

**Stilisierung und Funktionalisierung einer oralen Kultur und
eines mündlichen Erzählens in afrikanischen und deutsch-
sprachigen Erzähltexten**

**Von der Philosophischen Fakultät
der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover
zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
(Dr. Phil.)
genehmigte Dissertation**

von

**Akila Ahouli
geboren am 07. Oktober 1977 in Lomé (Togo)**

2006

Referent: Prof. em. Dr. Leo Kreutzer
Korreferenten: Prof. Dr. Serge Glitho (Université de Lomé)
Prof. Dr. Michael Hofmann (Uni Paderborn)

Tag der Promotion: 15. November 2006

Abstract

Die vorliegende Dissertation untersucht die Stilisierung und Funktionalisierung einer oralen Kultur und eines mündlichen Erzählens in afrikanischen Erzähltexten des 20. und in deutschsprachigen Erzähltexten des 19. Jahrhunderts. Sie tritt der verbreiteten Auffassung entgegen, die Oralität sei antiquiert und damit ein Zeichen von ‚Unterentwicklung‘, sie sei modernisierungsfeindlich und deswegen zum Verschwinden verurteilt. Demgegenüber wird hier zu zeigen versucht, dass die Oralität keineswegs spurlos verschwindet, sondern dass sie sich *transformiert* und sich damit als lebendig und modernisierungsfähig erweist.

In den unter verschiedenen Aspekten für die Untersuchung ausgewählten Erzähltexten aus afrikanischen und deutschsprachigen Literaturen übernimmt die Oralität neue Funktionen. Der Rückgriff auf ihre Erzähltechniken hängt in den hier untersuchten Texten aus drei - ‚frankophonen‘ - afrikanischen Literaturen mit einer ‚doppelten literarischen Sozialisation‘ ihrer Autoren zusammen: Einerseits in der noch dominant mündlichen Kultur ihrer Herkunft sozialisiert, sind diese Autoren andererseits mit der Sprache und Kultur der Kolonialmacht wohlvertraut. Das Bestehen auf Oralität wendet sich in dieser Konstellation gegen eine kolonialistische Diskriminierung und stellt insofern eine ‚Ästhetik des Widerstandes‘ dar.

Um eine ‚Ästhetik des Widerstandes‘ kann es sich, freilich auf andere Weise und aus anderen Gründen, auch beim Rückgriff deutschsprachiger Autoren des 19. Jahrhunderts auf Formen der Oralität handeln. In den hier untersuchten Texten wird ein mündliches Erzählen in sehr unterschiedlicher Weise inszeniert, aber in allen Fällen wendet es sich gegen eine Auffassung von Fortschritt, die darunter das Auslösen einer für ‚überholt‘ gehaltenen Tradition versteht.

Das Vorhandensein deutlicher Spuren eines mündlichen Erzählens in der Literatur eines als hochentwickelt geltenden Landes wie Deutschland spricht dagegen, Oralität als Symptom, geschweige denn als Mitverursachung einer - kulturellen - Unterentwicklung zu stigmatisieren. Das Spannungsverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in allen hier untersuchten Texten steht paradigmatisch für eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, für eine Vermittlung von Tradition und Moderne. Als ein entwicklungskritisches Verfahren lädt dieses Spannungsverhältnis zur Analyse und Bewertung von Modernisierungsprozessen ein.

Indem sie dieser Einladung folgt, versteht sich die vorliegende Dissertation als - interkulturell angelegter – literaturwissenschaftlicher Beitrag zu einer ‚historisch-vergleichenden Entwicklungsforschung‘.

Abstract

This thesis investigates the literary manifestation and functions of Oral culture and Oral act of narration in African literary texts of the 20th Century and in German literary texts of the 19th Century. The dissertation challenges the common belief that Orality is obsolete and, as such, a sign of “underdevelopment”; that Orality is anti-modernization and thus damned to disappear. Against this belief, I will be shown here that Orality does not in any case disappear without leaving traces; that it is rather subject to *transformation* and is vibrant and prone to modernization.

In the African and German literary texts, which are chosen for this research based on different aspects, Orality assumes new roles. In the texts from three – “Francophone” – African literatures here under study, the authors’ “double literary socialization” is instrumental to their choice of Oral narrative techniques: the authors are, on the one hand, socialized in their predominantly Oral culture of origin and, on the other hand, conversant with the language and culture of the colonial power. In this context, their insistence on Orality is an act of opposition against a colonial discrimination and, therefore, an “Aesthetic of Resistance”.

The recourse to forms of Orality in the works of German authors of the 19th Century, certainly in other forms and for different reasons, could as well be an “Aesthetic of Resistance”. In the texts being analysed here, an Oral act of narration is enacted in very different ways, but in all cases it contests an understanding of development as an eradication of a tradition considered “obsolete”.

The existence of significant traces of an Oral act of narration in the literature of a highly developed country such as Germany refutes any attempt at stigmatizing Orality as a symptom of underdevelopment, or as one of the factors of backwardness. The tension between Oral and Writing Culture in all the texts in question is a paradigmatic indication of a simultaneousness of the non-simultaneous; of a negotiation between Tradition and Modernity. As a phenomenon that reflects on development, this tension calls for an analysis and appraisal of modernization processes.

By answering the call, this thesis defines itself as a Literary Studies conceived interculturally in view of contributing towards a “historical-comparative research on development”.

Schlagworte: *Oralität - Schriftkultur - Entwicklungsforschung*

Keywords: *Orality - Literal culture - Research on development*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	13
1. Zum Thema, zur Fragestellung und zur Zielsetzung der Arbeit.....	13
2. Zur Forschungssituation.....	21
3. Zum methodischen Verfahren.....	37
4. Zur Auswahl des Untersuchungsmaterials.....	42
Erster Teil: Orale Kultur und mündliches Erzählen in afrikanischen Erzähltexten.....	47
Kapitel I: Aspekte von Mündlichkeit in Félix Couchoros Roman <i>L'Esclave</i>.....	49
Einleitendes.....	49
1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in <i>L'Esclave</i>.....	54
1.1 Zur Erzählsituation.....	54
1.2 Zur Figurenrede.....	58
2. Zu Formen von Oralität in <i>L'Esclave</i>.....	59
2.1 Erzählerische orale Formen.....	60
2.1.1 Märchen.....	60
2.1.2 Allegorie.....	61
2.1.3 Fabel.....	63
2.1.4 Mythisches.....	65
2.1.5 Klatschgeschichten und Gerüchte.....	68
2.2 Nicht-erzählerische orale Formen.....	69
2.2.1 Lieder.....	70
2.2.2 Sprechende Trommeln.....	72
2.2.3 Onomatopöien.....	73
3. Zur Sprache des Romans.....	74
3.1 Lexikalische Entlehnungen.....	74
3.2 Hybride Konstruktionen.....	75
3.2.1 Hybride Wortbildungen.....	75

3.2.2	Semantische Interferenzen.....	76
3.3	Metaphern, Vergleiche, Bilder.....	78
4.	Aspekte einer oralen Kultur in <i>L'Esclave</i>	79
4.1	Zur Darstellung der Sakralisierung der Lebensverhältnisse bei den <i>Mina</i>	79
4.2	Zu einem ‚extrinsekem‘ Wissen.....	80
4.2.1	Autoritätsverhältnisse.....	80
4.2.2	Religion.....	81
4.2.3	Sitten und Bräuche.....	82
4.2.4	Onomastische Aspekte.....	85
4.3	Sprichwörter als Vermittler eines ‚intrinsicen‘ Wissens.....	86
4.3.1	Vom auktorialen Erzähler verwendete Sprichwörter.....	87
4.3.2	Von Romanfiguren verwendete Sprichwörter.....	91
	Abschließende Bemerkungen.....	93

Kapitel II: Mündliches Erzählen in Birago Diops Erzählung *Liguidi-Malgam*..... 95

	Einleitendes.....	95
1.	Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in <i>Liguidi-Malgam</i>	101
1.1	Zum Aufbau der Erzählung.....	101
1.2	Zur Erzählsituation.....	105
1.3	Zur Erzählerfigur.....	107
1.4	Zum Wunderbaren in <i>Liguidi-Malgam</i>	112
2.	Zur Sprache der Erzählung.....	115
2.1	Wiederholungen.....	115
2.2	Sprachliche Interferenzen.....	116
2.2.1	Metaphern.....	116
2.2.2	Afrikanische Namen.....	118
2.2.3	Entlehnungen aus afrikanischen Sprachen.....	119
3.	Zu einem durch die Erzählung vermittelten Wissen.....	119
3.1	‚Extrinsicem‘ Wissen als kulturelles, historisches und geographisches Wissen.....	119

3.2	Zu einem ‚intrinseken‘ Wissen.....	122
	Abschließende Bemerkungen.....	123

Kapitel III: Mündliches Erzählen in

	Ahmadou Kouroumas Roman <i>Der letzte Fürst</i>	125
--	---	-----

	Einleitendes.....	125
1.	Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in <i>Der letzte Fürst</i>	131
1.1	Zur Erzählsituation.....	132
1.2	Zur Figurenrede.....	133
1.3	Erzählerfiguren.....	134
2.	Zu Formen von Oralität in <i>Der letzte Fürst</i>	135
2.1	Erzählerische orale Formen.....	135
2.1.1	Mythisches.....	135
2.1.2	Klatschgeschichten.....	136
2.2	Nicht-erzählerische orale Formen.....	137
2.2.1	Rätsel.....	137
2.2.2	Lieder.....	138
3.	Zur Sprache des Romans.....	140
3.1	Lexikalische Entlehnungen aus dem <i>Malinke</i>	140
3.2	Hybride Konstruktionen.....	140
3.2.1	Hybridisierte Verben.....	141
3.2.2	Semantische Interferenzen.....	142
3.2.3	Metaphern, Vergleiche, Bilder.....	144
4.	Ethnographische Aspekte des Romans.....	149
4.1	Zur Darstellung der Sakralisierung der Lebensverhältnisse bei den <i>Malinke</i>	149
4.2	Zu einem ‚extrinseken‘ Wissen des Romans.....	153
4.3	‚Intrinsekes‘ Wissen in Form von Sprichwörtern.....	155
4.3.1	Vom auktorialen Erzähler verwendete Sprichwörter.....	156
4.3.2	Von Romanfiguren verwendete Sprichwörter.....	158
4.4	Zur Märchenstruktur des Romans.....	161
4.5	Der ‚letzte Fürst‘ ein epischer (Anti) Held?.....	164

Abschließende Bemerkungen.....	167
Zwischenruf.....	169
Zweiter Teil: Orale Kultur und mündliches Erzählen in deutschsprachigen Erzähltexten.....	171
Kapitel IV: Mündliches Erzählen um Leben und Tod in Gottfried Kellers <i>Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen</i>.....	173
Einleitendes.....	173
1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in <i>Spiegel, das Kätzchen</i>	177
1.1 Zur Erzählsituation.....	177
1.2 Erzählen und Lügen.....	180
1.3 Aspekte eines mündlichen Erzählens in <i>Spiegel, das Kätzchen</i>	182
1.3.1 Formelhaftes.....	182
1.3.2 Wunderbares.....	183
2. Zur Sprache von <i>Spiegel, das Kätzchen</i>	185
2.1 Mundartliche Wendungen.....	186
2.2 Humoristisches und Ironisches.....	187
3. Zu einem durch das Märchen vermittelten Wissen.....	190
3.1 Zu einem ‚extrinseken‘ Wissen.....	190
3.2 Zu einem ‚intinseken‘ Wissen.....	192
Abschließende Bemerkungen.....	195
Mündliches Erzählen, Psychotherapie und Kolonialismus in Gottfried Kellers Novelle <i>Pankraz, der Schmoller. Ein Exkurs</i>.....	197
Kapitel V: Mündliches Erzählen und „Schreibekunststück“- Wilhelm Raabes Novelle <i>Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft</i>.....	205

Einleitendes	205
1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in <i>Pfisters Mühle</i>	206
1.1 Zur Erzählsituation	207
1.1.1 Die Mühle als Ort des Erzählens und des Schreibens	207
1.1.2 Erzählen „von Mund zu Ohr“	209
1.2 Zur Doppelstruktur von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in <i>Pfisters Mühle</i>	212
2. Formen von Oralität in der Novelle	214
2.1 Lieder	214
2.2 Anspielungen auf Märchen und Mythen	215
2.3 Sprichwörter und Redensarten als ‚intrinsic‘ Wissen	217
3. Zum Modernisierungswissen der Novelle	219
3.1 Zur Begegnung von Altem und Neuem	219
3.2 Unterschiedliche Einstellungen zum Neuen an der Epochen- schwelle zwischen Tradition und Moderne	222
3.2.1 Modernisierungsoffer	222
3.2.2 Modernisierungsgewinnler	225
3.2.3 Weder Opfer noch Gewinnler: Erberhard Pfister	227
4. Mündliches Erzählen als Idylle	229
Abschließende Bemerkungen	230

Kapitel VI: Mündliches Erzählen in Theodor Storms No-
velle *Der Schimmelreiter*..... 233

Einleitendes	233
1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens im <i>Schimmel-</i> <i>reiter</i>	236
1.1 Zur Erzählstruktur	236
1.2 Zu den Erzählsituationen	238
1.2.1 Erzählsituationen im Aufbau der Novelle	238
1.2.2 Erzählsituationen in der Binnenhandlung	245
1.3 Zur Figurenrede	247
2. Zur Sprache der Novelle	249

2.1	Mündlicher und schriftlicher Satzstil.....	249
2.2	Verwendung von Mundarten.....	252
3.	Aspekte eines durch den <i>Schimmelreiter</i> vermittelten Wissens.....	255
3.1	Zu einem ‚extrinsekem‘ Wissen der Novelle.....	255
3.1.1	Ethnographisches Wissen.....	255
3.1.2	Mathematische Rationalität und mythisch-magisches Denken im inneren Rahmen.....	256
3.1.3	Mathematische Rationalität und mythisch-magisches Denken in der Binnenhandlung.....	258
3.1.4	Technisches Wissen.....	262
3.2	Zu einem ‚intrinsekem‘ Wissen der Novelle.....	268
3.2.1	Hauke Haiens Nonkonformismus.....	268
3.2.2	Ole Peters als Personifizierung bäuerlicher Ressentiments....	270
3.2.3	Elke Volkerts als Verkörperung einer weiblichen Lebensklugheit.....	271
	Abschließende Bemerkungen.....	272

	Zu einigen Aspekten eines mündlichen Erzählens in Uwe Johnsons Roman <i>Jahrestage</i>. Aus dem Leben von Gesine Gesine Cresspahl. Ein Ausblick.....	275
--	---	------------

	Einleitendes.....	275
1.	Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in <i>Jahrestage</i>	278
1.1	Erzählsituation und Roman-Struktur.....	278
1.2	Mündliches Erzählen in einem deutschsprachigen Gegenwartroman.....	282
2.	Mündlichkeit und Sprache in <i>Jahrestage</i>	285
2.1	Parataktischer Satzstil.....	285
2.2	Verwendung der mecklenburgischen Mundart.....	288
3.	Durch den Roman vermitteltes Wissen.....	291
	Abschließende Bemerkungen.....	293

Schlussbetrachtungen..... 295

Literaturverzeichnis..... 301

Einleitung

Literatur bietet uns die Gelegenheit, unerhörte Stimmen mit den Augen wahrzunehmen. Die Bibliothek von Babel: das Paradies, in dem wir lesend lauschen...¹

1. Zum Thema, zur Fragestellung und zur Zielsetzung der Arbeit

Am Anfang war das Wort. Und das Wort war - mündlich! Zunächst mit Skepsis betrachtet², hat sich die Schriftlichkeit im Laufe der Zeit als ein unverzichtbares Medium in der zwischenmenschlichen Kommunikation dermaßen durchgesetzt, dass sie in manchen Regionen der Welt einen Quantensprung in der Kultur, gar eine Kulturrevolution herbeiführte.³ Durch den kulturellen Paradigmenwechsel entwickelte sich eine Schriftkultur umgekehrt proportional zu der bisherigen oralen Kultur, was diese nach und nach als ‚antiquiert‘ erscheinen ließ. Dadurch wurde die orale Kultur, wenn sie überhaupt noch als Kultur betrachtet wurde, zu einer Kultur zweiter Klasse herabgestuft. Verbunden mit ‚oraler Kultur‘ werden dann Begriffe wie ‚primitiv‘, ‚wild‘ oder ‚nieder‘, die negative Vorurteile über diese Kulturform verbreiten:

Die Ausdrücke ‚primitiv‘ und ‚wild‘, von ‚nieder‘ ganz zu schweigen, sind abwertend. Niemand möchte als primitiv oder wild bezeichnet werden, und es

¹ Ulrich Wyss, „Literarische Archive der Oralität?“, in: Norbert Oellers (Hrsg.), *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, Band II*, Tübingen 1988, S. 205-212, hier S. 212.

² Es wird in diesem Zusammenhang gern auf Sokrates' Kritik an der Schriftlichkeit hingewiesen. Sokrates warf der Schrift vor, dass sie unmenschlich sei, dass sie das Gedächtnis und den Geist beeinträchtige, dass sie, wenn man sie befrage, stumm bleibe. Vgl. dazu Plato, *Phaidros*, in: *Sämtliche Werke in sechs Bänden, Band IV*, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, mit der Stephanus-Nummerierung herausgegeben von Walter F. Otto/Ernesto Grassi /Gert Plamböck, Hamburg 1958, S. 7-60, hier S. 55 f.

³ Vgl. Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit: Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, aus dem Englischen übersetzt von Gabriel Herbst. Mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assmann, Weinheim 1990. [Orig.: *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton NJ 1982.]

ist bequem, diese Ausdrücke kontrastiv auf andere Menschen anzuwenden, um zu zeigen, was wir nicht sind. Sie entsprechen dem Ausdruck ‚nichtliteralisiert‘: Sie setzen einen früheren Stand der Dinge als negativ, indem sie einen Fehlbestand, ein Defizit registrieren.⁴

Den Vorurteilen zufolge haben orale Gesellschaften keine Geschichte, sie seien kulturlos und modernisierungsfeindlich. Diese Vorurteile werden gegenwärtig durch folgende Tatsachen verschärft: Die Schriftkultur herrscht vor allem in den Industrieländern, die als entwickelt und reich angesehen werden. Hingegen gehören die meisten Länder, in denen die mündliche Kultur noch überwiegt, zu den ärmsten der Welt. Sie weisen niedrigere Alphabetisierungsraten auf und gelten als ‚Entwicklungsländer‘, das heißt als Länder, die hinter globalen Standards der Lebensverhältnisse herhinken.

Als entwicklungspolitische Strategie zur Förderung der so genannten Entwicklungsländer wurde zeitweise eine völlige Ablösung von der (auf Oralität basierenden) Tradition vorgeschlagen.⁵ Auch wenn diese Position in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung heftig kritisiert wurde,⁶ sieht die Praxis ganz anders aus. In der Agenda der meisten Regierungen der Ent-

⁴ Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Wolfgang Schömel, Opladen 1987, S. 172. [Orig.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982.]

⁵ Es handelt sich hierbei um die in den 1950er und 1960er Jahren entstandenen Modernisierungstheorien, die Modernisierung als einen „Prozeß der Nachahmung und der Angleichung unentwickelter Gesellschaften an die entwickelten Gesellschaften der westlichen Industrieländer“ auffassen. Dieter Nohlen (Hrsg.), *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 463. Der binäre Ansatz der genannten Theorien, der in Anlehnung an Max Weber entwickelt wurde, begreift Tradition und Moderne als gegensätzliche Begriffe: „Die Entwicklungsländer sind unterentwickelt, weil und solange sie sich nicht aus den Fesseln der Tradition befreien können. [...] Das Ausbleiben der ‚Entzauberung der Welt‘ und das Verharren in der von der Religion bestimmten Tradition liefern die Erklärung für die Unterentwicklung in der ‚farbigen Welt‘, die noch nicht vom ‚Geist des Kapitalismus‘ durchdrungen ist.“ Franz Nuscheler, *Lern- und Arbeitsbuch Entwicklungspolitik*, Bonn 1996, S. 166.

⁶ Vgl. dazu insbesondere: Hugo C. F. Mansilla, *Entwicklung als Nachahmung. Zu einer kritischen Theorie der Modernisierung*, Meisenheim am Glan 1978; ders., *Die Trugbilder der Entwicklung in der Dritten Welt. Elemente einer kritischen Theorie der Modernisierung*, Paderborn/München et al. 1986.

wicklungsländer wird die Bekämpfung des Analphabetentums groß geschrieben, weil diese Regierungen davon überzeugt sind, dass die Alphabetisierung der Bevölkerung die Rahmenbedingung für jede Entwicklung zu schaffen vermag.⁷ Dabei wird Analphabetentum jedoch nicht nur als die Unfähigkeit zu schreiben und zu lesen betrachtet, sondern darüber hinaus als eine geistige Behinderung, gar als eine unterentwickelte Geistesverfassung, die durch das Erlernen der Schriftlichkeit beseitigt werden könne und müsse. Eine solche Alphabetisierungspolitik privilegiert kulturelle Werte der Industrieländer auf Kosten lokaler kultureller Werte. Diese Politik führt generell zu einer kulturellen Entfremdung, die wiederum nicht als günstig für eine nachhaltige und emanzipatorische Entwicklung⁸ betrachtet werden kann.

In den Industrieländern sind Analphabeten eine Minderheit. Analphabetentum in den so genannten Entwicklungsländern, aber auch in Industrieländern (zum Beispiel in Europa mit Minderheiten wie den Sinti und Roma),

⁷ Heribert Hinzen berichtet über eine These, die bei einem internationalen Workshop im Dezember 1981 in Oldenburg zunächst unwidersprochen geblieben sei. Diese These lautete: „Alphabetisierung zuerst, dann folgt Entwicklung (automatisch) nach. Überhaupt sei Bildung generell Voraussetzung für Entwicklung; und umgekehrt: Unterentwicklung wird vor allem generell durch Analphabetismus hervorgerufen.“ Heribert Hinzen, „Alphabetisierung und Verschriftlichung, Entwicklung und Zusammenarbeit – Thesen und Materialien zu gängigen Vorstellungen und komplexen Zusammenhängen“, in: Michael Rehs (Hrsg.), *Zeitschrift für Kulturaustausch: „Bildung und Entwicklung in der ‚Dritten Welt‘“*, Stuttgart 38. Jg. 1988, 3. Vj., S. 384-393, hier S. 384.

⁸ Dabei handelt es sich um das Konzept einer Entwicklung, die als „Befreiung von materieller und seelischer Not und Unterdrückung sowie von ausbeuterischen Strukturen“ und gleichzeitig als umweltfreundlich verstanden wird. Vgl. dazu: Albert Recknagel, „Von der Entwicklungshilfe zum Dialog der Kulturen“, in: Bernd Overwien (Hrsg.), *Lernen und Handeln im globalen Kontext. Beiträge zu Theorie und Praxis internationaler Erziehungswissenschaft. Zur Erinnerung an Wolfgang Karcher*, Frankfurt am Main 2000, S. 152-159, hier S. 153. In ‚Entwicklungsländern‘ ist die Alphabetisierung in lokalen Sprachen sehr begrenzt, oder sie richtet sich meistens an Bauern. Die Sprache der ehemaligen Kolonialmacht bleibt die Amts- und Bildungssprache und dadurch dominant. Louis-Jean Calvet zufolge kann bei dieser Konstellation kein Fortschritt entstehen: „Car il ne peut pas y avoir de progrès lorsque, en alphabétisant des paysans dans leur langue dominée, on renforce involontairement la langue dominante.“ Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris 1984, S. 123.

kann eine ganze soziale oder ethnische Gruppe betreffen. In diesem Fall fällt die Gruppe oft einer sozialen und kulturellen Diskriminierung anheim, wodurch sie sich zu einer Parallelgesellschaft entwickelt.

In einer modernen westlichen Gesellschaft wird der Begriff ‚Analphabet‘ (Illiterate) für Mitglieder eines Bevölkerungsteils benutzt, der nicht lesen und schreiben kann und dem man deshalb mangelnde Intelligenz unterstellt oder der auf andere Weise benachteiligt ist. Diese Bezeichnung ist pejorativ und bezieht sich auf diejenigen, die im Kampf ums Dasein ins Hintertreffen geraten sind, vor allem weil sie angeblich nicht helle genug sind. Wir zögern auch nicht, diese Bedeutung des Ausdrucks zu erweitern und ihn auf ganze menschliche Gesellschaften anzuwenden. Falls diese im Vergleich zu den Industrienationen auch noch wirtschaftlich schlechter gestellt sind, müssen ihre Armut und ‚Rückständigkeit‘ an ihrer ‚Illiteralität‘ liegen.⁹

Damit wird Oralität aus heutiger Perspektive nach wie vor zugleich als Ursache und als Symptom von ‚Unterentwicklung‘ betrachtet. Sowohl in den modernen europäischen als auch in den afrikanischen Gesellschaften seit Beginn der Kolonialherrschaft wird deshalb die Beherrschung des Schreibens und Lesens als Voraussetzung sozialen und beruflichen Aufstiegs sowie als Distinktionsmerkmal einer gehobenen sozialen Stellung angesehen.¹⁰ Unter diesen Umständen scheint die orale Kultur, und mit ihr die orale Literatur, nach und nach zurückzugehen: Es wird immer seltener ‚von Mund zu Ohr‘ erzählt.¹¹ Dagegen werden jährlich Tausende *Erzählbücher*

⁹ Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, a. a. O., S. 38 f. Ebenso stellt Calvet in seiner Studie zur oralen Tradition fest, dass die Termini ‚Analphabet‘ oder ‚Illiterate‘ in heutigen Gesellschaften Europas als negative und privative Begriffe verwendet und mit Unwissenheit verknüpft werden. Er prangert die rein ideologische Annäherung von Wissen und Schrift an und weist nach, dass Oralität und Schriftlichkeit keine systematisch einander ausgrenzende Paradigmen sind.

¹⁰ Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas. Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenbruch der Neuzeit*, Tübingen 1990, S. 6 f.

¹¹ „Das Erzählen im Volke geht leider immer mehr verloren. Einstimmig bezeugen alle Erzähler, daß früher weit mehr Interesse für Geschichten zu finden war und auch viel, viel mehr erzählt wurde. Die ‚erzählende Dorfgemeinschaft‘ ist heute fast im hintersten Bergtal untergegangen. An ihre Stelle tritt seit Jahren die Zeitung und in neuester Zeit immer mehr der Rundfunk.“ Leza Uffer, *Rätoromanische Märchen und ihre Erzähler*, Basel 1945, S. 20.

veröffentlicht. Gegenüber diesem Sachverhalt drängen sich folgende Fragen auf: Lösen sich mündliche Erzählungen und Erzählweisen spurlos in Luft auf? Was wird aus dem ‚verdrängten‘ mündlichen Erzählgut? Inwiefern kann ein mündliches Erzählen in einer entzauberten Welt noch eine Legitimität beanspruchen? Kann, umgekehrt, die Schriftkultur überhaupt die orale Tradition ausschalten?

Auf die letzte Frage kann vorwegnehmend geantwortet werden, dass die Oralität nicht von der Schriftlichkeit ausgeschaltet werden kann, aus dem einfachen Grund, da der Mensch nicht auf Oralität verzichten kann. Auf der anderen Seite tut er sich schwer, mit der Schriftlichkeit Schritt zu halten. Diese Tatsache lässt sich mit Günther Anders' Vorstellung von einer anthropologisch bedingten ‚Antiquiertheit des Menschen‘ erhellen.

In seiner 1956 erschienenen Studie über die „Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution“¹² konstatiert Anders eine wachsende Kluft zwischen dem Menschen und seiner „Produktwelt“. Aufgrund seiner physischen und psychischen Ausstattung bleibe der Mensch zunehmend hinter der Vollkommenheit der von ihm hergestellten Dinge zurück. Die „Tatsache des von Tag zu Tag breiter werdenden Abstandes“ zwischen dem Menschen und seinen Produkten, die „Asynchronisiertheit des Menschen gegenüber seiner Produktwelt“, bezeichnet Anders als „prometheisches Gefälle“. Angesichts dieses Rückstandes empfinde der Mensch eine „prometheische Scham“.¹³

Leo Kreutzer hat den Versuch unternommen, aus dieser Zeit-Diagnose Konsequenzen für Probleme der Ästhetik und der Literatur zu ziehen. Kreutzer zufolge besteht die von Anders beschriebene Antiquiertheit des Menschen „nicht in einer Altertümlichkeit schlechthin, sondern in der Ungleichzeitigkeit, in einem historischen ‚Gefälle‘ zwischen verschiedenen menschlichen Vermögen“.¹⁴ Eine sich aus der ‚Antiquiertheit des Men-

¹² Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, Band I*, München 1956.

¹³ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen, Band I*, a. a. O., S. 15 f.

¹⁴ Leo Kreutzer, „Germanistik und ‚Midlife-Crisis‘ oder: Wie meine endgültige Literaturwissenschaft zu einer interkulturellen Entwicklungsforschung wurde“, in: Frank Griesheimer/Alois Prinz (Hrsg.), *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*, Tübingen 1992, S. 260-276, hier S. 272.

schen' als unaufhebbar ergebende Ungleichzeitigkeit gelte auch für den Bereich der Ästhetik und der Literatur, denn auch dort gebe es ein Gefälle „in Form einer Asynchronisiertheit des Menschen mit der Welt seiner ästhetischen Produkte“.¹⁵

Kreutzer exemplifiziert das an Hubert Fichte, dessen ästhetische Versuche, wie Fichte selber bekunde, sich als ein „Zurückfinden in frühere Schichten“ verstehen ließen. Bei dieser Bewegung gehe es, so Kreutzer, nicht um „bloße Erinnerungsarbeit“, sondern um ein „Wiederaufsuchen von Früherem: um Fixierung und Regression“. Damit werde diese

Ästhetik der „Asynchronisiertheit“, vom Menschen als einer „lockeren Reihe von verschiedenen altertümlichen und in verschiedenem Tempo marschierenden Einzelwesen“, zur Ästhetik des Widerstands gegen die Willfähigkeit unentwegter (Selbst-) Synchronisation.¹⁶

In Anlehnung an die Psychoanalytiker Laplanche und Pontalis gewinnt Kreutzer ein Verständnis von Literatur als „Fixierung“ und von der Auseinandersetzung mit ihr als „Regression“:

Als „Niederschriften“, als Fixierung von durch den Geschichtsprozess Verdrängtem und in der hochgefährdeten Situation wieder ins Spiel zu Bringendem, lässt sich die Literatur verstehen. In dem Maße, wie sie [...] Fixierung in diesem Verständnis ist, kann das Aufsuchen ihrer Niederschriften zur *Arbeit einer Regression* werden, welche sich einer immer prekärer werdenden Vorwärtsfitneß entgegenstellt; sich mithin auch nicht dem neuen Lob der ‚Geisteswissenschaften‘ anschließt, das einem dadurch eher für ausgemacht erklärten realgesellschaftlichen *Vorwärts und vergessen* Geschichte und Ästhetik als imaginäre Asyle einer kompensatorischen Bewahrung ‚im Sinn‘ anzudienen bemüht ist.¹⁷

Indem Literatur unterschiedliche Zeithorizonte kritisch reflektiere, mache sie Konstellationen und Probleme gesellschaftlicher Entwicklung bewusst. Die durch Literatur thematisierte Ungleichzeitigkeit sei als „Polychronie“ zu betrachten. Das Vermögen der Literatur, ein „polichrones Entwicklungswissen“ zu vermitteln, beschreibt Kreutzer wie folgt:

¹⁵ Leo Kreutzer, *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt am Main 1989, S. 79.

¹⁶ Ebd., S. 81.

¹⁷ Ebd., S. 13 f., Hervorhebungen im Original. (Im Weiteren als „H. i. O.“ markiert.)

Die Literatur, soweit sie nicht am herrschenden Denken und insofern auch nicht an einem herrschend synchronisierenden Denken teilhat, vermittelt die Ungleichzeitigkeit, die sie darstellt und analysiert, in der Tat als Polychronie. Nichts anderes bedeutet es nämlich, wenn sie Entwicklung stets und überall als Prozeß der Auseinandersetzung einer bestimmten Tradition mit der jeweils sie ereilenden ‚Moderne‘ darstellt.¹⁸

Mit der von ihm in die Diskussion eingebrachten Übertragung des anthropologischen Phänomens einer „Antiquiertheit des Menschen“ auf ästhetische Probleme hat Kreutzer nicht den Gegensatz zwischen Oralität und Literalität im Blick. Doch können seine Überlegungen auf diese Konstellation ausgeweitet werden. Bei Spuren mündlichen Erzählens in geschriebenen und durch Druck verbreiteten Erzähltexten haben wir es mit dem Phänomen einer „Antiquiertheit des Menschen“ im Sinne von Günther Anders zu tun.

Bei einem in neuzeitlichen Literaturen auftretenden Spannungsverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit handelt es sich um eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem. Auch wo diese Literaturen scheinbar vollständig zu Schriftlichkeit und Buchdruck übergegangen sind, verwenden Autoren in ihren Werken bewusst oder unbewusst weiterhin Techniken, Stoffe und Motive eines mündlichen Erzählgutes. Diese Feststellung leuchtet bei afrikanischen Schriftstellern unmittelbar ein. Denn diese erzeugen aufgrund ihrer „doppelten literarischen Sozialisation“¹⁹, aufgrund nämlich ihrer Vertrautheit mit der einheimischen oralen Tradition und mit der ‚westlichen‘ Schriftkultur, beim Schreiben fast unvermeidlich Zwischenräume zwischen Oralität und Literalität.²⁰ Hingegen mag es überraschen,

¹⁸ Leo Kreutzer, *Literatur und Entwicklung*, a. a. O., S. 17.

¹⁹ Dieser Begriff geht auf János Riesz zurück, der ihn verwendet, um den literarischen Status des senegalesischen Schriftstellers Birago Diop zu kennzeichnen. Riesz beschreibt in einem Aufsatz über Diop als „Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert“ dessen „früh erworbene literarische Kompetenz in seiner senegalesischen Muttersprache Wolof und sein intensives Studium der französischen Literatur von Villon und Rabelais über die Klassik bis zu den Zeitgenossen“. János Riesz, „Birago Diop (Senegal) als Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert“, in: Paul Goetsch (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, Tübingen 1990, S. 251-272, hier S. 251.

²⁰ Nora-Alexandra Kazi-Tani spricht von einer zwangsläufigen ‚doppelten Zugehörig-

wenn solche Zwischenräume bei deutschsprachigen Autoren gesucht werden, da diese aus einer Kultur stammen, die bekanntlich auf eine sehr lange Schrifttradition zurückblickt.

Wenn nachgewiesen werden kann, dass mehr oder weniger deutliche Spuren eines mündlichen Erzählens auch in der Erzählliteratur eines hoch entwickelten Industrielandes wie Deutschland auftreten, dann darf diese Erzählform und mithin eine orale Tradition überhaupt nicht als Zeichen von Unterentwicklung betrachtet werden. Vielmehr lassen sich dann Spuren eines ‚antiquierten‘ mündlichen Erzählens in modernen Erzähltexten in der Tat als Ausdruck einer ‚Ästhetik des Widerstands‘²¹ verstehen, des Widerstands gegen eine unreflektierte Vorstellung von Fortschritt als Auslöschung einer als überholt geltenden Vergangenheit.

Die vorliegende Arbeit versteht sich also keineswegs als nostalgische Apologie einer - verschwundenen oder doch im Verschwinden begriffenen - oralen Tradition, sondern als kritische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von mündlichem Erzählen und Literalität als Ausdruck von Ungleichzeitigkeiten in Konstellationen gesellschaftlicher Entwicklung. Sollte diese Arbeit dazu beitragen, Vorurteilen gegen die orale Tradition entgegen-

keit‘ (double appartenance) der afrikanischen französischsprachigen Literatur, die von der Empfindung her afrikanisch und von der Sprache her französisch sei. Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l’oral et de l’écrit. Afrique noire et Maghreb*, Paris 1995, S. 232. Alain Ricard führt diese Besonderheit der afrikanischen Literatur auf die Diglossie-Situation zurück, in der die afrikanischen Schriftsteller leben. Europäische Sprachen gelten dabei als Amts- und von daher als Schreibsprachen, während die afrikanischen Sprachen als Vernakularsprachen, also im Allgemeinen lokal und mündlich verwendet werden. Vgl. dazu: Alain Ricard, *Naissance du roman africain: Félix Couchoro 1900-1968*, Paris 1987.

²¹ In einem Gespräch mit Burkhard Lindner hat Peter Weiss den von ihm konzipierten Begriff definiert als „Kampf in viel weiterem Sinne: nicht allein Befreiung von politischer Unterdrückung, sondern ebenso um die Befreiung von den kulturellen Hindernissen, die Menschen um sich herum haben“. Der Begriff bedeute für ihn zweierlei: „einerseits, daß die Ästhetik selber - die Kunst - Widerstand leisten kann, und andererseits, daß der Widerstand auch seine eigene Ästhetik hat.“ „Peter Weiss im Gespräch mit Burkhard Lindner: Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe“, in: Karl-Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Die ‚Ästhetik des Widerstands‘. Lesen über Peter Weiss*, Berlin 1981, S. 150-173, hier S. 151.

genzuwirken und Oralität in ihrer entwicklungskritischen Rolle zu rehabilitieren, dann wäre ihr Ziel erreicht.

2. Zur Forschungssituation

In seinen Studien zu den Epen Homers hat der amerikanische Altphilologe Milman Parry²² die Formgesetze des homerischen Verses aus einer mündlichen Improvisationskunst und Mnemotechnik abgeleitet. Auf der Grundlage der von Parry entdeckten ‚oralen Poetik‘²³ hat Eric A. Havelock sein Konzept eines präliteralen „stand of mind“ entwickelt²⁴, mit dem er von Strukturen der homerischen Epen auf die Existenz von mentalen Strukturen eines oralen Denkens schließt.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Walter J. Ong mit seiner Untersuchung afrikanischer sprechender Trommeln. In deren ‚Sprache‘ entdeckt er Elemente zur Beschreibung einer ‚oralen Noetik‘²⁵, einer Mentalität, die oralen Kulturen eigen sei. Doch sind ähnliche Vorstellungen schon vorher entwickelt worden. So spricht Lucien Lévy-Bruhl von einer „primitiven“ oder „prä-logischen“ Mentalität,²⁶ Ernst Cassirer von einem „mythischen“²⁷ und

²² Vgl. Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928; „Studies in the Epic of Oral Verse-Making: I. Homer and the Homeric Style“, in: *Havard Studies in Classical Philology*, 41, New York 1930, S. 73-147; „Studies in the Epic of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry“, in: *Havard Studies in Classical Philology*, 43, 1932, S. 1-50; ders. (Hrsg.), *The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971.

²³ Der Terminus wurde zum ersten Mal von Dennis Tedlock verwendet. Dennis Tedlock, „Toward an Oral Poetics“, in: Ralph Cohen (Hrsg.), *New Literary History, Vol. VIII, Nr. 3: „Oral Cultures and Oral Performances“*, Charlottesville 1977, S. 507-520.

²⁴ Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven 1986.

²⁵ Walter J. Ong, „African Talking Drums and Oral Noetics“, in: Ralph Cohen (Hrsg.), *New Literary History, Vol. VIII, Nr. 3: „Oral Cultures and Oral Performances“*, a. a. O., S. 409-429. Ong vertritt in seinem Beitrag die Auffassung, dass die getrommelten Sprachen Afrikas im Kontext einer oralen Ökonomie des Denkens und Sprechens entstanden seien: „The sophisticated drum languages of Africa have been developed within an oral economy of thought and expression.“ (S. 412)

²⁶ Vgl. Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910. [Dt.: *Das Denken der Naturvölker*, aus dem Französischen von Paul Friedländer, herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Jerusalem, Wien et al. 1926.] Ders., *La*

Claude Lévi-Strauss von einem „wilden“ Denken.²⁸ Diese Bezeichnungen erfolgen allesamt aus der Perspektive einer Schriftkultur und sind entsprechend abwertend.²⁹

Die einem oralen Denken zugewiesenen Eigenschaften widersprechen dem Ideal eines ‚aufgeklärten Menschen‘, wie es sich seit der Aufklärung entwickelt hat.³⁰ Dem menschlichen Geist in oralen Kulturen fehle das Abstraktionsvermögen, er sei nicht fähig, über komplexere Ursache-Wirkungs-Verhältnisse nachzudenken. Oral begründetes Denken sei eher additiv als subordinierend, eher aggregativ als analytisch, es sei redundant und nachahmend und dabei grundsätzlich konservativ. Die oralen Gesellschaften, die Lévi-Strauss als ‚Primitive‘ bezeichnet,

produzieren durch ihre Kultur wenig Ordnung. Wir nennen sie heute ‚unterentwickelte‘ Völker. Sie produzieren durch ihre Kultur aber auch sehr wenig Entropie. Im allgemeinen herrscht in diesen Gesellschaften Gleichgewicht, sie entsprechen dem mechanischen Typus und werden alle von dem Gesetz der Einstimmigkeit [...] beherrscht.³¹

mentalité primitive, Paris 1923. [Dt.: *Die geistige Welt der Primitiven*, aus dem Französischen von Margarethe Hamburger, Düsseldorf 1959]

²⁷ Vgl. Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Birgit Recki, *Band III: Philosophie der symbolischen Formen*, bes. Teil II: *Das mythische Denken*, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Hamburg 2002.

²⁸ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris 1962. [Dt.: *Das Wilde Denken*, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1968]

²⁹ Deshalb werde ich in meiner Analyse derartige Begriffe vermeiden und an ihrer Stelle Begriffe benutzen wie: ‚mythisches Wissen‘, ‚mythische Denkweise‘, ‚mythische Logik‘, ‚mündliches Wissen‘, ‚Volkswisheit‘, ‚volksnahes Wissen‘, ‚volkstümliches Wissen‘ o. Ä. Diese Begriffe werden hier nicht in einem abwertenden Sinne verwendet, die mit ihnen bezeichneten Phänomene werden vielmehr als gleichwertig mit dem Wissen oder den Denkweisen betrachtet, die mit der Schriftlichkeit verknüpft sind.

³⁰ Calvet weist darauf hin, dass der Begriff ‚orale Tradition‘ aus der intellektuellen Stimmung der europäischen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts entstanden sei. Die Geringschätzung gegenüber schriftlosen Gesellschaften gehe vielleicht darauf zurück, dass dort eine volkstümlich-traditionale und die raffiniert-moderne Kunst als Gegensätze betrachtet wurden. Vgl. Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, a. a. O., S. 5.

³¹ Claude Lévi-Strauss, ‚*Primitive‘ und ‚Zivilisierte‘*. Nach Gesprächen aufgezeichnet von Georges Charbonnier, aus dem Französischen übersetzt von Alfred Kuoni und Karin Reinhart, Zürich 1972, S. 40.

In seiner 1982 erschienenen Studie über „Oralität und Literalität“ unterscheidet Walter J. Ong zwischen ‚primärer Oralität‘ und ‚sekundärer Oralität‘. Unter ‚primärer Oralität‘ versteht er die „Oralität einer Kultur, die sich unberührt von jeder Kenntnis des Schreibens oder Druckens entfaltet“. Sie sei „primär“

verglichen mit der ‚sekundären Oralität‘ gegenwärtiger hochtechnisierter Kultur, in der durch Telefon, Radio, Fernsehen und andere elektronische Finesse eine neue Oralität entstanden ist, die ihre Existenz und ihr Funktionieren der Schrift und dem Drucken verdankt.³²

In demselben Zusammenhang übernimmt Ong den von Marcel Jousse verwendeten Begriff ‚verbomotorische Kulturen‘³³, um Kulturen zu bezeichnen,

in denen, im Gegensatz zu hochtechnisierten Kulturen, die Handlungsformen und Problemeinstellungen deutlich eher vom effektiven Gebrauch der Wörter und somit von der menschlichen Interaktion abhängig sind als von der nonverbalen und oft weitgehend visuellen Beeinflussung durch die ‚objektive‘ Welt der Dinge.³⁴

Bei den „verbo-motorischen“ Kulturen handele es sich um solche Kulturen, welche genügend residuale Oralität bewahrt haben, um innerhalb eines persönlichen Interaktionszusammenhangs (die orale Form des Zusammenhangs) eher wortbezogen als objektbezogen zu bleiben.³⁵

³² Walter J. Ong, *Oralität und Literalität*, a. a. O., S. 18. Eine scharfe Trennung zwischen Oralität und Literalität wäre in unserer heutigen Zeit selbstverständlich realitätsfern, denn es gibt kaum noch eine Kultur, die von den Auswirkungen der Schriftlichkeit unberührt geblieben wäre. Außerdem sind auch Kulturen mit langer Schrifttradition, wie Ong anhand einer „sekundären Oralität“ als Folge einer „Technologisierung des Wortes“ zeigt, nicht frei von Oralität. In meiner Untersuchung treffe ich zwischen Oralität und Literalität eine prinzipielle Unterscheidung, um Wechselbeziehungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit erkennbar machen zu können. In der Realität gegenwärtiger Kulturen haben wir es mit einer Koexistenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit bzw. mit einem Spannungsverhältnis zwischen ihnen zu tun.

³³ Vgl. Marcel Jousse, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbomoteurs*, Paris 1925.

³⁴ Walter J. Ong, *Oralität und Literalität*, a. a. O., S. 71.

³⁵ Ebd., S. 72, H. i. O. Dort verweist Ong als Beispiel auf den Fall eines Besuchers in County Cork (Irland), einer „besonders oralen Region in einem Land, das sich überall noch erhebliche orale Überreste bewahrt“ habe. „Der Besucher“, so Ong, „erblickte

Unter einer „residualen Oralität“ versteht Ong, wie er in einem anderen Zusammenhang ausführt,

habits of thought and expression tracing back to preliterate situations or practice, or deriving from the dominance of the oral as a medium in a given culture, or indicating a reluctance or inability to dissociate the written medium from the spoken.³⁶

Dabei geht Ong von der Annahme aus, dass es in den europäischen Literaturen noch bis ins sechzehnte Jahrhundert unbearbeitete, also residuale Oralität gab. Ein solches Verständnis von Mündlichkeit als Residuum sieht in einer sekundären Oralität Restbestände einer primären Oralität. Das Wort ‚Residuum‘ deutet dabei darauf hin, dass die allerletzte Etappe eines Veränderungsprozesses erreicht worden sei. Insofern vermittelt der Begriff ‚residuale Oralität‘ meines Erachtens ein Verständnis von sekundärer Oralität als unreduzierbarem Überbleibsel. Damit wird der Oralität bzw. einer sekundären Oralität jedes Entwicklungspotential aberkannt.

In einem gemeinsamen Beitrag zu dem von Jack Goody herausgegebenen Sammelband *Literacy in Traditional Societies* erklären Jack Goody und Ian Watt das Gleichgewicht, das in oralen Gesellschaften herrsche, mit ihrer Theorie einer „homöostatischen Organisation der kulturellen Tradition in den nicht-literalen Gesellschaften“. In solchen Gesellschaften, so die beiden Autoren, werden für die Gegenwart unwichtige Erinnerungen ausgesondert und vergessen. Nur gegenwartsrelevantes Wissen wird bewahrt:

einen Einheimischen, welcher sich an das Postgebäude lehnte. Er ging zu ihm hin, zeigte mit dem Finger auf die Wand des Gebäudes neben der Schulter des Gegenübers und fragte: ‚Ist dies die Post?‘ Der Einheimische war nicht begeistert. Er betrachtete den Fragenden ruhig und mit großem Interesse: ‚Es wird schon keine Briefmarke sein, was Sie hier sehen, oder?‘“ Ong schließt daraus: Der Einheimische „behandelte die Frage nicht als Bitte um Information, sondern als persönliche Angelegenheit. Deshalb wandte er sich mit einer Gegenfrage an den Fremden, um ihn zu testen. Alle Einheimischen in Cork, so sagt man, behandeln alle Fragen in dieser Weise. Sie beantworten stets eine Frage durch eine Gegenfrage. Bewahre stets deinen oralen Schutzschild!“

³⁶ Walter J. Ong, *Rhetoric, Romance and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture*, Ithac/London 1971, S. 25 f. Zur Erläuterung des Begriffs siehe auch: Walter J. Ong, „Oral Residue in Tudor Prose Style“, in: John Hurt Fisher (Hrsg.), *Publications of The Modern Language Association of America, Vol. LXXX*, New York 1965, S. 145-154.

Was von sozialer Bedeutung bleibt, wird im Gedächtnis gespeichert, während das übrige in der Regel vergessen wird: und die Sprache – in erster Linie das Vokabular – ist das wirksame Medium dieses wichtigen Prozesses sozialer Verdauung und Ausscheidung.³⁷

Ausgerechnet in dieser ‚Homöostase‘ ist für Werner Glinga nun aber die Dynamik der Oralität begründet. In einer vergleichenden Arbeit über das Thema „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa“ entwickelt er seine Auffassung von Oralität als ‚gesellschaftlichem Organisationsmodus‘. „Das Charakteristikum einer dominant oralen Gesellschaft“, schreibt er, „besteht nicht darin, daß das Kommunikationsnetz mündlicher Natur ist, sondern darin, daß Oralität die gesellschaftliche Kohäsion auf eine andere Weise erzielt als sie der Literalität eigen ist.“³⁸ In afrikanischen Gesellschaften äußere sich die Oralität in einer Sakralisierung aller Lebensbereiche:

In Afrika besteht die durch Oralität geleistete Organisationsweise in einer alle Bereiche umfassenden Sakralisierung der Gesellschaft. Das Sakrale ist in Afrika die gesellschaftlich signifikante Erscheinungsform der Oralität. Es manifestiert sich konkret im mythischen Denken und rituellen Handeln.³⁹

Dabei unterscheidet Glinga deutlich das Sakrale, das flexibel und dynamisch sei, von der Religion⁴⁰, die als dogmatisch und starr erscheine. Das

³⁷ Jack Goody/Ian Watt, „Konsequenzen der Literalität“, in: Jack Goody (Hrsg.), *Literalität in traditionellen Gesellschaften*, aus dem Englischen übersetzt von Friedhelm Herborth und Thomas Lindquist, Frankfurt am Main 1981, S. 46-55, hier S. 50. [Orig.: *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968.]

³⁸ Werner Glinga, „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa. Zur Theorie eines gesellschaftlichen Organisationsmodus“, in: Bernard Badura/Karin Knorr Cetina et al. (Hrsg.), *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 18, Heft 2, Stuttgart 1999, S. 89-99, hier S. 92.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Die Form einer Religion ist auch abhängig davon, ob die Kultur, in die diese Religion eingebettet ist, sich auf Oralität oder Literalität stützt. Havelock meint, schriftlose abstraktionsunfähige Völker, nach denen das Wort magische Kräfte enthält, könnten nur animistische, polytheistische Religionen aufweisen. Die monotheistischen Religionen seien dagegen für Schriftkulturen geeignet. Vgl. Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit*, a. a. O., S. 15. Es ist also kein Zufall, wenn Judentum, Christentum und Islam als ‚Buchreligionen‘ bezeichnet werden. ‚Animistische‘ Religionen (wie der Voduisimus in Westafrika) werden immer noch vorwiegend mündlich tradiert. Es muss jedoch darauf hinge-

Sakrale sei umfassender als die Religion. Glinga beschreibt den Unterschied zwischen dem Sakralen und der Religion folgendermaßen:

Das Sakrale und die Religion sind streng voneinander zu unterscheiden, weil es die Sakralisierung von Lebensbereichen geben kann, die nicht religiöser Natur ist, wie etwa die Sakralisierung von bestimmten geschichtlichen Überlieferungen. Auch atheistische Gesellschaften können sich eigene Formen der Sakralität schaffen. Während Religion zur konservativen Festschreibung ihres Dogmas tendiert, bezeichnet Sakralisierung unter oralen Bedingungen einen ständig fortschreitenden Prozeß der Neuformulierung von gesellschaftlichen Idealen und Leitbildern. Sakralisierung besteht aus einer kollektiv verbindlichen Sanktionierung der spezifischen Geschichte der gegebenen Gesellschaft. Diese fortlaufende Neubewertung der Geschichte erfolgt unter den Bedingungen der Oralität durch eine permanente Veränderung der Mythen und Riten.⁴¹

Für Glinga ist es also nicht die Mündlichkeit, sondern eher die Schriftlichkeit, die Starrheit aufweist. Die Fixierung oraler Formen durch die Schriftlichkeit sei ein Hindernis für die innere Dynamik des Sakralen, weil Schriftlichkeit im Gegensatz zur Oralität keine Variantenvielfalt dieser

wiesen werden, dass selbst die schriftgestützten Religionen aus einer mündlichen Kultur entstanden sind und erst später schriftlich fixiert und tradiert wurden. Spuren der oralen Tradition und Mentalität sind dennoch nicht aus diesen Religionen getilgt worden. Die ‚heiligen Schriften‘ werden immer noch re-oralisiert, indem aus ihnen bei den Gottesdiensten laut vorgelesen wird. Darüber hinaus erscheinen in monotheistischen Religionen immer wieder ‚animistische‘ Vorstellungen. Die Verschriftlichung des religiösen Wissens trägt zwar zu einer besseren Bewahrung dieses Wissens bei, aber sie begünstigt gleichzeitig die Entstehung von religiösen Fundamentalismen, indem sie die Botschaft unantastbar macht. Jack Goody merkt mit Recht an: „Im Hinblick auf die Religionen fällt auf, daß missionierende Religionen, die Religionen mit Absolutheitsanspruch, alleamt Religionen des Buches sind. So ist in den nicht-literalen Gesellschaften Afrikas die magisch-religiöse Aktivität außerordentlich eklektisch: Heiligtümer und Kulte variieren oft von Ort zu Ort. Die literalen Religionen mit ihrem fixen Bezugspunkt und ihren besonderen Weisen übernatürlicher Kommunikation sind Veränderungen gegenüber weniger tolerant. Vollziehen sich aber Veränderungen, so geschieht dies gewöhnlich in plötzlichen Verschiebungen - durch die Entstehung von Häresien oder ‚Reformbewegungen‘, die oft die Form einer Rückkehr zum Buch oder seiner ‚wahren‘ Interpretation annehmen.“ Jack Goody, „Einleitung“ zu: *Literalität in traditionellen Gesellschaften*, a. a. O., S. 7-43, hier S. 9.

⁴¹ Werner Glinga, „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa“, a. a. O., S. 93.

Formen begünstige. Schriftlichkeit erhebe eine der vielen Varianten zu einer ‚authentischen‘ und damit zu der allein gültigen Fassung:

Die innere Dynamik der Sakralisierung ist dem Einzelnen nicht bewußt. Jede neue Variante, die durch Sakralisierung sanktioniert wurde, erscheint ihm als Tradition nach dem Vorbild der Vorfahren, weil die nicht mehr gültige Version in der oralen Kultur viel schneller aus dem kollektiven Gedächtnis ausgeschieden werden kann als in einer schriftlichen Kultur. Da sich in einer Gesellschaft oder auch nur in einem Teil derselben eine Variante länger halten kann als in einer anderen Gesellschaft, vermag der Wissenschaftler zumindest ansatzweise die Variantenvielfalt zu rekonstruieren. Jede schriftliche Fixierung eines Mythos oder Ritus stellt aber nur eine erstarrte Momentaufnahme des Prozesses dar. Die Dynamik des Prozesses kann nur beschrieben werden, wenn die Variantenvielfalt erfaßt und ihre interne historische Logik dargelegt wird.⁴²

Die Dynamik der Sakralisierung ist vielleicht der Grund dafür, dass in der Geschichte der Menschheit bestimmte Zivilisationen großen Glanz entfaltet haben, obgleich sie vorwiegend auf oraler Tradition beruhten.⁴³ Diese Überlegung stand sicherlich Léopold Sédar Senghor, dem senegalesischen Dichter und Mitgründer der *Négritude*-Bewegung⁴⁴, vor Augen, als er im Januar 1983 an einem Colloquium in Dakar teilnahm, das das Thema ‚Die orale Tradition: Quelle der gegenwärtigen Literatur in Afrika‘ behandelte. In seinem Beitrag zu diesem Colloquium moniert Senghor die verbreitete Meinung, die orale Tradition sei ein Stolperstein für die Modernität. Um zu

⁴² Werner Glinga, „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa“, a. a. O., S. 93.

⁴³ Man kann hier die altägyptische und die griechische Zivilisation als besonders prägnante Beispiele nennen.

⁴⁴ Diese philosophische und literarische Bewegung wurde im Paris der 1930er Jahre von Studenten aus französischen Kolonien in Afrika und der Karibik (Aimé Césaire, Léopold S. Senghor, Léon Gontran Damas, Alioune Diop) gegründet, um einer kulturellen Diskriminierung durch den Kolonialismus entgegenzuwirken. Senghor definiert ‚Négritude‘ als „Gesamtheit der Werte der schwarzen Zivilisation“. Léopold Sédar Senghor, „Über die Négritude“, in: *Mein Bekenntnis. Essays*, aus dem Französischen übersetzt von Irene Selle, Leipzig 1991, S. 81-109, hier S. 95. [Orig.: *Ce que je crois*, Paris 1988.] Césaire versteht den Begriff als „Kampf für die Befreiung aus den Ketten der kulturellen Kolonisierung, aber vor allem für einen neuen Humanismus“. Zitiert nach Léopold Sédar Senghor, „Über die Négritude“, a. a. O., S. 95.

einer von Senghor propagierten *Civilisation de l'Universel*⁴⁵ zu gelangen, sollten auch die durch orale Tradition überlieferten Werte die Zivilisation des 21. Jahrhunderts befruchten. Daher fordert Senghor die afrikanischen Schriftsteller auf, die Oralität als Quelle vor allem für die Poesie zu nutzen.⁴⁶

Der Beitrag des togoischen Schriftstellers Yves-Emmanuel Dogbe zu dem Dakarer Colloquium kann teilweise als Antwort auf Senghors Appell gelesen werden, einen Appell, den Dogbe als überflüssig betrachtet. Ihm zufolge ist der Einfluss der Oralität auf einen modernen afrikanischen Schriftsteller ohnehin unvermeidlich, sofern dieser in Afrika geboren und aufgewachsen und dort durch die orale Kultur sozialisiert worden sei. Ein forciertes Rückgriff auf die orale Tradition könne dazu führen, dass ein Kauderwelsch zustande komme, unter dem Vorwand, das Französische an die Rhetorik der afrikanischen oralen Tradition anpassen zu wollen.⁴⁷

Honorat Aguessy stellt in seinem Beitrag die Oralität als Wirkung und Ursache gesellschaftlicher Entwicklung dar. Er meint, dass die Oralität im modernen Afrika eine bereichernde Quelle kultureller Werte sei, und dass sie insofern Entwicklung anregen könne.⁴⁸

Es ergibt sich aus den verschiedenen Stellungnahmen, dass orale Tradition nicht immer ein Handicap für den Fortschritt darstellt. Sie könne sich, im Gegenteil, als Motor der gesellschaftlichen Entwicklung erweisen. Deshalb, so Werner Glinga, sei Mündlichkeit im Vergleich zu Schriftlichkeit nicht mit einer negativen Bewertung verbunden:

⁴⁵ Senghor vertritt die Auffassung, dass jede Kultur einen Beitrag zu einer „Civilisation de l'Universel“ leiste, einer „Zivilisation des Universalen“ als Forum eines Austauschs kultureller Werte. Vgl. dazu: Léopold S. Senghor, „Die Revolution von 1889 und die Zivilisation des Universalen“, in: *Mein Bekenntnis*, a. a. O., S. 140-166.

⁴⁶ Vgl. Léopold Sédar Senghor, „Tradition orale et modernité“, in : ICA (Hrsg.), *La Tradition orale : Source de la littérature contemporaine en Afrique. Colloque International organisé par l'ICA et le PEN International avec le concours du PNUD et de l'UNESCO, à Dakar (Sénégal) du 24 au 29 janvier 1983*, Dakar/Abidjan/Lomé 1984, S. 37-43.

⁴⁷ Vgl. Yves-Emmanuel Dogbe, „'Misegli' ou l'esthétique d'une création littéraire“, in : ICA (Hrsg.), *La Tradition orale*, a. a. O., S. 99-109.

⁴⁸ Vgl. Honorat Aguessy, „Tradition orale: Modèle de culture“, in : ICA (Hrsg.), *La Tradition orale*, a. a. O., S. 44-54.

Oralität und Schriftlichkeit sind [...] in sich wertneutral. Sie können überall als Organisationsmodus von gesellschaftlichen Machtverhältnissen fungieren, allerdings mit verschiedenen, historisch wechselnden Aufgabenbereichen.⁴⁹

Wie schon erwähnt, findet eine sekundäre Oralität nicht nur in den elektronischen Medien (Radio, Telefon, Fernsehen) ihren Niederschlag. Auf mehr oder weniger subtile Weise tritt sie auch in den neuzeitlichen Literaturen auf. Dort weist sie Beschaffenheiten beider Formen auf und erscheint insofern als eine Art Zwischenraum zwischen Oralität und Literalität. Bezogen auf den afrikanischen Roman hat Madeleine Borgomano diesen Zwischenraum so charakterisiert:

En mariant le roman (genre importé, écrit et moderne) et cette forme africaine, orale et traditionnelle, l'écrivain subvertit les deux ‚genres‘: le roman, contaminé par l'oralité, n'est plus vraiment ‚roman‘; et l'oralité - mimée, mais écrite, donc devenue communication différée, ‚carrefour d'absences‘ - n'est plus l'oralité.⁵⁰

Der so entstehende Zwischenraum ist in der Oralitätsforschung als „fingierte Oralität“ bezeichnet worden.⁵¹ In manchen Fällen könnte man dabei mit

⁴⁹ Werner Glinga, „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa“, a. a. O., S. 97.

⁵⁰ Madeleine Borgomano, „*En attendant le vote des bêtes sauvages* à l'école des dictateurs“, in: *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. Cahier spécial : Ahmadou Kourouma. Héritage, identités littéraires*, 155-156, juillet-décembre 2004, S. 22-26, hier S. 23.

⁵¹ Den Begriff einer „fingierten Oralität“ erläutert der in Deutschland führende Oralitätsforscher Paul Goetsch folgendermaßen: „Wenn Merkmale, die üblicherweise oder gelegentlich der Mündlichkeit zugeordnet werden, in Literatur auftauchen, dann verweisen sie gleichermaßen auf Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Mündlichkeit in geschriebenen Texten ist nie mehr sie selbst, sondern stets fingiert und damit eine Komponente des Schreibstils und oft auch der bewussten Schreibstrategie des jeweiligen Autors.“ Goetsch definiert „fingierte Mündlichkeit“ als „Oberbegriff für eine Fülle von Erscheinungen [...], die die Forschung bisher als oral elements, als Spuren der Mündlichkeit, oral residues oder einfach als Mündlichkeit bezeichnet hat.“ Paul Goetsch, „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Band XVII*, Amsterdam 1985, S. 202-218, hier S. 202.

Michael Bachtin von einer Karnevalisierung der Schriftlichkeit durch Oralität sprechen.⁵²

Für Paul Goetsch gibt es ein „mündliches Wissen“, von dem er sagt, es beziehe sich

auf alle Erscheinungen in den neuzeitlichen Literaturen, die mit Wissen zu tun haben und ausdrücklich vom Autor als mündlich ausgegeben oder üblicherweise so aufgefaßt werden.⁵³

János Riesz hat Goetschs Terminus eines „mündlichen Wissens“ aufgegriffen, aber in Bezug auf afrikanische Erzählungen in europäischen Sprachen undefiniert. In solchen Erzählungen, so Riesz, bedeute dieser Begriff „nicht vorrangig fingierte, inszenierte Mündlichkeit“, sondern zunächst die „Vertrautheit mit deren System als Ganzem“; er bedeute sodann die „erzählerische Kompetenz der Schriftsteller in der Tradition der Oralität“ und schließlich das „Wissen, das in den und durch die Erzählungen vermittelt und überliefert wird“.⁵⁴ Hinsichtlich des Letzteren unterscheidet Riesz zwischen einem ‚intrinsekem‘ und einem ‚extrinsekem‘ Wissen:

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.⁵⁵

Die Kategorie eines *mündlichen Erzählens* ist für eine Beschäftigung mit oraler Tradition deshalb relevant, weil in mündlichen Kulturen das Wissen

⁵² Der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin bezeichnet als karnevalesk alle Formen einer Gegenkultur, die volkstümlich und demokratisch und gegen eine formelle und offizielle Kultur gerichtet sind. Vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt am Main 1987; ders., *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971; ders., *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main 1990. Das durch und in Erzählungen vermittelte mündliche Wissen wird auf verschiedene Weise als oppositionelle Kraft gegenüber einer offiziellen Kultur funktionalisiert.

⁵³ Paul Goetsch, „Vorwort“ zu: Ders. (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, Tübingen 1990, S. 7-15, hier S. 8.

⁵⁴ János Riesz, „Birago Diop (Senegal) als Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert“, a. a. O., S. 259.

⁵⁵ Ebd., S. 266.

überwiegend erzählerisch übermittelt wird.⁵⁶ Das geschieht durch Mythen, Märchen, Sagen, Legenden, aber auch durch Lieder, Anekdoten, Gerüchte und Klatschgeschichten. Ong meint, die Erzählung sei

überall ein Hauptgenre der verbalen Kunst. Sie demonstriert die Entwicklung von den primären oralen Kulturen an bis hin zu vollendeter Literalität und elektronischer Datenverarbeitung. In gewisser Weise ist die Erzählung allen anderen verbalen Kunstformen überlegen, weil sie selbst viele Kunstformen – oft die abstraktesten – begründet.⁵⁷

In einer primären oralen Kultur, so Ong weiter, zeigten sich „orale mnemotechnische Strukturen und Vorgehensweisen [...] besonders eindrucksvoll in ihren Auswirkungen auf den Plan einer Erzählung“.⁵⁸ Vor allem längere Geschichten könnten dort mit einem Anfang *in medias res* erzählt werden. Im Weiteren würden diese Geschichten ohne strikten und zweckmäßigen Erzählplan vorgetragen. Sie würden eher in Episoden strukturiert, die keine bewusste chronologische Abfolge aufweisen. Ong gelangt zu dem Schluss, dass erst das Schreiben eine genaue Organisation längerer Erzählungen mit sich bringe.⁵⁹

Diese Schlussfolgerung finde ich deswegen nicht zufriedenstellend, weil Planlosigkeit nur für ein erstmaliges Erzählen gelten kann, ein Erzählen sozusagen aus dem Stegreif. Ein oraler Text kann sich aber meines Erachtens durch seine Tradierung von Erzähler zu Erzähler, von Generation zu Generation so entwickeln, dass er einen Erzählplan aufweist, ohne dass dabei das Schreiben eine Rolle spielte. Insofern kann Planlosigkeit nicht als ein entscheidendes Merkmal eines oralen Erzählens betrachtet werden. Selbst die Überlegung, nach der ein Anfang ‚mitten ins Geschehen‘ eine Besonderheit oralen Erzählens darstelle, erscheint mir als problematisch. Beim Erzählen einer Epopöe beginnen zum Beispiel die afrikanischen *Griots*⁶⁰ ihre Geschichte nicht, indem sie *in medias res* gehen, sondern sie gri-

⁵⁶ Zur Relevanz des Erzählens in mündlichen Kulturen siehe: Walter J. Ong, *Oralität und Literalität*, a. a. O., S. 138-150.

⁵⁷ Ebd., S. 138.

⁵⁸ Ebd., S. 140.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 143.

⁶⁰ „Der Begriff ‚Griot‘, in seinem eigentlichen Sinne gebraucht, bezeichnet einen Berufs-Dichter und –Musiker, der in der traditionellen Kultur einiger westafrikanischer

fen auf ihre eigene Familien-Genealogie zurück, um sich selbst vorzustellen und die Quelle dieser Geschichte zu enthüllen. Damit weisen sie ihren Rechtsanspruch auf das Wort nach und legitimieren sozusagen ihre Kompetenz, bevor sie das Wort ergreifen, um die Tradition zu überliefern.⁶¹ Auch auf die Genealogie des Helden gehen die *Griots* ein, bevor sie dessen Geschichte erzählen.⁶²

Was das mündliche von einem schriftlichen Erzählen nach meiner Auffassung in erster Linie unterscheidet, ist die effektive Interaktion zwischen dem Erzähler und dem anwesenden Publikum, denn ein mündliches Erzählen ergibt sich allein aus der Gleichzeitigkeit und Gleichörtlichkeit von Erzähler und Zuhörer. Daneben wird ein mündliches Erzählen stark durch den oralen Stil (Redundanzen, Anakoluthe, Parataxen, Metaphern etc.) geprägt. Weitere Kennzeichen eines mündlichen Erzählens sind: Die Beschreibung des Handlungsverlaufs ist dort umfangreicher als Landschafts- oder Personenbeschreibungen. Der Urheber eines oral tradierten Erzähltextes ist anonym, er verschwindet also hinter einem kollektiven Gedächtnis.

Völker Sorge für die Erhaltung der Überlieferung seines Volkes trägt. In Epen, Preisliedern, Genealogien und Fabeln bewahrt und vermittelt er die Geschichte und die sozialen Normen, über die die Mitglieder seines Volkes sich definieren. Während es Preis-Sänger und Spezialisten für die mündliche Überlieferung bei allen afrikanischen Völkern gibt, stellen die Griots insofern eine Besonderheit dar, als sie eine Berufskaste bilden.“ Cornelia Panzacchi, *Der Griot. Der Meister des Wortes in traditionellen westafrikanischen Gesellschaften*, Rheinfelden 2000, S. 8.

⁶¹ Vgl. Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, a. a. O., S. 4. Ein typischer Erzählanfang findet sich zum Beispiel bei dem guineischen Schriftsteller Djibril Tamsir Niane in seiner schriftlichen Interpretation des Sundjata-Epos, einer Epopöe der Mande. Vgl. dazu : Djibril T. Niane, *Sundjata ou l'épopée mandingue*, Paris 1960.

⁶² Über die Bedeutung der Genealogie bei der Vermittlung einer Geschichte in der afrikanischen oralen Tradition schreibt der ivorische Autor und Oralitätsforscher Amadou Hampâté Bâ: „Diese Wissenschaft [die Genealogie, A. A.] ist die Grundlage der afrikanischen Geschichte, denn wenn man sich so sehr für Geschichte interessiert, dann nicht wegen der Daten, sondern wegen der Genealogie und weil man die Entwicklung einer Familie, eines Clans oder einer bestimmten Ethnie in Zeit und Raum aufzeigen will.“ Amadou Hampâté Bâ, ‚Von Mund zu Ohr‘, *Initiation, Oralität, Gedächtnis: Afrikas lebende Tradition*, in: *Lettre Internationale, Heft 21*, Berlin 1993, S. 46-54, hier S. 53. [Orig.: „La tradition vivante“ in: *Histoire Générale de l'Afrique, Tome 1*, hrsg. von der UNESCO, Paris 1980.]

Letzteres bedeutet, dass die Originalität des jeweiligen Erzählers nicht in Inhaltlichem besteht, sondern in der Art und Weise, wie er seine Geschichte vermittelt: „Erzählerische Originalität zeigt sich nicht im Erfinden neuer Geschichten, sondern im Geschick, eine besondere Interaktion mit dem Publikum herzustellen.“⁶³ Beim mündlichen Erzählen kommen prosodische Leistungen (Intonation, Lautstärke, Erzählpausen) sowie die Gestik und Mimik des Erzählers zur Geltung und spielen eine bedeutende Rolle beim erzählerischen Vortrag, indem sie die Emotionalität des Erzählens steigern. Auf die Emotionalität des Mündlichen weist der französische Philosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau zugespitzt hin, wenn er meint, man gebe seine Gefühle wieder, wenn man spreche, und seine Gedanken, wenn man schreibe.⁶⁴ Daniela Klook zufolge sind Erzählakte in mündlichen Kulturen nicht begreifbar ohne ihren situativen Kontext. „Das, was zwischen Dichter und Publikum geschah, war gesellschaftlich institutionalisiert in Gestalt von Festen und Ritualen.“⁶⁵ Die Notwendigkeit einer Gedächtnisstütze für das Fortbestehen mündlich tradiertem Erzähltexten in primär oralen Kulturen liegt den besonderen Techniken dieser Texte zugrunde.

In dieser Arbeit wird Formen und Funktionen eines mündlichen Erzählens anhand der Art und Weise nachgegangen, wie sie in schriftlichen und im Druck verbreiteten Erzähltexten auftreten. Wenn hier von ‚mündlicher Literatur‘⁶⁶ gesprochen wird, so sind damit also in erster Linie ästhetische

⁶³ Walter J. Ong, *Oralität und Literalität*, a. a. O., S. 47.

⁶⁴ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Essais sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Edition critique, avertissements et notes par Charles Porset, Bordeaux 1970, S. 67.

⁶⁵ Daniela Klook, „Oralität und Literalität“, in: Daniela Klook/Angela Spahr (Hrsg.), *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997, S. 237-266, hier S. 243, Anm. 5.

⁶⁶ In der Literaturwissenschaft wird seit geraumer Zeit darüber diskutiert, ob ‚Oralität‘ als ‚Literatur‘ anzuerkennen sei. Es sei, so wird geltend gemacht, widersprüchlich, von einer ‚mündlichen Literatur‘ zu sprechen, da der Begriff ‚Literatur‘ vom Lateinischen ‚littera‘ [*Buchstabe*] abgeleitet sei. Von Literatur sollte dieser Auffassung zufolge *per definitionem* nur beim *Schrifttum* die Rede sein. Zu dieser Diskussion vgl.: Kofi Anyidoho, „The Present State of African Oral Literature Studies“, in: Stephen Arnold (Hrsg.), *African Literature Studies: The Present State / L'état présent*, Washington 1985, S. 151-168

und ethnographische Momente der Oralität gemeint, die sich im Medium der Schriftlichkeit behauptet haben. Mit dem Begriff eines mündlichen Erzählens werden dabei sowohl die mündliche Wiedergabe von alltäglichen Erfahrungen (Reisebericht, Anekdote, Klatschgeschichten, Gerüchte) als auch über Generationen mündlich überlieferte Erzähltexte (Volksmärchen, Mythen, Sagen, Legenden, Volkslieder) erfasst. Letztere werden als ‚Ethnotexte‘ bezeichnet. Die Welt von derartigen ‚Ethnotexten‘ wird meistens durch Wunderbares gekennzeichnet. Dort herrscht eine mythische Logik, durch die Wunderbares und Reales in einer selbstverständlichen Harmonie miteinander vermittelt sind: Tiere und Pflanzen werden sprachmächtig und können sich mit Menschen unterhalten.

In oralen Kulturen hat ein mündliches Erzählen mehrere Funktionen. Es hat dort eine unterhaltende Funktion, dient aber zugleich der gesellschaftlichen Kohäsion, indem es Geselligkeit zwischen den Mitgliedern einer sozialen Gruppe gewährleistet. Vor allem im Medium des Ethnotextes vergegenwärtigt es die Werte, die in einer Gemeinschaft gelten, und vermittelt altes Wissen. In dieser Hinsicht erfüllt ein mündliches Erzählen eine moralische und didaktische Funktion und trägt dadurch erheblich zur Bildung einer Identität der jeweiligen Gemeinschaft bei.

In einer Schriftkultur büßt das mündliche Erzählen sein Monopol auf diese Funktionen ein. Das wirft die Frage nach dem Stellenwert des mündlichen Erzählens in einer modernen Schriftkultur auf, in der Kultur einer ‚entzauberten Welt‘.

Dieser Problematik geht der nigerianische Germanist Elias O. Dunu exemplarisch anhand des Märchenerzählens in Schwarzafrika nach. Mit seinen „Gedanken über das Märchenerzählen in einer entzauberten Welt“ geht Dunu der Frage nach der Legitimität eines Märchenerzählens in einer durch Technik, Wissenschaft und Modernität geprägten Welt nach. Er geht dabei von der Feststellung aus, dass auch den meisten Schwarzafrikanern die verzauberte Welt des Märchens heutzutage fremd geworden sei:

Moderne Schwarzafrikaner bekommen kaum noch Götter und Tabubrecher, Könige und Kobolde, Hexen und Schlangen zu Gesicht. Diese Geister wurden

durch den Siegeszug der Moderne weggefegt und haben auf den heutigen Straßen und Autobahnen Schwarzafrikas nichts mehr verloren.⁶⁷

Dunu plädiert für ein Weiterleben des Märchens in einem modernen Afrika, weil es eine Form der Auseinandersetzung mit Modernisierungsprozessen sein könne. Eine „intensive Beschäftigung mit schwarzafrikanischen Märchen“, schreibt Dunu, könne „zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Modernität Afrikas beitragen“,⁶⁸ denn das Märchen sei nach wie vor „Sprachrohr alter Probleme und Träger alter Normen und Sitten [...], die sich in den sich gewaltig wandelnden Gesellschaften Afrikas zu behaupten suchen“.⁶⁹ Dunu sieht die Zukunft des Märchens nicht allein in einer Wiederentdeckung und Aktualisierung alter Erzähltraditionen, sondern auch in der Entstehung neuer Geschichten. Ihm zufolge werden die modernen Verhältnisse in Afrika, werden soziopolitische Konflikte, Korruption, Diktatur, Seuchen, Hungersnot etc. dazu beitragen, dass in diesem Sinne mit erzählerischen Traditionen experimentiert werde:

In diesem Experimentieren mit dem alten Erzählgut im Hinblick auf sein Inberührungbringen mit den Realitäten der modernen Gesellschaft sehe ich eine mögliche Zukunft des schwarzafrikanischen Märchens, eine Zukunft jenseits einer bloßen Existenz in musealer Bewahrung.⁷⁰

⁶⁷ Elias O. Dunu, „Gedanken über das Märchenerzählen in einer entzauberten Welt“, in: Leo Kreutzer/Jürgen Peters (Hrsg.), *Welfengarten: Jahrbuch für Essayismus*, Hannover 1996, S. 177-192, hier S. 186.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Elias O. Dunu „Gedanken über das Märchenerzählen in einer entzauberten Welt“, a. a. O., S. 178. Zu der Notwendigkeit einer Bewahrung und Tradierung von mündlichen Texten siehe: Simon Ortiz, „Always the Stories“, in: Bo Scöler (Hrsg.), *Coyote Was Here: Essays on Contemporary Native American Literary and Political Mobilization*, Aarhus 1984, S. 57-69. Ortiz zufolge setzt das Überleben von Elementen der oralen Kulturen das Festhalten an mündlichen Gesetzmäßigkeiten, besonders ihre Übernahme in die zeitgenössische Literatur voraus. Der Autor, ein Pueblo-Indianer, meint des Weiteren, dass die stetige Vermittlung alter oraler Geschichten einem existenziellen Bedürfnis seines Volkes entspreche. Ortiz schreibt: „I realized then that the stories of the past told by elders [...] were illustrations and teachings of a vast continuing knowledge contained within the oral tradition of Native American people. This symbolic and literal knowledge would help us deal with relocation to strange cities and the fragmentation of our communities [...] I became aware that although Native Americans were a colonized

Dabei kommen dem mündlichen Erzählen moderne technische Errungenschaften im Allgemeinen und die Schriftlichkeit im Besonderen zugute. Eine Erzählform wie der Roman wird jedoch oft als rein literales Genre angesehen und daher mündlichen Erzählformen entgegengesetzt, wie zum Beispiel von Bernd Witte:

Am weitesten fortgeschritten auf dem Wege der Herausarbeitung von Literalität ist der Roman, der ganz und gar als schriftlicher Text konstituiert ist und als solcher zu analysieren wäre. [...] In Wirklichkeit ist der Roman der literale Text par excellence. Virtueller tendiert er zur Idee der absoluten Prosa, die in ihrer Nüchternheit, in ihrer Negation aller die Oralität auszeichnenden paraverbalen Zeichensysteme zur reinen Schriftlichkeit wird.⁷¹

Die modernen schriftlichen Erzählformen können gewissermaßen als Ergebnis der Wandlung traditionaler oraler Erzählformen betrachtet werden. Da in diesen Prozess aber auch nicht-erzählerische Formen der Oralität wie zum Beispiel Sprichwörter einbezogen sind, vermischen sich all diese Formen dermaßen, dass es schwer fällt, eine klare Grenzlinie zwischen ihnen zu ziehen: Ein Epos kann gesungen und ein Märchen zur Illustration eines Sprichwortes erzählt werden.⁷²

people, we were not absolutely subjugated; we had resisted colonization and dehumanization throughout all those five centuries. As long as the stories [...] were performed [...], we were alive.“ Zitiert nach: Elisabeth Hermann, „Elemente mündlichen Erzählens im erzählerischen Werk von Leslie Marmon Silko und Paula Gunn Allen“, in: Paul Goetsch, *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, a. a. O. S. 203-215, hier S. 204.

⁷¹ Bernd Witte, „Literaturwissenschaft heute. ‚Oralität‘ und ‚Literalität‘ als Kategorien eines Paradigmenwechsels“, in: Anne Berntfeld/Walter Delabar (Hrsg.), *Perspektiven der Germanistik: Neuste Ansichten zu einem alten Problem*, Opladen 1997, S. 59-74, hier S. 73.

⁷² Diese Vermischung ist ein Aspekt dessen, was als ‚umfassendes Wissen‘ der oralen Tradition bezeichnet werden könnte. In dieser Wissensform werden Wissensbereiche nicht systematisch kategorisiert, sondern als Ganzes erfasst. Auf diese Eigenschaft der oralen Tradition weist Amadou Hampâté Bâ hin, wenn er schreibt: „Die orale Tradition ist die große Schule des Lebens, deren Aspekte sie sämtlich abdeckt und anbelangt. [...] Sie ist alles auf einmal: Religion, Erkenntnis, Naturwissenschaft, berufliche Initiation, Geschichte, Unterhaltung und Erholung.“ Amadou Hampâté Bâ, „Von Mund zu Ohr“, a. a. O. S. 46. Die Erzählung in oralen Kulturen, so Havelock, ist „zugleich konkret und kompakt, denn sie umfaßt alle relevanten Wissensgebiete, die als ‚Gebiete‘ noch gar nicht auseinandergetreten sind“. Eric A. Havelock, *Schriftlichkeit*, a. a. O., S. 16.

Besonders aufschlussreich und ergiebig ist es, mündlichem Erzählen dort nachzuspüren, wo es am meisten einem Transformationsprozess unterworfen war. Deshalb ermöglichen insbesondere Romane und Novellen eine Auseinandersetzung mit dem Übergang von mündlichem zu schriftlichem Erzählen im Kontext gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse. Karl Esselborn hat die Entwicklung des Märchens in deutschsprachigen Texten des 19. Jahrhunderts so charakterisiert:

Nach der romantischen Überhöhung [...] des Märchens zum Kanon einer transzendentalen Universalpoesie bei Novalis verlor die neue literarische Form mit der Entwicklung der bürgerlichen realistischen Erzählliteratur im 19. Jahrhundert bald ihre Bedeutung. Tieck und Hoffmann hatten die Grenzüberschreitungen zur Märchenwelt psychologisch und poetisch motiviert, auch Autoren wie Storm oder Keller reflektierten den Abstand des Wunderbaren zum Realitätsprinzip noch mit [...]

Erst „danach“, so Esselborn, sei das Märchen zur „realitätsfernen, moralisierenden, ästhetischen Idylle“ verblasst.⁷³

3. Zum methodischen Verfahren

Erzählgenres wie die Novelle oder der Roman sind gewissermaßen ein Archiv der Oralität. In neuzeitlichen Literaturen besteht zwischen Oralität und Literalität ein spannungsvolles Verhältnis, das eine, mit Gérard Genette zu sprechen, ‚palimpsestuöse‘ Lektüre⁷⁴ der Texte erforderlich macht. Der Ethnotext und der Roman oder die Novelle stehen zueinander in einer ‚*transtextuellen* Beziehung’⁷⁵, wobei der Ethnotext beziehungsweise das

⁷³ Karl Esselborn, „Märchen - Zugang zum kollektiven Gedächtnis einer fremden Kultur?“, in: Alois Wierlacher/Dietrich Eggers et al. (Hrsg.), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band 17*, München 1991, S. 244-274, hier S. 254.

⁷⁴ Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993; [Orig.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.] Mit einer ‚palimpsestuösen‘ (oder auch ‚relationalen‘) Lektüre eines Textes ist gemeint, ihn zu lesen als Ansammlung von Spuren verschiedener, einander überlagernder Texte und diesen Spuren gerecht zu werden.

⁷⁵ Unter „Transtextualität“ eines Textes versteht Genette das, was ihn „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen bringt“ (ebd., S. 9). Genette registriert fünf Typen transtextueller Beziehungen, die er „in der Reihenfolge zunehmender Abstraktion, Implikation und Globalität“ (ebd.) darstellt. Bei diesen fünf Typen handelt es sich laut Ge-

mündliche Erzählen als *Intertext*, als *Architext* oder als *Hypotext* fungieren kann. Der schriftliche Erzähltext kann sich in bestimmten Fällen als *Metatext* eines Ethnotextes entpuppen.

Wichtiger als eine bloße phänomenologische Beschreibung oraler Momente ist aber die Funktion, die ihnen in den Texten zuerteilt wird, denn, wie Goetsch unterstreicht, ist Literatur

nicht notwendigerweise Bewahrerin von mündlichen ‚Texten‘, sie steht nicht unbedingt in einem Loyalitätsverhältnis zur mündlichen Überlieferung und hält sich auch nicht immer an deren Inhalte und Strukturen. Maßgeblich für die Literatur ist, daß das, was als mündliche Tradition gilt, im Werk funktionalisiert wird.⁷⁶

So hält Glinga die *Funktion* der Oralität in einem literarischen Text für entscheidend. Jedoch nimmt er diese Funktion aus einer eher kulturwissenschaftlichen Perspektive wahr. In seiner in diesem Sinne verfahrenen Studie zur Oralität in fiktionaler Literatur schreibt er:

Oralität in der erzählenden Literatur erschöpft sich nicht darin, daß Sprichwörter zitiert oder Mythen und Riten beschrieben werden. Oralität erhält erst in

nette um: *Intertextualität*, die als „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte“ (10) definiert wird; dazu gehören Zitate, Plagiate und Anspielungen. *Paratextualität* bezeichnet die „weniger explizite oder weniger enge Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält, was man wohl seinen Paratext nennen muß“ (11); Paratexte sind zum Beispiel Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vorwort, Nachwort, Fußnoten, Hinweise an den Leser etc. Bei *Metatextualität* geht es um die „üblicherweise als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen“ (13). Unter *Hypertextualität* versteht Genette „jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist“ (14 f.). Der abstrakteste und impliziteste Typus ist nach Genette die *Architextualität*. Diese bezeichnet „eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt (in Form eines Titels wie *Gedichte*, *Essays* oder *Der Rosenroman* etc.)“ (13).

⁷⁶ Paul Goetsch, „Einführung“ zu: Ders. (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, a. a. O., S. 34.

dem Augenblick strukturtragende Bedeutung, wenn das Handeln der Figuren Gesetzmäßigkeiten der oralen Kultur folgt.⁷⁷

Meine Analyse beschreibt und bewertet Oralität aus einem eher ästhetischen Blickwinkel. Berücksichtigt werden, über das Handeln der Figuren in ihrer jeweiligen Umwelt hinaus, Spuren der Oralität in schriftlichen Erzähltexten als Momente einer *transtextuellen* Beziehung. Mir geht es, genauer gesagt, darum, aus den ausgewählten Texten die Stilisierung und Funktionalisierung eines mündlichen Erzählens herauszuarbeiten. Ergiebig scheint mir dieses Verfahren insbesondere dann, wenn schriftliche Erzähltexte durch Momente eines mündlichen Erzählens *dekonstruiert* werden.

Bei der Gegenüberstellung afrikanischer und deutschsprachiger Erzähltexte greife ich auf Vorschläge für eine interkulturelle Germanistik zurück, die eine afrikanische Perspektive betonen, indem sie Literaturwissenschaft als Inszenierung eines gleichberechtigten Gespräches zwischen afrikanischer und deutschsprachiger Literatur definieren. Die Rolle, zwischen diesen eine „egalitäre Kommunikation“ zu organisieren, weist der kamerunische Germanist Norbert Ndong jedem afrikanischen Germanisten zu, der interkulturell operieren wolle. Einen solchen Germanisten beschreibt Ndong wie folgt:

Er fungiert [...] als Dolmetscher und/oder Mittler zwischen beiden Literaturen, deren Begegnung er bewußt, akzentuierend und steuernd organisiert und inszeniert. Damit bringt er zwei Literaturen in ein Verhältnis von Frage und Antwort. Das auf diese Weise inszenierte Gespräch ermöglicht einen Austausch von Wahrnehmungen und Erkenntnissen über die jeweilige Gesellschaft. Mit der Konstituierung des fremden Blickes erst in der Konfrontation von Literaturen wird die dem fremdkulturellen Germanisten unterstellte Kompetenz, ein ganzes Land oder einen ganzen Kontinent zu repräsentieren, vollends hinfällig.⁷⁸

Meine Arbeit macht sich zudem die Grundsätze einer Literaturwissenschaft zu Eigen, die sich als interkulturelle Entwicklungsforschung versteht.⁷⁹

⁷⁷ Werner Glinga, „Mündlichkeit in Afrika. Schriftlichkeit in Europa“, a. a. O., S. 93.

⁷⁸ Norbert Ndong, *Entwicklung, Interkulturalität und Literatur. Überlegungen zu einer afrikanischen Germanistik als interkultureller Literaturwissenschaft*, München 1993, S. 160.

⁷⁹ Aus dem Konzept einer ‚interkulturellen Entwicklungsforschung‘, das an der Univer-

Diese geht von der Prämisse aus, dass „in der Literatur allenthalben Auseinandersetzungen ‚traditionaler‘ Gesellschaften mit der sie angreifenden ‚Moderne‘ Ausdruck finden“⁸⁰, und dass sich eine solche Literatur für eine „Entwicklung der Unterschiede in der Angleichung, für synkretistische, nicht für universale Lösungen“⁸¹ einsetze.

Bestimmte Texte meines Korpus ermöglichen aufgrund ihrer Thematik und des soziopolitischen Kontextes ihrer Entstehung eine postkoloniale Lektüre. Es handelt sich dabei um die ausgewählten afrikanischen Texte, aber auch um Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller*, auf die ich in einem Exkurs eingehen werde.

Die Untersuchung wird in zwei Teilen durchgeführt. Ich beschäftige mich zunächst mit den afrikanischen Texten. Meine Entscheidung, die Analyse mit den afrikanischen Texten zu beginnen, hängt damit zusammen, dass der Rückgriff auf die Oralität in den modernen afrikanischen Erzähltexten als nahezu selbstverständlich erscheint. Auch möchte ich mich dabei der Überlegung von Leo Kreutzer zum Stellenwert der ‚eigenen‘ Literatur in einer interkulturellen Literaturwissenschaft anschließen:

[D]ie eigene Nationalliteratur wird in einer interkulturellen Literaturwissenschaft eine privilegierte Stellung einnehmen, weil man an ihr die intimste Erfahrung machen kann, auf welche Weise überhaupt Literatur sich auf Geschichte und Gesellschaft bezieht.⁸²

Die Entscheidung, die Analyse mit afrikanischen Texten zu beginnen, wird auch von dem kamerunischen Germanisten David Simo nahe gelegt, als Verfahren nämlich, die einem afrikanischen Germanisten bei der Auseinandersetzung mit der ‚fremden‘ deutschen Kultur hilfreich sei:

sität Hannover von Leo Kreutzer, dem senegalesischen Germanisten Alioune Sow und dem kamerunischen Germanisten Norbert Ndong entwickelt worden ist, hat sich das ergeben, was der togoische Germanist Pierre Sossou als ‚École de Hanovre‘ bezeichnet. Vgl. Pierre Sossou, „Et pourquoi lire Goethe? Concept d’une germanistique africaine, École de Hanovre“, in: Valentin Ahadji/Serge Glitho/Paulin Oloukpona-Yinnon (Hrsg.), *Goethe dans la germanistique ouest-africaine. Actes du Colloque International de Lomé à l’occasion du 250ème anniversaire de la naissance de J. W. Goethe (du 10 au 13 mars 1999)*, Lomé 2000, S. 115-124.

⁸⁰ Leo Kreutzer, „Germanistik und ‚Midlife-crisis‘“, a. a. O., S. 265.

⁸¹ Ebd., S. 266.

⁸² Ebd., S. 267.

Die Beschäftigung mit dem ‚Fremden‘ ist ein dialogischer Vorgang, ein kontrastiver Versuch, bei dem der Wissenschaftler als Dialogpartner von der eigenen Kultur ausgeht, um die Fremde zu verstehen. Seine Kultur liefert ihm sowohl die methodischen Ansatzpunkte als auch die Klassifikation, die Ordnungsprinzipien.⁸³

Die Kontrastierung mit dem Fremden ermöglicht wiederum ein besseres Verständnis der eigenen Kultur, denn der „umgekehrte Vorgang müßte nicht nur legitim, sondern in vieler Hinsicht fruchtbar sein.“⁸⁴ Mit anderen Worten: Diese Vorgehensweise ist insofern ergiebig, als sie die afrikanische und deutschsprachige Literatur in einem dialektischen Prozess einander wechselseitig erhellen lässt.

Der zweite Teil ist der Analyse deutschsprachiger Texte gewidmet. Mit einem kurzen ‚Zwischenruf‘ versuche ich eine Brücke zwischen der Untersuchung afrikanischer Texte und der Auseinandersetzung mit den deutschsprachigen Texten im zweiten Teil zu schlagen, mit den Texten also, die im Kontext einer voll entwickelten Schriftkultur entstanden sind.

In jedem der beiden Teile werden die Texte einzeln und in der zeitlichen Abfolge ihrer Entstehung untersucht, damit auch Transformationen ihrer Dekonstruktion durch ein mündliches Erzählen in den Blick kommen können. Dabei beschäftigt sich jedes der sieben Kapitel mit der Analyse eines bestimmten Textes. Zum Schluss werden die Ergebnisse der Analyse resümiert und miteinander verglichen.

Die afrikanischen Texte meines Corpus beruhen alle auf einer französischen Originalfassung. Aus der deutschen Übersetzung werde ich dann zitieren, wenn ich sie an dieser Stelle für gelungen halte. Andernfalls werde ich mich bei meiner Analyse auf eine eigene Übersetzung stützen. Liegt gar keine deutsche Übersetzung vor, so werde ich aus der französischen Originalfassung zitieren und im Anschluss an das Originalzitat eine deutsche Übersetzung vorschlagen.

⁸³ David Simo, „Germanistik und Selbstfindung. Zur Dialektik Fremdverstehen – Selbstverstehen“, in: Alois Wierlacher (Hrsg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik*, München 1987, S. 693-700, hier S. 694.

⁸⁴ Ebd.

Bei der Untersuchung von Spuren eines mündlichen Erzählens in den Texten greife ich, wie bereits erwähnt, auf Genettes erzähltheoretische Kategorie einer *Transtextualität* zurück. Bei der Analyse von Erzählsituationen in den jeweiligen Texten lehne ich mich an Franz K. Stanzel an.⁸⁵

4. Zur Auswahl des Untersuchungsmaterials

Die Koexistenz mündlicher und schriftlicher Kulturen hat Elisabeth Hermann als Kontakt zwischen „zwei grundsätzlich unterschiedlichen Arten der Weltaneignung und Informationsweitergabe“⁸⁶ gekennzeichnet. Bei diesem Kontakt entstehen starke Spannungen. Beim Spannungsverhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit handelt es sich um einen Aspekt der facettenreichen Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne. Eine Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem hat es zwar in der Geschichte der Menschheit immer gegeben. Mit der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts entwickelte sie sich aber in bestimmten Teilen der Welt zu einer krisenhaften Situation.

Die durch die industrielle Revolution forcierte Kolonisierung des afrikanischen Kontinents markiert einen Paradigmenwechsel in den afrikanischen Literaturen. Bis dahin nahezu ausschließlich mündlich, gehen auch sie seither immer mehr zur Schriftlichkeit über.

Auch als Reaktion auf die ersten schriftlichen Werke afrikanischer Autoren stellte sich die in den 1930er Jahren entstandene antikoloniale *Négritude*-Bewegung die Aufgabe, die mündliche Tradition Afrikas so aufzuwerten, dass sie als ein Gegendiskurs gegen den Kolonialismus fungieren könne. Die französischsprachigen afrikanischen Autoren gingen auch deshalb kämpferischer vor, weil die koloniale Politik Frankreichs auf eine völlige Assimilierung der Kolonisierten ungeachtet deren Tradition und Kultur abzielte. Daher fokussiert meine Untersuchung auf französischsprachige Autoren südlich der Sahara, obgleich die Werke englisch- oder iberischsprach-

⁸⁵ Der Anglist Franz K. Stanzel unterscheidet drei ‚typische Erzählsituationen‘ im Roman: einen auktorialen, einen personalen und einen Ich-Erzähler. Vgl. Franz K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.*, Wien 1955.

⁸⁶ Elisabeth Hermann, „Elemente mündlichen Erzählens im erzählerischen Werk von Leslie Marmon Silko und Paula Gunn Allen“, a. a. O., S. 203.

chiger Autoren Afrikas sich zu meinen Zwecken nicht weniger eignen würden.⁸⁷

Um einen Einblick in die Transformation der oralen Tradition in der französischsprachigen Literatur Afrikas zu gewinnen, ziehe ich in meiner Untersuchung Romane bzw. Erzählungen heran, die verschiedenen Etappen der Entwicklung dieser Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart entstammen. Als einen der vier ersten französischsprachigen Romane Schwarzafrikas untersuche ich den 1929 in Paris erschienenen Roman *L'Esclave* des togoischen Schriftstellers Félix Couchoro als Beispiel für afrikanische Texte der Kolonialzeit. Die Erzählung „Liguidi-Malgam“ aus dem 1958 in Paris veröffentlichten Sammelband *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* des Senegalesen Birago Diop steht repräsentativ für die Literatur zur Zeit der Unabhängigkeitserklärungen. Der 1968 in Montréal erschienene Roman *Les Soleils des Indépendances* des ivoirischen Schriftstellers Ahmadou Kourouma verweist bereits mit seinem Titel auf die Zeit nach der Unabhängigkeit der meisten afrikanischen Länder.

Was meine Untersuchung von Spuren oralen Erzählens in Texten deutschsprachiger Literatur anbelangt, so beruht meine Auswahl auf der Tatsache, dass das 19. Jahrhundert eine entscheidende Phase in der Modernisierung Deutschlands markiert. Kennzeichnend für diese Epoche ist das Spannungsverhältnis von Traditionsbindung und Modernität, also eine konfliktgeladene Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Wie Wolfgang Hardtwig gezeigt hat, bildet eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Deutschland des 19. Jahrhunderts nachgerade die ‚Signatur der Epoche‘. Sie manifestiere sich in den Bereichen Gesellschaft, Politik, Kultur und Religion,

⁸⁷ Die arabischsprachige Literatur aus Afrika impliziert einen Aspekt der Konstellation Mündlichkeit/Schriftlichkeit, der eine besondere Studie verdienen würde. Sie stammt aus Gesellschaften, die eine lange Schrifttradition haben, wobei aber die Schriftsprache (klassisches Arabisch) und die im Alltag verwendete Oralsprache (dialektales Arabisch) sich stark voneinander unterscheiden. Vgl. dazu: Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, a. a. O., S. 6 f. In diesen Gesellschaften herrscht zudem ein Bilingualismus zwischen dem Arabischen und einer kolonialen Sprache, wobei aber das Arabische die dominante Sprache ist.

aber auch und vor allem in der Bewusstseinslage einzelner Individuen durch einen Eigensinn der Tradition trotz des Druckes der Moderne.⁸⁸

So ist es nicht verwunderlich, dass die literarische Produktion jener Epoche eine Reihe von ‚Anachronismen‘ aufweist. In ihr zeigt sich in besonderem Maße eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, was der Kritik eine Angriffsfläche bot. Einem ‚poetischen Realismus‘ als literarischer Hauptströmung ist vorgeworfen worden, anstatt sich mit Verve mit Zeitproblemen zu befassen, sich eher für Themen vergangener Zeiten interessiert zu haben, also für Themen, die infolge der industriellen Revolution als obsolet zu gelten hatten.⁸⁹ Dies unterscheidet in der Tat einen poetischen Realismus in Deutschland vom bürgerlichen Realismus in Frankreich.

Eine Regionaldichtung, wie sie im Deutschland des 19. Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebte, wird in dieser Arbeit als schriftliche Mimesis eines mündlichen Erzählens wahrgenommen und beschrieben. Um diesem Phänomen nachzugehen, widmet sich meine Untersuchung vorwiegend Erzählungen der drei bekanntesten Vertreter eines poetischen Realismus: Gottfried Kellers *Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen*, der letzten Novelle des ersten, 1856 erschienenen Bandes des Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla*. Ein kritischer Seitenblick in Form eines Exkurses gilt sodann Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller*, der den Zyklus eröffnet. Es folgen Analysen

⁸⁸ Vgl. Wolfgang Hardtwig, „Der deutsche Weg in die Moderne. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Grundproblem der deutschen Geschichte 1789-1871“, in: Wolfgang Hardtwig/Harm-Hinrich Brandt (Hrsg.), *Deutschlands Weg in die Moderne: Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*, München 1993, S. 9-33. Hardtwig spricht dort auf S. 9 von einem „Symptom oder Ausdruck einer krisenhaften Fehlentwicklung, wenn etwa Bewußteinszustände gegenüber ökonomischen und sozialen Verhältnissen als veraltet oder verspätet erscheinen“.

⁸⁹ Vgl. Joachim Worthmann, *Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1974. Was eine solche Kritik betrifft, so stimme ich Elias O. Dunu zu, der sie so kommentiert hat: „Es handelt sich beim vermeintlich fehlenden deutschen Anschluss an die industriekapitalistisch bedingten Zeitprobleme in Wirklichkeit um eine Fehldiagnose. Man konzentriert sich auf eine direkte Gestaltung des im Zuge der anfänglichen Urbanisierung und Industrialisierung entstandenen sozialen Elends und verstellt sich dadurch den Blick auf andere Perspektiven der Reflexion über diese Probleme der Zeit.“ Elias O. Dunu, *Modernisierungsprozesse und Literatur*, a. a. O., S. 30.

der 1884 veröffentlichten Novelle *Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft* von Wilhelm Raabe und von Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* aus dem Jahre 1888.

Dass die Problematik bis in die deutsche Gegenwartsliteratur hinein virulent geblieben ist, wird, in Form eines „Ausblicks“, anhand von Uwe Johnsons in vier Bänden zwischen 1970 und 1983 erschienenem Roman *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl* gezeigt.

**Erster Teil: Orale Kultur und mündliches Erzählen
in afrikanischen Erzähltexten**

Kapitel I: Aspekte von Mündlichkeit in Félix Couchoros Roman *L'Esclave*

Einleitendes

Als Félix Couchoros (1900-1968) Erstlingsroman *L'Esclave*⁹⁰ 1929 bei *Édition de la Dépêche Africaine* in Paris erschien, zählte die schwarzafrikanische Belletristik französischer Sprache nur ein paar Romane, nämlich Amadou Mapaté Diagnes *Les trois volontés de Malic* (1920), Diop Massy-las *Le réprouvé* (1925) und Bakari Diallos *Force-Bonté* (1926).

Die frühen schwarzafrikanischen Romane französischer Sprache, die sich überwiegend an ein europäisches Lesepublikum wendeten, waren Instrumente einer imperialistischen Propaganda Frankreichs auf dem Schwarzen Kontinent. Sie dienten vor allem dazu, der propagierten zivilisatorischen und humanitären Mission Frankreichs Anerkennung zu zollen, die Assimilierung an die moralischen Prinzipien des Christentums durchzusetzen und den Kolonialismus zu rechtfertigen.⁹¹

Unter den Pionieren dieser Literatur erweist sich Couchoro unter vielen Gesichtspunkten als ein Einzelfall, der besondere Aufmerksamkeit verdient. Er gilt als erster schwarzafrikanischer Schriftsteller französischer Sprache, der seine Texte vor Ort veröffentlicht hat. Er ist auch der erste Schriftsteller, der als Feuilletonist und Verfasser von Zeitungsartikeln hervorgetreten ist. Darüber hinaus ist er unter den erwähnten Pionieren der einzige, der nie in Frankreich, nie überhaupt in Europa gewesen ist.

Couchoro sieht in der Kolonisation ein Geschenk, das überlegene Nationen den unterentwickelten Völkern machen.⁹² Es ist also nicht verwunderlich, dass die Kritik in ihm einen im Dienst des Kolonialismus schreibenden Au-

⁹⁰ Nach der Erstausgabe im Jahr 1929 wurde der Roman vom 27. April bis zum 30. September 1962 in der Zeitung *Togo-Presse* nachgedruckt. Eine Neuauflage in Buchform erschien 1983 in Lomé bei *Éditions Akpagnon*. Da bislang keine deutsche Übersetzung vorliegt, wird nach dieser Ausgabe zitiert, Seitenbelege werden im Text angegeben. (Die jeweils kursiv beigefügte Übersetzung stammt von mir, A. A.)

⁹¹ Vgl. Yves-Emmanuel Dogbe, „Introduction“ zu: Félix Couchoro, *L'Esclave*, Lomé 1983, S. 9-11, hier S. 10.

⁹² Vgl. Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris 1986, S. 70 f.

tor sieht. Couchoro, so die Kritik an ihm, behandle in seinen Romanen den Fetischismus als ein ihm fremdes Moment. Dadurch äußere sich bei ihm eine kulturelle Entfremdung, die darin bestehe, dass er seine eigene Tradition und Kultur mit fremden, nämlich mit kolonialistischen Augen sehe.⁹³

Der Roman wird daher als Kolonialroman etikettiert.

Robert Cornevin betrachtet Couchoro als den ersten afrikanischen Autor eines Regionalromans.⁹⁴ In einem späteren Aufsatz bezeichnet Cornevin ihn als „engagierten“ Schriftsteller.⁹⁵ Alain Richard ordnet Couchoro den Schriftstellern zu, die vor Ahmadou Kourouma den Weg einer ‚Afrikanisierung des Französischen‘ entschieden und erfolgreich gegangen seien.⁹⁶

Zu Couchoros Schreibweise merkt der togoische Schriftsteller und Essayist Yves-Emmanuel Dogbe in seiner *Introduction* zu *L’Esclave* an, dass sie mehr aus der afrikanischen oralen Tradition übernehme als aus der strengen Struktur des europäischen Romans.⁹⁷ Daraus geht eine andere Besonderheit Couchoros hervor, nämlich seine Ambivalenz: In seinen literarischen Werken erscheint er als ‚Kollaborateur‘ der Kolonialherren, aber in den Vorworten zu seinen Romanen gibt er sich als Nationalist, der er auch in der Lebenswirklichkeit gewesen ist. So wird ihm vorgeworfen, seinen ‚Nationalismus‘ in seiner literarischen Produktion nicht genügend zur Geltung gebracht zu haben. Bei ihm bestehe eine Diskrepanz zwischen der Ideologie, die er in der Wirklichkeit vertrete, und dem, was er in seinem fiktionalen Werk darstelle.⁹⁸

⁹³ Vgl. Dotsè Yigbe, *Fetischismus als Alterität – Am Beispiel kolonialer Literatur über Togo: Richard Küas, Félix Couchoro und David Ananou*, Frankfurt am Main 1997. Ich werde mich in meiner Analyse insofern für den Fetischismus interessieren, als er ein wichtiges Moment der oralen Kultur ist.

⁹⁴ Vgl. Robert Cornevin, „Félix Couchoro, premier romancier régionaliste africain“, in: *France-Eurafrique*, 196, 1968, S. 35-36.

⁹⁵ Ders., „Félix Couchoro, écrivain engagé“, in: *Afrique littéraire et artistique*, 33, 1974, S. 40-42.

⁹⁶ Vgl. Alain Ricard, „Génération Eyadéma. Littérature populaire et littérature d’élite“, in: János Riesz/Alain Ricard, *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth 1992, S. 21-28, hier S. 23.

⁹⁷ Vgl. Yves-Emmanuel Dogbe, „Introduction“, a. a. O., S. 10.

⁹⁸ Vgl. Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 201.

Zum Teil wegen der mangelnden literarischen Qualität seiner Romane, zum Teil wegen der geringen Verbreitung seiner literarischen Produktion ist er international nur sehr wenig bekannt.⁹⁹ Von seinen Romanen¹⁰⁰ wurde nur *L'Esclave* in Paris veröffentlicht. Das erklärt die größere Verbreitung dieses Romans. Couchoros andere Romane sind entweder in Ouidah (Dahomey) oder in Lomé (Togo) erschienen.

In *L'Esclave* inszeniert Couchoro einen Konflikt zwischen Figuren, deren Gemeinsamkeit ist, dass sie alle Analphabeten sind. Diesen Konflikt, der zunächst ausweglos zu verlaufen scheint, lässt er dann sich als lösbar erweisen durch eine Figur, der dabei ihre Beherrschung des Lesens und Schreibens zustatten kommt.

Mawoulawoê ist im Alter von acht Jahren von seinem Meister auf einem Sklavenmarkt gekauft worden. Der Meister erzieht ihn gleichberechtigt mit seinem eigenen Sohn Komlangan. Beim Tode des Meisters erhebt der Sklave gemäß dem Brauch Anspruch auf seinen Anteil der Erbschaft. Komlangan aber wendet sich dagegen. Das verärgert Mawoulawoê und macht ihn eifersüchtig. Aber er verstellt sich, gibt sich versöhnlich, um sich dann an Komlangan zu rächen. Die Ankunft von Akouêba, als Komlangans Viertfrau, in dessen Haus bietet Mawoulawoê eine gute Gelegenheit dazu. Er entführt und schwängert die junge Frau. Diejenigen, die nach und nach hinter dieses Geheimnis kommen, werden auf eine so mysteriöse Weise ermordet, dass die an Fetische glaubende Dorfgemeinschaft nichts anderes dahinter sehen kann als das Wirken von Geistern. Auch Komlangan, der trotz seines Glaubens an Fetische den Zusammenhang zwischen den Ereignissen ‚rational‘ bedenkt, wird auf unklare Weise beseitigt. Auf diese Weise eignet sich der ehemalige Sklave all seine Besitztümer an. Aber da kehrt Gabriel, der in Kongo studierende älteste Sohn Komlangans, nach Hause

⁹⁹ Vgl. Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, a. a. O., S. 10.

¹⁰⁰ *Amour de féticheuse*, Ouidah 1941; *Drames d'amour à Anécho*, Ouidah 1950; *L'Héritage cette peste*, Lomé 1963, dazu kommen noch etwa zwanzig Romane, die er in Fortsetzungen in der Zeitung *Togo-Presse* veröffentlichte: *Pauvre Alexandrine*, 1.10.-18.11.64 *Les Caprices du destin*, 8.6.-2.8.66; *Les gens sont méchants*, 21.10.-4.12.67; *Ici-bas tout se paie*, 26.9.-11.11.68, *Fille de nationaliste*, 13.2.-17.4.69 u. a.

zurück, um kraft des von ihm erworbenen Wissens und rationalen Handelns eine neue friedliche Ordnung herzustellen.

Schauplatz des Romans ist ein am Ufer eines Flusses liegendes westafrikanisches Dorf. Er gliedert sich in zwei Teile mit jeweils sieben mit Überschriften versehenen Kapiteln. Die erzählte Zeit umfasst vier Jahre. Dem Roman vorangestellt, ist ein Vorwort, in dem der Autor die geographischen, historischen und kulturellen Zusammenhänge des Handlungsraumes seines Romans darstellt. Dort merkt Couchoro an, dass er die Gedanken und die Sprache seiner Figuren ins Französische zu übersetzen versucht habe. Die Figuren gehören dem *Mina*-Volk an, dessen Tradition und Kultur überwiegend auf der Mündlichkeit beruhen. Spuren der Kultur und der Sprache der Figuren lassen sich in der französischen ‚Übersetzung‘ feststellen.

Stoffe und Motive seines Werks entnimmt Couchoro vor allem zwei Quellen, der europäischen Literaturtradition und der einheimischen afrikanischen oralen Tradition.¹⁰¹ Das lässt sich auf etwas zurückführen, was man als ‚die doppelte literarische Sozialisation‘ des Autors bezeichnen kann.

Couchoro ist in Ouidah (Dahomey) in einer christlichen Familie geboren. Der Vater ist *Fon* und die Mutter *Yoruba*.¹⁰² Nach seiner Grundschulzeit in

¹⁰¹ Die europäische Literaturtradition umfasst in diesem Falle orale Gattungen (Fabel, Sprichwörter etc.), die Bibel sowie Werke der europäischen, vor allem der französischen Literatur. Bei der afrikanischen Literaturtradition, die zu Couchoros ästhetischer Sozialisation beigetragen hat, handelt es sich vor allem um die orale Tradition. Couchoro ist einerseits mit der afrikanischen und französischen oralen Tradition, andererseits mit der französischen Schriftliteratur vertraut. Jedoch ist er mit der französischen oralen Tradition allein durch Lektüre in Berührung gekommen, da er selber nie in Frankreich gewesen ist.

¹⁰² In einem unveröffentlichten Vorwort zu seinem Roman *Amour de féticheuse* merkt Couchoro an, dass das Ewe, das Ahlon, das Gên (Mina), das Fon, das Hula, das Pedah und das Gu Dialekte ein und derselben Sprache sind, der Sprachgemeinschaft des Ewe-Volkes. Die jeweiligen ethnischen Gruppen sprechen zwar unterschiedliche Varianten derselben Sprache, verstehen sich aber trotzdem. (Zu Couchoros Überlegungen über diese westafrikanischen Sprachen siehe: Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 48 f.) Diese Anmerkungen bestätigen die Forschungsergebnisse des deutschen Ethnolinguisten Dietrich Westermann, der die Existenz einer linguistischen Kette und damit einer kulturellen Einheit von Nigeria bis Ghana nachgewiesen hat. Vgl. Dietrich

der Katholischen Schule von Grand-Popo tritt er in die von Geistlichen geleitete Internatsschule *Sainte Jeanne d'Arc de Ouidah* ein. Dieser Schulbesuch wird durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen, weil die Lehrkräfte nach Frankreich zurückgerufen werden. Er wird dann Lehrer in der Katholischen Schule von Grand-Popo, eine Beschäftigung, die er etwa fünf Jahre später aufgibt. Er arbeitet danach im Handel und als Journalist bei der Presse. In dieser Zeit veröffentlicht er viele Artikel und Feuilletons. Ab 1939 in Togo ansässig, kämpft er als überzeugter Nationalist und Sympathisant der politischen Partei C.U.T (Comité de l'Unité Togolaise) für die Unabhängigkeit des Landes.

Das Vorwort zu *L'Esclave* dokumentiert Couchoros Vertrautheit mit der Kultur und Tradition seines Volkes. Dort schreibt der Autor:

Dans nos pays, nous avons notre éducation, des formes courtoises de langue, une culture d'esprit, un code de convenances, des usages, des cérémonies où l'emphase ne le cède en rien au désir d'être poli et de plaire. Dans nos idiomes, nous avons le langage terre à terre, le style de bonne compagnie et le ton sublime.¹⁰³

[In unseren Ländern haben wir unsere eigene Erziehung, eine gesittete Sprache, eine Geisteskultur, einen Schicklichkeitskodex, Bräuche, Zeremonien, in denen die Emphase dem Wunsch, höflich zu sein und zu gefallen, in nichts nachsteht. In unseren Idiomen haben wir die alltägliche Sprechweise, den Stil der guten Gesellschaft und den erhabenen Ton.]

Das Bewusstsein einer afrikanischen kulturellen Identität und die Vertrautheit mit einheimischer Kultur und Tradition verbinden sich bei Couchoro mit seiner Erfahrung der christlich-abendländischen Tradition und Kultur, mit einem Wissen, das er vor allem in seiner Schulzeit gesammelt hat. Couchoros sozio-politisches Engagement für eine Anerkennung der afrika-

H. Westermann, *A Study of the Ewe Language*, London 1930. Der beninische Sprachwissenschaftler Hounkpati Capo hat gezeigt, dass Sprachen wie Ewe, Gê (Mina), Fon, Aja und Phla-Pherá, die an der westafrikanischen Küste, in dem Gebiet zwischen Ost-Nigeria und West-Ghana, gesprochen werden, ein und derselben Sprache entstammen, die er ‚Gbe‘ benennt. Vgl. Hounkpati B. C. Capo, *Renaissance du Gbe: Reflexions critiques et constructives sur l'Ewe, le Fon, l'Aja, le Gun etc.*, Hamburg 1988.

¹⁰³ Félix Couchoro, „Préface“ zu: *L'Esclave*, Lomé 1983, S. 13-19, hier S. 19.

nischen Kultur sowie seine Erfahrungen als Pädagoge spielen in seiner Schreibweise eine bedeutende Rolle.

In diesem Kapitel wird der Stilisierung und Funktionalisierung des mündlichen Erzählens in Couchoros Roman *L'Esclave* nachgegangen. Obwohl er der europäischen Kolonisation in Afrika Verdienste zubilligt, so meine Hypothese, greift Couchoro auf eine auf Oralität beruhende, vormoderne Kultur Afrikas zurück, um Vorurteilen über kolonisierte Völker entgegenzuwirken, wie sie durch den Kolonialismus forciert werden. Es wird gezeigt, wie Couchoros doppelte literarische Sozialisation auf seinen Roman *L'Esclave* einwirkt und welche Rolle ein mündliches Erzählen dabei spielt.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in *L'Esclave*

1.1 Zur Erzählsituation

Zwischen 1920 und 1930 steht der koloniale Roman französischer Sprache unter dem Einfluß des von dem französischen Schriftsteller Gustav Flaubert eingeführten Prinzips der *Impassibilité*. Dieses Prinzip wendet sich gegen jeden Eingriff des Autors in die Erzählung und befürwortet stattdessen eine sachliche und neutrale Darstellung der Geschehnisse. Die Militanz von Couchoros Werk scheint aber mit diesem ‚Neutralitäts-Prinzip‘ nicht vereinbar gewesen zu sein. In Couchoros Romanen tritt dem Leser ein allwissender Erzähler entgegen, der mehr und mehr Charakterzüge des Autors als eines geschichtlichen und individualisierten Subjektes annimmt.¹⁰⁴

Die Gegenwart eines auktorialen Erzählers in *L'Esclave* macht sich in den Erzählerkommentaren bemerkbar. Sie drückt sich aber auch in Anreden an den Lesers sowie in pronominalen und adverbialen Deiktiken (ich, hier, jetzt) aus, die in den berichtenden Passagen vorkommen.

Der Erzähler mischt sich in die Geschichte ein, um das Interesse des Lesers zu wecken und zu steigern. Dabei hebt er etwa die Tragik einer Episode durch einen Kommentar hervor. Im folgenden Beispiel kommentiert der Erzähler mit einer rhetorischen Frage eine Aussage Mawoulawoês, der seine Frau beruhigt, indem er ihr gegenüber sein Vertrauen auf Gottes Eingriff zur Verbesserung seiner Lebensverhältnisse bekundet: „Comment le ciel

¹⁰⁴ Vgl. Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 143 ff.

interviendra-t-il ? Ce sera le secret des pages qui vont suivre.“ (83) [*Auf welche Weise wird der Himmel eingreifen? Das ist das Geheimnis der folgenden Seiten.*]

Durch diese rhetorische Frage führt der Erzähler die nächste Episode ein. Manchmal greift der Erzähler nach Zitaten, und zwar aus der oralen Tradition des Mina-Volkes, aus der Bibel und aus französischer Literatur. Bei den Zitaten handelt es sich vor allem um Sprichwörter und andere formelhafte Redewendungen.¹⁰⁵ Die zitierten Passagen fungieren zwar als Digressionen, kommentieren aber einen Vorgang oder bringen ihn auf den Punkt. Der Erzähler spricht manchmal sein Lesepublikum an, bezieht es in das Erzählen ein und lenkt dabei die Aufmerksamkeit der Leser: „Vos yeux, dans l’une des phases de votre vie, se sont habitués à la contemplation d’un beau paysage.“ (179) [*Irgendwann in Ihrem Leben haben sich Ihre Augen an die Betrachtung einer schönen Landschaft gewöhnt.*]

Der Erzähler führt Akouêba am Anfang einer Episode folgendermaßen ein: „Le lendemain, dans l’après-midi, nous retrouvons Akouêba assise à l’ombre d’un des rocos [sic!] géants qui se dressent devant la maison.“ (77) [*Am Nachmittag des darauffolgenden Tages finden wir Akouêba wieder, wie sie im Schatten eines der riesigen Orleandersträucher sitzt.*] Mit dem Pronomen ‚wir‘ bezieht der Erzähler die Leser in das Erzählen ein.

Nach einem abschweifenden Passus über Mawoulawoês Lebensgeschichte kommt der Erzähler auf Akouêba zurück und lenkt dabei die Aufmerksamkeit der Leser wie folgt: „Le lecteur se rappelle que nous avons laissé notre héroïne, essayant de faire sa sieste“ (83). [*Der Leser erinnert sich, dass wir unsere Heldin verlassen haben, als sie versuchte, ein Mittagsschläfchen zu halten.*]

Der Erzähler geht davon aus, dass der Leser mit der im Roman dargestellten Mina-Kultur nicht vertraut ist. Er gibt ihm deswegen Erklärungen über die Sitten und Bräuche dieses Volkes:

Le lecteur s’imagine qu’il suffit du prélude du tam-tam pour attirer tout le village sur la place. (64) [*Der Leser möge sich vorstellen, dass ein getrommeltes Vorspiel ausreicht, um das ganze Dorf auf den Platz zu locken.*]

¹⁰⁵ Auf diese Sprichwörter und andere formelhafte Wendungen komme ich noch eingehender zurück.

On sait combien est développée chez nos marchandes illettrées la faculté du calcul mental. (40) [*Man weiß, wie entwickelt die Fähigkeit des Kopfrechnens bei unseren schreibunkundigen Händlern ist.*]

Der Erzähler betont seine Zugehörigkeit zu der dargestellten Kultur der Mina, indem er häufig das Pronomen ‚nous‘ [*wir, uns*] verwendet: „Chez nous, les jours mémorables, jour de mariage, jour de naissance, jour de pleurs et de deuil, ont leur lendemain de merci.“ (42) [*Bei uns wird am Morgen nach Gedenktagen wie dem Hochzeitstag, dem Geburtstag, dem Todestag Dank gesagt.*]

Das Pronomen ‚nous‘ fungiert manchmal als *Pluralis Modestiae*, aber in einigen Beispielen hat es die Funktion, das Lesepublikum einzubeziehen. In manchen Beispielen, in denen die Pronomina wir/uns/unser vorkommen, lässt sich feststellen, dass die Sätze im Präsens des Indikativs formuliert sind. Dies bringt die deiktische Funktion dieser Pronomen zum Ausdruck: Sie bezeichnen das ‚Jetzt‘ und das ‚Hier‘ der Erzählsituation. Diese Tatsache weist auf ein mündliches Erzählen hin.

Der Erzähler verwendet den Indikativ des Präsens nicht nur in der Figurenrede und in seinen eigenen Kommentaren, sondern manchmal auch in der Beschreibung einer Szene. Dies kommt zum Beispiel bei der Darstellung der Hochzeit von Komlangan und Akouêba vor:

Un remue-ménage règne du côté des dames. (64)

[*Ein lärmendes Durcheinander herrscht bei den Damen.*]

Les danses se précipitent. Les jeunes gens s’agitent avec une énergie virile. (67)

[*Die Tänze werden ausgelassener. Die Bewegungen der jungen Leute sind voll männlicher Energie.*]

In beiden Beispielen handelt es sich um ein historisches Präsens, das die Beschreibung verlebendigt.

Die Auktorialisierung des Erzählens wird durch Hinweise des Autors im Vorwort noch verstärkt. Dort heißt es zum Beispiel: „Nous avons essayé de rendre dans la langue étrangère cultivée, les paroles de notre héros.“ [*Wir haben versucht, die Worte unseres Helden in der kultivierten Fremdsprache*

wiederzugeben.]¹⁰⁶

Mit dieser Aussage erklärt Couchoro seinem Lesepublikum nicht nur das Schreibverfahren seines Romans, sondern er offenbart auch sein Selbstbewusstsein, ein Bewusstsein der Werte seiner schwarzafrikanischen Kultur. Dabei schwimmt er gegen den Strom der kolonialen Ideologie. Dies wird noch deutlicher im folgenden Passus:

Dans le cadre de notre vie, nous savons mettre quelque confort; un luxe parfois outré n'est pas exclu de notre entourage. Et un civilisé qui serait appelé à vivre notre vie en tirerait cette conclusion, que le qualificatif de 'sauvage' semble désuet et suranné quand on l'applique en bloc à toutes les races de la 'sauvage' Afrique.¹⁰⁷

[Wir wissen unser Leben mit einigem Komfort auszustatten, uns mit einem zuweilen übertriebenen Luxus zu umgeben. Und ein Zivilisierter, der unser Leben teilen würde, würde daraus schließen, dass das Attribut ‚wild‘ überholt ist, wenn man es pauschal für alle Völker des ‚wilden‘ Afrika verwendet.]

Er negiere die Wohltaten der Zivilisation nicht, die er als universalen Wert sieht, denn die Zivilisation „dore l'extérieur, embellit la vie, ouvre l'esprit aux grandes choses et l'instruit, change parfois le coeur de l'homme“.¹⁰⁸ *[vergoldet das Äußere, verschönert das Leben, öffnet den Geist den großen Dingen und belehrt ihn, verändert manchmal das Herz des Menschen.]* Jedoch unterstreicht Couchoro die Zähigkeit des ‚Wilden‘, eine Primitivität, die das Zentrum aller menschlichen Emotionen oder Leidenschaften sei, der guten und der schlechten. Was als Ambivalenz, als Widersprüchlichkeit bei Couchoro kritisiert worden ist, findet hier eine Erklärung. In einem kolonialen Kontext, in den er durch seine schulische und kirchliche Bildung verwickelt wurde, hätte Couchoro nicht anders schreiben können. Er war auf der Suche nach Anerkennung als Schriftsteller. Diese Anerkennung sollte von den Kolonialherren kommen, die nicht dulden würden, dass ein Kolonisierter einen Roman gegen die koloniale Ideologie schreibt. Daher geht Couchoro vorsichtig und mit großer Zurückhaltung vor. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass der 1929 bei *Dépêche Africaine* in Paris

¹⁰⁶ Félix Couchoro, „Préface“, a. a. O., S. 19.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 18.

veröffentlichten Ausgabe des Romans Couchoros Vorwort nicht beigefügt wurde.¹⁰⁹ Dort legt der Autor seine sozio-politische und kulturelle Einstellung dar. Sein Anliegen ist es, die Leser aufzuklären. Die häufigen Anreden des Lesers im Roman dienen diesem didaktischen Zweck.

Durch seine häufige Einmischung in das Erzählen, so Ricard, mache Couchoro die Stimme eines Geschichtenerzählers hörbar. Der Rückgriff auf eine solche Erzähltradition nähere seinen Roman dem Märchen an.¹¹⁰

1.2 Zur Figurenrede

Der auktoriale Erzähler lässt seine Figuren manchmal zu Wort kommen, indem er sie sich miteinander in direkter Rede unterhalten lässt. Der Dialog zwischen den Figuren macht die Erzählung lebendiger.

In den Dialogen kommen Verfassung und Einstellung der Figuren zur Sprache, vor allem ihre Gefühle zueinander. In einem Gespräch zwischen den ersten drei Frauen Komlangans und Dansi, Mawoulawoês Frau, werden Eifersucht und Verleumdung spürbar, deren Opfer Akouêba, Komlangans vierte Frau, ist. Der Erzähler lässt Dansi dabei ihre Antipathie gegenüber Akouêba artikulieren:

„-Ah! Tant de bruit! Tant de libations! Tant d’argent jeté au vent pour cette petite fille, qui ne vaut même pas un sou!“ (59)

[Ah! Soviel Lärm! So viele Trankopfer! Soviel weggeschmissenes Geld für dieses kleine Mädchen, das nicht einmal einen Pfennig wert ist!]

Dieser Antipathie wird die Sympathie gegenüber gestellt, die Kodjôs Mutter, Komlangans Erstfrau, Akouêba entgegenbringt. Sie kommt in der folgenden Antwort von Kodjôs Mutter auf Dansis despektierlich abwertende Bemerkung zum Ausdruck:

„As-tu vu, toi, les cadeaux de mariage? Ah! Le beau collier! Il fait trois fois le tour du cou et le reste coule en ruisseau sur le buste. Comme notre nouvelle reine a un buste superbe, tu vois l’effet que produit ce collier sur l’une de ses camisoles roses ! Quel succès alors!“ (ebd.)

¹⁰⁹ Das Vorhandensein eines solchen Vorwortes wurde erst von Alain Ricard bekannt gemacht. Vgl. Alain Ricard, „Un texte méconnu de Félix Couchoro : La préface de *L’Esclave*“, in: *Afrique littéraire et artistique*, 28, 1973, S. 2-29.

¹¹⁰ Vgl. Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 144, Anm. 1.

[„Sag mal, hast du die Hochzeitsgeschenke gesehen? Ah! Die schöne Halskette! Sie ist dreimal um den Hals geschlungen und das Übrige fließt wie ein Bach über die Brust. Unsere neue Königin hat eine so schöne Büste; du siehst den Effekt, den die Kette auf einer ihrer rosaroten Jacken macht! Welch ein Erfolg!“]

Dieser Dialog ermöglicht es dem Leser, die Beweggründe nachzuvollziehen, warum sich Dansi darauf freut, Komlangan den Ehebruch verraten zu können, den ihr eigener Ehemann Mawoulawoê und Komlagans Ehefrau Akouêba begangen haben. In dem Dialog kommen also die Feindseligkeit Dansi und das Wohlwollen von Kodjôs Mutter gegenüber Akouêba zum Ausdruck. Die Antipathie der einen Frau und die Sympathie der anderen treiben den Dialog voran. Dieser setzt sich fort bis zur Rückkehr von Komlangan und seiner neuen Frau Akouêba von einem Spaziergang. Die Tatsache, dass sich Dansi dann plötzlich am eifrigsten um Akouêba bemüht, lässt ihre Scheinheiligkeit zu Tage treten. (vgl. 60 f.)

In einem Zwiegespräch mit Kodjôs Mutter erfährt Akouêba mehr über die Beziehung zwischen Mawoulawoê und Komlangan. (vgl. 77 ff.) Zwei weitere Dialoge, zwischen Mawoulawoê und Akouêba (vgl. 90) und später zwischen Akouêba und Komlangan (vgl. 91), zeigen deutlich die Zuneigung und die Bewunderung, die Akouêba für Mawoulawoê hegt. Ein Zwiegespräch zwischen Mawoulawoê und Akouêba (vgl. 114 ff.) nimmt unter anderem auf ihren Ehebruch Bezug. In dem Gespräch wird das Geheimnis offenbar, dessen Aufdeckung den Konflikt auslöst zwischen den beiden und denjenigen, die von ihrem Ehebruch erfahren. Insofern spielt es eine bedeutende Rolle in der Gestaltung der konfliktreichen Handlung des Romans. Dansi, die dieses Gespräch belauscht, wird dann die erste sein, die ermordet wird.

2. Zu Formen von Oralität in *L'Esclave*

In diesem Abschnitt wird aus Analyse-Gründen ein Unterschied zwischen erzählerischen und nicht-erzählerischen oralen Formen gemacht. Allerdings kommt es nicht selten vor, dass nicht-erzählerische orale Elemente innerhalb erzählerischer oraler Passagen auftreten.

2.1 Erzählerische orale Formen

Was hier unter der Bezeichnung ‚erzählerische orale Formen‘ zusammengefasst wird, betrifft vor allem vergleichsweise lange Formen des mündlichen Erzählens wie Märchen, Fabeln, Sagen, Legenden, Mythen, Parabeln und Allegorien.

2.1.1 Märchen

Aus Anlass von Dansis Tod wird ein Trauerabend veranstaltet, bei dem unter anderem Geschichten erzählt werden. Der Erzähler beschreibt wie folgt die Stimmung des Erzählens, das Verhalten der Geschichtenerzählerin und ihres Publikums:

Tout l'auditoire écoute dans un respectueux silence, une narratrice debout, au milieu du grand cercle, un bâton à la main, débitant un conte. Ce conte, de temps à autre, est interrompu par des chants tristes exécutés dans une lugubre sourdine. On danse brièvement. Chants et danses cessent, et le conte se déroule. (138)

[In ehrfürchtigem Schweigen lauscht die gesamte Zuhörerschaft einer mitten in dem großen Kreis stehenden Geschichtenerzählerin, die, einen Stock in der Hand, ein Märchen erzählt. Dieses Märchen wird dann und wann durch Trauergesänge unterbrochen, die in einem dumpfen Ton gesungen werden. Dazu wird ein wenig getanzt. Gesänge und Tänze hören auf; und das Märchen wird weiter erzählt.]

Der Inhalt des Märchens selber wird nicht wiedergegeben. Wichtig für den Erzähler ist vielmehr, die Stimmung darzustellen. Geschichten zu erzählen ist in diesem Kontext kein wichtiger Teil der Zeremonie. Es fungiert nur als Zeitvertreib für die Anwesenden, die darauf warten, dass sich genug Leute versammelt haben, damit die eigentlichen Zeremonien beginnen können. Die Beschreibung der Art und Weise, wie das Erzählen stattfindet, zeigt die vielen Zeitdehnungen, die beim Erzählen des Märchens vorkommen. Couchoros Text verhält sich kaum anders. Häufige Beschreibungen und Erzählerkommentare gewährleisten dort eine Zeitdehnung und erhöhen die Spannung, genauso wie Lieder und Tänze beim Erzählen eines Märchens in der Realität.

2.1.2 Allegorie

Das mündliche Erzählen erscheint im Text manchmal in Form einer Allegorie. Die Allegorie der Damespieler wird wie folgt erzählt:

Deux joueurs sont tablés, face à face, le front penché sur un damier. L'un est un joueur habile, connaissant à fond tous les mystères du jeu; l'autre, un pauvre débutant qui ne hasarde un pion qu'avec beaucoup de circonspection, de prudence. Le joueur habile se joue de l'autre; il pousse un pion par ici, il pousse un autre par là, en s'amusant; son partenaire lui prend ses pions, un à un, mais avec prudence, n'osant pas se féliciter de ce commencement de victoire sur un joueur réputé. Celui-ci continuant ce jeu de pousse pousse, déplace un pion encore, mais se ressaisissant soudain, il se met le doigt dans la bouche. Il vient de compromettre son jeu. La partie est perdue, irrémédiablement perdue pour lui. Le partenaire s'aperçoit de la brèche faite et en profite. (92)

[Die Stirn auf das Damebrett gesenkt, sitzen zwei Spieler einander gegenüber. Der eine ist ein geschickter Spieler, der alle Geheimnisse des Spiels durch und durch kennt; der andere ein bedauernswerter Neuling, der einen Stein nur mit viel Behutsamkeit, mit viel Vorsicht zieht. Der geschickte Spieler hält den anderen zum Narren; er schiebt einen Stein hierhin, er schiebt einen anderen dorthin und hat seinen Spaß dabei; sein Gegenspieler nimmt ihm seine Steine weg, einen nach dem anderen, aber mit Vorsicht, weil er nicht wagt, sich über diesen anfänglichen Sieg über einen berühmten Spieler zu freuen. Als dieser sein Hin- und Herschieben fortsetzt, verschiebt er noch einmal einen Stein, aber sich plötzlich besinnend, legt er den Finger in den Mund. Er hat gerade sein Spiel vermässelt. Die Partie ist verloren, unrettbar für ihn verloren. Der Gegenspieler wird der angebotenen Bresche gewahr und profitiert davon.]

Der auktoriale Erzähler selbst entschlüsselt diese Allegorie: Das Damespiel ist die Liebe. Die beiden Spieler sind Mann (Mawoulawoê) und Frau (Akouêba). Am Ende trägt der Mann den Sieg davon. Nach der voraufgegangenen Szene, in der Mawoulawoê von Akouêba „besiegt“ worden ist (vgl. 90), weist diese Allegorie darauf hin, dass das Spiel noch nicht zu Ende sei: Das Spiel der Liebe wird mit dem Sieg Mawoulawoês über Akouêba, beziehungsweise mit der Verführung Akouêbas durch Mawoulawoê enden. Diese Allegorie fungiert insofern als Prolepse.

Eine andere Allegorie taucht im Text in Form eines Liedes auf, das von Akouêba gesungen wird, weil sie voller Verzweiflung meint, dass sich

Mawoulawoê für die zwischen ihnen beginnende Liebelei nicht mehr interessiere. Es ist die Allegorie von den beiden Zwillingen und lautet:

Deux jumeaux, partis dans la forêt pour chercher du bois, s'égarèrent. Le soir vint et ils n'avaient pas encore retrouvé leur chemin. Devant la menace de la nuit, angoissés, ils s'assirent à même le sol dans une clairière et allumèrent deux feux, pour éloigner les animaux sauvages dont la forêt était peuplée. Le feu de l'un brûla un moment et s'éteignit, tandis que l'autre feu prit lentement, mais s'éleva en une belle flamme qui les éclaira, les réchauffa et les protégea, les garda, brûlant, comme par miracle, jusqu'au petit jour... (98)

[Zwei Zwillinge, die zum Holz sammeln in den Wald gegangen waren, verirrteten sich. Es wurde Abend; aber sie hatten den Rückweg noch immer nicht gefunden. Bei einbrechender Nacht saßen sie beklommen auf dem Boden einer Lichtung und machten zwei Feuer an, um die wilden Tiere fernzuhalten, die den Wald bevölkerten. Das Feuer des einen brannte eine Weile und verlosch. Währenddessen brannte das andere Feuer zunächst nur schwach, erhob sich dann aber zu einer schönen Flamme, die ihnen leuchtete, sie wärmte, schützte, behütete, indem es wie durch ein Wunder bis zum Morgengrauen brannte...]

Die Allegorie wird am Fluss in Form eines Lieds im Beisein von Mawoulawoê vorgetragen. Mawoulawoê begreift ganz schnell ihren Sinn und versichert der Frau, dass er immer noch in sie verliebt sei. Die Allegorie erweist sich mithin als ein rhetorisches Verfahren, wodurch die schüchterne Frau dem Liebhaber ihre Verzweiflung mitteilen möchte: Die Zwillinge sind sie, Akouêba und Mawoulawoê; das Feuer ist die Liebe; die wilden Tiere stehen für die Gemeinschaft, die eine solche Liebe nicht dulden kann. Eine weitere Allegorie ist das Bild von dem großen Baum, der für die Schönheit und das Gedeihen einer Landschaft sorgt. Eines Tages aber wird er durch einen Blitz oder durch einen bösen Menschen gefällt. Mit dem Verschwinden des Baumes verliert die Landschaft ihre Schönheit. Auf den ersten Blick erscheint diese Allegorie als eine Digression. Bei näherem Hinsehen aber fällt die Analogie mit Komlangans Tod und dessen Folgen auf. Der große Baum ist Komlangan, die Landschaft steht für seine Familie und seine Umgebung, der Zerstörer ist Mawoulawoê. Diese Allegorie ist ein rhetorisches Verfahren des auktorialen Erzählers, um die durch den Tod von Komlangan zerstörte Harmonie zu beklagen.

Eine Allegorie, die ebenfalls als rhetorisches Verfahren gedeutet werden kann, ist jene von einem müden Wanderer. Sie lautet:

Le pauvre voyageur s'arrête fatigué au bord du chemin montant; il se détourne et son regard se prolonge sur le trajet parcouru, il regarde aussi la trotte qui reste à faire: l'un et l'autre sont longs et pénibles. L'homme cherche de l'œil où se reposer, un arbre se trouve là, au bord de la route, répandant tout autour un doux ombrage. Il s'installe à l'ombre pour reprendre haleine. (185)

[Der arme Reisende hält am Fuße des aufsteigenden Weges an, weil er müde ist; er wendet sich um und schaut auf die zurückgelegte Strecke zurück, sein Blick richtet sich auch auf die noch zurückzulegende Wegstrecke: Die eine und die andere sind lang und beschwerlich. Der Mann sieht sich nach einem Platz um, wo er sich ausruhen könne; ein Baum steht dort, am Rande des Weges, und verbreitet rundherum einen milden Schatten. Er macht es sich im Schatten bequem, um zu verschlafen.]

Da sie sich in ganz allgemeiner Weise auf eine Reise bezieht, erscheint auch diese Allegorie zunächst als eine bloße Digression. In dem darauffolgenden Absatz jedoch entschlüsselt der auktoriale Erzähler ihre Bedeutung: Der Reisende steht hier für den Leser, die Reise für den Lesevorgang.¹¹¹ Der Erzähler schlägt seinen Lesern eine kurze Pause vor. Dabei unterhält er sie mit einem Porträt von Kodjô's Mutter. Die Allegorie wird also erzählstrategisch als Begründung für eine Abschweifung eingesetzt.

2.1.3 Fabel

In Couchoros Roman wird wiederholt auf Tierfabeln angespielt. So wird bei den Vorbereitungen auf die Hochzeit im Hause Komlangans die Dienstbeflissenheit bestimmter Leute wie folgt charakterisiert: „Il y en a dans ce remue-ménage qui ne jouent point d'autre rôle que celui de la mouche et du coche.“ (24) *[Es gibt in diesem Durcheinander Leute, die genau dieselbe*

¹¹¹ Der Reisende kann sonst aus einer weiteren Perspektive mit Recht für den Erzähler stehen, und die Reise für das Erzählen, vor allem wenn man das Erzählbewusstsein der *Mina* berücksichtigt. Bei den *Mina* aus Togo wird ein Geschichtenerzähler am Ende seines Erzählens von seinen Zuhörern willkommen geheißen. In dem Märchenbewusstsein der *Mina* erscheint das Ende des Erzählens als Ende einer Reise, d. h. als Ankunft eines Reisenden, also des Erzählers. Bei der Konstruktion seiner Allegorie hat sich Couchoro wahrscheinlich solches Märchenbewusstsein zu eigen gemacht.

*Rolle spielen wie die Fliege und die Kutsche.] Der Vergleich bezieht sich auf die Geschichte der Fliege und der Kutsche in La Fontaines *Fables*.¹¹²*

Eine anonyme Randfigur, die gefragt wird, ob sie an der Hochzeit von Komlangan und Akouêba teilnehmen möchte, antwortet mit der folgenden rhetorischen Frage: „A qui donc la trompette si le crapaud n’allait pas au combat?“ (24) [*Wer bekäme sonst die Trompete, wenn der Frosch nicht zum Gefechte ginge?*] Mit dem Hinweis auf eine Tierfabel bejaht diese Figur die ihr gestellte Frage und bekräftigt ihre Entschlossenheit, an der Hochzeit teilzunehmen. Es handelt sich um eine Anspielung auf La Fontaines Fabel *Der zum Kriege rüstende Löwe*.¹¹³ Sie unterstreicht die Wichtigkeit der in der zitierten Romanpassage redenden Figur bei der Hochzeit. Festzustellen aber ist hier der Vergleich mit einem Frosch anstatt, wie bei La Fontaine, mit einem Esel. Diese Veränderung darf als eine Anpassungsstrategie verstanden werden. Der Handlungsraum ist am Ufer eines Flusses situiert, also an einem Ort, an dem es Frösche gibt. Die Anspielung auf einen Frosch zielt also darauf ab, der Erzählung Lokalkolorit zu verleihen.

Eine andere Bezugnahme auf La Fontaines Fabeln findet sich in der metaphorischen Redewendung: „L’humble rivière murmurait au torrent impé-

¹¹² Vgl. Jean de la Fontaine, *Sämtliche Fabeln*, aus dem Französischen von Ernst Dohm und Gustav Fabricius, Düsseldorf 2003, hier *Siebtes Buch, Fabel VIII*, S. 259-260. [Orig.: *Fables* (Paris 1668-1694)] Diese Fabel handelt von einer Fliege, die glaubt, mit ihrem Brummen die Pferde einer Landkutsche aufzumuntern: „Da kommt ’ne Fliege an, sie nähert sich den Pferden / Und glaubt, sie muntere sie auf durch ihr Gesumm, / Sticht dies, sticht jenes und meint wirklich – o wie dumm! -, / Sie bringt vom Fleck die schwere Kutsche; / Sitzt auf der Deichsel, auf des Kutschers Nase dann; / Und wie sie sieht, die Karre rutsche, / Die Leute gehen zu Fuß voran, / Ist sie so frech, den Ruhm sich einzig zuzuschreiben.“ (S. 259) Die Lehre dieser Fabel lautet: „Gewisse Leute tun geschäftig; hier und dort / Drängen sie dreist sich beständig. / Sie tun, als wären sie notwendig, / Und sind nur lästig; drum ist’s gut, man jagt sie fort.“ (S. 260)

¹¹³ Löwe, der König der Tiere, braucht eine Armee, um einen Krieg zu führen. Es wird ihm gesagt, er solle auf den Esel verzichten, weil dieser zu schwer, und auf den Hasen, weil der ängstlich sei. Der Löwe aber möchte alle mitnehmen: „Der König spricht: ‘Nicht doch! Die zwei verwend ich gut, / Auch fehlte was dem Heer ohne die beiden Recken:/Als Lärmtrompete soll den Feind der Esel schrecken, / Indes der Hase uns Eilbotendienste tut.’“ Jean de la Fontaine, *Sämtliche Fabeln*, a. a. O., *Fünftes Buch, Fabel XIX*, S. 196.

tueux de ne point oublier qu'un simple filet d'eau avait été sa source.“ (172) [*Das schmale Fließchen gab dem reißenden Gebirgsfluss murmelnd zu bedenken, er solle bitte nicht vergessen, dass ein dünnes Rinnsal seine Quelle gewesen war.*] Diese Redewendung erscheint in einem Erzählerkommentar, um die Strategie von Kodjôs Mutter zu kennzeichnen, die, selbst einfach und bescheiden, versucht, den überheblich gewordenen ehemaligen Sklaven an seine frühere Position zu erinnern. Sie spielt damit auf La Fontaines Fabel *Der Bergstrom und der Fluss* an.¹¹⁴

2.1.4 Mythisches

Akouêba kommt aufgrund verschiedener Zeichen zu der Überzeugung, dass Mawoulawoê in sie verliebt sei. Der Erzähler kommentiert das wie folgt: „On peut se tromper pour un indice passager, mais pour trois mois de vie commune, il n'y a plus à hésiter quand on est fille d'Eve.“ (86) [*Man kann sich bei einem flüchtigen Zeichen irren, aber wenn man drei Monate zusammengelebt hat, gibt es keinen Zweifel mehr, wenn man eine Eva-Tochter ist.*] Anderswo heißt es, bezogen auf Akouêba: „La femme avait mordu au fruit défendu.“ (108) [*Die Frau hatte in die verbotene Frucht gebissen.*] Diese Anspielungen deuten auf Eva, nach dem jüdisch-christlichen Mythos die erste Frau: Sie habe von einer von Gott verbotenen Frucht gegessen und auch ihrem Mann Adam davon zu essen gegeben. Durch Eva sei die Sünde in die Welt gekommen. Der Vergleich ist deshalb stimmig, weil Mawoulawoê Akouêba verführt, um seine niederträchtigen Projekte durchzuführen. Akouêba ist für ihn ein Werkzeug bei der Verübung seiner Verbrechen. Nun ist es aber nach dem jüdisch-christlichen Mythos die

¹¹⁴ Vgl. Jean de la Fontaine, *Sämtliche Fabeln*, a. a. O., *Achtes Buch, Fabel XXIII*, S. 331-332. Diese Fabel erzählt von einem Mann, der von Räubern verfolgt wird. Bei der Flucht überquert der Mann ohne große Schwierigkeiten einen Gebirgsstrom, der alles zerstört. Auch den Räubern fällt es leicht, über den Strom zu setzen. Da trifft der Flüchtling auf einen ruhigen Flusslauf. Beim Überqueren ertrinken er und sein Pferd. Die Moral der Fabel heißt: „Von Stillen droht uns oft Gefahr; / Nicht also ist es mit den andern.“ (S. 332) In Couchoros Roman steht der ruhige Flusslauf für Kodjôs Mutter und der reißende Bergstrom für Mawoulawoê. Kodjôs Mutter wirkt ganz ruhig, ist aber eine große Gefahr für Mawoulawoê.

Schlange, die Eva zum Essen der verbotenen Frucht verführt habe. Tatsächlich lässt sich an verschiedenen Stellen des Textes eine Identifizierung von Mawoulawoê mit einer Schlange feststellen. Voller List (wie die in der Genesis erwähnte Schlange¹¹⁵) bedient er sich einer schlangenähnlichen Waffe („d’une forme noirâtre qui décrivait de rapides sinuosités“, 131) [*schwärzlicher Form, die feine Windungen aufwies*], um einen Mord zu begehen. Er tut dies so täuschend, dass man als Todesursache einen Schlangenbiss vermutet. Die Fetischpriester, die zu Rate gezogen werden, bekräftigen diese Vermutung. (vgl. 133) Auch der Tod aller weiteren Opfer wird auf eine Schlange zurückgeführt, nämlich auf den Fetisch Dan [*Schlange*], von dem die Dorfbewohner annehmen, er sei zornig auf sie. Und als Mawoulawoê beinahe von Komlangan in Akouêbas Zimmer erwischt worden wäre, schleicht er sich hinaus wie eine Schlange: „Il s’était déjà coulé dehors, comme un serpent, sans bruit.“ (91) [*Er war aus dem Zimmer geschlüpft, wie eine Schlange, geräuschlos.*] Ein Hinweis auf Mawoulawoês ‚Schlangen-Natur‘ ist auch der Name seiner Frau. Sie heißt ‚Dansi‘, ein *mina*-Vorname, der sich aus ‚dan‘ (Schlange) und ‚si‘ (Anhänger/Priesterin) zusammensetzt. Dansi ist mithin die ‚Anhängerin‘ einer Schlange: ihres Mannes Mawoulawoê.

Ferner wird der ‚Brudermord‘ von Mawoulawoê an Komlangan mit dem von Kain an seinem Bruder Abel¹¹⁶ identifiziert: „Caïn, voilà ton oeuvre!“ (268)¹¹⁷ [*Kain, das ist dein Werk*] sagt Gabriel zu seinem ‚Onkel‘ Mawoulawoê später vor der sterbenden Akouêba. Kains Mord wird im alttestamentlichen Mythos als erster Brudermord in der Geschichte der Menschheit dargestellt. Den Brudermördern Kain und Mawoulawoê ist gemeinsam, dass sie ihr Verbrechen aus Eifersucht verüben.

Die mysteriösen, kurzfristig aufeinander folgenden Todesfälle von Dansi und ihrer Freundin Koffiwa, die beide von Akouêba und Mawoulawoê er-

¹¹⁵ Vgl. *Die Bibel, 1. Mos. 3,1*: „Die Schlange aber war listiger als alle Tiere des Feldes, die Gott der Herr gemacht hatte.“

¹¹⁶ Vgl. *Die Bibel, 1. Mos. 4*.

¹¹⁷ Das Motiv wird besonders gern von Victor Hugo verwendet. Dass Couchoro es in seinem Roman verwendet, ist vielleicht ebenfalls ein Hinweis auf seine Vertrautheit mit der französischen Literatur.

mordet worden sind, werden von den Dorfbewohnern der Schlange (le Serpent) zugeschrieben:

Pour les uns, c'était vraiment le Serpent qui se vengeait et faisait peser sa juste colère contre les hommes ; celles qui venaient de tomber sous le poids de son courroux l'avaient sans doute offensé plus gravement que les autres ou restaient les victimes dignes d'être choisies par le Serpent. Ceux-là constataient un fait accompli et se taisaient, pris d'une juste crainte. D'autres esprits plus subtils, tout en respectant avec tous, dans ces décès, les effets de la colère du Serpent, trouvaient néanmoins ces décès particulièrement suspects. (137)

[Für die einen war es wirklich die Schlange, die sich rächte und ihren gerechten Zorn gegen die Menschen richtete; diejenigen, die gerade unter die Last ihres Zorns gefallen waren, hatten sie ohne Zweifel schlimmer beleidigt als die anderen oder waren Opfer, die würdig waren, von der Schlange ausgewählt zu werden. Diese sahen darin eine beschlossene Sache und schwiegen, von einer berechtigten Angst erfasst. Andere, scharfsinniger, obwohl sie wie alle anderen in diesen Todesfällen die Wirkung des Zorns der Schlange sahen, fanden sie trotzdem ziemlich merkwürdig.]

Komlangan gehört zu den Scharfsinnigen. Doch wird auch er ermordet, als er endlich den Zusammenhang zwischen beiden Todesfällen herausgefunden hat.

In diesem Durcheinander erscheint Gabriel als ein Erlöser, der die Schlange besiegt und das Chaos ordnet. Er tritt im Roman als ein *Deus ex machina* auf, wie vom Himmel herabgeschickt, um in Komlangans Familie eine neue Ordnung zu schaffen. Auf seinen quasi mythischen Auftrag wird deutlich bei der Beschreibung seiner Haltung beim Beten angespielt: „Il se leva [...] et, les yeux au ciel, il répéta le mot terrible [Justice! A. A.]. Puis ses lèvres murmurèrent une courte prière, à la fin de quoi il se signa.“ (250) *[Er stand auf und, den Blick zum Himmel gerichtet, wiederholte das schreckliche Wort [Gerechtigkeit! A. A.]. Dann murmelten seine Lippen ein kurzes Gebet, an dessen Ende er sich bekreuzigte.]* Mawoulawoês Versuch, Gabriel zu eliminieren, schlägt fehl. (vgl. 218 ff.)

2.1.5 Klatschgeschichten und Gerüchte

Ein mündliches Erzählen spielt ferner in der Form von Klatschgeschichten und Gerüchten eine Rolle. In dem Roman wird Klatschsucht als ein Charakterzug von Frauen dargestellt. So werden Klatschgeschichten vor allem von weiblichen Figuren erzählt. Die Themen dieser Geschichten sind unterschiedlich. Im Roman selbst werden sie einmal so aufgezählt:

Intrigues d'amour, anecdotes de jalousie, scènes de ménage, infidélités du mari, sans gêne effronté d'une rivale, assiduités d'une voisine auprès du mari jalousement aimé, recettes de cuisine, petits secrets du commerce, graves secrets de famille, tout forme sujet à conversation. (40 f.)

[Liebesintrigen, Eifersuchtsanekdoten, Ehekräche, Seitensprünge des Ehemannes, von einer Nebenbuhlerin ungeniert verbreitet, Aufdringlichkeiten einer Nachbarin gegenüber dem eifersüchtig geliebten Ehemann, Kochrezepte, kleine Handelsgeheimnisse, ernste Familiengeheimnisse, alles wird zum Gegenstand von Geschwätz.]

Komlangan hört solche Klatschgeschichten gern. Der Klatsch, der auf der Strasse erzählt wird, verwandelt sich in Gerüchte: „Tout se dit dans la rue; la rue entend, capte tout de ses mille oreilles, pour le répéter à tous les échos.“ (41) *[Alles kommt auf der Strasse zur Sprache; die Strasse hört, empfängt alles mit ihren tausend Ohren, um es, gleich vielen Echos, wieder zu geben.]*

So entsteht nach Komlangans Tod ein Gerücht, das Mawoulawoê den Mord an dem ‚Bruder‘ zuschreibt:

On n'avait laissé entendre que cet homme, cet esclave, ce faux-frère avait lâchement fait disparaître le gênant voisin qu'était pour lui Komlangan, afin de manger seul le morceau. (180)

[Man hatte nicht darauf verzichtet, verlauten zu lassen, daß dieser Mann, dieser Sklave, dieser falsche Bruder auf niederträchtige Weise seinen ihm im Wege stehenden Nachbarn, der Komlangan für ihn war, hatte verschwinden lassen, um die Beute allein zu verzehren.]

Daraufhin wird Mawoulawoê von der Gemeinschaft geächtet:

L'empressement que mit l'esclave à s'emparer de la place de son frère, à s'appropriier ses biens, son orgueil, son égoïsme envers la mère de famille et le fils du sang, tout vint confirmer certains dans le courant d'opinion canalisé par cette rumeur autour de sa personne. Instinctivement, on s'éloigna de lui, on se

mit à le fuir, comme on fuit un lépreux. (ebd.)

[Der Eifer, den der Sklave zeigte, um sich an die Stelle seines Bruders zu setzen, sich dessen Vermögen zu Eigen zu machen; seine Überheblichkeit, seine Selbstsucht gegenüber der Mutter und dem leiblichen Sohn; alles bestätigte für gewisse Leute die Meinung, die gerüchtweise über ihn im Umlauf war. Instinktiv entfernte man sich von ihm, man mied ihn, wie man einen Aussätzigen meidet.]

Festzuhalten ist, dass das Gerücht in diesem Falle der Wahrheit entspricht. Dadurch macht der Autor deutlich, dass Gerüchte, als Teil einer auf mündlicher Kommunikation beruhenden Kultur, nicht immer falsch sein müssen. Die gesellschaftliche Isolierung Mawoulawoês trägt dazu bei, dass Gabriel es leichter hat, die Position seines verstorbenen Vaters zurück zu erobern. Selbst die früheren Mitarbeiter seines Vaters, die jetzt Mawoulawoê zum Herrn haben, bezeigen Gabriel ihre Ehrerbietung, was sie nie zuvor vor Mawoulawoê getan haben.

Trotz ihres misstrauischen Umgangs mit dem Mörder haben die Dorfbewohner aber keine konkreten Beweise, um ihn zu beschuldigen. Daher wird er auch nicht verurteilt. Es findet kein Palaver statt, bei dem sein Fall verhandelt werden könnte. Viele glauben zudem weiterhin, dass die Todesfälle eine Strafe der Geister sind. Mawoulawoê wird den Dorfbewohnern verdächtig vor allem wegen seines Eifers, sich das Vermögen seines „Bruders“ anzueignen. Akouêbas Mord an Dansi bleibt der Gemeinschaft ebenfalls vorerst verborgen. Das Geheimnis der drei Todesfälle (Koffiwa, Dansi, Komlangan) wird erst später, im fünften Kapitel des zweiten Romansteils, von der sterbenden Akouêba preisgegeben. (vgl. 265 f.)

2.2 Nicht-erzählerische orale Formen

Es geht in diesem Abschnitt um orale Formen, die selbst nicht erzählerisch sind, die aber zur Ausgestaltung einer erzählerischen oralen Form beitragen oder als Kommunikationsmittel verwendet werden, die für eine mündliche Kultur charakteristisch sind.

2.2.1 Lieder

Um nicht-erzählerische Elemente der Oralität handelt es sich in erster Linie bei den Liedern, die in den Roman eingebettet werden. Sofern sie aber aus der oralen Tradition stammen und in die Erzählung integriert sind, können sie den mündlichen *Erzähl*formen zugeordnet werden.

Die im Roman auftauchenden Lobgesänge und Trauerlieder übermitteln Botschaften. Das Dorfoberhaupt organisiert einen Trommel–Abend zu Ehren von Komlangan und seiner neuen Frau. Zu diesem Abend wird das ganze Dorf eingeladen. Zwei junge Leute stimmen einen Lobgesang auf die Eheleute an. Das Lied beginnt mit der Erinnerung an die Entstehung der Verbindung zwischen Komlangan und Akouêba. Bald verwandelt sich das Lied in einen Lobgesang, der von der Güte, Höflichkeit, Leutseligkeit und Freigebigkeit Komlangans, sowie von der Schönheit und Anmut Akouêbas handelt. Das Lob beschränkt sich nicht auf Komlangan, sondern wird auf seine Eltern und Vorfahren ausgedehnt, denen, so das Lied, die Eheleute ihr Ansehen verdanken. In einer dialogartigen Dynamik antwortet das Publikum singend auf das Lied mit dem bekannten Sprichwort „Tel père, tel fils.“ [*Wie der Vater, so der Sohn*]. Es wird vom Publikum mit einem weiteren Sprichwort bekräftigt: „Un arbre bien venu ne peut produire de mauvais fruits.“ (68) [*Ein gut gewachsener Baum kann keine schlechten Früchte hervorbringen.*] Akouêba wird vor allem in Bezug auf ihren Ehemann Komlangan gelobt. Das geschieht mit dem ebenfalls gesungenen Spruch: „Tel mari, telle épouse.“ (ebd.) [*Wie der Ehemann, so die Ehefrau.*] Das Lied endet mit einem Dank an das Ehepaar, wobei die Sänger die herausragende Bedeutung dieser Hochzeit betonen.

Das Lied zeigt Komlangans Beliebtheit bei den Dorfbewohnern. Auf der erzählästhetischen Ebene dient das Lied der Charakterisierung von Komlangans Persönlichkeit. Zur Gestaltung des Spannungsbogens im Roman trägt das Lied dadurch bei, dass es in einem frappierenden Kontrast zu den weiteren Ereignissen steht: Die Ehefrau wird untreu, ist ein halbes Jahr nach den Hochzeitsfeierlichkeiten verwitwet und verstirbt selbst drei Jahre nach der Hochzeit. Die Fröhlichkeit des Lobliedes kontrastiert also vor allem mit der Trauer der späteren Totenklage. Diese wird anlässlich der Trauerzeremonien für Dansi aus dem Stegreif vorgetragen und lautet:

Il y a sept jours, Dansi était avec nous. Dansi était malade, néanmoins le souffle de la vie l'animait encore. La mort, la cruelle Mort a passé. De cette femme, il ne nous reste rien. Seule son image demeure en nous. La Mort, la Mort est cruelle ! Vous, qui connaissez celle qui n'est plus, gardez dans votre cœur son souvenir! (139)

[Vor sieben Tagen war Dansi noch unter uns. Dansi war krank, dennoch be-seelte sie noch der Lebenshauch. Der Tod, der grausame Tod hat sie genommen. Von dieser Frau bleibt uns nichts übrig. Allein ihr Bild bleibt in uns. Der Tod, der Tod ist grausam! Ihr, die ihr sie kanntet, die nicht mehr da ist, bewahrt die Erinnerung an sie in eurem Herzen.]

Diese Improvisation zeugt von dem Mitgefühl, das die Dorfbewohner mit der Toten und ihrer Familie haben. Das improvisierte Lied ermöglicht den an der Zeremonie teilnehmenden Figuren nicht, den Mörder zu identifizieren, wohl aber den Lesern, da der Erzähler mitteilt, wie es auf Akouêba, die Mörderin, gewirkt habe:

Akouêba, les yeux dilatés, écoutait ces paroles qui lui perçaient le coeur, comme des dards. Elle essayait de pleurer, mais ses yeux lui refusèrent leurs larmes. N'en pouvant plus, elle se leva et se retira. (139 f.)

[Mit geweiteten Augen hörte Akouêba diesen Worten zu, die ihr das Herz zerrissen wie Wurfspieße. Sie versuchte zu weinen, aber ihre Augen verweigerten ihr die Tränen. Da sie es nicht mehr ertragen konnte, stand sie auf und zog sich zurück.]

Sowohl fröhliche als auch traurige Lieder werden mit Trommeln begleitet. Im letzten Kapitel des Romans wird die Stimmung wieder fröhlicher. Die afrikanischen Lieder verschwinden. An ihre Stelle treten europäische Lieder. Begleitinstrumente sind nicht mehr Trommeln, sondern Gitarre, Geige und Mandoline. Die menschliche Stimme beim Singen wechselt sich mit der Stimme des Phonographen ab. Die Veränderung bei den Liedern und den Musikinstrumenten bedeutet auch einen Wechsel der Tanzweise. Paarweise getanzt werden unter anderem Mazurka, Polka, Tango und Walzer. Das erste Lied dieser Art ist ein romantisches Lied, das von Clara, einem der weiblichen Gäste, beim „Fest der Erneuerung“ nach der Weise eines Walzers gesungen wird. Es wird durch eine Geige begleitet und erzählt von einer Bachstelze, die um eine Herde herumflattert. (vgl. 289 f.) Dieses

Lied ist aber nicht nur ein Moment des Festes, sondern wird vom Autor als rhetorisches Moment eingesetzt. Es beschreibt die Gemütsverfassung von Clara, die sich nicht entscheiden kann, mit welchem von den vielen anwesenden Männern sie tanzen soll. Die Wahl fällt schließlich auf Gabriel: Mit ihm tanzt sie dann einen Walzer. (vgl. 290)

Ein zweites Lied wird bei demselben Anlass von Gabriels Freund John angestimmt. Die Tatsache, dass das Publikum mitsingt, weist darauf hin, dass das Lied allgemein bekannt ist. Es stellt die Ansicht in Frage, die Jugend sei das Alter des Glücklichseins. (vgl. 291) Allem Anschein nach gehört dieses Lied zu dem schulischen Liedrepertoire der feiernden jungen Leute, die dadurch ihre Beherrschung der französischen Kultur zum Ausdruck bringen. Das kommt noch deutlicher mit dem nachfolgenden Lied zum Vorschein. Mit dem Lied „Nous n’irons plus au bois, les lauriers sont coupés“ (vgl. 294) geht das Fest zu Ende. Es handelt sich um ein Lied aus dem Repertoire der französischen *Chansons populaires*. Die jungen Leute können es anstimmen, weil sie durch die Schule mit der französischen Tradition und (mündlichen) Kultur vertraut sind.

2.2.2 Sprechende Trommeln

Manchmal vermittelt allein das Trommel-Schlagen eine Botschaft, die als solche kodiert ist und nur von Eingeweihten entschlüsselt werden kann. Die sprechende Trommel ist insofern ebenfalls ein Element der Oralität. Eine Trommel ‚sprechen‘ zu lassen, ist eine Kunst, die der auktoriale Erzähler so beschreibt:

Battre le tam-tam est tout un art qui a ses maîtres, car ce cuir tendu sur un bil-lot de bois creusé est un être que l’on fait parler, une espèce de télégraphe, transmetteur des nouvelles d’un village à un autre. A votre approche, en gestes rapides et précis, le musicien joue de ce grossier instrument et en fait sortir une suite de bruits; ceux qui l’entourent sourient ou se retiennent pour ne pas pouffer de rire devant vous; vous vous étonnez et ne sachant quelle contenance prendre, vous riez aussi. C’est que le tam-tam parle, et parle de vous ; c’est une suite de louanges qu’il vous adresse, c’est de vos ancêtres qu’il parle en termes élogieux ; c’est souvent aussi une litanie de choses mortifiantes, désagréables qu’il vous décerne et seuls l’entendent le joueur et les quelques initiés se trouvant là. (50 f.)

[Trommeln, das ist eine regelrechte Kunst, die ihre Meister hat, denn dieses Leder, das über einen ausgehöhlten Holzklötz gespannt ist, ist ein Wesen, das man zum Sprechen bringt; eine Art Telegraph; Übermittler von Nachrichten von einem Dorf zu einem anderen. Bei Ihrer Annäherung spielt der Musiker dieses plumpe Instrument mit schnellen und genauen Gesten und entlockt ihm eine Folge von Lauten; die Umstehenden lächeln oder halten sich zurück, um vor Ihnen nicht laut loszulachen; Sie erstaunen; und da Sie nicht wissen, wie Sie sich verhalten sollen, lachen Sie mit. Tatsache ist, dass die Trommel spricht, dass sie von Ihnen spricht; sie richtet an Sie eine Folge von Lobpreisungen; sie spricht von Ihren Vorfahren mit lobenden Worten; oft ist es auch eine Flut von kränkenden, unangenehmen Dingen, die sie Ihnen anhängt, und die nur der Trommler und einige Eingeweihte, die dabei sind, verstehen.]

So sagt die Trommel, die den Frischvermählten zu Ehren geschlagen wird, zu den Dorfbewohnern: „Pressez-vous ! Venez vite!“ (63) *[Beilt euch! Kommt schnell!]* Die Trommel wird jedoch nicht nur bei fröhlichen, sondern auch bei traurigen Gelegenheiten gespielt. Das ‚Zenlin‘ begleitet zwar Trauerlieder, vermittelt aber schon an sich Trauer und Furcht. (vgl. 139)

In *L’Esclave* dient die sprechende Trommel, als Moment der oralen Tradition, der Charakterisierung der oralen Gesellschaft, in der sich Couchoros Roman abspielt.

2.2.3 Onomatopöien

Außer menschlichen Stimmen bildet der Erzähler Stimmen der Natur, vor allem der Tiere nach. Oder er gibt wieder, wie ein Baby kleine Schreie der Zufriedenheit ausstößt: „Le bébé s’agitait, gigotait au contact de l’eau et faisait de sa petite bouche des hi! hi! Et des hi! hi! de satisfaction.“ (174) *[Das Baby bewegte sich, strampelte bei der Berührung mit Wasser und machte mit seinem kleinen Mund vor Zufriedenheit Hi! Hi ! Und Hi! Hi!]* Die Seufzer eines Arbeitenden werden mit „han“ (167/221) wiedergegeben. „Toc toc toc“ gibt das Picken eines Vogels (37) oder das Geräusch wieder, wenn an der Tür geklopft wird (vgl. 222 f./241). Das Bellen eines Hundes wird zum „ho“ (243); ein Untertauchen unter Wasser erzeugt ein „floc“ (221). „Brrr“ drückt eine Absage oder ein Desinteresse an etwas aus (vgl. 218), die Überraschung äußert sich mit einem „ah“ (vgl. 258).

Ricard vermutet in gewissen Onomatopöien, die in Couchoros Roman vor-

kommen, einen starken Einfluss von Ideophonen, also von Lautbildern, die in der *Mina*-Sprache vorhanden sind.¹¹⁸ Alle im Roman befindlichen Onomatopöien dienen auf jeden Fall der lebendigeren Darstellung der Handlung.

3. Zur Sprache des Romans

Afrikanische Sprachen, vor allem *Mina* und *Haussa*, machen sich im Roman durch bestimmte Ausrufe, durch Eigennamen und durch eine zuweilen hybridisierte Satzbildung bemerkbar. Solche Spuren des *Mina* erklären sich dadurch, dass die Figuren dieser Sprache und Kultur angehören. Das *Haussa* gilt als eine überregionale Sprache, die in ganz Westafrika gesprochen wird.

3.1 Lexikalische Entlehnungen

Manchmal setzt der Erzähler, um es hervorzuheben, ein afrikanisches ‚Fremdwort‘ im französischsprachigen Text zunächst in Anführungszeichen. Anschließend vermittelt er den Lesern seine Bedeutung. So hält er es zum Beispiel mit dem *Mina*-Wort ‚Jassi‘ (140).

In anderen Beispielen, wie bei ‚Lôkpô‘ (39) und bei ‚Legbas‘ (58), folgt die erläuternde Beschreibung dem *Mina*-Wort. Bei dem Trommel-Abend zu Ehren der Frischvermählten werden die Tänzer mit dem Ausruf „Assiové! Assiové! Assiové!“ (70) aufgemuntert. Die Bedeutung des Ausrufs wird den des *Mina* nicht mächtigen Lesern in diesem Falle durch eine Fußnote vermittelt. (vgl. ebd., Fußnote 1)

Die *Mina*-Sprache taucht auch in Form von Figuren- und Ortsnamen auf. Schon in den ersten Zeilen des ersten Kapitels des Romans wird der Handlungsort ‚Huntigomé‘ vorgestellt. In einer Fußnote erklärt der Autor, das Dorf habe seinen Namen davon bekommen, dass es unter Kapokbäumen liegt: ‚Huntigomé‘ bedeute wörtlich ‚Unter Kapokbäumen‘ (vgl. 21, Fußnote 1). Figurennamen wie ‚Mawoulawoê‘, ‚Dansi‘, ‚Koffiwa‘ gehören zum Namenrepertoire des *Mina*.

¹¹⁸ Vgl. Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 134.

Neben dem Mina erscheinen Entlehnungen aus dem Haussa. Dass auf dem Marktplatz Haussa gesprochen wird, hebt die wirtschaftliche Rolle dieser Sprache, ihre weite Verbreitung und vor allem die Mehrsprachigkeit der Bevölkerung in dieser zwischen verschiedenen Sprachräumen liegenden Ortschaft hervor. So hört man die Kola- und Erdnuß-Verkäuferin schreien: „Gorô! Gorô! Dankoua! Dankoua!“ (102)

Die Verwendung von ‚Fremdwörtern‘ afrikanischer Herkunft erfüllt im übrigen die Darstellungsfunktion, die Beschreibung realistischer und lebendiger zu machen.

3.2 Hybride Konstruktionen

3.2.1 Hybride Wortbildungen

Mit hybriden Wortbildungen sind hier solche Wörter gemeint, die Elemente zweier verschiedener Sprachsysteme aufweisen. In dem besonderen Fall von Couchoros *L'Esclave* geht es um Wörter, die aus Elementen des *Mina* und des Französischen gebildet sind. Bei der Bildung des Wortes ‚legbas‘ (58) zum Beispiel wird dem *mina*-Lexem ‚legba‘ ein im Französischen den Plural bezeichnendes ‚-s‘ hinzugefügt. Bei diesem Wort und bei einigen anderen Wörtern handelt es sich deswegen um Mischformen, weil sie anhand der französischen Graphie transkribiert worden sind.¹¹⁹ In dem Wort

¹¹⁹ Die älteste Graphie des Ewe und des Fon, die auf einer Übertragung aus der Graphie des Französischen beruhte, war den französischen katholischen Missionaren zu verdanken. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erarbeiteten englische und norddeutsche protestantische Missionare eine neue Schriftform für die Ewe-Sprache. Vgl. u. a.: J. B. Schlegel, *Schlüssel der Ewe-Sprache. Dargeboten in den Grammatischen Grundzügen des Anlo-Dialekts, mit Wörtersammlung nebst einer Sammlung von Sprichwörtern und einigen Fabeln der Eingeborenen*, Bremen 1857. Eine neue Graphie, die das internationale phonetische Alphabet berücksichtigte und die alte Graphie ersetzen sollte, wurde 1930 anerkannt. Zur Entstehungszeit von Couchoros Roman war also durchaus eine international anerkannte Graphie der Ewe-Sprache vorhanden. Aber während der französischen Kolonialära wurde die Ewe-Sprache in Togo nicht in öffentlichen Schulen, sondern nur in Missionsschulen unterrichtet. Die Sprachpolitik zielte darauf ab, die französische Sprache zu verbreiten und die Ewe-Sprache zu unterdrücken, die an die deutsche Kolonialzeit erinnerte. Die Graphie der Fon-Sprache in dem östlichen Nach-

„jassi“ (140), zum Beispiel, wird der Laut [s] graphisch mit einem Doppelbuchstaben „ss“ realisiert, was dem französischen Graphie-System entspricht. Dort würde das Graphem <s> zwischen zwei Vokalen [z] ausgesprochen. Die *mina/ewe*-Graphie würde den Laut [s] graphisch dagegen mit einem einzigen Buchstaben <s> wiedergeben.

Bei einigen Wörtern handelt es sich um eine Transkription des *Mina*, sie werden in dem Roman aber mit einem französischen Artikel verwendet, wie zum Beispiel: „des legbas“ (58), „le ‚Zenlin‘“ (139). In der *mina*-Sprache sind aber keine Artikel vorhanden. Der Numerus des Substantivs wird durch Flexion markiert, zum Beispiel: legba (Singular), legbawo (Plural). Der Autor gibt jeweils eine Erklärung des Wortes in einer ihm beigefügten Wortgruppe beziehungsweise in einem Satzglied, oder er ermöglicht dem Leser, die Bedeutung des Wortes durch den Kontext zu erschließen.

Eine besondere Form hybrider Konstruktionen stellen die semantischen Interferenzen dar. Dieser Form möchte ich im Folgenden näher nachgehen.

3.2.2 Semantische Interferenzen

Bei gewissen Wörtern im Romantext handelt es sich um französische Lexeme, deren ursprüngliche Bedeutung durch eine afrikanische Bedeutung ersetzt wird. Dabei entstehen Sinnverschiebungen, für die im folgenden Beispiel gegeben werden.

„La Variole, maîtresse de la terre, sera aussi avec vous!“ (57) [*Variole, die*

barland Dahomey (dem heutigen Bénin) war dieselbe wie die alte Graphie der Ewe. Diese Graphie wurde insbesondere bei der Missionierung verwendet. Als Schriftsprache entwickelte sich die Yoruba-Sprache von Nigeria, einer englischen Kolonie, die, mit einer großen Zahl von Yoruba-Ansiedlern, bis nach Porto-Novo in Dahomey reichte. Sohn eines Yoruba-Vaters und einer Fon-Mutter, entschied sich Couchoro trotzdem für die Ewe-Sprache mit der alten Graphie, die dem französischen System näher ist. Siehe dazu: Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 105 ff. Über die Tatsache hinaus, dass Couchoro eine Verwandtschaft zwischen all diesen Sprachen sah, ist seine Entscheidung für die Ewe-Sprache auch Ausdruck seines Strebens nach Anerkennung bei den – französischen - Kolonialherren. Selbst in der 1962 erschienenen Zeitungs-Version des Romans sowie in seinen nachfolgenden Romanen bedient sich Couchoro weiter der alten Graphie der Ewe-Sprache.

Herrin der Erde, wird auch mit euch sein!] Ein solcher Satz muss einen Leser befremden, der mit der Kultur des Autors nicht vertraut ist. Die Aussage, in dem das Wort ‚Variole‘ (Pocken) vorkommt, stammt von einem Fetischpriester und erfolgt, um ein Brautpaar zu segnen. Wie der Erzähler in der dem Wort ‚Variole‘ beigefügten Wortgruppe angibt, sind ‚Pocken‘ in diesem Kontext nicht eine Krankheit, sondern eine Gottheit, die die Guten schützt und die Bösen bestraft. Es handelt sich dabei um den Fetisch *Sakpatê*, den Großen Vodou der Erde. Dass dieser Fetisch denselben Namen wie die Krankheit trägt, ist aber kein Zufall. Die Krankheit wird, der Tradition der *Mina* zufolge, als Strafe für diejenigen geschickt, die böse sind oder die Gesetze übertreten haben.¹²⁰

In demselben Zusammenhang ist ‚le Sort‘/ ‚das Geschick‘ (112) ein Orakel, das man gern in einer Notsituation zu Rate zieht, um eine Gefahr zu bannen (vgl. 125) oder in die Zukunft zu schauen. ‚Le Tonnerre‘/ ‚Der Donner‘, ein Naturphänomen, symbolisiert die Waffe, mit der die Gottheit *Hevieso* gegen diejenigen vorgeht, die ihre Gesetze verletzen, insbesondere dann, wenn sie das nicht rechtzeitig wieder gut gemacht haben. (vgl. 280) Auch der Regenbogen ist ein Symbol, das Symbol des Fetichs *Dan*, der mythischen Schlange. (vgl. 125) *Dan* werden Opfer dargebracht, wenn man ihren Zorn besänftigen will. (vgl. 125 u. 132 f.) Die Dorfbewohner haben Ehrfurcht vor der Schlange, deren Namen sie nachts nicht aussprechen dürfen. (vgl. 131 f.) Dem aufgeklärten Gabriel erscheint der Regenbogen vor allem als ein bewundernswertes Naturphänomen. (vgl. 258) Für ihn hat der Regenbogen also keine sakrale Bedeutung.

„Le Tam-Tam“ [*die Trommel*] bezeichnet bei Couchoro zunächst einmal das Musikinstrument: „il [un homme de haute taille, A. A.] plaça le tam-tam sur un piquet terminé en fourche et fiché en terre; puis à l’aide d’une baguette et de sa main gauche, il frappa sur le cuir tendu.“ (63) [*er [ein großer Mann, A. A.] stellte die Trommel auf einen gegabelten, in die Erde gerammten Pflock; dann schlug er mit einem Schlegel und mit seiner linken*

¹²⁰ Zu einer umfassenden Studie über die Religion der Ewe/Mina siehe: Claude Rivière, *Anthropologie religieuse des Evé du Togo*, Lomé 1981; Marion Miketta, *Voodoo-Kulte als Institution in Westafrika: eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Ewe und Guin-Mina in Togo*, Münster 2005.

Hand auf das gespannte Leder.] Es kann aber auch die feierliche Veranstaltung bezeichnen, bei der dieses Instrument gespielt wird: „Le tam-tam avait été placé sous le patronage du chef de village.“ (ebd.) [*Die Trommel wurde unter die Schirmherrschaft des Dorfvorstehers gestellt.*]

Komlangans Erstfrau wird in dem Roman nicht bei ihrem Vornamen genannt, sondern stets nur als Mutter ihres Sohnes Kodjô bezeichnet, als ‚la mère de Kodjô‘ [*Kodjôs Mutter*]. (vgl. z. B. S. 78 f.) Diese Bezeichnung ist aus Sicht der französischen Sprache zwar kein Afrikanismus, aber es ist für die Leser doch auffällig, wenn die Figur den gesamten Roman hindurch so genannt wird. Wer indessen mit der Kultur und der Sprache der *Mina* vertraut ist, der vermag zu durchschauen, dass ‚la mère de Kodjô‘ nichts anderes ist als eine französische Transkribierung des *mina*-Ausdrucks ‚Kodjôno‘. In dieser Kultur wird eine Frau nach ihrem ersten Kind benannt, weil dieses ihren Mitmenschen am besten bekannt ist: Man fügt dem Kindesnamen das Suffix ‚no‘ (Mutter) bei, um die betreffende Frau zu benennen.

Manchmal wird die Frau nach ihrem Mann benannt. Das ist der Fall bei der Bezeichnung ‚la femme de Mawoulawoê‘ (vgl. S. 75 u. a.). Eigentlich heißt Mawoulawoê's Frau ‚Dansi‘. Dieser Name taucht aber, um diese weibliche Figur zu benennen, seltener auf als ‚la femme de Mawoulawoê‘. Ist der Ehemann einer Frau polygam, so wird sie im Allgemeinen in Bezug auf ihr erstes Kind benannt. Ansonsten bekommt sie ihren Namen in Bezug auf ihren Ehemann. In diesem Fall wird in der Sprache der *Mina* dem Namen des Ehemanns das Suffix ‚sron‘ (Ehemann) hinzugefügt. Bei der Bezeichnung ‚la femme de Mawoulawoê‘ für Dansi handelt es sich mithin um eine semantische Interferenz, in die die Bezeichnung ‚Mawoulawoê'sron‘ aus dem *Mina* eingegangen ist.

3.3 Metaphern, Vergleiche, Bilder

In dem Satz „Ça boit comme du sable“ (32) [*Das trinkt wie Sand*], der nach der *Mina*-Sprache gebildet ist, ist eine Metapher enthalten, die bildreich die Art und Weise darstellt, wie die zur Hochzeit eingeladenen Frauen trinken. Es gibt eine französische Äquivalenz dieser Metapher, nämlich ‚boire comme un trou‘ [*wie ein Loch trinken*]. Bei seinem Vergleich weicht der Autor jedoch vom französischen Sprachgebrauch ab und ersetzt ‚trou‘

durch das ihm vertrautere ‚sable‘. Auf ein ihm aus seiner Kultur vertrautes Bild greift der Autor auch in dem folgenden Satz zurück: „Nous ne voudrions pas boire notre honte!“ (33) [*Wir möchten nicht unsere Schande trinken!*] Die Metapher erklärt bildhaft, dass die Verwandten der Braut nichts trinken wollen, bevor sich herausgestellt hat, dass die Braut, die sie begleiten, noch jungfräulich ist.

Aus dieser Auswahl von Beispielen geht hervor, dass in Couchoros Roman häufig Entlehnungen aus der *Mina*-Sprache vorkommen, und dies auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Funktionen. Es kommt dadurch zu einer Hybridisierung der Sprache auf lexikalischer, morphosyntaktischer und semantischer Ebene. Diese Hybridisierung, die Momente einer Oral- und einer Schriftsprache zusammenbringt, ist Ausdruck eines Strebens nach Authentisierung und Rehabilitierung der beteiligten Oral(sprache(n)). Sie trägt einerseits zum Lokalkolorit bei, zum anderen führt sie dazu, daß gleichsam mitten in der Schriftsprache Französisch die *mina*-Sprache des Autors wahrnehmbar wird.

4. Aspekte einer oralen Kultur in *L'Esclave*

4.1 Zur Darstellung der Sakralisierung der Lebensverhältnisse bei den *Mina*

In dem im Roman dargestellten Dorf Huntigomé leben Menschen, die sehr auf das Sakrale ausgerichtet sind. Als ein Aspekt der in diesem Dorf herrschenden mündlichen Kultur haben Rituale, Sitten und Bräuche sowie mythisch geprägte Vorstellungsweisen einen sakralen Hintergrund. Die Stilisierung des Sakralen und anderer durch eine orale Kultur bedingte Verhaltensweisen trägt ebenfalls zum Lokalkolorit bei.

Ein Ritual, das für die Oralität sehr kennzeichnend ist, ist die Weitervermittlung einer Botschaft. Der Bote des Dorfvorstehers übergibt Komlangan einen Stock, um ihm die Einladung des Dorfvorstehers zu einem Trommel-Abend zu übermitteln. Am Ende der Unterredung dankt ihm Komlangan und gibt ihm den Stock zurück. (vgl. 52 f.) Der Stock spielt hierbei dieselbe Rolle wie die Unterschrift in einer Schriftkultur. Aber sicherer als eine Un-

terschrift, die leicht gefälscht werden kann, beglaubigt der Stock des Dorfvorstehers dessen Botschaft.

Selbst bei ästhetischen Fragen spielt das Sakrale eine wichtige Rolle. Der kleine Abstand zwischen den oberen Schneidezähnen wird bei den Bewohnern von Huntigomé als Schönheitsfehler betrachtet. Sowohl bei Komlangan (vgl. 39) als auch bei Akouêba (vgl. 44) ist die so genannte „rainure de Tonnerre“ [*Donnerrille*] zu sehen. Dieser Schönheitsfehler, der den Stolz seiner Träger ausmacht, wird einer Legende von *Hevieso*, dem Donnergott, zufolge bei Kindern während des Zahnens verursacht. (vgl. 39)

Der Erzähler selbst spielt auf das Sakrale an, wenn er vor jeder Gefahr oder vor jeder ominösen Situation den Schrei einer Eule ertönen lässt. Die Eule wird in der Kultur der *Mina* als ein Hexenvogel betrachtet. Ihr Schrei gilt als schlechtes Omen. (vgl. 137)

Den explizit religiösen Aspekt des Sakralen im Roman stellt der Fetischismus dar. Die Dorfbewohner sind mehrheitlich Fetischisten. Hinter allen Ereignissen (Krankheit, Tod, Donner, Regenbogen) und hinter allen belebten und unbelebten Wesen der Natur (Schlange, Eule, Fluss) steckt für sie ein Geist. Bei unverständlichen Ereignissen zieht man deswegen einen Fetischpriester zu Rate. (vgl. 132 f.) Wahrsagung gehört zu den Methoden, die praktiziert werden, um unverständliche Phänomene zu klären. Dieselben Methoden dienen der Vorbeugung oder der Bewältigung eines Unglückes.

4.2 Zu einem ‚extrinseken‘ Wissen

Viele ethnographische Informationen über das *Mina*-Volk werden durch den Roman als extrinsektes Wissen vermittelt. Diese Informationen betreffen vor allem die gesellschaftliche Organisation, die Religion sowie Sitten und Bräuche der Dorfbewohner.

4.2.1 Autoritätsverhältnisse

Zwei Autoritäten bestimmen das gesellschaftliche Leben des Dorfes Huntigomé: die politische Autorität, die von einem Dorfvorsteher repräsentiert wird, und die religiöse Autorität, die ein Oberfetischpriester innehat. Beide werden als fast gleichrangig betrachtet, so dass es den Bewohnern nicht

leicht fällt zu bestimmen, wer von ihnen dem anderen über- bzw. untergeordnet ist. Diese Sachlage begründet die Unentschiedenheit des jungen Ehepaars, wenn es sich fragt, wem von beiden sie zuerst ihre Auswertung machen sollten. (vgl. 54 f.)

Beiden Autoritätsformen untergeordnet ist die Autorität im Hause. Sie wird in jeder Familie vom Vater als dem Familienoberhaupt wahrgenommen. Ist dieses Familienoberhaupt zugleich Plantagenbesitzer wie Komlangan, so stellt er dafür Arbeiter ein. Diese wohnen in demselben Anwesen wie ihr Herr. Dieses wird dann zur Heimstätte von zwei oder mehreren Familien, wobei jeder Vater das Oberhaupt seiner eigenen Familie ist. Komlangan ist in dem Roman aber zugleich über die Familien seiner Arbeiter gesetzt.

4.2.2 Religion

Die Religion des im Roman dargestellten *Mina*-Volkes ist der Fetischismus. Die Leser erfahren durch den Roman von der Natur und Kompetenz gewisser Gottheiten, die dem Pantheon des Vodou-Kultes im Dorf Huntigomé angehören. Sie hören vom Donnergott (vgl. 280), von der Erdgöttin ‚Pocken‘ (vgl. 57) sowie von der Gottheit *Dan* (vgl. 125), einer mythischen Schlange. Laren, also Schutzgeister von Haus und Familie, heißen in der *Mina*-Kultur ‚Legbas‘. In einem Erzählerkommentar erfahren die Leser, wie diese Geister repräsentiert werden:

Des ‘legbas’, dieux lares de nos pays, étaient assis au seuil de la porte, comme des bronzes, sous la forme de statues d’argiles que couronnaient des têtes d’hommes vaguement imitées. (58)

[‚Legbas‘, die Laren unserer Länder, saßen an der Schwelle der Tür wie Bronzen, in Gestalt tönerner Statuen, die von vage nachgeahmten Menschenköpfen gekrönt waren.]

Besteht Bedarf an Wahrsagung, dann wird das ‚Geschick‘ beziehungsweise das Orakel (*Afa* in der *Mina*-Sprache) zu Rate gezogen.

Gegen Ende des Romans wird das Eindringen einer neuen Religion dargestellt, des Christentums. (vgl. 283 ff.) Diese Religion bemächtigt sich, als Folge der europäischen Kolonisation, vor allem einer neuen Generation von Jugendlichen, die in den modernen Schulen ausgebildet werden.

4.2.3 Sitten und Bräuche

Der Roman vermittelt ein Wissen über Hochzeitsbräuche, Trauerzeremonien und die Namengebung bei den *Mina*.

Die Leser erfahren, wie man bei den *Mina* heiratet. In der *Mina*-Kultur herrscht Polygamie. Die Heirat ist nicht nur Angelegenheit des jungen Paares, sondern auch die ihrer Eltern, Verwandten und der ganzen Gemeinschaft. Eine Hochzeit ist daher ein Anlass gemeinschaftlichen Feierns. Am Vorabend der Trauung tritt der Bräutigam so wenig wie möglich in Erscheinung und überlässt Verwandten die Hochzeitsvorbereitungen: „La coutume, aussi bien que les convenances, exige que le nouvel époux se montre le moins possible, le soir de la noce, avant la venue de l'épousée.“ (24) [*Der Brauch und die Anstandsregeln fordern, dass sich der Bräutigam am Vorabend der Trauung, vor der Ankunft der Braut, so wenig wie möglich zeigt.*] Währenddessen werden auch im Elternhaus der Braut Vorbereitungen getroffen. Diese bekommt von ihren Eltern die letzten Anweisungen für die Zukunft. Die Eltern geben ihr dabei Ratschläge und ihren Segen (vgl. 26 f.), dürfen aber nach der Konvention nicht mit in das Haus des Bräutigams gehen.

Einer Frauendelegation aus dem Haus des Bräutigams wird aufgetragen, die Braut von ihrem Elternhaus abzuholen. Mit einer feierlichen Rede übergibt die Tante der Braut der Delegation ihre Nichte. (vgl. 27) Da jede Heirat bei abgewiesenen Verehrern der Braut Ressentiments und Enttäuschungen verursacht, hat die Delegation die Aufgabe, der Braut beim Gang zum Haus des Bräutigams einen besonderen Schutz vor allen Angriffen zu gewährleisten. Zu den Schutzmaßnahmen gehören Tarnung und Täuschung. (vgl. 28 ff.) An der Türschwelle des Hauses des Bräutigams wird die Braut Willkommen geheißen, indem ihr eine zum Haus gehörende Frau Wasser über die Füße gießt. (vgl. 30)

Tief in der Nacht besucht der Bräutigam die Braut im Ehebett. Dabei wird die Jungfräulichkeit der Braut unter Beweis gestellt. Die Tante konstatiert und verkündet anhand eines vom Blut ihrer Nichte befleckten weißen Taschentuches deren Jungfräulichkeit. (vgl. 35) Erst dann fühlen sich die Verwandten der Braut in ihrer Ehre bestätigt. Sie können jetzt ganz beruhigt an den Feierlichkeiten teilnehmen. Dazu wird der Braut gratuliert.

Am darauf folgenden Tag geht früh am Morgen eine Delegation des Bräutigams zum Haus der Braut, um noch einmal den Schwiegereltern sowie den an den Feierlichkeiten teilhabenden Gästen zu danken. Später beginnt die Braut einen Spaziergang durch das Dorf, um ihre Bekannten zu begrüßen oder ihnen zu danken. Sie bekommt dabei Geschenke, Ratschläge und Komplimente. (vgl. 46 f.) Sie geht dann zum Haus ihrer Eltern, um sie zu begrüßen und ihre Habseligkeiten abzuholen. (vgl. ebd.) Eine von dem Bräutigam beauftragte Delegation bringt den Schwiegereltern die Mitgift. (vgl. 47) Der Bräutigam selber folgt später, um sie zu begrüßen und ihnen zu danken. Trankopfer werden dargebracht.

Acht Tage lang bekommt die Braut das Essen aus ihrem Elternhaus zugeschickt: „Ce sera une façon de lui dire: - Fille bien aimée, on se souvient de toi, la maison te reste grand'ouverte. C'est le refuge assuré dans les mauvais jours!“ (45) [*Damit möchte man ihr zu verstehen geben: - Unsere geliebte Tochter, wir denken an dich, das Haus bleibt für Dich weit offen. In schlechten Zeiten findest du hier sichere Zuflucht!*]

Die Leser erhalten auch Einblick in die Trauerzeremonien bei den *Mina*. Nach der Beerdigung des Toten kommen zu der trauernden Familie viele Leute, die ihr Beileid ausdrücken möchten. Unterdessen werden aus anderen Häusern des Dorfes Speisen ins Trauerhaus geschickt. Das dauert sieben Tage an. Am Abend des siebten Tages wird eine Nachtwache gehalten, bei der erzählt, gesungen und getanzt wird. (vgl. 138) Die eigentlichen Trauerzeremonien beginnen mit dem ‚Zenlin‘, einer Trommel, die der Erzähler wie folgt beschreibt:

C'est un grand pot de terre sur le goulot duquel on frappe en cadence avec un large éventail; à côté se trouvent deux cuvettes remplies d'eau, une calebasse est renversée dans chaque cuvette. On frappe aussi en cadence avec deux baguettes sur ces tambours, le pot jette sa grosse voix basse, lourde. Le tout constitue un ensemble parfait qui accompagne des chants funèbres. (ebd.)

[*Das ist ein großer tönerner Krug, auf dessen Hals im Takt mit einem breiten Wedel geschlagen wird; daneben befinden sich zwei mit Wasser gefüllte Schüsseln, in denen jeweils eine umgedrehte Kürbisflasche steht. Man schlägt rhythmisch mit zwei Stöcken auch auf diese Trommeln, der Krug läßt seine tiefe, dumpfe Bassstimme ertönen. Das Ganze bildet ein perfektes Ensemble, das*

Trauergesänge begleitet.]

Des Weiteren berichtet der Erzähler über die Töne dieser Trommel:

Rien dans ce tam-tam n'exprime la gaîté. Entendu de loin, ce tam-tam bien joué donne le frisson. C'est le tam-tam du souvenir. On ne peut ouïr cette lugubre musique, belle dans sa simplicité, sans penser à ce fantôme effrayant : la mort. L'idée suit son cours et recrée naturellement l'image de la personne disparue, dont on rappelle le souvenir en cette veillée. On raconte que les âmes des défunts pendant ces veillées, sortent au bruit de ce tam-tam, rôdent, tristes, autour de la maison mortuaire et viennent prendre part aux lugubres ébats des humains. (139)

[Dieses Trommeln bringt keinerlei Freude zum Ausdruck. Aus der Ferne gehört, löst es, wenn es gut ausgeführt wird, Zittern aus. Das ist das Trommeln der Erinnerung. Man kann diese schauerliche, in ihrer Einfachheit schöne Musik nicht vernehmen, ohne an dieses Schreckgespenst zu denken: den Tod. Die Vorstellung entfaltet sich weiter und beschwört das Bild der verstorbenen Person herauf, an die man sich bei dieser Totenwache zurückerinnert. Man sagt, dass während dieser Totenwachen, beim Klang dieser Trommel, die Seelen der Verstorbenen erwachen; sie lungern traurig um das Totenhaus herum und beteiligen sich an dem düsteren Treiben der Menschen.]

Im Morgengrauen wird dem Toten mit einem Lied die letzte Ehre erwiesen. Am Morgen des achten Tages, des Tages des Gedenkens, wird die Zeremonie des Gedenkens durchgeführt, die der Erzähler wie folgt beschreibt:

Devant les parents réunis, devant toute la maisonnée, debout dans la cour, on plaça un pot contenant un peu de farine de maïs délayée dans l'eau. Ce liquide s'appelle 'jassi'. L'un après l'autre, les parents vinrent puiser ce liquide avec une calebasse et en verser une petite quantité sur le sol en murmurant une prière, une bénédiction. (140)

[Vor die im Hof stehend versammelten Verwandten, vor die ganze Hausgemeinschaft stellte man einen Topf mit ein wenig mit Wasser angerührtem Maismehl. Diese Flüssigkeit heißt ‚Jassi‘. Einer nach dem andern traten die Verwandten heran, schöpften mit einer Kalebasse ein wenig von dieser Flüssigkeit und gossen sie auf den Boden, indem sie ein Gebet, einen Segensspruch flüsterten.]

4.2.4 Onomastische Aspekte

Calvet hat in seiner bereits mehrfach zitierten Studie über die „tradition orale“ auch der Onomastik ein Kapitel gewidmet.¹²¹ Dort zeigt er, wie in den oralen Gesellschaften ein Anthroponym als Nachricht oder als Kommunikationsmittel dienen kann, indem es die Funktion einer Anspielung übernimmt. Der Name beziehe sich in diesem Falle auf eine besondere Situation und habe eine Bedeutung nur für die Verwandten des Namensträgers oder für diejenigen, die diese Situation kennen. Für sie sei der Name sprechend.¹²²

Anschauliche Beispiele dafür finden sich in Couchoros Roman *L'Esclave*. Der Roman gewährt Einblick in die Namengebung der *Mina*. Dabei werden, aufgrund der bedeutenden Rolle, die ihre Träger in dem Roman spielen, die Namen ‚Komlangan‘ und ‚Mawoulawoê‘ am ausführlichsten erläutert. Diesen Erläuterungen zufolge ist Komlangan ein Kompositum aus ‚Komlan‘, einem am Dienstag geborenen männlichen Kind, und dem Suffix ‚gan‘, das mit ‚groß‘ zu übersetzen ist. Komlangan bedeutet also ‚der große Komlan‘ (vgl. 22, Fußnote 1). Im Allgemeinen wird das Suffix ‚gan‘ benutzt, um zum Beispiel zwischen zwei Knaben ein und derselben Eltern zu unterscheiden, die am selben Wochentag geboren sind. Ist das ein Dienstag, so wird der jüngere ‚Komlanvi‘, ‚le petit Komlan‘ (ebd.) [*der kleine Komlan*] genannt. In Couchoros Roman aber bezieht sich der Figurenname ‚Komlangan‘ auf die körperliche und geistige Größe seines Trägers und auf dessen ansehnliches Vermögen. (vgl. 25)

Was den Figurennamen ‚Mawoulawoê‘ angeht, so wird er im Text durch ‚Dieu y pourvoiera‘ [*Gott wird sich darum kümmern*] (24, Fußnote 1) übersetzt. Gemeinhin wird das in einer Situation ausgesprochen, in der das Schicksal eines Menschen Gott anvertraut wird, also in einer verzweifelten Situation, aus der sich der Mensch nicht aus eigener Kraft heraushelfen kann. Mawoulawoê erhält seinen Namen von seinem Herrn, der ersichtlich alles daransetzt, dass aus ihm etwas werde. Er wird behandelt wie ein freier Mensch, nutzt aber die Güte und die Großzügigkeit seines Herrn aus und

¹²¹ Vgl. Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, (besonders Kapitel V : Les noms de L'Homme), a. a. O., S. 75-88.

¹²² Ebd., S. 81 f.

wird überheblich. Er ermordet Komlangan und eignet sich dessen Besitztümer an.

Die von ihm verführte Akouêba bringt kurz danach ein Kind zur Welt. Von daher betrachtet Mawoulawoê alle seine Wünsche als erfüllt. Am Sonntag geboren, sollte das Kind nach Angaben des auktorialen Erzählers ‚Kouassi‘ genannt werden (vgl. 182), ein Name, der der üblichen Namengebung für ein solches Kind entspräche. Mawoulawoê aber gibt seinem Sohn den Namen ‚Mawoulé‘, das heißt: Gott lebt. Dieser Name soll alle Leiden zusammenfassen, die Mawoulawoê durchlebt hat. (vgl. ebd.)

Auch bei der christlichen Taufe bekommt Mawoulé einen ‚sprechenden‘ Namen, den französischen Vornamen ‚René‘. Durch die Taufe wird, nach christlicher Auffassung, der Täufling von aller Schuld gereinigt, die er ‚erbt‘ hat, was aus ihm einen neuen Menschen macht. Der Vorname ‚René‘ (wiedergeboren) spielt auf die ‚Wiedergeburt‘ Mawoulés durch das Taufwasser an, aber auch auf die Wiedergeburt der ganzen Hausgemeinschaft.

Tragen die Figuren in den ersten Kapiteln afrikanische Namen (Dansi, Koffiwa, Ablavi, Ablawagan, Kodjô, Dôvi etc.), so erscheinen im letzten Kapitel des Romans Figuren mit europäischen bzw. christlichen Namen (Gabriel, Pierre, Clovis, John, Ben, Paul, Clara etc.). Letztere repräsentieren eine neue Generation, die in modernen Schulen ausgebildet wird. Diese Figuren sind Träger der Erneuerung, worauf der Titel des Kapitels, des siebten und letzten Kapitels des zweiten Romanteils, hinweist: „Dans le Renouveau!“ [*In der Neuen Zeit!*]

4.3 Sprichwörter als Vermittler eines ‚intrinseken‘ Wissens

Das intrinseke Wissen, das der Roman *L'Esclave* enthält, wird vor allem durch Sprichwörter vermittelt. Es handelt sich hierbei um Sprüche und Aphorismen, also um formelhafte orale Formen, die der Autor vereinzelt dem entsprechenden Repertoire der französischen Sprache, die er aber vor allem der oralen Tradition der *Mina* entnommen hat. Manche Sprichwörter erscheinen im Erzählerkommentar und explizieren das Wissen, das sich aus dem Verhalten der Figuren erschließen lässt. Andere werden in den Mund einer Figur gelegt, die dadurch ihrerseits Vorgänge kommentiert. Auf jeden

Fall enthalten Sprichwörter Lehren, die das soziale Leben der im Roman dargestellten Gemeinschaft regeln. Ich möchte im Folgenden auf einige besonders aussagekräftige Beispiele eingehen.

4.3.1 Vom auktorialen Erzähler verwendete Sprichwörter

Der Roman beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung der Natur, der Landschaft, die das Dorf umgibt, in dem der Autor die Handlung sich abspielen lässt. Um die Beständigkeit der Natur und die Kurzlebigkeit des Menschen hervorzuheben, bedient sich der Erzähler der Form des Aphorismus: „Les hommes passent, vague après vague, génération après génération, mais les choses demeurent.“ (23) [*Die Menschen gehen vorüber, Welle nach Welle, Generation nach Generation, die Dinge aber bleiben.*] Dieser Aphorismus klingt an die lateinische Redewendung „Ars longa, vita brevis“ an, die wiederum dem ersten Aphorismus des Hippokrates „Ho bios brakhus, hê de technê makrá“ nachgebildet ist. In Couchoros Roman wird der Aphorismus angesichts der beiden vor Komlangans Tür liegenden Baumstämme herangezogen, auf denen Generationen von Menschen nacheinander gesessen haben.

Um die Braut unbehelligt von ihrem Elternhaus zu ihrem Bräutigam zu bringen, greifen die Begleiter zu merkwürdigen Vorsichtsmaßnahmen. Der Erzähler verwendet ein Sprichwort, um ihre Beweggründe zusammenzufassen: „Le drame surgit quand on y pense le moins.“ (30) [*Das Drama tritt ein, wenn man am wenigstens daran denkt.*]

Akouêba bemerkt schon in den ersten Tagen nach ihrer Ankunft in Komlangans Haus, daß sich Mawoulawoê für sie interessiere. Das gibt dem Autor Anlass zu dem von ihm ausdrücklich als einheimisch bezeichneten Spruch: „Les fourmis savent où se trouvent leurs yeux.“ (93) [*Die Ameisen wissen, wo sich ihre Augen befinden.*] Wegen ihrer geringen Körpergröße sind die Augen der Ameisen für den Menschen kaum sichtbar. Da es aber im Romantext nicht um Ameisen geht, sondern um zwei Liebende, hat man es hier mit dem Verfahren der ‚Homothese‘ zu tun, einem Verfahren, wodurch der Referent einer Aussage durch einen anderen Referenten aufgrund einer Übereinstimmung zwischen beiden Referenten ersetzt wird. Folgender Aphorismus erläutert den voraufgegangenen Spruch: „Deux êtres faits

pour aimer se reconnaissent et s'attirent, sans s'être jamais vus.“ (ebd.)
[Zwei Wesen, die geschaffen sind sich zu lieben, erkennen einander, ziehen sich an, ohne sich jemals zuvor gesehen zu haben.]

Zwischen Akouêba und Mawoulawoê besteht aber eine unerlaubte Liebe. Beide müssen deswegen diese Liebe geheim halten. Sie wollen sich der Kontrolle durch die Dorfgemeinschaft entziehen und vor allem vor Komlangan, dem legitimen Ehemann Akouêbas, die unzulässige Liebe verbergen. Wer in die Geheimnisse dieser Liebe einzudringen wagt, der geht ein großes Risiko ein. Diese Wahrheit drückt der auktoriale Erzähler mit dem folgenden Aphorismus aus: „L' Amour est un monstre méchant, un tyran. Et on ne sait pas ce qu'on risque en voulant en sonder les drames, en scruter les mystères.“ (96) [Liebe ist ein bösesartiges Monster, ein Tyrann. Und man weiß nicht, welches Risiko man eingeht, wenn man ihre Dramen, ihre Geheimnisse erforschen will.] Dieser Aphorismus spielt auf das Schicksal an, das in dem Roman diejenigen ereilen wird, welche dieses Risiko in Kauf nehmen. So sterben nacheinander Dansis Freundin Koffiwa, Dansi selber sowie Komlangan. Insofern fungiert dieser Aphorismus nicht nur als ein rhetorisches Verfahren, sondern auch als Vorhersage des späteren Geschehens.

Als sie das erste Mal ihre Schwangerschaft feststellt, begreift Akouêba, welche Gefahr diese für die Beziehung zwischen ihr und ihrem Ehemann bedeutet. Trotz dieser Beunruhigung widersteht sie nicht der Versuchung, ein weiteres Mal mit ihrem Verführer zu schlafen. Aus ihrer Perspektive kommentiert der Erzähler ihr Verhalten mit der folgenden Maxime: „Pour avoir trouvé un ver dans un fruit mûr, on ne renonce point au plaisir de manger de ce fruit.“ (113) [Weil man einen Wurm in einer reifen Frucht entdeckt hat, verzichtet man doch nicht auf das Vergnügen, von dieser Frucht zu essen.] Erzählstrategisch stellt diese Maxime einen Hinweis auf das künftige Verhältnis zwischen den Ehebrechern dar.

Mawoulawoês Frau, Dansi, ist diejenige, die Akouêba am meisten hasst. Die unfruchtbare Frau ist auf Akouêba eifersüchtig, denn sie sei schöner als sie; für diese Frau habe man eine aufwendige Hochzeit gefeiert. (vgl. 59) Darüber hinaus sei Mawoulawoê der neuen Frau Komlangans gegenüber besonders zuvorkommend. (vgl. 117) Dansi lauert seither auf eine Gele-

genheit, um sich an Akouêba zu rächen. Diese Gelegenheit tut sich auf, als sie das Geheimnis von Akouêbas Ehebruch entdeckt. Obwohl die Mitteilung ihrer Entdeckung auch ihren Ehemann in Misskredit bringen würde, ist Mawoulawoês Frau fest entschlossen, das Geheimnis zu lüften. Von Eifersucht und Rache geblendet, sieht sie darin nur den Untergang ihrer Feindin und nicht den ihres eigenen Ehemanns. Sie betrachtet die Offenbarung des Geheimnisses als das wirksamste Mittel, um mit Akouêba und ihrer Eifersucht fertig zu werden. Das fasst der Erzähler mit der pointierten Maxime zusammen: „Aux grands maux, les grands remèdes“ (118) [*Große Übel erfordern starke Mittel.*]

Akouêba wird durch ihren Ehebruch schwanger, ist aber entschlossen, ihren legitimen Ehemann so zu umschmeicheln, dass dieser die Vaterschaft akzeptiert. Der Erzähler kommentiert Akouêbas Zuversicht bei diesem Vorhaben so: „L’homme est un grand enfant dont une caresse tempère les colères.“ (119) [*Der Mann ist ein großes Kind, dessen Zorn ein Streicheln besänftigt.*] Es wird sich indessen herausstellen, dass Komlangan die Nachricht über seine angebliche Vaterschaft sehr skeptisch aufnimmt. (vgl. 147) Mawoulawoê, der Verführer Akouêbas, ist seinerseits in großer Unruhe. Sein Verhältnis zu Akouêba gefährdet seine Pläne. Seine Frau kennt das Geheimnis schon und droht, es zu veröffentlichen. Das würde jedoch seine Absicht vereiteln, sich die Besitztümer des betrogenen Ehemanns anzueignen. Mawoulawoês Stimmungslage bringt der Erzähler mit dem folgenden Aphorismus auf den Punkt: „L’amour est un fruit qui, parfois, ne laisse, après le sentiment vif du plaisir, que dégoût et désillusion.“ (121) [*Die Liebe ist eine Frucht, die nach großem Spaß zuweilen nur noch Abneigung und Enttäuschung hinterlässt.*] Akouêba, die ein schlechtes Gewissen hat, nachdem sie mit dem Sklaven geschlafen hat, scheint entschlossen, die Verbindung mit Mawoulawoê zu beenden. Aber sie fühlt sich weiterhin von ihm angezogen. Ihre Situation wird mit dem folgenden auktorialen Aphorismus zusammengefasst: „Les belles résolutions souvent s’évanouissent comme un nuage, devant la tentation“ (233). [*Wenn die Versuchung an einen herantritt, lösen sich die besten Vorsätze wie eine Wolke in nichts auf.*]

Um Mawoulawoês Frau daran zu hindern, das Geheimnis des Ehebruchs zu lüften, vergiftet Akouêba sie. Dansi wird schwer krank, und das führt dazu, dass sie die Aufmerksamkeit und die Sympathie ihres Ehemanns zurückgewinnt. Ihre Situation wird durch das Sprichwort charakterisiert: „A quelque chose, malheur est bon.“ (124) [*Selbst das Unglück ist zu etwas gut.*] Dass dieses - französische - Sprichwort in Anführungszeichen gesetzt ist, ist ein Hinweis darauf, dass der Erzähler es als Zitat kennzeichnen will. Aus der einheimischen oralen Tradition wird folgender Spruch zitiert: „La tige de la fraternité ploie, mais ne se rompt pas!“ (188) [*Der Stängel brüderlicher Verbundenheit biegt sich, aber er bricht nicht.*] Der Spruch bezeichnet bildhaft die konfliktträchtige Beziehung zwischen Mawoulawoê und Komlangan nach dem Tod von dessen Vater. Der Streit um die Erbschaft wird nicht offen ausgetragen, was den trügerischen Eindruck hervorruft, dass das brüderliche Verhältnis zwischen ihnen fortbestehen werde. Das dementiert der Erzähler in seinen Kommentaren mit dem Spruch: „Il y a fraternité et fraternité!“ (ebd.). [*Es gibt Brüderlichkeit und Brüderlichkeit!*] Damit präzisiert er, dass der Spruch über ein brüderliches Verhältnis, das nie zerbrechen könne, nur für die Blutsbrüderschaft gelte und nicht für ein auf Interessen beruhendes Verhältnis zwischen einem leiblichen Sohn und einem Sklaven.

Einmal kommentiert der Erzähler das Geschehen mit dem Satz: „On dit que la richesse ne fait point le bonheur.“ (74) [*Man sagt, der Reichtum mache nicht glücklich.*] Das Satzglied ‚on dit‘ [*man sagt*] weist ausdrücklich darauf hin, dass hier ein Sprichwort zitiert wird, und es scheint dessen große Verbreitung bei den *Mina* hervorzuheben. Indessen wird hier auf das wohlbekannte französische Sprichwort: „L’argent ne fait pas le bonheur“ [*Geld macht nicht glücklich*] angespielt. Der Erzähler ergänzt das von ihm aus einer mündlichen Überlieferung zitierte Sprichwort durch eine Einschränkung, die daraus ein neues Sprichwort bildet: „mais elle [la richesse, A. A.] aide à constituer le bonheur.“ (ebd.) [*aber Reichtum trägt zum Glück bei.*] Dieses neue Sprichwort ähnelt einem anderen Sprichwort, das aus der französischen oralen Tradition bekannt ist, nämlich: „L’argent est un bon serviteur et un mauvais maître.“ [*Geld ist ein guter Diener aber ein schlechter Meister.*] Dadurch rät der Erzähler den Lesern davon ab, um jeden Preis

nach Reichtum zu streben. Durch das Sprichwort erinnert er sie daran, dass sie nicht Sklaven des Reichtums sein, sondern ihn so nutzen sollen, dass er ihnen und ihren Mitmenschen zu Diensten ist. Der Erzähler zeigt die Gültigkeit dieser Spruchweisheit exemplarisch an Mawoulawoê, der blindlings dem Reichtum hinterherläuft und dabei den Edelmut seines Ziehvaters missbraucht.

4.3.2 Von Romanfiguren verwendete Sprichwörter

Im Gegensatz zu Mawoulawoê weiß Komlangan, wie man mit Reichtum umgehen soll. Der Erzähler lässt ihn sich darüber einmal so äußern:

„On s'en retourne, disait-il souvent, comme on en vient, presque nu, sans rien emporter. A quoi servent les richesses si on en jouit point et si on n'en fait point jouir à ceux qui en ont le droit?“ (ebd.)

[Er lässt einen zurück, sagte er oft, wie man an ihn kommt, fast nackt, ohne etwas mitzunehmen. Wozu dienen Reichtümer, wenn man sie nicht genießt und diejenigen, die darauf ein Anrecht haben, nicht mitgenießen lässt?]

Mit solchen Überlegungen plädiert er für Freigebigkeit und Gemeinschaftsinn zwischen Mitmenschen. Solche moralischen Werte gewährleisten im Roman die Harmonie und das Fortleben der Gemeinschaft. Kraft dieses Prinzips macht Komlangan nicht nur sich selbst, sondern auch seine Mitmenschen glücklich. Dies macht aus ihm einen der beliebtesten und geehrtesten Männer seines Dorfes.

Mawoulawoê kommentiert mit einem Sprichwort eine Züchtigung, die er sich verdient hat. Er ist von Komlangan beauftragt worden, seine Hacke aus dem Zimmer seiner Frau zu holen. Dort befindet sich Akouêba aber ganz nackt vor einem Spiegel. Mawoulawoê bewundert den nackten Körper der Frau, bis diese es bemerkt und mit einem Tuch nach ihm schlägt. Dabei wird Mawoulawoê am Auge getroffen, und er reagiert darauf mit dem folgenden Spruch: „[O]n est puni par où l'on pêche.“ (90) *[Man wird bestraft, wodurch man gesündigt hat.]* Dieser Spruch spielt auf die Bibel an, nämlich auf die parabelhafte Unterweisung Jesu, der seinen Jüngern sagt: „Wenn dich dein Auge zur Sünde verführt, so reiße es aus und wirf es

von dir!“¹²³ Dadurch, dass der Erzähler diesen Spruch in den Mund eines Nichtchristen legt, erzeugt er einen ironischen Effekt. Mawoulawoê bekennt mit diesem biblischen Motiv seine Schuld und erkennt selbstironisch das Gerechte seiner Strafe an. Da er jedoch im Grunde nur versucht, die Sympathie der beleidigten Frau zurück zu gewinnen, erfüllt seine Selbstironie eine Täuschungs-Funktion.

Ein weiteres Sprichwort, das in den Mund einer Figur gelegt wird, handelt davon, wie einem die Liebe den Verstand nehmen kann. Dansi entdeckt das Geheimnis des Ehebruchs, den ihr Ehemann und Akouêba begangen haben. Sie freut sich schon darauf, Komlangan darüber zu informieren. Ein Gedanke aber stört ihre Vorfreude. Dieser wird mit dem folgenden Aphorismus formuliert: „Un mari est un aveugle à qui l’amour crève l’oeil.“ (123) [*Ein Ehemann ist ein Blinder, dem die Liebe die Augen aussticht.*] Dieser Aphorismus klingt an das beliebte französische Sprichwort an: „L’amour rend aveugle.“ [*Liebe macht blind.*] Mit ihrem sprichwörtlichen Gedanken zweifelt Mawolawoês Frau an, daß ihre Mitteilung Komlangan die Augen öffnen werde.

Schließlich wird mit einem aus dem Repertoire der französischen orlaen Tradition entliehenen Sprichwort die Unfähigkeit des Menschen unterstrichen, sich trotz aller Entschlossenheit radikal zu ändern. Nachdem er seinen Widersacher Komlangan ermordet hat, verführt Mawoulawoê Akouêba erneut und schwängert sie zum zweiten Mal. Seine Gewissenbisse werden größer. Wiederholt fasst er den Entschluss, seine Leidenschaft zu beherrschen. Das wird vom Erzähler wie folgt mitgeteilt: „il lui arrivait de connaître le dégoût de lui-même et de se dire: ‘Fontaine, je ne boirai plus de ton eau.’“ (235) [*Manchmal widerfuhr ihm, dass er Ekel vor sich selber empfand und zu sich sagte: ‘Brunnen, ich werde von deinem Wasser nicht mehr trinken.’*] Doch die französische Maxime, auf die der Spruch ‘Fontaine, je ne boirai plus de ton eau’ anspielt, warnt eher davor, einen solchen Vorsatz auszusprechen. Sie lautet nämlich: „Il ne faut pas dire: Fontaine, je ne boirai pas de ton eau.“ [*Man soll nicht sagen: Brunnen, ich werde von deinem Wasser nicht trinken.*] Sie besagt also, niemand könne mit Gewissheit behaupten, dass er etwas nicht (mehr) tun werde. Der Autor lässt Ma-

¹²³ Die Bibel, Mat. 18, 9.

woulawoê das Gegenteil tun, zeigt ihn aber als einen Menschen, der nicht in der Lage ist, sich nach guten Vorsätzen zu richten. Dadurch bekräftigt er die Weisheit der ursprünglichen Maxime.

Wenn, wie gezeigt, sowohl in der Erzähler- als auch in der Figurenrede zahlreiche Sprichwörter erscheinen, so lässt sich der gesamte Handlungsverlauf des Romans als Veranschaulichung eines Sprichwortes verstehen, des Sprichworts nämlich: „Bien mal acquis ne profite jamais.“ [*Unrecht Gut gedeihet nicht.*] Mawoulawoê kann das von ihm erbeutete „Gut“ nicht genießen, weil er sich auf verbrecherische Weise der Besitztümer seines ‚Bruders‘ Komlangan bemächtigt hat. Mit Mawoulawoês Niedergang kritisiert der Roman Überheblichkeit und Undankbarkeit.

Couchoro, so wurde gezeigt, greift in seinem Roman sowohl auf afrikanische als auch auf französische Sprichwörter zurück. Mit dem Nebeneinander von Sprichwörtern aus beiden oralen Traditionen demonstriert der Autor, dass Sprichwörter kein Zeichen eines Primitivismus oder einer Unterentwicklung sind. Auch in der französischen Sprache, die eine lange Schriftradition hat, wird bis heute von Sprichwörtern Gebrauch gemacht. „Les proverbes français“, so Ricard, „justifient les proverbes éwé, les préservent de primitivisme, ou d’infantilisme.“¹²⁴ [*Die französischen Sprichwörter rechtfertigen die Ewe-Sprichwörter und bewahren sie davor, als Zeichen von Primitivismus oder Infantilismus diskriminiert zu werden.*]

Abschließende Bemerkungen

Im kolonialen Diskurs ist den kolonisierten Völkern unterstellt worden, sie seien kulturlos. Zum Beweis dieser Behauptung ist immer wieder angeführt worden, sie hätten keine Literatur, da sie nur über eine orale Tradition verfügten. Durch seinen Roman *L’Esclave* stellt Couchoro dieses Vorurteil in Frage. Dazu wurde er durch den Umstand befähigt, dass er sowohl mit seiner eigenen Kultur als auch mit der Kultur der Kolonisatoren vertraut war. Ohne den Beitrag der fremden Kultur zur Entfaltung der eigenen negieren zu wollen, stellt Couchoro die Werte, aber auch die Schwächen seiner Kultur dar. Dabei greift er ästhetisch nicht nur auf die mündliche Überlieferung seines Volks zurück, sondern auch auf die der Kolonisatoren.

¹²⁴ Alain Ricard, *Naissance du roman africain*, a. a. O., S. 157.

Auf der einen Seite bemüht sich Couchoro, die orale Kultur seines Volks zu rehabilitieren, auf der anderen Seite wagt er es nicht, diese Rehabilitierung mit einer Kritik am Kolonialismus zu verbinden, da er bei den Kolonisatoren Anerkennung als Schriftsteller finden will. Diese Tatsache hat, wie gezeigt, zum Beispiel zur Folge, dass Couchoro gemeint hat, die Verwendung von oralen Formen seiner *Mina*-Kultur durch den Rückgriff auf französische orale Formen legitimieren zu sollen. Auch war er darum bemüht, der französischen Sprache nicht allzu viel Gewalt anzutun. Daraus ergeben sich Fußnoten und Begriffserklärungen, die die ästhetische Qualität des Textes beeinträchtigen.

Trotz all dem kommt in Couchoros Roman eine Bewusstwerdung über die Werte der eigenen Kultur zum Ausdruck. Zum ersten Mal nimmt sich ein Kolonisierter heraus, nicht primär im Dienst des Kolonialismus, sondern für eine Anerkennung der eigenen Tradition und Kultur zu schreiben. Auch wenn sein Roman mit der kolonialen Ideologie nicht gebrochen hat, ist Couchoro als einer der Wegbereiter der *Négritude*-Bewegung zu betrachten.

Kapitel II: Mündliches Erzählen in Birago Diops Erzählung *Liguidi-Malgam*

Einleitendes

Der senegalesische Schriftsteller Birago Diop zählt zu den herausragenden afrikanischen Autoren französischer Sprache, die sich der Sammlung von mündlichem Erzählgut gewidmet haben. Als Schriftsteller debütiert er mit seiner 1947 in Paris bei *Présence Africaine* veröffentlichten Märchensammlung *Les Contes d'Amadou Koumba*. Diesem Erstlingswerk folgen, ebenfalls bei *Présence Africaine*, zwei weitere Sammelbände, nämlich *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* (1958) und *Contes et Lavanés* (1963)¹²⁵. 1977 erscheint in Dakar Diops Märchensammelband *Les Contes d'Awa*.

Bei der Erzählung *Liguidi-Malgam*, die meiner Untersuchung zugrunde liegt, handelt es sich um einen Text aus *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*.¹²⁶ Die deutsche Übersetzung ist enthalten in dem Sammelband *Geistertöchter. Die Geschichten des Amadou Koumba*.¹²⁷ Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Gründungsgeschichte des Dorfes Liguidi-Malgam. Ein Kolonialbeamter erzählt eine Geschichte nach, die er auf einer Dienstreise bei einer Rast in dem Dorf Liguidi-Malgam gehört hat. Nitjéma, der Älteste (Nitjéma, der Vorfahre), entdeckt bei der Arbeit auf seinem Felde

¹²⁵ Dieses Werk wurde 1964 mit dem *Grand prix littéraire de l'Afrique noire d'expression française* ausgezeichnet.

¹²⁶ Birago Diop, „Liguidi-Malgam“, in: Ders., *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, avec une Préface de Léopold Sédar Senghor, Paris 1961, S. 153-166. Französischsprachige Zitate stammen aus dieser Ausgabe.

¹²⁷ Birago Diop, „Liguidi-Malgam“, übersetzt von Christel Dobenecker, in: Ders., *Geistertöchter. Die Geschichten des Amadou Koumba*, mit einem Nachwort von János Riesz, Wuppertal 1998, S. 264-274. Der Band enthält Erzählungen aus den Sammelbänden *Les contes d'Amadou Koumba* und *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Deutschsprachige Zitate stammen aus dieser Ausgabe, auf sie beziehen sich die im Text angegebenen Seitenzahlen. Meine Untersuchung bezieht sich hauptsächlich auf die deutsche Übersetzung, soweit diese mir erlaubt, Aspekte hervorzuheben, auf die ich eingehen möchte. Hin und wieder werde ich auf die französische Originalfassung (frz. O.) zurückgreifen. Die deutsche Übersetzung wird dann neben dem Original zitiert, wodurch Unzulänglichkeiten der Übersetzung deutlich werden.

einen Schatz von Gold und Silber. Anstatt sich darüber zu freuen, ist er stark beunruhigt, denn seine Frau Noaga, die Alte, die kein Geheimnis für sich behalten kann, könnte Naba, dem Herrscher, den Fund verraten und ihren Mann damit in Schwierigkeiten bringen. Auf Anraten von Biga, dem Kaninchen, trifft Nitjéma Vorkehrungen, um sich vor den Folgen der Geschwätzigkeit seiner Frau zu schützen. Erst dann teilt er ihr seinen Fund mit. Beide holen den Schatz heim. Während Nitjéma, im Gefühl des neuen Reichtums, sich neue Werkzeuge schmieden lässt und sich besseres Hirse-bier gönnt, lädt Noaga ständig Gäste von nah und fern ein, mit denen sie feiert und schlemmt. Darüber kommt es zu Streitigkeiten zwischen den Eheleuten. Als Nitjémas Frau daraufhin zu Naba läuft, um ihm das Geheimnis ihres Mannes zu verraten, sucht der Herrscher mit seinem Gefolge Nitjéma, den Ältesten, auf, um sich den Schatz aushändigen zu lassen. Aber an der Stelle, an der die Eheleute den Schatz versteckt hatten, finden sie nur Getreidevorräte. Die Frau besteht darauf, dass im Haus ein enormer Schatz versteckt sei, und beginnt die Umstände zu beschreiben, unter denen Gold und Silber heimgebracht worden seien. Da der Plan ihres Ehemannes darin bestanden hat, sie beim Abtransport des Schatzes mit verwirrenden Erklärungen zu täuschen, klingen all ihre Aussagen so abstrus, dass sie für eine Verrückte gehalten und von Naba und seinem Gefolge an einen ihrem Mann unbekanntem Ort gebracht wird. Der Bauer heiratet eine andere Frau, verlässt das Dorf, und gründet Ligu-di-Malgam.

Diese Sage wird von einem Erzähler nacherzählt, der als seine Quelle einen Nachfahren Nitjémas, Nitjéma, den *Alten*, benennt, um die Geschichte zu authentisieren. Er gibt vor, diese Geschichte so nachzuerzählen, wie sie ihm in Erinnerung geblieben sei. Dabei, so möchte ich zeigen, macht er in seiner Darstellung zwar Gebrauch von denselben Erzähltechniken wie sein Gewährsmann, nämlich von den typischen Techniken eines mündlichen Erzählens. Er problematisiert aber das durch das Märchen übermittelte Wissen mit seinem ‚aufgeklärten‘ Bewusstsein.

Wie bereits bei Couchoro, kann man erst Recht bei Birago Diop von einer ‚doppelten literarischen Sozialisation‘ sprechen, einer Sozialisation einerseits durch „die früh erworbene literarische Kompetenz in seiner senegale-

sichen Muttersprache *Wolof*“ und andererseits durch „sein intensives Studium der französischen Literatur“.¹²⁸

Nicht nur in seinen fünfbändigen *Mémoires*¹²⁹, sondern auch in seinem erzählerischen Werk berichtet Diop mehr oder weniger ausführlich über sein Leben, insbesondere über seine primäre Sozialisation in der Tradition der Oralität. So schreibt er in seinem Vorwort zum Band *Geistertöchter*: „Ich habe, ein Kind noch, an den Quellen getrunken, viele weise Worte vernommen und einige wenige behalten.“¹³⁰ Die ‚vielen weisen Worte‘ verdankt er verschiedenen ‚Meistern des Wortes‘. So gelten Diops Mutter und seine Großmutter als diejenigen, die als Erste sein Interesse für die mündliche Überlieferung geweckt haben. Sein Umgang mit Griots¹³¹, vor allem mit Amadou Koumba N’Gom, dem Griot seiner Familie mütterlicherseits, fördert seine Vertrautheit mit der mündlichen Erzählkunst. Anderen Griots und Geschichtenerzählern begegnet Diop als ‚Buschveterinär‘ auf seinen Dienstreisen in den westafrikanischen Gebieten:

Bei manchen Tournéen kommt es zu unvorhergesehenen Zwischenfällen: Pannen mit dem Wagen, plötzlich auftauchende Hindernisse, eingestürzte Brücken, unpassierbare Wege oder Furten. Dafür entschädigen dann wieder Ruhepausen, die Birago Diop zur Sammlung und Einkehr nutzt.¹³²

¹²⁸ János Riesz, „Birago Diop (Senegal) als Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert“, a. a. O., S. 251.

¹²⁹ Bd. I: *La Plume rabouée*, 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.

¹³⁰ Birago Diop, „Vorwort“ zu: *Geistertöchter. Die Geschichten des Amadou Koumba*, a. a. O., S. 7-9, hier S. 7 f.

¹³¹ Diop schreibt im Vorwort zu dem Sammelband *Geistertöchter* über die Griots, denen er begegnet sei: „Ich habe die letzten M’Bandakatt – singende und tanzende Clowns – gesehen und gehört; ich habe die Ritikatt auf ihrer einsaitigen Geige, die aus einer mit Eidechsenhaut bespannten Kalebasse bestand, ein Rosshaar zum Sprechen, Lachen und Weinen bringen hören. Ich habe die Lavankatt gehört, die in einem Zuge den gesamten Koran rezitierten und, um sich von der Anstrengung zu erholen, auf Kosten der hässlichen jungen Mädchen und der geizigen Alten Satiren in die heiligen Verse einstreuten.“ (8)

¹³² János Riesz, *Französisch in Afrika. Herrschaft durch Sprache*, Frankfurt am Main 1998, S. 223 f.

Die Erzählung *Liguidi-Malgam* mag bei einer dieser Tournées entstanden sein.

Während seines Aufenthaltes im Initiationshaus *Case des Hommes* sammelt Diop als Jugendlicher weitere Erfahrungen in mündlicher Überlieferung. Bei dieser Initiation werden ihm zusammen mit Gleichaltrigen die *Kassaks* erzählt. Diese vermitteln mit geheimnisvollen Versen ein esoterisches Wissen.

Insgesamt prägt die orale Tradition Diops Leben und Werk. Die früh gehörten Lieder und Erzählungen werden von Diop so aus- und umgeformt, dass seine Erinnerung an sie als Heilmittel gegen das von ihm in Frankreich empfundene Heimweh wirkt:

[Das] flüchtige Heraufbeschwören der nicht allzu fernen Vergangenheit erleichterte mir das Leben in der Fremde, linderte für einen Moment das quälende Heimweh und brachte noch einmal die heiteren, trauten Stunden zurück, die man erst schätzen lernt, wenn sie vorüber sind.¹³³

Diops primäre ästhetische Sozialisation in der Tradition der Oralität beeinflusst erheblich seine späteren literarischen Werke, wie seine Märchensammelbände belegen. In seiner Erzählkunst schließt sich Diop den ‚Meistern des Wortes‘ an, bei denen er viel gelernt hat:

In das feste Gewebe seiner [Amadou Koumbas, A. A.] Geschichten und seiner Sätze, dessen untadelige Fäden ich nutze, habe ich, ein ungeschickter Weber, mit zögerndem Schiffchen einige Streifen weben wollen, um ein Tuch zu fertigen, in dem Großmutter, käme sie noch einmal zurück, die Baumwolle gefunden hätte, die sie als erste spann; und Amadou Koumba wird darin den – zweifellos viel weniger lebhaften – Farbenglanz der schönen Stoffe wieder erkennen, die er einst für mich webte.¹³⁴

Diop ist sich bewusst, dass sich ein mündlich überlieferter Text zwangsläufig verändert, wenn er verschriftlicht wird. Momente des mündlichen Erzählens wie die Erzählatmosphäre, die Stimme sowie die Mimik und Gestik des Erzählers sind, wenn das Erzählen verschriftlicht wird, am schwersten wiederzugeben. Da es sich bei denjenigen, die den oralen Text verschriftlichen, zumeist um ‚aufgeklärte‘ Sammler handelt, kann es nicht ausbleiben, dass der Text an ‚Wunderbarem‘ einbüßt. Die Sammler und Nacherzähler

¹³³ Birago Diop, „Vorwort“, a. a. O., S. 8.

¹³⁴ Ebd.

tendieren nämlich dazu, den mündlichen Text zu entzaubern. Die durch Verschriftlichung herbeigeführten Veränderungen eines bislang nur mündlich weiter erzählten Textes hat Diop selbst empfunden und so beschrieben:

Wenn ich in alldem, was ich berichtete, die Atmosphäre nicht zu schildern weiß, die als Zuhörer mich und jene umgab, die ich sah – aufmerksam, erschauernd oder nachdenklich – so deshalb, weil ich zum Mann geworden, also kein richtiges Kind mehr bin und darum unfähig, Wunderbares nachzubilden. Vor allem fehlen mir die Stimme, die Begeisterung und die Mimik meines alten Grioten.¹³⁵

Allerdings findet sich Diop nicht mit diesen ‚Schwächen‘ ab. Er ist ganz im Gegenteil ständig darum bemüht, seine Geschichten so wiederzugeben, wie sie ihm früher erzählt wurden.

Die Fähigkeit, mündliche Erzählungen zu verschriftlichen, erwirbt Diop bei seiner Beschäftigung mit der französischen Literatur, für die er sich in seiner Schulzeit zu interessieren beginnt. Sein Interesse für die französische Sprache beschreibt Diop in einem Interview folgendermaßen:

Arrivé au Lycée Faidherbe de Saint-Louis [...] je m'étais jeté littéralement sur le français, vieux, ancien et nouveau pour posséder les mots qui répondaient exactement à mon Wolof vernaculaire.¹³⁶

Die Lektüre französischer Schriftsteller wie Rabelais, Montaigne und Corneille trugen zu Diops ästhetischer Sozialisation in der europäischen Literaturtradition bei.¹³⁷ Durch die Lektüre kolonialer Afrikaforscher wie Dela-

¹³⁵ Birago Diop, „Vorwort“, a. a. O., S. 9.

¹³⁶ [Am Faidherbe-Gymnasium von Saint-Louis hatte ich mich auf das Französische buchstäblich gestürzt, auf das alte und das moderne Französisch, um Wörter zu erlernen, die dem Wolof, meiner Vernakularsprache, genau entsprachen.] Bernard Magnier, „J'avais appris à lire pour pouvoir écrire“, entretien avec Birago Diop, *Notre Librairie*, 81 (octobre-décembre 1985), S.62-69, zitiert nach: János Riesz, „Birago Diop (Senegal) als Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert“, a. a. O., S. 251. [Übersetzt von mir, A. A.]

¹³⁷ In seinem Memoirenband *La plume raboutée* berichtet Diop, dass er beim Verschriftlichen seiner Märchen nicht auf zeitgenössische Schriftsteller, sondern immer auf Rabelais und Montaigne, manchmal auf Corneille oder Anatole France, selten auf Voltaire zurückgegriffen habe, um Entsprechungen für die Wörter zu finden, deren Übersetzung aus dem Wolof ins moderne Französische sich als unzulänglich erwies. Vgl. Birago Diop, *La plume raboutée*, a. a. O., S. 221 f.

fosse, Hardy und Monteil entdeckt Diop den Wert und die Schönheit der traditionellen afrikanischen Kulturen.¹³⁸

Diop studiert in Frankreich und heiratet eine Französin. Während seines Studiums in Toulouse liest er mit großem Interesse verschiedene Zeitschriften der ‚Mouvements Nègres‘. In Paris trifft er mit der schwarzafrikanischen und antillanischen Intelligenz zusammen, darunter Léopold Sédar Senghor, Ousmane Socé, Léon-Gontran Damas und Aimé Césaire, den späteren Gründern der *Négritude*-Bewegung. Das Ziel dieser Bewegung war, die durch die Kolonisation diskriminierten Kulturen der Schwarzen zu rehabilitieren. Über Diops Verhältnis zu ihr schreibt Riesz:

In diesem Umfeld bekommt Birago Diop auch die Anregung, die ihm seit seiner Kindheit vertrauten mündlich überlieferten Erzählungen wieder aufzugreifen und literarisch für den Geschmack einer nicht nur afrikanischen Leserschaft aufzubereiten.¹³⁹

Diop begnügt sich also mitnichten damit, das mündlich überlieferte Erzählgut so wiederzugeben, wie er es gehört hat. Auch distanziert er sich von den Sammlungen europäischer Ethnologen, deren Interesse darin bestanden habe, das Primitive, das Exotische sowie das ‚Unzulängliche‘ an der afrikanischen Kultur zu demonstrieren. Insofern stellt Diops Schreibweise einen Einschnitt in der afrikanischen Literatur dar. Ihm gelingt eine thematische, kompositorische und erzähltechnische *Transformation* mündlich überlieferter Erzählungen, indem er sich auf die französische Schreibtradition stützt, die er sich während der Schulzeit und beim Studium in Frankreich angeeignet hat. Seine Erzählungen sind deswegen von einer doppelten ästhetischen Zugehörigkeit geprägt. In diesem Sinne kann Diop als ‚Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst‘ betrachtet werden:

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) Erzählkunst und leben gerade-

¹³⁸ Vgl. dazu: János Riesz, „Birago Diop - Dichter in Prosa“, Nachwort zu: Birago Diop, *Geistertöchter*, a. a. O., S. 297.

¹³⁹ János Riesz, „Birago Diop - Dichter in Prosa“, Nachwort zu: Birago Diop, *Geistertöchter*, a. a. O., S. 300.

zu von der Spannung zwischen einem ‚entspannten‘ mündlichen Erzählen und einem ‚ausgespannten‘ kunstvollen Erzählen.¹⁴⁰

Zu Diops Verdiensten gehört einerseits, den Weg für einen Paradigmenwechsel in der Erzähltradition Schwarzafrikas bereitet zu haben, indem er auf andere Weise und mit anderen Zielen als die europäischen Ethnologen orale Texte übersetzt und verschriftlicht hat und dadurch für sie ein breiteres Publikum gewinnen konnte; und dass es ihm andererseits gelungen ist, die von ihm gesammelten mündlichen Erzählungen zu re-funktionalisieren. Dabei übernehmen diese Erzählungen neue Funktionen, die sich im Kampf für die Anerkennung der Kulturen der Schwarzen als sehr wirkungsvoll erweisen.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in *Liguidi-Malgam*

1.1 Zum Aufbau der Erzählung

Liguidi-Malgam besteht wie die meisten Erzählungen Diops aus zwei Teilen, aus einem ‚einführenden Teil‘ und der ‚eigentlichen Geschichte‘. In dem ‚einführenden Teil‘ beschreibt ein Ich-Erzähler, der hier als Diops *Alter ego* angesehen werden kann, die Umstände, unter denen er zu der Geschichte gekommen ist, die er erzählen werde. Der Erzähler berichtet aber nicht nur über gegenwärtige Konstellationen, sondern besinnt sich bei dieser Gelegenheit auch auf seine früheren Reisen in dem Gebiet. Er berichtet des Weiteren über sein Verhältnis zu dessen Bewohnern. Doch wird schon im zweiten Absatz des Textes die Aufmerksamkeit der Leser auf den Dorfnamen ‚Liguidi-Malgam‘ gelenkt und die Bedeutung dieses Namens mitgeteilt: „Gold kommt mir gelegen“ (264). Die darauf folgenden Absätze entfernen sich aber wieder von diesem Namen und seiner Bedeutung und berichten stattdessen über die durch die Reifenpanne verursachten Veränderungen der Pläne des Reisenden. Auf die ‚eigentliche Geschichte‘ macht der Erzähler am Ende des einführenden Teils durch den Hinweis neugierig, er habe die Zwangspause in Liguidi-Malgam „nicht zu bereuen“ (266) gehabt. Das habe an dem „Kreis“ gelegen, der sich dort in den Abendstunden

¹⁴⁰ János Riesz, „Birago Diop (Senegal) als Erneuerer afrikanischer Erzählkunst im 20. Jahrhundert“, a. a. O., S. 265.

„allmählich um die alten Märchenerzählerinnen und Geschichtenerzähler bildete“ (267).

Der Ich-Erzähler des einführenden Teils führt dann die Figur ein, von der er an jenem Abend die Geschichte über die Gründung des Dorfes gehört habe. Es ist Nitjéma, der Alte, der „vor langer Zeit mit Awa, seiner Frau, in die Heimat zurückgekehrt war“ (ebd.). Man erfährt dann auch noch, wie es sich zugetragen hatte, dass Nitjéma, der Alte, die Heimat hatte verlassen müssen.

Nachdem der Ich-Erzähler dem Alten noch eine Flasche Rum gereicht hat, beginnt dieser, die ‚eigentliche Geschichte‘ zu erzählen. Sie handelt von Nitjéma, dem Ältesten, einem Vorfahren Nitjémas, des Alten, und von der alten Noaga, seiner Frau. Anlass, die Geschichte zu erzählen, gibt Nitjéma, dem Alten, seine Klage, dass die eigene Frau, Awa, die er aus der Fremde mitgebracht habe, den „gleichen Charakter“ habe wie Noaga, die Frau seines Vorfahren Nitjéma, dass er selbst aber nicht über dessen „Weisheit und List“ verfüge, so daß er an dessen Stelle „längst verloren“ gewesen sei (268). Wenn dieser Vergleich Nitjéma, den Alten, dazu bringt, die Geschichte von seinem Vorfahren zu erzählen, so ist das Ergebnis seiner Erzählung, dass verständlich wird, warum das Dorf bei seiner Gründung den Namen „Gold kommt mir gelegen“ erhalten hat.

Im Gegensatz zu dem einführenden Bericht wird die ‚eigentliche Geschichte‘ linear erzählt. Sie lässt sich in vier Handlungsphasen gliedern.

Die erste Phase (267-270) lässt sich unter dem Stichwort ‚Fund‘ zusammenfassen. Nitjéma, der Vorfahr, entdeckt bei der Feldarbeit einen Schatz:

Als er mit einem Schlag seiner Hacke einen der vielen Termitenhügel aufriß, die sich auf dem gerodeten Stück Land zwischen den vertrockneten Baumstümpfen erhoben, erblickte er darin Haufen von Gold und Silber. (269)

Durch diesen Fund ist Nitjéma, der Vorfahr, zunächst eher beunruhigt als beglückt; denn er weiß nicht, wie er seinen Schatz vor dem Herrscher geheim halten könne. Seine Frau Noaga ist geschwätzig, und er hat zu befürchten, dass sie das Geheimnis ausplaudern werde. Da taucht Biga, das Kaninchen, auf und hilft Nitjéma, dem Ältesten, mit seinen Ratschlägen aus der Klemme. Biga lässt sich von dem besorgten Bauern zu einer Reuse führen, die dieser im Fluss ausgelegt hat. Ein paar Fische haben sich darin verfangen:

„Wirf die kleinen Fische wieder ins Wasser“, sagte Biga, das Kaninchen, „und behalte den dicken Wels mit dem großen Schnurrbart. Häng ihn an den dicksten Ast des Karitébaumes dort. Setz mich in die Reuse und laß sie am Ufer liegen. Hole deine Frau und räume mit ihr zusammen den Termitenhügel leer, dann fischst du mich und nimmst anschließend den Wels. Dieser Schnauzbärtige hat ein zähes Leben und stirbt nicht eher, als daß du ihm mit einem Pfeil den Garaus machst.“ (270)

Die zweite Phase (270-272) kann unter dem Stichwort ‚Mitteilung‘ zusammengefasst werden. In dieser Phase erzählt Nitjéma, der Vorfahr, seiner Frau von seinem Fund. Er hebt mit ihr zusammen den Schatz. Dabei hält er sich an Bigas Anordnungen. Das Kaninchen wird in der Reuse ‚gefischt‘ und der an einen Ast gehängte dicke Wels durch einen Pfeil getötet. Mit dem Schatz nach Hause zurückgekehrt, vernimmt Noaga das „Hohnge-lächter“ der Schakale und macht ihren Mann darauf aufmerksam. Dieser aber antwortet: „’Das sind die Seelen, die in der Abenddämmerung Naba, unseren gottlosen Herrscher, peinigen, wie du wohl weißt.’“ (271 f.) Eine ähnlich überraschende Antwort bekommt Noaga von ihrem Ehemann, als sie sich durch das Heulen der Hyänen beunruhigt zeigt: „’Aber nein, du weißt sehr wohl, daß es keine Hyänen sind, sondern Geister, die wie immer in Vollmondnächten kommen und Rechenschaft fordern von Naba, der sich oft über sie lustig macht.’“ (272) Beim mitternächtlichen Brüllen der Löwen gibt Nitjéma, der Vorfahr, seiner Frau zu verstehen, „’nicht die Löwen brüllen, es sind die Vorfäter, die zurückkommen, um Naba, den Herrscher, zu holen, der sich niemals um sie gekümmert hat.’“ (272)

Das Stichwort für die dritte Phase (272-273) könnte ‚Verrat des Fundes‘ lauten. Die gehobenen Schätze machen Noaga verschwenderisch:

In jenen Tagen lud Noaga, die Alte, nicht nur Verwandte, Nachbarinnen und Freundinnen aus dem Dorf, aus benachbarten Dörfern bei sich zu Hause ein, sondern auch aus anderen, fernen Dörfern; sie füllte Krüge mit Dolo, tötete Schafe, Ziegen und Hunde und bereitete sie zu. Von morgens bis abends wurde im Haus nur gefeiert und geschlemmt. (272)

Nitjéma, der Vorfahr, kann das Verhalten seiner Frau nicht mehr ertragen. Er macht ihr Vorwürfe, streitet sich mit ihr und schlägt sie am Ende. Daraufhin scheut sich Noaga nicht, „das ganze Dorf aufzuhetzen“, sich zum Naba zu flüchten, sich bei ihm über die Trunksucht, die Gewalttätigkeit

und den Geiz ihres Mannes zu beklagen und ihm zu verraten, dabei seien „die Speicher zu Hause voller Gold und Silber“ (273). Damit erreicht das Erzählen seinen Spannungshöhepunkt.

In der vierten und abschließenden Phase des Handlungsablaufs (273-274), die mit dem Stichwort ‚Bestrafung der Verräterin‘ versehen werden könnte, begibt sich Naba mit seinem Gefolge zu Nitjéma, dem Vorfahren, um ihn wegen des verheimlichten Schatzes zur Rechenschaft zu ziehen. Nitjéma aber leugnet, einen Schatz zu besitzen. In den Krügen, in denen der Schatz nach den Angaben seiner Frau versteckt sei, werden aber nur Hirse, Bohnen und Karitémandeln gefunden. Als Noaga auf ihrer Aussage besteht und versichert, ihr Mann habe den Schatz beiseite geschafft, spielt Nitjéma, der Vorfahr, den Erstaunten und erklärt, dass seine Frau den Verstand verloren haben müsse. Der Herrscher wird allmählich ungeduldig, und so fühlt sich Noaga bemüßigt, die Umstände genau zu beschreiben, unter denen sie und ihr Mann den Schatz geborgen haben:

„Ich den Verstand verloren?“ empörte sich die Streitsüchtige. „Erinnere dich, wie ich mich erinnere. An dem Tag war nichts zu essen im Haus, weil du mit deinem Fischfang auf dich warten ließest. Das habe ich dir vorgehalten, als du kamst und mir von dem Schatz erzähltest, den du gefunden hattest. Als wir uns aufmachten, um all das Gold und Silber zu holen, hast du einen Wels, der oben im Karitébaum zappelte, heruntergeschossen, und zwar, nachdem dir der Hase, der sich im Fluß in der Reuse gefangen hatte, entwischt war.“ (274)

Obwohl Naba und sein Gefolge bereits besorgte Blicke auf Noaga werfen, setzt diese ihren Bericht unbeirrt fort:

„Und als wir nach Hause kamen, hast du zu mir gesagt, das Hohngelächter der Schakale, das ich zu hören glaubte, seien Seelen, die Naba, den Herrscher, peinigten. Und das Geheule der Hyänen, das wir hörten, als ich das Essen brachte, werde von Geistern verursacht, die von Naba, dem Herrscher, Rechenschaft forderten. Und das Gebrüll, das der Wind herantrug, sei kein Löwengebrüll, sondern das Gemurmel der Vorfäter, die Naba, den Herrscher, holen würden, weil er sich nicht genug um sie gekümmert hätte.“ (ebd.)

Diese verworrenen und den Herrscher beleidigenden Äußerungen bringen Noagas Angaben über den Schatz ihres Ehemannes in Misskredit. Sie wird für verrückt gehalten und fortgeschafft. Nach dieser Schlussepisode endet die Erzählung mit dem Hinweis darauf, Nitjéma, der Älteste, habe sich eine

andere Frau genommen und mit dieser das Dorf Liguide-Malgam gegründet.

1.2 Zur Erzählsituation

Die Erzählung beginnt mit dem Bericht eines anonymen Ich-Erzählers. Bei einer Dienstreise muss der Ich-Erzähler in dem Dorf Liguide-Malgam Rast machen, weil der Wagen, mit dem er unterwegs ist, eine Panne hat. Der Dorfname klingt besonders schön in den Ohren des Erzählers, der sich Gedanken über den Ursprung des Dorfes macht:

Der Name des Dorfes hatte mir gefallen, oder besser, er hatte mich durchdrungen, wie euch bestimmte Worte durch ihren Klang, ihre Musik ergreifen. Als ich die Übersetzung erfuhr, „Gold kommt mir gelegen“, zog ich für mich daraus sofort den Schluß, daß das Dorf vor langer, sehr langer, sehr, sehr langer Zeit gegründet worden sein mußte, noch ehe es im Lande Kauris gab, die von den ersten Sklavenhändlern vom Ufer des großen Meeres hergebracht worden waren. Die Kauris, das Muschelgeld, das von den Münzen entthront wurde, die in zunehmendem Maße die Geldscheine ersetzten, welche in den Augen des oder derjenigen, die auf den Märkten irgend etwas zu verkaufen hatten, geringeren Wert besaßen. (264 f.)

Der Ich-Erzähler entfernt sich dann aber wieder von dem Thema ‚Liguide-Malgam‘ und berichtet über frühere Reisen in dem Gebiet. Diese Abschweifung macht die Erzählung spannend und verstärkt die Erwartungen der Leser. Dann gibt der Ich-Erzähler die Stimmung des Festes ‚Gemetzeln unter den Raubtieren‘ wieder, das mit seiner Ankunft in dem Dorf zusammenfällt:

Was mich bei dem Gemetzeln unter den Raubtieren, das im Dorf mit tiefen Zügen aus der Kalebasse, Dolo, dem Hirsebier, und mit Tamtams gefeiert wurde, vor allem zurückhielt und mich daran hinderte, an jenem Abend den Hauptort des Distrikts zu erreichen, war der Kreis, der sich allmählich um die alten Märchenerzählerinnen und Geschichtenerzähler bildete. (266 f.)

Durch den Hinweis „an jenem Abend“ erfahren die Leser von der Erzählzeit der vom Ich-Erzähler erzählten Geschichte. Derselbe Zeitpunkt wird in der deutschen Übersetzung als Erzählzeit für die von ihm nacherzählte Geschichte gekennzeichnet. Denn dort heißt es: „Von den Erzählungen *jenen Abends* ist mir eine besonders in Erinnerung geblieben.“ (267, H. v. m., A.

A.)¹⁴¹ Wäre dieser Passus dem Original gemäß ins Deutsche übersetzt worden, so würde wie dort die temporale Deixis ‚am heutigen Abend‘ auf die Erzählergegenwart im Text hinweisen. Auch die personalen Deiktika ‚ich‘, ‚mich‘, ‚mir‘ ‚wir‘ sowie der Gebrauch des Präsens Indikativ im ‚einführenden Teil‘ sind deutliche Hinweise auf die Gegenwart des Ich-Erzählers, der dadurch eine Gleichzeitigkeit zwischen sich und den Lesern suggeriert und damit eine der mündlichen ähnliche Erzählsituation simuliert.

Der Ich-Erzähler möchte die Geschichte weitergeben, allerdings nicht so wie er sie erzählen gehört hat, sondern wie er sich an sie erinnert: „Ich gebe sie so wieder, wie ich sie behalten habe.“ (269) Bei einer so entstehenden Darstellung reflektiert der Ich-Erzähler die ursprüngliche Erzählung durch eigene Kommentare und Bewertungen.

Die im Liguidi-Malgam von Diops Erzählung gesprochene Sprache ist *Moré*.¹⁴² In dem Dorf wird in dieser Sprache gesungen und erzählt. Manche Lieder und Geschichten bekommt der Ich-Erzähler nicht mit, weil er kein *Moré* kann. Aber manches errät er aus der herrschenden Stimmung, anderes, weil sein Dolmetscher es ihm übersetzt:

Mußte ich Maurisch können, um zu verstehen, was in dieser klaren, tiefblauen Nacht erzählt und vor allem gesungen wurde? Ich erriet vieles! Aloys übersetzte sie mir, die Gesänge, die Geschichten und Erzählungen, und ich schrieb sie auf. (267)

Zwischen den Erzählzeiten des Textes und den Zeiten, in denen sich jeweils die Handlung abspielt, bestehen in den verschiedenen Teilen der Erzählung unterschiedlich große Abstände. Bereits im ‚einführenden Teil‘ erlaubt sich der Ich-Erzähler Rückblenden auf Ereignisse, die vor der Er-

¹⁴¹ In der Originalfassung heißt es: „De ces dits, il me souvient, ce soir, d’un.“ Birago Diop, „Liguidi-Malgam“, in: *Les Nouveaux contes d’Amadou Koumba*, a. a. O., S. 153-166, hier S. 156. Eine dem Wortlaut des Originals entsprechende deutsche Übersetzung würde lauten: „Von jenen Erzählungen erinnere ich mich am heutigen Abend an eine.“ (Übersetzt von mir, A. A.)

¹⁴² In der deutschen Übersetzung wird das mit ‚Maurisch‘ wiedergegeben. Diese Übersetzung ist meines Erachtens irreführend, weil sich ‚Maurisch‘ auf die Sprache der Mauren, der Einwohner von Mauretanien, bezieht, während ‚Moré‘ die Sprache der *Mossi* ist.

zählzeit stattgefunden haben. Er berichtet zum Beispiel von einer Reise, die er zwei Monate vor der Erzählzeit unternommen hatte:

Zwei Monate vor dieser Dienstreise war ich bis zur Goldküste und zur nördlichen Spitze von Togo gefahren und hatte zwischen Wagadugu und Dapango genau siebenundfünfzig Umleitungen erlebt. (265)

Die Rückblende auf die Lebensgeschichte des Erzählers Nitjéma, des Alten, greift auf eine längst vergangene Zeit zurück. Nach dem Bericht über die Reisen, die Nitjéma, der Alte, in seiner Jugend unternommen habe, stellt der Ich-Erzähler fest:

Doch das lag weit, so weit zurück! Und von denen, die ihm an diesem Abend zuhörten wie ich, ihn im Gegensatz zu mir aber sofort verstanden, wußten sehr wenige, wann er aus den Ebenen des Nordens zurückgekehrt war. (267 f.)

Die Handlung in der ‚eigentlichen Geschichte‘ geht auf eine noch viel weiter zurückliegende Zeit zurück. Nitjéma, der Alte, datiert sie auf die Lebenszeit des „Vaters des Großvaters des Urururgroßvaters meines Vaters“ (268).

Auf der zeitlichen Entfernung des Geschehens und dem vorgerückten Alter des Geschichtenerzählers beruhen sowohl die Mythisierung als auch die Glaubwürdigkeit des Erzählten, denn im traditionellen Afrika sind alte Leute Bewahrer des mündlichen Wissens. Sie halten alte Weisheiten in Verwahrung und werden nicht zuletzt deswegen sehr verehrt. Indem die zeitliche Entfernung für die Mythisierung des Erzählten sorgt, begünstigt sie gleichzeitig seine Fiktionalität und damit seine ‚Literarizität‘.

1.3 Zur Erzählerfigur

In dem einführenden Teil der Erzählung führt der Ich-Erzähler seinen Gewährsmann Nitjéma, den Alten, ein, eine Erzählerfigur, von der er die von ihm weitererzählte Geschichte gehört habe. Die Erzählerfigur wird ausführlich vorgestellt. Bereits sein Name, Nitjéma, der Alte, ist ein Hinweis darauf, dass es sich um einen der ältesten Männer in dem Dorf handele. Er hat viele Erfahrungen im Leben gesammelt. In seiner Jugend ist es ihm nicht gelungen, den Brautpreis „zusammenzusparen“. Selbst eine dreimalige Reise zu Fuß nach Bawku und Kumasi hat ihm nicht dazu verholfen. Er hat sich der Zwangsrekrutierung für den Bau der Eisenbahnlinie Thiès-Kayes entzogen und ist „ins Herz des Sudans“ (267) geflüchtet. Er ist dann ir-

gendwann nach Hause zurückgekehrt, mit Awa, „einer Frau mit hellerer Haut als die einheimischen Frauen, einer Frau, die er dort im Land des Sandes geheiratet hatte“ (268).

Dann beginnt Nitjéma, der Alte, von seiner Frau Awa zu erzählen. Er stellt sie dar als eine Frau, die kein Geheimnis bewahren könne:

In Awas Adern, so zart wie Pfeifenrohre, mußte noch Fulbe-, Bella- und sicherlich auch Beidane-Blut fließen, denn sie konnte niemals, so sagte Nitjéma, der Alte, bis ins hohe Alter hinein, auch nur einen einzigen Tag ein Geheimnis bewahren. (ebd.)

Awas Benehmen passt nicht zu dem der Frauen von Liguidi-Malgam. Sie wird als ein Störfaktor der ursprünglich harmonischen Beziehungen zwischen den Dorfbewohnern und Nitjéma, dem Alten, dargestellt. (vgl. ebd.) Nitjéma, der Alte, beschreibt seine Frau in deren Gegenwart, indem er mit dem Finger auf sie zeigt:

„Die da“, sagte Nitjéma, der Alte, indem er mit seinem knotigen, zitternden Zeigefinger auf die alte Awa wies, deren Runzeln der Schein des Reisigfeuers in sich aufnahm, das ihre schlaffen Wangen erhellte und errötete, „die da hat genau den gleichen Charakter wie Noaga, die Alte, die erste Frau des Vaters des Großvaters des Urururgroßvaters meines Vaters, die erste Frau von Nitjéma, dem Ältesten, brummig, weinerlich, faul und verschwenderisch, gemein und klatschsüchtig. Genauso wie die älteste Frau meines Clans.“ (268)

Dabei trinkt Nitjéma, der Alte, zwischendurch einen Schluck Hirsebier oder Rum. Als er eine Pause macht, kommentiert der Ich-Erzähler das wie folgt:

Nitjéma, der Alte, hatte innegehalten, als wollte er all den Groll wiederkäuen, der seinen Vorfahr, Nitjéma, den Ältesten, erstickt hatte, einen Groll, den ein kräftiger Schluck Dolo tief in seinen Bauch hinabspülte. (269)

Das Erzählen Nitjémas, des Alten, ist insofern situativ, als die Gegenwart seiner Frau in ihm die Geschichte seines Vorfahren hervorruft. In dem ‚einführenden Teil‘ entsteht dadurch eine Abschweifung, die den Erzählstart verlangsamt. Es lässt sich fragen, ob überhaupt die einführenden Hinweise bereits zum Erzählen selbst gehören. Auch den Ich-Erzähler scheint diese Frage zu beschäftigen, denn er schwankt diesbezüglich zwischen verschiedenen Formulierungen: „Er [Nitjéma] nahm seine Erzählung auf, oder vielmehr, er begann mit ihr.“ (ebd.) Damit legt der Ich-Erzähler sich

schließlich doch fest, dass für ihn die die Erzählsituation kennzeichnenden Schilderungen noch nicht zu der von Nitjéma, dem Alten, erzählten Geschichte gehören. Aber auch wenn sie nicht unmittelbar mit der Erzählung in Verbindung gebracht werden können, haben sie doch eine wichtige erzählerische Funktion. Sie führen nämlich vor, wie der Erzähler in seinem Thema sozusagen Fuß fasst. Wirkungsästhetisch macht die Art und Weise, wie Nitjéma, der Alte, auf die Situation eingeht, bevor er zu erzählen beginnt, als retardierendes Moment die Erzählung spannend und erregt die Aufmerksamkeit des Lesers. In dieser Hinsicht verkörpert Nitjéma, der Alte, den Typus des traditionellen afrikanischen Erzählers.

Im ‚einführenden Teil‘ der Erzählung kommen Dialoge nicht vor. Dieser Tatbestand intensiviert die Mittelbarkeit des Erzähldiskurses und damit die ‚Literarizität‘ des Erzählens.¹⁴³ Aber als am Ende dieses Teils Nitjéma, der Alte, die Anwesenheit seiner Frau zum Anlass nimmt, die Geschichte seines Vorfahren zu erzählen, da erreicht der Vorbericht des Ich-Erzählers seinen Höhepunkt und geht in die direkte Rede des Alten über.

In der ‚eigentlichen Geschichte‘ hingegen kommen szenische Dialoge häufig vor. Nachdem Nitjéma, der Vorfahre, Biga, dem Kaninchen, mitgeteilt hat, worüber er sich Sorgen macht, entsteht folgender Dialog zwischen beiden:

„Hast du eine Reuse, alter Nitjéma?“ fragte das kleine Kaninchen.

„Ja, ich habe sie in der Morgendämmerung im Fluß ausgelegt.“

„Gehen wir zum Fluß und sehen nach, was in der Reuse ist“, schlug Biga, das Kaninchen, vor. (270)

In diesem Dialog interveniert Biga mit einer Frage und einer Aufforderung. Dabei spielt das Kaninchen die Rolle eines Beraters. Nitjéma, der Vorfahr, übernimmt die passive Rolle des den Rat Annehmenden. Aus dem Dialog zwischen ihm und Biga bekommt Nitjéma, der Vorfahr, Anweisungen für seine spätere Handlungsweise. Der Dialog bekommt dadurch eine zentrale Funktion für die ‚eigentliche Geschichte‘ in *Liguidi-Malgam*.

Auch in andern Fällen bestimmen Dialoge den Ablauf. Ebenfalls sehr wichtig für die Geschichte sind nämlich die szenischen Dialoge zwischen Nitjéma, dem Vorfahren, und seiner Frau, der alten Noaga. Wie der alte

¹⁴³ Vgl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979, S. 204.

Bauer seine Frau über den Schatz auf seinem Acker unterrichtet, wird in folgendem Dialog dargestellt:

„Frau, schnell! Komm schnell! Ich habe mitten auf dem Feld einen Schatz gefunden. Komm schnell!“

„Das soll mir ein schöner Schatz sein“, rief Noaga, die Alte. „Unterdessen brennt das Feuer, und es ist nichts im Topf als Wasser, und das ist nicht einmal gesalzen. Wo ist die Reuse, die du heute Morgen mitgenommen hast?“

„Stimmt, Frau, du hast recht! Über all dem Gold und Silber habe ich den Fischfang vergessen. Gib mir meinen Bogen und drei Pfeile, ich habe in den Karitébäumen Perlhühner gehört. Nimm zwei Behälter, Frau, nimm zwei Behälter.“ (270)

Dieser Dialog gibt wichtige Informationen über die Geschlechterrollen in der in der Erzählung dargestellten Gesellschaft der *Mossi*. Dort übernimmt der Ehemann die Bestellung der Felder, die Jagd und den Fischfang. Seiner Frau obliegt unter Anderem die Nahrungszubereitung. Mit dieser Rollenverteilung hängt der Geschlechterdiskurs zusammen, der sich aus dem Dialog zwischen Nitjéma, dem Vorfahren, und Noaga, der Alten, über das Hohngelächter der Schakale, das Heulen der Hyänen und das Brüllen der Löwen ablesen lässt. (vgl. 272) Die Frau wird hier als ein Wesen dargestellt, das vor allem ängstlich und leichtgläubig ist. Nitjéma, der Vorfahr, nutzt den in der Gesellschaft herrschenden Diskurs über die Leichtgläubigkeit des weiblichen Geschlechtes, um seine Frau ‚Unsinniges‘ glauben zu machen.

Ein weiterer szenischer Dialog ist durch einen scharfen und kämpferischen Ton gekennzeichnet. Dieser Dialog erfolgt zwischen Naba, dem Herrscher, Nitjéma, dem Vorfahren, und Noaga, der Alten. Nachdem Noaga, die Alte, ihren Ehemann bei Naba denunziert hat, führt sie Naba und sein Gefolge zu Nitjémas Anwesen. Der Herrscher verlangt die Aushändigung des Schatzes. Nitjéma leugnet, einen Schatz zu besitzen. Seine Frau aber besteht darauf, dass sich ein Schatz im Hause befinde. Dieser szenische Dialog wird wie folgt wiedergegeben:

„Wo ist der Schatz, von dem deine Frau spricht?“ erkundigte sich der Naba.

„Welcher Schatz?“ fragte Nitjéma, der Älteste, erstaunt zurück.

„Dort!“ sagte die Frau, indem sie auf einen der großen Krüge zeigte, die der Vorratshaltung dienten.

Man prüfte den Krug und auch all die anderen Krüge, die nur Hirse, Bohnen und Karitémandeln enthielten. Von einem Schatz keine Spur!

„Er hat ihn beiseitegeschafft! Er hat ihn beiseitegeschafft!“ kreischte die alte Frau.

„Ich weiß nicht, worum es eigentlich geht“, sagte Nitjéma, der Älteste.

„Du weißt besser als ich, wovon ich spreche! Von all dem Gold und Silber, das wir, du und ich, einen halben Tag lang vom Feld zum Haus geschleppt haben!“

„Gold? Silber? Ein Schatz? Vom Feld zum Haus? Frau, du hast wirklich den Verstand verloren.“

„Und wo war dieser Schatz?“ fragte Naba, der Herrscher, ungeduldig. „Und wann hast du ihn gefunden und heimgetragen?“ (273)

Auffällig ist in diesem Dialog Noagas Hartnäckigkeit, ihren Ehemann zu beschuldigen. Diese Hartnäckigkeit wird im weiteren Verlauf des Dialogs für die Außenstehenden zunehmend unverständlich, als nämlich Noaga von den Erklärungen berichtet, die ihr Mann ihr für das Geschrei der Tiere gegeben habe. Damit entwickelt sich der Dialog zu einer dramatischen Pointe: „Allen war bewusst, dass die Geister den Verstand der armen alten Noaga davongetragen hatten. Nabas Leute ergriffen Noaga und führten sie mit sich fort.“ (274)

Die szenischen Dialoge dienen in der ‚eigentlichen Geschichte‘ der lebendigen Darstellung des Geschehens. Unter erzählstrategischen Gesichtspunkten unterscheidet sich der Ich-Erzähler kaum von seinem Gewährsmann. Beim Vergleich des Ich-Erzählers und der Erzählerfigur auf erzähltechnischer Ebene lassen sich erstaunliche Ähnlichkeiten feststellen. Der Ich-Erzähler gibt die von Nitjéma, dem Alten, erzählte Geschichte in der Tat nicht nur so wieder, wie er sie behalten hat. Indem er seinerseits langsam in die ‚eigentliche Geschichte‘ einführt, übernimmt er die Erzähltechnik seines Gewährsmannes. Es handelt sich um dieselbe Erzähltechnik, die der Autor Birago Diop bei seinem eigenen Gewährsmann hatte studieren können, bei dem Griot Amadou Koumba, den er zur Titelfigur für zwei seiner Märchensammelbände gemacht hat.

Über Erzählanfänge bei Amadou Koumba schreibt Diop:

Aus seiner Geschichte heraustreten - oft, nachdem er kaum in sie eingetreten war - und sie dann um so wirkungsvoller wieder aufnehmen, so machte es für gewöhnlich Amadou Koumba [...] Oft entführte er uns, auf das Wort eines Zuhörers hin, weit, sehr weit zurück in die Zeit. Oft auch war es ein Mann, der

gerade vorüberging, die Geste einer Frau, die aus seinem Gedächtnis Geschichten und Worte der Weisheit aufleben ließen, die der Großvater seines Großvaters von seinem Großvater gehört hatte.¹⁴⁴

Beim Vergleich zwischen dem Ich-Erzähler und der Erzählerfigur in *Liguidi-Malgam* fällt auch eine Ähnlichkeit der Erzählzeit auf: Sowohl der Ich-Erzähler als auch die Erzählerfigur Nitjéma, der Alte, erzählen ihre Geschichte am Abend. Dass der Abend die Zeit des Erzählens sei, hatte Diop schon als Kind von seiner Großmutter gelernt:

Wenn ich auf Großmutter Frage, ob ich schon schlafe, nicht mehr antwortete oder wenn ich sie verneinte, sagte meine Mutter einfach: „Er muß ins Bett“, und Großmutter hob mich von der Matte auf, die kühl wurde in der Nachtluft, und legte mich ins Bett, nachdem ich ihr mit schlaftrunkener Stimme das Versprechen abgenommen hatte, am nächsten Abend - denn in den heißen Ländern darf man erst nach Anbruch der Nacht Geschichten erzählen - in der Erzählung fortzufahren.¹⁴⁵

1.4 Zum Wunderbaren in *Liguidi-Malgam*

Beschreibungen und Berichte im ‚einführenden Teil‘ der Erzählung scheinen realitätsgetreu. Vor allem die genannten geographischen Namen und die Erwähnung realhistorischer Ereignisse verleihen der Erzählweise im ‚einführenden Teil‘ einen realistischen Charakter. *Liguidi-Malgam* existiert als reale Ortschaft. Es ist ein Dorf der *Mossi*, eines Volkes im Süden von Burkina-Faso (damals Obervolta), dessen Sprache *Moré* heißt. Auf der Strecke, die der Ich-Erzähler auf seiner Reise zurücklegt, werden geographische Ortschaften wie ‚Wagadugu‘ und ‚Dapango‘ (265) genannt. Der Bau der Eisenbahnlinie Thiès-Kayes (vgl. 267) ist ein Meilenstein in der Geschichte der französischen Kolonialherrschaft in Westafrika.¹⁴⁶ Von der

¹⁴⁴ Birago Diop, „Fari, die Eselin“, in: *Geistertöchter*, a. a. O., S. 11-17, hier S. 11.

¹⁴⁵ „Vorrede“ zu *Geistertöchter*, a. a. O., S. 7.

¹⁴⁶ Diese Bahnstrecke (667 km), eher bekannt unter der Bezeichnung ‚Dakar-Niger‘, verbindet Senegal (Thiès) mit Mali (Kayes) und wurde zwischen 1907 und 1924 gebaut. Markantestes Ereignis in der Geschichte dieser Bahnstrecke ist der legendäre Streik der Eisenbahner von 1947, der sechs Monate und zehn Tage gedauert hat. Literarisch wurde er zum Beispiel von dem senegalesischen Schriftsteller Ousmane Sembène behandelt, in dessen 1960 in Paris erschienenem Roman *Les bouts de bois de Dieu. Banti maan Yälla*. [Dt.: *Gottes Holzstücke*, Frankfurt am Main 1988.]

realistischen Welt des ‚einführenden Teils‘ führt der Autor den Leser allmählich in die Welt des Wunderbaren, wie sie für ein Märchen charakteristisch ist. Damit führt der Autor die Leser sozusagen „in den Innenraum des Erzählens und des Erzählten, über die Schwelle des Verzauberns und des Sich-verzaubern-Lassens“.¹⁴⁷ Die Wirkung eines solchen Übergangs wird durch die Erzählzeit ‚Abend‘ verstärkt, der der Übergang vom Tag zur Nacht ist. In den traditionellen Kulturen Afrikas werden Tag und Nacht jeweils als Zeit für Menschen und für Geister betrachtet.

Herausragende Momente eines Wunderbaren in der Erzählung sind die Aufdeckung eines Schatzes in einem Termitenhügel und das sprechende und kluge Ratschläge gebende Kaninchen. Die Entdeckung eines „Haufens von Gold und Silber“ ist insofern ein Wunder, als sie nicht zum menschlichen Alltag gehört und nur in der Logik eines Märchens als selbstverständlich gelten kann. In demselben Sinne lässt der Autor ein sprechendes Kaninchen auftreten, das sich mit Nitjéma, dem Vorfahren, unterhält und ihn berät. Biga, das Kaninchen, ist eine Märchenfigur bei den *Mossi*, ein Pendant von Leuk, dem Hasen, der in der Erzähltradition der *Wolof* in Senegal auftritt. Leuk, der Hase, kommt in Diops Erzählungen ebenfalls immer wieder als Held oder Helfer vor. Beiden Märchenfiguren, die ein und denselben Aktanten repräsentieren, ist gemeinsam, dass sie im Sinne des russischen Strukturalisten und Märchenforschers Vladimir Propp in den Märchen der jeweiligen Kultur dieselbe *Funktion*¹⁴⁸ erfüllen. Sie verkörpern beide List und Schläue. Diese Eigenschaften erlauben ihnen, böartige Figuren sogar dann reinzulegen, wenn diese ihnen überlegen sind. In der Erzählung *Liguidi-Malgam* erfüllt Biga, das Kaninchen, die Funktion eines Helfers: Es hilft der Hauptfigur Nitjéma, dem Vorfahren, aus einer schwierigen Situation herauszukommen. Die Tatsache, dass Diop in der Erzählung

¹⁴⁷ János Riesz, *Birago Diop – Dichter in Prosa*, a. a. O., S. 302.

¹⁴⁸ Unter ‚Funktion‘ versteht Propp die Aktion einer handelnden Person, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Handlungsverlauf definiert wird. Laut Propp sind ‚Funktionen‘ die grundlegenden narrativen Einheiten eines Märchens. Ihre Reihenfolge im Handlungsverlauf sei unabänderlich. Dieselben Funktionen tauchten in allen Märchen auf. Die Funktionen seien unabhängig von den Personen, die sie erfüllen. Vgl. dazu: Vladimir J. Propp, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main 1975.

den Figurennamen ‚Biga, das Kaninchen‘ dem von ihm zur Erfüllung derselben Funktion sonst verwendeten Namen ‚Leuk, der Hase‘ vorzieht, bezweckt eine realitätsgetreue Darstellung des Geschehens: Der Figurenname ‚Biga‘ statt ‚Leuk‘ hebt das Lokalkolorit hervor.

Eng verbunden mit dem Verständnis des Wunderbaren im Text ist die Bestrafung von Noaga, der Alten, für die verleumderische Anzeige ihres Ehemanns. Sie wird trotz der Wahrhaftigkeit ihrer Aussage nicht ernst genommen, weil die Bewohner von Liguidi-Malgam mythisch denken. Aufgrund ihrer mythischen Denkweise gelangen die Dorfbewohner schnell zu dem Schluss, dass „die Geister den Verstand der armen alten Noaga davongetragen hatten“ (274). Noagas Aussagen zur Beglaubigung ihrer Darstellung müssen im Sinne der mythischen Denkweise in dem Sinne ernst genommen werden, dass sie nicht von einem ‚normalen‘ Menschen gemacht werden könnten. Noaga redet über Geister. Um aber das zu tun, muss sie, der mythisch geprägten Mentalität der Dorfbewohner zufolge, selber von Geistern besessen sein. Daher muss sie unter Quarantäne gestellt und kuriert werden.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Das Paradebeispiel eines solchen Falles findet sich in Diops Erzählung ‚Sarzan‘. Vgl. Birago Diop, ‚Sarzan‘, in: *Geistertöchter*, a. a. O., S. 143-156. Dort kehrt der aus einem westafrikanischen Dorf namens Duguba stammende Thiémokho Kéita nach seinem Dienst in der französischen Kolonialarmee in sein Dorf zurück. Er hat zuvor von dem Kreiskommandanten die Aufgabe bekommen, die Seinen zu ‚zivilisieren‘. Diese Aufgabe bedeutet für den Heimkehrer: mit der Tradition zu brechen, die Glaubensvorstellungen zu zerstören, den ‚Aberglauben‘ auszurotten. (vgl. 153) Die von den Dorfbewohnern durchgeführten Riten betrachtet er als ‚barbarische Sitten‘. (vgl.147) Die Reaktion der Geister auf die traditionsfeindlichen Handlungen des Sergeanten Kéita lässt nicht auf sich warten: „Die Seelen hatten von seinem Verstand Besitz ergriffen und schrien ihre Angst heraus.“ (154) Alles, was von da an aus seinem Mund kommt, dient der Klage über die Vernachlässigung der Tradition und der Götter durch die Menschen. Als Beispiel sei eine Strophe aus seinem Klage-Gedicht zitiert: „Verwaist ist der Fluß, der sich furchtsam windet. / Er beweint sein Volk, / Das an erloschenen Ufern / Ziellos irrt, die Heimat nicht findet.“ (155) Dadurch verliert Kéita seine Identität als Mensch: „Keiner wagte jemals wieder, ihn bei seinem richtigen Namen zu nennen, denn die Geister und die Vorfahren hatten einen anderen Menschen aus ihm gemacht. Für die Dorfbewohner war Thiémokho Kéita gestorben; es gab nur noch Sarzan - Sarzan, den Verrückten.“ (156)

Der Umgang mit Wunderbarem ist Bestandteil des Sakralen in der Kultur der Bewohner von Liguidi-Malgam. Das Wunderbare spielt eine besondere Rolle in den mündlichen Erzählungen der traditionellen Gesellschaften Schwarzafrikas. Es weist vor allem auf eine rational nicht erfaßbare Dimension der Wirklichkeit hin:

Dans ces récits et dans la réalité traditionnelle négro-africaine, le merveilleux n'est rien d'autre que cette surréalité qui côtoie le réel et qui est un aspect fondamental de la société traditionnelle africaine.¹⁵⁰

2. Zur Sprache der Erzählung

2.1 Wiederholungen

Wiederholungen kommen sowohl im ‚einführenden Teil‘ als auch in der ‚eigentlichen Geschichte‘ vor. Fast litaneihaft wiederholt werden die Namen des Erzählers, „Nitjéma, der Alte“, und seines Vorfahren, „Nitjéma, der Älteste“.

Der Ich-Erzähler verwendet die Technik der Wiederholung, um zum Ausdruck zu bringen, wie lange die Gründung von Liguidi-Malgam zurückliege. Als er den Namen des Dorfes erfährt, schließt er aus ihm, dass dieses „vor langer, sehr langer, sehr, sehr langer Zeit gegründet worden sein mußte“ (264). Auch die Erzählerfigur Nitjéma, der Alte, benutzt an einer Stelle die Rhetorik der Wiederholung, um die längst vergangene Lebenszeit seines Vorfahren zu beschwören, als er diesen als „Vater des Großvaters des Urururgroßvaters meines Vaters“ (268) bezeichnet.

In beiden Beispielen dient die Wiederholung der Bildung einer Gradation. In der ‚eigentlichen Geschichte‘ wird die Technik der Wiederholung von Noaga verwendet, als sie die Aufmerksamkeit ihres Ehemannes auf das Brüllen der Löwen lenken möchte: „Nitjéma! Nitjéma!“, rief die alte Noaga, indem sie ihren schlafenden Mann schüttelte.“ (272) Als der Schatz nicht, wie von ihr erwartet, in den Vorratskrügen zu finden ist, bekräftigt Noaga ihren Verdacht gegenüber ihrem Mann mit einer Wiederholung:

¹⁵⁰ „In diesen Erzählungen und in der schwarzafrikanischen traditionellen Wirklichkeit ist das Wunderbare nichts anderes als diese Surrealität, die an das Reale grenzt und die ein grundlegender Aspekt der traditionellen afrikanischen Gesellschaft ist.“ Amadou Koné, *Du récit oral au roman moderne. Etude sur les avatars de la tradition héroïque dans le roman africain*, Abidjan 1985, S. 49. [Übersetzt von mir, A. A.]

„,Er hat ihn beiseitegeschafft! Er hat ihn beiseitegeschafft!“ (273) Um demgegenüber seine Unschuld zu beteuern, intensiviert Nitjéma, der Vorfahr, durch Wiederholung seine Anrede an den Herrscher: „,Aber Naba, Naba, ich weiß überhaupt nichts davon.“ (ebd.) Die Wiederholung wird in der Figurenrede also verwendet, um auf eine Person einzuwirken oder um auf einer Aussage zu bestehen.

2.2 Sprachliche Interferenzen

Einige Besonderheiten afrikanischer Sprachen sind gleichsam im Hintergrund des französischen Originaltextes zu spüren. Das trifft insbesondere auf die Satzstruktur, auf stilistische Wendungen und auf afrophone Entlehnungen zu. Da Birago Diop kein *Mossi* und *Moré* nicht seine Muttersprache ist, ist davon auszugehen, dass die im Hintergrund des Französischen rumorende afrikanische Sprache *Wolof* ist, die Muttersprache des Autors. Allerdings erscheint in den Bildern und vor allem in den Entlehnungen das *Moré*, also die Sprache, in der die Geschichte ursprünglich erzählt wurde. *Moré* und *Wolof* sind bekanntlich nach wie vor überwiegend mündlich verwendete Sprachen. Bei ihrem Einwirken auf den französischsprachigen Text handelt es mithin um Spuren der Mündlichkeit. Im Folgenden möchte ich auf konkrete Beispiele eingehen.

2.2.1 Metaphern

Eine Reihe von Metaphern, die ihre Herkunft nicht in der französischen Sprache haben, prägt den Text. So erfahren die Leser im ‚einführenden Teil‘ von der Heimkehr Nitjémas, des Alten, nach Liguidi-Malgam und von seiner Reintegration in die Dorfgemeinschaft mit folgendem Bild:

Von den Märkten zu den Arbeiten auf dem Feld, so war er langsam, im Rhythmus der Monde, Regenzeiten, Jahre, zurückgekommen und hatte seinen Platz in Liguidi-Malgam wieder eingenommen. (268)

Dabei werden weder Kalendertage noch -wochen noch -monate, sondern jahreszeitliche Abläufe zu Maßeinheiten der Zeit. Diese Art und Weise, die Zeit zu messen, ist vor allem für Kulturen typisch, die überwiegend auf Mündlichkeit beruhen. „Ebenso wie der konkretere Teil eines Vokabulars, das die in einer Gesellschaft dominanten Interessen reflektiert“, so Jack Goody und Ian Watt, „sind [in oralen Kulturen, A. A.] die abstrakteren Ka-

tegorien häufig eng mit der allgemein anerkannten Terminologie für praktische Zwecke verknüpft.“¹⁵¹ Die Zeitdauer wird nicht durch Berechnungen, sondern im Hinblick auf unmittelbar beobachtbare bzw. reale Ereignisse erfasst.¹⁵²

In der ‚eigentlichen Geschichte‘ wird die geschwätzig Noaga, die Frau von Nitjéma, dem Vorfahren, durch folgende Metapher gekennzeichnet: „[...] die Zunge von Noaga, der Vorfahrin, war länger als ihre gesamten Perlenschnüre, wenn man sie aneinanderfügte.“ (269) Um die Beschuldigungen seiner Frau zu entwerten, fragt Nitjéma, der Vorfahr, Naba, den Herrscher: „Was kann euch diese Frau schon sagen, die vollkommen den Verstand verloren hat?“ (273) In der französischen Originalfassung gebraucht Nitjéma, der Vorfahr, eine bildhafte Sprache, um seine Frau zu diskreditieren. Dort heißt es nämlich: „Que peut bien vous raconter cette femme dont la tête est complètement partie ?“ (frz. O. 164)¹⁵³

In der folgenden Markierung der Tageszeit wird das Bildhafte der französischen Wendung auch durch die deutsche Übersetzung vermittelt. Es heißt nämlich beim Brüllen der Löwen: „Die Erde war kalt.“ (272) Ein solcher Satz ist einigermaßen rätselhaft für einen Leser, der mit der Metaphorik afrikanischer Sprachen nicht vertraut ist. Der Satz könnte den Eindruck erwecken, es gehe um eine meteorologische oder bodenkundliche Angabe. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um eine Zeitangabe, wie sie einer schriftlosen Kultur eigen ist. Die Metapher hat bei Diop ihren Ursprung vermutlich in der *Wolof*-Sprache. In seiner Erzählung „Die Haxe“ bezieht sie sich nämlich explizit auf das Morgengrauen: „Der Boden ist noch nicht kalt, der erste Hahn hat noch nicht gekräht.“¹⁵⁴ Und bei der genannten Erzählung handelt es sich um eine Geschichte aus der oralen Tradition der *Wolof*.

¹⁵¹ Jack Goody/Ian Watt, „Konsequenzen der Literalität“, in: Jack Goody (Hrsg.), *Literalität in traditionellen Gesellschaften*, a.a.O., S. 45-104, hier S. 49.

¹⁵² Vgl. Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, a. a. O., S. 50.

¹⁵³ Wörtlich übersetzt heißt das auf Deutsch: „Was kann euch diese Frau schon erzählen, deren Kopf völlig weggegangen ist?“ Die deutsche Übersetzung berücksichtigt nicht den metaphorischen Signifikanten, sondern begnügt sich mit dessen Signifikat.

¹⁵⁴ Birago Diop, „Die Haxe“, in: *Geistertöchter*, a. a. O., S. 157-166, hier S. 164.

Die meisten metaphorischen Wendungen, die im Text vorkommen, sind afrophoner Herkunft. Sie weisen auf die Verwurzelung des Textes in der afrikanischen Tradition hin.

2.2.2 Afrikanische Namen

In der Erzählung von Birago Diop erscheinen häufig Namen afrikanischer Herkunft. Dabei handelt es sich um Anthroponyme, um Toponymika und um andere Eigennamen, die aus afrikanischen Sprachen entlehnt sind.

Anthroponyme wie Nitjéma, Noaga, Awa gehören zum Namenrepertoire der *Mossi*. Auffällig bei Diop sind die zu den Anthroponymen appositionell stehenden Attribute: ‚Nitjéma, der Alte‘, ‚Nitjéma, der Älteste‘/ Nitjéma, der Vorfahr‘, ‚Noaga, die Vorfahrin‘/ ‚Noaga, die Alte‘. Dieselbe Feststellung gilt für den Adelstitel ‚Naba, der Herrscher‘ und für den Tiernamen ‚Biga, das Kaninchen‘/ ‚Biga, das Kleine‘/ ‚Biga, das kleine Kaninchen‘. Bei ‚Naba, der Herrscher‘ und ‚Biga, das Kaninchen‘ ist das beigefügte Nomen eine Übersetzung des *moré*-Nomens ins Französische bzw. ins Deutsche. Daraus ergibt sich eine Art von Tautologie, die Lesern, welche nicht aus der Kultur der *Mossi* stammen, die Lektüre des Textes erleichtert. Im ‚einführenden Teil‘ bezieht sich die Apposition auch zweimal auf den Beruf des Namenträgers: ‚Aloys, der Chauffeur‘ (264), ‚Bamoye, der Krankenpfleger‘ (266).

Bei dem Namen ‚Nitjéma‘ ermöglicht die Apposition, den Geschichtenerzähler Nitjéma von seinem gleichnamigen Vorfahren zu unterscheiden. Dass beide Personen ein und denselben Namen tragen, kann darauf zurückgeführt werden, dass der Tradition und Kultur der *Mossi* der Gedanke der Seelenwanderung geläufig ist. In dieser Konstellation ist Nitjéma, der *Alte*, nichts anderes als die Reinkarnation von Nitjéma, dem *Ältesten*.¹⁵⁵ Die Apposition zum Namen hat in oralen Kulturen die Funktion eines *Epitheton ornans*.

¹⁵⁵ Dieser Aspekt der westafrikanischen Kultur erscheint auch in Diops Erzählung „Sarzan“. Vgl. dazu: Birago Diop, *Geistertöchter*, a. a. O., S. 143-156. Ein dort eingerechtes Gedicht enthält folgende Verse: „Die Toten sind nicht tot / [...] Die Toten sind nicht von uns gegangen, / Sie leben in den Brüsten der Frauen, / Sie leben in den schreienden Kindern.“ (150)

Auch Toponymika stammen in Diops Erzählung aus einer afrikanischen Sprache. Der Dorfname ‚Liguidi-Malgam‘ kommt aus dem *Moré* und wird ins Französische übersetzt durch ‚L’argent m’arrange‘ (frz. O. 153) und ins Deutsche durch ‚Gold kommt mir gelegen‘. (264) Auch andere Toponymika wie ‚Tengodogo‘ (264), ‚Wagadugu‘ (265) und ‚Kumasi‘ (267) sind afrikanischer Herkunft.

2.2.3 Entlehnungen aus afrikanischen Sprachen

Besonders interessante Beispiele für Spuren afrikanischer Sprachen im Text der Erzählung sind die Lehnwörter. Sowohl im ‚einführenden Teil‘ als auch in der ‚eigentlichen Geschichte‘ tauchen Lehnwörter afrophoner Herkunft auf. So erfährt der Leser, dass in Liguidi-Malgam ‚Dolo‘, das lokale Hirsebier, getrunken wird. (vgl. 272 u. 268 ff.) Der Baum, an dessen Zweige Nitjéma, der Vorfahr, den schnurrbärtigen Wels gehängt hat, heißt ‚Karitébaum‘ (270), nach dem *wolof*-Wort ‚karité‘, das inzwischen ins Französische eingegangen ist. Biga, das kleine Kaninchen, grüßt mit ‚lafi!lafi!‘ (269), einer bei den *Mossi* gebräuchlichen Grußformel.

Da einige andere Lehnwörter nicht in die deutsche Übersetzung übernommen wurden, beziehe ich mich auf die französische Originalfassung, um weitere interessante Beispiele zu geben. Die Hacke, mit der Nitjéma, der Vorfahr, sein Feld bearbeitet, ist ein ‚daba‘ (frz. O. 162), das Feld selber wird ‚lougan‘ (frz. O. 160) genannt. Solche Wörter bezeichnen Gegenstände, Sachverhalte oder Begebenheiten, die typisch für die Region sind, in der sich die Geschichte abspielt. In eine andere Sprache lassen sie sich nicht übersetzen, ohne die örtlichen Verhältnisse aus den Augen zu verlieren.

3. Zu einem durch die Erzählung vermittelten Wissen

3.1 ‚Extrinsektes‘ Wissen als ein kulturelles, historisches und geographisches Wissen

Ein extrinsektes Wissen findet sich überwiegend im ‚einführenden Teil‘. Das historische Wissen bezieht sich auf die Währung und auf Gegebenheiten.

ten der französischen Kolonialzeit in dem westafrikanischen Gebiet, das Schauplatz der Erzählung ist.

So erfährt der Leser, dass die Kauri-Muscheln „von den ersten Sklavenhändlern vom Ufer des Großen Meeres hergebracht worden waren“ (264). Das Muschelgeld sei an die Stelle des Goldes getreten und seinerseits durch Papiergeld ersetzt worden, dem gegenüber sich die Verkäufer vor Ort allerdings skeptisch gezeigt hätten. Bevorzugt worden seien Münzen, die die Kauris „entthront“ (ebd.) hätten. Auf solche realhistorische Fakten greift der wohlunterrichtete Ich-Erzähler zurück, als er den Dorfnamen ‚Liguidi-Malgam‘ hört und sich eine Meinung von dessen Ursprung bilden möchte. Es muss hier angemerkt werden, dass sich das *moré*-Wort ‚liguidi‘ - genauso wie das französische Wort ‚argent‘ - primär auf eine Edelmetallwährung bezieht. Nach den vom Ich-Erzähler angestellten Überlegungen käme der Name des Dorfes daher, dass das Dorf gegründet worden sei, als man als Zahlungsmittel dem Papiergeld noch Edelmetall vorgezogen habe. In diesem Zusammenhang sind die französische - ‚L’argent m’arrange‘ - und die deutsche Übersetzung - ‚Gold kommt mir gelegen‘ - im Sinne von ‚Ich bevorzuge Münzen‘ zu verstehen.¹⁵⁶

Zu dieser ‚aufgeklärt‘ numismatischen Auseinandersetzung mit dem Ursprung und der Bedeutung des Dorfsnamens steht eine mythische Herangehensweise an die Geschichte des Dorfes im Gegensatz. Diese Herangehensweise bringt die Erzählerfigur Nitjéma, der Alte, in die Erzählung ein. Die von Nitjéma, dem Alten, erzählte Geschichte erweist sich als eine ätiologische Sage, durch die er den Dorfnamen ‚Liguidi-Malgam‘ erklären kann. Insofern steht das durch die Sage vermittelte Wissen über den Ursprung des Dorfnamens in Opposition zum ‚wissenschaftlichen‘ Wissen des aufgeklärten Ich-Erzählers.

Ferner vermittelt die von Nitjéma, dem Alten, erzählte Geschichte als ein Stück *Oral history* Informationen über die Gründung des Dorfes ‚Liguidi-Malgam‘. Sie erinnert ihre Hörer vor Ort zum Beispiel an den Namen und die Person des Dorfgründers. Leser der Geschichte erfahren durch sie, wie

¹⁵⁶ Möglicherweise hat die deutsche Übersetzerin an Metallgeld gedacht, als sie das französische Wort ‚argent‘ durch ‚Gold‘ übersetzte.

junge Leute aus dieser Region Afrikas ins Exil gingen, um „sich der Rekrutierung für den Bau der Eisenbahnlinie Thiès-Kayes zu entziehen“ (267). Kulturgeschichtlich gesehen, gibt der Text Informationen über die Sitten und Bräuche des in der Erzählung dargestellten *Mossi*-Volks, wie zum Beispiel über das Volksfest „Gemetzel unter den Raubtieren“, das im Dorf „mit tiefen Zügen aus der Kalebasse, Dolo, dem Hirsebier, und mit Tamtams“ (266 f.) gefeiert wird. Zu den Feierlichkeiten gehört auch, dass aus diesem Anlass Märchen und andere Geschichten erzählt werden. Anlass für das Fest ist der Sieg, den die Dorfbewohner einst über die Raubtiere davon getragen haben, die sie ständig bedrohten. Mit diesem Fest zelebrieren die Dorfbewohner ihren Stolz darüber, die Raubtiere in der Umgebung ihres Dorfes unschädlich gemacht zu haben, um ihre Lebenswelt zu sichern. Die Agrarwirtschaft, die Jagd und das Fischen, so erfährt man, sind die üblichen beruflichen Beschäftigungen der Dorfbewohner. Zu den Essgewohnheiten der *Mossi* gehören folgende Nahrungsmittel: Getreide wie Hirse, Bohnen und Karitémandeln (vgl. 273), Schaf-, Ziegen- und Hundefleisch (vgl. 272) sowie Kaninchen (vgl. 271) und Fisch (vgl. 272). Dolo, ein Hirsebier, ist das Lieblingsgetränk der Dorfbewohner. ‚Boule‘ war zu der Zeit, da der Ich-Erzähler seine Dienstreisen in der Region machte, das Lieblingsspiel der Bewohner von Tenkodogo, der Stadt, in deren Nähe das Dorf Liguide-Malgam liegt.

Was das Wissen über die politische Verfassung angeht, so wird in der ‚eigentlichen Geschichte‘ vermittelt, dass über die *Mossi* lokale „Herrscher“ gesetzt seien, die den Titel ‚Naba‘ tragen.

Das geographische Wissen, das aus dem Text hervortritt, betrifft vor allem die Strecke, die der Ich-Erzähler zurücklegen muss, um zu seinem Reiseziel Tenkodogo zu gelangen. Dadurch werden Informationen über die geographische Situierung gewisser Ortschaften gegeben. So erfährt der Leser am Erzählanfang, dass Liguide-Malgam „vor den Toren von Tenkodogo“ (264), und an anderer Stelle, dass es in einem „Land zwischen den beiden Volta“ (266) liegt.

3.2 Zu einem ‚intrinseken‘ Wissen

In der Erzählung wird großer Arbeitseifer gefeiert und belohnt. Nitjéma, der Vorfahr, wird mit Gold und Silber dafür ‚belohnt‘, dass er mit Eifer bei seiner Arbeit ist:

Nitjéma, der Vorfahr, widmete sich seit dem Morgen der Feldarbeit. Die Sonne prallte auf seinen gebeugten Rücken. Als er mit einem Schlag seiner Hacke einen der vielen Termitenhügel aufriß, die sich auf dem gerodeten Stück Land zwischen den vertrockneten Baumstümpfen erhoben, erblickte er darin Haufen von Gold und Silber. (269)

Auf der andern Seite tadelt die Erzählung Awa, weil sie die gleichen Laster wie Noaga habe, die Frau von Nitjéma, dem Ältesten. Beiden Frauen ist gemeinsam, dass sie „brummig, weinerlich, faul und verschwenderisch, gemein und klatschsüchtig“ (268) seien. Ein solches Verhalten ist nicht vereinbar mit den (ungeschriebenen) Regeln des Moralkodexes in Liguidi-Malgam. Dies erklärt die Kluft, die zwischen Awa und den Dorfbewohnern entstanden ist:

In Awas Adern, so zart wie Pfeifenrohre, mußte noch Fulbe-, Bella- und sicherlich auch Beidane-Blut fließen, denn sie konnte niemals, so sagte Nitjéma, der Alte, bis ins hohe Alter hinein, auch nur einen einzigen Tag ein Geheimnis bewahren. Jeder dort, wo er hingehört! Awa hatte sich in Liguidi-Malgam nie heimisch gefühlt. (ebd.)

Nitjéma, der Alte, ist allerdings von Awas Außenseitertum am schwersten betroffen. Er muss die Reaktion der Dorfbewohner ertragen und haftet damit sozusagen stellvertretend für Awas Unarten:

Geschrei, Klagen, Beschuldigungen, sagte Nitjéma, der Alte, [...] alles prasselte auf ihn nieder, den armen Ehemann, den bei seiner Rückkehr doch alle mit offenen Armen empfangen hatte[n]. (ebd.)

In der ‚eigentlichen Geschichte‘ wird Noaga, die Alte, dafür bestraft, dass sie ihren Ehemann denunziert hat. Die Unfähigkeit, die eigenen Emotionen zu kontrollieren oder ein Geheimnis für sich zu behalten, wird in der Gesellschaft der *Mossi* als Unart verpönt. Noagas Aussage beruht auf Tatsachen. Trotzdem wird diese Frau nach der Logik der Erzählung bestraft: „Nabas Leute ergriffen Noaga und führten sie mit sich fort. Ihr Mann fragte niemals, wohin.“ (274) Damit wird nicht die Wahrheit desavouiert, sondern die übelwollende Denunziation.

Abschließende Bemerkungen

Die Analyse der Erzählung *Liguidi-Malgam* zeigt, dass der Ich-Erzähler dieselben Erzähltechniken wie sein Gewährsmann verwendet, um die Geschichte wiederzugeben, die dieser mündlich erzählt hat. Der Ich-Erzähler erscheint in mancher Hinsicht als das *Alter ego* des Schriftstellers Birago Diop. Damit erweist sich der Text als Beleg für Diops doppelte literarische Sozialisation, einer Sozialisation sowohl in der Erzähltradition der afrikanischen oralen Kultur als auch in der französischen Schriftkultur und Literatur. Die Erzählung, die in ihrem Kern als mündlich ausgegeben wird, weist in ihren kompositorischen und sprachlichen Eigenarten in der Tat den Duktus eines mündlichen Erzählens auf. Dabei werden Mythos und Historiographie, Wunderbares und Realität, mythische und aufgeklärte Denkweisen miteinander verbunden und gehen eine gelungene Symbiose ein. Der Autor lässt den Ich-Erzähler den Ursprung und die Bedeutung des Dorfnamens „Liguidi-Malgam“ unter Zuhilfenahme historiographischer Kenntnisse ergründen. Dadurch, dass er diesen Erklärungsversuch neben der durch Nitjéma, den Alten, mitgeteilten mythischen Version stehen lässt, relativiert er das Wissen, das durch die von diesem erzählte Geschichte vermittelt wird, ohne es doch zu annullieren.

Das mündliche Erzählen fungiert im Text als eine Unterhaltungstätigkeit, denn es erfolgt im Rahmen eines Festes. Seine ästhetischen Besonderheiten dienen einer lebendigen Darstellung des erzählten Geschehens und einer Wiedergabe des Lokalkolorits. Des Weiteren erfüllt das mündliche Erzählen didaktische, soziale und moralische Funktionen. Didaktisch gesehen unterrichtet der Geschichtenerzähler durch sein Erzählen über die Geschichte des Volkes, dem er angehört. Für die jüngeren Zuhörer und auch für den ortsfremden Ich-Erzähler ist dieses Erzählen sehr informativ. Für die älteren einheimischen Zuhörer ist es eine Gelegenheit, das kollektive Gedächtnis zu aktualisieren und sich daran zu erinnern, was die Dorfbewohner miteinander verbindet. Darin liegt die soziale Funktion des mündlichen Erzählens. Die Tatsache, dass sich mehrere Personen um einen Erzähler scharen, um einer Episode aus der gemeinsamen Geschichte zu lauschen, stärkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit und den Gesellschaftssinn der Dorfbewohner. Wichtig für die Aufrechterhaltung der Gruppenko-

häsion und des Gesellschaftssinnes ist die Beachtung des Moralkodexes, der die zwischenmenschlichen Beziehungen im Dorf reguliert. Das mündliche Erzählen nimmt diese Funktion wahr, indem es Laster wie Niedertracht, Klatsch- und Verschwendungssucht anprangert und dagegen Fleiß und Schläue als Tugenden würdigt.

Der Autor Birago Diop hat bekundet, wie die Erinnerung an das Geschichtenerzählen in seiner Kindheit und Jugend für ihn ein Mittel gegen das in der Fremde empfundene Heimweh gewesen sei. So ist es wohl nicht falsch, eine Erzählung wie *Liguidi-Malgam* mit der *Négritude*-Bewegung in Zusammenhang zu bringen. Tatsächlich hat Léopold Sédar Senghor das Vorwort zu dem Sammelband verfasst, der auch diese Erzählung enthält. Durch sie und andere Erzählungen ihrer Art hat Diop einen Beitrag zum Kampf für eine Rehabilitierung der afrikanischen Kulturen geleistet, deren Bild durch die Kolonisation verdunkelt wurde. Diop geht es beim Sammeln von mündlichem Erzählgut darum, die afrikanischen Kulturen gegen die dominante Kultur der Kolonisatoren in Wert zu setzen, im Wissen darum, dass, wie die Widmung zu dem Sammelband *Geistertöchter* lautet, „der Baum nur wächst, wenn er seine Wurzeln tief in die nährnde Erde senkt“.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Birago Diop, „Widmung“ zu: *Geistertöchter*, a. a. O., S. 5.

Kapitel III: Mündliches Erzählen in Ahmadou Kouroumas Roman *Der letzte Fürst*

Einleitendes

Mit seinem erstmals 1968 in Montreal publizierten Roman *Les Soleils des Indépendances*¹⁵⁸, von dem 2004 unter dem Titel *Der letzte Fürst*¹⁵⁹ eine überarbeitete deutsche Übersetzung erschien, debütierte Ahmadou Kourouma als Schriftsteller. Der ivoirische Autor wurde wegen seiner bildreichen, humorvollen und satirischen Schreibweise als ‚afrikanischer Voltaire‘ gefeiert. Sein Roman markiert in der französischsprachigen Literatur Schwarzafrikas eine Zäsur.

In seinem Nachwort zur deutschsprachigen Ausgabe spricht János Riesz sogar von einem ‚radikalen Bruch‘ mit bisherigen Schreibkonventionen, und er gibt dafür drei Gründe an: Kouroumas Roman nehme Abschied vom Bild eines ‚bukolisch-friedfertigen und glücklichen Afrika vor der Kolonialzeit, das kommunitär und basisdemokratisch regiert wird und Konflikte im Konsens des Palavers regelt‘; der Rückblick, den der Roman auf die Kolonialzeit werfe, sei ‚keineswegs nur mehr von Bitterkeit und Anklage bestimmt‘; der Roman mache nicht mehr vor allem neokoloniale Beziehungen zwischen der ehemaligen Kolonialmacht und der unabhängig gewordenen Kolonie für das Scheitern bzw. für die ‚Verschlechterung der

¹⁵⁸ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris 1970 [Erstveröffentlichung: Montreal 1968]. Wo im Folgenden aus dem französischsprachigen Original zitiert wird, geschieht das nach dieser Ausgabe. Auf sie beziehen sich auch die Seitenangaben.

¹⁵⁹ Ahmadou Kourouma, *Der letzte Fürst*, aus dem Französischen von Horst Lothar Teweleit, überarbeitet von Gudrun Honke, Wuppertal 2004. Die Übersetzung von Teweleit war 1978 im (Ost-)Berliner Verlag Rütten und Loening u.d.T. *Der Fürst von Horodougou* und zwei Jahre später im Peter Hammer Verlag Wuppertal u. d. T. *Der schwarze Fürst* erschienen. In der vorliegenden Untersuchung wird weitgehend die von Gudrun Honke überarbeitete deutsche Übersetzung verwendet. Seitenangaben beziehen sich auf die genannte Ausgabe und erfolgen im Text. Gelegentlich, vor allem bei der Erörterung sprachlicher Besonderheiten, wird auf die Originalfassung zurückgegriffen.

Startbedingungen“ des jungen Staates verantwortlich, sondern er lege diese in erster Linie endogenen Faktoren zur Last.¹⁶⁰

In einem seiner Beiträge zum Sammelband *Les Littératures francophones depuis 1945*, einer 1986 in Paris erschienenen Darstellung der frankophonen Literaturen seit 1945, meint Jean-Louis Joubert, *Les Soleils des Indépendances* breche mit einer ethnographischen Romantradition, die einen Blick von außen auf die eigene Tradition und Kultur voraussetze. Das Verdienst des Romans bestehe darin, dass er mit einer Sprache im Umbruch Wandlungen vielfältiger Art zum Ausdruck bringe, die der afrikanische Kontinent durchmache.¹⁶¹ In diesem Zusammenhang wird auf das im Roman ständig wiederkehrende Motiv der „Bastarderei“ hingewiesen.

Allerdings gab es schon vor Kouroumas Erstlingswerk Schriftsteller wie Félix Couchoro oder Birago Diop, die überkommene Schreibtraditionen zu erneuern bemüht waren. Doch gilt Kourouma als derjenige, dem dieser Versuch weitgehend gelungen sei. Ein besonderes Verdienst Kouroumas liegt darin, dass er die französische Sprache befähigt hat, kulturspezifische Realitäten seiner Heimat zum Ausdruck zu bringen, indem er Wörter und Redewendungen seiner Muttersprache, des *Malinke*, im Französische nachgebildet hat. Über sein Schreibverfahren hat Kourouma in einem Interview gesagt, dass er auf *Malinke* gedacht und auf Französisch geschrieben habe. Er habe also das *Malinke* ins Französische übersetzt, indem er der französischen Sprache Gewalt antue, um den afrikanischen Satzrhythmus wieder zu finden und wiederzugeben.¹⁶²

Wegen dieses Sachverhaltes konnte Kourouma den Roman nicht, wie er das vorhatte, in Paris veröffentlichen. Die Pariser Verlage übersahen offenbar, dass es dem Autor gelungen war, beide Sprachsysteme miteinander in Einklang zu bringen. Seine Erstveröffentlichung in Quebec hat dem Roman aber dann zu weltweiter Anerkennung verholfen: Er wurde 1969 mit dem

¹⁶⁰ János Riesz, „Nachwort“ zu: Ahmadou Kourouma, *Der letzte Fürst*, a. a. O., S. 203-218, hier S. 208.

¹⁶¹ Vgl. Jean-Louis Joubert, „Chapitre 1: Afrique noire“, in: Jean-Louis Joubert/Jacques Lecarme et al. (Hrsg.), *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris 1986, S. 21-78, hier S. 66 f.

¹⁶² Moncef S. Badday, „Ahmadou Kourouma, écrivain africain“, in: *Afrique Littéraire et Artistique*, 10, 1970, S. 2-8, hier S. 7.

Literaturpreis der Académie Française ausgezeichnet, 1970 endlich auch in Paris veröffentlicht und erhielt im selben Jahr den *Kanadischen Literaturpreis der Francité*. Auch wurde der Roman mit dem *Prix de l'Académie royale de Belgique* ausgezeichnet. *Les Soleils des Indépendances* gehört zur Pflichtlektüre in den Schulen und Gymnasien des frankophonen Schwarzafrika. Auch drei weitere Romane Kouroumas wurden mit Literaturpreisen ausgezeichnet und gehören seither zu seinen nach *Les Soleils des Indépendances* bekanntesten Werken.¹⁶³ Kourouma ist zu den Klassikern der schwarzafrikanischen Literatur französischer Sprache zu zählen.

Bei der Sprache des Romans *Les Soleils des Indépendances* handelt es sich weder um ein Kauderwelsch noch um das sogenannte *français petit-nègre*. Auch von einer bloßen Übersetzung aus der *Malinke*-Sprache ins Französische kann nicht die Rede sein. Vielmehr haben wir es bei ihr mit einem Phänomen der Überlagerung, der *Transposition* zu tun. Kourouma, so Makhily Gassama in seiner Untersuchung über dessen Sprache als ein „Französisch unter der Sonne Afrikas“, greife auf dieses Verfahren zurück, wenn er die Technik der Übersetzung als unzulänglich betrachte.¹⁶⁴

In seinem bereits zitierten Nachwort zur deutschen Übersetzung meint János Riesz, der Roman verbinde „souverän den Zauber mündlichen Erzählens mit dem Raffinement großer zeitgenössischer Literatur“.¹⁶⁵ In dem Roman erzählt ein auktorialer Erzähler die Geschichte des Verfalls der altergebrachten Aristokratie und der damit einhergehenden Entstehung einer neuen Bourgeoisie in der fiktiven westafrikanischen Provinz Horodugu. Der Autor modelliert seine Hauptfigur Fama wie den Helden eines Epos und situiert ihn in der *Malinke*-Gesellschaft mit ihrer oralen Kultur.

¹⁶³ Bei diesen drei Romanen handelt es sich um: *Monnè, outrages et défis*, Paris 1990; *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris 1998 [dt. *Die Nächte des großen Jägers*, Wuppertal 2000]; *Allah n'est pas obligé*, Paris 2000 [dt. *Allah muss nicht gerecht sein*, Wuppertal 2000]. Weniger bekannt sind: *Yacouba, le chasseur africain*, Paris 1998; *Le chasseur, héros africain*, Orange 1999; *Le Griot, homme de paroles*, Orange 1999, sowie ein Theaterstück: *Le Diseur de vérité*, Chatenay-Malabry 1998.

¹⁶⁴ Vgl. Makhily Gassama, *La langue d'Amadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris 1995, S. 97.

¹⁶⁵ János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 217.

Durch die politische Unabhängigkeit seines Landes wird Fama Doumbouya, der letzte legitime Spross des Herrschergeschlechts der Dumbuya von Horodugu, zu Gunsten Lacinas, seines entfernten Cousins, entmachtet, und er verkommt in der Hauptstadt des Landes zu einem schmarotzenden, sich herumtreibenden Bettler. Mit einer Nachkommenschaft kann er nicht rechnen, weil weder er noch seine Frau Salimata Kinder bekommen können. Ihm, der in „Gold geboren [ist], inmitten von Speis und Trank, Ehren und Frauen“, der „erzogen [ist], um das Edle dem Golde vorzuziehen, um sein Essen aus einer Vielzahl Speisen auszuwählen, um mit seiner Lieblingsfrau zu schlafen, erkoren aus hundert Gattinnen“ (13), bringen die „Unabhängigkeiten“ nur „den Personalausweis und die Mitgliedskarte der Einheitspartei“ (26). Dabei hat er sich rückhaltlos am Kampf um die Unabhängigkeit beteiligt. Zwei benachbarte unabhängige Republiken teilen sich jetzt Horodugu, das Königreich seiner Väter: auf der einen Seite die Ebenholzrepublik, in deren Hauptstadt Fama wohnhaft ist, auf der anderen die sozialistische Volksrepublik der Nikinai, in der sich Togobala befindet, Famas Heimatdorf und Hauptort von Horodugu.

Tod und Begräbnis des Cousins Lacina in Togobala veranlassen Fama, nach Togobala zu reisen. Dort sind Diamuru, der Griot seiner Familie, und Balla, der Fetischchef und größte Jäger seiner Zeit, fest entschlossen, Fama zu rehabilitieren. Aber sie sind Analphabeten und daher nicht ausreichend gerüstet, der auf ‚Schriftlichkeit‘ beruhenden Macht der neuen Führungsschicht die Stirn zu bieten. Diese hat in Togobala die traditionelle Herrschaft abgeschafft und an ihrer Stelle ein Komitee mit einem Präsidenten eingesetzt. Immerhin fällt Fama die Erbschaft des verstorbenen Cousins zu. Nach langen Verhandlungen mit Vertretern der Regierung wird er zum traditionellen Chef und Mitglied des Komitees ernannt. Trotz aller Warnungen kehrt er noch einmal in die Ebenholzrepublik zurück. Dort wird er mit anderen mutmaßlichen Aktivisten der politischen Subversion bezichtigt. Ein Gericht verurteilt ihn zu zwanzig Jahren Gefängnis. Er wird aber mit anderen Mithäftlingen vom Präsidenten vorzeitig begnadigt, der ihm bei dieser Gelegenheit ein Bündel Banknoten übergibt. Unterwegs von dem Häftlingslager zur Hauptstadt, in der ein Versöhnungsfest stattfinden soll, erfährt Fama, dass ihn seine beiden Frauen im Stich gelassen haben. Er ver-

lässt den Konvoi, um sich wieder in seine Heimat zu begeben. Aber an der Grenze wird er nicht durchgelassen, da diese wegen Spannungen zwischen beiden Staaten seit einem Monat geschlossen ist. Zudem besitzt Fama keinen Passierschein. Er entschließt sich, auf eigenes Risiko die Grenze zu überschreiten, und es gelingt ihm, auf die die beiden Republiken verbindende Brücke zu gelangen. Ein Grenzbeamter aus der Ebenholzrepublik fordert ihn auf, keinen Schritt weiter zu gehen, und nähert sich ihm, um ihn festzunehmen. Fama aber überspringt das Brückengeländer und wirft sich in den von heiligen Krokodilen wimmelnden Fluss, der auf dem Territorium der Nachbarrepublik Nikinai liegt. Er wird von einem Krokodil angegriffen, das aber von den Grenzenbeamten von Nikinai abgeschossen wird. Schwer verletzt wird Fama mit einem Krankenwagen aus Nikinai abgeholt und nach Horodugu gefahren. Er stirbt, noch bevor er seinen Heimatort Togobala erreicht. Damit stirbt die Dynastie der Dumbuya aus, wie das Orakel es vor Zeiten verkündet hatte.

Der Roman gliedert sich in drei Teile. Schauplatz des ersten Teils, der vier Kapitel umfasst, ist die Hauptstadt der Ebenholzrepublik. Der aus fünf Kapiteln bestehende zweite Teil spielt vorwiegend in Nikinai. Der dritte Teil mit zwei Kapiteln spielt teilweise in der Ebenholzrepublik, teilweise in Nikinai.

Bei der erzählten Zeit im Roman handelt es sich um die 1960er/1970er Jahre, also die Zeit, als die meisten afrikanischen Länder ihre Unabhängigkeit erlangt haben. Sie wird durch den kontinuierlichen Wechsel der Jahreszeiten, des Harmattans und der Regenzeit, markiert. Der *Letzte Fürst* kann in gewisser Hinsicht als Zeitroman betrachtet werden, denn es liegt eine weitgehende Kongruenz zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit vor.¹⁶⁶

Der Roman greift verschiedene Formen eines mündlichen Erzählens auf und wird von einem auktorialen Erzähler erzählt, der die Perspektive einzelner Figuren einzunehmen vermag, die Geschehnisse kommentiert und durch Anreden an die Leser die Lektüre lenkt.

¹⁶⁶ Der Roman behandelt dabei viele Themen, die in Westafrika aktuell geblieben sind, Themen wie: soziales Schmarotzertum, Gewalt gegen Frauen, willkürliche Verhaftungen, despotische Regimes, korrupte Behörden etc.

Der Autor wurde als Erstgeborener seiner Eltern entsprechend der Tradition seines Volkes, der *Mande* (oder *Malinke*), ab seinem siebten Lebensjahr von seinem Onkel mütterlicherseits aufgezogen, der ein Marabut war und als ‚Meister-Jäger‘ gerühmt wurde. Die zahlreichen Jagdgeschichten, Mythen, Legenden, Lieder und Sprichwörter, die in seinem Werk auftauchen, verdankt er vermutlich dieser primären ästhetischen Sozialisation. Kourouma, schreibt Riesz, habe „seine Rolle als Schriftsteller nach seiner Familienabstammung als ‚Krieger‘ und (mündlicher) ‚Erzähler‘ bestimmt“.¹⁶⁷ Kourouma hat die französische Sprache in der Schule erlernt. Seine Erfahrung mit der französischen Literaturtradition entspricht dem Literaturkanon, der damals im Unterrichtswesen des französischen Kolonialreichs üblich war: La Fontaine, Molière, Fénelon, Racine, Victor Hugo, Corneille, Alphonse Daudet, Boileau und andere.¹⁶⁸

Nach Absolvierung dieser ‚Pflichtlektüre‘ entfernte sich Kouroumas weitere Ausbildung von der Literatur: Er besuchte eine technische Hochschule in Bamako und studierte Mathematik und Rechtswissenschaft in Lyon. Nach ein paar Jahren Unterbrechung setzte er sein Studium an der *École de Construction Aéronautique et Navale* von Nantes fort, bevor er eine Qualifikation als Versicherungsmathematiker erwarb. Nebenberuflich war er als Journalist und Dolmetscher tätig.

Die Feststellung liegt also nahe, dass Kourouma keine klassisch-literarische Ausbildung genossen habe. Zu diesem ‚Manko‘ merkt Riesz in Anlehnung an Kouroumas Landsmann Amadou Koné an:

Kouroumas fehlende literarische ‚Vorbildung‘ kann man auch als Grund dafür vermuten, dass er sich wenig um Vorbilder schert und radikal mit den sprachlichen und stilistischen Mustern bricht, die man den jungen Afrikanern in ihrer französischen Schulausbildung vorgesetzt hatte und an die sie sich bis dato auch ohne Ausnahme gehalten hatten. Als Erster setzt sich Kourouma über die stilistischen Konventionen der französischen Literatur hinweg und maßt sich

¹⁶⁷ János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 215.

¹⁶⁸ Vgl. Archives du Sénégal, Série O, Dossier 196, Liasse 1996, pièce «Direction générale de l’Instruction Publique, de l’Education Générale et des sports : Arrêté réorganisant l’Enseignement Primaire en A.O.F, Annexe à l’arrêté général » (1943), 36 S. Ms., S. 22-36 ; zitiert nach : Hans-Jürgen Lüsebrink, *Schrift, Buch und Lektüre in den französischsprachigen Literaturen Afrikas*, a. a. O., S. 238.

an, das Französische seines Romans nach Wortwahl, Satzbau und Bildlichkeit zu afrikanisieren, mit seiner Malinke-Muttersprache zu ‚kreuzen‘ und ‚in zwei Sprachen gleichzeitig zu schreiben‘.¹⁶⁹

Kourouma ‚verdolmetscht‘ seine Muttersprache, Malinke, und ihre sozialen und kulturellen Traditionen und Kontexte ins Französische. Eine solche Leistung spricht für eine gute Beherrschung sowohl der einheimischen Oraltradition als auch der französischen Sprache. Auch bei Kourouma ist in dieser Hinsicht von einer ‚doppelten Sozialisation‘ auszugehen.

Die hybride Beschaffenheit seiner literarischen Sprache lässt sich auf diese doppelte Sozialisation zurückführen. Seine erneuernde Schreibweise ist im Wesentlichen durch folgende Aspekte charakterisiert: Bruch mit syntaktischen Strukturen des Französischen, eine durch die *Malinke*-Sprache bereicherte Bildsprache, ein lexikalische Transponieren und der Rückgriff auf das Verfahren der Akkumulation als Rhythmus schaffend.¹⁷⁰ Aufgrund dieser Schreibweise positioniert sich Kouroumas Roman *Der letzte Fürst* in einem Zwischenraum zwischen Historiographie, Roman, Epos und Mythos, und damit, alles in allem genommen: zwischen schriftlichem und mündlichem Erzählen.

In diesem Kapitel möchte ich anhand der Formen und Funktionen eines mündlichen Erzählens in Kouroumas Roman zeigen, wie in der Konstellation der mündlichen Tradition und der schriftlichen Kultur der soziopolitische Wandel zu einer Zeit zum Ausdruck kommt, da die meisten afrikanischen Länder gerade ihre Unabhängigkeit erlangt hatten.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in *Der letzte Fürst*

János Riesz hat aufgelistet, in welchen Punkten der Roman von Strukturen und Vorgehensweisen des mündlichen Erzählens beeinflusst sei:

Der Erzähler selbst imitiert die Situation des mündlichen Vortrags, den Kontakt mit seinen Zuhörern; die Kapitelüberschriften fassen Teile der Handlung in Form von Sprichwörtern zusammen, mehrere längere Einschübe entsprechen

¹⁶⁹ János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 204.

¹⁷⁰ Vgl. Alain Rouch/Gérard Clavreuil, *Littératures Nationales d'Écriture Française. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien. Histoire littéraire et Anthologie*, Paris 1986, S.152.

sehr genau Formen und Gattungen der oral überlieferten Literatur: die Genealogie Famas und seiner Familie, der Hochzeitsgesang, das Jägerlied.¹⁷¹

Dem ist hinzufügen, dass der Roman auch hinsichtlich der Gestaltung bestimmter Figuren, der Dialoge zwischen einzelnen Figuren, der Entlehnungen aus der Malinke-Sprache und, *last but not least*, der Sakralisierung der Romanwelt der Tradition eines mündlichen Erzählens viel verdankt.

1.1 Zur Erzählsituation

Schon auf den ersten Seiten des Romans wird die Gegenwart des Erzählers durch die Anwendung des Personalpronomens ‚ich‘ signalisiert. Durch ein Machtwort bezieht er die Leser, an die er sich mit dem Pronomen ‚ihr‘ im Präsens des Indikativs wendet, in seine Sicht der Dinge ein und leitet ihre Lektüre an: „Anscheinend seid ihr skeptisch! Na schön, ich schwöre es euch [...]“ (10) Wie ein Geschichtenerzähler seine Zuhörerschaft spricht der auktoriale Erzähler seine Leser an: „Wisst ihr, was geschah?“ (ebd.)

Er kommentiert Fakten, gibt oft mehr oder weniger ausführliche Erklärungen zu einzelnen Vorgängen und setzt diese in Klammern: „(wegen der verdamnten Hitze)“ (63), „(selbst der Betroffene reagierte auf diese Behauptung mit Fassungslosigkeit)“ (141), „Die Frau (der die jeweilige Nacht gehörte)“ (158). Solche Erklärungen, die manchmal als redundant erscheinen, fungieren als Didaskalien, die zur Lesbarkeit des Textes beitragen, denn der Autor möchte auch außerhalb der Kultur der *Malinke* Leser erreichen. Dass er sich eine Leserschaft sowohl innerhalb als auch außerhalb dieser Kultur vorstellt, belegen folgende Erzählerkommentare: „Wer kein Malinke ist, kann nicht wissen, worum es ging“ (14); „in der Ära der Unabhängigkeiten (in den Sonnen der Unabhängigkeiten, wie die Malinke sagen)“ (10). Kultur und Lebenswelt der *Malinke* werden also für *Malinke* und Nicht-*Malinke* dargestellt. Der Erzähler ist sich dessen bewusst und gibt häufig Erklärungen, wenn er dies für notwendig hält, um den Text für alle lesbar zu machen, eben auch für Nicht-*Malinke*.

Die in Klammern gesetzten Anmerkungen sowie durch Punkte markierte Auslassungen erfüllen im Text dieselbe Funktion wie Mimik, Gestik und Stimmenintonation beim mündlichen Erzählen. Anmerkungen und Auslas-

¹⁷¹ János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 217.

sungspunkte wirken als Inszenierung der Gemütsbewegungen eines Geschichtenerzählers.

Manchmal wird die Geschichte aus der Perspektive einer einzelnen Figur erzählt. Als ein Beispiel dafür verweise ich auf die Seiten 87 bis 93, wo Diakité, Konaté und Sery, Famas Mitfahrer auf dem Weg nach Togobala, ihre Geschichten nacheinander erzählen. Des Öfteren wird auch aus Famas Perspektive erzählt. Dadurch wird die Allwissenheit des Erzählers eingeschränkt, der von diesen Passagen an kaum mehr weiß als die Figuren.

1.2 Zur Figurenrede

Die Hauptprotagonisten des Romans berufen sich allesamt auf die Kultur der *Malinke*, deren Elemente sie benutzen, wenn sie sich äußern. Daher können sie einander verstehen. Wenn zum Beispiel der Griot sagt: „Die Fürsten von Horodugu wurden immer den Keita gleichgestellt“ (13), dann bekommt Fama die Kränkung, die mit dieser Äußerung intendiert wird, ohne weiteres mit; einem Nicht-*Malinke* wird das nicht auffallen. Vor demselben Hintergrund liefern sich die Figuren manchmal einen ‚verbalen Krieg‘ mit Sprichwörtern und Metaphern.

Bei den Mitteilungen einzelner Figuren erscheint selten die direkte Rede, und noch seltener im Zwiegespräch. Eine schön dialogisierte Passage findet sich indessen in der Episode des Besuchs von Salimata beim Marabut Tiécura. (vgl. 68-82) Dagegen wird die Mittelbarkeit des Erzählens durch die häufige Anwendung der indirekten und der erlebten Rede verstärkt. So werden zum Beispiel die Geschichten der drei Mitfahrer von Fama überwiegend in freier indirekter Rede wiedergegeben. (vgl. 87-93) Die vom Mitfahrer Sery erzählte Geschichte wird jedoch zwischendurch in gewissen Episoden durch direkte Rede lebendiger gemacht. Mit dieser Strategie vermeidet es der Erzähler, sich Serys ethnozentrische und xenophobe Vorstellungen zu Eigen zu machen. (vgl. 90 ff.)

Monologe kommen in dem Roman nicht vor. Aber der Erzähler gibt Gedanken seines Helden Fama gern monologartig und interpellierend wieder. Hierfür sei ein typisches Beispiel zitiert:

Man war unterwegs. Aber wohin? Ach ja...Hast du nicht gehört, Fama? Du kommst nach Togobala, Togobala in Horodugu. Ach, da sind die ersehnten Tage! Die Bastarderei ist hinweggefegt, die traditionelle Herrschaft ist zurück-

gekehrt, Horodugu gehört dir, dein fürstliches Geleit folgt dir, es trägt dich, siehst du es nicht? Dein Festzug glänzt von Gold. (200)

Wie in diesem Passus zu spüren ist, werden die monologartigen Gedanken des Helden durch einen szenischen Dialog verlebendigt. Dafür zwei weitere Beispiele:

Du entgehst ihnen nicht! Du kannst das Erbe nicht ausschlagen. Im Dorf sind die Zungen honigsüß, zwingend. Was also tun? Auf die Reise verzichten? In die Hauptstadt zurückfahren? Nein, das ist nicht möglich. Das würde keinem einfallen. Das ist unmöglich! In dem Fall bereite dich also darauf vor, das Erbe anzutreten. Wie die Hand ist das, es gibt nur zwei Dinge, Handfläche und Handrücken. Entweder du gibst die Reise auf, oder du fährst hin und erbst alles, auch die Frauen! (94)

„Salimata, was sagst du?“

„Ich spreche zu niemandem“, würde sie antworten.“ (97)

Es zeigt sich, dass die Figurenrede bei der Nachbildung des Mündlichen in dem Roman *Der letzte Fürst* eine wichtige Rolle spielt. Sie dient einer Verlebendigung der Darstellung und erlaubt dem Erzähler, zu den Vorstellungen einzelner Figuren auf Distanz zu gehen.

Aber nicht nur die Figurenrede, auch verschiedene mündliche Erzählformen werden für die Stilisierung des mündlichen Erzählens in dem Roman herangezogen. Im Folgenden wird auf diesen Aspekt eingegangen.

1.3 Erzählerfiguren

Bestimmte Figuren in dem Roman *Der letzte Fürst* treten als Erzähler in Erscheinung. Die wichtigsten sind der Fetischpriester Balla, Famas Mitfahrer Diakité, Sery und Konaté sowie, vor allem, der Griot Diamuru, der kunstvoll die Genealogie der Dumbuya, die Geschichte seiner Tochter Matali und Ballas Jagdgeschichten zu erzählen vermag. Aber der auktoriale Erzähler lässt andere Erzählerfiguren offenbar ungern zu Wort kommen. Er übernimmt alsbald ihre Rolle und erzählt die Geschichte weiter, die sie zu erzählen haben. Er benutzt dabei die freie indirekte Rede und manchmal auch die direkte Rede, vor allem für szenische Dialoge.

Als „sprechend“ wird in dem Roman auch die Trommel eingesetzt. Sie wird dort als Kommunikationsmittel benutzt, mit dem Bewohner entfernter

Dörfer einander Botschaften übermitteln. So wird zum Beispiel Ballas Tod verkündet:

Da schlug die Trommel, schlug in ganz Togobala, und die Flüsse, die Wälder und Gebirge trugen die Nachricht, von Echo zu Echo, in benachbarte Dörfer, wo andere Tamtams schlugen und die Nachricht in weitere, entferntere Dörfer schickten. (185)

Sprechende Trommeln berichten anders als die Griots über das Geschehen: Sie tragen eine Nachricht weiter bis in entfernte Ortschaften. Ihre Sprache ist sehr oft kodiert und daher nur Eingeweihten zugänglich.

2. Zu Formen von Oralität in *Der letzte Fürst*

In dem Roman tauchen, deutlich identifizierbar, längere und kürzere Formen der Oralität auf. Bei den längeren handelt es sich um erzählerische Formen, und sie umfassen Gattungen wie Mythos (Legende, Genealogie), Klatschgeschichten, Rätsel und Lieder. Die erzählerischen Oralformen sind in die Romanerzählung integriert und erfüllen ihrerseits mehr oder weniger eine Erzählfunktion. Die kürzeren sind formelhaft und bestehen aus Rätseln und Liedern. Sie stehen in einer intertextuellen Beziehung zueinander und zum Roman insgesamt.

2.1 Erzählerische orale Formen

2.1.1 Mythisches

Hintergrund des Romangeschehens ist ein Mythos über die Entstehung von Togobala. Zwei verschiedene Versionen dieses Mythos werden vom Erzähler anhand von Famas Erinnerungen dargestellt. Dieser Sachverhalt hebt als wichtigen Aspekt der mündlichen Überlieferung hervor, dass sie unterschiedliche Versionen ein und derselben Geschichte toleriere, so dass die ‚originale‘ Version nicht mehr zu erkennen sei. Durch seine Flexibilität unterscheidet sich der Mythos als mündliche Erzählform von Geschichtsschreibung oder Zeitungsbericht als schriftliche Formen. Letztere kennen eine ‚Originalfassung‘, die als authentisch betrachtet wird.

Die Flexibilität des Mythos von der Entstehung von Togobala zeugt von den Veränderungen der Realitätslage in der beschriebenen Malinke-

Gesellschaft. Zum Verhältnis zwischen Oralität und Wahrheit merkt Werner Glinga an:

In der Oralität beziehen sich die Kriterien ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ auf die veränderte Realitätslage. Der Mythos ist wegen seiner Flexibilität hier wesentliche Voraussetzung zur Erfüllung dieser Funktion. Oralität dient nicht wissenschaftlicher Welterkenntnis, sondern gesellschaftlicher Weltbewältigung.¹⁷²

In diesem Zusammenhang beschäftigt sich der Erzähler kaum mit der Wahrhaftigkeit, mit der Authentizität der beiden Versionen des tradierten Mythos. Wichtig für ihn ist das, was hinterher aus dem von Suleymane Dumbuya gegründeten Dorf geworden ist:

Welches auch immer die wahre Überlieferung sein mag, Togobala dehnte sich aus, gedieh wie ein Termitenbau, wie ein Wissensquell, und dahin begaben sich, um ihren Durst zu stillen, alle diejenigen, die aus Mangel an Kenntnissen und Religion darben. (102 f.)

Der Mythos, der mit zwei verschiedenen Versionen der Geschichte von Suleymane Dumbuya, dem Gründer der Dynastie, beginnt, erzählt des Weiteren von deren Niedergang. Dieser geht auf die Zeit zurück, in der sich Bakary, ein Nachkömmling von Suleymane, den Eroberern aus dem Norden anschloß und von ihnen nach anfänglichem Zögern Macht und Ländereien als Geschenk nahm. In der Logik der Dumbuya ist das ein gesetzwidriges Handeln, denn

die Macht über eine Provinz ergreift man mit Waffen, Blut und Feuer. Was man durch Undank und List erlangt, ist ungesetzlich und vergänglich, und diese Macht vergeht im allergrößten Unglück. Jede gesetzwidrige Gewalt bringt wie ein Donner den Blitz, der ihr unseliges Ende in Flammen aufgehen lässt. (103 f.)

Wegen der Verletzung des ‚ungeschriebenen‘ Gesetzes ist die Dynastie zum Aussterben verurteilt. Der Mythos fungiert in dem Roman somit als eine *Prolepse*, die Famas Schicksal voraussagt und erklärt.

2.1.2 Klatschgeschichten

Jagdgeschichten sind ein beliebter Zeitvertreib der Bewohner von Togobala, sie betreffen besonders die Jagdleistungen des Fetischpriesters Balla. In der ersten im Roman wiedergegebenen Geschichte wird zum Beispiel er-

¹⁷² Werner Glinga, *Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa*, a. a. O., S. 97.

zählt, wie Balla der erfolgreichste Jäger von Togobala geworden sei. Balla hat mit dem Genius des Waldes einen Pakt geschlossen, der darin besteht, daß der Genius ihm üppige Jagden ermöglicht, als Gegenleistung wird ihm Balla anheimfallen. Der wird daraufhin ein sehr erfolgreicher Jäger, überlistet aber den Genius, als dieser sein Leben fordert. (vgl. 128-132)

Durch derartige Geschichten wird Balla in den Augen der Dorfbewohner mythisiert. Er gilt als geistlicher Beschützer von Togobala und wird in dem Kampf um die Wiederherstellung des alten Herrschaftssystems eine bedeutende Rolle spielen, bei der Wiedereroberung der Macht für Fama, den legitimen Nachkömmling der königlichen Familie.

Der königliche Griot Diamuru erzählt die Geschichte seiner Tochter Matali und des Kommandanten Tomassini. (vgl. 113 f.) Im Stil von Klatschgeschichten erzählt er die Genealogie der Dumbuya. (vgl. 15)

Klatschgeschichten werden auch während Famas Reise nach Togobala erzählt. Seine Mitreisenden Diakité und Konaté erzählen nacheinander von ihren schlechten Erfahrungen mit dem Sozialismus in Nikinai. Sery, der Hilfschauffeur, versucht erzählerisch nachzuweisen, dass das Nomadentum bestimmter Völker die Ursache der Katastrophen und Kriege in Afrika sei. (vgl. 87-93)

Klatschgeschichten fungieren auf der Ebene des Erzählten als Zeitvertreib, sind aber auf der Ebene des Erzählvorgangs als Abschweifungen anzusehen, die die Spannung erhöhen, indem sie die erzählte Geschichte verlängern und das Erzählte reizvoller machen. Ferner erfahren die Leser durch die Klatschgeschichten etwas über die Vorstellungen sowie die Identität bestimmter Figuren.

2.2 Nicht-erzählerische orale Formen

2.2.1 Rätsel

Die Zukunft der von Dumbuya begründeten Dynastie wird durch Orakel prophezeit. Orakel werden als Rätsel formuliert, die der Betroffene zu entziffern hat. Das ist eine große Herausforderung, die die Weisheit und den Scharfsinn des Betroffenen auf die Probe stellt. So wird das Schicksal der

Dynastie dem Nachkömmling Bakary von einer nächtlichen Stimme in Form eines Rätsels geweissagt:

„Das Ende deiner Nachkommenschaft wird nicht morgen und nicht übermorgen sein und auch nicht an einem der nächsten Tage eintreten. Es wird kommen an dem Tag, wenn die Sonne nicht untergeht, wenn Sklavensöhne, wenn Bastarde alle Provinzen mit Fäden, Bändern und Wind zusammenbinden und befehlen, wo alles feige ist, ein unverschämtes Pack, wo die Familien...“ (103).

Fama bringt das Rätsel in Zusammenhang mit der modernen Lebenswelt, die ihn in der Hauptstadt der Ebenholzrepublik umgibt:

Als echter Nachfahre war nur er geblieben, ein steriler Mann, der von Almosen in einer Stadt lebte, in der die Sonne nicht unterging (die elektrischen Lampen erhellen die Hauptstadt die ganze Nacht), wo Sklavensöhne und Bastarde befahlen, triumphierten, die Provinzen mit Fäden (das Telefon!), Bändern (die Straßen!) und Wind (die Reden und das Radio!) zusammenbanden. (104)

Durch diese Deutung des Rätsels wird sich Fama voller Angst bewusst, dass er derjenige sei, mit dem die Dynastie zu Ende gehen werde. Das Romangeschehen entwickelt sich in die Richtung des Orakels. Gegen Ende wird Famas bevorstehender Tod und der damit verbundene Untergang von Dumbuyas Dynastie durch ein weiteres Orakel vorausgesagt: „Eine altehrwürdige und große Sache wird von einer anderen altehrwürdigen und großen Sache besiegt.“ (185) Damit wird der tödliche Angriff auf Fama, dessen Dynastie „eine altehrwürdige und große Sache“ ist, durch ein heiliges Krokodil („eine andere altehrwürdige und große Sache“) prophezeit.

Das Rätsel als beliebte Ausdrucksform des Orakels entpuppt sich in dem Roman *Der letzte Fürst* als eine Erzählstrategie. Es bestimmt die Entwicklungsrichtung des Erzählens.

2.2.2 Lieder

Lieder, die in dem Roman vorkommen, bestehen aus mehreren Sprichwörtern oder aphoristischen Redewendungen. Sie rühren in der Regel gleichzeitig von erzählerischen und nicht-erzählerischen Formen her und werden im Text hervorgehoben.

Das erste Lied, das im Text vorkommt, ist ein melancholisches Hochzeitslied, und es lautet:

*Man schätzt nicht den Nutzen eines Vaters, eines Vaters,
Ehe man nicht das Vaterhaus hat leer gefunden.
Man hat kein Auge für die Mutter, die Mutter,
Viel kostbarer als Gold,
Ehe man nicht das Haus der Mutter hat leer gefunden.
Dann schreitet und schreitet man und zählt die Schritte
In der Nacht des Herzens und im Dunkel der Augen
Und tritt hervor, um heiße Tränen im Überfluss zu vergießen. (106, i. O. kursiv)*

Das zweite Lied ist eines, das durch eine sprechende Trommel ‚gesungen‘ wird; es ist Salimatas Lieblingslied, vor allem wenn sie glücklich ist:

*He! He! He! He!
Wenn Gewinn für uns heißt, in den Brunnen zu fallen,
He! He! He! He!
Dann fallen wir eben, um ihn uns zu holen! (190, i. O. kursiv)*

Dieses Lied weist auf die unvorstellbare Mühe hin, die sich Salimata gibt, um glücklich zu werden, was für sie heißt, ein Kind zu bekommen.

Bei dem dritten Lied handelt es sich ebenfalls um ein Sprichwort, das Fama in den Sinn kommt. Es stammt aus dem Repertoire der Malinke-Tradition und wird anlässlich eines großen Unglücks gesungen:

*Unglück ho! Unglück ho! Unglück ho!
Findet man eine Maus auf einem Katzenfell,
Unglück ho! Unglück ho! Unglück ho!
So wissen alle, dass der Tod ein großes Unglück ist. (191, i. O. kursiv)*

Dieses Lied beschreibt den Gemütszustand von Fama, der als designiertes Opfer nach Togobala zurückfährt. Er stirbt dort der Prophezeiung entsprechend.

Die drei Lieder dienen der Charakterisierung des Gemütszustandes der Hauptfiguren Salimata und Fama in einer bestimmten Situation. Über diese spruchartigen Lieder hinaus enthält der Text kürzere, formelhafte Redewendungen. Denen gehe ich im folgenden Abschnitt nach.

3. Zur Sprache des Romans

3.1 Lexikalische Entlehnungen aus dem *Malinke*

Über die Figurennamen (Diamuru, Salimata, Balla, Fama etc.) hinaus, die alle einen lokalen Klang haben, entnimmt der Autor der *Malinke*-Sprache Substantive und verwendet sie unverändert in seinem Roman. Diese Substantive bezeichnen vor allem Lebensmittel wie ‚To‘ (99), ‚Futu‘ (147), ‚Dolo‘ (102) und Tänze wie ‚N’goni‘, ‚Yagba‘, ‚N’gumé‘ (143). Des Weiteren handelt es sich bei ihnen um lokal- und kulturspezifische Begriffe wie ‚lougan‘ (frz. O. 42, 84, 97)¹⁷³, ‚Togobala‘ (102), ‚Tara‘ (158), ‚Tubab‘ (14), ‚Koma‘ (110), ‚Ni‘ (Seele), ‚Dja‘ (Doppelgänger) (118), ‚Kala‘ (132), ‚Ourebi‘ (129), um die Grußformel ‚Humba! Humba‘ (115) und das Schimpfwort ‚Gnamakodé‘ (12). Hinzu kommen noch Wörter, die manchmal durch die Sprache der muslimischen Malinke deformiert sind, wie ‚alphatia‘ (frz. O. 117) / ‚Fatia‘ (123) und ‚bissimilai‘ (frz. O. 116) / ‚Bismillah‘ (121). In der deformierten Form ‚Mobili‘ wird das französische Wort ‚Automobile‘ (frz. O. 103) verwendet.

Der Autor hebt diese Entlehnungen meistens hervor und gibt vor den betreffenden Lehnwörtern manchmal eine französische Übersetzung in Klammern an. Zuweilen wird ein Lehnwort durch eine Umschreibung oder durch den Kontext verständlich. Die Entlehnungen verweisen auf kulturspezifische Begriffe, deren Übersetzung in eine andere Kultur oder Sprache zu einem Sinnverlust führen kann. Indem der Autor diese Substantive unverändert als Entlehnungen verwendet, bleibt er ihrem ursprünglichen Kontext und Sinn näher. Sie heben damit das Lokalkolorit hervor. Ihre Anwendung in einem französischsprachigen Roman ist ein Hinweis auf die afrikanische Oralsprache im französischen Schrifttext.

Subtiler als die Entlehnungen sind solche Wörter oder Redewendungen, die Mischformen aus dem Französischen und der *Malinke*-Sprache darstellen.

3.2 Hybride Konstruktionen

Der Rückgriff auf das Malinke, die Muttersprache des Autors, führt in Kouroumas Roman *Der letzte Fürst* zu hybriden Konstruktionen. Zu

¹⁷³ In der deutschen Übersetzung wird der Begriff mit ‚Feld‘ wiedergegeben.

Hybridisierungen kommt es bei der Verwendung von gewissen Verben, bei bestimmten lexikalischen und semantischen Erscheinungen sowie bei der häufigen Verwendung von Metaphern und Bildern.

3.2.1 Hybridisierte Verben

In Kouroumas Roman werden Verben zuweilen in einer Form benutzt, in der sie gewöhnlich nicht vorkommen. In folgenden Sätzen aus der französischen Originalversion zum Beispiel werden intransitive Verben zu transitiven gemacht: „L’homme à son tour *hurla* le fauve, gronda le tonnerre“ (frz. O. 77, H. v. m., A. A.) [*so dass der Mann wie ein wildes Tier aufheulte und wie der Donner grollte*] (82), „*marcher* un mauvais voyage“ (frz. O. 146, H. v. m., A. A.) [*sich auf eine unheilvolle Reise begeben*] (153), „où les veuves *asseyaient* le deuil“ (frz. O. 128, H. v. m., A. A.) [*wo die Witwen die Trauer absaßen*] (134), „La pluie *tombe* la foudre et l’eau nourricière“ (frz. O. 117, H. v. m., A. A.) [*Mit dem Regen fallen der Blitz und nährendes Wasser herab*] (122).

Manchmal wird aber auch ein transitives Verb zu einem intransitiven gemacht wie in folgendem Beispiel: „un vent, un soleil et un univers grave et mystérieux *descendirent* et *enveloppèrent*.“ (frz. O. 116, H. v. m., A. A.) [*ein Wind, eine Sonne und ein Universum, todernt und geheimnisvoll, stiegen herab und hüllten alles ein.*] (121) Ungewöhnlich ist auch die Verwendung der Verben in folgenden Beispielen: „[D]ehors le vent et la pluie *s’enrageaient*“ (frz. O. 76) [*Draußen wüteten Wind und Regen*] (80), „[r]apidement le soleil *montait* au-dessus des têtes, et le repas *s’asseyait* autour des calebasses communes“ (frz. O. 126) [*Schnell stieg die Sonne über den Köpfen hoch, und das Mahl fand rund um die gemeinsamen Kalebassen statt*] (132), „[...] et arrivera le quarantième jour et *frapperont* les funéraires du quarantième jour“ (frz. O. 196, H. v. m., A. A.) [*...] bis der vierzigste Tag herankommt, und die Totenfeier am vierzigsten Tag wird vons-tatten gehen*] (202), „Alors il *siffla* la douleur et la mort, battit un tam-tam d’ailes et disparut dans un tourbillon de poussières, de plumes et de sang“ (frz. O. 74, H. v. m., A. A.) [*Dann piff er das Lied von Schmerz und Tod, schlug das Tamtam der Flügel und verging in einem Wirbel aus Staub, Federn und Blut*] (78), „la nuit fut couchée dans le lit du défunt sans aucun

danger“ (frz. O. 118) [*Die Nacht wurde ohne Gefahr im Bett des Toten verbracht*] (124).

Dieser vom korrekten Französischen abweichende Gebrauch von Verben ist als Resultat einer Hybridisierung der französischen Sprache durch das *Malinke* anzusehen.

3.2.2 Semantische Interferenzen

Vor allem der Rückgriff auf stereotype Ausdrücke der *Malinke*-Sprache verleiht Kouroumas Roman seine sprachliche Originalität. Über die Sprichwörter und Sentenzen hinaus, die bereits weiter oben behandelt worden sind, sei hier noch auf folgende Beispiele verwiesen: „einem kleinen Schnupfen hatte er nichts entgegenzusetzen gehabt“ (9), „Cette nuit-là [...] les craintes des colères de Salimata ne réussirent pas à *le lever*.“ (frz. O. 32, H. v. m., A. A.) [*In der Nacht [...] konnte die Angst vor Salimatas Raserei ihn nicht aufscheuchen.*“ (33)] Die volle Bedeutung dieser Wörter und Sätze erschließt sich erst vor dem Hintergrund des *Malinke*. Denn bei dem Satz „einem kleinen Schnupfen hatte er nichts entgegenzusetzen gehabt“ handelt es sich um einen Euphemismus, der auf *Malinke* bedeutet: ‚er war tot‘; die Wendung ‚à le lever‘ [wörtlich: ihn hoch zu kriegen], die im Deutschen mit einem auf Fama als Person bezogenen „aufscheuchen“ wiedergegeben wird, bezieht sich auf dessen Geschlechtsteil. Um semantische Interferenzen handelt es sich auch bei folgenden Beispielen:

„Merci les femmes! Courage! A vous les peines! A vous les soucis!“ (frz.O. 128) [„*Dank euch, ihr Frauen ! Nur Mut! Ihr tragt das Leid, ihr tragt die Sorgen !*“] (134 f.)¹⁷⁴

„On la [la prière] courba ensemble“ (frz. O. 133) [*Gemeinsam beugte man den Rücken zum Gebet.*] (140)¹⁷⁵

¹⁷⁴ Wortwörtlich: „Dank euch, ihr Frauen! Nur Mut! *Euch das Leid! Euch die Sorgen!*“ Die von mir hervorgehobenen Sätze können für einen Nicht-*Malinke* sehr verwirrend sein, vor allem wenn man weiß, dass die vorangestellten Sätze eine Dankbarkeit bzw. eine Ermutigung ausdrücken. Bei den hervorgehobenen Sätzen kann ein Nicht-*Malinke* also den Eindruck bekommen, es gehe um eine Verwünschung. Ganz im Gegenteil: Fama und dem Griot Diamuru geht es bei solchen Äußerungen weiter darum, die Frauen zu ermutigen, die bei der Trauer Leid und Sorgen tragen.

¹⁷⁵ In der französischen Originalfassung wird nicht der Rücken zum Gebet, sondern das

„coucher sa favorite parmi cent épouses“ (frz. O. 12) ¹⁷⁶ [mit seiner Lieblingsfrau zu schlafen, erkoren aus hundert Gattinnen] (13)

„une femme ayant un bon ventre“ (frz. O. 130) ¹⁷⁷ [„eine Frau mit gutem Bauch“] (136)

„des sacrifices furent tués“ (179) [Opfertiere wurden getötet]. (185)

Aber die auffälligste semantische Interferenz findet sich im Titel des Romans, mit dem Plural ‚les soleils‘ (die Sonnen), der auch im Text wiederholt verwendet wird. ¹⁷⁸ Da unser Planet nur von einer einzigen Sonne beschienen wird, ist davon auszugehen, dass Kourouma auf etwas anderes verweisen möchte als auf dieses Gestirn. Im Titel des Romans und bei der weiteren Verwendung im Text selbst bedeutet ‚Sonnen‘ vielmehr ‚Ära‘, ‚Epoche‘. Der Neologismus, der durch die Pluralform entsteht, ist rein semantischer Natur, denn Kourouma bildet morphologisch kein neues Wort, sondern er übernimmt das schon existierende französische Wort, gibt ihm aber einen neuen Sinn. Ihm geht es also um ‚Neologismen des Sinnes‘ (‚néologismes de sens‘) ¹⁷⁹, um eine ‚Sinnverschiebung‘ ¹⁸⁰.

Dass Kourouma bewusst vom gewöhnlichen Sinn der von ihm verwendeten Wörter abweicht, belegt auch folgendes Beispiel:

Und dann machte sich der Harmattanmorgen, wie jede Mutter, ans Werk und gebar unter ungeheuren Mühen die *Riesensonne* des Harmattans. Wirklich unter ungeheuren Mühen, und zwar wegen der Fetische Ballas. Der Fetischpriester schwor, solange seine Fetische aufgestellt blieben, würde die *Sonne* nicht auf das Dorf scheinen. Er pflegte des Morgens spät zu erwachen, dann brachte er sie alle heraus, um ihnen einen roten Hahn zu opfern. Also wurde die *Sonne*

Gebet selbst gebeugt. Eine solche Wendung kann einem Nicht-Malinke als zweideutig erscheinen.

¹⁷⁶ Wortwörtlich: „seine Lieblingsfrau unter hundert Gattinnen hinlegen.“

¹⁷⁷ Die semantische Interferenz, die in diesem Beispiel zum Ausdruck kommt, wird auch in der deutschen Übersetzung berücksichtigt. In allen anderen Beispielen wird dort die Interferenz aufgehoben.

¹⁷⁸ Zu Beginn des Romans wird „Sonnen“ durch den Begriff „Ära“ umschrieben und wird die Pluralbildung explizit als Hybrid-Bildung kenntlich gemacht: „[...] und befänden wir uns nicht in der Ära der Unabhängigkeiten (in den Sonnen der Unabhängigkeiten, wie die Malinke sagen) [...]“ (10).

¹⁷⁹ Vgl. Makhily Gassama, *La langue d’Ahmadou Kourouma*, a. a. O., S. 43.

¹⁸⁰ Alexandre N. Tene, *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung*, Würzburg 2004, S. 86.

einen bedeutungsschweren Augenblick lang gehemmt, sie verfiel und verhedderte sich in einem Haufen Nebel, Rauch und Wolken. (127, H. v. m., A. A.)
In diesem Passus wird das Wort ‚Sonne‘ in seinem gewöhnlichen Sinn verwendet. Wo Kourouma eine „Sinnverschiebung“ vornimmt, da entnimmt er die veränderte Bedeutung der Malinke-Sprache. Diese Art und Weise, Sinnverschiebungen vorzunehmen, erscheint auch in der Bildung von Metaphern, Vergleichen und Bildern.

3.2.3 Metaphern, Vergleiche, Bilder

Kouroumas Schreibweise arbeitet mit zahlreichen Metaphern, Vergleichen und Bildern, die er der Malinke-Sprache verdankt. Bei einem französischen Schriftsteller, so Alexandre N. Tene, sei die stilistische Verwendung von Bildern eng mit seiner Persönlichkeit verbunden. Bei einem französischsprachigen Schriftsteller aus Afrika hingegen lasse sich dieses stilistische Moment auf die Besonderheit seiner Muttersprache zurückführen, wenn dieser Schriftsteller diese Sprache beherrsche und liebe.¹⁸¹ Im Folgenden gebe ich dafür einige besonders prägnante Beispiele.

Famas Ratlosigkeit angesichts der Unfruchtbarkeit seiner Frau wird wie folgt beschrieben:

Der Leib blieb trocken wie Granit, er konnte in ihn eindringen, so tief er wollte, sich in ihn eingraben, sich in ihm drehen und wenden, ihn durchfurchen mit dem längsten, härtesten Schaft und das erlesenste Korn aussäen, er warf alles in ein großes Nichts. Nichts kam heraus. (30)

In diesem Passus wird der Körper der Frau mit dem Ackerboden verglichen, das männliche Glied mit einem Werkzeug, mit dem dieser Boden bearbeitet und besät wird. Die Unfruchtbarkeit Salimatas wird mit der Unfruchtbarkeit des Granits gleichgesetzt.

In dem folgenden Zitat wird das männliche Glied mit einer Klinge und die weibliche Scheide mit einer Säbelscheide verglichen: „Das ist kein Mann der Unabhängigkeit, der wird dir nie verzeihen, dass du die Klinge deines Messers in die Scheide seines Säbels gesteckt hast.“ (184)

Mit diesen Worten warnt Famas Freund Bakary den Chauffeur Schmetterling und rät ihm von einem Flirt mit Famas Zweitfrau Mariam ab. Die Me-

¹⁸¹ Vgl. Alexandre N. Tene, *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung*, a. a. O., S. 103.

tapher von Messer und Scheide wird benutzt, um dem kühnen Liebhaber die Unausweichlichkeit von Famas Rache anzukündigen und ihm dadurch nachdrücklich zu drohen.

Mariam wird von dem Griot Diamuru im Gespräch mit Fama mit einem Fisch und mit einer Elster verglichen:

„Selbst mit ihrem skandalösen, schlechten Charakter, Herr, lass Mariam nicht wie einen zappelnden Fisch aus deinem Netz springen.“ [...] „Sie lügt wie eine Blinde, wie eine Zahnlose und stiehlt wie eine Elster.“ (136)

Die Redensart ‚lügt wie eine Blinde‘ (‚ment comme une aveugle, comme une édentée‘, (frz. O. 129) ist im Französischen nicht üblich. In dieser Sprache wird gesagt: ‚ment comme un arracheur de dents‘ oder ‚ment comme elle respire‘ [lügt wie gedruckt].¹⁸² Es ist anzunehmen, dass der Autor den Vergleich mit einer Blinden der *Malinke*-Sprache entliehen hat. Was in Diamurus Charakterisierung von Famas Zweitfrau die Redensart ‚vole comme une toto‘ (frz. O. 129) anbelangt, so erscheint das Wort ‚toto‘ an einer Stelle, wo im Französischen gesagt würde: ‚vole comme une choquette‘ oder ‚vole comme une pie‘, wie eine Elster also, was in der deutschen Übersetzung auch berücksichtigt worden ist: ‚stiehlt wie eine Elster‘ (136). Bei dieser ‚Korrektur‘ verliert die Redensart aber ihre *Malinke*-Prägung, denn vermutlich kommt dort dem Wort ‚toto‘ die gleiche Bedeutung zu wie ‚pie‘ im Französischen. Der Autor hat aber offenbar vorgezogen, ein Moment des Lokalkolorits zur Geltung zu bringen.

In einer anderen Passage heißt es: ‚Fama blieb Analphabet wie der Eselsschwanz.‘ (26) Der Vergleich mit dem Eselsschwanz wird erst nachvollziehbar, wenn man die Symbolik des Eselsschwanzes in der *Malinke*-Tradition kennt. In der griechisch-römischen Tradition versinnbildlicht der Esel Dummheit und Dickköpfigkeit. Aber in der im Roman dargestellten Tradition der *Malinke* gilt nicht der Esel selber, sondern sein Schwanz als Sinnbild für Dummheit und Dickköpfigkeit. Im Kontext der ‚Unabhängigkeiten‘ wird das Analphabetentum negativ angesehen. Es wird nämlich vom Standpunkt der neuen Aristokratie der Gebildeten aus mit Einfältigkeit und Beschränktheit verknüpft.

¹⁸² Vgl. Alain Rey/Sophie Chantreau, *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Paris/Montréal 1993.

Auch im folgenden Beispiel taucht das Bild des Esels auf:

Der fremde Delegierte, der die Bräuche der Malinke nicht kannte, wiederholte sich, richtete sich immer wieder auf, sprang immer wieder in die Höhe, unverzöhnlich, unbezähmbar wie das Geschlecht eines ungestümen Esels. (142)

Hier wird mit dem Bild des Esels nicht auf die Dummheit des Delegierten hingewiesen, sondern auf seinen Mangel an Selbstbeherrschung beim Reden, was in den Augen der *Malinke* nicht den guten Sitten entspricht. Das unterläuft an anderer Stelle auch Fama einmal, der doch mit den Sitten der *Malinke* wohlvertraut ist.

Fama sah und hörte nichts, und redete, redete mit Stimmgewalt und im Überschwang, er wedelte mit den Zweigen eines Kapokbaums, schnappte nach Sprichwörtern und quetschte sie aus und verdrehte die Lippen. (16)

Die Vertrautheit des Marabuts Abdulaye mit der unsichtbaren Welt wird wie folgt beschrieben: „Geboren in Timbutu, [...] brach Abdulaye das Unsichtbare auf, drang in das Unsichtbare ein wie in das Haus seiner Mutter und sprach mit den Geistern, als wären es lauter Kumpel.“ (69)

Sein Verhalten wird sodann durch einen Vergleich mit dem im Malinke-Gebiet wohlbekannten Fluss Djoliba charakterisiert: „Lässig, honigsüß, mit einer Jungenstimme, immerzu lächelnd, setzte der Marabut seine Redereien und Gebärden fort, wie der Djoliba, der große Fluss.“ (74)

Im folgenden Zitat wird die Zeit des Gebetes bildreich dargestellt: „Mercredi le soleil arriva au point de la troisième prière. On la courba ensemble.“ (frz. O. 132) [*Mittwoch. Die Sonne war auf den Stand des dritten Gebets geklettert. Gemeinsam beugte man den Rücken zum Gebet.*] (140)] Das Verb ‚courber‘ [beugen] bezieht sich auf die Bewegung, die man gemeinsam vollzieht, wenn man betet. In der französischen Version wird gemeinsam ‚das Gebet gebeugt‘. Mit der ‚richtigen‘ Formulierung ‚den Rücken zum Gebet beugen‘ löst die deutsche Übersetzung das Bild auf. Die Verblüffung des Delegierten wird in dieser Sequenz des Romans wie folgt beschrieben: „Der Delegierte öffnete den Mund wie einer, der unversehens auf dem Schwanz einer Viper steht.“ (143)

Unter den Metaphern, die im Roman vorkommen, sind einige, die sehr kühn sind. Bei solchen Metaphern, die Nora-Alexandra Kazi-Tani als „*métaphores vertes*“ [*grüne Metaphern*] bezeichnet, handelt es sich in der Regel um Elemente der oralen Tradition. ‚Grüne Metaphern‘, die im All-

gemeinen als ‚kühne Metaphern‘ bezeichnet werden, verstoßen nach Kazi-Tani gegen klassische Schreibregeln, die Feingefühl erfordern. Die grüne Metapher im afrikanischen Roman entstehe durch eine Vermischung von Mündlichem und Schriftlichem.¹⁸³

Die kühnen Metaphern, die im Roman *Der letzte Fürst* auftauchen, stammen aus der Malinke-Sprache. Es sind überwiegend sexualisierte Metaphern. Diesen Aspekt von Kouroumas Schreibweise hat Gassama hervorheben wollen, wenn er den Roman *Der letzte Fürst* der pornographischen, ja sogar einer skatologischen Literatur zuordnet.¹⁸⁴ Jedenfalls sind die Vergleiche, mit denen Kourouma arbeitet, durchweg ziemlich drastisch. Dafür weitere Beispiele.

Während seiner Gefangenschaft in Mayako denkt Fama über die Kühnheit nach, mit der er gegen Ballas Ratschläge aus seiner Heimat Togobala aufgebrochen war. Diese Gedanken werden wie folgt wiedergegeben: „Zuweilen dachte er an die Kraft, die ihn angespornt, die ihn dazu verleitet hatte, so kühn wie das Glied eines ungestümen Esels vorzugehen, was ihn dann in dieses Loch stieß.“ (176)

In den ‚Sonnen der Unabhängigkeiten‘ werden am vierzehnten Tag nach der Bestattung nur kleine und magere Tiere geopfert. Das Blut dieser Tiere sei armselig „wie die Menstruation einer alten trockenen Jungfer“ (145). Auch für die verwirrende Bürokratie, die seit den ‚Sonnen der Unabhängigkeiten‘ herrscht, findet sich eine markige Metapher: „Die Gesetze, Befehle und Rundschreiben der Sonnen der Unabhängigkeiten waren [...] so verzwickt und verschlungen wie das Geschlecht eines Enterichs.“ (195) Ballas Ankunft bei den Trauerzeremonien wird folgendermaßen wiedergegeben: „Plötzlich ein Gestank als näherte sich der Anus einer Zibetkatze: Balla, der alte Freigelassene, stand da.“ (115)

Die Herabwürdigung des Cousins Lacina durch die ‚Sonnen der Unabhängigkeiten‘ wird so beschrieben: „Die Unabhängigkeiten und die Einheitspartei haben den Cousin Lacina abgesetzt, mit Schimpf und Schande, und ihn zu einem Etwas gemacht, das keinen Aasfresserdreck wert ist.“ (22)

¹⁸³ Vgl. Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, a. a. O., S. 254.

¹⁸⁴ Makhily Gassama, *La langue d'Amadou Kourouma*, a. a. O., S. 107.

Und ‚Schmetterling‘, der Taxifahrer, mit dem Mariam ausgeht, wird wie folgt charakterisiert: „Er war ein junger Bursche, dürr und hoch aufgeschossen, schwarz wie ein Taubstummer und unhöflich wie der Hintern einer trächtigen Hündin.“ (183) Der Fetischpriester Balla beschreibt die Untreue der Frauen einmal folgendermaßen: „Was die Untreue betraf, öh, öh, ordentliche Frauen wurden selten in Horodugu, wie Widder mit nur einem Hoden.“ (136)

Beim Gebet wird Fama durch seine Gedanken an Salimata abgelenkt. Er bereut es im Nachhinein, so ausschweifend an seine Frau gedacht zu haben. Dies wird mit einem drastischen Vergleich zum Ausdruck gebracht:

Ein Wort hätte genügt, um alle Übeltaten Salimatas offenbar werden zu lassen, sie einzeln darzulegen war nicht nur entweihend, sondern auch so überflüssig und ungehörig, wie wenn jemand Hose und Unterhose herunterzieht, um einen Furunkel zu entblößen, aber nur nach dem Grund gefragt worden ist, weshalb er hinkt. (32)

All diese Metaphern und Vergleiche gehören nach Kazi-Tani zu den Strategien, die der Autor benutzt, um die französische Sprache zu ‚malinkeisieren‘.¹⁸⁵ Gassama zufolge gibt es in der schwarzafrikanischen Literatur keine Pornographie um der Pornographie willen. Bei den vielen Anspielungen auf Genitalien handele es sich um Kommunikationsmittel zwischen Menschen.¹⁸⁶ Nicht diesem Körperteil an sich wird dadurch eine besondere Bedeutung zugeschrieben, entscheidend sind vielmehr die stilistischen Momente, die er ermöglicht.

Für einen Leser, der mit dem Malinke nicht vertraut ist, mögen derartige Wort- und Satzbildungen verwirrend sein. Sie erklären sich nach Jacques Chevrier durch Koroumas Intention, seinen Diskurs ausdrucksvoll und prägnant zu machen.¹⁸⁷ Die *Malinke*-Prägung des Diskurses verrät die kulturelle Herkunft der handelnden Figuren, aber auch die des Autors. Um in den ‚Sonnen der Unabhängigkeiten‘ eine Überlebenschance zu wahren, muss sich in der Sprache des Schriftstellers Kourouma die *Malinke*-

¹⁸⁵ Vgl. Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l’oral et de l’écrit*, a. a. O., S. 257.

¹⁸⁶ Vgl. Makhily Gassama, *La langue d’Ahmadou Kourouma*, a. a. O., S. 107.

¹⁸⁷ Vgl. Jacques Chevrier, „Ahmadou Kourouma“ in: *Littératures francophones. Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, Paris 1994, S. 137-149, hier S. 144.

Sprache ins Französische und, umgekehrt, das Französische in die *Malinke*-Sprache einschreiben. Daraus ergibt sich, wie ich in diesem Kapitel zu zeigen versucht habe, eine hybridisierte Sprache aus *Malinke* und Französisch. Diese Hybridisierung der Sprache korrespondiert mit dem, was Fama im Roman als „Bastardisierung“ des soziopolitischen Systems durch die Kolonisierung und durch die ‚Sonnen der Unabhängigkeiten‘ bezeichnet.

Mit der Kreuzung der beiden Sprachen, des Französischen und des *Malinke*, gelingt es Kourouma, „die gedanklichen Vorstellungen und das Weltbild der afrikanischen Sprache im fremden Medium erfahrbar zu machen“.¹⁸⁸ Diese Vorstellungen stehen immer im Zusammenhang mit den Lebensverhältnissen der *Malinke*, mit der Wirklichkeit, die sie täglich durchleben. Im Folgenden wird untersucht, wie in Kouroumas Roman die Bedeutung des Sakralen im Alltagsleben der *Malinke* dargestellt wird.

4. Ethnographische Aspekte des Romans

4.1 Zur Darstellung der Sakralisierung der Lebensverhältnisse bei den *Malinke*

Das Alltagsleben der *Malinke* ist auf das Sakrale ausgerichtet. Im Mittelpunkt vieler Spekulationen steht in dieser Hinsicht Salimatas Unfruchtbarkeit.

Aus einer wissenschaftlichen Perspektive ist diese genetisch bedingt (schon ihre Mutter hat unter Sterilität gelitten), sie kann aber auch durch die Beschneidung oder durch eine Vergewaltigung begründet sein. Ob es der Fetischpriester Tiécura oder ein Geist gewesen ist, der Salimata vergewaltigt hat, bleibt dem Opfer unklar und wird auch vom Erzähler nicht geklärt. (vgl. 40 f.) Für die Volksmeinung im Roman besteht aber kein Zweifel: Salimata ist von einem Geist vergewaltigt worden, der sie verfolgt und sich jeder Beziehung Salimatas zu Männern entgegenstellt. (vgl. 43)

Die in Salimatas Umgebung zirkulierenden Spekulationen gibt der Erzähler so wieder:

Salimatas Mama hatte an Sterilität gelitten und war dadurch geheilt worden, dass sie den Berg Tugbé anflehte, dessen Geist sie mit Salimata geschwängert

¹⁸⁸ János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 210.

hatte. Salimata wurde geboren, schön, so schön, dass sie die Liebe und die Eifersucht des Geistes weckte, der ihr unablässig nachstellte. Man hatte sie jemandem zur Frau versprochen, hatte sie beschnitten, ohne den Geist mittels einer besonderen Anbetung zu verständigen und seine Leidenschaft zu beschwichtigen. Folglich hatten die Eifersucht und der Zorn des Geistes die Blutung hervorgerufen. Es war der Geist in menschlicher Gestalt gewesen, der versucht hatte, sie bei der Beschneidung und in ihrem Blut zu vergewaltigen. (40)

Später wird demselben Geist zur Last gelegt, Baffi, Salimatas ersten Ehemann, ermordet zu haben: „Baffi wäre nicht an seinem gewaltigen eingeklemmten Bruch gestorben, sondern von dem Übel wollenden eifersüchtigen Geist, der Salimata nachstellte, ermordet worden.“ (44) Salimata wurde daraufhin exorziert.

In der Hauptstadt, in der sie Fama, ihren zweiten Mann, trifft, ist Salimata von der Idee besessen, von diesem Kinder zu bekommen. Diese Besessenheit äußert sich in Wahnvorstellungen, von denen sie bei Tag und bei Nacht verfolgt wird:

Und Salimatas Gedanken, ihr ganzes Denken, all ihre Gebete riefen nach Babys. Ihre Träume quollen über von lauter Körben voller Babys, von überallher drängten sie auf sie ein. Sie badete die Kleinen und wiegte sie, und im Schlaf weitete sich ihr Herz vor heißer Freude, bis sie erwachte. Am helllichten Tag, im Straßengewühl, hörte sie bisweilen Babyweinen. Sie blieb stehen. Nichts. Es war der Wind, der pfiiff, oder Passanten, die sich etwas zuriefen. Eines Morgens spülte sie die Kalebassen aus, unter ihren Fingern fühlte sich eine wie ein Baby an, ein richtiges Baby. Sie badete es, und es weinte und strampelte. Sie trug es in die Kammer und riss die Augen auf: nichts! Eine harte, zerbrechliche Schöpfkelle. Und Salimata, die beschämt, verzweifelt dastand. Eines Nachts klammerte sich ein Baby im Bett an Salimata und suchte ihre Brust. Die Saugbewegungen haben in der linken und rechten Brust gebrannt, sie befühlte das Kind, es war ganz warm, ganz rund, ganz zart. Sie zündete die Lampe an, da war es verschwunden, hatte sich in einen Küchenmörser verwandelt. (54)

Durch die Deutung dieser mysteriösen Vorgänge finden die von Salimata befragten Magier heraus, dass es der Geist sei, der „ihr im Dorf nachgestellt und sie in der Hauptstadt eingeholt hatte. Er liebte Salimata, er ließ nie von ihr ab.“ (55) Als Salimata tatsächlich schwanger zu sein scheint, wird von ihrem Arzt eine ‚nervöse Schwangerschaft‘ diagnostiziert, für die *Malinke* aber liegt hier ein Fall von ‚Geisterschwängerung‘ vor. Die

Schwangerschaft, die sich zunächst normal zu entwickeln scheint, löst sich dann allmählich auf, ohne dass eine Abtreibung erfolgt wäre.

Ein anderes Beispiel für die Sakralisierung der Kultur der Malinke ist der Fetischpriester Balla. Dieser wird durch Geschichten über seine Leistungen bei der Jagd mythisiert. Er selber trägt zu dieser Mythisierung bei. Balla wendet sich gegen die Auffassung, er habe in der Gegend das höchste Alter erreicht, weil er als Fetischpriester unter den muslimischen Malinke „der Reichste, der Gefürchtetste, der Bestgenährte“ (117) sei. Demgegenüber behauptet er, seine Langlebigkeit seinen magischen Kräften zu verdanken, und der Erzähler meint seinerseits: „Ein großer Jäger, Kenner der Tiere, Dinge, Heilmittel und magischen Sprüche, Anbeter von Fetischen und Geistern verreckt nicht wie ein Küken.“ (118)

Jedes ungewöhnliche Naturphänomen, jedes abweichende Verhalten der Tiere und der Dinge wird von den Malinke als ein Vorzeichen, als Warnung betrachtet. Die Malinke suchen dann nach einer Deutung, um den Sinn der Warnung zu erfassen und möglicherweise der angekündigten Gefahr vorzubeugen. Auch das ungewöhnliche Naturphänomen, das sich bei Ballas Tod zeigt, entgeht ihrer Aufmerksamkeit nicht:

Es war mitten in der Regenzeit. Dennoch verschwanden am Himmel vier Tage lang die Wolken und der Regen. Der fünfte Morgen brach vorzeitig an; die Sonne kam nicht heraus, der Raum dehnte sich, und die Horizonte ließen eine seltsame Atmosphäre aufsteigen. Die Vögel hielten in ihrem Weckgesang inne, die Geier in ihrem Flug. Alles war still, alles reglos. Die Augen wanderten zur Tür des alten Fetischpriesters Balla; sie war geschlossen, fest verschlossen. Als man sie öffnete, hatte der Schlummer seinen Verrat vollbracht, der Tod den alten Fetischpriester, der erloschen und starr dalag, im Schlaf getroffen. (185)

Durch eine ähnlich ungewöhnliche Erscheinung wird Famas Unglück und Tod angekündigt. Nach den Trauerzeremonien für Lacina in Togobala entscheidet sich Fama gegen Ballas Rat, in die Hauptstadt zurückzukehren. Auf diese Reise nimmt er Mariam mit, die von seinem toten Cousin ererbte Frau. Ein unerhörtes Naturphänomen, das sich nach ihrer Abreise ereignet, wird wie folgt beschrieben:

Fügen wir hinzu, dass nach dem Aufbruch der Reisenden die Sonne schnell das Himmelsgewölbe erklimm. Aber, und das hatte man noch nie in Horodugu mitten im Harmattan erlebt, gegen Mitte des Tages verdunkelten Wolken den

Himmel, Donner grollten und erstarben dort, wo Fama aufgebrochen war. (154)

Man kommt schnell zu dem Schluss, dass das „eine unheilvolle Reise“ sei. (ebd.) Das weitere Geschehen bestätigt diese Befürchtung: Fama kommt mit seinen beiden Frauen nicht zurecht, er wird verhaftet und ins Gefängnis geworfen. Bereits bei seiner Freilassung ist er sehr schwach und krank. Ein heiliges Krokodil macht seinem Leben ein Ende. Beim tödlichen Angriff durch das heilige Krokodil geschehen ungewöhnliche Dinge:

Wie immer bei einem solchen Ereignis in Horodugu begriffen die wilden Tiere als Erste die historische Tragweite des Menschenschreis, des Tierlauts und des Gewehrschusses, die den Morgen verdüsterten. Sie zeigten es dadurch an, dass sie sich höchst eigenartig aufführten. Die Vögel - Geier, Sperber, Weibervögel, Turteltauben - flohen mit unheilvollen Rufen aus dem Blattwerk, aber statt aufzusteigen, fielen sie über die Landtiere und Menschen her. Überrascht von diesem ungewöhnlichen Angriff, heulten die Raubtiere auf und brachen in die Häuser im Dorf ein. Die Krokodile krochen aus dem Wasser und flohen in den Wald. Menschen und Hunde stürzten unter höllischem Geschrei und Gebell auf und davon und suchten im Busch Zuflucht. Die Wälder vervielfachten die Echos, sie entfesselten Winde. Die Winde trugen den Schrei, den der Letzte der Dumbuya ausgestoßen hatte, in die entlegensten Dörfer und in die tiefsten Gräber. In ganz Horodugu lösten die Echos auf diesen Schrei, das Gebrüll und den Gewehrschuss die gleiche Panik, die gleiche Bestürzung aus. (198)

Diese Ereignisse erzeugen und verstärken den Mythos um die Figur Fama, einen Mythos, der auf die Entstehung von Togobala zurückgeht.

Bringt bei der Beerdigung Lacinas der Wind die Blätter zum Knistern, dann wird das betrachtet als „Wispern der Manen und der Doppelgänger der Verstorbenen, die aus der anderen Welt heraustraten und sich niederzusetzen, um die Gebete zu trinken“ (121). Stoßen die Geier in der untergehenden Sonne „düstere Schreie“ aus, so bedeutet dies für die Malinke, daß sie den Menschen ins Gedächtnis rufen, „daß es ein Sakrileg war, sie übergegangen zu haben“ (150).

Trauerzeremonien, Weissagungen und vor allem die Mythisierung von Personen, des Verhaltens der Tiere, des Auftretens bestimmter Naturphänomene sowie geschichtlicher Fakten sind Bestandteile des Sakralen in der Malinke-Kultur.

4.2 Zu einem ‚extrinseken‘ Wissen des Romans

Mit meinen bisherigen Überlegungen habe ich zweierlei zu zeigen versucht: zum einen, wie Kourouma dank seiner doppelten literarischen Sozialisation einen Roman schreiben konnte, der durch die Oraltradition geprägt ist; zum andern, wie ein mündliches Erzählen in diesem Roman stilisiert wird. Im Folgenden befaße ich mich mit einem ‚mündlichen Wissen‘, wie es durch den Roman vermittelt wird.

Der Roman *Der letzte Fürst* thematisiert am Beispiel der *Malinke* die soziopolitische Lage in Westafrika in den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, den ersten Jahren nach der Unabhängigkeit. Er wirft einen Blick auf die Lage dieser Region vor, in und nach der Kolonialzeit. Im Roman kommen vor allem kulturspezifische Gegebenheiten und Verhaltensweisen der *Malinke* zur Sprache.

Gleich zu Anfang des Romans erklärt der Erzähler das Zögern des Griots, Famas Stellung als Sproß der Dynastie der Dumbuya zu erklären, so: „Wer kein Malinke ist, kann nicht wissen, worum es ging.“ (14). Der Erzähler wiederholt das später noch einmal, an die Adresse der Leser gerichtet: „das wisst ihr nicht, weil ihr keine Malinke seid.“ (149)

In Ermangelung schriftlicher Quellen wird im Roman die Geschichte der Gründung von Togobala in zwei verschiedenen Versionen erzählt, die aber Gemeinsamkeiten aufweisen. Togobala wurde von einem Fremden, dem Marabut Suleymane, und seiner Gefolgschaft an einem Ort zwischen zwei Dörfern gegründet. Hier vermischen sich Geschichte und Mythos. Die Volksmeinung findet den Übergang der Macht von den autochthonen Bambara auf die Nachkommenschaft von Suleymane Dumbuya illegitim, weil er durch List und Undankbarkeit herbeigeführt worden ist. (vgl. 99) So gesehen, ist es ein Widerspruch, dass Fama als Nachkömmling der Dumbuya auf die Legitimität seiner Thronfolge pocht. Sowohl Bakary Dumbuya als auch der Cousin Lacina und erst recht Babu, der Chef des mit der Unabhängigkeit eingesetzten Komitees, sind von Kolonisatoren an die Macht gebracht worden. Ihre Macht hat vor den Augen des Volkes keine Legitimität. Famas Anspruch auf die Macht und der Kampf, der darum einsetzt, sind insofern nicht weniger unbegründet.

Was die vorkoloniale Zeit betrifft, so lässt der Autor Fama einen nostalgischen Blick auf seine Kindheit werfen, auf die glückliche Vergangenheit von Togobala. (vgl. 21 u. 102) Die Vergangenheit wird aus Famas Perspektive verherrlicht als eine Zeit, in der die Lebensverhältnisse einfach und schön waren.

Der von Samory Toure geführte Religionskrieg, die Pestepidemie der 20er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, die Ausschreitungen der auf dem Apartheidsystem basierenden Kolonialverwaltung sowie der Kampf gegen den Kolonialismus und die Desillusionierung der Afrikaner nach der Unabhängigkeit sind historische Ereignisse, die im Roman thematisiert werden. Aufgrund ihres brutalen und ungerechten Repressionssystems nach den Unabhängigkeiten in Afrika wird die politische Macht im Roman als in der Kontinuität zum kolonialen Machtapparat stehend dargestellt. Aber noch eingehender als diesen historischen und politischen Hintergrund der Geschichte vom „letzten Fürsten“ der *Malinke* thematisiert der Roman deren Kultur, Sprache, Religion sowie ihre Sitten und Bräuche.

Der Leser erfährt zum Beispiel, dass die *Malinke* in ihrer Mehrheit zwar Muslime sind, aber in kritischen Situationen den Fetisch in Anspruch nehmen. (vgl. 105 f.) Die *Malinke* glauben an das Leben nach dem Tod. In ihren Vorstellungen besitzt das Individuum eine ‚Ni‘ (die Seele) und einen ‚Dja‘ (Doppelgänger), die seine Lebensenergie bilden. Sie können durch die Verletzung eines Verbotes ‚entleert‘ werden. In diesem Fall muss das Individuum sterben. Die Zerstörung der Lebensenergie eines Individuums kann auch durch die Intervention von ‚Kala‘ eintreten, denn Lebensenergie und ‚Kala‘ verhalten sich wie Feuer und Wasser. (vgl. 132)

Die Sakaralisierung der Lebensverhältnisse der *Malinke* kommt vor allem in der Art und Weise zum Ausdruck, wie sie mit dem Tod umgehen. Sieben Tage nach der Beerdigung eines Toten werden besondere Zeremonien gefeiert. Am vierzigsten Tage nach dem Tod werden weitere Zeremonien ausgeführt. Der auktoriale Erzähler erklärt das wie folgt:

Warum begehen die *Malinke* die Totenfeier am vierzigsten Tag nach dem Begräbnis? Weil die Toten den Ankömmling genau vierzig Tage nach der Bestattung empfangen, ihm aber erst, wenn sie trunken von Blut sind, einen Platz einräumen und ihn gastfreundlich in die Arme schließen. Also kann für den Fortgehenden nichts vorteilhafter sein, als Opfer zu erbringen, zum vierzigsten Tag

möglichst viele Opfertiere zu töten. (145)

Solche Zeremonien sind oft Anlässe, bei denen die Gemeinschaft ihre Solidarität zeigt. Dass auch Schmarotzer darunter sind, wird im Roman als eine durch die jeweilige Kolonisation und die darauf folgende Zeit der Unabhängigkeit verursachte Pervertierung der Sitten und Gebräuche dargestellt. Da die traditionelle Gesellschaft in Kasten aufgeteilt ist - es gibt die Kaste der Schmiede, der Bauern, der Jäger, der Händler etc. - wird ein Toter im Übrigen entsprechend seiner Kaste beerdigt. Totenverehrung und Wahrsagung sind bei den Malinke eng miteinander verbunden.

Ferner erfährt der Leser des Romans etwas über die Gesetze, die die Ehe regeln. Bei den Malinke herrschen Polygamie und Levirat. Familienoberhaupt ist der Mann. Er darf aber eine seiner Frauen nicht auf Kosten einer anderen begünstigen. So darf Fama seine Zweitfrau Mariam nicht auf Kosten seiner Erstfrau bevorzugen, selbst wenn diese das nicht bemerken würde: „Fama hätte bei Tage, wenn Salimata zum Markt ging, Mariam auf die Tara drängen können. Er tat es nicht, der Brauch verbot es.“ (159) Fama hält sich an den Brauch und nimmt die sich ihm bietende Gelegenheit nicht wahr. Was das Levirat anbelangt, so erbt Tiémoko nach dem Tod seines Bruders Baffi dessen Ehefrau Salimata. Auch Mariam ist ein ‚Erbstück‘, das Fama nach dem Tod seines Cousins Lacina zufällt.

Geographisch gesehen vermittelt der Roman Informationen über Ortschaften, die genau zu situieren sind. Der Leser erfährt, dass während der erzählten Zeit in Dakar, Bobo und Bouaké die bedeutendsten Märkte der westafrikanischen Region waren.

Auf sprachlicher Ebene begegnet der Leser vielen Entlehnungen aus der Malinke-Sprache. Sprichwörter und andere formelhafte Wendungen im Roman sind aus der Malinke-Sprache entliehen. Namen von Lebensmitteln wie To, Futu und Dolo werfen ein Licht auf die Essgewohnheiten der Mande. Auch Figurenamen unterstreichen das Lokalkolorit.

4.3 ‚Intrinsektes‘ Wissen in Form von Sprichwörtern

Im Folgenden werde ich auf ein Wissen eingehen, das sich aus dem Verhalten der handelnden Figuren erschließen lässt. Dabei geht es vor allem um ethische Orientierungen, wie sie in Sprichwörtern zum Ausdruck kommen.

Der Roman *Der letzte Fürst* enthält viele Sprichwörter und sprichwortähnliche Wendungen wie Aphorismen, Sentenzen und Maximen.¹⁸⁹ Mit ihnen bringt der Erzähler einen Vorgang auf den Punkt oder er gibt einzelnen Figuren Gelegenheit, ihr eigenes Handeln oder das anderer Figuren zu kommentieren. Im Folgenden wird auf einige von ihnen eingegangen. Dabei wird unterschieden zwischen den vom auktorialen Erzähler verwendeten Sprichwörtern und denen, die einzelnen Figuren in den Mund gelegt oder von ihrem Standpunkt aus in Anspruch genommen werden.

4.3.1 Vom auktorialen Erzähler verwendete Sprichwörter

Der auktoriale Erzähler kommentiert die zügellose Reaktion Famas auf eine Provokation durch folgende sprichwortartige Sentenzen:

Der Sohn eines Oberhaupts und ein Muslim bewahrt aber immer ein kühles Herz und bleibt besonnen, denn *wer alles im Galopp erledigt, begräbt Lebendige, und die schnelle Zunge bringt uns in eine Klemme, aus der uns selbst die flinksten Füße nicht heraushelfen können.* (22, H. v. m., A. A.)

Bei den beiden miteinander verbundenen Sprichwörtern handelt es sich um gleichnishafte Rechtfertigungen eines Verhaltenskodexes, dem jeder Muslim, aber erst recht jeder „Sohn eines Oberhaupts“ folgen soll. Sie stellen eine Kritik des auktorialen Erzählers an der Unbeherrschtheit von Fama dar.

Der auktoriale Erzähler stellt Kinderlosigkeit dar als das, was Salimata zu ihrem Glück fehle. Das unterstreicht er mit einer aphoristischen Wendung:

Die schönste Zier für eine Ehe, für eine Frau: das Kind, die Mutterschaft, das ist mehr als der kostbarste Schmuck, mehr als blendendste Schönheit! Der Frau ohne Mutterschaft fehlt mehr als die Hälfte der Weiblichkeit. (54)

Diese Wendung beschreibt die Frustration, die Salimata als Ehefrau bei Fama durchleben muss. Sie steht im Zusammenhang mit einer Sentenz, die der auktoriale Erzähler anführt, um über ein vernachlässigtes Kind zu berichten, dessen sich Salimata erbarmt: „Das Gold sammeln immer nur die-

¹⁸⁹ Weil Unterschiede zwischen ihnen im Zusammenhang meiner Untersuchung vernachlässigt werden können, werden Sprüche, Aphorismen, Sentenzen und Maximen mit dem verallgemeinernden Begriff ‚Sprichwörter‘ erfasst.

jenigen auf, die nicht die strammen Ohrläppchen haben, um schwere Ohrringe zu tragen.“ (56)

Lacinas Tod kommentiert der Erzähler mit dem folgenden Aphorismus: „Die tiefste Kränkung, die es nicht eilig hat, die nicht ermüdet und nicht vergisst, die heißt Tod.“ (85) Hier wird der Tod als der einzige Herausforderer dargestellt, der Lacina, nachdem er Fama den Thron weggenommen hat, besiegen wird. Der Tod erledigt sozusagen das, was Fama nicht zu tun vermochte: die Beseitigung seines Cousins Lacina als Voraussetzung für die Wiedereroberung des Throns.

In demselben Zusammenhang soll Fama traditionsgemäß einen Ritus vollziehen, den sein muslimischer Glaube nicht zulässt. Famas Entscheidung, sich darüber hinwegzusetzen, begründet der Erzähler mit einer Folge von spruchartigen und aphoristischen Wendungen:

Weder ist etwas an sich gut, noch ist etwas an sich schlecht. Es ist das Wort, das einen Tatbestand zum Guten wendet oder ins Böse verkehrt. Und das Übel, das auf den Verstoß gegen einen Brauch folgen soll, kommt unweigerlich, wenn das Wort vor der Verfehlung gewarnt hat, indem es den Brauch erwähnt; vor allem, wenn es sich um einen Brauch eines Dorfs im tiefen Busch handelt. (111)

Dieser Passus erklärt darüber hinaus zwei Tatsachen, nämlich einerseits, dass die Malinke trotz ihres muslimischen Glaubens dem Fetisch Ehrfurcht zollen (vgl. dazu auch 110, 117 f.), und andererseits, dass die Nachkommenschaft von Bakary bestraft wird, weil dieser die Macht auf traditionswidrige Weise an sich gerissen hat. In dieser Hinsicht fungiert der mit vielen Sprüchen ausgeschmückte Passus als eine Erzählstrategie, die die unvermeidliche Strafe ankündigt für Fama, den sterilen und damit letzten Spross der Dumbuya-Dynastie.

Der Einzug von Mariam, Famas Zweitfrau, in dessen Haus führt zu häufigen Streitigkeiten zwischen ihr und Salimata, Famas Erstfrau. Fama fällt es schwer, die Ordnung in seinem Haus wiederherzustellen. Diese Sachlage war voraussehbar, denn, so der Erzählerkommentar, „man bringt zwei Vögel nicht zusammen, wenn man Angst vor dem Lärm des Flügelschlags hat“ (159). Fama, der in seinem Haushalt durchaus keine Streitigkeiten, den „Lärm des Flügelschlags“, leiden kann, schafft eine Situation, die zu diesen Streitigkeiten führen muß, indem er potentielle Gegnerinnen zusammen-

bringt. Die Nichtbeachtung des von dem zitierten Spruch übermittelten Wissens führt zu einer Strafe, die darin besteht, dass Fama zu Hause keine Ruhe mehr hat.

Auch ‚Politik‘ ist ein Geschäft, das Fama viele Schwierigkeiten bereitet. Aufgrund seiner Kontakte zu bestimmten politischen Akteuren wird er ungerechterweise als Mittäter eines Komplottes gegen das Regime verhaftet und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Der Erzähler kommentiert diese Blindheit der Politik mit folgendem Aphorismus:

Die Politik hat weder Augen noch Ohren noch Herz; in der Politik gehen das Wahre und die Lüge im selben Gewand, Recht und Unrecht marschieren im gleichen Tritt, das Gute und das Böse wird zu ein und demselben Preis gekauft und verkauft. (163)

Manchmal ist ein ganzes Kapitel die Veranschaulichung eines Sprichwortes. In diesem Fall wird das Sprichwort in der Regel als Kapitelüberschrift benutzt. Dies zeigen Beispiele wie „Die Dinge, die nicht gesagt werden können, verdienen keinen Namen“ (157), sowie das als rhetorische Frage formulierte Sprichwort: „Wo hat man gesehen, dass Allah im Unglück Erbarmen zeigt?“ (61) Auch in diesen Beispielen fungieren Sprichwörter als Erzählstrategie.

4.3.2 Von Romanfiguren verwendete Sprichwörter

Spruchwörter werden nicht nur von bedeutenden Figuren wie Fama, dem Präsidenten, dem Fetischpriester, der Fee oder Bakary bemüht, sondern auch von anonymen Figuren, die die Volksmeinung vertreten.

Schon auf den ersten Seiten des Romans bricht ein Zank zwischen Fama und einem Griot aus, der ihn herausgefordert hat. Dabei geht es zunächst um ein Rededuell, das dem Erzähler Gelegenheit gibt, Famas Umgang mit Sprichwörtern zu charakterisieren:

Fama sah und hörte nichts, und er redete, redete mit Stimmgewalt und im Überschwang, er wedelte mit den Zweigen eines Kapokbaums, schnappte nach Sprichwörtern und quetschte sie aus und verdrehte die Lippen. (16)

Fama versucht Bamba, seinen Herausforderer, einmal mit folgendem Sprichwort in die Schranken zu weisen: „Die Hyäne, selbst wenn sie zahnlos ist, [lässt] dem Ziegenbock in ihrem Maul doch keinen Fluchtweg.“

(18) Sich mit einer zahnlosen Hyäne vergleichend, ist er sich seines Verfalls bewusst, besteht aber weiterhin auf seiner aristokratischen Herkunft. Streitigkeiten sind jedoch nicht die einzigen Anlässe, aus denen Fama Sprichwörter gebraucht. Diese fließen selbst in seine Gedanken ein. So unternimmt Fama nichts, um gegen den Streit zwischen seinen beiden Ehefrauen anzugehen, sondern fragt sich nur verwundert: „Selbst die Pillenwespe und die Kröte vertragen sich, wenn man sie zusammen in ein Haus sperrt, warum nicht auch Mariam und Salimata?“ (159 f.)

Damit überlässt er der Zeit die Lösung des Streits. Auch für seine Verteidigung in dem Prozess, der ihm gemacht wird, weil er den zuständigen Behörden keinen Hinweis auf drohende Gefahren gegeben habe, von denen er durch einen Traum erfahren hatte, fällt ihm folgendes Sprichwort ein: „Der Sklave gehört seinem Herrn; aber Herr über die Träume eines Sklaven ist allein der Sklave.“ (172)

Die Schicht, die die Regierung der Ebenholzrepublik in der ersten Zeit nach der Unabhängigkeit übernimmt, besteht ausschließlich aus Leuten, die mit der ‚Schrift‘ umzugehen wissen. Um aber ihre Macht in der *Malinke*-Oralgesellschaft abzusichern, halten sie sich nicht ausschließlich an die Schriftlichkeit und die damit verbundenen Prinzipien, sondern sie nutzen auch Kategorien der Oraltradition. Das Bürgertum, so Werner Glinga zu diesem Phänomen,

ist die Hauptklasse der Unabhängigkeitsgesellschaft, die mit ihrem Monopol auf die Schriftkultur allein nicht herrschen kann und die deshalb gezwungen ist, sich auch als kompetente Trägerin der Oralität zu erweisen.¹⁹⁰

Insbesondere die Art und Weise, wie in Kouroumas Roman der Präsident der ‚Ebenholzrepublik‘ sich auf die Oraltradition stützt, um sein Gerede glaubhaft zu machen, lässt die Oraltradition als anfällig für Missbrauch erscheinen. Das zeigt sich vor allem bei der Ansprache, die der Präsident bei der Amnestierung der politischen Gefangenen hält. Sie ist gespickt mit Sprichwörtern und aphoristischen Wendungen.

Dass er ein glühender Verfechter des zwischenmenschlichen Miteinanders sei, lässt der Autor den Redner mit folgender Maxime unterstreichen:

Die schönste Harmonie, das ist nicht der Zusammenklang der Trommeln, nicht

¹⁹⁰ Werner Glinga, *Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa*, a. a. O., S.94.

der Zusammenklang der Xylofone, nicht der Zusammenklang der Trompeten, sondern der Einklang zwischen den Menschen.

Mit einem Aphorismus lenkt er sodann die Aufmerksamkeit seiner Mitbürger auf die Gefahr für ein Land hin, wenn dort keine Eintracht zwischen den Menschen herrsche: „So groß ein Land auch sein mag, wenn Zwietracht herrscht, ist sein Untergang die Sache eines Tages.“ Als beabsichtige er tatsächlich, das Volk künftig an der Lenkung der Staatsgeschäfte zu beteiligen, greift er zu dem Sprichwort: „Ein einzelner Fuß bahnt keinen Pfad, und ein einzelner Finger vermag kein Kieselsteinchen vom Boden aufzulesen.“ (180)

Zieht man aber das Verbot für die freigelassenen Häftlinge, das Land zu verlassen, in Betracht, dann sieht man deutlich, dass dieser Diskurs nicht menschenfreundlich, sondern ‚populistisch‘ ist. Dadurch will der Präsident sein Ansehen verbessern, das wegen der Ungerechtigkeit, die in seinem Land herrscht, sehr gelitten hat.

Es folgen noch einige Beispiele für die Verwendung von Sprichwörtern durch Nebenfiguren. Bei dem Streit zwischen Fama und dem Griot fällt der Alte sein Urteil zugunsten Famas, obwohl ein Urteil, das diesem Recht gibt, insofern schwierig zu fällen ist, als Fama bei den meisten der Anwesenden wegen seines Schmarotzertums keine Sympathie genießt. Trotzdem gibt der Älteste unter den Versammelten, der sich weise und gerecht zeigen möchte, Fama Recht. Er begründet dies mit folgendem Spruch: „Die Wahrheit, sie muss nun einmal ausgesprochen werden, mag sie auch noch so hart sein, denn sie rötet die Augen, bricht sie aber nicht.“ (17) Dieser Spruch wird später auch vom Marabut Abdulaye im Gespräch mit Salimata verwendet. Abdulaye versucht, Salimata von der Sterilität ihres Ehemannes Fama zu überzeugen. Er fühlt sich genötigt, ihr die Wahrheit zu sagen, denn: „Die Wahrheit rötet die Augen wie roter Pfeffer, bricht sie aber nicht.“ (80) Anschließend empfiehlt der Marabut Salimata eine Opfergabe. Auf die Bemerkung Salimatas, sie habe dafür nicht die Mittel, antwortet er mit dem Spruch: „Armut ist ebenso wie Reichtum das Werk Allahs.“ (70) Ein anderer Spruch wird von Famas Freund Bakary verwendet. Bakary versucht, Fama davon zu überzeugen, dass er seine Entlassung und die Vergünstigungen, die er vom Präsidenten erhalten habe, als ein Glück ansehen solle. Bakarys Meinung nach hat sich das Gefängnis für Fama als eine

Quelle des Glücks erwiesen. Dabei hofft er darauf, von Famas unerwartet zum Guten veränderter Situation profitieren zu können. Er untermauert seine Sichtweise mit folgendem Spruch: „Das Unglück kann manchmal ein gut verpacktes Glück sein, und wenn alles ruiniert ist, fällt dir das Glück in den Schoß.“ (182)

Ein weiterer Spruch kommt in dem Roman von einer Fee. Diese verschleierte Frau in Famas Traum beauftragt Fama, Naku, einen führenden Politiker der regierenden Partei, zu benachrichtigen, dass er ein Opfer darbringen solle, um ein Unglück abzuwenden, das über ihm schwebt. Sie warnt Fama mit folgendem Spruch: „Aber erinnere dich, dass ein Unglück, gleich welchen Menschen es trifft, uns niemals fremd, niemals fern ist.“ (171) Dieser Spruch gilt für Naku, aber auch und insbesondere für Fama selber. Erzählstrategisch werden damit in mythischer Weise sein Unglück und sein Tod vorausgesagt. Diese werden nach einer Reihe von Fehlritten, die Fama begeht, immer wahrscheinlicher. Denn ohne Rücksicht auf das Sprichwort „wo das Labkraut die Schale eines Perlhühneies aufbricht, da hat ein Wollschaf nichts zu suchen“ (174), das ihm wohlbekannt ist, stellt er sich den ‚Sonnen der Unabhängigkeiten‘ entgegen.

Es lässt sich feststellen, dass die meisten Sprichwörter, die in dem Roman *Der letzte Fürst* zu finden sind, als rhetorische Wendungen fungieren. Einige wenige werden vom Autor aber auch erzählstrategisch eingesetzt. Insgesamt gesehen hebt die häufige Anwendung durch wichtige Figuren des Romans in verschiedenen Situationen die Dominanz der Oraltradition in der dargestellten Gesellschaft hervor. Sprichwörter dienen generell zur Charakterisierung dieser Gesellschaft. Durch die Darstellung des Verhaltens der Figuren lässt sich der Roman *Der letzte Fürst* als eine Kritik an der Undankbarkeit, der Tücke, dem sozialen Schmarotzertum, der Ausbeutung der Frauen und einem kulturellen Fundamentalismus lesen.

4.4 Zur Märchenstruktur des Romans

In seiner Studie zum Genre der „Zaubermärchen“ listet Vladimir Propp einunddreißig Funktionen auf, die allen Märchen dieses Genres zu Grunde liegen. Dieser Studie zufolge verbindet Zaubermärchen folgender Handlungsverlauf: Die Ausgangssituation ist eine Missetat, beziehungsweise ein

Mangel. Um diesen Mangel zu beheben, muss sich der Held zunächst entfernen. Bei seiner Rückkehr gelingt es ihm, den Mangel zu beheben (Hochzeit, Krönung) oder nicht zu beheben (Scheitern, Elend, Tod).

Eine ähnliche Struktur sieht János Riesz in dem Roman *Der letzte Fürst* als gegeben. Aufgrund der Zweisträngigkeit des Handlungsverlaufs werde nämlich sowohl die Geschichte von Fama und als auch die seiner Frau Salimata durch eine derartige Struktur bestimmt:

Im Falle Famas besteht der Mangel im Verlust seiner früheren privilegierten Position, in sozialer Deklassierung und ‚Sterilität‘. Der Versuch der Wiederherstellung des alten Zustandes scheint zunächst erfolgreich, ehe Fama erneut in eine Situation des Mangels kommt und freiwillig den Weg des Verzichts antritt. Auch die Geschichte Salimatas hat eine ähnliche Struktur: Am Anfang steht eine Verletzung, die traumatische Erfahrung der Exzision mit nachfolgender Vergewaltigung; es folgt die Flucht und die Suche nach dem Glück und die Liebe des ‚Prinzen‘ Fama; danach ein neuer Mangel durch die Kinderlosigkeit und die neue Suche nach einer Überwindung dieses Mangels. Das positive Ende (mit dem Heiler Abdulaye) wird nur angedeutet.¹⁹¹

Riesz folgert aus dieser strukturellen Ähnlichkeit eine Parallelität und Komplementarität der beiden Geschichten. Diese Folgerung ermöglicht es, den Romantext als ein Märchen komplexen Typs (‚conte du type complexe‘) zu lesen. Nur ein erfahrener mündlicher Erzähler, so Denise Paulme, greife auf eine solche Art von Märchen zurück.¹⁹²

¹⁹¹ János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 215 f.

¹⁹² Vgl. Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la Morphologie des contes africains*, Paris 1976. In Anlehnung an Propps Untersuchung, die überwiegend über russische Märchen durchgeführt wurde, untersucht die französische Literaturwissenschaftlerin Denise Paulme die Struktur afrikanischer Märchen. Diese entwickeln sich nach Paulme von einer Ausgangssituation des Mangels zur Aufhebung dieses Mangels über sukzessive Verbesserungen. Auf der Basis dieses Befundes unterscheidet Paulme sieben mögliche Kombinationen, die verschiedene Arten von Märchen bilden, und bezeichnet diese als ascendant, descendant, cyclique, en spirale, en miroir, en sablier, complexe. Es seien hier einige dieser Typen näher erläutert. Der ‚type ascendant‘ (der ansteigende Typus) geht von einem Mangel aus. Dann erfolgt eine Verbesserung bis zur Aufhebung des Mangels. Der ‚type descendant‘ (der absteigende Typus) entwickelt sich von einer normalen Situation zu einem Zustand des Mangels über eine Verschlechterung der Situation. Der ‚type cyclique‘ (der zyklische Typus) geht von einer Situation des Mangels aus, dann verbessert sich die Situation des Helden. Der Held verletzt dann jedoch ein

Darüber hinaus erinnert die Hin- und Herbewegung der Handlung, die sich jeweils in einer Stadt und einem Dorf abspielt, an die Struktur des *Tali*, einer Art von *malinke*-Märchen. Anhand der Kategorie eines Narrationschemas („schème narratif“) geht Sory Camara der Eigenart solcher Märchen nach. Er definiert diese Untersuchungskategorie als „Gesamtheit der Bewegungen, die die Protagonisten im Raum vollziehen, und zwar in der chronologischen Abfolge der Erzählung“.¹⁹³ Dieses Narrationschema begründe mithin eine Zeit- und Raumdarstellung.

Der erste Teil von Kouroumas Roman spielt während der Regenzeit in der Hauptstadt der ‚Ebenholzrepublik‘. Dieser Romanteil erzählt von dem Alltagsleben von Fama und Salimata. Der zweite Teil spielt während der Trockenzeit überwiegend in Togobala (in der Sozialistischen Volksrepublik Nikinai), Famas Heimatdorf. Er beschreibt zunächst Famas Reise in sein Heimatdorf und dann vor allem seinen dortigen Aufenthalt. Im dritten Teil kehrt Fama in die Hauptstadt zurück, wird dort verhaftet und zu einer langjährigen Freiheitsstrafe verurteilt, schon bald jedoch wieder freigelassen. Auf einer zweiten Reise nach Togobala stirbt er unterwegs. Die Zeitdarstellung verstärkt den mysteriösen Charakter von Famas Tod: „Es war mitten in der Regenzeit. Dennoch verschwanden am Himmel vier Tage lang die Wolken und der Regen.“ (185)

Verbot und fällt wieder in eine Situation des Mangels zurück. Der ‚type complexe‘ (der komplexe Typus) ist eine Folge von Sequenzen, die von verschiedenen anderen Typen entliehen sind. Was im Lichte dieser Typologie den Roman *Der letzte Fürst* betrifft, so ist Famas Geschichte dem zyklischen Typus nah, indes Salimatas Geschichte eher dem ansteigenden Typ angehört. Daher wäre der Romantext insgesamt dem komplexen Typ zuzuordnen.

¹⁹³ Karim Traoré, *Sory Camaras ‚schèmes narratifs‘: ein afrikanisches Modell für Märchenanalyse*, in: Papa S. Diop/Jürgen Lüsebrink (Hrsg.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l’occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen 2001, S. 367-374, hier S. 370. Die *Tali* definiert Karim Traoré als „Erzählungen, die strengen sozialen Regeln unterliegen. Sie werden nur während der trockenen Jahreszeit nach Ausbruch der Dunkelheit erzählt. Beginn und Ende der *Tali*-Saison werden durch Zeremonien markiert.“ (ebd., S. 368 f.) Sory Camara habe, so Karim Traoré, seine Methode aus der Beobachtung der Hin- und Herbewegungen erarbeitet, die der Malinke- Geschichtenerzähler mit dem Zeigefinger mache, um sich an den weiteren Verlauf einer Geschichte zu erinnern.

Gemeinsamkeiten des Romans mit dem traditionellen Epos unterstreicht die deutsche Übersetzung, indem sie ihn *Der letzte Fürst* betitelt.¹⁹⁴

4.5 Der „letzte Fürst“, ein epischer (Anti-)Held?

Helden in westafrikanischen Epen lassen sich durch bestimmte unterscheidende Merkmale identifizieren. Im Allgemeinen stammt der Held vom Adel ab und ist mit einem Totem (Gottheit, mythisches Tier) verbunden. Seine Geburt und sein Schicksal werden durch ein Orakel geweissagt. Zu einer bestimmten Zeit seines Lebens wandert er aus, weil er Opfer einer Enteignung wird. Im Exil ausgebildet, kehrt er nach Hause zurück, und er macht in einem epischen Kampf diese Ungerechtigkeit rückgängig. Der Held ist genau für diesen Ablauf prädestiniert. Er vertritt die positiven Werte der Gemeinschaft, zu der er gehört.¹⁹⁵

Fama, der Hauptprotagonist in Ahmadou Kouroumas Roman, weist diese Merkmale auf. Sein Name bedeutet auf Malinke ‚Fürst‘. Er ist der „letzt[e] und legitim[e] Spross der Dumbuya von Horodugu“ (11). Er ist „der größte Junge von Horodugu gewesen, der schwärzeste, von einem glänzenden Kohlschwarz, mit weißen Zähnen, den Bewegungen, der Stimme und den Reichtümern eines Fürsten.“ (50) Sein Totem ist der Panther. In seinem Verhalten und in seiner Vorgehensweise identifiziert er sich mit diesem Totem, was ihm in seiner Armut allerdings nicht ganz gelingt:

Mit dem geschmeidigen Schritt seines Totems, des Panthers, mit königlichen Gesten und einem majestätischem Grüßen (schade, daß der Bubu staubig und zerknittert war!) erreichte Fama an der Spitze einer Eskorte von Bewohnern und eines Schwarms kleiner Kinder den Hof der Dumbuya-Vorfahren. (108)¹⁹⁶

Famas Geburt und sein Schicksal sind schon bei der Entstehung der Dumbuya-Dynastie geweissgesagt worden. Dieser Mythos rechtfertigt Famas Leiden. Fama ist Opfer einer ‚doppelten Enteignung‘, einer, mit Amadou Konés Worten, „double spoliation“¹⁹⁷. Auf der einen Seite wird Fama von seinem Cousin Lacina durch „Intrigen, Marabut-Winkelzüge, Opferungen

¹⁹⁴ Der Titel des traditionellen Epos nimmt stets Bezug auf den Helden. Vgl. dazu: Amadou Koné, *Du récit oral au roman*, a. a. O., S. 37.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 132 f.

¹⁹⁶ Zu Famas Identifikation mit einem Panther siehe auch Seite 15 des Romans.

¹⁹⁷ Vgl. Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne*, a. a. O., S. 132.

[...] aus der Position des Oberhaupts von Horodugu verdrängt“ (85), so dass er seinem Vater nicht auf dem Thron nachfolgen kann. Der Roman beschreibt die Umstände, unter denen Fama Togobala, sein Heimatdorf, verlassen hat, nicht ins Detail gehend. Da er aber dort seine Kindheit verbracht hat, ist es nahe liegend, dass er in die Hauptstadt wegen seiner Entmachtung hat auswandern müssen. Sein etwa zwanzigjähriger Aufenthalt dort (vgl. 87) und seine Heimkehr, die erst nach dem Tod des Usurpators erfolgt, sind ebenfalls Belege dafür, dass er in der Hauptstadt im Exil gewesen ist.

Auf der anderen Seite bringen ihm die „Unabhängigkeiten“ nur „den Personalausweis und die Mitgliedskarte der Einheitspartei [ein], Stücke, die bei der Erbteilung dem Armen zufallen und ledern und zäh sind wie das Fleisch vom Stier“ (26). Fama hat immerhin für die Unabhängigkeiten gekämpft. Er ist stolz auf seine adlige Herkunft. Er zeigt sich mutig und hat einen Sinn für Ehre. Er ist ein Verteidiger der Malinke-Tradition, die er respektiert. Er kämpft für eine Restauration der traditionellen Herrschaft. Der Autor erlegt Fama ein Schicksal auf, das seine Handlungen teleologisch lenkt. So gesehen, ist Fama die typische epische Heldenfigur.

Bei näherer Betrachtung stellt man jedoch fest, dass Fama Schwächen aufweist, die ihm den Status eines Anti-Helden verleihen. Der Kampf, den er gegen die Kolonisation und danach gegen die Unabhängigkeiten ausficht, scheint angesichts seiner geringen Mittel eher grotesk als edelmütig. Fama ist im Nachhinein ein Verfechter des kolonialen Systems, das durch die Liberalisierung des Handels und die Ächtung des Krieges zwischen den verschiedenen Clans vor Ort den Einwohnern bessere Lebensbedingungen gewährleistet habe. (vgl. 24) Das Ressentiment, das er gegen die französischen Kolonialherren gehegt hat, hatte daher gerührt, dass die Kolonialherrschaft ihn von der Thronfolge ausgeschlossen hatte. Aber er hat nichts Konkretes unternommen, um die Macht wieder zu erlangen. Mit der Unabhängigkeit verliert er definitiv alles, was sein Leben angenehm gemacht hatte, und zudem das Motiv, Frankreich weiterhin zu beschimpfen und zu beleidigen:

Die Sonnen der Unabhängigkeiten hatten sich kaum wie ein fernes Gewitter angekündigt, und schon bei den ersten Windstößen war Fama alles losgeworden, Geschäfte, Freundschaften, Frauen für die Nacht, Frauen für den Tag, das

Geld und den Grimm, Frankreichs Vater und Frankreichs Mutter zu beleidigen. Er hatte fünfzig Jahre Fremdherrschaft und einen Raub zu rächen. (25)

Das neue System habe ihm nichts eingebracht, habe ihn stattdessen um alles gebracht, was er zuvor besessen hatte. Er bezeichnet das neue System als „Bastarderei“ und die Diener dieses Systems als „Bastarde von Hunde- und Sklavensöhnen“ (196), aber darauf beschränkt sich sein Kampf gegen die ‚Unabhängigkeiten‘.

In der Hauptstadt genießt Fama keine Achtung, seine Lebensführung ist ohne Würde. Bei Feiern, die seine Landsleute veranstalten, tritt er als Schmarotzer in Erscheinung und wird allgemein als ‚Geier‘ betrachtet. Erst bei der Rückkehr in die Heimat wird ihm Ehre zuteil: In Bindia, dem Heimatdorf seiner Frau, wird er als „ein Geehrter, Verehrter begrüßt, wie ein Präsident auf Lebenszeit der Republik, der Einheitspartei“ (99). In seinem Heimatdorf Togobala wird Fama wie ein König behandelt.

Dafür, dass Fama eher ein Anti-Held sei, spricht auch, dass es ihm nicht gelingt, die Macht zurückzuerobern und dadurch die alte Aristokratie zu rehabilitieren. Der Autor lässt es gleichwohl zu einer Wiederherstellung der alten Aristokratie kommen, jedoch nur in einer imaginären Szene, in dem Delirium, das Fama bei seinem Todeskampf erlebt:

Fama antwortete nicht, sein ganzer Körper war wie Stein; dass er lebte, spürte er nur in der Kehle, die er beim Einatmen weiten musste, in der Nase, in der ein Brennen war, in den taub gewordenen Ohren und in den wachen Augen. [...] Man war unterwegs. Aber wohin? Ach ja... Hast du nicht gehört, Fama? Du kommst nach Togobala, Togobala in Horodugu. Ach, da sind die ersehnten Tage! Die Bastarderei ist hinweggefegt, die traditionelle Herrschaft ist zurückgekehrt, Horodugu gehört dir, dein fürstliches Geleit folgt dir, es trägt dich, siehst du es nicht? Dein Festzug glänzt von Gold. [...] Was ist das? Fama, siehst du nicht die Krieger, die dich umzingeln? Geschmeidig und mit einer Würde, mit gemessenem Schritt, wie es einem Fürsten von Horodugu geziemt, bewegt sich Fama auf sie zu. Die Masse der Krieger jöhlt, rückt nicht weiter vor, erstarrt. Schlappschwänze! Jammerlappen! Kinder der Unabhängigkeiten! Bastarde! Eure Mütter standen in Blüte, haben aber keine Männer zur Welt gebracht! Fama tötet euch, mäht euch nieder, allein, mit einem Finger nur. Die furchtsame Menge, der Haufen von Hyänen blökt, knurrt, alle zusammen singen, beugen sich und erheben sich wieder, wie das grüne Reisfeld, wenn die

Winde darüberstreifen. Fama, der Einzige, der etwas Steifes zwischen den Beinen hat. (200 f.)

Dass der Autor diese Rehabilitierung aber erst in dem Delirium bei Famas Todeskampf möglich macht, weist auf das Unrealisierbare der Wiederherstellung seines Königtums hin.

Aus der Art und Weise, wie der Autor Fama darstellt, lässt sich, alles in allem genommen, schließen, dass dieser dem traditionellen epischen Helden nachgebildet ist. Die Schwächen, die er aufweist und die ihn eher als einen Anti-Helden erscheinen lassen, sind Ausdruck geschichtlicher Veränderungen der Gesellschaft, der er angehört. Fama ist nicht mehr traditioneller epischer Held. Zwar knüpft der Autor mit seiner Darstellung an mündliches Erzählgut an, aber er modelliert ihn um, dekonstruiert ihn und macht aus ihm den Helden eines modernen Romans. Dieser Sachverhalt lässt den Roman insgesamt als Hybridisierung eines mündlichen epischen Erzählens erscheinen, durch die eine Hybridisierung der Lebensverhältnisse in nachkolonialer Zeit zum Ausdruck kommt.

Abschließende Bemerkungen

Der Roman *Der letzte Fürst* fasziniert dadurch, dass er eine moderne und brisante Thematik mit Erzählweisen zur Sprache bringt, die der Oraltradition verpflichtet sind.¹⁹⁸ Mündliches Erzählen taucht in Kouroumas Roman in Gestalt von Mythen, Sagen und Jagdgeschichten auf, die mit dem Erzähltext insgesamt ein ‚palimpsestuöses‘ Verhältnis eingehen. Denn es verhält sich so, dass selbst in dem Fall, dass Vertreter der Oraltradition im Roman auftreten, der Autor sie nicht selbst ihre Geschichten erzählen lässt. An ihre Stelle tritt ein auktorialer Erzähler, der diese Geschichten nach bzw. weitererzählt. Der auktoriale Erzähler wird dadurch zum Vermittler der Oraltradition. Er wird das aber nicht nur als Geschichtenerzähler, sondern darüber hinaus dadurch, dass er sich vieler Sprichwörter und anderer formelhafter Wendungen bedient, die ebenfalls Elemente einer oralen Kultur sind.

Der Rückgriff auf die Oraltradition ist in dem Roman unter anderem dadurch begründet, dass die Figuren in einen kulturellen Raum gesetzt wer-

¹⁹⁸ Vgl. János Riesz, „Nachwort“, a. a. O., S. 215.

den, in dem die Mündlichkeit als gesellschaftlicher Organisationsmodus fungiert. Das bedeutet, dass die Handlungsweise der Figuren der Autorität der Oraltradition unterliegt. Diese Autorität wird jedoch von der durch die europäische Kolonisation eingeführten Schriftkultur angegriffen und in Frage gestellt. Traditionelle Herrschaftsformen müssen einer neuen Aristokratie weichen, deren Macht auf der Beherrschung der Schriftkultur beruht. Die Überlegenheit der neuen Aristokratie, das wird im Roman gezeigt, beruht aber auch darauf, dass ihr die Oraltradition in einem Maße vertraut ist, dass sie sie für ihre Zwecke einsetzen: dass sie sie mißbrauchen kann. Demgegenüber können sich die Anhänger traditioneller Herrschaftsformen nur der ihnen von der Oraltradition zur Verfügung gestellten Mittel bedienen. Sie zeigen sich feindselig gegen die neu entstehende Ordnung und beharren einseitig auf der Tradition, die sie zu rehabilitieren versuchen. Diese Kompromisslosigkeit wird als Ursache ihres Scheiterns identifiziert.

Eine Vermittlung von Altem und Neuem, wie sie in dem Roman den Anhängern der traditionellen Ordnung fehlt, gelingt dem Autor Ahmadou Kourouma mit seiner Schreibweise. Ihm gelingt es, die Malinke-Sprache zu französisieren und das Französische dem Stil der Malinke-Sprache anzupassen. In der Tat dekonstruiert Kourouma die Sprache des Kolonisators (Französisch), um die Sprache der Kolonisierten (*Malinke*) zur Geltung zu bringen. Daraus ergibt sich eine hybride Sprache, die der durch die Kolonisation entstandenen und durch die Unabhängigkeit fortgesetzten Hybridisierung der soziopolitischen und kulturellen Verhältnisse entspricht, welche vom „letzten Fürsten“ Fama als „Bastardisierung“ denunziert wird. Durch die Hybridisierung entsteht für die mündliche Überlieferung und die autochthone Sprache eine Zukunftsperspektive. Indem er weder die fremden Werte unkritisch annimmt noch die eigene Tradition radikal in Frage stellt, wehrt sich Kourouma gleichzeitig gegen eine unreflektierte Akkulturation und einen unaufgeklärten Traditionalismus. Sein Roman kann daher mit Fug und Recht als Beispiel einer ‚Ästhetik des Widerstandes‘ gelten.

Zwischenruf

Bevor ich von der Untersuchung meiner afrikanischen zu der meiner deutschsprachigen Beispiele für die Stilisierung und Funktionalisierung von Oralität und eines mündlichen Erzählens in schriftlichen Erzähltexten übergehe, möchte ich einige Einsichten festhalten, die ich aus der Analyse der afrikanischen Texte gewonnen zu haben meine. Ich tue das in der Erwartung, dass diese Einsichten in Form einer methodischen Perspektivierung meinen Blick auf Spuren einer Oralität in den deutschsprachigen Texten schärfen und zugleich meiner Wahrnehmung von signifikanten Unterschieden zugute kommen werden.

Der Rückgriff auf Oralität und mündliches Erzählen in den afrikanischen Texten hängt, so ließ sich feststellen, vor allem mit der „doppelten literarischen Sozialisation“ ihrer Autoren zusammen, mit einer Sozialisation sowohl in der Sprache und Kultur der Ethnie ihrer Herkunft als auch in der Sprache und Kultur der europäischen Kolonialmacht, im Falle meiner Beispieltex-te also Frankreichs. Aufgrund einer Dominanz der Oralität in den Kulturen Afrikas ist Mündlichkeit in den neuzeitlichen Literaturen Afrikas Ausdruck eines Lokalkolorits. Ein wichtiges Moment der Oralität als Ausdruck eines Lokalkolorits ist die im Hintergrund der jeweiligen Texte sich geltend machende Muttersprache der Autoren, soweit diese vorwiegend mündlich verwendet wird. Auf diesen Sachverhalt bin ich bei meinen Untersuchungen immer wieder gestoßen, sei es nun bei dem Literaturpionier Félix Couchoro oder sei es bei Schriftstellern einer jüngeren Generation wie Birago Diop und Ahmadou Kourouma.

Im Kontext der Kolonisation, aber auch noch in dem des Postkolonialismus fungiert bei den von mir untersuchten afrikanischen Texten ein solches Lokalkolorit als Waffe gegen koloniale Diskriminierung. Daraus resultiert dort eine Art von ‚Ästhetik des Widerstandes‘. Mit einer derartigen ästhetischen Strategie setzen sich Couchoros Roman *L’Esclave*, Diops Erzählung *Liguidi-Malgam* sowie Kouroumas Roman *Der letzte Fürst* zugleich mit Modernisierungsprozessen auseinander, die mit der Kolonisierung einhergehen.

Dass bei den Autoren der von mir im folgenden zu untersuchenden deutschsprachigen Texte nicht wie bei den afrikanischen Schriftstellern von

einer „doppelten literarischen Sozialisation“ die Rede sein kann, gibt zu der Frage Anlass, worauf der Rückgriff auf Oralität und mündliches Erzählen in diesen Texten zurückzuführen sei. Wie verhält es sich dort mit der Stilisierung und Funktionalisierung von Oralität und mündlichem Erzählen, da es sich bei ihnen um Texte handelt, die im Kontext einer dominanten *Schriftkultur* entstanden sind? Und wenn auch die deutschsprachigen Texte Oralität und ein mündliches Erzählen für eine Auseinandersetzung mit Modernisierungsprozessen einsetzen, welcher Art sind diese Prozesse, da sie nicht wie im Falle der afrikanischen Texte durch den Kolonialismus induziert sind? Und wie wirkt sich dieser Unterschied auf die Art und Weise aus, wie dort Oralität und ein mündliches Erzählen eingesetzt werden? Gibt es, trotz der Unterschiede der gesellschaftlichen und literarischen Kontexte, doch gewisse Ähnlichkeiten bei der Verwendung von Mündlichkeit in afrikanischen und deutschsprachigen Texten? Welches Licht werfen dabei, umgekehrt, die deutschsprachigen auf die afrikanischen Texte?

Im Lichte der durch die Analysen des ersten Teils meiner Untersuchung aufgeworfenen Fragen möchte ich mich nunmehr mit den von mir ausgewählten deutschsprachigen Texten befassen. Dabei möchte ich sowohl Unterschiede als auch Ähnlichkeiten bei der Stilisierung und Funktionalisierung von Mündlichkeit in den Texten aus afrikanischer und deutschsprachiger Literatur herausarbeiten sowie aus beidem, aus den Unterschieden und den Ähnlichkeiten, Rückschlüsse auf jeweilige literarische und gesellschaftliche Konstellationen ziehen.

Als generelle Arbeitshypothese für die Analyse der deutschsprachigen Texte scheint mir bereits vorab konstatierbar, dass ein mündliches Erzählen in diesen Texten, da es im Kontext einer entwickelten Schriftkultur erfolgt, nicht in erster Linie Ausdruck eines Lokalkolorits sei, sondern dass es sich dabei vorrangig um eine Erzählstrategie handele, deren jeweilige Bedeutung zu erhellen sei.

**Zweiter Teil: Orale Kultur und mündliches Erzählen
in deutschsprachigen Erzähltexten**

Kapitel IV: Mündliches Erzählen um Leben und Tod in Gottfried Kellers *Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen*

Einleitendes

*Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen*¹⁹⁹ beschließt als fünfte Geschichte den 1856 bei der Verlagsbuchhandlung Eduard Vieweg in Braunschweig erschienenen ersten Band von Gottfried Kellers zweiteiligem Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla*. Mit der Kennzeichnung als „Märchen“ beansprucht Keller für seine Novelle die Zugehörigkeit zu einer von Haus aus mündlichen Erzählgattung. Auf Mündlichkeit nimmt der Autor aber auch dadurch Bezug, dass er seine Geschichte aus einer sehr verbreiteten Redensart („der Katze den Schmer abkaufen“) entwickelt und als Tierfabel anlegt.

Über das zu Beginn des Märchens bemühte Sprichwort als Ausgangspunkt seines Erzählens schreibt Keller in einem auf den 29. Juni 1875 datierten Brief an einen Freund, den Philosophen Friedrich Theodor Vischer:

Dieses Märchen ist stofflich ganz erfunden und hat keine andere Unterlage als das Sprichwort ‚Der Katze den Schmer abkaufen‘, welches meine Mutter von einem unvorteilhaften Einkaufe auf dem Markte zu brauchen pflegte. Wo das Sprüchlein herkam, wußte weder sie noch ich, und ich habe die Komposition darüber ohne alles Vorgelesene und Vorgehörte gemacht.²⁰⁰

Bezüglich der besonderen Bedeutung, die er seinem „Märchen“ beimisst, gibt Keller einem anderen Freund, dem Literaturwissenschaftler Hermann Hettner, in einem auf den 16. April 1856 datierten Brief zu verstehen, dass er diese Erzählung neben *Die drei gerechten Kammacher* als die am meisten gelungene des Bandes betrachte:

Für ‚Romeo und Julie‘ war ich am meisten bange und hätte es beinah weglassen; indessen ich mir auf die beiden letzten Schnurren am meisten einbilde-

¹⁹⁹ Gottfried Keller, „Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen“, in: *Sämtliche Werke in sieben Bänden, Band IV: Die Leute von Seldwyla*, hrsg. v. Thomas Böning, Frankfurt am Main 1989, S. 240-279. Zitate sowie Seitenzahlen, die in Klammern im Text angegeben werden, beziehen sich auf diese Ausgabe.

²⁰⁰ Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe in vier Bänden, Band I*, hrsg. v. Carl Helbling, Bern 1950-54, S. 139.

te, was wohl daran liegt, daß sie formell am fertigsten und reifsten sind von allem dem wenigen, was ich bis jetzo zustande gebracht.²⁰¹

Die erste und die letzte Geschichte dieses ersten Teils von Kellers Geschichten aus Seldwyla, *Pankraz, der Schmoller* und *Spiegel, das Kätzchen*, inszenieren auf eine besondere Weise ein mündliches Erzählen. Im ersten Teil des Novellen-Zyklus, so Gerhard Kaiser, sei vor allem „in der ersten und letzten Geschichte, also in eingerahmter Weise, das mündliche Erzählen eines Binnenerzählers in seiner Funktion thematisch“.²⁰²

Bernd Neumann versteht *Spiegel, das Kätzchen* als eine „poetische Selbstreflexion der dichterischen Existenz seines Autors“. Eine nach seiner Auffassung zentrale Bedeutung dieses Textes für den gesamten Zyklus charakterisiert Neumann folgendermaßen:

Der Text war von Keller ursprünglich als Abschluß-Text im Rahmen des gesamten Seldwyla-Zyklus gedacht worden; er stellt, wie immer auch seiner Entstehung nach ein früher Text aus dem Beginn der 50er Jahre, dennoch so etwas wie Kellers gültiges, darum letztes Wort, stellt in einer Weise die Summe von Kellers poetischer Erkenntnis in Sachen Dichter und (bürgerliche) Gesellschaft dar.²⁰³

Ein Kater, „wegen seines glatten und glänzenden Pelzes“ Spiegel genannt, wird als gesittetes, selbstbewusstes und zum Philosophieren neigendes Wesen eingeführt, das bei seiner Gebieterin, einer stillen älteren Frau, in „anständiger Wohlhabenheit und ohne Überhebung“ (241) lebe. Die allein stehende Frau stirbt „unversehens an Alterschwäche“, als sich der Kater „eben in der Blüte seiner Jahre“ (242) befindet. Damit sind auch Spiegels angenehme Lebensstage vorbei, da er von den Erben seiner seligen Herrin vernachlässigt und misshandelt wird. Diese zanken sich tagelang untereinander, und als sie vor Gericht ziehen, wird das Haus „bis auf weiteres“ geschlossen, so dass sich der hungernde Spiegel traurig und verlassen vor der

²⁰¹ Jürgen Jahn (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, Berlin/Weimar 1964, S. 158.

²⁰² Gerhard Kaiser, *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*, Frankfurt am Main 1981, S. 273.

²⁰³ Bernd Neumann, *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*, Königstein/Ts. 1982, S. 337.

Haustür wieder findet. Die Katastrophe trifft ihn physisch und moralisch schwer:

Er wurde von Tag zu Tag magerer und zerzauster, dabei gierig, kriechend und feig; all' sein Mut, seine zierliche Katzenwürde, seine Vernunft und Philosophie waren dahin. (243)

In diesem Zustand erregt er die Aufmerksamkeit des Stadthexenmeisters Pineiß, der, um seine Hexerei auszuüben, einen Katzenschmer benötigt, welcher ihm aber „vertragsmäßig und freiwillig von den werten Herren Katzen abgetreten werden [muß], sonst ist er unwirksam“ (244). Durch einen schriftlichen Vertrag, den er mit ihm abschließt, rettet Pineiß den Kater aus der Not. Mit diesem Vertrag verpflichtet sich der Stadthexenmeister, Spiegel „herrlich“ herauszufüttern, ihn „mit Würstchen und gebratenen Wachteln“ „fett und kugelrund“ (ebd.) zu machen. Als Gegenleistung soll Spiegel dem Hexenmeister sein Leben und seinen Schmer überlassen, sobald er die erforderliche Leibesfülle erreicht habe. Spiegel willigt ein, nachdem er für sich noch eine „mäßige Frist über die Zeit meiner höchsten erreichten Rundheit und Fettigkeit hinaus“ (245) ausgehandelt hat.

Mit dem angenehmen Leben, das er nun bei Herrn Pineiß führt, gewinnt Spiegel seine Schönheit und seine Geisteskräfte zurück. Dadurch wird er

klüger als zuvor. Er mäßigte sich in seinen Gelüsten und fraß nicht mehr als ihm zuträglich war, indem er zugleich wieder vernünftigen und tiefsinnigen Betrachtungen nachging und die Dinge wieder durchschaute. (247)

Aber

auch die Bewegung und Tapferkeit, sowie der wiedererlangte Gebrauch der Tugend und Philosophie verhinderten ein zu schnelles Fettwerden, so daß Spiegel zwar gesund und glänzend aussah, aber zu Pineißens Verwunderung auf einer gewissen Stufe der Belebtheit stehen blieb, welche lange nicht das erreichte, was der Hexenmeister mit seiner freundlichen Mästung bezweckte. (249)

Pineiß durchschaut jedoch diese Strategie und ruft Spiegel zur Ordnung. Da der Kater nach sechs Monaten noch immer nicht die erwünschte Belebtheit erreichen will, erklärt ihn Pineiß für vertragsmäßig fett genug und wartet nur auf den nächsten Vollmond, den Ablauf des vereinbarten Aufschubs, um ihm den Garaus zu machen. Kurz vor dem Ende der vereinbarten Frist verliebt sich Spiegel jedoch in eine weiße Kätzin und verbringt mit ihr die

ganze Zeit. Zwar kehrt er dann rechtzeitig zu Pineiß zurück, aber durch die „süße Gewalt der Leidenschaft“ (252) völlig abgemagert. Pineiß wird wütend, denn er kann mit dem Kater in diesem jämmerlichen Zustand nichts anfangen. Er sperrt ihn in einen Gänsestall und mästet ihn erneut, bis er ihn fett genug findet.

Aber als sich der Hexenmeister anschickt, Spiegel zu töten, erfindet dieser eine Geschichte über einen ungehobenen Goldschatz und rettet sich dadurch das Leben. Seine Herrin, so fabuliert Spiegel, habe aus Liebeskummer vor ihrem Tod „zehntausend Goldgulden“ in einen Brunnen geworfen. Dieser Goldschatz solle einem weisen und rechtschaffenen Mann zufallen, der ein mittelloses Mädchen einzig aufgrund ihrer Schönheit zur Frau nehme. Und Spiegel behauptet, er habe von seiner vormaligen Gebieterin den Auftrag bekommen, ein solches Paar ausfindig zu machen, damit er den Goldschatz demjenigen übergeben könne, dem er von Rechts wegen zustehe.

Diese Geschichte erweckt sogleich das Interesse des Hexenmeisters. Er bedrängt Spiegel, ihm die näheren Umstände des geheimnisvollen Schatzes zu erzählen. Und als der Kater diesem Drängen scheinheilig nachgibt - „Da Ihr es befiehlt, so muß ich die Sache wohl erzählen“ - setzt sich Pineiß „neugierig auf ein Fäßchen, um zuzuhören“ (256). Nachdem Spiegel seine Geschichte erzählt hat, löst der Hexenmeister auf der Stelle seinen Vertrag mit Spiegel auf, damit dieser ihm den Goldschatz zukommen lassen kann. Mit Hilfe seiner Freundin, einer Eule, gelingt es dem Kater, Pineiß mit einer alten Begine zu vermählen. Beide sind Nachbarn, haben jedoch bislang in einem feindseligen Verhältnis zueinander gestanden. Durch die Eheschließung bekommt der Hexenmeister zwar den Goldschatz, wird aber nicht glücklich, weil seine Frau ihn schikaniert und durch die Heirat mit ihm über all seine magischen Kräfte verfügt.

Bei der von Spiegel erzählten Geschichte über die Bewandnisse, die es mit dem Goldschatz habe, handelt es sich um eine Binnenerzählung innerhalb eines Rahmens. Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie Keller in *Spiegel, das Kätzchen* das mündliche Erzählen stilisiert und funktionalisiert. Dabei möchte ich die *transtextuellen* Bezüge der Erzählung vor allem zu der mündlichen Gattung des Märchens hervorheben.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in *Spiegel, das Kätzchen*

Das mündliche Erzählen in Kellers Erzählung lässt sich insbesondere anhand der Erzählsituation und des Bezuges zu bestimmten Formen der Oralität untersuchen. Im Folgenden möchte ich auf diese Konstellation eingehen.

1.1 Zur Erzählsituation

Spiegel, das Kätzchen wird von einem auktorialen Erzähler erzählt, der als Erzählanlaß ein in Seldwyla geläufiges Sprichwort aufgreift. Sogleich mit den ersten Sätzen wird die besondere Bedeutung dieses Sprichwortes für die Leute von Seldwyla unterstrichen:

Wenn ein Seldwyler einen schlechten Handel gemacht hat oder angeführt worden ist, so sagt man zu Seldwyla: Er hat der Katze den Schmer abgekauft! Dies Sprichwort ist zwar auch anderwärts gebräuchlich, aber nirgends hört man es so oft wie dort, was vielleicht daher rühren mag, daß es in dieser Stadt eine alte Sage gibt über den Ursprung und die Bedeutung dieses Sprichwortes. (240)

Von vornherein nimmt der Erzähler einen gewissen Abstand zu seiner Geschichte ein, indem er betont, dass er sie in aufklärerischer Absicht so erzählen möchte, wie er sie vom Hörensagen kenne. Letzteres stellt der Erzähler durch die Redewendung ‚es heißt‘ klar: „Vor mehreren hundert Jahren, heißt es, wohnte zu Seldwyla eine ältliche Person allein mit einem schönen, grau und schwarzen Kätzchen“ (ebd.). Mit dieser Redewendung verweist der Erzähler auf eine Sage, die durch ein kollektives Gedächtnis überliefert werde. Mit dem Abstand, den er zu dieser Sage einnimmt, weist der Erzähler darauf hin, dass er nicht der Erfinder seiner Geschichte sei, sondern dass er nur als Überlieferer, nur als Glied in der Tradierungskette der von ihm weitererzählten Sage fungiere. Er schlüpft damit in die Rolle eines traditionellen Geschichtenerzählers.

Am Ende der Novelle kommt dieser auktoriale Erzähler auf seinen Ausgangspunkt zurück und unterstreicht noch einmal den Zusammenhang zwischen seiner Geschichte und dem von ihm eingangs zitierten Sprichwort:

Seit dieser Zeit sagt man zu Seldwyla: Er hat der Katze den Schmer abgekauft! Besonders wenn Einer eine böse und widerwärtige Frau erhandelt hat. (279)

Die Binnenerzählung, also die von Spiegel erzählte Geschichte über die Bewandnisse des Goldschatzes, beruht auf einer mündlichen Erzählsituation mit einem Erzähler und einem Zuhörer. Das Erzählen ist insofern situativ, als es durch eine lebensbedrohliche Situation entsteht. Spiegels Erzählen ist eine „streng publikums- und zweckbezogene Rhetorik“.²⁰⁴ Der Kater erfindet eine Geschichte, durch die er den Hexenmeister Pineiß, seinen Zuhörer und mutmaßlichen Henker, dazu bewegt, ihm den Tod zu ersparen, indem er auf die Wahrnehmung des ihm vertraglich zustehenden Rechtes verzichtet.

Die durch Spiegels Angst vor dem Tod veranlasste Geschichte verfehlt ihr Ziel nicht, weil der Erzähler seinen Zuhörer und dessen Erwartungen sehr genau einzuschätzen vermag. Er weiß nämlich, dass Pineiß ein profitgieriger Geschäftsmann ist, der aus allem Geld zu machen sucht:

Herr Pineiß war ein Kann-Alles, welcher hundert Ämtchen versah, Leute kurierte, Wanzen vertilgte, Zähne auszog und Geld auf Zinsen lieh; er war der Vormünder aller Waisen und Witwen, schnitt in seinen Mußestunden Federn, das Dutzend für einen Pfennig, und machte schöne schwarze Dinte; er handelte mit Ingwer und Pfeffer, mit Wagenschmiere und Rosoli, mit Heftlein und Schuhnägeln, er renovierte die Turmuhr und machte jährlich den Kalender mit der Witterung, den Bauernregeln, und dem Aderlaßmännchen; er verrichtete zehntausend rechtliche Dinge am hellen Tag um mäßigen Lohn, und einige unrechtliche nur in der Finsternis und aus Privatleidenschaft, oder hing auch den rechtlichen, ehe er sie aus seiner Hand entließ, schnell noch ein unrechtliches Schwänzchen an, so klein wie die Schwänzchen der jungen Frösche, gleichsam nur der Possierlichkeit wegen. Überdies machte er das Wetter in schwierigen Zeiten, überwachte mit seiner Kunst die Hexen, und wenn sie reif waren, ließ er sie verbrennen; für sich trieb er die Hexerei nur als wissenschaftlichen Versuch und zum Hausgebrauch, sowie er auch die Stadtgesetze, die er redigierte und ins Reine schrieb, unter der Hand probierte und verdrehte, um ihre Dauerhaftigkeit zu ergründen. (245 f.)

Mit seiner Geschichte über einen versteckten Goldschatz packt Spiegel Pineiß an dessen verwundbarster Stelle, an seiner Profitgier.²⁰⁵ Nach Caroline

²⁰⁴ Gerhard Kaiser, *Gottfried Keller*, a. a. O., S. 336.

²⁰⁵ Vgl. Christian Stotz, *Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers*, Frankfurt am Main/Berlin et al. 1998, S. 130.

von Loewenich wird die Geschichte, die Spiegel dem Hexenmeister erzählt, „in der ausschließlichen Absicht erfunden, Pineiß’ Interesse und zuletzt Begierde bzw. Begehrlichkeit zu erwecken“.²⁰⁶ Um Pineiß’ Interesse anzustacheln, tut Spiegel, als möchte er die Geschichte eigentlich gar nicht erzählen. Nach seinen ersten Andeutungen besteht Pineiß jedoch darauf, mehr zu erfahren, und er stößt sogar wüste Drohungen aus, um seinen Willen durchzusetzen:

„Wenn Du jetzt“, rief Pineiß, „nicht bei der Sache bleibst, und sie verständlich der Ordnung nach dartust, so schneide ich Dir vorläufig den Schwanz und beide Ohren ab! Jetzt fang an!“ (255)

Dem Hexenmeister werden durch Spiegels Erzählung der Erwerb von zehntausend Goldgulden sowie „eine gute Hausfrau etwa weiß am Leibe, sorgfältig im Sinne, zutulich von Sitten, treu von Herzen, sparsam im Verwalten, aber verschwenderisch in der Pflege ihres Mannes“ (254) vorgegaukelt, was dem von ihm lange verdrängten Wunsch nach einer entsprechenden Ehefrau schmeichelt. So fragt Pineiß Spiegel rundheraus: „Wo ist eine Solche und hat sie zehntausend Goldgülden?“ (255) Und als Spiegel seine Erzählung beendet hat, nimmt er sein Drängen wieder auf:

„Und liegt das schöne Geld noch in dem Brunnen?“ „Ja, wo sollte es sonst liegen?“ antwortete Spiegel, „denn nur ich kann es herausbringen und habe es bis zur Stunde noch nicht getan!“ „Ei ja so, richtig!“ sagte Pineiß, „ich habe es ganz vergessen über deiner Geschichte! Du kannst nicht übel erzählen, du Sapperlöter! Und es ist mir ganz gelüstig worden nach einem Weibchen, die so für mich eingenommen wäre; aber sehr schön müßte sie sein!“ (266)

Pineiß erkennt die erzählerische Kompetenz Spiegels ausdrücklich an. Spiegel weiß die Geschichte glaubwürdig und mit Spannung zu erzählen, „von der allerdings Wirklichkeit ist, daß seine Herrin tatsächlich einen Schatz in ihren Brunnen geworfen und verflucht hat [...] Alles übrige ist von Spiegel in Todesangst erlogen.“²⁰⁷ Der Kater gibt der Eule gegenüber später selbst zu:

„Jene Erzählung war eine reine Erfindung von mir, meine in Gott ruhende Meisterin war eine simple Person, welche in ihrem Leben nie verliebt, noch

²⁰⁶ Caroline von Loewenich, *Gottfried Keller: Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk*, Würzburg 2000, S. 341.

²⁰⁷ Klaus-Dieter Metz, *Gottfried Keller*, Stuttgart 1995, S. 57.

von Anbetern umringt war, und jener Schatz ist ein ungerechtes Gut, das sie einst ererbt und in den Brunnen geworfen hat, damit sie kein Unglück daran erlebe.“ (274)

In *Spiegel, das Kätzchen* wird somit das mündliche Erzählen mit Lügen in Verbindung gebracht. Spiegel und - in der Geschichte, die er Pineiß auf-tischt - seine Meisterin erzählen ihren jeweiligen Zuhörern, Pineiß und einem Mailänder Kaufmann, eine Lügengeschichte. Im Folgenden möchte ich auf diese Konstellation eingehen.

1.2 Erzählen und Lügen

In der Geschichte, die Spiegel Pineiß über den Goldschatz seiner seligen „Meisterin“ erzählt, geht das Kätzchen von einigen Fakten aus, an die er aber ein phantasievolles Lügengewebe knüpft. Er stellt die Frau als eine reiche Dame dar, die, von zahlreichen Verehrern hofiert, diese allesamt ablehnt, mit der Begründung, dass sie nicht wegen ihrer Liebenswürdigkeit, sondern einzig und allein wegen ihres Geldes um sie werben:

[S]o geschah es, daß sie, sobald sich ihr ein achtungswerter Freier genähert und ihr halbwegs gefiel, alsobald sich einbildete, derselbe begehre sie nur um ihres Gutes willen. War einer reich, so glaubte sie, er würde sie doch nicht begehren, wenn sie nicht auch reich wäre, und von den Unbemittelten nahm sie vollends als gewiß an, daß sie nur ihre Goldgülden im Auge hätten und sich daran gedächten gütlich zu tun, und das arme Fräulein, welches doch selbst so große Dinge auf den irdischen Besitz hielt, war nicht im Stande, diese Liebe zu Geld und Gut an ihren Freiern von der Liebe zu ihr selbst zu unterscheiden, oder, wenn sie wirklich etwa vorhanden war, dieselbe nachzusehen und zu verzeihen. (256 f.)

Weil sie sehr unglücklich ist, aber unbedingt den für sie richtigen Mann ausfindig machen will, unternimmt sie eine Reise nach Mailand, wo sie endlich auf ihren ‚Märchenprinzen‘ in der Person eines Landsmannes stößt:

Es war ein schöner Jüngling, von guter Erziehung und edlem Benehmen, nicht arm und nicht reich zur Zeit, denn er hatte nichts als zehntausend Goldgulden, welche er von seinen verstorbenen Eltern ererbt und womit er, da er die Kaufmannschaft erlernt hatte, in Mailand einen Handel mit Seide begründen wollte; denn er war unternehmend und klar von Gedanken und hatte eine glückliche Hand, wie es unbefangene und unschuldige Leute oft haben. (258)

Beide verlieben sich alsbald ineinander. Zum ersten Mal wird die kokette Frau von einer „wahre[n] Neigung“ (259) erfasst. Als ihr aber der Mailänder nach langer Zurückhaltung seine Liebe endlich erklärt, erzählt sie ihm eine Geschichte, wodurch sie seine „Hingebung“ auf die Probe stellen möchte.

Spiegel lässt seine Herrin dem Mailänder erzählen, dass sie „bereits mit einem jungen Mann verlobt sei in ihrer Heimat, welchen sie auf das Allerherzlichste liebe.“ (261) Den Mailänder habe sie als Freund sehr lieb, und sie vertraue ihm wie einem Bruder. (vgl. ebd.) Ihr Bräutigam, ein verarmter Kaufmann, brauche dringend zehntausend Goldgulden für seine Geschäfte und vor allem für ihre Hochzeit. Der Mailänder Kaufmann glaubt ihr diese Geschichte und übergibt ihr die benötigte Summe, die seinem gesamten Vermögen entspricht. Sie nimmt dieses großmütige Geschenk unter der Bedingung an, dass der unglückliche Verehrer zu ihrer Hochzeit komme und für ihren künftigen Ehemann der „beste Freund und Gönner“ (263) werde. Sie lässt ihn versprechen, diese Bedingung zu erfüllen, indem sie ihn „ihr die Hand darauf geben und es ihr bei seiner Ehre und Seligkeit beschwören“ (ebd.) lässt.

In Wirklichkeit, so Spiegels Erzählung, habe die Dame ihren Mailänder Verehrer aber nur überraschen wollen, denn der beschriebene Bräutigam sei in ihrer Geschichte kein anderer als er selbst gewesen. Doch der Unglückliche „glaubte jedes Wort von ihrer Erzählung wie ein Evangelium.“ (262) Um jedoch sein Versprechen nicht einhalten zu müssen, begeht er eine Art von Selbstmord, indem er als Freiwilliger an der - historischen - Schlacht bei Pavia teilnimmt und darin umkommt. Die von der Dame erzählte Lügengeschichte erweist sich für ihren Adressaten also letzten Endes als tödlich. Als sie davon erfährt, verzweifelt sie an dem tragischen Ausgang ihrer fatalen Prüfung. Die zehntausend Goldgulden, die ihr von der Affäre bleiben, habe sie, so Spiegel am Ende seiner Lügengeschichte, in einen Brunnen geworfen.

Die Geschichte, die Spiegel dem Hexenmeister aufischt, erfüllt ihren Zweck, da er ihren Adressaten durch sie dazu bringen kann, ihm das Leben zu schenken. Mit der Lügengeschichte, die Spiegel seine Herrin dem Mailänder Kaufmann erzählen lässt, verhält es sich aber umgekehrt: Mit ihrem

tödlichen Ausgang verfehlt sie ihr Ziel, und das treibt die Erzählerin zur Verzweiflung. Trotzdem trägt auch diese Konstellation dazu bei, dass Spiegel das Ziel erreichen kann, welches er mit seiner Geschichte verfolgt.

Wird Spiegels Erzählen durch eine mündliche Erzählsituation charakterisiert, so wird die über ihn erzählte Geschichte insgesamt durch eine erzähltechnische und stoffliche Bezugnahme auf eine bestimmte mündliche Erzählform stilisiert. Im Folgenden möchte ich, mit besonderer Berücksichtigung von Aspekten eines mündlichen Erzählens, das ‚Märchenhafte‘ in Kellers Erzählung untersuchen.

1.3 Aspekte eines mündlichen Erzählens in *Spiegel, das Kätzchen*

Als *Architext* zu seiner Geschichte vom Kätzchen namens Spiegel fingiert Keller eine seldwylasche Sage, die über den Ursprung und die Bedeutung eines dort verbreiteten Sprichwortes berichtet. Die Bezeichnung ‚Märchen‘ bezieht sich teilweise auf die Erzählung als Ganzes, teilweise aber und vor allem auf die Binnenerzählung, die von der Erzählerfigur Spiegel frei erfunden wird. Im Folgenden möchte ich die beiden mir am wichtigsten erscheinenden Momente einer oralen Erzählform aus dem Text herausarbeiten.

1.3.1 Formelhaftes

Kellers Erzählung vom Kätzchen Spiegel beginnt mit einem Sprichwort. Dies ist ein typischer Erzählanfang, wie er in Äsops und La Fontaines Fabeln immer wieder auftaucht. Noch charakteristischer ist aber die Zeitangabe „vor mehreren hundert Jahren“ (240), mit der nach dem Zitat des Sprichwortes und dem Hinweis, dieses beruhe auf einer „alten Sage“, das Erzählen einsetzt. Mit dieser formelhaften Wendung werden die Vorgänge, von denen im Folgenden berichtet wird, in eine unbestimmte, aber jedenfalls weit zurückliegende Vergangenheit verlegt, wodurch das ‚Märchenhafte‘ an den Begebenheiten unterstrichen wird. Auch die Schlussformel „seit dieser Zeit“ (279) ist charakteristisch für Märchen. Sie ist dort oft mit einer Lehre verbunden, die der Erzähler aus seiner Geschichte ziehen möchte.

Die angeführten Formeln fungieren gleichsam als Portale, durch die man in die Märchenwelt eintritt und durch die man sie wieder verlässt, eine Märchenwelt, die durch das Wunderbare gekennzeichnet ist.

1.3.2 Wunderbares

Die in Kellers Novelle handelnden Figuren sind Menschen und Tiere. Selbst wenn die Tiere als den Menschen untergeordnet dargestellt werden, werden sie doch mit menschlichen Charakterzügen ausgestattet. Die beiden wichtigsten Tierfiguren sind der Kater und seine Freundin, die Eule. Beide sind sprachmächtig und können mit Menschen verbal kommunizieren.

Spiegel, der Kater, wird als ein selbstbewusstes Tier porträtiert, das sich „philosophischen Betrachtungen und der Beobachtung der Welt“ (241) hinzugeben vermag. Er ist in der Lage, einen Vertrag mit einem Menschen vom Schlag des Hexenmeisters Pineiß abzuschließen und diesen dabei zu überlisten. Um die alte, als Hexe dargestellte Begine mit dem Hexenmeister verheiraten zu können, zieht er eine Eule zu Rate, die in deren Dienst steht und weiß, wie man sich ihrer bemächtigen kann.

„Mit einem neuen Schnepfengarn aus guten starken Hanfschnüren; geflochten muß es sein von einem zwanzigjährigen Jägerssohn, der noch kein Weib angesehen hat, und es muß schon dreimal der Nachttau darauf gefallen sein, ohne daß sich eine Schnepfe gefangen; der Grund aber hiervon muß dreimal eine gute Handlung sein. Ein solches Netz ist stark genug, die Hexe zu fangen.“ (274)

So teilt sie dem Kater ihr Rezept und ihren Plan mit. Das Gelingen des Plans führt zur Befreiung der beiden Tiere: Die Eule befreit sich von der Hexe, der Kater von dem Hexenmeister. Somit ist Kellers Erzählung nicht nur als Tierfabel zu lesen, sondern auch als eine Hexengeschichte.

Die Hexerei ist ein weit verbreitetes Märchenmotiv. Die Einführung von Kater und Eule als Tierfiguren in die Geschichte stützt dieses Motiv. Denn dem Volksglauben zufolge sind Kater und Eule Hexentiere. Aber vor allem Pineiß und die alte Begine sind als Hexenmeister und Hexe Märchenfiguren. Pineiß, selber Hexer, ist zugleich Hexenjäger. Er

überwachte mit seiner Kunst die Hexen, und wenn sie reif waren, ließ er sie verbrennen; für sich trieb er die Hexerei nur als wissenschaftlichen Versuch und zum Hausgebrauch. (246)

Das ist der Grund dafür, dass sich Pineiß und die alte Begine nicht vertrauen können: Ein Hexenjäger und eine Hexe passen nicht zusammen!

Die Beginen waren Laienschwestern ohne Gelübde, die als strenggläubig bzw. als übertrieben fromm galten. Ihre extreme Frömmigkeit machte sie verdächtig, sie wurden durch die Kirche verfolgt und unterdrückt. Man zweifelte an ihrer Ehrlichkeit und bezichtigte sie der Ausschweifung, Kuppelei, Heuchelei, Trunksucht und anderer Laster. Keller greift auf dieses mittelalterliche Bild der Beginen zurück, um seine Märchenfigur zu konstruieren. Die alte Begine in seinem Märchen ist eine ambivalente Figur, eine alte hässliche Frömmlerin am Tag, eine junge schöne Hexe in der Nacht, verhüllt und keusch am Tag, nackt und aufreizend bei Nacht. (vgl. 271 f.) Ihr Haus ist durch ähnliche Gegensätze gekennzeichnet:

So weiß und hell aber das Haus der Begine nach der Straße zu aussah, so schwarz und räucherig, unheimlich und seltsam sah es von hinten aus, wo es jedoch fast gar nicht gesehen werden konnte als von den Vögeln des Himmels und den Katzen auf den Dächern, weil es in eine dunkle Winkelei von himmelhohen Brandmauern ohne Fenster hinein gebaut war, wo nirgends ein menschliches Gesicht sich sehen ließ. (272)

Keller stellt die Begine als eine Hexe dar, die sich eines Besens und des Schornsteins auf dem Hausdach bedient, um nachts ihre Hexenreise anzutreten:

Aus diesem Schornstein aber fuhr in der dunklen Nacht nicht selten eine Hexe auf ihrem Besen in die Höhe, jung und schön und spliternackt, wie Gott die Weiber geschaffen und der Teufel sie gern sieht. Wenn sie aus dem Schornstein fuhr, so schnupperte sie mit dem feinsten Näschen und mit lächelnden Kirschenlippen in der frischen Nachtluft und fuhr in dem weißen Scheine ihres Leibes dahin, indes ihr langes rabenschwarzes Haar wie eine Nachtfahne hinter ihr herflatterte. (273)

Auch hier übernimmt Keller einen alten Volksglauben, um seine Hexenfigur zu gestalten. Anhand dieser Hexenfigur wird ein Frauenbild ironisiert, wie es einer christlichen Tradition entspricht:

Keller beschreibt hier das Bild der Frau, das durch die christliche Tradition in die Heilige und die Hexe zerspalten wurde, in eine frömmelnde Tag- und eine erotisch-verruchte Nachtseite [...]. Am Ende der Novelle heiratet Pineiß die junge Hexe; doch sofort nach der Hochzeit verwandelt sich die schöne junge

Frau in die alte Begine zurück, um – das darf man ergänzen – in dieser Gestalt zu verharren, zum andauernden Martyrium des Stadtschreibers.²⁰⁸

Doch besteht Kellers Geschichte von Spiegel, dem Kätzchen, nicht ausschließlich aus Elementen des Wunderbaren. Der Autor lässt Spiegel sozusagen mit der Wahrheit lügen, wenn er sich mit seiner Geschichte von dem verborgenen Goldschatz aus tödlicher Gefahr rettet. Denn dass Spiegels frühere Gebieterin einen Goldschatz in einen Brunnen geworfen habe, gehört nicht zu dem Teil seiner Erzählung, den er erfindet. Auch die in seiner Geschichte eine große Rolle spielende „Schlacht von Pavia, in welcher so viele Schweizer das Leben verloren“ (264), ist kein von ihm erfundenes, sondern ein realgeschichtliches Ereignis. Spiegel stützt sich auf beide Realien, um seine Geschichte glaubhaft zu machen.

Von ihm rein erfunden ist dagegen die Tatsache, dass ein junger Mailänder Kaufmann seiner Gebieterin zehntausend Goldgulden für ihre Hochzeit mit einem Nebenbuhler geschenkt und später den Tod in der Schlacht bei Pavia gesucht habe, um sein Versprechen, bei ihrer Trauung zu erscheinen, nicht einlösen zu müssen. Bei dem Goldschatz handelt es sich auch nicht, wie sonst in Märchen, um einen fabelhaften Reichtum, sondern um „eine exakt bezifferbare Summe“²⁰⁹, nämlich um den wiederholt genannten Betrag von zehntausend Goldgulden. Das verleiht dem Goldschatz in Spiegels Erzählung ein realistisches Ansehen. Durch dieses Verfahren entsteht in Kellers Märchen eine Spannung zwischen Fakten und Phantasie.

Dass Kellers Erzählung sehr stark durch märchenhafte Züge geprägt ist, zeigt sich nicht zuletzt in der Sprache des Textes.

2. Zur Sprache von *Spiegel, das Kätzchen*

In diesem Abschnitt möchte ich zwei sprachliche Aspekte von *Spiegel, das Kätzchen* untersuchen, die mit dem Märchen als mündlichem Erzählen eng verbunden sind. Es handelt sich dabei um die Mundart und um den humoristisch-ironischen Ton des Textes.

²⁰⁸ Bernd Neumann, *Gottfried Keller*, a. a. O., S. 343.

²⁰⁹ Christian Stotz, *Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers*, a. a. O., S. 130.

2.1 Mundartliche Wendungen

Wie in den meisten anderen Novellen des Zyklus, macht Keller auch in *Spiegel, das Kätzchen* Gebrauch von der Mundart. Die in dem „Märchen“ auftauchenden mundartlichen Formen betreffen vor allem Lexeme und bestimmte Redewendungen.

Als Pineiß Spiegel aus dem Gänsestall holt, um ihn zu töten, spricht er das Kätzchen folgendermaßen an: „Komm, Du Sapperlöter!“ (253) Als dieses, um seine Lügengeschichte erzählen zu können, scheinheilig durchblicken läßt, es habe etwas zu bekennen, variiert er: „Siehst Du Sappermenter, was für ein Sünder du bist?“ Die Wörter ‚Sapperlöter‘ und ‚Sappermenter‘ sind Synonyme und werden, als euphemistische Entstellung von ‚Sakrament/Sakramenter‘, mundartlich gebraucht. Sie bedeuten nach dem Wörterbuch der Schweizerdeutschen Sprache „verwünschter Kerl“²¹⁰.

Die Mundart erscheint auch in der Aussage: „Ich habe ein Paar Windspiele gekauft.“ (269) Das Wort ‚Windspiele‘ ist mundartlich im Schweizerdeutschen noch geläufig und bedeutet „Luxushunde“.²¹¹

Nachdem Spiegel seiner Freundin, der Eule, erzählt hat, wie seine frühere Gebieterin einen Fluch über das in den Brunnen geworfene Gold gesprochen habe, schließt er seinen Bericht mit folgender Redewendung ab: „Es macht sich also in Betreff des Wohltuns!“ (274) Dabei wird die Redensart „sich machen“ mundartlich verwendet. Sie wird meist unpersönlich gebraucht und steht für „angehen“. Eine mundartliche Redewendung benutzt Spiegel auch, als er die Eule um Hilfe bittet:

Das wußt’ ich, daß Ihr klug seid! Ich habe das Meinige getan und es ist besser, daß Ihr auch Euren Senf dazu gebt und neue Kräfte vorspannt, so kann es gewiß nicht fehlen!“ (274)

„Fehlen“ wird in diesem Kontext mundartlich gebraucht und hat dieselbe Bedeutung wie „fehlschlagen“.²¹² Wie überhaupt bei Keller, dient Mundartliches auch hier der Herstellung eines Lokalkolorits.

²¹⁰ Vgl. Friedrich Staub/Ludwig Tobler (Hrsg.), *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der Schweizerdeutschen Sprache in 13 Bänden, Band VII*, Sp. 659, Frauenfeld 1913, zitiert nach: Thomas Böning (Hrsg.), „’Spiegel, das Kätzchen’. Stellenkommentar“, in: Gottfried Keller, *Sämtliche Werke, Band IV*, S. 744.

²¹¹ Ebd., S. 747.

²¹² Vgl. ebd., S. 748.

2.2. Humoristisches und Ironisches

Die Sprache von *Spiegel, das Kätzchen* ist durch den Humor im Erzählerkommentar und in der Figurenrede gekennzeichnet. In diesem Abschnitt möchte ich auf einige Beispiele des humoristischen und des ironisierenden Sprachtons in dem „Märchen“ eingehen.

Pineiß nimmt den halbverhungerten Kater bei sich auf, um ihn zu mästen. Zunächst zeigt sich der Kater als überaus gierig, was dem Hexenmeister sehr entgegenkommt. Pineiß erhofft sich davon, dass der Ablauf der Frist schneller erreicht werde als erwartet. Indem er mit so großem Appetit isst, erhält Spiegel aber seine Geisteskräfte zurück, und daraufhin versucht er, durch eine bewusste Diät den Termin für seinen vertraglich festgelegten Tod hinauszuzögern. Der Hexenmeister, dem diese schlaue Strategie nicht entgeht, wird wütend und macht dem Kater klar, dass er vertragsmäßig verpflichtet sei, so zu essen und zu leben, dass er fett werde. Dabei ergibt sich folgendes humoristische Gespräch zwischen beiden Figuren:

„Was ist das, Spiegel? Warum frisstest Du die guten Speisen nicht, die ich Dir mit so viel Sorgfalt und Kunst präpariere und herstelle? Warum fängst Du die gebratenen Vögel nicht auf den Bäumen, warum suchst Du die leckeren Mäuschen nicht in den Berghöhlen? [...] Warum strapazierst Du Dich und wirst mir nicht fett?“ „Ei, Herr Pineiß!“ sagte Spiegel, „weil es mir wohler ist auf diese Weise! Soll ich meine kurze Frist nicht auf die Art verbringen, die mir am angenehmsten ist?“ „Wie! rief Pineiß, Du sollst so leben, daß Du dick und rund wirst und nicht Dich abjagen! Ich merke aber wohl, wo Du hinaus willst! Du denkst mich zu äffen und hinzuhalten, daß ich Dich in Ewigkeit in diesem Mittelzustande herumlaufen lasse? Mit nichten soll Dir das gelingen! Es ist Deine Pflicht, zu essen und zu trinken und Dich zu pflegen, auf daß Du dick werdest und Schmer bekommst!“ (249)

Spiegel aber erwidert dem Hexenmeister, er meine nicht, dass der Vertrag ihm untersage zu leben, wie es ihm gefalle. Dies schürt die Wut des Hexenmeisters, der Spiegel daraufhin für fett genug erklärt, um ihn sofort töten zu können:

„Wohlan, so erkläre ich Dich hiermit feierlich, kraft des Vertrages, für fett genug! Ich begnüge mich mit dem Ergebnis und werde mich desselben zu versichern wissen!“ (250)

Durch seine Lügengeschichte vom Goldschatz seiner früheren Gebieterin erweckt Spiegel das Interesse des Hexenmeisters. Dieser aber mag seinem

Opfer nicht vorbehaltlos vertrauen. Er hat Angst, betrogen zu werden, und dadurch sowohl den Schmer als auch das Gold zu verlieren. Diese Unsicherheit bringt ihn in peinliche Abhängigkeit von seinem Opfer. Das bis dahin bestehende Machtverhältnis zwischen beiden Figuren verändert sich. Der Hexenmeister verliert seine Machtposition und wird sozusagen Opfer seines Opfers. Diese - humoristische - Konstellation tritt in folgendem Passus zutage:

Pineiß besann sich sorgfältig, stöhnte ein bißchen und sagte: „Ich merkte, Du willst unsern Kontrakt aufheben und Deinen Kopf salvieren!“ „Schiene Euch das so uneben und unnatürlich?“ „Du betrügst mich am Ende und belügst mich, wie ein Schelm!“ „Dies ist auch möglich!“ sagte Spiegel. „Ich sage Dir: Betrüge mich nicht!“ rief Pineiß gebieterisch. „Gut, so betrüge ich Euch nicht!“ sagte Spiegel. „Wenn Du’s tust!“ „So tu’ ich’s.“ „Quäle mich nicht, Spiegelchen!“ sprach Pineiß beinahe weinerlich. (269 f.)

Bevor er ihm den verborgenen Goldschatz zeigt, verlangt Spiegel von dem Hexenmeister, dass dieser den zwischen ihnen bestehenden Vertrag löse. Die Übergabe des Dokuments an Spiegel und die Reaktion des Katers wird in dem Erzählerkommentar humorvoll dargestellt:

Da ward dem Meister bänglich, er zog seine Briefftasche hervor, klaubte seufzend den Schein heraus, las ihn noch einmal durch und legte ihn dann zögernd vor Spiegel hin. Kaum lag das Papier dort, so schnappte es Spiegel auf und verschlang es; und obgleich er heftig daran zu würgen hatte, so dünkte es ihn doch die beste und gedeihlichste Speise zu sein, die er je genossen, und er hoffte, daß sie ihm noch auf lange wohl bekommen und ihn rundlich und munter machen würde. (271)

Ähnlich humorvoll beschreibt der auktoriale Erzähler die Begine und deren Bekleidung im folgenden Passus:

Die bescheidenen Fenstervorhänge waren immer schneeweiß und wie so eben geplättet, und eben so weiß war der Habit und das Kopf- und Halstuch einer alten Begine, welche in dem Hause wohnte, also daß ihr nonnenartiger Kopfputz, der ihre Brust bekleidete, immer wie aus Schreibpapier gefaltet aussah, so daß man gleich darauf hätte schreiben mögen; das hätte man wenigstens auf der Brust bequem tun können, da sie so eben und so hart wie ein Brett. So scharf die weißen Kanten und Ecken ihrer Kleidung, so scharf war auch die lange Nase und das Kinn der Begine, ihre Zunge und der böse Blick ihrer Augen. [...] Sie stand aber wegen ihrer strengen Frömmigkeit und Eingezogenheit in gro-

ßem Rufe und besonders bei der Geistlichkeit in hohem Ansehen, aber selbst die Pfaffen verkehrten lieber schriftlich mit ihr, als mündlich, und wenn sie beichtete, so schoß der Pfarrer jedesmal so schweißtriefend aus dem Beichtstuhl heraus, als ob er aus einem Backofen käme. (271 f.)

Manchmal wechselt die Sprache in *Spiegel, das Kätzchen* vom Humor zur Ironie. Dies tut sie zum Beispiel in der Darstellung der Volksmeinung über die Heirat zwischen Pineiß und der Begine, zwei bislang unversöhnlichen Nachbarn. Es heißt nämlich über Pineiß:

So war er nun mit der Alten unauflöslich verehelicht, und in der Stadt hieß es, als es ruchbar wurde: Ei seht, wie stille Wasser tief sind! Wer hätte gedacht, daß die fromme Begine und der Herr Stadthexenmeister sich noch verheiraten würden! Nun, es ist ein ehrbares und rechtliches Paar, wenn auch nicht sehr liebenswürdig! (279 f.)

Die Ironie seitens des Erzählers besteht hier darin, dass die Volksmeinung diese Heirat als zwar überraschend, aber doch als akzeptabel betrachtet, in Unkenntnis der Umstände, die zu ihr geführt haben, und der Qualen, die der Hexenmeister ertragen müssen. Nicht die in der Stadt kursierende Meinung ironisiert Pineiß' neue Situation, sondern der auktoriale Erzähler sorgt durch seine Darstellung für den ironisierenden Effekt.

Im vorletzten Absatz des „Märchens“ wird hingegen deutlich, dass nicht nur der Erzähler, sondern auch Spiegel als Handlungsbeteiligter das Schicksal des Hexenmeisters ironisiert:

Herr Pineiß aber führte von nun an ein erbärmliches Leben; seine Gattin hatte sich sogleich in den Besitz aller seiner Geheimnisse gesetzt und beherrschte ihn vollständig. Es war ihm nicht die geringste Freiheit und Erholung gestattet, er mußte hexen vom Morgen bis zum Abend, was das Zeug halten wollte, und wenn Spiegel vorüberging und es sah, sagte er freundlich: „Immer fleißig, fleißig, Herr Pineiß?“

Voller Ironie teilt der Erzähler mit, wie die alte fromme Begine im Haus und im Leben des Hexenmeisters die Macht ergreift. Und ironisch und nachgerade karnevalesk wirkt, wie der Autor einen Kater mit menschlichen Charakterzügen ausstattet und wie er ihn den Sieg über den Menschen davontragen läßt: Gerhard Kaiser merkt dazu an:

Es ist eine märchenhafte Ironie und ironisches Märchen, wenn der Held Spiegel als glücklicher und guter Bürger dasteht, der Vernünftige unter ‚unvernünftigen Menschen‘, ein wahrer Tugendspiegel.²¹³

Diese ironische Vermenschlichung eines Tieres wird durch die ‚Magie‘ des Märchens gewährleistet. Sie trägt in *Spiegel, das Kätzchen* zur Gestaltung eines mündlichen Wissens bei. Im Folgenden möchte ich das im und durch das Märchen vermittelte Wissen untersuchen.

3. Zu einem durch das Märchen vermittelten Wissen

„Seldwyla“, von dessen „Leuten“ Kellers Novellenzyklus erzählt, entsteht durch die literarische Phantasie des Autors. Dieser stellt zwischen dem imaginären Ort und der Realität aber insofern eine Verbindung her, als er ihn in die Schweiz versetzt, ein auf dem Weltatlas lokalisierbares Land. Von daher kann das mündliche Wissen, das im und durch den Zyklus und insbesondere durch das seinen Ersten Teil abschließende „Märchen“ vermittelt wird, gewissermaßen der Tradition der „Leute“ in der Schweiz zugeordnet werden.

3.1 Zu einem ‚extrinseken‘ Wissen

Bei der Darstellung der Leute von Seldwyla und ihrer Stadt erhält der Leser mittelbar ethnographische und historiographische Informationen. So wird ihm die besondere Bedeutung vermittelt, die die sprichwörtliche Redensart ‚Der Katze den Schmer abkaufen‘ in Seldwyla habe: „Wenn ein Seldwyler einen schlechten Handel gemacht hat oder angeführt worden ist, so sagt man zu Seldwyla: er hat der Katze den Schmer abgekauft!“ (240) Dieses Sprichwort werde insbesondere dann benutzt, „wenn Einer eine böse und widerwärtige Frau erhandelt hat“ (279). Der Herausgeber des Textes im vierten Band der „Sämtlichen Werke“ bestätigt die breite Verwendung dieses Sprichwortes im deutsch-schweizerischen Sprachraum.²¹⁴

Der Respekt beider Kontrahenten vor dem zwischen ihnen geschlossenen Vertrag zeigt den Lesern, wie verbindlich ein schriftliches Dokument die-

²¹³ Gerhard Kaiser, *Gottfried Keller*, a. a. O., S. 333.

²¹⁴ Vgl. Thomas Böhning (Hrsg.), „’Spiegel, das Kätzchen‘. Stellenkommentar“, a. a. O., S. 742.

ser Art selbst in Seldwyla ist, wo man sonst die Dinge nicht immer so genau nimmt. Caroline von Loewenich meint dazu: „Der Vertrag ist im Zeitalter des bürgerlichen Rechts das absolut Verbindliche, besitzt selbst geradezu hexerische Kraft.“²¹⁵

Das in Seldwyla geltende Frauenbild ironisiert Spiegel, als er dem Hexenmeister auf eine Heirat Appetit zu machen sucht, damit er diesen dann mit einer Lügengeschichte befriedigen kann:

„Und wenn sie nur halbwegs was taugt, so ist eine gute Hausfrau etwa weiß am Leibe, sorgfältig im Sinne, zutulich von Sitten, treu von Herzen, sparsam im Verwalten, aber verschwenderisch in der Pflege ihres Mannes, kurzweilig in ihren Worten und angenehm in ihren Taten, einschmeichelnd in ihren Handlungen!“ (254)

Als weiteres Beispiel lässt sich anführen, dass dem Leser eine Vorstellung von der Rolle schweizerischer Söldner in der Schlacht bei Pavia vermittelt wird. Das geschieht in Spiegels Lügengeschichte über den von seiner ehemaligen Gebieterin abgewiesenen jungen Mailänder Kaufmann, der daraufhin den Tod auf dem Schlachtfeld gesucht habe, in folgender Weise:

Endlich aber stellte es sich durch einen Zufall heraus, daß der junge Kaufherr aus einem blutroten Stück Seidendamast, welches er von seinem Handelsanfang her im Haus liegen und bereits bezahlt hatte, sich ein Kriegskleid hatte anfertigen lassen und unter die Schweizer gegangen war, welche damals eben im Solde des Königs Franz von Frankreich den Mailändischen Krieg mitstritten. Nach der Schlacht von Pavia, in welcher so viele Schweizer das Leben verloren, wurde er auf einem Haufen erschlagener Spaniolen liegend gefunden, von vielen tödlichen Wunden zerrissen und sein rotes Seidengewand von unten bis oben zerschlitzt und zerfetzt. (264)

Ein extrinsektes Wissen lässt sich aus Kellers „Märchen“ also in Form von ethnographischen und historiographischen Informationen über das schweizerische Volk herausarbeiten. Aus der Handlungsweise der Protagonisten können zudem Lehren gezogen werden, die, als volkstümliche Lebensweisheit, das „intrinseke Wissen“ des Textes bilden.

²¹⁵ Caroline von Loewenich, *Gottfried Keller*, a. a. O., S. 340 f.

3.2 Zu einem ‚intrinseken‘ Wissen

Ein „intrinsektes“ Wissen tritt in Kellers „Märchen“ in Form von Sprichwörtern zutage, auf die sich die handelnden Figuren in kritischen Situationen berufen.

Nachdem Spiegel den Ablauf der ihm vertraglich gesetzten Frist durch Mäßigkeit beim Essen und durch die Strapazen eines Liebesabenteuers hinausgezögert hat, sperrt Pineiß ihn in einen Gänsestall ein. Spiegel will seine Gefangenschaft nutzen, sich auszuruhen. Er hofft, durch „Beschaulichkeit und gute Nahrung“ wieder „zu vernünftigen Gedanken“ zu kommen, so dass ihm dann auch einfallen werde, wie er sich erneut „aus der Schlinge“ ziehen könne. Diese Hoffnung äußert er mit sprichwörtlichen Wendungen: „Alles hat seine Zeit! Heute ein Bißchen Leidenschaft, morgen ein wenig Besonnenheit und Ruhe, ist jedes in seiner Weise gut.“ (252 f.)

In der Lügengeschichte, die Spiegel dem Hexenmeister über seine frühere Gebieterin erzählt, betrachtet diese die Bemühungen ihrer Anbeter als nicht aufrichtig und überzeugend genug, um ihnen nachzugeben. Sie verwendet zwei sprichwörtliche Redensarten, um das zu bekunden: „[D]ies Alles geschehe nur, um mit einem Würmchen den Lachs zu fangen, oder mit der Wurst nach der Speckseite zu werfen, wie man zu sagen pflegt.“ (257)

Der Kater und die Eule halten die Hexe in einem Netz gefangen. Als der Kater den Stiel ihres Besens berührt, erhält er „einen solchen Nasenstüber, daß er beinahe in Ohnmacht fiel und einsah, wie man auch einer Löwin im Netz nicht zu nahe kommen dürfe“ (276). Mit der sprichwortähnlichen Maxime ‚Man darf einer Löwin im Netz nicht zu nahe kommen‘ wird der Leichtsinn des Katers und die Gefährlichkeit der Hexe zum Ausdruck gebracht. Als die beiden ihrer Gefangenen erklären, dass es ihnen nur um die Freilassung der Eule zu tun sei, drückt diese ihre Erleichterung mit der Redensart aus: „So viel Geschrei und wenig Wolle!“ (ebd.) Für die Hexe besteht also ein Missverhältnis zwischen der von ihr offenbar für moderat gehaltenen Forderung und dem Aufwand, den der Kater und die Eule dafür getrieben haben.

Für ihre Mitbürger ist die Heirat zwischen Pineiß und der Begine eine große Überraschung, denn man weiß, dass die beiden bislang in einem feindseligen Verhältnis zueinander gestanden haben. Wie es zu einer solchen Ver-

bindung gekommen ist, ist nicht publik geworden. So drückt sich die allgemeine Überraschung in der folgenden sprichwörtlichen Redensart aus: „Ei seht, *wie stille Wasser tief sind!*“ (279, H. v. m., A. A.) Diese Redensart bezieht sich vor allem auf die alte Begine, gegenüber deren Frömmigkeit sich das Volk skeptisch zeigt. Sie bekräftigt sozusagen die allgemeine Meinung über die Beginen.

In dem „Märchen“ wird eine Beziehung zwischen kräftiger Nahrung und gesunder Vernunft hergestellt. In der materiellen Not verliert der Kater seine Geisteskräfte und seine guten Sitten und wird gemein. Wenn Spiegel aber tüchtig ernährt und gut versorgt wird, dann kehren auch seine Geisteskräfte wieder. Indem er im Schicksal des Kätzchens einen solchen Zusammenhang wiederholt herstellt, gibt Keller, als Schüler des ‚materialistischen‘ Philosophen Ludwig Feuerbach, etwas zu verstehen, das sich redenartig so ausdrücken ließe: „Der Mensch ist, was er isst“. Durch das Schicksal des Hexenmeisters unterstreicht er demgegenüber die volkstümliche Weisheit: „Geld macht nicht glücklich.“ Spiegel selbst lenkt durch seine Geschichte die Aufmerksamkeit des Zaubers auf diese Lebensweisheit und darüber hinaus auf die nicht immer guten Beziehungen zwischen Liebe und Geld. Daher ist, wie Caroline von Loewenich anmerkt,

die Geschichte, die Spiegel berichtet, eher dazu geeignet, Pineiß nachdenklich zu stimmen, ihn eher aufzuklären, als ihn zu verführen. Denn der Kater erzählt nichts anderes als die Vorgeschichte des Prinzips, das Pineiß vertritt, bzw. er weist auf die Widersprüche hin, denen Pineiß dann am Ende selbst, und zwar in der Realität der Novelle, erliegen wird. Spiegel fabuliert nämlich darüber, wie selbst die Liebe durch das Besitzdenken vergiftet werden kann. Die Geschichte seiner Herrin besteht ja seiner Erzählung zufolge darin, daß sie, die schön, liebenswert und reich war, sich am Ende als unfähig erwies, ‚die Liebe zu Geld und Gut an ihren Freiern von der Liebe zu ihr selbst zu unterscheiden‘.²¹⁶

Am Ende des Märchens vom Kätzchen namens Spiegel wird Pineiß für seine Profitgier durch die Heirat mit einer alten Hexe bestraft, die ihm den Rest seines Lebens schwer machen wird. Bestraft wird in Spiegels Lügengeschichte auch dessen „Meisterin“, weil sie zwischen Liebe zum Geld und zu ihr nicht zu unterscheiden weiß. Der so sehnlich erwartete Geliebte wird

²¹⁶ Caroline von Loewenich, *Gottfried Keller*, a. a. O., S. 342.

nie eintreffen, weil er den Tod in einer Schlacht gesucht und gefunden hat, und ihr bleibt nur der unselige Goldschatz:

Das Fräulein aber zerraupte sich die Haare, zerriß ihre Kleider und begann so laut zu schreien und zu weinen, daß man es die Straße auf und nieder hörte und die Leute zusammenliefen. Sie schleppte wie wahnsinnig die zehntausend Goldgulden herbei, zerstreute sie auf dem Boden, warf sich der Länge nach darauf hin und küßte die glänzenden Goldstücke. Ganz von Sinnen, suchte sie den umherrollenden Schatz zusammenzuraffen und zu umarmen, als ob der verlorene Geliebte darin zugegen wäre. (265 f.)

Hingegen wird Spiegel dafür belohnt, dass er es vorzüglich versteht, eine publikums- und zweckbezogene Geschichte zu erzählen. Er verfügt über die Fähigkeit, sich mit einer Lügengeschichte aus einer tödlichen Schlinge zu ziehen. Darin hat ein mündliches Erzählen in Kellers Märchen die gleiche Funktion wie in den *Märchen von Tausendundeiner Nacht*, wo Scheherezade mit dem Erzählen von Geschichten ihren Tod zunächst hinauszögert und sich dann das Leben rettet. Doch, so Gerhard Kaiser, unterscheide sich Spiegel in gewisser Hinsicht von Scheherezade:

Im Unterschied zu einem anderen Erzähler, der um sein Leben spricht – der schönen Scheherezade in „Tausendundeine Nacht“ – erzählt die Märchenfigur Spiegel kein Märchen jenseits von Wahrheit und Lüge. Er erzählt vielmehr eine Novelle in lügenhafter Absicht. Der Zweck heiligt die Mittel. Pineiß wird in die Fallstricke einer Geschichte gelockt, damit Spiegel aus den Fallstricken des Vertrags herauskommt, die Pineiß ihm gelegt hat. Kein höheres Ziel des Erzählens ist also gesetzt, als seine Haut zu retten, und sei es durch Schwindel.²¹⁷

Dem Kater Spiegel darf das lügenhafte Erzählen nicht übel genommen werden, zumal er seinem Zuhörer genügend Hinweise gibt, damit dieser den Wahrheitsgehalt der erzählten Geschichte ermessen kann. Am deutlichsten tut Spiegel das in dem folgenden Wortwechsel:

„Du betrügst mich am Ende und belügst mich, wie ein Schelm!“

„Dies ist auch möglich!“ sagte Spiegel. (270)

Pineiß fällt also nicht einer Lügengeschichte, sondern seiner eigenen Profitgier zum Opfer.

²¹⁷ Gerhard Kaiser, *Gottfried Keller*, a. a. O., S. 337.

Abschließende Bemerkungen

Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in Kellers *Spiegel, das Kätzchen* gehören vor allem die Fingierung mündlicher Erzählsituationen, der Rückgriff auf Formelhaftes und Wunderbares, die Verwendung mundartlicher Wendungen sowie der Gebrauch von Elementen einer Rhetorik der Mündlichkeit. Wie ihr Untertitel anzeigt, steht Kellers Erzählung in einer *transtextuellen* Beziehung zu einer oralen Gattung *par excellence*, dem Märchen. Sie charakterisiert sich zudem selbst als Geschichte über die Entstehung eines volkstümlichen Sprichworts. Mit alldem pflegt Keller in *Spiegel, das Kätzchen* einen sehr engen Umgang mit der Oralität und insbesondere mit einem oralen Erzählen.

Keller erfindet eine Sage, mit der er vorgibt, Ursprung und Bedeutung eines in Seldwyla kursierenden Sprichwortes zu klären. Auch seine Erzählerfigur Spiegel erzählt in der Binnenerzählung eine Lügengeschichte. Im ersten Fall hat ein mündliches Erzählen die Funktion eines *Metatextes* zu dem betreffenden Sprichwort. Im zweiten erweist sich das mündliche Erzählen als ein Vorgehen, durch die der Erzähler sein Leben retten kann.

Darf Spiegel trotz seines ‚lügenhaften‘ Erzählens in moralischer Hinsicht freigesprochen werden, so ergeht es in seiner Geschichte seiner einstigen ‚Meisterin‘ ganz anders. Spiegel lässt die Frau eine lügenhafte Geschichte erzählen, um die Aufrichtigkeit ihres zuhörenden Verehrers zu testen. Sie verfehlt aber ihr Ziel und führt durch ihre Geschichte den Tod des Mannes herbei. Diese Variante ist ein Hinweis darauf, dass das mündliche Erzählen nicht gegen Missbrauch gefeit sei. Im folgenden Exkurs möchte ich zeigen, wie Keller selber als Autor das mündliche Erzählen in seiner Novelle *Pankraz, der Schmoller* in einer bestimmten Weise missbraucht.

Mündliches Erzählen, Psychotherapie und Kolonialismus in Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller*. Ein Exkurs

Im Mittelpunkt der Novelle *Pankraz, der Schmoller*²¹⁸ steht eine Heilung. Keller lässt Pankraz, einen ehemals notorisch ‚schmollenden‘ jungen Mann, erzählen, wie er vom Schmollen geheilt worden sei.

Pankraz pflegt in seiner Kindheit und Jugend ein unreflektiertes, misstrauisches Verhältnis zur Welt. Unfähig zu einer ernsthaften Tätigkeit und eine ewig schmollende Last für Mutter und Schwester, verlässt er unbemerkt seine Heimat Seldwyla, und nach einem längeren Dienst bei den englischen Kolonialtruppen in Indien überwindet er das Schmollen als Angehöriger der französischen Kolonialarmee in der afrikanischen ‚Wildnis‘. Die von ihm durch die „wilde Not des Lebens“ (24) erworbene Arbeits- und Kommunikationsfähigkeit, Disziplin, Freundlichkeit, Höflichkeit und Achtung ermöglichen es ihm, nach seiner Heimkehr sich und seinen Mitmenschen „das Leben so angenehm als möglich“ (66) zu machen. Der Autor lässt seinen Protagonisten sich endgültig dadurch vom Schmollen befreien, dass er ihn von seinen Erlebnissen in den Kolonien am Abend seiner Rückkehr einem Publikum erzählen lässt, das aus Mutter und Schwester besteht. In dieser Konstellation stellt Keller zwischen einem psychotherapeutischen Szenario und einem mündlichen Erzählen einen Zusammenhang her, der durch kolonialistische Vorurteile belastet ist.

Pankraz wird in der Novelle durch sein Schmollen gekennzeichnet.²¹⁹ Vom auktorialen Erzähler als ein „unansehnlicher Knabe von vierzehn Jahren“ (16) eingeführt, schmollt er mit sich selbst, denn, so bekennt der Heimkehrer später in seinem Bericht an Mutter und Schwester, ihn quält das Gefühl, dass „ich mein Essen nicht verdiente, weil ich nichts lernte und nichts tat,

²¹⁸ Gottfried Keller, „Pankraz, der Schmoller“, in: *Sämtliche Werke in sieben Bänden. Band IV: Die Leute von Seldwyla*, hrsg. v. Thomas Böning, Frankfurt am Main 1989, S. 15-68. Zitate sowie Seitenzahlen, die im Text angegeben werden, beziehen sich auf diese Ausgabe.

²¹⁹ Das Schmollen wurde seit dem achtzehnten Jahrhundert als eine Form der Hypochondrie betrachtet. Vgl. dazu: Hans Wysling, „Novellenzyklen“, in: Ders. (Hrsg.), *Gottfried Keller 1819-1890. Gedenkband zum 100. Todesjahr*, Zürich/München 1990, S. 247-365, hier S. 250.

ja weil mich gar nichts reizte zu irgend einer Beschäftigung und also keine Hoffnung war, daß es je anders würde“. (28) Darüber hinaus schmolzt er „von vornherein mit allem Weibervolk“ (38), weil ihm die Frauen als zu unbeständig erscheinen.

Die im Titel der Novelle dem Namen des Helden beigefügte Apposition „der Schmoller“, die Keller von dem Verb ‚schmollen‘ ableitet und die er dem geläufigeren ‚Schmollender‘ vorzieht, könne, so Fritz Hermanns, „in Analogie zu *Spieler* und zu *Trinker*, als *gewohnheitsmäßig Schmollender* verstanden werden“.²²⁰ Das Nomen ‚Schmoller‘ bekommt in dieser Hinsicht den Sinn von ‚eingefleischter Schmollender‘. Mit dem Schmollen verbunden ist das Müßiggehen. Hinzu kommt, dass Pankraz schon als Kind andauernd „murrte“ (17), dass er weder freundlich noch liebenswürdig ist, dass er ständig „lamentiert“ und den „steten Unrechtleider“ (18) spielt. Er „schafft sich Ärger“ (ebd.) und ist „böse“ (24). Er wird beschrieben als ein „eigensinniger und zum Schmollen geneigter Junge, welcher nie lachte und auf Gottes lieber Welt nichts tat oder lernte“ (16).

Bei Pankraz verursacht das Schmollen ein psychosomatisches Unbehagen. Das „ewig[e] Spinnen“ von Mutter und Schwester, so gibt er diesen zu verstehen, als er nach seiner Rückkehr seine Geschichte zu erzählen beginnt, „war mir unerträglich und machte mir Kopfweh“ (28). Das Schmollen wirkt sich aber nicht nur auf Pankraz selbst negativ aus, sondern auch auf seine Umgebung. Wegen seines Schmollwesens, das sich nicht mit dem Verhaltenskodex der seldwylaschen Gesellschaft verträgt, wird Pankraz dort als ‚wilder‘ Mensch betrachtet. Nicht von ungefähr assoziieren ihn Mutter und Schwester mit dem Auftritt einer Karawane von Tieren, der Pankraz‘ Rückkehr nach Seldwyla unmittelbar vorausgeht. (vgl. 22)

Damit wird in der Novelle das Schmollen als eine psychische Störung dargestellt, die den an ihr Leidenden von seiner Gesellschaft entfremdet. Mit dieser Störung beziehungsweise mit seinem asozialen Benehmen vermag sich Pankraz nicht in die seldwylasche Gesellschaft zu integrieren. Der Au-

²²⁰ Fritz Hermanns, „Schmollen ist ein Kommunikationsversuch. Eine linguistische Lektüre von Kellers *Pankraz, der Schmoller*“, in: Alois Wierlacher/ Dietrich Eggers et. al. (Hrsg.), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band 18*, München 1992, S. 414-429, hier S. 419. (H. i. O.)

tor lässt ihn also auswandern und schickt ihn in eine Welt, die seiner Natur zu entsprechen scheint,²²¹ nämlich in die Kolonien. Dort macht er, der Novelle zufolge, Erfahrungen, die aus ihm einen gereiften Charakter machen. Von diesen Erfahrungen handelt die Binnenerzählung, in der Pankraz der Mutter und dem „Estherchen“, seiner Schwester, mündlich von seinen Abenteuern berichtet, ein Bericht, den die Novelle schriftlich festhält und an ihre Leser weitergibt. Auf seiner planlosen Reise hat Pankraz in ‚zivilisierten‘ Welten nicht Fuß fassen können. Auch dadurch hebt der Autor seine ‚Wildheit‘ hervor. Wegen ihr kann Pankraz weder in Deutschland noch in den Vereinigten Staaten reüssieren, obwohl seine Erfolgchancen dort nicht gering scheinen. Beide Länder werden in der Novelle am Beispiel ihrer modernen und geschäftigen Städte Hamburg und Neuyork als zivilisierte Welt dargestellt. Aber da der schmollende Junge aus Seldwyla dort nicht hingehört, lässt Keller ihn schließlich in der indischen „Wildnis“ landen. Schon auf der Fahrt nach Indien eignet sich Pankraz bei einer militärischen Ausbildung Verhaltensweisen wie Pünktlichkeit und Aufmerksamkeit an. Dies ermöglicht ihm, in der englischen Kolonie nicht nur ein „ordentlicher und brauchbarer Soldat“ (32) zu werden, sondern erstmals Freude und Selbstzufriedenheit zu empfinden. Dort verliebt sich Pankraz in die Tochter des Gouverneurs. Er wird aber von dieser Lydia enttäuscht, denn sein Schmollwesen hat ihn daran gehindert zu bemerken, dass er es bei ihr eher mit einer koketten, narzisstischen Dame zu tun habe. Aufgrund dieser Erfahrung bereut Pankraz zum ersten Mal sein Schmollwesen: „Das hast du nun von deinem unglückseligen Schmollwesen!“ sagte ich zu mir selbst.“ (57) Diese Bewusstwerdung erscheint im nachhinein als erster Schritt im Prozess seiner Heilung, selbst wenn sein Schmollwesen dadurch zunächst eher verstärkt wird. (vgl. 63)

Im weiteren Verlauf des Geschehens erlangt Pankraz den Rang eines Kapitäns des „obersten Machthabers in dieser heidnischen Wildnis“ (59). Seine Hauptbeschäftigung besteht darin, „christliche Polizei einzuführen und unsern Religionsleuten nachdrücklichen Schutz zu gewähren, damit sie unge-

²²¹ Edith Ihekweazu, „Versuch einer nigerianischen Textlektüre von Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller*“, in: Alois Wierlacher/Dietrich Eggers et al. (Hrsg.), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band 18*, a. a. O., S. 465-471, hier S. 467.

fährdet arbeiten konnten“ (ebd.). Wegen seines Liebeskummers entschließt sich der „neugestählt[e] Schmoller“ (63) jedoch, in seine Heimat zurückzukehren. Aber als er unterwegs in Paris Halt macht, nimmt er, um „neue Sonnenglut, Gefahr und Tätigkeit“ zu suchen, „Dienste in der französisch-afrikanischen Armee“ (62f.) und erhofft sich davon, die Gouverneurstochter vergessen zu können.

Als Söldner der französischen Fremdelegion gelangt Pankraz in die „afrikanische Provinz“ Algier, „wo ich im Sonnenbrand und auf dem glühenden Sande mich herumtummelte und mit den Kabylen herumschlug“ (63). Sein Auftrag in dieser Kolonie besteht insbesondere darin, „den Burnusträgern die lächerlichen turmartigen Strohhüte herunter zu schlagen und ihnen die Köpfe zu zerbläuen“ (ebd.). Diesen Auftrag erfüllt er „mit so grimmigem Eifer“, dass er „auch bei den Franzosen avancierte und Oberst ward“ (ebd.).

In Algier entwickelt Pankraz zwei Arten, sich zu vergnügen: „die Erfüllung meiner Pflicht als Soldat und die Löwenjagd“ (64). Bei der Jagd auf einen Löwen ruft das Idyllische der Szenerie in ihm Erinnerungen an Lydia wach. (vgl. 65) Dadurch vergisst er völlig, „warum ich hier herumstrich“ (ebd.). Der Versuchung nachgebend, aus dem Bach in der Schlucht zu trinken, legt er seine Waffe beiseite. Er wird aber bald aus seinen Träumen gerissen, denn gerade in diesem Augenblick erscheint der Löwe, den er jagen will. Für seine Selbst-Entwaffnung macht er Lydia verantwortlich: „[I]ch verwünschte die Lydia, deren bloßes Andenken mich abermals in dieses Unheil gebracht, da ich darüber meine Waffe vergessen hatte.“ (66) Stundenlang stehen Pankraz und das Raubtier einander wie versteinert gegenüber. Für Pankraz ist es die „bitterste Schmollerei“, die er je „verrichtet“ (ebd.) habe.

Aber durch die Episode mit dem Löwen wird sich Pankraz endgültig der Gefahren bewusst, in die sein Schmollen führen kann. Deshalb gelobt er, sich definitiv vom Schmollen abzuwenden, wenn er mit dem Leben davorkomme:

„[I]ch nahm mir vor und gelobte, wenn ich dieser Gefahr entränne, so wolle ich umgänglich und freundlich werden, nach Hause gehen und mir und andern das Leben so angenehm als möglich machen.“ (66)

Die Rettung naht, als eine Patrouille ihn findet und ihm hilft, die Bestie zu töten. Aber der Autor lässt Pankraz' Heilungsprozess sich erst vollenden, als dieser am Abend seiner Heimkehr Mutter und Schwester seine Geschichte erzählt.

Als Pankraz nach Seldwyla zurückkehrt, wundern sich Mutter und Schwester sogleich über sein völlig verändertes Auftreten:

Estherchen und die Mutter bestaunten unaufhörlich die Leutseligkeit und Geschicklichkeit des Pankraz, mit welcher er die Leute unterhielt, und zuletzt die freundliche, aber sichere Gewandtheit, mit welcher er die Versammlung endlich entließ, als es ihm Zeit dazu schien. (27)

Nach einem ausführlichen Festessen, für das Pankraz die Zutaten mitgebracht hat, beginnt der Heimkehrer, Mutter und Schwester zu erzählen, was er erlebt hat, seitdem er Seldwyla verlassen hat. So berichtet er ausführlich darüber, auf welchen Umwegen er nach Indien geraten sei, und über die militärische Karriere, die er dort gemacht habe. Als er jedoch auf die unglückliche Geschichte seiner Liebe zu der Gouverneurstochter zu sprechen kommt, lässt Keller die beiden Zuhörerinnen einschlafen. (vgl. 37) Pankraz selbst wird durch sein Erzählen in einen tranceähnlichen Zustand versetzt:

Pankraz vergaß hier weiter zu reden und verfiel in ein schwermütiges Nachdenken, wozu er ein ziemlich unkriegerisches und beinahe einfältiges Gesicht machte.“ (ebd.)

In dieser Verfassung, die einer Trance ähnelt, entgeht Pankraz, dass beide Frauen in Schlaf gesunken sind.

Der Trancezustand der Erzählerfigur und das Einschlummern seiner Zuhörerinnen werden von Keller deutlich als Vorbedingung für das Erzählen der Liebesgeschichte dargestellt. Das wird vollends deutlich, als Pankraz sein mündliches Erzählen sofort abbricht, als er und seine Zuhörerinnen aus ihren jeweiligen Absenzen erwachen:

Da in diesem Augenblick das schlafende Estherchen, das immer einen Unfug machen mußte, träumte, es falle eine Treppe hinunter, und demgemäß auf seinem Stuhle ein plötzliches Geräusch erregte, blickte der erzählende Pankrazius endlich auf und bemerkte, daß seine Zuhörerinnen schliefen. Zugleich entdeckte er erst jetzt, daß er denselben eigentlich nichts als eine Liebesgeschichte erzählt, schämte sich dessen und wünschte, daß sie gar nichts davon gehört haben möchten. (63)

Beim Frühstück am folgenden Morgen lässt er sich von Mutter und Schwester zwar dazu überreden, ihnen die Geschichte seiner afrikanischen Erfahrungen nachzuliefern. Aber er ist nicht dazu zu bewegen, noch einmal auf die Liebesgeschichte zurückzukommen, die sie schlafend verpasst haben.

Mit dem Hinweis darauf, dass er sich dieser Geschichte geschämt habe, wird den Lesern zu verstehen gegeben, dass Pankraz seinen in den Kolonien erlebten Liebeskummer verdrängt habe. Erst durch mündliches Erzählen wird das Verdrängte so bewusst gemacht, dass die Verletzung und damit endgültig auch sein Schmallwesen heilen können. Pankraz wird die Geschichte mit der Gouverneurstochter nie wieder erzählen, er wird den Namen Lydia nie mehr erwähnen: „Niemand hörte ihn jemals wieder das Wort aussprechen und er schien es endlich selbst vergessen zu haben.“ (68) Die sichtbaren Auswirkungen von Pankraz' Heilung bestehen vor allem in seinen neuen ‚sozialen' Fähigkeiten:

Er verließ mit ihnen [Mutter und Schwester, A. A.] das Städtchen Seldwyla und zog in den Hauptort des Kantons, wo er die Gelegenheit fand, mit seinen Erfahrungen und Kenntnissen ein dem Lande nützlicher Mann zu sein und zu bleiben, und er ward sowohl dieser Tüchtigkeit, als seiner unverwüstlichen ruhigen Freundlichkeit wegen geachtet und beliebt; denn nie mehr zeigte sich ein Rückfall in das frühere Wesen. (55)

Die Art und Weise, wie Keller die Heilung seiner Figur vonstatten gehen lässt, nimmt vieles vorweg, was Freud erst später als therapeutischen Prozess systematisiert hat. Keller stellt dabei insbesondere Pankraz' Erfahrung als Kolonialsoldat als Voraussetzung für die spätere Heilung seiner Figur dar. Indem er Pankraz in die Kolonien schickt, lässt er dessen ‚wilde' Natur mit den vermeintlich ‚wildem' Kulturen kolonisierter Völker korrelieren. Pankraz' Erfahrung in den Kolonien wird insbesondere in der in Indien erlebten Liebesgeschichte und bei der Konfrontation mit dem Löwen in Afrika als ein Eintauchen in die Tiefen des Unbewussten dargestellt.²²²

²²² Die koloniale Eroberung des afrikanischen Kontinents ist seit Freud, dem ‚Konquistador des Unbewussten', immer wieder als Metapher für die Exploration des Unbewussten betrachtet worden, die Freudsche Psychoanalyse umgekehrt als „return to darkest Africa“. Vgl. dazu Ludger Lütkehaus (Hrsg.), „Einleitung“ zu: „*Dieses wahre innere Afrika*“. *Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*, Frankfurt am Main 1989, S.

Keller stellt gegen die historische Wahrheit das koloniale Abenteuer als heilsam dar. Er lässt seinen Protagonisten, nachdem dieser sich der eigenen Darstellung nach als Kolonialsoldat bei üblen Praktiken karrierefördernd hervorgetan hat, aus den Kolonien als geläuterten Menschen zurückkehren. Die Vollendung von Pankraz' Heilung, am Abend seiner Rückkehr nach Seldwyla, besteht nicht etwa darin, dass er sich durch seinen mündlichen Bericht an Mutter und Schwester von der Last der Erinnerung an sein rigides Vorgehen gegen die „Burnusträger“ hätte befreien müssen. Eine solche Last lässt der Autor ihn gar nicht empfinden. Die Verbindung zwischen Kolonialerfahrung und (selbst-)therapeutischem Erzählen wird in der Novelle vielmehr vermittels einer vergleichsweise läppischen Liebesgeschichte hergestellt, in deren Rahmen die Beteiligung an kolonialen Gräueln eher am Rande und als eine Art vergnüglichen Jagdausflugs Erwähnung findet. Das macht diese Verbindung und damit den Rückgriff auf ein mündliches Erzählen in *Pankraz, der Schmoller* problematisch. Erscheint bereits die Einleitung von Pankraz' Heilung durch seine Kolonialerfahrung als fragwürdig, so gilt das erst recht für die vorgebliche Vollendung des Heilungsprozesses durch den Bericht an Mutter und Schwester. Formal mag Keller seiner Zeit voraus gewesen sein, indem er einen derartigen Prozess zu entwerfen vermochte. Aber mit der inhaltlichen und motivlichen Ausgestaltung der Geschichte, die er Pankraz erleben und erzählen lässt, partizipiert er an einer kolonialistischen Sicht der Dinge. Dass dieses Erzählen mündlich erfolgt, daß eine kolonialistische Sichtweise durch eine fingierte Mündlichkeit authentifiziert wird, lässt sich als Missbrauch einer ‚Ästhetik der Oralität‘ deuten.

7-44, hier S. 8.

Kapitel V: Mündliches Erzählen und „Schreibekunststück“ - Wilhelm Raabes Novelle *Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft*

Einleitendes

Erschienen 1884 bei der Groteschen Verlagsbuchhandlung in Berlin, gehört die Novelle *Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft*²²³ zum Spätwerk von Wilhelm Raabe.

Als Stoff diente Raabe für diese Novelle ein Gerichtsverfahren, das zwei Mühlenbesitzer Anfang der 80er Jahre des neunzehnten Jahrhunderts gegen eine Zuckerfabrik führten, deren Abwässer eine Verschmutzung ihres Mühlenbaches, der Wabe, verursachten und dadurch die Mühlen in Bienrode und Wenden beeinträchtigten. Raabe selbst hatte im Winter 1882/83 bei seinen regelmäßigen Wanderungen zum ‚Grünen Jäger‘ bei Riddagshausen östlich von Braunschweig mit seinen Freunden die zunehmende Verschmutzung und das Fischsterben in der Wabe beobachten können.²²⁴ Die Novelle gilt als „einer der ersten literarischen Texte, die das Problem moderner Umweltverschmutzung zum Thema machen“.²²⁵

Raabe lässt in *Pfisters Mühle* den frisch verheirateten Schulmeister Eberhard Pfister seiner Frau Emmy die Geschichte der Mühle erzählen, die er von seinem Vater Gottfried Bertram Pfister ererbt hat. Die Verschmutzung des Mühlenbachs durch die Krickeroeder Zuckerfabrik hat Mühle und Gastwirtschaft ruiniert. Eberhard (Ebert), der in Berlin wohnende Sohn des verstorbenen Müllers, verkauft das Anwesen. Von den neuen Besitzern, die auf dem Grundstück eine Fabrik bauen wollen, erhält er aber die Erlaubnis, mit seiner Frau auf der Mühle noch einmal vierwöchige Sommerferien zu verbringen. Diese Gelegenheit nutzt er, um die Geschichte der Mühle so-

²²³ Wilhelm Raabe, *Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft*, bibliographisch ergänzte Reclam-Ausgabe, Stuttgart 1996. Zitate sowie Seitenzahlen, die im Text angegeben werden, beziehen sich auf diese Ausgabe.

²²⁴ Vgl. Anhang zu „Pfisters Mühle“ in: Karl Hoppe (Hrsg.), *Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke, Band 16*, bearbeitet von Hans Oppermann, Göttingen 1970, S. 517-544.

²²⁵ Meinhard Prill, „Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band 13*, München 1991, S. 847-848, hier S. 847.

wohl nach und nach Emmy mündlich zu erzählen als sie auch schriftlich aufzuzeichnen.

Eberhard versucht, die dem Untergang geweihte Mühle erzählend zu rehabilitieren. Bei diesem romantisierenden Projekt wird ein Nebeneinander von Mündlichkeit und Schriftlichkeit inszeniert. Diese Doppelstruktur hat Wieland Zirbs folgendermaßen charakterisiert:

Das dialogische, auf den Partner bezogene mündliche Erzählen steht in eklatantem Kontrast zur monologischen, vorläufig allein für den Verfasser wichtigen schriftlichen Fixierung des Erinnerungten, die damit tagebuchähnliche Züge annimmt.²²⁶

Mit der Erzählerfigur Eberhard sei eine „dialektische Einheit von mündlichem und schreibendem Erzählen“ gegeben. Raabes Novelle *Pfisters Mühle* thematisiere insofern am intensivsten das mündliche Erzählen als „alternative Vermittlungsform der Gesamtgeschichte“.²²⁷

Besteht die Ferienbeschäftigung Eberhard Pfisters mithin in einem Wechsel von mündlichem und schriftlichem Erzählen, so beruht die Novelle als solche aber auf Schriftlichkeit. Das darf jedoch nicht zu der Schlussfolgerung verleiten, dass das mündliche Erzählen im Text als eine ästhetisch überholte Aktion präsentiert wird. Im Gegenteil: Der Erzähler Eberhard Pfister folgt auch bei seinem „Schreibekunststück“ (172) ganz bewusst und programmatisch einer ‚Ästhetik der Oralität‘.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in *Pfisters Mühle*

Raabes Intention, die Novelle in die Tradition der Mündlichkeit zu stellen, kommt besonders bei der Inszenierung der mündlichen Erzählsituation und durch häufige Anspielungen auf mündliche Erzählgattungen zur Geltung.

²²⁶ Wieland Zirbs, *Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk Wilhelm Raabes*, Frankfurt am Main 1986, S. 87.

²²⁷ Ebd.

1.1 Zur Erzählsituation

1.1.1 Die Mühle als Ort des Erzählens und des Schreibens

Pfisters Mühle ist durch unterschiedliche Erzählstimmungen geprägt. Die Geschichte wird abwechselnd mündlich und schriftlich, am Tag oder in der Nacht, bei sonnigem und bei regnerischem Wetter, im Haus und im Freien erzählt. Allerdings lässt sich im Text zwischen der mit Eberhards Aufschreiben verbundenen und der mit seinem mündlichen Erzählen verknüpften Erzählsituation nicht immer eindeutig unterscheiden. Diesen Sachverhalt hat Wieland Zirbs so präzisiert:

Konnte zu Beginn noch problemlos zwischen einer ausschließlich an „Schriftlichkeit“ gebundenen Erzählsituation (Berichte über Mühlenvergangenheit) und einer zusätzlichen mündlichen Vermittlungsform (Erzählen an Emmy) unterschieden werden, so versagen gegen Ende des neunten Blattes eindeutige Zuordnungsversuche.²²⁸

Allen Erzählsituationen ist aber gemeinsam, dass sie während den auf einer Mühle verbrachten Sommerferien zu lokalisieren sind.²²⁹ Die Wahl der Mühle als Sommerfrische ist kein Zufall: Eng verbunden mit der Mühlen-geschichte ist die Kindheit und Jugend des Erzählers. Indem er die Mühle als Ort wählt, an dem er seine Geschichte und die der Mühle erzählt, verknüpft Eberhard das Erzählen mit dem Erzählten, die Erzählzeit mit der erzählten Zeit.

Eberhards erzählerischer Impetus beruht nach seiner eigenen Auffassung auf einer literarischen Revolution, die er zu Beginn programmatisch darstellt. Auf dem *Ersten Blatt* stellt er Überlegungen an, mit denen er für eine neue Schreibweise plädiert. Romantische Abenteuer müssten nicht mehr in Bagdad, nicht mehr am Hofe des Sultans von Babylon (vgl. 5), sondern in der Nähe gesucht und ästhetisch erarbeitet werden:

Das „alte romantische Land“ liegt von neuem im hellsten Sonnenschein vor uns; wir aber erfahren mit nicht unberechtigtem Erstaunen, wie uns jetzt der

²²⁸ Wieland Zirbs, *Struktur des Erzählens*, a. a. O., S. 97.

²²⁹ Bis auf die letzten zwei *Blätter*, das *Einundzwanzigste* und das *Zweiundzwanzigste*, ist die Erzählzeit mit dem Aufenthalt auf der Mühle identisch. Das *Einundzwanzigste Blatt* erzählt von der Rückfahrt nach Berlin, das *Zweiundzwanzigste* und letzte spielt in Berlin.

„Vorwelt Wunder“, die wir in weiter Ferne vergeblich suchten, so nahe - dicht unter die Nase gelegt worden sind im Laufe der Zeit und unter veränderten Umständen. (6)

Errungenschaften der Technik wie Eisenbahnschienen und Telegraphenstangen erscheinen dem Erzähler als ein „Nebel“, der die Menschen daran hindere, der „Vorwelt Wunder“ wahrzunehmen und der deswegen „zerteilt“ werden müsse. Was oder wer „hebt *heute* von *unseren* Augen den Nebel, der auf der *Vorwelt Wundern* liegt?“, so lautet die Frage, die sich der Erzähler dann stellt (ebd., H. i. O.), und die leitmotivisch im Text immer wieder gestellt wird. Für den Ich-Erzähler Eberhard genügt ein Hauch, um die Vorwelt und ihre Wunder wieder zu beleben: „Ein leichter Hauch aus der Tiefe der Seele in diesem Nebel, und er zerteilt sich auch heute noch geradeso wie im Jahre siebenzehnhundertundachtzig.“ (ebd.)²³⁰ Der Erzähler traut sich zu, das zu bewerkstelligen: „Ach, noch ein frischer Atemzug im letzten Viertel dieses neunzehnten Jahrhunderts!“ (5) Damit zählt er sich zu denen, die im Gegensatz zu den „Verständigen“ noch an der Poesie festhalten. Sie „stehen und halten ihr Vogelpferd am Zügel und wissen nicht damit wohin, denken Kinder und Enkel und schütteln das Haupt.“ (ebd.) Das literarische Programm des Erzählers besteht darin, der „Vorwelt Wunder“ ganz in der Nähe zu suchen, in der verlassenen und zum Abbruch bestimmten Mühle.

So führt der Erzähler den Leser in die von einem Bach durchflossene Welt seiner Kindheit und Jugend ein, die er wieder lebendig machen möchte: „Er fließt zu bedeutungs- und inhaltsvoll durch die Wunder der mir persönlich so nahe liegenden Vorwelt, von welcher hier erzählt werden soll [...]“ (6) Nach dem Hin und Her des Beginns scheint der Erzähler dann mit dem ersten Satz des *Zweiten Blattes* endlich Tritt zu fassen: „Es war ein eigen Ding um die Mühle, von der hier die Rede ist.“ (8) Bei der langsamen Einführung in die Erzählung entsteht eine Zeitdehnung, die die Spannung intensiviert.

²³⁰ 1780 ist das Erscheinungsdatum von Christoph Martin Wielands Verserzählung „Oberon“, auf die Raabes Erzähler zuvor angespielt hat.

Auf dem *Zweiundzwanzigsten Blatt* zieht der Erzähler in Erwägung, aus dem, was auf dem *Ersten Blatt* als „unmotivierter Stilübung“ bezeichnet worden ist (7), ein anständiges literarisches Werk zu machen:

Nun könnte ich mich selber literarisch zusammenehmen, auf meinen eigenen Stil achten, meine Frau und alle übrigen mit ihren Bemerkungen aus dem Spiel lassen und wenigstens zum Schluß mich recht brav exerzitenhaft mit der Feder aufführen. Wenn ich wollte, könnte ich jetzt auch noch das ganze Ding über den Haufen werfen und den Versuch wagen, aus diesen losen Pfisters-Mühlen-Blättern für das nächste Jahrhundert *ein wirkliches druck- und kritikgerechtes Schreibekunststück* meinen Enkeln im Hausarchive zu hinterlassen. (172, H. v. m., A. A.)

Aber er weist diese Versuchung entschieden zurück – „es fällt mir im Traume nicht ein!“ (ebd.) – und bleibt dabei, sein Unternehmen so zu Ende zu bringen, wie er es bislang betrieben hat: „Ich werde auch jetzt nur Bilder, die einst Leben, Licht, Form und Farbe hatten, nur im Nachträumen solange als möglich festhalten!“ (ebd.)

Der Erzähler scheint also zu meinen, dass es ihm mit einem „druck- und kritikgerechten Schreibekunststück“ nicht gelingen werde, „Leben, Licht, Form und Farbe“ festzuhalten. Deshalb sucht er die Nähe zur Mündlichkeit, und er hält an ihr auch dann fest, wenn er die Geschichte von Pfisters Mühle aufschreibt.

1.1.2 Erzählen „von Mund zu Ohr“

Die Geschichte von Pfisters Mühle wird von einem Ich-Erzähler erzählt. An einigen wenigen Textstellen lässt sich aber ein Übergang zur Perspektive einer Er-Erzählung und wieder zurück zur Ich-Erzählung beobachten. Dieser Übergang geschieht dort so plötzlich, dass von einer *Konterdetermination*²³¹ gesprochen werden kann. Ein solches Phänomen kommt zum

²³¹ Der Leser hat zunächst den Eindruck, er höre die Stimme eines Ich-Erzählers. Am Ende einer Textstelle stößt er jedoch auf ein Er-Signal. Darauf ordnet er den gesamten Passus nachträglich einer Er-Erzählung zu. Zum Terminus „Konterdetermination“ siehe Peter Pokay, „Die Erzählsituation der Jahrestage“, in: Michael Bengel, *Johnsons Jahrestage*, Frankfurt am Main 1985, S. 281-302. In *Pfisters Mühle* handelt es sich in der Tat um eine fluktuierende Erzählsituation mit einer Dominanz der Ich-Erzählung.

Beispiel vor, als Emmy ihren Ehemann Eberhard, der bisher als Ich-Erzähler aufgetreten ist, beim Niederschreiben unterbricht:

„Was schreibst du denn da eigentlich so eifrig, Mäuschen?“ fragte die junge Frau; und der junge Mann, das eben vom Leser Gelesene, niedergeduckt durch die süße Last auf seiner Schulter, noch einmal seitwärts beäugelnd, meint: „Eigentlich nichts, Mieke.“ (7)

Eine Szene während des Besuchs von Vater Pfister und seinem Sohn Eberhard bei Adam Asche wird, wie aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers, so beschrieben: „Er blickte von dem Vater auf den Sohn, legte lächelnd dem Vater Pfister die Hand auf die Schulter.“ (94) Am Ende der Novelle wird, ebenfalls wie aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers, über einen Spaziergang von Eberhard und Asche wie folgt berichtet: „Die beiden Männer wandern am Ufer der Spree, wie vordem zwischen dem Weidengebüsch am Ufer von Vater Pfisters Mühlbach.“ (186) Die Geschichte wird ansonsten fast durchweg aus der Perspektive des Ich-Erzählers Eberhard erzählt.

Der Leser wird in dritter Person angesprochen, zum Beispiel gleich am Anfang, wo es heißt: „das eben vom Leser Gelesene“ (7). Doch der textinterne Adressat ist Emmy, die als Partnerin des Ich-Erzählers die mündliche Variante des Erzählens ermöglicht.

Dass ein mündliches Erzählen, zu wem auch immer, Eberhard sehr reizvoll erscheint, wird im folgenden Ausruf des Ich-Erzählers deutlich:

Wenn es nur nicht gar zu verlockend wäre, von jenen Epochen zu plaudern, zu den Zeitgenossen, zu der Frau, zu jedem beliebigen ersten besten, der darauf hören mag, weil er seinerseits auch davon zu reden wünscht und uns am Munde hängt, weil er mit zappelndem Verlangen drauf paßt, uns endlich das Wort in dieser Hinsicht davon abzufangen! (38)

Und in einem anderen Passus heißt es:

Die Frage liegt zu sehr auf der Hand: Wo bleiben alle die Bilder? Ein anderes mit dem Aufachten und der Beantwortung ist's freilich, wenn einem vor all der unendlichen, bunten Leinwand in den goldenen Rahmen die eigene junge Frau die Bemerkungen macht und uns unsere Meinung und Ansicht darüber nicht schenken will. (30)

Indem Emmy den Erzähler zum Sprechen bringt, provoziert sie einen Dialog, der zur mündlichen Vermittlungsform des Erzählens hinführt. Nach-

dem sie sich danach erkundigt hat, woran denn ihr Ehemann „so eifrig“ schreibe, fordert sie ihn auf, seine Geschichte lieber mündlich zu erzählen: „Dann klapp das dumme Zeug zu und komm herunter und erzähle mir das übrige draußen.“ (7) Gut gelaunt singt Emmy nach einer eigenen Melodie eine Strophe aus einem Gedicht über eine „verlassene Mühle“, „wehmütig-schöne, melodische Verse“, die Eberhard im Eisenbahnwagen auf der Fahrt von Berlin zu Pfisters Mühle ständig gesummt und die sie ihm „abgelauscht und abgelernt“ hatte. (8) Der Erzähler braucht keine weitere „Überzeugungskunst und Kraft“, um das „dumme Zeug“ (11) fürs erste zuzuklappen. Aber zu Beginn des „Zweiten Blattes“ nimmt er den Faden seines Schreibens wieder auf und unterrichtet den Leser darüber, was es mit Pfisters Mühle auf sich habe:

Im Wald lag sie nicht, und verlassen war sie gerade auch nicht. Ich hatte sie nur verkauft - verkaufen müssen -, aber vier volle Sommerwochen war sie noch einmal mein Eigentum. (8)

Emmy unterbricht Eberhards Schreibearbeit, weil sie sich währenddessen langweilt. Auf dieses Thema kommt sie im „Sechsten Blatt“ noch einmal zurück:

„Es ist zwar wirklich unendlich lieb, so zu sitzen und noch mehr als sonst auf uns allein und die Jungfer Christine angewiesen zu sein; aber dann solltest du auch deine Mappe zulassen und deine Dinte für Berlin und unser Nachhausekommen sparen. Was habe ich davon, daß du alles, was du da Lustiges, Rührendes und Interessantes zusammenschreibst, mir nächsten Winter vorlesen willst? Da war es ja fast auf Papas Kirchhofe amüsanter.“ (32 f.)

Diese Äußerungen wirken auf Eberhard wie eine Herausforderung. Er fühlt sich verpflichtet, seiner Frau den Aufenthalt auf der Mühle seiner Vorfahren so angenehm und unterhaltsam wie möglich zu gestalten.

Emmy weiß zwar, dass sie später vorgelesen bekommen werde, was ihr Mann jetzt aufschreibt. Sie besteht aber darauf, dass er ihr bereits jetzt und mündlich etwas davon erzählt:

„Und es ist auch ganz recht von dir, daß du jetzt im letzten Augenblick noch einmal alles aufschreibst, was du in ihr [der Mühle, A. A.] erlebst hast, und ich freue mich auch schon auf den Winter in der Stadt, wo du es mir hoffentlich im Zusammenhang vorlesen wirst [...] aber ein klein, klein bißchen mehr könntest du wirklich wohl jetzt mit mir darüber reden, wo ich allein bei dir bin und wir alles rundum so himmlisch behaglich und melancholisch für uns allein haben.“

Ob es dabei regnet, schneit oder ob die Sonne scheint, das ist mir ganz einerlei, du alter, scheußlicher Langweiler!“ (36 f.)

Der Erzähler nimmt diese Aufforderung zum Anlass, um darüber zu berichten, wie seine Erzählungen für Emmy zur Hauptbeschäftigung ihrer Ferienzeit auf der Mühle geworden seien, und er benutzt dabei die schöne Formel, die später ein afrikanischer Autor wie Amadou Hampâté Bâ für ein mündliches Erzählen benutzt hat, die Formel „von Mund zu Ohr“:

Wir fanden etwas Besseres zu tun, als einander gegenüber oder nebeneinander zu lesen, Putzmacherei zu treiben oder gar närrisches Zeug für den Winterofen zu Papier zu bringen. Aber sein Recht und seinen Willen bekam das liebe Herz zwischen gutem und schlechtem Wetter, zwischen Tagen und Nächten, im Hause und draußen, unter den Weiden den Bach entlang, auf den Wiesen und zwischen den Ährenfeldern. Ich habe es meiner Frau ziemlich genau *von Mund zu Ohr* erzählt, was ich zwischendurch denn doch auch auf diesen Blättern für den möglichen Winter meines Lebens an lustigen und traurigen, tröstlichen, warnenden, belehrenden Erinnerungen in meines Vaters Mühle dauerhaft in bleibenden Bildern in goldenem Rahmen zusammensuchte und -trug. (37, H. v. m., A. A.)

Mit diesen Bemerkungen weist Eberhard auf die Konstellation Mündlichkeit/Schriftlichkeit als tragende Konstruktion der Novelle hin. Seinem schriftlichen Erzählen wird die auf Dialog bezogene mündliche Erzählweise zwar untergeordnet, aber diese scheint gleichwohl im Text durch und bildet gleichsam die Folie der monologisch schriftlichen Erzählweise, wie sie dem Leser der Novelle entgegentritt.

1.2 Zur Doppelstruktur von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in *Pfisters Mühle*

Die Erzählstruktur steht in engem Zusammenhang mit dem Erzählmodus. Der Dialog zwischen Eberhard und seiner Frau Emmy determiniert nicht nur die Erzählweise, sondern auch das Erzählthema.

Auf Emmys Wunsch wird ab dem *Sechsten Blatt* die Geschichte unter Einbeziehung des mündlichen Erzählens als alternativer Vermittlungsform weiter erzählt. So wird ab dem *Zwölften Blatt* (vgl. 84 ff.) Albertines Geschichte erzählt, nachdem Emmy darum auf dem *Siebten Blatt* gebeten hatte. (vgl. 42) Allerdings wird diese Geschichte in der Novelle nicht so wie-

dergegeben, wie Eberhard sie seiner Frau mündlich erzählt hat, sondern er bezieht sich dabei auf eine schriftliche Quelle:

Am einfachsten ist's hier, ich erzähle nicht, wie ich meiner Frau erzählte, sondern ich schreibe ab aus einer andern Biographie, einem Buche, welches durchaus nicht von meines Vaters Mühle und von Felix Lippoldes handelt, in welchem aber der Name des früheren Besitzers, Doktor Felix Lippoldes, auf der ersten Seite stand und welches *nicht durch Zufall* unter die wenigen Bände meiner Reisebibliothek geraten war. (84, H. i. O.)

Wie dargestellt, geht Eberhard nicht unmittelbar auf Albertines Geschichte ein, sondern er beginnt mit der Geschichte ihres Vaters Felix Lippoldes, der im Text als Verlierer der Modernisierung dargestellt wird. Die Einbeziehung Albertines in die Geschichte der Mühle erklärt sich dadurch, dass sie und ihr Vater mit den Pfisters befreundet waren und am Leben in der Mühle teilgenommen haben.

Auf dem *Sechzehnten Blatt* findet sich ein weiterer Dialog zwischen Erzähler und ZuhörerIn. Durch diesen Dialog erfährt der Leser, warum der alte Pfister „nicht mit auf die große Fabrik unterschrieben“ und dort keine Aktien gekauft habe. (123 f.)

Verweist die Kapiteleinteilung in *Blätter* auf den schriftlichen Aspekt des Erzählens, so deuten die thematisch gehaltenen Kapitelüberschriften auf seinen mündlichen Aspekt hin. Wieland Zirbs beschreibt das wie folgt:

Ganz gegen seine Gewohnheit setzt Raabe zu der ungewöhnlichen Zählung in Blättern statt der sonst üblichen Kapiteleinteilung zusätzlich noch jeweils eine Kapitelüberschrift. Das Verfahren, die Erzählung nach zweiundzwanzig Blättern zu ordnen, dient natürlich der Bestätigung des Schreibcharakters im Erzählablauf. Als keinesfalls nachgeordnet dürfen allerdings die thematischen Kapiteleingänge betrachtet werden, die mit ihrer ganz offensichtlich am Märchenton orientierten Stilübung eindeutig den mündlichen Aspekt des Erzählens betonen und damit erneut die enge Verbindung der beiden Vermittlungsformen bestätigen. Vor allem die mehrfach auftretenden Wendungen: „wie (...)“ und „von (...)“ sowie inhaltliche Bezüge belegen dies.²³²

²³² Wieland Zirbs, *Struktur des Erzählens*, a. a. O., S. 88. Zu den Kapitelüberschriften mit „wie“ und „von“ hier je ein Beispiel: Der Titel des *Achten Blattes* lautet „Wie es anfang, übel zu riechen in Pfisters Mühle“, des *Ersten Blattes* „Von alten und neuen Wundern“.

2. Formen von Oralität in der Novelle

2.1 Lieder

Die Bekanntheit der Mühle und ihres Besitzers in der erzählten Zeit wird vor allem durch Lieder bezeugt, die sich als Teil eines kollektiven Gedächtnisses und damit auch als Träger der Mühlengeschichte entpuppen. (vgl. 11) Der Erzähler erlebt fast resigniert das Ende dieser Überlieferung, wenn er bekennt, er sei nicht fähig, das Weitersingen vom Ruhm der alten Mühle zu gewährleisten. (vgl. ebd.) So hat der Untergang der Mühle den Verlust der Lieder zur Folge, die über sie berichten. Deshalb, so Elias Dunu, betrachte der Erzähler die Mündlichkeit von Mühlenliedern als „eine antiquierte Erzählweise [...], die der Antiquiertheit der Mühle entspreche“.²³³ Doch ist Eberhard stolz darauf, der einzige in neuerer Zeit zu sein, der auch in andern Lauben, Gärten, Schenken und Mühlen mit schankgerechtem Gebrauch davon [von dem Kommersbuch, A. A.] gemacht hat mit der Verbindungsmütze auf dem närrischen, heißen Kopfe und dem Schläger in der Faust. (17 f.)

Auch Adam Asche erkennt diese musikalische Begabung seines ehemaligen Schülers an. Seine Aufforderung „Nun singe mir dein Lied von Pfisters Mühle“ (134) kann insofern als ein Beleg für diese Anerkennung betrachtet werden.

Damit die Erinnerung an die alte Mühle nicht ganz verloren gehe und mit ihr die ‚Bilder‘ der Mühlengaststätte, nimmt Eberhard sich vor, nicht länger von der Mühle zu singen oder allein mündlich von ihr zu erzählen, sondern ihre Geschichte niederzuschreiben. Um jedoch, wie bereits zitiert, dem Geschriebenen „Leben, Licht, Form und Farbe“ zu erhalten, rekurriert er auf die mündliche Erzählweise. Der gebildete Erzähler entscheidet sich letztendlich für die schriftliche Version als zeitgemäße Erzählweise, er nimmt dabei aber auch Elemente eines mündlichen Erzählens auf, wie vor allem Lieder. So wird am Ende des *Zweiten Blattes* ein Mühlenlied zitiert, um den Unterschied zwischen einer „Rasermühle“ und Pfisters Mühle und dadurch deren Erscheinungsbild hervorzuheben. (vgl. 11) Zwei Verse eines

²³³ Elias O. Dunu, *Literatur und Modernisierungsprozesse*, a. a. O., S. 202.

Liedes bilden den Titel des *Siebten Blattes* (38) und übernehmen insofern eine strukturtragende Funktion.

Die über den Text verstreuten Liedfragmente haben manchmal den Charakter von Sprichwörtern, werden mithin als Elemente einer Rhetorik der Mündlichkeit eingesetzt. (vgl. u. a. 162)

2.2 Anspielungen auf Märchen und Mythen

Zahlreiche Märchen- oder mythologische Figuren werden im Text beschworen. Diese Figuren sind orientalischen Märchen sowie griechischen und jüdisch-christlichen Mythen entliehen.

Schon auf dem *Ersten Blatt* heißt es: „Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen.“ (5) Der Erzähler bedient sich des Bildes von Pegasus, dem geflügelten Ross aus der griechischen Mythologie, um mit diesem Sinnbild der dichterischen Phantasie anzuzeigen, dass er sich nicht zu den „Verständigen“ zähle.

Um Emmy das Schicksal der Mühle zu veranschaulichen, vergleicht Eberhard sie mit Sardes, einer Stadt aus der Offenbarung des Johannes:

„Wie Sardes in der Offenbarung Johannis ist sie, meine Mühle, Kind!“ hatte ich noch neulich im Eisenbahnwagen zu Emmy geseufzt. „Sie hat den Namen, daß sie lebet, und ist tot!“ (16)

Mit dem Bild eines Paradieses veranschaulicht der Erzähler das idyllische Bild der Mühle in vormoderner Zeit. Die Vernichtung des Paradieses durch technischen und wirtschaftlichen Fortschritt charakterisiert er anhand des arabisch-persischen Fabeltieres ‚Vogel Rock‘ und des biblisch-mythischen Gartens ‚Eden‘:

Durch die Wüste, über welcher der Vogel Rock schwebte, über welche Oberon im Schwanenwagen den tapfern Hüon und die schöne Rezia, den treuen Knapen Scherasmin und die wackere Amme führte, sind Eisenschienen gelegt und Telegraphenstangen aufgepflanzt; der Bach Kidron treibt Papiermühlen, und an den vier Hauptwassern, in die sich der Strom teilte, der von Eden ausging, sind noch nützlichere ‚Etablissements‘ hingebaut. (6)

Die Mühle und ihre Umgebung erscheinen aus der Perspektive des Ich-Erzählers als eine paradiesische Landschaft, die er wie folgt beschreibt:

In den Wald hinein rauschte das Wasser nicht, das die Räder *meiner* Mühle in meinen Kindheits- und Jugendtagen trieb. In einer hellen, weiten, wenn auch

noch grünen, so doch von Wald und Gebüsch schon ziemlich kahl gerupften Ebene war sie, neben dem Dorfe, ungefähr eine Stunde von der Stadt gelegen. Aus dem Süden kam der kleine Fluß her, dem sie ihr Dasein verdankte. Ein deutsches Mittelgebirge umzog dort den Horizont; aber das Fließchen hatte seine Quelle bereits in der Ebene und kam nicht von den Bergen. Wiesen und Kornfelder bis in die weiteste Ferne, hier und da zwischen Obstbäumen ein Kirchturm, einzelne Dörfer überall verstreut, eine vielfach sich windende Landstraße mit Pappelbäumen eingefast, Feld- und Fahrwege nach allen Richtungen und dann und wann auch ein qualmender Fabrikschornstein. (9, H. i. O.)

Die alte Mühle stellt der Erzähler als einen Ort dar, an dem im Gegensatz zur Stadt eine Harmonie zwischen Mensch und Natur herrsche:

Mit der Natur steht die Landjugend auf viel zu gutem Fuße, um sich viel aus ihr zu machen und sie als etwas anderes denn als ein Selbstverständliches zu nehmen. (ebd.).

Der Autor unterstreicht das Bild der Mühle als einer Art „Arkadien“, indem er Adam Asche bei einem Essen mit Eberhard und seinem Vater sagen lässt:

„Hoffentlich hat man es dir in der klassischen Geographie beigebracht, daß grade durch das Land Arkadien der Fluß Styx floß und daß jeder, der im neunzehnten Jahrhundert einen Garten und eine Mühle an dem lieblichen Wasser liegen hat, auf mancherlei Überraschungen gefast sein muß. [...] Sie waren dort sehr gastfrei, Vater Pfister - in Arkadien nämlich - und sie beteten den Gott Pan an, und in der Poesie und Phantasie wird es immer ein Paradies werden - grade wie Pfisters Mühle mir! - was auch in der schlechten Wirklichkeit daraus werden mag.“ (66)

Durch diese Anspielungen auf ‚Arkadien‘, ‚Styx‘ und ‚Pan‘ bringt Adam Asche Pfisters Mühle mit der griechischen Mythologie in Zusammenhang. Auch Eberhard selbst stützt sich auf Figuren aus diesem mythologischen Repertoire, etwa um Emmy zu trösten, die sein Erzählen tief berührt hat:

„Beruhige dich, Kind. Wenn die Rede zu eingehend auf euch süße Herzen, Trösterinnen im Erdenleben, kurz, bessere Hälfte des Menschengeschlechts - Kalypso und ihre Schwestern gar nicht zu erwähnen - geriet, wurde Telemachos vom Mentor stets mit einer Bestellung ins Haus geschickt oder kurz und bündig aufgefordert, sich weiterwegzusehen.“ (29)

Im Text finden sich darüber hinaus Anspielungen auf weitere griechisch-mythische Figuren wie Najade (102), Zeus, Cassandra, Nymphen und Nixen (156) sowie auf die Musenquelle Hippokrene (98) und Phlegethon (156), einen Fluss in der Unterwelt.

Wenn Eberhard seine Frau als „Fleisch von meinem Fleisch, das Bein von meinem Bein“ (74) bezeichnet, so übernimmt er den Mythos von der Erschaffung der Frau aus der biblischen Schöpfungsgeschichte. Von seiner Frau aufgefordert, etwas Interessantes zu erzählen, bezeichnet er sich selber als Scheherezade und seine Frau als Schahriar: „Und wie Scheherezade hatte ich das möglichste geleistet; Schahriar schummerte süß und lächelte wie ein Kind in einem Schlummer.“ (51) Beide Namen spielen an auf Figuren aus den arabischen *Märchen von Tausendundeiner Nacht*.

Es ergibt sich aus dem Dargestellten, dass Elemente aus Märchen und Mythen in unterschiedlichen Formen im Text sowohl in der Erzählzeit als auch in der erzählten Zeit erscheinen. Sie dienen vor allem der Charakterisierung eines untergehenden Idyllischen. Die mündlichen Erzählformen, auf die im Text hingedeutet wird, sind vor allem Mythen, Märchen, Sagen und Lieder. Die implizite oder explizite Verwendung solcher Elemente im Text dient generell der Konstruktion der Mühle als eines idyllischen Ortes. Der Rückgriff auf diese mündlichen Gattungen in der Novelle weist auf Raabes Vertrautheit mit der oralen Tradition und auf seine Fähigkeit hin, diese Tradition in sein literarisches Erzählen zu integrieren.

Die orale Tradition kommt bei Raabe aber nicht nur als Erzähltechnik zur Geltung, mit ihr wird auch ein entsprechendes Wissen weitergegeben. Im folgenden Abschnitt möchte ich auf das Wissen eingehen, das durch die Novelle vermittelt wird.

2.3 Sprichwörter und Redensarten als ‚intrinsic‘ Wissen

Spruchwörter und andere Redensarten, mit denen eine Figur die Handlungsweise oder das Verhalten einer anderen Figur beurteilt oder kommentiert, vermitteln in der Novelle ein mündliches Wissen.

Spruchwörter und Redensarten kommen sowohl in der erzählten Zeit als auch in der Erzählzeit vor. Der Erzähler berichtet über seinen Schwiegervater, den Rechnungsrat Schulz, der bei gemeinsamen Spaziergängen zu sa-

gen pflegte: „Nach getaner Arbeit ist gut ruhn.“ (33) Mit einer ebenfalls sprichwortartigen Wendung habe er gegen das Verbot argumentiert, auf dem Kirchhof zu rauchen: „Rauch ist alles irdische Wesen - und eine der größten Lächerlichkeiten ist's, daß man hier nicht rauchen soll. Hier!“ (34) Adam Asche reagiert mit folgendem Sprichwort auf die Frage Eberhards, wie es gekommen sei, dass er plötzlich mit seinem Herumreisen aufgehört habe: „Es ist besser, nie und nirgend zu laut von dem zu reden, was man auf der Spindel hat.“ (137) Mit dieser ominösen Äußerung vermeidet er eine klare Auskunft.

Auch der Erzähler Eberhard Pfister macht häufig Gebrauch von sprichwörtlichen Wendungen. Er führt mit deren Hilfe explizite Vergleiche mit der Situation durch, die er in der Erzählzeit erlebt. So beschreibt er das seltsame Gefühl einer Gleichzeitigkeit mit Gestalten der Vergangenheit und der Zukunft wie folgt: „[...] der Mensch ist nur selten, selten so alt und so jung zu gleicher Zeit, wie in solchen germanischen Zwischenlichtstunden [...]“ (45). Als Argumentationsstütze dient ihm einmal der Gemeinplatz: „Aber es hat alles seine Grenzen [...]“ (41) Damit rechtfertigt er das beginnende Misstrauen seines Vaters gegenüber dessen Schützling Adam Asche.

Manchmal ist eine sprichwörtliche Aussage nur implizit formuliert. Wenn Eberhard sein eigenes Zuhause in Berlin als „eigene[n] Herd“ (159) bezeichnet, so spielt er auf das Sprichwort „Eigen Herd ist Goldes wert“²³⁴ an, wobei das Wort ‚Herd‘ als *pars pro toto* für ‚Haus‘ benutzt wird. Einmal zitiert Eberhard zwei sprichwortartige Verse: „Daß man der Dornen ach't,/Das haben die Rosen gemacht.“ (37) Das *Sechste Blatt* abschließend, fassen diese Verse alle Absichten zusammen, die mit dem Erzählen verbunden sind. Wie die Rosen darauf aus sind, dass die Dornen beachtet werden, so verfolgt der Erzähler die Absicht, durch seine Geschichte und durch die Geschichte der Mühle die mit der Industrialisierung einhergehenden Gefahren und Wertverluste ans Tageslicht zu bringen. Insofern kommt dem Sprichwort eine zentrale Bedeutung im Text zu.

Der sterbende Bertram Gottfried Pfister beruft sich auf ein Sprichwort, um seine Entscheidung zu rechtfertigen, seinem Sohn die Mühle zu vererben,:

²³⁴ Karl Friedrich Wilhelm Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, 5 Bde., Leipzig 1867-80, *Band 1*, 1867, Sp. 527.

„Wer selig will sterben,/Soll lassen vererben/Sein Allodegut/Ans nächstge-
sippt Blut.“ (181). In diesem Falle wird dem Sprichwort ein argumentativer
Wert zugeschrieben.

Die angeführten Sprichwörter werden von Figuren verwendet, die am
Handlungsverlauf der Novelle unmittelbar beteiligt sind, und erfüllen dort
vor allem strukturtragende, rhetorische und argumentative Funktionen.

3. Zum Modernisierungswissen der Novelle

3.1 Zur Begegnung von Altem und Neuem

Raabe stellt in seiner Novelle die Mühle als Opfer des Modernisierungs-
prozesses dar. Kein anderer Faktor ist seiner Erzählerfigur zufolge für das
Verschwinden des „großen Wunders der Vorwelt“ so ausschlaggebend wie
die Industrialisierung. Zuvor hat es auch andere „feindliche Mächte“ wie
den Dreißigjährigen Krieg gegeben, aber sie haben sich „nicht viel um das
Wohl und Wehe von Pfisters Mühle gekümmert“ (vgl. 115 f.).

Mit der angegliederten Gastwirtschaft sicherte die Mühle das Wohleben
der Dorfbewohner (vgl. 14), aber auch renommierter Universitätsprofesso-
ren und hochrangiger Damen aus der benachbarten Stadt, die die Mühlen-
schänke als Ort der Erholung nutzten.

Mit dem Auftreten des üblen Geruchs des Mühlwassers zeichnet sich der
Niedergang der Mühle ab. Der alte Müller berichtet seinem Sohn, dass die
Gäste beginnen, sich über den Gestank zu beschweren: „Meister Pfister,
daß Sie uns recht sind, das wissen Sie; aber aushalten tut das bei Ihnen kei-
ner mehr, der Parfüm ist zu giftig!“ (48) Sie machen ihn darauf aufmerk-
sam, dass die Konkurrenz und der üble Geruch auch für das allerbeste Ge-
schäft sehr schädlich sind. (vgl. 50) Alle bis auf den Mühlknecht Samse
lassen daraufhin den alten Müller im Stich.

Dann wird der üble Geruch erstmals mit der Verschmutzung des Mühlwas-
sers in Zusammenhang gebracht:

Damit begann nämlich in jeglichem neuen Herbst seit einigen Jahren das Phä-
nomen, daß die Fische in unserem Mühlwasser ihr Mißbehagen an der Verän-
derung ihrer Lebensbedingungen kundzugeben anfangen. [...] Aus dem leben-
digen, klaren Fluß, der wie der Inbegriff alles Frischen und Reinlichen durch
meine Kinder- und Jugendjahre rauschte und murmelte, war ein träge schlei-

chendes, schleimiges, weißbläuliches Etwas geworden, das wahrhaftig niemand mehr als Bild des Lebens und des Reinen dienen konnte. (53)

Überfordert und verzweifelt, wendet sich der alte Müller an einen Fachmann, an seinen ehemaligen Schützling Adam Asche. Dieser setzt „Vater Pfisters Elend unter [das] Mikroskop“ und weist die Verantwortung der Krickeroeder Zuckerfabrik für den Ammoniak- und Schwefelwasser-Geruch des Mühlbachs nach. (vgl. 90 ff.) Dadurch setzt Adam Asche der mythischen Denkweise der ‚Laien‘ über die Gründe für die Verschmutzung des Mühlwassers eine wissenschaftliche Erklärung entgegen:

„Das, was ihr in Pfisters Mühle dann, laienhaft erbost, als eine Sünde und Schande, eine Satansbrühe, eine ganz infame Suppe aus des Teufels oder seiner Großmutter Küche bezeichnet, nenne ich ruhig und wissenschaftlich das Produkt der reduzierenden Wirkung der organischen Stoffe auf das gegebene Quantum schwefelsauren Salzes.“ (104)

Dabei, so hatte Adam Asche zuvor zu Eberhards Vater gesagt, sei von dem Zucker sonst nichts zu verlangen, „als daß er uns das Leben versüße“. Allzuviel davon „in der Welt Feuchtigkeiten“ könne einem freilich „hie und da zuviel werden“ (67).

Der Prozess, den der alte Müller mit Unterstützung des Anwalts Dr. Riechei gegen die Krickeroeder Zuckerfabrik führt, stellt sich von daher als Versuch der Gegenwehr eines idyllischen Alten gegen ein umweltzerstörendes Neues dar, als ein Prozess, dessen Gegenstand, wie der Anwalt zu seinem Klienten sagt, „nicht die größte, aber eine von den größern Fragen der Zeit“ sei:

„Deutschlands Ströme und Forellenbäche gegen Deutschlands Fäkal- und andere Stoffe. Germanias grüner Rhein, blaue Donau, blaugrüner Neckar, gelbe Weser gegen Germanias sonstige Ergießungen.“ (122)

Aber auch wenn er sich im Recht weiß, erwartet der alte Müller von diesem Prozess nicht viel, weil er sich ein für allemal der Antiquiertheit der Mühle in einer industrialisierten Welt bewusst geworden ist. Auf dem Sterbebett gibt er seinem Sohn zu verstehen, dass er mit der Entwicklung versöhnt sei:

„Ist’s nicht, als ob ich’s vorausgerochen hätte, lieber Junge, als ich dich von der Gänseweide holte und mit der Nase ins Buch steckte? Die Welt wollte uns nicht mehr, wie wir waren, zu ihrem Nutzen und Vergnügen. Aufdrängen muss man sich keinem; und so ist’s wirklich am besten so geworden, wie es sich gemacht hat...“ (18)

Mit dem Vorhaben der Errichtung einer Fabrik an ihrem Standort ist das Ende der alten Mühle besiegelt. Als Eberhard mit Erlaubnis der neuen Besitzer noch einmal in die Mühle zurückkehrt, haben Mühle und Mühl-schänke für ihn eine andere Bedeutung als für seine Frau Emmy. Was für Eberhard Erinnerungsort ist, ist für Emmy nichts anderes als eine Sehenswürdigkeit:

Für sie war es ein neues, liebliches, ungewohntes - unbekanntes Leben, für mich ein konzentriertes Dasein alles dessen, was an Bekanntschaft und Gewohnheit gewesen war, von Kindheit an, durch wundervollste Jünglingsjahre bis hinein ins früheste grünendste Mannesalter. (17)

Von der Mühle sind zu dem Zeitpunkt nur noch Spuren geblieben. Ausgeleert sind die Stuben von Gerätschaften; „und selbst die Fliegen haben nur ihre vertrockneten Leichname in den staubigen Fenstern der Wohn- und Gaststube zurückgelassen.“ (79) Es riecht nicht mehr nach den Gerichten der Mühlenwirtschaft, aber den „Wohlduft“, den Eberhard anstelle des winterlichen Gestanks registriert, hat seine Frau Emmy in ihrem Gepäck mitgebracht:

Es riecht heute nicht nach Gänsebraten und (da es Sommer ist) auch nicht nach Schwefelwasserstoff, Ammoniak und salpetriger Säure. Ein feiner, lieblicher Wohlduft hat eben die Oberhand und stammt von Emmy, aus ihrem Nähkasten und dem Gewölk feinen Weißzeuges, das sie auf Tisch und Stuhl um sich versammelt hat, und wirkt berauschender und mächtiger als sonst ein Duft aus der alten Hexenküche, Erde genannt. (ebd.)

Eberhard hat sich die Baupläne der Fabrik, die an der Stelle der alten Mühle entstehen wird, angesehen und „weiß, wie wenig Helle und Wärme im nächsten Jahre schon die Ziegelmauern und hohen Schornsteine auch hier übriglassen werden“ (16). Die Abholzung der schattigen Kastanien wird die Gegend in einen baumarmen, wüstenartigen Landstrich verwandeln.

Dieser Landstrich wird künftig ebenfalls „in dieser Welt des Benzins und der vergifteten Brunnen, Forellenbäche und schiffbaren Flüsse“ (151) liegen. Allerdings gelingt es dem Erzähler durch literarische Kunst, die alte Mühle für die Erinnerung lebendig zu halten, indem er sie durch mündliches und schriftliches Erzählen als ein „Wunder der Vorwelt“ überliefert. Durch seine literarische Rekonstruktion hält er die von der sich rasant verändernden Realität verdrängten Mühlenbilder fest. Ihnen will die Erzähler-

figur Eberhard sogar verdanken, dass ihm die im Lateinunterricht beim Dorfkantor erlernten Grammatikregeln heute noch geläufig sind:

Es sitzt mehr als eine grammatikalische Regel wahrscheinlich nur deshalb heute noch bei mir fest, weil ich zugleich mit ihr noch das entfernte fröhliche Getön des Gartens und das nahe Rauschen der Mühlräder im Ohre habe. (23)

3.2 Unterschiedliche Einstellungen zum Neuen an der Epochenschwelle zwischen Tradition und Moderne

Das Schicksal von Pfisters Mühle steht exemplarisch für das Schicksal derer, die im Zug der Industrialisierung für antiquiert erklärt werden. Die Erzählerfigur hat schon als Schüler die an ihm selbst und um ihn herum vorkommenden Veränderungen beobachten können:

Ich war Primaner [...] und hatte schon mehr als eine erste Ahnung davon, daß es eine Täuschung des Menschen ist, wenn er glaubt, daß die Bilder der Welt um ihn her stehen bleiben. Und wie der Junge aus Pfisters Mühle, so war auch das ganze deutsche Volk ein anderes geworden; denn die Jahre achtzehnhundertsechszig und -siebenzig waren ebenfalls gewesen und man zählte, rechnete und wog Soll und Haben mit ziemlich dickem, heißem Kopfe so gegen die Mitte der siebziger heran. (42)

In der Novelle werden verschiedene Auffassungen über das Alte und das Neue beim Übergang der „deutschen Nation aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat“ (120) dargestellt. Diese Positionen lassen sich in zwei Gruppen aufteilen: die Gewinner und die Opfer der Industrialisierung. Was den Erzähler Eberhard Pfister betrifft, so platziert der Autor ihn zwischen beiden Gruppen.

3.2.1 Modernisierungsoffer

Die lange erfolglose Suche Bertram Gottlieb Pfisters nach den Ursachen für den Niedergang seiner Mühle bringt den alten Müller zur Verzweiflung. Selbst wenn er später die Ursachen erfährt und den Prozess gegen die Zuckerfabrik gewinnt, macht er „wenig Gebrauch mehr von dem durch Doktor Riechei für ihn erfochtenen Sieg“ (174).

Überzeugt davon, dass er keinen Nachfolger habe, der sich um die Mühle weiter kümmern könne, erklärt er, dass „mit dem alten Pfister es auch mit der Pfister uralter Mühle aus ist“ (180 f.). Die Ansichten, die der alte Mül-

ler bei verschiedenen Gesprächen mit seinen Gästen zu hören bekommen hat, ermöglichen ihm die Einsicht, dass „wir nicht mehr recht aufkommen gegen Krickeroode, trotz aller gewonnenen Prozesse“ (183). Ihm ist jetzt der „beste Trost“, dass er genau weiß, weshalb das so ist, aber auch, dass ihm klar ist, dass

sein Junge doch nicht die alte Ehre, den alten Ruhm von seiner Vorfahren wackerm Erbteil aufrecht und im Getriebe halten könne, sondern, Gott sei Dank, einen Abweg ins Gelehrte durch die Welt eingeschlagen habe. (174)

Dem alten Müller, von dem es zuvor noch geheißen hatte, dass er „im Wirbel des Übergangs der deutschen Nation aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat seine Mülleraxt mit bitterm Grimm von der Wand herunterlangte“ (120), bleibt angesichts des Neuen nichts anderes übrig, als seine Niederlage einzugestehen. Indem er Adam Asche seine Mülleraxt vererbt, will er die Aufmerksamkeit des Chemikers und ‚Fortschrittlers‘ auf die zerstörerischen Wirkungen der modernen Industrie lenken:

„Für seine Mühe aber vermache ich dem Adam Asche meine Mülleraxt, die er sich über meinem Bette herunterholen soll, wenn sie mich herausgehoben haben, und wobei er manchmal in seinem besagten neuen Geschäft gedenken mag, wie viele Pfister die seit vielen Jahrhunderten mit Ehren in der Faust hielten.“ (183)

Außerdem legt er seinem Sohn Eberhard nahe, sein Geld in Asches „neuem Geschäft“ (ebd.) anzulegen, einer „Fleckenreinigungsanstalt“, mit der der Chemiker in Berlin die Luft und die an ihr vorbeifließende Spree verunreinigt.

Der Berliner Rechnungsrat Schulz hegt eine starke Antipathie gegen die Moderne und ihre Errungenschaften, die der Autor ihn einmal ironisieren lässt: „Ist in der Tat in der jetzigen Zeit was Neues, mal beim Alten zu bleiben, he, he, he!“ (33) Auch sein geliebter ‚Kirchhof‘ wird durch Modernisierungspläne bedroht, und das kommentiert er so:

„Ein Kirchhof! Wenn nicht im Mittelpunkte der beträchtlichen Stadt Berlin, so doch inmitten einer der Vorstädte, und zwar nicht einer der ältesten! Ein grüner, busch- und baumreicher Fleck, im Viereck von neuer, modernster Architektur umgeben und von praktisch zwar noch imaginären, aber in der Theorie fest auf dem Papier des Stadtbauplans hingestellten Straßenlinien überkreuzt.“ (ebd.)

Eberhards Schwiegervater ist fest entschlossen, seinen Kampf gegen die Moderne bis über den Tod hinaus zu führen: „Stehe auf meinem Schein, mich hier noch begraben lassen zu dürfen und sie noch dreißig lange Jahre nach meinem Tode ärgern zu können, die Fortschrittler“ (ebd.).

Der Mühlknecht Samse und das alte Kindermädchen Christine Voigt halten eigensinnig an der Mühle fest. Als es um die Mühle herum übel zu riechen beginnt, verliert Eberhards Vater Gäste und Freunde „bis auf Samse“, was der alte Müller selbst seinem Sohn gegenüber so kommentiert: „[D]en sehe ich immer nur darauf an in stiller Verwunderung und zerbreche mir den Kopf über die Frage, ob er aus Dummheit oder Anhänglichkeit bleibt.“ (48) Samse wird als ganz und gar bodenständig charakterisiert, als jemand, der auf keinen Fall sein angestammtes Leben in und mit der Mühle aufgeben wolle:

„[E]in Drittel Mühlknappe, ein Drittel Ackerknecht, ein Drittel Dorf- und Gartenkellner, und also ganz und gar von der Zipfelkappe bis zu den Nägelschuhen, mit Mehlstaubjacke und Serviette, in Griff und Tritt und Ton vollkommen, unverbesserlich, gar nicht anders zu denken und zu wünschen – *Pfisters Mühle!*“ (26)

Nach dem Tod des Alten nimmt sein Sohn Eberhard Samse und Christine mit nach Berlin. Christine verlässt die Mühle mit Bitterkeit. Bei ihrem letzten Aufenthalt auf der Mühle gibt sie Eberhard zu verstehen:

„O Ebert, laß mich hier! Ich möchte doch hier bleiben und mich in den Grund, den sie übermorgen ausheben wollen, verschaufeln lassen! In meiner Kinderzeit erzählten sie, daß sie immer ein lebendiges Kind mit vermauert hätten, um ein festes Haus zu haben: ich möchte mich nun als ein altes Weib mit vergraben lassen, um ihnen allmählich an ihrem Mauerwerk zu rütteln. Ach Ebert, lieber Ebert, so habe ich es mir doch nicht vorgestellt, und überleben tu ich es nicht und will es auch nicht!“ (140)

Aber Samse und Christine, Modernisierungsoffer, die an der Tradition und ihrem angestammten Leben hängen, wissen nichts Konkretes zu unternehmen, um das Alte zu retten. Sie gewöhnen sich vielmehr mit der Zeit an die neuen Lebensverhältnisse in der Stadt Berlin. (vgl. 140/172)

3.2.2 Modernisierungsgewinnler

Die „Fortschrittler“ (33), wie sie Eberhards Schwiegervater, der Rechnungsrat Schulz, nennt, setzen sich entschlossen für die industrielle Moderne ein, auch auf Kosten ihres Lebensraums. Das sind vor allem: die - im Text persönlich nicht auftretenden - Betreiber der Krickeroeder Zuckerfabrik, die in der Novelle exemplarisch für eine Industrialisierung stehen, ungeachtet ihrer zerstörerischen Konsequenzen für die Umwelt; das Bauunternehmen, das mit dem Bau einer Fabrik am Standort der Mühle beauftragt wird und das dabei diesen Lebensraum zerstört (vgl. 164); die Firma Schmurky und Kompanie alias „Rhakopyrgos, arx panniculorum“ (173)²³⁵, ein „wasserverderbende[s] Geschäft am Ufer der Spree“ (132), das durch üblen Geruch und unerträglichen Lärm seine Umgebung ungestaltlich macht. (vgl. 133 f.) Diese Firma, eine Fleckenreinigungsanstalt, wird von Adam Asche „als leitende[r] Seele“ (ebd.) geführt.

Adam Asches Engagement für Pfisters Mühle ist nur ein Freundschaftsdienst und entspricht nicht seiner Einstellung. Denn in Wirklichkeit gilt seine Parteinahme dem Industrialisierungsprozeß und seinen ökonomischen Perspektiven. Das macht er auch dem alten Müller klar, als er ihm seine Unterstützung zusagt:

„Ich bin grenzenlos Partei in dieser Angelegenheit, und der Dienst, den ich Ihnen im besondern und der Welt im allgemeinen vielleicht tue, kann mir nur das höchst Beiläufige sein.“ (95)

Er selbst plant ein Projekt, das wie die Krickeroeder Zuckerfabrik die Umwelt belasten wird. Einstweilen bedauert er, noch kein Aktionär der Zuckerfabrik zu sein. (vgl. 103) In einem Gespräch mit Eberhard stellt er klar, dass er dessen Vater aus reiner Freundschaft und Dankbarkeit helfen werde, die Ursachen der Verschmutzung seines Mühbaches herauszufinden:

„Ein Mensch wie ich, der die feste Absicht hat, selber einen sprudelnden Quell, einen Kristallbach, einen majestätischen Fluß, kurz, irgendeinen Wasserlauf im idyllischen grünen Deutschen Reich so bald als möglich und so infam als möglich zu verunreinigen, kann nicht mehr sagen, als daß er sein

²³⁵ Laut Kommentar der Reclam-Ausgabe (S. 220) handelt es sich bei dieser satirischen Bezeichnung für Adam Asches „Fleckenreinigungsanstalt“ um eine „von Raabe gebildete griechische und lateinische Übersetzung des Wortes ‚Lumpenburg‘“.

Herzblut hingeben würde, um dem guten alten Mann dort seinen Mühlbach rein zu halten.“ (69)

Insofern agiert Adam Asche zugleich als „Anreger und Zerstörer“ der Pfisterschen Mühle.²³⁶ Er scheint die tote Mühle wie einen Phönix aus der Asche wieder erstehen zu lassen, indem er sein Wissen als Chemiker für die Rettung der Mühle einsetzt, ist aber zugleich damit einverstanden, dass aus ihr etwas Neues und Nutzbares gemacht werde. Wieland Zirbs hat die dynamisierende Ambivalenz des Chemikers anhand einer onomastischen Untersuchung seines Namens ‚Adam Asche‘ demonstriert:

Adam Asche, in dessen Namen sich permanente Neuschöpfung, also das Lebensprinzip (Adam, adamitische Sprachgebung) und der Tod (Asche) so harmonisch zu begegnen scheinen, steht tatsächlich mit seinem Beruf als Chemiker, des modernen Verwandlers, für das Wechselspiel von Leben und Tod.²³⁷

In der Berliner Schlehengasse, um die Reinigungsanstalt Adam Asches herum, der „Partei genommen hat für die neue Welt und Mode“ (184), riecht es kaum weniger übel als auf Pfisters Mühle. Der Chemiker belastet die Umwelt durch den Lärm und die Emissionen seines Gewerbebetriebs: „Nebenan klappert und lärmt die große Fleckenreinigungsanstalt und bläst ihr Gewölk zum Abendhimmel empor fast so arg wie Krickeroode.“ (187) Die Verunreinigung des Flusses „scheint Rhakopyrgos als etwas ganz Selbstverständliches und höchst Gleichgültiges zu nehmen“ (ebd.).

Adam Asche, der mit der Fähigkeit versehen ist, „den Beschwerden dieser Erde eine angenehme Färbung zu geben“ (23), meint, dass der „beste Mann“ derjenige sei, „welcher sich auch mit dem schofelsten Material dem gegenüber, was über der Zeit und dem Raume liegt, zurecht zu finden weiß“ (106). So besinnt sich der zum Chemiker gewandelte Philologe gelegentlich auf seine humanistische Bildung. Es sei, sagt er am Ende der Novelle zu Eberhard:

„eben nicht das Ganze des Daseins, alle Abend aus der Wäsche von alten Hosen, Unterröcken, Ballroben, Theatergarderobe und den Monturstücken ganzer Garderegimenter zu der besten Frau und zum Tee nach Hause zu gehen. Da habe ich mir denn das Griechische ein bisschen wieder aufgefärbt und lese so zwischendurch den Homer [...]“ (187 f.)

²³⁶ Wieland Zirbs, *Struktur des Erzählens*, a. a. O., S. 105.

²³⁷ Ebd.

Mit Adam Asches sporadischer Rückkehr zu seinen humanistischen Anfängen scheint Raabe auf eine problematische Funktion der sogenannten „Geisteswissenschaften“ in einer künftig von Technik und Industrie dominierten Welt anspielen zu wollen. Im konkreten Fall Adam Asches, so Elias Dunu, werde der Rückgriff auf das Griechische dargestellt als „Kompensation für die stinkende, entzauberte Umgebung seiner Fleckenreinigungsanstalt“.²³⁸ „In Asches Versuch, sich durch die Lektüre von klassischer Literatur für sein schmutziges Geschäft zu entschädigen“, so Dunu weiter,

drückt sich ein Problem der Moderne aus: die scharfe Trennung zwischen öffentlicher Wirksamkeit und persönlichen Bedürfnissen. Diese Trennung macht es möglich, daß diejenigen, die sich in ihrem privaten Bereich gern mit Schö-nem und Naturhaftem umgeben, in ihrem ökonomischen Streben bedenkenlos Schönheit und Intaktheit der Natur ruinieren.²³⁹

Auch wenn Adam Asche „beiläufig“ und gleichsam aus Sentimentalität Partei für Pfisters Mühle ergreift, bleibt er völlig am „Praktischen“, und das heißt für ihn: am Neuen orientiert. Der Architekt „für den neuen Fabrikbau an Stelle von Pfisters Mühle“, der diesen Sinn für das Praktische teilt, bezeichnet Asche und Riechei als „Phantasiemenschen“, die aber „alle zwei mit dem richtigen Blick und Griff fürs Praktische“ versehen seien. Ihr Motto, das seinem eigenen entspreche, laute: „Das Ideale im Praktischen!“ oder auch: „Das Schöne, das Großartige im innigen Verein mit dem Nützlichen!“ Er gratuliert Eberhard dazu, sein „an hiesiger Stelle [auf Pfisters Mühle, A. A.] überflüssig und nutzlos gewordenes Kapital“ (130 f.) in Asches Unternehmen angelegt zu haben. Durch sein Projekt zerstört der Bau-meister zwar die Mühle und ihre Umgebung, er trägt aber dazu bei, dass daraus etwas ‚Nutzbares‘ wird.

3.2.3 Weder Opfer noch Gewinner: Eberhard Pfister

Eberhard ist sich zwar der zerstörerischen Wirkung der Industrialisierung bewusst, sieht aber, ziemlich resignativ, dieses Phänomen als ein notwendiges Übel an. Mit seinem Bildungsgang entfernt sich Eberhard von der Tradition seiner Familie. Noch bevor sein Vater stirbt, verlässt er die Müh-

²³⁸ Elias O. Dunu, *Literatur und Modernisierungsprozesse*, a. a. O., S. 199.

²³⁹ Ebd., S. 200.

le, um sich in Berlin niederzulassen. Er erlebt eher passiv den Untergang der Mühle und die Beschleunigung des Modernisierungsprozesses. Weder gegenüber einer am technologischen und ökonomischen Fortschritt orientierten Moderne noch gegen den Untergang seines Erbes fühlt sich Eberhard ausreichend gerüstet:

Ich bin ein ungelehrter Müllersohn und sonst im Leben ein einfacher Schulmeister, der sich bescheiden wegduckt und in den Winkel drückt mit seinem Griechischen und Lateinischen, wenn die Tagesherrin, die reale Wissenschaft, mit ihren philosophischen Ansprüchen und gelehrten Ausdrücken kommt. (77)

Mit dieser Äußerung schreibt Eberhard den Humanwissenschaften neben den Natur- und Technikwissenschaften eine untergeordnete Rolle zu. Er akzeptiert mit diesen Gedanken seine Marginalität als Philologe. Deshalb willigt er ein, der industriellen Entwicklung die antiquiert gewordene Mühle zu opfern. (vgl. 8) Für Eberhard hat die Mühle nur noch „den Namen, daß sie lebet, und ist tot!“ (16) Doch seine Entscheidung und Fähigkeit, die dem Tode geweihte Mühle erzählerisch zu rehabilitieren und sie dadurch in lebendiger Erinnerung zu halten, ist vor allem seiner humanistischen Bildung zu verdanken. Für ihn sind, wie bereits gezeigt, die strengen grammatischen Regeln des Lateinischen unauflöslich mit dem Leben der Mühle während seiner Kindheit und Jugend verbunden. (vgl. 23) In der Lebenswirklichkeit ist es zwar mit der Mühle vorbei, diese besteht aber als literarisch erarbeitetes Idyll fort. Dies scheint ihm besonders wichtig, weil die „modern-industrielle Blüte“ zwar „nationale[n] Wohlstand“ stiftet, aber auch viel Unbehagen bereitet. (vgl. 80) Es fällt den Menschen nicht leicht, mit dem Modernisierungsprozess Schritt zu halten.

Aus den unterschiedlichen Positionen zu den industriellen Modernisierungsprozessen lässt sich schließen, dass in Raabes Erzählung die industrielle Modernisierung als ein irreversibler Prozess verarbeitet wird, gegen den auch ihre entschlossensten Gegner nichts tun können. Mit dem Erzähler, dem Schulmeister Eberhard Pfister, wird nicht ein bloßer Mitläufer der Modernisierung dargestellt, vielmehr reflektiert er sie mit ihren Widersprüchen. Dabei wird er sich der Werte bewusst, die durch die Industrialisierung vernichtet werden. Die Mühle, die Mühlenschänke sowie die ‚paradiesische‘ Mühlengegend stehen exemplarisch für die Werte, die der Modernisierung zum Opfer fallen. Da er keine Möglichkeit zur Erhaltung oder gar

zur Wiederherstellung des Verlorenen sieht, bleibt dem Erzähler nur der Ausweg der ästhetischen Rekonstruktion. Das Verlorene wird dabei als Idylle aufgehoben. Aber als idyllisch wirkt auch Eberhards mündliches Erzählen im Verhältnis zu seinem ‚modernen‘ Projekt, die Geschichte von Pfisters Mühle aufzuschreiben.

4. Mündliches Erzählen als Idylle

Der Schulmeister Eberhard Pfister wird von seiner Frau Emmy gedrängt, ihr von Pfisters Mühle zu erzählen, um ihr die für die Großstädterin etwas langweilige Ferienzeit auf dem Lande zu verkürzen. Sein Erzählvorhaben bestand zunächst darin, sich selbst schriftlich seine Kindheit und Jugend in der Mühle zu erzählen. (vgl. 108) Die Tatsache, dass er nicht selbst darauf kommt, seinen letzten Aufenthalt dort zu nutzen, um seiner jungen Frau dies alles einmal mündlich zu erzählen, weist darauf hin, dass das in der modernen Welt nicht mehr selbstverständlich ist. Auf der Schwelle zwischen Tradition und Moderne erscheint der Rückgriff auf diese Erzählweise als Regression.

Daher hält der Erzähler an seinem Projekt einer Niederschrift fest. In die schriftliche Version wird aber nun auch ein mündliches Erzählen integriert. Im Nebeneinander von mündlichem und schriftlichem Erzählen kommt eine Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne zum Ausdruck.

Die Situation eines mündlichen Erzählens erscheint dabei selbst als Idylle, die in den Hintergrund eines modernen Erzählens durch Aufschreiben gerückt ist. Der Erzähler entscheidet sich aber für beide Erzählweisen, da er dadurch einerseits ein untergehendes Paradies in einer ihm angemessenen Form vergegenwärtigen und dieses andererseits durch schriftliches Erzählen dauerhaft aufbewahren kann. Er macht dabei die Erfahrung, dass die beiden Erzählweisen einander kontaminieren, wovon seiner Ansicht nach vor allem die schriftliche Form profitiert. Denn offensichtlich ist es die Erfahrung seiner mündlichen Erzählungen für seine Frau Emmy, die ihn nach der Rückkehr nach Berlin davor bewahrt, aus dem in der Mühle niedergeschriebenen Text ein „wirkliches druck- und kritikgerechtes Schreibekunststück“ zu machen. (vgl. 172)

Damit entscheidet sich der Erzähler dafür, die Spuren der Mündlichkeit nicht aus der Geschichte zu tilgen. Elias Dunu meint in seiner Analyse, dass am Erzählausgang „nicht nur die Mühle, sondern auch die Mündlichkeit, als mit ihr eng verbundene Erscheinung, aus der Geschichte getilgt“ sei.²⁴⁰ Das trifft aber nur auf ein durchgehend dialogisches, auf beide Partner, Eberhard und Emmy, bezogenes mündliches Erzählen zu.

Als Epilog zur Geschichte der Mühle wird dann allerdings ein Dialog zwischen dem Erzähler Eberhard Pfister und seinem Freund Adam Asche inszeniert, wodurch die Mündlichkeit doch wieder das letzte Wort hat. (vgl. 186 ff.) Oralität kommt in diesem Dialog zudem durch die lautgetreu transkribierten griechischen Wörter zur Geltung, mit denen Adam Asche das Gezeter seines kleinen Sohnes wiedergibt:

„Das ist kein Knüzäma oder Wimmern, keine Ololügä oder Weinen, kein Klauma, keine Oimogä, kein Odürmos – dies ist das Richtige: eine Blächä, Geblöke, ein Orügmos, Geheul, kurz eine Korkorügä, die dem Lümmel sofort zu seiner Mutter Brust verhelfen wird.“ (187)

Bezugnahmen auf die griechische Mythologie in diesem Dialog verstärken den Charakter der Mündlichkeit. Das Geschrei seines Sohnes veranlasst Adam Asche, seinen Freund und ehemaligen Schüler Eberhard Pfister zu warnen: „Nun hör ihn nur und richte dich auf Ähnliches ein, Knabe Telemachos.“ (ebd.) Dieser reagiert auf die von Adam Asche benutzten Onomatopöien mit der Anrufung der griechischen Götter: „Bei allen Göttern von Hellas, wie kommst du aber zu dieser Nomenklatur des Menschen- und Kindergeschreis [...]?“ (ebd.)

Oralität spielt also nicht nur während der Ferienzeit von Emmy und Eberhard Pfister als mündliches Erzählen eine große Rolle. In verschiedenen Formen tritt sie auch nach deren Rückkehr nach Berlin deutlich genug in Erscheinung.

Abschließende Bemerkungen

In Raabes Novelle ist der Erzähler Eberhard Pfister bemüht, das Andenken der dem Untergang geweihten Mühle seiner Vorfahren der Nachwelt zu überliefern. Dabei stilisiert er die Mühle zu einem idyllischen Ort. Zu ei-

²⁴⁰ Elias O. Dunu, *Literatur und Modernisierungsprozesse*, a. a. O., S. 202.

nem solchen wird diese in der Novelle noch ein letztes Mal dadurch, dass Eberhard die Geschichte der Mühle nicht nur für spätere Leser aufschreibt, sondern dass er sie an Ort und Stelle seiner Frau auch mündlich erzählt. Literarisch überliefert wird letztendlich allein die schriftliche Version. Die weitgehend ‚stumm‘ bleibende Mündlichkeit hinterlässt aber deutliche Spuren in der schriftlichen Fassung. Zu diesen Spuren gehören nicht nur entsprechende Erzählsituationen, sondern auch Bezüge zu bestimmten oralen Erzählformen. So stellt sich der Prozess des mündlichen Erzählens als Idylle dar, die der Mühlenidylle entspricht. Von daher kommt durch Eberhards zugleich romantisierendes und romantisierendes Erzählen eine doppelte Idylle zustande. „Die mündliche Erzählweise dient dem Erzähler dazu, seine Erinnerungen und die in der untergegangenen Welt herrschende Atmosphäre kommentierend wiederzugeben.“²⁴¹

Durch die komplexe Erzählweise in *Pfisters Mühle* versucht Raabe, Rechenschaft über eine beim Übergang von der Tradition zur Moderne entstehende Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen abzulegen. Mit Recht meint Elias Dunu:

Das Erzählen unter Einbeziehung der Oralität ist nicht nur ein Kunstgriff, mit dem der Autor versucht, die komplexer werdende Wirklichkeit darzustellen. Sie ist auch ein Mittel, die Kontinuität zwischen dem Alten und dem Neuen zu wahren.²⁴²

Insofern stellt das Idyllische in Raabes *Pfisters Mühle* eine Strategie dar, unter Mitwirkung der Oralität eine kritische Auseinandersetzung mit Modernisierungsprozessen zu führen.

²⁴¹ Elias O. Dunu, *Literatur und Modernisierungsprobleme*, a. a. O., S. 186.

²⁴² Ebd., S. 187.

Kapitel VI: Mündliches Erzählen in Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter*

Einleitendes

„Jetzt spukt eine gewaltige Deichsage, von der ich als Knabe las, in mir; aber die Vorstudien sind weitläufig“,²⁴³ so schrieb Theodor Storm am 20. Februar 1885 an seine Tochter Lisbeth, um ihr ein Schreibprojekt anzukündigen, das drei Jahre später, im Todesjahr des Schriftstellers, in der bei der Berliner Verlagsbuchhandlung Paetel erscheinenden Novelle *Der Schimmelreiter*²⁴⁴ seinen Niederschlag finden sollte.

Interpretationen dieser Novelle fokussieren vor allem auf die Landschaftsdarstellung²⁴⁵ und auf die Figur des Schimmelreiters.²⁴⁶ Auf jeden Fall sind die Interpreten sich einig, dass dieser Text in Storms Werk ein besonderes

²⁴³ Gertrud Storm (Hrsg.), *Theodor Storm, Briefe an seine Kinder*, Braunschweig 1916. Zitiert nach: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden, Band III: Novellen 1881-1888*, herausgegeben von Karl Ernst Laage, Frankfurt am Main 1988, S. 1052.

²⁴⁴ Theodor Storm, „Der Schimmelreiter“, in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden, Band III: Novellen 1881-1888*, a. a. O., S. 634-755. Zitate sowie Seitenzahlen, die im Text angegeben werden, beziehen sich auf diese Ausgabe.

²⁴⁵ Vgl. dazu: Else Riemann, *Nordfriesland in der erzählenden Dichtung seit Anfang des 19. Jahrhunderts*, Diss., Leipzig 1910; Willy Seidel, *Die Natur als Darstellungsmittel in den Erzählungen Theodor Storms*, Diss., München 1911; Walter Reitz, *Die Landschaft in Theodor Storms Novellen*, Diss., Bern 1913; Wolfgang Zuber, *Natur und Landschaft in der späteren Novellistik Theodor Storms. Zur epischen Integration der Naturdarstellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Novelle*, Diss., Tübingen 1969; Birgit Reimann, *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung: Das menschliche Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und Landschaft in Lyrik und Novellistik*, Diss., Freiburg 1995.

²⁴⁶ Vgl. dazu: Jost Hermand, „Hauke Haien. Kritik oder Ideal des gründerzeitlichen Übermenschen“, in: *Wirkendes Wort*, 15, 6. Heft, Düsseldorf 1965, S.40-50; Wolfgang Frühwald, „Hauke Haien, der Rechner. Mythos und Technikglaube in Theodor Storms Novelle ‚Der Schimmelreiter‘“, in: Jürgen Brummack/Gerhart von Graevenitz et al. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für R. Brinkmann*, Tübingen 1981, S. 438-457; Winfried Freund, „Der Bankrott des Egoismus. Bürgerliche Krisenerfahrung in der Altersnovelle ‚Der Schimmelreiter‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Theodor Storm*, Stuttgart 1987, S. 438-457.

Interesse verdiene.²⁴⁷ Der Erfolg der Novelle *Der Schimmelreiter* erbringt insofern nochmals den Beweis der Vertrautheit des Autors mit der Erzähltradition der Mündlichkeit, als diese Novelle in einer engen transtextuellen Beziehung zu mündlichen Erzählformen steht. Die Novelle *Der Schimmelreiter* weist eine große Nähe zu Storms Sammlung von mündlichen Erzählungen auf, die er zuvor veröffentlicht hatte.²⁴⁸

Die Binnenhandlung der zweifach gerahmten Novelle ist die Geschichte eines sagenumwobenen Deichgrafen, der nach seinem Tod unter bestimmten Umständen als „Schimmelreiter“ sein Unwesen treibt. Mit großer Ent-

²⁴⁷ Siegfried Chowanietz bezeichnet den *Schimmelreiter* als „Storms längste [...] und seine beste Novelle“. (Siegfried Chowanietz, *Jung und Alt im Konflikt. Generationsprobleme im Leben und in ausgewählten Novellen Theodor Storms*, Bern 1990, S. 260.) Regina Fasold zufolge ist er „Storms umfangreichste, komplexeste und zugleich künstlerisch anspruchsvollste Novelle“. (Regina Fasold, *Theodor Storm*, Stuttgart 1997, S. 152.) Andreas Huyssen unterstreicht, die letzte Novelle Storms sei „immer wieder als krönendes Werk des Dichters bezeichnet worden“. (Andreas Huyssen, *Bürgerlicher Realismus*, Stuttgart 1974, S. 156.)

²⁴⁸ Vgl. Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden. Band IV: Märchen. Kleine Prosa*, herausgegeben von Dieter Lohmeier, Frankfurt am Main 1988. An seine Eltern schrieb Storm am 29. Dezember 1863 über seine Affinität zum Märchen: „Vermöge eines seltsamen Widerspruches [sic!] in der menschlichen Natur, werde ich jetzt, wo ich wie niemals durch unsere schleswig-holst. Verhältnisse politisch aufgeregt bin, durch unabweisbaren Drang zur Märchendichtung getrieben. Während ich die *Regentrude* schon fast zu Papier habe, ist ein zweites, *Bulemanns Haus*, schon fertig im Kopfe. Es ist, als müsse ich zur Erholung der unerbittlichen Wirklichkeit in's äußerste Reich der Phantasie flüchten.“ Theodor Storm, *Briefe in die Heimat aus den Jahren 1853-1864*, herausgegeben von Gertrud Storm, Braunschweig 1916, S. 211. Mit der „unerbittlichen Wirklichkeit“ weist Theodor Storm auf die in den 1860er Jahren herrschenden politischen Spannungen zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein hin. In Bezug auf Storms Erzählung „Die Regentrude“, die 1864 erschien und in dem bereits angeführten *Band IV* der „sämtlichen Werke“ veröffentlicht wurde, schreibt Hiltrud Häntzschel: „In den sechziger Jahren, als die politischen Spannungen zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein unerträglich wurden, versuchte Storm die Realität in einem kunstvollen Phantasiegebilde zu bannen. Eine topographisch als ‚real‘ ausgewiesene deutsche Landschaft wird zum Schauplatz eines auch zeitlich als historisch-wahr (‚nun vor hundert Jahren‘) vorgegebenen Märchengeschehens.“ Hiltrud Häntzschel, „Die Regentrude. Ein Mitsommernmärchen“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band XVI*, München 1991, S. 32-33, hier S. 32. (H. i. O.)

schlossenheit und mit der Unterstützung der Deichgrafentochter Elke Volkers arbeitet sich Hauke Haien, der Sohn eines halbgelehrten und hochangesehenen Bauern, zum Deichgrafen empor. Gegen die Meinung der Dorfgemeinschaft entscheidet er sich, einen Deich mit abgeschrägtem Profil neben dem alten steilen Deich zu erbauen und mit Hilfe dieses neuartigen Deiches dem Meer einen großen Koog abzugewinnen. Der Deichbau wird, so Winfried Freund, zum „Denkmal und Kultobjekt des Ehrgeizlings“²⁴⁹, der dadurch zum Gegenstand von Neid und Feindschaft der Mehrheit der Marschleute wird.

Der Konflikt zwischen den Dorfbewohnern und ihrem Deichgrafen endet mit einer Katastrophe. Nach seiner Erholung von einer schweren Krankheit lässt Hauke Haien sich von dem Deichbevollmächtigten Ole Peters, seinem ewigen Widersacher, von der angeblichen Belanglosigkeit der Schäden überzeugen, die er an der Verbindungsstelle zwischen dem alten und dem neuen Deich festgestellt hat. Aber als eine verheerende Sturmflut ausbricht, versuchen die Dorfbewohner auf Ole Peters' Befehl, den neuen Deich zu durchstechen, um den alten zu retten. Der Deichgraf ertappt sie dabei und verhindert, dass sie sein Werk vernichten. Die Flut zerstört den alten Deich und überschwemmt den alten Koog. Doch Hauke Haiens neuer Deich besteht die Bewährungsprobe und bleibt unbeschädigt. Indessen sieht der Deichgraf, wie seine Frau, die ihm beunruhigt zum Deich gefolgt ist, mit dem gemeinsamen Kind in den Abgrund gerissen wird. Verzweifelt und um das Unglück zu sühnen, stürzt er sich mit seinem Schimmel in die tobende Flut. Seither wird er zum gespenstischen Wiedergänger, der jedes Mal erscheint, wenn dem Deich irgendeine Gefahr droht.

Indem er mit der Binnenhandlung seiner Novelle an eine Sage anknüpft, stellt Storm eine enge Beziehung her zwischen der schriftlichen Gattung ‚Novelle‘ und der von Haus aus mündlichen Gattung ‚Sage‘. Eine Schimmelreiter-Sage ist, mit Genette zu sprechen, „Hypotext“ für die Novelle *Der Schimmelreiter*. Dabei übernimmt Storm nicht nur den Stoff der von ihm aufgegriffenen Sage, sondern auch eine Erzählsituation, die allem mündlichen Erzählen zugrunde liegt: Die Sage wird in der Novelle „von

²⁴⁹ Winfried Freund, „Heros oder Dämon? Theodor Storm: Der Schimmelreiter (1888)“, in: Ders. (Hrsg.), *Deutsche Novellen*, München 1993, S. 187-198, hier S. 191.

Mund zu Ohr“ erzählt, und dabei wird auch dem Leser die Stimmung einer mündlichen Kommunikation übermittelt, die spontan entstehende und interaktive Erzählsituation, die in der Novelle einen erzählenden Schulmeister und seine Zuhörer involviert.

Die Schimmelreiter-Sage wird vom Dorflehrer erzählt, der in und gegenüber der Dorfgemeinschaft als ‚Aufklärer‘ in Erscheinung tritt, indem er von der genuinen Volkssage dadurch abweicht, dass er sich von den ‚abergläubischen‘ Momenten der Sage distanziert. Meiner Interpretation liegt die Arbeitshypothese zu Grunde, dass Storm mit der Novelle das mündliche Erzählgut zugleich überliefert und bis zu einem gewissen Grade ‚entzaubert‘.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens im *Schimmelreiter*

1.1 Zur Erzählstruktur

Die Novelle *Der Schimmelreiter* besteht aus zwei Rahmen, einem äußeren und einem inneren, sowie aus einer Binnenerzählung.

Die Binnenhandlung spielt um 1750 und bildet den Kern der Novelle. Der äußere Rahmen führt in die ‚eigentliche Geschichte‘ ein und wird am Ende nicht geschlossen. Er nimmt Bezug auf die Erzählergegenwart, das Jahr 1888, indem er den Erzähler von einer Lese-Erfahrung von vor „reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter“ (634) berichten lässt. Geht man davon aus, dass zwischen Storm und dem Erzähler dieses Rahmens eine große Nähe besteht, so kann man feststellen, dass der Autor durch die Rahmenkonstruktion gegenüber der Binnenerzählung eine doppelte zeitliche Distanz schafft. Andererseits gelingt es ihm, durch die nachdrücklich betonte Aussage des Erzählers, er habe die damals gelesene Geschichte „niemals aus dem Gedächtnis verloren“ (ebd.), Spannung zu erzeugen und entsprechende Erwartungen der Leser zu wecken.

Ein zweiter, innerer Rahmen lässt sich auf die Zeit um etwa 1830 datieren. Dort berichtet ein Geschäftsmann von einer Reise „bei starkem Unwetter auf einem nordfriesischen Deich“ (ebd.), auf der er die Schimmelreiter-Sage erzählt bekommen habe. Die Binnenhandlung wird mehrmals dadurch unterbrochen, dass der Reisende auf die Situation während des Erzählens

eingeht, also darauf, wie er die Sage in einer Dorfschenke vom Schulmeister erzählt bekommen habe, während die versammelten Männer des Dorfes die Entwicklung des Unwetters verfolgt hätten. Durch diese Unterbrechungen entstehen fünf Verbindungsstellen zwischen dem inneren Rahmen und der Binnenerzählung, durch die die Abfolge des Erzählens, aber auch die Dramaturgie der Sagenhandlung markiert wird.

Die erste Unterbrechung wird durch einen Kommentar des erzählenden Schulmeisters verursacht, der die Vertrautheit des jungen Hauke mit der Euklidischen Theorie hervorhebt. Der sich daraus ergebende Verweis auf den husumschen Naturwissenschaftler Hans Mommsen stellt einen Zusammenhang zwischen der erzählten Sage und realhistorischen Fakten her:

„Es ist mir nicht unbekannt, Herr“, unterbrach sich der Erzähler, „daß dieser Umstand auch von Hans Mommsen erzählt wird; aber vor dessen Geburt ist hier bei uns schon die Sache von Hauke Haien - so hieß der Knabe - berichtet worden.“ (640)

Die zweite Unterbrechung kommt durch einen Kommentar des Schulmeisters zustande, mit dem dieser Haukes starken Sinn für mathematische Rationalität spruchartig zusammenfasst:

„Weiß Gott, Herr!“ unterbrach sich der Schulmeister, „es gibt auf Erden allerlei Dinge, die ein ehrlich Christenherz verwirren können; aber der Hauke war weder ein Narr noch ein Dummkopf.“ (645)

Diese Unterbrechung wird durch eine panikartige Reaktion der übrigen versammelten Gäste verlängert. Sie laufen alle zum Fenster, um das Unwetter draußen zu beobachten. Dem Geschäftsmann selbst ist so, als habe er „den hageren Reiter auf seinem Schimmel vorbeisausen gesehen“ (646).²⁵⁰ Der Schulmeister fühlt sich angesichts dieser allgemeinen Stimmung dazu verpflichtet, „das Bedrohliche zu entschärfen und die Anwesenden zu beruhigen“.²⁵¹

Nach dieser Unterbrechung wird über das Leben des heranwachsenden Hauke berichtet, der seine Lehrjahre beim Deichgrafen schon hinter sich

²⁵⁰ Klaus Hildebrand hat auf die Ähnlichkeit zwischen der Stimmung in der vom Schulmeister erzählten Geschichte und dem von seinen Zuhörern Erlebten hingewiesen. Vgl. Klaus Hildebrandt, *Theodor Storm. Der Schimmelreiter. Interpretation*, München 1999, S. 26.

²⁵¹ Ebd.

hat. Er gewinnt durch sein Geschick und seinen Fleiß bei den Deich-Angelegenheiten die Sympathie des Deichgrafen und seiner Tochter. Der Erzählfluss wird dann zum dritten Mal unterbrochen:

Der Erzähler hielt inne und blickte um sich. Ein Möwenschrei war gegen das Fenster geschlagen, und draußen vom Hausflur aus wurde ein Trampeln hörbar, als ob einer den Klei von seinen schweren Stiefeln abtrete. (678)

Daraufhin treten zwei Männer in den Schankraum, die behaupten, den Schimmelreiter gesehen zu haben, wie er in einen Bruch stürzte. Bei dieser Nachricht laufen die Anwesenden aus dem Haus, um nach dem Rechten zu sehen. Es bleiben nur der erzählende Schulmeister und der zuhörende Geschäftsmann zurück. Der Schulmeister beruhigt noch einmal den Geschäftsmann, der sich offensichtlich etwas beunruhigt fühlt. Beide verlassen die Gastwirtschaft, um zu einer Giebelstube hinaufzusteigen. (vgl. 679) Dort setzt der Schulmeister seine Erzählung fort. In der auf diese Erzählpause folgenden Handlung erreicht die Novelle den ersten Höhepunkt: Hauke Haien wird zum neuen Deichgrafen bestimmt.

Der Erzähler nutzt die Gelegenheit einer vorletzten Unterbrechung, um seine Distanz von der populären Version der Geschichte zum Ausdruck zu bringen. (vgl. 695) Im folgenden Teil der Erzählung spitzt sich das Tragische in der Novelle zu: Haukes Pläne setzen sich den Erwartungen der Deichbewohner entgegen.

Bei der letzten Unterbrechung verstärkt der Dorflehrer den Realitätscharakter seiner Erzählung, indem er die Sturmflut, von der er jetzt zu berichten hat, auf das Jahr 1756 datiert. (vgl. 741) Am Ende der Novelle wird den Lesern die Wirkung des Erzählten auf den zuhörenden Reisenden vermittelt.

1.2 Zu den Erzählsituationen

1.2.1 Erzählsituationen im Aufbau der Novelle

Wie dargelegt, wird die Novelle von drei Erzählern vermittelt, nämlich von einem Erzähler im äußeren Rahmen, von einem Erzähler im inneren Rahmen und von einem Erzähler der Binnenhandlung.

Der Erzähler im äußeren Rahmen gibt eine Geschichte wieder, die er als Knabe in einer Zeitschrift gelesen habe. Ohne sich genau an diese Zeit-

schrift erinnern zu können,²⁵² ist ihm die Geschichte selbst im Gedächtnis geblieben. Er möchte sie seiner Quelle entsprechend wiedergeben, will sich dabei aber nicht für die Wahrheit des Inhaltes verbürgen. Dies erlaubt ihm, bei seiner Darstellung eine neutrale Haltung einzunehmen.

Die genaue Beschreibung der Umstände, unter denen der Erzähler des äußeren Rahmens die Geschichte einst gelesen habe, zeigt deutlich, dass dieser nicht nur die Intention verfolgt, die Geschichte zu erzählen, sondern dass er auch von seiner eigenen Vergangenheit, von einem Kindheitserlebnis bei seiner Urgroßmutter, sprechen möchte: „Sie selbst und jene Zeit sind längst begraben.“ (634) Dadurch bezieht sich der Erzähler des äußeren Rahmens auf eine unbestimmbare, sehr weit zurückliegende Zeit, was das „Märchenhafte“ seiner Geschichte verstärkt.

Storm legt die Sage nicht der alten Frau in den Mund, sondern er lässt sie deren Urenkel in einer Zeitschrift lesen. Dennoch ist es kein Zufall, dass sich diese Lektüre bei der Urgroßmutter des Erzählers abspielt. Auch wenn sie das Erzählen nicht persönlich übernimmt, wirkt die Frau Senator Fed-

²⁵² Die Zeitschrift, um die es sich dabei gehandelt haben mag, wurde 1949 von Karl Hoppe entdeckt. Vgl. Karl Hoppe, „Der gespenstige Reiter. Eine unbekannte Quelle Storms“, in: *Westermanns Monatshefte* Nr. 5, 1949, S. 45-47. Es handelt sich um eine Erzählung im zweiten Band (1838) der von Joseph Christian Pappel herausgegebenen Zeitschrift *Pappes Hamburger Lesefrüchte*; siehe: Joseph Christian Pappel (Hrsg.), *Lese-früchte vom Felde der neuesten Literatur des In- und Auslandes*, Bd. II, Hamburg 1838, S. 125-128. Bei dem Text handelt es sich um einen Nachdruck aus der Zeitschrift *Danziger Dampfboot* (Nr. 45 vom 14. April 1838). Es muss aber unterstrichen werden, dass Storm sich bei der Niederschrift seiner Novelle auf die Beratung durch Experten im Deichbau, auf historische Chroniken und zeitgenössische Textsammlungen gestützt hat, unter anderem auf: M. Antoni Heimreich, *Ernewrete Nordfresische Chronick*, Schleswig 1668; Johann Laß, *Sammlung einiger Husumischer Nachrichten*, Flensburg 1750-52 mit Nachträgen bis 1756. Karl Müllenhoff (Hrsg.), *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*, Kiel 1845. Dass Storm die Sage aus anderen Regionen bezogen und an nordfriesische Gegebenheiten angepasst habe, gilt inzwischen als gesichert. Storm selbst hat in einem vom 13. Februar 1843 datierten Brief an Theodor Mommsen eingeräumt: „Der Schimmelreiter, so sehr er auch als Deichsage seinem ganzen Charakter nach hierher paßt, gehört leider nicht unserm Vaterlande.“ *Theodor Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, hrsg. v. Hans-Erich Teitge, Weimar 1966, S. 48-49, hier S. 49.

dersen doch auf die Rezeption des Gelesenen ein: „Noch fühl ich es gleich einem Schauer, wie dabei die linde Hand der über Achtzigjährigen mitunter liebkosend über das Haupthaar ihres Urenkels hinglitt.“ (ebd.) Durch diese Berührung gewährleistet die Urgroßmutter gewissermaßen die Emotionalität der aufgeschriebenen und gedruckten Erzählung, so dass sich fast behaupten lässt, es sei doch die alte Frau selbst, die ihrem Urenkelkind die Geschichte des Schimmelreiters vermittelt habe.

Wie der Erzähler im äußeren Rahmen ist auch der Erzähler im inneren Rahmen (der Erzähler des erinnerten Zeitschriften-Textes) bemüht, die ihm erzählte Geschichte vom Schimmelreiter sachlich wiederzugeben. Im Unterschied zu dem Erzähler im äußeren Rahmen, der die Geschichte gelesen hat, ist diese dem Erzähler im inneren Rahmen allerdings von Mund zu Ohr erzählt worden. Der Erzähler im inneren Rahmen wusste nichts über die Schimmelreiter-Mythe, bevor ihm die Sage erzählt worden ist. Aber als er auf einer Reise von einem Unwetter überrascht wird, meint er, einem unheimlichen Reiter auf einem Schimmel zu begegnen:

Jetzt aber kam auf dem Deiche etwas gegen mich heran; ich hörte nichts; aber immer deutlicher, wenn der halbe Mond ein karges Licht herabließ, glaubte ich eine dunkle Gestalt zu erkennen, und bald, da sie näher kam, sah ich es, sie saß auf einem Pferde, einem hochbeinigen hageren Schimmel; ein dunkler Mantel flatterte um ihre Schultern, und im Vorbeifliegen sahen mich zwei brennende Augen aus einem bleichen Antlitz an. Wer war das? Was wollte der? – Und jetzt fiel mir bei, ich hatte keinen Hufschlag, kein Keuchen des Pferdes vernommen; und Roß und Reiter waren doch hart an mir vorbeigefahren! (635 f.)

Das immer schlechter werdende Wetter zwingt den Reisenden zu einer Rast in einem Dorfgasthof. Die unheimliche Atmosphäre, die er gerade erlebt hat, beunruhigt ihn immer noch und veranlasst ihn, den versammelten Männern von der ungewöhnlichen Begegnung zu erzählen. Der Deichgraf und seine Leute wollen in der unheimlichen Gestalt den Schimmelreiter erkennen. Diese Hinweise steigern die Neugier des Reisenden: „[W]as ist das mit dem Schimmelreiter?“ (638) Die von dem Reisenden gestellte Frage wird durch das Erzählen der Schimmelreiter-Sage beantwortet. Das Erzählen der Sage entsteht also ganz situativ, wie das der Fall ist bei einem mündlichen Erzählen. Das Interesse des Reisenden an der Sage wird dadurch hervorgehoben, dass er die Einladung des Schulmeisters ausschlägt,

ein Gläschen Grog anzunehmen: „Dessen bedarf es nicht [...]; ich werd nicht schläfrig, wenn ich Ihren Hauke auf seinem Lebensweg begleite!“ (679)

Als Erzähler im inneren Rahmen begnügt sich der Reisende damit, die Sage nachzuerzählen. Dabei beschreibt er, zusätzlich zu seiner langen Einführung und zu seinem Schlusswort, in fünf Erzählpausen die Stimmung, in der ihm die Geschichte erzählt worden ist. Er tritt dabei eher als passiver Zuhörer in Erscheinung. Dass ihn das Erzählen indessen nicht unberührt lässt, zeigt sich daran, dass er in der zweiten Erzählpause auch selbst meint, den Schimmelreiter durch das Fenster zu sehen. Und am Ende der Geschichte wirkt er wie gelähmt: „[...] ich griff nach dem gefüllten Glase, das seit lange vor mir stand; aber ich führte es nicht zum Munde; meine Hand blieb auf dem Tische ruhen.“ (754) Ihm „scheint“ der Schulmeister ein „verständiger Mann“ (755) zu sein. Man mag das als Hinweis darauf verstehen, dass der Reisende den Schulmeister für glaubwürdig hält. Das wird jedoch durch das einschränkende „scheint“ ein wenig relativiert. Auch dadurch bemüht sich der Erzähler im inneren Rahmen, bei seiner Wiedergabe eine gewisse Neutralität zu wahren.

Wie bereits mehrfach hervorgehoben, ist der Erzähler der Binnenerzählung ein Schulmeister. Er ist ein Mann der Aufklärung, auch wird er als ‚Alter‘ (638 f.) bezeichnet. Er wird von den anderen Dorfbewohnern aufgefordert, die Sage vom Schimmelreiter zu erzählen, weil er unter den anwesenden Personen derjenige sei, der das am besten könne:

Gegen diesen streckte der Deichgraf seine Hand: „Unser Schulmeister“, sagte er mit erhobener Stimme, „wird von uns hier Ihnen das am besten erzählen können; freilich nur in seiner Weise und nicht so richtig, wie zu Haus meine alte Wirtschaftlerin Antje Vollmers es beschaffen würde.“ (638)

Das mündliche Erzählen des Schulmeisters wird mit dem Hinweis darauf, des Deichgrafs „alte Wirtschaftlerin Antje Vollmers“ würde das ganz anders „beschaffen“, von der volksmäßigen Version der Sage abgegrenzt, ohne mit dieser explizit konfrontiert zu werden. Winfried Freund merkt dazu an:

Gerade in dem, was die Leute sagen und empfinden, in ihrer namenlosen Angst, öffnet sich die eingangs angedeutete Perspektive der alten Wirtschaftlerin. [...] In der Stimme des Volkes schwingt die Stimme der alternativen Er-

zählerin Antje Vollmers.²⁵³

Der Schulmeister bezeichnet die alte Wirtschafterin als „dummen Drachen“, was dem Deichgraf zu der Bemerkung Anlass gibt, „aber bei den Drachen sollen derlei Geschichten am besten in Verwahrung sein!“ (ebd.) Der Schulmeister scheint zunächst keine Lust zum Erzählen zu haben, gibt aber bald nach, jedoch nicht ohne folgenden Vorbehalt zu machen:

„Nun freilich“, sagte der Alte, sich zu mir wendend, „will ich gern zu Willen sein; aber es ist viel Aberglaube dazwischen, und eine Kunst, es ohne diesen zu erzählen.“ (639)

Der zuhörende Reisende äußert jedoch den Wunsch, dass beim Erzählen nichts ausgespart bleibe. (vgl. ebd.) Dieser kurze Dialog zwischen dem Erzähler und den Zuhörenden lässt sich als ‚Erzählvertrag‘ verstehen, in Analogie zu der Vorstellung von einem ‚Lesevertrag‘.

Der Schulmeister zeigt ein „überlegenes Lächeln“ (638), als der Deichgraf behauptet, die Geschichte sei bei der alten Antje Vollmers in bester Bewahrung. (vgl. 638) Darin äußert sich eine gewisse Überheblichkeit des Schulmeisters denen gegenüber, die nicht ‚gebildet‘, nicht ‚aufgeklärt‘ und von daher noch eng mit dem volksmäßigen Denken verbunden sind. Der ehemalige Theologiestudent kann dem Volksglauben, also ihm zufolge dem ‚Aberglauben‘, mit dem das Volk die Sage ausstattet, kein Vertrauen schenken. Mit seinem überlegenen Außenseitertum nimmt der Schulmeister eine aufgeklärte Erzählhaltung ein und erlaubt sich aus dieser Perspektive in Erzählpausen Kommentare zu dem von ihm soeben Erzählten. In der dritten Erzählpause zum Beispiel lautet dieser Kommentar:

„Sie wollen bemerken, lieber Herr“, unterbrach der Schulmeister seine Erzählung, mich freundlich mit seinen feinen Augen fixierend, „daß ich das bisher Berichtete während meiner fast vierzigjährigen Wirksamkeit in diesem Kooge aus den Überlieferungen verständiger Leute, oder aus Erzählungen der Enkel und Urenkel solcher zusammengefunden habe; was ich, damit Sie dieses mit dem endlichen Verlauf in Einklang zu bringen vermögen, Ihnen jetzt vorzutragen habe, das war derzeit und ist auch jetzt noch das Geschwätz des ganzen Marschdorfes, sobald nur um Allerheiligen die Spinnräder an zu schnurren

²⁵³ Winfried Freund, „Heros oder Dämon? Theodor Storm: ‚Der Schimmelreiter‘ (1888)“, a. a. O., S. 195.

fangen.“ (695)

Der Schulmeister hält ‚abergläubische‘ Menschen für Narren oder Dummköpfe (vgl. 645) und beklagt, dass die Dorfbewohner am ‚Irrationalen‘ festhalten. Er selber glaubt nicht an den spukhaften Schimmelreiter, dessen angebliches Auftauchen für ihn deshalb auch kein böses Omen bedeuten kann. Über diejenigen, die diesem Spuk Glauben schenken, kann er nur lächeln.

Daher zeigt er eine besondere Sympathie für die Hauptfigur der Sage, die sich ebenfalls gegen jedes ‚abergläubische‘ Denken wendet und für cartesianisch-logisches Denken und Handeln steht. Er betrachtet Hauke als Märtyrer der Unwissenheit der Menschen, wenn er ihn mit Sokrates oder Christus vergleicht. (vgl. 754) Der Schulmeister stellt seinen Helden als unschuldiges Opfer einer unaufgeklärten Gemeinschaft dar. Damit inszeniert Storm einen Konflikt zwischen einem aufgeklärt-rationalen und einem volksnah-mündlichen Wissen. Der Volksglaube wird aus der Perspektive des Schulmeisters präsentiert als eine Gefahr, die man besser nicht heraufbeschwören sollte. Gesellschaftlichen Fortschritt und mehr Sicherheit gegenüber den ‚Launen‘ der Natur bringt allein ein modernes und das bedeutet: ein wissenschaftlich gesichertes Wissen. Die Heroisierung von Hauke in der Sage, wie sie der Schulmeister erzählt, bedeutet insofern rückhaltlose Zustimmung für einen mathematik-gestützten Rationalismus. Hingegen wird das volksnah-mündliche Wissen samt seinen Vertretern aus dieser Perspektive abgewertet.

Am Ende seiner Geschichte vom Schimmelreiter Hauke Haien zieht der Schulmeister eine Lehre aus dem Erzählten. Dabei weist er auf die volksmäßige Sicht der Dinge hin, distanziert sich aber noch einmal von ihr:

„Das ist die Geschichte von Hauke Haien“, begann mein Wirt noch einmal, „wie ich sie nach bestem Wissen nur berichten konnte. Freilich, die Wirtschaf-
terin unseres Deichgrafen würde sie Ihnen anders erzählt haben; denn auch das weiß man zu berichten: jenes weiße Pferdsgerippe ist nach der Flut wiederum, wie vormals, im Mondschein auf Jevershallig zu sehen gewesen; das ganze Dorf will es gesehen haben.“ (754)

Seine eigene Beurteilung der Sage hält er hingegen für gesichert. Der

Volksglaube könne dagegen nur zu Fehltritten und Ungerechtigkeiten führen:

„So viel ist sicher: Hauke Haien mit Weib und Kind ging unter in dieser Flut; nicht einmal ihre Grabstätte hab ich droben auf dem Kirchhof finden können; die toten Körper werden von dem abströmenden Wasser durch den Bruch ins Meer hinausgetrieben und auf dessen Grunde allmählich in ihre Urbestandteile aufgelöst sein – so haben sie Ruhe vor den Menschen gehabt. Aber der Hauke-Haiendeich steht noch jetzt nach hundert Jahren [...] Der Dank, den einstmals Jewe Manners bei den Enkeln seinem Erbauer versprochen hatte, ist, wie Sie gesehen haben, ausgeblieben; denn so ist es, Herr; dem Sokrates gaben sie ein Gift zu trinken, und unsern Herrn Christus schlugen sie an das Kreuz! Das geht in den letzten Zeiten nicht mehr so leicht; aber – einen Gewaltmenschen oder einen bösen stiernackigen Pfaffen zum Heiligen, oder einen tüchtigen Kerl, nur weil er uns um Kopflänge überwachsen war, zum Spuk und Nachtgespenst zu machen – das geht noch alle Tage.“ (754)

Der Schulmeister legt es darauf an, die Volkssage zu ‚entzaubern‘. Indem er sie durch sein Erzählen tradiert, hält er sie am Leben, aber er verfälscht sie gleichzeitig, indem er alles herausfiltert, was vor seinem aufgeklärten Bewusstsein keinen Bestand hat. Die Version des Schulmeisters ist eine bereinigte Variante der populären Version, wie sie die alte Wirtschafterin des Deichgrafen erzählen könnte.

Aus der Untersuchung der Erzählstruktur und -situation lässt sich schließen, dass der doppelte Rahmen nicht nur in Handlungsstränge einführt, aus denen sich eine Dialektik von cartesianischer Rationalität und volksmäßiger Logik ergibt, sondern dass er selbst den Weg für eine solche Dialektik bahnt.²⁵⁴ Andreas Huyssen zufolge zielt der doppelte Rahmen auf eine zeitliche Distanzierung des Geschehens, die es dem Erzähler der Binnenerzählung ermöglicht, einen oppositionellen Blick auf die mythischen Vorstellungen der Friesen zu werfen:

Der doppelte Rahmen bezweckt eine zeitliche Distanzierung des Geschehens, die die Stilisierung zum Legendenhaften hin erhöht, und andererseits eine Widerlegung des dumpfen friesischen Aberglaubens durch den aufklärerischen

²⁵⁴ Vgl. Martin Kreis, „Die Novelle ist die Schwester des Dramas“: Versuch über das Tragische bei Theodor Storm. Dissertation, Mainz 1996, S. 84.

Schulmeister. Die Spannung zwischen Geisterglauben und rationaler Berichterstattung steigert den Reiz der Novelle.²⁵⁵

In dieser Hinsicht lässt sich Storms Novelle als Demonstration eines ‚aufgeklärten‘ mündlichen Erzählens lesen. Dabei erweist sich die Novelle *Der Schimmelreiter* als ein Lehrbeispiel des Autors dafür, dass „mündliches Erzählen“ und „mündliches Wissen“ möglich bleiben, wenn und indem sie sich ‚modernisieren‘, sich also von ihren ‚volkstümlichen‘ Ursprüngen lösen.

Mit der Rahmenkonstruktion kommt zudem ein langer Einstieg in den Kern der Novelle, die Schimmelreiter-Sage, zustande. Dieses retardierende Moment macht die Geschichte spannend und intensiviert die Erwartungen der Leser. Darüber hinaus veranschaulicht es die Tradierungskette eines mündlichen Erzählgutes. Die Namenlosigkeit der Erzähler im äußeren und im inneren Rahmen sowie die Anonymität des Erzählers der Binnenhandlung steigern einerseits das Unheimliche im Text, andererseits deuten sie auf eine Besonderheit mündlicher Überlieferung, in der es eben nicht auf eine persönliche Autorschaft ankommt, weil der jeweilige Erzähler gegenüber dem kollektiven Gedächtnis stets zurücksteht.

1.2.2 Erzählsituationen in der Binnenhandlung

Gewisse Figuren in der Binnenhandlung erweisen sich ihrerseits als Geschichtenerzähler. Elke kann ihre Beunruhigung über den mageren Schimmel nicht verbergen, den ihr Mann Hauke von seiner Reise in die Stadt heimgebracht hat. „[W]ährend der Abendschein auf den Kacheln an den Wänden spielte“ (701), kündigt der vom Abendessen gesättigte Hauke Haien seiner Frau an, ihr erzählen zu wollen, wie er zu dem Tier gekommen sei. Er geht aber nicht sofort auf diese Geschichte ein, sondern teilt seiner Frau zunächst mit, dass sein Deichprofil, also der Grund seiner Reise, von

²⁵⁵ Andreas Huyssen, *Bürgerlicher Realismus*, Stuttgart 1974, S. 157. Ich teile Huysens Auffassung über eine so entstehende Spannung, kann mich jedoch einer Bewertung nicht anschließen, wie sie mit der Formulierung „dumpfer friesischer Aberglauben“ zum Ausdruck gebracht wird. Ich komme in den „Abschließenden Bemerkungen“ zu diesem Kapitel auf diese Frage zurück.

den zuständigen Behörden akzeptiert worden sei. Anschließend ist von Elkes Wunsch die Rede, dass sie endlich ein Kind bekommen wolle. Elke erinnert dann ihren Ehemann daran, dass er ihr von dem Schimmel erzählen wollte. (vgl. 702) Erst nach dieser digressiven Phase beginnt Hauke, die ‚eigentliche Geschichte‘ des Pferdekaufs zu erzählen. Er verlebendigt sein Erzählen, indem er seine Diskussion mit dem Verkäufer dialogartig wiedergibt. Auf diese Art und Weise entsteht in der Novelle um den Schimmel von Anfang an ein Mysterium. Durch verschiedene Assoziationen verschärfen die Dorfbewohner dieses Mysterium.

Außerhalb der Haupthandlung finden sich im Text weitere Erzählerfiguren. Hauke hat als Kind einen Angorakater getötet, der ihn angegriffen und ihm seine Jagdbeute entrissen hat. (vgl. 647 f.) Nun ist der Kater aber das „Kleinod seiner Herrin“ (648), der alten Trien’ Jans. Deshalb kann die Alte Hauke nicht verzeihen. Eine Versöhnung erfolgt erst beim Spiel Eisbosseln, aus dem Hauke als Sieger hervorgeht. (vgl. 668 ff) Später bringen der Deichgraf Hauke und Elke Haien die alte Frau bei sich unter. Doch hindern diese versöhnlichen Gesten Trien’ Jans nicht daran, die geistige Behinderung von Haukes Tochter Wienke als eine Strafe Gottes wegen der getöteten Katze aufzufassen. (vgl. 728) Als Trien’ Jans Wienke die Geschichte erzählt, wie ihr Urgroßvater, der ehemalige Deichgraf, die „Hafschleuse“ (732) habe schließen lassen und wie er dadurch das Wasserweib vergraben habe, lässt das den Konflikt zwischen der Alten und Hauke wieder aufleben. Hauke lehnt diese Art von Geschichten nämlich ab, da er sie als ‚Aberglaube‘ betrachtet:

„Trien’ Jans!“ kam eine tiefe Stimme von der Küchentür, und die Alte zuckte leicht zusammen. Es war der Deichgraf Hauke Haien, der dort am Ständer lehnte: „Was redet Sie dem Kinde vor? Hab ich Ihr nicht geboten, Ihre Mären für sich zu behalten oder sie den Gäns’ und Hühnern zu erzählen?“ Die Alte sah ihn mit einem bösen Blick an und schob die Kleine von sich fort: „Das sind keine Mären“, murmelte sie in sich hinein, „das hat mein Großohm mir erzählt.“ (733)

Die Dorfbewohner in der Novelle nehmen an dem teil, was einmal von dem Schulmeister „abergläubige[s] Geschwätz“ genannt wird. (743) Manche erzählen, was sie erlebt oder von anderen gehört haben. Das ist zum Bei-

spiel der Fall bei der Magd Ann Grethe, die den anderen in Haukes Haus tätigen Mägden ein Gerücht weiter kolportiert, das sie auf dem Marktplatz von der alten Mariken gehört hat. (vgl. 742 f.) Solches Geschwätz und Gerücht (vgl. 717 f.) ermöglicht es den Lesern, einen Teil der Figuren in der Novelle als Anhänger des Volksglaubens, andere aber als Anhänger eines mathematisch-logischen Denkens zu identifizieren.

1.3 Zur Figurenrede

Figurenrede kommt im *Schimmelreiter* vor allem im Rahmen von Dialogen vor. Die Novelle ist in einem Maße mit Dialogen durchsetzt, dass der Text dadurch als unschwer dramatisierbar bzw. als verfilmbar²⁵⁶ erscheinen konnte. Das verweist jedenfalls auf die viel zitierte Vorstellung Storms, die Novelle sei die „Schwester des Dramas“.²⁵⁷

Indem er im Präsens des Indikativs berichtet, situiert sich der Erzähler des äußeren Rahmens auf der gleichen Zeitebene wie die Leser der Novelle, auch wenn diese nicht explizit (zum Beispiel: durch Pronomen) im Rahmen angesprochen werden. Aus der Gleichzeitigkeit von Erzähler und Lesern entsteht eine Art impliziten Dialogs zwischen ihnen.

Im inneren Rahmen kommen dialogartige Gespräche zwischen dem Erzähler der Zeitschriften-Geschichte, dem erzählenden Schulmeister und dem amtierenden Deichgrafen vor. Nach dem Erzählen der Sage entsteht ein Dialog zwischen dem Reisenden und dem Deichgrafen, der sich während

²⁵⁶ Zu erwähnen sind folgende erfolgreiche Verfilmungen: „Der Schimmelreiter“, Regie: Curt Oertel, 1933/1934; „Der Schimmelreiter“, Regie: Alfred Weidenmann, 1978; „Der Schimmelreiter“, Regie: Klaus Gendries, 1983/1984.

²⁵⁷ In einer später zurückgezogenen Vorrede aus dem Jahr 1881 schrieb Storm: „[D]ie heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst.“ Theodor Storm, „Eine zurückgezogene Vorrede (1881)“, in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden, Band IV: Märchen. Kleine Prosa*, a. a. O., S. 408-410, hier S. 409.

des Erzählens für eine Weile entschuldigt hat, um draußen am Deich nach dem Rechten zu sehen:

Beim Hinabgehen traf ich unten auf dem Flur den Deichgrafen; er wollte noch eine Karte, die er in der Schenkstube gelassen hatte, mit nach Hause nehmen. „Alles vorüber!“ sagte er. „Aber unser Schulmeister hat Ihnen wohl schön was weis gemacht; er gehört zu den Aufklärern!“

- „Er scheint ein verständiger Mann!“

„Ja, ja, gewiß; aber Sie können Ihren eigenen Augen doch nicht mißtrauen; und drüben an der anderen Seite, ich sagte es ja voraus, ist der Deich gebrochen!“

Ich zuckte die Achseln: „Das muß beschlafen werden! Gute Nacht, Herr Deichgraf!“

Er lachte: „Gute Nacht!“ (755)

Die Dialoge in beiden Rahmen schaffen eine spannende Erzählsituation. Vor allem in den Dialogen im inneren Rahmen kommt die Dialektik von wissenschaftlicher Rationalität und mythischer Logik zum Ausdruck.

In der Binnenhandlung kommen fesselnde szenische Dialoge vor, wobei es sich im Allgemeinen um Kontroversen handelt. So geht es in dem langen Dialog zwischen dem Tagelöhner Carsten und dem Knecht Iven Johns um die angebliche Existenz eines lebenden Pferdegerippes auf der Jevershallig: Carsten glaubt fest daran, dass das Gerippe lebendig sei; dagegen ist das für Iven nur eine Sinnestäuschung, ein „Altweiberglaube“ (697). Beide können sich nicht einig werden. (vgl. 700) Manche um eine gegensätzliche Auffassung kreisende Dialoge enden allerdings mit einem Konsens. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn der Oberdeichgraf, der Deichbevollmächtigte Jewe Manners und der Pastor darüber diskutieren, ob Hauke Haien dem verstorbenen Deichgrafen im Amt folgen dürfe. (vgl. 684 ff.)

Generell machen die Dialoge, indem sie mündliche Momente der erzählten Geschichte hervorheben, die Erzählung lebendiger.

2. Zur Sprache der Novelle

2.1 Mündlicher und schriftlicher Satzstil

Der Erzähler im äußeren Rahmen wechselt zwischen nahem Futurum, dem Perfekt und dem Präsens des Indikativs. Dabei handelt es sich um Tempora, die häufig in einer mündlichen Darstellung vorkommen. Gleichzeitig weist seine Einführung jedoch eine hypotaktische Satzstruktur auf, die eher für einen schriftlichen Stil charakteristisch ist:

Was ich zu berichten beabsichtige, ist mir vor reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter, der alten Frau Senator Feddersen, kund geworden, während ich, an ihrem Lehnstuhl sitzend, mich mit dem Lesen eines in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes beschäftigte; ich vermag mich nicht mehr zu entsinnen, ob von den „Leipziger“ oder von „Pappes Hamburger Lesefrüchten“ (634).

Storm führt dann den Erzähler der Zeitschriften-Geschichte in die Novelle ein, indem er die freie indirekte Rede gebraucht. Dieser Erzähler wiederum gibt den Bericht des Schulmeisters in direkter Rede wieder: Was der erzählende Schulmeister gesagt habe, wird in Anführungszeichen gesetzt. Dadurch schafft der Erzähler des inneren Rahmens gegenüber dem Erzählten Distanz. Zudem berichtet er - offensichtlich ebenfalls ein gebildeter Mann - weitgehend im Präteritum. Der Anfang seines Berichtes ist ebenfalls durch einen hypotaktischen Satzstil geprägt:

Es war im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, an einem Oktober-Nachmittag – so begann der damalige Erzähler –, als ich bei starkem Unwetter auf einem nordfriesischen Deich entlang ritt. Zur Linken hatte ich jetzt schon seit über einer Stunde die öde, bereits von allem Vieh geleerte Marsch, zur Rechten, und zwar in unbehaglichster Nähe, das Wattenmeer der Nordsee; zwar sollte man vom Deiche aus auf Halligen und Inseln sehen können; aber ich sah nichts als die gelbgrauen Wellen, die unaufhörlich wie mit Wutgebrüll an den Deich hinaufschlugen und mitunter mich und das Pferd mit schmutzigem Schaum bespritzen; dahinter wüste Dämmerung, die Himmel und Erde nicht unterscheiden ließ; denn auch der halbe Mond, der jetzt in der Höhe stand, war meist von treibendem Wolkendunkel überzogen. (ebd.)

Die Verwendung des Präteritums und einer hypotaktischen Satzfügung verleihen seinem Erzählen den Stil des schriftlichen Ausdrucks. Auch der Schulmeister verwendet in seiner Erzählrede überwiegend das Präteritum, das *Tempus par excellence* für ein schriftliches Erzählen.

Hypotaktische Syntax erscheint in der Erzählrede der Novelle „als Mittel der Beschreibung“.²⁵⁸ Nachdem Hauke den Schaden am Deich festgestellt hat, heißt es:

Am folgenden Vormittag, als er wieder auf den Deich hinauskam, war die Welt eine andere, als wie er sie Tags zuvor gefunden hatte; zwar war wieder hohl Ebbe, aber der Tag war noch im Steigen, und eine lichte Frühlingssonne ließ ihre Strahlen fast senkrecht auf die unabsehbaren Watten fallen; die weißen Möwen schwebten ruhig hin und wider, und unsichtbar über ihnen, hoch unter dem azurblauen Himmel, sangen die Lerchen ihre ewige Melodie. Hauke, der nicht wusste, wie uns die Natur mit ihrem Reiz betrügen kann, stand auf der Nordwestecke des Deiches und suchte nach dem neuen Bett des Prieles, das ihn gestern so erschreckt hatte; aber bei dem vom Zenit herabschießenden Sonnenlichte fand er es anfänglich nicht einmal. (739)

Die hypotaktische Syntax in der Erzählrede des Schulmeisters ist auf dessen differenzierte Ausdrucksfähigkeit zurückzuführen. Wird in derselben Erzählrede die Parataxe verwendet, so dient das der dramatischen Beschleunigung des Erzählflusses. Dies tritt besonders in den Sturmszenen auf, zum Beispiel als Hauke sich auf dem von einer großen Sturmflut bedrohten Deich befindet und sieht, wie in der Ferne seine Frau und sein Kind in einer Karriole an den Deich heranfahren. Mit einem Verzweiflungsschrei ruft er seiner Frau zu, kehrtzumachen. Diese Szene wird wie folgt wiedergegeben:

Aber Sturm und Meer waren nicht barmherzig, ihr Toben zerwehte seine Worte; nur seinen Mantel hatte der Sturm erfaßt, es hätte ihn bald vom Pferd herabgerissen; und das Fuhrwerk flog ohne Aufenthalt der stürzenden Flut entgegen. Da sah er, daß das Weib wie gegen ihn hinauf die Arme streckte: Hatte sie ihn erkannt? Hatte die Sehnsucht, die Todesangst um ihn sie aus dem sicheren Haus getrieben? Und jetzt – rief sie ein letztes Wort ihm zu? – Die Fragen fuhr durch sein Hirn; sie blieben ohne Antwort: von ihr zu ihm, von ihm zu ihr

²⁵⁸ Klaus Hildebrandt, *Theodor Storm: ‚Der Schimmelreiter‘*, a. a. O., S. 37.

waren die Worte all verloren; nur ein Brausen wie vom Weltenuntergang füllte ihre Ohren und ließ keinen andern Laut hinein. (753)

Ein parataktischer Satzstil charakterisiert auch die Handlungsweise unter Zeitdruck stehender Figuren, beispielsweise bei der Darstellung der Arbeiten an dem neuen Deich, bei denen Hauke die Bauleute immer wieder anspricht:

Der Regen strömte, der Wind pfiiff; aber seine hagere Gestalt auf dem feurigen Schimmel tauchte bald hier, bald dort aus den schwarzen Menschenmassen empor, die oben wie unten an der Nordseite des Deiches neben der Schlucht beschäftigt waren.[...] Durch das Geklatsch des Regens und das Brausen des Windes klangen von Zeit zu Zeit die scharfen Befehls Worte des Deichgrafen, der hier allein gebieten wollte; er rief die Karren nach den Nummern vor und wies die Drängenden zurück; ein „Halt!“ scholl von seinem Munde; dann ruhte unten die Arbeit; „Stroh! Ein Fuder Stroh hinab!“ rief er denen droben zu, und von einem der oben haltenden Fuder stürzte es auf den nassen Klei hinunter. Unten sprangen Männer dazwischen und zerrten es auseinander und schrien nach oben, sie nur nicht zu begraben. (720)

Schließlich taucht die Parataxe in den dialogischen Szenen auf, wie zum Beispiel, nachdem die alte Trien' Jans sich bei Tede Haien, Haukes Vater, darüber beschwert hat, daß sein Sohn ihren Kater totgeschlagen habe. Als Hauke nach Hause kommt, sieht er einen Blutfleck auf der Tischplatte. Daraus entsteht folgender szenischer Dialog:

[...] als er aber auf der weiß gescheuerten Platte den noch kennbaren Blutfleck sah, frug er, wie beiläufig: „Was ist denn das?“

Der Vater blieb stehen: „Das ist Blut, was du hast fließen machen!“

Dem Jungen schoß es doch heiß ins Gesicht: „Ist denn Trien' Jans mit ihrem Kater hier gewesen?“

Der Alte nickte: „Weshalb hast du ihr den totgeschlagen?“

Hauke entblößte seinen blutigen Arm. „Deshalb“, sagte er; „er hatte mir den Vogel fortgerissen!“ (650 f.)

2.2 Verwendung von Mundarten

Der Erzähler des inneren Rahmens, und mit ihm der Leser, erfährt, dass in Friesland das Nebeneinander von Plattdeutsch und Friesisch eine sehr lange Tradition habe:

„Is wull so wat“, entgegnete der Knecht auf Plattdeutsch – und ich erfuhr nachher, daß dieses neben dem Friesischen hier schon seit über hundert Jahren im Schwange gewesen sei – „Diekgraf un Gevollmächtigten un wecke von de annern Intressenten! Dat is um't hoge Water!“ (637)

Auch die Friesen in der Binnenhandlung sprechen ihre Herrschaft mit dem mundartlichen Titel „Uns' Weert“ (657/701) an. Die sterbende Trien' Jans betet in ihrer Mundart: „Hölp mi! Hölp mi! Du bist ja bawen Water... Gott gnad de Annern!“ (742) Die Inschrift auf dem Grab von Volkert Tedsens, dem früheren Deichgrafen und Großvater Elkes, lautet:

Dat is de Dot, de Allens fritt,
Nimmt Kunst un Wetenschop di mit,
De kloke Mann is nu vergan;
Gott gäw em selik Uperstan. (682)

Und auf der Tür zum Zimmer ihres Vaters liest Elke folgenden plattdeutschen Sinnspruch:

Hest du din Dagwark richtig dan,
Da kommt de Slap von sülvst heran. (684)

Das Friesische kommt aber vor allem in Figurennamen wie Hauke Haien, Ole, Trien' Jans zur Geltung.²⁵⁹ Wörter wie Ricks, schlanterig, Kiewiet, Krack u. a. werden aus dem Plattdeutschen übernommen.

Im Text lassen sich syntaktische und semantische Interferenzen zwischen dem Plattdeutschen und dem Hochdeutschen finden. Einigen Dorfbewohnern sind die ungewöhnlichen Leistungen des jungen Hauke Haien im Dienste des Deichgrafen aufgefallen. Sie bedauern nur, „daß der Bengel

²⁵⁹ Vgl. Else Riemann, *Nordfriesland in der erzählenden Dichtung seit Anfang des 19. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 118. Dort stellt die Autorin fest: „Die Namen sind ohne Ausnahme friesisch.“

nicht den gehörigen Klei unter den Füßen hat“ (661), um dem Deichgrafen im Amt nachfolgen zu dürfen. Dann erfährt der Leser, dass die Redensart ‚Klei unter den Füßen‘ lokaler Herkunft sei. Auf die Frage, ob Hauke Deichgraf werden könne, antwortet der Deichbevollmächtigte, indem er diese lokale Redensart zitiert:

„Der Mann wäre er schon“, entgegnete Jewe Manners; „aber ihm fehlt das, was man hier ‚Klei unter den Füßen‘ nennt.“ (685)

Es handelt sich hier um eine Übertragung der niederdeutschen Redensart ‚he hett düchtig Klei unner de Föt‘, was bedeutet: er ist wohlhabend.²⁶⁰ Jewe Manners verwendet diese Redensart, um darauf hinzuweisen, dass Hauke nicht genügend Marschland besitze, um für das Amt des Deichgrafen in Frage zu kommen.

Bei dem dörflichen Wintersport ‚Eisboseln‘ pflegt ein alter Mann die Werfer mit folgendem Ausspruch zu beglückwünschen: „Das war ein Wurf, sagte Zacharies und warf sein Weib aus der Luke!“ (667) Das ist eine Übertragung des niederdeutschen, beim Bosseln gebräuchlichen Lobes: „Dat wer noch ’n Wurf, sä Sacharias un smeeet sien Fru ut’ e Luk!“²⁶¹

An anderer Stelle beurteilt ein Deichbevollmächtigter den Deich von Hauke Haien wie folgt: „[D]er Deich wird ja auch an der Außenseite nach dem Wasser so breit, wie Lawrenz sein Kind nicht lang war!“ (707) Die Redensart ‚so breit, wie Lawrenz sein Kind nicht lang war!‘ ist eine Übertragung der niederdeutschen Redensart ‚he is so lang as Lewerenz sien Kind‘, einer Redensart, deren Entstehung sich auf eine Sage über einen Hamburger namens Laurentius Damm zurückführen lässt.²⁶²

Das Plattdeutsche wird - wie das Friesische - in der Novelle als Sprache der Nähe eingesetzt. Die Funktion, die das Niederdeutsche in Nordfriesland seit dem Mittelalter hat, wird von dem Friesisten Bo Sjölin folgendermaßen

²⁶⁰ Vgl. „Stellenkommentar“ zu: Theodor Storm, *Der Schimmelreiter*, in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden. Band III: Novellen 1881-1888*, a. a. O., S. 1103.

²⁶¹ „Stellenkommentar“, a. a. O., S.1105.

²⁶² „Ein um 1600 in Hamburg lebender Mann mit Namen Laurentius Damm soll einen Sohn gehabt haben, der bei seiner Konfirmation ‚10 Fuß weniger zwei Zoll maß‘ (etwa 2,80).“ „Stellenkommentar“, a. a. O., S. 1113.

beschrieben:

Seit dem Mittelalter war das Niederdeutsche Verkehrs-, Amts- und Kultursprache, bis es im 16. und 17. Jh. in den beiden letztgenannten Funktionen vom Hochdeutschen abgelöst wurde; als überregionale Verkehrssprache dagegen hat das Niederdeutsche sich bis in die jüngste Zeit behaupten können. Somit sind die meisten Nordfriesen dreisprachig: Friesisch ist Haus- und Familiensprache, evtl. auch die Sprache der engeren Umgebung; Niederdeutsch wird im Umgang mit Niederdeutsch Sprechenden und meist auch mit Friesen aus anderen Mundartgebieten gesprochen, während das Hochdeutsche Amts-, Kirchen- und Schulsprache ist und selbstverständlich auch im Umgang mit Niederdeutsch Sprechenden verwendet wird.²⁶³

Manche Wörter, die eine lokal-dialektale Herkunft haben, werden von Storm in einem an die Novelle angehängten Glossar ins Hochdeutsche übersetzt, so dass auch hochdeutsche Leser damit zurechtkommen.²⁶⁴ Dadurch erreicht der Autor ein größeres Lesepublikum. Niederdeutsche und friesische Mundart in der Novelle bezwecken eine realistische Wirkung und dienen dem Lokalkolorit im Text.

In meiner bisherigen Untersuchung des *Schimmelreiter* habe ich versucht zu zeigen, wie Storm seine Novelle nach dem Erzählmodus der Oralität konstruiert hat. Dies zeigt sich insbesondere in der erzählerischen Organisation und der sprachlichen Gestaltung der Novelle. Im Folgenden möchte ich durch eine inhaltliche Analyse auf das durch die Novelle vermittelte Wissen eingehen.

²⁶³ Bo Sjölin, *Einführung in das Friesische*, Stuttgart 1969, S. 43.

²⁶⁴ Dieses Verfahren ähnelt dem von afrikanischen Autoren, die in der oralen Tradition einer afrophonnen Sprache stehen, aber in einer europäischen Sprache schreiben.

3. Aspekte eines durch den *Schimmelreiter* vermittelten Wissens

3.1 Zu einem ‚extrinseken‘ Wissen der Novelle

3.1.1 Ethnographisches Wissen

Der Schimmelreiter vermittelt ethnographische Informationen über Sprache und Kultur der Nordfriesen. Über die Tatsache hinaus, dass in Nordfriesland neben dem Friesischen das Niederdeutsche gesprochen wird, erfahren die Leser etwas über Sitten und Bräuche. Das in der Novelle dargestellte nordfriesische Volk ist durch ein mythisches Denken und Handeln gekennzeichnet. Die Nordfriesen beharren auf ihrer Tradition, auf ihren Sitten und Bräuchen. Neuem gegenüber sind sie skeptisch. (vgl. 668; 706 f.; 722 f.)

Allerdings lässt Storm in der Novelle auch Leute auftreten, die zum Volksglauben Abstand halten. Die Diskrepanz zwischen beiden Mentalitäten löst den Konflikt zwischen den Dorfbewohnern aus. Martin Kreis arbeitet in einem Kapitel seiner Dissertation die Dialektik als Bauprinzip im *Schimmelreiter* heraus.²⁶⁵ Sie entstehe in der Novelle aus dem „Zusammenhang von Rationalität und Irrationalität“.²⁶⁶ Von eben dieser Dialektik ausgehend zeigt Birgit Reimann in ihrer Dissertation, wie im *Schimmelreiter* aus wissenschaftlich erfassbaren Gegebenheiten mythische Vorstellungen entstehen können. Ihr zufolge entspringen derartige Vorstellungen aus sinnestäuschenden Naturerscheinungen. Reimann gelangt zu folgender Feststellung:

Storm macht hier zum einen deutlich, dass unverständliche Phänomene oft auf Sinnestäuschungen beruhen, zum anderen, wie sich trotz logisch begründbarer Zusammenhänge durch falsche Rückschlüsse mythische Erklärungsmuster ergeben können.²⁶⁷

²⁶⁵ Vgl. Martin Kreis, „*Die Novelle ist die Schwester des Dramas*“, a. a. O., besonders Kapitel 6: „Der Schimmelreiter. ‚Dialektik‘ als Leitmotiv“, S. 84-97.

²⁶⁶ Ebd., S. 84. Der Begriff ‚Irrationalität‘ wird oft benutzt, um eine defizitäre Form von Denken zu bezeichnen. Ich vermeide es, in meiner Untersuchung diesen aus einer logozentrischen Perspektive abwertend gemeinten Begriff zu verwenden.

²⁶⁷ Birgit Reimann, *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung*, a. a. O.,

Der Konflikt zwischen mathematischer Rationalität und mythisch-magischem Denken erscheint sowohl im inneren Rahmen der Novelle als auch in der Binnenhandlung.

3.1.2 Mathematische Rationalität und mythisch-magisches Denken im inneren Rahmen

Im inneren Rahmen der Novelle wird das mythisch-magische Denken²⁶⁸ als ein Charakteristikum der nordfriesischen Tradition aufgegriffen. Diese Tradition stellt eine Möglichkeit zur Verfügung, mit den Naturgewalten umzugehen.

Der Deichgraf, die Deichbevollmächtigten und -arbeiter sowie die anderen Dorfbewohner verstehen die Erscheinung des Schimmelreiters als ein Signal dafür, dass ein Schaden am Deich entstanden sei. Selbst dem Reisenden, der mit dieser Tradition nicht vertraut ist, scheint es mehrmals so, als

S.207. Reimann hat nur bedingt Recht, wenn sie behauptet, dass es Storm darum gehe zu zeigen, wie Sinnestäuschungen und falsche Rückschlüsse zu mythischen Erklärungsmodellen führen. Einer Sinnestäuschung unterliegt, mit fatalen Folgen, ja auch der sehr rational vorgehende Hauke Haien. Storm geht es meines Erachtens eher darum, rationale und mythische Denkmodi einander gegenüber zu stellen, ohne jedoch letztere einseitig abzuwerten. Reimann beurteilt eine mythische Denkweise aus der Perspektive und nach den Maßstäben rationalen Denkens. Das entspricht nicht unbedingt dem Vorgehen des Autors der Novelle, der, wie gezeigt, auch die mit einer oralen Kultur verbundene mythische Denkweise nicht einfach als ‚überholt‘ darstellt.

²⁶⁸ Magie ist ein „Sammelbegriff für Praktiken, mit denen der Mensch seinen eigenen Willen auf die Umwelt übertragen will, wobei kausale Verknüpfung zwischen Handeln und gewünschtem Erfolg nicht dem vorwiegend naturwissenschaftlich geprägten Weltbild entspricht. Die der Magie zugrunde liegende Denkstruktur wird magisches Denken genannt.“ *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Neunzehnte völlig neu bearbeitete Auflage, Band XIV, Mannheim 1991, S. 16. Im *Schimmelreiter* wird ein magisches Ritual, nämlich das Opfer eines Hundes zur Befestigung des Deiches, dargestellt. Dieses Ritual bringt das magische Denken der Nordfriesen zum Ausdruck. Magie ist ein Bestandteil der mythischen Denkweise. Diese aber setzt nicht unbedingt Magie voraus. Bei dem Ritual des Hundopfers in dem Roman handelt es sich um ein magisches Denken und mithin um eine mythische Denkweise. Der Glaube an die Existenz des gespenstischen Schimmelreiters hingegen rührt vielmehr von einer mythischen Denkweise her, also nicht von der Magie.

habe er den spukhaften Schimmelreiter gesehen. (vgl. 635 f./645 f.) Ein Bote bezeugt das ebenfalls: „[W]ir Beide haben es gesehen, Hans Nickels und ich: der Schimmelreiter hat sich in den Bruch gestürzt!“ (678) Ihm zufolge ist der Schimmelreiter nur einmal aufgetaucht, „es war auch nur wie Schatten; aber es braucht drum nicht das erste Mal gewesen zu sein.“ (ebd.) Aufgrund dieser Bezeugungen verlassen der Deichgraf und sein Gefolge die Dorfschenke, um den Schaden zu begutachten:

Der Deichgraf war aufgestanden. „Sie wollen entschuldigen“, sagte er, sich zu mir wendend, „wir müssen draußen nachsehn, wo das Unheil hin will!“ Dann ging er mit dem Boten zur Tür hinaus; aber auch die übrige Gesellschaft brach auf und folgte ihm. (ebd.)

Es bleiben nur noch der Schulmeister und der Reisende zurück. Der Schulmeister, der der Erscheinung keinen Glauben schenkt, verspürt deshalb nicht die durch sie angeblich angezeigte Bedrohung. So begnügt er sich damit, den Gast zu beruhigen:

Der Alte saß noch auf seinem Platze, ein überlegenes, fast mitleidiges Lächeln auf seinen Lippen. „Es ist hier zu leer geworden“, sagte er; „darf ich Sie zu mir auf mein Zimmer laden? Ich wohne hier im Hause; und glauben Sie mir, ich kenne die Wetter hier am Deich; für uns ist nichts zu fürchten.“ (679)

Der Schulmeister scheint den Deichgrafen und die anderen wegen ihres Glaubens an den Schimmelreiter und die ihm zugeschriebene Bedeutung ein wenig zu bemitleiden. Schon zuvor, als der Deichgraf den Schimmelreiter durch das Fenster gesehen zu haben meinte und den Schulmeister beim Erzählen unterbrach, war Ironie im Spiel gewesen, als dieser ihn beruhigte:

„Ihr braucht Euch nicht zu fürchten, Deichgraf!“ erwiderte der kleine Erzähler, „ich habe ihn nicht geschmäht, und hab auch dessen keine Ursach“; und er sah mit seinen kleinen, klugen Augen zu ihm auf. (646)

Es stellt sich dann aber heraus, dass der Deich tatsächlich Schaden genommen habe. (vgl. 755) Ob dies ein Zufall sei, lässt der Text offen. Was sich aber festhalten lässt, ist die Tatsache, dass der Volksglaube, als alternatives Wissen neben dem rationalen Wissen der ‚Aufklärer‘, durch den Handlungsverlauf auch nicht widerlegt wird.

Die Einstellung des Schulmeisters zum Mythischen kommt aber vor allem

in der Art und Weise zum Ausdruck, wie er, dem Fremden die Geschichte des Schimmelreiters erzählend, Hauke Haiens Entwicklung und sein Wirken als Deichgraf darstellt. So inszeniert Storm eine Dialektik von mathematischer Rationalität und mythisch-magischem Denken vor allem in der Binnenhandlung der Novelle. Im Folgenden möchte ich auf diesen Aspekt eingehen.

3.1.3 Mathematische Rationalität und mythisch-magisches Denken in der Binnenhandlung

Mit dem Glauben der Nordfriesen an Mythisches wird Hauke von Kind auf konfrontiert. So hat ihm ein alter Kapitän einmal die Geschichte von „furchtbaren norwegischen Seegespenster[n]“ erzählt, die „statt des Angesichts einen stumpfen Pull von See gras auf dem Nacken tragen“ (645). Hauke selbst ist ein Verfechter des wissenschaftlich-rationalen Denkens. Er wendet sich strikt gegen alle Formen des Volksglaubens. Selbst die allgemein anerkannte Allmacht Gottes stellt er in Frage. In einem Gebet für seine kranke Frau bittend, richtet er sich mit folgenden Worten an Gott: „Ich weiß ja wohl, du kannst nicht allezeit, wie du willst, auch du nicht.“ (715) Diese Worte werden in das „Konventikel“²⁶⁹ übermittelt, wo Haukes Gebet als Gotteslästerung interpretiert wird. (vgl. 717) Sein Sinn für mathematische Rationalität unterscheidet sich jedoch von dem seines Vaters.

Tede Haien vereinbart seine bäuerlichen Tätigkeiten mit seinen geistigen Beschäftigungen, die hauptsächlich aus Rechnen und Messen bestehen.

²⁶⁹ Mit diesem Begriff wird in der Novelle ein Kreis von Leuten bezeichnet, die sich regelmäßig bei einem holländischen Flickschneider versammeln und die Stimmung unter den Marschleuten stark beeinflussen. Das zeitgenössische „Konventikelwesen“ wird im Text so charakterisiert: „Das damals stark im Schwange gehende separatistische Konventikelwesen hatte auch unter den Friesen seine Blüten getrieben; heruntergekommene Handwerker oder wegen Trunkes abgesetzte Schulmeister spielen darin die Hauptrolle, und Dirnen, junge und alte Weiber, Faulenzer und einsame Menschen liefen eifrig in die heimlichen Versammlungen, in denen jeder den Priester spielen konnte.“ (716)

(vgl. 639) Er versteht sich als „Halbgelehrter“ (641). Er wird für den „klügste[n] Mann im Dorf“ (664) gehalten und ist als solcher bei der Dorfgemeinschaft beliebt und hochangesehen. Den ständigen Fragen seines wissbegierigen Sohnes begegnet er eher mit Ungeduld, denn er erwartet von ihm nur eine passive Beobachtung seiner wissenschaftlichen Hantierungen. Tede Haien ist dem volksmäßigen Wissen gegenüber skeptisch, zeigt das aber nicht offen. (vgl. 643 f.)

Wie tief verwurzelt der Glaube an Mythisches bei den Nordfriesen ist, zeigt sich am Verhalten vieler Figuren in der Binnenhandlung. So versucht beispielsweise eine junge Frau beim Anblick vom Meer angetriebener Leichen, den alten Tede Haien davon zu überzeugen, dass es sich bei diesen Leichen um Seeteufel handele:

„Glaubt nicht, daß sie wie Menschen aussahen“, rief sie; „nein, wie die Seeteufel so große Köpfe“, und sie hielt die ausgespreizten Hände von Weitem gegen einander, „gnidderschwarz und blank, wie frisch gebacken Brot! Und die Krabben hatten sie angeknabbert; und die Kinder schrien laut, als sie sie sahen!“ (644)

Ein Mädchen, mit dem Hauke Haien auf dem Deich spazieren geht und das Gespenster zu sehen meint, beruhigt Hauke, indem er ihr erklärt, sie solle „sich nicht fürchten, das seien nur die Fischreihner und die Krähen, die im Nebel so groß und fürchterlich erschienen; sie holten sich die Fische aus den offenen Spalten.“ (645)

Der Volksglaube der Nordfriesen erhält nicht zuletzt dadurch Nahrung, dass draußen auf der Jevershallig „ein paar weißgebleichte Knochengerüste ertrunkener Schafe und das Gerippe eines Pferdes [liegen], von dem freilich Niemand begriff, wie es dort hingekommen sei“ (695). Sie glauben, beim Vollmond dort einen reitenden Teufel zu sehen. (vgl. 695 f.) Es wird in demselben Zusammenhang erzählt, dass dort im Mondschein aus zehn „Torfringeln“ (697) ein ganzes Dorf werde. Eher neugierig als skeptisch fordert Iven Johns, der Knecht des jungen Deichgrafen, den Dienstjungen Carsten auf, das Geheimnis der kleinen Hallig zu untersuchen. (vgl. 698) Das, was der Dienstjunge dort entdeckt, widerspricht dem, was man vom Koog aus zu sehen meint. Dies veranlasst zwar den Knecht Iven zu der Feststellung, „von hier aus geht’s wie lebzig, und drüben liegen nur die

Knochen“, führt die beiden aber nicht zu einer rationalen Erklärung des Phänomens, vielmehr meint Iven: „das ist mehr, als du und ich begreifen können.“ (700) Seine Warnung „Schweig aber still davon, man darf dergleichen nicht verreden“ (ebd.), lässt sich auf die Angst davor zurückführen, dass ihr Dienstherr Hauke Haien ihre Rückschlüsse missbilligen werde.

Der struppige und magere Schimmel, den der junge Deichgraf erstanden hat, wird von den Dorfbewohnern mit dem knöchernen Pferd identifiziert, das man früher auf der Hallig zu sehen glaubte, und das, seitdem der Schimmel in Haukes Besitz ist, von dort verschwunden sei. (vgl. 705 f.) Dieser „Altweiberglaube“ (697/705) wird unter anderem von der alten Trien’ Jans vertreten, die zu gern Gespenstergeschichten erzählt (vgl. 732 f.) und deshalb als Verkörperung des Volksglaubens bezeichnet werden kann. Aber auch der Dienstjunge Carsten erzählt gern solche Geschichten, weshalb ihn der Knecht Iven für „nicht klug“ (705) hält.

Carsten kündigt seine Stelle bei dem Deichgrafen Hauke Haien, um sich bei Ole Peters anstellen zu lassen, der inzwischen Deichbevollmächtigter geworden ist. Dort findet er „andächtige Zuhörer für seine Geschichte über das Teufelspferd des Deichgrafen“:

[D]ie dicke Frau Vollina und deren geistesstumpfer Vater, der frühere Deichgevollmächtigte Jeß Harders, hörten in behaglichem Gruseln zu und erzählten sie später Allen, die gegen den Deichgrafen einen Groll im Herzen oder die an derart Dingen ihr Gefallen hatten. (706)

Derartige Geschichten finden auch in dem ‚Konventikel‘ bei dem holländischen Flickschneider Jantje eine interessierte Zuhörerschaft. (vgl. 717) Unter den Dorfbewohnern ist auch ständig von sinnverwirrenden Ereignissen die Rede. Sie nähren den Alltagsklatsch, wie etwa über den Absturz des goldenen Hahnes von der Turmspitze am Sonntag Lätare, das im Hochsommer vom Himmel herabfallende, schneeähnliche „Geschmeiß“ (ebd.), die angeblich erbsengroßen Totenköpfe im Waschbecken des Pastors und die Invasion grausig rotköpfiger Raupenwürmer (vgl. 742 f.). Diese Ereignisse, aus denen die Dorfbewohner Vorzeichen eines „Unglück[es] über ganz Nordfriedland“ (743) ablesen, summieren sich rasch zu einem böses

Omen und finden ein Vorbild in dem biblischen Ereignis der Sintflut. Aber auf der anderen Seite wird gezeigt, wie Hauke Haien daran scheitert, dass er nicht in der Lage ist, sich auf die tatsächlich nahende Katastrophe einzustellen und dagegen rechtzeitig anzugehen.²⁷⁰

Die in der Novelle auftretenden Figuren nordfriesischer Abstammung scheinen mit solcherlei mythischen Geschichten und mythologisch deutbaren Ereignissen aufgewachsen zu sein. Die alte Trien' Jans erzählt der kleinen Deichgrafentochter Wienke von der Wasserfrau, eine Volkssage, die sie selber von ihrem Großohm erzählt bekommen habe. (vgl. 732 f.) Hauke selber hat als Kind eine Geschichte von Seegespenstern von einem alten Kapitän erzählt bekommen. (vgl. 645) Dass die Dorfbewohner meinen, „der Priel sei nicht zu stopfen, und darum dürfe nicht daran gerührt werden“, wird auf ein mythisch-magisches Denken beziehungsweise auf einen Volksglauben zurückgeführt, dem zufolge ein lebendiges Opfer gebracht werden müsse, damit der Deich halten werde. Hauke hält dieses Tabu für nicht begründet, und er interpretiert es als Faulheit, dass die Dorfbewohner den Priel nicht einfach durch das Aufschütten von Sand schließen wollen. Elke aber versucht Hauke, diese Vorstellung durch eine Geschichte zu erklären, von der sie als Kind gehört hat:

Eine Erinnerung überkam sie, und ein fast schelmisches Lächeln brach aus ihren ernsten Augen: „Als ich Kind war“, sprach sie, „hörte ich einmal die Knechte darüber reden; sie meinten, wenn ein Damm dort halten solle, müsse was Lebigs da hineingeworfen und mit verdämmt werden; bei einem Deichbau auf der anderen Seite, vor wohl hundert Jahren, sei ein Zigeunerkind verdämmt worden, das sie um schweres Geld der Mutter abgehandelt hätten; jetzt aber würde wohl Keine ihr Kind verkaufen!“ (692 f.)

Elkes „fast schelmisches Lächeln“ deutet darauf hin, dass sie dem Volksglauben nicht so schroff ablehnend gegenübersteht wie ihr Mann, dass sie ihm, im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren der Novelle, aber

²⁷⁰ Hauke Haiens Beziehung zu der Gesellschaft lässt sich, Birgit Reimann zufolge, in Anlehnung an Wolfgang Frühwald auch als „Parallele zu seinem Naturverhältnis“ lesen. Dazu: Birgit Reimann, *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung*, a. a. O., S. 247. Siehe auch Wolfgang Frühwald, „Hauke Haien, der Rechner. Mythos und Technikglaube in Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter*“, a. a. O., S. 446.

auch nicht unkritisch anhängt. Es ist also kein Wunder, dass sie in der Novelle die einzige unter den weiblichen Figuren ist, die als ‚kluge Frau‘ (vgl. 701) bezeichnet wird.

Der nordfriesische Volksglaube prägt in der Novelle ganz besonders das lokale technische Wissen, wie sich am Deichbau zeigt. Im Folgenden möchte ich diesem Wissen nachgehen.

3.1.4 Technisches Wissen

Die Nordfriesen haben eine lange Deichbautradition. An ihr wollen die Dorfbewohner in Storms *Schimmelreiter* festhalten. Sie vertrauen auf einen steil angelegten Deich, und bei der Errichtung eines Deichs meinen sie etwas Lebendiges opfern zu müssen, denn „wenn ein Damm dort halten sollte, müsse was Lebigs da hineingeworfen und mit verdämmt werden“. (692) Sie erzählen einander immer noch, wie bei einem Deichbau auf der anderen Seite vor langer Zeit ein Zigeunerkind geopfert worden sei, meinen jedoch, jetzt müsse es auch ein Tieropfer tun. Daher besteht die Lösung, die sie finden, um den Priel zu stopfen, in der Opferung eines Hundes. Empört wendet sich Hauke gegen dieses Ritual und rettet den Hund. Die Einmischung des Deichgrafen, der den Deichbauern in die Quere kommt, schürt die Feindseligkeit weiter, die die Dorfbewohner gegen ihn hegen. Nicht ohne Grimm erklärt ihm einer von ihnen:

„[S]oll Euer Deich sich halten, so muß was Lebiges hinein!“ [...] [D]as haben unsere Großväter schon gewußt, die sich mit Euch im Christentum wohl messen durften! Ein Kind ist besser noch; wenn das nicht da ist, tut’s auch wohl ein Hund!“ (722)

Nur widerwillig schließen die Arbeiter den Priel, ohne dass sie das althergebrachte Ritual haben vollstrecken dürfen. Haukes Mißachtung der Tradition entsteht durch das Wissen, das er als Junge durch die Lektüre Euklids erworben hat. Mit diesem Selbststudium, das er unter Zuhilfenahme einer Grammatik in Rekordzeit absolviert, gewinnt Hauke Kenntnisse in der Landvermessung, die sich als sehr bedeutend für seine Idee eines abgechrägten Deichs erweisen werden. Aber mit seinem Modernisierungsvorhaben bringt der Deichgraf Hauke Haien ‚Unordnung‘ in die traditional or-

ganisierte Welt.

Die Ursache für die Zerstörung des alten Deiches steht paradoxerweise im Zusammenhang mit dem technischen Wissen Haukes. Die meisten Interpreten sehen in der sozialen Entfremdung und Vereinsamung des Deichgrafen seine Schuld an der Zerstörung des Kooges.²⁷¹ Winfried Freund sieht die Hauptursache für die Niederlage des Deichgrafen in seinem Egoismus, in dem „zerstörerischen Dämon der Ich-Vergötzung“, die ihn insgeheim kennzeichne. Den Selbstmord des Deichgrafen interpretiert Freund zum Teil als „Sühne im Angesicht des allmächtigen Gottes“, zum Teil als „soziale Hoffnung“, nämlich insofern, als der Tod den Ich-Dämon des Deichgrafen beseitige.²⁷²

In Anbetracht der Verstocktheit der Dorfgemeinschaft und der Unberechenbarkeit der Naturkräfte erscheint es jedoch nicht als gerecht, dem Deichgrafen allein die Schuld an der Katastrophe zu geben. Der Text spricht eher dafür, dass unterschiedliche, aber miteinander zusammenhängende Faktoren die Katastrophe auslösen und den Untergang des Deichgrafen und seiner Familie herbeiführen. Zu diesen Faktoren gehören gewiss auch Haukes soziale Entfremdung und seine einseitig mathematisch-physikalische Betrachtung der Natur.²⁷³ Zu ihnen gehört aber auf der anderen Seite ebenso die traditionalistische Borniertheit der Dorfbewohner.

Hauke gesteht seine Schuld an der Katastrophe selbst ein. Ein Bekenntnis zu ihr legt er ab, nachdem er die Deicharbeiter beim Durchstechen des neuen Deiches gestoppt hat:

²⁷¹ Vgl. Volker Hoffmann, „Theodor Storm: Der Schimmelreiter. Eine Teufelspaktgeschichte als realistische Lebensgeschichte“, in: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts, Band II*, Stuttgart 1990, S. 333-370; Annette Krech, *Schauererlebnis und Sinn Gewinn. Wirkungen des Unheimlichen in 5 Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main et al. 1992, S. 131-172.

²⁷² Vgl. Winfried Freund, „Heros oder Dämon? Theodor Storms: ‚Der Schimmelreiter‘ (1888)“, a. a. O., S. 196. Dazu auch ders., „Der Bankrott des Egoismus. Bürgerliche Krisenerfahrung in der Altersnovelle ‚Der Schimmelreiter‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Theodor Storm*, Stuttgart 1987, S. 136-162.

²⁷³ Vgl. Winfried Freund, „Heros oder Dämon? Theodor Storms: ‚Der Schimmelreiter‘ (1888)“, a. a. O., S. 242 f..

Des Reiters Augen flogen scharf nach allen Seiten; in seinem Kopfe wühlten die Gedanken: Was hatte er für Schuld vor Gottes Thron zu tragen? – Der Durchstich des neuen Deichs – vielleicht, sie hätten's fertig gebracht, wenn er sein Halt nicht gerufen hätte; aber – es war noch eins, und es schoß ihm heiß zu Herzen, er wußte es nur zu gut – im vorigen Sommer, hätte damals Ole Peters' böses Maul ihn nicht zurückgehalten – da lag's! Er allein hatte die Schwäche des alten Deichs erkannt; er hätte trotz alledem das neue Werk betreiben müssen: „Herr Gott, ja, ich bekenn es“, rief er plötzlich laut in den Sturm hinaus, „ich habe meines Amtes schlecht gewartet.“ (751)

Außerdem erkennt Hauke seine doppelte Schuld: Zum einen hatte er es in einem Moment der Schwäche aufgegeben, gegen den sich unablässig weiterwühlenden Priel und gegen die Passivität der Leute anzukämpfen, und hatte dadurch den alten Deich vernachlässigt; zum anderen ist der alte Deich nur gebrochen, weil der Deichgraf zu stolz war, den Durchstich an seinem neuen Deich zuzulassen, obgleich er selbst wusste, dass dies die einzige Möglichkeit gewesen wäre, den alten Koog und Deich zu schützen.²⁷⁴

Chowanietz nennt drei Faktoren für den Untergang des Deichgrafen und stellt dabei dessen ‚Schuld‘ als menschliche Schwäche dar: Hauke Haien scheitere an der Ignoranz seiner Mitbürger, der Unüberwindbarkeit des Meeres, vor allem aber an seinen eigenen, ihm als Menschen mitgegebenen Schwächen: seinem übermäßigen Ehrgeiz, seinem übersteigerten Selbstbewusstsein, seinem Stolz, seiner Eitelkeit und schließlich seinem Willen zur Macht. Dieser Wille sei nicht politischen Ursprungs, vielmehr, nach Haukes Ansicht, die notwendige Voraussetzung, um der Gemeinschaft dienen zu können.²⁷⁵

Storm selbst scheint seiner Hauptfigur mildernde Umstände zuzubilligen, wenn er sich in einem auf den 7. April 1888 datierten Brief an den Soziologen Ferdinand Tönnies über die Schuld des Deichgrafen mit folgenden Worten äußert:

Wenn die Katastrophe aus der Niederlage des Deichgrafen im Kampfe der Mei-

²⁷⁴ Vgl. Birgit Reimann, *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung*, a. a. O., S. 216.

²⁷⁵ Vgl. Siegfried Chowanietz, *Jung und Alt im Konflikt*, a. a. O., S. 265.

nungen stärker hervorgehoben würde, so würde seine Schuld wohl zu sehr zurücktreten. Bei mir ist er körperlich geschwächt, des ewigen Kampfes müde und so läßt er einmal gehen, wofür er sonst stets im Kampf gestanden; es kommt hinzu, daß seine zweite Besichtigung bei heller Sonne die Sache weniger bedenklich erscheinen läßt. Da aber, während Zweifel und Gewissensangst ihn umtreiben, kommt das Verderben. Er trägt seine Schuld, aber eine menschlich verzeihliche.²⁷⁶

Folgt man diesem Selbstkommentar des Autors, so kommt man zu dem Schluss, dass der Deichgraf versage, weil er sich einmal auf seinen Widersacher Ole Peters verlasse, der ihn kurzzeitig überzeugt, dass der Deich nicht reparaturbedürftig sei:

„Ich will’s dir sagen, Deichgraf“, sagte Ole Peters und stemmte beide Arme auf, „dein neuer Koog ist ein fressend Werk, was du uns gestiftet hast! Noch laboriert Alles an den schweren Kosten deiner breiten Deiche; nun frißt er uns auch den alten Deich, und wir sollen ihn verneuen! – Zum Glück ist’s nicht so schlimm; er hat diesmal gehalten und wird es auch noch ferner tun! Steig nur morgen wieder auf deinen Schimmel und sieh es dir noch einmal an!“ (738)

Haukes Nachgiebigkeit gegenüber seinem Widersacher wird im Text wiederum auf seine Krankheit zurückgeführt:

Hauke war aus dem Frieden seines Hauses hierher gekommen; hinter den immerhin noch gemäßigten Worten, die er eben hörte, lag – er konnte es nicht verkennen – ein zäher Widerstand, ihm war, als fehlte ihm dagegen noch die alte Kraft. „Ich will tun, wie du es rätst, Ole“, sprach er; „nur fürcht ich, ich werd es finden, wie ich es heut gesehen habe.“ (738)

Die Stellungnahme des Autors zur Verantwortung von Hauke für die Katastrophe sollte seine Leser und Interpreten selbstverständlich nicht davon abhalten, den Fragen nach der Ursache der Niederlage des Deichgrafen und nach seiner Schuld an der Katastrophe aus anderen Blickwinkeln nachzugehen. Festzuhalten ist auf jeden Fall, dass der alte Deich nach einer althergebrachten Architektur erbaut worden ist. Der neue Deich wird hingegen nach einem modernen Baumuster erbaut. Der gemäß der Tradition erbaute

²⁷⁶ Heinrich Meyer, „Theodor Storm und Ferdinand Tönnies“, in: *Monatshefte für deutsche Literatur*, 32 (1940), S. 355-380, zitiert nach: „Stellenkommentar“, a. a. O., S. 1084.

Deich ist steil und hat einen offenen Priel. Der alte Deich ist mehrmals durch Flutkatastrophen zerstört und immer wieder rekonstruiert worden. (vgl. 707) Bei seinem Bau ist seinerzeit ein Menschenopfer gebracht worden, um Deich und Koog vermeintlich widerstandsfähiger zu machen.

Mit der Konstruktion eines abgeflachten Deiches geht es dem jungen und nonkonformistischen Deichgrafen darum, eine Innovation in die Tradition des Deichbaus einzuführen. Dazu würde auch gehören, den Priel zu schließen, was bisher als Tabu betrachtet worden ist. (vgl. 692/721 f.) Der Deichgraf lässt jedoch seinen neuen abgeschrägten Deich an den alten steilen Deich anschließen, anstatt das ganze System auf einmal zu sanieren. Bei diesem Verfahren ergibt sich ein Nebeneinander heterogener Elemente. So kann es nicht ausbleiben, dass an der Verbindungsstelle zwischen altem und neuem Deich, an der Fuge zwischen dem alten Deich und dem nunmehr gestopften Priel Schäden entstehen, die für das Dorf lebensbedrohlich sind. Diese Problematik entgeht Hauke Haien nicht:

Schon war er unten von der Süd-Ostecke aus auf dem neuen Deich herumgeritten, und es war Alles wohl erhalten; als er aber an die Nord-Ostecke gekommen war, dort wo der neue Deich auf den alten stößt, war zwar der erstere unversehrt, aber wo früher der Priel den alten erreicht hatte und an ihm entlang geflossen war, sah er in großer Breite die Grasnarbe zerstört und fortgerissen und in dem Körper des Deiches eine von der Flut gewühlte Höhlung, durch welche überdies ein Gewirr von Mäusegängen bloßgelegt war. (735)

Aber mit Zufriedenheit stellt der Deichgraf fest, dass sein Deich der Gewalt der Elemente widerstehen werde:

Da warf er [Hauke Haien, A. A.] seine Augen seitwärts nach dem neuen Koog; um ihn schäumte das Meer; aber in ihm lag es wie nächtlicher Friede. Ein unwillkürliches Jauchzen brach aus des Reiters Brust: „Der Hauke-Haiendeich, er soll schon halten; er wird es noch nach hundert Jahren tun!“ (751 f.)

Diese Prophezeiung wird durch den weiteren Verlauf bestätigt, wie er in Storms Novelle inszeniert ist. Die Verbindungsstelle zwischen dem alten und dem neuen Deich erweist sich dort als Bruchstelle zwischen Tradition und Moderne. Dass die Kollision zwischen Alt und Neu bis in die Erzählzeit des inneren Rahmens der Novelle nicht bewältigt werden konnte, zeigt der Schaden, der in der Erzählgegenwart an derselben Stelle entsteht. Er

erscheint in der Tat dort, „wo der Hauke-Haienkoog beginnt.“ (678)

Die Ursache für diese Katastrophe entspringt aus einem Zusammenwirken unterschiedlicher Faktoren, letztlich aber aus dem Konflikt zwischen cartesianischen und mythischen Denkweisen. Es kristallisiert sich heraus, dass das Scheitern des Deichgrafen vor allem das Scheitern eines Nebeneinanders von beiden Denkweisen ist, von einem cartesianisch-logischen und einem volksmäßig-mündlichen Wissen.

Die Zerstörung des alten Deiches ist unter anderem auf den ‚traditionalistischen Fundamentalismus‘ der Dorfbewohner zurückzuführen, die sich ganz und gar erneuerungsunwillig zeigen. Und wenn, auf der andern Seite, Hauke Haien bei der Flutkatastrophe zugrunde geht, so besteht doch *sein* Deich die erste große Bewährungsprobe. Diese Tatsache besiegelt in der Novelle allerdings nicht die pure Überlegenheit eines cartesianischen Denkens über den Volksglauben. Das Widerstehen des neuen Deiches indiziert den Sieg der Modernisierung über die Starrheit der Tradition. Doch lässt sich der tragische Untergang des Deichgrafen samt Weib und Kind auf einen ‚rationalistischen Fundamentalismus‘ Haukes zurückführen, darauf, dass dieser sich überheblich und kompromisslos über die Tradition hinwegsetzt.

Im Angesicht der Katastrophe erkennt Hauke resignierend die Grenzen der Macht des Menschen über die Natur: „[D]en Reiter aber wollte es überfallen, als sei hier alle Menschenmacht zu Ende; als müsse jetzt die Nacht, der Tod, das Nichts hereinbrechen.“ (748) Dass der Deichgraf sich das Leben nimmt, indem er sich in den Bruch stürzt, ist in diesem Zusammenhang, wie Birgit Reiman meint, das Zeichen einer Verzweiflung,

die vielleicht auch der Erkenntnis entspringt, daß der menschlichen Vernunft gegenüber einer unberechenbaren und daher unlogisch und vorrational erscheinenden Dimension der Natur Grenzen gesetzt sind.²⁷⁷

Ich habe versucht herauszuarbeiten, wie im *Schimmelreiter* ein modernes wissenschaftlich-technisches Wissen des Deichgrafen Hauke Haien mit dem mythischen Wissen der Marschleute in Konflikt gerät. Im folgenden Abschnitt möchte ich auf das soziale und moralische Wissen eingehen, das

²⁷⁷ Birgit Reimann, *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung*, a. a. O., S. 217.

sich als „intrinsektes Wissen“ der Novelle aus dem Verhalten der Figuren ablesen lässt.

3.2 Zu einem ‚intrinseken‘ Wissen der Novelle

Bei der Untersuchung eines intrinseken Wissens in der Novelle beschränke ich mich auf drei Hauptfiguren, auf Hauke Haien selbst, seine Frau Elke und seinen Widersacher Ole Peters.

3.2.1 Hauke Haiens Nonkonformismus

Von Kindheit an zeigt sich bei Hauke ein sozialer Nonkonformismus, denn „sein Wissen hatte er sich, wenn auch von Kindesbeinen an, nur selber ausgesonnen“ (639). Seine Erwartungen entsprechen nicht denen seines Vaters. Deshalb kann er auch von ihm nicht viel lernen. Dass Haukes Mutter in der Novelle unerwähnt bleibt, ist ein Hinweis darauf, dass sie keine wichtige Rolle in Haukes Erziehung gespielt habe. Seine Sozialisation führt jedenfalls zu dem Ergebnis, dass Hauke zu einem Eigenbrötler wird.

Hauke hat die Gewohnheit, seine Zeit ‚mutterseelenallein‘ auf dem Deich zu verbringen. (vgl. 643) Wenn er sich manchmal in einer Gruppe befindet, sucht er so schnell wie möglich einen Vorwand, um sich zu isolieren. Von einer solchen Selbstisolierung wird zum Beispiel berichtet, als vom Wasser angetriebene Leichen von Hauke, seinem Vater und anderen Dorfbewohnern beobachtet werden:

Hauke stand schweigend daneben; aber sobald er konnte, schlich er sich auf den Deich hinaus; es war nicht zu sagen, wollte er noch nach weiteren Toten suchen, oder zog ihn nur das Grauen, das noch auf den jetzt verlassenen Stellen brüten mußte. Er lief weiter und weiter, bis er einsam in der Öde stand, wo nur die Winde über den Deich wehten, wo nichts war als die klagenden Stimmen der großen Vögel, die rasch vorüberschossen. (644)

An seinen ehemaligen Schulkameraden zeigt Hauke kein Interesse: „Mit denen zu verkehren, die mit ihm auf der Schulbank gesessen hatten, fiel ihm nicht ein; auch schien es, als ob ihnen an dem Träumer nichts gelegen sei.“ (643)

Das, was Hauke von seinen Mitmenschen entfernt, ist vor allem seine außergewöhnliche Begabung im Rechnen. Aufgrund seiner ebenso überraschenden wie einleuchtenden Kritik an dem zu steilen Deich wird er von seinem Vater als „Wunderkind aus Lübeck“ (642) bezeichnet. Hauke hält den Deichgrafen für einen „Dummkopf, dumm wie 'ne Saatgans“ (651), und „er wiederholte es sich mehr als zu oft, er sei der rechte Mann, wenn's einen neuen Deichgrafen geben müsse“ (679 f.). Nachdem ihm mit Hilfe seiner Frau die herausragende Position zugefallen ist, gibt er dieser zu verstehen: „Du sollst mich wenigstens nicht umsonst zum Deichgrafen gemacht haben, Elke; ich will ihnen zeigen, daß ich einer bin!“ (693) Dieses Streben nach Ansehen verschärft eher die Distanz zwischen Hauke und den Dorfbewohnern, bei denen er wenig Sympathien gewinnen kann, weil er nicht gewillt ist, ihre Bräuche und Denkweisen zu berücksichtigen. Als er die Opferung eines Hundes verhindert, die nach einer alten Tradition den Deich haltbar machen soll, können die Arbeiter ihren Hass gegen ihn nur schwerlich verheimlichen:

„Oho!“ erscholl es; aus einem Dutzend Kehlen war der Laut gekommen, und der Deichgraf gewahrte ringsum grimmige Gesichter und geballte Fäuste; er sah wohl, daß das keine Freunde waren. (722)

Auch im „Konventikel“ wird über den Deichgrafen abfällig geredet. (vgl. 717)

Die Dorfbewohner fühlen sich mit dem neuen Deich nicht verbunden, weil er nicht gemäß ihrer Tradition gebaut wurde. Für sie ist die neue Errungenschaft nur ‚der Hauke-Haien-Koog‘, eine Bezeichnung, die aber Hauke gut gefällt und sein Geltungsbedürfnis befriedigt:

Der Schimmel ging in stolzem Galopp; vor seinen Ohren aber summt es: „Hauke-Haienkoog! Hauke-Haienkoog!“ In seinen Gedanken wuchs fast der neue Deich zu einem achten Weltwunder; in ganz Friesland war nicht seinesgleichen! Und er ließ den Schimmel tanzen; ihm war, er stünde inmitten aller Friesen; er überragte sie um Kopfhöhe, und seine Blicke flogen scharf und mitleidig über sie hin. (725)

Haukes Nonkonformismus lässt sich auf seine Ichbezogenheit, auf seine Hybris und auf seinen rücksichtslosen Rationalismus zurückführen. Hauke wird daher von der Dorfgemeinschaft geschnitten. Einer der Drahtzieher

der Verleumdungskampagne gegen Hauke ist der ehemalige Großknecht Ole Peters.

3.2.2 Ole Peters als Personifizierung bäuerlicher Ressentiments

Seit Beginn seines Dienstes als Kleinknecht beim Deichgrafen ist Hauke mit der Unfreundlichkeit des Großknechts Ole Peters konfrontiert. Dabei entsteht eine Zwietracht zwischen den beiden Knechten, die im Laufe der Zeit immer stärker wird. (vgl. 657) Von Anfang an hegt Ole Peters keine Sympathie für den Hauke, weil sich der neue Kleinknecht im Gegensatz zu seinem Vorgänger nicht unterdrücken und ausnutzen lässt:

Einer freilich war im Hause, für den er nicht der Rechte zu sein schien; das war der Großknecht Ole Peters, ein tüchtiger Arbeiter und ein maulfertiger Geselle. Ihm war der träge, aber dumme und stämmige Kleinknecht von vorhin besser nach seinem Sinn gewesen, dem er ruhig eine Tonne Hafer auf den Rücken hatte laden und den er nach Herzenslust hatte herumstoßen können. Dem noch stilleren, aber ihn geistig überragenden Hauke vermochte er in solcher Weise nicht beizukommen; er hatte eine gar zu eigne Art, ihn anzublicken. Trotzdem verstand er es, Arbeiten für ihn auszusuchen, die seinem noch nicht gefesteten Körper hätten gefährlich werden können. (656)

Indem Hauke dem Deichgrafen die Augen für die Schwächen des vorhandenen Deiches öffnet, legt er die Inkompetenz der Deichbauer offen, die ihn errichtet haben. Ole Peters nutzt diese Kritik als Gelegenheit, um im Dorf Antipathien gegen den „verfluchten Schreiberknecht“ (657) zu schüren, scheitert damit aber bei denen, die Haukes Leistungen eher aus einer pragmatischen Sicht beurteilen:

Hauke hatte scharfe Augen und unterließ es nicht, wenn sie beisammen saßen, das Eine oder Andere von schädlichem Tun oder Unterlassen in Deichsachen dem Alten vor die Augen zu rücken, und da dieser sie nicht immer schließen konnte, so kam unversehens ein lebhafterer Geschäftsgang in die Verwaltung, und die, welche früher im alten Schlendrian fortgesündigt hatten und jetzt unerwartet ihre frevlen oder faulen Finger geklopft fühlten, sahen sich unwillig und verwundert um, woher die Schläge denn gekommen seien. Und Ole, der Großknecht, säumte nicht, möglichst weit die Offenbarung zu verbreiten und dadurch gegen Hauke und seinen Vater, der doch die Mitschuld tragen mußte,

in diesen Kreisen einen Widerwillen zu erregen; die Anderen aber, welche nicht getroffen waren, oder denen es um die Sache selbst zu tun war, lachten und hatten ihre Freude, daß der Junge den Alten doch einmal etwas in Trab gebracht habe. (661)

Dass Ole Peters' Ressentiment gegenüber dem jungen Hauke von den Dorfbewohnern zunächst nicht geteilt wird, zeigt sich beim ‚Eisbosseln‘. So kann Hauke, von der Dorfgemeinschaft unterstützt, gegen Ole Peters' Willen an dem Spiel teilnehmen. (vgl. 663 ff.) Erst als er sein Amt als Deichgraf antritt, verbreitet sich Ablehnung ihm gegenüber, weil er auf die Einstellungen und Wünsche der Gemeinschaft keine Rücksicht nimmt. Seine Frau Elke gehört zu den wenigen Leuten, die dem Deichgrafen Hauke geneigt sind.

3.2.3 Elke Volkerts als Verkörperung einer weiblichen Lebensklugheit

Elke Volkerts, die Tochter des Deichgrafen, wird in der Novelle als kluge Frau dargestellt. Nicht nur Hauke erkennt ihre Klugheit, sondern auch der Pastor. Bei der heftigen Diskussion, ob Hauke Deichgraf werden dürfe, meldet sich Elke zu Wort, obwohl eine derartige Diskussion nur unter älteren Männern stattzufinden pflegt. Der Pastor erteilt ihr die Erlaubnis zum Sprechen mit folgendem Sprichwort: „Weisheit von hübschen Mädchenlippen hört sich allzeit gut!“ (686) Durch ihre Einmischung in die Diskussion rückt eine Lösung näher:

Das Mädchen ließ ihre dunklen Augen noch einmal zur Seite gehen, als ob sie wegen überflüssiger Ohren sich versichern wolle: „Eurer Gnaden“, begann sie dann, und ihre Brust hob sich in stärkerer Bewegung, „mein Pate, Jewe Manners, sagte Ihnen, daß Hauke Haien nur etwa zwanzig Demath im Besitz habe; das ist im Augenblick auch richtig, aber sobald es sein muß, wird Hauke noch um so viel mehr sein eigen nennen, als dieser, meines Vaters, jetzt mein Hof, an Demathzahl beträgt; für einen Deichgrafen wird das zusammen denn wohl reichen.“ (ebd.)

Sie heiratet Hauke, und so kann dieser Deichgraf werden. Trotz ihrer bedeutenden Rolle bei Haukes Ernennung zum Deichgrafen läßt Elke ihrem Mann stets freie Hand. Sie diskutiert gern mit ihm über das Projekt eines

neuen Deiches und gibt ihm Ratschläge. Sie überlässt es aber ihrem Ehemann, nach eigenem Gutdünken zu handeln:

Sie hatte sich vor ihm niedergehuckt und ihn sorgvoll angeblickt; nun erhob sie sich mit einem Seufzer: „Ich muß weiter zu meinem Tagewerk“, sagte sie, und ihre Hand strich langsam über seine Wange; „tu du das deine, Hauke!“ (693)

Als Hauke mit einem ‚alten Schimmel‘ nach Hause zurückkehrt, gibt er seiner Frau zu verstehen, er habe diesen sehr billig kaufen können. Sie antwortet ihm darauf mit dem folgenden lebensklugen Spruch: „[D]as Wohlfeilste ist auch meist das Teuerste.“ (701) Dieser Spruch bewahrheitet sich dadurch, dass durch dieses Tier der Deichgraf Hauke Haien mit dem Teufel identifiziert wird und sich eine „abergläubische Furcht vor ihm“ (722) verbreitet. Dies untergräbt vollends die schon labile Stellung des Deichgrafen.

Elke spielt sozusagen die Rolle einer Vermittlerin zwischen Hauke und der Dorfgemeinschaft. Sie weiß, dass ihr Mann jede Form von „Aberglauben“ verabscheut. Als sie in der Küche die Mägde beim „abergläubigen Geschwätz“ erwischt, erzählt sie ihrem Mann das nicht weiter, sondern warnt die Mägde:

„Die Erzählerin verstummte plötzlich; keine der Mägde hatte bemerkt, daß die Hausfrau in die Küche getreten war. ‚Was redet ihr da?‘ sprach diese. ‚Laßt das den Wirt nicht hören!‘“ (743)

Sie hält trotz aller Widrigkeiten zu ihrem Mann und liebt ihn bis in den Tod hinein. Neben Haukes Vater ist sie die einzige Person, die Hauke bedingungslos liebt.

Abschließende Bemerkungen

Der erzählende Schulmeister bekommt in Storms Novelle die Aufgabe zugewiesen, die Sage vom Schimmelreiter gleichsam zu entzaubern. Er entledigt sich dieser Aufgabe, indem er die Sage auf eine einfache historische Begebenheit reduziert, in der sich die Menschen, die einander die Sage erzählen und sie so von Generation zu Generation überliefern, nicht mehr wiedererkennen. Diese ‚Entzauberungs-Strategie‘ beruht nach Ansicht des aufgeklärten Schulmeisters auf einer ganzen „Kunst“ (639). Doch bei die-

ser handelt es sich um eine individuelle Kompetenz, während die traditionale Oralität, als Gemeingut, von namenlosen Erzählern getragen wird.

Obgleich der Deichgraf im inneren Rahmen der Novelle der Erzählkompetenz des Schulmeisters misstraut, erkennt er doch an, dass dieser unter den anwesenden Dorfbewohnern derjenige sei, der die Geschichte noch am besten erzählen könne. Der Schulmeister wird also eher in Ermangelung eines geeigneteren Geschichtenerzählers zum Erzählen aufgefordert. Somit wird die Schimmelreiter-Sage nicht entsprechend der volkstümlichen Version erzählt, also nicht so, wie sie des Deichgrafen „alte Wirtschafterin“ erzählen würde. Die Volkssage wird vielmehr durch einen mündlich erzählenden Schulmeister im doppelten Sinn des Wortes ‚aufgehoben‘: Sie wird erzählend aufbewahrt beziehungsweise überliefert, aber um den Preis ihrer Problematisierung durch ein aufgeklärtes Bewusstsein. Diese Tatsache scheint nur die Auffassung zu bestätigen, dass mündliches Erzählen nicht statisch sei, dass es sich entwickle. Aber der vom Schulmeister bezüglich der Erzähltradition demonstrierte Paradigmenwechsel rührt nicht von einem sozialen Konsens her. Daher stellt sein Erneuerungsversuch eher eine Gefährdung der mündlichen Überlieferung dar.

Mit seiner Novelle *Der Schimmelreiter* reflektiert Theodor Storm das schwierige Nebeneinander von traditionellen und modernen Einstellungen und Lebensformen in Modernisierungsprozessen. Seine Entscheidung für ein Geschehen, das in einer ländlichen Umgebung spielt, und für einen volkstümlichen Stoff lässt sich als Versuch deuten, die im Sog der Modernisierung verlorengelassene Tradition zu vergegenwärtigen und sie als Gegenkultur zu der immer mehr durch technische Entwicklungen geprägten Welt des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts zur Geltung zu bringen. Dadurch lenkt der Autor die Aufmerksamkeit seiner Leser auf Ambivalenzen der Moderne.

Mit seiner späten Novelle *Der Schimmelreiter* zeigt Storm, wie problematisch ein Modernisierungsprozess sei, der die Tradition rigoros missachte. Ein wissenschaftlich-technisches Wissen, das das lokal und mündlich überlieferte Wissen nicht berücksichtigt, zerstört lokale Lebensformen.

Die Einbeziehung eines mündlichen Erzählens, vor allem aber ein gelin-

gendes Miteinander von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Storms Novelle verweisen darauf, dass eine Vermittlung von Tradition und Moderne nicht unmöglich sei. Indem der Autor einen aufgeklärten Schulmeister ein vormodernes unaufgeklärtes Wissen zurückweisen lässt, hält er selbst mit seiner Novelle dieses Wissen fest. Dabei gibt er zu verstehen, dass Modernisierungen – so überzeugend sie der Sache nach auch sein mögen – nicht ohne Rücksicht auf lokale Verhaltensmuster und Mentalitäten durchgesetzt werden sollten.

Zu einigen Aspekten eines mündlichen Erzählens in Uwe Johnsons Roman *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Ein Ausblick

Einleitendes

Uwe Johnson (1934-1984) war wegen der Motive und Themen seiner Romane in der deutschen Literatur der 1960er Jahre als ‚Dichter der deutschen Teilung‘ abgestempelt.²⁷⁸ So war der aus Mecklenburg stammende Autor auf der Suche nach einer neuen Schreibweise und Thematik, als er sich zwischen 1966 und 1968 in New York aufhielt.²⁷⁹ Dieser Aufenthalt wirkte maßgeblich auf die Entwicklung des Stoffes und auf die Struktur seines vierbändigen tagebuchähnlichen und zugleich chronikhaften Romanzyklus *Jahrestage*.²⁸⁰ In einem auf den 25. März 1971 datierten Brief an seinen Verleger Siegfried Unseld erläutert Johnson den Titel seines Romans wie folgt:

Es sind Tage eines Jahres im Leben einer Person Gesine Cresspahl auf der Ebene familiären, beruflichen, städtischen Alltags zu unserer Zeit, in New York. Es sind zum anderen wiederholte Tage, Jahrestage (erwarteter Maßen nicht Jubiläen) aus der Vergangenheit der Person, im Mecklenburg des Grossdeutschen Reiches. Es ist demnach ein Bestandteil des Versuchs, dass eine der wichtigsten Funktionen des Erzählens, die Erinnerung, in ihren Wirkungen vorgeführt wird, also wie sie so genannte Fakten beschädigt, verunstaltet, mindert, verschönt und in der unwahrscheinlichen Version zuverlässig reproduziert.²⁸¹

²⁷⁸ Vgl. Uwe Johnson, „Einführung in die *Jahrestage*“, in: Michael Bengel (Hrsg.), *Johnsons Jahrestage*, Frankfurt am Main 1985, S. 15-27, hier S. 15 f.

²⁷⁹ Vgl. ebd. S. 18; siehe auch: Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons. Jahrestage und andere Prosa*, Frankfurt am Main 1997, S. 211.

²⁸⁰ Uwe Johnson, *Jahrestage 1. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. 20. August 1967 – 20. Dezember 1967*, Frankfurt am Main 1970; ders., *Jahrestage 2. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Dezember 1967 – April 1968*, Frankfurt am Main 1971; ders., *Jahrestage 3. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. April 1968 – Juni 1968*, Frankfurt 1973; ders., *Jahrestage 4. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Juni 1968 – August 1968*, Frankfurt am Main 1983. Zitate sowie Seitenzahlen, die im Text angegeben werden, beziehen sich auf diese Ausgabe.

²⁸¹ Eberhard Fahlke/Raimund Fellingner (Hrsg.), *Uwe Johnson-Siegfried Unseld. Der*

Innerhalb des Romans inszeniert Johnson Gespräche, in denen die aus der mecklenburgischen Provinz Jerichow (DDR) nach New York (USA) ausgewanderte Bankangestellte Gesine Cresspahl ihrer Tochter Tag für Tag ihren Berufsalltag, ihre Pläne und ihre Familiengeschichte erzählt. Parallel dazu diskutiert die Mittdreißigerin und allein erziehende Mutter mit ihrer Tochter über das in der Zeitung *New York Times* berichtete Weltgeschehen. Die weibliche Hauptfigur Gesine, die in Johnsons erstveröffentlichtem Roman *Mutmaßungen über Jakob*²⁸² 1953 die DDR verläßt, lebt nun, 1967, seit sechs Jahren mit ihrer zehnjährigen Tochter Marie in New York. Berichtet wird von ihrem gegenwärtigen Alltag. Parallel dazu erzählt sie selber ihrem Kind Marie die Geschichte ihrer Eltern. Gesines Mutter Lisbeth, geborene Papenbrock, verrät 1920, als vierzehnjährige Tochter eines Gutspächters, während des ‚Kapp-Putsches‘ ein Waffenversteck im elterlichen Haus. Infolge dieses Vorfalls zieht die Familie Papenbrock 1922 in die mecklenburgische Provinz Jerichow. Dorther stammt Heinrich Cresspahl, der spätere Ehemann von Lisbeth. Der in England lebende Kunsttischler lernt Lisbeth 1931 bei einem Heimatbesuch kennen. Sie heiraten noch im selben Jahr, und er nimmt sie mit nach England. Lisbeth, die sich in England nicht zu Hause fühlt, reist kurz vor der Geburt ihrer Tochter Gesine im März 1933 nach Jerichow zurück, wohin ihr ihr Ehemann später folgt. Verzweifelt und geplagt von Schuldgefühlen über die Verbrechen des Nazi-Regimes begeht sie Selbstmord. Gesine freundet sich mit dem Eisenbahner Jakob Abs an, der seit dem Krieg Zuflucht bei den Cresspahls gefunden hat. Ab 1952 studiert Gesine Anglistik an der Universität Halle. Mit Jakobs Hilfe flieht sie aus der DDR in die BRD, studiert weiter und arbeitet für die NATO. Jakob besucht sie 1956 in Düsseldorf. Nach seiner Rückkehr in die DDR erleidet er einen tödlichen Unfall.²⁸³ Im Jahr darauf kommt Marie als Jakobs und Gesines Tochter zur Welt. 1961 folgt Gesine einem Angebot, als Bankangestellte nach New York zu gehen. Dort trifft sie ihren Landsmann Dietrich Erichson („D. E.“) wieder, den sie

Briefwechsel, Frankfurt am Main 1999, S. 663f.

²⁸² Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main 1959.

²⁸³ Bei den „Mutmaßungen über Jakob“ in Johnsons gleichnamigem Roman von 1959 handelt es sich u. a. um diesen tödlichen Unfall.

1953 zum ersten Mal im Flüchtlingslager Marienfelde in Westberlin gesehen hat. Beide freunden sich an, aber Gesine reagiert zurückhaltend auf einen Heiratsantrag von Dietrich.

Viele Rückblicke der *Jahrestage* auf Johnsons frühere Werke machen diese fast zweitausend Seiten lange Tetralogie zum „Zentrum seines Gesamt-schaffens“, denn „nach Umfang und künstlerischem Rang“ als Johnsons „überragendes Hauptwerk“ gefeiert, integrieren sie nach Norbert Mecklenburg stofflich und thematisch die meisten übrigen literarischen Arbeiten des Autors.²⁸⁴ Die *Jahrestage* seien damit, so Christoph Sahner, als „Summe seines Gesamtwerks“ anzusehen.²⁸⁵

Literaturkritik und Literaturwissenschaft sehen Johnsons Vorbilder unter den Realisten des neunzehnten Jahrhunderts. So gelten unter anderem Theodor Fontane, Gottfried Keller und Wilhelm Raabe als diejenigen Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts, die seine Schreibweise beeinflusst haben.²⁸⁶

²⁸⁴ Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 210.

²⁸⁵ Christoph Sahner, „Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 8, München 1990, S. 824-827, hier S. 825.

²⁸⁶ Vgl. Christoph Sahner, „Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl“, a. a. O., S. 827. ‚Realismus‘ und ‚Moderne‘ würden, so Christa Bürger, bei der Untersuchung von Johnsons *Jahrestagen* als einander entgegengesetzte Kategorien betrachtet: „Der Realismus (Intention: Zeitkritik) wird ins 19. Jhd. verwiesen, der moderne Roman festgelegt auf die Intention der Traditionskritik, d.h. die Auflösung der traditionellen Romanform. Das Verdikt gegen Johnson lautet demnach ‚Unentschiedenheit zwischen Moderne und Realismus‘.“ Christa Bürger, *Uwe Johnson: der Erzähler*, in: Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main 1988, S. 353-383, hier S. 359. Uwe Johnsons ‚Realismus‘ distanziert sich unter verschiedenen Gesichtspunkten vom ‚epischen Realismus‘ des neunzehnten Jahrhunderts. Im ‚Regionalismus‘ der *Jahrestage* sieht Mecklenburg indessen auch Übereinstimmungen zwischen Johnsons Realismus und dem ‚epischen Realismus‘. Vgl. Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein/Taunus 1982; ders., *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 210. Die *Jahrestage* weisen nach Mecklenburg Aspekte sowohl des epischen Realismus als auch des ‚modernen‘ Romans auf. Aus diesem Grunde bezeichnet Mecklenburg Johnson auch als ‚modernen Realisten‘. Vgl. Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, a. a. O., S.224. Mir geht es aber nicht darum, das Werk unter dem Gesichtspunkt zu diskutieren, inwieweit es „Realismus“ und „Moderne“ miteinander verbinde, sondern darzustellen, wie es sich, als moderner Roman, auf eine traditionale

Die mündliche Erzähltechnik in *Jahrestage* ist in verschiedenen literaturwissenschaftlichen Studien mit großem Interesse registriert worden. Christa Bürger zufolge sind die *Jahrestage* durch den Duktus eines mündlichen Erzählens bestimmt.²⁸⁷ Matthias Wilde schränkt das insofern ein, als er meint, Johnsons Text ähnele „allenfalls gesprochener Sprache“, auch wenn Johnson dabei „die Form gesprochener Sprache und den archaischen Stil der Bibel“ imitiere.²⁸⁸ Wilde sieht mithin in Johnsons Text eine artifizielle Mündlichkeit. Für Fritz J. Raddatz sind die *Jahrestage* „eins der grandiosen Literatur-Werke des letzten Viertels unseres Jahrhunderts“, ein „Riesenepos“, ein „Märchen aus Geschichte und Geschichten“.²⁸⁹

Intendiert ist in diesem meine Analysen abschließenden „Ausblick“ nicht eine umfassende Auseinandersetzung mit den *Jahrestagen*. Vielmehr versuche ich, anhand einiger Aspekte des mündlichen Erzählens in diesem bedeutenden zeitgenössischen Roman darzulegen, wie dieses keineswegs aufgehört habe, in der deutschsprachigen Literatur eine strukturtragende Rolle zu spielen.

1. Zur Stilisierung eines mündlichen Erzählens in *Jahrestage*

Darauf, dass Johnson in *Jahrestage* eine Erzähltechnik verwende, die an die eines mündlichen Erzählens erinnere, ist wiederholt hingewiesen worden. Im Folgenden möchte ich diese Erzähltechnik anhand einiger Textpassagen und an der Gesamtstruktur des Textes herausarbeiten.

1.1 Erzählsituation und Roman-Struktur

Die Johnson-Forschung hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, wer der Erzähler der *Jahrestage* sei. Für Bernd Neumann, der 1978 die damals vorliegenden ersten drei Bände des Werkes analysiert hat, handelt es sich eindeutig um eine Ich-Erzählung, in der Gesine Cresspahl als Erzählerfigur auftrete. In dieser Erzählsituation sieht Neumann einen ‚Rückfall‘ Johnsons

mündliche Erzählweise stützt.

²⁸⁷ Vgl. Christa Bürger, *Uwe Johnson: der Erzähler*, a. a. O., S. 365.

²⁸⁸ Matthias Wilde, *Analyse der Erzählstruktur von Uwe Johnsons „Jahrestage“*, Berlin 2003, S. 34.

²⁸⁹ Fritz J. Raddatz, *Ein Märchen aus Geschichte und Geschichten*, in: Raimund Fellinger, *Über Uwe Johnson*, Frankfurt am Main 1992, S. 203-221, hier S. 203.

in den Realismus des neunzehnten Jahrhunderts.²⁹⁰ Ingeborg Hoesterey betrachtet die Ich-Erzählung als dominierende Erzählform in *Jahrestage*, wobei aber die Ich-Erzählerin Gesine von dem ‚Genossen Schriftsteller‘ Johnson assistiert werde, den Hoesterey als „Autor-Erzähler“ bezeichnet.²⁹¹ Im Gegensatz zu diesen beiden Positionen sieht Ulrich Fries in der Er-Erzählung die anfängliche und deswegen fundamentale Erzählsituation der *Jahrestage*. Fries schreibt über die Art und Weise, wie die Szenerie des ersten „Jahrestags“ dargestellt werde:

[E]in der erzählten Welt übergeordneter Erzähler, der als Person hier nicht kenntlich wird, beschreibt die Strandszene. Auch wenn die auktoriale Stimme sehr bald zurücktritt und anderen Stimmen bzw. Erzählsituationen Platz macht, markiert sie doch den Rahmen, in den die anderen eingeordnet sind, und wirkt einheitsstiftend.²⁹²

Wie Fries hält auch Bernd Auerochs den ‚Genossen Schriftsteller‘ Johnson, der mit dem realen Schriftsteller Uwe Johnson identifiziert werden könne, für einen auktorialen Erzähler und somit die Er-Form für die grundlegende Erzählsituation in *Jahrestage*.²⁹³

Gemeinsam ist den unterschiedlichen Auffassungen bezüglich der Frage, wer der Erzähler der *Jahrestage* sei, dass sie den Tatbestand von mehr als einer Erzählperspektive konstatieren. Was sie unterscheidet ist jedoch die Bedeutung, die sie der einen oder der anderen Perspektive beimessen.

Die Frage nach dem Erzähler der *Jahrestage* wird im Romantext explizit thematisiert. Im ersten Band heißt es: „*Wer erzählt hier eigentlich, Gesine./ Wir beide. Das hörst du doch, Johnson.*“ (256, H. i. O.) Für Norbert Mecklenburg bedeutet das nicht, daß man es mit zwei ganz unterschiedlichen

²⁹⁰ Vgl. Bernd Neumann, *Utopie und Mimesis. Zum Verhältnis von Ästhetik, Gesellschaftsphilosophie und Politik in den Romanen von Uwe Johnson*, Kronberg 1978.

²⁹¹ Ingeborg Hoesterey, *Die Erzählsituation als Roman. Uwe Johnsons Jahrestage*, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft. Band XVI*, Bern 1983, S. 13-26, hier S. 14.

²⁹² Vgl. Ulrich Fries, *Uwe Johnsons ‚Jahrestage‘*, Göttingen 1990, S. 52.

²⁹³ Bernd Auerochs, *Johnson oder Öffentlichkeit und Erfahrung*, in: Ders., *Erzählte Gesellschaft. Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson*, München 1994, S. 179-250, hier S. 199.

Erzählern zu tun habe. Für ihn handelt es sich hier um einen ‚zweistimmigen‘ Erzähldiskurs, den er als ‚hybrid‘ bezeichnet und so charakterisiert:

Das vom Autor-Erzähler Geschriebene und Geformte und als solches allein von ihm Verantwortete soll *zugleich* als durchlässig erscheinen für die Stimme Gesines, denn allein deren Bewusstsein ist es, auf das es in *Jahrestage* ankommt.²⁹⁴

Im Anschluss an Mecklenburg entwickelt Matthias Wilde seine These einer ‚bipolaren Erzählung‘, einer Bipolarität, die die Gegenwart zweier gleichwertiger Erzähler im Text voraussetze. Wildes Position unterscheidet sich von der Mecklenburgs dadurch, dass er, neben einer Zweistimmigkeit des Erzähldiskurses, im Text stellenweise Gesines eigene Stimme klar und deutlich wahrnimmt. Wildes Analyse zufolge geht es um zwei gegeneinander abgegrenzte, gleichwertige Erzähler. Gesines Stimme dringe nicht durchgängig durch die Stimme des auktorialen Erzählers nur hindurch, vielmehr besitze Gesine auch eine „klare und deutliche, eigenständige Stimme“.²⁹⁵

Einigkeit in den ansonsten unterschiedlichen Auseinandersetzungen um die Frage nach dem Erzähler im Roman besteht darüber, dass mindestens ein identifizierbarer Haupterzähler im Text gegenwärtig sei. In Anlehnung an Wildes Analyse ist es jedoch möglich, innerhalb dieser Erzählsituation aus dem Text eine mündliche Kommunikationssituation herauszuarbeiten: eine ebenfalls identifizierbare zweite Erzählerin, Gesine, erzählt ihrer Tochter Marie aus ihrem Leben.²⁹⁶ Erzählerin und Adressatin befinden sich zur gleichen Zeit am gleichen Ort, und der Referent ihres Gesprächs ist situativ, das heißt orts-, personen- und situationsgebunden.

²⁹⁴ Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst von Uwe Johnson*, a. a. O., S. 223, (H. i. O.). Mecklenburg ist jedoch entgegenzuhalten, dass er Johnson, den ‚Genossen Schriftsteller‘ im Roman, und Johnson, den realen Autor des Werkes, für identisch erklärt.

²⁹⁵ Matthias Wilde, *Analyse der Erzählstruktur von Uwe Johnsons „Jahrestage“*, a. a. O., S.75.

²⁹⁶ Ein solcher Ansatz ermöglicht mir, meine Analyse des Textes auf den Aspekt des mündlichen Erzählens *im* Roman zu beschränken. Dieser auf der Konstellation Gesine-Marie basierende Aspekt wird durch viele andere erzählstrategische Faktoren relativiert, was dem Text eine Komplexität verleiht, die aus einer mimetischen Synthese von mündlicher und schriftlicher Kommunikation entspringt.

Die Komplexität der Erzählperspektive korrespondiert mit der Komplexität der Erzählebenen und darüber hinaus mit der Erzählstruktur und ihrem komplexen Zeitgerüst. Grob gesehen weist der Text zwei ineinander geschachtelte Handlungsebenen auf: eine Gegenwartshandlung (von 21. August 1967 bis zum 20. August 1968), die vor allem den New Yorker Alltag von Gesine und Marie betrifft, und eine Vergangenheitshandlung, die sich in Jerichow abspielt und sich auf die Kindheit sowie auf die Geschichte von Gesines Familie von etwa 1920 bis 1955 bezieht. Dabei entsteht eine besondere Form einer Rahmenerzählung, die die zwei wichtigsten Handlungsorte hervortreten lässt. Mecklenburg erläutert diese Sachlage wie folgt:

Die Zentralfigur Gesine tritt in der Gegenwartshandlung mit ihrem Kind Marie auf, in der vergangenen mit ihren Eltern, vor allem und die längste Zeit mit ihrem Vater Heinrich Cresspahl. Sie macht ihre Tochter erzählend mit ihrer beider Herkunft bekannt. Die zwei Handlungsebenen sind also nach Art einer Rahmenerzählung ineinandergeschachtelt. Die Besonderheit der *Jahrestage*-Form besteht nun darin, daß kein das Ganze umspannender Großrahmen geboten, sondern das Erzählverhältnis von Rahmen und Binnenhandlung Kapitel für Kapitel, also ‚Jahrestag‘ für ‚Jahrestag‘, auf immer neue Weise konstituiert, zugleich aber relativiert wird. Dementsprechend gibt es zwar viele Kapitel, die ausschließlich der New-York-Ebene, aber nur sehr wenige, die gänzlich, ohne Rahmung oder Einschub, der Jerichow-Ebene zugehören. Die narrative Hypotaxe erhält ein parataktisches Gegengewicht, New York- und Jerichow Ebene liegen gleichberechtigt nebeneinander, keine dominiert die andere.²⁹⁷

²⁹⁷ Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 217 f. In seiner Untersuchung der Parataxe in Johnsons Roman stellt Mecklenburg fest, dass eine asyndetische Parataxe nicht nur in den Sprachformen des Romans, sondern darüber hinaus in seiner Kompositionsstruktur vorliegt: „Man könnte in Hinblick auf Johnson von einem ‚parataktischen‘ Erzählen sprechen, das sprachliche Parataxe einschließt, aber als Formprinzip weit über sie hinausgeht.“ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, a. a. O., S. 193. Den Roman bezeichnet Mecklenburg des Weiteren als ein „intermittierende[s], diskontinuierliche[s], ‚asyndetische[s]‘ Erzählen“, das mit Hilfe von ‚Montage‘, ‚Unterbrechung‘, ‚Hiatus‘, ‚Schnitt‘, ‚harter Fügung‘ Leerstellen erzeugt“ (vgl. ebd.). Der Text fängt mit einer digressiven Beschreibung der erzählten Umgebung an. Insbesondere die Gegenwart-Handlungen werden aber nicht teleologisch dargestellt. Die Tatsache, dass die Handlung nicht immer durch kausale Beziehungen verknüpft ist, sondern überwie-

Christoph Sahner beurteilt die Struktur des Textes etwas anders. Er unterscheidet drei Erzählstränge, die sich auf drei Handlungsstränge beziehen: eine erinnerte Vergangenheit, eine erlebte und eine erfahrene Gegenwart. Diese drei Erzählstränge seien parallel geführt und montageartig miteinander verflochten. Auf der Gegenwartsebene lasse sich dabei eine „erlebte Gegenwart“, der Alltag von Mutter und Tochter, von der „erfahrenen Gegenwart“ eines Weltgeschehens unterscheiden, wie es Gesine durch ihre tägliche Lektüre der *New York Times* vermittelt werde.²⁹⁸

Müsste man dann aber nicht auch auf der Vergangenheits-Ebene im Hinblick auf Gesine zwei Zeitebenen unterscheiden, nämlich: eine „erfahrene“ Vergangenheit, das Leben von Gesines Großeltern und Eltern zwischen 1920 und 1933, und eine „erlebte“ Vergangenheit, etwa von Gesines Geburtsjahr 1933 bis zu ihrer Einreise in die USA im Jahre 1961, mit Szenen aus dem Nachkriegsdeutschland in Ost und West?

Gesine erhält durch die Lektüre eines Beschwerdebuches von Lisbeth gegen Cresspahl Kenntnis von der Geschichte ihrer Familie während des Jahrzehnts vor ihrer Geburt. (vgl. 151) Ihrer Tochter vermittelt sie auch diese „erfahrene“ Vergangenheit. Dabei übernimmt Gesine die Rolle einer Erzählerin, Marie die Rolle einer Zuhörerin.

1.2 Mündliches Erzählen in einem deutschsprachigen Gegenwartsroman

In seiner bereits zitierten Untersuchung über „Öffentlichkeit und Erfahrung“ bei Uwe Johnson hebt Bernd Auerochs die gleichzeitige Dialogizität und Diskursivität der Erzählrede der *Jahrestage* hervor. Die Erzählrede in dem Roman sei dialogisch, weil verschiedene Personen und auch die beiden Erzähler zueinander in Kontakt träten, sie sei diskursiv, weil die Personen im Dialog immer wieder verschiedene Themen diskutierten. Und obwohl oft gleichzeitig auftretend, kann die dialogische und die diskursive

gend akkumulativ organisiert ist, erinnert an eine mündliche Kommunikationssituation. Gleichzeitig ist der Text jedoch teilweise nach dem Erzählduktus der Schriftlichkeit gestaltet.

²⁹⁸ Vgl. Christoph Sahner, „Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band 8*, a. a. O., S. 825.

Erzählrede von einander unterschieden werden. Die erzählten Vorgänge werden durch Dialoge unter anderem zwischen Gesine und Marie, zwischen Gesine und ‚ihren‘ Toten sowie zwischen Gesine und der als ‚Tante‘ personifizierten Zeitung *New York Times* vorangetrieben. Bereits diese Dialoge bilden einen auffälligen Aspekt einer mündlichen Kommunikation in dem Roman.

Den auffälligsten und bedenkenswertesten Aspekt einer mündlichen Kommunikation stellen in dem Roman jedoch die Passagen dar, in denen Gesine ihre Geschichte und die ihrer Familie ihrer Tochter Marie erzählt. Gesine hat gemeinsam mit der damals Vierjährigen die Bundesrepublik verlassen, um eine Stelle als Bankangestellte in den USA anzutreten. In der Erzählzeit, 1967/68, ist Gesine Mitte Dreißig und ihre Tochter ein zehnjähriges Mädchen. Während es Gesine schwer fällt, die USA als neue Heimat anzunehmen, fühlt und verhält sich ihre Tochter wie eine amerikanische Patriotin. Dabei ignoriert die Tochter ihre mecklenburgische Herkunft, derer sie sich zudem zu schämen scheint. Im Unterschied zu ihrer Mutter ist Marie nicht in der deutschen Sprache und noch weniger im mecklenburgischen Dialekt zu Hause. Sie hat sich derart schnell dem Amerikanischen assimiliert, dass ihr Deutsch, die Sprache ihres Geburtslandes, fremd geworden ist:

Ihr Englisch ist dem Gesines überlegen in der Artikulation, der Satzmelodie, dem Akzent. Deutsch ist für sie eine fremde Sprache, die sie aus Höflichkeit gegen die Mutter benutzt, in flachem Ton, mit amerikanisch gebildeten Vokalen, oft verlegen um ein Wort. Wenn sie achtlos Englisch spricht, versteht Gesine sie nicht immer. Wenn sie fünfzehn ist, will sie sich taufen lassen, und sie hat die Nonnen in der Privatschule am oberen Riverside Drive dazu gebracht, sie M’ri zu nennen statt Mary. (23)

Marie ist zwar ein bilinguales Kind, fühlt sich aber mehr im Englischen als im Deutschen zu Hause. Maries Deutsch wird daher stark durch das Englische beeinflusst, so dass in ihrem deutschen Sprachgebrauch englische Interferenzen entstehen.²⁹⁹

²⁹⁹ In einem Brief an ihre Freundin Anita Rotes schreibt Marie: „Auf der anderen Hand bin ich immer pünktlich in der Schule.“ (1591) Es fällt auf, dass der Autor Gesines Tochter die englische idiomatische Wendung ‚on the other hand‘ hier Wort für Wort ins Deutsche übertragen läßt.

Die von Gesine erzählten Erinnerungen an die verlorene Heimat können als Versuch verstanden werden, die zeitliche und räumliche Distanz aufzuheben, die sie von den ihr und ihrer Tochter gemeinsamen Ursprüngen trennt. Vor allem die räumliche Distanz bringt die Mutter dazu, an ihre Vergangenheit zurückzudenken. Sie tut das auch, um in der Gegenwart besser bestehen zu können. Gestützt wird diese Annahme durch einen Brief, den Uwe Johnson am 25. März 1971 an seinen Verleger geschrieben hat:

Die Beschäftigung der Person G.C. mit Erinnerung und Gedächtnis geht zurück auf das Bedürfnis herauszufinden, was in der Vergangenheit sie in ihren gegenwärtigen Zustand gebracht hat. Das Bedürfnis ist verursacht durch die Annahme, daß man zu einem Leben in New York 1967/68 sehr wohl durch Ereignisse im Mecklenburg der Jahre 1937/38 abgeschickt worden sein kann.³⁰⁰

Dass sie gerade ihrer Tochter aus ihrer eigenen Familiengeschichte erzählt, ist ein Versuch, bei dieser noch ein Stück der verlassenen Heimat am Leben zu erhalten. Die auf Affinität basierenden Gespräche zwischen Mutter und Tochter betreffen auch ihren Alltag sowie die Nachrichten aus der *New York Times*. Marie nimmt ganz aktiv und interessiert an den Gesprächen teil, die sie manchmal sogar lenkt. Auf ihre Bitte nimmt Gesine einen Teil ihrer Erzählung auf Tonband auf: „für wenn ich tot bin“ (151), sagt sie.

Gesine hatte ihrer Mutter durchgehen lassen, dass diese aus Schamgefühl ihre Erfahrungen in Form einer ‚Geschichte‘ erzählt, also manches verschwiegen oder vertuscht hatte. Marie verlangt von ihrer Mutter geradezu, dass diese ihr so erzählen solle, als ob sie alles nur vom Hörensagen kenne: „Es wäre mir lieber, du erzähltest davon, als sei es dir erzählt worden.“ (203) In einer ‚Phonopost‘ teilt Gesine ihrem Freund D. E. mit:

Marie besteht darauf, daß ich ihr weiter erzähle wie es gewesen sein mag, als Großmutter den Großvater nahm. Ihre Fragen machen meine Vorstellungen genauer, und ihr Zuhören sieht aufmerksam aus. Sie sitzt am Tisch mit den Händen an den Schläfen, so daß sie das Mecklenburger Wappen macht, deinen Ossenkopp. Aber was sie wissen will ist nicht Vergangenheit, nicht einmal ihre. Für sie ist es eine Vorführung von Möglichkeiten, gegen die sie sich gefeit glaubt, und in einem andern Sinn Geschichten. (143 f.)

³⁰⁰ Eberhard Fahlke/Raimund Fellingner (Hrsg.), *Uwe Johnson-Siegfried Unseld*, a. a. O., S. 664.

Die Erzählung, die aus den Gesprächen zwischen Gesine und Marie entsteht, ist also von vornherein als mündlich vorgegeben.

Gesine inszeniert in ihrem Erzählen Gespräche zwischen sich und längst verstorbenen Verwandten und Bekannten aus der Heimat Jerichow. Vor allem im vierten Band des Zyklus intensiviert sich der Dialog zwischen ihr und ihrem Vater Heinrich Cresspahl. Der inszenierte Dialog zwischen Gesine und Personen der Vergangenheit dient dazu, die Toten und die Vergangenheit wieder zu beleben. Auf diese Weise versucht Gesine, die zeitlich-räumliche Distanz, die sie von ihrer Heimat trennt, aufzuheben und dadurch die verlorene Heimat wieder erstehen zu lassen.

In der Hektik ihres beruflichen Alltags verpasst Gesine die Gegenwart. Sie holt dies vor allem durch die Lektüre der *New York Times* nach, die sie nach und nach sogar als imaginäre ‚Tante‘ personifiziert:

[Gesine] ist mit der *New York Times* zu Gange und zu Hause wie mit einer Person, und das Gefühl beim Studium des großen grauen Konvoluts ist die Anwesenheit von Jemand, ein Gespräch mit Jemand, dem sie zuhört und antwortet mit der Höflichkeit, dem verhohlenen Zweifel, der verborgenen Grimasse, dem verzeihenden Lächeln und solchen Gesten, die sie heutzutage einer Tante erweisen würde, einer allgemeinen, nicht verwandten, ausgedachten: ihrem Begriff von einer Tante. (15)

Mit der Idee der *New York Times* als ‚Tante‘ verbindet Gesine die Vorstellung einer älteren, erfahrenen Person ‚aus guter Familie‘. (vgl 38 f.) Mit der ‚Tante‘ kann Gesine ‚Gespräche‘ führen, durch die sie sich unterrichten lässt. Mit ihr setzt sich Gesine aber manchmal auch auseinander. Die Berichterstattung der *New York Times* bezieht sich in der erzählten Zeit auf die Themen Antisemitismus und Rassismus in den USA, auf den Vietnam-Krieg und die Prozesse gegen Nazi-Verbrecher.

2. Mündlichkeit und Sprache in *Jahrestage*

2.1 Parataktischer Satzstil

Der Roman *Jahrestage* weist viele Beispiele von parataktischem Satzstil auf. Dies gibt Johnsons Stil einen Anstrich von Mündlichkeit. In seiner Studie zu *Jahrestage* bezeichnet Mecklenburg die Parataxe bei Johnson als

„Haupteigentümlichkeit seiner Syntax“.³⁰¹ Es geht dabei vor allem um Anakoluthen, nämlich um Satzformen anaphorischer Asyndese, in denen die Hypotaxe durch Parataxe gebrochen wird.

Das Anakoluth bei Johnson spielt manchmal mit der Identität von Relativ- und Demonstrativpronomen. Es seien hier einige interessante Beispiele angeführt:

Papenbrock mochte nicht sich anfreunden mit einem Mann, der trug keinen Hut. (70)

Sie war schon so schwach, sie konnte sich nicht mehr wehren. (580)

In Pommern [...] waren die Zwangsarbeiter gehalten worden als Vieh, das kann sprechen. (1194)

Nun erzähl mir was, das geht mich gar nichts an. (1369)

Christa Bürger merkt zu Recht an, dass solche Satzformen in der Lutherbibel und in den Märcheneingängen der Brüder Grimm immer wieder auftauchen. „Ein derartiger Satzstil“, schreibt sie in Anlehnung an eine Studie Herbert Kolbs zu diesen Sprachformen in Johnsons erstveröffentlichtem Roman,

hat seine eigentliche Heimat in der gesprochenen Sprache, in den Mundarten ebenso wie in der Umgangssprache; hier hat die untergliedernde Syntax von jeher immer nur sehr begrenzt Fuß fassen können.³⁰²

Bereits Kolb hatte darauf hingewiesen, das Anakoluth bei Johnson entsteht,

wenn von mehreren Nebensätzen, die durch eine gemeinsame Konjunktion eingeleitet sind, der zweite aus der Nebensatzkonstruktion ausbricht und in die Wortstellung eines Hauptsatzes übergeht.³⁰³

³⁰¹ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, a. a. O., S. 191.

³⁰² Christa Bürger, *Uwe Johnson der Erzähler*, a. a. O. S. 365. Bürger bezieht sich hier auf: Herbert Kolb, *Rückfall in die Parataxe. Anlässlich einiger Satzformen in Uwe Johnsons erstveröffentlichtem Roman*, in: *Neue deutsche Hefte* 10 (1963), H. 96, S. 42-74.

³⁰³ Herbert Kolb, *Rückfall in die Parataxe*, a. a. O., S. 51.

Das Anakoluth erscheint in *Jahrestage* auch in Form einer asyndetischen Hauptsatz-Parataxe. Diese Form kommt zum Beispiel in folgendem Passus vor:

Hätte Cresspahl sein Kind bei den Paepckes gelassen, es wäre längst tot. Hätte er es zu Aggie Brühaver geschickt, es wäre länger tot. Er hielt Jerichow, wegen der Nähe des Flugplatzes, für einen gefährlichen Platz. Daß er das Kind dahin holte, hatten Hilde Paepckes Briefe getan. Mit vielen Einzelheiten, langen Beschreibungen hatte sie ihm begreiflich machen wollen, daß Gesine in Podejuch nichts abging; er hatte daraus verstanden wie viel ihm abging von dem Kind. (853)

Um die in dem Passus fehlenden logischen Verknüpfungen zu markieren und dadurch zu zeigen, wie wenig analytisch und subordinativ die Sätze sind, schreibt Mecklenburg den Passus folgendermaßen um:

Hätte Cresspahl sein Kind bei den Paepckes gelassen, es wäre längst tot. Hätte er es [hingegen] zu Aggie Brühaver geschickt, es wäre [noch] länger tot. Er hielt [zwar auch] Jerichow, wegen der Nähe des Flugplatzes, für einen gefährlichen Platz. Daß er das Kind [dennoch] dahin holte, hatten Hilde Paepckes Briefe getan. [Denn] Mit vielen Einzelheiten, langen Beschreibungen hatte sie ihm [zwar] begreiflich machen wollen, dass Gesine in Podejuch nichts abging; [aber] er hatte daraus verstanden wie viel [umgekehrt] ihm abging von dem Kind.³⁰⁴

Mit der Abwesenheit von logischen Verknüpfungen weist der Passus einen mündlichen Satzstil auf. Daher betrachtet Mecklenburg unter Berufung auf Neumann Johnsons Anlehnung an Elemente der Syntax gesprochener Sprache nicht als eine bloße Fingierung von Mündlichkeit, sondern als ein „Mittel sprachlicher Porträtierung, das mit seiner Reserve gegenüber hochsprachlicher ‚Bildungssyntax‘ eine ‚volkstümliche‘ Signatur hat“.³⁰⁵ Die Parataxe bringe „mit ihrer Abkunft von gesprochener Sprache eine charakteristische Spannung von Unmittelbarkeit und Artifizialität in den Text ein“.³⁰⁶ Mecklenburg gelangt zu dem Schluss, dass das Stilprinzip bei Johnson „zu wechselseitiger Verfremdung von gesprochener und Kunst-

³⁰⁴ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, a. a. O., S. 191.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ebd.

sprache“ führe.³⁰⁷ Somit öffnet der Roman *Jahrestage* Zwischenräume zwischen mündlichem und schriftlichem Erzählen. Die Anwendung von Parataxe und Mundart bezweckt eine mimetisch-realistische Wirkung des Textes. Neumann bezeichnet solche bei Johnson auftretenden sprachlichen Phänomene als „realistische Mimesis der gesprochenen Sprache“.³⁰⁸

2.2 Verwendung der mecklenburgischen Mundart

Uwe Johnson begründet die Verwendung der mecklenburgischen Mundart in *Jahrestage* folgendermaßen:

Die vielen Spuren von mecklenburgischem Ausdruck in meinen Büchern verdanken sich ganz gewiß der Überzeugung, daß Leute sich nur in dieser Sprache ausdrücken konnten und verstanden werden konnten von Leuten, die sie für ihresgleichen hielten.³⁰⁹

Der Autor legt Personen bei besonders prägnanten Gelegenheiten den mecklenburgischen Dialekt in den Mund. Nicht nur die Figurenrede, sondern auch der Erzählerbericht ist in diesen Fällen mundartlich geprägt. Es geht hier vor allem um Interferenzen, die von mundartlichen ‚Fremdwörtern‘ bis zur semantischen, morphologischen und syntaktischen Lehnprägung aus dem Mecklenburgischen reichen. Dabei treten viele Fälle von *Codeswitching* zwischen mündlichen und schriftlichen Sprachformen auf. Die Berücksichtigung des *Codeswitching* spielt eine wichtige Rolle bei der Bestimmung der Funktion der Mundart im Verhältnis zur Hochsprache.

Die Mundart dient hier zur Authentifizierung der erzählten Erinnerungen. Gesine ist primär in der mecklenburgischen Mundart sozialisiert. Die Erlebnisse, die sie damals selbst gehabt, die Ereignisse, von denen sie gehört hat, sowie deren Protagonisten sind in diesem Sprachraum verwurzelt. Während ihrer Erinnerungsarbeit ist sie aber auch mit der Wirklichkeit der New Yorker Gegenwart konfrontiert, in der sie Hochdeutsch und Englisch sprechen soll, um sich verständlich zu machen. Soweit ihre Gesprächspartner das Mecklenburgische beherrschen, erlaubt sich Gesine manchmal ein *Codeswitching* in ihrer überwiegend hochdeutschen Sprache, ein Verfahren

³⁰⁷ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, a.a.O., S. 192.

³⁰⁸ Bernd Neumann, *Utopie und Mimesis*, a. a. O., S. 70.

³⁰⁹ Eberhard Fahlke (Hrsg.), ‚Ich überlege mir die Geschichte...‘. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988, S. 271.

also, das gelegentlich auch das Englische, vor allem aber die mecklenburgische Mundart in den Erzählerbericht einbezieht.

Der Bezug auf die Mundart als Strategie einer möglichst genauen Wiedergabe der Vergangenheit findet in der eingangs erwähnten Szene des ‚Verrats‘ Papenbrocks durch seine Tochter Lisbeth ein gutes Beispiel. Seiner auf Hochdeutsch geäußerten Lüge, bei ihm seien keine Waffen versteckt, hatte Lisbeth die Wahrheit in mecklenburgischem Dialekt entgegengestellt: „Sie sagte endlich, tief Atem holend und mit niedergeschlagenen Augen: *Inne Döe.*“ (57)

Ein Gespräch zwischen Cresspahl und seiner Tochter Gesine, die danach fragt, was der sowjetische Administrator K. A. Pontij mit seinen Befehlen von den Jerichowern erwarte, wird wie folgt wiedergegeben:

Hei will dat so.

Dat kann hei doch nich daun.

De kann.

Worüm dest du’t denn?

He hett wunnen.

Is so winnen, Cresspahl?

’t sünd nige Tiden, Gesine. Nu- (1059, i. O. kursiv)

Andere Dialoge werden auf Niederdeutsch geführt. (vgl. 432 f., 921 ff., 1757 ff., 1410 ff., 1455 f.) Der Gebrauch des Dialektes im Text ist auch ein Zeichen von Nähe, von Sympathie und Vertrauen zwischen den Protagonisten.³¹⁰ Jakob drückt seine guten Wünsche zum Neuen Jahr wie folgt aus: „*Godet Niejâr, Gesine! Godet Niejâr ji all.*“ (1690) Da er eng mit Gesines Erinnerungen an Jerichow verbunden ist, macht der Gebrauch des mecklenburgischen Dialektes die verlorene Heimat wieder lebendig. Barbara Scheuermann, die sich intensiv mit der Funktion des Niederdeutschen in *Jahrestage* beschäftigt hat, stellt fest:

Johnson beherrscht das Niederdeutsche so souverän, daß er es nicht nur zur Beschreibung und zur Charakterisierung von Personen, nicht nur als Mittel der Konkretisierung und Verlebendigung mecklenburgischer Zustände, nicht nur

³¹⁰ Vgl. Barbara Scheuermann, *Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons*, Göttingen 1998, S. 210.

für die hintersinnige und humorvolle Kommentierung, sondern wirkungsvoll auch für die poetische Verdichtung des Erzählten einzusetzen versteht.³¹¹

Die Mundart prägt auch das im Text erscheinende Jerichower kollektive Gedächtnis, das sich in Volksliedern, Redensarten und Sprüchen ausdrückt. Dies kommt im Dialog zwischen Gesine und Heinrich Cresspahl zur Sprache und dient zur Charakterisierung der betreffenden Personen. Es verrät nämlich ihre gemeinsame mecklenburgische Herkunft. Ganze Dialoge werden aus niederdeutschen Sprichwörtern zusammengestellt. Das ist vor allem der Fall in der Erzählung von Cresspahls Hochzeit. (vgl. 111 f.) Gesine erinnert sich aber auch der niederdeutschen Neckverse aus ihrer Kindheit:

Ge-sine Cress-pâl

ick peer di dine Hackn dâl. (8, i. O. kursiv)

Ein Gespräch zwischen Gesine und Dietrich Erichson über die Gewalttätigkeit der Roten Armee endet mit folgenden Sprüchen:

- Dat's all so, as dat Ledder is.

- Ja, wat sall Einer dorbi daun? (1334)

Dadurch bekommt das Fatale eine humoristische Färbung: „Die beiden Mecklenburger reagieren hier auf die harten Fakten der Gegenwart von 1945 mit den dummen Sprüchen des Bauern Jung-Jochen aus Fritz Reuters *Ut mine Stromtid*.“³¹² So wie die oben zitierten werden viele andere Sprüche von Autoren mecklenburgischer Literatur übernommen. Das ist insbesondere der Fall mit einem aus Richard Wossidlos ‚Laternenlied‘³¹³ zitierten und für die kleine Stadt Jerichow geschickt umgewandelten Spottspruch:

Hamburg, Lübeck, Bre-men,

die brauchen sich nich zu schä-men;

Jerichow is voel to lüüt:

dor schitt keen Düvel, wenn he nich mütt-. (964, i. O. kursiv)

³¹¹ Barbara Scheuermann, *Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 435.

³¹² Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 353.

³¹³ Vgl. Richard Wossidlo, *Mecklenburgische Volksüberlieferungen, Bde. 1-3*, Wismar 1897-1906, *Band 4*, Rostock 1931, hier *Band 4*, S. 96, Nr. 641a, zitiert nach: Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 347.

Dass der Gebrauch der mecklenburgischen Mundart in *Jahrestage* mit Gesines Herkunft verbunden ist, belegt noch einmal besonders deutlich der oben zitierte Spruch. Dabei wird Hochdeutsch in Verbindung mit den Städten Hamburg, Lübeck und Bremen verwendet.

In mecklenburgischem Dialekt verkündigen die Glocken von Klütz den Tod eines Lehrjungen wie folgt:

Schâr is, wâhr is,
dat de Lierjung dot is,
de in'n Friekendiek liggt.
Hei hett nich lâgen,
hei hett nich stâhlen, nich bedrâgen!
Uns Herrgott naem em an in
Gnâ-den, Gnâ-den, Gnâ-den! (1511)

Das kollektive Gedächtnis hört aus dem Klang des Glockengeläuts die oben zitierten Worte heraus. Auch Zitate aus John Brinckmanns und Ernst Barlachs Werken sind im Text zahlreich vorhanden.³¹⁴ Die mecklenburgische Mundart erweitert neben den vielen im Text erscheinenden Fremdsprachen wie Englisch, Amerikanisch, Russisch die Polyphonie des Romans. Die Redensarten und Sprüche können aber auch als intertextuelle Bezüge gelten. Die mecklenburgische Regionalsprache ist „gewissermaßen der Grundbaß innerhalb der sprachlichen Polyphonie des Werkes“.³¹⁵ Dabei sind nach Mecklenburg Anglizismen, Amerikanismen, die tschechischen, russischen, italienischen, französischen, dänischen, schwedischen Einsprengsel Bestandteile der internationalen, polyglotten Vielstimmigkeit im Roman.³¹⁶

3. Durch den Roman vermitteltes Wissen

Ein *extrinsek* Wissen betrifft unter anderem den sozio-politischen sowie den medialen Bereich. Der Roman unterrichtet die Leser darüber, wie eine führende amerikanische Zeitung während der erzählten Zeit mit dem Geschehen inner- und außerhalb der Vereinigten Staaten umgegangen sei. Er

³¹⁴ Vgl. Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, a.a.O., S. 353 f.

³¹⁵ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, a. a. O., S. 350.

³¹⁶ Ebd., S. 350.

unterrichtet die Leser über Rassismus und Antisemitismus in den USA und in Deutschland:

Die dunkelhäutige Dienerschaft des Ortes füllt eine eigene Kirche, aber Neger sollen hier nicht Häuser kaufen oder Wohnungen mieten oder liegen in dem weißen grobkörnigen Sand. Auch Juden sind hier nicht erwünscht. Sie ist nicht sicher, ob Juden vor 1933 noch mieten durften in dem Fischerdorf vor Jerichow. (7)

Dieser Passus stellt Gesines Gedanken über die akute Frage einer Rassen-diskriminierung im New Jersey der 1960er Jahre dar. Diese Gedanken rufen Gesine die Rassenproblematik im Jerichow der 1930er Jahren in Erinnerung. Ebenso erfahren die Leser den sozialen Status der Bewohner, die Baugeschichte und Architektur von Riverside Drive, der Strasse, in der Gesine wohnt. (vgl. 52 ff.)

Die von Gesine in Gesprächen mit Marie erzählten Geschichten über ihre Familie in Jerichow legen Zeugnis ab von den sozio-politischen Spannungen in Deutschland in und unmittelbar nach der Nazi-Zeit. Insofern kann der Text auch als Chronik seiner Zeit betrachtet werden. Dabei fungieren die von Gesine erzählten Erinnerungen gleichsam als *oral history*.

Als Beispiel für *intrinsic* Wissen sei hier auf den ‚Verrat‘ von Papenbrock durch seine Tochter Lisbeth hingewiesen. Ihre Eltern reagieren unterschiedlich auf diesen ‚Verrat‘. Auf jeden Fall wird Lisbeth bestraft. Das Kind

wurde für zwei Wochen auf Wasser und Brot gesetzt. Papenbrock sprach von Verrat durch eigen Fleisch und Blut. Seine Frau sprach von der Liebe des Christen zur Wahrheit. Papenbrock rutschte die Hand aus an ihre Schläfe, und er ging den Sommer über nicht in die Kirche. (57)

Die einander entgegengesetzten Reaktionen der Eltern lassen erkennen, dass christliche und soziale Moral miteinander nicht immer vereinbar sind. Während die christliche Moral bedingungslos die Wahrheit fordert, duldet die soziale Moral die Lüge, wenn diese die Kohäsion der Gruppe gewährleistet.

Weitere Beispiele für *intrinsic* Wissen sind in den Sprichwörtern zu finden, durch die eine Figur das Handeln einer anderen Figur kommentiert. Sprichwörter dienen manchmal der Zusammenfassung einer Episode. Sie sind ‚Ideogramme der Erzählung‘. Sie fungieren gelegentlich auch als

Kommentar zu einer bestimmten Episode: „*Holl di an'n Tuun, de Himmel is hoch.*“ (475, H. i. O.), „Wer aber gräbt und gräbt in einem fort, hat keine Hand frei zum Zuschlagen.“ (1411)

Scheuermann fasst die Funktionen der Sprichwörter und Redensarten in *Jahrestage* folgendermaßen zusammen:

Vor allem Sprichwörter und Redensarten fungieren in den *Jahrestagen* als den Leseakt steuernder Erzählerkommentar. In Kursiv ans Ende eines Tagesberichts gesetzt, lassen sie sich als von Gesine gehörte Stimme, aber auch als Kommentar einer beteiligten oder betroffenen Person deuten; in den überwiegenden Fällen sind sie aber wohl Kommentare der Erzählinstanz, des ‚Genossen Schriftsteller‘, der am Ende einer Erzähleinheit auf diese Weise verdeckt zu Wort kommt.³¹⁷

Abschließende Bemerkungen

In diesem „Ausblick“ habe ich versucht, anhand einiger Aspekte des mündlichen Erzählens in Uwe Johnsons *Jahrestage* darauf hinzuweisen, daß sich Mündlichkeit in der erzählenden deutschen Literatur auch über das 19. Jahrhundert hinaus in signifikanter Weise findet. Wie in meinen Beispielen aus der Literatur des 19. Jahrhunderts, so betreffen Elemente des mündlichen Erzählens in Johnsons Roman nicht nur die Erzählsituation und Struktur des Textes, sondern auch sprachliche Komponenten.

Elemente des mündlichen Erzählens dienen bei Johnson dem ‚Realismus‘ des Textes und der Charakterisierung von Personen. Sie weisen auf die Natur der Beziehungen zwischen diesen Personen hin. In Bezug auf die Figur Gesine fungiert das mündliche Erzählen als Gegenkultur zu ihrem beruflichen Alltag in New York, einer Stadt, in der sie sich im Gegensatz zu ihrer Tochter Marie nicht zu Hause fühlen kann. Gesine sucht durch ihr Erzählen der für sie beunruhigenden Assimilierung ihrer Tochter an die amerikanische Kultur entgegen zu wirken. Sie versucht, sich durch Erinnern und Erzählen ihr mecklenburgisches Heimatstädtchen Jerichow im New York der 1960er Jahre zu rekonstruieren. Aus den Konstellationen Kleinstadt (Jerichow)/Weltstadt (New York), Vergangenheit/Gegenwart, Mundart/ Schriftsprache entsteht im Text eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die es

³¹⁷ Barbara Scheuermann, *Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons*, a. a. O., S. 216.

Gesine ermöglicht, sich mit den durch ihre ‚Entwurzelung‘ entstehenden Fragen nach dem Woher und Wohin ihres Lebens auseinander zu setzen und auf diese Weise die Gegenwart zu bewältigen.

Johnson selbst schöpft nicht nur aus dem kollektiven Gedächtnis seiner mecklenburgischen Heimat, sondern auch aus dem lokalen Wissen der Weltmetropole New York, in der er sich selbst über zwei Jahre lang aufgehalten hat. Darüber hinaus hat er sich Spuren einer mündlichen Überlieferung durch seine Lektüre von mecklenburgischen Autoren angelesen.

Ein mündliches Erzählen lebt also nicht nur in der afrikanischen Gegenwartsliteratur, seine Spuren finden sich nicht nur in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, es findet auch in zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur einen sehr lebendigen und ästhetisch bemerkenswerten Ausdruck.

Schlussbetrachtungen

Das mündliche Erzählen verschwindet nicht, sondern es lässt sich transformieren, es lässt sich, als solches, *modernisieren*. Die Untersuchung afrikanischer und deutschsprachiger Texte bezeugt, dass moderne Schriftsteller, ob sie nun in einer - noch - eher mündlichen oder einer - seit mehr oder weniger langer Zeit - durch Schriftlichkeit geprägten Kultur sozialisiert sind, in ihren Werken auf Techniken, Genres und Stoffe der Oralität zurückgreifen. Über die Tatsache hinaus, dass dieser Rückgriff auf eine als „antiquiert“ geltende Erzählweise durch etwas bedingt ist, was, wie in der Einleitung ausgeführt, Günther Anders als „Antiquiertheit des Menschen“ bezeichnet hat, verfolgen Schriftsteller damit einen bestimmten Zweck. Dieser ist zwar nicht bei allen gleich, aber für alle gilt, dass die Einbeziehung von Momenten eines mündlichen Erzählens eine kritische Auseinandersetzung mit individuellen und gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen erlaubt.

Aufgrund einer doppelten Sozialisation ihrer Verfasser, weisen afrikanische Texte Züge eines mündlichen Erzählens auf, die ihre Zugehörigkeit zu afrikanischen Kulturen hervorheben. Die Autoren der hier untersuchten afrikanischen Texte schlüpfen dadurch in die Rolle traditioneller Geschichtenerzähler. Allerdings ist ihr Umgang mit mündlichem Erzählen unterschiedlich. Félix Couchoros Verwendung der Oralität seiner Kultur in seinem Roman *L'Esclave* ist dadurch gekennzeichnet, dass er es für notwendig hält, sie mit französischer Oralität zu vermischen und dadurch zu rechtfertigen. Birago Diop beansprucht für seine Erzählung *Liguidi-Malgam* den Status eines Märchens, das er aus der Volkstradition entlehnt habe, deren „Wissen“ er jedoch durch wissenschaftlich fundierte Überlegungen problematisiert. Äußerst selbstbewusst geht Ahmadou Kourouma mit der Oralität seiner Kultur um, indem er eine ihr eigene Erzählweise in seinem Roman *Les Soleils des Indépendances* aufnimmt, ungeachtet der Gewalt, die er dabei der französischen Sprache antut.

Die deutschsprachigen Texte legen Zeugnis über den sozio-politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Wandel ihrer Entstehungszeit ab. Die Texte aus dem 19. Jahrhundert thematisieren die Modernisierungskrise der Epoche, eine Krise, die in einer nie zuvor gekannten Gleichzeitigkeit des

Ungleichzeitigen besteht. Die Einbeziehung der mündlichen Erzählweise in diese Texte lässt sich als Reflexion dieser Krise und als kritischer Kommentar zu ihr deuten. Aber auch in deutschsprachigen Erzähltexten aus dem 19. Jahrhundert sind Verwendung und Funktion von Techniken des mündlichen Erzählens unterschiedlich. In den von mir untersuchten Novellen von Gottfried Keller wird mündliches Erzählen an sich thematisiert. In *Spiegel, das Kätzchen* wird ein improvisiertes mündliches Erzählen als eine Fähigkeit vorgeführt, die lebensrettend sein kann. In einem Exkurs unter dem begrenzten Gesichtspunkt der Thematisierung des europäischen Kolonialismus habe ich dagegen zu zeigen versucht, wie Keller in *Pankraz, der Schmoller* die Authentifizierungsfunktion eines mündlichen Erzählens für eine literarische Beglaubigung zeitgenössischer Kolonialideologie missbraucht. Wilhelm Raabe verwendet Oralität in seiner Erzählung *Pfisters Mühle* zur Gestaltung eines residual idyllischen Raumes und thematisiert dabei sehr früh eine Umweltkatastrophe als Folge der industriellen Modernisierung. Theodor Storm knüpft mit seiner Novelle *Der Schimmelreiter* an eine mündlich überlieferte Sage an, die ursprünglich nicht seiner Husumer Heimat angehört, passt diese aber an die ihm vertraute Region an und thematisiert dabei den Konflikt zwischen einem mythisch-magischen Denken und einem wissenschaftlich-technischen Wissen. Anhand der Romantetralogie *Jahrestage* von Uwe Johnson wurde in einem „Ausblick“ konstatiert, dass auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ein mündliches Erzählen eine bedeutende Rolle spiele.

Aus der Untersuchung afrikanischer und deutschsprachiger Texte lässt sich schließen, dass die Stilisierung und Funktionalisierung eines mündlichen Erzählens in Erzähltexten der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit unabhängig davon erfolgt, ob diese Texte im Kontext einer mündlichen oder einer schriftlichen Kultur entstanden sind. Doch es hat sich auch gezeigt, dass sich die afrikanischen Schriftsteller auf die mündliche Erzählweise stützen, weil sie in einer noch überwiegend durch Oralität geprägten Kultur sozialisiert worden sind. Dieser Begründungszusammenhang gilt, jedenfalls in diesem Maße, nicht mehr für die deutschsprachigen Autoren, bei denen es sich beim Rückgriff auf ein mündliches Erzählen vielmehr um eine stilistische Option und um den Ausdruck einer ‚Ästhetik des Wider-

standes' handelt. Dies lässt vermuten, dass sich künftige afrikanische Autoren weiterhin der Oralität bedienen werden, auch wenn sich die Schriftkultur in Zukunft vollends gegen die überlieferten mündlichen Kulturen Afrikas durchsetzen wird. Das mündliche Erzählen in modernen afrikanischen Erzähltexten würde dabei wohl nur die Funktion einbüßen, in erster Linie ein Lokalkolorit zu vermitteln.

Bei der Analyse der afrikanischen und deutschsprachigen Texte konnten verschiedene Funktionen des mündlichen Erzählens herausgearbeitet werden. Im *Schimmelreiter* sowie in den afrikanischen Texten dient das mündliche Erzählen der Charakterisierung einzelner Figuren oder gesellschaftlicher Gruppen. Insofern fungiert hier das mündliche Erzählen als Soziolekt, also als Bestandteil einer gesellschaftlichen „Redevielfalt“³¹⁸, und bringt dadurch gesellschaftliche Auseinandersetzungen zur Darstellung.

Das mündliche Erzählen kann als Kennzeichnung eines Lokalkolorits fungieren. Dies gilt insbesondere für die analysierten afrikanischen Texte, aber auch für *Spiegel, das Kätzchen*, für den *Schimmelreiter* und *Jahrestage*, sofern dort lokale Besonderheiten durch den Dialekt und/oder ein mündliches Wissen repräsentiert werden. Die afrikanischen Autoren verwenden darüber hinaus ein mündliches Erzählen, um eine afrikanische Identität herauszuarbeiten und sie als Waffe gegen koloniale Diskriminierung einzusetzen.

Durch eine Karnevalisierung der Oralität im Kontext der Schriftlichkeit vermittelt das mündliche Erzählen ein oppositionelles Wissen. Als solches fungiert es in *Liguidi Malgam* und im *Schimmelreiter*. Wo ein mündliches Wissen erzählerisch parodiert wird, so geschieht das, um die Engstirnigkeit einseitig an der Tradition festhaltender Figuren zu ironisieren oder, umgekehrt, die angemäÙte Überlegenheit der Gebildeten zu karikieren. Das mündliche Wissen tritt hier als Gegendiskurs zur offiziellen (Schrift-) Kultur in Erscheinung. Ganz allgemein geht es Schriftstellern darum, fundamentalistische Tendenzen in Kulturen anzuprangern und sich für eine Synthese zwischen ihnen einzusetzen, wie sie zum Beispiel Storm im *Schim-*

³¹⁸ Vgl. Michail M. Bachtin, *Ästhetik des Wortes*, herausgegeben und eingeleitet von Rainer Gröbel, Frankfurt am Main 1979.

melreiter zwischen einem aufgeklärten Denken und einer volkstümlichen Lebensweisheit anstrebt.

In allen untersuchten Texten dient der Rückgriff auf das mündliche Erzählen einer lebendigeren Darstellung. Besonders in *L'Esclave*, in *Les Soleils des Indépendances* und im *Schimmelreiter* erleichtert dieser Rückgriff eine Verständigung des Erzählers mit dem Leser.

In manchen Texten ist der Rekurs auf ein mündliches Erzählen Ausdruck einer Regression, deren kritische Absicht in einer Rückkehr zu etwas „durch den Geschichtsprozess Verdrängtem und in der hochgefährdeten Situation wieder ins Spiel zu Bringendem“³¹⁹ besteht. In *Jahrestage* wird Gesine Cresspahls mündliches Erzählen als Strategie zur Vergegenwärtigung einer ‚verlorenen Zeit‘ inszeniert. In *Pfisters Mühle* hat diese Zeit den Charakter des Idyllischen. Das Idyllische wird hier zur Auseinandersetzung mit einer Gegenwart eingesetzt, die Züge einer Fehlentwicklung aufweist.

Es kann festgestellt werden, dass die dem mündlichen Erzählen im Kontext der Schriftlichkeit zugewiesenen Funktionen von denen abweichen, die ein mündliches Erzählen in der Lebenswirklichkeit hat. Die Re-Funktionalisierung des mündlichen Erzählens mithilfe einer ästhetischen Stilisierung hat Auswirkungen auf die Rezeption der Texte. Die Wirkung der Kunst, „aus Altem Neues zu machen“, beschreibt Gérard Genette so:

[E]ine neue Funktion legt sich über eine alte Struktur und verschränkt sich mit ihr, und die Dissonanz zwischen diesen beiden gleichzeitig vorhandenen Elementen verleiht dem Ganzen einen Reiz.³²⁰

Die im Zuge der Analyse afrikanischer und deutschsprachiger Texte herausgearbeiteten Funktionen eines mündlichen Erzählens im Kontext der Schriftlichkeit zeigen, dass die Stilisierung von Oralität dort erheblich zur Darstellung gesellschaftlichen Wandels und zur Bewertung dieses Wandels beiträgt.³²¹ Das mündliche Erzählen erweist sich dabei als Moment einer Ästhetik des Widerstands gegen eine Auffassung von Modernisierung als

³¹⁹ Leo Kreutzer, *Literatur und Entwicklung*, a. a. O., S. 13.

³²⁰ Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, a. a. O., S. 532.

³²¹ Vgl. Paul Goetsch, „Vorwort“ zu: *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, a. a. O., S. 14.

Annullierung einer nicht nur ‚überholten‘, sondern ganz und gar unbrauchbar gewordenen Tradition.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

I.1 Ausgaben der untersuchten Texte

I.1.1 Afrikanische Texte

Couchoro, Félix, *L'Esclave*, Paris 1929.

Diop, Birago, „Liguidi-Malgam“, aus dem Französischen übersetzt von Christel Dobe-
necker, in: Birago Diop, *Geistertöchter. Die Geschichten des Amadou Koumba*, mit
einem Nachwort von János Riesz, Wuppertal 1998, S. 264-274. [Orig. *Les contes
d'Amadou Koumba*, Paris 1947 und *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris
1958.]

Kourouma, Ahmadou, *Der letzte Fürst*, aus dem Französischen von Gudrun Honke,
Wuppertal 2004. [Orig. *Les Soleils des Indépendances*, Paris 1970.]

I.1.2 Deutschsprachige Texte

Johnson, Uwe, Uwe Johnson, *Jahrestage 1. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. 20.
August 1967 – 20. Dezember 1967*, Frankfurt am Main 1970.

ders., *Jahrestage 2. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Dezember 1967 – April
1968*, Frankfurt am Main 1971.

ders., *Jahrestage 3. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. April 1968 – Juni 1968*,
Frankfurt 1973.

ders., *Jahrestage 4. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Juni 1968 – August 1968*,
Frankfurt am Main 1983.

Keller, Gottfried, „Pankraz, der Schmoller“, in: *Die Leute von Seldwyla, Band I*, hrsg.
v. Thomas Böning, Frankfurt am Main 1989, S. 15-68.

ders., „Spiegel, das Kätzchen. Ein Märchen“, in: *Die Leute von Seldwyla, Band I*, hrsg.
v. Thomas Böning, Frankfurt am Main 1989, S. 240-278.

Raabe, Wilhelm, *Pfisters Mühle*, Stuttgart 1996.

Storm, Theodor, „Der Schimmelreiter“, in: *Theodor Storm. Sämtliche Werke in vier Bänden, Band III: Novellen 1881-1888*, hrsg. v. Karl Ernst Laage, Frankfurt am Main 1988, S. 634-755.

I.2 Weitere Primärliteratur

Couchoro, Félix, *Amour de féticheuse*, Ouidah 1941.

ders., *Drames d'amour à Aného*, Ouidah 1950.

ders., *L'héritage, cette peste*, Lomé 1963.

Diop, Birago, *Mémoires. Band I : La plume raboutée*, Paris/Dakar 1978.

ders., *Mémoires. Band II : A Rebrousse-temps*, Paris 1982.

ders., *Mémoires. Band III : A Rebrousse-gens*, Paris 1984.

ders., *Mémoires. Band IV : Sénégal du temps de...*, Paris 1986.

ders., *Et les yeux pour me dire*, Paris 1989.

ders., „Sarzan“, in: *Geistertöchter. Die Geschichte des Amadou Koumba*, Wuppertal 1998, S. 143-156.

ders., „Die Haxe“, in: *Geistertöchter. Die Geschichte des Amadou Koumba*, Wuppertal S. 157-166.

Fahlke, Eberhard (Hrsg.), „Ich überlege mir die Geschichte...“. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988.

ders./Fellinger, Raimund (Hrsg.), *Uwe Johnson - Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1990.

Jahn, Jürgen (Hrsg.), *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, Berlin/Weimar 1964.

Johnson, Uwe, *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main 1959.

Keller, Gottfried, *Gesammelte Briefe in vier Bänden, Band I*, hrsg. v. Carl Helbling, Bern 1950-54.

Kourouma, Ahmadou, Monnè, *outrages et défis*, Paris 1990.

ders., *Le Diseur de Vérité*, Chatenay-Malabry 1998.

ders., *Yakouba, le chasseur africain*, Paris 1998.

ders., *Le chasseur, héros africain*, Orange 1999.

ders., *Le Griot, homme de Paroles*, Orange 1999.

ders., *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris 1998. [dt. *Die Nächte des großen Jägers*, aus dem Französischen übersetzt von Cornelia Panzacchi, Wuppertal 2000.]

ders., *Allah n'est pas obligé*, Paris 2000. [dt. *Allah muss nicht gerecht sein*, aus dem Französischen übersetzt von Sabine Herting, München 2002.]

Niane, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée madingue*, Paris 1960.

Sembène, Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu. Banti maan Yálla*, Paris 1960. [dt. *Gottes Holzstücke*, Frankfurt am Main 1988]

Storm, Gertrud (Hrsg.), *Theodor Storm. Briefe an seine Kinder*, Braunschweig 1916.

Teitge, Hans-Erich (Hrsg.), *Theodor Storms Briefwechsel mit Theodor Mommsen*, Weimar 1966.

II. Sekundärliteratur (Auswahl)

Aguessy, Honorat, „Tradition orale: Modèle de culture“, in : ICA (Hrsg.), *La tradition orale : Source de la littérature contemporaine en Afrique. Colloque international organisé par l'ICA et le PEN International avec le concours du PNUD et de l'UNESCO, à Dakar (Sénégal) du 24 au 29 Janvier 1983*, Dakar/Abidjan/Lomé 1984, S. 44-54.

Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956.

ders., *Die Antiquiertheit des Menschen. Band II: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1986.

Anyidoho, Kofi, „The Present State of African Oral Literature Studies“, in: Stephen Arnold (Hrsg.), *African Literature Studies: The Present State / L'état présent*, Washington 1985, S. 151-168.

Archives du Sénégal, Série O, Dossier 196, Liasse 196, pièce „Direction générale de l'Instruction Publique de l'Education Générale et des sports: Arrêté réorganisant l'Enseignement Primaire en A.O.F. Annexe à l'arrêté général“ (1943), Manuskript, S. 22-36.

Auerochs, Bernd, „Johnson oder Öffentlichkeit und Erfahrung“, in: Ders. (Hrsg.), *Erzählte Gesellschaft. Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson*, München 1994, S. 179-250.

Bâ, Amadou Hampâté, „Von Mund zu Ohr. Initiation, Oralität, Gedächtnis: Afrika lebende Tradition“, in: *Lettre Internationale*, 21, Berlin 1993, S. 46-54. [Originaltitel: „La tradition vivante“, in: UNESCO (Hrsg.), *Histoire Générale de l'Afrique, Tome I*, Paris 1980.]

Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt am Main 1987.

ders., *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971.

ders., *Literatur und Karneval : Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main 1990.

Badday, S. Moncef, „Ahmadou Kourouma, écrivain africain“, in: *Afrique Littéraire et Artistique*, 10, Avril 1970, S. 2-8.

Bengel, Michael, „Einführung in die Jahrestage“, in: ders. (Hrsg.), *Johnsons Jahrestage*, Frankfurt am Main 1985, S. 15-27.

Borgomano, Madeleine, „En attendant le vote des bêtes sauvages à l'école des dictatures“, in: *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. Cahier Spécial: Ahmadou Kourouma. Héritage, Identités littéraires*, 155-156, juillet-décembre 2004, S. 22-26.

Bürger, Christa, „Uwe Johnson: der Erzähler“, in : Peter Bürger (Hrsg.), *Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main 1988, S. 353-383.

Calvet, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris 1984.

Capo, B.C. Hounkpati, *Renaissance du Gbe : Réflexions critiques et constructives sur l'Eve, le Fon, l'Aja, le Gun etc.*, Hamburg 1988.

Cassirer, Ernst, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Birgit Recki, *Band III: Philosophie der symbolischen Formen*, bes. Teil II: *Das mythische Denken*, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Hamburg 2002.

Chevrier, Jacques, „Ahmadou Kourouma“, in: *Littératures francophones. Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, Paris 1994, S. 137-149.

Chowanietz, Siegfried, *Jung und Alt im Konflikt. Generationsprobleme im Leben und in ausgewählten Novellen Theodor Storms*, Bern/Frankfurt am Main et al. 1990.

Cornevin, Robert, „Félix Couchoro, premier romancier régionaliste africain“, in : *France – Eurafrique*, 196, 1968, S. 35-36.

ders., „Félix Couchoro, écrivain engagé“, in: *Afrique littéraire et artistique*, 38, 1968, S. 40-42.

Dennis, Tedlock, „Toward an Oral Poetics“, in: *New Literary History*, 8, 3, 1977, S. 507-520.

Diop, Birago, „Vorwort“ zu: *Geistertöchter. Die Geschichte des Amadou Koumba*, Wuppertal 1998, S. 7-9.

Dogbe, Yves-Emmanuel, „'Misegli' ou l'esthétique d'une création littéraire“, in: ICA (Hrsg.), *La Tradition orale: Source de la littérature contemporaine en Afrique. Colloque international organisé par l'ICA et le PEN International avec le concours du PNUD et de l'UNESCO, à Dakar (Sénégal) du 24 au 29 Janvier 1983*, Dakar/Abidjan/Lomé 1984, S. 99-109.

Dunu, Onwuatudo Elias, „Gedanken über das Märchen in einer entzauberten Welt“, in : Leo Kreutzer/Jürgen Peters (Hrsg.), *Welfengarten. Jahrbuch für Essayismus*, Hannover 1995, S. 177-192.

ders., *Literatur und Modernisierungsprozesse. Bedrohte Lebensräume in deutschsprachigen und subsaharischen Erzähltexten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hannover 2000.

Esselborn, Karl, „Märchen - Zugang zum kollektiven Gedächtnis einer fremden Kultur?“, in: Alois Wierlacher/Dietrich Eggers et al. (Hrsg.), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band 17*, München 1991, S. 244-274.

Fasold, Regina, *Theodor Storm*, Stuttgart/Weimar 1997.

Fontaine, Jean de la, *Sämtliche Fabeln, aus dem Französischen von Ernst Dohm und Gustav Fabricius*, Düsseldorf 2003. [Originalausgabe: *Fables* (Paris 1668-1694).]

Freund, Winfried, „Der Bankrott des Egoismus. Bürgerliche Krisenerfahrung in der Altersnovelle ‚Der Schimmelreiter‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Theodor Storm*, Stuttgart 1987, S. 438-457.

ders., „Heros oder Dämon? Theodor Storm: Der Schimmelreiter (1888)“, in: Ders. (Hrsg.), *Deutsche Novellen*, München 1993, S. 187-198.

Fries, Ulrich, *Uwe Johnsons ‚Jahrestage‘*, Göttingen 1990.

Frühwald, Wolfgang, „Hauke Haien, der Rechner. Mythos und Technikglaube in Theodor Storms Novelle ‚Der Schimmelreiter‘“, in: Jürgen Brummack/Gerhart von Graevenitz et al. (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen 1981, S. 438-457.

Gassama, Makhily, *La langue d’Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d’Afrique*, Paris 1995.

Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1993. [Orig. *La Littérature au second degré*, Paris 1982.]

Glinga, Werner, „Mündlichkeit in Afrika und Schriftlichkeit in Europa. Zur Theorie eines gesellschaftlichen Organisationsmodus“, in: Bernard Badura/Karin Knorr et al. (Hrsg.), *Zeitschrift für Soziologie, Jahrgang 18, Heft 2*, Stuttgart 1999, S. 89-99.

Goetsch, Paul, „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen“, in: Karl Maurer (Hrsg.), *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Band XVII*, Amsterdam 1985, S. 202-218.

ders., „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, Tübingen 1990, S. 7-15.

ders., „Einführung“, in: ders. (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, Tübingen 1990, S. 17-35.

Goody, Jack, „Einleitung“ in: ders. (Hrsg.), *Literalität in traditionellen Gesellschaften*, aus dem Englischen übersetzt von Friedhelm Herborth und Thomas Linquist, Frankfurt am Main 1981, S. 7-43. [Orig. *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968.]

ders./Watt, Ian, „Konsequenzen der Literalität“, in: Jack Goody (Hrsg.), *Literalität in traditionellen Gesellschaften*, aus dem Englischen übersetzt von Friedhelm Herborth und Thomas Linquist, Frankfurt am Main 1981, S. 46-55. [Orig. *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge 1968.]

Häntzschel, Hiltrud, „Die Regentrude. Ein Mitsommernmärchen“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band XVI*, München 1991, S. 22-33.

Hardtwig, Wolfgang, „Der deutsche Weg in die Moderne. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Grundproblem der deutschen Geschichte 1789-1871“, in: Wolfgang Hardtwig/Harm-Hinrich Brandt (Hrsg.), *Deutschlands Weg in die Moderne: Politik, Gesellschaft und Kultur im 19. Jahrhundert*, München 1993, S. 9-33.

Havelock, A. Eric, *The Muse Learns to Write. Reflexions on Orality and Literacy from Antiquity to The Present*, New Haven 1986.

ders., *Schriftlichkeit: Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, aus dem Englischen übersetzt von Gabriel Herbst. Mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assman, Weinheim 1990. [Orig. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton NJ 1982.]

Heinrich, Antoni, *Ernewrete. Nordfriesische Chronik*, Schleswig 1668.

Hermann, Jost, „Hauke Haien. Kritik oder Ideal des gründerzeitlichen Übermenschen“, in: Kurt Derleth/Anton J. Gail et al. (Hrsg.), *Wirkendes Wort*, 15, 6. Heft, Stuttgart 1965, S. 40-50.

Hermann, Elisabeth, „Elemente mündlichen Erzählens im erzählerischen Werk von Leslie Marmon Silko und Paula Gunn Allen“, in: Paul Goetsch (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, Tübingen 1990, S. 203-215.

Hermanns, Fritz, „Schmollen als ein Kommunikationsversuch. Eine linguistische Lektüre von Kellers Pankraz, der Schmoller“, in: Alois Wierlacher/Dietrich Eggers et al. (Hrsg.), *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band XVIII*, München 1992, S. 414-429.

Hildebrand, Klaus, *Theodor Storm. Der Schimmelreiter. Interpretation*, München 1999.

Hinzen, Heribert, „Alphabetisierung und Verschriftlichung, Entwicklung und Zusammenarbeit – Thesen und Materialien zu gängigen Vorstellungen und komplexen Zusammenhängen“, in: Michael Rehs (Hrsg.), *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 3: „Bildung und Entwicklung in der ‚Dritten Welt‘. 9. Tübinger Gespräch zu Entwicklungsfragen 29. – 30. April 1988“, Stuttgart 1988, 38. Jg, 3. Vj, S. 384-393.

Hoestery, Ingeborg, „Die Erzählsituation als Roman. Uwe Johnsons ‚Jahrestage‘“, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft, Band XVI*, Bern 1983, S. 13-26.

Hoffmann, Volker, „Theodor Storm. Der Schimmelreiter. Eine Teufelspaktgeschichte als realistische Lebensgeschichte“, in: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Band II, Stuttgart 1990, S. 333-370.

Hoppe, Karl, „Der gespenstige Reiter. Eine unbekannte Quelle Storms“, in: *Westermanns Monatshefte*, 5, 1949, S. 45-57.

Huyssen, Andreas, *Bürgerlicher Realismus*, Stuttgart 1994.

Ihekweazu, Edith, „Versuch einer nigerianischen Textlektüre von Gottfried Kellers Pankraz, der Schmoller“, in: Alois Wierlacher/Dietrich Eggers et al., *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band 18*, München 1992, S. 465-471.

Joubert, Jean-Louis, „Chapitre 1: Afrique noire“, in: Jean-Louis Joubert/Jacques Lecomte et al. (Hrsg.), *Les littératures francophones depuis 1943*, Paris 1986, S. 21-78.

Jousse, Marcel, *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris 1925.

Kaiser, Gerhard, *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben*, Frankfurt am Main 1981.

Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'oral et de l'écrit. Afrique noire et Maghreb*, Paris 1995.

Klook, Daniela, „Oralität und Literalität“, in: Daniela Klook/Angela Spahr (Hrsg.), *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997, S. 237-266.

Kolb, Herbert, Rückfall in die Parataxe. Anlässlich einiger Satzformen in Uwe Johnsons erstveröffentlichtem Roman, in: *Neue deutsche Hefte*, Nr. 10 (1963), H. 96, S. 42-74.

Koné, Amadou, *Du récit oral au roman. Étude sur les avatars de la tradition héroïque sur le roman africain*, Abidjan 1985.

ders., *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt am Main 1993.

Krech, Annette, *Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, New York et al. 1992.

Kreutzer, Leo, *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt am Main 1989.

ders., „Germanistik und ‚Midlife-Crisis‘ oder: Wie meine endgültige Literaturwissenschaft zu einer interkulturellen Entwicklungsforschung wurde“, in: Frank Griesheimer/Alois Prinz (Hrsg.), *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*, Tübingen 1992, S. 260-276.

Laß, Johann, *Sammlung einiger Husumischen Nachrichten*, Flensburg 1750/52.

Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, aus dem Französischen übersetzt von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1968. [Orig. *La pensée sauvage*, Paris 1962.]

ders., *‚Primitive‘ und ‚Zivilisierte‘*, nach Gesprächen aufgezeichnet von Georges Charbonnier, aus dem Französischen übersetzt von Alfred Kuoni und Katrin Reinhart, Zürich 1972. [Orig. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris 1960.]

Lévy-Bruhl, Lucien, *Das Denken der Naturvölker*, aus dem Französischen übersetzt von Paul Friedländer, herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Jerusalem, Wien 1926. [Orig. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910]

ders., *Die geistige Welt der Primitiven*, aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Hamburger, Düsseldorf 1959. [Orig. *La mentalité primitive*, Paris 1923.]

Lindner, Burkhard, „Peter Weiss im Gespräch mit Burkhard Lindner: Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe“, in: Karl-Heinz Götz/Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Die ‚Ästhetik des Widerstands‘ lesen: Über Peter Weiss*, Berlin 1981, S. 150-163.

Loewenich, Caroline von, *Gottfried Keller. Frauenbild und Frauengestalten im erzählerischen Werk*, Würzburg 2000.

Lüsebrink, Hanz-Jürgen, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas. Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbruch der Neuzeit*, Tübingen 1990.

Lütkehaus, Ludger (Hrsg.), „Dieses wahre innere Afrika“. *Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*, Frankfurt am Main 1989.

Mansilla, C. F. Hugo, *Entwicklung als Nachahmung. Zu einer kritischen Theorie der Modernisierung*, Meisenheim am Glan 1978.

ders., *Die Trugbilder der Entwicklung in der Dritten Welt. Elemente einer kritischen Theorie der Modernisierung*, Paderborn/München et al. 1986.

Mecklenburg, Norbert, *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein/Taunus 1982.

ders., *Die Erzählkunst Uwe Johnsons. Jahrestage und andere Prosa*, Frankfurt am Main 1997.

Metz, Klaus Dieter, *Gottfried Keller*, Stuttgart 1995.

Midiohouan, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris 1986.

Miketta, Marion, *Voodoo-Kulte als Institution in Westafrika : eine Analyse unter besonderer Berücksichtigung der Ewe und Guin-Mina in Togo*, Münster 2005.

Müllenhoff, Karl (Hrsg.), *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*, Kiel 1845.

Ndong, Norbert, *Entwicklung, Interkulturalität und Literatur. Überlegungen zu einer afrikanischen Germanistik als interkultureller Literaturwissenschaft*, München 1993.

Neumann, Bernd, *Utopie und Mimesis. Zum Verhältnis von Ästhetik, Gesellschaftsphilosophie und Politik in den Romanen von Uwe Johnson*, Kronberg 1978.

ders., *Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk*, Königstein/Ts. 1982.

ders., „Nachwort“ zu: *Gottfried Keller, Pankraz, der Schmoller*, Stuttgart 1989, S. 67-83.

Nohlen, Dieter, *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Nuscheler, Franz, *Lern- und Arbeitsbuch Entwicklungspolitik*, Bonn 1996.

Ong, J. Walter, „Residue in Tudor Prose Style“, in: *Publications of The Modern Language Association of America*, LXXX, 1965, S. 145-154.

ders., *Rhetoric, Romance and Technology. Studies in The Interaction of Expression and Culture*, Ithaca/London 1971.

ders., „African Talking Drums and Oral Noetics“, in: Ralph Cohen (Hrsg.), *New Literary History*, 8, 3: „Oral Cultures and Oral Performances“, Charlottesville 1977, S.409-429.

ders., *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Wolfgang Schömel, Opladen 1987. [Orig. *Orality and Literacy. The Technologizing of The Word*, London 1982.]

Ortiz, Simon, „Always the Stories“, in: Bo Scöler (Hrsg.), *Coyote was Here: Essays on Contemporary Native American Literary and Political Mobilization*, Aachus 1984, S. 57-69.

Panzacchi, Cornelia, *Der Griot. Der Meister des Wortes in traditionellen westafrikanischen Gesellschaften*, Reinfelden 2000.

Pappe, Christian Joseph (Hrsg.), *Lesefrüchte vom Felde der neuesten Literatur des In- und Auslandes, Band II*, Hamburg 1838.

Parry, Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, Paris 1928.

ders., „Studies in The Epic of Oral Verse-Making I: Homer and The Homeric Style“, in: *Havard Studies in Classical Philology*, 41, 1930, S. 73-147.

ders., „Studies in The Epic of Oral Verse-Making II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry“, in: *Havard Studies in Classical Philology*, 43, 1932, S. 1-50.

ders. (Hrsg.), *The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971.

Paulme, Denise, *La mère dévoreuse. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris 1976.

Plato, Phaidros, in: *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Band IV*, hrsg. v. Walter F. Otto / Ernesto Grassi / Gert Plamböck, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung, Hamburg 1958, S. 7-60.

Pokay, Peter, „Die Erzählsituation der *Jahrestage*“, in: Michel Bengel (Hrsg.), *Johnsons ‚Jahrestage‘*, Frankfurt am Main 1985, S. 281-302.

Prill, Meinhard, „Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band 13*, München 1991, S. 847-848.

Propp, J. Vladimir, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt am Main 1975.

Raddatz, Fritz J., „Ein Märchen aus Geschichte und Geschichten“, in: Raimund Fellingner (Hrsg.), *Über Uwe Johnson*, Frankfurt am Main 1992, S. 203-221.

Recknagel, Albert, „Von der Entwicklungshilfe zum Dialog der Kulturen“, in: Bernd Overwien (Hrsg.), *Lernen und Handeln im globalen Kontext. Beiträge zu Theorie und Praxis internationaler Erziehungswissenschaft. Zur Erinnerung an Wolfgang Karcher*, Frankfurt am Main 2000, S. 152-159.

Reimann, Birgit, *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung. Das menschliche Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und Landschaft in Lyrik und Novellistik*, Diss., Freiburg 1995.

Reitz, Walter, *Die Landschaft in Theodor Storms Novellen*, Diss., Bern 1913.

Rey, Alain / Chantreau, Sophie, *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Paris/Montréal 1993.

Ricard, Alain, „Un texte méconnu de Félix Couchoro: La préface de l'Esclave“, in: *Afrique littéraire et artistique*, 28, 1973, S. 2-29.

ders., *Naissance du roman africain : Félix Couchoro 1900-1968*, Paris 1987.

ders., „Génération Eyadéma. Littérature populaire et littérature d'élite“, in: János Riesz/Alain Ricard (Hrsg.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth 1992, S. 21-28.

Richter, Hans, *Gottfried Kellers frühe Novellen*, Berlin 1960.

Riemann, Else, *Nordfriesland in der erzählenden Dichtung seit Anfang des 19. Jahrhunderts*, Diss., Leipzig 1910.

Riesz, János, „Birago Diop (Senegal) als Erneuerer der afrikanischen Erzählkunst im 20. Jahrhundert“, in: Paul Goetsch (Hrsg.), *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*, Tübingen 1990, S. 251-272.

ders., „Nachwort“ zu: Ahmadou Kourouma, *Der letzte Fürst*, aus dem Französischen übersetzt von Horst Lothar Teweleit, überarbeitet von Gudrun Honke, Wuppertal 2004, S. 203-218.

ders., „Birago Diop – Dichter in Prosa“, Nachwort zu: Birago Diop, *Geistertöchter. Die Geschichte des Ahmadou Koumba*, Wuppertal 1998, S. 293-309.

ders., *Französisch in Afrika. Herrschaft durch Sprache*, Frankfurt am Main 1998.

Rivière, Claude, *Anthropologie religieuse des Evé du Togo*, Lomé 1981.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essais sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, édition critique, avertissements et notes par Charles Posset, Bordeaux 1970.

Roux, Alain / Clavreuil, Gérard, *Littératures Nationales d'Écriture Française. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien. Histoire littéraire et Anthropologie*, Paris 1986.

Sahner, Christoph, „Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl“, in: Walter Jens (Hrsg.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Band 8*, München 1990, S. 824-827.

Scheuermann, Barbara, *Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons*, Göttingen 1998.

Schlegel, J. B., *Schlüssel der Ewe-Sprache. Dargeboten in den Grammatischen Grundzügen des Anlo-Dialekts, mit Wörtersammlung nebst einer Sammlung von Sprichwörtern und einigen Fabeln der Eingeborenen*, Bremen 1857.

Seidel, Willy, *Die Natur als Darstellungsmittel in den Erzählungen Theodor Storms*, Diss., München 1911.

Senghor, Sédar Léopold, *Mein Bekenntnis*. Essays, aus dem Französischen übersetzt von Irene Selle, Leipzig 1991. [Orig. *Ce que je crois*, Paris 1968.]

ders., „Tradition orale et modernité“, in : ICA (Hrsg.), *La Tradition orale : Source de la littérature contemporaine en Afrique. Colloque international organisé par l'ICA et le PEN International avec le concours du PNUD et de l'UNESCO à Dakar (Sénégal) du 24 au 29 janvier 1983*, Dakar/Abidjan/Lomé 1984, S. 37-43.

Simo, David, „Germanistik und Selbstfindung. Zur Dialektik Fremdverstehen – Selbstverstehen“, in: Alois Wierlacher (Hrsg.), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für Interkulturellen Germanistik*, München 1987, S. 693-700.

Sjölin, Bo, *Einführung in das Friesische*, Stuttgart 1969.

Sossou, Pierre, „Et pourquoi lire Goethe? Concept d'une germanistique africaine, École de Hanovre“, in: Valentin Ahadji / Serge Glitho / Paulin Oloukpona-Yinnon (Hrsg.), *Goethe dans la germanistique ouest-africaine. Actes du colloque international de Lomé à l'occasion du 250ème anniversaire de la naissance de J. W. Goethe (du 10 au 13 mars 1999)*, Lomé 2000, S. 115-124.

Stanzel, Franz K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.*, Wien 1955.

ders., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979.

Staub, Friedrich/Tobler, Ludwig (Hrsg.), *Idiotikon. Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der Schweizerdeutschen in 13 Bänden, Band VII*, Frauenfeld 1913.

Stotz, Christian, *Das Motiv des Geldes in der Prosa Gottfried Kellers*, Frankfurt am Main/Berlin et al. 1998.

Tedlock, Dennis, „Toward an Oral Poetics“, in: Ralph Cohen (Hrsg.), *New Literary History*, 8, 3: “Oral Cultures and Oral Performances”, Charlottesville 1977, S. 507-520.

Téné, N. Alexandre, *(Bi)Kulturelle Texte und ihre Übersetzung*, Würzburg 2004.

Traoré, Karim, „Sory Camaras ‚schèmes narratifs‘: ein afrikanisches Modell für Märchenanalyse“, in: Papa S. Diop/Jürgen Lüsebrink (Hrsg.), *Littératures et Sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen 2001, S. 367-374.

Uffer, Leza, *Rätoromanische Märchen und ihre Erzähler*, Basel 1945.

Wander, K. F. Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch-Lexikon in fünf Bänden*, Leipzig 1867-80, *Bd. I*, 1867.

Westermann, H. Dietrich, *A Study of the Ewe Language*, London 1930.

Wilde, Matthias, *Analyse der Erzählstruktur von Uwe Johnsons ‚Jahrestage‘*, Berlin 2003.

Witte, Bernd, „Literaturwissenschaft heute. ‚Oralität‘ und ‚Literalität‘ als Kategorien eines Paradigmenwechsels“, in: Anne Berntfeld/Walter Delabar (Hrsg.), *Perspektiven der Germanistik. Neuste Ansichten zu einem alten Problem*, Opladen 1997, S. 59-74.

Worthmann, Joachim, *Problem des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1974.

Wossidlo, Richard, *Mecklenburgische Volksüberlieferungen, Band 4*, Rostock 1931.

Wyss, Ulrich, „Literarische Archive der Oralität?“, in: Norbert Oellers (Hrsg.), *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages Berlin 1987, Band II*, Tübingen S. 205-212.

Wystling, Hans (Hrsg.), *Gottfried Keller 1819-1890. Gedenkband zum 100. Todesjahr,* Zürich 1990.

Yigbe, Dotsè, *Fetischismus als Alterität – Am Beispiel kolonialer Literatur über Togo: Richard Küas, Félix Couchoro und David Ananou,* Frankfurt am Main 1997.

Zirbs, Wieland, *Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk Raabes,* Frankfurt am Main 1986.

Zuber, Wolfgang, *Natur und Landschaft in der späteren Novellistik Theodor Storms. Zur epischen Integration der Naturdarstellung in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Novelle,* Diss., Tübingen 1969.