

- ⁵ Vgl. beispielsweise die kartwelischen bzw. georgisch-sanischen Wurzeln *txar- »graben«, *txil- »Haselnuß«, *cxeml- »Hainbuche«, *cgal- »Wasser«, *cqw- »vernichten« usw.
- ⁶ გამყრელიძე-მაჭავარიანი a. O. 304–306.
- ⁷ ი.ქერქაძე, ცხოველების აღმნიშვნელი ლექსიკა ძველ ქართულში (1974) 61 unter Bezug auf ი.ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I (1960) 428.
- ⁸ K. H. Schmidt, Studien zur Rekonstruktion des Lautstandes der südkaukasischen Grundsprache (1962) 35; თ. გამყრელიძე-გ. მაჭავარიანი a. O. 160–170.

Helga Kothhoff

Weibliche Lamento-Kunst in Ostgeorgien

Taf. 3

Das kaukasische Georgien kennt viele mündliche Gattungen von bemerkenswerter ethno poetischer Stilisiertheit. Nur eine Gattung bietet den Frauen ein unumstrittenes Betätigungsfeld, diejenige der Klagelieder¹. Sie sind auf dem Land noch heute sehr populär; nur in der Hauptstadt Tbilisi wird das Genre nicht mehr gepflegt.

Ich werde die uns »exotisch« anmutenden Sprachdaten in ihren Kontexten vorführen, ihre Struktur erläutern und zeigen, welches kulturelle Wissen zum Verständnis des Gesagten notwendig ist. Die Vermittlung von Kommunikationsstruktur und Sozialstruktur möchte ich dabei nicht aus den Augen verlieren.

Einem ethno poetischen Genre begegnen Fremde in Georgien sofort, und zwar dem der Trinksprüche (dazu Kothhoff 1991 und 1993b). Der georgischen Tafel steht eine Art Zeremonienmeister vor, der *Tamada*. Oft übernimmt der Hausherr selbst die Rolle des *Tamada* oder ein Freund des Hauses. Kein Tropfen Wein wird genossen, ohne daß der *Tamada* nicht einen elaborierten Toast geäußert hätte. Mit den anderen Gat-

tungen kommen Fremde hingegen kaum in Kontakt.

Ich bin erst nach einem mehrmonatigen Aufenthalt mit den Klageliedern der Frauen in Berührung gekommen.² Diese *xmüt naṭirlebi* sind auf dem Land noch überall verbreitet, und stets lamentieren nur Frauen. In Swanetien, einem westgeorgischen Gebiet, singen Männer im Hintergrund die Klagemelodie ohne Text mit. In den anderen georgischen Regionen, so auch in den östlichen Bergregionen Pschavi, Chewsurien und Tuschetien, werden sowohl die kunstvollen poetischen Improvisationen als auch das stilisierte Hintergrundweinen von Frauen dargeboten. Die georgischen Regionen haben in vieler Hinsicht starke Spezifika ausgebildet. Westgeorgische Sitten unterscheiden sich auch in kommunikativer Hinsicht von ostgeorgischen. Auf letztere werde ich mich in meinen Ausführungen beschränken. Je abgelegener die Gegend, um so lyrischer das Lamento. Im Tal wird ohne Reimstruktur lamentiert, und nur in der Hauptstadt Tbilisi hat sich das Lamento schon gänzlich verflüchtigt. Aber auch dort wird der/die Tote fünf bis sie-

ben Tage lang von einer sich täglich um den Sarg versammelnden Frauenrunde beweint.

Außerdem gibt es in den Bergregionen kunstvolle ethnopoetische Streitgattungen, in denen sich hauptsächlich Männer hervortun (Kotthoff 1993a).

Für meine ethnolinguistische Arbeit über die oralpoetischen Gattungen Georgiens bevorzuge ich generell als methodisches Vorgehen eine Verbindung aus Kulturanthropologie (Greverus 1987), Ethnographie des Sprechens (Gumperz und Hymes 1972) und Konversationsanalyse (Moerman 1981³). Die Daten sollten in ihrem natürlichen Umfeld mit Audio- oder Videoaufzeichnungsgeräten so aufgenommen werden, daß der Ablauf realistisch repräsentiert werden kann. Diese Daten sind aber wegen der Dramatik der Situation äußerst schwer zu erheben. Mein eigenes Korpus enthält bislang keine Aufnahmen aus natürlichen Situationen, und so greife ich hier auf eine Aufnahme eines Lamento zurück, welches für mich aufgeführt wurde, aber einen natürlichen Anlaß hatte. Dankenswerterweise hat mir der georgische Folkloreforscher Irakli Gogolauri seine Mitschriften von Lamentos aus Pschawi zur Verfügung gestellt. Diese Mitschriften wurden allerdings etwas »bereinigt«, da viele Wiederholungen gestrichen wurden und außerdem die Dialogizität des Geschehens auf Monologizität zurückgeschraubt wurde.

Die Klagelieder im Kontext der Trauerriten

Xmüt naṭirlebi heißt »mit Stimme laut weinen«. Das Genre wird auch *motkmiti ṭirili*⁴ (gesprochenes Weinen) genannt und gehört zu den besonderen Formen ritueller Kommunikation. Nach Leach (1968) wird ein Verhalten dann rituell genannt, wenn es stereotyp ist und im Rahmen der kulturellen Konventionen

der Handelnden in sich mächtig ist, obwohl wirkungslos in einem rational-technischen Sinn.⁵

Wenn in den georgischen ländlichen Regionen jemand gestorben ist, kommen die *moṭiralebi*⁶ zusammen, welche die oder den Toten laut mit einem improvisierten Klagelied beweinen, das in Reimen strukturiert sein kann.

Jede Frau kann prinzipiell lamentieren; sie muß nur die entsprechende Kompetenz dafür ausgebildet haben. Diese Kompetenz beinhaltet sowohl die Ausdruckskunst als auch die Fähigkeit zum Leiden; d. h., es lamentieren fast nur Frauen, die selbst schon nahestehende Menschen verloren haben. Die Frauen, die besonders schön-traurige Lamentos äußern können, sind im ganzen Dorf bekannt und verehrt und eilen sofort zu dem Haus, in welchem jemand verstarb. Den Tod einer Person kündigt die Familie durch lautes Schreien an. Schon hierin deutet sich an, daß Trauern in Georgien – im Unterschied zu nordeuropäischen Kulturen – ein sehr expressives Unterfangen ist. Die lamentierenden Frauen lösen ihre Haare und raufen sich diese demonstrativ, indem sie vor dem Toten auf die Knie fallen. Es wird mit einer Ästhetik des Schmerzes Außer-sich-Sein demonstriert.

Trauern wird als gemeinschaftlicher Akt begangen. Vor dem Haus des/der Toten wird für ein Jahr ein Bild von ihm/ihr aufgestellt. Die Übersichtlichkeit des Dorfes bringt es mit sich, daß die Klagenden über das Leben der/des Toten gut informiert sind. Oft lamentieren nahestehende Verwandte. Bei einem verstorbenen Kind wird erwartungsgemäß die Mutter das Hauptklageweib sein. Wenn ihre Kompetenz aber nicht ausreicht, übernimmt eine andere Frau diese Rolle. Überhaupt wechseln sich die Frauen beim Lamentieren ab, denn es wird fünf bis sieben Tage lang von morgens bis

abends geklagt, also nur, während es draußen hell ist. In der Regel klagen mehrere Frauen abwechselnd. Die Familie des Verstorbenen wird so mit ihrem Verlust nicht allein gelassen. Er wird symbolisch gemeinsam getragen, wodurch das soziale Netz der gesamten Trauergemeinschaft bestätigt wird⁷. Die Frauen lamentieren noch auf dem Friedhof, bis der Sarg mit dem/der Toten in die Erde eingelassen worden ist⁸. Am 40. Todestag und am einjährigen Todestag wird wieder lamentiert.

In den Klageliedern wird die Stärke des Verlustes des Menschen für die Gemeinschaft besonders herausgearbeitet. Von verschiedenen georgischen Informanten wurde mir erklärt, daß über den Mann, der große Verdienste für das Dorf erworben habe, länger und formenreicher geklagt würde als über einen unscheinbaren Mann. In jungem Alter Verstorbene werden ebenfalls intensiv besungen. Ein schlimmer Fluch von Mann zu Mann besteht darin, dem anderen zu wünschen, daß er nicht von einer Frau beweint werden solle. In der Tat wird einem Verbrecher die Ehre des Lamentos nicht zuteil. Im Dorf Muchrani bei Mzcheta wurde mir von einem Mann erzählt, der nicht gearbeitet, aber getrunken und Frau und Kinder verprügelt habe. Als er starb, wollten ihm weder seine Familie noch Nachbarinnen die »Erde erweichen«. Dies bezeichnet die den Lamentos in Georgien zugeschriebene Funktion. Erst kurz vor der Beerdigung stellte sich eine alte Frau ein, die ihn beklagte und ein Lamento formulierte, in dem sie herausstellte, daß sie im Jenseits vor der Mutter des Verstorbenen kein schlechtes Gewissen haben wolle, weil sie ihrem Sohn »die Erde nicht erweicht« habe.

Im wortreichen Abschied des Lamentos wird die soziale Hierarchie des Dorfes reproduziert. Klagelieder können auch als Instrumente der sozialen Normenkon-

trolle betrachtet werden. Indem die Frauen das Gute im Leben eines Menschen besingen, bestätigen sie die moralischen Kriterien der Gemeinschaft. Außerdem bieten die Klagen als institutionalisierte Form einer expressiven Sprechaktivität einen Rahmen für aggressive und traurige Emotionen der Frauen selbst, die auf diese Weise kanalisiert werden können. Expressive Traurigkeit ist den Frauen hier nicht nur gesellschaftlich erlaubt, sondern sie ist geradezu ihre Pflicht. Die Frauen übernehmen diesen Part in der emotionalen Arbeitsteilung vieler Gesellschaften (Danforth 1982, Caravelli 1986, Stubbe 1986). Sie haben damit auch wichtige Funktionen für die Produktion und Reproduktion der gesellschaftlichen Moral inne. Die Klagelieder versinnbildlichen immerhin eine Art letzter Beurteilung eines Mitglieds der Gesellschaft. Eine geschlechtstypische Arbeitsteilung findet statt, indem an die Frauen als hauptsächlich Trauernde die entsprechenden Gefühle delegiert werden, welche sie im Übergangsritus zu entäußern haben. Dem Mann, für den auch sonst eher die Aggression als die Trauer reserviert ist, wird hier weitgehend Stummheit auferlegt. Als sichtbares Zeichen seiner Trauer kann er sich Stoffetzen aus dem Hemd reißen und sich an die eigene Brust schlagen.⁹ Außerdem rasieren sich die Männer auf dem Dorf nach dem Trauerfall oft jahrelang nicht. Bartträger galten früher als Männer, die eine nahestehende Person, meist eine Ehefrau, zu betrauern hatten. Formen des Sich-gehen-Lassens als Trauerkundgabe wurden in vielen Gesellschaften gefunden.

Inhalt und Darbietungsstruktur eines Lamentos

Unter den georgischen Ethnologinnen und Ethnologen existieren meines Wissens keine Audio- oder Videoaufnahmen



Abbildung 1

von Lamentos aus nichtgestellten Situationen. Mir als Fremder ist das Aufnehmen aus Pietätsgründen ebenfalls bislang nur zweimal möglich gewesen. Ich gebe im folgenden ein Lamento wieder, welches eine alte georgische Bäuerin in Süd-Ossetien für mich aufgeführt hat. In der Familie einer Bekannten war eine elfjährige Cousine gestorben, und wir nahmen dies zum Anlaß, die alte Frau um ein Klagelied zu bitten, welches sie dann für zwei Kolleginnen und Kollegen und mich dargeboten hat. So konnte ich eine Videoaufnahme anfertigen, ohne das Trauerzeremoniell zu stören. Allerdings fehlt dieser Aufnahme das typische dialogische Zusammenspiel der Frauen, die sich beim Klagen abwechseln und die Klage mitunter auch aneinander adressieren, wodurch sich Rede-Gegenrede-Sequenzen ergeben können.

Es wird immer melodisch geklagt, so auch hier. Der regional relativ stabile Rhythmus, die Melodie und wiederholte Formeln kennzeichnen die Gattung und garantieren spontane Kooperation. Normalerweise klagt eine Frau, und die anderen summen mit Weinlauten die Melodie mit. Dieses stilisierte Hintergrundweinen nennt sich *zari*. Ich gebe zunächst die Übersetzung wieder und dann die

georgische Transkription mit Angaben zum Melodieverlauf.

- 1 O:::x Marina, Marina,
- 2 Marina, Marina — zwitschernde Marina, ((kurze Unterbrechung))
- 3 Marina, Kind, Marina.
- 4 Kluge Marina, begabte Marina.
- 5 Wie unerwartet rasch hast Du uns verlassen, Mädchen,
- 6 wie ein Gewitter am klaren Himmel für Deine Eltern.
- 7 Marina, Kind, Marina::,
- 8 Marina genacvalo:::s deda::,
- 9 dedao-švilo, deduli:::-deda:::o.
- 10 unser Sommer ist schöne Natur,
- 11 für mich ist alles bitter geworden, Kind,
- 12 Du liegst im kalten Grab mein Kind, genacvalos deda,
- 13 a:x Marina: Kind,
- 14 Deine Klassenkameraden, Kind,
- 15 werde ich sehr, sehr lieben, genacvalo:::s deda::.
- 16 Mari:::na, Kind, Marina,
- 17 meine Liebe zu Dir werde ich Deiner Schwester geben.
- 18 genacvalos deda, 'H
- 19 ich gehe zu Deiner Schwester,
- 20 ich gebe Deiner Schwester zwei Küsse,

- 21 auch den Kuß, den ich immer für
Dich hatte, Kind.
22 Mutter, Mutter, unglückliche Mutter,
Kind,
23 Du hast mich bestraft, Kind, mich ge-
quält, Kind,
24 Marina, Marina, Kind.
25 Deine Freunde werden die Schule ab-
solvieren, genacvalos deda,
26 Du wirst der Schule fehlen.
27 Sie bekommen das Zeugnis der Rei-
fe, Kind,
28 ich beneide Deine Freunde nicht,
genacvalos deda::,
29 ich wünsche ihnen auf der Erde ein
langes und glückliches Leben.
30 Es reicht uns, daß Du von uns ins
Land der Ewigkeit gegangen bist.
31 Du bist eine ewige Gefangene der
schwarzen Erde geworden.
32 Ox, Kind, Marina, Marina:::,
33 genacvalos deda, genacvalos deda,
34 Deine unglückliche Mutter,
35 Du hast mich sehr auf die Knie fal-
len lassen, Kind,
36 Du hast mich sehr bitter gemacht,
Kind,
37 nichts kann mein Herz mehr fröhlich
machen, genacvalos deda Marina::,
38 ax Mutter, Mutter, traurige Mutter,
demütige Mutter,
39 demütiger Vater, Maxarašvili Gia.

Transkript:

- 1 o:::x¹⁰, Marina, Marina,
2 Marina, Marina, — močikčike Marina.
((kurze Unterbrechung))
3 Marina švilo Marina.
4 ničiero Marina, priadosano Marina.
5 ra uceb gamogvetxove gogo.
6 ra uceb daeci mšoblebs – mexi,
7 Marina švilo Marina::,
8 Marina genacvalo:::s deda::,
9 dedao švilo deduli::: -deda:::o.
10 šeni zapxulia lamazi buneba:::,
11 čemtvis mčarea, švilo::,

- 12 šen ki samares miebare genacvalos
deda:::.
13 a:x, Marina švilo:::,,
14 šeni tanaklaselebi švilo:
15 ševiqvaro zalian, genacvalo:::s
deda::.
16 Mari:::na, švilo:, Marina,
17 šens siqvaruls šens dazeda vqri:::
18 genacvalos deda:, 'H
19 mival isev šen dasta:n,
20 imas vaçoceb orže:::r,
21 šens magivrad švilo::.
22 de:::da, de:::da, ubeduri ded:a švi-
lo::,
23 cxovrebaši damtanže švilo. damtanže
švilo::,
24 Marina, Marina, švilo::,
25 šeni tanaklaselebi daamtavreben, gen-
acvalos deda:,
26 šen ki gamoakldi švilo:: skolas.
27 isini aiyebeben atestats, švilo::,
28 ar šemšurdeba genacvalos deda::,
29 icocxlon, ixaro::n am kveqanaši.
30 isica kmara, deda, šen rom çaxvedi
mudmiv kveqanaš.
31 mudmivi pašimari gaxdi šavi miçoši
švilo::.
32 ox, švilo Marina, Marina:::.
33 genacvalos deda, genacvalos deda,
34 šeni ubeduri deda::,
35 zalian damaçoke švilo::,
36 zalian gamamçare švilo::,
37 šens guls araperi uxaria genacvalos
deda Marina::,
38 ax, de:da, de:da, ubeduri deda, daça-
gruli deda,
39 daçagruli mama, Maxarašvili Gia.

Das Lamento wird stimmlich von der ersten Silbe an vom Gespräch abgesetzt. Der mit hoher Stimme vorgetragene Text wendet sich immer wieder beschwörend an das verstorbene Kind Marina und seine Mutter. Die ersten sechs Zeilen spricht die Frau mit seufzender Stimme. Die Lamentos wenden sich selten an Gott, sondern oft an die verstorbene Person selbst

und ihre Verwandten. Mit einem langgezogenen Seufzer wird zunächst das Kind angesprochen und sein Name immer wieder gerufen. Das verstorbene Kind und seine Verwandten und Freunde werden immer wieder direkt angesprochen. Die Nachbarin drückt ihre Trauer mit bewegenden Worten aus, welche sich wiederholen. Alle werden in einer Gemeinschaft des Leidens vereinigt. Fast in jeder Zeile wird mit langgezogenen Vokalen Weinen imitiert und stilisiert. Die Klägerin baut mehrmals den Gegensatz zwischen den Lebenden und der Toten auf, bis am Schluß nur noch der große Verlust beklagt wird. Zwischendurch ruft sie konkrete und detaillierte Bilder aus dem Leben des Schulmädchens wach. Tannen (1989) sieht die Kommunikation von Details als Involviertheitsstrategie, und das Herstellen von involvierter Teilnahme an der Trauer ist das primäre Ziel von Lamentos. Anfang und Schluß markieren gleichermaßen einzig das Thema des Leidens. Die Mutter des Mädchens wird oft angesungen, was typisch ist für Lamentos. Die Frau, die dem Menschen das Leben einst schenkte, gilt als die am stärksten Betroffene. Ihr wird das stärkste Mitgefühl übermittelt. Beurteilungskriterium der Lamento-Ethnoperformanz ist auch die Intensität der dargestellten und wachgerufenen Emotion. Die Klägerin soll andere mit ihrem Schmerz anstecken. Als schön gilt nur das Lamento, welches das Leiden adäquat ausdrückt. Ästhetische Kriterien gehen hier mit emotionalen Hand in Hand.

Dieses Klagelied weist keine Endreimstruktur auf, seine Silbenstruktur ist ungerade und unregelmäßig.¹¹ Auffällige Wiederholungen ziehen sich teils durch den ganzen Text und teils nur durch einige Zeilen. Immer wieder kehrt der Name »Marina« und *švilo* (Kind). Das oral-rhetorische Prinzip der *copia* kommt hier zum Tragen (Ong 1982: 41). *Genacvalos*

dēda wird auch häufig wiederholt. Das läßt sich kaum übersetzen, da die Bedeutung so vielschichtig ist. *Dēda* heißt »Mutter« und *genacvale* kann in manchen Kontexten auch als »Liebling« oder »Schätzchen« wiedergegeben werden; es bezeichnet aber eigentlich den Prozeß der Übernahme des Leides von der Person (Boeder 1988, 12: »ich bin an Deine Stelle getreten«). Hier kann es so gemeint sein, daß die Mutter jetzt für und durch das Kind leidet, an seine Stelle getreten ist, oder auch, daß die Klägerin das Leid der Mutter auf sich nimmt. Die Bereitschaft zum stellvertretenden Leiden wird besungen. Sie gilt in Georgien und in anderen Regionen des Vorderen Orients als der stärkste Ausdruck der Liebe (Boeder 1988).

Zeilen, in denen nur »Marina, *švilo*, Marina« geschrien wird, durchziehen das Klagelied. Wiederholungen fungieren für die Sprecherin als Planungsstützen und für die Hörerinnen und Hörer auch als Gedächtnisstützen. Dergleichen Stützen sind für den oralen Diskurs notwendiger als für schriftliche und für alle mündlichen Gattungen belegt (Edwards/Sienkewics 1990). Weitere Wiederholungen verbinden durch das gesamte Klagelied hindurch jeweils mindestens zwei Zeilen, wie z. B. *ra uceb* in Zeile 5 und 6, *damjanže švilo* in Zeile 23, *kveqanaš(i)* in den Zeilen 29 und 30, *zalian* und die identische Zeilenstruktur in 35 und 36, *dačagruli* in Zeile 38 und 39 und die vielen Zeilenanfänge mit präalveolaren Reibelauten (10, 11, 14, 15, 17, 21, 25, 26, 34, 37). *šen* (Du) oder *šeni* (Dein) steht oft in herausgehobener Position am Zeilenbeginn (10, 12, 14, 21, 25, 26, 34) und verleihen dem Klagelied Alliterationen ein.

Die Melodie stilisiert auf der einen Seite Trauer und Klage und sichert durch ihre Repetitivität auf der anderen Seite die Zeilenstruktur und eine gewisse Automatik. Die wenig variable Melodie macht

den Text leichter memorierbar. Später werden sich die Angehörigen für die am besten und am traurigsten formulierten Lamentos bedanken. Die Texte werden einzig im Gedächtnis aufbewahrt.

Die Zeilen haben keine regelmäßige rhythmische Form, ungerade Schlaglängen sind die Regel. Die Tonhöhe sinkt im Verlauf aller Phrasen zum Ende hin ab. Zumeist konzentriert sich der Schwerpunkt jeder Zeile am Anfang, das Absinken geschieht in langen auslaufenden Silben. Der Tonumfang der Klage umspannt den Bereich einer großen Sext – 10 Halbtöne in unserem Tonsystem. Die Sängerin benutzt jedoch gleich in der ersten Zeile im Halbtonraum Dis–D vier klar unterschiedene Tonhöhen. In Abbildung 1 werden der Tonhöhenverlauf und der Rhythmus der beiden ersten Gesangszeilen wiedergegeben.¹²

In der »Allgemeinen Enzyklopädie der Musik« (1966) wird der Klagegesang des Vorderen Orients als erstaunlich einheitlich beschrieben. Vorherrschend seien elf- und siebensilbige Zeilen und rhythmisch freie Formen mit deszendenter Melodieverlauf. Die rhythmische Form wird »lange Melodie« (*uzun hava*) genannt und sei ob ihres elegisch-trauernden Charakters fast stets als Totenklage zu finden. Am Anfang stehen laut gesungene Halbtöne. Leise Schlußpulsationen und die Einteilung in zwei bis vier allmählich absinkende Tonräume seien typisch. Oft wird die Melodie stilistisch mohammedanischen Gebetsrufen angenähert.

»Für die Kombination der Text- und Melodieformen gibt es kaum Regeln. Nur selten sind die Melodien so lang wie die Textstrophe. Typisch für alle *uzun hava* ist die Gepflogenheit, die meisten Silben einer Textzeile dem Beginn oder Ende der Melodiezeile fast syllabisch zu unterlegen und die größere Länge der melodischen Phrase vokalisiert und stark ornamentiert zu bieten« (1966, XIII: 953).

Hier ist die Ornamentierung geringer, der Vortragsstil jedoch stärker mit schluchzartigen Motiven durchsetzt.

Frauen unter sich

Im folgenden präsentiere ich noch einen Teil eines Lamentos¹³ aus Pschawi, welches Irakli Gogolauri während der Klage im Nebenraum mitgeschrieben hat und welches seiner Sammlung entstammt¹⁴. Diese Verschriftlichung ist von ihm überarbeitet worden, aber die Reimstruktur war nach Aussagen von Gogolauri im Original so dargeboten und nicht nachträglich von ihm gestaltet. Es wird hier nicht mehr deutlich, wann und wie das laute Weinen in den Gesangstext integriert wird, und es wird leider auch hier nicht klar, welche Textstellen von allen anwesenden Frauen wiederholt werden. Der Text zeigt aber Inhalt und Aufbau eines Lamentos:

Eine Mutter beweint ihren Sohn

- 1 Tod, ich habe für Dich einen Sohn
großgezogen,
- 2 ich bin nicht den anderen Müttern
ähnlich,
- 3 ich bin in tiefer Trauer,
- 4 ich schwimme in einem Meer von Blut
und Tränen.
- 5 Bis jetzt war ich glücklich,
- 6 jetzt aber bin ich die Sonne der Weh-
mut,
- 7 die Sonne der Trauer, welche im Un-
tergang begriffen ist,
- 8 welche sich bald hinter dem Berg ver-
stecken wird.
- 9 O weh, bist Du aber schrecklich, Du,
Tod,
- 10 hast mir das Herz mit Dolchen zer-
stückelt.
- 11 O Nacht,
- 12 hast Du auch von meinem Kummer
erfahren?
- 13 Hast Du viele Tränen vergossen?

14 Hast Du Sterne als Tränen vergossen?
 15 O Morgen,
 16 auch Du hast von meinem Kummer
 erfahren.
 17 Die schönen Bergblumen hast Du
 mit Deinen Tautränen benäßt.
 18 Wozu braucht jetzt mein Sohn Klei-
 dung,
 19 zieht ihm seinen Čocha¹⁵ aus und
 werft ihn weg,
 20 näht ihm seine Kleidung aus der
 Erde,
 21 als Futter benutzt das Weinen,
 22 die Tränen benutzt als Knöpfe,
 23 näht das Grab zu
 24 mit den Fäden meiner Tränen,
 25 mit dem Samtgras.
 26 O Grab,
 27 wasch Dich mit den Tränen der trau-
 ernden Mutter.
 28 O Erde,
 29 kümmere Dich um meinen Sohn,
 30 darum flehe ich Dich demütig an.

Diese Klage ist zunächst an den perso-
 nifizierten Tod adressiert, dann an die
 Natur. Rhetorische Verfahren der Kon-
 trastbildung von Leben und Tod sind
 auffällig, ebenfalls Wiederholungen wie
 z. B. »hast Du von meinem Kummer er-
 fahren«. Der Text ist von naturmetapho-
 rischen Ausdrücken und Vergleichen
 durchsetzt (Kleidung aus Erde, Tränen
 als Knöpfe und Fäden). Viermal wird
 direkt ein Adressat der personalisierten
 Natur angesungen (o Nacht; o Morgen; o
 Grab; o Erde). Die direkte Anrede, wel-
 che in den ersten zehn Zeilen an den Tod
 gerichtet war, bleibt erhalten, wird aber
 auf verschiedene Adressaten der perso-
 nalisierten Natur verteilt. Um auf die
 poetische Endreimstruktur eingehen zu
 können, gebe ich auch für die ersten zehn
 Zeilen dieses Lamentos die georgische
 Originalversion, die sich bei Gogolauri
 (1981) findet, mit Zeilenzählung wieder:

1 . siḱvdilo, švili gagizarde,
 2 me sxva dedebs ki ara vgevar,
 3 zalian dayonebuli var,
 4 sisxlis da cremlis ṭborši vzivar.
 5 akamdis bednieri viqav,
 6 axla ki mčuxarebis mze var,
 7 dayonebis mze gadaxrili,
 8 gors ikit gadaparebuli.
 9 vahme, siḱvdilo, ra qopilxar,
 10 xanžrebit čamikaḱe guli!

Die Zeilen enthalten neun Silben. Es
 überwiegt der Endreim auf *var*, welcher
 allerdings in Zeile 1, 5 und 9 defizitär
 realisiert ist. In Zeile 7 beginnt ein neuer
 Endreim auf *li*, der die Zeilen 7, 8 und 10
 verbindet. Durch das Wiederaufgreifen
 von *ar* in Zeile 9 bleibt aber die formale
 Konnexion zum Vorhergehenden ge-
 wahrt. Beim nicht im Original wiederge-
 gebenen Teil des Lamentos ist selbst in
 der Übersetzung an der syntaktischen
 Wiederholungsstruktur eine rhetorisch-
 poetische Struktur erkennbar.

Die Geschlechter werden inhaltlich
 mit anderen Themen beweint. Häufig
 wird die Schönheit einer Frau noch ein-
 mal gepriesen, ihr Geschick, ihre Müt-
 terlichkeit. Beim Mann betont man seine
 Heldenhaftigkeit, seinen Mut, seinen
 Einsatz für das Dorf. Die geschlechtliche
 Rollen- und Arbeitsteilung wird in den
 Lamentos sowohl thematisch reprodu-
 ziert als auch auf der Ebene ihrer Or-
 ganisation. Die Frauen sind unter sich.
 Oft lassen die Klägerinnen auch eigenes
 Leid in ihr Lied einfließen, welches nicht
 direkt mit dem Tod der Person zu tun
 hat. Sie nutzen die Gelegenheit, unter
 Frauen eigene Sorgen mitzuteilen und
 sich emotional zusammen mit den an-
 deren Frauen zu entlasten, wie auch
 Caraveli (1986) es für Griechenland be-
 schreibt. Die Männer befinden sich in
 einem anderen Raum in der Nähe, oft
 vor der Tür. Sie hören also sehr wohl,
 was die Frauen zu beklagen haben. Sie
 versinnbildlichen ihre Trauer, indem sie

sich wie rasend vor Schmerz am Hemd reißen und auf die Brust schlagen.

Ich präsentiere einen weiteren Teil des Klageliedes:

- 1 O Tag, verlängere Dich, weiche der Nacht nicht,
- 2 der Sohn verläßt seine Mutter für immer.
- 3 Gehe nicht weg, sonst halte ich Dich mit Gewalt an.
- 4 Dich, den Heiden, lasse ich bekehren!
- 5 Willst Du trotzdem gehen, bestehst Du so darauf --
- 6 so gehe ich mit...
- 7 Im Jenseits wird man Deine Hochzeit feiern,
- 8 man setzt Dir aufs Haupt eine schwarze Hochzeitskrone!
- 9 Warum ziehst Du eine Hochzeit im Jenseits vor?
- 10 Deine Braut ist doch hier
- 11 und sieht mich, Deine weinende Mutter, mitleidig an!
- 12 Sie soll nach vorn treten, wenn sie ein Herz besitzt,
- 13 uns, die Armen, zu trösten --
- 14 und unsere Tochter zu werden.¹⁶

Die gesamte Natur wird zu Hilfe gerufen. Immer wieder wird der Tote direkt angesprochen, zwischendurch schluchzen alle Frauen laut und expressiv. Die Frau erwähnt Episoden aus dem Leben des Toten, und sie spricht auch andere Betroffene direkt an, wie hier die Braut, welche in den Raum hereintrat. Die Frauen wechseln sich beim Klagen ab. Sobald eine neue Frau in den Raum tritt, wird das Lamentieren wieder verstärkt, neue Texte werden ersonnen, die oft mit der hereinkommenden Frau und deren Beziehung zum Toten zu tun haben. Ereignisse, die im Leben erwartet wurden, wie hier die Hochzeit, werden ins Jenseits verlagert. Vermutlich gilt es als ein Ehre für die junge Frau, daß sie im Kreis der älteren zum Mitklagen ermuntert wird.

Obwohl das Gefühl der Trauer zu den universalen Grundgefühlen des Menschen gehört, wird es doch je nach Kultur in unterschiedliche Ausdrucksformen gegossen. Hier stilisiert die Frau, oft eine einfache Bäuerin, ihre Trauer noch in lyrischen Formen. Kunst und Emotion gehen hier Hand in Hand.

Im Lamento kann die Bäuerin auch ihrem sonstigen Leid Luft machen. Sie, die in ein anderes Dorf verheiratet wurde¹⁷, die immer still und bescheiden im Hintergrund steht, harte Feldarbeit leistet und die Familie versorgt und bedient, kann in den Klageliedern ihrem Schmerz Ausdruck verleihen. Diese generelle sozialkritische Funktion wird auch für griechische und russische Klagelieder erwähnt. Sokolov (1950) beschreibt das enorme sozialkritische Potential russischer Lamentos des 19.Jh.s. Der Dichter N.A.Nekrasov sei insbesondere von den Klageliedern der seinerzeit populären Irina Andreevna Fedosova sehr beeindruckt gewesen. Er habe Fedosovas Fähigkeit, in ihren Lamentos die großen Sorgen der Bauern und Bäuerinnen zu spiegeln und den Protest der ganzen Bauernschaft gegen die soziale Ungerechtigkeit des zaristischen Regimes zu akkumulieren, tief bewundert.¹⁸

Im Totenraum sind nur Frauen anwesend, die Männer stehen vor der Tür. Das Leiden der Frauen wird an Frauen adressiert, aber die Männer müssen es auch zur Kenntnis nehmen.

Eine Mutter beweint ihre Tochter

- 1 Du, meine liebste Tochter,
- 2 Du, die schönste Blume der Erde,
- 3 die beste Spinnerin, die geschickte Weberin,
- 4 Mutters Helferin zu Hause und fleißige
- 5 kleine Hirtin auf der Bergweide.
- 6 Wenn ich zum Tod werden könnte,

7. ~~würde ich dem Tod seinen Sohn um-~~
bringen,
8 mich an ihm rächen
9 und ihn – mir ähnlich – jammern lassen!
10 Des schrecklichen Todes soll sterben
meine Brautwerberin,
11 die verursacht hat, daß ich einen Xosara geheiratet habe.
12 Ich kann bei den Xosara nicht leben.
13 Ich kann das hier übliche Gerstenbrot nicht essen,
14 weil mir nur das Brot aus Weizenmehl schmeckt.
15 Ich kann kein Wasser aus einer Pfütze trinken,
16 weil mir nur das Flußwasser schmeckt.
17 Ich kriege das zerschmetterte Hirn meines Kindes nicht zusammen,
18 und ich kann auch sein vergossenes Blut nicht sammeln,
19 seine zerrissenen Glieder,
20 kann ich nicht auf meinen Schoß legen.
(Gogolauri 1981)

Die Klägerin bringt ihr eigenes Leid deutlich zum Ausdruck. Im Leiden lobpreist sie ihre Tochter. Der Tod wird angeklagt. Grausame Wünsche wie der in Zeile 10 scheinen den Frauen ob der rasenden Trauer verziehen zu werden. Die Frau macht überhaupt keinen Hehl daraus, daß sie unglücklich in der Fremde lebt, wo ihr Brot und Wasser nicht schmecken. In der Familie ihres Mannes ist sie verzweifelt. Wahrscheinlich ist ihr

dieser direkte Ausdruck ihres eigenen Unglücks nur innerhalb des Klagegesanges gestattet.

Im Unterschied zu Griechenland sind die Klagelieder im ländlichen Georgien noch recht angesehen. Sie können, wie die griechischen (Caraveli 1986), als inoffizielle religiöse Ausdrucksform gesehen werden. Zum einen war in der kommunistischen Zeit Religionsausübung in der UdSSR nicht opportun, und zum anderen weist auch die heute wieder sehr populäre georgisch-orthodoxe Kirche den Frauen nur Plätze im Hintergrund zu. In der inoffiziellen Volksreligion nehmen die Frauen als Künstlerinnen des Schmerzes aber einen wichtigen Platz ein. Die Ausübung von Religion ist nicht auf die Kirche beschränkt (Luckmann 1991); für die Konstitution des Religiösen im Alltag sind die Klagelieder von großer Bedeutung.

Die Erforschung der Lamentos stellt bis heute ein erhebliches Problem dar. Dieser Gattung haftet höchste Privatheit an. Sie widersetzt sich stärker als die anderen Gattungen der technischen Aufnahme. Ein männlicher Forscher wäre vor noch größere Probleme gestellt, da für ihn Lamentos auch nicht extra aufgeführt würden. Die Kunst der Frauen entfaltet sich im privatesten Winkel¹⁹ und hat den traurigsten Anlaß. Ihre schönsten und kreativsten Formulierungen waren und sind so flüchtig oder so fest im Volksgedächtnis lokalisiert wie das Ereignis des Todes selbst.

ANMERKUNGEN

- ¹ Klagelieder sind seit der Antike für den slavischen, den vorderorientalischen und den Mittelmeerraum belegt, s. Sokolov (1950).
- ² Ich habe 6 Semester lang als Lektorin des DAAD an einer Hochschule in Tbilisi unterrichtet. Ich bin nicht nach Georgien gegangen, um orale Poesie zu erforschen. Ganz allmählich hat sich mir die außerordentlich reiche Vielfalt der Formen erschlossen. In Tbilisi selbst ist nur noch das Toasten als oralpoetisches Genre erhalten geblieben.

- ³ Ich finde allerdings, daß eine so weitgehende Beschränkung der Ethnolinguistik auf konversationelle Mikrophänomene, wie Moerman (1988) sie vornimmt, den Blick auf die jeweilige Kultur über Gebühr einschränkt. Man erfährt in seinem Buch »Talking culture« wenig über Thailand und viel über die Konversationsanalyse. Über den sinnvollen Platz der Konversationsanalyse innerhalb der Ethnolinguistik muß an anderer Stelle noch debattiert werden.
- ⁴ Die Transliteration folgt in den Transkripten den wissenschaftlichen Konventionen dieser Zeitschrift.
- ⁵ Dazu auch Senft 1985; Werlen 1984.
- ⁶ *Moṭrali* heißt Klageweib.
- ⁷ Senft (1985) gibt ähnliche Funktionen für die Trauerrituale auf Trobriand an und beruft sich dabei auch auf Berichte von Malinowski (1925) und Feld (1982).
- ⁸ Um den Kontakt mit dem Toten noch zu halten, wird diesem Essen ans Grab gestellt. Zu allen religiösen Festtagen bringen die Leute in Georgien ihren Toten Essen und Getränke ans Grab, in der Regel *Xašlama*, einen Brei aus gekochtem Kalb- und Hammelfleisch. Der Tote erhält für vierzig Tage eine Wegversorgung, d. h. es wird ihm unbedingt am 2., am 7., am 9. und am 40. Tag auf einem Teller Essen gebracht. Außerdem hält man während dieser Zeit Kerzen am Brennen. Später gibt es zwei Totengedenktage im Jahr.
- ⁹ Diese Formen der Selbstaggression sind bei Stubbe auch für andere Kulturen belegt. In Georgien findet sich bei den Frauen auch das ebenfalls bei Stubbe erwähnte Zerkratzen des Gesichts.
- ¹⁰ Die Doppelpunkte bedeuten Vokallängen.
- ¹¹ Es gilt auch formulierungsmäßig nicht als besonders schön.
- ¹² Dabei hat mir Robert Bredthauer, Bonn, netterweise geholfen. Ich danke ihm herzlich. Nach unten weisende Pfeile kennzeichnen einen erniedrigten Halbton und nach oben weisende einen erhöhten.
- ¹³ Ohne die wertvollen Übersetzungshilfen von Elsa Gabedawa und ihre Hilfsbereitschaft wäre dieser Artikel nicht entstanden. Ich möchte ihr, Lewan Dsheiraneischwili und Gia Okudshawa an dieser Stelle noch einmal herzlich danken.
- ¹⁴ Ich habe die Problematik dieser Art der Mitschrift bereits angedeutet. Tonaufnahmen bieten eine wesentlich stärkere Gewähr für die Vollständigkeit der Datenpräsentation. Nachträgliche Transkriptionen vom Band, wie sie in der Konversationsanalyse und der Ethnographie des Sprechens üblich sind, werden in der georgischen Ethnologie m. W. nicht angefertigt. Bei meiner Materialsuche und in den Gesprächen mit den georgischen Folkloreforschern bin ich mit der mir bekannten Tatsache erneut konfrontiert worden, daß sich wissenschaftliches Arbeiten in der ehemaligen Sowjetunion von dem im Westen stark unterscheidet. In der Dialektologie wird in Georgien mit Tonbändern gearbeitet. In der Ethnologie basieren die Aufzeichnungen auf in der Situation oder nachträglich Mitgeschriebenen.
- ¹⁵ Männerbekleidung in Pschawi.
- ¹⁶ Irakli Gogolauri sei herzlich für die Daten gedankt.
- ¹⁷ In den Bergregionen bleiben die Männer im Dorf ihrer Herkunft und heiraten Frauen aus anderen Dörfern, die dann in der Sippe der Ehemänner leben.
- ¹⁸ Das Lamento der Fedosova (Sokolov 1950: 230), welches sie im Namen der Witwe eines Trinkers aufführte, ist ein wertvolles kunst- und sozialhistorisches Dokument.
- ¹⁹ Nadig (1982) hat auf die Verborgenheit der Kultur der Frau besonders hingewiesen.

LITERATUR.

- Allgemeine Enzyklopidie der Musik. Die Musik in Geschichte und Gegenwart XIII (1966).
- Boeder, W. 1988: Über einige Anredeformen im Kaukasus, *Georgica* 11 (1988) 11–20.
- Caraveli, A. 1986: The bitter Wounding: The Lament as Social Protest, in: J. Dubisch (Hrsg.), *Gender and Power in Rural Greece* (1986).
- Danforth, L. M.–Tsiaras, A. 1982: *The Death Rituals of Rural Greece* (1982).
- Edwards, V.–Sienkewcs, T. J. 1990: *Oral Cultures Past and Present* (1990).
- Gogolauri, I. 1981: *Xnit naṭirlebi* (1981).
- Greverus, I. 1987: *Kutur und Alltagswelt*, Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie (1987).
- Gumperz, J.–Hymes, D. 1972: *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communications* (1972).
- Jacobson, R. 1960: Concluding Statement: Linguistics and Poetics, in: T. Sebeok (Hrsg.), *Style in Language* (1960).
- Kotthoff, H. 1991: Der Tamada gibt am Tisch den Ton an, in: S. Günthner–H. Kotthoff (Hrsg.), *Von fremden Stimmen* (1991).
- Kotthoff, H. 1993 a: Verbal Duelling in Caucasian Georgia, in: U. Quasthoff (Hrsg.), *Aspects of Oral Communication* (1993).
- Kotthoff, H. 1993 b: Mahlzeiten mit Moral. Georgische Trinksprüche zwischen Kunst und Kompetition, in: T. Luckmann–J. Bergmann (Hrsg.), *Mündliche Gattungen* (1993).
- Leach, E. 1968: *Rethinking Anthropology* (1968).
- Luckmann, T. 1991: *Die unsichtbare Religion* (1991).
- Moerman, M. 1988: *Talking Culture. Ethnography and Conversation Analysis* (1988).
- Nadig, M. 1982: *Die verborgene Kultur der Frau* (1982).
- Ong, W. 1982: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World* (1982).
- Senft, G. 1985: Traue: auf Trobriand, *Anthropos* 80, 1985, 471–492.
- Sokolov, Y. 1950: *Russian Folklore* (1950).
- Stubbe, H. 1985: *Fornen der Trauer. Eine kulturanthropologische Untersuchung* (1985).
- Tannen, D. 1989: *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse* (1989).
- Werlen, I. 1984: *Ritual und Sprache. Zum Verhältnis von Sprechen und Handeln in Ritualen* (1984).