richtungsweisend für ein Volk oder das gesamte Land herausgestellt haben. Sie wurden entweder von den Musikern selbst miterlebt oder von jemandem zugetragen. Die Gesänge stellen somit eine Möglichkeit dar, geschichtsträchtige Geschehnisse in verbaler Form für die Nachwelt festzuhalten. Die Auswahl der Lieder erfolgt dabei nach der Schwere und Tragweite der stattgefundenen Veränderungen und Umbrüche. So kann es durchaus der Fall sein, dass thematisch identische Lieder inhaltlich voneinander abweichen und die Beweisführung mit wenigen Aussagen stattfindet.

Politische Lieder schneiden weitestgehend sämtliche politische Etappen der Entwicklung eines Staates an. Es werden dabei sowohl durchschlagende Erfolge als auch schwer zu überbrückende Hindernisse und Probleme besungen. Keines der Ereignisse bleibt dabei für den Volksmund unentdeckt, denn nur so kann die Bevölkerung ihrer Meinung über die Vorgänge im Land, Gehör verschaffen. In Benin gibt es beispielsweise Lieder, die die Kolonialzeit, die Unabhängigkeit, die 70er-Revolution und die Demokratie thematisieren. Durch sie sollen nicht nur die Helden von damals hochleben, sondern auch die äußeren Umstände ihrer Erfolge benannt werden. So kann alleine durch das aufmerksame Hören eines Liedtextes ein gewisses Verständnis für die Entwicklung und die Historie einer Volksgruppe oder eines Landes gefördert werden. Als

Nachteil dieser rein mündlichen Überlieferung kann die fehlende oder mangelhafte, exakte Datierung der Ereignisse genannt werden, durch die eine zeitliche Einordnung der Geschehnisse erschwert wird. Durch eine genaue Beschreibung der damaligen Begebenheiten und Lebensumstände wird es anhand des Kontextes möglich, das besungene Ereignis in die zeitliche Abfolge der Ereignisse einzureihen.

Politische Lieder dienen jedoch nicht ausschließlich dazu, bedeutende Ereignisse datieren zu können oder zu feiern. Gesänge bieten dem Volk die Gelegenheit, dem Zorn, dem Ärger, der Angst, der Bestürzung, aber auch der Freude über die Vorgänge im Land Ausdruck zu verleihen. Sie stellen somit die einzige Möglichkeit für ein schriftloses Volk dar, an politischen Vorgängen zu partizipieren und ihren Patriotismus zu demonstrieren. Im Gesang mit dem Titel „*Xè nò sà logozo àkpàji wè yé jẹ*“<sup>291</sup>, zu Deutsch: „*Der Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf, sie sind an einen Panzer gestoßen*“ beispielsweise wird die Erleichterung deutlich, die nach dem Misserfolg der Angreifer der revolutionären Partei im Januar 1977 empfunden wurde. Die Freude drückt sich dort durch eine Phrase aus, die zu Beginn des Liedes ausgesprochen und als eine Art „Zauberformel“ angesehen wird. Ein Spruch also, mit dem man eine besondere Kraft freisetzen möchte und der generell als Ausdruck der Unbesiegbarkeit eines Landes gilt.

Des Weiteren werden die Gesänge genutzt, um Kritik an der bestehenden Regierung oder einer vorherrschenden Macht zu üben. So kann beispielsweise die Misswirtschaft und die mangelnde Fähigkeit Krisen zu managen kritisiert werden. So stellen die Gesänge mit politischem Hintergrund eine friedliche Möglichkeit dar, seine Enttäuschung auszudrücken. Eine kurze Übersicht über solche Texte findet sich im folgenden Abschnitt.

**Lied Nr 51: *Xè nò sà logozo á, àkpàji wè yé jẹ*, Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf, sie sind an den Panzer angestoßen**

*Xè nò sà logozo á akpàji  
wè yé jẹ.*

Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf,  
sie sind an den Panzer angestoßen.

---

<sup>291</sup> Vgl. hierzu das Lied Nr. 51 dieses Korpus.

Awàxè sà nu mà nó sà logozo.	Der Raubvogel kann keine Schildkröte aufpicken.
Kènto lè jè àkpáji má kpón!	Mögen die Missgünstigen an den Panzer anstoßen!
Xè nó sà logozo á akpáji we yé jε.	Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf, sie sind an den Panzer angestoßen.
Awàxè sà nu mà nó sà logozo.	Der Raubvogel kann keine Schildkröte aufpicken.
Kènto lè jè akpáji má kpón!	Mögen die Missgünstigen an den Panzer anstoßen!
Yé yí dà ahwàn bónà gbà béníntò bò é lε góló.	Sie haben erfolglos das Land Benin verwüsten wollen.
Yé yí dà ahwàn bónà gbà béníntò.	Sie haben erfolglos versucht, das Land Benin zu verwüsten.
Afuđúto àjótò lè dà ahwàn bónà gbà béníntò bò é lε góló.	Die korrupten Diebe wollten vergeblich das Land Benin zerstören.
Xè nó sà logozo á akpáji we yé jε.	Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf. Sie sind an den Panzer angestoßen.
Awàxè sà nu mà nó sà logozo.	Der Raubvogel kann keine Schildkröte aufpicken.
Kènto lè jé akpáji mà kpón.	Mögen die Missgünstigen an den Panzer anstoßen!

**Stichwörter:** Rückblick auf die Aggression der Siebziger Jahre – Ablauf des Militärputsches – Sieg der beninischen Armee

### Kommentar zum Lied

Der Gesang mit dem Titel „*Xè nó sà logozo á akpáji we yé jε*“ – zu Deutsch: „*Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf, sie sind an den Panzer angestoßen*“, gilt als Ausdruck der Freude, über den fehlgeschlagenen Angriff auf das Land Benin in den Siebziger Jahren. Damals sollte das machthabende Militärsystem gestürzt werden. Der Misserfolg, den die Angreifer hinnehmen mussten, inspirierte das Volk, den damaligen Machthabern viele Gesänge zu widmen. Lied Nr. 51 ist einer von ihnen. Er wurde im Rahmen der Feldforschung in Togon in der Kommune de Dassa-Zoumè von der Informantin Sidonie Gnancadja gesungen. Die damals 38-jährige

Frau hat dieses Ereignis selbst nicht erlebt. Sie hörte durch andere Personen davon und sang das Lied seitdem mit.

Auffällig ist, dass der Gesang mit einem Spruch beginnt, der als sogenannte „Zauberformel“ gilt. Bei näherer Betrachtung stellt man jedoch fest, dass es sich um eine bildhafte Betrachtungsweise des Musikers handelt. Vermutlich verwendet er dieses sprachliche Mittel, um das Ereignis für den Zuhörer anschaulicher zu machen. So heißt es im Gesang:

„Raubvogel pickt die Schildkröte nicht auf,  
sie sind an den Panzer angestoßen.“

Der Musiker vergleicht sein Land Benin also mit einer Schildkröte, deren Panzer so hart und widerstandsfähig ist, dass kein Raubvogel es je schaffen könnte, sie zu greifen. Der Panzer schützt das Tier vor Angriffen von außen, die zu einer Verletzung oder gar zum Tod des Tieres führen könnten. Ebenso unangreifbar wie diese Schildkröte ist für den Musiker das Land Benin. Seine Überzeugung gründet in den Ereignissen der Siebziger Jahre.

Am 16. Januar 1977 wurde die Republik Benin Opfer eines Militärputsches. Ziel war es, die von General Mathieu Kérékou<sup>292</sup> geleitete damalige Regierung zu stürzen. Auch einige Beniner waren Mitwisser und Beteiligte des Geschehens und ermöglichten das Eindringen französischer Söldner, die unter der Führung von Bob Denard, seinerzeit einer der bekanntesten Söldnerführer, ins Land gelangen konnten.

Der Angriff, der in den frühen Morgenstunden stattfand, scheiterte jedoch daran, dass sich ein dichter Nebel um die Stadt Cotonou als auch um den Rest des Landes legte. Dieser Nebel erleichterte es der Armee, die Angreifer abzuwehren und den Putsch zu verhindern. Viele Söldner wurden dabei getötet oder gefangen genommen. Die Befreiung ihres Landes schreiben die Beniner bis heute jedoch nicht nur ihrer Armee, sondern auch der Einflussnahme höherer Mächte zu. So nimmt auch der Gesang Bezug auf *Avlékété*, den Schutzgott der Stadt Cotonou, der ihrer Meinung

---

<sup>292</sup> Ein beninischer Politiker, der zweimal das Land als Staatsoberhaupt regiert hat. Er regierte nach einem Militärputsch zwischen 1972-1991 und zwischen 1996 bis 2006 als demokratisch gewählter Präsident.

nach für die plötzliche Entstehung des Nebels verantwortlich ist und ihre Bewohner vor großem Unheil bewahrt hat.

Das Lied fördert somit auch den existierenden und gelebten Götterglauben der Bevölkerung zutage, der einen festen Bestandteil ihrer Weltanschauung darstellt und als ebenso unerschütterlich wie der Panzer einer Schildkröte gelten kann.

**Lied Nr 52: Mèxó lè sìn      Mächtige drohen mit Krieg**  
**ahwàndàn dé**

E mèxó lè byò tò mè bo sìn ahwàndàn dé.	Die Mächtigen beanspruchen die Macht für sich und drohen den Einwohnern mit Krieg.
O mèxó lè byò tò mè bo sìn ahwàndàn dé.	Die Mächtigen beanspruchen die Macht für sich und drohen mit Krieg.
O tògan lè byò tò mè bo sìn ahwàndàn.	Die Autoritäten beanspruchen die Macht für sich und drohen drastisch mit Krieg.
Akwèzówato ɖaxó lè, yé byò tò mè bo sìn ahwàndàn nyànyàn nyànyàn.	Die angesehenen Finanzbeamten erscheinen und drohen den Einwohnern drastisch den Krieg an.
Ahwàn nugbó mè wè é nón hu. Mè wè é nón sá ni tògantìn lè.	Der wahre Krieg schlachtet Menschen ab. Es werden den Autoritäten die Einwohner verraten.
Mì jó cávi! Mì jó cávi ní hun xón ni ɖániqó!	Übermittelt den Schlüssel! Übermittelt den Schlüssel, damit sie die Tür öffnen können!
O tògan lè byò tò mè bo sìn ahwàndàn dé.	Die Autoritäten beanspruchen die Macht für sich und drohen den Einwohnern drastisch den Krieg an.
E mèxó lè yé byò tò mè bo sìn ahwàndàn.	Die Mächtigen rücken ins Land ein und drohen den Einwohnern den Krieg an.
Akwèzówato ɖaxo lè, é byò tò mè bo sìn ahwàndàn o nyànyàn nyànyàn.	Die angesehenen Finanzbeamten erscheinen und drohen den Einwohnern drastisch den Krieg an.
Ahwàn nugbó mè wè é nón hu. Mè wè é nón sá ni tògantìn lé.	Der wahre Krieg schlachtet Menschen ab. Es werden den Autoritäten die Einwohner verraten.

Mì jó cávi!	Übermittelt doch den Schlüssel!
E mì jó cávi ní hun xón ni dǎnédó!	Übermittelt den Schlüssel, damit sie die Tür öffnen können!
Mì bó jó cávi!	Übermittelt doch den Schlüssel!
E mì bó jó cávi ní hǒgbónu-tǒ lè.	Übermittelt denn den <i>Hogbonouto</i> <sup>293</sup> den Schlüssel!
Mì bó jó cávi.	Übermittelt doch den Schlüssel!
Mì jó cávi ni yé ni hun xón ni dǎnédó!	Übermittelt den Schlüssel, damit sie die Tür öffnen können!

**Stichwörter:** Rückblick auf die politische Lage Benins vor 1972 – Streit um die Macht

### Kommentar zum Lied

Der Gesang mit dem Titel „*Mexó*<sup>294</sup> *lè byɔ̀ tòmè bo sìn ahwandàn dǎé*“ – zu Deutsch: „*Mächtige*<sup>295</sup> *drohen den Einwohnern den Krieg an*“, gilt als ein Rückblick auf die politische Lage der Sechziger Jahre in Benin, während der viele Politiker (nach der Erlangung der Unabhängigkeit) um die Macht stritten. Der Gesang wurde von Dékouhoué Fonnouvi gesungen, die zum Thema „populäre Lieder bei den Mahi“ im Rahmen der Feldforschung in Savalou Kpataba interviewt wurde. Die damals etwa 48-jährige Informantin lebt in dem Dorf Codji und verkauft dort Nahrungsmittel.

Der Gesang bemängelt die politische Situation der Sechziger Jahre im damaligen Dahomey, in dem nach der Erlangung der Unabhängigkeit lange Zeit ein Kampf um die Macht herrschte. Die führenden Eliten des Landes konnten diesen Kampf letztendlich für sich entscheiden. Ab diesem Zeitpunkt wurden sie umgangssprachlich „*Akowé*“ genannt, was der „Intellektuelle“ bedeutet. Sie waren von diesem Zeitpunkt an für die Geschichte des Landes verantwortlich. Der Begriff „*Akowé*“ wird im Gesang

---

<sup>293</sup> Begriff zur Bezeichnung der Bewohner der heutigen Stadt Porto-Novo, Hauptstadt und Sitz der „Assemblée nationale“ Benins.

<sup>294</sup> Ein zweideutiger Begriff, der hier zur Bezeichnung entweder von Kaufleuten oder Finanzbeamten verwendet wird.

<sup>295</sup> Dieser durch „Mächtige“ übersetzte Begriff verweist hier nicht auf das Alter, sondern eher auf die Macht, die Kraft eines Individuums, dank derer es die anderen überflügelt.

durch das Wort „*Mexó*“ ersetzt, welches hier „wichtige Personen“ bedeutet und im Gesang als ironisch gemeinte und teils beleidigende Form des Wortes verwendet wird. Wortwörtlich bedeutet der Begriff „alt bzw. groß“ und wird zum Vergleich zweier Individuen mit unterschiedlichem Alter oder Größe gebraucht. Des Weiteren wird der Begriff von Jugendlichen verwendet, um sich gegenseitig anzusprechen.

Die Bezeichnung „*Mexó*“ wird verwendet, um das elitäre und überhebliche Verhalten der Eliten zu erklären. Ihr Verhalten und ihre Ausdrucksweise in der Öffentlichkeit sollte sie deutlich vom Rest der Bevölkerung unterscheiden. Ihre Macht benutzten sie ausnahmslos zur eigenen Bereicherung. Dieses Verhalten machte sie in kürzester Zeit sehr unbeliebt beim Volk. Wenn im Gesang die Rede von „wichtigen Personen“ ist, bezieht man sich vorwiegend auf die wirtschaftliche bzw. finanzielle Situation der Eliten, welche sie vom Rest der Bevölkerung abgrenzte. Sie werden somit als Reiche – *Dokunnó* angesehen, die enormen Einfluss auf die Bevölkerung ausüben konnten. In diesem Lied vermeidet der Musiker diese gewöhnliche Bezeichnung und weicht auf einen anderen Begriff wie „*Akwézówató daxó*“ aus. Er erscheint jedoch zweideutig, denn er dient der Bezeichnung von Finanzbeamten ebenso wie der Bezeichnung einflussreicher Kaufleute. Der Musiker nimmt in seinem Liedstück Bezug auf die *Hogbonouto*. Dieser Begriff wird im eigentlichen Sinne zur Bezeichnung der Ortsansässigen der Hauptstadt Porto-Novo verwendet. Aus ihrem Zusammenleben mit den Nagos, den ersten Eroberern, geht hervor, dass diese regen Handel betrieben.

Nach der Unabhängigkeit im August 1960 wurde die Macht den damaligen Eliten übertragen, mit einem gebürtigen Einwohner von Porto-Novo als Vizepräsidenten. Die andauernden Machtstreitigkeiten verhinderten jedoch eine lange Amtszeit, sodass schon bald ein anderer seinen Platz einnahm. Durch diesen raschen Amtswechsel war es kaum möglich, ein stabiles Netz aus Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten aufzubauen, das möglicherweise zu einer Verbesserung der Lebensumstände hätte führen können. So wurden die Hoffnungen der Bevölkerung auf ein besseres Leben kontinuierlich zunichtegemacht. Zu alledem kam die ständige Bedrohung von außen, über die der Musiker mit folgenden Worten berichtet:

„Die Autoritäten beanspruchen die Macht für sich



und drohen den Einwohnern drastisch den Krieg an.  
Die Mächtigen beanspruchen die Macht für sich  
und drohen den Einwohnern den Krieg an.“

Den Musiker ängstigt nicht ausschließlich die Bedrohung selbst, sondern vielmehr die Konsequenzen dieser Gefahr, denn er befürchtet, dass die vorkolonialen Zustände wiederkehren könnten.

**Lied Nr 53: Gán lè yì tò ló Die Autoritäten sind wirklich an der Macht**

Gán lè yì tò ló ó.	Die Autoritäten sind wirklich an der Macht.
Militè lé yì tò. Ehúzu!	Das Militär ist an die Macht gekommen. <i>Éhúzu!</i>
Gán lè yì tò ló ó.	Die Autoritäten sind wirklich an der Macht.
Militè lé yì tò. Ehúzu!	Das Militär ist an die Macht gekommen. <i>Éhúzu!</i>
Tù yé ná gbà bénín ná, tù ó nè é kó yí có nè.	Die Waffen, die zur Verwüstung von Bénin dienen sollten, wurden alle sichergestellt.
Gán lè yì tò ló ó.	Die Autoritäten sind wirklich an der Macht.
Militè lé yì tò. Ehúzu!	Das Militär ist an die Macht gekommen. <i>Éhúzu!</i>

Gán lè yì tò ló ó.	Die Autoritäten sind wirklich an der Macht.
Militè lé yì tò. Ehúzu!	Das Militär ist an die Macht gekommen. <i>Éhúzu!</i>
Tù yé ná gbà bénín ná an, tù ó nè é kó yí có nè.	Die Waffen, die zur Verwüstung von Bénin dienen sollten, wurden alle sofort sichergestellt.
Tù yé ná gbà bénín ná, tù ó nè é kó yí có nè.	Die Waffen, die zur Verwüstung von Bénin dienen müssten, wurden alle sofort sicher gestellt. Die Rakete, die zum Zerstören des Flugzeuges dienen sollte, wurde auch erwischt und auch der Pilot umgebracht.
Àgbàlià òxò é nà gbà jòméhún ón, yé yì bólè hú yévo ó dé jí.	

Gán lè yì tò ló ó.	Die Autoritäten sind wirklich an der Macht.
Militè lé yì tò. Ehúzu!	Das Militär ist an die Macht gekommen. <i>Éhúzu!</i>

**Stichwörter:** Die Huldigung der revolutionären Partei – das Vereiteln der Aggression

**Kommentar zum Lied**

Bei dem Gesang mit dem Titel „*Gán lè yì tò ló*“ – zu Deutsch: „*Die Autoritäten sind wirklich an der Macht*“, handelt es sich um eine Huldigung der

revolutionären Partei, die den Kampf um die Macht mit den alten Eliten für sich entscheiden konnte und die den Staat bis 1989 leitete. Der Gesang wurde bei der Informantin Sidonie Gnancadja aufgezeichnet.

Es existieren Gesänge, die der revolutionären Partei gewidmet sind, die durch einen Putsch die Macht im Jahr 1972 erlangte. Obwohl die Bevölkerung nach der Unabhängigkeit der Armee und den zuständigen Instanzen zunächst kritisch gegenüberstand, setzte sie nach kurzer Zeit große Hoffnungen in ihren Beistand und ihre tatkräftige Unterstützung. Den Grund dafür stellt in erster Linie das schnelle Eingreifen und die Unterdrückung der zahlreichen soziopolitischen Konflikte im Land dar. Immer wenn ein Offizier versuchte, die Macht an sich zu reißen, griff die Armee ein und verhinderte den Machtverlust des Volkes. Dieses Szenario wiederholte sich in beinahe regelmäßigen Abständen bis zum 26. Oktober 1972. An diesem Tag wurde nach erfolgreichem Putsch keine Präsidentenwahl organisiert. Dies ermöglichte der Armee für eine längere Zeit an der Macht zu bleiben. Die Bevölkerung reagierte durchaus erleichtert, denn die Enttäuschung und Frustration über das Wirken der bisherigen Politiker war noch greifbar. Viele dieser Personen waren unfähig, ein politisches Amt zu erfüllen und ihren täglichen Pflichten nachzukommen. Die mangelnden Erfolge und die fehlende Verbesserung der Lebensumstände für das Volk führten zu raschen Personenwechseln an der Spitze des Staates. Die Bevölkerung erhoffte sich von der Machtübernahme des Militärs eine gewisse Wiederbelebung des politischen Lebens.

Dieser Wandel fand seinen Ausdruck in Slogans wie: „*Ehuzu!*“, was so viel bedeutet wie: „dass es sich nun verändert hat!“ Dieser Slogan, der mit der Machtübernahme der revolutionären Partei einherging, galt als Aufruf zur tatsächlichen Veränderung. Er ist daher nicht zufällig im Gesang enthalten. Der Musiker wollte diesen Slogan für immer in seinem Lied verewigen. Je nach Kulturkreis wurde die Formulierung abgewandelt und angepasst. Zu besonderen Anlässen wurde er sogar dreimal ausgerufen. Auf jeden der Ausrufe gaben die Anhänger eine bestimmte Antwort. Dahingehend muss hier ein Beispiel eingefügt werden.

Ehuzu! Für immer!  
Ehuzu! Wir sind fertig!  
Ehuzu! Wir sind auch moralisch bereit!

Neben diesem Wandel der politischen Ideologie und der Stimmungen besingt der Musiker den von Söldnern vereitelten Putsch im Januar 1977. Dem Musiker zufolge ist dieser Erfolg ein Anlass, das Militär zu feiern. Die Machtübernahme des Militärs ermöglichte es, die Angreifer zu verdrängen und eine Verwüstung des Landes abzuwehren. Im Gesang wird umfassend Bericht darüber erstattet, was den eklatanten Erfolg und die Vormachtstellung des damaligen Militärs zeigt. Der Musiker nennt die verschiedenen Waffen, die zur Verwüstung des Landes dienen sollten, und wie sie schnell unschädlich gemacht werden konnten. Die Angreifer wurden zudem festgenommen und anschließend hingerichtet. Bemerkenswert ist auch, wie im Gesang manche Waffen beschrieben werden, denn der Musiker erklärt ausführlich, wozu jede Waffe dienen sollte. Dies zeigt einigermassen, wie schwer bewaffnet die Aggressoren waren.

Rein musikalisch betrachtet ist der Gesang sehr einfach aufgebaut, denn er besteht lediglich aus einer Strophe, die sich mehrere Male wiederholt. Dennoch bietet er einen groben Überblick über das politische Geschehen der Siebziger Jahre und muss schon allein wegen seiner großen Beliebtheit im Volk genannt werden.

#### 4.4 Zusammenfassung

Bei den Ethnien im Süden Benins lässt sich die Relevanz eines Liedes an seiner Struktur, vor allem aber seinem Inhalt messen. Deswegen gehen die heutigen Musiker bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit, um ihrer Zuhörerschaft neue Liedstücke anzubieten, die ihrer Erwartung entsprechen sollen. Nur so können sie Aufmerksamkeit erreichen. Im Gegensatz zu alten Liedformen, deren Grundstruktur manchmal hinterfragt wird, basieren die neueren Liedstücke auf einigen traditionellen Grundregeln, auf die sich die autochthonen Akteure geeinigt haben. Sie zielen darauf ab, nicht nur bei der Komposition eines Liedstückes konsequent zu sein, sondern sich auch bei der Zuhörerschaft interessant zu machen, indem Aussagen mit Argumenten und Beispielen erhärtet werden, die aus dem Alltag der Menschen stammen.

Viele Gesänge können nur schwer einer bestimmten Kategorie zugeordnet werden, weil sie gleichzeitig viele Themen behandeln, vor allem aber auch von der jeweiligen Lebenssituation, den Emotionen und der

Intention des Singenden abhängig sind. Gleichwohl war es möglich, eine Typologie der im Rahmen dieser Abhandlung gesammelten Lieder zu erstellen. Sie beinhaltet die meisten Kategorien von Gesängen, die in der traditionellen Gesellschaft der Mahi zu finden sind. Manchen Kategorien der Typologie könnten noch weitere Varianten unterstellt werden, die für die hier vorliegende Studie jedoch nicht von Bedeutung wären, weil sie zur Klärung der aufgeworfenen Fragestellungen keinen wesentlichen Beitrag leisten könnten.

## 5 Zur Funktion der Gesänge der Mahi

Ziel eines Gesangs ist, mit dem Zuhörer zu kommunizieren oder ihn zu unterhalten. Gleichwohl kann es vorkommen, dass den Zuhörer beim Anhören eines Gesangs viele Emotionen überwältigen. So kann sich ein Mensch beispielsweise über das Gehörte freuen, das Lied kann ihn aber auch trösten, zu Tränen rühren oder ihn ängstigen. Aussagekräftige Texte, mit denen sich der Zuhörer identifizieren kann oder die ihn zum Nachdenken anregen, bleiben durch diese emotionale Bindung im Gedächtnis haften und beeinflussen im günstigsten Fall durch ihre integrierten Verhaltensregeln die Handlungen des interessierten Hörers. Von der Geburt bis zum Tod ist die Musik in beinahe allen Kulturen dieser Erde mit dem Leben der Menschen verwoben. Charles Duvelle weist auf die vielfältigen Situationen im Leben der Menschen, die von Musik begleitet werden, hin:

„Puis, tout au long de la vie, l'individu fera appel à la musique pour se structurer, se divertir, soulager sa tristesse (complainte), clamer son amour (sérénade), fêter les grands moments de la vie sociale (initiation, cérémonies religieuses), les rites agraires (avant les récoltes, après la moisson), et ceci jusqu'à sa mort, qui sera l'occasion pour les vivants de célébrer et d'immortaliser son âme.“<sup>296</sup>

### 5.1 Unterhaltung

Eine der Hauptfunktionen der Musik im Allgemeinen stellt ihre Unterhaltungsfunktion dar. Heitere und mitreißende Körperbewegungen, die durch die akustisch angenehmen Musikklänge hervorgerufen werden, gelten als Anzeichen der Einwirkung der Musik auf das Individuum. Musik und Tanz bei den afrikanischen Völkern existieren selten getrennt voneinander, sondern bedingen sich wechselseitig. Nur wenige Anlässe sind nicht tanzassoziiert. Beispielsweise können hier rituelle musikalische Anlässe angeführt werden, bei denen man singend eine übernatürliche Kraft anruft oder eine Totenfeier abhält. Abgesehen davon

---

<sup>296</sup> Charles DUVELLE: *Aux sources des musiques du monde. Musiques de tradition orale.* Paris 2010, S. 17.

bilden die Musik und der Tanz ein sehr kompatibles Ensemble der afrikanischen Musik. Dementsprechend macht Charles Duvelle deutlich: „*Musique et danse sont si tributaires l'une de l'autre que bien souvent elles ne font qu'une seule et même chose.*“<sup>297</sup> Klang und Visuelles verschmelzen also zu einer untrennbaren Einheit. Der Klang bestimmt den Rhythmus und die Bewegungen erzeugen das Bild. Somit ist es unmöglich, Musik und Tanz voneinander zu trennen. Darin liegt die Anziehungskraft der Musik bei den afrikanischen Völkern, die keinen Zuschauer unberührt lässt. Die meisten Menschen denken zunächst vordergründig an diese reine Unterhaltungsfunktion musikalischer Klänge, freuen sich auf diese Art Zeitvertreib, bei dem die Musik bzw. die Gesänge und die Tanzbewegungen aufeinander folgen bzw. sich gegenseitig bedingen. Maurice Houis erläutert: „*Le chant n'est pas gratuit, il est une incitation aux mouvements du corps ...*“<sup>298</sup> Jeder Laut erfordert und erzeugt eine körperliche Reaktion und nimmt so Formen an. Der Klang erfährt durch die erzeugte Bewegung eine Erweiterung seines Selbst, wird mehrdimensional und somit auf vielen Ebenen erfahrbar. Durch Musik inspirierte Tänzer verleihen ihrem Gefühl durch ihre Bewegungen Ausdruck, regen andere dazu an es ihnen gleichzutun und ermöglichen ihnen so, eine ähnliche Erfahrung zu machen. Ein Lied und seine Verkörperung stellen somit eine in der Gemeinschaft erlebte Kettenreaktion menschlicher Empfindung dar. Eine Wirkung, die Musik auf Menschen haben kann.

Individuell oder kollektiv ist der Tanz damit ein Kommunikationsmittel, welches zur Verstärkung der Unterhaltungswerte der Musik beiträgt, wobei man versucht, sowohl eine Kommunikation mit seinem Körper und dem Klang, als auch mit der Umwelt herzustellen. Betrachtet man dies unter dem Aspekt des sozialen Kontextes, möchte man den Zuhörer erfreuen und ihn dazu ermutigen, diese Freude durch Tanz auszudrücken. Das soziale und kulturelle Leben bietet hierfür zahlreiche Möglichkeiten, beispielsweise gesellschaftliche, religiöse und politische Ereignisse, die die Menschen vereinen und Gelegenheiten zum Musizieren bieten. Diese Aufführungen stellen einen gesunden Ausgleich zum ansonsten eher mühsamen Leben der Menschen dar, die beispielsweise

---

<sup>297</sup> Ebd., S. 18.

<sup>298</sup> HOUIS: *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire* (wie Anm. 2), S. 57.

oft über Monate hinweg ungemein schwere Feldarbeiten verrichten müssen. Daher wird der Musik vor allem eine Erholungs- bzw. Entspannungsfunktion zugeschrieben, welche ein Grundbedürfnis der in der Gemeinschaft lebenden Menschen darstellt. So bietet jedes Ereignis die Gelegenheit, seinem Alltag für einen kurzen Zeitraum zu entfliehen und in die Welt der Klänge einzutauchen. Diese Funktion betreffend schreibt Nketia Kwabena:

„Denn in Afrika sind Musik und Tanz die beliebtesten Mittel zur Entspannung. So dient im Gemeinschaftsleben jeder freudige Anlass und jede gehobene Stimmung als ausreichender Grund für den gemeinsamen Genuss an unterhaltender Musik.“<sup>299</sup>

Es lassen sich dabei zwei bedeutsame Beweggründe des Musizierens unterscheiden, nämlich solche, die dem eigenen Vergnügen oder auch dem Lebensunterhalt dienen und all jene, die ein Gemeinschaftserlebnis darstellen. Zunächst sollen die personenbezogenen Gründe, die sich ihrerseits unterteilen lassen in monetäre und nicht-monetäre Gründe, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Ein monetärer Grund liegt dann vor, wenn die Person finanziell von der Aufführung ihrer Liedstücke abhängig ist und so ihren Lebensunterhalt bestreiten kann. So sind auf Marktplätzen und am Straßenrand oftmals behinderte Menschen zu sehen, die gegen ein paar Geldstücke bereit sind, ihre Eigenkompositionen oder Lieder bekannter Sänger vorzutragen. Ein nicht-monetärer Grund liegt hingegen dann vor, wenn der Sänger sein Lied entweder nur für sich selbst oder zur Freude anderer vorträgt.

Unter gemeinschaftlich erlebtem Musizieren versteht man alle musikalischen Aufführungen, die amateurhaft gestaltet und vorgetragen werden und sich so von den professionellen Darbietungen unterscheiden. So versammeln sich die Jugendlichen fast jeden Abend, um gemeinsam zu musizieren und zu tanzen. Sie bilden keine professionelle musikalische Gruppe, doch agieren sie in ähnlicher Weise. Diese abendlichen Runden werden vor allem von den Mädchen genutzt, um erste Sympathien dem anderen Geschlecht gegenüber preiszugeben und sich über Liebesfragen auszutauschen. Diese Gesänge kommen ohne jegliches

---

<sup>299</sup> Kwabena Joseph H. NKETIA: Musik in afrikanischen Kulturen. In: Erich STOCKMANN (Hg.): Musikkulturen in Afrika. Berlin 1987, S. 9–43, hier S. 19.

rhythmische Instrument aus. Begleitet werden sie lediglich vom Klatschen der Mädchen, die dafür entweder die Hände oder die Schenkel benutzen. Einzige Beobachter des Geschehens stellen dabei die auserwählten Jungen dar, deren Spitznamen und Familienstämme oft in den Gesängen auftauchen. Die Eltern halten sich von solchen Ereignissen fern.

Alle gemeinschaftlichen sozialen, kulturellen und religiösen Musikaufführungen finden generell am Nachmittag gegen 15 Uhr statt. So erhält die Bevölkerung die Möglichkeit, daran zu partizipieren. Zudem werden musikalische Veranstaltungen an Markttagen vermieden, um eine große Zahl von Zuschauern zu garantieren. Solche Märkte finden fast alle fünf Tage statt und führen dazu, dass es wenige Musikveranstaltungen gibt. Hinzu kommt, dass die meisten musikalischen Darbietungen vorwiegend abends, insbesondere nach dem Abendessen, erfolgen. Diese Art Aufführungen findet hauptsächlich während der Trockenzeiten statt. Während dieser Zeiten verringern sich die Feldarbeiten und die Bauern können ihre Zeit anderen Dingen, zum Beispiel auch kulturell-unterhaltsamen Ereignissen, widmen. Da die Temperaturen in diesen Wochen auch nachts sehr angenehm bleiben und man keine Regenfälle mehr befürchten muss, übernachten die Menschen oftmals im Freien, insbesondere vor ihren Häusern. Bei Mondschein wird gerne gesungen und getanzt.

Musik stellt eine motivierende Kraft dar, die Menschen helfen kann, all ihre Energiereserven zu mobilisieren. Diese Tatsache ist vor allem vielen Handwerkern und Bauern bekannt, die seit jeher ihre gemeinschaftlichen Arbeiten mit Gesängen begleitet haben. Für diesen Zweck nehmen manche Volksstämme sogar Instrumente oder speziell dafür engagierte Musiker mit zur Feldarbeit. Die Mahi begnügen sich hingegen mit den Darbietungen, die ein einzelner Arbeiter gelegentlich anstimmt und die dazu führen, dass bald alle mit einstimmen. Ein jeder wäre dazu in der Lage und könnte so zum Sänger werden. Mitunter begleiten die anderen ihn rhythmisch mit ihren Arbeitsmaterialien oder Gegenständen, die einen akustisch angenehmen Klang erzeugen können. Diese rhythmische Unterstützung erfolgt jedoch erst am Ende des Arbeitstages, damit keiner sein Werk niederlegen muss und sich dadurch



frustriert fühlen könnte. Bis dahin begnügt man sich mit den gleichmäßigen Lauten der verrichteten Arbeiten, wie zum Beispiel das Niederschlagen des Buschholzes sowie den mit dem Säen oder Bebauen des Feldes verbundenen Geräuschen.

Des Weiteren gibt es Gesänge, die der Zurschaustellung strafrechtlich auffällig gewordener Personen dienen. Bei ihren Vergehen handelt es sich meist um kleinere Delikte, wie zum Beispiel Diebstahl von Hühnern, Ziegen, oder Fahrrädern. Der Angeklagte wird dabei mit dem gestohlenen Gegenstand von singenden Kindern durch das Dorf getrieben.

Die Hauptstationen im Leben des Einzelnen oder der Gemeinschaft werden oft musikalisch begleitet. So sind Geburt, Geschlechtsreife, Heirat und Tod mit zumeist rhythmischen Gesängen und Tänzen verbunden. Es ist geradezu unvorstellbar, dass eine Beerdigung ohne Musik stattfinden kann, denn alle wichtigen glücklichen oder unglücklichen Ereignisse im Leben beginnen und enden mit Musik. Zu einer Beerdigung ohne Musik gibt es den Spruch „*E dò é tévi dǒhun*“, zu Deutsch: „Das Begräbnis des Verstorbenen gleicht dem Anbau einer Jamswurzel“ oder auch: „*E dí avù dǒhun*“ – „Der Verstorbene wird wie ein Hund beigesetzt.“ Diese Aussagen schildern den traurigen Umstand, dass eine Beerdigung wenig stimmungsvoll und voller Monotonie begangen wird. Dies ist generell dann der Fall, wenn die verstorbene Person entweder sehr jung war, oder durch einen tragischen Unfall ums Leben gekommen ist. Auf diese Art und Weise zu Grabe getragen zu werden, stellt in den Köpfen der Menschen etwas Unbegreifliches dar, denn generell gehören Musik und Gewehrschüsse<sup>300</sup> zu jedem einschneidenden Lebensereignis. Die Musik übernimmt hierbei zwei Rollen. Einerseits dient sie dazu, die Grausamkeit des Todes, der offenkundig vor nichts und Niemandem haltmacht, zu betonen und zu verurteilen. Er sucht sich seine Opfer scheinbar wahllos. Andererseits ermöglicht die Musik, eine Verbindung zu den Trauernden herzustellen. Mithilfe der Musik versucht man ihnen

---

<sup>300</sup> Zu erwähnen ist, dass die Gewehrschüsse grundsätzlich vom Alter, Ansehen und sozialen Status des Verstorbenen abhängig sind. Mindestens werden drei Schüsse unabhängig vom Geschlecht des Verstorbenen abgefeuert, um die Todesfeier bekanntzugeben oder zu beenden.

neuen Lebensmut zuzusprechen und ihnen so Anteilnahme und Unterstützung zuzusichern.

Afrikanische Gemeinschaften glauben an die Existenz übernatürlicher Kräfte und Geister, denen sie Opfergaben darbieten. Auch Gesänge und Tänze gelten als eine Art Opfergabe bzw. eine Möglichkeit, Anbetung und Verehrung zum Ausdruck zu bringen. Für diese Zwecke veranstalten die Anhänger eine Reihe von Spektakeln, die auch mit der Vorführung von Tänzen einhergehen. Dabei entspricht jeder Gottheit eine spezielle, immer aufs Neue wiederholte Art des Musizierens. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei hier auf jährlich stattfindende religiöse Zeremonien verwiesen, während derer die realen Anhänger durch Nicht-Initiierte abgelöst werden und die als Möglichkeit dienen, den Regen zu beschwören, wenn dieser nicht rechtzeitig oder zu spät eingesetzt hat.

Die politische Organisation des Gemeinschaftslebens kann gleichfalls eine besondere musikalische Begleitung erfordern. Dabei spielen mythologische und religiöse Wertvorstellungen eine bedeutende Rolle. Zum Beispiel der Rhythmus *Hànhún* bei den *Dehwén* in Vèdji<sup>301</sup>, der jedes Mal nach dem Tod eines Erwachsenen gespielt werden muss. Dabei dürfen die Tänzer nur beide Arme benutzen, wenn sie alle Eltern verloren haben. Ansonsten dürfen diejenigen, die ihren Vater verloren haben, nur den rechten Arm bewegen. Den linken Arm darf man nur dann zusätzlich bewegen, wenn auch die Mutter bereits gestorben ist. Überdies darf der Trommler nur ab der zweiten Trommelsequenz die Trommel sehen. Beim ersten Mal werden ihm die Augen verbunden, denn diese Sequenz wird den Ahnen bzw. den Toten der Familie gewidmet. Sie dient also als Bindeglied zwischen den Lebenden und den Toten.

## 5.2 Erzieherische Funktion

Bei den Mahi erfüllen die Gesänge auch eine gewisse Erziehungsfunktion. Dieser Umstand mag im ersten Moment einige Verwunderung auslösen, denn im Verständnis vieler Menschen ist afrikanische Musik so fest mit dem Tanz verbunden, dass abgesehen von der Unterhaltungsfunktion, kaum eine weitere Funktion in Betracht gezogen wird; dies

---

<sup>301</sup> Ein Mahi-Dorf, das im Landkreis Dassa-Zoumè liegt.

bestätigte sich immer wieder bei meinen Feldstudien. Und doch haben Gesänge nicht ausschließlich zum Ziel, die Zuhörerschaft zu unterhalten. Es gibt Gesänge, die an bestimmte Personen gerichtet sind mit dem Ziel, deren Verhalten zu beeinflussen. Auch wenn diese Lieder manchmal bei der Zuhörerschaft Freude bzw. Enthusiasmus wegen ihrer Inhalte erwecken können, spiegeln sie lediglich eine Form der Erziehung wider, die moralisch verwerfliches Handeln oder Verhalten kritisiert und maßregelt. Ziel dabei ist es, jenes Verhalten zum Positiven zu wenden. Diese Erziehungsform wendet sich an alle Mitglieder der Gesellschaft, denn in diesen Gesängen werden sowohl Frauen und Kinder als auch Männer anvisiert. In der Tat versucht man, mittels des Gesanges die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf ein Geschehen zu lenken, von dem man glaubt, dass es den geltenden gesellschaftlichen Normen entgegenge wirkt hat. Um die sozialen Beziehungen nicht zu zerstören, die für das Zusammenleben maßgeblich sind, wird moralisches Fehlverhalten nicht lange geheim gehalten. Moralisch verwerfliche Vergehen, wie zum Beispiel Ehebruch oder Erntediebstahl, werden meist musikalisch und sehr zeitnah als Missstand angeprangert. Hat eine Person Kontakt zu okkulten Kräften, um seine Familienmitglieder damit zu bedrohen oder ihnen Schaden zuzufügen, fördert die Gemeinschaft auch solch ein Verhalten schnell zutage. Generell wird solchen Personen versucht zu erklären, dass sie jedes Mal mit den Konsequenzen ihres Verhaltens bedroht sein werden, da jeder eines Tages, auf Erden oder im Jenseits, für seine Taten zur Rechenschaft gezogen wird. So wird ihnen deutlich gemacht, dass ihr Fehlverhalten im schlimmsten Fall den Tod nach sich ziehen und noch auf Generationen nach ihnen wirken könnte. Zur Illustration dieser Ausführungen dient der Gesang mit dem Titel: „*Mɔ jɛn mí nɔ bóló*“ – zu Deutsch: „Das ist aber, was ihr oft macht“<sup>302</sup>. In diesem Gesang werden fast sämtliche oben erwähnte verabscheuungswürdigen Verhaltensweisen pointiert und vor deren Auswirkungen gewarnt. So handelt es sich um Gesänge, die dazu beitragen können, dass sich jemand seiner Fehler bewusst wird und begreift, dass er damit vielmehr als nur sein eigenes Leben beschädigt. Ein Individuum, das so durch einen Gesang angesprochen wird, ist schon beinahe gezwungen, darauf zu reagieren und

---

<sup>302</sup> Siehe Lied Nr. 18. des Liedkorpus.

bestenfalls sein Verhalten zu ändern. Der Gesang soll die Menschen also dazu anregen, über ihr Fehlverhalten und die Auswirkungen auf das soziale Gefüge nachzudenken. Eine Verhaltensänderung ist bei den meisten Menschen erst dann erkennbar, wenn ihre Nachkommenschaft Schaden nehmen könnte.

Neben dieser Erziehungsform besteht jedoch noch eine weitere sozial bedeutsame Funktion des Liedgutes bei den Mahi. Die hier angesprochenen Gesänge basieren auf Fabeln bzw. Sprichwörtern, die wie aus Sicht der Tiere formuliert sind. Im Gesang werden den Tieren generell bestimmte Charaktereigenschaften zugewiesen, um daraus moralische Maximen oder Schlussfolgerungen für das menschliche Miteinander zu ziehen, die wiederum Einfluss auf das Gewissen jedes Einzelnen nehmen sollen. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, scheinen sie also den Kindermärchen zu ähneln, die man gleichermaßen für erzieherische Zwecke verwendet. Da sich viele Erwachsene jedoch davor scheuen, an einem Märchenabend für Kinder teilzunehmen, werden die Kernaussagen der Geschichten in ein musikalisches Format übertragen und so gesanglich einer breiten Masse zugänglich gemacht. Während ein Zuhörer vom Verhalten und den Aussagen jeder Tierfigur im Gesang erfährt, bekommt er meist zunehmend eine Ahnung davon, welche Lehre der Musiker anhand der Erzählung erteilen möchte. Oftmals wird sich bei Gesprächen oder Diskussionen sogar auf bedeutsame Passagen eines Liedtextes berufen und man beginnt, die entsprechenden Stellen zu rezitieren.

Es gibt jedoch auch Gesänge, die einen offenkundig negativen Einfluss auf die Zuhörer haben können. Lieder also, die weder Lehren erteilen noch einen erzieherischen Effekt ausüben, sondern vielmehr alle bestehenden Tabus brechen. Die Rede ist von *Vóhàn*, was so viel bedeutet wie: „abgeschieden gesungene Lieder“. Jugendliche und Kinder sollten sie niemals zu hören bekommen, da sie perverse und sexuell anzügliche Bemerkungen enthalten können. Durch den Bruch mit allen sozialen und gesellschaftlich geltenden Normen und Regeln bergen sie das Risiko, dass die Heranwachsenden das bestehende System in Frage stellen und dagegen rebellieren könnten - ein System, das mühsam von Generation zu Generation übertragen wurde und auf dessen Pflege und Einhaltung

man sehr großen Wert legt. Den Informanten Agossa Dazogbo<sup>303</sup> und Cocou Bernard Tokponho zufolge, gab es durchaus Zusammenkünfte Erwachsener, bei denen nur solche anrühenden Gesänge vorgetragen wurden. Heutzutage ist es auch Jugendlichen erlaubt, Lieder mit sexuellen Anspielungen und Untertönen zu hören. Die Absicht dahinter ist, junge Menschen an dieses Thema heranzuführen, damit sie über mögliche Folgen informiert werden und so ihre Neugierde ein Stück weit befriedigt wird. Für Kinderohren dagegen sind diese zotigen Lieder nicht geeignet; sie wären mit den Inhalten überfordert. Mitunter wird behauptet, dass die Gesänge für die Erwachsenen alles symbolisieren, was die Märchen für die Kinder repräsentieren, also Freude, Spaß und Lust.

Manche Gesänge dienen dem Lob oder der Verherrlichung eines einflussreichen Individuums oder einer gesellschaftlichen bzw. politischen Autorität. Hier zeigt sich eine weitere Erziehungsabsicht der Gesänge, nämlich die Jugendlichen dazu aufzufordern, sich an einem tapferen, edlen Menschen ein Beispiel zu nehmen. Dabei handelt es sich um Figuren, die tatsächlich einmal gelebt haben und ein irdisches Leben führten, wie beispielsweise Könige oder andere Oberhäupter. Sie schildern ihre Regentschaft und betonen ihre segensreichen Taten. Dabei werden sie oftmals als Helden oder herausragende Menschen glorifiziert, damit Jugendliche sie als Vorbilder annehmen und ihr Handeln und Verhalten daran ausrichten können. Neben dieser Art von Gesängen gibt es auch Gesänge, welche den erfolgreichen Jägern gewidmet sind. Also denjenigen, die eine Vielzahl an wilden Tieren erbeuten konnten. Anlässlich der rituellen Zeremonien, die ihnen gewidmet werden, um ihnen entweder postum oder zu ihren Lebzeiten zu huldigen, werden generell die Reste dieser wilden Tiere – Knochen, Hörner und Schwanz sowie die verwendeten Waffen – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Hierdurch können sich Interessierte einen Überblick über den beruflichen und sozialen Werdegang des Jägers verschaffen. Die Jugendlichen können außerdem ihre eigene Leistung mit der Erfolgsquote des Jägers vergleichen und sich daran messen. Die Siege ihres Vorbildes verdeutlichen ihnen somit, dass Anstrengung und Ehrgeiz zu einem vollendeten Leben

---

<sup>303</sup> Gespräch im Rahmen der Feldforschung für das Schreiben des Exposees der Dissertation.

führen können. Eine große Anzahl an Liedern thematisiert dieses Streben nach Erfolg.

Des Weiteren dienen die Gesänge zur Übermittlung vieler sozialer, moralischer und religiöser Regeln, welche als Grundlagen des Gemeinschaftslebens betrachtet werden. Diese Erziehungsform fällt unabdingbar den Musikern zu, die als Übermittler des traditionellen Wissens angesehen werden. Ihre Aussagen, durch die sie Einfluss auf eine Vielzahl an gesellschaftsrelevanten Themen nehmen, gelten als Werkzeug zur Erziehung von Jugendlichen. Einerseits besitzen sie Potential, Verstößen gegen bestehende Regeln entgegenzuwirken; andererseits ermuntern sie zu Gepflogenheiten, die plakativ zur Demonstration des gesellschaftlichen Zusammenhaltes beitragen. Manche Lieder werden beispielsweise während spannungsgeladener Situationen gesungen, um die Protagonisten zu besänftigen. Zur Illustration dieser Beweisführung wird das folgende Lied aufgeführt, das als Aufforderung zum Zusammenhalt betrachtet werden kann.

„Mì méme unkpó ɔ lé mí dji é.	Wir sind alle Geschwister.
O tɔvi dé má djo vò.	Es gibt keine Halbgeschwister.
O nòvi dé má djo vò.	Es gibt keine blutsverwandten Geschwister.
Mì bó tɔn mà kpòn bò!	Kommen sie alle zusammen!
Mì méme dɔkpó ɔ lé mí dji é.	Wir sind alle fürwahr Geschwister. <sup>304</sup>

Wie sich schon durch diesen Gesang vermuten lässt, ist die Solidarität maßgeblich für die Entwicklung einer Nation sowie für den Aufbau einer funktionierenden Gesellschaft. Damit nicht zuletzt eine junge Nation, wie es so manche afrikanische ist, sich festigen und weiterentwickeln kann, braucht es die Unterstützung jedes Einzelnen.

### 5.3 Tradierung

Schriftlose Völker, wie es beispielsweise die Mahi waren, haben ganz verschiedene Mittel und Wege gefunden, ihre Tradition zu pflegen. Die mündlich überlieferten Sprüche der damaligen Könige und das Basrelief am Gebäude des Hofstaates in Abomey verdeutlichen zum Beispiel die

---

<sup>304</sup> Zusammen mit anderen Liedern wird dieser Gesang oft während der Präsidentschaftswahl sowie der der Abgeordneten gesungen.

Denkweise dieser Völker und berichten von den Erfolgen längst vergangener Zeit. Daneben dienten vor allem jedoch die Gesänge dazu, historische Tatsachen und gewichtige Entscheidungen der Autoritäten für die Bevölkerung zugänglich zu machen. Viele der damals getroffenen Entscheidungen behalten bis in die Gegenwart hinein ihre Gültigkeit. Alagoa zufolge ist innerhalb der Oralliteratur die Poesie die umfangreichste historische Quelle: „*A l'intérieur de la littérature orale, la poésie est probablement la source historique la plus riche. En même temps, elle est facile à utiliser.*“<sup>305</sup>

Auf diese Weise dient die Musik, besonders im afrikanischen Kontext, dazu, sämtliche sozialen und kulturellen Geschehnisse und Aussagen zu archivieren. Diese finden über die Musik Aufnahme in das kollektive Gedächtnis. Bienvenu Akoha verweist eindringlich auf ein bekanntes Sprichwort:

„C'est ce que traduit l'expression «*é byɔ̀ ló mè bó byɔ̀ han mè*», «c'est entrer dans les proverbes et dans les chants», qui signifie que, désormais proverbes et chants assureront à l'événement en question une place dans la mémoire collective.“<sup>306</sup>

Im königlichen Hofstaat gab es *Tan hàn*, historische Gesänge, die sehr ergiebig sind und zur Erzählung der heldenhaften Taten des Königs und dessen Vorgängern gesungen werden. Es handelt sich um minutiös ausgewählte Aussagen, die von speziellen Musikern umgesetzt und aufgeführt werden. Diese Musizierart wird hauptsächlich von den *Kpanligan* oder *Panligan* übernommen.<sup>307</sup> Sie filtern häufig die bedeutsamsten Ereignisse heraus und fügen sie der ohnehin schon langen Liste der Taten bei. Konkrete Hinweise auf ihre Aufgabe liefert Hazoumé, der versichert, dass der Tod diese Musiker täglich wie ein Schatten verfolgt.<sup>308</sup> Sie können demnach jederzeit ihr Leben verlieren, wenn sie sich bei der

---

<sup>305</sup> E. J. ALAGOA: Le chant comme source d'information historique. In: Laya DIOULDE (Hg.): La Tradition orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine 1972, S. 176–188, hier S. 176.

<sup>306</sup> AKOHA & MÉDAGBÉ: Chants de Béhanzin, le résistant (wie Anm. 159), S. 11.

<sup>307</sup> Vgl. C. Jérôme ALLADAYE: Le Kpanligan dans le Danxomé: la restitution orale du passé institutionnalisée. In: Moustapha GOMGNIMBOU u.a. (Hg.): L'écriture de l'histoire en Afrique. L'oralité toujours en question. Paris 2013, S. 154–166, S. 155.

<sup>308</sup> Vgl. Paul HAZOUME: Doguicimi. Paris 1978, S. 23.

Erzählung täuschen oder den Verlauf der Taten umstellen. Diese Gesänge gelten bisweilen als das wertvollste Archiv für die Bewahrung des Kulturerbes, also alle positiven und negativen Vorkommnisse sowie Begebenheiten, die dem Volk und seinen damaligen Autoritäten widerfuhren. Diese Texte sind meist so reichhaltig, dass sie für alle Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften sowie historischen Studien über die jeweils im Fokus stehenden Ethnien oder Völker unentbehrlich sind. Bi-  
envenu Akoha präzisiert:

„Certains de ces textes chantés ont valeur de testament politique, tandis que d'autres se limitent à instruire le peuple du Danxomè, et, quelquefois, les ‚peuples noirs‘ des principes immuables qui doivent régir leurs pratiques sociales et leurs rapports avec ‚les étrangers‘ ...“<sup>309</sup>

Daraus geht hervor, dass manche Liedtexte lediglich das politische Testament widerspiegeln. Andere beschränken sich jedoch darauf, dem Volk von Danxomè und ab und zu den „schwarzen Völkern“ den Umgang mit den Fremden näherzubringen. Dieser Umgang bezieht sich auf allgemeingültige Prinzipien, gesellschaftliche Umgangsformen und Zusammenhänge. Somit erweisen sich die Gesänge als hinterlassene Anweisungen der alten Generationen für die nachfolgenden. Diese Gesänge dienen auch der Legitimation der Handlungen der Könige sowie der Verherrlichung der Ideale bzw. der Erwartungen der Gesellschaft. Sie wurden von zwei Kategorien von Musikern im königlichen Hofstaat übermittelt.

Im Königtum, wo im Gegensatz zu anderen Teilen des Kontinents keine Griots<sup>310</sup> zu finden waren, sangen diese Musiker damals gelegentlich zum Ergötzen des Königs und dessen Untertanen. Außerdem gab es bei den Mahi einen speziellen Musiktypus namens *Gbotrɔhún*, der ausschließlich den Fürsten und Königen gewidmet war, um diese zum Tanzen zu bringen. Einige Könige waren auch selbst kreativ und entwickelten eigene Gesänge, die sie von ihrem Volk vortragen ließen. Manche

---

<sup>309</sup> AKOHA & MÉDAGBÉ: Chants de Béhanzin, le résistant (wie Anm. 159), S. 11.

<sup>310</sup> Der Griot ist in der Musiktradition mancher Völker Westafrikas ein Berufsmusiker, der in seiner Kunst epische Texte, Gesänge und Geschichten vorträgt.



dieser Gesänge konnten die Zeiten überdauern und werden bis heute gespielt. So beispielsweise Lieder des letzten Königs von Dahomey, „Béhanzin“<sup>311</sup>, der seine Lieder vor Beginn der Kolonisation verfasste.

Abgesehen von den oben genannten Musikern gibt es noch Musiker, die *Àgokoto* genannt wurden, eine den Griots verwandte Gruppe. Ein besonderes Merkmal ihrer Liedkunst war eine Kombination aus Sprache und Gesang, also ein Wechsel von Geschichtenerzählen und Musik. Ihre Erzählungen handelten von ruhmreichen Taten der Könige oder Jäger. Während dieser Art der Aufführung wichen die Interpreten der Person, von der ihr Gesang handelte, nicht von der Seite.

Neben diesen gesungenen Geschichten gibt es Gesänge, die sich mittelbar auf einen bestimmten Familienstamm beziehen. Inhaltlich weichen diese stark voneinander ab, da jeder Stamm der Mahi seine eigenen Gebote und Verhaltensregeln hat, die auf die Ursprünge der Familie zurückgeführt werden können. Diese Regeln müssen von jedem Familienmitglied ernstgenommen werden. Die allgemeine Vorstellung, die diesen Geboten zugrunde liegt, ist die von einer göttlichen Lebenskraft, die jedem Tier und jeder Pflanze innewohnt. Die Mahi glauben, dass sich diese Wesen bei der Gründung jedes Familienstammes in eine reale Person oder ein geisterhaftes Wesen verwandelt haben und maßgeblich an der Gründung eines Familienstammes beteiligt waren. Auch danach helfen sie, dass der Familie nur Gutes widerfahren kann. Die Gesänge dienen somit dazu, die hilfreichen Taten dieser Tiergeister zu beschreiben und am Leben zu halten und alle Familienmitglieder stets daran zu erinnern, dass sie in der Schuld dieser Wesen stehen. Die Einhaltung der Familiengebote wird also als Möglichkeit betrachtet, diesen Geisterwesen Respekt zu zollen. Insbesondere der Informant Calixte Houndonougbo<sup>312</sup> hat wertvolle Informationen zu diesen Geboten gegeben. Um nur zwei ausgewählte Beispiele zu nennen, dürfen in einem dem *Gbétó*-Stamm gewidmeten Gesang die Angehörigen dieses Stammes keinen „weißen

---

<sup>311</sup> Béhanzin, der tatsächlich *Gbèhánzín Kondo* hieß, war der letzte König von Dahomey (heutiger Stadt Abomey in Benin) vor der Kolonisation. Bienvenu AKOHA hat sich mit einigen von diesen Liedern beschäftigt, die er in seinem Werk „*Béhanzin, le résistant*“ vorgestellt hat.

<sup>312</sup> Ein Gespräch, das bei ihm in Alédjo, einem Stadtviertel im Landkreis Abomey-Calavi am 12.08.2013 geführt wurde.

Reiher“ – *Aḍwé* töten, wohingegen die Pflanze *Aḍikunmà* nicht von Angehörigen des *Ayínɔ* verzehrt werden darf. Auf diese Art von Gesängen soll aufgrund ihrer großen Anzahl, die bedingt ist durch die Vielzahl an Stämmen in der Untersuchungsregion, an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Eine weitere Art von Gesängen sind Gesänge, die einem Musiker gewidmet sind, der als Schöpfer eines speziellen Rhythmus oder Instrumentes gilt, und durch die Nennung im Lied geehrt und verewigt werden soll. Häufig handelt es sich hierbei um bekannte Trommler, die für ihren persönlichen Stil und ihren kreativen Umgang mit dem Instrument ein gewisses Ansehen erlangt haben. Diese Art von Widmung wird *Avàlé* oder *Valu* genannt und ist Bestandteil fast jeder musikalischen Aufführung. Die gegenwärtigen Interpreten bitten damit die alten um die Ehre, die von ihnen geschaffenen Werke wiedergeben oder neu interpretieren zu dürfen. Dadurch fallen die Urväter der Klänge niemals dem Vergessen anheim.

Im Gemeinschaftsleben erscheinen die Gesänge als ein Medium zur Übermittlung sozialer und kultureller Werte, die nicht nur für die Entfaltung des Einzelnen, sondern auch für die Pflege der Tradition unentbehrlich sind. So gibt es beispielsweise Gesänge, die der Begrüßung eines Neugeborenen dienen. Sie werden bisweilen von der Person gesungen, die für die Körperpflege des Neugeborenen an den ersten Tagen verantwortlich ist. Generell wird diese Aufgabe den erfahrenen Frauen des Familienkreises zugewiesen, damit sie der jungen Mutter Ratschläge erteilen können. Handelt es sich bei der Mutter jedoch um eine Frau, die schon ein oder mehrere Kinder geboren hat, übernimmt sie diese Aufgabe selbst. Indem die Mutter ihrem Kind beruhigend vorsingt, trägt sie zur frühkindlichen Prägung des Säuglings bei, der dadurch unbewusst eine Vielzahl an Informationen aufnehmen und verarbeiten kann. So verankern sich Laute und Aussagen, die zugleich von der Familie, dem Mutterglück im Allgemeinen sowie anderen gesellschaftlichen Belangen handeln, schon früh im Gedächtnis des Kindes. Sobald ein Junge größer geworden ist, wird sein Alltag mit Tapferkeitsgesängen begleitet, um ihn zu mutigen Taten zu motivieren. Mädchen hingegen werden oft mit Lob bedacht und zu moralisch einwandfreien und keuschem Verhalten ermutigt, damit sie lange ihre Jungfräulichkeit

bewahren können. Musikaufführungen, die diese Thematik aufgreifen, stellen sich oft in Form von Gemeinschaftsspielen dar, bei denen gesungen und getanzt wird. Die Vermutung liegt nahe, dass die Gesänge zur Selbstentfaltung des Individuums beitragen und nicht reine künstlerische Aussagemittel sind, wie Duvelle zu bedenken gibt:

„Apprendre à chanter est aussi indispensable pour un enfant que d'apprendre à marcher ou à parler. Le chant qui se pratique dès le très jeune âge au cours des jeux collectifs ou tout simplement pour soi-même est non seulement un mode d'expression naturel, mais un véritable outil nécessaire à l'accomplissement de l'homme dans la société.“<sup>313</sup>

Singen ist Duvelle zufolge so unentbehrlich für das Kind wie Laufen oder Sprechen. Singen im Jugendalter ist nicht nur eine natürliche Ausdrucksform, sondern ein effektives Mittel zur Selbstentfaltung des Menschen in der Gesellschaft.

Im Erwachsenenalter gibt es zudem Gesänge, die dazu bestimmt sind, Jugendliche von „schlechter Gesellschaft“, also negativer Beeinflussung durch Dritte, fernzuhalten. Die Gesänge dienen dem jungen Erwachsenen als moralische Stütze für bevorstehende Lebensabschnitte, wie zum Beispiel den Eintritt ins Eheleben. So erhalten sie die Möglichkeit, sich die erforderlichen Eigenschaften für ein harmonisches Zusammenleben anzueignen.

#### 5.4 Philosophische Funktion

Dass von philosophischen Funktionen afrikanischer Gesänge gesprochen wird, mag ungewöhnlich erscheinen. Bei näherer Betrachtung der Völker mit weit zurückreichender Musiktradition wird jedoch schnell ersichtlich, dass ihnen Musik nicht nur zur rhythmischen Alltagsuntermalung oder als Begleitung feierlicher Anlässe dient, sondern eine noch viel bedeutsamere Ebene menschlichen Zusammenlebens und individuellen Seinsverständnisses erreicht. Hierauf verweist Francesco Bandarin in seinem Geleitwort für das von Charles Duvelle verfasste Werk *Aux sources des musiques du monde*:

---

<sup>313</sup> DUVELLE: *Aux sources des musiques du monde* (wie Anm. 291), S. 18.

„Elles véhiculent les valeurs spirituelles et esthétiques les plus profondes et assurent la transmission de connaissances dans de nombreux domaines. Elles sont la source d'une identité culturelle pour toute communauté et un puissant moyen de rapprochement entre les cultures.“<sup>314</sup>

Hier werden drei wichtige Funktionen der Musik bzw. der Gesänge hervorgehoben. Es handelt sich zum einen um die Vermittlung tiefer geistiger und ästhetischer Werte, dann um die Übermittlung von Allgemeinwissen sowie um ein ziemlich wirksames Mittel zur Annäherung verschiedener Kulturen. Die zwei an erster Stelle genannten Gründe belegen dabei hinreichend die Existenz der genannten philosophisch didaktischen Funktion.

Faktisch ist mit der Vermittlung tiefer geistiger und ästhetischer Werte die Weisheit gemeint, welche die Gesamtheit der aus der Anschauung des Universums und des Glaubens resultierenden Antworten darstellt. Ein Sammelsurium von Erklärungsversuchen also, die erst durch das breitgefächerte Interesse der Menschen an seiner Umwelt entstehen konnten. Dieses Interesse führte zu Interpretationen und Überzeugungen, welche bis dato als Ansatz ihrer praktischen Erfahrung und insbesondere als Antwort auf ihr Handeln betrachtet werden können. Sie resultieren aus den hervorgegangenen Befragungen und Beobachtungen im entsprechenden Milieu und werden dem kollektiven Gedächtnis bzw. der Tradition überantwortet, damit sie darin fortleben können. Sie werden dann in verbaler Form weitergegeben. Dies erfolgt möglichst über alle Überlieferungsgenres dieser Gesellschaft. Wer die Erfahrungen aus dem kollektiven Bewusstsein mit den anderen teilt, der übermittelt ihnen nicht nur Kenntnisse, sondern regt sie auch zum Nachdenken an. Dazu fordern die Gesänge auf, die eine der sehr produktiven Ausdrucksformen der oralen Tradition darstellen.

Damit ein Musiker ein gesangliches Thema rundum beleuchten kann, muss er sich sowohl der negativen als auch der positiven Aspekte der beschriebenen Wirklichkeit bewusstwerden. Er behält dabei jedoch nicht die Rolle des neutralen Beobachters, sondern nimmt sowohl Stellung und Bezug zu seiner eigenen Erfahrung als auch der Meinung

---

<sup>314</sup> Ebd., S. 7.

anderer. Die Grundlage seiner Argumentation bilden dabei das Alltagsleben und Fabeln aus der Tierwelt. Ziel ist es, die Zuhörer von der eigenen Sicht der Dinge zu überzeugen und sie zur Erlangung ganz eigener Erkenntnisse anzuregen. Da es sich hierbei also um ein Argumentationsverfahren handelt, das versucht, die eigene Erlebniswelt und Existenz zu ergründen und die so erlangten Erkenntnisse weiterzugeben, kann man durchaus von Gesängen mit philosophisch-didaktischer Funktion sprechen.

Die philosophische Funktion der Gesänge ergibt sich auch aus der Tatsache, dass die Lieder meist Anlass zum Nachdenken über die Bedingungen menschlichen Seins und andere konkrete Themen geben. Themen, die bei den Menschen Freude oder Angst, Fröhlichkeit oder Trauer, Glück oder Besorgnis bzw. Panik wecken können, so zum Beispiel existenzielle Fragen, die den Tod und das Leben betreffen. Dabei stehen traditionsgemäß Botschaften über das Schicksal und den Schöpfergott im Mittelpunkt der Gesänge. Die Interpreten versuchen, ihren Zeitgenossen Antworten auf ihnen wichtige, existentielle Fragen zu liefern und sie somit an ihrer Weisheit teilhaben zu lassen. Bei genauer Betrachtung der textuellen Struktur vieler Liedtexte kann mitunter eine rein philosophische Herangehensweise wahrgenommen werden, da man das behandelte Thema und seine eigenen Erkenntnisse lediglich erweitern und reflektieren möchte. Ein Beispiel bietet das Lied mit dem Titel „*Tómelixò é nó le dqé né*“<sup>315</sup> – zu Deutsch: „Nur auf Reisen ist eine Umkehr möglich“. In diesem Gesang umreißt der Musiker, wie sich die Menschheit verhalten sollte, wenn sie sich ein Leben aussuchen könnte. Hätte sie die Möglichkeit, über ihr eigenes Leben zu entscheiden, würde keiner sich ein unglückliches bzw. mühsames Leben wünschen. Sobald sie feststellen würden, dass dieses Leben ihnen unangenehm wäre, könnten sie einfach um ein „Ersatzleben“ bitten. Da es sich jedoch nur um eine Utopie handelt und ein „Umtausch“ nach der Geburt nicht mehr möglich ist, versuchen die Menschen sich auf Erden mit ihrer Lebenssituation abzufinden. Sie schreiben ihr Schicksal dem Willen Gottes zu.

Ein Wille, der die Wünsche der meisten Menschen unberücksichtigt lässt. Wohl alle Menschen wünschen sich zum Beispiel ein glückliches

---

<sup>315</sup> Siehe Lied Nr. 19 des Liedkorpus.

Leben. Diese Vorstellung tritt oft in den Gesängen zutage. Zwar wird der Begriff Glück als ein hochphilosophisches Thema betrachtet und scheint absolut abhängig von der eigenen Auffassung des Begriffs zu sein, aber es gibt ein Minimum an Glück, das alle Menschen benötigen. Erlangen sie es nicht, fühlen sie sich unglücklich und streben immer wieder nach der Befriedigung dieses Bedürfnisses. In den meisten Gesängen basiert Glück zunächst auf einer Befriedigung der existenziellen Grundbedürfnisse. Wie im Lied „*Gbè é nɔ gbo mi òn*“<sup>316</sup> zu Deutsch: „Das Unglück, das uns trifft“ verdeutlicht wird, würde sich kein Mensch das Leben nehmen, wenn diese im Gesang erwähnten existenziellen Voraussetzungen erfüllt sind. Sie lassen sich dem Gesang zufolge in drei wichtige Punkte einstufen. Als Grundvoraussetzung für die Erweiterung eigener Möglichkeiten erweisen sich erstens die finanziellen Mittel<sup>317</sup> als unentbehrlich. An zweiter Stelle folgt die Familie, die der Mahi-Konzeption zufolge für ein glückliches Leben unabdingbar ist. In der Tat kann der Mahi sich kein glückliches und sinnerfülltes Leben ohne Nachkommen – *Vi* – vorstellen. So ordnet man viele andere Bedürfnisse dieser Notwendigkeit unter. In vielen einheimischen Vornamen, die sich bisweilen zu Familiennamen weiterentwickeln, kommt diese Auffassung zum Ausdruck. So lassen sich Vornamen wie *Adivignon*, *Adidékon*, *Vidégnon* sowie *Vidolé*<sup>318</sup> unterscheiden. Im dritten und letzten Punkt wird implizit die Harmonie unterstrichen. Sie bezieht sich nicht nur auf das eheliche Leben, sondern nimmt Bezug auf eine grundsätzliche Haltung, mit der man die Welt betrachten sollte. Sofern diese existenziellen Grundbedürfnisse erfüllt sind, besteht laut den Aussagen des Musikers kein Grund für einen Suizid.

Zur Verwirklichung dieses Ideals ist es vonnöten, dass der Schöpfergott dem Individuum positiv gesinnt ist. Manchen Gesängen zufolge ist es kaum möglich, dass ein Wunsch ohne Gottes Willen in Erfüllung geht. Hierauf weist der Gesang mit dem Titel „*Gbè wé nɔ wlàn menyiko*“<sup>319</sup> – zu

---

<sup>316</sup> Siehe Lied Nr. 20 dieses Liedkorpus.

<sup>317</sup> Vor der Kolonisation und bevor das Geld als das alleinige Mittel für den Handel anerkannt wurde, wurden die Kaurischnecken als eine Art Währung verwendet.

<sup>318</sup> Es geht um einheimische Vornamen bei den Mahi, die ja grundsätzlich Wert auf Kinderreichtum legen.

<sup>319</sup> Siehe Lied Nr. 31 dieses Liedkorpus.

Deutsch: „Der Schöpfergott teilt jedem einen Namen zu“ – hin. In der Tat streben die Menschen alle nach finanziellem und sozialem Erfolg, um dadurch mehr an sozialem Ansehen gewinnen zu können. Gleichwohl scheitern manche, wohingegen andere den erwünschten Erfolg haben. So manche Gesänge der Mahi raten dazu, diese Tatsache nicht in Frage zu stellen, da es ohnehin unwahrscheinlich ist, eine Antwort zu finden. Diese Einstellung könnte als Determinismus bezeichnet werden, die Mahi selbst jedoch ordnen diese Geschehnisse dem vom Schöpfergott bestimmten Schicksal zu. Entweder hat der Schöpfergott einen mit diesem Erfolg beglückt oder nicht. Den Erfolgreichen kann in diesem Falle nichts von seinem Schicksal abhalten und keiner kann ihn seiner Bestimmung berauben. Dieses vorherbestimmte Schicksal findet seine Entsprechung in den menschlichen Handlinien, die bisher keiner verwischen konnte. Unzählig sind die Gesänge bei den Mahi, die diese Denkweise vermitteln. Auf diese Einstellung zum menschlichen Schicksals wird auch in anderen Liedern ein Schlaglicht geworfen. Hier kann das Lied „*Nù é wa sè*“<sup>320</sup> – zu Deutsch: „Was das Schicksal für einen vorgesehen hat“ – angeführt werden. In diesem Gesang werden die Menschen dazu aufgefordert, sich ihrem Schicksal zu fügen, denn ihnen kann nichts passieren, was nicht ohnehin vorgesehen war. Sie bleiben Opfer der göttlichen Bestimmung und können an diesem Umstand kaum etwas ändern. Sollte es beispielsweise vorgesehen sein, ein Unglück zu überleben, dann entrinnt man allen Gefahren. Im Gegensatz dazu stirbt man auf tragische Art und Weise, wenn das Schicksal es so fordert. Hierauf macht der Gesang aufmerksam, wenn der Musiker in einer Verszeile erklärt, dass keine Zaubermittel, seien sie noch so wirksam, den Tod abwenden können.

Die Vorstellung, dass man sein eigenes Schicksal nie unter Kontrolle hat, verursacht bei den Menschen, die in den Mahi-Gesängen auftreten, meist große Traurigkeit und eine gewisse Resignation. Sie sind sich darüber im Klaren, dass die Verwirklichung eigener Wünsche manchmal schwere Folgen mit sich bringen könnte, beispielsweise den Tod. Nur zu gerne würden die Menschen den Schöpfergott um Rat bitten, bevor sie eine Entscheidung fällen müssen, doch dies ist in ihrer Vorstellung nicht

---

<sup>320</sup> Siehe Lied Nr. 23 dieses Liedkorpus.

möglich. So besitzen sie keine Möglichkeit, den lauenden Gefahren auszuweichen. Im Lied mit dem Titel „*Alí é ma yí sè gòn*“<sup>321</sup> – zu Deutsch: „Gäbe es einen Weg zu Gott – Sè“ – vertritt der Sänger diese Meinung. In diesem Gesang wundert sich der Musiker, dass eine Person Geld spart, um sich zum Beispiel ein Auto zu besorgen, das unterwegs kaputtgehen könnte oder sie damit einen schweren Unfall erleiden könnte, in dessen Folge der Fahrer stirbt. Desgleichen wird in demselben Gesang gefragt, warum man überhaupt eine Ehe schließen soll, wenn sie doch manchmal den Tod zur Folge hat. Dem Musiker scheint es ein Rätsel zu sein, wie jemand freiwillig ein so hohes Risiko eingehen kann.

Da es den Menschen unmöglich ist, diese Welt zu begreifen, wird das Leben entweder mit einem Chamäleon oder mit einem Palmzweig verglichen. Einerseits ist damit gemeint, dass es sich allen Umständen anpassen kann. Andererseits wird es als veränderlich wahrgenommen. Damit die Menschen die schönen Momente nicht verpassen, die sich zeitweilig bieten, werden sie in manchen Gesängen aufgefordert, das Leben in vollen Zügen zu genießen. Dies kann ihnen helfen, ihre Schwierigkeiten zu akzeptieren, mit denen sie sich oft konfrontiert sehen. Hierfür kann der Gesang mit dem Titel „*E sinnu hwénu díé sun é*“<sup>322</sup> – zu Deutsch: „Es ist an der Zeit, etwas zu trinken“ – als Beispiel angeführt werden. In diesem Gesang wird nicht nur die Genusssucht thematisiert, sondern auch die Bedeutung des Lebens betrachtet. Indem man die Aufmerksamkeit auf den Sinn des Lebens richtet, zeigt man, dass das Leben aufs Engste mit dem Tod verknüpft ist, ein Fokussieren auf die negativen Seiten des Lebens somit unnützlich ist.

Eines der wichtigsten Themen, auf das man in den hier vorgestellten Gesängen immer wieder die Aufmerksamkeit lenkt, ist der Tod. Die Existenz des Todes scheint keine Furcht zu erregen, oder man versucht zumindest, diese Furcht zu unterdrücken. Mit dem Gesang „*Dó dọ yévo díé sa wé*“<sup>323</sup> – zu Deutsch: „Der Tod gibt sich umsonst die Mühe“, tritt diese Auffassung deutlich zutage. Man gibt zu bedenken, dass keine Familie durch das Wüten des Todes sofort vollständig vernichtet werden kann. Die Familie wird dabei mit einem Baum verglichen, auf den der

---

<sup>321</sup> Siehe Lied Nr. 21 dieses Liedkorpus.

<sup>322</sup> Siehe Lied Nr. 32 dieses Liedkorpus.

<sup>323</sup> Siehe Lied Nr. 39 dieses Korpus.



Musiker in seinem Lied anspielt. Darin heißt es, dass es nicht entscheidend sei, wie viele Mitglieder der Familie sterben müssen, da doch mindestens einer immer überleben wird. Die Wahrscheinlichkeit, dass alle im gleichen Moment ums Leben kommen, wird als sehr gering erachtet. Das Geflecht des Familienbaums kann so immer weiterwachsen. Dennoch wird das Ableben eines Mitglieds als schwerer Schicksalsschlag empfunden, denn es verursacht eine Leere, die keinesfalls ausgeglichen werden kann. Hierauf weist der Gesang „*O dadó djié gba é*“<sup>324</sup> – zu Deutsch: „Da ist der tönernerne Wasserkrug zerschlagen“, hin. In der Tat beabsichtigt man damit nicht, die Bedeutung eines Wassertonkrugs herauszustellen, sondern mit dieser bildhaften Metapher den Stellenwert jedes Menschen in seinem sozialen Gefüge darzulegen.

Die Grenze zwischen philosophischer und didaktischer Funktion der hier vorgestellten populären Gesänge der Mahi kann nicht eindeutig ausgemacht werden. Sie dienen gleichermaßen dazu, eine Morallehre zu erteilen und zur Reflexion über das behandelte Thema anzuregen.

## 5.5 Zusammenfassung

Bei den meisten Ethnien im Süden Benins und vor allem bei den Mahi dienen die populären Lieder keineswegs allein der Unterhaltung der Menschen, sondern sie vermitteln aufschlussreiche Botschaften, deren Zweck es ist, die Menschen zu belehren, indem man sie unterhält. So nehmen die populären Lieder und die mit ihnen einhergehenden Tänze einen großen Platz im sozialen und kulturellen Leben der Mahi ein.

Die Gesänge dienen nicht zuletzt auch als Mittel zur Bewahrung und Weitergabe mancher gesellschafts- und kulturbezogener Sitten und Bräuche. So werden seit Generationen durch die Lieder viele geschichtliche Begebenheiten und viele soziale, moralische und religiöse Regeln übermittelt, die als Grundlage des Gemeinschaftslebens betrachtet werden. Somit machen sie die Tradition erfahrbar.

Schließlich kommt den populären Liedern der Mahi die Aufgabe zu, individuelle Erfahrungen weiterzugeben und zum Nachdenken über das menschliche Sein und viele weitere existentielle Fragen, die als Rätsel der

---

<sup>324</sup> Siehe Lied Nr. 37 dieses Korpus.

Menschheit gelten, anzuregen. Immer ausgehend von einem konkreten Alltagsbezug werden dem Publikum in diesen Gesängen sowohl die individuellen Vorstellungen eines Musikers als auch das Denken einer ganzen Kultur vermittelt.

## 6 Zur kulturellen Identität und Authentizität in den Mahi-Liedern

Irreführend wäre es danach zu streben, ausführlich den unzähligen Definitionsversuchen des Begriffes „Identität“ nachzugehen, denn in fast allen wissenschaftlichen Disziplinen scheint dieser Begriff Diskussionsgegenstand zu sein. So beispielsweise in der Sozialpsychologie, der Psychoanalyse, der Pädagogik oder der Anthropologie. In einer Auseinandersetzung mit solch einem Begriff gilt es daher achtsam vorzugehen und den Begriff in einem weiten Sinne zu fassen. Im Rahmen der vorliegenden Studie geht es hauptsächlich darum, die verschiedenen kulturellen Werte darzulegen, die durch die populären Gesänge der Mahi vermittelt werden und die ermöglichen, die Mahi von anderen Ethnien oder Völkern zu differenzieren. In diesem Abschnitt der Untersuchung liegt der Fokus daher auf dem Begriff „Identität“ im kulturellen Sinne des Wortes.

Mit Gebrauch des Adjektivs „kulturell“ wird Bezug genommen auf den ebenfalls überaus komplexen Begriff „Kultur“. Er kann unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten definiert werden. Einerseits handelt es sich im engeren Sinne um die bildenden Künste, das Denken und Fühlen einer intellektuellen Elite; andererseits sind darunter im weitesten Sinne die Lebensweise, Weltanschauung, die Glaubensvorstellungen, die Wertsysteme sowie die soziale Organisation einer Gemeinschaft zu verstehen.<sup>325</sup> Für die vorliegende Untersuchung scheint letztere Definition passend, denn sie umfasst präzise Regeln, grundlegende Gesetze und Gewohnheiten, die das Zusammenleben und das Verhalten der Menschen erklärbar machen, die eine Gemeinschaft bilden. Damit sich diese Menschen gegen ihre soziale Umgebung abgrenzen können, ist die Identifizierung bestimmter kultureller Züge erforderlich, welche als identitätsprägende Merkmale wirken können. Sie favorisieren also die Kontinuität und die Wiedererkennbarkeit der betreffenden Kultur und gelten somit als kulturelle Identität. Arnd Uhle definiert den Begriff „kulturelle Identität“ wie folgt:

„Unter kultureller Identität wird die Gesamtheit der kulturell geprägten Werte samt den daraus resultierenden Weltansichten und Denkweisen sowie der ebenfalls kulturell geprägten Verhaltens- und Lebensweisen

---

<sup>325</sup> Vgl. Edgard PISANI: Préface. In: Paul-Marc HENRY, Basile KOSSOU: La dimension culturelle du développement. Une étude conjointe CEE UNESCO. Paris 1985, S. 10.

verstanden, die das Eigenbild einer Kulturgemeinschaft – namentlich einer Nation – prägen. Die so verstandene kulturelle Identität wird sowohl durch Elemente der Zugehörigkeit zu einem (übergeordneten) Kulturkreis als auch durch Elemente der Zugehörigkeit zu der individuellen Kultur der betreffenden Gemeinschaft bestimmt.<sup>326</sup>

Aus dieser Sichtweise des Begriffs ist erkennbar, dass die kulturelle Identität einer Gruppe sich auf Faktoren gründet, die für die betroffene Kulturgemeinschaft von Belang sind. Es handelt sich unter anderem um eine gemeinsame Geschichte, gemeinsame geistige Werte, gemeinsame Traditionen sowie Religion. Bausinger versucht es zu vereinfachen und zusammenzufassen, indem er sagt: Die kulturelle Identität erscheint als die „... Möglichkeit, über die Erfahrung einer definierten Kultur sich selbst zu erfahren und sich zuhause zu fühlen.“<sup>327</sup> Damit ist die Vermittlung spezifischer Eigenarten der betreffenden Kultur gemeint, die einem ermöglicht, deren Mentalität und Denkweise zu verstehen. Diese Grundwerte und Traditionen einer solchen Kulturgemeinschaft können indes durch ihre Sprache übermittelt werden.

Sprache gilt grundsätzlich als ein wertvolles und beachtliches Element zur Identifizierung einer Gemeinschaft. Sie verschafft und intensiviert die Bindung an die Tradition bzw. die kulturellen Werte sowie das Gemeinschaftsleben und die -regeln. Die Sprache ist zudem ein bedeutendes Kommunikationsmittel, durch das die menschlichen Erfahrungen analysiert, interpretiert, zusammengefasst und übermittelt werden. Damit gilt sie als das wertvolle Gut eines Kulturkreises, das nichts Statisches darstellt, sondern zahlreichen und umfangreichen Veränderungen unterliegen kann. So trägt Sprache zur Bereicherung und dem Weiterleben der Traditionen bei.

Als soziokulturelles Mittel zur Unterhaltung und zugleich zur Mitteilung bedeutender Informationen und Lehren enthält das Lied kulturelle Werte des jeweiligen Milieus, aus dem heraus es entstanden ist. So werden mittels der Lieder mitunter sämtliche philosophische,

---

<sup>326</sup> Arnd, UHLE: Freiheitlicher Verfassungsstaat und kulturelle Identität. Zitiert nach Rupert SCHOLZ: Kulturelle Identität. Über Multikulturalität im Unterschied zu Multikulturalismus. In: Die Politische Meinung 465 (2008), hier S. 35.

<sup>327</sup> Hermann BAUSINGER: Kulturelle Identität - Schlagwort und Wirklichkeit 1987. Online unter:

<https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/10900/47802/1/pdf>, S. 84.

mythologische, religiöse und historische Bereiche, aber auch das Alltagsgeschehen der jeweiligen Kultur abgebildet. Die Liedtexte, die in der Regel für das Volk geschaffen, an es gerichtet und von ihm verstanden sowie gesungen werden, ermöglichen den Menschen ihre eigene Tradition zu verstehen und sich damit zu identifizieren. Am Beispiel mancher Begriffe der Mahi-Lieder wird gezeigt, inwiefern die behandelten Themen in den Liedern vollends zum Verständnis ihrer Mentalität und Weltanschauungen beitragen.

### 6.1 *Gbè* oder die Lebens- bzw. Existenzvorstellung in den Liedern

In vielen Gesängen werden das Leben oder verallgemeinernd die verschiedenen Daseinsformen menschlicher Existenz thematisiert. So tauchen oft Begriffe wie *Weké*, *Gbèmè* oder lediglich *Gbè* auf, die auf der einen Seite zur Bezeichnung der Welt oder des Universums und auf der anderen Seite zur Unterscheidung des Daseins oder schlicht der menschlichen Existenzformen dienen. Der Begriff *Gbèmè* stellt dabei das Gegenteil zum Jenseits – *Kútómè* – dar und meint damit folglich das Leben. Spricht der Musiker aber von *Gbètómè*, so meint er die Umwelt, also den Lebensraum aller Wesen auf Erden. Dabei ist *Gbè* die Kurzform des Begriffes in den Gesängen. *Gbèmè* setzt sich aus der Erde, dem Himmel und deren mannigfaltigen Bestandteilen, also Gebirge, Gestirne, Gewässer, Regen, Donner etc., auch Pflanzen- und Tierwelt und nicht zuletzt den Menschen zusammen. Insofern kann *Gbèmè* manchmal mit dem Begriff *Universum* verwechselt werden, das im Alltagsgespräch zumeist als *Weké* bezeichnet wird. Die Geschichte lehrt uns, dass in alter Zeit den im *Gbètómè* lebenden Wesen sogar mythische Mächte zugesprochen wurden, denen es möglich war, ihre Gestalt zu wechseln. Sie konnten so jegliche Form annehmen und umgekehrt. Laut Erzählung war es aber auch Menschen möglich, sich in Tiere, Pflanzen, Flüsse, Bäche oder auch Wege zu verwandeln. Sie alle waren verbunden durch eine Art kollektives Bewusstsein, das ihnen ermöglichte, auf allen bewussten und unbewussten Ebenen miteinander zu kommunizieren.

Betrachtet man die mündliche Literatur der Mahi, so soll *Gbè* vorerst als die Natur verstanden werden. Natur im Verständnis der Mahi weicht völlig von der ökologischen Vorstellung dieses Begriffes ab. Es geht dabei

nicht um ein *Spatium*, das Träumerei oder Verzauberung hervorruft, sondern vielmehr um einen Raum der Lehren. Bei den Mahi wird diese Natur als das physische und biologische Umfeld betrachtet, aus dem der Mensch jederzeit die Antworten für seine Sorgen oder Probleme schöpfen könnte, wie Bienvenu Koudjo schreibt:

„Elle se présente plutôt comme un livre ouvert où l’homme peut lire un certain nombre d’enseignements capables d’orienter sa vie. Tout se passe comme si l’environnement physique et biologique de l’homme était mise à sa disposition, non seulement pour lui fournir ses moyens de subsistance, mais aussi pour lui donner les directives qu’il doit suivre s’il veut vivre heureux.“<sup>328</sup>

Koudjo meint damit, dass die Natur als ein offenes Buch angesehen wird, aus dem viele nützliche Hinweise für ein glückliches Leben gezogen werden können. Diese Naturauffassung haben die Mahi-Musiker so verinnerlicht, dass sie keine Gelegenheit verpassen, um Beispiele aus der Tier- oder Pflanzenwelt heranzuziehen, die als Erklärung einer Handlung oder eines Ereignisses dienen. Am Beispiel von moralischen Grundsätzen und Überzeugungen dieser Naturwesen liefern die Musiker Antworten auf Schwierigkeiten oder Unannehmlichkeiten, mit denen die Menschen oft konfrontiert sind. Beispielsweise bringt der Musiker durch die Aussage eines Büffels die Sorge der Menschen um ihre Nachkommen zum Ausdruck. So heißt es in diesem Gesang:

„Àgbo djé jì viton bó kú é,  
agbovi tó ná kpán  
agbozo hún?

Àgbo djé jì viton bó kú é,  
àgbovi tó ná kpán  
agbozo hún?

Vò nén ɔn sà wɛ àgbo dé bo  
àdàkpɔvi je fi nén bó ɔp  
huùn é nyon.

Kú cé gbé ɔ, vi dé tó ná wà  
àdan cé nò hùn hún?

Der Büffel bringt sein Jungtier zur Welt  
und stirbt danach, ob das Jungtier  
das Geweih tragen könnte?

Der Büffel bringt sein Jungtier zur Welt  
und stirbt dann, ob das Jungtier das  
Geweih tragen könnte.

Darum macht sich der Büffel Sorgen,  
als der Panther erschien und nickte mit  
Herzenseufzer: Das ist wahr.

Brüllt mein Junges nach meinem Tod  
so heftig wie ich?“<sup>329</sup>

Dieses Lied gilt also als eine Übertragung menschlicher Probleme auf die Welt der Tiere, die in afrikanischen Liedern häufig zum Vergleich herangezogen wird. Dem liegt die Vermutung zugrunde, dass auch andere

<sup>328</sup> KOUDJO: La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun" (wie Anm. 39), S. 339.

<sup>329</sup> Vgl. das Lied Nr. 33 dieses Liedkorpus.

Lebewesen in gleicher Weise empfinden können und somit zum Beispiel auch Angst empfinden. Außerdem wirft das Lied ein gesellschaftliches Problem auf: die Existenz der Nachkommen, nachdem die Eltern gestorben sind. Oftmals greift der Musiker Beispiele aus dem nahen Umfeld auf, besonders aus der Tier- und Pflanzenwelt, um die Aufmerksamkeit auf die Schwächen der Menschen sowie ihre Ähnlichkeit mit den Tieren zu lenken. Ebenso kann die in einem Lied besungene physische Kraft eines Wildtieres mit der eines Menschen verglichen werden, um neue Kräfte zu wecken. In einem Arbeitslied beispielsweise ermuntern sich die Beschäftigten gegenseitig, indem sie sich mit einem Elefanten vergleichen. In dem Lied heißt es:

„Hònlón hònlón, gidi gidi dò wu yè. Mí ná xo zèlè. Gélu é gélu é, mí ná xo zèlè. Gélu é, gélu é! Mí ná xo zèlè. Gélu mà sò dò bo jàn. Mí ná xo zèlè.	So viel Kraft habe ich weiterhin. Mithin können wir das ja überwinden. Im Namen des Elefanten werde ich es überwinden. Elefant! Elefant! Dann lässt sich das überwinden. Dem Elefanten widersteht nichts. Somit können wir das überwinden.“ <sup>330</sup>
---	---

Diese Regeneration der Kräfte kann auch durch den Vergleich mit einem Felsen oder einer Pflanze geschehen, die beeindruckende Eigenschaften besitzen. Manche Gesänge führen den Zuhörer direkt in die Tier- und Pflanzenwelt ein, die in der Vorstellung der Mahi ihre eigenen Lebens- und Denkweisen haben. So kommt die Süßkartoffel beispielsweise in dem Lied *„Der Mensch ist zu fürchten“*<sup>331</sup> dem Undank der Lebewesen gegenüber zu dem Entschluss, dass sie ihnen keine Wohltat mehr tun möchte. Die Süßkartoffel produziert tatsächlich einen Stoff, der wie ein Wachstumsmittel für die Jamswurzel wirkt, sodass diese besser wächst als die Süßkartoffel selbst.

Neben der Tier- und Pflanzenwelt übernehmen die Naturgötter eine Schlüsselposition im Leben der Menschen. Sie werden generell als Garanten für den Schutz und den Wohlstand der Menschen gehalten, sodass sie häufig in den Gesängen genannt werden. Diesem Glauben an die Existenz solcher übernatürlichen Kräfte liegt der Beachtung einiger Verbote zugrunde. Obwohl die Naturgötter keine zerstörerischen Kräfte darstellen, kann die Nichteinhaltung der Verbote streng bestraft werden.

---

<sup>330</sup> Vgl. das Lied Nr. 5 dieses Korpus.

<sup>331</sup> Siehe hierzu Lied Nr. 26 dieses Liedkorpus.

Mitunter kann ein solcher Verstoß schwere Krankheit oder sogar den Tod zur Folge haben. Deshalb versuchen die Menschen, niemals gegen die Gebote der Götter zu verstoßen und streben nach einem glücklichen Leben. Dies gilt als die einzige Möglichkeit, um der Strafe der Götter zu entgehen:

„Sukpɔ é ma hùnnu,  
o hùnxá dé nòn hù é á.

Die Fliege, die nicht gegen die rituellen Verbote<sup>332</sup>  
verstoßt, wird nicht von der Gottheit getötet  
werden.“

In der Vorstellung der Mahi scheint das Leben auf Prinzipien zu basieren, deren Einhaltung als Bedingung für ein friedliches Leben auf Erden angesehen wird.

Darüber hinaus spielt das soziale Umfeld in der Existenzvorstellung der Mahi eine bedeutende Rolle. Aus dieser Sicht resultieren alle Gründe zur Beanstandung eines Missverhaltens oder eines Verstoßes gegen die Gesellschaftsordnung. In der Existenzphilosophie der Mahi wird beispielsweise die Unfruchtbarkeit einer Frau derart negativ beurteilt, dass die Geburt eines Kindes eine innerliche Befreiung für sie darstellt. Dabei zollt man Gott und den Ahnengeistern Dank, die haben verhindern können, dass man soziale Ächtung und Ausgrenzung als Folge der Unfruchtbarkeit erfährt. So offenbart eine Frau den Ursprung ihres Glücks wie folgt:

„Mahu wɛ ná vi ɔ mi.  
O sɛ wɛ ná vi ɔ mi é ló.  
Mahu wɛ ná vi ɔ mi.

Akulúnɔ mɛdó wɛ ná vi ɔ mi  
bòdɔ ni ji.

Un sɔ lɛ nɔ nù mà dɔ ɔ, un dɛkɔn. Ohne etwas zu essen zu haben, betreue ich es.  
Un sɔ lɛ nɔ àvɔ má gbàla ɔ,  
axwo kókó. Mir liegt wenig daran, auch wenn ich nichts zum Anziehen habe.“<sup>333</sup>

Allein Gott hat mir dieses Kind ja geschenkt.  
Oh, Gott hat mich mit dieser Geburt beglückt.  
Allein Gott hat mir dieses Kind ja geschenkt.  
Der Allmächtige hat mich mit dieser Geburt  
beglückt.

In vielen anderen Gesängen wird ebenfalls zum Ausdruck gebracht, wie wichtig Kindersegen für die Mahi ist. Das Kind erscheint als ein Schatz, den man nirgends mit Geld kaufen kann, weshalb sich jedes Individuum diesen Kinderreichtum wünscht. Der Mahi erduldet seine eigene Unfruchtbarkeit bzw. seine Sterilität weniger als beispielsweise Armut oder

<sup>332</sup> Siehe dazu Lied Nr. 46 dieses Liedkorpus.

<sup>333</sup> Siehe hierzu das Lied Nr. 1 dieses Liedkorpus.



Not. Dies bedeutet nicht, dass er die Macht des Geldes nicht anerkennt, sondern viel Wert auf die Zeugung von Nachkommen legt. So werden viele Zaubermittel zu diesem Zweck verwendet und jegliche Naturgötter zur Hilfe gerufen. Der Kindersegen ist für die Mahi von immenser Bedeutung, ist jedoch nicht die einzige Bedingung für ein gelungenes Leben.

Auch ein Mangel an Finanzmitteln kann ein Grund dafür sein, dass man lebensmüde wird.<sup>334</sup> Diese Problematik haben die Musiker so gut erkannt, dass sie ihre Mitmenschen in vielen Gesängen von solchen Gedanken abzubringen versuchen. Sie sehen kein schwerwiegendes existenzielles, sondern ein kurzfristig behebbares Problem. Finanzschwierigkeiten sollen lediglich als möglicherweise nur temporärer Schicksalsschlag betrachtet werden, wie der Musiker Alokpon zu verstehen gibt:

„Ayihunhón gbètómè é mí wá, o cinéma dèsu wè gbètómè xó nyi. Mò mēdòkpó má sè gbèton mē kpan bónú mēdè ná nyò àlòton é.	Auf dieser Welt, in die wir gekommen sind, scheint das Leben wie eine Kinodarbietung zu sein. Seine Sprache kann keiner nachvollziehen. Auch weiß keiner, wie das abläuft.“ <sup>335</sup>
--	--

Daher muss man nicht verzweifeln. Solange man lebt, gibt es immer Hoffnung.

Der Glaube daran führt die Mahi oft dazu, sich in ihr Schicksal zu ergeben, das sie als *Sè* bezeichnen. Es wird auch *Gbè* genannt, denn in dieser Sprache wird das Bezeichnete mitunter durch den Bezeichnenden ersetzt. So wird diese Metonymie oft zum Terminus für den Schöpfergott. Andere Varianten wie *Ayihunhóngbè* oder *Sèkètègbè* werden auch gebraucht. Auf die Vorstellung des Einzelschicksals wird später ausführlich eingegangen. Diese Resignation ermöglicht es den Mahi, allen Schicksalsschlägen zum Trotz ein zufriedenes und glückliches Leben führen zu können. Dies belegt folgende Textstelle des Liedkorpus:

„Tómèlìxò é nò lè dè né bò, é mà nò lè dò gbènyànyànlìxò. E mà nò nyonùì wu é sè é, bò nò lé dò gbè	Nur auf Reisen ist eine Umkehr möglich, aber nicht wegen eines mühsamen Lebens. Man darf sich nicht schlauer als der Schöpfer zeigen, um wegen des mühsamen
--	---

<sup>334</sup> Siehe dazu das Lied Nr. 20 dieses Liedkorpus.

<sup>335</sup> Siehe hierzu das Lied Nr. 22 dieses Liedkorpus.

## 6.2 *Gbètɔ* oder der Mensch im Mittelpunkt der Gesänge

Unsere Existenz ist auf die vorgeburtlichen Bedingungen angewiesen, die der Mensch nur schwer verändern kann. Nun stellt sich die Frage: Wie stellen sich die Mahi den Menschen vor?

Eines der Ziele der Studie über die Gesänge der Mahi ist es, ihre Vorstellungen über den Menschen anhand der Gesänge zu analysieren, um die so gewonnenen Kenntnisse einer breiten Leserschaft zugänglich zu machen. Den Menschen nennen die Mahi in ihrer Sprache *Gbètɔ*. Der Begriff setzt sich aus *Gbè* und *tɔ* zusammen. Mit der Zerlegung des Wortes wird der Begriff erklärbarer, denn einerseits bedeutet der Begriff *Gbè*, das Leben, der erlebte Teil des Daseins; andererseits sind darunter die Natur, die Welt sowie das Universum zu verstehen. Dahingegen bedeutet der Begriff *tɔ*: Besitzer, Eigentümer, Inhaber. Daraus geht hervor, dass es sich um ein Wesen handeln muss, das zwischen dem Schöpferwesen – *Gbèdótɔ* – und den Lebewesen – *Nùdógbè* – steht. In der Vorstellung der Mahi stellt der Mensch keineswegs die Krone der Schöpfung dar. Er ist selbstverständlich nicht der Meister der Schöpfung, sondern eher ihr bedeutendstes Element. Ein Wesen, das hinter allem einen tieferliegenden Sinn vermutet, aus freiem Willen heraus handeln kann und ein eigenes Bewusstsein besitzt, wie Jacob Agossou betont:

„Gbètɔ, comme le mot l'indique est l'être qui exerce, de façon vassale, la fonction de père de la vie. Parmi les êtres vivants sur terre, il est le premier de la série.“<sup>337</sup>

*Gbètɔ* erscheint folglich als eines der wichtigsten Geschöpfe Gottes, das per Definition dazu berechtigt ist, die Geschicke auf Erden mitzubestimmen und zu beeinflussen. Das Bild der Mahi vom Menschen scheint nicht weit von dessen Beschreibung in der Bibel abzuweichen. In der Bibel wird darauf hingewiesen, dass der Mensch die letzte Schöpfung Gottes war und er ihn nach seinem Abbild erschaffen hat.

<sup>336</sup> Siehe hierzu das Lied Nr. 19 dieses Liedkorpus.

<sup>337</sup> AGOSSOU: GBETÓ et GBEDÓTÓ (wie Anm. 88), S. 58.

Die Gesänge der Mahi fokussieren sich in erster Linie auf zwischenmenschliche Beziehungen, die gekennzeichnet sind durch eine Vielzahl an menschlichen Emotionen, wie beispielsweise: Liebe und Hass, Demut und Güte, Angst und Ärger oder Neid und Missgunst. Sie alle sind dem Menschen inhärent. *Gbèto* ist seinen Mitmenschen ein Rätsel, das schwer zu lösen ist, denn die Gedanken eines Menschen im Voraus zu errahnen, scheint ein Ding der Unmöglichkeit zu sein. Erst anhand seiner Taten und Handlungen scheint man eine Intention erkennen zu können. Dies birgt ein gewisses Risiko. Manche Texte empfehlen es dem Hörer deshalb sogar, sich nie vorbehaltlos auf einen Menschen zu verlassen. So heißt es deutlich in diesem Gesang der Mahi:

„Gbèto dọ xesi lo ó. E gbèto wé é ló nọ họn ná né. Jakpatà mà nyi nu n' àhọn ná né. Àjanù xràlà mà nyi nu n' àhọn ná né. Mè é nyi nọvu é bọ hwi kpó é kpó, é mí nọ kọlọ àlọ bó nọ dọ jẹnù dù wé ọ, é sè kú tówé ní sọ nẹ kpodé ọ, é ná dọ ní jesín bódọ jí mè, kú hwè ká gbọ sọ mè né ọn dù jan sọ mó nọ sún án.	Der Mensch ist zu fürchten. Nur der Mensch muss gemieden werden. Vor der Viper darf man eher nicht in Panik geraten. Vor der Hyäne darf man auch nicht erschrocken sein. Wären Deine lieben Verwandte, mit denen Du Dir oft die Hände wäschst und zusammen isst, über deinen morgigen Tod informiert, so würden sie den Tod dazu überreden, das unverzüglich auf heute morgen vorzuverlegen.“ <sup>338</sup>
--	--

In diesem Auszug geht es nicht um die Furcht vor den Menschen, sondern eher um das Misstrauen. Der Musiker geht davon aus, dass nicht alle Menschen verlässlich sind, sondern ihre guten Absichten schnell aufgeben können, um einem anderen zu schaden. So kann sich jemand beispielsweise als undankbar erweisen, oder missgünstig werden. Außerdem gehören Grausamkeit, Undankbarkeit, aber auch Gier, Ungerechtigkeit und Boshaftigkeit zum Alltag; sie manifestieren sich durch okkulte Praktiken. Einige Individuen besitzen verabscheuungswidrige Zaubermittel, durch die sie die anderen bedrohen oder sogar ihr Leben ruinieren können. Was die Menschen dabei dennoch vergessen, ist, dass in der Lebensauffassung der Mahi zwischen Gut und Böse ein natürliches Gleichgewicht herrscht und jeweils positive oder negative Taten im selben Maß auf die betroffene Person zurückfallen werden, gleich dem Motto: Wer Wind sät, wird Sturm ernten. Solch ein Mensch wird

---

<sup>338</sup> Siehe hierzu das Lied Nr. 26 dieses Liedkorpus.

sich dann jedoch nicht mehr an seine Tat erinnern, sondern andere Personen zu Unrecht für sein Unglück verantwortlich machen. Hierauf wird das Augenmerk in einem Lied gelenkt. Dort heißt es:

„O gbènuḍé nò òn wé  
yé kó vedó é.

A má mó án, gbèxó ḍé nò òn án.  
Nù tówé é hwé wa d' ablumé;  
nù nyànyàn é o wa d' ablumé  
òn bó ḍḗ meḍé kun nyen ó o,  
o sèkètegbè ká mó bi wíí.  
Mà ḍagbéwato mà kú gbènegbé.  
gbèto nyànyànwato mà kú  
gbènegbé.

Glaubt ihr, dass ein Verstoß gegen die natürlichen Vorschriften unbestraft bleibt. Seht ihr, keine Lebensregeln sind ohne Strafe. Alles, was Du getan und geheim gehalten hast; Das Übel, das Du heimlich getan hast und vermutest, dass es vor allen geheim gehalten werden soll, hat *Sékètegbè* gesehen. Der Wohltäter wird nicht an jenem Tag sterben. Auch wird der Übeltäter nicht zugleich sterben.“<sup>339</sup>

Jeder trägt also selbst die Verantwortung für sein Handeln und die daraus resultierenden Konsequenzen, andere Menschen tragen höchstens eine periphere Mitschuld, die ihnen oft nicht einmal bewusst ist. Der Mensch ist jedoch nicht immer eine Gefahr für seine Mitmenschen. Er kann grundsätzlich selbstlos und hilfsbereit sein.

Allerdings ist das Verhältnis der Menschen untereinander für jedes Individuum von größter Relevanz, denn die Hilfe der Mitmenschen ist in vielen Situationen unentbehrlich. So kann man sich in Notzeiten auf den anderen verlassen und mit seiner Unterstützung rechnen. Dieser positive Aspekt des Zusammenhaltes einer Gemeinschaft taucht ebenfalls in den Gesängen auf. Manche Musiker heben in ihren Liedern die Diskrepanz zwischen dem Ist- und dem Soll-Zustand hervor. Im folgenden Lied wird auf einige Situationen hingewiesen, in denen der Mensch unbedingt auf die Hilfe und Loyalität des anderen angewiesen ist:

„Gògònví lè wé nò ḍḗ  
gbèto mà nyò é lóo.  
E sín xwésin towé gbé o  
Gbèto jèn o ḍḗ ná yòlo.  
O kú biyò xwé tówé gbè,  
àzòn biyò xwé tówé gbè,  
o zó ḍḗ d'awágbò o ji agá é,  
gbèto jèn o ḍḗ ná yòlo.

Nur dumme Leute finden Menschen unwichtig.  
Wenn das Unglück einen heimsucht,  
so ruft man eben Menschen um Hilfe.  
Wenn der Tod bei Dir an der Tür steht,  
taucht die Krankheit bei Dir auf,  
Steht Dein Haus in Flammen, so musstest  
Du nur Menschen aufrufen.“<sup>340</sup>

<sup>339</sup> Siehe das Lied Nr. 28 dieses Liedkorpus.

<sup>340</sup> Siehe das Lied Nr. 27 dieses Liedkorpus.

In diesem kurzen Auszug wird etwas hervorgehoben, das nie mit Geld zu bezahlen wäre, nämlich menschliche Zuwendung, moralische Unterstützung und die heilende Wirkung, die von der Anteilnahme eines besorgten Menschen ausgehen.

### 6.3 Sè mitsamt *Gbèdòtò*: die Schicksals- bzw. die Gottesvorstellung

Laut einem – im deutschen Sprachraum sehr bekannten – Sprichwort, ist jeder seines Glückes Schmied. Die Mahi hingegen vertreten die Meinung, dass für das Glück einzig eine übermenschliche Instanz verantwortlich ist. So greift der Mahi auf eine Vielfalt von Begriffen zurück, die zur Bezeichnung ebendieser göttlichen Instanz dienen. Es werden unter anderem *Aklúnò meqò*, *Gbèdòtò*, *Sègbo-lisa*, *Alonusè*, *Dàdà Sègbo* oder schlichtweg *Sè* unterschieden. Alle diese Synonyme verweisen auf ein höchstes Wesen, das alle Lebensereignisse vorherbestimmt habe. Es ist daher vonnöten, diese Entität zu ergründen, damit die Weltanschauung der Mahi besser verstanden werden kann. Alle oben genannten Bezeichnungen sind nicht zufällig ausgewählt, sondern hängen von der jeweiligen zu vermittelnden Botschaft und deren Bedeutung ab. So tauchen zum Beispiel in den Märchen, Sagen, Legenden usw. Bezeichnungen wie *Dàdà Sègbo*, *Gbèdòtò*, *Sègbo-lisa*, *Ayihunhón gbèdòtò* auf, die alle auf den Schöpfer der Natur und allem, was sie umfasst, verweisen. Sie kommen ebenfalls in den erzählenden Liedern zum Vorschein. Im allgemeinen Sprachgebrauch dominiert jedoch die Bezeichnung *Sè*. Es stellt sich die Frage, warum die Mahi so viel Wert auf diesen Begriff legen. Die Beantwortung dieser Frage ist von der Bedeutung dieses Begriffs abhängig.

Im Denken und Glauben der Mahi besitzt jeder Mensch ein vitales Prinzip, das *Sè* benannt wird. Es ist unsichtbar, immateriell, unveränderlich und zeitlos. *Sè* stellt das Substrat des Seins dar. Es ist aber nichts Spezifisches für die Menschen, da Tiere und Pflanzen, also alle Lebewesen, auch diesen „permanenten Schatten“<sup>341</sup> besitzen. Deswegen sind die Mahi und andere Völker Afrikas der Auffassung, dass man, bevor man

---

<sup>341</sup> „Sè“ wird als „ein permanenter Schatten“ bezeichnet. Vgl. dazu G. A. GUÉDOU: *Xó et gbè* (wie Anm. 11), S. 243.

einen Baum fällt, dessen Geist um Erlaubnis bitten sollte. Getreu diesem Prinzip soll man ein Tier erst trinken lassen, bevor man es schlachtet. Dies gilt als an die Seele des Lebewesens gerichtete Bitte um Erlaubnis, denn es wird vermutet, dass ein Geist in allem verankert ist, was lebt. Obwohl man keine konkrete Erkenntnis hat, wird empfohlen, dem Geist dieses Wesens Achtung entgegenzubringen. Der Mensch und alle anderen Wesen unterscheiden sich dabei durch die ihnen innewohnenden Energien, denn die des Menschen stellt eher eine rein göttliche Energie dar. Sè ist darüber hinaus individuell und symbolisiert offensichtlich eines der wichtigsten spirituellen Elemente, auf dem die Existenz aller Lebewesen beruht. Es ist der machtvolle und auch der essentiell bedeutendste spirituelle Bestandteil eines jeden Lebewesens. Die Mahi glauben ebenso wie die ihnen benachbarten Völker, dass jedes Lebewesen bis zu vier spirituelle Elemente in sich vereinen kann. Bernard Maupoil schreibt hierzu: „*Chaque être vivant, chaque animal, chaque plante, chaque chose créée par Mawu possède quatre âmes: yè, wésagù, lidón et sè.*“<sup>342</sup>

Wenn die Mahi den Begriff Sè benutzen, beziehen sie sich auf eine individuelle Schutzmacht. Sowohl in den Gesängen als auch im Alltagsgespräch handelt es sich um eine göttliche Unterinstanz, die evident für den Schutz einzelner Menschen verantwortlich ist. Sie ist folglich von einem Individuum zum anderen unterschiedlich, sodass sie unmittelbar in Notlagen verantwortlich gemacht wird. Mahi verwenden häufig den Ausdruck: „Sè cé wé!“ – zu Deutsch: „Das ist mein Schicksal!“. Im Glauben der Mahi ist jedes Individuum mit einem eigenen Sè zur Welt gekommen. Es wurde beauftragt, alle Geschehnisse mitzubestimmen, die dem Menschen begegnen können. Nur wenn das Sè einer Person einwilligt, erfolgt eine Veränderung. Alles geschieht nach seinem Befehl. So kann leicht nachvollzogen werden, dass man den Begriff gleichbedeutend mit dem Schicksal, dem Los oder der Providenz in den ethnologischen Literaturen vergleichen kann. In einem Lied der Mahi heißt es:

„Nù wa sè wè nò wa  
mè lóo.

Obò nò gbòè à éé?

O bò nò gbò è abàḡxwé ɔ,

Was das Schicksal für einen vorgesehen hat,  
wird einem auch passieren.

Könnte kein Zaubermittel das jemals abwehren?

Könnte ein Zaubermittel den Tod abwenden,

---

<sup>342</sup> MAUPOIL: La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves (wie Anm. 268), S. 378.

mè cé à ó gan.“

so wäre mein Verwandter gerettet.“<sup>343</sup>

Sè ist in der Vorstellung der Mahi kein bloßer Schutzengel, sondern ein Bindeglied zwischen dem Geschöpf und seinem Schöpferwesen. Georges Guédou zufolge kann Sè mit der Nabelschnur verglichen werden, die es dem Menschen als Geschöpf ermöglicht, der Attribute seines Schöpfers teilhaftig zu werden:

„C'est la vie en tant que principe reliant la créature au créateur. C'est une sorte de cordon ombilical qui permet à l'être crée (gbètó) de participer à tous les attributs de son créateur (Máwú-gbèdótó)“<sup>344</sup>

Vordergründig verweist der Begriff auf eine göttliche Instanz. Er dient somit zur Bezeichnung für einen persönlichen Gott, der grundsätzlich einem Individuum eigen ist. Alle individuellen Sè sind einer obersten Kraft unterstellt, die als Sègbo, Sègbè oder auch Sèkètègbè bezeichnet wird. Sègbè oder Sègbo sind mit dem Schöpfergott gleichbedeutend, der im Alltagsgespräch als Mahu bezeichnet wird. Er ist für die Aufgaben sämtlicher einzelner Götter verantwortlich. Ausgerufen, erfleht, kritisiert oder um Hilfe gerufen, passt jeder Augenblick für die Menschen dazu, ihm ihr Anliegen auszusprechen. In einem Lied zeigt ein Musiker seine Enttäuschung über die Ungleichheit der Schicksale, indem er sich mit folgenden Worten an Gott wendet:

„Un jùjòn anyí bó d' alogba  
bó nà kpon ségbó ó é.  
Ablùme un zón wá bó hùn  
nùkùn bó kpé dó  
gbenyànyànu.  
Ni kpodó se cè kpodó wezún  
on ji né.

Ich sitze mutlos mit der Hand an der  
Schläfe und betrachte Sègbo (Gott).  
Im Dunkeln bin ich hierhergekommen.  
Dann öffnete ich die Augen und stand einem  
schlechten Leben gegenüber.  
Ich führe den Kampf mit meinem  
Schicksal.“<sup>345</sup>

In diesem Auszug wird der Unterschied zwischen Sè und Sègbo verdeutlicht. Hin und wieder wird statt Sègbo der Begriff Sè zur Bezeichnung für den Schöpfergott verwendet, allerdings nur dann, wenn der Musiker im Gesang aus ästhetischem Grund darauf verzichtet, die Bezeichnung vollständig auszusprechen. Ist das der Fall, ist die gesamte Verszeile notwendig, um zu verstehen, was genau gemeint war. Ansonsten wird

---

<sup>343</sup> Siehe das Lied Nr. 23 dieses Liedkorpus.

<sup>344</sup> GUÉDOU: Xó et gbè (wie Anm. 11), S. 332.

<sup>345</sup> Siehe das Lied Nr. 24 dieses Liedkorpus.

der Begriff *Sè* oft verwendet, um das vom Schöpfergott jedem Individuum zugeordnete Schicksal zu bezeichnen. *Sègbo* scheint wiederum der „Architekt“ zu sein, der für alles einen Plan erstellt hat. Es zeigt sich, dass auf dieser Welt alles nach Gottes Plan verläuft. Nicht einmal eine Feindschaft könnte ohne sein Zutun entstehen. Laut dieser Vorstellung wäre es demnach zwecklos, irgendwelche Befürchtungen zu hegen, da der Lauf der Dinge ja schon vorherbestimmt ist. Eine feste Gesetzmäßigkeit also, die der Mensch nie beeinflussen könnte, wie zum Beispiel der Tag-Nacht-Rhythmus, den niemand beeinflussen kann.

Darüber hinaus wird der Begriff *Sè* im sozialen Kontext zur Bezeichnung der Eltern verwendet. So kommt es oft vor, dass gesagt wird: „*Tɔ nyi sè, bo no nyi sè*“ zu Deutsch: „Die Eltern stellen die allerersten Personen dar, denen das Kind sein Leben verdankt und denen folglich Respekt entgegengebracht werden soll.“ Hierauf will die Tradition hinaus. Damit ist gemeint, dass sie jene sind, die vor *Sè aklúnɔ* und *Sè meɣɔ*<sup>346</sup> die Verantwortung übernommen hätten, einem das Leben zu schenken. Aus diesem Grund sollen die Eltern ehrwürdig behandelt werden. Ansonsten kann jedes Wort, das aus ihrem Mund herausgeht, Glück und Unglück bringen.

Eine weitere Erklärung des Begriffs kann nur auf der Bedeutungsebene des *Fa*-Orakels geschehen. Ein Mensch, der in das *Fa*-Orakel im „*Fa*-Wald“<sup>347</sup> bei dessen Priestern eingeweiht wird, kann auf sein „Schicksal“ anspielen. Damit versucht er die Schwierigkeiten in allen Bereichen seines Lebens zu vermindern. Auf diese Weise rekurriert er auf sein *Sè kpɔli*<sup>348</sup> hin, was sein persönliches, nach der Einweihung ins *Fa*-Orakel erworbenes Zeichen bedeutet. Es enthält einige Regeln, auf denen der Eingeweihte sein Leben aufbauen muss. Desgleichen kann ein Anhänger

---

<sup>346</sup> Der erste Begriff verweist auf den Schöpfer, der ebenfalls als *Sè meɣɔ* bezeichnet wird, während der zweite sich auf das Einzelschicksal bezieht.

<sup>347</sup> Ein *Fa*-Wald wird als der Ort erachtet, in dem eine Initiation ins *Fa*-Orakel stattfindet, die es jemanden ermöglicht, nach Gusto *Fa*-Wahrsager zu werden.

<sup>348</sup> Es wird als ein „offenes Buch“ betrachtet, aus dem die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft des betroffenen Individuums abgelesen werden können. Es spiegelt die gesamte Identität dieser Person wider und nennt ihr außerdem Lösungs- und Verbesserungsvorschläge, die ihr Leben in allen Bereichen angenehmer gestalten könnten.



der Naturreligion die Gottheit, die in ihn fährt, als ein weiteres Sè betrachten. Mag sein, dass jedes Sè einmal vergehen muss. Im nächsten Abschnitt wird deshalb näher auf die Todes- und Jenseitsvorstellung der Mahi eingegangen.

#### **6.4 Kú, die Todes- und Jenseitsvorstellung in den Liedern**

Im folgenden Abschnitt der Studie stehen die Vorstellungen und Überzeugungen der Mahi in Hinblick auf den Tod im Fokus. Es wird zu betrachten sein, welche unterschiedlichen Funktionen die Trauergesänge in Hinblick auf diese Vorstellungen besitzen. Es gibt eine Vielzahl an Trauerliedern, die zu unterschiedlichen Zwecken gesungen werden. Während manche Lieder als Gebet an den Verstorbenen betrachtet werden, dienen andere als Mittel, die Hinterbliebenen zu trösten und ihnen Halt und Unterstützung zu bieten. Das Besingen der Verstorbenen ist zumal eine Art, die Trauer zu bewältigen, aber auch eine Gelegenheit, um über die Endlichkeit des menschlichen Daseins auf Erden nachzudenken. So kann die direkte Konfrontation mit dem Tod bewirken, sich über die Sinnhaftigkeit des eigenen Handelns bewusst zu werden und über die Folgen des eigenen Ablebens nachzudenken. Mancher wüsste nur zu gerne, wie die Verwandtschaft auf den eigenen Tod reagieren könnte. Da die Gründe eines Todes sehr vielfältig sein können und ein Nachdenken über die zahlreichen Ursachen meist ergebnislos bleibt, konzentrieren sich die Hinterbliebenen auf die bevorstehenden Rituale. So werden durch die Lieder beispielsweise Erinnerungen an den Verwandten oder Bekannten wachgerufen. Durch den Gesang gibt man dem Toten zu verstehen, dass nun ein neues Dasein im Jenseits beginnt. Die nun durchzuführenen Riten dienen als Mittel, dem Toten eine gute Reise ins Ahnenreich zu wünschen. Die Gesänge sind jedoch nicht ausschließlich der verstorbenen Seele dienlich, sondern helfen den Hinterbliebenen auch, ihre eigene Furcht vor dem Tod zu reduzieren oder ganz abzubauen. So durchbricht der gemeinschaftliche Gesang all jene Sprachlosigkeit, die der Tod als stiller Besucher meist in den Seelen der Trauernden zurücklässt. Durch den Gesang findet unaussprechlicher Schmerz seine ganz eigene Ausdrucksform und kann die Herzen der

Trauernden von der Last des Verlustes befreien und ihnen als Erleichterung dienen. Außerdem bedient sich der Mahi der Gesänge als Kanal, um den trauernden Angehörigen ihr Beileid auszusprechen und sich damit solidarisch zu zeigen. An jeden Todesfall sind komplexe Rituale und Riten gebunden, die je nach Familie und Todesumständen vollzogen werden sollten. Im Folgenden kann daher nur ein kurzer Überblick über die Todesvorstellungen der Mahi gegeben werden, bei der es jedoch Eines zu berücksichtigen gilt.

Bei der Betrachtung des Themas „Tod“ bei den Mahi und speziell bei der Analyse der Trauerlieder kann ein Außenstehender schnell den Eindruck bekommen, dass dieses Ereignis immer etwas Unheilvolles darstellt. Dies wäre jedoch eine sehr einseitige Betrachtung und würde unberücksichtigt lassen, dass ein Mahi auch sehr friedvoll im Kreise seiner Liebsten sterben kann. Flüche und Hexerei bei dem Tod einer Person stellen eine Eventualität, keine Regel dar.

Offenbar ist *Kú* der allgemein gebräuchliche Begriff zur Bezeichnung des Todes bei den Mahi. Er stellt das Symbol für das irdische Lebensende dar. Sobald ein Individuum aufhört zu atmen, wird gesagt: *E kú!* – „Er sei gestorben“. Selbst wenn diese Ausdrucksweise manchmal vom sozialen Status abhängt<sup>349</sup> bedeutet sie trotzdem, dass es nunmehr um einen entseelten Leib geht. Der Tote darf somit traditionsgemäß in den nachfolgenden Stunden begraben werden. In den Gesängen der Mahi kommen jedoch auch viele andere Begriffe vor, die oft willentlich und manchmal aus ästhetischen Gründen, verwendet werden. So lassen sich Bezeichnungen wie: *Abaḍaxwé Jesu*, *Saḍéxwé Jesu* oder *Asávà*, aber auch *Dò*, unterscheiden. Während die drei ersten sich auf den zukünftigen Ankunftsort des Verstorbenen, also „das Jenseits“ beziehen, verweist der letzte Begriff auf „das unersättliche Totengrab“. Damit wird der Tod auf

---

<sup>349</sup> In der Tat wird der Tod eines Königs, eines *Vodun*-Priesters und Familienoberhauptes anders angekündigt. Die Mahi verfügen diesbezüglich über mannigfache formelhafte Ausdrücke, die ermöglichen, das Geschehen geheim zu halten. Fakt ist, dass das Oberhaupt im Denken und Glauben der Mahi unsterblich ist. Es verkörpert eine unvergängliche Macht. So darf es auch nicht wie die anderen Mitglieder der Gesellschaft sterben. Deshalb wird sein Tod oft mit ungewöhnlichen Formulierungen umschrieben. Beispielsweise wird gesagt: „*Dàa yi àmásiín kpàmè*“ zu Deutsch: „Das Oberhaupt geht mit Heilpflanzen und Kräutern duschen.“ Dies lässt vermuten, dass der Mann krank ist und sich mit dem Heilmittel zu kurieren versucht.

euphemistische Weise umschrieben. Der Leichnam wiederum wird vor der Beisetzung *Γύς* genannt. Hierdurch nimmt man Bezug auf ein schmerzliches Geschehnis, das einen völlig überwältigt hat. Nach dem Begräbnis wird der Tote *Kútutó* genannt. Die beiden Begriffe zur Bezeichnung eines Toten sind somit maßgeblich abhängig vom Zeitpunkt der Betrachtung des Geschehens. Eine Begegnung mit dem Verstorbenen bleibt immer noch möglich, denn wurde ein Totenritus nicht oder nur mangelhaft ausgeführt, kehrt der Tote als Geist zurück. Es handelt sich dabei um einen *Núđóγεςwínme* – unsichtbaren Menschen, der sich flüchtig sichtbar macht und danach verschwindet. In der Vorstellung der Menschen ist es möglich, durch eine Orakelbefragung die Gründe für die unerwartete Wiederkehr zu erfragen. Der Begriff „*Kútutó*“ dient aber auch dazu, die Maskenträger zu bezeichnen.<sup>350</sup>

Durch zahlreiche Gesänge will man Kontakt zum Toten aufrecht erhalten, den man so selbst im Jenseits zu erreichen versucht. Des Weiteren dienen die Gesänge dazu, die Lebenden in ihrer Trauer zu bestärken. Somit erhalten sie die Möglichkeit zu verstehen, dass der Tod keine endgültige Trennung des Verstorbenen von seinen Hinterbliebenen ist, sondern dass es sich vielmehr um eine Zustandstransformation handelt. Zwar hat der Körper seine Lebenskraft verloren, doch der Tote bleibt weiterhin Mitglied der Gemeinschaft. Er zieht lediglich in eine andere Welt, die uns nah, aber doch verborgen bleibt. Für den Mahi hat sich der Tote somit zwar von den Lebenden abgewandt, doch ist dies nur eine Schuld, die jeder eines Tages begleichen muss. Das finale Ende stellt das Sterben jedoch nicht dar. Josef Franz Thiel sagt:

„Der Tod als Ende ist aber für den Afrikaner etwas unfassbar Tragisches. Das sozio-politische wie religiöse Leben des Afrikaners ist so organisiert, dass es nur dann sinnvoll ist, wenn der Tod kein ewiges Ende, ja nicht einmal eine Schranke zwischen Diesseits und Jenseits ist. Der Tod ist nur das Tor zum Leben im Dorf der Ahnen.“<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup> Ein Maskenträger stellt einen Vorfahren dar. Eine physische Person, die auf dieser Erde gelebt hat und mit der man noch emotional verbunden ist. Denn nur ihre irdischen Körper haben die Erde verlassen, doch ihr Geist lebt noch weiter, sie gehören sozusagen zu einer parallelen Welt, die schlichtweg nicht mit den Augen sichtbar ist.

<sup>351</sup> Josef Franz THIEL: Tod und Jenseitsglaube in Bantu-Afrika. In: Hans-Joachim KLIMKEIT (Hg.): Tod und Jenseits im Glauben der Völker. Wiesbaden 1994, S. 40–47, hier S. 40.

Diese These scheint sich zu bewahrheiten, denn anhand von magischen Praktiken wird nicht selten versucht, den Kontakt zum Verstorbenen wiederherzustellen. Dabei informieren sich die Betroffenen vorab über die genauen Umstände des eingetretenen Todes, um ausschließen zu können, dass es sich um einen gewaltsamen Tod handelt.

Ein weiterer wesentlicher Punkt ist der ätiologische Charakter, den die Todesfigur in den Gesängen besitzt. Durch seine Unumkehrbarkeit stellt der Tod etwas Absolutes im Leben eines Menschen dar. Etwas, auf das er keinen Einfluss hat und ein Moment, in dem seine menschliche Macht enden muss. Diese Tatsache ruft bei vielen Menschen große Angst hervor und so wird der Versuch unternommen, dem „unsichtbaren Feind“ einen Namen zu geben. Generell existiert die Vorstellung, dass Tierfiguren, eigentlich leblose Dinge, der Tod und das Leben als existenzielle Vorgänge, fähig sind zu agieren und zu reagieren, so wie es Personen könnten. So wird der Tod in einigen afrikanischen Volkserzählungen als handlungsfähige Figur beschrieben. Diese Personifizierung ermöglicht den Menschen ihre Wut, ihre Trauer, ihr Unverständnis dem Verlust gegenüber einem direkten Adressaten zuzuordnen, an den sie ihre Klagen richten können. Das grausame Verhalten des Todes hat in der Vorstellung der Menschen jedoch einen konkreten Ursprung. Laut volkstümlicher Überlieferung hätten es die Menschen der Todesfigur gegenüber an Respekt mangeln lassen. Diese Beleidigung wiederum hätte die Todesfigur nicht lange hinnehmen können. So hätte sie beschlossen, die Menschen als Antwort auf diese Provokation zu bestrafen. Es gibt zahlreiche volkstümliche Lieder und Sagen zu diesem Thema. Ein konkretes Beispiel findet sich in einem Liedstück der Musikgruppe *H2O - Assouka*<sup>352</sup>. Das Musikstück mit Titel „*Koussi*“ in Anlehnung an die Lebensgefährtin des Todes verdeutlicht die Gründe für das Sterben der Menschheit. Die Musiker erzählen in diesem Lied, dass das Sterben der Menschen aufgrund eines Affronts gegen die Todesfigur entstanden ist. Früher lebte der Tod mit seiner Frau, die *Amlon* genannt wird, friedlich in einem weit abgelegenen Wald, ohne Kontakt zu den Menschen.<sup>353</sup> Die

---

<sup>352</sup> Eine tradi-moderne beninische Musikgruppe, die sich die Aufgabe stellt, traditionelle Gesänge in die moderne Musik zu transformieren.

<sup>353</sup> Es handelt sich um eine „Tödin“. Diese Betrachtungsweise ist aber nicht typisch für die Beniner, sondern gilt auch für andere Völker. In seinem „*Der Tod in Sage und Märchen*“

Todesfigur war ein grässlicher und buckliger Kerl, obschon seine Frau einzigartig schön war. Sie war unter anderem auch der Grund, warum er es vorzog, im Wald zu leben, da er befürchtete, jemand könnte sie ihm abtrünnig machen. Eines Tages gelangten Jäger auf der Suche nach Beute auf das Grundstück des Todes. Spontan beschlossen sie, dem Tod einen kurzen Besuch abzustatten, doch dieser war verreist. Lediglich seine Frau war alleine zuhause geblieben. Die Jäger erkannten die Gelegenheit und belegten die wehrlose Frau mit einem Zauberfluch, der sie in einen tiefen Schlaf fallen ließ, um sich daraufhin an ihr zu vergehen. Jedoch kehrte der Tod zeitgleich zurück in sein Heim und überraschte die Männer bei ihrer Tat. Sie erschrakten und liefen davon. Von diesem Moment an beschloss der Tod, alle Menschen, die auf der Erde lebten, und auch alle folgenden Generationen für diese Freveltat mit ihrem Leben bezahlen zu lassen. So kam der Tod in die Welt.

Diese gesungene Volkserzählung liefert einen Entstehungsgrund für die Existenz des Todes. Damit möchte man die Vermutung zum Ausdruck bringen, dass der Tod nicht von vornherein zum menschlichen Los gehörte, sondern dass erst die menschliche Schuld dazu führte und als Ursache angesehen werden kann. Daneben existiert jedoch noch eine weitere Vorstellung. Darin wird der Tod als eine vom Schöpfergott auferlegte Strafe angesehen. In seinem Namen und mit seiner Erlaubnis soll er die Menschen für ihr oft böses Verhalten büßen lassen. Dabei handelt es sich keineswegs um rational erklärbare Gründe zur Entstehung des Todes, sondern um auf Märchen basierenden Volkserzählungen, die ihren Ursprung in der Phantasie der Menschen haben. Lässt man sie außer Acht, stellt man gleichwohl fest, dass der Tod als wesentlicher Aspekt zur Ordnung der Gesellschaft betrachtet werden kann.

Der Tod wird mitunter als etwas Ungreifbares betrachtet, dessen Handlung bis dato noch ein Rätsel für die Menschheit bleibt. In vielen Gesängen der Mahi gilt er deshalb als unsichtbares Wesen, dessen Absicht kaum nachempfunden werden kann und die Menschen oft zur

---

betitelten Aufsatz belegt Lutz Röhrich, dass im Grenzgebiet zum slavischen und zum romanischen Sprachgebiet eine mutmaßliche Tödin die Gespräche durchzieht. Vgl. dazu LUTZ RÖHRICH: Der Tod in Sage und Märchen. In: Gunther STEPHENSON (Hg.): *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*. Darmstadt 1994, S. 165–183, hier S. 170.

Verzweiflung bringt. So planen sie ihr Leben meist in der Absicht, ihre Ziele auch zu Lebzeiten erreichen zu können, doch oft durchbricht ein jähes Ende solch einen Wunsch. So vergleichen die Menschen in den Gesängen ihr Leben oft mit dem Dunkel, das sie trifft und in dem sie tappen, bis der Tod sie holt. Deshalb findet man in den Liedern viele Beanstandungen am Verhalten des Todes. Hierauf wird das Augenmerk in nachfolgendem Liedstück gelenkt:

„Kpédé kpédé wè húngbó nò gbà ní yévo. Adonógbo mi ɔ hán wu é. Kú ɔ àjò wé nyi bó ɔ tàcè á? Mi ná gézè, jesu nyi àhwán bó nò do gbá mi é. Mi ná gézè. Jesu nyi àhwán bó nò do gbá mi é. Xwé dé ko sùn òn, mí lé nò huzu kòkóló ɔ àjàmè bó dò nò wà sò. Kú ɔ àjò wé nyi bó ɔ tàcè á.	Allmählich gehe ein Fahrzeug kaputt. Ich bin stolz, dieses Lied zu singen. Treibt der Tod mit mir einen Handel? Wir wollen friedlich leben. Doch mit dem Tod besteht ein ständiger Konflikt. Wir bitten um ein friedliches Leben, doch der Tod lässt uns nicht. Wir werden als Hühner in einem Stall betrachtet, die der Tod jederzeit mit sich nehmen kann. Geht es um einen Handel?“ <sup>354</sup>
---	---

In diesem Gesang wird das menschliche Dasein mit dem Leben eines Huhns verglichen, das jederzeit eingefangen und getötet werden kann, wenn eine höhere Macht danach verlangt. So tritt der Tod jederzeit ohne Vorankündigung auf und entreißt den Menschen ihr Leben. Dieser Vorgang wird von der Mehrheit der Menschen beanstandet und als ungerecht empfunden. In der Tat hat es den Eindruck, als ob der Tod mit den Menschen einen Handel triebe, von dem ausschließlich er profitiert. Ein immerwährender Konflikt zwischen ihm und den Menschen also, aus dem stets der Tod als Sieger hervorgeht. Ohnehin wird der Tod als ein Gegner der Menschheit angesehen, den sie niemals besiegen können. Des Öfteren wird dabei im Gesang der Zweck des Lebens hervorgehoben.

Genauso wie die Geburt gehört der Tod zum Leben. In der Tat ist den Mahi bewusst, dass der Tod auch ein bedeutender Bestandteil des Daseins und somit unumgänglich ist. In einem Mahi-Spruch kommt das deutlich zum Ausdruck: „*Atín jò, àtín nò kú, kàn jò ó kàn nò kú*“ – zu Deutsch: „Alle Pflanzen, die gesprossen sind, müssen einmal absterben“. Damit ist nicht nur die Pflanzenwelt gemeint, sondern es wird auch auf alle Lebewesen Bezug genommen. Es wird auch hinzugefügt, dass:

---

<sup>354</sup> Dieses Lied wurde während der Feldforschung am 28.08.2015 in Savalou – Codji aufgezeichnet. Es wurde von der Informantin Dèkouhoué FONNOUVI gesungen.

„Nukùn é hwún bó mɔ hwé ɔ dɛ mà ɔo nà gɔn wɛ“ – zu Deutsch: „Alle Augen, die die Sonne einmal haben erblicken können, dem Tod nie entrinnen werden.“ Daraus ist ersichtlich, dass schon am Lebensbeginn das Lebensende festgesetzt wird und man weder den Zeitpunkt des Todes noch der Geburt wählen kann. Dieses Bewusstsein des eigenen Todes ist also bereits mit der Geburt verknüpft. In seinem namhaften Werk *„Jalons pour une théologie africaine“* macht Barthélémy Adoukonou auf diese Tatsache aufmerksam, indem er sich auf einen Fɔn-Spruch stützt: „Mɛ jɔgbé mɛ kú“<sup>355</sup> – zu Deutsch: „Von der Geburt an ist einem sein Tod bewusst“. Diese Bewusstwerdung des Todes zeigt sich durch einige Geburtsriten, die sehr auffallend und bedeutungsvoll erscheinen. Zum Beispiel dient der Ritus zum „Begräbnis“ der Plazenta (*vikpò*). Anschließend werden die Nabelschnur und die Haare, mit denen das Kind zur Welt gekommen ist, und die ihm direkt anschließend geschoren wurden, vom Vater oder einem anderen nahen Familienmitglied vergraben. Die in diesem Rahmen vollzogenen Riten zielen darauf ab, nicht nur das Neugeborene in die Gemeinschaft der Lebenden aufzunehmen, sondern auch zu zeigen, dass dieses Kind wie alle Menschen einmal sterben müssen. In mancher Hinsicht sind der Sterbeprozess und das Leben in Wirklichkeit keine antinomischen Phasen der Existenz, sondern vielmehr Ergänzungsphasen.

Der Mensch ist das einzige Wesen, das weiß, dass es sterben muss<sup>356</sup>, und doch erschreckt er beim Gedanken daran. Dieser Gedanke erregt nicht zuletzt deshalb Befürchtung und Angst, da man nicht konkret weiß, wann, wie und wo dieser Tod eintreten wird. Diese Ungewissheit beunruhigt den Menschen, der stets die folgenschweren Auswirkungen seiner Handlungen bedenken muss. Diese Todesfurcht begründet Josef Franz Thiel, folgendermaßen:

„Es ist ja auch nicht so sehr das Tot-sein, das uns so schreckt, sondern vielmehr der Weg dahin: das sukzessive Verlöschen des Lebens.“<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> Vgl. dazu B. ADOUKONOU: *Jalons pour une théologie africaine* (wie Anm. 90), S. XXII.

<sup>356</sup> Siehe dazu Wolfgang REINHARD: *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*. München 2004, S. 174.

<sup>357</sup> Josef Franz THIEL: *Das ewige Leben – Die Sehnsucht des Menschen: Todesfurcht und Religion*. In: *Ders.* (Hg.): *Der Tod, Ende oder Tor zum Leben? – Tod und*

Diese Ausführung entspricht der Botschaft eines der im Liedkorpus enthaltenen Gesänge, dem zufolge es abwegig ist, wenn das irdische Leben ohne wertvolle Anweisungen vom Schöpferwesen geführt wird. Es handelt sich um das Lied mit dem Titel „Gäbe es einen Weg zu Gott“.<sup>358</sup> In dem Lied beanstandet der Musiker, dass man auf die Welt kommt, ohne dass man die Möglichkeit hat, den ungeahnten Gefahren eigener Entscheidungen zu entrinnen. Dies kann zu einer gewissen Unentschlossenheit führen und vor allem zu permanenter Angst. Deswegen wäre es dem Lied zufolge gut, wenn man vor jeder Handlung Gott zu Rate ziehen könnte. So würde man nichts unternehmen, das dem Zufall unterliegt oder sogar zum Tod führen könnte. Da diese Möglichkeit aber nicht besteht, bleibt das Risiko und die Sorge der Menschen. So liefern sie sich so manches Gedankengefecht, das den Lebensmut mit der Zeit einschränken kann. Während sich einige sorgen, dass sie nach einem tiefen Schlaf nicht mehr erwachen könnten, stehen andere hingegen vor der Frage, wie ihr Tod wohl sein wird. Tatsächlich versetzen diese Gedanken an den Tod die Menschen in Verwirrung und bringen sie manchmal dazu, den Tod verbal anzugreifen. So in gewissen Liedern der Mahi, in denen der Tod wörtlich attackiert wird.

Oftmals wird der Tod auch für ein feiges bzw. ängstliches Wesen gehalten, das man gern zu einem physischen Duell herausfordern will. Fakt ist, dass die Menschen verstanden haben, dass sie ohnehin mit dem Tod keine Vereinbarung aushandeln können, die ihnen Unsterblichkeit zusichern könnte. Es gibt keine Möglichkeit, individuell oder kollektiv die vielfältigen und unbezwingbaren Ursachen des Todes zu bekämpfen. Weder Traurigkeit, Bestürzung oder Tränen könnten je etwas daran ändern. Aus diesem Grund liefern die Menschen sich in den Gesängen oft verbale Attacken, um zu zeigen, wie schnell sie den Tod niederschlagen und ihn für immer besiegen könnten. Solange es flinke Jäger gibt, die Raubtiere in den Griff bekommen, könnte die Todesfigur keinen Angriff abwehren.

---

Jenseitsvorstellungen der Völker. Vortragszyklus 1988/89 zu der Ausstellung "Langsamer Abschied". Frankfurt am Main 1993, S. 9–17, hier S. 9.

<sup>358</sup> Siehe hierzu das Lied Nr. 21 dieses Liedkorpus.



Hierauf wird im nachfolgenden Mahi-Gesang<sup>359</sup> die Aufmerksamkeit gerichtet:

„Dò nò cìkà àdántò go. I yéé! Àbaḡaxwé jẹsín é ɔ, é nò mọ en é nà nyọ. E sò nà d’ávò gbòn fié é nà lín. O kú é ò hesínò wè o nà bó sọ àḡbo, é mi yi kpé ọ tén dé mē òn, zọ vé ɔ lòmò nu <sup>361</sup> é nà tòn sín.	Der Tod nimmt den Mutigen auf die Schippe. I yé e! Wenn man nur dem Tod begegnen könnte, wäre es genial! So wird er es nie mehr wagen, hier herumzulaufen. <sup>360</sup> Der Tod sei eher durchaus ein ängstliches Wesen. Selbst wenn du so kräftig wie ein Büffel bist, wird Dir unsere Begegnung lange nachwirken.“
---	---

In diesem Auszug aus dem Lied hält man den Tod für einen Feigling. Da es den Menschen trotz allen Aufbegehrens gegen den Tod nicht gelingt, ihn zu überwinden, denken sie, dass seine Unbesiegbarkeit in seiner Unsichtbarkeit begründet liegt und er Angst davor hätte, diese zu verlieren. Dabei ist sogar von einer Angst des Todes vor den Menschen die Rede, weswegen er heimlich handeln muss und wartet, bis der Sterbende seinen letzten Atemzug getan hat. Erst dann kann er ihn mitnehmen. Durch ihn verlieren Menschen ihre Bekannten und Verwandten. So wird der Tod in diesem Gesang zum Kampf aufgefordert, wobei der Wunsch geäußert wird, dass der Tod eine physische Gestalt haben sollte, um sich mit ihm zu duellieren. Hierauf weist der Musiker eindringlich hin, dass, selbst wenn er so kräftig ist wie der Büffel, die Menschen davon überzeugt sind, auf jeden Fall den Sieg zu erringen. In der Tat gibt es in der Gesellschaft Jäger, die des Öfteren eine Vielzahl an gefährlichen Raubtieren in den Griff bekommen. Es besteht kein Zweifel, dass er davon ausgenommen bleibt.

---

<sup>359</sup> Auszug eines Liedstückes, das während der Feldforschung im August 2013 zusammengetragen wurde. Das Lied wurde von dem Informanten Calixte ABOGNISSOU gesungen.

<sup>360</sup> In dieser Verszeile wird der Tod für eine physische Person gehalten, der man selbstverständlich das Vorbeikommen verbieten sollte, wenn man sie nur sieht. In seiner Beschreibung behandelt der Musiker den Tod wie eine physische Person.

<sup>361</sup> Der Spruch „zọ vé ɔ lòmònu é nà tòn sín“, der hier lediglich durch die Nachwirkung gegenseitigen Kampfes übersetzt wird, bedeutet eigentlich, dass es eher an dem Benutzer der Tabakspfeife liegt, sich zu der Qualität des Tabakgeschmacks zu äußern. Hier zeigt der Musiker, wie hart dieser Kampf gegen den Tod sein könnte.

Das Ereignis des Todes ist in den Gedanken der Menschen immer präsent. Das Verlöschen des eigenen Lebens wird immer für einen irreparablen Verlust unabhängig vom Lebensalter und sozialen Status des Verstorbenen gehalten. Trotzdem denkt man, dass jeder einzelne der Gesellschaft nützen könnte. Deshalb glauben die Mahi, dass jeder Tod immer eine tiefere Ursache hat. Entweder rührt er von einem Unglück her, oder er wird von unheilbringenden Praktiken einer Hexe – *Azé* – sowie durch die Verfluchung bössartiger Verwandter oder Menschen verursacht. Außerdem kann der Tod auch durch den Bruch eines Tabus oder eines Gebotes – *Súduqu* –, einen Fluch der eigenen Eltern sowie anderer älterer Personen herbeigeführt werden. In Wirklichkeit gibt es innerhalb jeder Familie Gebote, deren Bruch sich negativ auf den Täter auswirken kann. Aufgrund schlechten Verhaltens kann ein Jugendlicher auch von seinen Eltern oder einer älteren Person verflucht werden, was eine längere Krankheit oder den unmittelbaren Tod zur Folge haben könnte. Es gibt jedoch wenige Todesfälle, die als natürlich bzw. normal angesehen werden. Ein Tod kann beispielsweise als natürlich wahrgenommen werden, wenn er eine ältere Person trifft, denn man vermutet, dass ein alter Mensch seine Pflichten gegenüber der Gemeinschaft bereits erfüllt hat. Es erscheint als evident, dass er Nachkommen hinterlassen und schon viel Lebenserfahrung gesammelt hat. Da er jedoch bereits an Produktivität verloren hat, kann er seinen Ruhestand genießen. Einen solchen Tod hält man generell für natürlich, weil es um kein willkürliches Ereignis geht. Jeder gönnt diesem Menschen seine letzte Ruhe bei den Ahnen. Ein solcher Tod gibt den Trauernden Anlass, den Verstorbenen ausgelassen und festlich hochleben zu lassen. Er wird sogar als „eine Rückkehr ins Jenseits“ oder ein „Übergang ins Totenreich“ betrachtet, das im Alltagsglauben vieler Völker „das Ursprungsland“ der Menschen wäre. Man sieht nicht mehr die beängstigende Seite des Todes, sondern gönnt dem Verstorbenen die verdiente Ruhe und sieht in seinem Ableben Grund zur Freude für die Hinterbliebenen. Statt dem Begriff *Kú* wird daher ein anderer beruhigender Spruch gebraucht: „*E yí xwé*“ – zu Deutsch: „Er kehre zu sich heim“. Diesem Ausdruck liegt die Vorstellung zugrunde, dass das Jenseits unser alleiniges „Zuhause“ darstelle, wohin

ein jeder ausnahmslos eines Tages gelangen muss. In der Weltanschauung der Mahi und anderer Völker Afrikas wird das irdische Leben sogar mitunter mit einem Markttag verglichen. In einem Lied heißt es:

„Das Leben auf Erden ist nur ein Markttag, den die Menschen als Käufer und Verkäufer besuchen, um Waren zu veräußern oder einzukaufen. Sobald der Markt zu Ende geht, müssen sie ihre Sachen einpacken und sich heimbegeben, ohne Rücksicht darauf, ob sie alles eingekauft haben, was sie brauchten.“<sup>362</sup>

Wer sich bis zum Abend auf dem Markt aufhält, soll beglückwünscht werden. So wird der ältere Mensch als derjenige gesehen, der den Tag bis zum Ende auf dem Markt verbracht hat. Sein Tod wird daher dankbar gefeiert, weil man vermutet, dass er bereits alle möglichen Erfahrungen gemacht hätte.

Die äußeren Todesumstände sind für die Mahi sehr wichtig. Stirbt ein Mensch beispielsweise nach langer, schwerer Krankheit, wird sein Ableben nicht für einen natürlichen Tod gehalten. Es handelt sich eher um eine Strafe der Ahnen, damit er ein schuldhaftes Verhalten eingestehen kann. Generell erfolgt der Tod erst nach diesem Bekenntnis.

An der Krankheit hat man in den Gesängen auch zu beanstanden, dass sie für den Tod symptomatisch ist. Die Krankheit wird also als ein Anzeichen für den Tod betrachtet, das man immer ernst nehmen muss. Entweder man kuriert sie aus, oder man stirbt daran. So beängstigt jede Krankheit die Menschen, da sie sich fragen, welche Folgen daraus entstehen könnten. Im Angesicht dieser Unruhe wird die Krankheit mit dem Tod in Zusammenhang gebracht. Allgemein betrachtet und in den Gesängen gilt die Krankheit daher als „ein äußerst gefährlicher Feind“ des Lebens, der der Auffassung mancher Musiker nach zu vermeiden ist. Hierauf lenkt Alèdo die Aufmerksamkeit in dem Liedstück mit dem Titel

---

<sup>362</sup> Dieses Lied wird vom Informanten Gladys AHOMIAN beim Interview vom 19.04.2016 in Adougou (Landkreis Ouèssè) kurz angestimmt. Eine ähnliche Version bei den Ibo (Nigeria) erwähnt auch Ute RITZ-MÜLLER in ihrem Aufsatz mit dem Titel „Würde Gott sterblich sein, wären es auch die Menschen.“ Siehe dazu Ute RITZ-MÜLLER: Würde Gott sterblich sein, wären es auch die Menschen (Akan -Sprichwort). In: Josef Franz THIEL (Hg.): Der Tod, Ende oder Tor zum Leben? - Tod und Jenseitsvorstellungen der Völker. Frankfurt am Main 1993, S. 57–69, hier S. 65.

„*Gbehén nyò hí kúhén*“<sup>363</sup> – zu Deutsch: „Schande im Leben ist besser als die Schande nach dem Tod“. Im Lied heißt es:

„Vierzig kann nie grundlos auf dreißig beschränkt werden.  
Die Krankheit ist ein äußerst gefährlicher Feind.  
Ich erbitte daher von meinem Schöpferwesen,  
dass ich nicht krank werde. Der Tod ist bereits ein universelles  
Phänomen.“

Dem Musiker zufolge bestimmt der Tod das menschliche Schicksal von vornherein mit; jedermann weiß, dass er einmal sterben muss. Dennoch soll man eher die Krankheit fürchten, die zum Tod führen und auch Anlass zu Spekulationen geben kann. Da die Menschen aber nicht das gleiche Schicksal haben, sollte man sich mit dem für einen selbst vorbestimmten Tod abfinden. Dennoch findet man es als besonders bedauernswert und ungerecht, wenn der Tod einen jungen Menschen betrifft. Der Tod eines Kindes oder Jugendlichen wird bei den Mahi als ein gewaltsamer Tod angesehen. In einem ihrer Lieder heißt es:

„Keiner wird für immer auf Erden leben.  
Niemand wird vom Tod verschont werden.  
Seid geduldig, meine Gebrüder!“

Man denkt, dass der Tod eines Menschen, der im Kindesalter oder mitten im Leben steht, zum „falschen Zeitpunkt“ gekommen ist. Die Erklärungen dafür finden generell Entsprechungen in falschem Verhalten, unweigerlichen Konsequenzen einer Tat oder in den Auswirkungen einer Strafe. In den Gesängen wird ein solcher Todesfall oft mit dem Ausästen eines unreifen Fruchtstandes der Palme verglichen, der einem unerwartet auf die Brust fällt. Dadurch wird der Schock beschrieben, den der Tod eines Menschen hervorrufen kann, der in der Blüte seiner Jahre ist.

Gewaltsame Todesfälle können entweder durch übernatürliche Kräfte – zum Beispiel Vodun oder Zauberflüche – sowie durch unheilbare Krankheiten verursacht werden. Auch Unfälle gehören dazu. Das Ausmaß dieser Todesfälle lässt sich an den Beerdigungsfeiern messen, die für die von einem gewaltsamen Tod betroffenen Menschen abgehalten

---

<sup>363</sup> Der Titel eines Liedstücks von dem Musiker Alèdo Tognon AIFA alias Alèdo, einem Informanten aus Aklamkpa, der selbst bei dem Gespräch am 22.08.2015 auf das Lied angespielt hat.

werden. Die Lieder, die diese Todesfeier begleiten, lassen sich dabei deutlich von ihrem Inhalt unterscheiden. Übrigens werden die Todesfälle je nach den Umständen euphemistisch umschrieben. Einige unheilbare Krankheiten werden direkt bestimmten Naturgöttern zugewiesen, sodass die an solchen Krankheiten sterbenden Menschen für Opfer der jeweiligen Naturgötter gehalten werden. Zum Beispiel wird die Gottheit *Sakpata*<sup>364</sup> für die Opfer der Pocken<sup>365</sup> verantwortlich gemacht. Diese Gottheit trägt auch die Verantwortung für sämtliche rasch ansteckende Krankheiten wie Masern, Scharlach, Tuberkulose und auch Lepra. Im Gegensatz zum normalen Todesfall werden solche Opfer eher im weit von der menschlichen Behausung entfernten Busch begraben. Ihren Beerdigungsriten steht generell ein Priester der Gottheit vor, der sie normgerecht vollzieht. Für die Opfer eines Voduns sind ein Reinigungsritus sowie eine Besänftigung des Voduns erforderlich, um die anderen Familienmitglieder zu schützen und sie davon zu erlösen. Ebenfalls werden vom Blitz erschlagene Tote als Opfer des Voduns *Xebioso* betrachtet. Sie werden in Mahi-Sprache „*Me je àtín*“ genannt; das bedeutet „diejenigen, die vom Blitz erschlagen wurden“. Ihre Leiche wird generell den Priestern des Naturgottes *Xebioso* anvertraut, die sie mit einem selbstgemachten „Cocktail“<sup>366</sup> spirituell aufgeladener Pflanzenblätter bespritzen, um sie kurzfristig noch einmal zum Leben zu erwecken, um ihnen die Möglichkeit zu einer öffentlichen Beichte über den Grund für das an ihnen vollzogene Strafgericht zu geben.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> *Sakpata* symbolisiert die Gottheit der Erde und der Bodenfruchtbarkeit. Sie wird für ansteckende Krankheiten wie Pocken, Masern, Scharlach und Tuberkulosen verantwortlich gemacht.

<sup>365</sup> Die Opfer werden euphemistisch „*Me é yí me kpà*“ – derjenige, der zum Machthaber zurückkehrt – bezeichnet. Bezüglich der Pockenkrankheit wird auch der Boden gezeigt, um den Vodun *Sakpata* anzudeuten.

<sup>366</sup> Einige rituelle Pflanzenblätter werden im Wasser zerkleinert, welche zur Weihung eines Ortes oder des Leibes dienen.

<sup>367</sup> Vor jedem Ritual wird eine Orakelbefragung zur Bestimmung des jeweiligen Voduns betrieben, denn im Pantheon des Voduns *Xebioso* sind auch zahlreiche untergeordnete Voduns anzutreffen. Deshalb ist es nötig, den jeweiligen *Vodun* ausfindig zu machen, um ihm die erforderlichen Opfergaben darzubieten, damit das Unheil von der Familie des Opfers abgewandt wird. Darnach wurde einst die in ein weißes Tuch gebundene Leiche auf ein Holzgerüst (*àgbàji*) im Busch aufgebahrt, damit sie dort verwesen kann. Es handelt sich um eine Art Friedhof, der nur den Opfern des Vodun *Xebioso* vorbehalten ist. Während der Kolonialzeit wurden aber die damaligen *Vodun*-Priester

Neben diesen Todesfällen wird der Tod durch Ertrinken, Erhängen sowie durch Verkehrsunfälle, durch Feuer oder bei der Entbindung für gewalt-sam gehalten. Auf diese Todesarten lassen sich dieselben Maßnahmen anwenden. Diese Fälle werden als *Awóvi xo me* – schwere Flüche – betrachtet und generell den Vodun – *Dan*<sup>368</sup>, *Тохосу*<sup>369</sup> und *Gu* die Verantwortung zugeschrieben. Das Opfer eines Verkehrsunfalls wird immer einem besonderen Ritus zum Abwehr des Unheils unterworfen. Es wird aber nicht auf dem Friedhof bestattet, sondern – manchmal sogar auf ausdrücklichen Wunsch der Familie – am Unfallort. In Städten wehren sich die Anwohner gegen diese Praxis; sie wollen nicht permanent mit dem Anblick eines Grabes konfrontiert sein.

Als überaus bedauerlich wird der Tod im Kindesalter empfunden. Der Tod im Kindbett kommt im Gegensatz zum Tod eines Erwachsenen nicht oft in den Gesängen vor. Die wenigen Lieder, die das Thema aufgreifen, zeigen vor allem das schuldhafte Verhalten der Eltern auf. Manche Lieder zielen darauf ab, den Frauen zu helfen, ihre Qualen zu verkraften. Es werden hauptsächlich die Entbindungswehen, das Aufziehen der Kinder und auch andere Schwierigkeiten hervorgehoben, die mit der Geburt und der Erziehung in Zusammenhang stehen. Diesen Frauen lässt man keine besondere Todesfeier zuteilwerden und offenkundig erhalten sie keine spezielle Grabstätte. Verstorbene Säuglinge und Kinder, die noch nicht alle Zähne bekommen haben, wurden zumeist in Bananenblätter gehüllt und sorgsam im Gelände des Familiengehöftes begraben. Heutzutage werden sie auch in zunehmendem Maße im Friedhof beerdigt.

Der Tod eines Kindes oder eines Jugendlichen wird der Tradition gemäß als etwas Entsetzliches angesehen. Zwar existiert in der Glaubenswelt der Mahi die Möglichkeit der Reinkarnation. Kinder, die

---

des Vollzugs kannibalischer Riten bezichtigt. So haben sie auf diese Beerdigungsart verzichtet, die allmählich in Vergessenheit geriet.

<sup>368</sup> Was die Todesfälle durch Ertrinken anbelangt, wird dem *Dan-Vodun* die Verantwortung gegeben, wenn die Leiche nicht geschwollen ist und sich ein schwarzer Fleck an der Wasseroberfläche abzeichnet. Vgl. dazu C. SAVARY: La pensée symbolique des Fò du Dahomey (wie Anm. 89), S. 212.

<sup>369</sup> Der *Vodun-Тохосу* wird wiederum dafür verantwortlich gemacht, wenn die Leiche angeschwollen ist und an der Wasseroberfläche ein rötlicher Fleck zu sehen ist.

bei der Geburt versterben, sind jedoch von dieser Möglichkeit ausgeschlossen, weil ein Initiationsritus noch nicht stattgefunden hatte. Sie bleiben auch im Jenseits vom Leben mit den Ahnen ausgeschlossen. Dies stellt Ute Ritz-Müller fest, wenn sie schreibt:

„Immer aber wünscht man sich einen gewöhnlichen, d.h. einen möglichst „natürlichen“ Abschied. Diejenigen, die durch Ertrinken, Mord, Blitzschlag, Hinrichtung, im Kindbett oder auf ähnlich gewaltsame Art sterben, erleiden einen „wilden“ Tod, der Chaos heraufbeschwört. Die Gesellschaft, die stets mehr am Erhalt der Ordnung als am Schicksal einzelner interessiert ist, muss sich vor diesen Toten schützen, weshalb sie ihnen in der Regel die rechtmäßigen Trauer-, Bestattungs- und Opferriten verwehrt.“<sup>370</sup>

Auch in der christlichen Vorstellung existierte bis ins 20. Jahrhundert hinein die Vorstellung, ungetauft verstorbene Kinder seien für die Ewigkeit verloren. Dagegen setzte das Christentum die Möglichkeit der sog. „Erweckungstaufe“. Zu diesem Zweck brachten verwaiste Eltern ihre toten Säuglinge in Wallfahrtsorte, die auf solche Nottaufen spezialisiert waren.<sup>371</sup>

Der Tod besitzt jedoch nicht nur einen biologischen, sondern auch einen sozialen Hintergrund. In der afrikanischen Weltanschauung und insbesondere bei den Mahi gilt ein Mensch ohne Nachfahren als gesellschaftlich tot. Impotenz und Unfruchtbarkeit kommen einem Fluch gleich, gegen den das alleinige Heilmittel die Zeugung eines Kindes darstellt. Der Nachwuchs symbolisiert in jeder Hinsicht ein wertvolles Gut, das man unbedingt hinterlassen muss, wenn man die Linie seiner leiblichen Weiterexistenz nicht abbrechen lassen will. Wer kein Kind zeugt, setzt somit seinem Leben frühzeitig ein Ende. Deshalb ist es wünschenswert, dass jeder Mensch ein oder mehrere Kinder zeugen sollte. Die Tradition macht dabei keinerlei Unterschied zwischen Männern und Frauen. Der impotente Mann wird einer unfruchtbaren Frau gleichgesetzt. Mit einer Niederkunft bannt indes jede Frau die Gefahr von

---

<sup>370</sup> Ute RITZ-MÜLLER: Würde Gott sterblich sein, wären es auch die Menschen (Akan - Sprichwort). In: Josef Franz THIEL (Hg.): Der Tod, Ende oder Tor zum Leben? - Tod und Jenseitsvorstellungen der Völker. Frankfurt am Main 1993, S. 57–69, hier S. 66.

<sup>371</sup> Vgl. dazu Michael PROSSER-SCHELL: Erweckungstaufe, Säuglingssterblichkeit und Wallfahrt für tote Kinder in vormoderner Zeit. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2003, S. 101–138.

beschworener Einsamkeit und sichert sich folglich Anerkennung und Integration in die Familie ihres Mannes. Dieser Aspekt besitzt für viele einen hohen Stellenwert, da Kinder eine Art menschliches Vermächtnis auf Erden darstellen. Mit Nachkommenschaft hat man die Garantie, dass man noch länger nach dem körperlichen Tod in den Gedanken und Erinnerungen der Gemeinschaft weiterleben könnte. In einem Gesang der Mahi heißt es:

„Der Tod gibt sich umsonst Mühe.  
Der große Baum verliert seinen Platz nicht,  
obwohl seine Blätter herabfallen.“<sup>372</sup>

Jeder Tod und jedes Ende bergen auch einen Neuanfang in sich. Es geht um einen Neuanfang und ein Weiterleben, das im Gesang vor allem durch die Zeugung der Nachkommenschaft stattfindet. Dadurch bleibt ein Teil der eigenen Person und Identität lebendig und kann so die Zeiten überdauern, wie ein Baum, dessen Blätter zwar abfallen, doch dessen Stamm und Wurzeln weiterleben. Ein Kind ermöglicht es somit, während der Lebzeiten und noch nach dem Tod an sozialem Ansehen zu gewinnen. Kinder stellen zudem sicher, im Alter eine gewisse Pflege zu genießen und jemanden zu haben, der sich um die eigene Beerdigung kümmern kann.

In der Weltanschauung der Mahi reicht der Tod allein nicht aus, um dem Verstorbenen eventuell einen Ahnenstatus zuteilwerden zu lassen. Offenkundig hängt der Erwerb des Ahnenstatus sowohl mit dem Verhalten des Toten während seiner Lebzeiten, als auch mit seinen äußeren Todesumständen zusammen. Ein Mensch, der im Laufe seiner Lebzeiten etwas Übles getan hat, kann zum Beispiel nie zum Ahn werden. Einem Verstorbenen, der keine Nachfahren hinterlassen hat oder der verunglückt ist, kann dieser Status ebenfalls nicht verliehen werden. Geschweige denn kann ein Verstorbener, dessen Beerdigungsriten von sozialen Normen abweichen, zum Ahn heranreifen. Hierauf macht Josef Thiel aufmerksam, wenn er schreibt:

„Es ist auch nicht so, dass jeder Mensch ohne weiteres im Jenseits weiterlebt. Hexer, Selbstmörder, im Kindbett verstorbene Frauen, vom Blitz Erschlagene, junge Leute u.a. werden nicht ins Dorf der Ahnen

---

<sup>372</sup> Siehe dazu das Lied Nr. 39 dieses Liedkorpus.



versammelt. Wenn man sich nach ihrem Weiterleben erkundigt, wird meist gesagt, sie würden, wenn überhaupt, nur als böse Geister weiterleben.<sup>373</sup>

Daraus folgt, dass nur die Toten, die im Ahnenreich weiterleben, den Ahnenstatus erwerben können. Er ermöglicht dem Toten, eine gute Beziehung zu den Hinterbliebenen zu pflegen, für deren Wohlergehen er in der Zukunft verantwortlich ist. Dieser Tote kann so in einem Neugeborenen reinkarnieren, bei dem man viele identische physische und psychologische Charakterzüge des betroffenen Toten sieht, die er vermutlich vor seinem Ableben besaß. Er wird denn der *Jotb* dieses Kindes genannt, also derjenige, der Gott bei der Erschaffung dieses Geschöpfes geholfen hat. Es geht um einen individuellen Schutzengel. In der Tat glauben die Mahi daran, dass die Seele eines Verstorbenen, der nicht vorher von gesellschaftlich sanktionierten Normen abwich, unsterblich ist. Sie kann sodann in einem Säugling wiedergeboren werden. Im Denken und Glauben der Mahi hat jeder Mensch einen *Jotb*, der durch das Fa-Orakel bestimmt wird. Der Genannte ist somit der Vorfahr, durch den das Neugeborene zur Welt gekommen ist. Ihm wird jährlich eine Ehre erwiesen, indem man ihm Opfergaben darbringt. Die Entwicklung der Toten zum Ahn zeigt, dass der Tod nicht einfach das Leben beendet, sondern eine Umwandlung des Verstorbenen ist, die durch die Beerdigungsriten vollzogen wird. Die Mahi glauben darüber hinaus, dass die Ahnen eine wichtige Rolle in der Familieneinheit und -ordnung spielen. Sie leben in den noch nicht verstorbenen Familienmitgliedern fort.

## 6.5 Zusammenfassung

Im Denken und Glauben der Mahi stellt das Leben im weiteren Sinne einen Makrokosmos dar, der als *Gbè* bezeichnet wird. Er wird ebenfalls *Wéké* – die Welt bzw. das Universum im konkreten Sinne genannt. Im *Gbè* leben die Menschen – *Gbètò*, die Tiere, die Pflanzen sowie andere Lebewesen – *Nudógbè* und die Geister – *Nudoyeswinmè* zusammen, deren Handlungen und Überleben vom Willen einer höheren Macht abhängen.

---

<sup>373</sup> THIEL: Das ewige Leben – Die Sehnsucht des Menschen: Todesfurcht und Religion (wie Anm. 352), S. 15.

Es handelt sich um den Schöpfergott, der *Mahu*, *Gbèdòtò*, *Sègbo*, *Ayihunhóngbè*, *Sèkètègbè* etc. genannt wird. Seine Bezeichnung ist somit äußerst vielfältig.

Als kleiner Bestandteil dieses Gebildes stellt jeder Mensch einen Mikrokosmos dar, der notwendigerweise bestimmte glückliche und unerfreuliche Geschehnisse hinnehmen muss. Sie sind folglich für das Leben jedes Menschen bestimmend und liegen in dem Willen individueller Mächte begründet. Jeder Mikrokosmos ist einer individuellen Macht unterstellt, die als *Sè* bezeichnet wird. Sie wird in der ethnographischen Literatur mit dem Schicksal, der Seele oder lediglich einem Schutzengel gleichgesetzt. Jedoch messen die Mahi ihr viel Bedeutung bei. Sie stellt hierzulande einen „individuellen Gott“, also einen Schutzgott dar, der für alle Geschehnisse verantwortlich gemacht wird. Oft wird gesagt: „*Sè tòn yì àjò wè*“, was so viel bedeutet: „Sein Schutzgott sei bestochen worden“. Denn in der Weltanschauung der Mahi geschieht einem Menschen das, was dieser individuelle Schutzgott für ihn vorgesehen hat. Das Glück, das Wohlergehen sowie das Unglück der Menschen sind somit von diesem Schutzgott abhängig. Derjenige, der mit einem „guten Schutzgott“ – *Sè* beglückt wird, führt durchaus ein glückliches Leben. Andernfalls erfährt man lebenslang nur traurige Ereignisse, die im Endeffekt mit dem Tod enden.

Die Todesfälle sind außerdem für die „Reise“ ins Ahnenreich sowie für den Erwerb des Ahnenstatus maßgebend. So können jene Menschen, deren Tod viele Rätsel aufwirft, nicht ins Ahnenreich gelangen und werden deswegen nur als böse Geister weiterleben. Sie verursachen meistens die tödlichen Verkehrsunfälle, um sich zu rächen. All dies wird zu einem erzieherischen Zweck durch die Gesänge vermittelt.

## 7 Schlussbetrachtung und Ausblick

Die Gesänge sind nicht nur Worte in Form eines Liedes, die der Unterhaltung dienen, sondern beinhalten auch wissenswerte Lehren. Das Desinteresse an populären Liedern liegt somit in der Unkenntnis der durch die Gesänge vermittelten Botschaften oder in ihrer Verarbeitung, denn das Einzigartige der traditionellen afrikanischen Musik liegt weder in ihrer Form noch in ihrer Qualität, sondern eher an den Botschaften, die übermittelt werden. Dies hat die vorliegende Studie aufgezeigt.

Die Gesänge stehen im Mittelpunkt aller musikalischen Anlässe bei den Mahi. Sie dienen als Medium zur Übermittlung einer Vielzahl an Gedanken und Gefühlen, die entweder dem eigenen Geist oder dem eines anderen entsprungen sind. Im Gegensatz zu abendländischen Liedtexten, die sich nach straffen Notenvorgaben richten müssen und zwangsläufig verschriftlicht sind, richtet sich die Beschaffenheit der Musik, die Verarbeitung sowie die Weitergabe der Liedformen bei den schriftlosen Völkern nach schwer nachvollziehbaren, auf Mündlichkeit basierenden Regeln. Da die Liedtexte nicht in schriftlicher Form vorliegen, unterliegen sie der individuellen Gedächtnisleistung. Darüber hinaus geht es um prosaisch gegliederte Liedstücke, deren Struktur aber von der Struktur eines Gespräches abweicht. Ihre Ausdrucksformen sind rein mündlich – das bedeutet, sie sind auditiv, gesellschaftsbestimmend und öffentlich.

Musikalische Aufführungen werden häufig von traditionellen, archaisch wirkenden Musikinstrumenten begleitet. So könnte man beispielsweise instrumental auf vielerlei Trommeln unterschiedlicher Größe rekurrieren, deren Klang mit Glocken und Händeklatschen begleitet wird. Handelt es sich jedoch um keine professionelle Musikaufführung, dann können auch sämtliche andere klangvollen Gegenstände als Instrumentenersatz dienen. Beispielsweise eine leere Flasche oder ein emaillierter Teller. Diese Gegenstände werden meist mit der hohlen Hand oder mit Holzstäbchen angeschlagen. Desgleichen kann man die hohle Hand gegen die Brust oder die Innenseite des Schenkels schlagen, um den erwünschten Klang zu erzeugen. Einige wenige Anlässe kommen jedoch ohne die Begleitung von Instrumenten aus, wie beispielsweise hauswirtschaftliche Tätigkeiten oder Feldarbeiten. Darüber hinaus singt man beim Laufen, beim Arbeiten sowie zum Tanzen.

Die Gesänge nehmen in der Oraltradition einen großen Platz ein. Sie werden als das Auffangbecken mündlich überlieferten Kulturgutes betrachtet, in dem sämtliche mündliche Gattungen zum Ausdruck gebracht werden. Sie stellen das Medium dar, um Tradition erfahrbar zu machen. Das Liedgut der Mahi beinhaltet sowohl mündlich überlieferte Erkenntnisse als auch soziale, kulturelle und religiöse Werte, in denen sich ihre soziokulturellen und historischen Realitäten entfalten. Es dient nicht als eine Art Verfestigung der mündlichen Überlieferung, sondern gewährt auch einen Einblick in die Weltsicht, die Lebensweise sowie die Glaubensvorstellung der betroffenen Ethnie. Außerdem trägt es dazu bei, das Gleichgewicht der Mahi-Gesellschaft aufrechtzuerhalten. So werden von der Geburt bis zum Tod sämtliche Begebenheiten im Alltag der Gemeinschaft durch die Gesänge begleitet. Die behandelten Themen bringen sowohl die zwischenmenschlichen Beziehungen als auch das Verhältnis der Menschen zu ihrem sozialen und religiösen Umfeld zum Ausdruck. Sie dienen dazu, die Menschen zu unterhalten, sie zum Nachdenken anzuregen und ihnen so eine Lehre zu erteilen.

In jeder Hinsicht stellen die Gesänge eine der gemeinschaftsbildenden Kulturformen dar, deren Beibehaltung und Weitergabe in manchen afrikanischen Gesellschaften den „Griots“ zugewiesen sind. Sie fungieren in diesem sozialen Gefüge als Bote, Künstler des Wortes und vor allem Vermittler zwischen den Menschen und ihrer Kultur, ihrer Tradition, ihrer Identität sowie ihrem individuellen Schicksal. In anderen Gesellschaften, in denen diese Praktik unbekannt ist, sind noch heute die traditionellen Berufsmusiker sowie Menschen, die von Natur aus mit einer guten Singstimme gesegnet sind, dafür zuständig zu singen. Längst übernehmen sie diese Schlüsselrolle für das Weiterleben der Tradition und insbesondere für die soziale und moralische Erziehung der Angehörigen dieses Kulturkreises. Sie erhalten damit die Möglichkeit, auf die Vergangenheit zurückzublicken, die Gegenwart auszukosten und die Zukunft zu gestalten.

Angesichts der Entwicklung der neuen Technologien ist es zunehmend evident, dass die traditionelle Musik bzw. die populären Lieder an Einfluss verlieren, den sie früher auf die Gesellschaft ausübten. So entsteht allmählich eine Kluft zwischen der traditionellen und modernen

Gesellschaft. Viele Aspekte der traditionellen afrikanischen Musik werden für überholt und mit der Moderne nicht kompatibel gehalten. Jugendliche schämen sich bereits, diese Musik zu hören oder zu ihr zu tanzen. Den lehrreichen, anregenden und friedensstiftenden Liedern werden neue Lieder entgegengesetzt, die nur ein leichtes Leben mit Vermögen und Vergnügen anpreisen. Sie enthalten weder eine Moral noch dienen sie in irgendeiner Form der Erziehung der jungen Generation. Sie fordern keinen gesellschaftlichen Wandel. Folglich weichen sie unwiderruflich von diesem kollektiven Bewusstsein ab, das für die traditionellen Liedstücke charakteristisch ist.

Trotz dieses immer größer werdenden Kulturverlusts werden heutzutage noch die Gesänge als Medium zur Sensibilisierung der Bevölkerung verwendet. Zu verschiedenen Mobilisierungskampagnen werden so beispielsweise die gebürtigen und bekannten Musiker assoziiert, damit sie Maßnahmen beispielsweise zur Bekämpfung einer Epidemie oder andere Informationen zur Bewusstwerdung ihrem Umfeld weitergeben können. Dies zeigt, dass man immer noch die bestimmende Schlüsselfunktion der populären Lieder anerkennt. Die Gesänge sind ein Medium zur Übermittlung der Botschaften und der Werte in der Hoffnung, dass sie zur sozialen, kulturellen, ökonomischen und politischen Veränderung beitragen können. Deshalb darf man, selbst wenn man sich seiner Zeit anpassen will, diesen Aspekt nicht aus den Augen verlieren. Obwohl sie zum Tanzen verleiten, dienen die Gesänge vor allem als ein Medium zur Aufforderung zum Bewusstwerden der eigenen sozialen, kulturellen und religiösen Werte. Daher obliegt jedem Nachwuchswissenschaftler die Aufgabe, sich mit dem mündlichen Wissen, nämlich mit dem Gesungenen seiner Kultur zu beschäftigen, damit er dazu beitragen kann, die lehrreichen alten Liedstücke vor dem Einfluss der modernen Lieder zu retten.

## 8 Anhang

### 8.1 Verzeichnis der Gewährsleute

- AGBOGNISSOU, Calixte alias Zokpon (31), Gymnasiallehrer und Musiker, Agori Plateau (Lkrs. Abomey-Calavi).
- AGONDJI-TOSSOU, E. Victorin (45), Erzieher im Justizministerium, Abomey-Calavi (Lkrs. Ab-Calavi).
- AHOMIAN, Gladys (36), LKW-fahrer, Adougou (Lkrs. Ouèssè-Wogoudo).
- AIFA, Tognon Alèdo alias Alèdo (82), am 07.11.2014 verstorben, Schneider u. Berufsmusiker, Aklamkpa (Lkrs. Glazoué).
- AÏHOUN, Pierre Dossou alias Gbèmanwonmèdè (79), Berufsmusiker u. Heilpraktiker, Houin-Agonli (Lkrs. Zanganado).
- ATTAKPA, Laurent alias Dah Toyimi Attakpa (45), Freiberufler, Vèdji (Lkrs Dassa-Zoumè).
- ATTAKPA, Houédémè (67), Landwirtin, Vèdji (Lkrs. Dassa-Zoumè).
- AWANOU, Isidore (38), Buchhalter, Aganmandin (Lkrs. Abomey-Calavi).
- AZONDÉKON, V. Randolph-Désiré (68), am 16.01.2014 verstorben, Finanzbeamter, Agori Plateau (Lkrs. Ab-Cal).
- AZONDÉKON, Martien T. alias Dah Azondékou (63), Fa-Orakelpriester u. Heilpraktiker, Agori II (Lkrs. Abomey-Calavi).
- BAKPÉ, Charles (62), Landwirt, Assanté (Landkreis Glazoué).
- BAKPÉ, Jean (65), Landwirt, Assanté (Landkreis Glazoué).
- BALADJA, Brigitte (59), Händlerin, Akassato (Landkreis Abomey-Calavi).
- DANHOUEGNON, Marcellin alias Dah Doudji (69), Priester des Fa-Orakels, Glo-lowoussa (Lkrs. Ab-Cal).
- DAZOGBO, Agossa (68), Landwirtschaftstechniker i. R., Djadjo (Landkreis Abomey-Calavi).
- EZIN, Houngninou alias Ezin Gangnon (88), Berufsmusiker u. Landwirt, Mondji-Codji (Lkrs. Salavou).
- FONNOUVI, Dékouhoué (48), Verkäuferin von Nahrungsmitteln, Kpataba (Lkrs. Savalou).
- FONNOUVI, Houéhanou alias Ablizi (90), Landwirt u. Trommler, Mondji-Codji (Lkrs. Savalou).
- GNANCADJA, Bernard (75), Landwirt, Djigbé in Togon (Landkreis Dassa-Zoumè).

- GNANCADJA, Magloire (40), Landwirt und Musiker, Djigbé in Togon (Landkreis Dassa-Zoumè).
- GNANCADJA, Sidonie (38), Landwirtin, in Togon (Lkrs Dassa-Zoumè).
- GOUAGBÉ, Houédanou (54), Verkäuferin in Assanté (Landkreis Glazoué).
- HOUNDONOUGBO, Calixte (73), Landwirtschaftstechniker i. R., Alédjo (Lkrs. Abomey-Calavi).
- HOUSSOU, Eugène (47), Tierzüchter und Schneider, Ayitchédji (Landkreis Abomey-Calavi).
- KANFONHOUE, V. Serge alias Alossi (35), Grundschullehrer u. Berufsmusiker, Glazoué (Lkrs. Glazoué).
- KPATINDÉ, Philomène (34), Landwirtin, Savalou Codji (Lkrs Savalou).
- KPOTA, Yves (55), Automechaniker u. Leiter einer Gesangsgruppe, Agori (Lkrs. Abomey-Calavi).
- LANTAYI, Nathalie (20), Studentin im Fach Geschichte und Archäologie an der UAC, Savalou Codji.
- LÉTCHÉDÉ, Marcelline (48), Landwirtin, Assanté (Landkreis Glazoué).
- MINDÉ, A. Sètchéou (30), Gymnasiallehrer, Ayitchédji (Lkrs. Ab-Calavi).
- SOSSA, Mignongan alias Houékin (72), Landwirtin u. Musikerin, Aklamkpa (Landkreis Glazoué).
- TOKPONHO, Cocou Bernard (50), Berufsmusiker und Landwirt, Aklamkpa (Landkreis Glazoué).
- VIDEGNON, Richard alias Wesén (52), Berufsmusiker u. Fa-Priester Aklamkpa (Lkrs. Glazoué).

## 8.2 Literaturverzeichnis

- ADAM, K. Sikirou & BOKO, Michel: Le Bénin. Cotonou 1983.
- ADOUKONOU, Barthélémy: Jalons pour une théologie africaine. Essai d'une herméneutique chrétienne du vodun dahoméen. Paris, Namur 1980.
- AGBLÉMAGNON, F. N'Sougan: Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Eve du sud-Togo. Paris 1984.
- AGOSSOU, Médéwalé Jacob: GBETÓ et GBEDÓTÓ. Paris 1972.
- AGUÉSSY, Honorat: Convergences religieuses dans les sociétés Aja, éwé et Yoruba sur la côte du Bénin. In: François de MEDEIROS (Hg.):

- Peuples du Golfe du Bénin. Aja - Ewe; (Colloque de Cotonou). Paris 1984, S. 235–240.
- AKE, Norborg: Musikinstrumente der Bini in Südwest-Nigeria. In: Erich STOCKMANN (Hg.): *Musikkulturen in Afrika*. Berlin 1987, S. 197–220.
- AKOHA, Albert Bienvenu: *Syntaxe et lexicologie du fon-gbè. Bénin*. Diss., Paris 2010.
- AKOHA, A. Bienvenu & MÉDAGBÉ, Apolinaire: *Chants de Béhanzin, le résistant*. Paris 2011.
- ALAGOA, E. J.: Le chant comme source d'information historique. In: Laya DIOULDÉ (Hg.): *La Tradition orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine* 1972, S. 176–188.
- ALEXANDRE, Pierre: Pour un inventaire du folklore beti-bulu-fang. Introduction au cycle de Boemoe. In: *Journal de la Société des Africanistes* 37 (1967), 1, S. 7–24.
- ALKEMEYER, Thomas: Das Populäre und das Nicht-Populäre. Über den Geist des Sports und die Körperlichkeit der Hochkultur. In: Kaspar MAASE (Hg.): *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Frankfurt/Main 2008, S. 232–250.
- ALLADAYÈ, C. Jérôme: Le Kpanlingan dans le Danxomè: la restitution orale du passé institutionnalisée. In: Moustapha GOMGNIMBOU u.a. (Hg.): *L'écriture de l'histoire en Afrique. L'oralité toujours en question*. Paris 2013, S. 154–166.
- ANIGNIKIN, Sylvain: Histoire des populations mahi. À propos de la controverse sur l'ethnonyme et le toponyme «Mahi». In: *Cahiers d'études africaines* (2001), 162, S. 243–266.
- ARGYLE, W. John: *The Fon of Dahomey*. Oxford 1966.
- ASSMANN, Aleida: Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines Überlieferungstyps. In: *Dies*. (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 1998, S. 175–193.
- ATABAVIKPO, Vincent: Sprichwörter im Volksmund und in der Literatur. Eine Studie über Sprichwörter in Sàxwè-Sprichwortliedern, im Roman *Things fall apart* von Chinua Achebe und in den Dramen



- Furcht und Elend des Dritten Reiches und Die Gewehre der Frau Carrar* von Bertolt Brecht. Diss. Frankfurt am Main, Wien u.a. 2003.
- AUBERT, Laurent: Le goût musical, marqueur d'identité et d'altérité. In: *Cahiers d'ethnomusicologie* (2007), 20, S. 29–38.
- BADIAN, Seydou: *Sous l'orage* (Kany) suivi de *La mort de Chaka*. Paris 1981.
- BAMUNOBA, Y. K. & ADOUKONOU, Barthélémy: *La mort dans la vie africaine*. Paris 1979.
- BASTIDE, Roger: *Art et société*. Paris 1977.
- BAUMANN, Max Peter (Hg.): *Musik im interkulturellen Dialog*. Berlin 1996.
- \_\_\_\_\_ : Tradierung - Popularisierung - Medialisierung. Bausteine zu einer Theorie des populären Singens. In: Walter LEIMGRUBER (Hg.): *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär: Tagung "Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven"*. Münster 2009, S. 37–54.
- BAUSINGER, Hermann: *Formen der "Volks poesie"*. Berlin 1968.
- \_\_\_\_\_ : Zur Problematik historischer Volkskunde. In: Klaus GEIGER (Hg.): *Abschied vom Volksleben*. Tübingen 1970, S. 155–172.
- BEER, Bettina: Einleitung: Feldforschungsmethoden. In: *Dies.* (Hg.): *Methoden ethnologischer Feldforschung*. Berlin 2008, S. 9–36.
- BEGEMANN, Verena (Hg.): *Der Tod gibt zu denken. Interdisziplinäre Reflexionen zur (einzigsten) Gewissheit des Lebens*. Münster 2010.
- BERGÉ, J.-A.: *Etude sur le Pays Mahi (1926-1928)*. (Cercle de Savalou Colonie du Dahomey). In: *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française Tome XI (1928)*, 1-2, S. 708–755.
- BLEYLER, Karl-Eugen: *Religion und Gesellschaft in Schwarzafrika. Sozialreligiöse Bewegungen und koloniale Situation*. Stuttgart 1981.
- BOGNIAHO, Ascension: *Essai pour une poétique de la chanson traditionnelle au Bénin*. In: *Revue du CAMES Série B.* (2002), Vol. 004, S. 92–100.
- BÖS, Mathias: *Rasse und Ethnizität. Zur Problemgeschichte zweier Begriffe in der amerikanischen Soziologie*. Wiesbaden 2005.

- BRANDILY, Monique: Tambours et pouvoirs au Tibesti (Tchad). In: Cahiers d'ethnomusicologie (1990), 3, S. 151–160.
- BREDNICH, Rolf W. (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie. Berlin 1988.
- BULLERJAHN, Claudia & ERWE, Hans-Joachim (Hg.): Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen. Hildesheim 2001.
- BYLL-CATARIA, Régina: Etude des phénomènes migratoires en république du Bénin: ville de Savalou. In: Rev. CAMES Serie B (2000), vol. 02, S. 119-130.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève: L'art de la parole dans la culture africaine. In: Présence Africaine (1963), 47, S. 73–91.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève & CALAME, Blaise: Einführung in das Studium der afrikanischen Musik. Frankfurt am Main 1980.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève: Des cauris au marche. Paris 1987.
- \_\_\_\_\_ : Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon. Paris 1987.
- CALVET, Louis-Jean: Les jeux de la société. Paris 1978.
- \_\_\_\_\_ : Chanson et société. Paris 1981.
- CHRIST, Heidi (Hg.): Musik verbindet uns. Festschrift für Marianne Bröcker. Uffenheim 2006.
- CISSÉ, Momar: Parole chantée et communication sociale chez les Wolof du Sénégal. Paris 2010.
- COLNAGO, Filippo: La communication musicale comme élément d'identité culturelle chez les Lobi du Burkina Faso. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2007), 20, S. 67–85.
- COQUERY-VIDROVITCH, Cathérine: La fête des coutumes au Dahomey. Historique et essai d'interprétation. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales 19 (1964), 4, S. 696–716.
- COULIBALY, Mamadou: Musique et excision chez les Djimini (Côte-d'Ivoire). In: Cahiers d'ethnomusicologie (1992), 5, S. 37–52.
- DÉGH, Linda: Narratives in society. A performer-centered study of narration. Helsinki 1995.
- DEHOUX, Vincent & GESSAIN, Monique: La musique bassari. Un parcours obligé. In: Cahiers d'ethnomusicologie (1992), 5, S. 17–35.

- DELAFOSSÉ, Maurice: Manuel dahoméen. Grammaire - Chrestomathie. Paris 1894.
- DESROCHES, Monique: Entre texte et performance. L'art de raconter. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2008), 21, S. 103–115.
- DIOULDÉ, Laya (Hg.): La Tradition orale: problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine 1972.
- DOBBERSTEIN, Marcel: Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik. Berlin 2000.
- DREHSEN, Volker et al.: Der "ganze Mensch". Perspektiven lebensgeschichtlicher Individualität. Festschrift für Dietrich Rössler zum siebzigsten Geburtstag. Berlin 1997.
- DUNGLAS, Edouard: Contribution à l'histoire du Moyen-Dahomey (Royumes d'Abomey, de Kétou et de Quidah). In: Etudes Dahoméennes XIX-XX (1957), Tome 1 u. 2.
- DUVELLE, Charles: Aux sources des musiques du monde. Musiques de tradition orale. Paris 2010.
- ENO-BELINGA, Samuel-Martin: Comprendre la littérature orale africaine. Introduction générale, l'explication de texte, l'esthétique littéraire. Issy-Les-Moulineaux 1978.
- ERNY, Pierre: Les premiers pas dans la vie de l'enfant d'Afrique noire. Paris 1972.
- \_\_\_\_\_ : L'enfant et son milieu en Afrique Noire. Essais sur l'éducation traditionnelle. Paris 1987.
- EWENS, Graeme & BRÜCKNER, Thomas: Die Klänge Afrikas. Zeitgenössische Musik von Kairo bis Kapstadt. München 1995.
- FERNANDO, Nathalie: La construction paramétrique de l'identité musicale. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2007), 20, S. 39–66.
- FINNEGAN, Ruth: Oral poetry. Its nature, significance and social context. Cambridge u.a. 1977.
- FROSCHAUER, Ulrike & LUEGER, Manfred: Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme. Wien 2003.
- FUHR, Michael Paul: Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung. Bielefeld 2007.

- GBÉTO, Flavien: Le Maxi du Centre-Bénin et du Centre-Togo. Une approche autosegmentale et dialectologique d'un parler Gbe de la section Fon. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss. Köln 1997.
- \_\_\_\_\_ : Esquisse de la tonologie synchronique du maxigbé, dialecte gbe du Bénin. In: Catherine GRIEFENOW-MEWIS (Hg.): Afrikanische Horizonte. Studien zu Sprachen, Kulturen und zur Geschichte. Wiesbaden 2007, S. 83–97.
- GEERTZ, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main 2015.
- GEHLEN, Arnold: Anthropologische Forschung. [zur Selbstbegegnung u. Selbstentdeckung d. Menschen.] Reinbek bei Hamburg 1981.
- GEIGER, Klaus (Hg.): Abschied vom Volksleben. Tübingen 1970.
- GERNDT, Helge (Hg.): Fach und Begriff "Volkskunde" in der Diskussion. Darmstadt 1988.
- GERTENBACH, Lars: Soziologische Theorien. München 2009.
- GLÉLÉ, Ahanhanzo Maurice: Religion, culture et politique en Afrique Noire. Paris 1981.
- GOHY, Gilles Expédit: Éducation et gouvernance politiques au Bénin. Du danxômè à l'ère démocratique. Paris 2015.
- GOLLBACH, Friedrich: Leben und Tod bei den Tswana. Das traditionelle Lebens- und Todesverständnis der Tswana im südlichen Afrika. Berlin 1992.
- GÖRÖG-KARÁDY, Veronika (Hg.): Genres, forms meanings. Paris [u.a.] 1983.
- GÖTTE, Ulli: Weltsprache Rhythmus. Gestalt und Funktion in der Musik des Abendlandes und außereuropäischer Kulturen. Wilhelmshaven 2011.
- GRIEBEL, Armin: Vom Umgang mit Volksmusiktraditionen. In: Elmar WALTER (Hg.): Volksmusik. Wirklichkeiten - Wünsche - Perspektiven. München 2012, S. 11–53.
- GROSCH, Nils: Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des >Volkslieds<. In: Sabine MEINE & Nina NOESKE (Hg.): Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Münster 2011, S. 59–76.
- GUÉDOU, Georges A.: Xó et gbè. Langage et culture chez les Fon (Bénin). Paris 1985.

- GUERNIER, Eugène: L'apport de l'Afrique à la pensée humaine. Paris 1952.
- HAAS, Max u.a. (Hrsg.): Anschauungs- und Denkformen in der Musik. Bern 2002.
- HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta: Teilnehmende Beobachtung. In: Bettina BEER (Hg.): Methoden ethnologischer Feldforschung. Berlin 2008, S. 37–58.
- HAZOUMÉ, Paul: Le pacte de sang au Dahomey. Paris 1956.  
 \_\_\_\_\_ : Doguicimi. Paris 1978.
- HEISSIG, Walther (Hg.): Formen und Funktion mündlicher Tradition. Vorträge eines Akademiesymposiums in Bonn, Juli 1993. Wiesbaden 1995.
- HENRY, Paul-Marc & KOSSOU, Basile: La dimension culturelle du développement. Une étude conjointe CEE UNESCO. Paris 1985.
- HORNBOSTEL, Erich M. von: Tonart und Ethos. Leipzig 1986.
- HOUIS, Maurice: Anthropologie linguistique de l'Afrique noire. Paris 1971.
- HOUNTONDI, Paulin J.: Les savoirs endogenes. Pistes pour une recherche. Paris 1994.
- HOUNWANOU, Rémy T.: Le fa. Une géomancie divinatoire du golfe du Bénin (pratique et technique). Lomé 1984.
- HUBER, Hugo: Formules d'éloges, de prières et de serments: «fossiles directeurs» en tradition orale est-africaine? In: Wilhelm MÖHLIG u.a. (Hg.): Die Oralliteratur in Afrika als Quelle zur Erforschung der traditionellen Kulturen. Berlin 1988, S. 227–253.
- HÜGEL, Hans-Otto: Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. s.l. 2003.
- HÜRTER, Friedegard: Heilung und Musik in Afrika. Diss., Frankfurt am Main 1986.
- ILOANUSI, Obiakoizu A.: Myths of the creation of man and the origin of death in Africa. A study in Igbo traditional culture and other African cultures. Diss., Frankfurt am Main 1984.
- JOHN, Eckhard (Hg.): Volkslied - Hymne - politisches Lied. Populäre Lieder in Baden-Württemberg. Münster 2003.
- JOLLES, André: Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1974.
- KAGAME, Alexis: La poésie dynastique au Rwanda. (Bruxelles) 1951.

- \_\_\_\_\_ : Sprache und Sein. Die Ontologie der Bantu Zentralafrikas. Brazzaville 1985.
- KAKPO, Mahougnon: Le fa comme vecteur de savoirs littéraires. In: Musanji NGALASSO-MWATHA (Hg.): Littératures, savoirs et enseignement. Pessac 2007, S. 165–175.
- KASCHUBA, Wolfgang: Einführung in die europäische Ethnologie. München 2006.
- KAWADA, Junzo: Histoire orale et imaginaire du passé. Le cas d'un discours «historique» africain. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales 48 (1993), 4, S. 1087–1105.
- KESTELOOT, Lilyan: La poésie orale dans l'Ouest africain. In: Ethiopiques, revue semestrielle de culture negro-africaine 56 (1992), 2, S. 1–6.
- KIMMERLE, Heinz: Philosophie in Afrika - afrikanische Philosophie. Frankfurt/ New York 1991.
- \_\_\_\_\_ : Afrikanische Philosophie im Kontext der Weltphilosophie. Nordhausen 2005.
- KLAFFKE, Claudia: Mit jedem Greis stirbt eine Bibliothek. Alte und neue afrikanische Literatur. In: Aleida ASSMANN (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1998, S. 223–230.
- KLIMKEIT, Hans-Joachim (Hg.): Tod und Jenseits im Glauben der Völker. Wiesbaden 1994.
- KLUSEN, Ernst: Deutsche Lieder. Texte und Melodien. Frankfurt am Main 1988.
- KOUDJO, Bienvenu: Parole et musique chez les Fon et les Gun du Bénin. Pour une nouvelle taxonomie de la parole littéraire. In: Journal des africanistes 58 (1988), 2, S. 73–97.
- \_\_\_\_\_ : La chanson populaire dans les cultures "Fon" et "Gun". Aspects sémiotiques et sociologiques. Thèse pour le doctorat d'Etat ès Lettres, Université de Paris XII - Val de Marne. Unveröffentlichte Dissertation, 1989.
- KRAPPMANN, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Diss., Stuttgart 2016.
- KUBIK, Gerhard: Westafrika. Leipzig 1989.
- \_\_\_\_\_ : Zum Verstehen afrikanischer Musik. Aufsätze. Wien 2004.

- KUCKERTZ, Josef & SCHUMACHER, Rüdiger (Hg.): Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München 1980.
- LAADE, Wolfgang: Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie. Tutzing 1969.
- LALÈYÈ, Issiaka Prosper: La conception de la personne dans la pensée traditionnelle Yoruba "approche phénoménologique". Bern 1970.
- LE HÉRISSE, Auguste: L'ancien royaume du Dahomey: moeurs, religion, histoire. Paris 1911.
- LEIMGRUBER, Walter & OEHME, Karoline: Ewigi Liäbi: Singen bleibt populär. Eine Einleitung. In: Walter LEIMGRUBER (Hg.): Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär: Tagung "Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven". Münster 2009, S. 11–37.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: La pensée sauvage. Paris 1962.
- LONCKE, Sandrine: Mémoire et transmission musicale dans une société nomade. L'exemple des Peuls WoDaaBe du Niger. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2009), 22, S. 203–222.
- MAALU-BUNGI, Crispin: Littérature orale africaine. Nature, Genres, Caractéristiques et Fonctions. Brüssel 2012.
- MAASE, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt/Main 2008.
- MANG, Theo & MANG Sunhilt: Der Liederquell. Die schönsten Volkslieder aus Vergangenheit und Gegenwart. Ursprünge und Singweisen. Wilhelmshaven 2007.
- MARCADET, Christian: La chanson. Un rapport social pertinent: le cycle exemplaire du rébétiko. In: homso (L' Homme et la société) 126 (1997), 4, S. 49–67.
- MARFURT, Luitfrid: Musik in Afrika. München 1957.
- MAUPOIL, Bernard: La géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves. Paris 1988.
- MBITI, John S.: Afrikanische Religion und Weltanschauung. Berlin 1974.
- MEINE, Sabine & NOESKE, Nina (Hg.): Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Münster 2011.
- MENUHIN, Yehudi: Grußwort anlässlich des Symposiums „Musik im interkulturellen Dialog“. In: Max Peter BAUMANN (Hg.): Musik im interkulturellen Dialog. Berlin 1996.

- MERRIAM, Alan P.: The anthropology of music. Evanston, Ill. 1964.
- MÉTRAUX, Alfred: Le vaudou haïtien. Paris 1958.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito: Vodoun et littérature au Bénin. In: Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne des Études Africaines 27 (1993), 2, S. 245–258.
- MÖHLIG, Wilhelm & JUNGRAITHMAYR, Hermann (Hg.): Die Oralliteratur in Afrika als Quelle zur Erforschung der traditionellen Kulturen. Berlin 1988.
- MORIN, Edgard: On ne connaît pas la chanson. In: Communications 6 (1965), 1, S. 1–9.
- MOSER, Hans: Gedanken zur heutigen Volkskunde: Ihre Situation, ihre Problematik, ihre Aufgaben. In: Helge GERNDT (Hg.): Fach und Begriff "Volkskunde" in der Diskussion. Darmstadt 1988, S. 92–157.
- MÜLLER, Klaus E. & TREML, K. Alfred (Hg.): Ethnopädagogik. Sozialisation und Erziehung in traditionellen Gesellschaften: Eine Einführung. Berlin 1996.
- NKETIA, Kwabena Joseph H.: Musik in afrikanischen Kulturen. In: Erich STOCKMANN (Hg.): Musikkulturen in Afrika. Berlin 1987, S. 9-43.
- \_\_\_\_\_ : Die Musik Afrikas. Wilhelmshaven 2000.
- NOA, Miriam: Volkstümlichkeit und Nationbuilding. Zum Einfluss der Musik auf den Einigungsprozess der deutschen Nation im 19. Jahrhundert. Diss., 2012. Münster 2013.
- NOLL, Günther: Über den Gegenstand der musikalischen Volkskunde – heute. In: *Ders.* (Hg.): Musikalische Volkskunde - heute. Köln 1992, S. 11–34.
- NUSSBAUMER, Thomas: "Volkslied" und "Volksmusik" zwischen Produktion und Rezeption. Zum praktischen Umgang mit den Begriffen anhand von Beispielen aus Tirol. In: Walter LEIMGRUBER (Hg.): Ewige Liäbi. Singen bleibt populär: Tagung "Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven". Münster 2009, S. 71–84.
- OKÉ, Raymond: Les siècles obscurs du royaume Aja du Danxome. In: François de Medeiros (Hg.): Peuples du Golfe du Bénin. Aja - Ewe; (Colloque de Cotonou). Paris 1984, S. 47–66.



- OKPEWHO, Isidore: *The epic in Africa. Toward a poetics of the oral performance*. New York 1979.
- \_\_\_\_\_ : *La Littérature orale en Afrique subsaharienne*. [Paris] 1992.
- ONG, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987.
- PALAU MARTI, Montserrat: *Essai sur la notion de roi chez les Yoruba et les Aja-Fon*. Paris 1964.
- PASSOT, Bernard: *Le Bénin. Les hommes et leur milieu: guide pratique*. Paris 2011.
- PAZZI, Roberto: *Aperçu sur l'implantation actuelle et les migrations anciennes des peuples de l'aire culturelle Adja-Tado*. In: François de MEDEIROS (Hg.): *Peuples du Golfe du Bénin*. Aja - Ewe; (Colloque de Cotonou). Paris 1984, S. 11–19.
- PENNA-DIAW, Luciana: *La danse sabar, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal*. In: *Cahiers d'ethnomusicologie* (2005), 18, S. 201–215.
- PLIYA, Jean: *Histoire Dahomey*. Isy les Moulineaux 1975.
- PODA, Méline-Bertrand: *Musiques actuelles et religion Vodoun au Bénin*. In: *Géographie et cultures* (2010), 76, S. 13–30.
- PRADELLES DE LATOUR, Charles-Henry: *Les morts et leurs rites en Afrique*. In: *L'Homme* 36 (1996), 138, S. 137–142.
- PROSSER-SHELL, Michael: *Erweckungstaufe, Säuglingssterblichkeit und Wallfahrt für tote Kinder in vormoderner Zeit*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 2003, S. 101–138.
- QUÉNUM, Maximilien: *Au pays des fons. Us et coutumes du Dahomey*. Paris 1983.
- REINHARD, Wolfgang: *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*. München 2004.
- REINHARDT, Udo: *Mythen, Sagen, Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen*. Freiburg i. Br. 2012.
- REITERER, Albert F.: *Soziale Identität. Ethnizität und sozialer Wandel; zur Entwicklung einer anthropologischen Struktur*. Frankfurt am Main 1998.
- RITZ-MÜLLER, Ute: *Würde Gott sterblich sein, wären es auch die Menschen (Akan -Sprichwort)*. In: Josef Franz THIEL (Hg.): *Der Tod*,

- Ende oder Tor zum Leben? - Tod und Jenseitsvorstellungen der Völker. Frankfurt am Main 1993, S. 57–69.
- RÖCKE, Werner & SCHAEFER, Ursula (Hg.): Mündlichkeit - Schriftlichkeit - Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen 1996.
- RÖHRICH, Lutz: Der Tod in Sage und Märchen. In: Gunther STEPHENSON (Hg.): Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit. Darmstadt 1994, S. 165–183.
- RÖHRICH, Lutz & LINDIG, Erika (Hg.): Volksdichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen 1989.
- ROUGET, Gilbert: Un chromatisme africain. In: L'Homme 1 (1961), 3, S. 32–46.
- \_\_\_\_\_ : Music and trance. A theory of the relations between music and possession. Chicago, Ill. 1996.
- \_\_\_\_\_ : Afrique musiquante. Paris 2014.
- ROVSING OLSEN, Miriam & BRANDILY, Monique: Une longue expérience de l'Afrique. Entretien avec Monique Brandily. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2008), 21, S. 226–249.
- RÜCKER, Heribert: "Afrikanische Theologie". Darst. u. Dialog. Diss., 1983. Innsbruck 1985.
- RUELLAND, Suzanne: Des chants pour les dieux. Analyse d'un vocabulaire codé (Tupuri, Tchad). In: Journal des africanistes 57 (1987), 1, S. 225–239.
- RUWET, Nicolas: Langage, musique, poésie. Paris 1992.
- SALINI, Dominique: Musiques traditionnelles de demain. Entre anamnèse et injonction identitaire. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2009), 22, S. 49–61.
- SALO, P. Samuel: La chanson populaire, source de l'histoire coloniale au Moogo (Burkina-Faso). In: Moustapha GOMGNIMBOU u.a. (Hg.): L'écriture de l'histoire en Afrique. L'oralité toujours en question. Paris 2013, S. 237–254.
- SAVARY, Claude: La pensée symbolique des Fö du Dahomey. Geneve 1976.
- SCHÄFFNER, André: Westafrika. In: Josef KUCKERTZ & Rüdiger SCHUMACHER (Hg.): Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München 1980, S. 57–66.

- SCHEPPING, Wilhelm: Lied- und Musikforschung. In: Rolf W. BREDNICH (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der europäischen Ethnologie. Berlin 1988, S. 399–422.
- SCHLUCHTER, Wolfgang: Handlung, Ordnung und Kultur. Studien zu einem Forschungsprogramm im Anschluss an Max Weber. Tübingen 2005.
- SCHMIDT, Leopold: Volksglaube und Volksbrauch. Berlin 1966.  
 \_\_\_\_\_: Volksgesang und Volkslied. Berlin 1970.
- SCHMIDT-LAUBER, Brigitta: Feldforschung: Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung. In: Silke GÖTTSCHELTEN & Albrecht LEHMANN (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie. Berlin 2007, S. 219–248.
- SCHOLZ, Rupert: Kulturelle Identität. Über Multikulturalität im Unterschied zu Multikulturalismus. In: Die Politische Meinung 465 (2008).
- SCHÖNE, Anja (Hg.): Religiosität und Spiritualität. Fragen, Kompetenzen, Ergebnisse. Münster 2014.
- SEDATE, Constant: Vergleichende Studie der Vornamengebung bei den Maxí und im deutschen Sprachraum. Université Abomey-Calavi. Unveröffentlichte Magisterarbeit 2009.
- SEILER-DIETRICH, Almut: Die Literaturen Schwarzafrikas. München 1984.
- SERI, Dedy: Musique traditionnelle et développement national en Côte d'Ivoire. In: Tiers-Monde 25 (1984), S. 109–124.
- SIEBERT, Daniel: Musik im Zeitalter der Globalisierung. Prozesse - Perspektiven - Stile. Bielefeld 2014.
- SOW, Alpha I. u.a. (Hg.): Introduction à la culture africaine: aspects généraux. Paris 1979.
- STEPHENSON, Gunther (Hrsg.): Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit. Darmstadt 1994.
- STERN, Monika: Les identités musicales multiples au Vanuatu. In: Cahiers d'ethnomusicologie (2007), 20, S. 165–190.
- STÖCKLE, Frieder: Zum praktischen Umgang mit Oral History. In: Herwart VORLÄNDER (Hg.): Oral History: Mündlich erfragte Geschichte. Göttingen 1990, S. 131–158.
- STOCKMANN, Erich (Hg.): Musikkulturen in Afrika. Berlin 1987.

- STUDER, Christoph & MGONZWA, Benjamin: Jambo Afrika. Lieder, Tänze und Spiele. Boppard am Rhein 2006.
- THEISEN, Manuel René: Wissenschaftliches Arbeiten. Erfolgreich bei Bachelor- und Masterarbeit; [das Standardwerk neu konzipiert]. München 2013.
- THIEL, Josef Franz: Ahnen, Geister, höchste Wesen. Religionsethnologische Untersuchungen im Zaire-Kasai-Gebiet. Habil.-Schr. St. Augustin 1977.
- \_\_\_\_\_ : Das ewige Leben – Die Sehnsucht des Menschen: Todesfurcht und Religion. In: *Ders.* (Hg.): Der Tod, Ende oder Tor zum Leben? - Tod und Jenseitsvorstellungen der Völker. Frankfurt am Main 1993, S. 9–17.
- THIEL, Josef Franz: Tod und Jenseitsglaube in Bantu-Afrika. In: Hans-Joachim KLIMKEIT (Hg.): Tod und Jenseits im Glauben der Völker. Wiesbaden 1994, S. 40–47.
- THUM, Bernd (Hg.): Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der Germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder. München 1985.
- TREIBER, Angela: „Volkstümlich ist in der Wurzel das Gegenteil von populär“. Kulturelle Deutungsmuster im deutschen Protestantismus des frühen 20. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 97-98. (2001), S. 49-66.
- VANSINA, Jan: Oral tradition as history. London 1997.
- VERGER, Pierre: Dieux d’Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne côte des esclaves en Afrique et à Bahia, la baie de tous les saints au Brésil. Paris 1995.
- VIGNONDÉ, Jean-Norbert: Éléments pour une didactique de la parémiologie. In: Musanji NGALASSO-MWATHA (Hg.): Littératures, savoirs et enseignement. Pessac 2007, S. 337–345.
- VOLOKHINE, Youri: Tristesse rituelle et lamentations funéraires en Egypte ancienne. In: *Revue de l’histoire des religions* (2008), 2, S. 163–197.
- WALTER, Elmar (Hg.): Volksmusik. Wirklichkeiten - Wünsche - Perspektiven. München 2012.

- WALTRAUD, Linder-Beroud: Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied. Diss., Frankfurt am Main 1989.
- WEBER-KELLERMANN, Ingeborg u.a. (Hg.): Einführung in die Volkskunde, Europäische Ethnologie. Stuttgart [u.a.] 2003.
- WEEDE, Erich: Mensch und Gesellschaft. Soziologie aus der Perspektive des methodologischen Individualismus. Tübingen 1992.
- WEKENON TOKPONTO, Mensah: Deutsch-beninische Märchenforschung am Beispiel von Märchen in der Fon-Sprache mit phonetischer Transkription, Studie und Darstellung der Hauptfiguren und Themenvergleich. Diss. Frankfurt am Main, Wien u.a. 2003.
- \_\_\_\_\_ : Der Regenwurm und sein Onkel. Märchen aus Benin; Quellen und Kommentare. Berlin 2015.
- \_\_\_\_\_ : Das Märchenerzählen in Benin zwischen Tradition und Modernität. In: *Fabula* 57 (2016), 3-4, S. 216-230.
- WIDMAIER, Tobias & GROSCH, Nils (Hg.): Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster, New York 2014.
- WIGGINS, Trevor & NKETIA, Kwabena J. H.: Gérer le passage de la tradition à la modernité: Entretien avec J. H. Kwabena Nketia. In: *Cahiers d'ethnomusicologie* (2004), 17, S. 315–337.
- WÖHRL, Ann-Christine & SALM-REIFFERSCHIEDT, Laura: Voodoo. Leben mit Göttern und Heilern in Benin. Luzern 2011.
- WONDJI, Christophe: Chanson et culture populaire en côte-d'Ivoire. In: *Ders.* (Hg.): *La Chanson populaire en Côte-d'Ivoire. Essai sur l'art de Gabriel Srolou*. Paris 1986, S. 11–24.
- ZAHAN, Dominique: La dialectique du verbe chez les Bambara. Paris u. a. 1963.
- ZANETTI, Vincent: Le griot et le pouvoir. Une relation ambiguë. In: *Cahiers d'ethnomusicologie* (1990), 3, S. 161–172.
- ZEMP, Hugo: Musik Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine. Berlin 1971.
- ZUMTHOR, Paul: Einführung in die mündliche Dichtung. Berlin 1990.
- \_\_\_\_\_ : Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. München 1994.

### 8.3 Quellenverzeichnis (Internet)

<http://www.insae-bj.org/recensement-population.html>  
<http://www.conservatoirebenin.bj>  
<http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-10/volkslieder-geschichte>  
<http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-09/volkslied-einfuehrung?print>  
<http://www.afiavimagazine.com/le-fa-langage-entre-dieu-et-les-hommes/>  
<https://www.afrikopus.com/chronique-femmes-musique-beninoise>  
<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Freundschaft>  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000529/052911fb.pdf>  
<http://www.tourismeabomeyeregion.com/musique-traditionnelle/>  
<https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/10900/47802/-1/pdf>  
<http://www.elan-afrique.org/quelles-actions-menees-page/benin>  
<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article137>

### 8.4 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Landkarte Benins mit den 12 Departements. Quelle: PANA-BENIN/MEPN (2008) .....	36
Abbildung 2: Einblick in die Glaubenswelt der Mahi .....	57
Abbildung 3: Skizze der mahi-sprachigen Gebiete in Benin. Quelle: auf dem Ergebnis der Erforschung von Flavien Gbeto 1997 basierend; erstellt von Constant Sedote .....	64
Abbildung 4: Verschiedene Phasen der Gesangsentstehung bei den Mahi .....	133



University  
of Bamberg  
Press

Im Mittelpunkt dieser Studie stehen die populären Lieder der Mahi, einer im Zentrum Benins gelegenen Ethnie, die sich laut den historischen Angaben bereits zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert in ihre aktuellen Siedlungsgebiete zurückgezogen hat. Die Weitergabe der Weltanschauung, Lebensweise und des gesamten Wertsystems dieser schriftlosen Ethnie an die nächste Generation geschieht dabei ausschließlich in mündlicher Form. Neben anderen Gattungen übernehmen die Gesänge dabei eine Schlüsselrolle. Ihre Vielfalt, Bedeutung und Funktionen werden in dieser Abhandlung eingehend betrachtet und analysiert, um dieses historisch wertvolle, kulturelle Erbe vor der Gefahr des Vergessens zu bewahren.



ISBN 978-3-86309-568-0



9 783863 095680

[www.uni-bamberg.de/ubp](http://www.uni-bamberg.de/ubp)