

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 90

René Schmidt

**Mündliche Literatur in Amadou Hampaté Bâ's Roman
„Das seltsame Schicksal des Wangrin“?**

2008



The Working Papers are edited by
Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.
Tel. +49-6131-3923720; Email: ifeas@uni-mainz.de; <http://www.ifeas.uni-mainz.de>
<http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/Arbeitspapiere.html>

Geschäftsführende Herausgeberin/ Managing Editor:
Eva Spies (espies@uni-mainz.de)

Kurzzinhalt

Amadou Hampaté Bâ legte mit „Das seltsame Schicksal des Wangrin“ einen vielstimmigen Roman vor, dessen Ästhetik entscheidend von der Einarbeitung und Inszenierung von *Mündlicher Literatur* bestimmt ist.

In meinem Aufsatz gehe ich zu einem der Fragen nach, inwieweit es Bâ unternimmt, den sinnlichen Reichtum Mündlicher Literatur, also entsprechende Sounds, Gestik, Mimik, Proxemik, musikalische Begleitung, in den einen graphischen Kommunikationskanal, in Schrift zu überführen, und zum anderen, inwiefern er die sprachlichen Anteile Mündlicher Literatur in das Romanganze hineinwebt, inwiefern er Verbindungen zwischen den Oraturen und den im Roman aufgerufenen sozialen Situationen herstellt.

Im Zentrum der Untersuchung steht ein bestimmter Vortrag. Der Romanheld Wangrin lässt sich vor dem Haus der Mutter der von ihm umworbenen Rammaye Bira durch seinen Griot preisen, wirbt solcherart um die junge Frau. Herman Meyers Konzept der *epischen Integration* aufgreifend, lege ich dar, inwiefern diese eine Performanzsituation mit anderen Stellen, an denen im Roman Mündliche Literatur inszeniert wird, korrespondiert, um dadurch zu generelleren Aussagen über die Verfahrensweise Bâ's hinsichtlich der Aufnahme von Mündlicher Literatur zu gelangen.

Am Anfang des Aufsatzes fasse ich Charakteristika Mündlicher Literatur zusammen und problematisiere deren Überführung in den schriftlichen Modus.

Der Autor

René Schmidt, geboren 1973, Schauspielstudium von 1995-1999 in Leipzig, nachfolgend engagiert u.a. am Theater Erfurt, 2003-2009 Studium der Germanistischen Literaturwissenschaft und Sprechwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Schwerpunkte u.a.: Sprechkunst, *oral poetry*, Dramatik (Büchner, Brecht, Müller)

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Mündliche Literatur	3
2.1	Zum Begriff: Ist mündliche Literatur überhaupt <i>Literatur</i> ?	3
2.2	Künstlerische Mittel: Interaktion statt Linearität ...	5
2.3	Problemstellung: Fixierung von Mündlicher Literatur	7
3	„Zum Problem der epischen Integration“	8
4	Der Gesang des Griots im Text	9
5	Zusammenfassung	14
6	Quellenverzeichnis	16

1 Einleitung¹

Der aus Mali stammende Autor Amadou Hampaté Bâ legte 1973 den Roman „Das seltsame Schicksal des Wangrin“ vor. In ihm wird die Geschichte des Bambara Wangrin erzählt, der sich seine Position als Dolmetscher bei den verschiedenen französischen Gouverneuren zu Nutze macht, um zu Macht und Reichtum zu gelangen.

Ästhetisch ist der Roman unter anderem deswegen interessant, weil Bâ eine Vielzahl von Erzählern zur Rede kommen lässt, auf verschiedene Weise Formen ‚Mündlicher Literatur‘, wie zum Beispiel mythische Erzählungen, Sprichwörter und Preislieder, in den Roman einarbeitet und so einen polyphonen Roman konstruiert. Für bestimmte Textteile wird entweder explizit behauptet, dass sie der mündlichen Tradition der Tukolor, Bambara beziehungsweise Fulbe entstammen oder aber sie lassen sich als die sprachlichen Elemente ‚Mündlicher Literaturen‘ identifizieren, wie sie nach Finnegan (1998) der Tradition Schwarzafrikas zugeordnet werden können². Darüber hinaus wird gleich zu Beginn des Romans versichert, dass der gesamte Text grundsätzlich auf der Niederschrift einer Erzählung des Wangrin basiert, die nur gelegentlich ergänzt wurde.

Die Überführung des gesprochenen, gerufenen oder gesungenen Wortes in Schrift ist somit ein immer wiederkehrendes Moment des Romans. Mich beschäftigte lesend zunehmend die Frage, was der Text denn eigentlich leiste, um ‚Mündliche Literatur‘ in ihrer ganzen Sinnlichkeit erfahrbar zu machen, was er leiste, um diese andere Literaturform aufzunehmen.

Im Folgenden stelle ich zunächst Merkmale ‚Mündlicher Literaturen‘ dar. Dann problematisiere ich die Überführung vom mündlichen Modus in den schriftlichen, um schließlich an einem Beispiel, über dessen epische Integration in das Romanganze, mindestens exemplarisch die Einarbeitung von ‚Mündlicher Literatur‘ in den Roman zu zeigen.

Auf eine Art der Quellenangabe möchte ich noch hinweisen. Findet sich in der Angabe nur eine Zahl, so bezieht sich die Quellenangabe auf den Primärtext, den Schelmenroman „Das seltsame Schicksal des Wangrin“ von Amadou Hampaté Bâ (5-372).

2 Mündliche Literatur³

2.1 Zum Begriff: Ist mündliche Literatur überhaupt *Literatur*?

Das deutsche Wort *Literatur* ist etymologisch an Schrift gebunden. Es wurde von *litteratura* aus dem Lateinischen entlehnt (vgl. Seebold, 2002, 578). Nach Meid fasste *Literatur* im Deutschen zunächst alle Schrift, Schriftkunst, Schriftgelehrsamkeit, wurde dann im 18. Jahrhundert auf *schöne Literatur* eingeeengt und im Zuge der Moderne aufgespalten und

¹ Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des Hauptseminars Kompendium: Die Literaturen Schwarzafrikas, welches im Wintersemester 2007/08 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg von Prof. Dr. Werner Nell gehalten wurde. Ihm sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

² Ob nun die aufgenommenen Texte tatsächlich der jeweiligen mündlichen Tradition entstammen, kann hier nicht abschließend behauptet werden. Darüber müsste ein genauer Abgleich mit der Tradition Auskunft geben.

³ Die Bezeichnung *Mündliche Literatur* könnte ersetzt werden durch den Begriff *Oratur*, so lange sicher gestellt bleibt, dass nicht nur die sprachlichen Anteile mündlicher Poesie, sondern ebenso performative, situative und soziale Aspekte ihrer Erscheinung gefasst werden. Das scheint mir gegeben. Ich verbleibe allerdings bei der Bezeichnung *Mündliche Literatur*, um damit ein um Mündlichkeit erweitertes Verständnis von *Literatur* zu stützen.

wieder erweitert. Entgegen dem Wortsinn fasse der Begriff nun unter Umständen auch mündlich tradierte Texte. (vgl. Meid, 1999, 307)

Ob letzteres zulässig ist, wird verschiedentlich diskutiert. So anerkennt Walter J. Ong zwar die Existenz oraler Kunstformen, benennt gleichzeitig den Mangel an einem geeigneten Begriff, hält aber die Bezeichnung *orale Literatur* für einen widersinnigen Terminus. Ein Begriff verliere seine Geschichte nicht, *Literatur* sei unabhebbar an Schriftlichkeit gebunden. Da es Ong um den Gegensatz von oralem und literalem Denken geht, muss ihn jeglicher Einfluss von Schriftdenken zum Begreifen des oralen Modus stören. So schlägt er Umschreibungen wie z.B. *rein orale Kunstform* vor. (vgl. Ong, 1987, 17ff.) Jack Goody vermeidet die Bezeichnung *orale Literatur* wegen des impliziten Verweises auf Schrift ebenfalls und bevorzugt die Formulierung *standardisierte orale Formen* (vgl. Goody, 1999, XI).

Jost Schneider hingegen geht davon aus, dass Schrift keine Voraussetzung für *Literatur* ist. Innerhalb seines flexiblen Literaturbegriffes, flexibel, weil er mittels eines Schemas aus drei sich überschneidender Kreise, die für *Künstlerische Sprachverwendung*, *Fiktionalität* und *Fixierung* stehen, Unterkategorien von Literatur abbildet, wobei es ihm hinreichend scheint, dass ein Text eines der Kriterien erfüllt, um als Literatur zu gelten. *Fixierung* könnte schriftliche von mündlicher Literatur unterscheiden, aber da Schneider mündliche Fixierung als eine Form des Fixierens ansieht, fällt auch mündliche Literatur, wenn sie fiktional und künstlerisch ist, in den zentralen, in den Kernbereich seines Literaturbegriffs. (vgl. Schneider, 2000, 9ff.)

Für N. K. Chadwick ist mündliche Literatur ebenfalls *Literatur*. Die Assoziation von Literatur mit Schreiben sei zufällig. Chadwick geht davon aus, dass Schreiben nicht essentiell notwendig für Komposition und Bewahrung von Literatur ist. (vgl. Chadwick in Finnegan, 1998, 15)

Für Ruth Finnegan nun ist die strikte Trennung zwischen verbaler Kunst literaler und non-literaler Gesellschaften irreführend und wenig fruchtbar. Sie weist darauf hin, dass das Wort *Literatur* nicht in allen Sprachen mit Schrift assoziiert sei. In bestimmten kulturellen Traditionen mag es eine enge Verbindung von Literatur mit Schrift geben, doch schränke diese Perspektive die Forschung zu sehr ein. Nicht erfasst werden könnten so spezifische Aspekte von Mündlichkeit historischer Literaturen des gleichen Kulturkreises (griechische Tradition) oder mündliche Literaturen anderer Kulturkreise. Die meisten Definitionen von *Literatur*, ohne dass Finnegan bestimmte nennt, fassen mündliche Formen mit Literatur basiere auf Worten, der Formaspekt (Ausnutzen und Erweitern der Mittel) überlagere den funktionalen, es ließen sich Konventionen / Traditionen ausmachen, Literatur sei an einen Autor gebunden und stehe in gewisser Weise Realität gegenüber. Der Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Literatur sei insgesamt ein gradueller und kein qualitativer, da beide Modi allzuoft korrelierten. So bestand für die Griechen eine enge Assoziation zwischen Wort, Musik und Tanz (Aristoteles wertete die griechische Tragödie höher als das Epos, da sie von Musik und visuellen Effekten begleitet war.). Geschriebene Texte früher europäischer (mittelalterlicher) Gesellschaften wurden zunächst zum Teil mündlich tradiert. Seien sie deswegen, so Finnegan, keine Literatur mehr? Auch in hauptsächlich literalen Gesellschaften gäbe es eine beständige Wechselwirkung zwischen mündlicher und schriftlicher Tradition, Dramen würden aufgeführt, mündliche Formen fänden Eingang in schriftliche Literatur.

Fragestellungen der Literaturwissenschaft an schriftliche Texte haben sich überdies als fruchtbar erwiesen, um mündliche Formen in ihrer Eigenart sowie hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb der jeweiligen Gesellschaften zu bewerten. Für die von Finnegan untersuchten mündlichen Literaturen Afrikas ergeben sich über einige literarische Genres zudem Parallelen zur ‚westlichen‘ Literatur. Klage- und Preislied, (religiöse) Lyrik, fiktionale Prosa, Rhetorik, Epigramm und zum Teil Drama kommen sowohl auf dem afrikanischen Kontinent als auch

im Westen vor, einmal in mündlicher, einmal in vornehmlich schriftlicher Tradition. (vgl. Finnegan, 1998, 15ff.)

An dieser Stelle ließe sich fragen, ob *Literatur* auf den verbalen Aspekt eines Artefakts zu begrenzen sei und mit dem Vortrag etwas Anderes entstünde. Problemstellungen, die mit den Wechselwirkungen Text – Kontext und Text – Kommunikationsmodus in Zusammenhang stehen, ließen sich dann nicht innerhalb einer Literaturwissenschaft beantworten, einer Wissenschaft, der es doch um die Analyse von literarischen Texten geht. Es blieben so Aspekte unberücksichtigt, die Gründe für das Wie eines Textes liefern. Das erscheint mir wenig sinnvoll.

Wiewohl ich die Differenz zwischen mündlicher und schriftlicher Literatur für eine qualitative halte, da bei mündlicher Literatur andere (künstlerische) Mittel verwendet werden als bei schriftlicher, folge ich Schneider und Finnegan in der Auffassung, dass die untrennbar an Vortrag gekoppelten mündlichen Kunstformen als literarische, als *Mündliche Literatur* zu betrachten sind.

2.2 Künstlerische Mittel: Interaktion statt Linearität ...

Ganz grundsätzlich unterscheiden sich mündliche Literaturen von schriftlichen durch das Medium, durch das sie in den Raum treten, den Klang hier, die Schrift dort. Da der Mensch erst nach der Erfindung von Schriftzeichen Möglichkeiten zur Fixierung von Klang entwickelte, ergeben sich aus der verschiedenen Medialität bestimmte Unterschiede hinsichtlich der Literatur primär oraler Kulturen⁴ einerseits und der Literatur literaler Völker andererseits⁵. Der verklingende Klang steht als Medium der fixierbaren Schrift gegenüber. Sprache konnte vor der Erfindung von Speichermöglichkeiten nur potentiell, d.h. im Gedächtnis von Menschen aufbewahrt werden und nur über eine klangliche Äußerung übertragen werden. Das Fortdauern von Literatur war somit an die Lebensdauer von Menschen, seine Gedächtnisleistungen und seine Möglichkeiten zur Übertragung auf andere Menschen gebunden. Da es ein Drittes als Speichermedium nicht gab, konnte der Mensch seiner Sprache/ Literatur weder gegenüberstehen, noch sie unabhängig von sich übertragen.

Ich werde im Folgenden den einen Pol der Skala mündlich-schriftlich näher bestimmen, indem ich Eigenschaften primär mündlicher Literatur zusammenfasse. Diese Zusammenfassung ist hinsichtlich der in Bâ's Text aufgenommenen Formen eine Abstraktion. Für Westafrika ist durch den arabischen Einfluss ab 1000 n.Chr. von einer mindestens marginalen Bedeutung von Schrift für Literatur und Kultur auszugehen (vgl. Goody, 1999, 125ff.).

Finnegan (vgl. Finnegan, 1998, 2ff.) bestimmt vier Charakteristika Mündlicher Literatur: Performance, Varianz, Publikum und Kontext, an denen ich mich hier orientiere.

1. Performance

Die Übertragung Mündlicher Literatur ist unlösbar an einen face-to-face-Vortrag gekoppelt, an mindestens einen Vortragenden und einen Rezipienten. Nur durch die fortlaufende Wiederholung, die Performance kann es zu einer Traditionsbildung kommen. (vgl. Finnegan, 1998, 2) Dem Performer stehen ganz allgemein diverse Mittel zur Verfügung: Sprache, Stimme, Rhythmisierung incl. Pausen, Geschwindigkeit, Mimik und Gestik, Emotionalitäten, Proxemik, Tanz, Musik, Kleidung, Ausrüstung usw. (vgl. ebd. 3f.; Kaschula, 2002, 74)

⁴ Hier im Sinne von Ong, wenn er von *primärer Oralität* spricht, um die Mündlichkeit von Gesellschaften zu bezeichnen, die das Schreiben nicht kennen (vgl. Ong, 1987, 13).

⁵ Für primär orale Kulturen ist von ausschließlich mündlicher Tradition auszugehen, für literale Gesellschaften von der Existenz beider, sich gegenseitig beeinflussender Modi (vgl. u.a. Finnegan, 1998, 20; Goody, 1999, 125ff.; Kaschula, 2002, 65).

Besonders hervorzuheben sind für die afrikanische Tradition vielleicht Ton, Ideophone und Trommel (vgl. Finnegan, 1998, 4f.). Viele der afrikanischen Sprachen sind Tonsprachen, d.h. die Tonhöhe hat auf semantischer Ebene bedeutungsunterscheidende Relevanz, weshalb die Sprechmelodie von besonderer Bedeutung für den Sinn des Gesprochenen ist (vgl. ebd., 56). Auf Grund dieser Tonalität mancher Sprachen ist es möglich, innerhalb bestimmter Kontexte Sprache mittels Trommelklängen zu übertragen (vgl. ebd., 482). Ideophones nun sind lautmalerische Äußerungen, die vergleichsweise sinnlich Laute der bekannten Umwelt imitieren (vgl. ebd. 64).

Finnegan u.a. gehen davon aus, dass es grundsätzlich keine Unterscheidung von Komposition und Vortrag gibt, der Vortrag ist Produktion, die Hervorbringung des prinzipiell einmaligen Kunstwerks (vgl. Finnegan, 1998, 10; Fiebach, 1979, 57, Goody, 1999, 190). Das Werk erscheint im Akt des Erzählens nicht abgesetzt vom Erzähler. Als nicht fixiert steht es weder Produzenten noch Rezipienten dinglich gegenüber, Dichtung zeigt sich hier als Verhalten zur Welt (vgl. Fiebach, 1979, 51, 57). Jede Korrektur im Hervorbringen, sei sie durch ‚Produzent‘ oder ‚Rezipient‘ hervorgerufen ist wahrnehmbar (vgl. Ong, 1987, 105).

Dass Mündliche Literatur ‚einem Volk entstamme‘, also kollektiv entstehe und tradiert werde, hält Finnegan für ein Vorurteil. Sie betont die Existenz eines Autors, der seine Worte in eine spezifische Situation hinein formuliert (vgl. Finnegan, 1998, 2, 14, 21).

2. Publikum

Der Vortrag ist eher als Interaktion denn als linearer Kommunikationsprozess zu denken (vgl. Ong, 1987, 145). Die Zuschauer sind an der Hervorbringung des Artefakts beteiligt, dergestalt dass sie auf den Vortrag, den Vortragenden reagieren. Sie können kommentieren, kritisieren, zweifeln, hinzufügen etc. (vgl. u.a. Finnegan, 1998, 10f.; Fiebach, 1979, 58). Entsprechend Konvention, Genre oder Persönlichkeit mag der Performer diese Reaktionen mehr oder weniger, und damit die Zuschauer, in seine Performance integrieren. Manche Textstrukturen sehen dies allerdings mit bestimmten Eingangs- und Schlussformeln direkt vor. Der Performer mag erwarten, dass sich die Zuschauer aktiv an einer Narration beteiligen. Auch existieren Formen, in denen der Künstler Chorführer ist, die Zuschauer Chor sind. Und selbst bei weniger interaktiven Formen mag der Performer bei der Wahl seiner Mittel vom Publikum beeinflusst sein. (vgl. u.a. Finnegan, 1998, 10f.; Fiebach, 1979, 58) In diesem Sinne verbindet die face-to-face-Situation über den künstlerischen Akt Performer und Zuschauer.

3. Varianz

Sowohl Finnegan (vgl. 1998, 8) als auch Goody (vgl. 1999, u.a. 81, 189, 298) geben Varianz, also auch textliche Hinzufügungen und Weglassungen, als ein grundsätzliches Merkmal Mündlicher Literatur an. Die Annahme einer Wort-für-Wort Übertragung hält Finnegan für ein Vorurteil aus schriftlichem Verständnis heraus (vgl. Finnegan, 1998, 9). Ong weist in Bezug auf Parry darauf hin, dass Wort-für-Wort bei den untersuchten jugoslawischen Sängern *sehr ähnlich* bedeute, es gäbe aber z.B. bei den Cuna in Panama Beispiele für Wort-für-Wort-Übertragung (vgl. Ong, 1987, 65f.). Das Reallexikon unterscheidet am Kriterium Wortgenauigkeit zwei Typen von mündlicher Dichtung, und verweist auf das altisländische Gesetz, dass jedes Jahr auf dem Athing rezitiert wurde. Es wird also von der Möglichkeit wortgetreuer Übertragung ausgegangen (vgl. Fricke, 2000, 757). Insgesamt, so Finnegan, sei die Frage nach originaler Komposition schwierig. Einerseits mag es für bestimmte Formen ein Interesse an wortgenauer Übertragung geben (wie z.B. für die Preislieder der Barden Ruandas (vgl. Finnegan, 1998, 118)), andererseits seien freiere Kompositionen möglich (vgl. ebd., 7). Sie geht jedenfalls davon aus, dass in der Performance immer ein Teil Komposition innerhalb bestimmter literarischer und kultureller Konventionen, der Vortrag ein einzigartiges literarisches Werk sei und dass ein Verständnis für ein Konzept einer authentischen Version

nicht notwendigerweise existiere (vgl. ebd., 9f.). Der oben aufgezeigte, spezifische Kommunikationsmodus legt dies ebenfalls nahe.

Goody sieht den Grad der Varianz in Abhängigkeit von Sänger, Situation und Genre (narrativen Strukturen) (vgl. Goody, 1999, 81, 295ff.), Finnegan benennt ebenfalls Sänger und Genre (vgl. Finnegan, 1998, 7).

Ong sieht die Originalität mündlicher Darbietung in der besonderen Interaktion, nicht der neuen Variante. Dabei wird der Text der spezifischen Situation angepasst. (vgl. Ong 1987, 47, 64, 159) Die Gegenwart schreibe den Mythen ihre Ökonomie ein, was zu deren Wandel führt (vgl. ebd., 53). Es überdauert, was nachgefragt, was für wichtig erachtet wird. Letztlich prägen sich den Texten die Genealogie der Sieger ein (vgl. ebd., 70).

Auch Goody anerkennt in Bezug auf Lord die Veränderung mündlicher Literatur im Laufe der Tradition (vgl. Goody, 1999, 82f.), begreift selbst Kernmerkmale der verschiedenen Mythen als im Fluss befindlich (vgl. ebd., 297).

4. Kontext

Dadurch dass mündliche Literatur nur über den Vortrag übertragen werden kann, sind Produktion und Rezeption, besser Interaktion, in die gleiche situative und soziale Situation eingebettet (vgl. Finnegan, 1998, 12). Diese Kontexte bestimmen das literarische Werk (vgl. Finnegan, 1998, 11; Kaschula, 2002, 69), diese Kontexte werden durch das Kunstwerk beeinflusst, bearbeitet (vgl. Fiebach, 1979, 51f.) und sie können prinzipiell als sinnhafter Teil des Kunstwerkes gedacht werden.

Bestimmte literarische Formen kommen nur in bestimmten Kontexten vor, sie sind z.B. an Hochzeiten oder Begräbnisse gebunden (vgl. Finnegan, 1998, 12). Doch nicht nur die Genres mögen durch die Situation bestimmt sein, gleichermaßen können es die behandelten Themen und der Vortrag an sich sein (vgl. Ong 47, 64, 159; Goody, 1999, 81). Für Sprichwörter zum Beispiel vermutet Finnegan, dass ihr adäquater situativer Gebrauch für die Bewertung durch die lokalen Hörer wichtiger ist, denn der verbale Inhalt allein (vgl. Finnegan, 1998, 12).

Fiebach geht für die untersuchten schwarzafrikanischen Kulturen davon aus, dass Mündliche Literaturen fester Bestandteil sowohl des religiösen wie des lebensweltlichen Bereichs waren. Sie wirkten als Teil ritueller Praxis zur mythischen und religiösen Deutung der Welt in die Welt. Dichtend konnten Tagesfragen moralischer, weltanschaulicher oder sozialer Art, die das Individuum/ die Gruppe beschäftigten, bearbeitet werden und so die Situationen verändert. Indem er auf eine enge Anbindung der Dichtungen an die nichtkünstlerischen Erfahrungen der Lebenswelt hinweist, betont Fiebach den funktionellen Aspekt dieser Literaturen. (Fiebach, 1979, 52; aber auch Ong, 1987, 47).

Mündliche Literatur wird in eine bestimmte Situation hineingesprochen. Die Worte erhalten ihre Bedeutung im aktuellen Gebrauch, sie werden bestimmt durch Kontext und paraverbale Mittel. Da es für Produzenten und Rezipienten bestimmte, gemeinsame Referenzpunkte gibt, muss der reine Text gewisse Kontextualisierungsleistungen nicht bringen, ein gemeinsamer Kontext entlastet ihn. (vgl. Ong, 1987, 51, 102f.) Der Kontext lässt sich so als Teil des literarischen Sinngefüges denken.

2.3 Problemstellung: Fixierung von Mündlicher Literatur

Werden nun die sprachlichen Anteile Mündlicher Literaturen niedergeschrieben, ergeben sich eine Reihe von Konsequenzen: Eine Variante wird fixiert. Die Übertragung des Artefaktes ist nicht mehr an einen Vortrag gekoppelt. Der Text wird dinglich unabhängig von Produktion, Vortrag und Rezeption (vgl. Finnegan, 1998, 2) Produktion und Rezeption können sich situativ und räumlich entkoppeln (vgl. Kaschula, 2002, 71). Aus einem interaktiven Kommunikationsprozess zwischen Produzent und Rezipient wird ein vergleichsweise linearer (vgl. Goody, 1999, 81).

Bei der Einarbeitung mündlich konzipierter Texte (der rein sprachlichen Anteile mündlicher Literatur) in einen anderen Text, z.B. einen Roman, scheinen zwei weitere Konsequenzen von besonderer Bedeutung. Wie gerade beschrieben, bestimmt bei mündlichen Literaturen der lebensweltliche Kontext den Sinngehalt der Kunstwerke mit. Wird ein Text nun fixiert und aus seinem Kontext gelöst, kann es zu Leerstellen, das heißt zu aus dem Text nicht sinnhaft zu deutenden Passagen kommen. Wenn der Gesamttext auf eine gewisse Geschlossenheit hin angelegt ist, müssen diese Leerstellen gefüllt werden, muss der Gesamttext, der Roman, bestimmte Kontextualisierungsleistungen bringen⁶. (vgl. Ong, 1987, 43, 102ff.)

Zweitens beschränken sich die Mittel von schriftlicher Literatur letztlich auf Buchstaben welche Sprache abbilden. Die vielfältigen Mittel Mündlicher Literatur wie Sprachklang, Stimme, Rhythmisierung incl. Pausen, Geschwindigkeit, Mimik und Gestik, Emotionalitäten, Proxemik, Tanz, Musik, Kleidung, Ausrüstung usw. werden auf den einen optischen Kommunikationskanal reduziert (vgl. Finnegan 3f.; Kaschula, 2002, 74; Ong, 1987, 103). Will ein Text, ein Roman, die sinnliche Reichhaltigkeit mündlicher Literatur wahren, muss auch hier der Gesamttext gewisse Ergänzungsleistungen bringen.

Diese beiden Aspekte sollen an Bâ's „Wangrin“-Roman untersucht werden. Erstens: Was leistet der Autor, um die verbalen Formen Mündlicher Literatur zu kontextualisieren? Zweitens: Versucht er, und wenn wie, die entfallenden Kommunikationskanäle zu ergänzen, schriftliche Sprache zum Gesprochenen hin zu versinnlichen?⁷ Ich konzentriere mich hierfür auf ein Beispiel, von dem aus ich diesen Fragen nachgehen kann.

3 „Zum Problem der epische Integration“

Mindestens Kontextualisierung von Mündlichkeit kann in diesem Zusammenhang als ein Mittel epischer Integration gedacht werden, sie vernetzt den potentiell dekontextualisierten verbalen Anteil von Mündlichkeit in das Textganze. Der Begriff *epische Integration* geht auf Herman Meyer zurück, der ihn mit dem Aufsatz „Zum Problem der epischen Integration“ zu Beginn der 1950er prägte (vgl. Fricke, 2000, 323)⁸. Der Begriff bzw. der hinter ihm stehende theoretische Ansatz kann dazu dienen, das Wesen einer Komposition, d.h. ihren inneren wie äußeren Aufbau (vgl. ebd.), näher zu bestimmen.

Ausgangspunkt von Meyers Aufsatz (vgl. Meyer, 1963, 12-32) ist das Konzept der *Ganzheit* einer künstlerischen Gestalt, *Ganzheit* sei letztlich immer Leitbegriff und Maßstab bei der Bestimmung einer Gestalt im ästhetischen Sinne, allerdings schwer zu bestimmen. Mindestens seit Goethe versuche man sie mit dem Vergleich zum biologischen Organismus zu greifen. Meyer orientiert sich zunächst ebenfalls an Goethes Konzept organischer Ganzheit, nach dem „in einem organischen Körper alle Teile auf *einen* Teil hinwirken und jeder auf alle wieder seinen Einfluss ausübe“⁹ (Goethe nach Meyer, 1963, 13), um dann aber, mit dem Verweis auf unterschiedliche Genese von biologischem und künstlerischem Artefakt,

⁶ Ong weist darauf hin, dass sich auf Grund des fehlenden Kontextes für schriftliche Texte eine kompliziertere Grammatik ausgebildet hat (vgl. Ong, 1987, 43).

⁷ Ohne mich auf eine lange Zeichendiskussion einzulassen, gestehe ich, dass dies ein Unterfangen aus europäischer, deutscher, sächsischer, individueller Perspektive ist. Wenn ich z.B. *Griot* lese, werden bei mir sehr wahrscheinlich weit weniger Konzepte aufgerufen als bei einem angehörigen der beschriebenen Kultur, da für diesen an dieses eine Wort sehr wahrscheinlich eine Welt von Erfahrungen geknüpft ist. Und Teil dieser Welt mögen Klänge, Gerüche, Sandstürme sein. Für mich ist *Griot* zunächst ein Ding aus fünf Buchstaben, mit dem im Roman offensichtlich bestimmte Sänger bezeichnet werden.

⁸ Meyer seinerseits bezieht sich mit dem Begriff *Integration* auf Lämmert, Eberhart: Bauformen des Erzählens (vgl. Meyer, 1963, 9).

⁹ Da Meyer sich genau auf diesen Wortlaut bezieht, scheint es mir legitim ihn zu übernehmen. Quelle: Goethe, Johann Wolfgang von: Von den Vorteilen der vergleichenden Anatomie und von den Hindernissen, die ihr entgegenstehen. In: Jubiläums Ausgabe. Bd. 39. S. 163.

auf eine strukturelle Verschiedenheit beider zu folgern. Während sich der biologische Organismus beständig im wechselseitigen Verhältnis der Teile zum Ganzen und umgekehrt entwickle, wird der künstlerische aus disparaten Elementen und Quellen konzipiert, er wird aus Verschiedenem gemacht. Damit sei „die strukturelle Ganzheit des Ergebnisses dieser Genese andersartig“ (ebd., 13). Selbst wenn es dem Künstler letztlich gelinge, die Teile seines Werkes einem biologischen Organismus gleich zu verbinden, bliebe doch durch die „Hinterherigkeit des Wechselbezuges“ (ebd., 14) jenes Strukturmerkmal bestehen, das den biologischen von künstlerischem Organismus absetze. „Erblicken wir [...] im Kunstwerk das Ergebnis eines Fortschreitens von desintegraler Vielheit zu integraler Einheit, so ist der diesem Sachverhalt entsprechende Vorgangsbegriff nicht, wie beim biologischen Organismus, das Wachstum, sondern die Integration“ (ebd.)

Im Aufsatz „Von der Freiheit des Erzählens“ (Meyer, 1963, 1-11) stellt Meyer die Abhängigkeit des Autors von den frei gewählten Mitteln fest (vgl. ebd., 7). Zwar potentiell frei in der Wahl der Struktur, begrenzen ihn die gewählten Mittel entsprechend ihrer, für die Ganzheit des Kunstwerkes notwendigen, (Nicht-)Bezogenheit aufeinander. Der Kritiker seinerseits kann prüfen, ob die vom Autoren gewählten Mittel legitim seien, ob sie in das Textganze integriert sind. Für Meyer ist somit ein Kunstwerk ein wie auch immer geartetes Ganzes, „fest aber nicht starr, gegliedert aber nicht geschlossen“ (Meyer, 1963, 10), dessen Elemente in irgendeiner Weise in Verbindung zum Rest zu denken sein müssen. Das ist ihm Wertmaßstab. „Wie funktionieren [also] Motive, Symbole, gegensätzliche Stilschichten, dramatische und lyrische Elemente, gedankliche Erörterungen, essayistische Digressionen usw. in der intendierten totalen Ordnung des Werkes“ (ebd., 9f.)?

Es lassen sich an dieser Stelle, um auf „Wangrin“ zurück zu kommen, meine obigen Fragestellungen etwas verändern, denn eine neue kann sie aufnehmen: Wie ist der Auftritt des Griots, wie ist seine Rede und somit Mündliche Literatur im untersuchten Beispiel (116ff.) insgesamt in das Textganze episch integriert? Mit dieser Fragestellung ist es möglich, über die Vernetzung des Beispiels im Roman den spezifischen Umgang mit Mündlicher Literatur mindestens exemplarisch herauszuarbeiten. Ich konzentriere mich hierfür auf die folgenden Ebenen: erstens die Funktion der Beispielszene, zweitens die Klasse *Mündliche Literatur*, drittens das Genre *Preislied* und schließlich viertens die sprachliche Verbindung des Preisliedes zu fiktiver Situation und Romanganzem.

4 Der Gesang des Griots im Roman

Mein Beispiel befindet sich im 9. Kapitel, welches „Der Esel und der Honig“ heißt. Wangrin, mittlerweile Dolmetscher und schon einigermaßen wohlhabend, ist es gerade gelungen seinen Widersacher Romo Sibedi aus Yagouwahi zu vertreiben. Nun baut er sich, wie an den anderen Lebens-Stationen zuvor, ein Kommunikations-Netzwerk auf. Dafür will er auch die Geliebte Rammaye Bira des regierenden Kommandanten Jean Gordane gewinnen. Aber wie? „Wangrin wußte, daß eine afrikanische Tochter ihrer Mutter fast ausnahmslos gehorcht [...]. Daher erachtete er es für notwendig, die Gunst der alten Reenatou [...] zu erlangen“ (115f.). Wangrin wusste auch: „Die Blumen locken die Bienen an mit ihrem süßen Duft, und alte Menschen lassen sich gern von der Höflichkeit junger Leute bezaubern“ (116). Also schwingt er sich auf das ‚Gelehrte Pferd‘ und reitet wohlgekleidet mit seinem ‚Hofstaat‘ zum Haus der Mutter Rammaye Biras. Dort lässt er einen bezahlten Griot zuerst die Aufmerksamkeit der Bewohner auf die Ankömmlinge, genauer auf sich richten (116f.), dann den Griot sein Lob sprechen (118f.) und abschließend die Bitte um Annahme als Sohn und eventuellen Schwiegersohn unterbreiten (119). Letzteres wird durch die Übergabe von Geschenken befördert (ebd.). Die Anwohner bewerten den Auftritt als ‚Volksbelustigung‘ (117). Für

Reenatou ist er einfach unglaublich, nie zuvor statteten ihr junge Leute einen „Höflichkeitsbesuch“ ab (ebd., aber auch 120f.). Sie anerkennt Wangrin als Schwiegersohn (121).

Rammaye Bira selbst ist von dem materiellen Geschenk, das Wangrin ihrer Mutter brachte, weniger beeindruckt als von diesem Höflichkeitsbesuch. „Was du ihr geschenkt hast, ist in meinen Augen kein Vermögen. [...] Aber die Art und Weise des Schenkens war unvergleichlich. Und dafür bin ich dir zutiefst dankbar“ (122). Damit hat sich Wangrins Investition gelohnt, er erreicht sein Handlungsziel, gewinnt die Geliebte des Kommandanten als Freundin und somit als Informantin.

Damit ist die Szene kurz eingeführt. Es ist bereits deutlich, dass mein Beispiel, es wird im Weiteren um den zweiten (118f.) der Gesänge bzw. Reden des Griots gehen, in eine bestimmte Situation eingebettet ist. Diese soziale Situation wird verändert. Sehr wahrscheinlich steigt der Status von Reenatou durch den Höflichkeitsbesuch, auf jeden Fall gewinnt Wangrin Rammaye Bira zur Freundin und verändert so seine Position am ‚Hof‘ des Kommandanten. Für den Romanhelden Wangrin hat der Auftritt des Griots eine Funktion.

1. Funktion

Wangrin will mit seinem und des Griots Auftritt Rammaye Bira für sich, für sein informelles Netzwerk gewinnen. Diese Art des networking ist ein immer wieder kehrendes Schema im Roman. Für den Kommandanten in Diagamamba, Wangrins erster Station als Dolmetscher, besorgt er „ein sehr schönes Mädchen“ (53), womit er zwei Fliegen mit einer Klappe schlägt. „Erstens [erwirbt] [...] er sich durch die Vermittlung dieser Ehe die Gunst des Kommandanten, andererseits [gedenkt] [...] er, seine ‚Adoptivtochter‘ zu benutzen, um jede der Handlungen und Bewegungen des Kommandanten zu überwachen“ (54).

In Goudougoua, der folgenden Station, bemüht er sich darum, des Kommandanten Lebensgefährtin, ein hübsches Ful-Mädchen, „für seine Sache zu gewinnen“ (109). Rammaye Bira in Yagouwahi bezaubert er durch jenen Höflichkeitsbesuch bei der Mutter. Und dem Kommandanten Jacques de Chantalba in Dioussola schließlich kann er seine hübsche Ziehtochter Tenin als *mouso*, also als afrikanische Geliebte, ins Nest setzen (271, 284). – Das Preislied des Griots ist also eingebunden in ein immer wiederkehrendes Handlungsmuster des Romanhelden. Es dient dazu die Geliebte des Kommandanten, des Machthabers, als Informantin und Komplizin zu gewinnen. Damit steht es zu anderen Teilen des Textes in Verbindung, ist episch integriert.

2. Mündliche Literatur

Mündliche Literatur als Existenzweise/ Phänomen wird gleich zu Beginn des Romans eingeführt. Der Ich-Erzähler erringt die Freundschaft Wangrins, der vorgeblich historischen Person die zur Hauptfigur des Romans wird, unter anderem dadurch, dass er diesem Geschichten, die der Erzähler wiederum von Kullel dem Größten der traditionellen Erzähler des gesamten Nigerbogens gehört hatte, zusammenträgt (5).

Gleich auf der folgenden Seite weist der Autor den Roman als die Niederschrift der mündlichen Erzählung jenes Wangrin aus, welche um einige Details ergänzt wurde. „Ich habe also gewissenhaft und wortgetreu aufgeschrieben, was er mir erzählte“ (ebd., 7). An dieser Stelle mag sich der Leser wundern – „wortgetreu“ oder „ergänzt“? Ein *unverlässlicher Erzähler*, so lässt sich vermuten, wurde eingeführt. Oder wurde auf die für mündliche Literatur charakteristische Veränderung der Geschichte durch den Erzähler der Geschichte verwiesen (s.o.)? Mit ersterem ist zu rechnen, zweiteres bleibt Interpretation. Festzuhalten ist, dass der Roman vorgibt, mündlicher Erzählung zu entstammen. Diese Herkunft ließe sich zum Beispiel anhand der Führung des Plots untermauern, wenn man dem Reallexikon folgt, das als Merkmale Mündlicher Literatur linear erzählte und aus Erzählensablonen aufgebaute

Narration bestimmt (vgl. Fricke, 2000, 757). Die Geschichte des Romans wird (in epischer Vergangenheit) im Prinzip linear entlang des Lebenslaufes von Wangrin erzählt. Wenige weitere Erzählstränge, zum Beispiel der von der Vergewaltigung Pougoubilas durch Romo Sibedis Sohn (125ff.), sind für den Fortgang des Hauptstranges von direkter Bedeutung. Die Erzählungen der Taten Wangrins an den verschiedenen Stationen zwischen Lebensanfang und Lebensende funktionieren nach einem gleichen Erzählschema. Wangrin kommt an, vernetzt sich vor Ort (Honoratioren, Marabuts, Geliebte der Kommandanten, Griots etc.) und spielt einen oder mehrere Streiche, wie beispielsweise den von der Bereicherung durch konfiszierte Rinder (59ff.) oder jenen, als er im Erbschaftsstreit zwischen Karibou Sawali und Loli sehr zum eigenen monetären Vorteil vermittelt (139ff.). Dem Sieg folgt eine Krise, die entweder zum Verlassen des Ortes oder der Position führt. All dies sei nur am Rande erwähnt.

Wichtiger ist mir an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass in die Rede des auktorialen Erzählers (ab „Einführung“, 9ff.), in den Hauptstrang, andere Reden eingearbeitet sind. So lässt der Erzähler gleich eingangs Fodan Seni, den Sänger des Gottes Komo, den Dan-Spieler und rituellen Tänzer, die Geschichte des Landes Noubigou erzählen (9). Mehrmals kommt Wangrin selbst ‚zu Wort‘, z.B. wenn er erzählt, wie er sich unter den Schutz der Gottheit Gongoloma-Sooké stellte (19f.). (Interessanterweise fordert Bâ an beiden Stelle zum Hören auf.) Oder Griots singen das Lob der Plätze Eldeka und Telerké (22). Bâ baut also in gewisser Weise einen polyphonen Roman auf. Und zwar nicht nur dadurch, dass er Figurenrede als wörtliche und dialogische Rede einbaut, dies geschieht sehr häufig, sondern dass er Narrationen anderer Erzähler sowie verbale Elemente Mündlicher Literatur, die, so lässt sich dem Roman entnehmen, u.a. der Tukolor-, Bambara- und Fulbetradition entstammen könnten, einfließt. Als Genres sind an dieser Stelle zu nennen: Erzählung (incl. Fabel, Gleichnis), Lied, Sprichwort, Preislied, religiöse Lyrik und eventuell Sentenz. Diese Zuordnung erfolgt mit einiger Unschärfe entsprechend der Bewertung durch den Text und entsprechend der von Finnegan (1998) benutzten Genres zur Beschreibung Mündlicher Literaturen Schwarzafrikas. Im Roman werden sie als Mündliche Literatur entweder dadurch ausgegeben, dass sie im Rahmen einer (konstruierten) mündlichen Kommunikationssituation geäußert (u.a. 116ff.), an einen traditionellen Erzähler gebunden (u.a. 9ff.), durch den Erzähler explizit der mündlichen Tradition zugeordnet (u.a. 326f.) oder durch die benutzten Verben als potentiell mündlich ausgewiesen werden. Es wird „gesungen“ (u.a. 11f.), „gehört“ (u.a. 19f.), „gerufen“ (u.a. 173) und „erzählt“¹⁰ (u.a. 9).

Mündlichkeit und Mündliche Literatur sind im Roman, so lässt sich zusammenfassen, allgegenwärtig. Mein Beispieltext, der innerhalb einer (konstruierten) mündlichen Kommunikationssituation ‚gesprochen‘ wird, ragt also keineswegs aus der totalen Welt des Romans.

Damit komme ich zur von Bâ konstruierten Kommunikationssituation. Ein Griot spricht auf gewisse Weise im Auftrag seines Geldgebers vor Publikum zu einer Adressatin. Der Leser erfährt etwas über deren Reaktion und nur anfänglich und allgemein etwas über die Reaktion des Publikums. Die Reden erscheinen als vom Publikum unabhängig entwickelt, zumindest gibt es keine Textstellen, die auf eine Beeinflussung der Rede schließen lassen. Somit konstruiert Bâ eine mündliche Vortragssituation ohne das Merkmal des Einflusses der Hörer auf den Text. Auf die Mittel des Griot (vgl. oben), die Kommunikationskanäle, wird auch eher sparsam eingegangen. Der Sänger benutzt redegewandte Sprache (121), singt oder spricht mit Pathos (ebd.). Seine Kleidung ist vergleichsweise ärmlich. Im Raum bewegt er sich mit der Gruppe von einer Stelle vor dem Haus (116) unter das Schutzdach vor Reenatous Haus (117). Er steht hinter Wangrin (117) und wendet sich erst mit der Rede, der Dritten seiner

¹⁰ Zwar wird heute mit dem Verb *erzählen* sowohl schriftlicher wie mündlicher Modus gefasst (vgl. Drosdowski, 1989, 462), doch geht seine Wortbedeutung auf „in geordneter Folge hersagen, berichten“ (Seebold, 2002, 257), also auf Mündlichkeit zurück. Meines Erachtens verweist es im Roman auf diesen Modus.

Äußerungen, direkt an Reenatou (119). Zu Stimme, Rhythmisierung, Geschwindigkeit, Mimik und Gestik, Tanz, Musik und Ausrüstung finden sich keine Aussagen im Text. Damit bleibt das Wie der Rede, der Vortrag relativ unkonkret.

Vortragssituationen, durchaus ähnlich in der Beschreibungsichte der verwendeten Mittel, kommen im Roman häufiger vor (u.a. 11, 173). Die Szene ist somit auch auf dieser Ebene nichts Alleinstehendes innerhalb des Romangewebes.

Der Vortragende des Preisliedes wird als *Griot* bezeichnet. Finnegan macht auf den inflationären Gebrauch des Begriffes *Griot* im Zusammenhang mit der Bezeichnung afrikanischer Sänger aufmerksam (vgl. Finnegan, 1998, 96). Ich will auf ihre Ausführungen nicht näher eingehen, sondern diese Sänger aus dem Roman heraus bestimmen, damit ich sie so gleichzeitig als der Romanwelt zugehörig zeigen kann.

Ein Griot wird sofort zu Beginn des Romans eingeführt, Dieli Maadi begleitet die Erzählung des Wangrin meisterlich und unermüdlich zur Gitarre (6). Später heißt es, dass ein Griot, der nicht Gitarre spielen kann, „genausowenig [gilt] wie ein krummbeiniger Hengst“ (49).

Die Sänger werden von einem Mäzen finanziert (52, 169). Dies geht bis zu direkter Bezahlung als Gegenleistung für erbrachte Preisung. So fordert Racoutie, der erste Gegenspieler Wangrins, auf dem Platz Telerké u.a. die anwesenden Griots gegen Bezahlung von hunderttausend Kauris dazu auf, sein Lob zu singen (43). Wangrin hält es in der Beispielszene ganz ähnlich, er bezahlt für das Lob des Griot (121). Im Roman gehören Griots häufig zur Entourage bedeutender Leute (u.a. 62, 169).

Zu den Mitteln der Griots gehören Gesang (u.a. 54, 326), Rede (u.a. 50, 63) und Rufen bzw. Schreien (u.a. 173, 265). Diese Äußerungsweisen scheinen grundsätzlich von bestimmten anderen, extraverbalen Mitteln begleitet zu sein, doch gibt es kaum Hinweise im Text. Einmal untermalt Kountena, der erste Griot Wangrins, eine gerufene Rede mit „wohlstudierten Gesten“ (65). Ein anderes Mal richtet der Griot Yidi Mama seinen Zeigefinger auf Karibou und erteilt rufend einen Ratschlag in Form einer Geschichte (173). Darüber hinaus wird allgemein auf mimische Darstellung verwiesen (50)

Die jeweiligen (literarischen) Formen scheinen von den Griots improvisiert zu werden, zumindest wird darauf mehrmals hingewiesen (u.a. 169, 265, 327, 335).

Die Griots erfüllen verschiedene soziale Funktionen im Roman. Sie sind zuallererst Träger Mündlicher Literaturen. Sie kennen Geschichte(n) (u.a. 42, 173), preisen Orte (u.a. 22, 54) oder Menschen (u.a. 116, 326). Darüber hinaus können sie bestimmten Personen, ihrem Mäzen oder anderen, Ratschläge erteilen (40, 173), sind für das informelle Netzwerk des Geldgebers von Bedeutung (26, 50) und heben durch ihren Gesang seinen Status, nur Wohlhabende können Sänger an sich binden.

Für den Geldgeber übernehmen die Griots auch gewisse Dienste, u.a. anderem sprechen sie in bestimmten Situationen für ihn (138, 169). „Der Brauch will es, daß der Adlige sehr wenig spricht und seinen Griot für sich sprechen läßt [...]. Es ist [...] durchaus zulässig, und niemand wundert sich darüber, daß ein Griot gelegentlich sein Wort zurücknimmt. Täte das hingegen ein Adliger, so läge der Fall anders“ (39f.). Auch im Beispiel läßt Wangrin den Griot für sich sprechen.

Soviel zur Bestimmung des Griots durch die Griots. Die Zitate sind verschiedenen Stellen des Buches entnommen, an noch mehr kommen sie vor.

3. Genre Preislied

Ich definiere die zweite (118f.) der ‚Reden‘ meiner Beispielszene als freie Form des *Preisliedes* (nach Finnegan¹¹, 1998 engl. *panegyric*), da Wangrins Lob gesungen und die

¹¹ Nach Finnegan (vgl. 1998, 111ff.) ist das Preislied in der Variante der formalisierten Hofpoesie eines der höchstentwickeltesten und kunstvollsten Genres Afrikas. Betont werden aristokratische Macht oder militärische Leistungen entsprechend eines bestimmten Ethos, besungen wird öffentlich der König, der Führer. Über Inhalt

Rede durch den auktorialen Erzähler als „Lobeshymnus“ (119) markiert wird. Im Übrigen verfare ich in der Beschreibung wie oben, bestimme *Preislied* aus dem Roman (22, 43¹², 54, 65, 119, 199, 311, 322, 327).

Das wichtigste und für mich genrestiftende Merkmal ist schon aufgeführt. Im Preislied wird etwas gerühmt, sei es ein Ort (u.a. 22, 54) oder eine Person (u.a. 65, 311). Dies geschieht mittels einer weniger oder mehr, aber gehobenen Formstufe von Sprache. Im Roman finden sich Prosa (43, 65) und Vers (u.a. 54, 199). Da die Versformen entweder mit expliziten Verweisen (311, 322) oder als Zitate (22, 199, 327) ausgewiesen sind (und typographisch vom Fließtext abgesetzt wurden), lässt sich vermuten, dass sie von Bâ der Tradition der Region entnommen wurden. Eine Ausnahme bildet an dieser Stelle das „Gedicht“ zu Ehren der Stadt Diagamamba (54), welches zwar auch typographisch abgesetzt wurde, sich aber in der Übersetzung nicht leicht als Gedicht einordnen lässt. Die Prosatexte, das sei die letzte Vermutung an dieser Stelle, wurden vielleicht von Bâ erfunden. Hierüber könnten Vergleiche mit der spezifischen Literaturtradition Auskunft geben.

Die Preislieder können von Griots (u.a. 54, 199) oder anderen Figuren (43, 311, 322) vorgetragen werden, wobei an dieser Stelle festzustellen ist, dass Wangrin am Ende des Romans selbst zum Erzähler und der Vortrag der anderen Figur nicht akzeptiert wird, was allerdings auch eine andere Ursache haben könnte. Die Preislieder werden innerhalb des Romans dann konfliktfrei aufgenommen, das heißt, sie werden nicht problematisiert, wenn sie allein Preisung und nicht Herabwürdigung beinhalten. An drei Stellen (43, 65, 118) findet sich Herabwürdigung, gar Angriff. Wenn Racoutie Wangrin nahezu direkt attackiert (43) als auch wenn Wangrins Griot Kountena dessen Gäste indirekt beleidigt (65), wird ein Konflikt ausgelöst. Im ersten Fall wehrt sich Wangrin (44), im zweiten wird der Griot angegriffen, und zwar mit der Begründung: „Wenn es der Brauch verlangt, daß der Griot das Lob seines Herrn singt, sei dieser auch ein Rüpel [...], so gibt er ihm noch nicht das Recht, andere edle Männer zu verhöhnen“ (67). Im dritten Falle (118f.), meinem Beispiel, wird die allgemeine Verurteilung adliger Knauser akzeptiert oder zumindest nicht kritisiert.

Die Preislieder werden als gesprochene (43, 65, 118) oder gesungene Formen (u.a. 22, 54) und z.T. als improvisierte markiert (327). Auf die verwendeten Mittel bin ich schon bei der Bestimmung der *Griots* eingegangen.

Die Bestimmung meines Beispiels als Preislied ist möglich. So preist ein Griot Wangrin, werden bildhafte Vergleiche, wird eine höhere Sprachstufe benutzt. Doch ist die Abgrenzung zur *Rede* nicht eindeutig zu setzen. In den beiden anderen Reden dieser Szene findet sich ebenfalls Lob Wangrins, wird ebenfalls vergleichbar bildhafte Sprache verwendet. Allerdings tritt dann neben die Funktion der Preisung, die der Erregung von Aufmerksamkeit (116) bzw. die der Begründung der Vorstellung gegenüber Reenatou (inkl. Übergabe der Geschenke (119)). Preisung ist somit nicht alleinige Hauptfunktion, weswegen diese Reden in gewisser Weise abzugrenzen sind. Abschließende Klarheit könnte nur eine Genrebestimmung aus der Perspektive der spezifischen literarischen Tradition bringen. Innerhalb des Romans bewegt sich das Beispiel im Bereich der Definition *Preislied*.

Auf diese Weise in das Genre eingeordnet, kann das Beispiel auch über die Ebene *Genre* als episch integriert gelten.

sowie Zahl und Qualität der Sänger werden der soziale Status oder die Leistungen des Besungenen herausgestellt. Eine bestimmte Version der Geschichte, bestimmte Werte finden Darstellung. Daneben ist die literarische und unterhaltende Funktion von Bedeutung. Die Sprache der Texte ist eher anspielend, dunkel und gehoben denn direkt und alltagssprachlich. Träger der ‚Hofpoesie‘ sind häufig offizielle männliche Sänger. Neben diesen formalisierten Varianten existieren freiere Formen, welche Rat oder abwertende Anspielungen enthalten können, sowie Selbstpreisung.

¹² Die Zuordnung zum Genre ist hier grenzwertig.

4. Sprachlicher Konnex Preislied – Situation/ Roman

Zunächst zum Inhalt des Liedes: „Der Griot ergriff das Wort: ‚Dieser Tag ist für mich wie der Tag, da man eine reiche Ernte aus dem Saatgut der sieben fetten Jahre Ägyptens [...] einbringt‘“ (118). Der Griot stellt zunächst sich als Beispiel für Wangrins Taten heraus, vergleicht dann dessen Reichtum mit dem Regen, reich gleichermaßen doch freigiebig ohne schädliche Nebenwirkungen, ein Bild, welches sofort mit einem Verweis auf geizige adlige Knauser kontrastiert wird. Dann dankt der Griot Wangrin im Namen aller Beschenkten. Es folgt ein Exkurs über wahren Adel, welcher zwar angeboren sein könne, aber durch Tugend immer wieder zu erringen sei. Wangrin wird als von wahren Adel bestimmt, wofür er von allen bewundert werde.

Diese Passage ist eingebettet in eine bestimmte Situation (ich habe sie am Anfang des Kapitels beschrieben) mit einer Rede davor und einer danach, sie ist kontextualisiert. Inwiefern bezieht sich der Text nun auf die Realität der fiktiven Kommunikationssituation? Wie ist er darüber hinaus in den Roman vernetzt?

Anfänglich weist der Griot mit der Rede auf sich, einer in der fiktiven Situation ganz leiblichen Gestalt (in einer Hose voller Flecken). Dann wird auf den anwesenden Wangrin verwiesen. Dessen Reichtum wird beschrieben, was zu Wangrins Kleidung und Pferd in hier unbestimmter Weise in Beziehung steht.

Die Aussage zu Wangrins Reichtum und Freigebigkeit kann mit anderen Stellen des Romans abgeglichen und verifiziert werden. Wangrins Streiche richten sich ausnahmslos gegen Reiche. Selbst sehr wohlhabend (u.a. 66) wird er den Armen gegenüber als freigiebig (u.a. 7, 186) beschrieben.

Die Aussage zu Wangrins Tugend weist ebenfalls auf dessen sonstige Verhaltensweisen, korrespondiert mit anderen Stellen des Romans. Der Leser wird sein erlesenes Wissen mit dieser Behauptung abgleichen, möglicherweise ein Urteil fällen. Aber um ein Urteil zu fällen, muss *Tugend* bestimmt sein, der Leser wird gegebenenfalls das eigene Bewertungssystem zu prüfen haben, denn Wangrin wahrnehmend denken „die Menschen [...], sie trauen ihren Augen nicht“ (119). Wird Wangrin als nicht tugendhaft bestimmt, stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Rede des Griot.

Mit diesen vergleichsweise kurzen Bemerkungen konnte gezeigt werden, dass der Text sowohl auf die Kommunikationssituation Bezug nimmt, als auch zu anderen Stellen des Romans korrespondiert. Auch über den Text ist das Preislied episch integriert.

5 Zusammenfassung

Damit komme ich zum Ende dieser Arbeit und zu den einleitenden Fragen zurück. Was leistet der Roman, um Mündliche Literatur in ihrer ganzen Sinnlichkeit erfahrbar zu machen, was leistet er, um diese andere Literaturform aufzunehmen?

Bâ inszeniert Mündliche Literatur insofern, als dass er sie häufig in Szenen mit Produzenten und Rezipienten hineinsetzt. (Es ist nicht Bâ's einzige Methode Mündliche Literaturen einzuarbeiten, aber die hier am Beispiel aufgezeigte und eine im Roman häufig vorzufindende.) Der Rezipient wird entweder als drameninterner geschildert, oder als Leser extern angenommen, wobei dieser manchmal direkt angesprochen wird.

In der Darstellung der Mittel, des Vortrages an sich, ist Bâ eher zurückhaltend. Sinnliche Kanäle wie Äußerungsmodus (Singen, Reden, Schreien), Mimik, Gestik, Kleidung und musikalische Begleitung werden eher sparsam versprachlicht. Aussagen zu Melodie, Rhythmus, Proxemik etc. finden sich nicht. Hier lässt Bâ Leerstellen. Er überlässt es dem Leser selbige zu füllen. Der kulturkundige Rezipient mag sie mit afrikanischer Wirklichkeit,

der Europäer mit seinen Vorstellungen füllen, für letzteren vielleicht eine Möglichkeit, sich das Fremde ins Haus seines Bewusstseins zu holen.¹³

Der Hervorbringungsprozess des Preisliedes wird als einseitiger dargestellt, d.h. allein der Griot bestimmt in der fiktiven Situation über das Wie des Liedes. Die Hervorbringung ist vermutlich als Improvisation zu deuten, auch wenn es dafür an dieser Stelle keinen expliziten Hinweis gibt. Andere Stellen im Roman legen diesen Produktionsmodus nahe. Bei Bâ, auch wenn er die Formen fixiert, scheint dadurch die Beweglichkeit, Varianz derselben, ein Kennzeichen Mündlicher Literatur zu sein. Er führt dies im Roman allerdings nicht vor, indem er zeigt, wie sich ein Lied in verschiedenen Kontexten verändert.

Wie beim Beispiel werden die Relikte Mündlicher Literatur kontextualisiert. Einerseits stehen sie in inhaltlicher Verbindung zur Textumgebung, andererseits sind sie in bestimmte Szenen, in bestimmte Sinnzusammenhänge eingebettet.

Der Weg über den Terminus *epische Integration* war geeignet, einige Charakteristika der Einarbeitung von Mündlicher Literatur in einen Roman zu zeigen. Prüfend inwieweit ein Lied in den Roman episch integriert ist, wurde auf vier Ebenen die Einbindung des Preisliedes in das Romanganze gezeigt. Und weil sich einige Merkmale des Preisliedes, wie Sänger und Genre eben aus dem Roman heraus näher bestimmen ließen, war es induktiv möglich zu zeigen, dass Bâ mit dem Roman eine Welt voll Mündlicher Literatur schafft.

Mündlichkeit, Mündliche Literatur lässt sich somit abschließend als ein Thema des Buches benennen. Auf mehreren Ebenen wird auf sie referiert. Der Roman behauptet eine mündliche Erzählung abzubilden. Der Titelheld wird an seinem und des Buches Ende zum Erzähler. Im Roman finden sich häufig Formen, die sich der mündlichen Literaturtradition Schwarzafrikas zuordnen lassen, was zur Vielstimmigkeit des Romans beiträgt. Untersuchte man seine Struktur, so ließen sich verschiedene Merkmale, die in der Sekundärliteratur als Kennzeichen Mündlicher Literatur bestimmt wurden (vgl. u.a. Ong, 1987; Goody, 1999; Fricke, 2000), herausarbeiten.

Der Roman lässt sich des Weiteren als Roman einer Übergangszeit interpretieren. Mündlichkeit wird, so ist eingangs die Behauptung, verschriftet. Warum geschieht dies nicht durch Wangrin, den Schriftkundigen selbst? Brauchte es hierfür die neue Generation (eines

¹³ An dieser Stelle vielleicht noch ein kurzer Exkurs zur Polyphonie des Romans.

Im Rahmen dieser Arbeit diskutierte ich die sprachlich-stilistische Oberfläche des Romans nicht. Wäre der Roman in den jeweiligen Originalsprachen/-dialekten geschrieben, könnte ein kompetenter Analyst über romaninterne Markierung und genrespezifische Einordnung hinaus auch auf stilistischer Ebene ursprünglich mündliche Textteile von schriftsprachlichen abgrenzen. Aber schon das französische Original stellt in gewisser Weise eine Übersetzungsleistung dar. Wenn es stimmt, dass Bâ Texte Mündlicher Literaturen aufnimmt, so sind diese aus den Originalsprachen ins Französische übertragen worden. Dieser nicht ganz unproblematische Vorgang wird durch eine Übersetzung ins Deutsche noch verstärkt. Die Polyphonie des hier nur potentiellen Originals wird verändert.

Sprachverstehen eines Menschen ist an dessen Weltwissen gebunden, zu dem auch sprachliches Wissen gehört. Bestimmte Dialekte, Klänge kurz Varietäten einer Sprache können ganz bestimmte Situationen, Erfahrungen, Einstellungen usw. aufrufen. Eine bessere Übersetzung wird den verschiedenen Sprachformen (Varietäten) des Originals Rechnung tragen, wird die Polyphonie erhalten wollen. Wie aber soll das gehen, ohne aus einer Welt in eine andere Welt zu wechseln? Die Varietäten der Übersetzung werden ganz andere Konzepte aufrufen als diejenigen des Originals (den jeweils sprachkompetenten Leser vorausgesetzt). Insofern kann eine bestimmte Varietät der Übersetzung völlig aus der dem Roman eingeschriebenen Situation heraus in die ganze andere Lebenswelt des Lesers ragen. Dies kann die Poetizität des Textes erhöhen. Dies kann aber auch zu einer Schwächung des Textes führen, wenn einzelne Bestandteile unvermittelt herausragen, die Varietäten nicht ins Textganze vermittelt sind, ich z.B. im Lesen meinen Hallenser Fahrkartenverkäufer durch seine Varietät plötzlich als Griot südlich der Sahara wiederfinde. – Auf diese Übertragungsfragen wird ein Übersetzer Antworten finden müssen. Ich verzichtete an dieser Stelle auf eine Stilanalyse.

Amadou Hampaté Bâ)? Im Text findet sich ein Hinweis, nach dem es zur behaupteten und historisch vor dem 1. Weltkrieg zu verortenden Zeit nur wenige Menschen in Diagamamba gab, die lesen konnten (59). Obwohl auch ein Schriftstück Wangrins auf eine spätere Zeit ‚gewartet‘ hätte, inszeniert Bâ ein Erzähler-Ich späterer Generation als Träger der schriftlichen Tradition. Der Titelheld erzählt seine Geschichte noch auf der Straße.

Am Ende stirbt Wangrin ersaufend in den Fluten eines Gewittergusses. Und sehr wahrscheinlich wäre wieder eine Bibliothek verbrannt, wenn Amadou Hampaté Bâ nicht einige Erzählungen fixiert hätte. Der Eingangskonstruktion des Romans am Ende Glauben schenkend danke ich ihm für das anregende Buch.

6 Quellenverzeichnis

Primärquelle

Bâ, Amadou Hampaté: Das seltsame Schicksal des Wangrin. Ein Schelmenroman aus Afrika. Aus dem Französischen von Adelheid Witt. Berlin: Volk und Welt 1985.

Monographien

Fiebach, Joachim: Kunstprozesse in Afrika. Literatur im Umbruch. Berlin: Akademie-Verlag 1979.

Finnegan, Ruth: Oral Literature in Africa. Nairobi: Oxford University Press 1998.

Goody, Jack: The Interface between the Oral and the Written. Cambridge: University Press 1999.

Kaschula, Russel H.: The Bones of the Ancestors are Shaking. Lansdowne: Juta&Co 2002.

Meid, Volker: Sachwörterbuch zur Deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam 1999.

Meyer, Herman: Von der Freiheit des Erzählens. In: Meyer, Herman: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1963. S. 1-11.

Meyer, Herman: Zum Problem der epischen Integration. In: Meyer, Herman: Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1963. S. 12-32.

Ong, Walter J.: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.

Schneider, Jost: Einführung in die moderne Literaturwissenschaft. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000.

Herausgeberschriften

Duden Deutsches Universalwörterbuch. Bearbeitet u.a. von Günther Drosdowski. 2. Auflage. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag 1989.

Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. Auflage. Berlin, New York: de Gruyter 2002

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: de Gruyter 2000.