Sonderdruck

Paul Goetsch (Hrsg.)

Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur

gnv Gunter Narr Verlag Tübingen

1990

János Riesz (Bayreuth)

BIRAGO DIOP (SENEGAL) ALS ERNEUERER DER AFRIKANISCHEN ERZÄHLKUNST IM 20. JAHRHUNDERT

1. Biographische Ausgangssituation: die doppelte literarische Sozialisation

Aufgrund seiner *Mémoires,* von denen bislang fünf Bände vorliegen,[1] wissen wir über das Leben Birago Diops genauer Bescheid als über das fast aller andern afrikanischen Autoren französischer Sprache dieses Jahrhunderts. Aus der mit großer Detailfreude berichteten Lebensgeschichte (die für sich wiederum ein erzählerisches Monument darstellt) sind in unserm Zusammenhang zwei Aspekte von Bedeutung: einmal das, was man die ‚doppelte literarische Sozialisation' Birago Diops nennen könnte, die früh erworbene literarische Kompetenz in seiner senegalesischen Muttersprache *Wolof* und sein intensives Studium der französischen Literatur von Villon und Rabelais über die Klassik und Aufklärung bis zu den Zeitgenossen. Der Titel des ersten Bandes der *Mémoires*, „La plume raboutée", die (an zwei Enden) zusammengesetzte, aus zwei Stücken bestehende ‚Feder' (als Symbol der schriftstellerischen Tätigkeit) weist auf den Zusammenhang hin. Die Darstellung der französischen gymnasialen Ausbildung, die Birago Diop von 1921 bis 1927 am *Lycée Faidherbe* in Saint-Louis genoß, in einem Interview aus dem Jahr 1985 bestätigt die doppelte Orientierung der literarischen Bildung Diops, die ihn auch sein weiteres Leben begleitete:

> Arrivé au Lycée Faidherbe de Saint-Louis <...> je m'étais jeté littéralement sur le français, vieux, ancien et moderne pour posséder les mots qui répondaient exactement à mon wolof vernaculaire que j'assimilais de mieux en mieux. Et plus tard à travers mon idiome natal je trouverai les correspondances chez l'autochtone, pasteur ou pay-

[1] Bd. I, *La Plume raboutée*, Paris-Dakar 1978. – Bd. II, *A Rebrousse-temps*, Paris 1982. – Bd. III, *A Rebrousse-gens*, Paris 1984. – Bd. IV, *Sénégal du temps de ...*, Paris 1986. – Bd. V, *Et les yeux pour me dire*, Paris 1989. – Birago Diop ist am 21. November 1989 in Dakar gestorben.

> san, dans les régions de l'Afrique Noire Occidentale que j'allais sillonner dans ma carrière de vétérinaire de brousse.[2]

Nur in scheinbarem Widerspruch zu dieser doppelten literarischen Sozialisation steht die (öfter wiederholte) Betonung der festen und beinahe ausschließlichen Verankerung Birago Diops in seiner westafrikanischen Heimat und deren Kultur. Nach dem Bericht über das Studium und die Ausbildung zum Veterinär in Toulouse 1929 bis 1933, wo er auch seine zukünftige Frau Marie-Louise Pradère (mit der er am 5.4.1934 die Ehe schließen wird) kennenlernte, hält Birago Diop als Ergebnis seines Europa-Aufenthaltes fest: „je n'avais rien trouvé en France que je ne portais déjà et ne remportais aussi".[3]

Auch den europäischen Beobachtern der frühen negro-afrikanischen Literatur in französischer Sprache ist die besondere ‚Afrikanität' Birago Diops nicht entgangen. Jean-Paul Sartre, der mit seinem „Orphée Noir" überschriebenen Vorwort der von Léopold Senghor 1948 herausgegebenen *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* eine Art ‚offizieller' Konsekration gegeben hatte, war bereits aufgefallen, daß die von Senghor unter dem Oberbegriff der *Négritude* zusammengefaßte Richtung keineswegs eine homogene Gruppe war, sondern ein vielstimmiger Chor, in dem sehr wohl einzelne Stimmen deutlich zu unterscheiden waren. Birago Diop nimmt darin nach Sartre eine besondere Stellung ein:

> Le centre calme de ce maelstrom de rythmes, de chants, de cris, c'est la poésie de Birago Diop, dans sa majesté naïve: elle seule est en *repos* parce qu'elle sort directement des récits de griots et de la tradition orale. Presque toutes les autres tentatives ont quelque chose de crispé, de tendu et de désespéré, parce qu'elles visent à *rejoindre* la poésie folklorique plus qu'elles n'en émanent. (Hervorh. v. J.-P. Sartre)[4]

Während die andern ihren oralen Traditionen hinterhereilten und sie einzuholen versuchten, seien die Texte Birago Diops direkt daraus hervorgegangen. Diop ist der einzige Autor der Anthologie, der außer mit zwei Gedichten auch mit einer Prosa-Erzählung („Les Mamelles") vertreten ist, was der Vorspann von Senghor so erklärt: „en Afrique Noire, la différence entre prose et poésie est surtout de technique, et combien mince! C'est pourquoi, suivant l'illustre exemple de Léo Frobenius, je dirai que le conte de Birago Diop est poé-

---

[2]B. Magnier, „J'avais appris à lire pour pouvoir écrire", entretien avec Birago Diop, *Notre Librairie*, 81, oct.-déc. 1985, 62-69.

[3]*La Plume raboutée*, zit., S.79f.

[4]Senghor, Hg., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de „Orphée noir", par J.-P. Sartre, Paris 1985 (EA 1948), S.XXIV.

sie". Neben dieser etwas zwanghaften ‚Poetisierung' Birago Diops, die vor allem aus dem Bemühen Senghors zu erklären ist, die hier vereinten Autoren als literarische Schule der *Négritude* zu konstituieren, finden sich in diesem Vorspann aber auch einige bedenkenswerte Sätze, die versuchen, die erzählerische Besonderheit Birago Diops zu bestimmen, die in der Doppelung der Erzähler-Figur, der Berufung auf den Griot Amadou Koumba, am deutlichsten greifbar wird:

> Birago Diop nous dit modestement qu'il n'invente rien, mais se contente de traduire en français les contes du griot de sa maison, AMADOU fils de KOUMBA. Ne nous y laissons pas prendre. Il fait comme tous les bons conteurs de chez nous: sur un thème ancien, il compose un nouveau poème. Et le lecteur étourdi croit facilement à une traduction, tant le conteur, qui allie la finesse française à la verte sobriété *wolove*, sait rendre la vie du conte négro-africain avec sa philosophie, son imagerie et son rythme propres.[5]

Philosophie (was auch bedeutet: Wissen und Weisheit), Bildlichkeit und Erzählrhythmus als die den Erzähler afrikanischer Geschichten auszeichnenden Besonderheiten des Erzählers Birago Diop – dies kann auch für einen heutigen Blick auf das zwischen 1935 und 1965 entstandene erzählerische Werk des Autors[6] als Leitfaden einer Analyse dienen, die sich die Erkundung von ‚mündlichem Wissen in moderner Erzählkunst' zum Ziel setzt. Davor sind aber noch Hintergrund und literarisches Umfeld der Diopschen Erzählkunst kurz zu bestimmen.

2. Das literarische Umfeld

2.1. Europäische Sammlungen afrikanischer Oralliteratur

Schon seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten Missionare und Afrika-Reisende mündlich überliefertes afrikanisches Erzählgut gesammelt und herausgegeben, meist in Übersetzung, später dann auch in den Originalsprachen oder in bilingualen Versionen, wenn die Texte als sprachliche oder ethnographi-

---

[5] Senghor, ebd., S.135.

[6] *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris 1947 u.ö., zit. nach der Ausg. 1978; *Les Nouveaux Contes d'A.K.*, Paris 1958 u.ö., zit. nach der Ausg. 1978; *Contes et Lavanes*, Paris 1963 u.ö., zit. nach der Ausg. 1973; sowie das Kinderbuch *Les Contes d'Awa*, Dakar 1977. – Grundlegend für das Verständnis der *Contes* von Birago Diop in ihrem afrikanischen Kontext sind die beiden Bücher von M. Kane, *Essai sur les Contes d'A.K.*, Abidjan-Dakar-Lomé 1981 (EA Dakar 1968), und *Birago Diop, l'homme et l'oeuvre*, Paris 1971.

sche Dokumente Verwendung finden sollten (zum „besseren Verständnis der Eingeborenen", wie es hieß). Aus dem hier interessierenden westafrikanischen Raum ist erwähnenswert eine von Baron Roger, der von 1822 bis 1827 Gouverneur des Senegal war, 1828 in Paris veröffentlichte Sammlung, deren vollständiger Titel bereits Ziel und Orientierung auch ähnlicher Sammlungen verrät: *Fables Sénégalaises, Recueillies de l'Ouolof et mises en vers français, avec des notes destinées à faire connaître la Sénégambie, son climat, ses principales productions, la civilisation et les moeurs des habitants*. Die 44 Fabeln, die in Stil und metrischer Struktur die Fabeln La Fontaines nachahmen, bestehen aus einer ersten Gruppe, die der Autor von seinen senegalesischen Gewährsleuten gehört hat, einer zweiten, bei denen er senegalesische Sujets und einen afrikanischen Décor verwendet, und einer dritten, deren einziger Bezug zum Lande darin besteht, daß der Autor sie dort gedichtet hat. Auch der *Recueil de contes populaires de la Sénégambie* (Paris 1858) von L.J.B. Bérenger-Féraud, der 25 westafrikanische Gesänge und Erzählungen enthält, ist von einer ausführlichen ethnographischen Studie begleitet.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnt die europäische Beschäftigung mit afrikanischer Oralliteratur eine neue Qualität: Umfangreiche Sammlungen, wie der dreibändige von F.V. Equilbecq 1913-1919 herausgegebene *Essai sur la littérature merveilleuse des Noirs, suivi de contes indigènes de l'Ouest-Africain français*,[7] sind bemüht, neben einer ethnographischen Nutzbarmachung der Texte auch eine erste literaturwissenschaftliche Analyse der wichtigsten Personen, Themen und formaler Besonderheiten zu geben. Daneben (und bis heute fortdauernd[8]) gibt es zahlreiche Anthologien afrikanischer Oral-Literatur, die sich an ein breiteres Publikum von Nicht-Spezialisten wenden, wobei sie natürlich hinsichtlich Präsentation und Textgestalt alle möglichen Zugeständnisse machen. Die erfolgreichsten dieser Sammlungen wurden mehrfach aufgelegt und sind bis in unsere Zeit auf dem Markt. So etwa Leo Frobenius: *Das schwarze Dekameron* (1910), Blaise Cendrars: *Anthologie Nègre* (1921), Carl Einstein: *Afrikanische Legenden* (1925). Diesen Sammlungen war es nicht darum zu tun, afrikanische Inhalte oder Dichtung um ihrer selbst zu vermitteln, sondern sie schwammen auf einer Woge der Afrika-Begeisterung, des Interesses für das ‚Primitive' und ‚Exotische', das mehr dem ‚Ungenügen an der Kultur' als echtem fremdkulturel-

---

[7]Erw. Neuausgabe in einem Band unter dem Titel: *Contes populaires d'Afrique Occidentale, précédés d'un essai sur la littérature merveilleuse des Noirs*, Paris 1972.

[8]Vgl. V. Görög, *Littérature orale d'Afrique Noire – Bibliographie Analytique*, Paris 1981; J. Chevrier, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Paris 1986; G. Calame-Griaule, *Des Cauris au marché. Essai sur des contes africains*, Paris 1987.

lem Interesse entsprang.[9] Was Janheinz Jahn von Cendrars *Anthologie Nègre* sagt, gilt in ähnlicher Weise auch von den meisten anderen Sammlungen:

> Cendrars <...> pickte aus dem Material der Forscher einige Rosinen und übertrug sie ins Französische. Dabei mischte er die Überlieferungen verschiedener Völker zu einer Kosmogonie eigenen Entwurfs und gab bei keinem einzigen Stück die Quelle oder das Volk an, von dem es stammte.[10]

Der zairische Literaturwissenschaftler N. Tshikumambila faßt diese Massenproduktion wie folgt zusammen: „romanticized versions of African tales, often intended for children, and distorted by the period's taste for cheap exoticism. In fact, they were usually mere literary exercises based on earlier publications".[11]

Aber auch die um wissenschaftliche Genauigkeit bemühten Aufzeichnungen afrikanischer Oral-Literatur gaben kaum einen adäquaten Eindruck von deren realer lebensweltlicher Bedeutung, von ihrer Schönheit und dem Gattungs- (oder System-) Zusammenhang. Die Gründe dafür sind zahlreich; sie erklären auch, weshalb die Afrikaner sich nicht damit zufrieden geben konnten:

- Mißtrauen der afrikanischen Informanten und Gewährsleute;
- mangelndes Hintergrundwissen der Sammler;
- selten standen wirklich berufsmäßige Erzähler zur Verfügung, oft waren es Zufallsbekanntschaften der Forscher, ihre Boys oder sonstige Untergebene oder Hausangestellte, die die europäische Sprache (wenn auch meist nur notdürftig) sprachen;
- künstliche, eingeschränkte Bedingungen der Aufzeichnungen: die unpassende Tageszeit, häufige Unterbrechungen durch Rückfragen und notwendige Erklärungen; Zeitmangel; auch die einheimischen Informanten hatten Interesse, die Sitzungen kurz zu halten;
- das ethnologische Interesse galt nicht (oder nahm nicht wahr) den literarischen Besonderheiten der Texte, sondern war an diesen vor allem als an

---

[9] Gleiches läßt sich auch noch von neueren Sammlungen sagen, etwa der von A. Seiler-Dietrich „herausgegebenen und übersetzten" (aus welcher Sprache?) *Märchen der Bantu*, Düsseldorf-Köln 1980, oder dem schön illustrierten Band *Das Krokodil und der Königsfischer*, dessen Erzählungen aus den *Légendes et Poèmes* von B. Dadié (Elfenbeinküste) von Kl. Möckel übersetzt wurden (Olten u. Freiburg i.Br. 1979).

[10] J. Jahn, *Geschichte der neoafrikanischen Literatur. Eine Einführung*, Düsseldorf-Köln 1966, S.80.

[11] „From Folktale to Short Story", in A. Gérard, Hg., *European Language Writing in Sub-Saharan Africa*, Budapest 1986, I, 475-489, hier S.476.

stofflichen Informationsquellen interessiert, an Verwandtschaftsbeziehungen, Sitten und Gebräuchen, der ‚Mentalität der Primitiven'.

Das Ergebnis war meist: „an unattractive text, often difficult, sometimes meaningless, or at any rate unintelligible, and certainly deprived of the immense entertainment value of traditional art".[12] Birago Diop war seit seiner Gymnasialzeit mit den Bemühungen französischer Ethnologen und Afrikanisten vertraut, die ihn zur Rückbesinnung auf die eigene Geschichte, die mündlich überlieferten Erzählungen, die afrikanischen Meister des Worts veranlaßten.[13] Das Problem einer Erneuerung der afrikanischen Erzählkunst stellte sich ihm zunächst in Opposition zu diesen Bemühungen europäischer Wissenschaftler, in der Weise einer Wieder-Aneignung von innen, einer Rückkehr oder Rückwendung.

2.2. Die ‚Mouvements Nègres' zwischen den Weltkriegen

Der zweite bedeutende historische und literarische Kontext, in dem sich Birago Diop zu Beginn seines literarischen Schaffens fand, sind die verschiedenen Bewegungen von Schwarzen, Kolonial-Angehörigen, ehemaligen Weltkriegsteilnehmern aus den Kolonien, die nach dem Ersten Weltkrieg in Frankreich (besonders in Paris) geblieben waren. Das Phänomen hat eine internationale Dimension (Harlem Renaissance, Indigenismus auf Haïti) und eine spezifisch französische, die auch die französische Innenpolitik betrifft.[14] In diesem Umfeld erschienen auch die ersten Darstellungen kolonialer Zustände durch die Betroffenen selbst: der ‚véritable roman nègre' von René Maran: *Batouala*, der 1921 den Prix Goncourt erhielt und die koloniale Lobby auf die Barrikaden rief. Oder die Parabel *La violation d'un pays* des Senegalesen Lamine Senghor, die den Kolonialismus in schärfster Form als Unterdrückung und Ausbeutung denunzierte (1926).[15]

Den Afrikanern in den Kolonien wurden die Erzeugnisse dieser Literatur bewußt vorenthalten. Birago Diop erzählt, welchen Skandal es machte, als ein

---

[12]Ebd., S.477.

[13]Vgl. *La Plume raboutée*, S.48f.

[14]Zu Unrecht hat man die zahlreichen Bewegungen und Organisationen der schwarzen und farbigen Kolonialfranzosen zwischen den Weltkriegen lange Zeit auf die einzige *Négritude* reduziert. Vgl. die umfangreiche *Thèse* von M. Steins, „Les antécédents et la genèse de la négritude senghorienne", Paris III, 1981 und die Untersuchung von Ph. Dewitte, *Les mouvements nègres en France 1919-39*, Paris 1985.

[15]Vgl. P.S. Diop, „Un texte sénégalais inconnu: *La violation d'un pays* (1927) de Lamine Senghor", in *Komparatistische Hefte*, 9/10, 1984, 123-128.

Mitschüler im Französisch-Unterricht einmal den Namen René Marans aussprach, und berichtet von einer Französisch-Lehrerin, Madame Briand: „un petit bout de femme qui faisait la chasse aux livres hérétiques non inscrits au programme".[16] Erst während seines ersten Paris-Aufenthaltes von November 1933 bis Sommer 1934 kam Birago Diop mit den Kreisen der schwarzen Pariser Intelligenz zusammen: mit seinen Landsleuten Léopold Senghor und Ousmane Socé, mit den Antillanern Damas, Césaire und Sainville, mit den Schwestern Jeanne und Paulette Nardal, die eine der zahlreichen (meist kurzlebigen) Zeitschriften herausgaben, die er schon in Toulouse gelesen hatte: *La Revue du Monde Noir* (Okt.1931 bis April 1932), von der er sagt, ‚daß sie ihn bestätigte in der Suche nach dem, was nicht sterben durfte, was wiedererstehen mußte, was zu neuem Leben erweckt werden mußte'.[17]

Auf dem Wege der Suche und Wiederaneignung der eigenen Traditionen hatten die von den Antillen kommenden Intellektuellen einen deutlichen Vorsprung. Der Arzt, Politiker und Wissenschaftler Jean-Price Mars (geb.1876) aus Haïti war einer der geistigen Lehrmeister der jungen schwarzen Intelligenz aus den Kolonien; seine 1928 veröffentlichte Sammlung oral überlieferter Erzählungen afrikanischer Herkunft, *Ainsi parla l'oncle*, wurde zur ‚Bibel' der literarisch interessierten Kolonial-Franzosen. Léon-Gontran Damas aus Französisch-Guyana wird noch im Krieg mündlich überlieferte Erzählungen aus seiner Heimat unter dem Titel *Veillées Noires* veröffentlichen. Diops Landsmann Ousmane Socé wird in die zweite Auflage seines Romans *Karim*, die 1942 erscheint, einige „Contes et Légendes d'Afrique" aufnehmen, deren Ziel es ist, das Leben und die Taten der Helden afrikanischer Geschichte aus einer andern als der kolonialen Sicht darzustellen.

Der zweite intensive Kontakt mit der farbigen Intelligenz aus den französischen Kolonien erfolgt während des Zweiten Weltkrieges, als Birago Diop zu einem ‚Heimaturlaub' in das von Deutschen besetzte Frankreich zurückkehrt, zunächst aufs Land in die Nähe von Toulouse, danach in Paris bis zur Befreiung der Stadt durch die Alliierten im November 1944. Hier trifft er im *Foyer des Etudiants Coloniaux* die alten Freunde wieder; man diskutiert, macht Pläne. In seinen Memoiren erzählt Birago Diop, welchen Eindruck es auf ihn machte, als der Vietnamese Bu Hoï im Foyer einen zweistündigen Vortrag über die mündlichen Überlieferungen seines Landes hielt. An einem Abend im Mai 1944 referierte Diop selbst über das Thema: „Le Folklore Noir. Contes, Légendes et Fables de

---

[16] *La Plume raboutée*, S.37f.

[17] Ebd., S.79: „qui me confirmèrent dans ma quête de ce qu'il fallait empêcher de mourir, de ce qu'il fallait faire renaître, de ce qu'il importait de faire revivre".

l'A.O.F.". Der Schauspieler Habib Benglia, den Diop bei den Dreharbeiten zum Film *L'homme du Niger* in Mali kennen gelernt hatte, trägt eine der Erzählungen vor.[18]

2.3. Die literarische Ausgangssituation für Birago Diop Mitte der dreißiger Jahre

Als er Mitte der dreißiger Jahre (vielleicht nach der Begegnung mit Amadou Koumba im Frühjahr 1936) mit der Ausarbeitung seines Erzählkorpus beginnt, sieht sich Birago Diop demnach vor eine dreifache Aufgabe gestellt: (1) Zu zeigen, daß afrikanische mündliche Erzählkunst komplexer, interessanter, kunstvoller und sophistizierter ist als die oft läppischen, auf ihren europäischen Unterhaltungswert zugerichteten Märchen oder Legenden, die man für afrikanisch ausgab. (2) Die afrikanische mündlich überlieferte Erzählkunst in die europäische Sprache so zu transponieren, daß sie möglichst wenig von ihren ästhetischen Qualitäten einbüßte und in einer Weise rezipierbar war, die ihrem Rang und ihrer Qualität entsprach. (3) Von der erhofften Anerkennung durch europäische literaturkritische Instanzen die afrikanische Erzählkunst selbst wieder aufzuwerten, ihr das Gefühl ihrer Bedeutung und ihrer Würde zurückzugeben und dadurch ihr Fortleben zu sichern.

Die drei Zielsetzungen der ästhetischen Aufwertung, der Transposition in das europäische Medium und der Bewahrung oraler Traditionen, sei es auch in der Schriftkultur anverwandelter Form, sind alle drei auch für die hier verhandelte Fragestellung des „mündlichen Wissens in moderner Erzählkunst" von Bedeutung. Ehe ich auf die erste dieser Zielsetzungen als für unser Thema zentrale ausführlicher eingehe, noch ein kurzes Wort zum Problem des Übersetzens: An jenem Abend im Mai 1944, als Birago Diop seinen Vortrag hielt und eine seiner Erzählungen gelesen wurde, hat man ihm in der nachfolgenden Diskussion auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Original-Sprache und dem Französischen gestellt:

> j'avais avoué <...> qu'à chaque fois que, transposant mes contes, un mot, une expression en wolof ne me venaient pas spontanément satisfaisants en français, je ne les cherchais pas en quelconque auteur contemporain. Mais faisant appel au peu que j'avais appris et continuais à apprendre, je courais toujours à Rabelais et Montaigne,

---

[18] *La plume raboutée*, S.221.

parfois à Corneille, rarement à Voltaire, quelquefois à Anatole France. Et présentant ma monnaie, je trouvais toujours et souvent sans usure, un changeur honnête.[19]

Zweierlei scheint mir an dieser Aussage von Bedeutung: einmal, daß die Erzählungen ursprünglich in der Muttersprache imaginiert und konzipiert werden, zum andern, daß die Suche nach einer adäquaten Übersetzung eine Suche nach einer literarischen Sprache auf einer älteren Stufe ist. Im übrigen sind in den französisch-sprachigen Erzählungen durchgehend zahlreiche wolof-sprachige Elemente enthalten: Eigennamen, Gedichtverse, Sprichwörter, Unübersetzbares. In keinem der Texte kann man vergessen, daß der kulturelle Ursprung der Texte anderswo als in Frankreich liegt, ohne daß deshalb das Französische ‚primitiv' oder ungeschickt wirkte. Der Autor verfügt über zwei Register.

3. Mündliches Wissen in den Erzählungen von Birago Diop

Bezogen auf den afrikanischen Kontinent, auf eine immer noch dominant orale Kultur (allenfalls eine Kultur an der Epochenschwelle von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit) bedeutet ‚mündliches Wissen' im Kontext der afrikanischen Erzählungen in europäischen Sprachen nicht vorrangig fingierte, inszenierte Mündlichkeit, sondern: (1) das Wissen ‚um' die Mündlichkeit, d.h. Vertrautheit mit deren System als Ganzem, mit der Mündlichkeit als „gesellschaftlichem Organisationsmodus"[20]; (2) die Kenntnis (‚Beherrschung') des erzählerischen Handwerks, nicht nur im Dienste der Bewahrung und der Weitergabe des überlieferten Erzählgutes, sondern auch zur erzählerischen Anverwandlung und Verarbeitung neuer Themen und Inhalte, erzählerische Kompetenz in der Tradition der Oralität; (3) das Wissen, das in den und durch die Erzählungen vermittelt und überliefert wird.

3.1. Die Erfahrung von Mündlichkeit im lebensweltlichen Kontext

Was wir eingangs mit dem Terminus der ‚doppelten literarischen Sozialisation' angedeutet haben, muß an dieser Stelle noch einmal im Hinblick auf die Oralität bedacht werden. Die Erfahrung von Mündlichkeit, mündlichem Erzäh-

---

[19]Ebd., S.221f.

[20]W. Glinga, „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa. Zur Theorie eines gesellschaftlichen Organisationsmodus", in *Zs. f. Soziologie*, 18, H.2, April 1989, S.89-99.

len, begleitet Birago Diop von früher Kindheit an; sie alterniert mit Perioden der Reflexion, des Nachdenkens über ihre Bedingungen und Möglichkeiten, des schriftlichen Nachvollzugs, intensiver Lektüre. Bis zu seinem zehnten Lebensjahr dominiert die Erziehung durch die Großfamilie, vor allem die Frauen: Großmütter, Tanten, ältere Geschwister. In der Einleitung zu den *Contes d'Amadou Koumba* hat Birago Diop dieser frühen Erfahrung mündlichen Erzählens zuerst gedacht: „Je me suis abreuvé, enfant, aux sources, j'ai entendu beaucoup de paroles de sagesse, j'en ai retenu un peu." Dem Erzählen im Haus und in der Familie folgten die Straßensänger und Erzähler, vergleichbar den mittelalterlichen Spielleuten, den *joglars* oder *uomini di corte*: Neben den *Mbandekatts*, die Birago Diop als tanzende und singende Clowns beschreibt, gibt es die *Lavankatts*, die den ganzen Koran aufsagen können, dabei den Ernst der heiligen Verse gelegentlich mit Spottversen über häßliche Mädchen oder geizige Alte auflockern.

Danach ist Birago Diop durch die Riten der Initiation gegangen, die den Übergang vom Kindes- zum Mannesalter markieren, wo er mit Gleichaltrigen, wochenlang von den Erwachsenen abgesondert, in der *Case des Hommes* das überlieferte, z.T. esoterische, den Nicht-Initiierten verschlossene Wissen erwirbt, das in geheimnisvollen Versen und Strophen, den *Kassaks*, weitergegeben wird. Birago Diop wird sich daran im Kreis der Gleichaltrigen erinnern, als sie sich im Schülerheim des französischen Gymnasiums in Saint-Louis spätabends die Verse der Initiation aufsagen; und er wird manche dieser Verse erst richtig verstehen, da er als Mann im Bambara-Land (Mali) die Sprache verstehen lernt, aus der viele der Worte in den geheimnisvollen Versen stammen.

3.2. Die Begegnung mit Amadou Koumba und seine Bedeutung als Erzählerfigur in den „Contes"

In seinem 30. Jahr lernt Birago Diop den Mann kennen, dessen Namen die ersten beiden Erzählbände im Titel tragen: Amadou Koumba NGom, den er im Frühjahr 1936 in Kidira, einem senegalesischen Grenzstädtchen zu Mali trifft. Birago Diop erzählt diese Begegnung in seinen Memoiren nicht erst da, wo sie nach ihrer chronologischen Plazierung eigentlich hingehörte (dort erwähnt er sie nur kurz), sondern er stellt sie an den Anfang seiner Lebensgeschichte, in das erste, „Identité" überschriebene, Kapitel. Der damals schon sechzigjährige Amadou Koumba ist kein armer fahrender Sänger, sondern ein großer Herr, gekleidet wie ein Kantonschef, wie ein vornehmer Marabout oder ein Griot reicher Familien. Von ihm erfährt Birago Diop die Geschichte seiner Familie mütterlicherseits. Das bedeutet nicht nur Belehrung über Herkunft und Verwandtschaft,

sondern Identität: Eins-Werden mit den Vorfahren, den ‚Ahnen', denen die nicht mehr sind und doch ganz nahe. ‚Die Genealogie', sagt er, ‚ist für einen Bewohner des Sahel das schönste Gedicht, das er sich vorstellen kann': „Des noms qui vous remuent, qui ‚font courir votre corps' et vous relient à ceux qui sont partis".[21]

Die reale Begegnung Birago Diops mit Amadou Koumba kann nicht von langer Dauer gewesen sein, sie hat aber das Selbstverständnis des ‚Griot-Schriftstellers' Birago Diop[22] dauerhaft geprägt. Die Nennung Amadou Koumbas da, wo er erzähltechnisch als Rahmenerzähler eingeführt wird, vergegenwärtigt das erzählerische Umfeld, das, was den schriftlichen Aufzeichnungen durch europäische Afrikanisten meist fehlte, weshalb sie so kahl und dürr erschienen. Der Erzählanlaß und der Erzählbeginn, jener Übertritt in den Innenraum des Erzählens und des Erzählten, über die Schwelle des Verzauberns und des Sich-Verzaubern-Lassens, werden in der ersten Erzählung, „Fari, l'ânesse", so beschrieben:

> Sortir de son propos – souvent à peine y être entré – pour mieux y revenir, tel faisait à l'accoutumé Amadou Koumba ... Souvent sur un mot de l'un de nous, il nous ramenait loin, bien loin dans le temps. Souvent aussi, un homme qui passait, le geste d'une femme, faisaient surgir de sa mémoire des contes et des paroles de sagesse que le grand-père de son grand-père avait appris de son grand-père.[23]

Kein Zweifel: hier geht es nicht in erster Linie um die reale historische Gestalt des Amadou Koumba NGom, sondern um eine Erzählerfigur, die das Ganze der mündlichen afrikanischen Erzählkultur verkörpert und die vor allem die Erzählung möglichst stark auf den „Kommunikationsprozeß Erzähler-Leser hin orientiert"[24], das Gattungsspezifikum der „Mittelbarkeit" (mediacy) besonders eindringlich thematisierend und vergegenwärtigend:

> Mittelbarkeit, das heißt, gestaltete Mittelbarkeit, ist der wichtigste Ansatzpunkt für die Durchformung eines Stoffes durch den Autor einer erzählenden Dichtung. Jede Anstrengung, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, erhöht die ‚Literarizität' (Roman Jakobson) eines Romans oder einer Kurzgeschichte, d.h. die ganz spezifische Möglichkeit des Werkes, als literarisches und ästhetisches Gebilde zu wirken.[25]

In gewisser Weise kann die erzählerisch gestaltete Mittelbarkeit als Ausgleich verstanden werden für den Wegfall jenes Zeremoniells und jener Formeln,

---

[21] *La Plume raboutée*, S.11.

[22] C. Panzacchi-Loimeier, „Der Meister des Wortes als literarische Figur. Das Bild eines traditionellen Künstlers im westafrikanischen Roman französischer Sprache", phil. Diss., Univ. Bayreuth 1989; bes. S.146ff.: „Die Schriftsteller als Erben des Griots".

[23] *Les Contes d'A.K.*, S.13.

[24] F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979, S.204.

[25] Ebd., S.17.

welche die Inszenierung oralen Erzählens in ihrem gewohnten Kontext begleiten, als Ersatz für die „magie de l'imaginaire oraculaire".[26] Sie stellt für den Autor einen Freiraum dar, „wo für jede Geschichte ein ihr adäquater Erzählvorgang gefunden wird".[27]

Besonders vielschichtig und intensiv wird der Erzählvorgang in der (auch in Senghors Anthologie abgedruckten) Erzählung „Les Mamelles" auf den Weg gebracht. In der Terminologie von A. Jolles handelt es sich bei der Geschichte um eine „Mythe"[28], die eine geographische Merkwürdigkeit erklärt: weshalb die beiden ungleichen Erhebungen an der äußersten Westküste Afrikas zu ihrem Namen gekommen sind. Der Erzählvorgang setzt mit einem Sprichwort ein: „Quand la mémoire va ramasser du bois mort, elle rapporte le fagot qu'il lui plaît...", was man vielleicht in diesem Zusammenhang übersetzen kann mit: ‚Wenn die Erinnerung auf die Suche nach trockenem Holz geschickt wird, schnürt sie daraus ein Bündel wie es ihr gefällt...' Nach dem afrikanischen Sprichwort findet sich der Ich-Erzähler im europäischen Winter in Gedanken an die Weiten der afrikanischen Savannen. Der graue Winterhimmel bringt noch keinen Schnee, sondern gerade erst einen matten Regen zuwege. Der Erzähler – in genauer Befolgung der von E. Müller-Bochat beobachteten „afrikanischen Bildkohärenz"[29] – wärmt die kalten Glieder am Feuer des Kamins und sinniert einem zweiten Sprichwort nach: „Le feu du bois que l'on a soi-même abattu et débité semble plus chaud qu'aucun autre feu...": ‚Das Holz, das man selbst geschlagen und kleingehackt hat, wärmt besser als jedes andere Feuer...'. Aus dem (wie wir aus den Memoiren wissen[30]) Kriegswinter 1942 schweift die Erinnerung zurück zur ersten Rückkehr nach Afrika im Sommer 1934: Als die Westspitze

---

[26]B. Dieng, „Apprivoiser le conte", *Notre Librairie*, 81, oct.-déc. 1985, 55-61, hier S.59.

[27]Stanzel, *Theorie*, S.36. Die in den ersten Texten der *Contes d'A.K.* mit Hilfe der zwischengeschobenen Erzähler-Figur noch sehr intensiv gestaltete ‚Mittelbarkeit' des Erzählens läßt im weiteren Verlauf der Sammlung(en) nach, wo die Geschichten überwiegend von einem auktorialen Erzähler (mit gelegentlich eingeschränkter Allwissenheit, da er am Seinsbereich des Erzählten teilhat) berichtet werden. Allenfalls wird am Beginn oder am Ende der Geschichte Amadou Koumba als Gewährsmann für das Erzählte eingeführt. Eine Ausnahme bildet die Erzählung „Sarzan le fou" (*Les Contes d'A.K.*, S.173-186), die von einem „peripheren Ich-Erzähler" (Stanzel, *Theorie*, S.262ff.) berichtet wird. Diese Geschichte fällt auch nach ihrer Thematik aus dem Rahmen der andern Erzählungen insofern sie ein Sujet der Zeitgeschichte (die Rückkehr eines „Tirailleur Sénégalais" aus französischem Militärdienst, der versucht, sein Dorf zu ‚zivilisieren' und darüber verrückt wird) behandelt und damit den Umkreis der traditionellen Lebenswelt der andern Geschichten verläßt. Sie verdiente eine gesonderte Behandlung.

[28]A. Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1982[6], S.101: „In der Mythe wird ein Gegenstand von seiner Beschaffenheit aus Schöpfung."

[29]E. Müller-Bochat, „Französische Sprachkunst, afrikanische Bildkohärenz und literarische Oralität bei Birago Diop", *Etudes Germano-Africaines*, 4, 1986, 67-77.

[30]*La Plume Raboutée*, S.201.

Afrikas vor dem Passagierdampfer auftaucht, fragt die ironische Stimme der jungen Französin Violette: „Ce n'est que ça, les Mamelles?" – ‚Ist das alles?'. Der Erzähler kann zum damaligen Zeitpunkt nur eine beschämt ausweichende Antwort finden: ‚Das ist alles, aber weiter südlich...'. Erst viel später habe er von Amadou Koumba die wahren Zusammenhänge erfahren:

> Ce n'est que plus tard, après ce premier retour au pays, bien plus tard, qu'au contact d'Amadou Koumba, ramassant les miettes de son savoir et de sa sagesse, j'ai su, entre autres choses, de beaucoup de choses, ce qu'étaient les Mamelles, ces deux bosses de la presqu'île du Cap-Vert, les dernières terres d'Afrique que le soleil regarde longuement le soir avant de s'abîmer dans la Grande Mer...

Der Verweis auf Amadou Koumba bezeichnet hier, über die erzählerische Vermittlung hinaus, die ‚Erweckung' Birago Diops zum Erzähler, die geradezu visionär erfolgende Einsicht in den Gesamtzusammenhang des Universums mündlichen Erzählens (ausgedrückt im Bild des Zusammenfügens der ‚Scherben' des Wissens und der Weisheit A.K's zu einem neuen Ganzen), das denen, die es gar nicht oder nur aus den deformierenden Wiedergaben europäischer Anthologien kennen, leer und bedeutungslos erscheint. „Ce n'est que ça?" Nach der Evokation dieser Erfahrung kann das eingangs zitierte Sprichwort zum zweiten Mal angeführt und in seiner eigentlichen Bedeutung eingesetzt werden: als Überleitung zur Geschichte, die erklärt, wie es zu den zwei ungleichen Erhebungen an der äußersten Westküste Afrikas kam: „Quand la mémoire...". Zuvor rekapituliert der Ich-Erzähler noch einmal die Stationen seines Erinnerns (zugleich Stationen erzählerischer Vermittlung): die Natur-Besonderheit – die zugleich wißbegierige und hochnäsige junge Französin – die von Amadou Koumba erfahrene Geschichte als Antwort auf die Frage. Kein Zweifel, daß die „Mamelles" hier für mehr stehen als nur eine geologische Merkwürdigkeit und daß auch die Antwort auf die Frage: ist das alles?, auf mehr zielt als darauf, den Dünkel einer jungen Französin (im nachhinein) zu ‚bestrafen'. Vielmehr dient „das weitläufige Gebäude dieser Vorgeschichte zu einer Geschichte"[31] der allmählichen Hinführung des Lesers an die Geschichte, damit an das Erzählen. Der Leser vollzieht in gewisser Weise den Weg nach, den Birago Diop selbst gegangen ist: vom Nichtwissen über die Initiation (durch A.K.) zum Wissen. Dabei mag es noch zusätzlich von Bedeutung sein, daß ihm das Wissen erst nach längerer Abwesenheit (in Europa) zuteil wurde, daß er – wie mehrere Protagonisten seiner Erzählungen – erst einen langen, entbehrungsreichen Weg gehen und viele ‚Prüfungen' über sich ergehen lassen

[31]Müller-Bochat, „Sprachkunst", S.72.

mußte, ehe ihm die volle Teilhabe an dem mit dem Namen Amadou Koumba verbundenen Erzähl-Universum möglich wird.

3.3. Mündliches und schriftliches Erzählen

Am Beispiel von „Fari, l'Anesse", der ersten Erzählung aus den *Contes d'Amadou Koumba* ist Jean Derive der Frage nachgegangen,[32] was sich alles ändert, wenn eine solche Geschichte aus ihrem oralen Kontext herausgenommen und verschriftet, literarisiert wird. Die Geschichte von der Eselsfrau, die erklären soll, weshalb die Esel in ihre heutige beklagenswerte Situation gekommen sind, in der sie von allen Prügeln bekommen, sei nach ihrer Erzählstruktur nicht verschieden von Geschichten aus der genuin mündlichen Überlieferung; es handelt sich um eine Geschichte mit Spiralform und absteigender Valenz: (1) Am Beginn herrscht ein Zustand der Zufriedenheit und des Glücks, auf den (2) eine (nicht präzisierte) Transgression erfolgt; (3) der dadurch hervorgerufene Mangel (eine Hungersnot) bewirkt (4) eine Suche nach neuem, fruchtbarem Land; (5) die Suche wird zunächst scheinbar erfolgreich abgeschlossen: nach ihrer Verwandlung in Frauen gelingt es den Eseln, eine gute Position an einem neuen Ort zu erlangen; (6) da sie aber ihrer (Esels-) Natur Gewalt antun müssen, sind sie nicht ganz glücklich und erlauben sich eine tägliche Regression; (7) sie werden ertappt und in ihre alte, unbefriedigende Situation zurückversetzt, die sich (8) sogar noch verschlechtert, weil sie jetzt auf Dauer die Knechte und Prügelknaben der Menschen sind.

Neben dieser Übereinstimmung in der Erzählstruktur stellt Derive aber eine Reihe gravierender Unterschiede fest: Die beiden Autorennamen bereits auf dem Titelblatt (Birago Diop, Amadou Koumba) werden von ihm als „individualisation à outrance" den Gesetzen mündlichen Erzählens konträr angesehen; das traditionelle Erzählen kenne keinen Rahmen; in der Version Birago Diops fehle umgekehrt das Ritual des formalisierten Erzähleingangs und -schlusses, das meist in Form eines Dialogs zwischen Erzähler und Zuhörerschaft stattfindet; der Stil des Schriftstellers sei ein Schriftstil, habe weniger Wiederholungen, längere und kompliziertere Sätze als ein oraler Stil; das Verhältnis von *narratio* und *descriptio*, von *récit* und *discours* sei verschieden von dem der echten Volkserzählungen, die fast nur die Narration kennten und fast ausschließlich auf der syntagmatischen Ebene blieben. Anders die Erzählung von Birago Diop: die eigentliche

---

[32] „Le conte populaire et l'écrivain. Lecture d'un conte de Birago Diop", *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, t.XIII, 1980, 347-377.

Erzählung (der *récit*) wird von langen Einschüben unterbrochen: reflektierendes Innehalten und Nachdenken der Personen; weit ausholende Vorstellung neuer Personen. Der Autor-Erzähler setzt sich in Szene, indem er andere Möglichkeiten des Fortgangs der Geschichte erwägt oder durchspielt.

Eine Bewertung (gar ‚Verurteilung') dieser an der Mündlichkeit vorgenommenen Änderungen, die darin nur Anpassungen an den Schriftstil und an ein okzidentales Publikum sieht, greift zu kurz: Wir haben vorstehend zu zeigen gesucht, daß gerade die komplexe erzählerische Vermittlung als Substitut des mündlichen Erzählvorgangs verstanden werden kann. Auch die immer wieder vergegenwärtigte Präsenz des Erzählers dient der fortgesetzten Kommunikation mit dem Leser. Die Erzählungen Amadou Koumbas in der Vermittlung Birago Diops führen nicht nur afrikanische mündliche Erzählkunst fort, sie stehen auch in der Tradition französischer (und weiterhin: europäischer[33]) Erzählkunst und leben geradezu von der Spannung zwischen einem ‚entspannten' mündlichen Erzählen und einem ‚angespannten' kunstvollen Erzählen:

> les contes de Birago Diop ne sont pas une simple traduction, transposant phrase par phrase les récits d'Amadou Koumba NGom. Le conte wolof est ‚pensé' en français et recréé avec les milles ressources de cette langue pour faire revivre la culture sénégalaise, la magie de l'imaginaire oraculaire.[34]

Der Überlagerung und Ineinanderschichtung zweier Erzählkulturen entspricht auch die Präsenz von zweierlei ‚Wissen': einem volkstümlichen und einem gelehrten, ‚savoir populaire' und ‚savoir savant'.

---

[33]Vgl. S. Dione, „Contribution à l'analyse sémiotique des contes africains – Etudes des contes d'A.K.", Thèse de 3e cycle (Ecole Pratique des Hautes Etudes), Paris 1983, in der Wiedergabe von Dieng „Apprivoisier", S.58: „au langage ‚relâché' de l'oralité, Birago substitue une langue soutenue, un ‚embellissement' appelé par l'écriture et par son public occidental. Ce qui situe le discours de Birago dans la tradition du conte écrit français". Wir fügen hinzu: nicht nur der Traditionen der französischen Erzählkunst, sondern der europäischen Novelle seit Boccaccio, die in ähnlicher Weise (Einführung eines Rahmens, personalisierter Erzähler usw.) den Übergang von mündlicher zu schriftlicher Erzählkunst markiert.

[34]Dieng, „Apprivoiser", S.59.

4. Das durch die Erzählungen vermittelte Wissen

Bei dem durch die Erzählungen vermittelten (inhaltlichen) Wissen könnte man ein ‚intrinsekes' und ein ‚extrinsekes' Wissen unterscheiden.[35] Extrinsek meint: Wissen, das mit der Erzählhandlung nicht notwendig verbunden ist, sondern außerhalb der Handlung als Erläuterung, Digression, Kommentar des Erzählers hinzugegeben wird. Dagegen meint intrinsek: jenes Wissen, das sich aus dem Verhalten der Personen erschließen läßt, dem Lohn oder der Strafe, die ihnen zuteil werden, den Kommentaren (z.B. Sprichwörtern), mit denen die am Geschehen Beteiligten das Handeln kommentieren. Das ‚extrinseke' Wissen bezieht sich (als „savoir savant") auf die verschiedensten Wissensgebiete: Natur-Wissen, historisches Wissen, geographisches Wissen, Institutionen-Wissen, Bräuche und Gewohnheiten.

4.1. ‚Extrinsekes' Wissen

Das ‚extrinseke' Wissen sei in seiner Verbindung mit der jeweiligen Erzählung an einigen Beispielen verdeutlicht. In der Geschichte von der Eselin Fari wird berichtet, warum die Esel ganz zuunterst in der sozialen Hierarchie stehen, die ‚Sklaven der Sklaven' sind und von allen geprügelt werden, so wie – und hier erlaubt sich der Erzähler eine Digression, die der Vermittlung ‚extrinseken' Wissens dient – die Steuern und Zwangsmaßnahmen weitergegeben werden: vom Gouverneur zum Kreiskommandanten, von dem zum Kantonschef (den Dolmetscher nicht zu vergessen), von dem zum Dorfchef, zum Familienoberhaupt, der sie zuletzt mit Stockschlägen auf dem Rücken des Esels abreagiert. Bei diesem Vergleich wird ein dreifaches Wissen wie beiläufig mitgeteilt: die institutionelle Kommandostruktur des französischen Kolonialsystems in Westafrika; damit indirekt: der Zwangs- und Gewaltcharakter des herrschenden politischen Systems; die allgemeine Aussage: jeder ist eines anderen Esel.

Geographisches Wissen wird mitgeteilt bei der Reise verschiedener Protagonisten der *Contes*: So erfahren wir anläßlich der Pilgerfahrt des Mauren Narr („Fari l'Anesse") die Namen der Völker, durch deren Land er seinen Weg neh-

---

[35] Ich habe bewußt diese im erzähltheoretischen Kontext noch nicht belasteten Begriffe gewählt. Der in der Diskussion im Anschluß an den Vortrag gemachte Vorschlag, die Begriffe ‚mimetisch' und ‚diegetisch' zu verwenden, betrifft als Unterscheidung von szenischer und berichtender Erzählung zwei Erzähl w e i s e n, während das Paar ‚extrinsek'-‚intrinsek' die Verbindung des (mimetisch oder diegetisch präsentierten) Wissens zur H a n d l u n g meint.

men muß: Bambara, Peulh, Haussa. Natur-Wissen erscheint in den Eigenschaften von Pflanzen und Tieren, etwa in der Beschreibung des Tamarindenbaums in „Les Mamelles". Historisches Wissen von der Geschichte der Menschen, ihrer Kriege und Wanderungen, versucht „Mutter-Kaiman" ihren zahlreichen Kindern und Enkeln beizubringen; doch die jungen Kaimane interessieren sich dafür nicht, sie träumen von tiefen Flüssen mit reicher Beute. Zu ihrem Unglück: die Wunde des Herrschers, der das Land mit Krieg überzogen und endlich unterworfen hat, muß dreimal am Tag behandelt werden: mit Hirn von jungen Kaimanen. Andere Geschichten berichten von den Eigenschaften der verschiedenen Völker West-Afrikas, von ihren Bräuchen und Gewohnheiten. Ein weiteres ‚Lernziel' der Erzählungen ist: die Kenntnis ihrer Spielregeln, ihres ‚Codes' zu vermitteln, vor allem in den Tierfabeln die Charaktere der Beteiligten. Wie in den europäischen Tierfabeln der Wolf dumm und der Fuchs schlau ist, so sind in den Erzählungen der westafrikanischen Savanne der Hase schlau, die Hyäne dumm und gefräßig, der Affe naschhaft und hinterlistig, der Papagei ein Schwatzmaul, usw. Diese Zuordnung von Charakteren zu bestimmten Tiergestalten ist so prädominant, daß sich die Zuhörer am Ende auf jeden Fall freuen, wenn die Hyäne bestraft wird oder Schaden nimmt, auch wenn sie sich – für den mit den Spielregeln dieser Geschichten nicht so vertrauten – nichts hat zuschulden kommen lassen.

4.2. ‚Intrinsekes' Wissen

Wichtiger aber als das ‚extrinseke' Wissen und die Kenntnis der Spielregeln in den Tierfabeln ist das vorstehend so genannte ‚intrinseke' Wissen, das sich aus dem Verhalten der Figuren ableiten läßt, aus der Art, wie Lob und Tadel, Lohn und Strafe verteilt werden. Es ist vor allem ein soziales Wissen und betrifft die Regeln, die das Zusammenleben in der Gemeinschaft bestimmen, das Verhältnis der Generationen, die Beziehungen der Geschlechter, das Verhalten gegenüber Fremden. Die Geschichten in ihrer Gesamtheit können gewissermaßen als Lehrbuch der Erziehung gelesen werden. So werden in „Les Mamelles" die Eigenschaften der Sanftmut, Freundlichkeit, Bescheidenheit, Respekt vor dem Alter, Unterordnung der Frau unter den Mann belohnt, die gegenteiligen Eigenschaften bestraft.

Der fast systematisch-lehrhafte Charakter der Erzählungen als umfassendes Erziehungsprogramm wird da besonders deutlich, wo mehrere Geschichten unter einem Titel zusammengefaßt werden. So behandeln die „Les Mauvaises

Compagnies" überschriebenen vier Erzählungen das Thema,[36] wer zu wem paßt und warum man sich vor schlechter Gesellschaft hüten soll. An den ungleichen Paaren von Affe und Chamäleon, Krabbe und Ratte, Hund und Henne, Kröte und Biene wird das Thema variiert und die stets gleiche Lektion veranschaulicht: Allein sein ist nicht gut, aber schau mit wem du gehst! Meistens werden die Geschichten mit Sentenzen oder Sprichwörtern auf den Punkt gebracht: ‚beim Grüßen hat sich noch nie jemand den Mund ausgefranst'[37]; ‚anderer Leute Gut hat einen Namen: ‚lass es!'[38]; ‚wenn du mit jemand gehst, such dir am besten jemanden deiner Rasse und deines Standes'[39]; ‚bei der Wahl eines Gefährten sucht man sich am besten einen Altersgenossen, bei der Wahl eines Tischgenossen sollte man darauf achten, daß seine rechte Hand genau so groß ist wie deine'[40]; ‚ehe man ißt, sollte man sich vorher vergewissern, was auf dem Boden der Schlüssel ist'.[41]

Einige Geschichten erzählen, wie man Wissen erwirbt. So berichtet „Un Jugement",[42] wie von zwei entgegengesetzten Aussagen die wahrheitsgemäße gefunden und Recht gesprochen wird; doch beschränkt sich die ‚Moral' der Geschichte nicht auf ihren Endpunkt der Wahrheitsfindung, sondern hält auch längs des gesamten Erzählverlaufs zahlreiche Lehren bereit. Der Bauer Demba, dem die Affen seine Felder geplündert haben, ist wütend und läßt seinen Zorn an seiner jungen Frau Koumba aus: Das Wasser ist ihm nicht frisch genug, der Kouskous zu heiß und zu wenig gesalzen, das Fleisch zu zäh; zuletzt verprügelt er die junge Frau und verstößt sie. Koumba packt ihre Sachen und verläßt wortlos das Haus. Zurückgekehrt in ihr Heimatdorf, entdeckt sie die Annehmlichkeiten des Lebens einer jungen Frau ohne zänkischen Ehemann und genießt es, von allen hofiert und begehrt zu werden. Dagegen merkt Demba jeden Tag mehr, was er angerichtet hat und wie sehr ihm seine Frau fehlt. Leitmotivisch kehrt mehrfach das Sprichwort wieder: „L'on ne connaît l'utilité des fesses que quand vient l'heure de s'asseoir". Demba verzweifelt über das, was er nun alles selbst machen muß (bei dieser Gelegenheit erfährt der Leser, was zu tun sich für einen Mann schickt und was nicht). Er zieht in das Dorf seiner Schwiegereltern und fordert seine Frau zurück. Diese will nicht. Die Rechtslage ist unklar: Hat er sie ver-

---

[36] *Les contes d'A.K.*, S.59-85.
[37] Ebd., S.60.
[38] Ebd., S.62.
[39] Ebd., S.67.
[40] Ebd., S.76.
[41] Ebd., S.77.
[42] Ebd., S.21-30.

stoßen oder nicht? Die Frau sagt ja, der Mann sagt nein. Man sucht ein gerechtes Urteil: bei den Alten des Dorfes, dann in vielen anderen Dörfern, bei *Marabouts* und *Féticheurs*. Schließlich wenden sich die beiden als an ihre letzte Zuflucht an den weisen Marabout Madiakaté-Kala, der in der (mit paradiesischen Zügen ausgestatteten) Stadt Maka-Kouli wohnt. Seine Weisheit kommt daher, daß er – man weiß gar nicht mehr *wie* oft – schon so oft nach Mekka gepilgert ist. Der Weise überläßt Koumba seiner jüngsten Frau Tara; der nächste Tag soll Licht in die Angelegenheit bringen. Den ganzen Tag tut sich nichts. Erst nach dem Abendgebet, als alle schon auf das Essen warten und die Anspannung des Tages nachläßt, fragt der Weise plötzlich: ‚Wo ist der Mann, der seine Frau verstoßen hat?', und als sich Demba überrumpeln läßt und mit „Me voici" antwortet, ist er überführt: „Homme, ta langue a enfin devancé ton esprit et ta bouche a consenti à dire la vérité."

Eine rein auf den Rechtsfall zielende Interpretation würde hier zu kurz greifen. Die Geschichte geht nicht im *fabula docet* auf, sondern hält auf ihrem Wege andere Lehren bereit: über das Zusammenleben von Mann und Frau, beider Rechte und Pflichten; darüber, daß man sich nicht vom augenblicklichen Affekt hinreißen lassen soll, daß die Ehe nicht nur die Sache der beiden Ehegatten ist, sondern die Verwandten und die ganze Dorfgemeinschaft mitbetrifft; wie schwer es ist, aus einer verfahrenen Situation wieder herauszufinden; daß Recht nicht nur durch Weisheit und Nachdenken gefunden wird, sondern auch der Menschenkenntnis und der List bedarf, usw. Es ließe sich geradezu eine Analyse der Geschichten vorstellen, in denen diese in minimale Einheiten der Wissensvermittlung aufgespalten und in entsprechende ‚Regeln' übersetzt werden.

4.3. Die Suche nach Wissen und das Streben nach Weisheit

Neben diesem belehrenden Charakter aller Geschichten wird in einigen Erzählungen die Suche nach Wissen und Weisheit selbst thematisiert, sogenannte ‚Initiationsgeschichten'.[43] In der vorletzten Erzählung der ersten Sammlung, die „L'Héritage"[44] betitelt ist, hinterläßt der alte Samba nach einem langen und arbeitsreichen Leben seinen drei Söhnen Momar, Moussa und Birame drei Lederbeutel, die sie nach dem Trauermonat öffnen: Biragos Beutel enthält Strick-En-

---

[43]Vgl. W. Glinga, „Literatur in Senegal: Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur", Habilitationsschrift, Universität Bayreuth, 1987 (erscheint: Berlin 1989), bes. S.152ff.

[44]*Les Contes d'A.K.*, S.163-172. Vgl. dazu auch M. Kane „De *Kaydara* à *L'héritage* – Récit et conte initiatique", *Ethiopiques*, 1, 1984, 35-60.

den, Moussas Goldstaub und -körner, Momars enthält nur Sand. Da die drei Brüder nicht wissen, was der Inhalt der drei Beutel bedeutet, wenden sie sich an die Dorfältesten, die sie zu den Ältesten eines anderen Dorfes, diese wieder in ein anderes Dorf schicken, bis man ihnen endlich den Namen des Mannes nennt, der alles weiß: Kém Tanne. Nach langer Wanderung und merkwürdigen Begegnungen, die von den Dreien stets mit dem Satz: „Qui marche longtemps, voit beaucoup", kommentiert werden, kommen sie in ein Dorf, wo sich ihnen das jüngste der dort spielenden Kinder als Kém Tanne zu erkennen gibt. Die seltsamen Begegnungen auf dem Wege erfahren ihre Auflösung, und der letzte Wille des verstorbenen Vaters wird offenbar: Die Inhalte der drei Beutel bedeuten zwar Verschiedenes – die Strick-Enden das Vieh, der Sand den Grundbesitz, das Gold die hinterlassenen Geldwerte -, doch die Lehre lautet für alle drei: Kehrt in das Haus eures Vaters zurück, setzt seine Arbeit fort und lebt weiter in Eintracht.

„Le Prix du Chameau", eine andere Initiationsgeschichte[45], erzählt von der schrecklichen Katastrophe, die das Dorf *Keur-N'Diatjar* heimgesucht hat: Ein schlimmer Wirbelsturm hat alle Einwohner erblinden lassen. Allein Barane, der Sohn des alten Mor und Bruder von Penda und Faty, der gerade auf dem Feld war, als der Wirbelsturm vorbeizog, ist von dem Unheil verschont geblieben. Um das Dorf vor dem drohenden Hungertod zu retten, wird er mit dem einzig verbliebenen Besitz auf die Reise geschickt, einem Kamel, das er verkaufen soll. Der Auftrag lautet: „Va, et vends-le avec de la chance", ‚geh und verkauf es mit Glück'. Auch Barane reist durch viele Länder und Städte und bekommt gute Angebote für sein Kamel: vier mit Hirse beladene Ochsen, mit Gold gefüllte Schüsseln, reiche Kleider, große, kräftige Lastesel, Kühe, Schafe..., aber alle Anbieter vergessen hinzuzufügen ‚mit Glück' (*ak barké*). Ganz zuletzt trifft Barane auf einen in Lumpen gekleideten Alten, der unter der Last eines Bündels von Dornenreisig gebeugt geht. Auf die Frage, ob er das Kamel kaufen will, antwortet er: Ich kann es nur für dieses Bündel Reisig und mit Glück <*ak barké*> eintauschen. Damit hat er als einziger die Bedingung des alten Mor erfüllt. Als Barane mit dem Reisigbündel nach Hause kommt, findet er den Vater und die beiden Schwestern an einem kalten Abend um ein schwaches Feuer gekauert. Nachdem der Vater zuerst entsetzt ist über den für das Kamel erzielten Preis, fügt er sich ins Unvermeidliche und heißt den Sohn das Feuer mit dem Reisig anfachen. Da geschieht das Wunder: Aus den Flammen des so entfachten Feuers springen die Funken und geben den Erblindeten das Augenlicht wieder, die daraufhin das

---

[45] *Contes et Lavanes*, S.184-190.

ganze Dorf herbeirufen, um alle seine Bewohner des Wunders teilhaft werden zu lassen. Um in Zukunft ähnliches Unheil zu vermeiden, ändern sie den Namen des Dorfes aus *Keur-N'Diatjar* (‚das Dorf der Sehenden') in *N'Goumbé* (‚Blindheit').

Ohne im Detail auf den ganzen Komplex der westafrikanischen Initiationsgeschichten einzugehen, kann man doch festhalten (was diese Erzählungen auch mit entsprechenden europäischen Traditionen verbindet), daß Weisheit nur um den Preis langer Mühen und unter strenger Einhaltung des erhaltenen Auftrags, bei gleichzeitiger Meidung von ‚leichten' Lösungen, zu erhalten ist und daß derjenige, der die gesuchte ‚Erleuchtung' (in des Wortes doppelter Bedeutung) gewähren kann, sich hinter einem unscheinbaren Äußeren verbirgt: ein spielendes Kind, ein alter Mann.

Noch eine andere Geschichte ist für den Zusammenhang von Wissen und Weisheit wichtig: die Erzählung vom ‚Narren des Marabout' („Le Fou du Marabout")[46] berichtet, wie der verrückte Hirte, Poulo-Kangado, den weisen Marabout Serigne-Taiba M'Baye mit seinen Fragen und Rätseln in Verlegenheit bringt: er beugt sich über das Feuer, faßt ein glühendes Holzscheit, wirft es ins Wasser und will daraufhin wissen, wer von den beiden, das Feuer oder das Wasser, das zischende Geräusch hervorgebracht hat. Nach langem Grübeln und Überlegen findet der weise Marabout die richtige Antwort in einer Gegenfrage. Er gibt dem Narren eine schallende Ohrfeige und fragt: Sag uns, wer von beiden, meine Hand oder deine Wange, hat das klatschende Geräusch hervorgebracht? Darauf geht der Narr seiner Wege.

Mehrere Lehren aus dieser Geschichte sind möglich: daß man keine unnützen Fragen stellen soll – daß man auf bestimmte Fragen nicht durch langes Nachdenken, sondern durch entschlossenes Handeln eine Antwort findet – daß manche Fragen besser unbeantwortet bleiben, weil viel Wissen noch nicht weise macht und die menschliche Weisheit an Grenzen stößt, an denen sie sich bescheiden muß. Es sind Fragestellungen und Probleme, mit denen sich die europäische Erzählliteratur im 13. und 14. Jahrhundert, ebenfalls an einer Epochenschwelle des Übergangs von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit auseinandergesetzt hat, wobei man z.T. zu vergleichbaren ‚Lösungen' gekommen ist.[47]

Mit der Einsicht, daß Wissen nur von Wert ist, wenn es auch in (praktische) Lebensweisheit mündet, berühren sich die Erzählungen Birago Diops und die in seinen Memoiren gegenständlich gewordenen Erfahrungen aus seiner Lebensge-

---

[46] Ebd., S.114-122.

[47] Vgl. J. Riesz, „Nachwort", *Il Novellino – Die hundert alten Novellen*, Stuttgart 1988 (RUB 8511), S.313ff.

schichte. Als er im Sommer 1934 mit seiner französischen Frau nach Dakar zurückkommt (als erster West-Afrikaner, der eine Frau aus Frankreich geehelicht hat), nimmt seine Familie dies nicht mit ungeteilter Freude auf. Birago wird vor das ‚Familiengericht' gestellt und einem Prozeß mit Anklage und Verteidigung unterzogen. Er wird ‚freigesprochen', als sein Stiefvater, der Imam El Hadj Pèdre Diop, zur Erleichterung der Anwesenden, das erlösende Weisheitswort findet: „La chance peut naître même des entraves qui nous ligotent".[48] Der gleiche Satz kehrt wörtlich in einer der Erzählungen wieder:[49] ‚Auch aus den Ketten, die uns fesseln, kann das Glück kommen'. Auch unter den Bedingungen des Kolonialismus haben afrikanische Autoren große Literatur hervorgebracht.

---

[48] *La Plume raboutée*, S.86.

[49] In „La biche et les deux chasseurs", 137-153, hier S.140.

Inhalt

Paul Goetsch

Vorwort 7

Paul Goetsch

Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur 17

Renate Mace

Die Darstellung und Bewertung mündlichen Wissens in Auerbachs Dorfgeschichte *Die Frau Professorin* 37

Norbert Mecklenburg

Im Vorfeld modernen Erzählens: Mündliches Wissen und Dialogizität bei Theodor Fontane 51

Jürgen Lehmann

Die ‚vielstimmige Provinz': Der deutschsprachige Regionalroman der Moderne im Lichte der Romantheorie M. M. Bachtins 69

Gerhard Bauer

Zwischen Gerede, Magie, Gewissen und einem Völkermord: Bobrowskis Erzählkunst 81

Horst W. Drescher

Sir Walter Scott: Geschichte, Überlieferung und die Erfahrung nationaler Identität 95

Meinhard Winkgens

Mündlichkeit zwischen sozialer Traditionsstiftung und 'gossip': Zur Ambivalenz der Bewertung mündlichen Wissens in George Eliots frühen Regionalromanen 105

Helmbrecht Breinig

Macht und Gegenmacht: Mündliches Wissen und Schriftlichkeit in Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* 121

Joseph Wiesenfarth

Schreibe, wie du sprichst: Ford Madox Ford's Fiction 137

Willi Erzgräber

Mündlich tradiertes Wissen in *Finnegans Wake* 149

Winfried Siemerling

Das andere Toronto: Mündliches Wissen in Michael Ondaatjes *In the Skin of a Lion* 171

Wolfgang Hochbruck

'Black Elk Speaks': Ansprüche und Grenzen bei der Verwendung indianischen mündlichen Wissens in literarischen Texten 185

Elisabeth Hermann

Elemente mündlichen Erzählens im erzählerischen Werk von Leslie Marmon Silko und Paula Gunn Allen 203

Konrad Groß

Mündliches Wissen in Leslie Silkos *Storyteller* 217

Eva Boesenberg

Das Überleben der Sprache in der Stille:
Zur Adaption mündlicher Erzähltraditionen in drei Werken zeitgenössischer afro-amerikanischer Autorinnen 229

János Riesz

Birago Diop (Senegal) als Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert 251

Martin Lienhard

Spielarten und Bedeutung des Umgangs mit mündlichem Wissen in der lateinamerikanischen Erzählkunst 273

Paul Goetsch

Die Rolle der mündlichen Tradition bei der literarischen Konstruktion sozialer Identität 289

Die Mitarbeiter des Bandes 303