

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 7: Was soll aus Afrika werden? : Ein Kontinent auf der Suche nach seiner Zukunft

Artikel: Von der Négritude zum Volkstheater : Reafrikanisierungstendenzen in der modernen afrikanischen Literatur
Autor: Jahn, Janheinz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162650>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

¹ Rodolfo Stavenhagen, «Seven Erroneous Theses about Latin America», New University Thought, 1966/67. – ² Jean Ziegler, *Le pouvoir africain* (Paris: Seuil, 1971), S. 14. – ³ Philip J. C. Dark, *Bush Negro Art, An African Art in the Americas* (London: Tiranti, 1954). – ⁴ Bronislaw Malinowski, *Les dynamiques de l'évolution culturelle* (Paris: Payot, 1970). – ⁵ Z. B. Raymond Kunene (ein in Europa lebender Afrikaner), *Die Grossfamilie, Eine afrikanische Gesellschaftstheorie* (Freiburg: Imba-Verlag, 1971) und Vincent Guerry (ein in Afrika lebender Europäer), *La vie quotidienne dans un village baoulé* (Abidjan: INADES, 1970). – ⁶ C. L. R. James, *The Black Jacobins* (New York: Random House, 1963) S. 402. – ⁷ Thomas Melone, *De la négritude dans la littérature négroafricaine* (Paris: Présence africaine, 1962) S. 38. – ⁸ Marcién Towa, *Léopold Sédar Senghor: Négritude ou Servitude?* (Yaoundé: Ed. CLE, 1971). Die Veröffentlichungen dieses Herausgebers werden in der Schweiz von der Librairie ALE in Lausanne vertrieben. –

⁹ Jean Paul N'Diaye, *Elites africaines et culture occidentale: Assimilation ou résistance?* (Paris: Présence africaine, 1969) S. 9. – ¹⁰ Ebenda, S. 102. – ¹¹ Zur Internationalisierung der «Black-Power»-Bewegung hat ein Schwarzer aus Jamaika anlässlich seines Afrika-Aufenthaltes interessante Beobachtungen gemacht. Vgl. Locksley Edmondson, «The Internationalization of Black Power: Historical and Contemporary Perspectives», Mawazo (Uganda), Dezember 1968. – ¹² Denis Constant, «L'Amérique noire et le rejet de la référence occidentale», *Abbia* (Kamerun), Jan. bis April 1970, S. 106. – ¹³ *The Philosophy of Black Renaissance* (Lagos: Black Renaissance Movement, 1970) S. 42–44. – ¹⁴ Unter den bekannten Anthologien sei im deutschen Sprachgebiet nur die vom hervorragenden Afrikaner Janheinz Jahn verfasste *Geschichte der neo-afrikanischen Literatur* (Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs, 1966) erwähnt. – ¹⁵ Marcién Towa, *Essai sur la problématique philosophique dans l'Afrique actuelle* (Yaoundé: Ed. CLE, 1971).

JANHEINZ JAHN

Von der Négritude zum Volkstheater

Reafrikanisierungstendenzen in der modernen afrikanischen Literatur

Unsere moderne Kunst ist nicht denkbar ohne die Entdeckung afrikanischer Plastiken. Auch von moderner Musik kann man nicht reden, ohne den Jazz einzubeziehen, diese zugleich raffinierteste und populärste Musik unseres Zeitalters, die aus der Vermischung abendländischer und afrikanischer Kulturelemente entstand. Und die moderne afrikanische und afroamerikanische Dichtung, die sich unter dem Oberbegriff «neoafrikanische Dichtung» zusammenfassen lässt, nannte Sartre «die einzige grosse revolutionäre Dichtung unserer Zeit». Ob in Afrika, Amerika oder Europa geschrieben, ist

die neoafrikanische Literatur das Ergebnis der Vermischung und Verarbeitung afrikanischer und europäischer Kultureinflüsse. Sie ist also weder an die Rasse der Negriden, noch an eine bestimmte Sprache gebunden. Da jedoch nur wenige Europäer bisher die afrikanische Kultur- und Empfindungswelt innerlich zu erleben vermochten, zählt die neoafrikanische Literatur fast nur Schwarze und Mischlinge zu ihren Autoren. Das afrikanische Element in dieser Literatur, das dem europäischen Publikum noch recht unbekannt ist und ihm daher als ein exotischer Reiz erscheint, ist jene Komponente, die diese Literatur charakterisiert.

Diese charakteristischen Stilmittel sind in Afrika entwickelt worden. Sie lassen sich ableiten aus den traditionellen Wertvorstellungen afrikanischen Denkens und aus den typischen Stilformen einer bis dahin stets nur mündlich überlieferten Dichtung.

Die mündlich überlieferte Dichtung, die wir Oralliteratur nennen, lässt sich oberflächlich in Lieder, Sprüche, Rätsel, Mythen, Sagen, Epen und Märchen einteilen. Da gibt es Arbeitslieder, Reiselieder, Wanderlieder, Kinderlieder, Spott- und Schimpflieder, Preislieder, Hochzeitslieder, Jagdlieder, Trauerlieder, Kriegslieder und Liebeslieder. Für die gleichen Gelegenheiten gibt es Sprüche, Zauberformeln, Beschwörungen, Gebete. Die Grenze zwischen Sakralem und Profanem ist dabei schwer zu ziehen, das eine geht ins andere über. Ein Jagdlied etwa dient vor allem einem magischen Zweck, es soll das Wild beschwören. Zauberlied und Fluchlied sind gesungene Zauberprüche, die entweder einen günstigen Einfluss ausüben oder einem Gegner schaden sollen. Jagdlieder enthalten aber oft auch realistische Schilderungen der belebten und beseelten Umwelt. Sie stehen den Fabeln und Märchen nahe, wenn sie in der Gestalt eines Tieres menschliche Eigenschaften preisen oder tadeln. Die Preislieder für eine Gottheit, einen König, einen Helden oder eine Stadt setzen Vorbilder für ein Verhalten: der Held der Vergangenheit setzt den Künftigen ein Beispiel.

So ist der Dichter ein Zauberer, der die Welt erneuert: er zaubert ihr immer neue Wirklichkeiten an, die fest in der vorbildlichen Vergangenheit vorgezeichnet sind. Hierin liegt seine Funktion, seine Aufgabe und seine Verantwortung. Die Gegenwart, die ja nie in Ordnung ist, bedarf des Vorbilds, der Belehrung, der Ordnung. Der Inhalt dieser Dichtung ist daher, im grossen gesehen – und das gilt auch für die modernen Dichter – die Emanzipation des Menschen aus den Fesseln der Gegenwart, die kosmische, soziale und politische Revolution des Bestehenden zur Wiederaufrichtung einer kosmisch-menschlichen Ordnung, wobei Natur und Kosmos auf den Anruf des Dichters ihm hilfreich beistehen. Denn jede denkende Kraft, Mensch oder Geist oder Gottheit, ist Herr des Schicksals und des Universums, mit dem sie sich eins weiss und aus dem ihr daher neue Kräfte zuwachsen. « Die Schwä-

che vieler Menschen besteht darin, dass sie nicht wissen, wie man zum Stein wird oder zum Baum», schreibt Aimé Césaire.

Das entscheidende formale Mittel einer jeglichen mündlich überlieferten Literatur ist der Rhythmus. Er hat die Aufgabe, Sein und Leben zu ordnen. Léopold Sédar Senghor schrieb einmal: «Der Rhythmus ist die Architektur des Seins, ist reine Lebenskraft.» In der Dichtung bestimmt der Rhythmus die Art und Weise, in der das schöpferische Wort aktiv wird. Spannung wird nicht durch Steigerung, sondern durch Wiederholung erzeugt. Die Dichtung wird von Rhythmus und Gegenrhythmus getragen wie die Musik der afrikanischen Trommelorchester, die das Klangfundament bilden für die Wechselchöre. Auf der Basis eines Fundamentalrhythmus werden Sekundärrhythmen erzeugt durch wiederkehrende Lautfolgen, wiederkehrende Redewendungen und Motive, welche die Wirkung des Ganzen steigern und die Einheit des Ganzen vielfältig gliedern. Ein Gedicht, wie es uns gedruckt vorliegt, ist daher unvollständig, wenn es nicht zumindest durch ein Schlaginstrument rhythmisiert wird. Senghor hat daher gefordert: «Ich bestehe darauf, dass das Gedicht nur vollendet ist, wenn es Gesang wird, Wort und Musik zugleich. Es ist Zeit, den Verfall der modernen Welt, vor allem der Dichtung, aufzuhalten. Die Dichtung muss wieder zu ihren Ursprüngen zurückfinden, zu den Zeiten, in denen sie gesungen und getanzt wurde. Wie in Griechenland, in Israel, vor allem im Ägypten der Pharaonen. Und wie noch heute im schwarzen Afrika.»

Gegenläufige Strömungen

Da sich die moderne geschriebene afrikanische Literatur sowohl aus afrikanischen wie aus europäischen Stilkomponenten zusammensetzt, lassen sich nach dem Verhältnis dieser beiden Komponenten zwei gegenläufige Strömungen unterscheiden. Im einen Fall zielt das literarische Bemühen darauf ab, afrikanische Traditionen abzustreifen und sich in der abendländischen Literatur zu integrieren. In der gegenläufigen Strömung bemühen sich die Autoren, die abendländischen Stilelemente und Vorbilder in den Hintergrund zu drängen und die afrikanischen bewusst wieder anzureichern.

Die entafrikanisierende Richtung setzte um die Jahrhundertwende an den Missionsstationen ein, vor allem in Südafrika. Da lieferte christliche Erziehung europäische Vorbilder für eine Dichtung, die nun geschrieben werden sollte. Aber die Autoren schrieben noch in ihrer Sprache und standen daher stilistisch noch in ihrer eigenen Tradition. *Thomas Mofolo*, der bedeutendste Autor dieser Gruppe, bediente sich aller Stilmittel der Basuto-Erzählkunst, als er mit Feuereifer für die neue christliche Lehre focht. Sein Roman «Schaka» ging in die Weltliteratur ein. Dann aber förderte die intensive

Unterweisung in europäischen Sprachen und abendländischer, betont christlicher Literatur deren Nachahmung, so dass die starken erzählerischen Traditionen allmählich verkümmerten. Eine unpolitische Erbauungsliteratur entstand, die den Missionen diente und den weissen Herren für die Gaben der Zivilisation dankte. Offensichtliche afrikanische Stilmittel und Anschauungen wurden als «Barbarismen» vermieden. Kritische Autoren flüchteten ins harmlose Genre moralisierender Tiergeschichten oder in historische Beschreibungen der afrikanischen Vergangenheit, die in christlich-moralischer Sicht romantisch verklärt wurde. In europäischen Sprachen lieferten die Autoren dieser «Zöglingsliteratur» schliesslich nur noch epigonale Stilübungen, in denen junge Talente in der neu erlernten Sprache ihre aufkeimenden Fähigkeiten zeigten.

Die Gegenströmung, die bewusst reafrikanisiert, ist eng mit der Entkolonialisierung und den Unabhängigkeitsbestrebungen verbunden. Sie ging von europäisch erzogenen Intellektuellen aus. Drei Studenten, *Léon Damas* aus Guayana, *Aimé Césaire* aus Martinique und *Léopold Sédar Senghor* vom Senegal, alle drei von Kind auf französisch erzogen nach jener Assimilationstheorie, die schwarze Franzosen hervorbringen möchte, fanden sich vor dem zweiten Weltkrieg in Paris zusammen und besannen sich, angeregt durch die Studien europäischer Ethnologen, auf die Werte der traditionellen afrikanischen Kulturen. Sie entdeckten ihre «Négritude» – ihre geistige und emotionale Verbundenheit mit den traditionellen Werten eines veridealisierten Alt-Afrika. Senghor besann sich auf sein «Reich der Kindheit», Césaire schrieb sein berühmtes Gedicht «Zurück ins Land der Geburt», Damas liess seine französischen Gedichte in karibischen Rhythmen tanzen. In der Anthologie, in der Senghor 1948 sechzehn neue Autoren vorstellt, werden viele Stilmittel Afrikas in den Dienst einer revolutionären Ideologie gestellt, die gegen den Kulturimperialismus Europas anrennt und den neuen afrikanischen Autoren ein neues Selbstbewusstsein liefert. Denn hatte Europa bis dahin mit seiner Schrift auch die Muster geliefert, nach denen zu denken, nach denen zu schreiben war, so warf man nun die europäischen Massstäbe und Vorbilder ab. Begeistert nahm man die afrikanischen Traditionen auf, und siehe, man gab damit einer verleumdeten und verachteten Kultur und sich selber die Würde zurück.

Die junge Generation

Aber die Négritude hatte nur einen Weg gewiesen. Sie blieb in ihren dichterischen Erzeugnissen hinter ihren eigenen Forderungen zurück. Senghors berühmtes Gedicht an seinen Heimatort Joal erschien den Autoren einer um zwanzig Jahre jüngeren Generation – den Autoren Ghanas oder Nigerias, die

ihre Erziehung nicht in Europa genossen hatten, sondern in Afrika selbst – als eine äusserliche Beschreibung, für Europäer gemacht, voller exotischer Stimmung. Für die junge Generation war das kein realistisches, sondern ein gemaltes Afrika, fast ein Afrika der Touristenpostkarten.

Joal! Ich denke zurück.

*Ich denke zurück an die Mulatinnen im grünen Schatten der Veranden,
An die Mulatinnen mit überwirklichen Augen wie Mondschein auf dem
Strand.*

*Ich denke zurück an die Pracht des Sonnenuntergangs,
Daraus sich Kumba Ndofen seinen Königsmantel schneidern lassen wollte.
Ich denke zurück an die Totenfeste, die dampften vom Blut der
geschlachteten Herden,*

Vom Lärm der Kämpfe und den Gesängen der Zauberer.

*Ich denke zurück, wie die heidnischen Stimmen das Tantum Ergo pochten
Und an die Umzüge und an die Palmen und an die Triumphbögen.*

Ich denke zurück an den Tanz der mannbaren Mädchen . . .

Für die jüngeren Dichter war solcherlei einfach kein Stoff mehr. Sie waren aufgewachsen in dieser Welt, hatten sie täglich um sich behalten und sahen keinen Grund, diese Umwelt als schönes Bild zu feiern. Sie wollten nicht mehr für Europäer schreiben, nicht mehr Europäern die Schönheit und Würde Afrikas zeigen, sie wollten eine Kunst schaffen für ihre Mitbürger, für die Afrikaner im eigenen, nun unabhängigen Staat.

Diese jungen Dichter Nigerias waren zwischen 1931 und 1935 geboren, hatten in ihrer Kindheit eine Missionsschule besucht, dann eine höhere Schulbildung erworben und schliesslich an der Universität Ibadan in Westnigeria ihr Studium absolviert. Obwohl sie verschiedenen Völkerschaften entstammten, fanden sie sich zusammen, schrieben für die Universitätszeitschrift «The Horn» und für die Literaturzeitschrift «Black Orpheus» und waren Mitglieder des Mbari-Klubs, einer Vereinigung von Autoren, Malern, Bildhauern und Schauspielern, die sich vor nun zwölf Jahren in Ibadan bildete. In diesem Klub sassen die jungen Intellektuellen nicht nur bei Bier und Palmwein zusammen, um ihre Werke zu diskutieren, da brachte jeder an, was er an neuen Werken geschaffen hatte; Theaterstücke wurden einstudiert, die Bühnenbilder wurden entworfen und an Ort und Stelle gemalt und gebaut, und die reisenden Theatertruppen zogen von hier aus auf Lastwagen durchs Land. Der Mbari-Klub brachte neben seiner Zeitschrift auch Bücher heraus, aber das Theater war nun das bevorzugte Ausdrucksmittel. Einer dieser Autoren, *John Pepper Clark*, sagte 1963 in einem Interview:

«Der Roman ist die einzige literarische Form, die Afrika importiert hat. Das Drama aber ist das beste Ausdrucksmittel für einen Autor, der an ein

afrikanisches Publikum denkt. Denn das Lesen eines Romanes oder der Genuss von Dichtung, wenn sie nicht vorgetragen wird, setzt voraus, dass der Empfänger der Kunst lesen und schreiben kann. In Afrika aber, wo nur wenige Menschen lesen und schreiben können, ist die Dichtung, die Literatur immer eine Sache der Gemeinschaft gewesen. Und deshalb ist das Theater so wichtig und so nützlich. Der Bühnenautor verkehrt mit seinem Publikum durch die Bewegung und die Sprache der Schauspieler und verzaubert sie durch Bühnenbild und Maske. Und das Publikum muss nicht lesen und schreiben können, um vom Autor mitgerissen zu werden.»

Die Autoren des Mbari-Klubs sind keine naiven Geschichtenerzähler. Ihre Universitätsausbildung, ihr Studium der Literatur eröffnete ihnen das klassische wie das moderne Theater der westlichen Welt, und die englische Sprache, in der sie schreiben und die nicht ihre Muttersprache ist, beherrschen sie meisterhaft. Sie haben ihren Dylan Thomas, ihren Christopher Fry, ihren Arthur Miller ebenso gelesen wie ihren Shakespeare. Sie empfinden sich nicht als exotische Sonderlinge oder als bedürftige Empfänger geistiger Entwicklungshilfe, sondern als moderne Autoren der modernen Welt. Und sie sind so gebildet, dass sie die afrikanischen Kulturen, denen sie entstammen, nicht von sich weisen, nicht für rückständig halten, ja dass sie nicht einmal das Bedürfnis verspüren, sie zu entschuldigen oder zu erklären, sondern sie einfach ernst nehmen. Afrikanische Religion ist für sie kein Aberglauben, sondern eine Form des Glaubens unter anderen, afrikanische Mythologie ist für sie so gut wie jede andere Mythologie: ein Stoff für den Autor, ein Material, das er gestalten, dem er Gleichnisse, Metaphern, Typen entnehmen kann. Und er benutzt vor allem dieses lokale und ganz persönliche Material, weil er sich darin auskennt, denn er ist mit seinen lokalen Traditionen aufgewachsen, und sie begegnen ihm noch immer auf Schritt und Tritt. So erfüllen diese Autoren die Forderungen der Négritude besser als die Négritude-Autoren selbst. Auf die Frage, woran man einen *afrikanischen* Autor erkenne, antwortet Clark: «Einen afrikanischen Autor erkennt man daran, dass er in irgendeiner Sprache, die er gerade am besten handhaben kann, für ein keineswegs exklusives Publikum schreibt und jenes Material benutzt, aus dem er hervorgewachsen ist.»

Neue Perspektiven

Dieser selbstverständliche Hintergrund von Dorf, Stamm, Landschaft, Sitte und Lebensweise durchdringt die Sprache dieser Autoren, bestimmt ihren Rhythmus und ihren Stil. So lässt *Chinua Achebe* seine Ibo-Bauern in seinen Romanen auch in englischer Sprache reden, wie diese Bauern wirklich

sprechen: in Sprichwörtern – wobei er darauf achtet, dass durch den Zusammenhang auch dem europäischen Leser noch ungefähr klar wird, worum es sich handeln mag. Reissen wir eine solche Passage jedoch aus dem Zusammenhang, wird sie recht unverständlich, obwohl uns die Bilderfülle beeindruckt:

«Die Fliege, die um einen Haufen Exkreme herumstolziert, vertut ihre Zeit, denn der Hügel ist und bleibt grösser als die Fliege. Das Ding, das für Nhwesi die Trommel schlägt, ist tief im Boden. Die Dunkelheit ist so gross, dass sie dem Hund Hörner leiht. Wer sich früher als ein anderer eine Hofstatt erbaute, kann sich mehr zerbrochener Töpfe rühmen. Ofo ist es, der im Regenwasser die Kraft gibt, die trockene Erde aufzuschneiden. Der Mann, der seinen Gefährten vorangeht, erblickt die Geister auf dem Weg. Die Fledermaus sagte, sie wisse, dass sie hässlich sei, und so fliege sie bei Nacht.»

Achebe muss die Konflikte nicht analysieren: indem er zeigt, wie sie entstehen, legt er ihre Ursachen bloss. Eine solche Schreibweise hat keine Ideologie nötig und führt unmittelbar in die Kritik. Die Handlungen der Menschen entsprechen ihrem Charakter, ihrer Erziehung, ihrer jeweiligen Einsicht in die gesellschaftliche Lage. Konfuse Situationen zwingen die Betroffenen zu aussergewöhnlichen Reaktionen. Um das Jahr 1960 herum verschiebt sich mit den Unabhängigkeitserklärungen so vieler afrikanischer Staaten die Perspektive. Die gesellschaftlichen Übel lassen sich nicht mehr allein den Kolonisatoren anlasten. Hatten Autoren wie Chinua Achebe schon vorher auch Kolonialeuropäer menschlich gezeichnet, meist als wohlwollende, aber durch anerzogene Vorurteile unwissend Unheil anrichtende Funktionäre, so werden nun auch die afrikanischen Politiker bald mit ironischem Wohlwollen, bald mit beissender Kritik bedacht.

Der Yoruba-Autor *Wole Soyinka* geht hier am weitesten. In seinen Theaterstücken prangert er den Schwindel mit christlichen Erweckungslehren an, die Raffgier der grossen und kleinen Leute, die Korruption der Politiker, den Machtrausch von Diktatoren, die Lächerlichkeit der Nachäffung europäischer Lebensweisen. Soyinka differenziert seine Figuren durch ihre Sprache. Da sprechen die Hofideologen des Diktators feinstes Oxford-Englisch, die Parteifunktionäre nigerianisches Englisch, die Polizisten Pidgin-Englisch und die Opferpriester reines Yoruba. Doch die Gestik macht dem, der kein Yoruba kann, ihre Rede verständlich.

Zum gleichen Kreis gehört der Autor *John Pepper Clark*, ein Angehöriger des Idscho-Volkes aus dem Niger-Delta. Das Leben der Idscho ist hart: Kampf mit dem Meer, Kampf um den Fischgrund, Kampf um den Wasserlauf, um den Anteil am Binnenhandel, Kampf gegen den hochmütigen, trunkenen, die Tropen hassenden Europäer, Kampf gegen die neidischen Nachbarn am nächsten Wasserlauf. Und Kampf gegen Insekten und Schim-

melpilze und Moder und gegen eine aufdringliche, tiefende, alles Menschenwerk sogleich überwuchernde Vegetation. Doch diese bedrängende Fülle spendet auch Lebensunterhalt und Reichtum: Fisch und Gemüse, Hölzer und Palmöl und Palmwein. Leben und Tod liegen so nah beieinander wie Not und Überfluss. Und die Götter sind personifizierte Naturkräfte, die Ahnen werden als Spender des Lebens verehrt und betreut, denn unbetretene Tote sind gefährlich: ihre Seele verlässt die Totenhütte und schlüpft in diesen oder jenen Menschen und stiftet ihn zu unheilvollen Taten an, um sich zu rächen.

Clarks Stücke leben völlig in Leben und Glauben des Idscho-Volkes; sie spielen auf jener schmalen Scheide zwischen Leben und Tod, stets am Rande der Gefahr, die von altersher die Existenzform des Idscho-Volkes gewesen ist. Und das macht sie so modern in einer Zeit, in der auch uns alle Sicherheit zerbrochen ist. Die Idscho-Lebensphilosophie, die Clark in seinem Stück *«Gesang eines Ziegenbocks»* gibt, könnte auch die unsere sein: «Du magst weinen, gewiss. Aber kannst du dir damit an die Brust schlagen? So begann es doch mit uns allen und so endet es auch. Kaum ist das Kind aus dem Schoss, da schreit es – ob aus Schmerz oder aus Freude und Lachen, wer weiss es? Aber wenn du bis heute gelebt hast, bist du vielleicht reif genug, die Nuss des Lebens aufzuknacken. Aber erkühnt euch nur nicht zu sehr, den Knoten zu lösen, in den ihr euch verwickelt. Es reicht doch, wenn ihr wisst, dass jeder Tag darauf hinweist, warum wir bei unserer Geburt schrien. Und morgen ist wieder ein anderer Tag, und neue Anspannung, und neue Kraft.»

Im Mbari-Klub kamen Autoren, die studiert hatten, mit Theaterdirektoren und Schauspielern der Yoruba-Volksoper zusammen, eine neue Theaterform, die sich aus den Mysterienspielen afrikanischer Sektenkirchen wie der Apostolischen Kirche und der Gemeinschaft der Cherubim und Seraphim entwickelt hatte. Bei diesen Spielen gab es keinen geschriebenen Text, weitgehend wurden die Dialoge improvisiert, obwohl sie gesungen wurden, nur die Chöre wurden geprobt. *Hubert Ogunde* war der erste und ist noch heute der berühmteste dieser Theaterdirektoren, die Dramatiker, Komponist, Regisseur und Hauptdarsteller zugleich sind.

Ein anderer dieser Direktoren, *Duro Ladipo*, begann Anfang der sechziger Jahre, seine Texte aufzuschreiben und sich einem neuen Stoffgebiet zuzuwenden: der Yoruba-Überlieferung samt ihren Stilformen. Die Oriki, also die Preisnamen, die Idschalla, also die Jägerlieder, und die Iwi, also die Verse der Maskentänzer, wurden zu integrierenden Bestandteilen seiner historischen und mythologischen Stücke. Mit ihnen gewann die Yoruba-Volksoper weltweite Anerkennung. Ladipos Stück *«Oba Koso»*, zu deutsch *«Der König stirbt nicht»*, war die Sensation auf den Berliner Festspielen von 1964.

Aus Duro Ladipos Truppe ging *Obotunde Ijimere* hervor, der nicht mehr spielt und inszeniert, sondern nur schreibt und seine Stücke für verschiedene Truppen liefert. Er benutzt Stoffe der Yoruba-Überlieferung, und er hat Hugo von Hofmannsthals «Jedermann» für die Yoruba-Bühne umgeschrieben. In seinem Stück «*Die Gefangenschaft des Obatalla*» benutzt er eine bekannte Yoruba-Mythe als Vorlage und geht bis in die Einzelheiten auf die Yoruba-Überlieferung zurück. Sobald eine Figur auftritt, wird sie mit ihren Preisnamen angesungen, parallelen Versen, in denen die Eigenschaften der Person oder der Gottheit in klaren Bildern charakterisiert werden. So etwa heisst es von Schango, dem Donnergott:

*Der Hund folgt seinem Herrn
und weiss nicht, welchen Weg er nehmen wird.
Das Schaf bleibt im Hause des Herrn,
es weiss nicht, dass der Herr es töten wird.
Wir verehren Schango, den Herrn des Palastes,
obwohl wir nicht wissen, was seine Absichten sind.
Es ist nicht leicht, in Schangos Gesellschaft zu leben.
Krebsbeine sind in Verwirrung,
Papageienbeine sind krumm.
Wenn der Krebs sein Schlupfloch verlässt,
erraten wir nicht, welche Richtung er nehmen wird.
Schango ging nach Ibadan und kam in Ilorin an.*

Viele dieser Verse sind gleichsam Sprichwörter. Aus ihrer Aneinanderreihung entsteht Rede, aus ihrer Gegenüberstellung Dialog. So reiht sich Gleichnis an Gleichnis, selbst die abstraktesten Gedanken werden in konkreten Bildern ausgedrückt.

*Ein Freund ist kostbar wie ein Kind.
Du kannst dir keinen Freund am Marktplatz kaufen.
Zweihundert Nadeln bilden keine Axt,
Eintausend Sterne strahlen nicht wie eine Sonne.
Die Treue von zweitausend Dienern
Ersetzt dir keinen Freund, der fern ist.
Der Jähzorn eines Freundes kann nie so übel sein,
Dass wir ihn nicht mehr lieben können.
Sein Tun kann niemals so verschoben sein,
Dass wir ihn nicht mehr achten können.
Und sein Gesicht kann nie so hässlich sein,
Dass wir es gar nicht mehr bewundern können.*

Deutlich entsteht hier die Steigerung auch der Wiederholung. Auf einen Grundrhythmus werden Sekundärrhythmen gespannt. Doch die Übersetzung in eine europäische Sprache kann die Diktion oft nur in Umschreibungen wiedergeben.

Schango ist über Obatalla erzürnt. Aber er tut seinem Freund unrecht, und Oya, Schangos Frau, redet dann Obatalla beruhigend zu. Schango wütet:

*Rätst du auch einem Hausherrn zur Geduld,
dessen Gemahlin vergewaltigt wurde?
Soll Feuer aufhören zu brennen,
weil es befreundet ist mit Holz?
Es ist leichter, die Antilope zu töten im Busch
Als den Hund zu opfern im eigenen Haus.
Es ist leichter, seinem Feind zu vergeben
als seinem Freund.
Bringt ihn zum Kerker und mir aus den Augen!*

Darauf greift Oya ein:

*Sei nicht erzürnt, Obatalla,
Du siehst den Wurm und glaubst, er tanze,
dabei ist das die Art, wie er sich fortbewegt.
Du glaubst, Schango bekämpfe dich,
dabei ist das die Art, wie er sich gibt.*

Die Übersetzung bietet den vollen Wortlaut. Das Original aber deutet nur an. Denn für den Yoruba-Autor genügt es, nur den Anfang eines Sprichwortes wiederzugeben. Er kann sich darauf verlassen, dass sein gebildetes Publikum den Satz vollenden und ausserdem auf die entsprechende Situation anwenden kann. Im Original sagt daher Oya nur:

*Sei nicht erzürnt, Obatalla,
Der Wurm tanzt.*

Das gäbe im Deutschen keinen Sinn. Ein Yoruba aber weiss, dass «Der Wurm tanzt» für das vollkommene Sprichwort steht: «Du siehst den Wurm und glaubst, er tanze, dabei ist das die übliche Art, wie er sich fortbewegt.»

Und er weiss ausserdem, dass dieses Sprichwort wiederum gleichnishaft bedeuten soll: Du glaubst, dass Schango sich über dich ärgert, aber in Wirklichkeit meint er gar nicht dich, sein Verhalten ist einfach die Art und Weise, wie der Donnergott sich gibt.

So schliesst die modernste Dichtung den Kreis und übernimmt die typischsten Stilmittel der Tradition. Sie ist, wie die Négritude forderte, zu den Quellen zurückgekehrt. Dabei aber hat sie neue moderne Kunstformen geschaffen, denn so wenig es in der Tradition ein profanes Theaterspiel gab, so wenig gab es so etwas wie eine Yoruba-Volksoper. Durch die Begegnung mit der westlichen Kultur hat die afrikanische Dichtung zu neuen, grösseren Formen gefunden, ist weltläufig und exportierbar geworden und ist doch in ihren besten Erzeugnissen ihrem eigenen Stil treu geblieben.

HANS JENNY

Gedanken über Afrikas Zukunft

Ein Europäer, der mit einem Afrikaner in Kontakt kommt, findet es durchaus natürlich, dass er sich mit ihm in einer europäischen Sprache, meist Englisch oder Französisch, unterhalten kann. Selbstverständlich trägt dieser Schwarze einen westlichen Anzug. Nach dem Egalitätsdenken besteht zwischen Schwarz und Weiss, abgesehen von einer unterschiedlichen Intensität der Hautpigmente und einigen anderen somatischen Äusserlichkeiten überhaupt kein Unterschied. Eine allenfalls festgestellte andere Mentalität wäre lediglich Restbestand eines veralteten Erziehungssystems.

Die Tünche der Kolonialzeit

Nur wenige, die so denken, machen sich darüber Gedanken, wie kurz eigentlich die Frist war, die Afrika zur Verfügung stand, um «zivilisiert» zu werden. Abgesehen von der flüchtigen Berührung der portugiesischen Seefahrer mit der Küstenbevölkerung, den darauf folgenden Sklavenexporten und den ersten Missionierungsversuchen, dauerte die eigentliche kolonisatorische Durchdringung Afrikas nur 75 Jahre. Die Aufteilung des ganzen Kontinents (mit Ausnahme von Liberia und Äthiopien) unter sieben euro-