



History, Cultural Traditions and Innovations in Southern Africa

Editors:
Michael Bollig and Wilhelm J.G. Möhlig

Volume 15

Dagmar Wagner-Robertz

Liedtexte der Dama
Südwestafrika / Namibia

RÜDIGER KÖPPE VERLAG KÖLN

© 2002
RÜDIGER KÖPPE VERLAG KÖLN
Postfach 45 06 43
D – 50881 Köln
Germany

www.koeppe.de

ISBN 3-89645-354-8

Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 389 „Kultur- und Landschaftswandel im ariden Afrika, Entwicklungsprozesse unter ökologischen Grenzbedingungen“, Köln, entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.



Abb. 1: Maria IAwises, die Hauptsängerin der IAwiseb-Gruppe
(Photo: Dagmar Wagner-Robertz)

Für
Dietmar, Livia und Laura

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort der Herausgeber	11
I.	Vorbemerkung	15
II.	Die Lieder der Dama – ihr Anlaß und ihre Bedeutung	17
III.	Die Texte der Dama-Lieder	27
IV.	Bibliographie	189
	Abbildungen	
	Maria !Awises, die Hauptsängerin der !Awiseb-Gruppe	5
	Bogenspieler aus Wängler 1955	22
	 Karte: Gebiet um Sesfontein/Namibia	

Vorwort der Herausgeber

Nach der Dokumentation und Kommentierung eines Heilungsrituals der Dama aus dem Nachlaß der Autorin legen wir im Rahmen dieser Schriftenreihe der wissenschaftlichen Öffentlichkeit weiteres wertvolles Grundmaterial zur Kultur der Dama von Sesfontein (Namibia) vor. Es handelt sich um Liedtexte, die von Dagmar Wagner-Robertz im Laufe zweier Feldaufenthalte in den Jahren 1972 bis 1975 auf Tonband aufgenommen und mit Hilfe eines einheimischen Mitarbeiters transkribiert und übersetzt wurden. Die 22 poetischen Texte sind in der Originalsprache mit interlinearer Übersetzung ins Deutsche wiedergegeben. Zahlreiche Anmerkungen zur Semantik der einzelnen Textpassagen sollen es dem fachkundigen Leser ermöglichen, die Übersetzungsvorschläge der originalsprachlichen Ausdrücke durch die Autorin besser nachvollziehen zu können. Jedem Liedtext ist eine individuelle Interpretation sowohl aus einheimischer Sicht als auch aus der Perspektive der Autorin beigelegt, wobei sich Frau Wagner-Robertz bemüht hat, das Liedgut systematisch in den historischen und kulturellen Gesamtrahmen der Dama von Sesfontein zu stellen.

Für eine Buchpublikation wäre es wegen der Ausstrahlung in die Gesellschaft der Dama und einen eventuellen Schulgebrauch erforderlich gewesen, die originalsprachlichen Texte in die moderne Nama-Orthographie zu übertragen. Eine solche Aufbereitung hätte den wissenschaftlichen Wert der Liedsammlung kaum erhöht, wäre aber mit erheblichen Kosten verbunden gewesen. Um die kulturell wertvollen Texte dennoch einer breiteren Fachöffentlichkeit von Oralliteraten, Ethnologen und Linguisten zugänglich zu machen, haben wir uns – wie schon im Fall der ebenfalls nachgelassenen Dokumentation des Dama-Heilungsrituals – zu einer elektronischen Publikation entschlossen.

Wir wünschen dem Werk die gleiche gute Aufnahme, wie sie auch die Dokumentation des Heilungsrituals erfahren durfte.

Die Herausgeber
Köln, im Dezember 2001

Mati i ra hā osa goma ln̄i khoeb lguib !gāise titarsa ra †nau llkhasa? Oi ge lgam aokha xa gere †noaguhe, m̄ab hoab nauba lhuruda hā !khaisa. Ob ge lguib h̄ia ge ama !gāise ts̄i llkhadi †oa †amsa gere !gababa ra llgae: „Etsē, neti ta ge tita ge kai lhuru-ao gai? !Guitsē ta oms !nā llom llgoe, h̄ia ta gera llhawo, khoe i ra †gaite !khaisa ota ge goma ge oe. Oge ūte ts̄i daokha lgoras tawa a s̄i ute. ,Neba †nu ts̄i †nau lgara sa titarsa‘ ti ge m̄i ts̄i a bē. Ota llnati †nōura †nau, h̄iab ge lawa lhō-am̄ai aoba ge †na !gōaxa i, llgāuab ge h̄ana ge i. Ob ge hā ts̄i titarsa tsubu lhanate ts̄i llabaga ge †gae !gao. Ts̄ib ge ll̄ib di lhō-amgoa xu !nānigoa !hom llna ts̄i titars !na ge †ga. Ts̄ib ge h̄its̄asa lgui buruxa amsa llnae am ra se ge †nau. llNās khao !gāb ge ge m̄a-oate. Ota ge ge !huri †khai. Tsita ge titarsa tae m̄um̄a o, ge lhurutsa llhawos !na ta go lln̄au khami. Ota ge nētse sago hoago lhuruda h̄a.“ O gomats ge llgāuabi †nau llkhasiba ra mahe.

Woher nun kommt es, daß nur manche Menschen so gut Gitarre spielen können? Einmal wetteiferten zwei Männer, wer wohl der bessere Spieler sei. Der eine, der seine Gitarre besonders gut spielte, erzählte folgende Geschichte: „Weißt du, warum ich ein besonders guter Gitarrespieler bin? Eines Tages, als ich in meinem Haus schlief, träumte mir, mich rief jemand, ich erhielt einen Ruf. Und der Mann, der mich rief, nahm mich und ging mit mir zu einem Kreuzweg. ‚Bleibe hier, setz dich nieder und spiele die Gitarre‘ sagte er und verschwand. Während ich so saß und spielte, kam ein Mann mit einem langen, roten Bart tanzend auf mich zu. Ich sah, daß es llGauab, unser alter Hochgott, jetzt der Teufel, war. Er kam, nahm die Gitarre und zerbrach die Saiten. Er riß sich sechs seiner langen Barthaare aus und spannte sie auf meine Gitarre. Zu ihrer Erprobung spielte er eine wunderbare Melodie und begleitete sie mit Gesang. Dann gab er mir meine Gitarre zurück. Plötzlich wachte ich auf. Und als ich die Gitarre sah, begann ich die Melodie zu spielen, die ich im Traumgehört hatte. Deshalb bin ich heute der beste Gitarrespieler.“ Die Dama sagen, llGauab gebe die Fähigkeit zum Spielen.

(erzählt von Immanuel Garoëb)

I. Vorbemerkung

Dieses Buch stellt eine Sammlung von Dama-Liedern vor, die mein Mann und ich während zweier Forschungsaufenthalte 1972/73 und 1975 im Dama-Land, dem Nordwesten Südwesafrikas/Namibias, auf Tonband aufgenommen haben. Ihre Transkription und Analyse geschah mit der Unterstützung von Immanuel Frans Garoëb, *Supervisor* für *Secondary Schools* in Khorixas, der auch als Interpret die Hintergrundgeschichten zu den Liedern gab, sofern sie von den Sängern nicht selbst erzählt wurden.

Die Gesänge der Dama lassen sich in zwei Arten gliedern: 1. in die Gruppenlieder, die von mehreren Menschen oder einem Vorsänger, den die Teilnehmer begleiten, gesungen werden; zu diesen Liedern kennen die Dama eine Geschichte, die den Liedtext erläutert; 2. die Individual- oder Bogenlieder, die ein einzelner Dama als Ausdruck seiner inneren Situation ohne die Teilnahme der Gruppe singt. Diese Lieder werden instrumental von einem Jagd- oder Musikbogen begleitet und häufig zum Schluß vom Sänger kommentiert, so daß ihre Geschichte deutlich wird.

Der transkribierte Originaltext, der übersetzt und mit Anmerkungen versehen ist, folgt dem Vorsänger. Singen die Teilnehmer eines Gruppengesanges jedoch einen anderen oder veränderten Text, so wurde dieser ebenfalls transkribiert und an der betreffenden Stelle im Lied integriert.

Im Fortlauf jedes Gesanges wurden die einzelnen Zeilen nach dem natürlichen Rhythmus des Liedes, welcher durch kleine Pausen oder Singfüllsel skandiert wird, numeriert. Diese Numerierung, die eine Analyse und Interpretation wesentlich erleichtert, erfolgt also nicht willkürlich, sondern nach derjenigen Gliederung, die die Dama-Sänger geben.

Dem Originaltext des Liedes im jeweiligen Dama-Dialekt sind Hinweise beigegeben, die versuchen, eine Verbindung zur Hochsprache, dem Nama, zu finden, spezielle Ausdrucksweisen zu erläutern oder Wortzeichen, die in den gängigen Nama/Dama-Lexika nicht auftreten, zu erklären.

Das Hauptgewicht der Arbeit liegt jedoch nicht in einer sprachwissenschaftlichen Forschung oder in einer Gegenüberstellung der Dialekte der verschiedenen Dama-Gruppen, sondern in einer Interpretation der Lieder, die sich aus ihrer Konstruktion ergibt. Es wurde besonderer Wert darauf gelegt, die innere Struktur eines Liedes zu erfassen und durch sie den

kulturellen Hintergrund zu beleuchten. Unter „kulturellem Hintergrund“ verstehen wir in diesem Fall nicht nur die Darstellung von Sitten, Gebräuchen, Vorstellungen, Märchen, Mythen usw., sondern vor allem auch die Verinnerlichung und Wertung der Dinge des täglichen Lebens, das durch die Landschaft, die klimatischen Bedingungen, die Region, die Wirtschaftsform, die weltanschaulichen Vorstellungen und nicht zuletzt durch den Zwiespalt zwischen traditionellem Gedankengut und westlicher Lebensweise gekennzeichnet und bestimmt wird. Der Analyse und Deutung eines jeden Liedes, die meist Konstruktion, Struktur, Interpretation und Hintergrundbegebenheit beinhalten, wird der Versuch einer Übertragung nachgestellt.

II. Die Lieder der Dama – ihr Anlaß und ihre Bedeutung

So vielfältig die Gesänge der Dama ihrer Form und ihrem Inhalt nach sein können, so lassen sie sich doch auf zwei einfache Modelle von Musik und Lyrik zurückführen: Es sind dies einmal die Gruppen- und zum anderen die Individual- oder Bogenlieder.

Als Gruppenlieder bezeichnen wir jene Gesänge, die von einer Gruppe von Menschen gesungen werden; die Teilnehmerzahl kann unterschiedlich sein. Ihnen gegenüber stehen die Individual- oder Bogenlieder, die von einem einzelnen Menschen für sich selbst gesungen und meist von einem Musik- oder Jagdbogen begleitet werden. In Intention und Ausdruck sind beide Arten verschieden.

Im Mittelpunkt der traditionellen Gruppenlieder steht die *lgaisa*¹. Heute wie in traditioneller Zeit findet die *lgaisa* als Zeremonialtanz statt. Der heute in den Städten unter den Dama allgemein übliche Tanz, von Gitarre oder Radiomusik begleitet, wird als *!hū #nas* bezeichnet². Wenn die *lgaisa* auch allmählich aus dem Leben der Dama verschwindet, da die jungen Menschen, die in den Städten arbeiten, sie für unmodern und veraltet halten, so wird trotzdem zwischen ihr und der *!hū #nas*, die auch in euro-amerikanischer Anlehnung *!hū-dance* genannt wird, sehr genau unterschieden.

An der *lgaisa* nehmen Frauen und Männer jeglichen Alters teil. Anlaß zur *lgaisa* waren hauptsächlich Geburt, Namensgebung, Bitten um Regen, besondere magisch-rituelle Begebenheiten, Hochzeiten, Initiationen, aber auch Dürreperioden, um in der Gemeinsamkeit der Gemeinschaft der Bedrohung „Dürre“ Ausdruck zu verleihen, die Sorge um die Existenz zu artikulieren und ihrer auf diese zeremonielle Weise Herr zu werden. Auch in hauptlingsloser Zeit, in Kriegswirren, von denen die Dama so häufig heimgesucht wurden, in der Drangsal durch die benachbarten Ethnien wurde die *lgaisa* veranstaltet.

Doch auch das Schicksal des einzelnen bot Anlaß zu einer *lgaisa*: etwa, wenn besonderes Jagdglück dem Jäger beschieden war, eine Frau ihren

¹ Vgl. Krönlein und Rust 1969: 75: B: (Bergdamara, d. Verf.) der Topftanz der Bergdamara und Buschleute.

² Vgl. Krönlein und Rust 1969: 202: „!hū (v): stampfen“; p. 284: „#nā (v.): mit dem Fuße treten oder aufstampfen“.

Mann rettete, aber auch, wenn ein Vater sein Kind mißhandelte, der Mann seine Frau verläßt, der Dieb sich in den Bergen versteckt.

Die Lieder zur *Igaisa* beziehen sich nicht auf immer wiederkehrende Ereignisse, sondern sind dem jeweils Erlebten angepaßt. Jede spezielle Situation erfordert und erzeugt eine besondere *Igaisa*, an der die Gemeinschaft teilhat und sich artikuliert. Zuweilen werden auch Begebenheiten sozusagen in historischer Bewältigung liedhaft wiederholt, wie der Gesang über das Schicksal eines Pferdediebes aus der deutschen Kolonialzeit bezeugt. Dabei werden die Lieder zur *Igaisa* nicht zur Belustigung, Erbauung oder zum Zeitvertreib gesungen und gespielt – sie beinhalten trotz allen modernen Einbruchs auch in den Sektor der musikalischen Äußerungen den Charakter des Zeremoniellen, des Gehobenen, des ethisch Anspruchsvollen.

Mag es noch so spontan erscheinen – die Lieder, der Tanz selbst folgen strengen Schemata, werden unter Aufsicht eines erfahrenen Alten durchgeführt, der Verstöße gegen die Gesetze der Musik und Lyrik streng ahndet. Ein Dama fühlt sich sehr betroffen, wenn man von ihm behauptet, er singe nicht richtig, er tanze nicht schön. Ein Sänger jedoch, der wohltonend singt und gut tanzt, wird hochgelobt, gerühmt, die Frauen lieben ihn, sein Name wird gepriesen.

Auch jene pantomimischen Tänze, die z.B. eine Oryxantilopenjagd oder das Sammeln von Veldfrüchten darstellen, werden zur *Igaisa* gezählt und damit als Zeremonialtanz (und nicht etwa als profane Belustigung oder Unterhaltung) gewertet.

Der Rhythmisierung der *Igaisa* dienen heute Blechdosen, die mit Steinchen gefüllt sind. Durch gleichmäßiges Klappern erzeugen sie einen blechern, hohlen Klang, der den Text skandiert. Dem gleichen Zweck dient das Klatschen in die Hände.

Während der Vorsänger (oder die Vorsängerin) den Text des Liedes nach einer strengen Gliederung singt, begleitet ihn die Gemeinschaft der Teilnehmer durch Singfüllsel wie *ie he he* oder *ae he he*, die ebenfalls der Skandierung dienen. Sind die Texte den Teilnehmern bekannt, so ist ihnen gestattet, „richtig“ mitzusingen – trotzdem zeigten sie sich mit ihrem Gesang sehr zurückhaltend. Zuweilen wiederholt die Gruppe auch einige Wortzeichen des Textes, was dann einer Intensivierung des Gehaltes gleichkommt.

Die *!hū #nas*, der „profane Tanz“, ist ebenso streng organisiert wie die *!gaisa*. Sie wird als Ausdruck des Vergnügens getanzt und dauert nicht selten die ganze Nacht hindurch.

Der wichtigste Anlaß zur *!hū #nas* ist die Hochzeit. Ohne die *!hū #nas* findet keine richtige Feier statt.

Da die hier dargebotene Sammlung nur Gruppenlieder zur *!gaisa* enthält, sei die *!hū #nas* anläßlich einer Hochzeitsfeier näher beschrieben:

Zwei Tanzgruppen rivalisieren um den Ruhm, am besten zu tanzen und zu singen: die Gruppe der Braut und die des Bräutigams. Während schon lange vor dem eigentlichen Hochzeitstag allabendlich bis in die Nacht hinein gesungen und getanzt wird, erlebt die *!hū #nas* am Hochzeitstag selbst ihren Höhepunkt: Am Morgen des Tages, gegen fünf Uhr, bewegt sich die Gruppe des Bräutigams tanzend zum Haus der Braut, um sie zu „entführen“, indem sie die Tanzgruppe der Braut in einem Schein- und Scherzgefecht „besiegt“. Die Gruppe der Braut hingegen versucht ihr bestes, dies zu verhindern. An der Tür der Hütte der Braut treffen beide Gruppen tanzend zusammen. Der Vortänzer der Gruppe des Bräutigams verschafft sich mehr oder minder heftig Einlaß in die Brauthütte; dann tanzen er und die Braut aus der Hütte heraus. Sie umtanzen die Hütte zwei- oder dreimal und bewegen sich dann, stets tanzend, zur Hütte des Bräutigams. Er erwartet bereits die Braut, tanzt ihr entgegen und übernimmt sie von seinem Vortänzer. Sie umrunden nun gemeinsam mehrmals die Hütte des Bräutigams, ehe er sie ins Innere führt. Man sagt, der Bräutigam habe die Braut gewonnen: *dan da go*. Nach einer kurzen Weile bringt die Gruppe der Braut sie wieder tanzend zu ihrer Wohnstatt zurück, damit sie sich zur kirchlichen Trauung, die der traditionellen Hochzeitszeremonie folgt, festlich kleiden kann.

Während der allgemeinen *!hū #nas* bei den Hochzeitsfeiern führen zwei oder drei Gitarrenspieler die Reihen der Tanzenden an und schreiten in Kreisform um die Hütte der Braut herum. Wenn die Männer ihre Schritte lenken, um eine parallele Reihe zu den tanzenden Frauen zu bilden, so bemühen sie sich nach bestem Können, den Rhythmus fehlerfrei zu beherrschen. Dieser als besonders gelungen und harmonisch empfundene Teil des Tanzes der Männer wird *!lgama* (dt. Wasser holen) genannt, was so erklärt wird: „Die Männer tanzen so gut, daß es aussieht, als würden Vögel zu ihrer Wasserstelle niederfliegen. Deshalb wird jener Teil des Tanzes *!lgama* genannt. *!lgama* bezeichnet nur jenen Teil des Tanzes, in dem sich die Männer anschicken, die Reihe der Frauen, von der sie sich vorher entfernt hatten, zu erreichen und ihr dabei fast gegenüberstehen. Aber auch jener Teil

des Tanzes, der die Männer sehr nahe an die Hütte der Braut führt und währenddessen sie ebenfalls ihr bestes tun, wird *//gama* genannt.“

Die Teilnehmer einer Hochzeitsfeier tanzen, nach Geschlechtern getrennt, in Reihen Seite an Seite; sie können, dem Rhythmus folgend, sowohl ihre Reihe als auch ihre Position innerhalb der Reihe wechseln. Die Reihe der Männer bewegt sich zuweilen tanzend von der der Frauen und nähert sich ihr später wieder. Es ist jedoch niemandem gestattet, mitten in eine Reihe hineinzutreten, um am Tanz teilzunehmen. Der Neuankömmling muß sich am Ende seiner Reihe anschließen.

Der Ehrgeiz junger Dama liegt auch darin, zu ihrem Hochzeitstag eine gute Tanz- und Gitarrengruppe zu engagieren. Es finden dabei regelrechte Wettstreite zwischen den Gruppen statt. Das Renommee einer gelungenen Hochzeitsfeier hängt zum großen Teil von diesen Tanz- und Spielgruppen ab: Wenn korrekt (und darauf liegt die Betonung!) getanzt und gesungen wird, ist die Hochzeitsfeier ein großer Erfolg, von dem man noch lange spricht.

In Okombahe beobachteten wir eine Hochzeitsfeier, bei der *!gaisa* und *!hū #nas* gleichzeitig stattfanden: Während die jungen Dama, die aus Walvisbaai, Windhoek oder Khorixas zur Hochzeitsfeier angereist waren, in beschriebener Weise der *!hū #nas* folgten, fand sich abseits sitzend die Gruppe der Alten, die von Zeit zu Zeit eine *!gaisa* tanzte: Sie klatschten in die Hände, skandierten die Rhythmen ihrer Gesänge durch das Klappern leerer Blechdosen, die sie aufeinander schlugen, bewegten sich in einer Reihe, mit dem Fuß zum Text ihrer Lieder stampfend. Allein wegen des hohen Alters der Teilnehmer dieses Tanzes wurde er zur *!gaisa* erklärt.

Die *!gaisa* wird von den Dama als wesentlich weicher und leiser als die *!hū #nas* beschrieben und von den Zuhörern empfunden. Während der *!gaisa* tanzt man nicht stundenlang ohne Unterlaß in Reihen, sondern erhebt sich hin und wieder, um sich in nur einer Reihe eine kurze Weile vorwärtszubewegen.

Verstehen die Dama die *!gaisa* als Zeremonialtanz und die *!hū #nas* als Ausdruck des Vergnügens, so ist beiden Tänzen, deren Anlässe so verschieden sind, gemeinsam, daß sie sich einer strengen Ordnung unterwerfen und nur in dieser Ordnung ihre Vervollkommnung sehen. Man „gibt sich nicht dem Tanze hin“, sondern erlebt die Strenge der Rhythmik und des Textes in der Bewegung. Übersäumend Unkontrollierbares entspricht nicht dem, was die Dama unter „Tanzvergnügen“ verstehen.

Den Gruppenliedern zur *Igaisa* und *Ihū #nas* stehen die Bogen- oder Individualgesänge gegenüber. Unter Bogen- und Individualgesängen verstehen wir jene Lieder, die ein einzelner Dama zur Begleitung seines Musikbogens singt. Man kann den Musikbogen wohl als das bedeutendste Instrument der Dama-Musik bezeichnen. Er reiht sich in die lange Tradition des afrikanischen Musikbogens ein³: Ein Jagdbogen von ungefähr 1,5 Meter Länge wird durch ein Stück Bast, das seine Sehne teilt, zum Musikinstrument. Als Resonanzboden dienen Gaumen und Mundhöhle des Spielers. Während des Spiels wird ein Ende des Bogens in den Mundraum des Spielers geschoben. Entweder behält der Spieler während des Singens den Bogen im Mund, was die Artikulation der einzelnen Worte sehr erschwert, oder er nimmt ihn während des Gesangs aus dem Mund heraus und schiebt ihn während der Textpausen wieder in den Mund hinein. Andere Resonanzböden als die Mundhöhle sind uns von den Dama nicht bekannt.

Mit einem kleinen Stöckchen schlägt der Spieler rhythmisch auf die geteilte Saite; durch Verschieben des Bastes entlang der Sehne können Töne unterschiedlicher Höhe erzeugt werden. Mit der Verwendung von Draht anstelle von Bast oder einer Tiersehne erhält der Jagdbogen einen anderen Klang, den die Dama intensiver und wohltönender empfinden. Es ist auffällig, wie häufig während eines Liedes der Bogen vom jeweiligen Spieler gestimmt wird, was durch leichtes Verschieben der Saitenteilung geschieht. Im Eigencharakter des Instrumentes liegt es, daß eine große Lautstärke nicht erreicht wird. Die Lieder klingen über einen näheren Umkreis nicht hinaus.

Auch im Gehalt unterscheiden sich die Individual- oder Bogenlieder grundlegend von den Gruppengesängen, sind sie doch Ausdruck der inneren Situation eines einzelnen Menschen, Ausdruck seiner Emotionen, die er in das strenge Gewand der gebundenen lyrischen Form kleidet.

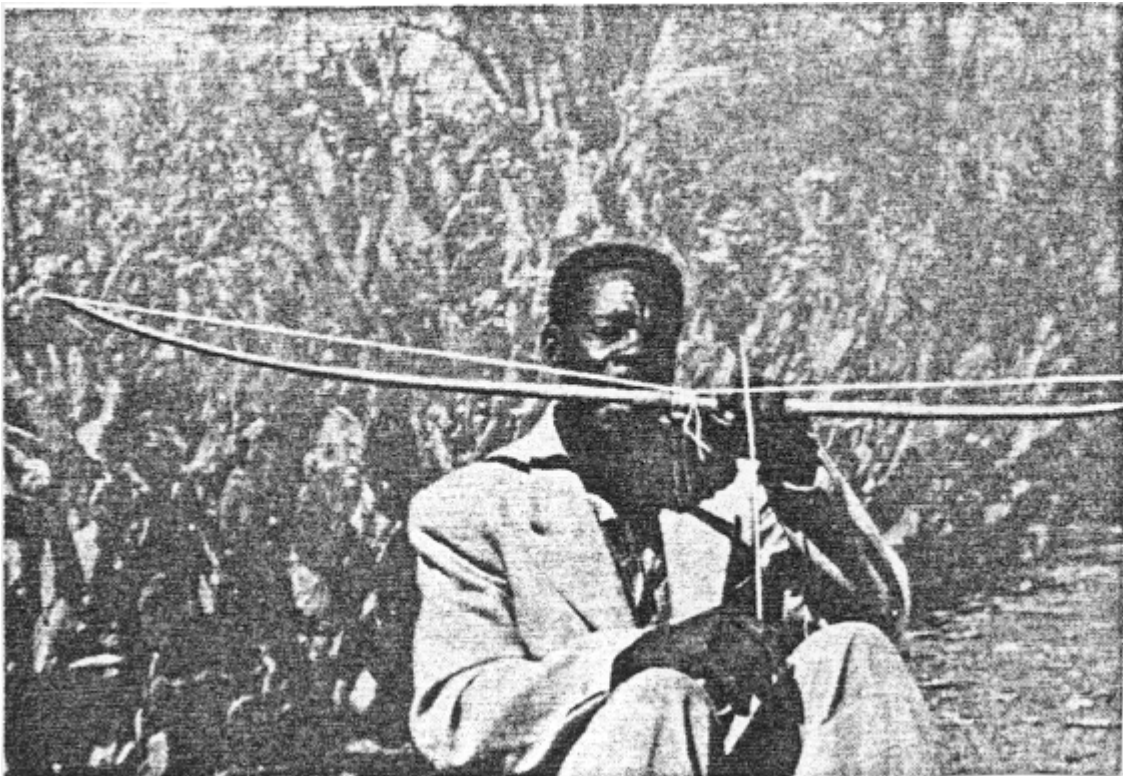
Neben den Liedern gibt es auch reine Instrumentalstücke, die jedoch auch einem Erlebnis, einer Gefühlsregung, einer Sorge ihre Entstehung verdanken. Es kommt zuweilen vor, daß ein Bogenspieler ein Instrumentalstück spielte und anschließend den Text dazu rezitierte. Diese Beobachtung konnten wir auch unter den Hainllom⁴ machen: Der Spieler IGarugu IIKhumob sprach nach einem längeren Instrumentalstück zur *#gao khas* sowohl den Text als auch die Hintergrundgeschichte.

³ Vgl. u.a. Camp, Charles M. und Bruno Nettl 1955; von Hornbostel, E. M. 1933; Kirby, Percival R. 1936, 1937; Schneider, Marius 1939

⁴ Heute gängigerweise Haillom geschrieben. [d. Hg.]

Da das Instrument in erster Linie der Jagdbogen des Mannes ist und als solcher mit verschiedenen Meidungsgesetzen behaftet, haben wir unter den Dama nie eine Frau den Musikbogen zum Individualgesang benutzen sehen. Wir fanden nur ein einziges Lied, in dem der Mann den Bogen schlug und seine Frau die Worte sang.

Hans-Heinrich Wängler (1955), der einige von E. Dammann unter den Dama aufgenommene Bogenlieder musikwissenschaftlich untersuchte, erwähnt auch die Teilnahme einer Frau beim Bogenspiel. Während in den uns bekannten Fällen der Musikbogen vom Spieler fast senkrecht gehalten wurde, findet sich in Wänglers Aufsatz das Bild eines Spielers, der den Musikbogen waagrecht hält und fast in der Mitte der geteilten Saite mit seinem Mund den Resonanzboden bildet:



Die Lieder der Dama sind von Musikinstrumenten begleitet, die ihrem kargen Leben als ehemalige Jäger und Sammler entsprechen. Neben dem Jagdbogen, der nur der Instrumentierung der Individualgesänge dient, kennen die Dama zur Begleitung der Gruppengesänge verschiedene Schlaginstrumente, hauptsächlich Holzstückchen, die sie aufeinanderschlagen und auf diese Weise ein Lied rhythmisch skandieren. Denselben Effekt erzielen längliche, kleinere Steine oder mit Steinchen gefüllte Blechdosen, die wegen ihres verstärkten Klanges bei den alten Sängern und Sängerinnen sehr beliebt sind. Auch die Tanzrassel, die um die Knöchel geschlungen wird, ist bekannt; sie wird aus Fruchtschoten des *Inoes*-Baumes (afr.: Wag'n-bitjie-boum, bot. *acacia horrida*; vgl. der Hakjiesdorn bei Krönlein und Rust 1969: 298) hergestellt.

Eine besondere Rolle im künstlerischen Leben der Dama spielen die Trommeln, deren kultur-historische Beziehung unklar ist. Das Instrument wird aus einem größeren Blechkanister oder einer größeren Blechdose hergestellt, indem man über die offene Oberseite ein feuchtes Stück Antilopenleder spannt, das sich im trockenen Zustand fest um die Öffnung schließt. Alte Holtrommeln konnten wir nicht finden. Die einzigen Gelegenheiten, bei denen die Trommel geschlagen werden darf, sind Rituale und Zeremonien, die von einem Magier durchgeführt werden. Sie zu profanem Zweck zu schlagen, gilt den Dama als Sakrileg, als gefährlich, da die Trommel dem Magier die Stimmen der Geistwesen vermittelt (vgl. Wagner-Robertz 1983: 197f). Musikbogen und Trommel sind rein männliche Instrumente, die von Frauen nicht gespielt werden.

Seit neuerer Zeit gewinnt die Gitarre an Bedeutung. Sie ersetzt die wenigen traditionellen Musikinstrumente und eröffnet als Saiteninstrument der Musik und dem Gesang eine Vielzahl von neuen Möglichkeiten. Sie ist besonders unter den jungen Dama in städtischen Gebieten beliebt, die einen regelrechten Wettstreit im Singen veranstalten und so neue Formen der Musik und der Lyrik entstehen lassen. Die modernen Lieder der Dama zur Gitarre sind von uns nicht untersucht worden.

Signaltrumpfen, das berühmte „Buschmannklavier“, die *#gao khas* der Hainlom, ein harfenähnliches Instrument der „Rommelpott“ oder die Riedflöten der Nama konnten wir unter den Dama nicht feststellen, sie sind ihnen fremd geblieben, was auch als Zeichen dafür gelten möge, daß die bisher angenommene starke und intensive Beeinflussung durch die anderen Ethnien Südwestafrikas/Namibias zumindest auf diesem Gebiet der künstlerischen Ausformung eben doch nicht stattgefunden hatte.

Beschäftigt man sich mit der Lyrik, den Liedern oder Tänzen der Dama, betritt man ethnographisches Neuland. Aus der Fülle derjenigen Forscher, die sich mit den Dama befassen, ragen nur drei heraus, die die Lieder, Tänze und Gesänge in das kulturelle Erbe dieser Ethnie einzuordnen versuchen: An erster Stelle Heinrich Vedder, der der Dama-Lyrik den gesamten zweiten Band seiner umfangreichen Dama-Monographie gewidmet hat (1923); 1955 beschreibt Hans-Heinrich Wängler verschiedene von E. Dammann gesammelte Bogenlieder nach musikethnologischen Gesichtspunkten; 1976 veröffentlicht Alfred Zaby eine Untersuchung über „Kornlieder von Okombahe“.

Die frühe Forschungsliteratur bietet plastische Beschreibungen von Gesängen und Tänzen, wie z.B. K. Dove (1896:76ff), der von „Schellen“ schreibt, die während des Tanzes rasseln, oder aber Hugo von François, der das Atmosphärische des Tanzes mit europäischen Augen betrachtet (1896: 252f): „Die Erholung der Bergdamara besteht in Tänzen, die von Frauen mit Kindern auf den Rücken, welche in einer Linie aufgereiht sind, mit Händeklatschen und Singen begleitet werden. Nur die Männer tanzen. Am Kopf haben sie manchmal Spring- und Steinbockhörner angebunden, die Unterschenkel sind zuweilen mit Schoten eines Strauches dekoriert, die bei den Tanzbewegungen ein klapperndes Geräusch von sich geben. Einer tanzt hinter dem andern her, mit nach vorn ausgestreckten Armen, den Oberkörper taktmäßig biegend und wendend, und groteske Sprünge à la Schuhplattler aufführend. Ab und zu löst sich eine Frau von ihrem Standort und tanzt solo gegen die Männer. Als bald wird sie von 2-3 Männern tanzend umkreist; diese führen Bewegungen aus, wie wenn zwei Ziegenböcke sich gegenseitig wegdrängen wollen. Der Tanz geht dann vor der Frauenreihe auf und nieder. Der Text der von den Frauen gesungenen Melodie ist absolut einfach, beinahe ohne Sinn. Ein Text lautet: *Davidsaub gami uha damaha Hizabice* (dt. Davidsaub hat kein Wasser am Hizabice-Berg) [...] Lange mondhelle Nächte geht die Tanzerei unaufhörlich fort. Als Musikinstrument führen sie die Maultrommel der Hottentotten.“

Eine problematische Quelle ist Viktor Lebzelter (1934: 106-181). Auch er stellt zwei verschiedene Arten von Tänzen und Gesängen fest, nämlich einmal die *lgeis*, den „Tanz mit kultischer Bedeutung“ und zum anderen die *lgamis*, den Tanz zum Vergnügen: Den Tanz, den ein Anführer leitet und den mimische Darsteller unterstützen, begleiten Frauen durch das Klatschen ihrer Hände. Besondere Ereignisse sind die Themen der Tänze. An Musikinstrumenten der alten Zeit nennt Lebzelter Trommeln und Signalhörner. Zu den alten Tänzen zählt er auch pantomimisch untermalte wie den Kudu-, den Tsamas-, Straußen-, Schakaltanz, die Tänze des Heiseb

und seiner Frauen sowie einen alten Regentanz aus Okombahe mit einem Bittgesang an den sagenhaften Regendoktor ||Hoabeb.

Eine ungleich umfassendere und von tiefem Einfühlungsvermögen geprägte Darstellung der lyrischen Ausdrucksmittel der Dama verdanken wir Heinrich Vedder: Auch er unterscheidet (1923: 92ff) zwischen *lgeis*, den „echten Tänzen“, die eine „Art kultischer Handlung“ darstellen, und den profanen Tänzen, *#gamis* genannt. Da die *lgeis*-Veranstaltung mancherlei Vorbereitungen erfordert, wird sie selten am Tage aufgeführt. Nach Vedders Beschreibung schmücken sich die Männer und Frauen, wobei die Männer um die Waden Tanzrasseln, *//namen*, umbinden, die aus Gehäusen einer bestimmten Larve bestehen. Vedder berichtet von der Bedeutung des Tanzfeuers: „Nur wenn der Anzünder des Feuers gut ist, wird auch das Feuer gut sein. Und nur wenn das Feuer gut ist, wird der Tanz gelingen. Und nur wenn der Tanz gelingt, wird man den Erfolg davon in reichlichem Ertrag der Sammeltätigkeit und der Jagd haben.“ Zur *lgaisa* werden Trommeln geschlagen: „Das Werftoberhaupt hat zur Feier die sorgfältig verwahrten Trommeln herauszugeben. Diese bestehen aus einem wenig künstlerisch ausgehöhlten Baumstamm, der nach Art eines tiefen Eimers gearbeitet ist. Die Öffnung ist mit einer gegerbten und enthaarten Tierhaut überzogen.“

Vedder beschreibt sehr genau das Tanzverhalten der Männer und Frauen und gibt dann eine Deutung der verschiedenen Tänze (1923: 94): „Mit Vorliebe ahmt man Tiere nach, die dem Jäger als ersehnte Jagdbeute wichtig sind. Denn der tiefere Sinn dieser Tiertänze ist der, das Jagdwild zu bewegen oder gewissermaßen zu beschwören, sich in die Hände des Jägers zu begeben. Ich habe in meinen Aufzeichnungen 22 verschiedene Arten von Tiertänzen notiert, die alle mit einem Tiernamen benannt sind, z.B. Gamsbock, Steinbock, Springbock, Giraffe, Deuker, Strauß, Zebra, Kudu, Hartebeest, Wildebeest, Schakal, Hyäne, Leopard, Löwe, Tiger, Gepard, Turteltaube, Pfefferfresser, Spottvogel, Habicht, Adler, Elefant. [...] Außer den Tiertänzen kommen noch solche vor, die dem Regen, dem Gewitter, den sich ballenden Wolken gelten. Auch feiert man die Erinnerung an die Ahnen und Helden in Tanzen. Die Männer haben alsdann deren große Taten vor Augen zu führen. Während die Tänzerinnen sich nicht vom Standort wegbewegen dürfen, schreiten die Männer im Kreis um das Feuer oder bewegen sich in gewundenen Linien selbst hinter der Reihe der Tänzerinnen her. Der Tanzmeister führt die Gruppe an. Er hat zudem die Aufgabe, Naturerscheinungen, die sich nicht mimisch darstellen lassen, im Liede zu verherrlichen. [...] Diese drei Tanzarten, der Tiertanz, der Heldentanz und der Regentanz sind nach Aussage der Bergdama aufzufassen als ‚ein Gebet, daß der Jäger und die Sammlerin Glück haben möchten.‘“

Den gesamten zweiten Teil seiner Monographie über die Bergdamara widmet Heinrich Vedder ihrer Dichtung, die er in folgende Kapitel unterteilt: 1. Die Zaubersprüche. 2. Gebete. 3. Die Totenklagelieder. 4. Das Tanzlied. 5. Die Bogenlieder. 6. Die Harfenlieder. 7. Die Spruchweisheit der Bergdama. Die verschiedenen Liedarten, die Vedder vorstellt, beeindrucken nicht nur durch ihre Länge, sondern vor allem durch ihre kompositorische Strenge, die Plastizität und ihre Ausdrucksstärke. Während H. Vedder im Tanzlied eine kultische Komponente beschreibt, deutet er das Bogenlied folgendermaßen (1923, 2. Bd.: 41): „Aber nicht nur vor Zuhörern übt der Bergdama seine Kunst (des Bogenspiels, d. Verf.) aus. Bewegen ihn Freude oder Leid, die er nicht auf andere übertragen will, so sitzt er oft Stunden, ja Tage lang unter einem einsamen Baum oder in seiner Hütte und beschäftigt sich mit seinem Musikinstrument. Er kann dabei in einen Zustand geistiger Abwesenheit hineingeraten, der ihn alles, was um ihn vor sich geht, völlig vergessen läßt.“ Und: „Er hat im Gesang ein Ventil entdeckt, das allzu gewaltige Erregungen seines Innern ausströmen läßt.“

Vedder beschreibt den Musikbogen, wie wir ihn auch noch antrafen; die *#gou-khās* dagegen, die „Bogenschüssel“ oder Harfe kannten die Dama im Jahre 1972/73 und 1975 nicht mehr.

Vedder bedauert schon 1923 das Verschwinden der alten Gesänge und Tänze. Eine in Jahrhunderten gewachsene Kultur erlischt in einigen ihrer Ausdrucksmittel. Auch wir haben bei unserer Suche nach altem Liedgut nur noch wenige Dama gefunden, denen Lieder zur *lgaisa* gegenwärtig waren; die Bogenspieler werden immer seltener. Dagegen haben neue Ausdrucksformen ihren Platz erobert – sei es in Form von Kornliedern, von denen Alfred Zaby zwei in Okombahe sammeln und in ihrer Entstehung historisch ableiten konnte, sei es in Form von neuen profanen Tänzen und Gesängen zur Gitarre, die einem schnellen Wandel unterworfen zu sein scheinen, hat doch ein gewisser Hang zur Modernität bei den städtisch akkulturierten Dama Einzug gehalten. Während der Magier der Dama durch das Ausgestoßensein des modernen Menschen in die Zivilisation an Einfluß gewinnt, sein Lied und sein Ritual in ihrem Versprechen der Hilfe und Zuflucht größere Bedeutung erringen, sterben *lgaisa*, kultischer Tanz und Bogenlied mit den Alten.

III. Die Texte der Dama-Lieder

Im folgenden werden die transkribierten Lieder der verschiedenen Dama-Sängergruppen wiedergegeben. Es handelt sich dabei um Lieder zur *Igaisa*, die in der Reihenfolge niedergeschrieben wurden, in der sie die einzelnen Gruppen sangen. Dem Originaltext, dessen Zeilen nach der Dama-Skandierung durchnummeriert sind, und seiner Übersetzung folgen Erläuterungen zum Text und der wenn auch problematische Versuch, ihn in eine Beziehung zur heutigen Hoch- und Schriftsprache, dem Nama, zu setzen. Es schließt sich eine Analyse des Textes an, die Struktur, Konstruktion, traditionelle Hintergründe erschließen soll. Folgen dem einzelnen Lied gesprochene Erklärungen der Sänger, so werden diese dem Text nachgestellt und erläutert. Die Behandlung eines jeden Liedes schließt mit einer Übertragung, die nicht versucht, „Nachdichtung“ zu sein, wohl aber, dem Leser einen Eindruck der Lyrik zu vermitteln.

Die erste Gruppe, 19 Lieder zur *Igaisa*, wurde von der |Awiseb-Sippe, wie sie sich nannte, gesungen. Der 2. Band der Lieder der Dama umfaßt die Gesänge der ||Nobaxab- und ||Owoses-Gruppe sowie zwei Lieder zur *joking relationship*. Der 3. Band der Lieder der Dama ist den Bogenliedern vorbehalten.

Die Lieder zur *Igaisa* brauchen nicht immer getanzt zu werden. Ein allgemeiner Gruppentanz der Alten ist sogar recht selten. Meist singen der Vorsänger oder die Gruppe den Text, und eine oder zwei Personen bewegen sich tanzend dazu. Pantomime wurde stets nur von einer oder zwei Personen dargeboten. Einige Lieder, wie die Kinderlieder, wurden sitzend gesungen.

1. Lied – Gruppe !Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Aese !hūb aeta #noa.*
Mutter, ich sitze auf der Erde.
- 2) *Dariba gaosa ra #haba?*
Wer will das Häuptlingstum haben?
- 3) *Gaosa ra !khoëba?*
Wer läuft, um Häuptling zu werden?
- 4) *Uib ae tani #oa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 5) *Gaosa ra !khoëba?*
Wer läuft, um Häuptling zu werden?
- 6) *Dariba gaosa ra #haba?*
Wer will das Häuptlingstum haben?
- 7) *Dariba gaosa ra #haba?*
Wer will das Häuptlingstum haben,
- 8) *Dariba gaosa ra ūba?*
Wer nimmt das Häuptlingstum?
- 9) *Dariba gaosa ra #haba?*
Wer will das Häuptlingstum haben?
- 10) *Gaesa a !gom.*
Das ist sehr schwer.
- 11) *Dariba gaosa ra ūba?*
Wer nimmt das Häuptlingstum?
- 12) *Dariba gaosa ra !nauheba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 13) *Dariba gaosa ra #nuba?*
Wer will als Häuptling sitzen?
- 14) *Toa î gumo dariba gaosa ra #nuba?*
Das ist fertig, wer will als Häuptling sitzen?
- 15) *#Ōa #gao ta ra.*
Ich will nach Hause gehen.
- 16) *!Na laraba.*
Dieser Ameisenhügel.
- 17) *!Īb aeta ge nî #oa.*
Ich werde auf ihn hinaufklettern.

- 18) *ŌŌb aeta ge nŌ Ōoa.*
Ich werde auf ihn hinaufklettern.
- 19) *I a toase ŌŌb aeta ge nŌ Ōoa Ōoa.*
Vielleicht werde ich auf ihn hinaufklettern hinaufklettern.
- 20) *Aeia damase!*
Du Dama-Mann!
- 21) *Ariba ū re!*
Nimm den Hund!
- 22) *Nē damase, dariba gaosa ra Inauheba?*
Du Dama-Mann, wer soll zum Häuptling gesalbt werden?
- 23) *Dariba gao aoba?*
Wer ist der Häuptling?
- 24) *Aeia damase Ōgoago.*
Du Dama-Mann, es wird nun Morgen.
- 25) *Ti tam tŌ tamao.*
Ich habe keine Ruhe (Rast).
- 26) *Dariba gaose ra Inauheba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 27) *Dariba gaose ra Inauheba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 28) *IŪib ae tani Ōoa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 29) *ŌHaegari bate!*
Sei wach für mich!
- 30) *Birib ae tani Ōoa?*
Werde (muß) ich auf die Ziege klettern?
- 31) *Dariba gaosa ra Ōhaba?*
Wer will das Häuptlingstum haben?
- 32) *IŪib ae tani Ōoa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 33) *IŪib ae tani Ōoa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 34) *Toako, aeia damase.*
Fertig, du Dama-Mann.
- 35) *Dariba gaose ra Inauhe?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 36) *Dama da go lhao.*
Die Dama sind zusammen.
- 37) *Dariba gaose ra Inauhe?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?

- 38) *Hoa gaoga.*
All die Könige.
- 39) *†Haegari ra hâ se!*
Bleibe wach!
- 40) *Daritsa sats?*
Wer bist du?
- 41) *IUib ae tani †oa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 42) *†Haegari se hoase hâ!*
Bleibt alle wach!
- 43) *Dariba gaose ra Inaubeba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 44) *Dariba gaose ra Inauheba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 45) *Birib ae tani †oa?*
Muß (werde) ich auf die Ziege klettern?
- 46) *†Haegari se ā tamase?*
Bleib wach! Wer ist nüchtern?
- 47) *Aeia damase, aia!*
Du Dama-Mann!
- 48) *Aeia damase, aia!*
Du Dama-Mann!
- 49) *IUib ae tani †oa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 50) *IUib ae tani †oa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 51) *†Haegari se tsî †haegari se!*
Bleib wach und wach!
- 52) *A Inaba di go Igôatê⁵ sî.*
Die Mädchen sind dort gekommen.

⁵ Im Originalmanuskript finden sich Diphthonge, über die insgesamt ein Zirkumflex (^) gesetzt wurde. In der orthographischen Konvention von Krönlein und Rust, die sie in ihrem Wörterbuch (1969: viii f) beschrieben haben, zeigt dieses Zeichen eine Nasalisierung an. Dagmar Wagner hat ihre orthographischen Konventionen nicht offengelegt. Unter Vorbehalt kann man aber davon ausgehen, daß sie in diesem Fall die Konventionen aus Krönlein und Rust übernommen hat. Im Unterschied zum Originalmanuskript erstreckt sich in dieser Veröffentlichung bei einer (vermeintlichen) Nasalierung des Diphthongs der Zirkumflex nicht über beide Teile des Diphthongs, sondern wird in Übereinstimmung mit der Konvention von Krönlein und Rust nur über den ersten Vokal gesetzt. [d. Hg.]

- 53) *Aeia damase!*
Du Dama-Mann!
- 54) *Dariba gaose ra Inauheba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 55) *‡Hoa seraba gaose ra Inauheba?*
Wird das blaue Kleid zum Häuptling gesalbt?
- 56) *Ā ta aebe!*
Laß mich zuerst weinen!
- 57) *Dariba gaose ra Inauheba?*
Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 58) *Ti ôaba gaoba?*
Ist mein Sohn Häuptling?
- 59) *IUib ae tani ‡oa?*
Muß (werde) ich auf den Berg klettern?
- 60) *A ‡oa tao.*
Ja, ich bin hinaufgeklettert.

Erläuterungen zum Text:

(Die Zahlen geben die Zeilenangabe der Geschichte an.)

- 1) *aese* = Mutter; Interjektion; *aese* kann zweifache Bedeutung tragen: Einmal ist es Anrede an die Mutter, d.h. auch eine vertraute Alte, gleich einem Ruf um Hilfe und Unterstützung; zum anderen kann eine solche Berufung auf die Mutter, die die lange Reihe der Ahnen in sich sammelt, die Bekräftigung des Wahrheitsgehaltes für das gesamte Lied beinhalten.
- 1) *!hūb aeta ‡noa* = ich sitze auf der Erde: I. Garoëb erläuterte diese idiomatische Ausdrucksweise folgendermaßen: Unterhalten sich mehrere Dama z.B. über ihre Finanzen und einer von ihnen sagt: *!Hūb aeta ‡noa*, so bedeutet dies: „Ich besitze nichts.“ Eine alltagsprachliche Wendung wurde hier nach der Interjektion an den Anfang des Liedes gestellt, um hervorzubeben: Mutter, es ist wahr, wir besitzen nichts, wir sind hilflos und arm.
- 2) *gaosa* = eine von den Dama als „poetisch“ empfundene Form, die schriftsprachlich *gaosiba* (Königtum) entspricht. Ein eigenständiges Königtum war den Dama fremd; erst durch die Deutsche Kolonialverwaltung erhielten sie einen *Gao aob*, König. (Vgl. zum Problem eines Häuptlingstums unter den Dama Wagner-Robertz 1974/75)

- dariba* = Schriftsprache: *tariba*
- 4) *uib* = Berg; Schriftsprache: *luib*
- 13) *gaosa* = Schriftsprache: *gaose*
- 15) *#ôa* = Schriftsprache: *ôa* = nach Hause gehen
- 16) *laraba* = der Ameisenhügel; das Bild des Ameisenhügels bedeutet in diesem Lied folgende Assoziation: Ein frischer Ameisenhügel ist nicht tragfähig; es wird aber ein Häuptling gewünscht, der stark genug sein soll, die Sorgen und Nöte seines Volkes zu tragen.
- 19) *i a toase* = Schriftsprache: *tsâse i a* = in der Bedeutung einer vagen Bestätigung
- 20) *aeia* = Füllsel zur Rhythmisierung; *aeia damase* = der schriftsprachlichen Form nach eine fem. Anrede: „Du Dama-Frau“; nach dem Dialekt der Nami-Dama, der häufig t- vor -s- in der Interjektion eliminiert, ist es möglich, hier schriftsprachlich *damatse* = „Du Dama-Mann“ anzunehmen; daraus ergibt sich eine erweiterte Interpretation, wenn auch der Gebrauch des ethnischen Namens ungewöhnlich ist; diese poetische Form wendet sich eindringlich an jeden einzelnen Dama-Mann, der direkt angesprochen wird.
- 22) *gaosa* = Schriftsprache: *gaese*
- 25) *tâ* = v. sich ausruhen; Schriftsprache: *sâ*
- 29) *#haegari bate* = poetische Kurzform für Schriftsprache: *#khaigari hâ bate*; *#khai* = wach; ein vermutlich synkretistisches Bild findet sich in der mehrmaligen Aufforderung (Zeilen 29, 39, 42, 46, 51): bleib wach! Laut Dama-Interpreten ist es wahrscheinlich, daß das Bild der Jungfrauen, die die Ankunft des Königs erwarten und deshalb wach bleiben, während der Missionierung als besonders einprägsam empfunden wurde und so in dieses Lied Eingang fand.
- 30) und 45) sind nicht erklärbar; als Hinweis für eine Interpretation kann ein Dama-Sprichwort gelten, das lautet: *//Aixa xu i tita go #âi hâ i o hâna pirisa.* = „Ich dachte, es sei ein böses, schlechtes Ding, doch es ist nur eine Ziege.“ In der Übertragung: ‚Ich fürchtete mich vor etwas, was doch nur etwas Harmloses ist!‘
- 40) *sats* = Schriftsprache: *satsa*
- 55) *seraba* = Schriftsprache: *saraba* = Kleider; „wird das blaue Kleid zum König gesalbt?“ Obwohl das Lied älter zu sein scheint, bezieht es doch

ein Ereignis ein, das sich um 1973 in Sesfontein zugetragen hat: Damals verließen zwei Dama-Ratsleute ihre Partei und wechselten zu einer anderen über, was von den Dama zumindest als „überraschend“ gewertet wurde; sie vermuteten, die beiden Ratsmänner hätten ihre eigenen Leute verraten. Das Ereignis wand sich um zwei Parteien, deren eine als blau, die andere als grün bezeichnet wurde. Es ist wahrscheinlich, daß in dieses alte Lied ein die Gemüter bewegendes Ereignis eingebaut wurde, das gleichzeitig dem Lied selbst den Charakter des Aktuellen verleiht.

58) *ti ôaba gaoba* = Ist mein Sohn König? bedeutet in der Übertragung: Ist es einer meines eigenen Volkes, der Häuptling wird?

Analyse und Deutung:

Das Lied zur *lgaisa* ist eine Darstellung und Mitteilung über ein die Gemeinschaft bewegendes Problem, eine wichtige, aktuelle Situation, die konfliktbeladen ist und in der Artikulation eine Lösung sucht. Gleichzeitig gibt das Lied die Geschichte seines Hintergrundes wieder. Das Thema – die Gefahr der hauptlingslosen Zeit – wird in der Ich-Form umrissen, wobei die erste und letzte Zeile in ihren Aussagen im übertragenen Sinn, der den Zuhörern wie auch den Sängern bekannt ist, verstanden werden müssen: „Mutter, ich sitze auf der Erde, hilflos, arm, verlassen – ja, ich bin hinaufgeklettert, ich bin in mein Refugium geflüchtet.“ Damit ist die Hauptinformation des Liedes, die der Mut- und Hoffnungslosigkeit, in knappen Aussagen gegeben.

Diese Mut- und Hoffnungslosigkeit wird stilistisch in Form der vielen Fragen ausgedrückt, die sich ständig wiederholen. Die Fragen um die Häuptlingswürde erfahren eine Intensivierung der Dringlichkeit: Heißt es zuerst recht allgemein: „Wer wird die Häuptlingsschaft (Königtum) haben?“, so wird später direkt nach der Person gefragt: „Wer ist der Häuptling (König)?“, was endlich in der Frage gipfelt: „Ist mein Sohn Häuptling (König)?“ Während auf diese Fragen zwar eine Antwort erwartet wird, bleibt die Frage „Muß (werde) ich auf den Berg klettern?“ stereotyp und unverändert, sie bleibt rhetorisch; es vollzieht sich in ihr keine innere Wandlung, eine Antwort wird nicht erwartet. Gemessen am Gesamttext von 60 Zeilen veranschaulicht die große Anzahl von Fragen (35 Fragen) in einprägsamer Weise die Situation der Unsicherheit und Verunsicherung der Gemeinschaft.

Die Aussagen des Liedes sind verschiedenartiger Natur. Sie enthalten kurze, prägnante Sätze, die frei von „schmückenden“ Beiworten sind und folgende Information tragen: Nach einer Aussage über die persönliche Situation wird in einer Frage das Problem artikuliert, der sich eine weitere Frage über das persönliche Schicksal anschließt.

Die häufigste Interjektion ist *aeia damase* (Dama-Mann), eine alltagssprachlich sehr ungewöhnliche Form, die jedoch in diesem Kontext als familiäre, wenn auch ungebräuchliche, aber zwingende Anrede gedeutet werden kann, in dieser schweren Situation eingedenk der ethnischen Gemeinschaft zu sein: Der Kodex der Dama-Sitten gestattet nur in seltensten Fällen die Nennung und Hervorhebung des eigenen ethnischen Namens.

Die einzelnen Satzformen (Frage, Aussage, Imperativ, Interjektion) erfüllen, gemessen an ihrem Gehalt, voll ihre Funktion und deuten auf den strengen Bau des Liedes. Eine Lockerung der Form oder der sprachlichen Ausdrucksweise ist nicht zu erkennen.

Durch eine herausragende Verbalellipse (Zeile 38) „All die Könige“ wird eine größere Dramatisierung der Aussage erzielt. Anstelle eines Urteils oder einer Antwort steht hier ein Ausruf. Auch Zeile 16 „Dieser Ameisenhügel“ ist formal eine Verbalellipse, die die Frage nach den Eigenschaften des zukünftigen Häuptlings aktualisiert und dramatisiert, da Ausruf und Metapher eine wertende Aussage enthalten.

Der Emphase dienen die vielen Figuren der wörtlichen Wiederholung. Dadurch gestalten sich die Frage nach dem neuen Häuptling, die Frage nach dem Rückzug in die Berge und der Imperativ zum Wachsein immer dringlicher. Das „Ich“ am Anfang des Liedes läßt sich zweifach deuten: Einmal ist die besungene Situation persönlich vom Sänger oder der Sängergruppe erlebt, die zu den eigentlichen Akteuren des Geschehens gehört; zum anderen eröffnet sich dem Zuhörer die Illusion, er selbst befinde sich auf dem Schauplatz der Ereignisse, was die Dramatik intensiviert, aber auch gleichzeitig das Gefühl der Unmittelbarkeit schafft. Das Lied, die *Igaisa*, erhält damit eine tiefere Dimension und wird zum persönlichen Erlebnis auch des Zuhörers, der voll in Frage und Aussage einbezogen ist.

Fremd der Alltagssprache – und somit das Lied als solches charakterisierend – sind einmal stilistisch die stets wiederkehrenden Fragen. Obwohl die einzelnen Wortzeichen unbelastet alltagssprachlich benützt werden können, erhebt sie der Kontext innerhalb des Liedes aus ihrem alltäglichen Rahmen, sie werden dann von den Dama als poetisch empfunden.

Die Spannung dieses ersten Liedes wird nicht von einem Gegensatzpaar gehalten, sondern von den beiden rhetorischen, inhaltlich von einander abhängigen Fragen; ihre Antwort kann ein Beobachter aus der Situation erschließen: 1) Wenn wir einen guten Häuptling bekommen, brauchen wir nicht in die Berge zu flüchten; 2) wenn wir einen unfähigen Häuptling oder lange Zeit kein Oberhaupt erhalten, müssen wir Zuflucht in den Bergen nehmen. Diese Alternative ist dem Gehalt des Liedes immanent. Da das Lied mit der Aussage „Ja, ich bin hinaufgeklettert“ schließt, wird die zentrale Frage mit der zweiten Möglichkeit beantwortet.

Der politisch-historische Hintergrund, vor dem das Lied entstanden ist, ist eine Zeit der Wirren nach der Absetzung oder dem Tode eines Häuptlings; es ist eine Zeit der Unsicherheit, die Fragen nach der Zukunft stellt. Wenn dieses Lied auch auf eine konkrete historische Situation zurückgeführt werden kann, so behält es doch für ähnliche politische Konstellationen eine Aktualität, die es wiederholbar macht.

Durch die unsentimentale Darstellung, die strenge Form, die karge Sprache wird die Wirklichkeit, in der sich dieses Lied befindet, umso eindringlicher, hoffnungsloser und dramatischer.

In den Befragungen erteilten die Dama über ihre nähere Umwelt, z.B. über die Formation von Hügeln und Bergen, Bergnamen usw. nur sehr vage und uninteressierte Auskunft; auch Geschichten, die in irgendeinem Zusammenhang mit den Bergen stehen, waren nur mühevoll zu erhalten. Im Alltagsleben der ehemaligen „Bergdama“ spielen heute die Berge eine untergeordnete Rolle. Ihre fundamentale Bedeutung erschließt sich erst in den Liedern: Die Berge sind ein Refugium physischer wie auch geistiger Art, sie sind die Welt der Ahnen, die sich in die Gebirgsmassive zurückgezogen haben und dort hausen, so daß man ihnen beim Betreten der Bergwelt ein Versöhnungsoffer darbringen muß. Die Berge werden in der Realität der Lieder zur Welt der Geistwesen und damit der verschiedensten Gefährdungen des Menschen. In die Berge flohen nicht nur die Diebe vor ihren Verfolgern. In diese Welt flüchteten auch die Dama in widrigen Zeiten der Bedrängnis; doch, bevor sie sich in die Bergwelt hineinwagten, brachten sie den dort hausenden Geistwesen und den dort waltenden Ahnen Opfer dar, stimmten sie versöhnlich, um ihre Erlaubnis zu erringen, sich dorthin zurückziehen zu dürfen.

Da die Bedeutung der Berge und ihres geistigen Hintergrundes nur noch in den Liedern ausgesprochen wird, kann man sie, stilistisch betrachtet, als poetische Formeln bezeichnen, hinter deren karger Nennung (Muß (werde) ich auf den Berg klettern?) sich ein breites Spektrum von Traditionen und

Erlebnisebenen erschließt. Es ist bezeichnend, daß in heiteren Liedern die Berge nicht erwähnt werden, sondern nur in jenen der Bedrängnis, der Hoffnungs- und vielfach auch Ausweglosigkeit oder des Traumes von einer „anderen Welt“, einer anderen Realität, in der der Mensch, ungestört und unbehelligt durch jedwede Widrigkeiten, im Einklang mit der Welt seiner Väter, seiner Ahnen steht. Die Berge sind somit nicht Zeichen für Heimat, sondern Hinweis auf Heimweh und Heimatlosigkeit.

Wenn wir aus den Liedern, die dafür Beispiel geben, die Berge als das Land des Heimwehs, der verlorenen Heimat beschreiben, so ergibt sich, daß das jetzige Wohngebiet zumindest in den Liedern nicht als Heimat empfunden wird. Das alltägliche Leben, die gesprochenen Äußerungen des alltäglichen Lebens widersprechen dieser Aussage, doch reden die Lieder von einer anderen Realität. Die Berge als ersehnte Landschaft sind Sinnbild des Landes der Väter, Sinnbild für Freiheit (dabei nicht Unordnung oder Ordnungslosigkeit), sondern Unterwerfung und Annahme der Gesetze der Ahnen, sie sind Sinnbild einer Freiheit, die dem Leben die Bedrängnis gleich welcher Art fernhält. Das Leben in den Bergen wird deshalb nicht illusionistisch leicht und einfach gedacht, die Gefahren und Beschwernisse werden erkannt. Und doch ist es das Land, das unangreifbar für alles Fremde die bewahrende und beschützende Tradition hält. Aus diesem Grunde haben die Heimweh-Lieder auch keinen Schluß, keine Lösung. Nur ganz selten werden in den Liedern die jetzigen Wohngebiete genannt, der Gegensatz zwischen ihnen und den Bergen bleibt meist unausgesprochen. Die psychische Spannung, die dieses Gegensatzpaar erzeugt, wird in den Liedern in Form von Fragen artikuliert.

Übertragung des Liedes:

- 1) Mutter, hier sitze ich, hilflos und verlassen!
- 2) Wer wird nun unser Häuptling werden?
- 3) Wer eilt, die Häuptlingswürde zu erringen?
- 4) Muß ich zurück in die Gebirge ziehen?
- 5) Wer eilt, die Häuptlingswürde zu erringen?
- 6) Wer wird nun unser Häuptling werden?
- 7) Wer wird nun unser Häuptling werden?
- 8) Wer übernimmt die Häuptlingswürde?
- 9) Wer wird nun unser Häuptling werden?
- 10) Es ist so schwer für uns!

- 11) Wer übernimmt die Häuptlingswürde?
- 12) Wer wird zum Häuptling gesalbt werden?
- 13) Wer will da als Häuptling sitzen und herrschen?
- 14) Nach all dem Schweren, wer will da als Häuptling sitzen?
- 15) Ich will nach Hause gehen!
- 16) Ein Häuptling wie ein Ameisenhügel?
- 17) Wird er mich tragen, wenn ich ihm meine Last aufbürde?
- 18) Ich werde ihm meine Last aufbürden!
- 19) Vielleicht werde ich ihm meine Last aufbürden, aufbürden!
- 20) Ihr meine Stammesgenossen, ihr Dama!
- 21) Nimm den Hund!
- 22) Ihr Dama, wer soll zum Häuptling gesalbt werden?
- 23) Wer wird der zukünftige Häuptling?
- 24) Es wird nun Morgen, ihr meine Dama!
- 25) Ich habe weder Ruhe noch Rast!
- 26) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 27) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 28) Muß ich wieder in die Gebirge zurückziehen?
- 29) Wacht mit mir!
- 30) Werde ich mich auf ein so harmloses Ding wie eine Ziege stützen müssen?
- 31) Wer wird nun unser Häuptling werden?
- 32) Muß ich wieder in die Gebirge ziehen?
- 33) Muß ich wieder in die Gebirge ziehen?
- 34) Oh, ihr Dama, wir sind am Ende unserer Kraft und Hoffnung!
- 35) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 36) Die Dama haben sich versammelt.
- 37) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 38) All unsere Häuptlinge, die kamen und gingen!
- 39) Bleibt wach und auf der Hut!
- 40) Wer bist du – etwa der neue Häuptling?
- 41) Muß ich wieder zurück in die Gebirge ziehen?
- 42) Bleibt alle wach und wachsam!
- 43) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
- 44) Wer wird zum Häuptling gesalbt?

-
- 45) Werde ich mich auf ein so harmloses Ding wie eine Ziege stützen müssen?
 - 46) Bleibt wach! Wer ist seiner Sinne mächtig?
 - 47) Oh, ihr Dama!
 - 48) Oh, ihr Dama!
 - 49) Muß ich wieder in die Gebirge ziehen?
 - 50) Muß ich wieder in die Gehirge ziehen?
 - 51) Bleibt wach und wachsam!
 - 52) Dort sind die Mädchen gekommen.
 - 53) Oh, ihr Dama!
 - 54) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
 - 55) Wird einer, der das blaue Kleid des Verrats trug, zu unserem Häuptling gesalbt?
 - 56) Laßt mich nun weinen!
 - 57) Wer wird zum Häuptling gesalbt?
 - 58) Wird ein Sohn unseres Volkes Häuptling?
 - 59) Muß ich wieder in die Gebirge ziehen?
 - 60) Ja, ich habe mich zurückgezogen – fern in die Gebirge.

2. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *!Garos ge !gû tama.*
!Garos läuft nicht herum.
- 2) *Khoesa !Inae khoesa ū re.*
Nimm das Mädchen, jenes Mädchen.
- 3) *!Gû tama khoesa.*
Das Mädchen läuft nicht herum.
- 4) *!Na khoesa ū re!*
Nimm jenes Mädchen.
- 5) *!Guri ta go !gau.*
Ich blieb allein.
- 6) *!Garos ge !gae tama khoesa.*
!Garos ist das Mädchen, das keinen Schurz trägt.
- 7) *!Khari damasa khoesa ū re.*
Das Mädchen ist eine kleine Dama, nimm sie.
- 8) *!Gari damasa ti mî re.*
Sprich: !Gari Damasa!
- 9) *!Gari dama !gari dama!*
!Gari Damas, !Gari Damas.
- 10) *!Gari damasa ta mî re.*
Sprich: !Gari Damasa!
- 11) *Ta mî re.*
Sprich! (Erzähl von)
- 12) *!Garos ge !gû tama khoesa.*
!Garos ist das Mädchen, das nicht herumläuft.
- 13) *!Gû tama khoesa.*
Das Mädchen läuft nicht herum.
- 14) *!Gari damasa ta mî re!*
Sprich, erzähl von !Gari Damasa!
- 15) *!Garosa ta mî re!*
Sprich, erzähl von !Garos!
- 16) *Damasa ta mî re!*
Sprich, erzähl von der Damasa!
- 17) *!Garos ge !hu tama hâ.*
!Garos zittert nicht.

- 18) *!Gari damasa ta mî re!*
Sprich, erzähl von der !Gari Damasa!
- 19) *!Gari damasa ta mî re!*
Sprich, erzähl von der !Gari Damasa!
- 20) *!Gari damasa ta mî re!*
Sprich, erzähl von der !Gari Damasa!
- 21) *!Ao tama lhu tama khoesa.*
Das Mädchen fürchtet sich nicht, es zittert nicht.
- 22) *Goma ana tama khoesa.*
Das Mädchen trägt keine Kleidung.
- 23) *Xawe tao arero a.*
Aber ich bin verwirrt.
- 24) *Ana tama khoesa.*
Das Mädchen trägt keine Kleidung.
- 25) *O are hâ.*
Und ist verwirrt.
- 26) *Ta mî re!*
Erzähle so!
- 27) *Aesa l gurin gum ni llgoe.*
Mutter, sie müssen allein schlafen.
- 28) *Abo ho, ho tao ti mî re!*
Vater sprich: Ich habe gefunden!
- 29) *!Ase go !nari khoe ge.*
Gerade jetzt fuhr der Mann weg.
- 30) *Ta mî re!*
Erzähl!
- 31) *!Gari damasa ta mî re!*
Erzähl von !Gari Damasa!
- 32) *Saobas ge !gû tama khoesa.*
Das Mädchen geht ohne Schurz, Saobas.
- 33) *Ana tama khoesa.*
Das Mädchen trägt keine Kleidung.
- 34) *!Gôaro ho!*
Das Kind!
- 35) *!Gôarosa ū re!*
Nimm das kleine Mädchen!
- 36) *!Gôarosao lli sao ti mî re!*
Das kleine Mädchen, sprich, das ist es!

- 37) *Tao ta ni !gu ta ni se !li khoesa ū re, ū re!*
Ich werde folgen, ich werde gehen, nimm, nimm das Mädchen!
- 38) *≠Hari !gôasa ta mî re!*
Erzähl von dem kleinen Mädchen!
- 39) *≠Hari khoesa ta mî re!*
Sprich von dem kleinen Mädchen!
- 40) *!Gôarosa ta mî re!*
Sage: das kleine Mädchen!
- 41) *≠Nawi tamasa ta mî re!*
Sage: Sie ist keine Taube!
- 42) *Daodaosa ta mî re!*
Sage: Es ist Daodaos!
- 43) *≠Khari damasa ta mî re!*
Sage: Es ist eine kleine Dama!
- 44) *!Gao !gôasa ta mî re!*
Sage: Es ist das Nesthäkchen!

Erläuterungen zum Text:

ti mî re = Synonym für: *ta mî re!* = sage, sprich von, erzähle von; besonders die Nami-Dama, jedoch auch viele alte Dama anderer Untergruppierungen benutzen sehr häufig diese Form; im Lied wird sie alternativ gebraucht.

khoesa = Frau, Mädchen, auch: weibliches Kind, weiblicher Säugling.

Analyse und Deutung des Liedes:

Wie schon im ersten Lied (und auch in den folgenden) geben die erste und letzte Zeile das Thema wieder; sie enthüllen den Sinn, der hinter den kurzen und vieldeutbaren Sätzen steht: *!Garos ge !gû tama.* und *!Gao !gôasa ta mî re!* („!Garos läuft nicht herum.“ und „Sage: Es ist das Nesthäkchen!“): Das Lied handelt von einem kleinen Kind. Der Rufname des Kindes ist *!Garos*, doch hat es auch weitere Beinamen erhalten: Saobas und Daodas, wobei es unerheblich ist, wer diese Namen dem Kind gegeben hat (vgl. Vedder 1923: 47f). Folgende Erklärungen der Namen sind möglich:

!Garos = „kleine Magd“ oder „sie im Veld“; hat eine Mutter ihr Kind außerhalb der Ansiedlung geboren, z.B. während des Sammelns von Veldfrüchten, wozu sich die Frauen in kleinen Gruppen oftmals einige Tage lang von der Ansiedlung entfernen, so ist es möglich, dem Neugeborenen aus dieser Begebenheit einen Namen zu bilden;

Saobas = *saob* = Winter; aber auch: *saoba* = v. ein Zeichen, eine Marke ins Ohr einer Ziege zu schneiden, um sie jemandem zu schenken; das Kind wurde wahrscheinlich im Winter geboren;

Daodas = *daoda* = v. einen Weg, eine Straße bauen; dieser Beiname bezieht sich wahrscheinlich auf die Tätigkeit des Vaters, der im Straßenbau beschäftigt ist oder war.

Der Dama-Interpret, dem Lied und Hintergrundbegebenheit bekannt waren, sah in der die Ich-Form benutzenden Sängerin die Großmutter des Kindes, die ihre Situation und auch die ihres Enkels schildert. Diese Ich-Sängerin vermittelt ihre unmittelbare Erfahrung der Atmosphäre, in der sie lebt, und bezieht die Anwesenden in ihre Klage ein; dieses Lied zur *Igaisa* gewinnt an Aussagekraft auf breiter Ebene, da auch die Gemeinschaft am Zeremonialtanz teilnimmt. Die Aussage des Liedes wird direkt von dem handelnden, beobachtenden Ich dem Bewußtsein der Teilnehmer vermittelt. Diese Artikulation bedeutet doch auch, daß die an der *Igaisa* teilnehmende Gruppe ihrer eigenen, durch Veränderung bedrohten inneren Wirklichkeit versucht, Herr zu werden.

Die Aussagesätze, die zwischen die zahlreichen Imperative geschoben sind, beschreiben das Kind, dem es am nötigsten fehlt, und die Großmutter: Die Eltern sorgen nicht für ihr Kind, das noch nicht einmal einen Schurz besitzt. Eine Information über das Verhalten der Eltern wird im Lied nicht direkt gegeben, sondern erfolgt über den Umweg einer Beschreibung des Kindes wie auch der Großmutter und der Aufforderung an die Eltern: „Nimm das Kind – erzähl, berichte, sprich von dem Kind.“ Die Sängergruppe gibt die Information über die Lebensumstände in knappster Form indirekt weiter, obwohl oder gerade weil jedem der Anwesenden der Hintergrund bekannt ist.

Folgende Anaphern treten in diesem Lied auf: *!gari damasa*, *Igôaro*, *#hari* – Zeilen, die stets auf das kleine Mädchen hinweisen und durch die gleichlautenden Anfänge der Zeilen eine einhämmernde Wirkung erzielen, unseren Blick eben auf jenes Kind zu. Im kompositorischen Bereich fällt vor allem die Häufung ähnlicher Imperative auf. „Sprich von dem Kind“: Nach einer Geburt wird der Vater informiert, ob das Kind ein Sohn oder eine

Tochter sei; dieses „Sprechen“ kann auch hier als Anerkennung des Kindes durch den Vater gedeutet werden, der damit gleichzeitig seine Verpflichtungen dem Kind gegenüber eingeht.

Die Imperative sind auch Mittel einer starken Dramatisierung; ihre Begründung liegt in den kurzen, prägnanten Aussagesätzen über die Hilflosigkeit, Armut und Verwirrung von Kind und Großmutter. Die letzte Zeile „Sprich von dem Nesthäkchen – Sage: Es ist das Nesthäkchen“ ist der Höhepunkt des Liedes, in dem die Sorge um das Kind kulminiert: Die Nesthäkchen waren unter den Dama-Kindern im allgemeinen die, die am meisten verwöhnt wurden und denen sich die gesamte Liebe der Familie ungeteilt zuwandte. Zum europäischen Verständnis könnte man diese letzte Zeile ihren Gehalt nach ausweiten: „Wenn ihr vielleicht auch die anderen Kinder vernachlässigt, so nehmt doch dieses an, es ist doch das über alles geliebte Nesthäkchen, dem ihr noch nicht einmal Kleidung gebt.“ Gerade aber in der Auslassung jener Worte liegt eine brutale Aufreißung der Realität, die den Zuhörer wie auch die Sängergruppe mit aller Kraft trifft. Diese Auslassung ist ein Stilmittel der Lieder; in einer Erzählung werden die Vernachlässigungen der Eltern in langen Wiederholungen angeprangert.

Die ständige Wiederholung von „sprich von der *!gari damasá*“ und „nimm das Kind“ – als Einzelsätze der Alltagssprache nicht ungewöhnlich – wirkt einhämmernd und eindringlich; diese Wiederholungen gelangen in die Nähe von Beschwörungsformeln, vor allem, da eine Intensivierung und Steigerung bis zum Schlußsatz bewirkt wird. Dies bedeutet aber auch einen Spannungszuwachs, der nicht durch die Darstellung von Gegensätzen, sondern eher durch die Wiederholung erreicht wird.

Ungewöhnliche Bilder und Vergleiche fehlen, ist doch das Lied rein äußerlich ein „Kinderlied“. Dem paßt sich auch die Sprache an, die als Alltagssprache charakterisiert werden kann. Gehalt und Form, sowohl innere Gestaltung als auch Ausdrucksweise stimmen überein und entsprechen sich.

Die Situation, die das Lied beschreibt, ist keineswegs ungewöhnlich: Arbeiten die Eltern in der Stadt, so werden vielfach die kleinen Kinder von den Großeltern in den ehemaligen Reservaten erzogen. Deshalb trifft man in ländlichen Gebieten oftmals eine ungewöhnliche Alterszusammensetzung: Man findet vorwiegend alte Dama, die kleine Kinder großziehen. Die Dama der mittleren Altersgruppe befinden sich in den Städten.

Das Lied erhält seine Bedeutung dadurch, daß es nicht ein „Kinderlied“ im europäischen Sinne ist, sondern eine *!gaisa*, ein zeremonielles Tanzlied, das die besungene Situation aus ihrer Individualität löst und verallgemeinert. So bleibt die Sängerin (Großmutter) nicht mehr ein Individuum, das seine

Gefühle ausdrückt, sondern die gesamte Gemeinschaft partizipiert an der Begebenheit, die Inhalt des Liedes ist: an der bedrückenden Situation, daß Vater und Mutter des Nesthäkchens abwesend sind und sich nicht um das Kind kümmern.

Die *Igaisa* erfüllt mit diesem Lied mehrere Funktionen:

1. das Trösten des Kindes einmal durch die Großmutter wie auch durch die tanzende und singende Gemeinschaft (Kinder nehmen, auch wenn sie klein sind, im Tragetuch auf dem Rücken einer Verwandten oder ihrer Mutter an Tanz und Gesang teil.);
2. die Ermahnung der Großmutter und der Gemeinschaft an die Eltern, sich ihrer Pflichten und Aufgaben den Kindern gegenüber zu erinnern;
3. der erzieherische Hinweis der Großmutter wie auch der Gruppe auf die den Eltern obliegenden Pflichten;
4. der resignierte Ausdruck über die gegenwärtige Situation – es fehlen im Lied Exklamationen der Freude, wie sie eigentlich bei der Geburt eines Kindes üblich sind –, der verhalten den Hintergrund des Liedes färbt. Das Lied erhebt Klage über die Umwälzungen, die Anforderungen der zum Teil unverständenen Zivilisation, den Verlust traditioneller Geborgenheit innerhalb der Familie, welche auch die Pflichten trägt. Dieser Hintergrund wirkt um so düsterer, als die Großmutter die Eltern auf ihre ureigensten und eigentlichen Pflichten hinweisen muß;
5. die soziale Anklage, die in der Wiederholung von „Ich bin verwirrt“ ihren Ausdruck findet, wobei zwei Faktoren die Verwirrung verursacht haben: die Umwälzungen der Zeit und das veränderte Verhalten der Eltern. Die Verwirrung ist Ausdruck der persönlichen Situation.

Das Kind lernt in der gewachsenen Gemeinschaft der *Dama* die überkommenen Traditionen kennen. Die alten *Dama* müssen nun den Verlust dieser tradierten Ordnung und somit den Verlust ihrer ethischen Werte, die nicht weitergegeben werden, befürchten – eine Befürchtung, die die Sänger des Liedes spürbar werden lassen: „Ich bin verwirrt – das Kind ist verwirrt.“ Es fehlen, bedingt durch die Abwesenheit der Eltern, Orientierungshilfen. Somit drückt dieses Lied zur *Igaisa* auch die Furcht vor dem Verlust der alten Werte aus. Die *Igaisa* legt durch ihren meist ernsten Zeremonialcharakter die Deutung des Liedes fest, das nur vordergründig ein Lied zum Troste eines Kindes ist, im Hintergrund jedoch den Wandel der Gesellschaft, der als schmerzlich empfunden wird, den Wandel der gesellschaftlichen Normen und alten Traditionen beklagt. Im Charakter

eines Zeremonialliedes und -tanzes mag auch etwas von „Beschwörung“ anklingen, zu den traditionellen Verhaltensformen und -normen und damit zur Wahrung der Identität zurückzukehren.

Übertragung des Liedes

- 1) !Garos kann noch nicht laufen, sie ist noch zu klein.
- 2) Nimm das Mädchen auf und tröste es!
- 3) Das kleine Mädchen kann noch nicht laufen.
- 4) Nimm dieses Mädchen auf und tröste es!
- 5) Ich bleibe mit dem Kind allein.
- 6) !Garos, das kleine Mädchen, besitzt keinen Schurz.
- 7) Das Mädchen ist eine kleine Dama, nimm es auf!
- 8) Laß mich sagen: du, !Gari-Damasa,
- 9) !Gari-Damasa, !Gari-Damasa!
- 10) Laß mich sagen: du, !Gari-Damasa!
- 11) Sprich und tröste das Kind!
- 12) !Garos ist das kleine Mädchen, das noch nicht laufen kann.
- 13) Das kleine Mädchen läuft noch nicht umher.
- 14) Sprich von der kleinen !Gari-Damasa!
- 15) Erzähl von der kleinen !Garos!
- 16) Erzähl von der kleinen Dama!
- 17) !Garos zittert nicht vor Kälte!
- 18) Erzähl von der kleinen !Gari-Damasa!
- 19) Erzähl von der kleinen !Gari-Damasa!
- 20) Erzähl von der kleinen !Gari-Damasa!
- 21) Das kleine Mädchen fürchtet sich nicht, es zittert nicht.
- 22) Das Mädchen besitzt keine Kleidung.
- 23) Aber ich bin verwirrt.
- 24) Das Mädchen hat keine Kleidung.
- 25) Und es ist verwirrt.
- 26) Erzähle so!
- 27) Mutter, sie müssen allein schlafen.
- 28) Vater, sprich doch voll Stolz: Ich habe eine kleine Tochter bekommen!
- 29) Sei nicht traurig, der Vater ist gerade erst weggefahren.
- 30) Tröste und singe und erzähle

- 31) Erzähl von !Gari-Damasa!
- 32) Saobas ist das kleine Mädchen, das keinen Schurz besitzt.
- 33) Das kleine Mädchen hat keine Kleider.
- 34) Das Kind.
- 35) Nimm das kleine Mädchen auf und tröste es!
- 36) Das kleine Mädchen, sprich, das ist es.
- 37) Ich werde mit dir gehen, ich werde mit dir dem Vater folgen, der erst eben weggegangen ist; nimm das kleine Mädchen, nimm es auf und tröste es.
- 38) Erzähl von dem keinen Mädchen!
- 39) Sprich von dem kleinen Mädchen!
- 40) Erzähl von dem kleinen Mädchen!
- 41) Erzähle, daß sie keine Taube ist.
- 42) Erzähle: Es ist Daodaos, das kleine Mädchen!
- 43) Sage: Es ist eine kleine Dama.
- 44) Erzähle doch, es ist das Nesthäkchen, daß sie kommen und es lieben.

3. Lied – Gruppe |Awisib, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *|Gawisen #ga si go trunkhoes gum a guru sao, he he.*
Auf der Ebene der |Gawisen wurde das Gefängnis gebaut.
- 2) *!Gûgoba ao he, sa ôaba ||gauhe!*
!Gûgoba, Alter, laß deinen Sohn gezeigt werden!
- 3) *Si ge ||gauhe tse.*
Und dir wird gezeigt.
- 4) *Ais ôatse, ti |hon-khoen ôatse!*
Meiner Mutter Sohn, Sohn meines älteren Bruders (oder Schwester)!
- 5) *|Hun-khoeba ||gauhe.*
Dem Älteren wird gezeigt.
- 6) *Ais ôatse trunkhoes, trunkhoesa ||gauhe.*
Du meiner Mutter Sohn, das Gefängnis, Gefängnis wird gezeigt. (oder: laß sie dir das Gefängnis, das Gefängnis zeigen.)
- 7) *Aoxuhe tsin ge ||gauhe tse.*
Du bist weggeworfen und gezeigt.
- 8) *Ae orete !haese orete!*
Mach mich los, mach mich schnell los!
- 9) *|Hû !hûba ||gau te!*
Zeig mir das Land der Älteren (oder: Weißen)!
- 10) *Sige damatse!*
Unsere Dama!
- 11) *Ais ôatse |hû-khoeba ||gau te!*
Meiner Mutter Sohn, zeig mir den Alten!
- 12) *Trunkhoes gum a gurusao.*
Das Gefängnis ist gebaut.
- 13) *Nou !nouba ||gau te, ti horetse!*
Zeig mir da den Berg, mein Freund
- 14) *Nou !nouba ||gau te, sige danmatse!*
Zeige mir den Berg, unsere Dama!

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) |Gawisen = Dama-Familiename
- 1) *trunkhoes* = Gefängnis (Ableitung aus dem Afrikaans)
- 4) *ais ôatse* = meiner Mutter Sohn; durch Hervorhebung der engen verwandtschaftlichen Beziehungen wird. Ein gewisser Zwang ausgeübt, dem Inhaftierten zu helfen.
- 4) *lhon-khoen* = eigentlich: die Weißen, Baas, Master. Für den Dama-Interpreten gab es keinen Zweifel, *lhon-khoen* in der Bedeutung von „ältere Brüder oder Schwestern“ zu übersetzen, was das Lied in einer andere Richtung interpretierbar werden läßt, als wenn das übliche „Master, Baas“ den Hintergrund bilden würde. Es ist eine Form der respektvollen Anrede älteren Familienmitgliedern oder allgemein älteren Personen der Dama-Gemeinschaft gegenüber, die in der Alltagssprache jedoch nur selten in dieser Form verwendet wird.
- 7) *aoxu* = v. wegwerfen; verwendet man dieses Verb bei oder von Personen, drückt man Geringschätzung aus.
- 3) *!noub* = Hügel; Schriftsprache: *!nâub*

Analyse und Deutung des Liedes:

Auch in diesem Lied geben die erste und letzte Zeile das Thema wieder: Im Gebiet der Familie |Gawisen wurde ein Gefängnis errichtet, ein junger Dama wurde inhaftiert; er möchte seine Freiheit wieder erlangen. Die den Sängern bekannte Hintergrundgeschichte wird in Form von Gesprächen, Antworten, Anreden, Kommentaren weitergegeben.

Das Lied hat ein zentrales Motiv, das verschieden dargestellt wird: von einem objektiven Beobachter, der wertungslos in knappen Worten die äußere Situation schildert, von einem Anverwandten des Inhaftierten, der in Interjektionen und Imperativen auf die innere Situation des Inhaftierten hinweist, und von dem Inhaftierten selber, der diese seine innere Situation deutlich als Hilferuf in Interjektionen und Imperativen artikuliert.

Auffallend in diesem Lied sind die vielen direkten Anreden:

- 2) *!Gûgoba ao he*
- 4) *ais ôatse, ti lhon-khoen ôatse*

- 6) *ais ôatse*
- 10) *sige damatse*
- 11) *ais ôatse*
- 13) *ti horetse*
- 14) *sige damatse*⁶

Durch die Nennung der Namen und die direkten Anreden wird das Lied aktueller, realistischer, packender, so daß Sänger wie auch Zuhörer sogleich den Kontakt zum Inhaftierten herstellen können.

Die Tat selbst, die zur Inhaftierung führte, wird nicht erwähnt, scheint also auch einer Information nicht wert zu sein, ja gänzlich unwichtig für die Menschen und diese *Igaisa*.

Was von Bedeutung ist, ist sowohl die innere Situation des Inhaftierten, der seine Not in dringenden Anrufungen artikuliert, als auch die seiner Familie. Weitere Informationen enthält das Lied nicht. Die Information über die innere Situation des Inhaftierten wird durch Interjektionen (Anreden in eindringlichster Form) und Imperative gegeben: die Ausdrucksmittel dessen, der um Hilfe fleht.

Man kann in dem Lied drei Ebenen des Erzählens und Erlebens erkennen: A, B, C. Die objektive Gegebenheit, das Ereignis werden von einem neutralen Beobachter (A) vermittelt; es sind klare Aussagen, die ohne Wertung, emotionslos beschreiben und den Zuhörer sozusagen zur inneren Situation des Inhaftierten mit knappen Worten hinführen. Im Gegensatz dazu benutzt das „kommentierende Familienmitglied“ (B) Imperative und Interjektionen, die ebenfalls auf das Schicksal weisen, die jedoch die Funktion haben, die Klage und den Aufruf des Inhaftierten vorzubereiten. B tritt im 2. Teil des Liedes (nach Zeile 7), als seine „Mission“ erfüllt ist, nicht wieder auf. Diese „Mission“ besteht in einer Vorbereitung und dem Hinweis an die Gemeinschaft, den beschwörenden Hilferuf des Inhaftierten zu vernehmen. In C kann sich der Inhaftierte selbst darstellen.

Das Lied wählt drei Wege zur Vermittlung der Information und zur Steigerung der immanenten Spannung:

1. emotionslose Aussagen über die äußerlichen Gegebenheiten (A)
2. Hinführung und Anreden der Betroffenen zum Inhaftierten (B)

⁶ Die Zahlen verweisen auf die entsprechende Zeilennummerierung. [d. Hg.]

3. Aufforderung des Inhaftierten zu seiner Befreiung, Darstellung seiner inneren Situation (C)

Folgt man dieser inhaltlichen Teilung, so ergibt sich folgendes Schema der Konstruktion:

A – B – A – B – A – B – A / C – C – C – C – A – C – C

wobei jede Zeile eine Ebene repräsentiert. Das Lied zeigt sich also in seinem Aufbau symmetrisch geteilt, wobei die Strenge und Klarheit, die es gliedern, auffallen.

Das häufigste Verb dieses Liedes ist *//gau* (zeigen), dessen verschiedene Verwendung der Emphase dient:

- 2) laß deinen Sohn gezeigt werden
- 3) Und dir wird gezeigt
- 5) Dem Älteren wird gezeigt.
- 6) Laß sie dir das Gefängnis zeigen.
- 7) Du bist gezeigt.
- 9) Zeig mir das Land der Älteren.
- 11) Zeig mir den Älteren.
- 13) Zeig mir den Berg.
- 14) Zeig mir den Berg.

Während *//gau* in den Zeilen 2, 3, 5, 6, 7 passivisch verwendet wird, weisen die Zeilen 9, 11, 13, 14 als aktive Imperative den Inhaftierten als Sprecher aus, der, im Gegensatz zu den ersteren Zeilen nicht der „Gezeigte“ ist, sondern emphatisch verlangt, daß ihm gezeigt werde. Auch inhaltlich grenzen sich diese beiden Zeilengruppen ab: Die erste Zeilengruppe (2, 3, 5, 6, 7) bezieht sich auf die Situation, die Hintergrundgeschichte, während die zweite Gruppe (9, 11, 13, 14) die innere Situation des Inhaftierten darlegt.

Eine Zentralstellung zwischen diesen beiden Gruppen nimmt Zeile 8 ein „Mach mich los, mach mich schnell los“, die einzige Zeile, die nicht wiederholt wird, die jedoch auf den Höhepunkt, Zeile 13 und 14 verweist. Zeile 8 ist die Zäsur, in der die Ebenen A und B sich zu C formen, zu den Selbstäußerungen des Inhaftierten.

Ein handelndes, sprechendes Ich fehlt in diesem Lied. Es stellt keine Ich-Erzählsituation vor, obwohl der Inhaftierte mit seinem Flehen direkt spricht; dabei verwendet er jedoch Imperative, ohne vorher seine innere oder äußere Situation als „Ich“ geschildert zu haben. Auch die im Lied erscheinenden Berichtsebenen A und B erläutern das Geschehen nicht durch ein Ich, das miterlebt und aktiv beteiligt ist, sondern die Sätze, sofern es sich nicht um Interjektionen oder Imperative handelt, sind grammatikalisch oder sinngemäß passiv. Dem Lied fehlen individualisierende oder typisierende Attribute, ungewöhnliche Bilder oder Vergleiche; es fehlen Metaphern und rhetorische Figuren. Personifizierungen, denen eine besondere Wirkung auf das Sentiment durch ungewöhnliche Formulierungen zugesprochen wird, erscheinen nicht. Aus der Alltagssprache heraus fallen die verschiedenen Anreden und Interjektionen wie z.B. *sige Damatse*, so daß ihnen in der ungewöhnlichen Verwendung eine zwingende, bindende Verstrickung an das Schicksal des Inhaftierten auferlegt wird.

Ein Schluß, eine Lösung des Problems ist im Lied nicht vorhanden, der Schrei nach Hilfe, nach Flucht und Freiheit bleibt unbeantwortet. Gerade durch diesen offenen Schluß ist ersichtlich, daß sich die Gesamtsituation des Inhaftierten nicht geändert hat. Eine Lösung des Konfliktes bietet diese *Igaisa* nicht.

Das Lied richtet sich vordergründig an die nahen Verwandten und Mitglieder der Gemeinschaft mit der klaren Aufforderung, zur Flucht zu verhelfen. Da das Lied jedoch eine *Igaisa* ist, ein Zeremonialtanz, muß es eigentlich noch eine andere, eine tiefere Richtung geben, auf die es zielt, die uns jedoch nicht erklärbar ist.

Im gedanklichen Gegensatz stehen die Wortzeichen „Gefängnis“ und „Berg“. In „Gefängnis“ artikuliert sich nicht nur das Eingeschlossensein, sondern auch das Fremde, dem man entkommen will. In diesem Lied kommt die Bedeutung der Berge als Refugium des einzelnen wie auch der Gemeinschaft, wie wir es beim ersten Lied dargelegt haben, klar zum Ausdruck. Wenn es auch im alltäglichen Sprachgebrauch ungewöhnlich erscheint, *Ihon-khoeb* als „Älterer, Alter“ zu übersetzen, als respektvolle Anrede zu verstehen, so zeigt doch die Verbindung mit dem Wortzeichen „Berg“, daß es sich hier auf die Welt der Alten, Älteren, derjenigen, denen Respekt gezollt wird, bezieht. Durch die Verbindung der Wortzeichen *Ihon-khoen* und *Inouba* (Älterer, Alter – Berg) und ihre Stellung zueinander wird der Bezugspunkt, der symbolisch wie auch ganz real die Freiheit, das Refugium bedeutet, für den Zuhörer ersichtlich.

Das Lied, das im Gegensatz zu ähnlichen Dama-Liedern keine ethische Forderung enthält, erscheint als passives, negatives Heldenlied.

Übertragung des Liedes:

- 1) In der Ebene, in der die IGawisen leben, wurde das Gefängnis gebaut.
- 2) !Gûgoba Alter, laß dir deinen Sohn zeigen!
- 3) Und man zeigt dir den Sohn.
- 4) Meiner Mutter Kind, oh du Kind der geachteten Brüder und Schwestern!
- 5) Dem Alten wird der Sohn gezeigt.
- 6) Meiner Mutter Sohn, sie sollen dir das Gefängnis, das Gefängnis zeigen!
- 7) Sie zeigen dich, der du achtlos, weggeworfen bist.
- 8) Macht mich frei, macht mich schnell frei!
- 9) Zeig mir das Land der Alten!
- 10) Oh ihr Dama-Brüder.
- 11) Meiner Mutter Kind, zeig mir den Alten!
- 12) Das Gefängnis ist gebaut.
- 13) Zeig mir den Berg der Freiheit, mein Freund!
- 14) Oh meine Dama-Brüder, zeigt mir den Berg der Freiheit!

4. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *E go !gau de*
Dieses übriggebliebene
- 2) *!lgaûdi !lgam guru !nae gmo!*
Hauswasser, für das sie tanzen!
- 3) *!Gau de abo!*
Übriggebliebener Vater!
- 4) *Aroadi !nae !nae go!*
Wasserstellen-Tanz-Tanz!
- 5) *Gûdi gamdi !nae!*
Springbockwassertanz.
- 6) *!Guigo !gau de aroadi !nae,*
Sie tanzen für die übriggebliebenen Wasserstellen,
- 7) *!Guigo !gau de ae he ie i he ehō.*
die allein übrigen!
- 8) *Arohadi !nae !nae ro!*
Tanze den Tanz der Wasserstellen!
- 9) *Ho gûdi gamdi !nae !nae ro, ho he ê!*
Tanze, tanze für die Springbockwasserstellen!
- 10) *!Nae o gau ma mû o!*
Tanze! Es ist fett! Sieh das Wasser!
- 11) *Munudi gam dum xabe o, hê ae ae ho!*
Wasser aber des verrotteten Holzes!
- 12) *Arohadi !nae!*
Wasserstellentanz!
- 15) *!Guigo !gau de!*
Die allein übrigen!
- 14) *Gûdi gamdi !nae!*
Springbockwassertanz!
- 15) *!Guigo !gau de! Hue ae hue ho ao he!*
Die allein übrigen!
- 16) *Arohadi !nae!*
Wasserstellentanz!
- 17) *!Guido !gau!*
Die allein übrigen!

- 18) *Hō tsara ha o tsi !kho ani !gau o.*
Wenn du sie bekommst, wirst du die zurückgebliebenen
Vögel fangen.
- 19) *Arohadi Inae Inae ro ho!*
Tanze den Wasserstellentanz!
- 20) *//Gûdi gamdi Inae!*
Springbockwassertanz!
- 21) *Ho ho gau ma mû o!*
Es ist fett, siehe!
- 22) *Munudi gamdumo, ho!*
Das Wasser des verrotteten Holzes!
- 23) *Arohadi Inae!*
Wasserstellentanz!
- 24) */Guigo !gau de!*
Die allein übrigen!
- 25) *Kai //gadi Inae!*
Großer Wassertanz!
- 26) */Guigo !gau de, ho ho ho ho!*
Die allein übrigen!
- 27) *Ga arohadi Inae Inae ro ho!*
Tanze den Wasserstellentanz!
- 28) *Munudi gamdi Inae!*
Tanz des verrotteten-Holzes-Wasser!

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | |
|----|---|--|
| 1) | <i>//Gûdi ge //gamsa sira ā</i>
Die Springböcke gehen gerade Wasser trinken | <i>o i ge nesisa //igu, ti da</i>
und nun, wenn wir in unsere |
| 2) | <i>ra //am ora #na khoegu di !kho //khas</i>
Hände klatschen, preisen wir jene, die tanzen. | <i>ge resisa „aroadi</i>
Das ist „mit den aroadi |
| 3) | <i>//kha ib go !gû ibi //gûdi //gamdi kha ib go ôao ibi“;</i>
ging er, er ging hinunter zur Springbockwasserstelle“, | |
| 4) | <i>ne timîs ge resisa //na #na aogu ra !kho //khahe da.</i>
in dieser Weise wurden diese tanzenden Männer gepriesen. | |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *e go* = Schriftsprache: *nē go*
- 2) *llgam guru* = Schriftsprache: *llgam gu ra*
- 3) *abo* = eigentlich: Vater; in diesem Lied ist es eine zärtliche, doch auch respektvolle Anrede der Tänzer;
- 4) *lnae* = Schriftsprache: *llna-e*, v. singen, tanzen

Der Sänger dieses Liedes benutzt ein spezielles Vokabular, das in der Alltagssprache nicht verwendet wird:

- 4) *aroadi*, *arohadi* z.B. ist dem Dama-Interpreten aus Khorixas unbekannt; aus dem Gesamtzusammenhang schließt er, daß es sich bei *aroadi*, *arohadi* um ein Wortzeichen für eine Wassererstelle handelt, die möglicherweise ein besonderes Aussehen hat; auch den Dama aus Okombahe war dieses Wortzeichen nicht bekannt. Auch *munudi* und *lguigo* sind sehr selten benutzte Wortzeichen, die der Alltagssprache fremd sind.

munu = verrottetes Holz, das als nutzlos angesehen wird; da es leicht brennbar ist, wird es zuweilen als Zunder beim Feueranzünden verwendet; in diesem Lied kann *munu* bedeuten, daß es viel verrottetes Holz an der Wasserstelle gibt, oder aber daß, laut Dama-Interpret, im übertragenen Sinne, die Steine, die die Wasserstelle umgeben, durch Erosion verwittert sind.

- 5) *gûdi gamdi* = Schriftsprache: *llgûdi llgamdi*
- 6) *lguigo* = Schriftsprache: *lguri go*
- 6) *!gau de* = *gau* = fett; auch: v. verstecken; die nördlichen Dama benutzen *gau* statt Schriftsprache *llgai*; *!gau de* wird vom Dama-Interpreten als „übriggeblieben, zurückgeblieben“ übersetzt; es bedeutet auch ein natürliches Wasserloch, eine tiefe Wasserstelle.
- 7) *ae he ie i he ehō* = Singfüllsel
- 9) *ho he ê* = Singfüllsel
- 11) *gam dum* = Schriftsprache: *llgams gum o*
- 11) *hê ae ae ho* = Singfüllsel
- 15) *hue ae hue ho ao he* = Singfüllsel
- 18) *hō tsara* = Schriftsprache: *hōts gara*

- 19) *ho* = Singfüllsel
 21) *ho ho* = Singfüllsel
 22) *gam dumo* = Schriftsprache: //gams gum o
 22) *ho* = Singfüllsel
 26) *ho ho ho ho* = Singfüllsel
 27) *ho* = Singfüllsel
 28) *gamdi* = Schriftsprache: //gamdi

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied ist im Gegensatz zu vielen anderen ein heiteres, unkompliziertes Lied, das Freude über eine reiche Wasserstelle ausdrückt. Die zahlreichen Wiederholungen von „Wasserstelle“, „Springbockwasserstelle“, „Wasserstelle des verrotteten Holzes“, „übriggeblieben“, „fett“ zeigen, daß diese Wasserstelle, die hier gepriesen wird, die einzige weit und breit und deshalb von Bedeutung für die Gruppe ist. Die Männer entdeckten sie, als sie den Springböcken folgten. Während die Springböcke vor den Menschen flohen, vollführten sie hohe und weite Sprünge. Die diese *lgaisa* tanzenden Männer versuchten sich so zu bewegen, wie es die satten Springböcke taten, was von der Gemeinschaft als besonders kunstvoll empfunden wird. Aus diesem Grunde kann das Lied auch als Springbockwasserstellentanz bezeichnet werden.

Durch die zahlreichen Interjektionen und Imperative wirkt das Lied dynamisch und voller Bewegung; Emphase erfährt es in den häufigen Wiederholungen von „Tanz“, „Wasserstelle“ wie auch des Imperativs „tanzen“; eine Steigerung der Intensität oder des Gehaltes wird dadurch nicht erreicht.

Zwischen einigen Elementen des Liedes, die wiederholt werden, finden sich ergänzende Aussagen über die gepriesene Wasserstelle. Im Lied selbst entsteht keine Erzählsituation; ohne die gesprochene Erklärung nach dem Gesang bliebe das Lied einem Fremden unzugänglich. Im stilistischen Bereich fehlen die sonst so beliebten rhetorischen Fragen; dagegen tritt eine Fülle von individualisierenden Attributen auf, die in der Alltagssprache ungewöhnlich sind. Gleichzeitig fällt die häufige Verwendung von Alliterationen auf, die den Text des Liedes skandieren (z.B. Zeilen 2, 5, 9, 14, 20) Dieses Preislied lebt von einem einzigen Motiv, dem

„übriggebliebenen Wasser“; die weitere umgebende Natur tritt in den Hintergrund; es entsteht kein Gegensatzpaar, wie z.B. Wasser-Dürre, das einen Spannungszustand schaffen würde. Das Lied verzichtet auf einen tiefschürfenden Hintergrund und drückt preisend und gleichsam den Text mit Tanzschritten skandierend die Freude über eine reiche, versteckte Wasserstelle aus.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

ibi = Schriftsprache: *ib*, vor allem unter den nördlichen Dama gebräuchlich

resisa = Schriftsprache: *nēsisa*

da = Schriftsprache: *sa*

Anmerkungen zur Geschichte:

Die Dama geben häufig einem Fremden, der ihren Gesang nicht kennt, eine Erklärung zu ihrem Lied. Die hier gegebene Erklärung betont ausdrücklich, daß das Lied ein Preislied ist. Sie entspricht mit ihren vollständigen Sätzen der Alltagssprache, die jedoch einzelne Wortzeichen des Liedes aufnimmt. Es fehlen grammatische Eigenheiten oder poetische Verkürzungen; auch auf Adjektive wird verzichtet.

In der Übertragung muß nach dem ersten Satz „Die Springböcke gehen gerade Wasser trinken“ zum näheren Verständnis ergänzt werden: „Wir sind ihnen gefolgt und haben das Wasser gefunden.“ Die Dama lassen den von uns ergänzten Satz aus, da die Reaktion der Männer, dem Wild, das sie sahen, zu folgen, so natürlich ist, daß sie keiner Erwähnung bedarf und schon in der Beobachtung der zum Wasser gehenden Springböcke ausgedrückt wird.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1/2) Diese unserer Ansiedlung noch gebliebene Wasserstelle, die wir im Tanze preisen!
- 3) Uns gebliebene, reiche Wasserstelle!
- 4) Wasserstellentanz, Wasserstellentanz!

- 5) Tanz des Springbockwassers!
- 6) Die Tänzer preisen mit ihrem Tanz die uns noch gebliebene Wasserstelle,
- 7) die uns noch gebliebene Wasserstelle! Ae he ie i he ehō!
- 8) Tanze den Tanz der Wasserstellen!
- 9) Tanze, tanze für die Springbockwasserstelle! Ho he ê!
- 10) Tanze! Es ist reich! Sieh das Wasser!
- 11) Wasser des verrotteten Holzes! Hê ae ae ho!
- 12) Tanz der Wasserstelle!
- 13) Die uns gebliebene Wasserstelle!
- 14) Springbockwassertanz!
- 15) Die uns gebliebene Wasserstelle! Hue ae hue ho ae he!
- 16) Wasserstellentanz!
- 17) Die uns allein noch gebliebene Wasserstelle!
- 18) Vielleicht wirst du, wenn du gut jagst, auch noch die Vögel fangen können!
- 19) Tanze den Wasserstellentanz, ho!
- 20) Springbockwassertanz!
- 21) Siehe, es ist reich!
- 22) Das Wasser des verrotteten Holzes! Ho!
- 23) Wasserstellentanz!
- 24) Die uns allein noch gebliebene Wasserstelle!
- 25) Großer Tanz zum Preis des Wassers!
- 26) Die uns allein noch gebliebene Wasserstelle! Ho ho ho ho!
- 27) Tanze den Wasserstellentanz! Ho!
- 28) Tanz der Wasserstelle des verrotteten Holzes!

Die Springböcke gehen zum Wasser. Wir sind ihnen gefolgt und haben das Wasser gefunden. Wenn wir nun zum Tanze in die Hände klatschen, preisen wir die Tänzer, die das Wasser fanden. Mit den Worten „Er ging hinunter zur Springbockwasserstelle, er ging zu den *Aroadi*“ wurden die tanzenden Männer gepriesen.

5. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *O ti anisa ≠khariro!*
Oh mein Vogel ist klein.
- 2) *!Hūbi khoena !hūba ū.*
Die Besitzer nennen das Land.
- 3) *O !gîbes khmi auna anis ge.*
Der Vogel ist bitter wie die *!gîbes*.
- 4) *Hai !hōs khmi auna anis ge.*
Der Vogel ist bitter wie eine *hai //khos*.
- 5) *!Gîbes khama auna anis ge.*
Der Vogel ist bitter wie eine *!gîbes*.
- 6) *Auna.*
Bitter.
- 7) *Goma auna anisa.*
Der bitterere Vogel.
- 8) *Abo damasa he.*
Vater Damas he.
- 9) *Nes te dubuharo sao.*
Dies ist ein weicher Vogel.
- 10) *Nes ge tua anisao o hi.*
Dies ist ein schlechter Vogel.
- 11) *≠Naris khma isao.*
Er sieht aus wie eine Taube.
- 12) *Nes te au anisa.*
Dieser Vogel ist bitter.
- 13) *Ne ani ≠khariro.*
Dieser Vogel ist klein.
- 14) *Au anisa.*
Bitterer Vogel.
- 15) *//Gari anisa.*
Kleiner Vogel.
- 16) *Saos ôasa auxasa?*
Ist deiner Mutter Tochter eine freigiebige?
- 17) *Sa khoesa auxasa?*
Ist deine Frau eine freigiebige?

- 18) *Saose; sa khoes ge tauxasa.*
Deine Mutter; deine Frau ist eifersüchtig.
- 19) *Saos ôasa auxasa?*
Ist die Tochter deiner Mutter eine freigiebige?
- 20) *Sa !gâsa auxasa?*
Ist deine Schwester freigiebig?
- 21) *Ne ani khariro!*
Dieser kleine Vogel!
- 22) *!Gîbes khimî auna anisa khae.*
Wie die *!gîbes* ein bitterer Vogel ist er.
- 23) *Haikhos khma auna anis ge.*
Wie eine *hai !lkhos* ist er ein bitterer Vogel.
- 24) *Ne damasa !lgariro.*
Diese Frau, die kleine.
- 25) *Re damasa !lgarisa.*
Diese Frau, die kleine.
- 26) *Saos te auhe tamasa.*
Deiner Mutter wird nicht gegeben.
- 27) *Sa gûis te auhe tamasa.*
Deiner Schwester wird nicht gegeben.
- 28) *Saosa auxasa?*
Ist deine Mutter freigiebig?
- 29) *Sa gûisa auxasa?*
Ist deine Schwester freigiebig?
- 30) *Nē ani !lgariro!*
Dieser kleine Vogel!
- 31) *Nē anis te !lgarisa re.*
Dies ist ein kleiner Vogel.
- 32) *!Hūbi khoena !hūba ūbi.*
Die Besitzer des Landes nahmen das Land.
- 33) *Saos ôas te auxasa?*
Die Tochter deiner Mutter ist freigiebig?
- 34) *Haikhos khmi auna anis te.*
Der Vogel ist bitter wie eine *hai !lkhos*.
- 35) *Nes te !lgarisa re.*
Dies ist ein kleiner Vogel.
- 36) *Nū damasa.*
Die schwarze Dama-Frau.
- 37) *Saos ôasa auxasa?*
Ist die Tochter deiner Mutter freigiebig?

- 38) *Gunana ti tao habu lhaose.*
Gunana und ich haben das Lamm aufgeessen.
- 39) *Nabudi ta habu llgaoba.*
Wegen Schwäche habe ich das Lamm aufgeessen.
- 40) *Xaru lgôa dîsen re!*
Betrage dich wie eine Waise!
- 41) *Nanadi tao habu llkhaotse eho.*
Ich habe das Lamm angezogen (herangelockt) und aufgeessen.
- 42) *Nabudi tao habu llkhaobe heho.*
Wegen Schwäche habe ich das Lamm aufgeessen.
- 43) *Nanade hamde hâ?*
Wer ist dort?
- 44) *Amtao habu llkhao eo (teo) ho.*
Ich habe das Lamm geröstet und es aufgeessen.
- 45) *Xaru lgôa dîsen re!*
Betrage dich wie eine Waise!
- 46) *Danade tao.*
Die Köpfe.
- 47) *llGûxa lgôa dîsen re!*
Betrage dich wie Kinder mit Eltern!
- 48) *Nabudi tao habu llkhaotse, eho.*
Wegen Schwäche habe ich das Lamm aufgeessen.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- 1) *Kharu lgôan ge,* *â llô xue ra lgôaron* *llin ge nabu di*
Die Waisenkinder, ja, die Kinder, deren Eltern tot sind, sie sterben vor
- 2) *ra llô, tsîn ge llgûxa lgôana ra gau.* *Oni ge xaru lgôan*
Entkräftung, und Kinder mit Eltern werden fett. Und die Waisenkinder,
- 3) *llô xue gona* *≠gababi ra llô.* *Neti ge !kho lkhabe ti in xa*
deren Eltern tot sind, sterben vor Entkräftung. Das ist, wie gepriesen wurde, durch meine Eltern
- 4) *ams ge.*
das Lied.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *o ti anisa #khariro* = Schriftsprache: *o ti anis gea #khariro*; eine poetische Wendung, die alltagsprachlich ungewöhnlich ist.
- 2) *!hūbi khoena !ūba ū* = Schriftsprache: *!hūb di khoen go //ŋ !hūba a ū*; eine poetische Wendung, die alltagsprachlich nicht verwendet wird.
- 3) *khmi* = Schriftsprache: *khemi*
- 3) *lgibes* = den Dama in Okombahe unbekannt; eine Vogelart, etwa von der Größe der Spatzen, wird im nördlichen Dama-Gebiet gefangen; die Vögel werden *lgidi* genannt; sie besitzen einen bitteren Eigengeschmack, der als delikatschmeckend empfunden wird. Man benötigt bei ihrer Zubereitung kein Salz.
- 3) *auna* = ein wenig bitter; Schriftsprache: *au!nâ*; *au-anis* = der Bittervogel; diese Art lebt als Gesellschaftsvogel in aneinander gebauten Nestern; die Dama fangen sie ihres Fleisches wegen; die Jungtiere werden in einem Topf gekocht und sind wegen ihres Fettes sehr beliebt.
- 4) *hai !hōs* (auch: *haikhos*) = Schriftsprache: *hai //khos* = eigentlich: hölzerne Pfeife; in der alten Zeit benutzten die Dama u.a. die Beinknochen von Tieren, um daraus Pfeifen zu verfertigen; auch aus den Wurzeln einer Pflanze namens *#garis* wurden Pfeifen hergestellt. Im Lied wird diese Bezeichnung für einen Vogel verwendet.
- 8) *abo damasa* = Schriftsprache: *abob damasa* = die Tochter meines Vaters; es ist eine zärtliche Form, die für die geliebte Schwester benutzt wird.
- 9) *dubu* = weicher Sand; hier wird das Wortzeichen im übertragenen Sinn benutzt, um die Weichheit, das Zarte des Vogelfleisches zu beschreiben.
- 10) *tua* = Schriftsprache: *tsua*.
- 11) *#naris* = das Wortzeichen ist dem Dama-Interpreten aus Khorixas unbekannt; auch in Okombahe war es den Dama nicht geläufig; aus dem Liedzusammenhang ergibt sich eine Dialektform für Schriftsprache *#nawis* = Taube.
- 11) *khma* = Schriftsprache: *khemi*

- 15) *//gari* = kleines, grünes Gras; auch: v. zwingen, drängen, jagen, antreiben; es scheint sich jedoch eher um eine Dialektform zu Schriftsprache: *†khari* = „klein“ zu handeln, wie sie häufig von den nördlichen Dama der Gegend um Sesfontein benutzt wird.
- 16) *saos ôasa* = die Tochter deiner Mutter: Dies ist eine sehr ungewöhnliche Art des Ausdrucks, die von den Dama als besonders poetisch empfunden wird. In der Alltagssprache benutzt man für „deine Schwester“ *sa !gâs*; *saos* wird alltagssprachlich nur von Erwachsenen ihren Kameraden, Gleichaltrigen oder Jüngeren gegenüber gebraucht, da das Wortzeichen außerhalb des lyrischen Gebrauchs eine etwas scharfe, unhöfliche Form beinhaltet. Die Verwendung von *saos ôasa* klingt den Dama des Mittellandes fremd.
- 16) *auxa* = etwas geben, ohne etwas dafür zurückzuerlangen; im Gegensatz dazu steht *ma* = geben und eine Gegengabe erwarten;
- 18) *tauxasa* = ist vermutlich ein Sprechfehler und muß als *auxasa* verstanden werden.
- 21) *khariro* = Schriftsprache: *†khariro*
- 22) *khimî* = Schriftsprache: *khemi*
- 22) *khæ* = Schriftsprache: *//khæ*
- 24) *//gariro* = Schriftsprache: *†khariro*
- 25) *re* = Schriftsprache: *ne*
- 27) *gûis* = Schwester (*gûib* = Bruder); *gûis* und *gûib* werden heute fast ausschließlich von den alten Dama verwendet; die jungen benutzen *!gâsa*, *!gâba*.
- 32) s. Zeile 2
- 36) *nū damasa* = Schriftsprache: *†nū damasa*
- 38) *Gunana* = Eigenname; kann auch mit: *//gu lhana* = v. jemandem etwas mit Gewalt wegnehmen zusammenhängen; im Lied kann es bedeuten, daß der Sänger nur mit Gewalt das Fleisch des Lammes essen konnte: Er nahm es von jemandem, der schwächer als er selber war.
- 39) *nabudi* = Schriftsprache: *nabus xa* = wegen Schwäche; die Dama von Okombahe behaupten, daß dieses Wortzeichen nur von den *//Huruben*, einer Untergruppe der Nami-Dama verwendet würde. Das allgemein verwendete Wort für Schwäche, Magerkeit, Unterernährung ist *†gābab*.

Für „Unterernährung“ benutzen die Dama auch alltagssprachlich *labu*; (vgl. Krönlein/Rust 1969: 233: *#kawusasib*, *#kawub* = die Schwachheit).

- 40) *xaru* = Schriftsprache: *kharo* oder *!guni* = Waise; auch *xaru* soll nach Auskunft des Dama-Interpreten wie der Bewohner von Okombahe fast ausschließlich von den *//Huruben* verwendet werden. „Sich wie eine Waise betragen“ bedeutet in diesem Lied, mit Nahrungsmitteln und kleinen Besitztümern sparsam und vorsichtig umzugehen, da man nicht unter der Obhut der Eltern steht und ein Verlust durch die mangelnde Hilfe schwierig zu ersetzen sein wird.
- 41) *nanadi* = Schriftsprache: *nana tsî*
- 41) *//khaob* = das Lamm vom Schaf (nicht von der Ziege)
- 43) *hamde* = welche Frau; Schriftsprache meist: *tarite*
- 44) *amtao habu* = geröstet und aufgeessen; Schriftsprache: *am tsî ta go habu*; diese verkürzte Form wird fast nur von den alten Dama im nördlichen Teil des Landes verwendet und von den jungen als unmodern belächelt.
- 43) *dîsen* = v. sein; aber auch: mit Schönheit prahlen; laut Dama-Interpret deutet es auf die Gewohnheit vieler Dama, auf ihren Schatten zu blicken und sich an ihrer Schönheit zu begeistern.
- 47) *//gûxa Igôan* = Kinder mit Eltern, die noch leben, im Gegensatz zu den *xaru Igôan*, den Waisen,

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied und die von den Dama dazu gesprochene Erklärung haben zwei verschiedene Themen: Auf der einen Seite besingt und beschreibt der Sänger einen Vogel; auf der anderen Seite steht das Verhalten einer Waisen im Mittelpunkt. Es entsteht der Eindruck, als seien hier zwei Lieder verschiedenen Inhalts verschmolzen worden: das Preislied eines Vogels, der als Nahrungsmittel geschätzt wird, und die Anklage eines Menschen, der den Fehler beging, ohne mit seiner Gruppe geteilt zu haben, Fleisch zu verzehren. Die Zäsur kann man nach Zeile 37 erkennen, als das zweite Thema eingeführt wird.

Den ersten Teil des Liedes kann man in zwei Ebenen trennen: a) das Preisens des Vogels und b) die Fragen eines anonym bleibenden Menschen nach der Freigiebigkeit von weiblichen Verwandten. Der zweite Teil des Liedes, in dem sich ein berichtendes Ich des Frevlers, allein und im Geheimen gegessen zu haben, beschuldigt, kommuniziert nicht mit a) oder b) des ersten Teiles.

Auffallend am ersten Teil des Liedes sind die vielen rhetorischen Fragen nach der Freigiebigkeit – eine Antwort wird nicht erwartet. Diese rhetorischen Fragen drücken neben einer gewissen Unsicherheit auch einen Zweifel, eine zurückgenommene Klage gegen die Person, deren Freigiebigkeit in Frage gestellt wird, aus. Mutter oder Schwester können jedoch auch Preisnamen des bitteren Vogels sein, dem Respekt gezollt wird. In dieser Bedeutung bezieht sich die Freigiebigkeit auf ein reiches Vorkommen des Vogels, der als Leckerbissen begehrt wird. Dem Dama-Interpreten zufolge ist diese Art des Preisens dem Dama-Verständnis immanent. Der erste Teil des Liedes charakterisiert den Vogel durch zahlreiche Attribute und Vergleiche, die im allgemeinen von den Dama in den Liedern sehr sparsam verwendet werden. Die individualisierenden Attribute zeichnen ein plastisches Bild des Vogels; die Vergleiche dienen der Genauigkeit der Beschreibung – der Vogel wird dadurch konkret und exakt vorgestellt.

Den zweiten Teil bestimmen die Selbstanklagen eines Menschen, allein gegessen zu haben; diese Anklagen sind von ethischen Regeln unterbrochen („Betrage dich wie eine Waise“) und einer einzigen Frage (Zeile 43: „Wer ist dort?“). Die pragmatische Dimension des zweiten Teiles des Liedes trägt die ethische Forderung: Ein Mensch muß Fleisch teilen. Das Verzehren allein oder im Geheimen gilt als unsozial. Die Verteilung von Fleisch ist in den Traditionen der Dama sehr genau und strikt geregelt, ein Zuwiderhandeln wird angeprangert. Selbst heute noch, da die Dama die Jagd zugunsten der Kleinviehhaltung aufgegeben haben, spielt die Verteilung von Fleisch, die der sozialen Rangordnung folgt, eine wichtige, die Gemeinschaft bestätigende Rolle. Jemand, der diese Gesetze mißachtet, kann z.B. in einer *Igaisa* darum getadelt werden. Der Imperativ, der wiederholt wird, was seine Bedeutung für den zweiten Teil des Liedes hervorhebt, „Betrage dich wie eine Waise“, verlangt die Konformität des Verhaltens. Das fehlerhafte Verhalten einer Waise wird weniger geduldet als das eines Menschen, der in seiner Familie geschützt ist. Die Dama-Erklärung zum Lied, die dessen zweiten Teil betrifft, bezieht sich auf diese Überzeugung und trägt in ihrem Pragmatismus Sprichwortcharakter. Im Gegensatz dazu steht jenes von H. Vedder aufgezeichnete Sprichwort

(Vedder 1923, II: 110): //Gûxa /gõai- gãreë. //Guö /gõai – gā-eië. (Ein Kind, das seine Eltern noch hat, bleibt dumm. Ein Waisenkind wird klug.)

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

â = Schriftsprache: î

nabu di = Schriftsprache: nabu si

Anmerkungen zur Geschichte:

Die Erklärung der Dama bezieht sich nur auf den zweiten Teil des Liedes und trägt Sprichwortcharakter. Es scheint, als werde die Schwäche, die der Sänger zu seiner Entschuldigung des frevelhaften Tuns anführt, durch die wenigen gesprochenen Sätze erklärt und dem Verständnis nahegebracht.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Oh, mein Vogel ist klein.
- 2) Die Besitzer nehmen ihr Land.
- 3) Der Vogel ist bitter wie die schmackhafte *lgibes*.
- 4) Der Vogel ist bitter wie eine gute Holzpfeife.
- 5) Der Vogel ist bitter wie eine *lgibes*, die uns so gut schmeckt.
- 6) Bitter ist unser Vogel.
- 7) Dieser wohlschmeckende, bittere Vogel!
- 8) Bitterer Vogel – Ernährer der Dama!
- 9) Der Vogel ist weich und zart.
- 10) Wenn er nicht zahlreich für uns da ist, ist er ein schlechter Vogel!
- 11) Er sieht aus wie eine Taube.
- 12) Dieser Vogel ist bitter.
- 13) Dieser Vogel ist klein.
- 14) Bitterer Vogel!
- 15) Kleiner Vogel!
- 16) Ist deiner Mutter Tochter freigiebig genug, uns bittere Vögel zu schenken?

- 17) Vogel, meine Frau, bist du freigiebig?
- 18) Deine Mutter, der Vogel; deine Frau, der bittere Vogel, ist eifersüchtig wegen des Preisens!
- 19) Ist die Tochter deiner Mutter, der uns ernährende Vogel, so freigiebig, uns Vögel zur Nahrung zu schenken?
- 20) Ist deine Schwester, der schmackhafte Vogel, freigiebig, uns Nahrung zu schenken?
- 21) Dieser kleine Vogel!
- 22) Er ist ein bitterer Vogel, schmackhaft wie die *lgibes*!
- 23) Er mundet uns wie eine Holzpfeife – dieser bittere Vogel!
- 24) Dieser kleine Vogel!
- 25) Dieser kleine Vogel!
- 26) Dem Vogel wird nicht gegeben!
- 27) Dem Vogel, der dir wie eine Schwester ist, wird nicht gegeben.
- 28) Ist der Vogel, der dir wie eine Mutter ist, freigiebig, um dir Nahrung zu schenken?
- 29) Ist der Vogel, der dir wie eine Schwester ist, freigiebig, um dir Nahrung zu schenken?
- 30) Dieser kleine Vogel!
- 31) Dies ist ein kleiner Vogel!
- 32) Die Besitzer des Landes nahmen das Land.
- 33) Die Tochter deiner Mutter, deine Schwester, gilt sie als der freigiebige Vogel?
- 34) Der Vogel ist bitter wie eine gute Holzpfeife.
- 35) Dies ist ein kleiner Vogel, den wir preisen.
- 36) Die schwarze Dama-Frau.
- 37) Ist die Tochter deiner Mutter, der schmackhafte Vogel, freigiebig, uns Nahrung zu schenken?
- 38) Gunana und ich haben das Lamm aufgeessen.
- 39) Wegen Schwäche habe ich das Lamm aufgeessen.
- 40) Verhalte dich klug wie eine Waise!
- 41) Ich habe das Lamm angelockt und aufgeessen.
- 42) Wegen meiner Schwäche habe ich das Lamm aufgeessen.
- 43) Wer ist dort, der mich beim Verzehr überrascht?
- 44) Ich habe das Lamm geröstet und aufgeessen.
- 45) Verhalte dich wie eine Waise!

46) Die Köpfe.

47) Verhalte dich wie jene Kinder, deren Eltern noch leben!

48) Wegen meiner Schwäche habe ich das Lamm aufgegessen.

Die Waisenkinder, ja, die Kinder, deren Eltern tot sind, sie sterben vor Schwäche. Kinder, deren Eltern leben, werden fett. Und Waisenkinder, deren Eltern tot sind, sterben, weil sie zu mager sind. So sangen meine Eltern.

6. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *!Âunge ||ao ha, abotse!*
Die Wolken kommen zusammen, Vater!
- 2) *||Nab ge !âuba ra ||hao.*
Jene Wolke kommt zusammen.
- 3) *An |awi re!*
Laß sie regnen!
- 4) *Axab ge ||gamsi mâ.*
Das Söhnchen steht am Wasser.
- 5) *!Gao tama |awi re!*
Halte den Regen nicht auf!
- 6) *!Gao tama |awi re!*
Halte den Regen nicht auf!
- 7) *!Hanas ae ta ge mâ.*
Ich stehe beim Garten.
- 8) *O |awi re!*
So regne!

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *!âun* = Wolken, ein Dama-Wort, das alternativ mit *!ôun* verwendet wird; die Nama ziehen statt dessen *!nânudi* vor.
- 5) *!gao* = v. den Regen abhalten, aufhalten; alltagssprachlich: *!gao tama se |awi re*.

Analyse und Deutung des Liedes:

Bei dem Lied handelt es sich um ein einfaches, klares Regenlied, das zur Hälfte aus Imperativen besteht. Für die Zuhörer gibt es keine Schwierigkeit der Identifikation, die Wortzeichen sind allgemein verständlich, die Situation ist bekannt und nachvollziehbar. Es ist ein praktisches Lied, ohne großen emotionalen Gehalt (vgl. das Regenlied der ||Owoses-Gruppe aus Okombahe) und kann zu Beginn oder während jeder Regenzeit als Anrufung gesungen werden.

Es gibt keine Erzählsituation, die den Zuhörer zum Mitfühlen zwingt, keine Attribute, keine Adjektive, keine Vergleiche; es werden keine außergewöhnlichen rhetorischen Figuren oder Bilder benutzt; Gegensatzpaare treten nicht auf.

Die Sprache des Liedes ist Alltagssprache; nur die bedeutsamen Zeilen 5 und 6, wobei 6 eine Wiederholung von Zeile 5 darstellt und damit ihren Inhalt unterstreicht, werden von den Dama als poetisch empfunden.

Es ist nicht klar, ob mit *abotse* nun ein Alter, der respektvoll mit „Vater“ aneredet wird, oder Gott, möglicherweise der christliche Gott gemeint ist, der in den Gebeten der christlichen Kirchen ebenfalls mit *Abotse* angesprochen wird. Auch der Dama-Interpret wage diese Entscheidung zur Interpretation dieses Liedes, das zur *Igaisa*, zum Zeremonialtanz gesungen wird, nicht zu treffen. Es liegt im Verhalten der Dama, einem verehrten Alten, der mit *abotse* aneredet werden kann, die Kunde vom Aufziehen der Regenwolken zu überbringen.

Es ist ein einprägsames, friedliches Regenlied mit stillen, ruhigen Aussagen („Das Söhnchen steht am Wasser“ – „Ich stehe beim Garten.“), das beinahe beschauliche, idyllische Situationen vorstellt.

Übertragung des Liedes:

- 1) Vater, die Wolken ballen sich zusammen.
- 2) Die Wolken ballen sich zusammen.
- 3) Laß sie uns Regen geben.
- 4) Das Söhnchen steht am Wasser.
- 5) Halte den Regen nicht auf!
- 6) Halte den Regen nicht auf!
- 7) Ich stehe im Garten.
- 8) Oh regne!

7. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Sige damatse!*
Du unser Dama-Mann!
- 2) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 3) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 4) *!Kho te re!*
Fange mich (auf)!
- 5) *Ti damase!*
Mein Dama-Mann!
- 6) *Sige dautse!*
Du unser Nebel!
- 7) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 8) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 9) *!Kho te re, uri nause!*
Fange mich, Seebrise!
- 10) *Uri ≠nautse!*
Du Seewind!
- 11) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 12) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 13) *!Kho te re!*
Fange mich (auf)!
- 14) *Ti !hon-khoe!*
Mein Master!
- 15) *Sige ≠autse!*
Du unser Nebel!
- 16) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.
- 17) *!Gam te tama.*
Es tötet mich nicht.

- 18) *!Kho te re!*
Fange mich (auf)!
- 19) *Huri lautse!*
Du Seewind!

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | |
|----|--|--|------------------------------------|
| 1) | <i>!Gû he ra oige huri †aoti ra mûhe.</i>
Es wird gegangen und wurden die Seenebel gesehen. | <i>Huri †aoti,</i>
Die Seenebel, | <i>††idi</i>
sie |
| 2) | <i>xagu ge ne ga †aoti †nara !gû</i>
sind mit diesen Nebeln gegangen. | <i>Soab ae !kho-†khahe</i>
Deshalb wurden gepriesen | |
| 3) | <i>†na aoga amsge</i>
die Tänzer im Lied, | <i>kai khoen xa,</i>
durch die Alten, | <i>sida †xa.</i>
unsere Eltern. |
| 4) | <i>†Na aogu ge re !kho-†khahe.</i>
Die Tänzer werden gepriesen. | | |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 4) *!kho te re* = fange mich, Imperativ; eine alltägliche Ausdrucksweise, die hier im übertragenen Sinn gebraucht wird: jemanden um Hilfe bitten, von jemandem hilfreich „aufgefangen“ werden;
- 5) *ti damase* = Schriftsprache: *ti damatse*; eine Dialektform, die unter den nördlichen Dama sehr verbreitet ist; die fem. Dialektform wäre: *ti damate*.
- 6) 9) 10) 15) 19) *sige dautse, uri nause, uri †nautse, sige †autse, huri lautse* = Schriftsprache: *huri †aotse*; *†aob* = das kühle, kalte Wetter; *†aob* = der Windzug, die Zugluft, die schädlich für die Gesundheit sind.
- 14) *ti †hon-khoe* = Master; in diesem Zusammenhang wird damit nicht derjenige genannt, für den man arbeitet, ein Arbeitgeber, sondern das Wortzeichen bezeichnet einen Wohltäter, jemanden, der Gutes tut, der jemanden „aufgefangen“, beschützen kann.

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied läßt sich in vier parallel aufgebaute Strophen gliedern: Zeilen 1-5; 6-9; 10-14; 15-19. Die Strophen beginnen und enden jeweils mit einer Interjektion, einer Anrede, die gleichsam wie eine Klammer die stets gleichlautenden Imperative und Aussagen umschließt. Die Interjektionen der ersten Strophe (Zeilen 1-5) wenden sich an den Dama-Mann, der gepriesen wird; die zweite Strophe (Zeilen 6-9) spricht den Nebel, den Seewind, die Seebrise an; die dritte Strophe (Zeilen 10-14) wendet sich an den Nebel und endet mit der Anrufung des Wohltäters, während die letzte Strophe (Zeilen 15-19) nur den Nebel anspricht. Eine Information gibt dieses Preislied nur in sehr zurückgenommener, verhaltener Weise; sie besteht darin, daß es heißt „Nebel – er tötet mich nicht“. Zum Verständnis des Liedes sind wir auf die anschließende Dama-Erklärung angewiesen. Die Situation, die besungen wird, ist jedoch allen Teilnehmern der *Igaisa* bekannt, so daß dieser geringe Hinweis an Information ausreichend ist, ein bestimmtes Bild in der Vorstellung der Sänger zu erzeugen.

Das Gegensatzpaar „beschütze mich – es tötet mich nicht“ ist gleichzeitig das Motivpaar des Liedes. Die bloße Nennung des Wortzeichens Nebel, Seebrise suggeriert ein Bild der Gefahr, das nicht weiter ausgemalt zu werden braucht. Da Nebel im Gebiet der Dama kaum bekannt ist, wird er, wenn er z.B. in Okombahe das Land überzieht, stets voll Unbehagen betrachtet. Die Wanderarbeiter jedoch, die an der Küste ihren Arbeitsplatz haben, berichten auch vom dortigen Nebel, an den sie sich gewöhnt haben und vor dem sie keine Furcht mehr empfinden. Deshalb werden sie in ihren Heimatdörfern im Landesinneren als besonders tapfer angesehen und gepriesen. Wenn ein Wanderarbeiter nach längerer Abwesenheit mit Geld und Geschenken wieder zu seiner Sippe nach Hause zurückkehrt, wird er auch heute noch mit einer *Igaisa* geehrt und gepriesen.

Das Lied verzichtet auf Attribute und ungewöhnliche Bilder; es bedient sich der Alltagssprache. Von seiner Konstruktion her kann es über die hier gesungenen vier Strophen beliebig fortgesetzt werden – es besitzt keinen echten Beginn und keinen echten Schluß.

Anmerkungen zur Geschichte:

Die von den Dama im Anschluß an das Lied und zu dessen Erklärung erzählte Geschichte lebt vom Element der Intensivierung: Heißt es zu Beginn, die Männer hätten den Nebel gesehen, so wird die Spannung von

Lied und Geschichte dadurch gesteigert, daß von den Männern berichtet wird, sie seien im Nebel gegangen. Mit einer Wiederholung wird betont, daß es sich um ein Preislied handelt. Der ausdrückliche Bezug auf die Alten, die Eltern verweist auf den Wahrheitsgehalt der Geschichte und des Liedes. Auch in Berichten von Traditionen und Begebenheiten wird die Wahrheit dadurch bezeugt und als unerschütterlich dargestellt, daß auf die Herkunft der Worte von den Alten, den Ahnen, den Eltern verwiesen wird.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Unser tapferer Dama-Mann!
- 2) Der Nebel kann ihn nicht töten.
- 3) Der Nebel kann ihn nicht töten.
- 4) Halte mich! Hilf mir!
- 5) Unser tapferer Dama-Mann!
- 6) Unser Nebel!
- 7) Der Nebel vermag mich nicht zu töten!
- 8) Der Nebel vermag mich nicht zu töten!
- 9) Halte mich sicher!
Nebel der See!
- 10) Nebel des Meeres!
- 11) Der Nebel kann mich nicht töten!
- 12) Der Nebel kann mich nicht töten!
- 13) Halte mich! Hilf mir!
- 14) Mein Wohltäter!
- 15) Unser Nebel, unsere Meeresbrise!
- 16) Der Nebel kann mich nicht töten!
- 17) Der Nebel kann mich nicht töten!
- 18) Fange mich auf!
- 19) Nebel des Meeres!

Während sie gingen, haben sie den Nebel gesehen. Der Nebel, sie sind im Nebel gegangen. Deswegen wurden die tapferen Tänzer mit diesem Lied von den Alten, von unseren Eltern gepriesen. Die Tänzer wurden gepriesen.

8. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *!Nuirobai mâ gaga he tae hâ.*
Allein auf einem niedrigen Hügel bin ich, Seele.
- 2) *Toaxaubai mâ, tsoaxaudama he hō.*
Es steht auf dem Swakoptrockenflußbett, du Tsoaxu-Dama!
- 3) *Ais ôa he!*
Mutters Kind!
- 4) *!Nari go khoe hō bi go ge?*
Habt ihr den Mann, der gestohlen hat, gefunden?
- 5) *Hui-o dama he!*
Du hilfloser Dama!
- 6) *Hā ta ge hâ.*
Ich bin gekommen.
- 7) *Toaxubaibai, ho ho.*
Auf der Seite des Swakopflußbettes.
- 8) *Huiro dama ho.*
Hilfloser Dama.
- 9) *!Khō !gabi tao llgae, ho.*
Ich habe erzählt von dem gefangenen Sklaven.
- 10) *Tsoaxu damabi*
Von einem Swakop-Dama
- 11) *tae ôahe tae hâ.*
wurde ich geboren.
- 12) *!Uiro damabi*
Von einem kleinen Hügel-Dama
- 13) *tae oâhe tae hâ.*
wurde ich geboren.
- 14) *Uirobai*
Auf dem kleinen Hügel
- 15) *!nari go khoeba*
den Mann, der gestohlen hat.
- 16) *hō bi go ge?*
Hast du gefunden?
- 17) *Uiro dama he!*
Kleiner-Hügel-Dama, he!

- 18) *Hā ta ge.*
Ich bin gekommen.
- 19) *Toaxaubi dama he!*
Dama vom Swakop, he!
- 20) *Hā ta ge ha.*
Ich bin gekommen.
- 21) *Te tio tsoaxau dama he he!*
Swakopdama du, sage ich!
- 22) *Uiro dama he!*
Kleiner-Hügel-Dama, he!
- 23) *Tsoaxaubai he!*
Von der Seite des Swakop, he!
- 24) *Gaga-he tao resi hō.*
Nun finde ich eine Seele (die Ahnung).
- 25) *Uirobai ma gagae tao resi hō.*
Auf dem Hügel nun fand ich die Seele (die Ahnung).
- 26) *Tsoaxaudama he he!*
Du Swakop-Dama, he he!
- 27) *!Nari i tao daoda.*
Ich habe gestohlen, ich dein Vater.
- 28) *Tio !nari i tao saodao.*
Ich habe gestohlen, ich dein Vater.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | | |
|----|---|--|----------------------------|---------------------------|
| 1) | <i>Tsoaxu-damab ge !naribi ge !khoe tsoaxuba xu.</i> | <i>Onge nesi</i> | | |
| | Der Tsoaxu-Dama ist wegen eines Diebstahls von Tsoaxub weggelaufen. | Und nun die | | |
| 2) | <i>kai khoena ra mî,</i> | <i>kha tsoaxuba xu go !narikhoeb !lîba gu</i> | | |
| | Alten sagen | den Tsoaxub-Mann, den Dieb, den sie | | |
| 3) | <i>ge nesi go ôa.</i> | <i>Ogu go ôa, ugu go hōbi tama go i.</i> | <i>Oige</i> | |
| | nun suchten. | Und sie suchten, haben sie ihn nicht bekommen. | Und dann | |
| 4) | <i>tarate ra tí:</i> | <i>„Kha !nari go khoeb,</i> | <i>îa go !khoeba,</i> | <i>hōbí</i> |
| | die Frauen fragen: | „Der Mann, der gestohlen hat | und geflüchtet ist, | habt ihr |
| 5) | <i>go?,“</i> | <i>di ra mî.,</i> | <i>Ogu ge nouga ra mî:</i> | <i>„Hō tama ge ge</i> |
| | bekommen?“,“ | sagen sie. | Und die anderen sagen: | „Wir haben nicht bekommen |

- | | | |
|----|---|---|
| 6) | <i>khoeba ha, //nago !khoeba, //nab o !khoe soabi.</i> “
den Mann, der geflohen ist, als jener weggelaufen ist.“ | <i>Tsî !khoe</i>
Und für den weggelaufenen |
| 7) | <i>!nari ge !khoeba</i>
Dieb, der geflohen ist, | <i>!kho-!khahe ams ge.</i>
wird das Lied gesungen. |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *!nuirobai* = Schriftsprache: *!uirob ai*
- 1) *he* = Schriftsprache: *nē*
- 2) *toaxaubai* = Schriftsprache: *tsoaxub ai*
- 2) *tsoaxaodama* = Schriftsprache: *tsoaxudama*
- 4) *khoe* = Schriftsprache: *khoeba*
- 7) *toaxubaibai* = Schriftsprache: *tsoaxub ai*
- 8) *huiro* = Schriftsprache: *hui-o*
- 9) *//gae* = erzählen, sprechen; durch die Wahl des Wortzeichens *//gae* wird darauf hingewiesen, daß der Gegenstand, von dem gesprochen wird, ernst, schwer, problematisch ist; im Unterschied dazu wird *mî* =erzählen, sprechen, reden verwendet, das auf Alltägliches, nicht Schweres, nicht Ernstes usw. deutet.
- 9) *!khō !gab* = ein in der Alltagssprache wenig benutzter Ausdruck, der von den Dama als poetisch empfunden wird; *!gab* = Diener, Sklave fügt sich schlecht in den Zusammenhang des Liedes; wir konnten dieser Wendung keinen einsichtigen Sinn geben.
- 10) *damabi* = Schriftsprache: *damab xa*
- 11) *tae* = Schriftsprache: *ta ge*
- 11) *ôahe* = Pass. geboren werden; hier anstelle von *//ōrahe* benutzt; *ôahe* ist ein vulgärer Ausdruck und wird nur in Bezug auf Tiere verwendet; nur unter gleichaltrigen Kameraden, die in einer *joking relationship* zueinander stehen, ist es möglich, *ôahe* auf Menschen bezogen zu benutzen.
- 12) *damabi* = Schriftsprache: *damab xa*
- 14) *uirobai* = Schriftsprache: *!uirob ai*

17) *uiro dama* = Schriftsprache: *luiro dama*

21) *tio* = Schriftsprache: *ti ta ge ra mi*

24) *resi* = Schriftsprache: *nesi*

25) *uirobai* = Schriftsprache: *luirob ai*

27) *daoda* = Schriftsprache: *saodao*

Analyse und Deutung des Liedes:

Auch in diesem Lied geben die erste und letzte Zeile das Thema wieder, umschließen, einer Klammer vergleichbar, Inhalt und Gehalt.

Allein schon durch die Wortwahl zeichnet sich die erste Zeile als liedhaft, poetisch aus, hebt sie doch durch die verwendeten Wortzeichen den Sinn und den Gehalt in eine tiefere Dimension. *Gaga* ist hierbei der Schlüsselbegriff (vgl. Krönlein / Rust 1969: 67 f. „*gagab*: der (göttliche) Geist; *gagas*: der (menschliche) Geist“). In den Befragungen erklärten die Dama im allgemeinen, daß *gaga* (= eigentlich: Seele) mit „Gedanke, Gefühl, unbestimmte Ahnung, Gewissen“ zu tun habe. Ihre Aussagen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Gaga ist innen in einem Menschen. Einige Dama sagen, *gaga* sei im Herzen. *Gaga* kann vor unbekannter, unsichtbarer Gefahr warnen, es kann jemandem den Gedanken eingeben, etwas zu tun. Wenn jemand vergeßlich ist, so sagen die Dama, er habe sein *gaga* verloren; wenn jemand „verrückt“ ist, so sagen sie, sein *gaga* sei außerhalb der Ordnung geraten, es arbeite nicht richtig, da sich der betreffende Mensch nicht normal verhalte. Wenn jemand grundlos eifersüchtig ist, so sagen sie, der Mensch habe ein schmutziges *gaga*. Die Dama behaupten, die Magier verstünden es, Dinge in ihrem *gaga* zu sehen.

Jeder Mensch wird mit einem *gaga* geboren; nach dem Tode verläßt das *gaga* den Körper. Ein Mörder hat kein gutes *gaga*. So besteht eine Verbindung zwischen *gaga* und *Inoreb* = Gespenst, Geist: Wenn jemand ermordet wurde und sein *gaga* will dennoch weiter leben, so wird es ein *Inoreb*; der Persönlichkeit des Ermordeten entsprechend wird das *gaga* den Mörder verfolgen, jedoch nicht als böser Geist weiterleben, um anderen Menschen Schaden zuzufügen. Das *gaga* ist unsichtbar, doch an seinen Taten kann man das *gaga* eines Menschen erkennen. Das *gaga* kann nicht gestohlen, sondern nur von böswilligen Menschen „umgedreht“ werden. Die Folge ist, daß der Bestohlene „verrückt“, „irre“ wird; er kann jedoch von

einem Magier geheilt werden, sofern die Behandlung rechtzeitig beginnt. Jeder Dama versteht unter einer Formulierung wie „Er findet eine Seele auf dem Berge“, daß jemand auf einem Hügel eine bestimmte Ahnung, ein merkwürdiges Gefühl bekam. In diesem Sinne muß auch die erste Zeile übertragen werden: „Allein auf einem Hügel stehe ich und trage die Ahnung der Verfolgung in mir.“

Auch das Wortzeichen *he* im Anschluß an *gaga* bedarf der Ausführung; es tritt häufig nach Interjektionen und Anrufungen in den Liedern auf. Auch in alltäglichen Sprachgebrauch trägt es besondere Bedeutungsinhalte. *He* wird 1. rufend und 2. antwortend auf einen Ruf gebraucht; jemand, der gerufen, angerufen oder angesprochen wird, kann mit *he* antworten, wobei jedoch die Verwendung von *he* in diesem Fall an ein besonderes Alter gebunden ist: Nur Alterskameraden können mit *he* antworten; benutzt jedoch ein jüngerer Mann einem älteren gegenüber *he* als Antwort, so zollt er ihm nicht den nötigen Respekt; dagegen kann ein älterer Mann ohne weiteres einem jüngeren mit *he* antworten.

He wird auch als Ton am Ende eines Rufes, eines Zurufes verwendet, so daß der Adressierte antworten kann. Die Dama sagen in einem Sprichwort: *†Gais ge ā sa* = „Ein Ruf ist ein Schrei.“ Wenn jemand ruft, dann braucht er Hilfe, dann hat er Schwierigkeiten gleich welcher Art, und man ist nach dem Sprichwort verpflichtet zu helfen. Wenn der Angerufene nicht antwortet, dann ist er nicht nur sehr unhöflich, sondern gilt sogar als Störfaktor innerhalb der sozialen Einheit. Der Rufende kann sich mit ihm deshalb verfeinden. Auch in den Gebeten der christlichen Kirchen wird *Abo he* verwendet, was als dringende Anrufung eine Antwort verlangt.

Im vorliegenden Lied wird *he* als Zuruf verstanden, dem eine Antwort folgen muß. Nach der Auffassung der Dama ist es möglich, sein eigenes *gaga* anzurufen, um eine Ahnung, ein Gefühl zu erzeugen. In Verbindung mit den verschiedenen Interjektionen des Liedes muß *he* als Ruf interpretiert werden, der eine Antwort erfordert. Daraus folgt die Deutung des Liedes als Zwiegesang zwischen dem Dieb und einer Gruppe von Menschen, die ihn rufen, als stellten sie in einer *Igaisa* die Suche nach ihm dar. Unterbrochen werden diese Zeilen von einer dritten Ebene, den kommentierenden und fragenden Frauen, wie die Erläuterung der Dama zum Lied bestätigt.

Diese drei Ebenen im Lied spiegeln jeweils verschiedene Sichtweisen des Geschehens, der Suche nach einem gefährlichen Dieb. Durch diese drei Ebenen wird auch die Information gefiltert:

1. die Darstellung der inneren Situation des Diebes in der Ich-Form (Zeilen 1, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 24, 25, 27, 28)
2. die rufenden Interjektionen der suchenden Männer (Zeilen 2, 3, 5, 8, 17, 19, 21, 22, 23, 26)
3. die fragenden Frauen (Zeilen 4, 9, 15)

Was der Dieb gestohlen hat, wird nicht erwähnt – die Präferenzen der Darstellung liegen auf anderem Gebiet. Die Fragen der Zeilen 4 und 15 kann man als rhetorisch verstehen, da aus der Situation des Liedes ersichtlich ist, daß der Dieb am Schluß noch immer in Freiheit ist. Diese rhetorischen Fragen können als Stilmittel verstanden werden, die Suche als intensiv darzustellen wie auch die Spannung zu steigern.

Innerhalb des Liedes kann man Vorgriff, Rückgriff und Sprung als Mittel des kompositorischen Bereiches erkennen.

Die Darstellung der inneren Situation des Diebes wie auch seiner Verfolger bildet das Motiv des Liedes. Es verwendet individualisierende Attribute und ungewöhnliche Bilder. Eine berichtende Erzählweise herrscht vor, die den Erzähler zum unmittelbaren Akteur macht und auf diese Weise die Zuhörer und Teilnehmer der *Igaisa* mitten ins Geschehen zieht.

Mit äußerst sparsamen Mitteln zeichnet der Dieb sein Leben als Spiegel seiner inneren Situation, wobei er in Zeile 1 in hochstilisierter und künstlerischer Weise einen Vorgriff auf die Zeilen 24 und 25 nimmt: Zeile 1 „Allein auf einem niedrigen Hügel bin ich, Seele (Ahnung)“ zu 24 „Nun erst finde ich die Seele (Ahnung)“ und 25 „Auf dem Hügel nun fand ich die Seele (Ahnung)“. Während er seine Herkunft in einer für das Dama-Verständnis vulgären Weise (*ôahe*) darlegt (Der „Vulgarismus“ ist dem Dama-Interpreten nicht deutbar, lebt doch das Lied gerade aus sozusagen „hohen“ Worten.), gesteht er in den letzten beiden Zeilen wiederholend und in ausgesprochen gehobener Sprache, daß er ein Dieb ist. Ist zu Anfang des Liedes ein Abstand zwischen den Selbstdarstellungen und Selbstzeugnissen des Diebes, die von den „Rufen“ der Verfolger unterbrochen werden, so folgen seine Aussagen gegen Ende des Liedes immer dichter aufeinander, so daß das Lied auch innerhalb seiner Konstruktion eine Intensivierung, eine Steigerung der Spannung erfährt.

Die Verfolger charakterisieren den Dieb hauptsächlich seiner Herkunft nach, obwohl sie ihm gegenüber so respektvolle Wendungen wie „Mutters Kind“ = *ais ôa* benutzen; lediglich die Zeilen 5 und 8 *hui-o dama he* und *huïro dama* = „hilfloser Dama“ fallen aus diesem Schema heraus, vor allem, da sich der Dieb im Kontext des Liedes nicht als hilflos bezeichnet. Auf der

anderen Seite ließen sich *hui-o* und *huïro* nach den Dialektformen der Nami-Dama in Sesfontein auch als hochsprachlich *luïro dama* = „kleiner Hügel-Dama“ bestimmen, wie es auch Zeile 17 (*uïro dama*) ermöglicht.

Das Lied richtet sich rein äußerlich an die Verfolger des Diebes und an den Dieb selbst; andererseits lassen aber gerade die beiden letzten Zeilen eine erweiterte, vertiefte Richtung vermuten. Mit den beiden letzten Zeilen sind nicht so sehr die eigenen, leiblichen Kinder angesprochen, als die sein Schicksal Mitfühlenden; als „Vater“ kann sich auch ein Mann bezeichnen, der sich einer Gruppe von Menschen besonders eng verbunden fühlt.

Inwiefern in diesem Lied die häufige Erwähnung der Hügel um das Trockenflußbett des Swakop als Einbeziehung der Landschaft in das Geschehen oder als Symbol für ein Refugium zu deuten ist, wagen wir nicht zu entscheiden, da der Mittelpunkt des Liedes, das keine ethische Wertung und keine Belehrung des moralischen Handelns ausspricht, der verfolgte Dieb ist. Sein Selbstbewußtsein und sein Stolz wirken über das Ende des Liedes hinaus.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 2) *!narikhoeb //iba* = im heutigen Gebrauch des Nama als Hoch- und Schriftsprache wird die grammatische Form *//iba* nicht mehr in diesem Zusammenhang verwendet; die jungen Dama empfinden eine derartige Formulierung als schwerfällig und plump; gebräuchlich ist statt dessen: *!narikhoeba*.
- 4) *oige tarate ra ti* = Schriftsprache: *odi ge ...*
- 5) *di ra mî* = statt schriftsprachlich *di ra dî* = „sie fragen“ verwendet; im Sprachgebrauch der Nami-Dama wird *di ra mî* (eigentlich: „sie sagen“) nicht als fehlerhaft empfunden; *mî* = sagen, sprechen sollte jedoch nur dann gebraucht werden, wenn jemand eine Aussage macht; die hier in der Geschichte auftretende Form wird durchgängig von den Nami-Dama in Märchen, Berichten, Auskünften über Traditionen benutzt, so daß man sagen kann, es handelt sich um eine feststehende Redewendung.
- 6) *soabi* = Adverb der Zeit; Schriftsprache: *//aeb ai* = in dieser Zeit
- 6) *//nab o* = Schriftsprache: *//nab go*

- 6) *!lnab o !khoe soabi* = wie der Weg, den er lief; oder: in der Zeit, in der er lief; *soabi* läßt beide Übersetzungsmöglichkeiten zu.

ne daob ae = in dieser Art, auf diese Weise, auf diesem Wege = deshalb; schriftsprachlich wird wahlweise *!lna !khais !aroma* benutzt, das sich immer mehr im Sprachgebrauch durchsetzt. Der Dama-Interpret ergänzte: Wenn die Geschichte von einem 15-jährigen und einem 45-jährigen Dama erzählt würde, würde der 45-jährige *ne daob ae* und der 15-jährige *!lna !khais !aroma ge* benutzen. *Ne daob ae* wird als alte Ausdrucksweise empfunden, als eine höhere, schwerfälligere, ernste Art des Sprechens.

- 7) *!kho-!kha* = preisen; aus dem alltäglichen Sprachgebrauch der Nami-Dama ergab sich, daß *!kho-!kha* mit „singen, besingen“ zu übersetzen ist. Im heutigen Sprachgebrauch ändert sich in der letzten Zeile die Stellung der Wortzeichen im Satz; heutige Ausdrucksweise: *!nari tsî ge !khoe !khoeba !kho-!khahe ams ge*.

Anmerkungen zur Geschichte:

Der Stil der gesprochenen Geschichte wird von den Dama als tief, schwer, ernst empfunden. Im Verständnis der jungen Dama ist sie von einem gewissen Pathos getragen. Die Erläuterungen der Dama zum Lied beleuchten den Hintergrund des streng durchkonstruierten und konzipierten Gesangstextes und passen sich in Sprache und Stil an. Der letzte Satz dieser Erläuterung „Und für den weggelaufenen Dieb, der geflohen ist, wird das Lied gesungen“ ist nicht als Hinweis auf ein Preislied zu verstehen. „Für den Dieb“ bedeutet wertungsfrei: zum Gedächtnis an ihn, seine Taten, sein Leben.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Auf dem flachen Hügel hier bin ich allein mit meinen Ahnungen und warte auf ein Zeichen von dir, Seele!
- 2) Auf dem Hügel des Swakop-Trockenflußbettes, du Tsoaxudama!
- 3) Mutters Kind! Antworte!
- 4) Habt ihr den Mann, der gestohlen hat, gefangen?
- 5) Du hilfloser Dama du!
- 6) Ich bin gekommen.
- 7) Auf der Seite des Swakopflußbettes.

- 8) Du hilfloser Dama du!
- 9) Ich habe von dem gefangenen Sklaven berichtet.
- 10) Von einem Swakop-Dama
- 11) wurde ich gezeugt.
- 12) Von einem Hügel-Dama
- 13) wurde ich gezeugt.
- 14) Auf dem flachen Hügel hier stehe ich.
- 15) Habt ihr den Dieb
- 16) endlich gefaßt?
- 17) Dama von dem flachen Hügel, antworte!
- 18) Ich bin gekommen.
- 19) Dama vom Swakop, du!
- 20) Ich bin gekommen.
- 21) Swakop-Dama du, ich rufe dich!
- 22) Kleiner-Hügel-Dama, antworte!
- 23) Von der Seite des Swakop, antworte!
- 24) Nun finde ich ein Zeichen, eine Ahnung, Seele!
- 25) Auf dem Hügel nun fand ich die Ahnung.
- 26) Du Swakop-Dama, antworte, antworte!

- 27) Ich habe gestohlen, ich, dein Vater!
- 28) Ich habe gestohlen, ich, dein Vater!

Der Tsoaxu-Dama hatte gestohlen und ist deswegen vom Swakop weggelaufen. Und nun berichten die Alten von der Suche nach dem Tsoaxu-Mann, dem Dieb. Und sie suchen ihn. Aber sie konnten ihn nicht fangen. Und dann fragen die Frauen: „Habt ihr den Mann, der gestohlen hat und geflüchtet ist, gefangen?“ So fragen sie. Und die anderen sagen: „Wir haben den Mann, der geflohen ist, nicht gefangen; er ist weggelaufen.“ Und für den Dieb, der geflohen ist und ihnen entkommen konnte, wird diese *lgaisa* gesungen.

9. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

A hue ho

- 1) *!Abo lao lguio.*
Der Fluß ist voll Blut.
- 2) *Ais oâ!*
Mutters Kind.
- 3) *Siribai tani #oa ogao ho he?*
Muß (werde) ich auf den Sirib klettern?
- 4) *||Hûaba.*
Das Trockenflußbett ||Hûab.
- 5) *Ae ||Hûabe, ta mî re!*
Oh, der ||Hûab, sprich (sage) so!
- 6) *Xaba ra ba?*
Ist er ein Erlöser?
- 7) *!Hôa laraba gaosa ra !naueba?*
Setzen sie !Hôa larab (= Katzenrippe) als Häuptling ein?
- 8) *Ti tao, #âi.*
Ich dachte so.
- 9) *Taiba gao goba oga?*
Wer wird nun Häuptling werden?
- 10) *||Hûaba saba?*
Ist der ||Hûab eurer?
- 11) *Kaoko !hûba saba?*
Ist das Kaoko-Land eures?
- 12) *Taiba gaosa ra !noaheba?*
Wer soll zur Häuptlingswürde gewählt werden?
- 13) *||Hûaba.*
Der ||Hûab.
- 14) *Ais ôa, siribai tani, #oa?*
Mutters Kind, muß (werde) ich auf den Sirib klettern?
- 15) *Khoeta ge re ade.*
Ich bin erstaunt (verwirrt).
- 16) *Siribai tani #oa?*
Muß (werde) ich auf den Sirib klettern?
- 17) *||Hûaba saba?*
Ist der ||Hûab eurer?

- 18) //Hûaba saba?
Ist der //Hûab eurer?
- 19) Kaoko !hûba saba nesi?
Ist das Kaoko-Land nun (noch) eures?

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | |
|----|--|---|
| 1) | <i>!Hurisa ge !Hurisa ge gaosa ra !hui,</i>
!Hurisab, !Hurisab wählt den Häuptling, | <i>neba din gum mîo.</i>
so sagen sie. |
| 2) | <i>!Hôa larab ge !nouhe tses ge a !na,</i>
Katzerippe wurde eingesetzt an dem Tag, | <i>!nouhe ge.</i>
wurde eingesetzt. |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

a hue ho = Singfüllsel

- 1) *labo* = Schriftsprache: *!ab go*
- 3) *siribai* = auf den Sirib; Bergname; das Wortzeichen ist nur den Nami-Dama von Sesfontein bekannt; *siri* = v. sich hoch recken, um etwas zu erreichen, das oben hängt
- 4) //Hûaba = das Trockenflußbett //Hûab oder Huab im Damara Gebiet
- 6) xaba = v. Erlösung bekommen
- 7) *!naueba* = *!nau* = v. einsetzen, installieren; Schriftsprache: *!nauheba*
- 7) //Hôa larab = „Katzenrippe“; wenn jemand sehr mager ist und man seine Rippen zählen kann, wird er //Hôa larab genannt; dieser Beiname klingt abschätzig und beleidigend, da Magerkeit als häßlich empfunden wird. Aus den Befragungen über das Schönheitsideal der Dama ging hervor, daß dicke Menschen als schön empfunden werden, haben sie doch keinen Hunger leiden müssen.
Während zahlreiche Dama behaupten, hinter //Hôa larab verberge sich Jonker Afrikaner selbst, trägt nach Heinrich Vedder (1934: 187f) dagegen Jonkers Vater diesen Namen: „Jonker Afrikaner entstammte der Häuptlingsfamilie des Hottentottenstammes der Afrikaner, der in alten Zeiten in der St. Helenabai wohnte. Der Stamm wird in alten Urkunden Grigriqua oder Griqua (richtig *!Girigua* = Schakalsmänner)

genannt. Als Stammeszentrum galt der Roode Sand am Winterberg oder Wintehoek, wo später Tulbagh erbaut wurde. |Garuchamab, Jonkers Großvater, hatte dort gewohnt. Ihm folgte Jonkers Vater |Hôa=larab (Katzenrippe), der schon mit einem Gewehr umzugehen verstand.“ (Vgl. Krönlein/Rust 1969: 184: „|Hôa-larab (,Katzenrippe‘): Namaname für Jonker Afrikaners Sohn Jan Jonker.“)

- 7) *gaosa* = Schriftsprache: *gaose*
- 9) *oga* = muß hier mit „nun“ übersetzt werden, trägt diese Bedeutung aber nicht immer.
- 12) *noahe* = Schriftsprache: *lnauhe* = eingesetzt, installiert werden; vermutlich nur ein Fehler der Artikulation während des Singens
- 15) *ade* = Schriftsprache: *are* = verwirrt, verwundert, erstaunt

Analyse und Deutung des Liedes:

Auch in diesem Lied geben die erste und letzte Zeile das Thema wieder: 1) „Der Fluß ist voll Blut.“ und 19) „Ist das Kaoko-Land nun (noch) eures?“ Während die erste Zeile mit einem seltenen, düsteren Bild die Situation schildert und damit die Information gibt – nämlich, daß Krieg im Lande herrscht –, besteht die letzte Zeile aus einer rhetorischen Frage, die keine Antwort erwartet. Eine Lösung bietet das Lied nicht.

Verunsicherung und Unsicherheit sind die Grundstimmungen des Liedes, im kompositorischen Bereich deutlich gemacht durch das starke Übergewicht der rhetorischen Fragen: Von 19 Zeilen sind insgesamt 12 den Fragen vorbehalten. Die Verunsicherung bewegt sich in konzentrischen Kreisen nach innen, zum einzelnen Menschen hin: Die politisch unsichere Lage der hauptlingslosen Zeit (Zeile 9), die von Krieg beherrscht wird., bedingt die Unsicherheit der Gemeinschaft wie auch des Individuums, das in Unentschlossenheit (Zeile 3) und Verwirrung (Zeile 15) zurückbleibt.

Auch die Interjektionen lassen den zerrissenen Charakter des Liedes als Ausdruck der psychischen wie auch physischen Situation erklingen: „Mutters Kind“ (Zeile 2) ist als allgemeine Anrede zu verstehen, die sich in vertraulicher, beinahe zärtlicher Weise an die Mitglieder der eigenen Gemeinschaft wendet und durch die Nennung enger Familienbeziehungen eine Gemeinsamkeit im Erleben und Ertragen der Situation schafft.

Die in den Interjektionen angesprochenen Gebiete betrachten die Dama als ihre ureigenste Heimat. Die Fragen „Ist der ||Hûab eurer?“ (Zeile 10) und „Ist das Kaoko-Land eures?“ (Zeile 11) sind als rhetorischer Kunstgriff zu werten, dem eine erweiterte Bedeutung innewohnt: „Wenn |Hôa larab oder Jonker Afrikaner nun die Häuptlingsmacht an sich reißt, seid ihr dann noch Herr eurer ureigensten Gebiete, des ||Hûab, des Kaoko-Landes?“

In der Erinnerung an ihre Geschichte bezeichnen die Dama |Hôa larab (fälschlicherweise Jonker Afrikaner) als grausamen Nama-Führer, der als Geißel des Landes zahlreiche ihrer Stammesgenossen ermordete. Die Erwähnung seines Namens steht hier sowohl für das reale politische Ereignis als auch gleichzeitig als Synonym für die Kriegswirren, die zahlreiche Dama-Untergruppen in die Berge zwang.

Das Lied kennt keine Erzählsituation; es wendet sich an die gesamte Gemeinschaft, wobei auch das Ich stellvertretend für die betroffenen Dama steht.

Das Motiv der Verunsicherung, der Angst wie auch der Ausweglosigkeit (Es gibt keine Antwort auf die Fragen.) ist im gesamten Lied durchgehalten. Selbst die wenigen Aussagen fügen sich in dieses Konzept. Eine Naturschilderung der gefährdeten Heimat finden wir nicht; dagegen sind Berg und Fluß komplexe Wortzeichen, die allgemein mit ihrem Hintergrund verständlich sind und für die Dama-Sänger und Zuhörer keiner weiteren Aufteilung mehr bedürfen. Die Berge bedeuten auch in diesem Lied das Refugium, in das man sich im Falle höchster Gefahr zurückzieht. Der jetzige Landschaftsraum ist Sinnbild der Unsicherheit geworden, die ersehnten Berge sind Sinnbild für Sicherheit des einzelnen wie auch der Gemeinschaft. Das Lied zieht eine scharfe Trennungslinie im sinnbildlichen und realen Landschaftsraum: Der Fluß ist voll Blut – der Berg ist der Bereich des Entkommens. Krieg, Bedrückung, Angst, Verunsicherung werden durch die Fragen nach Jonker Afrikaner (oder |Hôa larab), nach dem neuen Häuptling wie auch durch das Infragestellen der eigentlichen Dama-Gebiete artikuliert. Im Gegensatz dazu steht der Sirib als letzter Ausweg, auf dem man Frieden, Freiheit, Sicherheit erwartet. Aus der Gegenüberstellung dieser Gegensatzpaare, dieser Landschaftsbilder, die gleichnishaft verwendet werden, zieht das Lied die Spannung. Aus dieser Gegenüberstellung der Landschaftsbilder erwächst auch die einprägsame Darstellung der inneren Situation der Sänger.

Es ist ein Lied voller Bitterkeit und Zweifel – am Beginn das Schreckensbild des Flusses voller Blut – am Ende die Frage: Gehört die Heimat noch uns, noch euch?

Es ist auch ein politisches Lied, da es Fragen über das Land und seinen Häuptling stellt. Jonker Afrikaner lebt auch heute noch in der Erinnerung der Dama als grausamer Häuptling fort, der das Töten liebte. Mit dem ||Hûab verlieren sie nicht nur einen beliebigen Fluß, sondern auch im übertragenen Sinn den Fluß, der ihnen Wasser, Leben spendet. Nach dem Dama-Empfinden enthält das Lied nur ein „herzliches“ Wort: (meiner) Mutter Kind (Zeile 2), an die Stammesgenossen in Mitleid gerichtet. Es gibt kein sonstiges Wortzeichen, das ein Preisen, oder etwas Positives beinhaltet (sieht man von Sirib, dem Berg der Hoffnung ab) – das Lied drückt Furcht und Resignation aus.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Der Fluß ist voll Blut!
- 2) Oh ihr Dama, die ich voll Mitleid betrachte!
- 3) Muß ich wieder auf den Berg Sirib fliehen?
- 4) Unser Fluß ||Hûab!
- 5) Oh der ||Hûab, sprich von unserem Fluß!
- 6) Wird der neue Häuptling uns helfen?
- 7) Wird |Hôa larab, den wir fürchten, zum Häuptling gewählt?
- 8) Meine Gedanken schweifen.
- 9) Wer wird nun Häuptling werden?
- 10) Gehört uns der ||Hûab noch, unser Fluß?
- 11) Gehört uns noch das Kaoko-Land, unsere Heimat?
- 12) Wer wird wohl Häuptling werden?
- 13) Unser Fluß ||Hûab!
- 14) Oh ihr meine Dama, werden wir uns auf den Sirib zurückziehen müssen?
- 15) Ich bin verwirrt, unsicher.
- 16) Werden wir auf den Sirib fliehen müssen?
- 17) Gehört euch der ||Hûab noch, euer Fluß?
- 18) Ist der ||Hûab noch eurer?
- 19) Gehört euch das Kaoko-Land noch, die Heimat?

|Hurisab, |Hurisab wählt den Häuptling, so sagen sie. |Hôa larab wurde eingesetzt, eingesetzt, an diesem Tag.

10. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- Ti gumo,*
- 1) *Hâbae ta ||horo habu!*
Schlachte es, so daß ich essen kann!
 - 2) *||Naeti ≠yâis gumo.*
Die Taube ist daran gewöhnt.
 - 3) *≠Nairo taie ho!*
Schwester Taube!
 - 4) *Nyâba go hō ≠yôae.*
Es (sie) wird dort gefunden.
 - 5) *≠A ≠gao t'ra.*
Ich möchte es (sie) schlachten.
 - 6) *Ais ôa ≠nais go ho ≠nôae.*
Mutters Kind, eine Taube wurde gefunden, während sie saß.
 - 7) *≠Axa ta a e ≠naise.*
Ich bin begierig (will so gerne) eine Taube zu schlachten.
 - 8) *Ti ≠yâis gumo.*
Es ist meine Taube.
 - 9) *Mitso ≠yâiro!*
Sage die kleine Taube!
 - 10) *≠Yâiros go hō ≠nôahe.*
Eine kleine Taube wurde gefunden, während sie saß.
 - 11) *≠A ≠gao i tara.*
Wünsche ich es (sie) zu schlachten.
 - 12) *Abob goro mû.*
Von meinem Vater gesehen
 - 13) *damani gum doe hâ tio.*
die Dama sind gezogen, gegangen.
 - 14) *≠Nâirose!*
Du kleine Taube!
 - 15) *Ais ôa ≠nais go hō ≠nôahe.*
Mutters Kind, eine Taube wurde gefunden, während sie saß!
 - 16) *≠A ≠gao i gara o,*
Wenn du wünschst zu schlachten,
 - 17) *O Sugume taie!*
Sugume, meine Schwester!

- 18) *Xâibae ta llhora habu!*
Er muß geschlachtet werden, so daß ich essen kann
- 19) *anis gumo.*
der Vogel.
- 20) *Ti #nais ge Khoetie he!*
Es ist meine Taube, Khoetie!
- 21) *Ti #nais ge!*
Es ist meine Taube!
- 22) *Ego #nais go mîba te.*
Nun hat mir die Taube erzählt.
- 23) *Hare ûn lnoro habu!*
Laßt uns begierig essen!
- 24) *Sugume hō damani ge*
Dama gefunden von Sugume
- 25) *doen hâ tio.*
zogen weg, sage ich.
- 26) *Mî go Sugum to mîba te.*
Ich sage, Sugume hat mir erzählt, sie tat es.
- 27) *Khoes go mîba te.*
Die Frau erzählte mir,
- 28) *O Sugume Khoetie tita am e.*
O Sugume, Khoetie, bratet sie für mich.
- 29) *Sugums go hō #nôahe.*
Sugums wurde gefunden, während sie saß.
- 30) *#A #gao i tara.*
Will ich schlachten?
- 31) *Ais goro mî,*
(Meine)Mutter sprach,
- 32) *damani ge doen hâ, tio.*
die Dama sind gegangen (gingen), sage ich.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *hâbae* = kann bedeuten: *#hâbae* = Schriftsprache: *#âbahe* = (wird) geschlachtet (Pass.); *lhabae* = Schriftsprache: *lhabahe* = Pass. von v: *lhaba* = für Trockenfleisch (Biltong) in Streifen schneiden; *#â* = schlachten wird hier poetisch verwendet, da man alltagsprachlich von Vögeln nicht sagt, sie würden „geschlachtet“!

-
- 1) *llhoro* (*lnoro* der Zeile 23) Schriftsprache: *lnō* = v. ein großes Stück Fleisch in den Mund stecken
 - 1) *habu* = v. aufessen; Schriftsprache: *hawu*
 - 2) *†yâis* = Schriftsprache: *†nais* = Taube
 - 3) *taie* = ältere Schwester; verkürzt für Schriftsprache: *ti ais* = die, die vor mir ist
 - 4) *nyaba* = Schriftsprache: *llnaba*
 - 4) *†yôae* = Schriftsprache: *†nôae* = sitzend
 - 5) *t'ra* = Schriftsprache: *ta ra*
 - 7) *†āxa* = begierig zu schlachten, gerne schlachten
 - 9) *mîtso* = nur unter den nördlichen Dama, hauptsächlich in der Gegend von Sesfontein üblich; eigentlich: *hana* = „ist es so“ oder „sage“
 - 13) *damani* = Schriftsprache: *daman*
 - 17) *Sugum(s)* = Dama-Eigenname
 - 18) *llhora* = v. kleine Stückchen vom übriggebliebenen Mahl sammeln und essen
 - 18) *xâibae* = hier wird schriftsprachlich eher *†ā* = schlachten benutzt; *xai* = v. etwas dünn zuspitzen
 - 20) *Khoetie* = Dama-Eigenname in der Bedeutung von „Ein Niemand“; ist ein Kind bei der Geburt sehr klein und schwach, kann es so benannt werden.
 - 25) *tio* = verkürzt aus Schriftsprache: *tita ge ra mî* = ich sage; unter den nördlichen Dama, besonders im Gebiet von Sesfontein sehr beliebte Form
 - 26) *to* = Schriftsprache: *go*

Wortzeichen wie *lnoro*, *llhoro*, *mîtso*, *xâibae*, *llhora*, *tio* werden in der Alltagsprache nicht (mehr) benutzt; für moderne Dama haben sie einen „schwierigen“ Klang.

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied gilt dem Lob und Preis der Taube. Eine Hintergrundgeschichte wird nicht gegeben.

Die Taube ist für die Dama ein Vogel mit vielfältigen Bedeutungen: In erster Linie gilt die Taube als Vorbild der Mütter. Die Dama begründen dies folgendermaßen: Die Taube baut ein sehr einfaches Nest aus kleinen Stöckchen, in das sie ihre Eier legt. Sie schützt Nest und Eier vor den Widrigkeiten der sie umgebenden Natur. Ihre Jungen hütet sie besonders liebevoll und füttert sie mit dem Inhalt ihres Magens. Sie opfert sich für die Ihren auf. Aus dieser Beschreibung leiten die Dama die Taube als Symbol einer Frau ab, die ihren Mann und ihre Kinder aufopfernd umsorgt.

Dem Magier dient die Taube oder ihr Junges, wie einige Bogenlieder zeigen, während ritueller Handlungen als Bote zu den Geistwesen und Ahnen.

Andererseits werden Tauben als Nahrungsmittel sehr geschätzt. Sie dürfen allerdings dann nicht gefangen werden, wenn sie in einer Ansiedlung eine Hütte umfliegen: In diesem Augenblick ist die Taube ein Bote, der Nachricht von einem verstorbenen Verwandten bringt.

Laut Dama-Interpret ist es nicht abwegig, in einigen Zeilen nicht nur das Lob der Taube, die man gerne ißt, sondern auch den Lobpreis einer guten Frau zu sehen. Das Brauchtum der Dama hebt auch „Nahrungsmittel“ in Preisliedern hervor. Diese Preisungen können so zärtlich-intime Formulierungen wie „Schwester Taube“ (Zeile 3) annehmen.

Im Lied treten keine ungewöhnlichen Bilder auf, keine ungewöhnlichen Attribute; die Wiederholungen haben keinen emphatischen Charakter. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, als könne das Lied unbegrenzt mit den bekannten Zeilen weitergesungen werden; es fehlt eine Hintergrundgeschichte, das einmalige Ereignis, das das Lied über den reinen Vordergrund des Lobens und Preisens herausheben würde. Die anwesenden Sänger oder Sängerinnen werden namentlich ins Lied hineingezogen, jedoch gleichsam absichtslos, heiter, unbeschwert. Es ist ein Lied, das zur Freude aller über das reichliche Vorkommen der Taube gesungen wird.

Übertragung des Liedes:

- Nun so!
- 1) Fange und schlachte die Taube zu meinem Mahl!
 - 2) Die Taube ist daran gewöhnt!
 - 3) Schwester Taube, dich preise ich!
 - 4) Dort können wir die Tauben fangen.
 - 5) Ich möchte sie schlachten zu meinem Mahl.
 - 6) Mutters Kind, wir sahen dort eine Taube sitzen.
 - 7) Ich möchte so gerne eine Taube zu meinem Mahl erlegen.
 - 8) Es ist meine Taube! Ich esse sie so gerne!
 - 9) Nun, die kleine Taube!
 - 10) Wir haben eine Taube gefangen, während sie dort saß.
 - 11) Ich würde so gern eine Taube schlachten!
 - 12/13) Mein Vater hat gesehen, wie die Dama gezogen sind, die Taube zu fangen.
 - 14) Du kleine Taube!
 - 15) Mutters Kind, wir sahen dort eine Taube sitzen.
 - 16 und 17) Wenn du zu schlachten wünschst, Sugume, meine Schwester!
 - 18) und 19) Der Vogel muß zu meinem Mahl geschlachtet werden!
 - 20) Es ist meine Taube, Khoetie!
 - 21) Es ist meine Taube!
 - 22) Nun hat mir die Taube erzählt.
 - 23) Laßt uns voll Freude essen!
 - 24 und 25) Sugume sah die Dama ziehen, sage ich.
 - 26) Ich sage, Sugume hat mir erzählt, sie tat es.
 - 27) Die Frau berichtete mir von der Taube.
 - 28) O Sugume, Khoetie, bratet die Taube mir zum Mahle!
 - 29) Sugums wurde gefunden, während sie saß.
 - 30) Will ich die Taube zu meinem Mahl schlachten?
 - 31 und 32) Meine Mutter sprach: Die Dama sind gezogen, sage ich, die Taube zu fangen.

11. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Dairoben xa ni llâ?*
Werde ich genug haben von der kleinen Milch?
- 2) *Khoeta goma tita.*
Ich das Mädchen.
- 3) *Re daina kha sana?*
Ist diese Milch deine?
- 4) *Khoeda hau ta dai-am re!*
Bringe das Kind, Milch zu bekommen!
- 5) *Sa gûisa hau ta dai-am re!*
Bringe deine Schwester, Milch zu bekommen!
- 6) *Saos ôasa auxasa?*
Ist deiner Mutter Tochter freigiebig?
- 7) *Khoesa hã is ge?*
Ist die Frau gekommen?
- 8) *Sa gûisa hã is ge?*
Ist deine Schwester gekommen?
- 9) *Saos ôasa hu-e!*
Deiner Mutter Tochter, hu-e!
- 10) *Sa gûisa hau î dai-am re!*
Bringe deine Schwester, die Milch zu bekommen!
- 11) *Khoeda hausas dai-am re!*
Bringe das Kind, die Milch zu bekommen!
- 12) *Saos ôasa hausas dai-am re!*
Bringe deiner Mutter Tochter, die Milch zu bekommen.
- 13) *Saos ôasa sa sa?*
Ist deiner Mutter Tochter deine?
- 14) *Sa gûisa hausu dai-am re!*
Bringe deine Schwester, die Milch zu bekommen!
- 15) *Saos auxasa?*
Ist deine Mutter freigiebig?
- 16) *Sa gûisa goma auxa?*
Ist deine Schwester freigiebig?
- 17) *Saos ôasa aba llnūbu re!*
Trage deiner Mutter Tochter auf dem Rücken und schüttle
(wiege) sie!

18) *Sa gûisa aba //nûbu re!*
Trage deine Schwester auf dem Rücken und wiege sie!

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | |
|----|---|---|---|
| 1) | <i>Buris di dai i ge.</i>
Das ist die Milch der Ziege. | <i>Oige ra mîhe.</i>
Dann wird gesagt. | <i>„Ôas ge ra a, !gâsasa.“</i>
„Das Kind weint, ihre Schwester.“ |
| 2) | <i>Oige ra mîhe.</i>
Dann wird gesagt. | <i>„Buris di dai i xa asi re îs sa !gâsa</i>
„Laß das Kind die Milch der Ziege trinken und trage deine Schwester | |
| 3) | <i>aba #nu re.</i>
auf dem Rücken und setze sie. | <i>Îs !no.</i>
Laß sie still sein. | <i>Tin ge maman dadan na ge re</i>
Und so haben Mütter und Väter |
| 4) | <i>!kho-!kha, o o saos ôas ge sa gûisa.“</i>
gesungen, wenn der Mutter Tochter deine Schwester ist.“ | <i>Tj ge mîte ra ma.</i>
So stehen die Worte. | |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *dairoben* = kleine Milch; in der Alltagssprache gleichzeitig neben *dairon* = kleine Milch verwendet;
- 2) *khoeta* = Schriftsprache: *khoesa*
- 3) *daina* = Pl. von Milch; verwendet für Milch, die in verschiedenen Gefäßen aufbewahrt wird;
- 3) *sana* = eigentlich: *san a*
- 4) *khoeda* = Schriftsprache: *khoesa*
- 8) *gûisa* = Schwester; ist nur noch unter den Nami-Dama gebräuchlich; laut Dama-Informator ist das Wortzeichen den Dama in Windhoek fremd; sie benutzen statt dessen *!gâsa*.
- 10) *dai-am* = eigentlich: v. schmecken; alltagssprachlich würde man *dai-si* verwenden;
- 10) *hau* = Schriftsprache: *hâ ū*.
- 11) *hausas* = Schriftsprache: *hâ u îs*.
- 17) *aba* = v. auf dem Rücken tragen, mit oder ohne *//hânib* = Tragetuch, ein

rechteckig zugeschnittenes Tierfell, heute meist aus Ziegenfell

- 17) *||nūbu* = v. eigentlich: schütteln; im Lied bekommt es die Bedeutung von „wiegen“.

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied, von der ersten und letzten Zeile thematisch als Kinderlied charakterisiert, besitzt eine kunstvolle Konstruktion, die es in vier Abschnitte teilt:

- I. Zeilen 1–3, deren Anfänge sich von den übrigen Zeilen unterscheiden.
- II. Zeilen 4, 5,6 und 7, 8, 9, deren Anfangswortzeichen parallel konstruiert sind:
 - 4, 7) *khoesa*
 - 5, 8) *sa gūisa*
 - 6, 9) *saos ôasa*
- III. Zeilen 10–12, die das in II. aufgestellte System des Beginns umstellen:
 - 10) *sa gūisa*
 - 11) *khoeda*
 - 12) *saos oasa*
- IV. Zeilen 13–18: Dieser Abschnitt führt den vorgegebenen Anfang der Zeilen alternierend weiter:
 - 13, 15, 17) *saos ôasa*
 - 14, 16, 18) *sa gūisa*

Formal gestalten sich die Abschnitte folgendermaßen:

- I. 1) Frage – 2) Interjektion – 3) Frage
- II. 4) Imperativ – 5) Imperativ – 6) Frage – 7) Frage – 8) Frage – 9) Interjektion
- III. 10) Imperativ – 11) Imperativ – 12) Imperativ
- IV. 13) Frage – 14) Imperativ – 15) Frage – 16) Frage – 17) Imperativ – 18) Imperativ

Sämtliche Imperative bis zu Zeilen 17, 18 sind Wiederholungen desselben Inhaltes: Bringe das Kind, damit es Milch bekomme. Aus diesem Schema fallen die beiden letzten Imperative heraus wobei Zeile 18 eine Wiederholung von Zeile 17 darstellt und damit einen besonderen Schwerpunkt am Schluß des Liedes bildet: „Trage deiner Mutter Tochter auf dem Rücken und wiege sie (bzw. Trage deine Schwester ...).“

Die zahlreichen Wiederholungen dienen nicht einer Emphase oder Steigerung der Spannung, sie wirken vielmehr beruhigend und eintönig. Das Lied enthält keine Erzählsituation, keine ungewöhnlichen Bilder oder Vergleiche, keine Metaphern, keine rhetorischen Figuren. Auch bleibt es in der Alltagssprache gebunden. Durch die Bezeichnungen der Familienmitglieder (*saos ôas*, *sa gûisa*, *saosa*) gewinnt das Lied eine tiefe Herzlichkeit, wie die Dama empfanden, und schafft eine enge Verbindung zu dem, für den es gesungen wird.

Parallel zur Einfachheit des Ausdrucks steht die Konstruktion, die durch ihre Regelmäßigkeit ein beruhigendes Element in das Lied bringt. Die klare Gestaltung durch Wiederholungen von Bekanntem schließt Aufrührendes und Aufwühlendes aus, die einen Spannungszustand bewirken würden. Nur in Abschnitt I wird das Kind, dem das Lied gilt, aktiv als Ich. Im weiteren Verlauf des Liedes bleibt es in beruhigender Passivität; der Schluß des Liedes endet mit der Aufforderung, es zu wiegen. Die klare Gestaltung durch Parallelismen, die Rhythmisierung durch die Wiederholungen bewirken im musikalischen Bereich eine Strenge der Form, im inhaltlichen die Beherrschung der Emotionen, die dem Kind Beruhigung bringen, die Erregungszustände bändigen. Die Strenge der äußeren Form lenkt die Unruhe des Kindes, dem dieses Lied gilt, in Bahnen der Gleichmäßigkeit, aus denen Ruhe erwachsen kann – ein Phänomen, das man auch in europäischen Kinderliedern (z.B. den Schlafliedern) beobachten kann. Die Klarheit der Konstruktion des Gesanges ist Ausdruck der Ordnung der Emotionen. Im erklärenden Text sagen die Dama, daß das Lied zur Beruhigung eines Kindes gesungen wurde – es ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie Form und Gehalt sich entsprechen.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

In den Erläuterungen zum Lied werden *gûisa* und *!gasa* gleichberechtigt nebeneinander verwendet.

buris di = Schriftsprache: *piris di*

maman = P1. *ti maman* = eigentlich: „meine Mütter“ umschließt Vater, Mutter, Großeltern usw.; *maman dadan* trägt die erweiterte Bedeutung: die Eltern, Großeltern, die vorangegangenen Generationen; diese Wendung in der Erläuterung zum Lied betont damit auch, daß es sich um ein altes Lied handelt und schon von Generationen gesungen wurde, um kleine Kinder zu beruhigen.

!kho-!kha = singen

ti ge mîte ra ma = „so stehen die Worte“ bedeutet im übertragenen Sinn: Dies ist das Ende der Geschichte. Diese Wendung, die der gehobenen Alltagssprache angehört, hebt Lied und Erklärung auf eine höhere Ebene.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Werde ich genug haben an der kleinen Milch?
- 2) Ich, das kleine Mädchen?
- 3) Ist diese Milch deine?
- 4) Bringe das Kind, damit es Milch bekommt!
- 5) Bringe deine Schwester, damit sie Milch bekommt!
- 6) Schenkt deiner Mutter Tochter gerne?
- 7) Ist die Frau gekommen?
- 8) Ist deine Schwester gekommen?
- 9) Deiner Mutter Tochter, hu-e!
- 10) Bringe deine Schwester, damit sie Milch bekommt!
- 11) Bringe das Kind, damit es Milch bekommt!
- 12) Bringe deiner Mutter Tochter, damit sie Milch bekommt!
- 13) Ist deiner Mutter Tochter deine?
- 14) Bringe deine Schwester, damit sie Milch bekommt!
- 15) Schenkt deine Mutter gerne?
- 16) Schenkt deine Schwester gerne?
- 17) Trage deiner Mutter Tochter auf dem Rücken und wiege sie!
- 18) Trage deine Schwester auf dem Rücken und wiege sie!

„Das ist Ziegenmilch“, so wird gesagt, wenn das Kind, die kleine Schwester, weint. Und dann wird wieder gesagt: „Laß das Kind die Milch der Ziege trinken, trage deine Schwester auf dem Rücken und beruhige sie. Laß sie

still sein. So haben die Alten, die Ahnen gesungen, wenn der Mutter Tochter deine Schwester ist.“ So stehen die Worte.

12. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Atab kh'ma lgaru xao.*
Leopardenrücken wie Atab.
- 2) *≠Haue da ra ≠kha de!*
Du, der nicht in eine Ecke gedrängt werden will!
- 3) *Atab khama lgaru xao.*
Leopardenrücken wie Atab.
- 4) *//Nâb ge lgaruba re.*
Da (geht) gerade der Leopard.
- 5) *lGaru xaose!*
Du Leopardenrücken!
- 6) *Birisa ūhe.*
Die Ziege (wird, wurde) genommen.
- 7) *Ais ôa ūhe.*
Mutters Kind (wurde, wird) genommen.
- 8) *Ā goro birisa ūhe.*
Genommen die schreiende Ziege.
- 9) *Ā ta birisa ūhe.*
Genommen die schreiende Ziege.
- 10) *lGaru xaote!*
Du Leopardenrücken!
- 11) *//Nâb ge lgaruba re.*
Da geht gerade der Leopard.
- 12) *Ā ta birisa ūhe.*
Genommen die schreiende Ziege.
- 13) *lGaru xaote!*
Du Leopardenrücken!
- 14) *Ā ta birisa ūhe.*
Genommen die schreiende Ziege,
- 15) *≠Khaue ta ra ≠hāb ge.*
Der nicht in die Ecke gedrängt werden will,
- 16) *Nāb ge lgaruba ge.*
Da ist gerade der Leopard(gegangen).
- 17) *Ā ta birisa ūhe.*
Genommen die schreiende Ziege.

18) *!Garu xaotse!*
Du Leopardenrücken!

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | |
|----|--|---|--|
| 1) | <i>Obi burite ra !gam.</i>
Und er tötet die Ziege. | <i>Ob ge !garuba burita</i>
Und der Leopard holt die Ziege | <i>ū tsî ra !gû-u.</i>
und geht mit ihr weg. |
| 2) | <i>Burita !gam tsi.</i>
Und er tötet die Ziege. | <i>Oige nesisa ra mîhe aogu xa:</i>
Und nun wird gesagt durch die Männer: | „ <i>!Nâb ge</i>
„Dort der |
| 3) | <i>!garuba !garu</i>
Leopard läuft, | <i>xuige āra burita ū tsî gau, xuige</i>
weil er die schreiende Ziege holt und geht, deshalb ihr | |
| 4) | <i>!gôa-!gûn go igo si burita ū,</i>
müßt folgen und die Ziege holen!“ | <i>ti ra mihe.</i>
So wird gesagt. | <i>Ogu ge !nîga ta mî:</i>
Und dann einige sagen: |
| 5) | „ <i>Hî-î, #hau he ta ra #hâb ge,</i>
„Nein, er will nicht in die Ecke gedrängt werden, | | <i>tsî ge dîn ge ni !lô.</i>
und wir werden auch sterben. |
| 6) | <i>Oge ge ūsi tite,</i>
Deshalb holen wir ihn nicht, | <i>ab si na !lguî.</i>
läßt ihn erst niederbeißen. | <i>Îbi !libi !nasi ga ra osi,</i>
Und wenn er gegessen hat, |
| 7) | <i>buriti #hon !guina ū</i>
dann holen wir nur die Knochen der Ziege | <i>tsi îge oa.</i>
und kommen zurück. | <i>!lîb ge ra !gû</i>
Er geht (weg) in |
| 8) | <i>!laeb ai.</i>
der Zeit.“ | <i>Ti ra mîgu ge nesi a ao</i>
Das sind nun die Männer, die so reden. | |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *Atab* = Dama-Eigenname
- 1) *!garu* = von Nama und Dama gleichermaßen für „Leopard“ gebraucht; ebenso: *#hûiseb*; nur im Sprachgebrauch der Dama dagegen finden wir für „Leopard“: *#hûinab*
- 1) *xao* = Schriftsprache: *khao*
- 1) *kh'ma* = Schriftsprache: *khama*

- 2) *†haue* = Pass. von *†hau* = in die Ecke drängen; im Lied in der Bedeutung von: der nicht gefangen werden will;
- 2) *da* = Schriftsprache: *sa*
- 2) *de* = Schriftsprache: *tse*
†hauhe sa †khatse = eine Redewendung, die gleichermaßen für tapferere als auch für schnell aufbrausende und ärgerliche Menschen verwendet wird; von ihnen sagen die Dama: *!Garu xamse †hauhesa a †khase* = „du Leopardenlöwe, der nicht in die Ecke gedrängt oder gestört werden will.“
- 9) *ā ta* = Schriftsprache: *ā ra*
- 13) *xaote (xaose)* = Schriftsprache: *khaotse*
- 15) *†khaue* = Schriftsprache: *†hauhe*
- 15) *†hāb* = Schriftsprache: *†kha*
- 16) *nāb* = Schriftsprache: *!nāb*

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied ist ein Spottlied auf die feigen Männer, die sich nicht getrauen, einem Leoparden die gestohlene Ziege wieder abzujagen, wie auch die Erklärung der Dama zu diesem Lied bestätigt. Die verspotteten Männer werden im Lied selbst nicht erwähnt; die erste und letzte Zeile umreißen jedoch wieder das Thema: „Leopardenrücken wie Atab – Du Leopardenrücken!“ In sehr verkürzter Form sagen diese beiden Zeilen folgendes aus: „Ihr habt ja nur noch den Rücken des Leoparden gesehen!“ Die Information über die feigen Männer wird zweifach gegeben: einmal in der Erwähnung des Leopardenrückens: Die Männer sehen den Leopard nur von hinten, d.h. sie stellen sich dem Kampfe nicht; und zum anderen in der Beschreibung des Raubes der schreienden Ziege. Dadurch, daß ein größerer Abschnitt des Liedes der Ziege gewidmet ist und sie mit Wortzeichen bedacht wird, die sonst nur Menschen vorbehalten sind (z.B. Zeile 7 „Mutters Kind“), wird der Wert der Ziege unverhältnismäßig erhöht; der Spott wird dadurch umso beißender.

Das Lied enthält keine einzige Frage; selbst auf das so beliebte Stilmittel der rhetorischen Fragen wurde verzichtet – Unsicherheiten in den Emotionen sind nicht vorhanden; der mangelnde Mut der Männer wird nicht in Frage

gestellt. Auch Gegensätze werden nicht ausgesprochen (z.B. feige Männer – tapferer Leopard), sondern sind im Sinngehalt des Wortzeichens „Leopardenrücken“ bereits enthalten und jedem Dama verständlich. Die Konstruktion des Liedes folgt einem strengen Schema das es in drei Abschnitte unterteilt:

- I. Zeilen 1–5
- II. Zeilen 6–9
- III. Zeilen 10–18

Der I. Abschnitt hat den Leopard zum Thema und vermittelt alle wesentliche Information über ihn: Er will nicht gestört werden – dort ist er – man sieht ihn wegzagen (Leopardenrücken). Die Information über den Leopard wird von je einer Zeile, die den Leopardrücken ausdrücklich nennt, umschlossen:

- 1) Leopardenrücken
- 2) er will nicht gestört werden
- 3) Leopardenrücken
- 4) da ist er
- 5) Leopardenrücken

Diese häufige, die Information umschließende Nennung des Leopardenrückens erzeugt den Eindruck seiner unmittelbaren Nähe.

Abschnitt II (Zeilen 6-9) betrifft allein die Ziege, die Opfer des Leoparden wird. In diesem Abschnitt wird der Leopard nicht genannt, dagegen wird das Schreien der Ziege betont; ihre Wertigkeit wird durch eine Wendung wie „Mutters Kind“ (Zeile 7) gesteigert. Ihre Wehrlosigkeit aber kommt im verwendeten Passiv zum Ausdruck. Der Abschnitt III (Zeilen 10–18) faßt die Information und das Geschehen von I. und II. zusammen und erwähnt durch weitere, die Information umschließende Zeilenabstände den sich entfernenden Leopard. Sprach Abschnitt I noch in jeder 2. Zeile vom Leopardenrücken, so beträgt der Abstand im III. Abschnitt zuerst zwei Zeilen, später 4 Zeilen: Der Leopard entfernt sich immer mehr; Der Rücken des Raubtieres wird in immer größerer Entfernung (der Zeilen) sichtbar.

Das Schema der Konstruktion schafft die Atmosphäre des Erlebens:

- I. die Gegenwärtigkeit des Leoparden, den die Männer nicht angreifen;
- II. die Wehrlosigkeit der Ziege, die Opfer wird;

III. der Sieg des Leoparden, der sich immer weiter entfernt.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 2) *aogu xa* = Es scheint ein Fehler zu sein; dem Inhalt des Liedes nach hätte es heißen müssen: *tara-di xa* = durch die Frauen (wird gesagt).
- 5) *#hau he ta ra* = Schriftsprache: *#hau he sa ra*
- 5) *#hab* = Schriftsprache: *#khāb*
- 5) *tsi ge* = Schriftsprache: *sige*
- 5) *din* = Schriftsprache: *tsîn*
- 7) *buriti* = Schriftsprache: *piris di*
- 7) *ibi //ibi !nasi ...* = der ganze Satz lautet in Schriftsprache: *ige //ib !nasib ga ra osi o, piris di #khon lguina ū tsî îge ôa.*
- 7) *//ib ge ra* = Schriftsprache: *//ib ga ra*
- 7) *ibi //ibi* = eine Wendung, die von den Nami-Dama in Sesfontein besonders geschätzt und deshalb sehr häufig verwendet wird; eigentlich: „er, der eine“; von den Dama in den Städten wird diese Wendung als altmodisch und schwerfällig belächelt.

Anmerkungen zur Geschichte:

Die Lebhaftigkeit der Geschichte, die durch die direkte Rede bewirkt wird, beeindruckt und läßt den Zuhörer voll Spannung am Geschehen teilhaben.

Der Stil des Schlusses ist im Dama-Gebrauch ungewöhnlich; meist enden Geschichten, Märchen, Erzählungen, Mythen, Erwähnungen von Begebenheiten mit Wendungen wie *ti go ra mî* = „ich habe gesprochen“ oder *kai khoen ge tita ra mî* = „Die Alten berichten mir“. Die Schlußformulierung hier ist erfüllt mit bitterem Spott.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Dort sehen wir nur noch: den Leopardenrücken, stark wie Atab!
- 2) Du Leopard, der nicht angegriffen werden will!
- 3) Dort sehen wir nur noch: den Leopardenrücken, stark wie Atab!
- 4) Da verschwindet der Leopard!
- 5) Du Leopardenrücken! Ihr seht ihn nur von hinten!
- 6) Die Ziege hat er geraubt!
- 7) Unsere geliebte, teure Ziege hat er geraubt!
- 8) Die schreiende Ziege hat er geraubt!
- 9) Die schreiende Ziege hat er geraubt!
- 10) Du Leopardenrücken!
- 11) Da verschwindet der Leopard!
- 12) Die schreiende Ziege nimmt er mit!
- 13) Du Leopardenrücken!
- 14) Die schreiende Ziege nimmt er mit!
- 15) Er will nicht angegriffen werden!
- 16) Da verschwindet der Leopard!
- 17) Die schreiende Ziege nimmt er mit!
- 18) Du Leopardenrücken!

Und er tötet die Ziege. Und der Leopard raubt die Ziege und verschwindet mit ihr. Und er tötet die Ziege. Und nun sagen die Frauen: „Dort läuft der Leopard, der die schreiende Ziege raubt; er flieht; ihr müßt ihn verfolgen und die Ziege holen!“ So wird gesagt. Und dann sagen die Männer: „Nein, er will nicht gestört werden; wenn wir ihn angreifen, werden wir auch sterben. Deshalb folgen wir ihm nicht. Wir lassen ihn zuerst die Ziege niederbeißen. Und wenn er gefressen hat, dann holen wir uns die Reste der Ziege und kommen zurück. Er geht in dieser Zeit weg.“ Das sind nun die Männer, die so reden!

13. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *!Gôarose ta mî re!*
Du |Goaros, sprich mir!
- 2) *≠Khari khoesa ta mî re!*
Sprich mir über die kleine Frau!
- 3) *Khoesa ūhe.*
Die Frau (wurde) geholt.
- 4) *Khoesge !guriha khoesa.*
Die Frau ist allein.
- 5) *!Gao-!gôa !guri ha khoes ge.*
Das Nesthäkchen, es ist allein.
- 6) *≠Khari damasa ti mî re!*
Sprich so über die kleine Dama.
- 7) *Ais ôa !gurim gum ni !gûo.*
Mutters Kind, wir sind allein gegangen.
- 8) *Daobas ga lu xawe.*
Obwohl du den Weg nicht kennst.
- 9) *O area o ≠khari damasa ta mî re.*
O sprich mir von der kleinen Dama.
- 10) *Aos ôasa ta mî re.*
Sprich mir von dem Kind der Mutter.
- 11) *Damasa ta mî re.*
Sprich mir von der Dama.
- 12) *!Gôaro taragu ra ais ôa.*
!Gôaros und seine Frau, Mutters Kind.
- 13) *!Gôasa ta mî re.*
Sprich mir von dem Mädchen.
- 14) *Saos ôasa ta mî re.*
Sprich über der Mutter Kind.
- 15) *≠iKhari damasa ta mî re.*
Sprich mir über die kleine Dama.
- 16) *Ao ta ni.*
Ich werde geben.
- 17) *!Gû tama khoeda !gae tani.*
Ich bin ein Mensch, der nicht geht, ich werde seufzen.

- 18) *Khoeda †khari damasa ta mî re.*
Sprich mir von der kleinen Dama-Frau.
- 19) *Axasa ta mî re.*
Sprich mir von dem Mädchen.
- 20) *†Khari damasa ta mî re.*
Sprich mir von der kleinen Dama.
- 21) *†Khari damasa ta mî re.*
Sprich mir von der kleinen Dama.
- 22) *Khoes ge ana tama khoesa.*
Die Frau ist nicht angezogen, die Frau.
- 23) *O !gû tama khoesa.*
Die Frau geht nicht herum.
- 24) *Khoen ôasa ta mî re.*
Sprich mir über die Tochter der Menschen.
- 25) *†Khari damasa ta mî re.*
Sprich mir über die kleine Dama.
- 26) *Ais ôas ge ana tama hā.*
Mutters Tochter ist nicht angezogen.
- 27) *Aosi tao xawe ana tama.*
Ich habe ihr gegeben, aber sie zieht sich nicht an.
- 28) *Di Khoese ta mî re.*
Du meine Frau, sprich mir.
- 29) *!Gôaro taragu ra ho ta mî re.*
Sprich mir von dem Mann und seiner Frau !Gôaros.
- 30) *Au ta ni se hota khao.*
Ich werde schenken, wenn ich es bekomme.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | |
|--|--|---|
| 1) <i>Khoera ga khai ge !gû,</i>
Die beiden Menschen sind gegangen, | <i>taras tsi aob tsi ra.</i>
die Frau und der Mann. | <i>Ora ge</i>
Und die |
| 2) <i>khoera khoe i xa saohe tama hā.</i>
beiden Menschen waren allein durch niemanden gefolgt. | <i>Os ge ne tarasa ra mî:</i>
Und dann sagt nun die Frau: | |
| 3) <i>„Kha ti khoetse,</i>
„Nun, mein Mann, | <i>!gurim go nea !gû,</i>
wenn wir allein gehen, | <i>otsga nesi satsa,</i>
und du nun eine |

- 4) *lloba ho* *tsi tita lloba ho,* *matim ni hí?* *Xu tama i*
 Krankheit bekommst, und ich eine Krankheit bekomme, wie werden wir tun? Ding nicht
- 5) *aom ge lgorim go !gû !nas khemi netita laets go xuiáo,*
 wird sind allein gegangen und da du nun krank geworden bist, weil
- 6) *omt lkha nî ra oa.* *Îm khoen xa sa laeba mû huihe.“*
 dann müssen wir zum Haus zurückkehren Damit die Krankheit durch die Menschen (ge)sehen und
 geholfen wird.“
- 7) *Tisge tarasa !garob !na sige mî.* *Oge tia mî oge netita*
 Und so hat die Frau im Veld gesprochen Und so gesagt und nun,
- 8) *înge hâ llaeb ai ge netita lhuruba ge lhuru.* *Otge*
 wenn sie zu der Zeit gekommen sind, nun haben sie das Spiel gespielt. Und die
- 9) *tarata ra mî* *aoba ge re laedi ta:* *„Ti aotse,* *lgorim ge*
 Frau sagt, die den Mann geheilt hat: „Mein Mann, allein
- 10) *ge re !gû.* *Tsi lgorim ge ra hâ.* *Khamits ge satsa llôbi*
 sind wir gegangen. Und allein sind wir geblieben. So bist du durch die Krankheit
- 11) *go hõhe.* *Ota ge llgâus !na go hautsi.“* *Iat ge aob*
 gefangen worden. Und ich habe dich ins Haus gebracht.“ Und der Mann
- 12) *!game haba taradi xa ge !kho-lkhahe,* *†gaub ge neti a*
 verheiratete durch die Frauen besungen, er geheilt wurde
- 13) *llaeb ai.* *Tsia lhuru llaeb ai tsi ge !kho-lkhahe ams ge.*
 in der Zeit. Und das Spiel in der Zeit und das Lied wurde gesungen.
- 14) *„Omge lgori ni llgoe !gû;*
 „Dann müssen wir allein entlang des Weges schlafen;
- 15) *î î, lgorim ge ni llgoe !gû.“ Ti.*
 ja, ja, allein müssen wir entlang des Weges schlafen.“ So.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) |Gôaros = Name einer Frau; eigentlich: kleine Tochter
- 2) *#khari* = klein; hier weniger die Bezeichnung der körperlichen Größe als eine preisende, zärtliche Form
- 9) *o area* = Singfüllsel, Ausdruck des Erstaunens
- 10) *aos ôasa* = Artikulationsfehler während des Singens, für: *ais ôasa*
- 12) |Gôaro taragû ra ais ôa = |Goaros und seine Frau, Mutters Kind; dem Sinn nach soll der Satz heißen: der Mann und seine Frau, Mutters Kind: *khoe taragu ra ais ôa*
- 14) *saos* = Mutter; die Verwendung des Wortzeichens *saos* ist nur Erwachsenen gestattet; es ist sehr unschicklich, wenn ein junger Mensch einem Älteren gegenüber von der *saos* sprechen würde.
- 17) eine andere Übersetzungsmöglichkeit: Ich, der ich nicht herumgehe, muß (werde) ich seufzen?
- 18) *khoeda* = Schriftsprache: *khoesa*
- 27) *aosi* = Schriftsprache: *ausi*
- 28) *di koese* = Schriftsprache: *ti khoesa*; jemand wird aufgefordert, über ihr oder sein weibliches Kind zu sprechen;
- 29) *ho* = Singfüllsel
- 30) *ao* = *au*, geben, bitten um etwas, ohne dafür etwas wiedergeben zu müssen; geben ohne bezahlen zu müssen; im Unterschied dazu *ma* = geben, wenn man etwas als Gegengabe gibt; geben, wenn man dafür bezahlt;

Analyse und Deutung des Liedes:

Auch in diesem Lied umreißen die erste und die letzte Zeile das Thema: „Du |Gôaros, erzähl (sprich) mir! – Ich werde schenken, wenn ich es bekomme.“ Schon die erste Zeile macht durch die Verwendung des Verbs *mî* = erzählen, sprechen deutlich, daß dem Objekt, das besungen wird, nichts Schweres, Leidvolles, Trauriges anhaftet; *mî* trägt im Gegensatz zu *//gae* = erzählen, sprechen keinen feierlich-ernsten Charakter. Es handelt sich demnach um das Preislied einer Frau namens |Goaros. In der letzten Zeile verspricht der

Ehemann öffentlich seiner Frau, |Goaros, ein Geschenk und drückt dadurch vor der Gemeinschaft, der gesamten Ansiedlung, die Zeuge dieser *Igaisa* ist, seine Hochachtung und Verehrung vor seiner Frau aus. Es ist in den Gepflogenheiten der Dama nicht üblich, daß ein Ehemann seiner Frau in der Feierlichkeit einer preisenden *Igaisa* ein Geschenk verspricht: Dies gilt als außerordentlich hohe Auszeichnung der Frau und weist auf eine ungewöhnliche Situation hin. Mit dieser letzten Zeile werden das Thema und die Information, die im Lied sehr spärlich enthalten ist, abgerundet.

Nur die Zeilen 7, 8 und 17 geben einen kleinen Hinweis auf die Tat der Frau – nämlich, ihren Mann gerettet zu haben; ohne Kenntnis der Hintergrundgeschichte erschiene das Lied einem unwissenden Hörer konfus. Erst die Erklärungen der Dama, im Anschluß an das Lied gesprochen, erhellen dessen Sinn. Das Lied folgt einem strengen Aufbau und läßt sich folgendermaßen gliedern:

- Abschnitt 1:** Zeilen 1-6: Ein objektiver Beobachter fordert zum Lobpreis der Frau auf und gibt eine erste, spärliche Information: Die Frau ist allein.
- Abschnitt 2:** Zeilen 7 und 8: Mann oder Frau geben in einer Erzählsituation einen Hinweis auf die Hintergrundgeschichte.
- Abschnitt 3:** Zeilen 9-15: Aufforderungen zum Lobpreis der tapferen Frau; inhaltlich dem Abschnitt 1 entsprechend.
- Abschnitt 4:** Zeilen 16 und 17: Einlassungen des Mannes und der Frau über ihre innere Situation.
- Abschnitt 5:** Zeilen 18- 1: Aufforderung zum Lobpreis der tapferen Frau; inhaltliche Wiederholung der Abschnitte 1 und 3.
- Abschnitt 6:** Zeilen 22 und 23: Aussagen eines objektiven Beobachters (oder des Mannes) über herausragende Charaktereigenschaften der Frau.
- Abschnitt 7:** Zeilen 24 und 25: Wiederholte Aufforderung zum Lobpreis der Frau.
- Abschnitt 8:** Zeilen 26 und 27: Aussagen des Mannes über herausragende Charaktereigenschaften seiner Frau: Zeigte Abschnitt 6 die Frau als häuslich („sie geht nicht herum“), so wird hier außerdem noch ihre überaus große Bescheidenheit hervorgehoben.
- Abschnitt 9:** Zeilen 28 und 29: Aufforderung des Lobpreises;

Abschnitt 10: Zeile 30: Sie enthält den Höhepunkt des Liedes, nämlich das Versprechen eines Geschenkes.

Zwischen jeden der stets zweizeiligen Abschnitte, die einen Hinweis auf den Grund des Preisens erhalten, schiebt sich ein Abschnitt mit inhaltlichem Gleichklang: Preist die Frau!: Abschnitt 1, 3, 5, 7, 9. Die Abschnitte 2, 4, 6, 8, 10 enthalten Aussagen, die die Handlung des Liedes und der Hintergrundgeschichte forttragen. Die Abschnitte 2, 4, 6, 8, 10 erzeugen durch die ihnen immanente Steigerung eine Spannung, die die Aufforderung zum Lobpreis intensiviert: Wird in Abschnitt 2 die Gefahr des Alleinseins im Veld mit kargen stilistischen Mitteln beschworen, nimmt Abschnitt 4 inhaltlich den Schluß des Liedes, den Höhepunkt, nämlich das Versprechen eines Geschenkes voraus und gibt in Zeile 17 den einzigen kurzen Hinweis auf die innere Situation der Frau, die sich durch die Verbindung der Wortzeichen „nicht gehen – seufzen“ ihrer Verantwortung bewußt zeigt. Eine Intensivierung gewinnt der Lobpreis der Frau in Abschnitt 6, der nach den kurzen Andeutungen in 2 und 4 die Unerfahrenheit und Bescheidenheit der Frau betont. Auch Abschnitt 8 charakterisiert die Frau als zurückhaltend und bescheiden, so, als würde ihr die Gemeinschaft die Tat der Rettung ihres Mannes nicht zutrauen. Die Dama, die dieses Lied hörten, betonten, daß durch dieses stilistische Mittel die Tat der Frau erhöht und glorifiziert wird. Abschnitt 10 endlich enthält das öffentlich abgegebene Versprechen eines Geschenkes – den Höhepunkt, ist es doch nach dem Verhaltenskodex der Dama nur in außergewöhnlichen Fällen üblich, auf diese Weise einen Menschen zu ehren.

Sowohl inhaltlich, stilistisch als auch formal unterliegt das Preislied einer strengen Konstruktion, die starr ihrem Schema folgt.

Die Sprache dieses Liedes ist Alltagssprache und hebt damit die Bescheidenheit der Frau hervor. Als einziges Adjektiv finden wir *#khari* = klein; andere Adjektive, wie etwa „tapfer“ usw., die man zur Charakteristik erwarten würde, treten nicht auf. Es werden keine außergewöhnlichen Wendungen benutzt, keine schweren, gewichtigen Bilder; es fehlen die sonst so beliebten rhetorischen Fragen. Auf eine Naturschilderung, die die Tat der Frau illustrieren könnte, wird verzichtet.

Eine ethische Forderung an die Mitmenschen, ähnlich in einer vergleichbaren Situation zu handeln, wird nicht formuliert; das Einzelschicksal wird gepriesen, ohne als „Vorbild“ dargestellt zu werden. Das Gegensatzpaar: Sicherheit in der Gemeinschaft – Verlorenheit im Alleinsein kommt, obwohl es in der Hintergrundgeschichte die wesentliche Rolle spielt und in der Realität des Dama-Lebens täglich erlebbar wäre,

kaum zum Ausdruck; auch auf eine billige Spekulation auf die Sentimentalität und Weichlichkeit des Hörers wird verzichtet.

Um die Reduktion der Emotionen, die die Sänger beim Text des Liedes und die Anwesenden beim Hören empfinden, erfassen zu können, stelle man sich gegenüber diesem Preislied den Stil eines europäischen Preisgesanges oder einer Ballade von der tapfereren Frau vor.

Den Dama-Interpreten berührte es „seltsam“, im Lied so häufig das Wortzeichen *damasa* zu hören. Im alltäglichen Sprachgebrauch ist es unüblich. Laut seiner Aussage benutzen die Dama der städtischen Gebiete das Wortzeichen *damasa* oder *damaba* in der Alltagssprache nicht. Lediglich diejenigen Dama, die unter den Nama in Fransfontein leben, verwenden es. Er führt dies auf Nama-Einfluß zurück, da die Nama dieses Wortzeichen zur Bezeichnung der „Dunkelhäutigeren“ gebrauchen. Nach unserer Erfahrung ist jedoch unter den Nami-Dama die Verwendung des ethnischen Namens auch in der Alltagssprache nichts Ungewöhnliches.

Der Lobpreis der Frau, das Zentralthema des Liedes, lebt von einer außergewöhnlichen Emphase, die deutlich die Teilnehmer der *Igaisa* und die Zuhörer in ihren Emotionen beeinflusst. Aber auch diese Intensivierung der Gefühlsebenen ist einem strengen Schema in der Konstruktion des Liedes unterworfen:

Die erste Zeile nennt ohne schmückende Beiworte den Eigennamen der Frau, die es zu preisen gilt. Die 2. Zeile gibt ihr das Attribut *khari* = klein, das zärtliche, aber auch beschützende Emotionen hervorruft. Zeile 5 erweitert diese Zuneigung durch das Wortzeichen *!gao Igôa* = Nesthäkchen, sind sie doch diejenigen, denen vor allen anderen Kindern die größte Liebe der Gemeinschaft zukommt. Zeile 7 stellt mit *ais ôa* = „Mutters Kind“ eine enge familiäre Bindung her, die die Teilnehmer der *Igaisa* der Frau gegenüber eingehen. Zeile 14 *saos ôasa* hebt die Frau durch die ungewöhnliche Wortwahl von *saos* in den Kreis der Älteren und integriert sie dort durch die Verbindung mit dem Wortzeichen *ôasa* = „Kind“. Zwischen diese durch die intensivierte Darstellung der Zuneigung geprägten Zeilen werden immer wieder *khari damasa, Igôasa* (kleine Damas, Kind) wiederholt, was die Empfindung der Teilnehmer der Frau gegenüber emphatisch vertieft. Zeile 19 hebt mit dem Wortzeichen *axasa* = „Mädchen“ (von den Nami-Dama nicht im Sinne Krönlein/Rust (1969: 2) gebraucht) die Bescheidenheit der Frau hervor; *axasa* wird im Sinne von „Mädlein“ in anmutiger Zuneigung verwendet. Vertiefend für diese Bedeutung folgen zwei Zeilen, die durch die Wortzeichen *khari damasa* = „kleine Dama“ die beeindruckende Bescheidenheit der Frau unterstreichen. Zeile 24 endlich

bezeichnet die Frau als *khoen ôasa* = „Tochter der Menschen (dieser Ansiedlung)“, das höchste Lob, das eine Dama-Gemeinschaft einer Frau zukommen läßt: Die Gemeinschaft offenbart ihre uneingeschränkte Liebe zu der Frau, die sie wegen ihrer tapferen Tat aufgenommen hat. Nicht jede verheiratete Frau, die dem Brauch folgend, zur Familie des Mannes zog, wird von seiner Verwandtschaft als „Mutters Kind“ und „Kind der Menschen“ bezeichnet. Es sind dies die höchsten Attribute, die die Dama öffentlich vergeben, um einen Menschen zu preisen. Wer mit diesen Worten – auch im täglichen Leben – öffentlich genannt wird, genießt die Liebe seiner Gemeinschaft.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 1) *khoera ga* = Schriftsprache: *khoera ge*; Dieser IAwiseb-Original-Satz lehnt sich gewollt ans Nama an; vermutlich fühlte sich der Sprecher befleißigt, ein besonders „gutes Dama“ zu sprechen, in alltäglichen Dama würde dieser Satz lauten: *khoera ge khai tsi ge !gû*.
- 3) *kha* = Ausruf des Erstaunens
- 6) *omt* = Schriftsprache: *oms*
- 6) *lkha* = Schriftsprache: *//ga*; eine Richtungweisend
- 7) *netita* = Schriftsprache: *nesisa*
- 8) *otge* = Schriftsprache: *osge*
- 9) *tarata* = Schriftsprache: *tarasa*
- 9) *ta* = Schriftsprache: *sa*
- 10) *//ôbi* = Schriftsprache: *//ôb xa*
- 11) *iat* = Schriftsprache: *ob*
- 12) *neti a* = Schriftsprache: *nesi a*
- 14) *//goe-!gû* = v. entlang der Straße, des Weges schlafen, während man sich auf Wanderschaft befindet; die Inversion wird als poetisch empfunden; alltagssprachlich würde man sagen: *!gû-//goe* = v. gehen-liegen

Anmerkungen zur Geschichte:

Diese Hintergrunderläuterung ist im Verhältnis zu anderen erstaunlich lang. Die Verwendung von direkter Rede erhöht Lebendigkeit und Spannung. Auch die Geschichte ist wie das Lied in Alltagssprache gehalten. Die letzten beiden Sätze haben Sprichwortcharakter und entfernen sich von der Begebenheit. Die eigentliche Erläuterung zum Lied endet mit Zeile 13: *!kho-!khahe ams ge.*

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Erzähl mir von IGôaros!
- 2) Erzähl mir von der kleinen Frau!
- 3) Die Frau wurde mit auf den Weg genommen.
- 4) Die Frau ist allein.
- 5) Das Nesthäkchen, es ist allein.
- 6) Erzähl mir von der kleinen Dama!
- 7) Mutters Kind – wir sind allein gegangen,
- 8) obwohl du den Weg nicht kennst!
- 9) Oh sprich von der kleinen Dama!
- 10) Sprich vom Kind der Mutter!
- 11) Sprich von der Dama!
- 12) IGôaros, Mutters Kind, und ihr Mann!
- 13) Sprich von dem Mädchen!
- 14) Sprich von der Mutter Kind!
- 15) Sprich von der kleinen Dama!
- 16) Ich bin bereit zu geben.
- 17) Ich bin ein Mensch, der nicht zu wandern wagt, doch mein Seufzen wird kommen.
- 18) Erzähl von der kleinen Dama-Frau!
- 19) Erzähl von dem Mägdlein!
- 20) Erzähl von der kleinen Dama!
- 21) Erzähl von der kleinen Dama!
- 22) Die Frau verlangt nicht viele Kleider.
- 23) Die Frau hat Furcht vorm Wandern.
- 24) Sprich von der Tochter von uns Menschen!

- 25) Sprich von der kleinen Dama!
- 26) Mutters Tochter ist bescheiden in ihrer Kleidung.
- 27) Ich habe ihr gegeben, doch sie kleidet sich nicht.
- 28) Sprich von meiner Frau!
- 29) Sprich von dem Mann und seiner Frau, |Gôaros!
- 30) Mit allem, was ich bekomme, werde ich sie beschenken!

Die beiden Menschen sind gegangen, die Frau und der Mann. Und die beiden Menschen waren allein, und niemand folgte ihnen. Und dann sagt nun die Frau: „Nun, mein Mann, wenn wir alleine gehen und du eine Krankheit bekommst oder ich eine Krankheit bekomme, was werden wir dann tun? Wir sind allein gegangen. Und nun bist du krank geworden und wir müssen nach Hause zurückkehren. Damit die Krankheit durch die Menschen gesehen wird und dir geholfen werden kann.“ Und so hat die Frau im Veld gesprochen. Und so hat sie gesagt. Und während sie in der Zeit der Krankheit nach Hause gekommen sind, haben die anderen das Lied zu seiner Heilung gespielt. Und die Frau sagt nun, die Frau, die den Mann gerettet hat: „Mein Mann, allein sind wir gegangen. Und allein sind wir geblieben. So bist du durch die Krankheit gefangen worden. Und ich habe dich ins Haus zurückgebracht.“ Und der Mann, der mit der Frau verheiratet ist, wurde in der Zeit geheilt. Die Frauen haben für ihn gesungen. Und das Spiel wurde für ihn gespielt und das Lied gesungen in dieser Zeit.

Wenn wir allein ziehen, dann müssen wir allein entlang des Weges schlafen, ja, ja, allein müssen wir entlang des Weges schlafen.

14. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Auma †arose o!*
Oh du bitterer †arob!
- 2) *†Aro i na tae ma.*
Ich stehe in einem †arob.
- 3) *Te arotse!*
Du mein †arob.
- 4) *//Gati tao garo,*
Ich trocknete aus vor Durst.
- 5) *†Nū †ge ho!*
Schwarzes Unglück, ho!
- 6) *Abo †arotse!*
Vater Du †arob!
- 7) *Abo †arote!*
Vater Du †arob!
- 8) *//Gâti tao garo.*
Ich trocknete aus vor Durst.
- 9) *†Aro i na tae ma.*
Ich stehe in einem †arob.
- 10) *Abo †arose!*
Vater Du †arob!
- 11) *//Gâsi tao garo.*
Ich trocknete aus vor Durst.
- 12) *Arose tatse!*
Du †arob niemals!
- 13) *Auna †arotse!*
Bitterer †arob!
- 14) *Abo †arotse!*
Vater Du †arob!
- 15) *//Gâsi tao garo!*
Ich trocknete aus vor Durst!
- 16) *Hā ūte!*
Hole mich!
- 17) *Oa ūte ta oare hō!*
Nimm mich nach Hause, so daß ich nach Hause gehen kann!

- 18) *Abo †arotse!*
Du Vater †arob!
- 19) *††Gasi tao garo.*
Ich trocknete aus vor Durst.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | |
|-----|---|---|--|
| 1) | <i>Doen ge kai khoena ge.</i>
Die Alten sind gezogen. | <i>Onge doe onge †n†n †garin ††na</i>
Als sie zogen und einige, die kräftig sind, sie | |
| 2) | <i>††gamsa ge †g†ba.</i>
gehen zum Wasser. | <i>Onge netita tara ôagun tsin †na</i>
Und nun Frauen und Kinder, sie, als | |
| 3) | <i>nesita ††goen ge ao ††g†si ge ††.</i>
sie sich niederlegten, vor Durst waren tot. | <i>A tama †, ††</i>
Sie trinken nicht, essen | |
| 4) | <i>tama †.</i>
nicht. | <i>Soab ai ge nesisa ††nan ge</i>
Deswegen, als sie dort waren, | <i>ha † †an ge</i>
sie sind |
| 5) | <i>gama doe ha.</i>
gezogen bis dort hin. | <i>Onge ††gamsia a unge ne ti ra m†:</i>
Und als sie Wasser getrunken haben, sagen sie so: | |
| 6) | <i>„††G†ti da go ††.</i>
„Vor Durst sind wir gestorben. | <i>Tsin da ge †aros †na go †g†.</i>
Und wir sind in die †aros hineingegangen. | |
| 7) | <i>†Aros †na.</i>
In die †aros. | <i>†Aro haes †na †g†.</i>
In den †aros-Baum hinein. | <i>Oda ge ††g†si ††,</i>
Und wir waren tot vor Durst, |
| 8) | <i>ts†ti †arote huite gose,</i>
bis meine †aros mir geholfen hat, | <i>aonatse.“</i>
etwas bitter.“ | <i>Nedi go †kho</i>
So wurde das |
| 9) | <i>†khahe m†s di ††naes ge.</i>
Wort des Tanzes gesungen. | <i>Nesisa aogu ge †nao ge</i>
Nun die Männer tanzten | |
| 10) | <i>m†eta.</i>
gesagt. | <i>†U na †arote ††nati tao ††.</i>
Gegessen die †aros so bin ich gestorben. | <i>Nedi ge kharehe</i>
So sind gepriesen worden |
| 11) | <i>aoga tsanas ge.</i>
die Männer im Lied. | <i>ta †urina ra †hoaba sa.</i>
Ich erzähle den Weißen. | <i>Dada h†gu</i>
Der Vater von ihnen |

- 12) *lguigu ge re !hoan lguin ge.* *Noun ge //ō ge, ga ge.*
dies nur erzählt hat nur. Die anderen sind tot, sie sind weg.
- 13) *//Nâun tama ta hâna.*
Ich habe sie nicht gehört.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *auna* = Schriftsprache: *au !na* = bitter wie eine Frucht
- 1) *✱arose* = ein niedriger Baum mit langen, scharfen Dornen; bot. *acacia horrida*; Afrikaans: *Wag'n-bietje-boum*, Schriftsprache: *✱arotse*
- 2) *na* = Schriftsprache: *!na*
- 3) *te arotse* = Schriftsprache: *ti ✱aro(t)se*
- 4) *//gâti* = Schriftsprache: *//gâs xa* = vor Durst, wegen Durst
- 5) *✱ge* = *✱ges* = Unglück; das Wortzeichen wird verwendet, wenn jemand stets in Schwierigkeiten ist.
- 6) *abo* = Vater; gehobene Sprache im Unterschied zu alltagsprachlich *dadab*
- 4, 8) *garo* = v. trocken sein; (vgl. Krönlein/Rust 1969: 72); es ist alltagsprachlich unüblich, *garo* auf Menschen anzuwenden.
- 12) *tâtse* = niemals; das Wortzeichen wird bei sehr heftiger Verweigerung benutzt.

Analyse und Deutung des Liedes:

Die erste und letzte Zeile umreißen das Thema: „Oh du bitterer ✱arob – ich trocknete aus vor Durst.“ Die Art der Bedrängnis, die für diese Situation der Sänger verantwortlich ist, wird nicht genannt. Nur Zeile 5 *✱nū ✱ge* = „schwarzes Unglück“ enthält den Hinweis, daß die Ursache des Durstes nicht in einer Dürre des Landes liegt, sondern in einem undifferenzierten Unglück oder Unheil, vor dem die Menschen flohen. Verglichen mit manchen Preisliedern bietet das Lied jedoch eine Fülle von Information:

Zeile 1 charakterisiert das Verhältnis des Menschen dieser Situation zur Akazie, Zeile 2 stellt den Handelnden selbst vor: „ich stehe in einem ✱arob“,

„In einen Baum gehen“ oder „in einem Baum stehen“ bedeutet im Alltagssprachlichen Gebrauch der Dama: „in den Schatten des Baumes gehen“, „im Schatten des Baumes stehen.“ Zeile 1 und 2 sind im übertragenen Sinn zu erfassen: Als einzige Nahrung bleibt die *¶aros*, die bitter ist, als einziger Schattenspender nicht die Hütte, sondern der Baum. Zeile 4 ist Ausdruck der äußeren und inneren Not des Menschen „Ich trocknete aus vor Durst“; Zeile 5 deutet auf jene Bedrängnis, die die Sänger aus ihrem Gebiet vertrieb. Zeilen 16 und 17 („Hole mich! – Nimm mich nach Hause, so daß ich nach Hause gehen kann!“), deren Gehalt durch Zeile 12 („Du *¶arob* niemals“) angedeutet wird, schließlich wenden sie sich an einen Retter, dessen Name oder Herkunft ungenannt bleiben.

Die Ich-Erzählsituation des Textes erzeugt ein Gefühl des Miterlebens, des Einbezugs in die Erfahrung des Geschehens. Die zahlreichen individualisierenden Attribute vertiefen dieses Gefühl und heben es aus einer Verallgemeinerung heraus.

Konnte z.B. bei manchen Preisliedern ein strenges, durchgängiges Schema der Konstruktion nachgewiesen werden, so folgt dieses Lied einer freien Gestaltung. Eine strikte Gliederung ist nicht feststellbar. So wie der Mensch seinem Unheil ohne Schutz ausgesetzt ist, so entwickelt sich auch der Text des Liedes ohne die hilfreiche Stütze einer schematischen Gliederung. Den mehrfach wiederholten Zeilen stehen solche gegenüber, die nur einmalig ihre Information vermitteln:

Einmal wird wiederholt:

Zeilen 1 und 13: du bitterer *¶arob*

Zeilen 2 und 9: ich stehe in einem *¶arob*.

Viermal wird wiederholt:

Zeilen 4, 8, 11, 15, 19: Ich trocknete aus vor Durst.

Fünfmal wird wiederholt:

Zeilen 6, 7, 10, 14, 18: Vater *¶arob*.

Diese Wiederholungen, die das Bild der bekannten Situation immer wieder hervorzwingen, intensivieren die einmalig gemachten Äußerungen:

Zeile 3: Du mein *¶arob*!

Zeile 5: Schwarzes Unglück!

Zeile 12: Du *¶arob* niemals!

Zeile 16: Hole mich!

Zeile 17: Nimm mich nach Hause, so daß ich nach Hause gehen kann!

Die Zeile, die am häufigsten wiederholt wird, lautet: „Vater *†arob*!“ Diese Personifizierung, die eine respektvolle und ungewöhnliche Beziehung zwischen Baum und Mensch herstellt, vermittelt das Bild des Erleidens: Die *acacia horrida* wird zur Zufluchtsstätte und zur Rettung. Die kurzen, abgehackt klingenden Interjektionen erscheinen mit ihren dunklen Vokalen wie Beschwörungsformeln zu Schutz und Rettung. Das Wortzeichen *abob* = „Vater“, das der gehobenen Sprache angehört, trägt nicht nur den Respekt des Jüngeren vor dem Älteren in sich, sondern auch die Verpflichtung zur Sorge und Besorgnis des Älteren, des Elternteils für das Kind.

Viermal wird „Ich trocknete aus vor Durst“ wiederholt. Das Wortzeichen *garo* = v. „trocken sein, austrocknen“ wird alltagssprachlich nur auf Pflanzen angewendet. Der Text nun verwebt wechselseitig die Pflanze, den Baum *†arob* mit dem Menschen: Wird einmal der *†arob* als Vater bezeichnet, der Baum also personifiziert, so überträgt der Mensch das Geschehen der Pflanze, das Austrocknen, auf sich; in der Wahl des Wortzeichens *garo* verdinglicht er sich zum Baum. Dieses ungewöhnliche stilistische Mittel erzeugt eine tiefe Verbundenheit zwischen Baum und Mensch, wie sie nur durch poetische Mittel ausdrückbar ist. Baum und Mensch gehen zwar keine Identifikation ein, wohl aber eine innere Angleichung, deren Entstehung nicht nur in der Notlage des Menschen zu suchen sein dürfte.

Die einmal wiederholten Zeilen „du bitterer *†arob*“, „ich stehe im Schatten des *†arob*“ bezeichnen konkret den Baum als Nahrungs- und Schattenspende.

Zwischen diese Wiederholungen schieben sich Interjektionen und Imperative, die weiteren Aufschluß über die innere Situation des Menschen geben: Zeile 3: „du mein *†arob*“ dient dem Lobpreis des Baumes, der Schutz und Zufluchtsort wurde; Zeile 5: „schwarzes Unglück“, eine alltagssprachlich durch die Verwendung des Farbadjektivs zusammen mit dem Wortzeichen *†ge* = Unglück unübliche Ausdrucksweise, beschwört die düstere Atmosphäre des Liedes und gleichzeitig eine gewisse Hilflosigkeit dem Unheil gegenüber herauf. Zeile 12: „Du *†arob* niemals“ trägt die Bedeutung der heftigen Verweigerung in sich: Obwohl der *†arob* Retter und Schutz im Unheil ist, zeugt diese Zeile doch von einem Aufbäumen gegen das Schicksal, so eng mit dem *†arob* verbunden sein zu müssen. Zeile 12 dient der inhaltlichen Vorbereitung der Zeilen 16 und 17, die sich an einen numinosen Retter wenden. Die im alltagssprachlichen Imperativ übliche

Partikel *re*, der eine höfliche Form der Aufforderung bewirkt, fehlt in beiden Zeilen. Dies bedeutet, daß sich die Imperative harsch an den Retter wenden, die höfliche Form beiseite lassen und den Charakter eines strikten Befehls erhalten.

So dramatisch das Lied durch die kurzen Stakkato-Interjektionen klingen mag, so harsch die Imperative dem Dama erscheinen, es erstarrt im Statuarischen; Verben der Bewegung fehlen; einen Schluß, eine Lösung deutet der Text nicht an, vielmehr kehren die beiden letzten Zeilen inhaltlich wieder zum Anfang des Liedes zurück.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 1) *!nîn !garin //îna* = durch das Relativpronomen *//îna* ist der Satz für den städtischen Dama wie auch in der modernen Schriftsprache schwerfällig; schriftsprachlich wurde man heute sagen: *!nîn !garina*
- 2) *netita* = Schriftsprache: *nesisa*
- 2) *tsin* = ist vermutlich ein Fehler während des schnellen Sprechens, da das Wortzeichen grammatisch nicht notwendig wäre.
- 2) *ôagun tsin îna* = (vgl. 1); *îna* = Schriftsprache: *//îna*; auch diese Formulierung wirkt veraltet und schwerfällig, ist jedoch unter den Nami-Dama ein beliebtes Stilmittel; Schriftsprache: *ôaguna*
- 3) *nesita* = Schriftsprache: *nesisa*; von der Grammatik oder dem Verständnis her nicht notwendig;
- 4) *ian* = Schriftsprache: *hian*
- 5) *goma* = hier in der Bedeutung: jemand wiederholt eine Geschichte, die er selbst zwar nicht erlebt, sondern nur gehört hat.
- 5) *unge* = Schriftsprache: *onge*
- 6) *//gâti* = Schriftsprache: *//gâs xa*
- 7) *oda ge //gâsi //ô* = Schriftsprache: *oda ge //gâs xa //ô*.
- 8) *aonatse* = Schriftsprache: *au !nate*
Der Satz hieße schriftsprachlich: *tsîdi ge #arote a huites gose, au !nâte*
= (und wir starben gerade vor Durst) als jene *#aros* (P1.) mit dem bitteren Geschmack mir halfen.

- 8) *go* = gestern = bezeichnet die nahe Vergangenheit; das Geschehen liegt nicht länger als eine Woche zurück, da dies schon als lange Zeit empfunden wird.
- 8) *!kho !kha* = hier wieder in der Bedeutung von: singen
- 9) *//naes* = das Singen, der Ton, den ich gerade höre; auch: die Aktion des Singens, die Handlung des Singens, ein Lied erklingen lassen; dagegen: *ams* = das einzelne Lied; Übersetzung: in dieser Weise wurde das Singen gesungen.
- 10) *mîeta* = Schriftsprache: *mîhesa*
- 10) *≠u na ≠arote ...* = Schriftsprache: *≠û //na ≠arote //nâ ti tao //õ.*
- 10) *kharehe* = Schriftsprache: *garehe*
- 11) *tsanas* = Lied, Gesang; *tsanas* und *ams* = Lied, Gesang sind Synonyme und werden alternativ gebraucht. *tsanadi* = v. zusammen sprechen wie ein Chor; Schriftsprache des Gesamtsatzes: *nedi ge garo ūhe aoga tsanas ge.*
- 11) *aoga* = Die Sprecherin benutzt die den Nama mehr gebräuchliche Pluralform für „Männer“; die Dama würden eher sagen: *aogoa*
- 13) *//naun* = Schriftsprache: *//nâu*

Die Hintergrundgeschichte erläutert die äußeren Umstände des Liedes und deckt sich mit seiner Aussage.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Oh du bitterer *≠arob*, meine Nahrung!
- 2) Es ist der *≠arob*, der mir Schatten spendet.
- 3) Du mein *≠arob*!
- 4) Wie der Baum bin ich trocken vor Durst.
- 5) Schwarzes Unglück.
- 6) Du Vater *≠arob*!
- 7) Du Vater *≠arob*!
- 8) Wie ein Baum vertrocknete ich vor Durst.
- 9) Es ist der *≠arob*, der mir Schatten spendet.
- 10) Du Vater *≠arob*!

- 11) Wie ein Baum trocknete ich aus vor Durst.
- 12) Und dennoch: Wäre ich niemals abhängig von dem *‡arob*.
- 13) Du bitterer *‡arob*, meine einzige Nahrung!
- 14) Du Vater *‡arob*!
- 15) Wie ein Baum trocknete ich aus vor Durst.
- 16) Hole mich!
- 17) Nimm mich nach Hause, so daß ich endlich nach Hause zurückkehren kann!
- 18) Du Vater *‡arob*!
- 19) Wie ein Baum trocknete ich aus vor Durst.

Die Alten sind gezogen. Während sie zogen, erreichten einige, die kräftig genug waren, das Wasser. Aber die Frauen und Kinder waren halb tot vor Durst, als sie sich auf der Rast niederlegten. Sie haben nichts zu trinken und nichts zu essen. Nun sind sie also dorthin gezogen. Und nachdem sie Wasser getrunken haben, sagten sie so: „Vor Durst sind wir beinahe umgekommen. Und wir sind in den Schatten der *‡aros* gegangen, in den Schatten der *‡aros*. In den *‡aros*-Baum hinein. Und wir waren beinahe tot vor Durst, als uns die *‡aros* mit ihren bitteren Früchten geholfen hat.“ So wurden die Worte zum Tanz gesungen. Und die Männer haben zu den Worten getanzt. Beinahe wäre ich gestorben, hätte ich nicht von den Früchten der *‡aros* gegessen. Die Männer wurden mit diesem Lied, das ich gerade den Weißen erzähle, gepriesen. Der Vater hat uns nur so viel erzählt. Von den anderen haben wir nichts gehört, sie sind weg, sie sind tot.

15. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *||Nôaba xa re !goabi tani?*
Werde ich jemals den ||Hûab kreuzen?
- 2) *!Aba xa re !gôabi tani?*
Werde ich jemals den Fluß kreuzen?
- 3) *Tariba gaosa ra #hôngaheba?*
Wer wird als Hâuptling eingesetzt?
- 4) *!Hônga |araba gaosa ra #hôngaheba?*
Wird Katzenrippe als Hâuptling eingesetzt?
- 5) *Aise, aise!*
Mutter, Mutter!
- 6) *Tariba gaose ra #hôngaheba?*
Wer wird als Hâuptling eingesetzt?
- 7) *Ais ôa!*
Mutters Kind!
- 8) *Sirib ae tani #ônga?*
Werde (muß) ich auf den Sirib klettern?
- 9) *Doma xa re ||gônga i tani?*
Werde ich jemals den Fluß hinabgehen?
- 10) *Tariba gaosa ra ||huiheba?*
Wer wird als Hâuptling gewâhlt?
- 11) *Tariba gaose ra !nouheba?*
Wer wird als Hâuptling eingesetzt?
- 12) *Sirib ae tani #ônga?*
Werde (muß) ich auf den Sirib klettern?
- 13) *Tariba gaose ra !nouheba?*
Wer wird als Hâuptling eingesetzt?

Erlâuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *||Nônga* = das Trockenflußbett des ||Hônga
- 1) *!gônga* = v. kreuzen, ein Gebiet durchqueren
- 3) *#hôngaheba* = *#hônga* = v.; den Dama der stâdtischen Gebiete ist das Wortzeichen unbekannt; aus dem Textzusammenhang ergibt sich, daÙ

es ein Synonym von *lnau* = v. „einsetzen“ sein muß; *gaosa* = Schriftsprache: *gaose* = als Häuptling

- 4) *lHôa laraba* = „Katzenrippe“; s. Lied Nr. 9
- 5) *aise* = diese Interjektion wendet sich nicht an die leibliche Mutter oder eine ältere Verwandte; sie wird auch dann verwendet, wenn der Verwunderung oder Verunsicherung Ausdruck verliehen wird.
- 8) *sirib* = Bergname; vgl. Lied Nr. 9
- 9) *doma* = Synonym für *!āb* = Fluß, Trockenflußbett; im heutigen Gebrauch nur noch bei den alten Dama zu finden;
- 10) *gaosa* = Schriftsprache: *gaosiba*

Analyse und Deutung des Liedes:

Es handelt sich bei diesem Lied um ein politisches Lied, das mit den Liedern Nr. 1 und vor allem Nr. 9 inhaltlich eng verwandt ist. Die erste und letzte Zeile stellen wieder das Thema: die Bedrängnis in häuptlingsloser Zeit.

Der Steigerung der Spannung dienen die verschiedenen Figuren der Wiederholung; diese Spannung wird durch die Intensivierung des Gefühls der Unsicherheit und Verunsicherung gehalten. Ein direktes Objekt, an das sich das Lied wendet, gibt es nicht; dadurch berührt das Lied in seinem Kontext die gesamte Gemeinschaft. Da kein Retter im Lied angerufen wird, besteht auch nicht die Möglichkeit einer persönlichen Hilfe; dies wieder bedeutet dem Gehalt nach eine weitere Verunsicherung, da niemand genannt wird, der aus der Not herausführt. Als ungewöhnlich kann man die Fragen 1, 2 und 9 ansehen: „Werde ich jemals den lHûab kreuzen?“, „Werde ich jemals den Fluß kreuzen?“, „Werde ich jemals den Fluß hinabgehen?“. Alltägliche Gewohnheiten der Dama werden in Frage gestellt und rücken bedeutungsvoll in den Vordergrund. Aus den Zweifeln, die in diesen Fragen ausgedrückt sind, ergeben sich formal und inhaltlich weitere Fragen (8 und 12): „Werde ich auf den Sirib klettern?“, die das Nichtalltägliche ausdrücken.

Der bedrängte Mensch sieht sich in seinem natürlichen Lebensbereich gefährdet, so daß das Gegensatzpaar Fluß/Berg Ausdrucksmittel dieser Gefährdung werden. Diese Andeutungen genügen den Dama vollends zum Verständnis des Liedes. Die derzeit bewohnte Landschaft mit ihrem Sinnbild Fluß steht für Wohlergehen, das durch Bedrohung in Frage gestellt

ist, während die zukünftige Landschaft mit ihrem Sinnbild Berg für die Flucht aus der Bedrohung, für Flucht aus dem angestammten Gebiet, aber auch für Sicherheit steht. Die Trennung dieser beiden Sinnbilder wird scharf gezogen, sie werden als gegensätzlich erkannt und stilistisch verarbeitet. Man kann so weit gehen, im Fluß und im Berg und ihrer übertragenen Bedeutung polare Gegensätze zu sehen, die für Wechsel und Dauer stehen. Damit wären die Symbole Fluß = das Fließende, der Wechsel, und Berg = das Standhafte, die Dauer geradezu ideal gewählt.

Übertragung des Liedes:

- 1) Werde ich wohl jemals wieder zum ||Hûab hinuntersteigen?
- 2) Werde ich jemals wieder den Fluß kreuzen?
- 3) Wer soll der neue Häuptling werden?
- 4) Soll etwa Katzenrippe, der Gefürchtete, Häuptling werden?
- 5) Oh welche Unsicherheit!
- 6) Wer soll der neue Häuptling werden?
- 7) Oh ihr Menschen unserer Gemeinschaft!
- 8) Muß ich mich auf den Sirib zurückziehen?
- 9) Werde ich jemals wieder zum Fluß hinabgehen?
- 10) Wer soll der neue Häuptling werden?
- 11) Wen werden sie zum neuen Häuptling wählen?
- 12) Ob ich wohl wieder auf den Sirib fliehen muß?
- 13) Wer soll der neue Häuptling werden?

16. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Guosa goma*
Von Guos aus
- 2) *xu gu ge gûo*
als sie gingen
- 3) *gu ge !garu ao.*
gingen sie weit.
- 4) *Guosa llgamsa?*
Ist Guos eine Wasserstelle?
- 5) *Guosa goma*
Von Guos aus
- 6) *xu gu ge gûo*
sie gingen
- 7) *gu ge !garu a o.*
sie gingen weit.
- 8) *Gume anuse.*
Wert, bemitleidet zu werden.
- 9) *Guosa goma*
Von Guos aus
- 10) *xu gu ge gûo*
sie gingen,
- 11) *ogu ge !garu ao.*
sie gingen weit.
- 12) *Ais ôa !gume anutse!*
Mutters Kind, wert, bemitleidet zu werden!
- 13) *Guosa xu go*
Von Guos aus
- 14) *Guosa goma*
von Guos aus
- 15) *xu gu go !gûo gu*
sie gingen
- 16) *!garu a o*
weit.
- 17) *Guosa goma llgamsa?*
Ist Guos eine Wasserstelle?

- 18) *Ka !khume anuse.*
Wert, bemitleidet zu werden.
- 19) *Guosa goma*
Von Guos aus
- 20) *xu gu go gûo*
sie gingen
- 21) *ogu go !garu asa.*
sie gingen weit.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | |
|----|--|--|--|
| 1) | <i>!Guosa xa !gae-!gâ</i>
Von Guos haben aufgesattelt | <i>tsia !gû aoga.</i>
und gingen die Männer. | <i>Oti ge tarati</i>
Und die Frauen |
| 2) | <i>!guite ge !gou.</i>
blieben allein zurück. | <i>Oti ge !gou !laeb ai gu ge aoga</i>
Und als sie in dieser Zeit zurückblieben, waren die Männer | |
| 3) | <i>!garu.</i>
weit | <i>Osge nesisa tarasa nedi ra mî !gui tarasa:</i>
Und nun sagt die Frau, die eine Frau so: | |
| 4) | „ <i>Kha ma !laeb ai gu ni ha?</i>
„Wann werden die Gegangenen kommen?“ | <i>Nego !gû aoga?“</i>
Diese gegangenen Männer?“ | <i>Ti.</i>
So. |
| 5) | <i>Odi ge ra mî:</i>
Dann sagen sie: | „ <i>!Guosa xu gu go !gû ogo !garu a</i>
„Wenn sie von !Guos weggegangen sind, sind weit | |
| 6) | <i>khoegu gumo.</i>
die Männer. | <i>Tae !aromas !ase go !gû xu-e toa tsi</i>
Warum du sogleich das gegangene Ding und | |
| 7) | <i>ne aoga !ase ra #haba hagu ni !khaesa.</i>
diese Männer sogleich du wünschst, daß sie kommen müssen. | <i>O !garugo khoegu.“</i>
Die Männer sind weit.“ | |
| 8) | <i>Ti di ge nesi naude ra mî.</i>
So sagten die anderen. | <i>Oge aogu ge abae tsî a</i>
Und die Männer, nachdem sie gesattelt hatten, | |
| 9) | <i>!gû goa.</i>
gingen. | <i>!Kho-!khahe hagu ge ao ams ge nesa re.</i>
Mit dem Lied wurden nun die Männer gepriesen. | |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *Guos* = Name einer Wasserstelle; *!gūo(s)* = ohne ledernen Schurz;
- 2) *gūo* = Schriftsprache: *!guo*
- 3) *garu* = Schriftsprache: *!garu* = weit; es wird von Dingen, Tieren oder Menschen gesagt, die immer noch weiter gehen; ein Ort kann nicht *!garu* sein: Ein Ort, der weit entfernt ist, wird mit Attributen wie *!nu*, *hōa* charakterisiert; nur Menschen können *!garu* von einem Ort sein, sie bewegen sich noch weiter.
- 8) *gūme* = Schriftsprache: *!khome* = Pass.

Analyse und Deutung des Liedes:

Ohne die von den *Dama* erzählte Hintergrundgeschichte wäre das Lied einem fremden Hörer unverständlich. Die Information wird sehr spärlich durch auseinandergerissene Sätze und Satzteile gegeben: „Von *Guos* aus gingen sie weit.“; „Wert, bemitleidet zu werden.“

Der Sänger des Liedes verzichtet auf eine persönliche Einmischung und tritt weit hinter das Geschehen zurück; er skizziert nur; dem Hörer öffnet sich die Illusion, als betrachte er das Geschehen, das sich in seinem Bewußtsein gleichsam spiegelt.

Das Wandermotiv kehrt in häufigen Wiederholungen wieder; Landschaft oder Natur werden jedoch nicht miteinbezogen; *Guos*, die Wasserstelle, auf die sich die rhetorischen Fragen beziehen, wird nicht näher beschrieben – wichtig sind die handelnden Menschen.

Die ethische Forderung des Liedes, die in der Geschichte *expressis verbis* dem fremden Zuhörer nahegebracht wird, richtet sich im Lied nicht direkt an eine bestimmte Person; es bleibt jedem selbst überlassen, sie zu akzeptieren. Sie ist damit kein Befehl, sondern eine Empfehlung, die der Zuhörer (und auch Sänger) sich selbst in seiner Illusion zu stellen scheint.

Die Erklärung der *Nami-Dama* erst weist das Lied auch als Preislied aus: Es sind die Männer, die ihres weiten Weges wegen bemitleidet werden sollten. Lobpreis und ethische Forderung müßten für europäisches Verständnis weit ausholend erklärt werden: „Statt daß du das Alleinsein beklagst, solltest du lieber an die Männer denken, die sehr weit zur Wasserstelle *Guos* gegangen sind und die es deshalb wert sind, bemitleidet zu werden.“

Während das Lied in sehr vager Form seinen Gehalt vermittelt, unterliegt es einer strengen äußeren Konstruktion: Die drei Informationen lassen sich folgendermaßen bezeichnen:

A = Als sie von *Guos* gingen, gingen sie weit: Zeilen: 1, 2, 3; 5, 6, 7; 9, 10, 11; 13, 14, 15, 16; 19, 20, 21;

B = Ist *Guos* eine Wasserstelle: Zeilen 4,17

C = Wert, bemitleidet zu werden: Zeilen 8, 12, 18;

Daraus ergibt sich folgendes Schema:

A – B – A – C – A – C – A – B – C – A.

Die äußere, strenge Konstruktion des Liedes entspricht nur dann dem strengen, „erzieherischen“ Gehalt, wenn man im Hintergrund die ethische Forderung, die Lied und Geschichte stellen, sieht. Das Lied wurde als *lgaisa* veranstaltet: Das Wartenlernen, das in der Hintergrundgeschichte zum Lied gefordert wird, ist anscheinend in der Wertskala der Dama von besonderer Wichtigkeit, andernfalls eine einfache Ermahnung ohne Zeremonialtanz doch genügen würde. Stilistisch wird die Unrast der Frau durch die kurzen, auseinandergerissenen Satzteile deutlich – ein Gegensatz zur Ermahnung der Frau, die in der Geschichte formuliert wird. Im Lied selbst wird die Belehrung nicht sichtbar – in der Geschichte zum Lied steht sie an vorderster Stelle, womit ein gravierender Unterschied in der stilistischen Behandlung eines Themas in einem Lied oder einer Erzählung erkennbar wird: Die gebundene Form des Liedes verschlüsselt ein Thema (hier: der Belehrung und Ermahnung) bis zur Grenze der Unverständlichkeit – die Erzählung kennt diese Art der Restriktion nicht.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 6) *xu-e* = zärtliche Form für den geliebten Mann; wörtlich: mein Ding (*xutse*); unter den Nami-Dama ist es üblich, statt *khoeb* (*khoes*) = Mensch, Mann (Frau) *xub* (*xus*) zu verwenden; *xub* (*xus*) wird als „freundlicher“ empfunden und meist direkt als Kosewort benutzt;
- 7) *#haba* = v. wünschen, wollen
- 7) *garugo* = Schriftsprache, hier: *!garugo*
- 8) *abae* = Schriftsprache, hier: *abahe* = Pass. ein kleines Kind im

Rückenfell tragen; auch: in einem Sattel sitzen

- 9) *re* = Partikel, der nur unter den Dama verwendet wird; er bedeutet, ans Ende einer Geschichte gesetzt, dass man die erzählte Begebenheit überlegen und beherzigen soll; *re* ist durch ein einzelnes Wortzeichen nicht übersetzbar, doch jeder Dama, der es hört, versteht, daß man die Moral der Geschichte nicht vergessen soll.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- | | |
|------------|--|
| 1 bis 3) | Die Männer gingen weit von Guos aus. |
| 4) | Guos – ist es wohl die Wasserstelle? |
| 5 bis 7) | Die Männer gingen weit von Guos aus. |
| 8) | Ihres Weges wegen sind sie wert, bemitleidet zu werden. |
| 9 bis 11) | Die Männer gingen weit von Guos aus. |
| 12) | Mutters Kind! Ihres weiten Weges wegen sollten sie bemitleidet werden. |
| 13 bis 16) | Die Männer gingen weit von Guos aus. |
| 17) | Guos – ist es wohl die Wasserstelle? |
| 18) | Ihres weiten Weges wegen sollten sie bemitleidet werden! |
| 19 bis 21) | Von Guos aus gingen die Männer weit. |

Von Guos aus haben die Männer aufgesattelt und gingen. Und die Frauen blieben allein zurück. Und als sie in dieser Zeit zurückblieben, sind die Männer weit gegangen. Und nun spricht die Frau, die eine Frau so: „Wann kommen die Männer zurück, die Männer, die gegangen sind?“ So sprach sie. Und dann sagen die anderen Frauen: „Wenn sie von Guos weggegangen sind, dann sind die Männer weit von uns entfernt. Du darfst nicht wünschen, daß der geliebte Mann, der nun gegangen ist, sogleich zurückkehrt. Die Männer sind weit von uns entfernt. Sei geduldig.“ So sagten die anderen. Die Männer kehrten zurück, nachdem sie gesattelt hatten. Und mit diesem Lied nun wurden sie bei ihrer Rückkehr gepriesen.

17. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Arari tarasa taes ta mîo?*
Was sagt man über die Frau von Ararib?
- 2) *A hoase ge ra khoere.*
Wir alle suchen die Menschen.
- 3) *A †Hôaheb tarasi tani †lgae?*
(Werde) Muß ich von †Hôahebs Frau berichten?
- 4) *A hoaso ra aore.*
Schaut ihr alle nach Menschen?
- 5) *Nami-Igoasa aona.*
Bittere Nami-Tochter.
- 6) *Ae nami-Igôa aonasa tae.*
Oh Nami-Tochter, die bitter ist.
- 7) *Nami-Igôasa aonasa.*
Bittere Nami-Tochter.
- 8) *Neba se ge re khoere.*
Hier suchen wir die Menschen.
- 9) *Nama !huba go ro khoere.*
Im Nama-Land Menschen besucht.
- 10) *Nami-Igôa aonasa tae hō.*
Ich habe eine bittere Nami-Tochter gefunden.
- 11) *E nami-Igôasa hō hao.*
Nami-Tochter, er fand.
- 12) *Nami-Igoasa hō hao.*
Nami-Tochter, er fand.
- 13) *Khoegoa se ge re ôa rao.*
Wir suchen die Menschen.
- 14) *Ôara ita ra aunasa tae hō.*
Ich habe die bittere Frau bekommen, die Kinder bekommt.
- 15) *†Ga tani †uis geo*
Ich werde auf den Berg klettern
- 16) *†khaoa sao aunasa tae hō.*
mit dem bitteren Kaktus, den ich fand.
- 17) *„Mahe tao‘ ti tâe †gaegao.*
So daß ich sagen kann: ‚Mir wurde gegeben.‘

- 18) *Nami-lgoa aunasa tae ho.*
Nami-Tochter, eine bittere, die ich fand.
- 19) *Neba se ge re #hoa heo.*
Wir haben hier gelitten. (Wir sind hier schlecht behandelt worden.)
- 20) *Neba se ge re #hôa heo.*
Wir haben hier gelitten.
- 21) *Auna tarasi mîe mîe.*
Über die bittere Frau wird gesprochen gesprochen.
- 22) *Khoesorob tarasi kha mîhe i go ro?*
Haben sie von Khoesorobs Frau gesprochen?

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- 1) *Nîhe lli eta mî toa tsi ta ge tita ra trokhoe.*
So gesagt, das gesagt, ich habe und übersetze das, Dolmetscher.
- 2) *Nedi i ge ge hîe: Oxae lgôas ge osge oxae lgôasa*
So taten sie: Das Mädchen war eine Jungfrau und das Jungfraumädchen
- 3) *llgûb ti mîsa llnou tama ha. Tsisge oxae lgôasa*
die Rede des Vaters hat nicht gehört. Und die Jungfrautochter
- 4) *khae tsi ra !gû!* *Xawes ge llnas go nesi a lnam khoeb*
steht auf und läuft herum. Aber sie hat nun nicht den Mann, der sie liebt,
- 5) *llîba !gaise !kho loa tama hâ. Oige ra mîhe nou llîsa*
ihn gut aufgenommen. Und es wird gesagt, er will
- 6) *ra ti-ambi. „Khoetros ti ôasa gaise a aona, a au!na a,*
sie freien (Pass.). „Khoetros meine Tochter ist sehr bitter, bitter ist sie,
- 7) *tsi gaise !kho loa te tama. Tsi ta #gao tama*
und sie nimmt von mir nicht gut an (die Worte). Und ich will sie nicht haben
- 8) *Khoetrot ti ôata !gamesa. “ Mîhe tsi nesisa kai khoen*
um Khoetros Tochter zu heiraten.“ Gesagt und nun die Menschen
- 9) *llîna lhuruba he lhuruo; llî daob ae nesisa Khoetrob*
sie haben das Spiel gespielt, auf diesem Weg nun Khoetrobs

- | | | | |
|-----|--|---|---------------------|
| 10) | <i>ôasa ge !kho-!kha</i>
Tochter gepriesen, | <i>khoeb nouba ra #kha xui ao.</i>
weil sie den anderen Mann verweigert hat. | <i>Nedi i</i>
So |
| 11) | <i>ge //i amsa ge //naeche.</i>
wurde dieses Lied gesungen. | | |

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *Arari* = Schriftsprache: *Ararib di*; *Ararib* = Dama-Eigenname, mask.
- 1) *taes* = Schriftsprache: *tare es*
- 3) *#Hôaheb* = Dama-Eigenname, mask.; (eigentlich: jemand, der eine Nachricht oder Information bekommt); Schriftsprache: *#Hôaheb di tarasa*
- 5) *Nami-Igôasa* = Schriftsprache: *Namib di Igôas* oder *Nami-dama Igôas*
- 5) *auna* = Schriftsprache: *au !nâ*; mit einem bitteren Geschmack, jedoch nicht unerträglich bitter; im Lied wird das Attribut auf das Mädchen angewandt und erhält die erweiterte Bedeutung: hart(näckig) sein, sich weigern, den Mann zu heiraten
- 9) *nama* = vermutlich Sprechfehler für: *nami*
- 16) *//khaoa* = *//khaos* = ein sehr giftiger Kaktus; er wächst auf Hügeln und Bergen. Die Dama-Frauen der Umgebung von Usakos verwenden seinen Saft zusammen mit Milch, um sich oder jemanden zu vergiften.
- 15, 16) Die Zeilen sind im übertragenen Sinn zu verstehen: ich werde versuchen, sie zu heiraten, obwohl sie „bitter“ d.h. hartnäckig ist und sich weigert.
- 17) *tae* = Schriftsprache: *tani*
- 17) *//gaegao* = die verschiedenen Wortzeichen für „reden, sagen, sprechen, erzählen“ unterliegen im Dama einer inneren Intensivierung: im alltäglichen Gebrauch verwendet man *mî*, das Alltägliche, Leicht-zunehmendes, Heiteres, nichts Ernstes beinhaltet; spricht man von schwerwiegenden, ernsten, bedrohlichen Dingen, so gebraucht man *//gae*; das gewichtigste Wortzeichen ist jedoch *//gaegao*, dessen Verwendung einen tiefen Ernst, eine schwere seelische Not offenbart.
- 19) *#hôa* = v. mißhandeln, erleiden, erdulden; Schriftsprache: *#khôa*

21) *auna tarasi mîe mîe* = Schriftsprache: *au !na taras xa mîhe mîhe*

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied drückt in einer *lgaisa* öffentlich die Enttäuschung eines Mannes aus: Eine Ich-Erzählsituation führt den weiten Weg eines Mannes vor, der bis ins Nami-Damaland zog, einen „Menschen zu suchen“, eine Frau zu finden. Die häufigen Wiederholungen von „wir suchen die Menschen“ deuten auf seine vielen vergeblichen Versuche, eine passende Frau zu finden. Trotzdem ist das Thema dieses Liedes nicht, wie es auf den ersten Blick erscheint, die Suche nach dieser Frau, sondern wird auch hier wieder, wenn auch verklausuliert, in der ersten und letzten Zeile genannt: „Was sagt man über die Frau von Ararib?“, „Haben sie von Khoesorobs Frau gesprochen?“ Diese beiden Fragesätze stellen zwei Frauen als beispielhaft vor; ihr Verhalten, ihr Gebaren brauchen nicht ausgeführt zu werden – die Zuhörer und Sänger kennen die handelnden Menschen. Diese beiden Frauen, zu denen in Zeile 3 †Hôahebs Frau hinzutritt, bilden den Gegensatz zum „bitteren Nami-Mädchen“. Die Themenstellung enthält den Tadel der Frau, von der das Lied handelt, die dargestellte, lange Suche des Mannes nach dieser Frau ist das stilistische Mittel, das den Tadel intensiviert. Damit erhält das Lied eine ethische Forderung, die in der *lgaisa* öffentlich dargestellt wird. Eine Frau oder ein Mann werden also nicht nur wegen einer guten Tat oder wegen sanftmütigen Verhaltens von der Gemeinschaft gelobt, sondern auch das Einzelschicksal eines unglücklichen Mannes kann von der Gemeinschaft aufgefangen und in der *lgaisa* öffentlich und gemeinsam artikuliert werden. Somit löst die *lgaisa* nicht nur Probleme der Gemeinschaft, sondern übernimmt auch für das Individuum diese Aufgabe, indem durch die öffentliche Artikulation versucht wird, eine Änderung der bestehenden Lage zu erreichen.

Die im Lied genannten Frauen (Zeilen 1, 3, 22) werden als Beispiele und Vorbilder angeführt, die die ethische Forderung des Wandels der besungenen Frau enthalten. Damit korrespondiert Zeile 21 „über die bittere Frau wird gesprochen gesprochen.“ Diese Aussage enthält in sehr zurückgenommener Form eine weitere ethische Forderung: Nur über die bitteren, harschen Frauen wird gesprochen; eine Frau, die erfährt, daß man über sie redet, weiß, daß sie als „bitter“ empfunden wird. Zeile 21 trägt die Mahnung in sich, daß Frauen sich hüten sollen, ins Gerede zu kommen, um nicht als lieblos, bitter und harsch zu erscheinen.

Das Lied verfügt über eine fortlaufende Handlung und läßt sich in verschiedene inhaltliche Abschnitte teilen:

- Abschnitt 1:** Zeilen 1–4: in ähnlich lautenden Sätzen wird einem Schema a-b-a-b folgend das Thema vorgestellt. *a* betrifft die als Vorbild genannten Frauen, *b* die Suche allgemein.
- Abschnitt 2:** Zeilen 5-7: drei Interjektionen über die bittere Nami-Tochter: Jene Frau wird durch inhaltliche Wiederholungen charakterisiert, der die *lgaisa* zur Ermahnung gilt; diese Zeilen bezeichnen wir mit *c*.
- Abschnitt 3:** Zeilen 8-13: in Variationen werden hier die Suche und die Frau, die gefunden wurde, genannt; auch dieser Abschnitt folgt einer inneren Gliederung: b-b-c-c-b.
- Abschnitt 4:** Zeilen 14-17: Abschnitt 4 enthält neue Inhalte, die, an das Bild der bitteren, harschen Frau anknüpfend, die vorangegangenen Abschnitte weiterführen: Die Charakteristik der Frau wird erweitert; die Suche des Mannes ist in diesem Abschnitt nicht mehr nur Suche, sondern das verzweifelte Bemühen, die Liebe seiner Frau zu erringen. Die Wahl der Wortzeichen drückt den tiefen Ernst, die Verzweiflung des Mannes aus: *//gaegao* = v. „sagen, sprechen“ wird sehr selten verwendet und trägt die Gewichtigkeit einer Verzweiflung. So offen und klar der Mann seine innere Situation durch das Wortzeichen *//gaegao* darlegt, so sehr vermißt der europäische Hörer ein Wort für „Liebe“, die dem Gehalt entsprechend von zentraler Bedeutung ist.
- Abschnitt 5:** Zeilen 18-20 stellen den Höhepunkt des Liedes dar, in dem das Bild der bitteren, lieblosen Frau mit dem des Leidens verknüpft wird. Die Aussage „Wir haben hier gelitten“, die wörtlich wiederholt wird, ist für die Dama sehr ungewöhnlich: Es entspricht nicht dem Verhaltenskodex, in dieser unverschlüsselten, unverblünten Art die Emotionen eines Menschen zu offenbaren. Werden innere Spannungen dennoch in aller Kraßheit dargelegt, so muß gewichtiger Grund dafür bestehen: Hier liegt die Ursache in der Lieblosigkeit der Frau.
Das gesamte Lied erfährt bis zu diesen Zeilen eine Steigerung: Beschreibt Abschnitt 1 noch allgemein die Vorbilder der Frau und die Suche nach ihr, zeichnet

Abschnitt 2 in Interjektionen das Bild einer harschen Frau, so verknüpft Abschnitt 3 die Suche mit der abgeschlossenen Tat des Findens. Mit Abschnitt 4 ist das Bild der Frau nicht mehr allgemein, verschwommen, sondern erhält Klarheit, Schärfe und Kontur. Auch das Allgemeine der Suche des Mannes wandelt sich in tiefes, ernstes Bemühen um die Frau. In Abschnitt 5 erhält dieses Bemühen den Höhepunkt im Ausdruck des Leidens.

Abschnitt 6: Zeilen 21 und 22 wenden sich in deutlicher Mahnung an die Frau und führen in der letzten Zeile an die Vorbilder des Anfangs zurück.

Folgt die Darstellung des Gehaltes des Liedes einem streng sich entwickelnden Schema, so unterliegt auch die äußere Form des Textes einer strikten Konstruktion. So ergibt sich folgendes Konstruktionsschema, wobei *d* und *e* in den Abschnitten 4 und 5 die abweichenden Inhalte, nämlich die Darlegung der inneren Situation des Mannes bezeichnen:

Abschnitt 1: a–b–a–b

Abschnitt 2: c–c–c

Abschnitt 3: b–b–c–c–c–b

Abschnitt 4: c–d–d–d

Abschnitt 5: c–e–e

Abschnitt 6: c–a

Das Konstruktionsschema zeigt, wie sich das gesamte Lied mit seinem Gehalt um das Bild der bitteren, harschen, lieblosen Frau rankt.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

2) *oxae* = Jungfrau; meist wird verwendet: *oaxae* = unverheiratet

4, 5) *khoeb //iba* = die Wiederholung des Relativpronomens läßt den Satz in den Ohren der städtischen Dame schwerfällig klingen; diese Art des Sprechens (auch in 7, 8: *kai khoen //ina*) wird vielfach heute als lächerlich empfunden; in improvisierten „Theaterstücken“ und Wiedergaben von Märchen und Geschichten, wie sie häufig die Lehrer von ihren Schülern spielen lassen, werden diese Sprachformen dazu verwendet, die alten Dame, die Nami-Dama oder vielfach die

analphabetischen Dama zu charakterisieren.

- 6) *ti-ambi* = Schriftsprache: *ti-ammi* = v. freien, einen Heiratsantrag machen, um das Ja-Wort zu erhalten
- 6) Khoetrob in der Geschichte ist Khoesorob im Lied.
- 7) *tsi gaise* = Schriftsprache: *tsi !gaise*
- 8) *Khoetrot ti ôata* = Schriftsprache: *Khoetros di ôasa*
- 9) *lli daob ae* = auf diesem Wege, in dieser Weise; schriftsprachlich wird heute mehr: *!khais !aroma* verwendet, was im Sinnzusammenhang nicht so ernst, streng und bedeutungsvoll wie *lli daob ae* ist.
- 9) *lhuruba* = Spiel: Tanz und Gesang

Anmerkungen zur Geschichte:

Die Erläuterungen der Nami-Dama decken sich nicht mit Inhalt und Gehalt des Liedes. In der Geschichte ist ebenfalls ein Bruch im Inhalt festzustellen (Zeilen 7 und 8). Möglicherweise wurden hier zwei verschiedene Ereignisse vermischt.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Spricht man etwa schlecht über die Frau von Ararib?
- 2) Wir alle suchen einen Menschen, der zu uns paßt.
- 3) Gibt es einen Grund, schlecht von ðHôahebs Frau zu sprechen?
- 4) Suchen wir nicht alle einen Menschen, der zu uns paßt?
- 5) Bittere Nami-Tochter!
- 6) Oh Nami-Tochter, die bitter ist!
- 7) Bittere Nami-Tochter!
- 8) Wir suchen nach einem Menschen.
- 9) Im fernen Nami-Land habe ich eine Frau gesucht.
- 10) Ich habe eine harsche, bittere Nami-Tochter gefunden.
- 11) Die Nami-Tochter – er fand sie.
- 12) Die Nami-Tochter – er fand sie.
- 13) Wir alle suchen einen Menschen, der zu uns paßt.
- 14) Ich habe eine bittere, harsche Frau gefunden, die meine Kinder bekommt.

-
- 15, 16, 17) Ich werde mit ihr auf den Berg ziehen, mit der lieblosen Frau, die ich fand, so daß ich einst aus der Einsamkeit mit ihr sagen kann: Mir wurde ihre Liebe gegeben.
- 18) Nami-Tochter, eine lieblose, die ich fand.
- 19) Wir haben hier gelitten.
- 20) Wir haben hier gelitten.
- 21) Nur über eine harsche, lieblose, bittere Frau wird gesprochen.
- 22) Hat etwa jemals jemand über Khoesorobs Frau Klagen gehört?

So spreche ich – übersetze das, Dolmetscher! So wurde früher gehandelt: Das Mädchen war eine Jungfrau, aber dieses Jungfraumädchen hörte nicht auf die Worte seines Vaters. Die Jungfrau, die Tochter bleibt nicht gesittet zu Hause. Und sie behandelt den Mann, der sie liebt, schlecht. Es wird gesagt, er will sie heiraten. „Die Tochter von Khoetros ist bitter, harsch, lieblos ist sie. Und sie nimmt meine Worte nicht gut auf. Ich will sie nun nicht mehr heiraten.“ So hat er gesagt, und nun haben die Menschen das Lied gesungen und den Tanz getanzt. So wurde Khoetrobs Tochter gepriesen, weil sie sich dem anderen Mann verweigert hat. Deshalb wurde dieses Lied gesungen.

18. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Dai //game s̄uxae!*
Schlechtes, milchiges Wasser! (wäßrige Milch!)
- 2) *IKhinibe, Ikhinibe!*
Dickbauch, Dickbauch (= ein Käfer)
- 3) *IKhinibe //goasetse!*
Du Dickbauch mit den Knien!
- 4) *//Hâi ta //humsa m̄utsi!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch (Magen) sehen kann!
- 5) *//Hâi ta //h̄umsa m̄utsi!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 6) *IKhinibe saib aos gum nesao!*
Dickbauch, das ist die Frau von deinem älteren Bruder!
- 7) *Aob aos gum nesao!*
Die Frau von dem Mann!
- 8) *IKhinibe //hâi ta //h̄umta m̄usi!*
Dickbauch, fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 9) *IKhinibe //goasetse!*
Dickbauch mit Knien!
- 10) *Dai i ge //game re, //game re!*
Das Wasser ist milchig, das Wasser! (Die Milch ist wäßrig!)
- 11) *Dai i ge //game re!*
Das Wasser ist milchig! (Die Milch ist wäßrig!)
- 12) *IKhinibe //hâi ta //h̄umta m̄usi!*
Dickbauch fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 13) *//Hâi ta //h̄umsa m̄usi!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 14) *//Hâi ta //humsa m̄usi!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 15) *IKhinibe //hâi ta //h̄umsa m̄usi!*
Dickbauch, fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 16) *IKhinibe //goasetse!*
Du Dickbauch mit Knien!
- 17) *IKhinibe //goasetse!*
Du Dickbauch mit Knien!
- 18) *Dai ge //game re, //game re!*

- Wasser ist milchig, Wasser. (Die Milch ist wäßrig!)
- 19) *//Khinibe //goasetse!*
Du Dickbauch mit Knien!
- 20) *//Hâi ta //humsa mûsi!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 21) *//Hâi ta //hûmsa. mûsi!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann!
- 22) *//Hinibe //goasetse!*
Dickbauch mit Knien!
- 23) *//Hâi ta //humsa mû!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehe!
- 24) *Sai //gâus ge nesao.*
Dies ist deines Bruders Haus.
- 25) *//Hinibe he!*
Dickbauch!
- 26) *//Hâi ta //hûmsa mû!*
Fliehe, daß ich deinen Bauch sehe!
- 27) *Dai i ge //game re.*
Das Wasser ist milchig. (Die Milch ist wäßrig.)

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 1) | <i>Dai ge a //gam.</i>
Milch ist Wasser. | <i>Oige dai-i ahe ra xawe //âhe tama ha.</i>
Und die Milch wird getrunken, aber du wirst nicht satt. | |
| 2) | <i>Onge nesi kai khoena ge //am.</i>
Und nun haben die Alten in die Hände geklatscht. | <i>//Hurub neba ge</i>
Diesen Gesang | |
| 3) | <i>//hurubi.</i>
gespielt. | <i>Oige dai-e //game re,</i>
Und die Milch ist Wasser, | <i>//khinibetse!</i>
du Dickbauch! |
| 4) | <i>Sa-aib //gâusa nesa,</i>
Deines älteren Bruders Haus ist dies, | <i>ia tsi dai-e //îe nesisa utsi ha ūtsi;</i>
daß du nimmst die Milch und bringst sie nun; | |
| 5) | <i>ta ra a,</i>
ich trinke gerade, | <i>xawe ta //â tama dai-i,</i>
aber mich sättigt nicht die Milch, | <i>kha</i>
oh du |
| 6) | <i>//khinibe!</i>
Dickbauch! | <i>Sa îb //gâusa, //khinibe?</i>
Ist es deines Vaters Haus, Dickbauch? | <i>Sida di //gâus ge.</i>
Es ist unser Haus. |
| 7) | <i>O satsa ma khoe !noatsa,</i> | <i>ots kha dai-e ūtsi</i> | |

- Was für eine Art Mensch bist du, und du Milch nimmst und
- 8) *ūtsi //game ha ra mata* *Dai-i ge //game,* *//hai-//ui*
nimmst und Wasser uns geben kommst. Milch ist Wasser, graue Nahrung
- 9) *tama-i.* *Netib ge //kхинibe sadu di !hūb aeb ae lawihe*
ist es nicht. Das ist was der Dickbauch, der in eurem Land in der Regenzeit ist
- 10) *tsi ge re !gū //kхинibena* *Ah, ti mî //i //kхинibega*
und die Dickbäuche gehen. Ah, es wird von den (wirklichen) Dickbäuchen
- 11) *mîhe;* *ogu ge khoen xa aibes di kai khoen xa.*
gesprochen: durch die Menschen, die Alten der Zeiten (durch die Alten der vorigen Zeit).
- 12) *Oige //gam dai-e aibes di kai !khoen //ina //gam dai-e*
Und die Wassermilch den Alten der Zeiten ihnen die Wassermilch
- 13) *//kхинibebi ra mahe.* *Oige nesisa:* *„//Kхинibeb //goase*
vom Dickbauch gegeben. Und nun: „Dickbauch mit den Knien
- 14) *tse, sa dai-i ge //game re.* *O, sida ≠û-i ge a Inoro.*
du, deine Milch ist Wasser. O, unser Essen ist trocken.
- 15) *Ots daiba ra hau,“* *nedi ge !hoahē mîte.* *Neda ra*
und du bringst Milch,“ so wurden die Worte gesagt. Diese (Dinge)
- 16) *//ami ge maman, ain ge re mî xuna.*
die wir sagen, ist, was die Mütter, die Alten sagten Dinge.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *sūxae* = schlecht; Schriftsprache: *tsuxue*
- 2) *//kхинibeb* = ein Käfer; die Damān übersetzten *//kхинibeb* mit Afrikaans: Dickpens; in den gängigen Nama-Dama-Lexika ist *//kхинibeb* nicht verzeichnet.
- 3) *//goasetse* = du mit den bemerkenswert weit herausstehenden, abstehenden Knien
- 4) *//hâi* = v. fliehen; Schriftsprache: *//kai*
- 4) *//hûmsa* (*//hûmta*) = Magen; Schriftsprache: *//khomsa*, *//khumsa*; der

Dickbauch verfügt über einen im Verhältnis zum Vorderteil sehr großen hinteren Körperteil.

10) *re* = in der Bedeutung, daß man sich an das vorher Gesagte erinnern muß; die Diktion der gesamten Zeile wird von den städtischen Dama als sehr schwierig und kompliziert empfunden und entspricht nicht mehr der Alltagssprache.

24) *saib* = der ältere Bruder; Schriftsprache: *sa aib*

Analyse und Deutung des Liedes:

Die erste und die letzte Zeile umreißen das Thema: „Schlechtes, milchiges Wasser (schlechte, wäßrige Milch) – das Wasser ist milchig (Die Milch ist wäßrig)“: Ein Mitglied der kleinen Dama-Gemeinschaft stahl Milch und verdünnte den Rest mit Wasser, um den Diebstahl zu vertuschen. Nach dem Verhaltenskodex der Dama ist es nicht üblich, einen Verdächtigen auf seine Tat hin anzusprechen; man bedient sich statt dessen eines Symbols, z.B. eines Tieres, das man dieser Tat beschuldigt, und ist sich sicher, daß derjenige sich erkennt und die ihm gebotene Möglichkeit zur Umkehr nutzt. Das Dama-Wortzeichen *†gan* = v. bedeutet, eine andere Person, ein Symbol oder ein Tier dazu zu benutzen, den Fehler eines Menschen aufzuzeigen. Diese Verhaltensform ermöglicht in den kleinen Dama-Gemeinschaften eine friedliche Lösung der Probleme, da der einzelne nicht vor aller Augen seiner Tat bezichtigt wird und er durch eine mögliche Umkehr sein Gesicht wahren kann.

In diesem, Lied übernimmt der *lkhinibeb*, der Dickbauch, die Rolle des Verdächtigen. Die Dama glauben, daß der Käfer, obwohl er sehr klein ist, keine Furcht kenne. Wenn sie ihn mit einem kleinen Stöckchen necken, amüsieren sie sich über seine Reaktionen.

Die erste und zweite Zeile des Liedes nennen den Anlaß, der zur Veranstaltung dieser *lgaisa* führte: Die Milch ist verwässert – oh du Dickbauch! Alle Teilnehmer des Zeremonialtanzes und auch die Betroffenen kennen den Hintergrund, so daß auch Erläuterungen, an wessen Stelle der *lkhinibeb* steht, nicht notwendig sind. Die Situation ist so eindeutig, daß das Lied sogar auf die ansonsten so beliebten (rhetorischen) Fragen verzichtet. Statt dessen lebt das Lied von den zahlreichen Wiederholungen, die zwar keine Emphase, keine Steigerung der Spannung bewirken, sondern den Vorwurf des Diebstahls, die Anklage in das Bewußtsein einhämmern. Durch die wenigen, jedoch markanten

Informationen und ihre Wiederholungen könnte das Lied unbegrenzt weitergesungen werden – es folgt keinem Handlungsablauf.

Folgende Zeilen werden wiederholt:

Zeile 10 dreimal: *dai-i ge //game re* = Das Wasser ist milchig (Die Milch ist wäßrig).

Zeile 3: fünfmal: *!khinibe //goasetse* = Dickbauch mit den Knien.

Zeile 4: zehnmal: *!!hâi ta !!hûmsa mûtsi* = Fliehe, daß ich deinen Bauch sehen kann.

Die nicht wiederholten Zeilen lauten:

Zeile 1: *dai //game sûxae* = schlechtes, milchiges Wasser (schlechte, wäßrige Milch), wobei diese Zeile inhaltlich mit Zeile 10 und ihren Wiederholungen übereinstimmt.

Zeile 2: *!khinibe, !khinibe* = Dickbauch, Dickbauch; eine Interjektion, die inhaltlich durch Zeile 3 und ihre Wiederholungen gedeckt ist.

Zeilen 6 und 7: *!Khinibe saib aos gum nesao* = Dickbauch, das ist die Frau von deinem älteren Bruder; und: *aob aos gum nesao* = die Frau von dem Mann; Zeile 7 ist eine inhaltliche Wiederholung von Zeile 6; der Hinweis auf die Frau des älteren Bruders bedeutet, daß ihr die Milch gestohlen wurde; der Vorwurf des Diebstahls wird um so schwerwiegender, als der Dieb seine eigene Familie bestahl.

Zeile 24: *sai //gâus ge nesao* = dies ist deines Bruders Haus ist eine inhaltliche Wiederholung der Zeilen 6 und 7 und ihres darin erhobenen starken Vorwurfs.

Zeile 25: *!hinibe he* = du Dickbauch, ist eine einfache Interjektion ohne Attribute.

Auch die nicht wiederholten Zeilen führen also die Handlung nicht fort, sondern dienen einer Intensivierung der Anklage, des Vorwurfs.

!khinibeb, der Dickbauch, wird zur Metapher des Diebes; es findet jedoch keine Personifizierung statt, so daß dem Tier die Eigenschaften des Diebes übertragen werden; es ist eher ein umgekehrter Prozeß: Die artspezifischen Merkmale werden vertieft und individualisiert.

Eine personale Erzählsituation herrscht vor; der Erzähler verzichtet auf eine eigene Einmischung, er tritt hinter dem Geschehen so weit zurück, daß seine Anwesenheit dem Leser oder Hörer nicht mehr bewußt wird; vielmehr eröffnet sich ihnen die Illusion, selbst am Schauplatz des Geschehens zu sein, was ein besonderes Gefühl der Unmittelbarkeit hervorruft.

Das Lied hat belehrenden Charakter, indem es symbolisch und kritisch das Fehlverhalten eines bestimmten Menschen in einer bestimmten Situation darstellt; es kennt keinen eigentlichen Höhepunkt und kein dramatisches Moment.

Die Spannung des Liedes wird von zwei ungewöhnlichen Bildern getragen: milchiges Wasser (wäßrige Milch), Dickbauch mit den Knien. Diese beiden Bilder entfernen sich aus dem alltagssprachlichen Gebrauch und zeichnen das Lied eben als ein solches aus.

Das einzige Motiv des Liedes, nämlich der Vorwurf oder die Anschuldigung eines Diebstahls, ist voll durchgehalten. Die ethische Forderung wird auch hier, wie in verschiedenen anderen Liedern, nur indirekt formuliert; man erkennt sie nur in der Hintergrundgeschichte zum Lied.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 2) *llam* = v. in die Hände klatschen, um mit einem Lied zu beginnen
- 4) *sa-aib* = älterer Bruder
- 4) *dai-e llie* = schwerfällige Nami-Dama-Form für Schriftsprache: *dai-e*
- 4) *ūtsi* = v. nehmen (*ha ū* = v. bringen)
- 5) *ta ra a* = Schriftsprache: *a ta ra*
- 5) *dai-i* = Schriftsprache: *dai-e*
- 5) *kha* = Aufruf des Erstaunens
- 4, 5) *sa-aib ... kha lkhinibe* = In diesem Satz sollte der Erzähler eigentlich zum Kardinalpunkt der Geschichte kommen und den Anlaß des Liedes nennen. Aber statt dessen hört er plötzlich in der Geschichte auf und fährt nicht so fort, wie er nach der Struktur und Konstruktion der Sätze und der Geschichte an sich begonnen hat. Dies ist eine oft gemachte, persönliche Beobachtung, daß die Redner z.B. auch auf Versammlungen plötzlich im Redefluß, der ein Ereignis oder eine Begebenheit beschreibt, abrechnen, anstatt zum Kardinalpunkt zu

gelangen. Meist beginnen sie dann wieder in etwas veränderter Form von vorne. Der Dama-Kommentator beschrieb es so: „Sie gehen wie eine Katze um den heißen Brei herum.“ Wenn sie nach der Konstruktion der Sätze zum Höhepunkt der Geschichte gekommen wären, würde der begonnene und plötzlich unterbrochene Satz vermutlich folgendermaßen fortgeführt worden sein: *ū tsi ha ū tsi a ta ra xawe ta llâ tama dai-e ni llgam llhō !na, kha lkhinibe?* = „du hast Wasser in die Milch gegossen.“ Erst in den Zeilen 7 und 8 nennt der Erzähler den Anlaß zu Lied und Geschichte.

- 7) *!noatsa* = welche Art Mensch; *!noatsa* ist eine Wendung, die vor allem unter den Dama gebräuchlich ist; die Nama verwenden statt dessen *!oa*
- 8) *lhai llui* = graue Nahrung: als grau wird jene Nahrung bezeichnet, die nicht besonders gut schmeckt und recht trocken ist; *lhai* = „grau“ wird nicht im übertragenen Sinn verwendet (z.B. als „farblos“, „fade“), sondern ganz real: Die Dama sagen, daß, wenn man zuerst eine solche Nahrung mit den Fingern berührt und anschließend die dunkle Haut des Körpers, so sieht man einen grauen Farbtupfer.
llui = Schriftsprache: †*u*
- 9, 10) *netib ge ...* = im Satzverlauf unterliegt der Redner einem Irrtum und fährt nicht so fort, wie er begonnen hat.
- 10) *a, ti mî llî lkhinibega mîhe* = ja, sie sprechen von dem wirklichen Dickbauch: *llî* = dieser wirkliche, real existierende; Schriftsprache: *a, ti mî ge llî lkhinibega mîhe*. *lKhinibega* wird in dieser Form hauptsächlich von den Nama gebraucht und geht hier vermutlich auf Nama-Einfluß zurück; die älteren Dama würden statt dessen die alte Pluralform verwenden: *lkhinibegoa*
- 12) *kai khoen llina* = als schwerfällig empfundene Sprachform; heutige Schriftsprache: *kai khoena*
- 12) *aibes di kai khoen* = diese Sprachweise wird heute nur noch von Dama benutzt, die älter als fünfzig Jahre sind; die jungen Dama bevorzugen die Wendung: *loro llaiib kai khoen*;
- 13) *lkhinibebi* = Schriftsprache: *lkhinibeb xa*
- 14) *lnoro* = adj. trocken
- 15, 16) *neda ra llami* = Schriftsprache: *neda ra llgam-an*
- 16) *llami* = v. sprechen über, erzählen, schwatzen; Schriftsprache: *llgam*;
llgammi = Rederei, die eine sehr lange Zeit anhält;

- 16) *maman* = Pl, von Mutter; hier ist nicht nur die leibliche Mutter gemeint, sondern die gesamte Reihe der Ahnen und Vorväter;
ain = Synonym für *maman*: Durch die Hervorhebung und den Rückbezug auf die Ahnen erhalten Lied und Geschichte die Gewähr, sehr alt und vor allem wahr zu sein.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Schlechte, verwässerte Milch!
- 2) Dickbauch, Dickbauch!
- 3) Du Dickbauch mit den hervorstechenden Knien!
- 4) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 5) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 6) Dickbauch, selbst von der Frau deines älteren Bruders stiehst du die Milch!
- 7) Selbst in der eigenen Familie!
- 8) Dickbauch, fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 9) Du Dickbauch mit den hervorstechenden Knien!
- 10) Die Milch ist verwässert, verwässert!
- 11) Die Milch ist verwässert!
- 12) Dickbauch, fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 13) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 14) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 15) Dickbauch, fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 16) Du Dickbauch mit den hervorstechenden Knien!
- 17) Du Dickbauch mit den hervorstechenden Knien!
- 18) Die Milch ist verwässert, verwässert.
- 19) Du Dickbauch mit den hervorstechenden Knien!
- 20) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast.
- 21) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast.
- 22) Du Dickbauch mit den hervorstechenden Knien!
- 23) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast!
- 24) Dies ist deines Bruders Haus, in dem du die Milch gestohlen hast!

25) Dickbauch!

26) Fliehe, daß ich an deinem Magen sehe, ob du die Milch gestohlen hast

27) Die Milch ist verwässert.

Die Milch ist wäßrig. Und die Milch wird getrunken, aber du wirst nicht satt. Und nun haben die Alten mit diesem Lied begonnen. Dieses Lied haben sie gespielt: Und die Milch ist verwässert! Du Dickbauch! Dies ist das Haus deines älteren Bruders, wie sagst du es, daß du die Milch stiehlt und sie wegbringst. Ich trinke davon, aber die Milch sättigt mich nicht. Oh, du Dickbauch! Ist es deines Vaters Haus, Dickbauch, in dem du stiehlt? Es ist unser Haus! Was für ein Mensch bist du, daß du Milch stiehlt und den Rest mit Wasser auffüllst. Die Milch ist verwässert, sie sollte keine graue, sondern kraftvolle Nahrung sein. Das ist, was der Dickbauch – in eurem Land gibt es doch auch in der Regenzeit Dickbäuche? Ah, jetzt sprechen wir von den wirklichen Dickbäuchen. Die Alten, die Alten der vergangenen Zeit haben uns dies berichtet. Und der Dickbauch hat den Alten der vergangenen Zeiten mit Wasser versetzte Milch gegeben. Und nun sagen sie: „Dickbauch mit den hervorstechenden Knien, deine Milch ist verwässert. Oh, unser Essen ist trocken. Und du läßt uns diese Milch!“ So wurden die Worte gesagt. Diese Dinge sagten uns die Mütter, die Ahnen.

19. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

Frau singt:

- 1) *O aogu hoagu ti mî re!*
Oh sprich von all den Männern!
- 2) *≠Khari khoe he!*
Kleine Frau!
- 3) *≠Khari damas ge ôa tama khoesa.*
Die kleine Dama-Frau bekommt kein Kind.
- 4) *O ache tama khoesa.*
Der Frau wird nicht gegeben (= sie wird nicht unterstützt).
- 5) *!Gao-!gôasa aohe tama sa.*
Das Nesthäkchen wird nicht unterstützt.
- 6) *≠!Khari khoesa ūhe.*
Die kleine Frau (wurde) genommen.
- 7) *!Gôaro he !gurim gum ni !lgoe o.*
Kind, wir werden allein schlafen.
- 8) *Saos ôas i aohe tama.*
Dein Kind der Mutter wird nicht unterstützt.
- 9) *Isa ta go a are.*
Ich war erstaunt darüber.
- 10) *Hoa khoesa tae !gôas aohe tama ha.*
Beide, die Frau und das Mädchen, wurden nicht unterstützt.
- 11) *Tae !gôas ge ≠nu tarna ha.*
Das Kind ißt nicht.
- 12) *Tae !gôas ge ≠nu tama ha.*
Das Kind ißt nicht.
- 13) *!Gôaros aogua ra ho tao tanise.*
Das Kind, das einen Mann bekommt, beschämt mich.
- 14) *≠Khari damasa ta mî re!*
Sprich von der kleinen Dama.
- 15) *≠Khar i khoes ge gusa ra ho.*
Die kleine Frau bekommt den Schurz.
- 16) *Tao e xa ta mî tama. -*
Ich spreche nicht, da ich schüchtern bin.
- 17) *!Gao-!gôas ge ta mî re!*
Sprich von dem Nesthäkchen!

- 18) *Tao tao lgui a xuige.*
Ich allein schämte mich.
- 19) *≠Khari damasa ū re!*
Nimm die kleine Dama!
- 20) *!Gû tae si mû go.*
Laß mich gehen und sehen.
- 21) *≠Khari khoe ≠gae te re!*
Die kleine Frau, rufe mich!
- 22) *Khoesa goma ūhe.*
Die Frau ist genommen.
- 23) *≠Khari khoesa ūhe.*
Die kleine Frau ist genommen.
- 24) *Aise aebe tao i xa ta mî tama hâ.*
Mutter, ich spreche nicht, da ich sehr schüchtern bin.

Mann singt:

- 25) *!Gôarosa ta mî re!*
Sprich von dem Mädchen!
- 26) *≠Khari khoesa ta mî re!*
Sprich von der kleinen Frau!
- 27) *≠Khari damasa ta mî re!*
Sprich von der kleinen Dama!
- 28) *!Nae ta ra lgaos ge neso.*
Ich singe so in dieser Art und Weise.
- 29) *Tarosa !gae tama.*
Die kleine Frau trägt keinen Vorderschurz.
- 30) *!Gôaro !gû ra.*
Das Kind geht.
- 31) *Tae !gôasa ta mî re!*
Sage, was für ein Mädchen ist es.
- 32) *!Gôasa ta mî re!*
Sprich über das Mädchen!
- 33) *!Gôaros gum !gû rao.*
Das Mädchen geht.
- 34) *Ne !gôas ge ≠kham !gôasa.*
Das Mädchen ist ein junges Mädchen.
- 35) *Tita mû ra.*
Ich kann sehen.

- 36) *IĠôarosa ta mî re!*
Sprich von dem Mädchen!
- 37) *Tita ôasa ūhe.*
Die Tochter ist genommen.
- 38) *Tarosa ūhe.*
Die kleine Frau ist genommen.
- 39) *≠Khari khoesa ūhe.*
Die kleine Frau ist genommen.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- 1) *≠Khariro IĠôasas ge IĠôasa ū ha,* *ia ge nesi aoba*
Das Mädchen hat eine Babytochter, und nun der Mann
- 2) *IĠoas IĠisa ra ≠nou.* *Aore khoegu se ī daob ae ra*
die Tochter diese er schlägt. Nach der Gewohnheit der Männer er
- 3) *≠nou.* *Onge nesita Ihuruba go Ihur.* *Ote IĠûta ra*
schlägt. Und nun spielten die das Spiel. Und die Mutter
- 4) *mî:* „*Tae !aroma, ≠khari khoerosa ū hā khoes gumo?*
sagt: „Warum, das Mädchen hat ein kleines Mädchen, nicht wahr?
- 5) *Maba xugo hā oka ti ôata ra IĠabu ra ≠nou?* *Ti ôata*
Von wo kam er zu schlagen zu schlagen mein Kind? Meine Tochter
- 6) *ra ≠nou,* *IĠna tami !gae tamabi ha khoeta.* *Khoet*
zu schlagen, er gibt nicht Kleider der Frau. Die Frau
- 7) *gum ana tama hâo.* *Khoet gum !Ġû tamao.* *Iata ≠nou u*
trägt keine Kleider. Die Frau geht nicht (weg). Aber du schlägst
- 8) *daoba.* *Ma IĠkhasiba?“* *Neti ge mîhe.* *Ge !kho-Ikha*
in der Art. Welches Recht hast du?“ So wurde gesagt. Gesungen
- 9) *he IĠôata IĠisi ams ge*
für das Mädchen.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 2) *‡khari khoe* = eine figürliche kleine Person; im Lied wird die Bedeutung erweitert zu: schwach, ängstlich, arm, nicht fähig zu kämpfen, sich zu wehren.
- 3) *‡khari damas ...* = es gibt zwei Möglichkeiten der Übersetzung:
 - 1) sie bekommt keine Kinder.
 - 2) sie hat bisher noch kein Kind bekommen.
- 5) *!gao !gôas* = Nesthäkchen, das letzte Kind; diese Worte, vermutlich von der Mutter gesungen, drücken aus, daß das geliebte letzte Kind leiden muß und sich die Mutter dadurch selbst verletzt fühlt.
- 9) *isa* = Schriftsprache: *//isa*
- 10) *hoa khoesa* = Schriftsprache: *hoa khoera*
- 12) *‡nu* = Schriftsprache: *‡u*
- 13) *aogua* = meist unter den Dama: *aogoa*
- 14) (und andere Zeilen) *ta mî re* = Schriftsprache: *ti mî re*; *ti* = dieses; laß mich über dieses Mädchen sprechen.
- 16) *gusa* = Schriftsprache: *!gusa*
- 19) *!gui a* = Schriftsprache: *!guri a*
- 28) *!gaos* = Art und Weise
- 30, 33) *!gôaro !gû ra* = Schriftsprache: *!gôaros ge ra !gû*; die verkürzte Form wird von den Dama als poetisch empfunden.
- 37) *ûhe* = Pass. genommen: in erweiterter Bedeutung: der Mann hat sie geheiratet, sie gehört zu ihm, sie ist in seine Familie genommen.
- 37) *tita* = Schriftsprache: *ti*; vermutlich ein Artikulationsfehler während des Singens
- 38) *tarosa* = Mädchen; Schriftsprache: *darosa*

Analyse und Deutung des Liedes:

Dieses Lied prangert öffentlich in einer *lgaisa* das brutale Verhalten eines Mannes seiner Frau gegenüber an. Auch hier wieder geben die erste und letzte Zeile das Thema: „Oh sprich von all den Männern.“, „Die kleine Frau ist genommen (gehört zur Familie des Mannes)“. Die Information über das Schicksal der Frau wird in der Darstellung ihrer äußeren Lebensumstände gegeben, wobei die Form der Passiv-Sätze bevorzugt wird. Diese Schilderung genügt, um das Fehlverhalten des Mannes zu erkennen.

Dies ist das einzige Lied der |Awiseb-Gruppe, in der ein Teil des Textes von einer Frau, der andere Teil von einem Mann gesungen wird. Der Wechsel bedeutet keine Zäsur, Inhalt und Form werden vom Mann in gleicher Weise fortgeführt. Der Sängerwechsel kann einfache Ursachen haben, z.B., daß die Frau des Singens müde wurde.

Die Konstruktion des gesagten Liedes erweist sich als kunstvoll und streng. Man kann vier Ebenen oder Rollen feststellen, die einer strengen syntaktischen Teilung der Zeilen folgen:

Ebene A betrifft die Rolle der Familie der Frau, die beobachtend dem Geschehen folgt und die Sänger auffordert, von der Frau und ihrem harten Schicksal zu berichten; dieser Ebene des Liedes sind die Imperative vorbehalten:

Gleichen Inhalts sind die Zeilen 14, 17, 25, 26, 27, 31, 32, 36: „Sprich über die kleine Dame, die kleine Frau, das Mädchen.“ Der erste Imperativ, Zeile 1 stellt das Thema des Liedes und steht in inhaltlichem Gegensatz zu den anderen Imperativen: „Oh sprich von all den Männern“, wobei zu ergänzen wäre: die ihre Frauen vernachlässigen. Das Gegensatzpaar: der (vernachlässigende) Mann/die (leidende) Frau wird nur zu Beginn des Liedes *expressis verbis* vorgestellt; dem 1. Imperativ folgt eine Interjektion, die als einzige des Liedes allein steht (Zeile 2: Kleine Frau!) und dadurch den Kontrast verstärkt.

Zeilen 19 und 21 („Nimm die kleine Dame!“, „Die kleine Frau, rufe mich!“) erwägen als Konsequenz des Verhaltens des Mannes die Rücknahme der Frau in ihre eigene Familie.

Ebene B zeigt in objektiver Darstellung die äußere Situation der Frau, wobei diese Ebene nur Aussagesätze umfaßt. Sie zeichnet das Bild einer jungen Frau (Zeile 34), die noch kein Kind hat (Zeile 3), der es an Nahrungsmitteln (Zeilen 4, 5, 8, 10, 11, 12) wie auch an Kleidung (Zeile 15), dem Inhalt folgend müßte in dieser Zeile ein *ta(ma)* = nicht ergänzt werden, so daß die Übersetzung lautete: Sie bekommt keinen

Schurz. 29) fehlt: Diese Darstellung prangert das Verhalten des Mannes an, der es unterläßt, seinen Pflichten nachzukommen. Zeilen 30 und 33 (Das Kind, das Mädchen geht) bedeuten dagegen, daß die Frau ihre Arbeit verrichtet.

Beweisen diese Zeilen im Dama-Verständnis die grobe Vernachlässigung der Frau durch den Mann, so enthalten die Zeilen 6, 22, 23, 37, 38, 39 (Die Tochter, die kleine Frau ist genommen.) einen deutlichen Vorwurf, bezeugen sie doch, daß die Frau vom Mann in seine Familie genommen = geheiratet wurde. Mit der Heirat geht ein Dama die Verpflichtung ein, für seine Frau und seine Kinder zu sorgen. Kommt er dieser Verpflichtung nicht nach, so verstößt er grob gegen die immanenten Gesetze seiner Gemeinschaft. Welches Gewicht dem Hinweis auf die Verheiratung und damit auf die Übernahme der Pflichten des Mannes gegenüber der Frau beigemessen wird, beweist, daß ein Drittel aller Aussagen dieser Ebene sich darauf beziehen. Die strikte Form dieser statuarischen Aussagesätze zügelt die Emotionen, die z.B. durch rhetorische Fragen oder Interjektionen aufbrechen könnten. Inhaltlich wird durch die Aussagen die Objektivität hergestellt; es besteht für den Mann keine Möglichkeit einer Einlassung, die z.B. bei Fragen denkbar wäre.

Ebenen C und D sind der persönliche Ausdruck der inneren Situation von Mutter und Tochter, der leidenden Frau. Nur in diesem Ebenen tritt ein Ich auf.

Die Zeilen, die als von der Mutter gesprochen gedeutet werden können, sind 7, 9, 13, 20, 28, 35. Nur in Zeile 7 (Kind, wir werden allein schlafen) klingt der Versuch einer Veränderung der Lage an. Diese Zeile wird nicht wiederholt. Auch der Text der Mutter ist statuarisch und von Aussagesätzen geprägt. Es wird keine Frage nach einer Lösung des Problems gestellt. Das „Sehen“, das in Zeile 20 anklingt und in Zeile 35 (Ich kann sehen.) wiederholt wird, schließt, da sehen auch erkennen bedeutet, das Mitgefühl der Mutter ein.

Ebene D: Nur in drei Zeilen teilt sich die junge Frau in ihrer inneren Situation mit:

Zeile 16: Ich spreche nicht, da ich schüchtern bin.

Zeile 18: Ich allein schämte mich.

Zeile 21: Mutter, ich spreche nicht, da ich sehr schüchtern bin.

Das Sprechen bedeutet hier auch klagen. Diese drei Zeilen charakterisieren die Frau als ängstlich, schüchtern, bescheiden; sie ist

sich ihrer inneren Situation wie auch ihrer schwierigen Stellung innerhalb ihrer Gemeinschaft voll bewußt. Wenn ein Mann seine Frau nicht unterstützt, muß seine Familie für sie sorgen. Bei dem kargen Leben, das die Dama ehemals führten, geriet eine Frau, die auf die Verwandten ihres Mannes angewiesen ist, sehr bald in eine Position, die sie an den Rand des Ausgestoßenseins brachte. Die Wortzeichen der Scham und der Schüchternheit bewirken bei den Teilnehmern der *Igaisa* eine emotionale Verurteilung des Mannes, bezeugt doch die Frau damit, alle Eigenschaften zu besitzen, die von einer guten Dama-Frau erwartet werden.

Die auch hier bestimmenden Aussagesätze zeigen keine Möglichkeit einer Änderung ihrer Situation, sondern vielmehr einen Rückzug in die Resignation.

Das Lied enthält keine einzige Frage, keine Vergleiche, keine gewichtigen Bilder, keine Farbadjektive, keine rhetorischen Figuren – es bleibt in der Alltagssprache – es bleibt vom Gehalt her das alltägliche Einzelschicksal einer Frau. Durch die verschiedenen Formen der Wiederholung wird keine Spannung erzielt, sie tragen vielmehr einhämmernenden Charakter, indem sie immer wieder auf die unglückliche Lage der Frau hinweisen. Die wiederholenden Aussagen über die äußere Situation der Frau hingeggen intensivieren die Anklage immer stärker; die letzten drei Aussagen der Ebene B, die auch den Schluß des Liedes bilden, wiederholen eindringlich die Unwandelbarkeit der Lage der Frau: Die Tochter ist genommen. Die kleine Frau ist genommen. Die kleine Frau ist genommen: Sie gehört voll und ganz dem Mann und seiner Familie. Einfluß kann die Gruppe, die Familie der Frau nur durch die *Igaisa*, den Zeremonialtanz nehmen, in dem die Klage dargestellt wird.

Im Lied findet sich kein einziger Satz, der die ethische Forderung *expressis verbis* formuliert. Auch hier steht sie sehr zurückgenommen, und beinahe wortlos, was man als Stilmittel der Lieder erkennen kann, die menschliches Fehlverhalten tadeln.

Polare Gegensätze werden nicht dargestellt; vermutlich trägt die Darstellung des einen (leidende Frau) unausgesprochen die Anklage und Darstellung des anderen (vernachlässigender Mann) in sich. Auf eine billige Spekulation mit der Sentimentalität und Weichheit des Hörers wird verzichtet.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 1) *ia* = Schriftsprache: *hiab* = während; in diesem besonderen Fall: trotzdem
- 2) *lgôas //îsa* = Wiederholung des Subjekts durch das Relativpronomen; Schriftsprache: *lgôasa*
- 3) *ote //gûta* = Schriftsprache: *osge //gûsa*
- 4) *gumo* = in diesem Zusammenhang als Bestätigung zu übersetzen: nicht wahr
- 5) *maba xugo hā oka ti ôata ra //abu ra †nou* = Schriftsprache: *maba xub go hā ob kha ti ôasa ra //abu, ra †nou*
- 6) *tamabi* = Schriftsprache: *tamab*
- 6) *khoeta* = Schriftsprache: *khoesa*
- 6) *!gae* = jemanden, der nackt ist, mit einem Schurz bedecken; im übertragenen Sinn bedeutet es, daß der Mann der Frau keine Kleidung gibt; hier wird eindeutig und mit aller Schärfe auf die persönliche Armut der Frau verwiesen.
- 7) *khoet* = Schriftsprache: *khoes*
- 7) *iata* = Schriftsprache: *hiats ta*
- 8) *//khasiba* = Recht, Fähigkeit, Macht; in der Übersetzung muß ergänzt werden: hast du, nimmst du dir
- 9) *lgôata* = Schriftsprache: *lgôasa*

Anmerkungen zur Geschichte:

Während das Lied ausdrücklich betont, daß die Frau noch kein Kind geboren hat, erläutert die Geschichte, daß die Frau, obwohl sie eine kleine Baby-Tochter hat, von ihrem Mann geschlagen wird. Das Lied verzichtet auf eine Anklage *expressis verbis*; die Geschichte fragt in aller Kraßheit nach dem Recht des Mannes, seine Frau zu mißhandeln. Während der Zeit der traditionellen Brautwerbung wurden vom zukünftigen Ehemann Proben seiner Fähigkeit verlangt, eine Familie ernähren und kleiden zu können. Auch heute noch muß der angehende Dama-Ehemann teure Hochzeitsgeschenke erbringen, die eben diese Fähigkeit unter Beweis

stellen. Erst, wenn die Eltern der Frau sicher sind, daß ihr Kind vom Mann gut versorgt wird, geben sie und die anderen Mitglieder der Familie die Einwilligung zur Heirat. Die Zeile 8 weist auf diese Traditionen hin und fragt: Woher nimmt der Mann das Recht, meine Tochter zu schlagen, während er ihr noch nicht einmal ausreichend Kleidungsstücke gibt.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Oh sprich von all den Männern, die ihre Frauen mißhandeln!
- 2) Kleine Frau!
- 3) Die kleine Dama-Frau bekommt kein Kind.
- 4) Die Frau wird nicht von ihrem Mann unterstützt.
- 6) Die kleine Frau aber wurde geheiratet.
- 7) Kind, wir werden allein schlafen – du kehrt zu deiner Familie zurück.
- 8) Das Kind der Mutter wird von seinem Mann nicht unterstützt.
- 9) Ich war erstaunt darüber.
- 10) Beide, die Frau und das Mädchen, wurden nicht unterstützt.
- 11) Das Kind hat nichts zu essen.
- 12) Das Kind hat nichts zu essen.
- 13) Das Kind, das von dem Mann geheiratet wurde, macht mich schämen.
- 14) Sprich von der kleinen Dama.
- 15) Die kleine Frau bekommt noch nicht einmal einen Schurz.
- 16) Ich spreche nicht, ich klage nicht, da ich schüchtern bin.
- 17) Sprich von dem Nesthäkchen!
- 18) Ich allein schäme mich.
- 19) Nimm die kleine Dama weg von ihrem Mann, zurück in die Familie.
- 20) Laß mich gehen und sehen!
- 21) Die kleine Frau, rufe mich!
- 22) Die Frau wurde verheiratet.
- 23) Die kleine Frau wurde verheiratet.
- 24) Mutter, ich spreche nicht, da ich sehr ängstlich und schüchtern bin, ich klage nicht.
- 25) Sprich von dem Mädchen!
- 26) Sprich von der kleinen Frau!
- 27) Sprich von der kleinen Dama!
- 28) Ich trage meine Klage so vor, in dieser Art und Weise – ich singe so.

- 29) Die kleine Frau trägt noch nicht einmal einen Vorderschurz.
- 30) Das Kind geht seiner Arbeit nach.
- 31) Sage, was es für ein Mädchen ist, das so leiden muß.
- 32) Sprich über das Mädchen!
- 33) Das Mädchen geht seiner Arbeit nach.
- 34) Das Mädchen ist noch jung.
- 35) Ich kann sehen, ich kann das Unglück erkennen.
- 36) Sprich von dem Mädchen!
- 37) Die Tochter wurde geheiratet – sie wurde in die Familie des Mannes genommen.
- 38) Die kleine Frau wurde geheiratet – sie wurde in die Familie des Mannes genommen.
- 39) Die kleine Frau wurde geheiratet – sie wurde in die Familie des Mannes genommen.

Das Mädchen hat eine kleine Tochter, und trotzdem schlägt es der Mann. Wie es die Gewohnheit der Männer ist, schlägt er. Und nun wurde das Spiel für die junge Frau gespielt. Und ihre Mutter fragt: „Warum schlägst du meine Tochter, die eine kleine Tochter hat? Wieso kommst du dazu, mein Kind zu schlagen? Meine Tochter zu schlagen? Du gibst der Frau keine Kleidung, die besitzt keine Kleidung. Die Frau verrichtet ihre Arbeit. Aber du schlägst sie so. Welches Recht hast du denn, sie zu schlagen?“ So wurde gesprochen. Die Mutter sang das Lied für ihre Tochter.

20. Lied – Gruppe !Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

Frau singt:

- 1) *Tsoaxu-damabi ge !gaeta ≠nouhe hā.*
Eine !gaisa wird wegen des Tsoaxu-Dama gespielt.
- 2) *Ota tita ≠nouhe hā.*
Und ich werde besungen.
- 3) *Igo khoeba ho-heb go?*
Der Mann, der weggegangen ist, habt ihr ihn gefunden?
- 4) *Tsoaxu-dama he!*
Tsoaxu-Dama! (Swakop-Dama!)
- 5) *!Gaes ge ≠nouhe hā.*
Eine !gaisa wird gespielt.
- 6) *!Nari go khoeba goma hohe.*
Wurde der Dieb gefangen?
- 7) *Tsoaxu-dama he!*
Tsoaxu-Dama! (Swakop-Dama!)
- 8) *Haio dama he!*
!Gaio-Dama (oder: Dama ohne Stock)
- 9) *Xou-dama he!*
Xou-Dama!
- 10) *!Gaehe tae ha.*
Ich bin festgebunden.
- 11) *!Gaehe tae ha.*
Ich bin festgebunden.
- 12) *Xui ao tsoaxu-dama huite!*
Deshalb, Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama) hilf mir!
- 13) *Tsoaxub ae goma !gao-dama he!*
Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama), o !Gaio-Dama!
- 14) *Tsoaxu-dama he!*
O Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama!)
- 15) *Tsoaxu ae igo khoeba hohe?*
Tsoaxu (Swakop), wurde der Mann gefunden?
- 16) *Tsoaxu-damabi tae ôahe.*
Durch den Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama) werde ich gesucht.

- 17) *Tsoaxu-damabi tae ôahe ta hâ.*
Durch den Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama) wurde ich gesucht.
- 18) *Tsoaxu-dama he!*
Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama)!
- 19) *!Nari go khoeba guma hoheb?*
Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefunden?
- 20) *!Guiro-dama he ha ta ge hâ.*
!Guiro-Dama, ich bin gekommen!
- 21) *Tsoaxu-dama ha ta ge hâ.*
Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama), ich bin gekommen.
- 22) *!Guiro-dama he!*
O !Guiro-Dama!
- 23) *Tsoaxu-dama !nari go khoeba.*
Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama), der Mann, der gestohlen hat.
- 24) *Tsoaxu-dama he ha ta ge hâ.*
Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama), ich bin gekommen.
- 25) *Ha ta ge hâ.*
Ich bin gekommen.
- 26) *Tsoaxu-dama he!*
Oh Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama)!
- 27) *Ta ū re!*
Nimm nicht!
- 28) *!Nari go khoeba goma hoheb?*
Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefunden?
- 29) *Tsoaxu-dama!*
Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama)!

Mann singt:

- 30) *!Guiro-dama, !guiro-dama!*
!Guiro-Dama, !Guiro-Dama!
- 31) *!Nari go khoeba hoheb?*
Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefunden?
- 32) *!Nari go.*
Der gestohlen hat.
- 33) *!Nari go khoeba hoheb?*
Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefunden?

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- 1) *Khoeb ge ge !nari biritā;* *oige nesisa ra mîhe:* „Ôa go
Der Mann hat die Ziege gestohlen; und nun wird gesagt: „Sucht
- 2) *re aogu îgo* *!kho !!na khoeba.“* *Oigo dia mîhe ge,*
ihr Männer und fangt diesen Mann.“ Und als dies so gesagt wurde,
- 3) *khoeba !!nab ge !khoë o ge !khoë !ari.* *Ogu ge †gurogu*
ist dieser Mann gelaufen und weggelaufen. Und die ersten
- 4) *!ligu ia ge nesi a ôagu,* *!!ga !khae-!kha go hâ.*
die nun gesucht haben, sie sind zurückgekommen ohne etwas.
- 5) *Oige ra mîhe:* „Ae, !nari tsi go !khoë khoeba xare
Und es wird gesagt: „Ae, der Mann, der gestohlen hat und weggelaufen ist,
- 6) *habi go ro ti?“* „Hî î, ho tama ge hâ.“ *Ogu ge !gam*
fangt ihr ihn?“ „Nein, wir kriegen ihn nicht.“ Und die zweiten
- 7) *!!isa khâe tsi go ôa.* *Ogu ge nesisa !!i !gam !!i go ôagu*
sind aufgestanden und haben gesucht. Und nun haben die zweiten Suchenden
- 8) *!!ga go hobi.* *Tsi oige ra mîhe:* „!Nari go khoeba
ihn gefangen. Und dann wird gesagt: „Der Mann, der gestohlen hat,
- 9) *haobi go ti?“ –* „Hoge ge go xaweb ge khoeba gaese
habt ihr ihn gebracht?“ – „Wir haben ihn gefangen, aber der Mann ist weit
- 10) *ga xu se go !khoë hâ i.* *Oge go hau khoeb ge neba.“*
weggelaufen gewesen. Und wir haben diesen Mann gebracht.“
- 11) *Ti go mîgu ge †guroga:* „Hao tama go i.“ *Ogu ge !gam*
So sprachen die ersten: „Wir haben nicht gebracht.“ Und die zweiten
- 12) *!!gu ia go !gû !!ga go haobi.* *Uiro-damaba, uiro-damaba*
die gegangen sind, haben ihn gebracht. Uiro-Dama, Uiro-Dama,
- 13) *khoeb ge ge i ob ge ge !nari tsi ge !khoë.*
es war ein Mann und der hat gestohlen und wurde gefangen.
- 14) *Nedin ge kai khoena hagu ge ao aogoa ao !hurub !na*
Dies war wie die Alten die Männer kamen in dem Lied,

- 15) *a !kho-!kha aoga ams ge.*
priesen mit dem Lied.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 1) *tsoaxu-damabi* = Schriftsprache: *tsoaxu-damab xa*
- 1) *!gaeta* = die *!gaisa*, der Zeremonialtanz; Schriftsprache: *!gaisa; !gaisa #nou* = die *!gaisa* singen und spielen
- 2) *ota tita #nouhe hā* = Schriftsprache: *o tita !aroma #nouhe ha* = oh, wegen mir wird geschlagen.
- 8) *haio-dama* = Schriftsprache: *!gaio-dama*
- 9) *xou-dama he* = im Unterschied zu vielen anderen Dama-Gruppierungen bezeichnen sich die Nami-Dama im Gespräch öfter als *xou-Dama* (Scheiß-Dama), wobei dies ohne Wertung geschieht.
- 10) *!gaehe* = Pass., v. = für eine Arbeit geheuert sein; festgebunden, festgenommen sein
- 15) *tsoaxu* = kann auch eine Kurzform für *tsoaxu-dama* sein.
- 20) *!guiro-dama* = Schriftsprache: *!uiro-dama* = Dama von dem kleinen Hügel; *!guiro-dama* würde bedeuten: ein dünner Dama.

Analyse und Deutung des Liedes:

Dieses Lied scheint mit Lied 8 inhaltlich verwandt zu sein. Es handelt von seinem Swakop-Dama, der gestohlen hat, und seiner Verfolgung. In beiden Liedern ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das Vokabular sehr ähnlich. Die Hintergrundinformation wird in dem Dialog wiedergegeben, der die Verfolgung betrifft. Das Lied selbst erwähnt nicht, was der Mann gestohlen hat oder wer er war.

Verschiedene Ebenen oder Rollen prägen die Konstruktion des Liedes:

Ebene A: ist einem objektiven Kommentator vorbehalten, der sich in Aussagesätze sowie einem Imperativ mitteilt: Zeilen 1 und 5 betreffen die veranstaltete *!gaisa*; Zeile 27 „Nimm nicht“ (= du sollst nicht stehlen) diktiert die ethische Forderung des Liedes. Diese wenigen

Zeilen zeigen eine statische Rolle, ohne äußere oder innere Bewegung.

Ebene B entspricht den Selbstäußerungen des Diebes: Zeile 2: „Sie singen über mich.“; Zeilen 10, 11: „Ich bin festgebunden.“; Zeile 12: „Swakop-Dama, hilf mir deshalb.“; Zeilen 16, 17: „Der Swakop-Dama hat mich gesucht.“ Auch diese Ebene vermittelt einen ruhigen, beinahe statischen Zustand, der durch die Satzarten – meist Aussagesätze – bewirkt wird. Zweifel oder Hoffnungen werden nicht artikuliert.

Ebene C umfaßt die Fragen und Interjektionen der Zurückgebliebenen, die in ungewöhnlicher Weise die Gruppenbezeichnungen wiederholen. Betonung der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Dama-Gruppe ist alltagssprachlich unüblich. (Zeilen 4, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 18, 22, 23, 26, 29, 30,). Die Wiederholungen der Gruppenbezeichnung verleiht den Verfolgern mehr Bedeutung und Gewichtigkeit und hebt gleichzeitig die *lgaisa* in eine gewisse Feierlichkeit. Wie schon in Lied 8, das dem gleichen Thema folgt, tritt auch hier häufig das Wortzeichen *he* im Anschluß an die Gruppenbezeichnung auf. (vgl. S. 81) *He* muß auch hier als Zuruf verstanden werden, der eine Antwort erfordert. Da sowohl dem Dieb als auch seinen Verfolgern das Wortzeichen *he* beigegeben ist, kann man interpretierend auf ein Rufen und Antworten während der Verfolgung deuten.

Die Ebene C stellt auch die wiederholten Fragen: „Habt ihr den Dieb gefangen?“ (Zeilen 3, 6, 15, 19, 28, 31, 32, 33) Ebene C charakterisiert sich formal durch die zahlreichen wiederholten Fragen und Interjektionen als von Zweifeln geplagt. Die Anhäufung dieser Fragen und Interjektionen vermittelt einen unmittelbaren Eindruck der psychischen Situation der Daheimgebliebenen.

Ebene D umfaßt vier Aussagen: Zeilen 20, 21: „Iguiro-Dama, ich bin gekommen.“; „Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama) ich bin gekommen.“; Zeilen 24, 25: „Tsoaxu-Dama (Swakop-Dama) ich bin gekommen.“, „Ich bin gekommen.“ Das sprechende Ich kann einmal als der Verfolger gedeutet werden, der gekommen ist, um den Dieb zu fangen; zum anderen als der Dieb selbst, der in die Nähe der Verfolger gekommen ist, um sie zu narren.

Das Thema des Liedes, wie es auch die Geschichte erläutert, sind nicht der Dieb und seine Tat, sondern die Jagd auf ihn und die Verunsicherung der Verfolger. Mit rein formalen Mitteln wie Aussagesätzen, Interjektionen und Fragen wird Spannung erzeugt. Der „glückliche“ Ausgang der Jagd auf den Dieb wird fast in der Mitte des Liedes durch ihn selbst bestätigt (Zeilen 10,

11). Im Unterschied zu Lied 8 fehlt hier der Hinweis auf das Refugium der Berge, so daß die Gefangennahme sicher ist.

Die Geschichte weist das Lied als Preislied aus. Das Lob der Verfolger geschieht allein durch die Darstellung ihrer inneren Situation, zu der die verschiedenen Ebenen im Lied einen Teilaspekt hinzutragen. Die zahlreichen Fragen, die sowohl ihre Verunsicherung wie auch ihre Mühen bei der Verfolgung spiegeln, bewirken eine emotionale Überhöhung ihrer Tat.

Der Text auch dieses Liedes wird von einem Mann und einer Frau geteilt gesungen. Ihre beiden Abschnitte fügen sich nahtlos ineinander, so daß die Rollenteilung im Gesang keinen Einfluß auf die Analyse und Deutung hat.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 1) *birita* = Schriftsprache: *pirisa*
- 3) *!khoë !ari* = v. laufen, ohne aufzuhören, ohne anzuhalten
- 3) *†gurogu llîgu* = Schriftsprache: *†gurogu*
- 4) *ôagu llîga* = Schriftsprache (Dama): *ôagoa*
- 7) *ogu ge lgam llîsa khâe tsi go ôa* = Schriftsprache: *ogu ge lgam llî !nasa khâe tsi go ôa*.
- 7, 8) *ogu ge nesisa ...* = Schriftsprache: *ogu ge nesisa lgam llî go ôagoa go hobi*
- 12) *!gû llîga* = Schriftsprache: *!gûga, !gûgoa* (Dama)
- 12) *uiro-damaba* = Schriftsprache: *luiro-damaba*

Die Geschichte bezieht ihre Spannung vor allem aus der lebhaften direkten Rede. Die Sprache ist Alltagssprache.

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Für den Swakop-Dama wird eine *lgaisa* gespielt.
- 2) Und ich werde in einer *lgaisa* besungen.
- 3) Habt ihr den Mann, der geflohen ist, gefangen?

- 4) Swakop-Dama!
- 5) Eine *Igaisa* wird gespielt.
- 6) Wurde der Dieb gefangen?
- 7) Swakop-Dama!
- 8) IGaio-Dama!
- 9) Xou-Dama!
- 10) Ich bin festgebunden.
- 11) Ich bin festgebunden.
- 12) Deshalb, Swakop-Dama, hilf mir!
- 13) Swakop-Dama, oh IGaio-Dama!
- 14) Swakop-Dama!
- 15) Swakop-Dama, wurde der Mann gefunden?
- 16) Der Swakop-Dama sucht mich.
- 17) Der Swakop-Dama sucht mich.
- 18) Swakop-Dama!
- 19) Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefunden?
- 20) Hügel-Dama, ich bin gekommen!
- 21) Swakop-Dama, ich bin gekommen!
- 22) Oh, Hügel-Dama!
- 23) Swakop-Dama, der Mann, der gestohlen hat!
- 24) Swakop-Dama, ich bin gekommen.
- 25) Ich bin gekommen.
- 26) Oh Swakop-Dama!
- 27) Du sollst nicht stehlen!
- 28) Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefangen?
- 29) Swakop-Dama!
- 30) Hügel-Dama, Hügel-Dama!
- 31) Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefangen?
- 32) Der Dieb!
- 33) Wurde der Mann, der gestohlen hat, gefangen?

Der Mann hat eine Ziege gestohlen. Und nun wird gesagt: „Ihr Männer, geht auf die Suche und fangt diesen Dieb!“ Und als dies so gesagt wurde, ist dieser Dieb geflohen. Er hörte nicht mehr auf zu laufen. Und die ersten, die nun auf der Suche nach ihm waren, kamen zurück, ohne ihn gefangen zu haben. Und nun wird gesagt: „Ae, der Mann, der gestohlen hat und geflohen ist – konntet ihr ihn fangen?“ – „Nein, wir haben ihn nicht gefangen.“ Und

die zweite Gruppe ist aufgestanden und hat nach ihm gesucht. Und nun haben diese zweiten Suchenden ihn gefangen. Und dann wird gesagt: „Habt ihr den Mann, der gestohlen hat, gebracht?“ – „Wir haben ihn gefangen, aber der Mann war sehr weit weggelaufen gewesen. Aber wir haben diesen Mann gefangen.“ So haben die ersten gesprochen: „Wir haben ihn nicht gebracht.“ Und die zweiten erst, die gegangen sind, haben ihn gefangen. Hügel-Dama, Hügel-Dama, es war einmal ein Mann, und der hat gestohlen und er wurde gefangen. Auf diese Weise werden die Männer, die den Dieb gefangen haben, von den Alten mit diesem Lied gepriesen.

21. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *A ūte ani ūte!*
Ja, Vogel, nimm mich, nimm mich!
- 2) *//Hûn khoese ūte re!*
Du verehrter Alter, nimm mich!
- 3) *//Gâtao.*
Ich bin durstig.
- 4) *Aona ≠aros.*
Bittere ≠aros (Akazie)
- 5) *//Gâsi tao garo.*
Ich bin trocken vor Durst.
- 6) *Okha aona ≠arose!*
Du ein wenig bittere ≠aros.
- 7) *//Gâsi tao garo.*
Ich bin trocken vor Durst.
- 8) *Aona ≠aros.*
Bittere ≠aros.
- 9) *Abob ≠arose.*
Vater ≠aros.
- 10) *//Gâsi tao garo.*
Ich bin trocken vor Durst.
- 11) *Abob ≠arose.*
Du Vater ≠aros.
- 12) *//Gâsi tao garo.*
Ich bin trocken vor Durst.
- 13) *Oa oa te ta //nai oa re!*
Laß mich nach Hause gehen, daß ich lieber nach Hause, nach Hause gehe.
- 14) *Oa ūte re ne khoetse!*
Du Mann nimm mich nach Hause!
- 15) *Ae //gâsi tao garo.*
Oh, ich bin trocken vor Durst.

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- 1) *Doen ge ge.* *Onge †khabusan kaira khoen ††ina ††gâs*
 Sie zogen. Und die Schwachen, Alten sie sind vor Durst
- 2) *taba ge ††ô,* *onge ††khamssi ††îba ††gamsa ge ††hâba.*
 gestorben, und die Jungen flohen zur Wasserstelle.
- 3) *Oige nesisa ††hurub go khai o hân go nesia lawi igo,*
 Und nun das Spiel begonnen hat und sie gekommen sind, hat es geregnet,
- 4) *onge resi ha tsin go ††hâ ††khomti ††nao,* *††huruba go khae,*
 und nun kamen sie, und sie sind satt im Magen geworden, das Spiel begann,
- 5) *oige nesi ra:* *„Ti khoeduë ††gâti da ge go ††ô.*
 und nun sie (sagen): „Meine Menschen, wir starben vor Durst.
- 6) *††Arob ††na da ge go ††gâ.* *Tsi da ge ne ††arobaxu ††khabusan*
 Wir sind nun in die Akazie gegangen. Und während sie unter dem ††arob waren, sind die Schwachen
- 7) *††ina ††o.* *O, tsi da ge ††khamda ††îda khai tsi go*
 gestorben. Oh, und wir Jungen sind aufgestanden und
- 8) *††gû.* *Nedin ge ti khoena ††gâs xa ge ††o.*“
 gegangen. So starben meine Menschen vor Durst.“
- 9) *Nedi i ge ge ††kho-††khahe.*
 Dies ist wie sie sangen.

Erläuterungen zum Text des Liedes:

- 2) *††hûn khoese* = Schriftsprache: *††hû khoetse* = eigentlich: du mein weißer Mensch (Mann); es wird auch als respektvolle Anrede an eine ältere Person verwendet;
- 3) *††gâtao* = verkürzte Form für Schriftsprache: *††gâ ta go*
- 4) *aona* = Schriftsprache: *au!na*
- 6) *okha* = Interjektion: nun!
- 9) *abob ††arose* = Schriftsprache: *abob ††arotse*

13) *lnâi* = lieber (engl.: *rather*)

13) *oa-oa* = v. jemanden nach Hause gehen lassen; „gehe nach Hause“ heißt heute schriftsprachlich meist: *oa gai te re*.

Analyse und Deutung des Liedes:

Das Lied entspricht inhaltlich dem Lied Nr. 14. Selbst die Wahl der Wortzeichen stimmt überein. Einige kleine Unterschiede lassen es dennoch angezeigt sein, eine Analyse vorzunehmen. Das Lied folgt einem strengen Schema und läßt sich in drei Abschnitte teilen. Bezeichnet man die im Lied vorkommenden Aussagen mit A, die Imperative mit I, die Interjektionen und Anreden mit O, so ergibt sich folgendes, leicht lesbare Schema einer Konstruktion:

Abschnitt 1: OI-OI-A (Zeilen 1–3)

Abschnitt 2: O-A-O-A-OO-A-O-A (4-12)

Abschnitt 3: I-OI-A (13–15)

Der erste und dritte Abschnitt erläutern einander, der mittlere dient als Wiederholung der Darstellung der inneren und äußeren Situation des erlebenden Menschen.

Die Information besteht aus der Aussage „Ich bin durstig“, dem Imperativ „nimm mich (nach Hause)“ und der Interjektion „bittere Akazie“. Die zahlreichen Wiederholungen bewirken eine Intensivierung des Wunsches, an einen anderen Ort zu gelangen; die Ausweglosigkeit wird dadurch eindringlich gestaltet.

Als ungewöhnliches Bild läßt sich Zeile 1, 2 deuten, nämlich die Anrufung des Vogels. Hier wird zu einem Wesen der Mythologie Zuflucht genommen, das in der wichtigen ersten Zeile (in Zeile 14 in Personifikation) direkt angerufen wird. Der Vogel, meist in magischen Handlungen die Taube oder ihr Junges, gilt als Bote zur Welt der Geistwesen. Mit dieser Anrufung stellt der Text des Liedes eine direkte Verbindung zu eben dieser Welt der Geistwesen her. Zeile 2 benutzt eine sehr respektvolle Anrede, während Zeile 14 mit *khoetse* = „du Mann“ Wortzeichen der Alltagssprache verwendet. Der Vogel wird hier zur Symbolfigur des Helfers, des Retters, der entweder durch Botschaft oder durch sofortige Einwirkung (im mystischen Sinne) den Ausweg aus der qualvollen Situation bestimmt.

Das Lied kennt ein Motiv, dem durch die Strenge der durchgehaltenen Konstruktion kein Ausbruch gestattet wird. Sie erscheint wie eine Klammer, die die innere und äußere Situation der Betroffenen umschließt, gefangen hält und keinen Ausweg gestattet. Es ist ein Stilmittel der Dama-Lieder, daß mit steigender Ausweglosigkeit und Verzweiflung die Strenge der Konstruktion der Lieder zunimmt.

Durch die Deutung der Zeilen 1, 2 und 14 scheint das Lied ein Hilferuf zu sein, der an ein Vogelwesen/Geistwesen gerichtet ist, dessen Beistand erfleht wird. Auch die bittere Akazie, *abob* ≠*arose*, ist als letzter und einziger Lebensspender angesprochen.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 1) ≠*khabusan* = Schriftsprache: ≠*khabusa*
- 1) *khoen* // *îna* = Schriftsprache: *khoena*
- 2) ≠*kham* *si* // *îba* = Schriftsprache: ≠*kham* *siba*
- 2) // *hâba* = v. fliehen
- 3) *nesia* = Schriftsprache: *nesia*
- 5) Schriftsprache: *oige nesi ra mî*
- 5) // *gâti* = Schriftsprache: // *gâs xa*
- 6) ≠*khabusan* // *îna* = Schriftsprache: ≠*khabusana*
- 7) ≠*khamda* // *îda* = Schriftsprache: ≠*khamda*

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Ja, Vogel, nimm mich, nimm mich nach Hause!
- 2) Verehrter Vogel, trage mich nach Hause!
- 3) Ich bin sehr durstig.
- 4) Du bittere Akazie!
- 5) Ich bin trocken vor Durst.
- 6) Oh Akazie, die du in deiner Bitterkeit erträglich bist!
- 7) Ich bin trocken vor Durst.
- 8) Bittere Akazie!

- 9) Vater Akazie!
- 10) Ich bin trocken vor Durst.
- 11) Du Vater Akazie!
- 12) Ich bin trocken vor Durst.
- 13) Laß mich nach Hause gehen, daß ich endlich heimwärts ziehe!
- 14) Du starker Mann, nimm mich nach Hause,
- 15) Oh, ich bin trocken vor Durst.

Sie zogen. Und die Schwachen, die Alten, sie sind vor Durst gestorben. Und die Jungen flohen zur Wasserstelle. Und als sie dorthin gekommen sind und die *Igaisa* gespielt haben, hat es geregnet. Und sie sind satt im Magen geworden. Sie singen nun: „Meine Menschen, wir starben vor Durst. Wir sind nun in die Akazie gegangen, in ihren Schatten. Und während wir im Schatten lagen, sind die Schwachen gestorben. Oh, wir Jungen, wir sind aufgestanden und weitergezogen. So starben meine Menschen vor Durst.“ Dieses Lied wurde gesungen.

22. Lied – Gruppe |Awiseb, Nami-Dama, Sesfontein

- 1) *Ais ôa!*
Mutters Kind!
- 2) *!!Gûdi !!gamdo ≠nae !guido !gau.*
Nur der Springbockwasserstellentanz blieb übrig.
- 3) *Arohadi ≠nae !guido !gau.*
Nur der Arohaditanz blieb übrig.
- 4) *Arohadi ≠nae !guido !gau.*
Nur der Arohaditanz blieb übrig.
- 5) *Ude !!gûdi !!gamdi ≠nae !guido !gau.*
Nur der Springbockwasserstellentanz blieb übrig.
- 6) *Arobadi ≠nae.*
Arohaditanz.
- 7) *≠Naero!*
(Kleiner Tanz) Tanz ein wenig!
- 8) *!!Gûdi !!gamdi ≠nae!*
Springbockwasserstellentanz!
- 9) *≠Naero!*
Tanze ein wenig!
- 10) *Arohadi ≠nae !guido !gau.*
Nur der Arohaditanz blieb übrig.
- 11) *Gauma mû xabe o.*
Wirklich sie sind fett.
- 12) *Gauma mû xabe o.*
Wirklich sie sind fett.
- 13) *Gauma mû.*
Fett.
- 14) *Abo xani luiba o.*
Meines Vaters Berg.
- 15) *≠Naero, ≠naero, ≠naero!*
Tanze ein wenig, tanze ein wenig, tanze ein wenig!
- 16) *Arohadi ≠nae goma !guigo !gau!*
Nur der Arohaditanz blieb übrig.
- 17) *Aisa*
Mutter

- 18) *Munudi llgamdi ≠nae.*
Wasserstelle-des-verrotteten-Tanzes.
- 19) *Arohadi ≠nae lguigo (lguibo) !gau ge.*
Nur der Arohadi-Tanz blieb übrig.
- 20) *Gauma mû xabe o.*
Sie sind wirklich fett.
- 21) *Ka munudi llgam dum xabe o.*
Nun ist es wirklich Wasser vom verrotteten Holz.
- 22) *Gauma bi !aniba sibi tani nesio.*
Werde ich nun den !anib, die Seite des Fetten erreichen?
- 23) *!Aniba ho?*
Aniba (die Seite) finden?
- 24) *Kai llgamdi !â!âba.*
Die Gegend des großen Wassers.
- 25) *llGôabi tani nesio?*
Werde ich nun hinuntergehen?

Erklärung der Nami-Dama zu diesem Lied:

- 1) *!Gû da ge re llida ge llâi ûhe hâ i !hûb !na,*
Wir gehen herum, die wir leben, in diesem Land,
- 2) *dadabi di lui gau maba.* *!Horo namagu tiba llîb ti*
wo meines Vaters fetter Berg steht. Wo wenige Nama sind, in dem
- 3) *!â!aba ge si ra ū.* *Ota ge nedi ra mî:* *„Dada, hâ ta*
Land gingen wir. Nun will sich dies sagen: „Vater, ich werde dort
- 4) *sira.* *Kha gaumabe !naniba xare sibi tani?* *Ne ta*
bleiben. Werde ich zum fetten Gebiet kommen? Während ich
- 5) *go neti llgâti ≠khabu o.* *Ati !khabu dadab ti luiti !na.*“
vor Durst schwach werde. Laßt uns an meines Vaters Berg vorbeigehen.“
- 6) *So ota go nesi a si ûhe,* *ota go sia asi-he,*
Und wir wurden nun gebracht, und wenn man uns trinken ließ,
- 7) *ota ge neai di ra mî:* *„!Huru da go.* *Kha, llgâdi*
dann sagen wir so: „Wir spielten. Ah, vor Durst

- 8) *tao //ō.* *Dadab di !hūb ae gaumabi !aniba ni mî,*
sterbe ich. In des Vaters fetten Land würde ich darüber reden,
- 9) *ne //gamdi !â!ab xare sibi tani.* *//Gâdi ta go #khabu hâ o.“*
das Land dieses Wassers werde ich vielleicht erreichen. Vor Durst bin ich schwach.“
- 10) *Î, tita ge ame !hoataran xo lkha.*
Ja, diese Dinge, über die wir sprechen, sollen wir in Liedern preisen.
- 11) Xui !aru-li hâ tama i ge, dada.
Da ist nichts heimlich mehr, Vater!

Erläuterungen zum Text des Liedes:

Ein Großteil der Wortzeichen wurde schon in Lied 4 erklärt, das diesem Lied verwandt ist.

- 2) *lguido* = Schriftsprache: *lguis go*
- 11) *gauma* = Schriftsprache: *gaub xa ma* = stehend wegen Fettseins;
- 12) *xabe o* = wirklich;
- 14) *abo luiba* = Vaters Berg = der Berg meiner Vorväter, Ahnen
- 21) *dum* = Schriftsprache: *gom, gum*
- 22) *!ânib* = Schriftsprache: *!nânib* = die andere Seite
- 24) *!â!âb* = Region, Gebiet.

Analyse und Deutung des Liedes:

Erwies sich Lied Nr. 4, das einem ähnlichen Wortschatz folgt wie dieses Lied, als heiterer, unkomplizierter Gesang zum Preis eines reichen Wassers, so legt die Geschichte zu diesem Lied dar, daß es vom Heimweh nach dem Land der Väter handelt.

Die Information wird in einer melancholischen Rückschau und der Erinnerung an das reiche Land der Väter gegeben. Die jetzige Situation der Handelnden zeigt sich in der Frage: „Werde ich dieses gelobte Land jemals wieder erreichen?“ Dabei kommen auch wieder der ersten und letzten Zeile besondere Bedeutung zu: Zeile 1 „Mutters Kind“ entspricht einem Seufzer

des Mitleids und der Sorge über das jetzige Schicksal, während Zeile 25 die entscheidende Frage stellt: „Werde ich nun hinuntergehen?“ Besonderes Gewicht erhält das Wortzeichen „Tanz“, den verschiedene Attribute (*Arohadi*-, Springbockwasserstellentanz und Tanz des verrotteten Holzes) näher beschreiben: Der Tanz als solcher dient nicht nur der Belustigung und dem Vergnügen, sondern auch, wie die Lieder zeigen, dem Lob, dem Preis, der Anklage, er ist Ausdruck der inneren Wirklichkeit, kann Beschwörung werden; hier bedeutet er im übertragenen Sinne: Das einzige, was von der geliebten, reichen, die Menschen ernährenden (fetten) Heimat geblieben ist, ist ein Tanz, der sowohl die Erinnerung an das Land der Väter wachhält, Symbol der Heimat geworden ist, aber auch in seiner Durchführung den Wunsch nach Rückkehr bestärkt und beschwört.

Auch dieses Lied folgt einem strengen Konstruktionsschema, dessen verschiedene Ebenen Ausdruck der inneren Situation der Betroffenen sind:

Ebene A: Zeilen 1 und 17: emotionsgeladene Ausrufe, die in den Gehalt des Liedes einstimmen.

Ebene B: Zeilen 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 16, 18, 19: die verbale Beschwörung des Tanzes, der allein übrig geblieben ist.

Ebene C: Zeilen 7, 9, 15: die Aufforderung: „tanze“ in der Bedeutung von: halte die Erinnerung im Tanze wach; es ist die Beschwörung in der Bewegung.

Ebene D: Zeilen 11, 12, 13, 14, 20,21, 22, 24: die Beschreibung und Charakteristik der verlorenen Heimat;

Ebene E: Zeilen 22, 23, 25: die Frage nach der Rückkehr, ein Sehnsuchtsmotiv.

Die zahlreichen Wiederholungen dienen einer Intensivierung der inneren Spannung; sie haben einen ausgesprochen dramatischen Effekt. Durch die Wiederholungen wird das, was verloren ging (Nur der ... Tanz blieb übrig: sechsmal wiederholt) plastisch ins Gedächtnis zurückgerufen, die Aufforderung zu tanzen (dreimal wiederholt) wird eindringlicher, im Tanz (... Tanz: dreimal wiederholt) werden die Erinnerung und der Wunsch nach Rückkehr verstärkt. Durch den Bedeutungsinhalt von „fett“ (viermal wiederholt) wird das gelobte Heimatland charakterisiert, das anscheinend im Gegensatz zum jetzigen Wohngebiet steht.

Das Lied wird von der Ich-Erzählsituation bestimmt, der Sänger erlebt das Geschehen und artikuliert die psychische Situation seiner Gemeinschaft. Es fällt auf, daß es die Schematisierung in der Konstruktion auflöst, die

verschiedenen Satzformen wechseln einander ohne bestimmte Folge ab, was als Ausdruck der inneren Zerrissenheit gedeutet werden kann: Die Ferne der Heimat, von der nur noch die Tänze übriggeblieben sind, die Beschwörung der Heimat in der Aufforderung, zu tanzen, die ungewisse, unbeantwortete Frage nach der Rückkehr stehen im realen und gedanklichen Gegensatz zur jetzigen Situation und formen Menschen wie auch ihre Lieder.

Das Lied wird beherrscht vom Heimwehmotiv, das mit verschiedenen Mitteln durchgehalten wird: 1. in der Erinnerung an die Heimat = Tanz; 2. in der Beschreibung der Heimat; 3. in der Frage nach der Rückkehr in die Heimat. Durch die Bedeutung der Berge (Zeile 14), die aus verschiedenen anderen Liedern erarbeitet wurde, erhält die Heimat jedoch auch den Aspekt, der sie eben zur Heimat macht und nicht nur zu einem Land, das genügend Wild und Wasser besitzt: Die emotionale, wenn nicht gar religiöse Komponente der Bindung an die Heimat kommt in der Interjektion „meines Vaters Berg“ (Zeile 14) zum Ausdruck: Der Berg als Wohnort der Vorfäter, der Ahnen, als Zufluchtsort, der nur nach Verrichten verschiedener Opfer und Gebete gefahrlos betreten werden darf. Zur Heimat wird in diesem Lied einmal ein rein äußerlicher und ein innerer Bezug hergestellt. Durch die bildhafte Verkleidung und die blitzlichtartige Erhellung der Heimat entsteht ein packender Ausdruck der Spannung, der in der Frage nach der Rückkehr gipfelt.

Erläuterungen zum Text der Geschichte:

- 1) *!gû da ge re* = wir zogen einmal (eigentlich: nun gehen wir); nur die Nami-Dama verwenden *re* als Partikel zur Bildung des Imperfekts; Bedeutung der 1. Zeile: Wir zogen herum in dem Land, in dem wir gewohnt waren zu leben.
- 1) *//aî* = v. leben, sich aufhalten; Schriftsprache: *//an*
- 2) *dadabi di* = Schriftsprache: *dadab di*
- 2) *lui gau maba* – Schriftsprache: *luib gau maba*
- 2) *!horo* = Schriftsprache: *loro*
- 3) *si ra ū* = wörtlich: wir haben genommen (das Gebiet); im übertragenen Sinn: wir sind dort gewesen, wir kennen das Gebiet
- 4) *kha gau mabe ...* = werde ich jemals die andere fette Seite des Landes erreichen?: = fett stehend; damit bezeichnen die Damara ein Gebiet, das

reich an wilden Honig, jagdbarem Wild und an Wasser ist.

- 4) *!naniba* = andere Seite: meist von den Dama benutzt, die Nama bevorzugen *!anib*;
- 5) *ati* = Schriftsprache: *ada*
- 5) *luiti* = Schriftsprache: *luit !na*
- 5) *!khabu* = Schriftsprache: *!kharu*
- 7) *!lgâdi* = Schriftsprache: *!lgâs xa*
- 7) *kha* = Interjektion, Ausruf der Enttäuschung, des Erstaunens, Seufzer
- 6) *gaumabi* = Schriftsprache: *gaumab xa*

Übertragung des Liedes und seiner Erklärung:

- 1) Mutters Kind!
- 2) Und blieb von der Heimat nur noch der Tanz der Springbockwasserstelle.
- 3) Nur der *Arohadi*-Tanz blieb uns.
- 4) Nur der *Arohadi*-Tanz blieb uns.
- 5) Von der Heimat blieb uns allein noch der Tanz der Springbockwasserstelle.
- 6) *Arohadi*-Tanz.
- 7) Tanze ein wenig!
- 8) Springbockwasserstellentanz!
- 9) Tanze ein wenig!
- 10) Nur der *Arohadi*-Tanz blieb uns.
- 11) Unsere Heimat war ein reiches Land.
- 12) Unsere Heimat war ein reiches Land.
- 13) Reich.
- 14) Meiner Ahnen Berge.
- 15) Tanze, tanze, tanze ein wenig!
- 16) Nur der *Arohadi*-Tanz blieb uns.
- 17) Mutter!
- 18) Tanz der Wasserstelle des verrotteten Holzes!
- 19) Nur der *Arohadi*-Tanz blieb uns.

- 20) Unsere Heimat war ein reiches Land.
- 21) Es war das Wasser vom verrotteten Holz.
- 22) Werde ich jemals wieder dieses reiche Land sehen?
- 23) Werde ich dieses andere Land finden?
- 24) Die Gegend des großen Wassers.
- 25) Werde ich wieder zu meiner Heimat hinuntersteigen?

Wir zogen herum in dem Land, in dem wir gewohnt waren, zu leben. Dort, wo meines Vaters Berg steht, der uns mit Wasser, Honig und Wild versorgte. Dort, wo nur wenige Nama sind, dort zogen wir herum. Nun will ich dies sagen: „Vater, ich werde dort bleiben. Werde ich zurück in meine reiche Heimat kommen? Während ich hier vor Durst und Hunger schwach werde? Laßt uns zum Berg der Ahnen ziehen.“ Und als wir dorthin gelangten, und als wir an einer fremden Wasserstelle trinken durften, sagten wir so: „Wir haben den Tanz gespielt. Ah, vor Durst sterbe ich beinahe. Ich möchte über das Land meiner Ahnen reden, dieses reiche Land, das ich vielleicht erreichen werde. Vor Durst sterbe ich beinahe.“ Ja, diese Dinge, über die wir sprechen, sollen wir in Liedern besingen. Da ist nichts, was zu verheimlichen wäre, Alter!

IV. Bibliographie

Camp, Charles M. / Nettl, Bruno: The Musical Bow in Southern Africa, in: Anthropos, Vol. 50, Freiburg 1955

Dove, Karl: Deutsch-Südwest-Afrika. Ergebnisse einer wissenschaftlichen Reise im südlichen Damaraland, Gotha 1896

Grosby, O. T.: Bushmen and Ovambo in South West Africa, in: Journal of the African Society, Vol. 30, 1931, repr. Vaduz 1963

François, Hugo von: Nama und Damara, Magdeburg 1896

Hornbostel, E. M. von: The Ethnology of African Sound-Instruments, in: Africa, Vol. VI, 1933

Kirby, Percival R.: The Musical Practices of the !'Auni and ≠Khomani-Bushmen, und: A Study of Bushman Music, in: Bantu Studies, Vol. 10, 1936

Krönlein, J. G. (redivivus): Nama-Wörterbuch, überarbeitet und ergänzt von F. Rust, Pietermaritzburg 1969

Lebzelter, Viktor: Eingeborenenkulturen in Südwest- und Südafrika. Wissenschaftliche Ergebnisse einer Forschungsreise nach Süd- und Südwestafrika in den Jahren 1926-1928, Leipzig 1934

Schneider, Marius: Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzern und Hirtenvölkern, in: Zeitschrift für Ethnologie, Vol. 70, Berlin 1939

Vedder, Heinrich: Die Bergdama, Hamburg 1923

Vedder, Heinrich: Einführung in die Geschichte Südwestafrikas, Windhoek 1934

Wängler, Hans-Heinrich: Über südwestafrikanische Bogenlieder, in: Afrika und Übersee, Bd. 39, 1955, Teil I: Drei Lieder der Bergdama mit unbekanntem Text

Wagner-Robertz, Dagmar: Ein Häuptlingstum bei den Stämmen der Dama? in: Journal XXIX, S.W.A. Wiss. Gesellschaft, Windhoek 1974/75

Wagner-Robertz, Dagmar: Ein Heilungsritual der Dama, Südwestafrika / Namibia, Köln 2000

Wandres, C.: Tiernamen in der Nama- und Bergdamasprache, in: Festschrift Meinhof, Hamburg 1927

Zaby, Alfred: Die Kornlieder von Okombahe, in: Namib und Meer, Bd. 7 Swakopmund 1976