

Fremdhermeneutik in Wole Soyinkas *Aké. The Years of Childhood* (1981)¹

NADJIB IRÉWOLÉ SADIKOU
Eberhard Karls Universität Tübingen

Abstract

Hermeneutics of otherness in Wole Soyinka's Aké. The Years of Childhood

This article focuses on the question of the poetological methods postcolonial African literature uses in order to draw attention to the subject of otherness, specially referring to Aké. The Years of Childhood by Wole Soyinka, a Nigerian writer and winner of the Nobel Prize in Literature. In this autobiography Soyinka succeeds not only in communicating traditional African processes of education to the reader, Soyinka also involves the reader because he uses the concept of hybridity of Western and African culture. In addition, the author applies linguistic dialogism as well as a poetics of integration.

Im Mittelpunkt meines Beitrages steht die Fragestellung, mit welchen poetologischen Verfahren die afrikanische Literatur des Postkolonialismus die Thematik der Fremde inszeniert. Dies soll am Beispiel des autobiographischen Buches *Aké. The Years of Childhood* des nigerianischen Romanciers und Literaturnobelpreisträgers Wole Soyinka aufgezeigt werden. Ich werde zunächst den Begriff der Fremde allgemein definieren und dann zu zeigen versuchen, wie Soyinka dem Leser nicht nur die traditionellen afrikanischen Erziehungsmethoden vermittelt, sondern auch und insbesondere durch Hybridität von westlicher und afrikanischer Kultur sowie der jeweiligen Religiosität eine Didaktik des Fremdverstehens beleuchtet. Es gilt zweitens anschaulich zu machen, inwieweit Soyinka die Expressivität seiner Muttersprache Yoruba durch eine sprachliche Dialogizität im Sinne Michail Bachtins zum Vorschein bringt. Drittens werde ich Soyinkas Ästhetik der Integration beleuchten, die er als Hilfsmittel verwendet, um die ferne Fremde in die unmittelbare Nähe des Lesers zu rücken.

Zum Begriff der Fremde

Schlägt man in Wörterbüchern oder in Lexika das Wort »fremd« nach, dann finden sich unterschiedliche Definitionen. Laut dem deutschen Wörterbuch *Wahrig* wird unter »fremd« etwas verstanden, das nicht dem eigenen Land oder Volk angehört, also von anderer Herkunft ist. »Fremd« bedeutet auch etwas Unbekanntes, nicht Vertrautes oder etwas Ungewöhnliches, etwas, was nicht zur eigenen Vorstellung passt. In seinem Buch

Der lange Schatten des babylonischen Turmes definiert Edzard Obendiek »fremd« wie folgt: »... Der Fremde ist als Person die wandelnde Fremde; er, der nicht von hier ist, bringt sie mit. Er fordert heraus und bewirkt Spannungen, von denen die Literatur lebt.«² (Agossavi 2003:25). Dieser Begriffsbestimmung zufolge erklärt Simplicie Agossavi »fremd« als das Fremdartige, das Unnormale, das Exotische, das Unbekannte, das Unerkennbare, das Unheimliche. Das Fremde könne auch als Faszination, Bedrohung oder Ergänzung angesehen oder empfunden werden (vgl. Agossavi 2003:25). Nicht zu Unrecht widmete der marokkanische Schriftsteller Tahar Ben Jelloun sein Buch *Le racisme expliqué à ma fille* (dt. *Papa, was ist ein Fremder*) der Problematik der Fremdheit und der Fremdeindlichkeit. In einem Gespräch mit seiner Tochter definiert er den Fremden wie folgt: »Le mot étranger vient du mot »étranger«, qui signifie du dehors, extérieur. Il désigne celui qui n'est pas de la famille, qui n'appartient pas au clan ou à la tribu. (...) Aujourd'hui, le mot »étranger« désigne quelque chose d'extraordinaire, de très différent de ce qu'on a l'habitude de voir. Il a comme synonyme le mot »bizarre«³ (Ben Jelloun 1998:12f).

Was der Begriff »Fremdverstehen« angeht, so kann er im Allgemeinen definiert werden als die Kunst, etwas Fremdes, Ungewöhnliches zu begreifen, zu verstehen. Dieser Prozess des Verstehens hat einen Dialogcharakter, dessen detaillierte Analyse es ermöglicht, das Fremde »in seiner Besonderheit zu erfassen, ohne es als unmöglich anzusehen, oder es zu trivialisieren« (Sommer 2004:193f).

Fremdverstehen bei Soyinka

Anders als bei Chinua Achebe, in dessen Romanen die Protagonisten ein Identitätsproblem entwickeln, das durch das Aufeinanderprallen von westlichen und traditionellen afrikanischen Werten entsteht, geht es Wole Soyinka hauptsächlich darum, die fremde bzw. die westliche Kultur nicht als zerstörerisches Konstrukt abzuqualifizieren, sondern eher als bereicherndes Element wahrzunehmen und als solches zu respektieren und zu wahren. Denn in all seinen Werken, seien es Dramen, Lyrik oder Romane, ist der nigerianische Dichter stets bemüht, nicht nur aus der Kosmogonie seiner Yoruba-Kultur zu schöpfen, sondern auch aus der griechischen sowie christlichen Tradition und nicht zuletzt aus der westlichen Literaturtradition. Als Beispiel hierfür seien seine Theaterstücke *A Dance of the Forest* (1960) und *Opera Wonyossi* (1977) zitiert, die in der Forschungsliteratur⁴ als Adaptation und Bearbeitung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (1942) und der *Dreigroschenoper* (1928) interpretiert wurden.

So ist Soyinkas Ästhetik nicht nur von der Yoruba-Tradition beeinflusst, sondern Elemente anderer Kultur- und Literaturnormen prägen einige seiner Werke. Er selbst sagte in einem Interview, sein Werk eröffne für den Leser einen weltweiten Erfahrungsraum, da er sich an der amerikanischen, asiatischen, europäischen und buddhistischen Literatur orientiert habe. Seiner Meinung nach bestehe auf der Welt eine so große interkulturelle Kommunikation, dass sein Schaffen sich von dieser nicht ausblenden könne⁵ (Bâ 2006:133). Diese Spuren diverser Inspirationsquellen, von denen er sowohl in seiner Prosa als auch in seiner Lyrik Gebrauch macht, sind Anhaltspunkte dafür, dass er fremde Elemente zu schätzen weiß. Ich würde sogar so weit gehen, zu behaupten, dass es das Begreifen des Fremden zum Leitfaden seiner Ästhetik macht. Kein Wunder also,

dass in der Begründung der Schwedischen Akademie für Soyinkas Auszeichnung mit dem Nobel-Preis auf die Breite der kulturellen Perspektive verwiesen wurde, mit der er das Drama des menschlichen Seins gestalte (vgl. <http://www.tour-literatur.de/preise/nobelpreis.htm>. Zugriff: 11.08.09).

Im Folgenden möchte ich anschaulich machen, mit welchen poetologischen Verfahren Soyinka die Thematik der Fremde behandelt.

Poetologisches Verfahren des Fremdverstehens in *Aké, The Years of Childhood*

In seiner Autobiographie erzählt Soyinka von seiner Kindheit bis zum elften Lebensjahr, also über die Jahre zwischen 1934 und 1945. Sein Vater Essay, ein glühender Anhänger der Yoruba-Tradition war zugleich ein überzeugter Christ und sogar Rektor der lokalen anglikanischen Missionsschule. Die Mutter wird vom Erzähler »Wild Christian« genannt, weil sie einerseits leidenschaftliche Christin, andererseits aber auch von tiefster afrikanischer Religiosität erfüllt war, ein Widerspruch, mit dem der junge Wole gut umzugehen wusste. Der wichtige Ort der Erzählung ist der Ort Aké, dessen Pfarreigebäude den kleinen Protagonisten tiefgehend prägt, weil in diesem Gelände nicht nur afrikanische Kultur gegenwärtig ist, sondern auch fremde Elemente wie die englische Sprache und die abendländische christliche Religion zum Leben gehören.

Aus dem Gesagten dürfte bereits deutlich geworden sein, dass Soyinka nicht nur in seinem Elternhaus mit westlichen und afrikanischen Sitten und Bräuchen in Kontakt kam, sondern auch in der gesamten Stadt Aké. Die erste ästhetische Technik, um dies zu veranschaulichen, ist die *Hybridität*, also eine Technik, die in Soyinkas Perspektive verwendet wird, um die fremde Kultur mit der eigenen zu vermischen. Dies kann bereits in der Erziehung des Protagonisten festgestellt werden. Denn sie ist bikulturell, geprägt durch Elemente der Yoruba-Kultur und Werte der westlichen Tradition. So prägen im Elternhaus zwei markante Elemente des Fremden die Erziehung: die englische Sprache und die Bibel als Referenz für die Klärung mancher Fragen. An einer zentralen Textstelle behauptet der Protagonist: »No, but I am not afraid of water. If I were, how is it I like to go out and bathe in the rain« (Soyinka 1991:53f). Darauf antwortet sein Vater Essay: »...maybe you are not afraid of rain. But it doesn't mean you are not afraid of water« (Soyinka 1991:54). Der kleine Sohn ist verwirrt und fragt, ob Regen denn nicht Wasser sei. Die Diskussion über Wasser und Regen eskaliert zwischen Vater und Sohn bis zu diesem Moment, als dem Sohn die Bibel einfällt: »What happened in the bible? ... Didn't God create them both separately?« (Soyinka 1991:54). Die Reaktion des Vaters auf diese Idee des Protagonisten ist für das Fremdverstehen bedeutsam: Der Vater akzeptiert, dass das Kind zur Überprüfung seiner Fragen die Bibel heranzieht. Er sagt nicht: Nein, es ist nun einmal so in der Yoruba-Tradition. Eine zweite Textpassage mag die Anerkennung und Wahrung von christlichen Sprüchen verdeutlichen:

Within the house itself, REMEMBER NOW THE CREATOR picked up his reflection as he emerged from the bedroom, the ageless curtains flapping. This put an end to whatever we were doing wrong at mealtime in the dining-room. We often studied in the front-room, where the material that really held our interest was quickly hidden in the desk the moment Essay, having finished his gardening in the backyard appeared within THE LORD IS MY SHEPHERD, suitably surrounded by the crotons that grew in profusion just outside the dining-room window. The

framed homolies were a lifesaver and we worked hard to restore them to their spying functions. (Soyinka 1991:94).

Diese Textstellen zeigen, wie fremde Werte in der Erziehung des kleinen Wole präsent sind. Man kann daher behaupten, dass das fremde Fremdverständnis schon im Geiste des kleinen Wole verankert ist. Denn die Proportion der Bibel in seiner Erziehung weist nicht bloß auf Toleranz gegenüber der christlichen Religion hin. Woles Eltern dulden ja das Christentum nicht nur, sondern sie bekennen sich zu ihm.

Der Erzähler verwendet die Hybridität nicht nur im Elternhaus, sondern in ganz Aké. Er drückt dies ästhetisch aus, indem er neben dem Pfarreigebäude, der Welt der Menschen, wie es im Buch heißt, noch einen Wald platziert, der als Welt der Geister fungiert. Die Hybridität besteht hier in der Kunst, die Welt der Menschen und die der Geister an einem einzigen Ort zu platzieren, so dass beide Wertewelten miteinander »kommunizieren« können und müssen.

Die Technik des *Mise en abyme* bzw. der *Selbstreflexivität* ist ein weiteres poetologisches Verfahren, das im Buch benutzt wird, um fremde Kultur mit eigener Kultur zu vermischen und dabei die Funktion der Literatur bei Soyinka zum Vorschein zu bringen. Im 10. Kapitel des Buchs wird von einer Magierszene im Rahmen einer Theateraufführung, bei der Wole mitspielt, erzählt, die mir im Hinblick auf die Vermischung von Eigenem und Fremdem geradezu als die Zusammenfassung des ganzen Buches scheint. Im Text heißt es: »That contest unravelled itself for me, even as it took place, as a simple contest between the magician and the osó, the wizard or sorcerer. The magician was the agent of the mysterious Orient – india, Egypt, The Three Wise Men, Moses and Pharaoh and the Plagues. The wizard was our own challenger, armed with local charms against the alien forces of the orient...« (Soyinka 1991:151f). Und er schreibt weiter: »Playing the role of the Magician, self-declared both 'magician' and 'wizard' was therefore, a rather baffling contradiction but, the songs were all the more potent for that. It was the language of a dual force which the witches and the Kidnappers would understand.« (Soyinka 1991:152). Man merkt hier, dass Wole, also der Erzähler, beim Schulfest die Rolle des Zauberers bekam, der christliche, orientalische und afrikanische Werte vertritt. Er verdichtet und vermischt diverse kulturelle Elemente in seiner Persönlichkeit. Wie in Lessings *Nathan der Weise* operiert Soyinka mit verschiedenen Religionen. Diese Stelle zeigt also eine Chiffre der Interkulturalität und Interreligiosität, denn es gibt bei Soyinka keinen Absolutheitsanspruch einer Kultur. Vielmehr ist diese Stelle eine Art Appell an den Leser, sowohl die Kultur des Fremden als auch die eigene zu vertreten. Spätestens ab dieser Station des Buches dürfte Soyinkas Haltung bezüglich der Funktion eines Schriftstellers deutlich geworden sein: Er sollte nicht nationalistische Gedanken verabsolutieren, die sich fremden Konstrukten gegenüber nicht öffnen und sie nicht akzeptieren. Ein Schriftsteller sollte gerade in der Lage sein, kraft seiner Kompetenz, Fremdes zu verstehen, einen produktiven Beitrag zur Weltliteratur und zu dem, was Senghor mit seinem Konzept der »civilisation de l'universel« gemeint hat, zu leisten. Soyinka veranschaulicht diese Rolle des kulturellen Magiers, indem er selbst in der zitierten Passage die Sprache des Magiers und des Hexers, nämlich Englisch, spricht.

Sprachliche Dialogizität bei Soyinka

Das Prinzip des Dialogs zwischen den Kulturen nimmt in der Ästhetik von Soyinka eine herausragende Stelle ein. Sein Prinzip des Dialogs ist vergleichbar mit der Dialogizitätstheorie Bachtins. Nach Bachtin ist ein Werk nur dann dialogisch, wenn es als: »Mikrokosmos der Rede Vielfalt bezeichnet werden kann. In so einem polyphonen Kunstwerk ergänzen und brechen sich eine Vielzahl von divergenten Stimmen, Perspektiven und Weltanschauungen in der Orchestrierung des Autors, der wiederum als eine Stimme an den dynamischen Sinnkonstituierungsprozess teilnimmt« (Volkman 2008:128). Diese Definition findet ihre Bestätigung in Soyinkas *Aké*: Es werden nicht nur die englische und die Yoruba-Sprache nebeneinander verwendet, sondern es bilden auch traditionelle afrikanische und christlich viktorianische Werte eine Synthese im Buch. Als Mittel der Fremdhermeneutik verwendet Soyinka die Technik der sprachlichen Dialogizität, denn für ihn besteht das Verständnis und das Begreifen des Fremden darin, die Sprache des Fremden mit der eigenen Sprache in einem produktiven Dialog miteinander zu verbinden. Somit macht er die fremde englische Sprache »elastisch«, weil er in der englischen Sprache die Möglichkeit sieht, sie rigoros für die Wiedergabe afrikanischer Erfahrungen zu manipulieren (vgl. Stoll 2003:16).

In der Tat finden sich sprachliche Idiome oder Sprichwörter aus der Yoruba Sprache, die ins Englische über-etzt werden. Einige Beispiele seien hier angeführt: Im 5. Kapitel erzählt Wole von einem Gespräch zwischen ihm und dem Dienstmädchen Nubi. Nach einem Regen ist der kleine Wole nicht rechtzeitig heimgekommen, und Wild Christian schickt Nubi, um den Kleinen zu suchen. Da das Dienstmädchen weiß, wie streng ihre Chefin, also Woles Mutter, ist, mahnt sie Wole eindringlich mit den Worten: »You are going to eat the cane tonight, you wait« (Soyinka 1991:65). Dieser Satz ist zwar auf Englisch geschrieben, ist aber meines Erachtens ein umgeschriebener bzw. übersetzter Yoruba-Satz. Denn unter dem Wort »cane« kann Stock verstanden werden, mit dem man einst die Schüler in einigen Schulen zur Strafe schlug. Aber der Ausdruck »to eat the cane« ist nicht im Englischen üblich. Eher werden Ausdrücke wie zum Beispiel »to get the cane« oder lediglich »to cane« verwendet, um auszudrücken, dass man ein Kind mit Stockschlägen strafft. Der von Soyinka verwendete Satz »You are going to eat the cane tonight...« ist die Übersetzung des Yoruba-Satzes »oje igui lalèi«. Das Yoruba »oje igui« heißt wortwörtlich »Du wirst den Stock essen«, gemeint ist aber: »Man wird dich mit dem Stock bestrafen«. In der Erziehung von Yoruba-Kindern wird dieser Satz oft benutzt, um das Kind vor der harten Strafe zu warnen. Dadurch dass, Soyinka solch einen typischen Yoruba-Spruch auf Englisch ohne Anmerkungen in den Sprachfluss aufnimmt, zeigt, wie fähig er ist, durch die Vermischung der Idiome einen Dialog zwischen den Sprachen zu gestalten.

Neben dieser »englischen« Yoruba-Sätzen gibt es im Buch eine Anzahl von Yoruba-Wörtern, die sowohl auf Englisch als auch auf Yoruba geschrieben werden. Sie sind nebeneinander gestellt, so dass der Leser dasselbe Wort in beiden Sprachen verstehen und eine Art Wortschatz bilden kann. Hierzu ein Beispiel: Das englische Wort *faith* wird in folgender Textstelle neben das Yoruba-Wort *Igbàgbó* gesetzt: »The period of faith is gone. There was faith among our early christians, real faith, not just church-going and hymn-singing. *Faith. Igbàgbó...*« [Hervorhebung N.S.] (Soyinka 1991:7).

Das Englische und das Yoruba ergänzen sich hier und tragen zum besseren Verständnis seitens des Lesers bei. In dieser Ergänzung zweier Wörter kann man den Dialog zwischen der Muttersprache Soyinkas und seiner Fremdsprache, dem Englischen sehen. Wenn man davon ausgeht, dass die Sprache nicht nur ein Kommunikationsmedium ist, sondern auch subtile kulturelle Elemente weitergibt, dann kann man meiner Auffassung nach Soyinka hier unterstellen, er möchte mit dieser sprachlichen Dialogizität zwischen der englischen Kultur und der Kultur seiner Gesellschaft vermitteln. Das Buch kann also als ein »polyphones Kunstwerk« betrachtet werden, das die Kriterien Bachtins eines dialogischen Œuvres erfüllt.

Soyinkas Ästhetik der Integration

Um Soyinkas Ästhetik der Integration zu veranschaulichen, möchte ich zunächst auf die Theorie des hermeneutischen Zirkels rekurren. Dieser Begriff bezeichnet »das Verhältnis des Ganzen und seiner Teile als Strukturmerkmal jeden Verstehens, ob textbezogen oder nicht, demzufolge jedem Wissen ein Vorwissen vorausgeht und jeder Erweiterung des Wissenshorizonts eine weitere Ausdehnung folgen kann, so dass Verstehen immer prozeßhaft, veränderlich und wesenhaft subjektiv bleibt« [Hervorhebung N.S.] (Ahrens 1998:209). Dieses Hermeneutikverständnis scheint mir treffend für die Art und Weise, wie Soyinka fremdes Wissen in den Yoruba-Horizont integriert. Denn man merkt, dass er fremde und scheinbar neue Elemente durch das Vorwissen aus seiner Yoruba-Kultur besser zu verstehen versucht. Im *Aké* kann dies durch zwei markante Beispiele erläutert werden:

Im 8. Kapitel erzählt Wole erstens von der Einführung der Elektrizität in der Region *Aké*. Diese Einführung war ein Ereignis, denn es genügte etwas zu drücken, damit Licht kam. Die Einführung der Elektrizität scheint mir von Soyinka bewusst gewählt, um seine Ästhetik der Integration zu verdeutlichen. Denn es gibt ein Vorwissen, das bereits in der Mythologie der Yoruba vorhanden ist: das Phänomen der »Aradu«, der gleichbedeutend mit »Donnerblitz« ist. »Aradu« ist nach der Yoruba-Mythologie eine Manifestation der Gottheit »Shango«. Wenn jemand etwas Schlechtes in der Familie oder in einer Region vorbereitet, so reagiert die Gottheit Shango und manifestiert ihren Zorn mit einem erschütternden Donnerblitz vom Himmel, um den Täter von seinem Übel abzubringen. Nach dieser Mythologie wird der Täter durch Shango zweimal mit diesem »Aradu«, also diesem Donnerblitz vorgewarnt, und beim dritten Mal erscheint die Gottheit Shango selbst, um den Täter zu zerschlagen. Dieser Mythos existiert noch bis heute bei den Yoruba, und jedes Mal, wenn durch einen Donnerblitz der Strom ausfällt, wird gesagt, dass Shangos Macht die der Elektrizität übertrifft. Dieses Vorwissen der Yoruba-Mythen macht es bei Soyinka leicht, das neue Ereignis der Elektrizität zu verstehen. Der hermeneutische Zirkel besteht hier darin, dass dem neuen Wissen über die Elektrizität das Vorwissen des Donnerblitzes bzw. des »Aradu« vorausgeht. Dadurch kann der kleine Wole das fremde, neu importierte Ereignis der Elektrizität entmythologisieren und verstehen. Durch diese Strategie kann das Fremde nicht mehr als etwas Magisches oder Außerordentliches bewertet werden, sondern wird, durch die Ästhetik der Integration, mit Elementen der eigenen Kultur verglichen, adaptiert und schließlich in die eigenen Wertvorstellungen aufgenommen.

Ähnlich wie die Einführung der Elektrizität ist zweitens die Metapher des Radios eine poetologische Strategie, um die Integration des Fremden zu inszenieren. Der junge Wole erzählt über das Ereignis des Radios wie folgt: »Now the workmen were threading the walls again, we wondered what the new magic would produce. This time there was no bulb, no extra switches on the wall. Instead, a large wooden box was brought into the house...« (Soyinka 1991:107). Hier wird das Radio in seinem ersten Erscheinungsmoment beschrieben, nämlich als »Kasten« oder als ein »Zauberkasten«, denn, so führt der junge Protagonist weiter, »...there was no need to put on black disk, no need to crank a handle or change a needle, it only required that the knob be turned for sounds to come on« (Soyinka 1991:107). Die Tatsache, dass Töne aus dem Kasten kommen, ohne dass man sieht, wer da spricht, bleibt hier eine neue Erfahrung. Es bleibt aber eine Nuance, die vom Erzähler präzisiert wird: »Because the box spoke incessantly and appeared to have no interest in a response, it soon earned the name As'oromag'esi« (Soyinka 1991:108). Mit dem Begriff »As'oromag'esi« wird auf Yoruba etwas bezeichnet, das einfach in seinem Monolog verschanzt ist, ohne Antwort oder Feedback zu erwarten. Für die Erwachsenen spielt dieser Kasten jedoch eine wichtige Rolle, denn »At certain set hours, the box delivered THE NEWS. The News soon became an object of worship to Essay and a number of his friends« (Soyinka 1991:108). Man kann sich hier fragen, weswegen diese Nachrichten für den Vater des Protagonisten zu einem Gegenstand heiliger Verehrung wurde. Meinem Verständnis nach liegt dies in der Yoruba-Tradition und in der gesamten afrikanischen Kultur überhaupt: Es ist bekannt, dass die Oralität in Afrika eine beachtliche Rolle spielt. Dabei werden die Nachrichten und Geschichten durch die Griots erzählt, deren Rolle darin liegt, nicht nur Märchen, sondern auch wundervolle Geschichten zu erzählen. Es wird oft Abends an einem bestimmten Ort im Dorf oder in der Region mit Anwesenheit von Kindern und Erwachsenen erzählt. Da kann man Fragen stellen, und dadurch kann ein Wechselspiel von Frage und Antwort entstehen. Dieser feste Bestandteil der traditionellen Kultur kann man hier als Vorwissen für das neue Ereignis des Radios betrachten. Der Unterschied zwischen den beiden liegt schlicht darin, dass im Falle des Radios die Zuhörer keine Möglichkeit haben, den Sprecher zu sehen bzw. ihn bei eventuellen Unklarheiten zu fragen. Wichtig für meine These ist aber, dass Soyinka hier dem neuen Wissen des Radios das Vorwissen durch die afrikanischen Nachrichtengeber, die Griots, vorausgeht. Das neue fremde Element des Radios wird daher durch das Vorbild der Griots in die Gewohnheit der Yoruba eingebürgert und integriert.

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass Soyinka in dem autobiographischen Buch Elemente des Fremden mit dem Eigenen vermischt, um das Verständnis des Fremden in Sprache und Literatur zu gewährleisten.

Anmerkungen

- 1 Im vorliegenden Beitrag verwende ich die 1991 erschienene Minerva-Ausgabe: Soyinka, Wole 1991. *Aké. The years of Childhood*. London: Minerva (First published in Great Britain 1981 by Rex Collings Ltd).
- 2 Edzard Obendiek, zitiert in Agossavi 2003:25

- 3 Ben Jelloun, Tahar: *Le racisme expliqué à ma fille*. Paris 1998. S. 12-13; Dt. Übersetzung: Papa, was ist ein Fremder, 2.Aufl. Berlin 1999. Darin heißt die zitierte Passage: »Der Wortstamm »fremd« bedeutet sowohl »von weit her« als auch »nicht dazugehörig«. Ein Fremder kommt also aus der Ferne, aus einem anderen Land, manchmal auch nur aus einer anderen Stadt oder einem anderen Dorf. Und ein Fremder ist kein Angehöriger der Familie, des Klans oder des Stammes. Wenn heute jemand sagt, dass ihm etwas »fremd« sei, dann meint er damit, dass es anders ist als das, was man jeden Tag sieht, dass es demnach irgendwie ungewöhnlich ist, aus der Reihe fällt. Das Wort »seltsam« kann manchmal etwas Ähnliches ausdrücken.« (Tahar 1999:17)
- 4 Dies wird besonders in drei Dissertationen untersucht: (a) Emmanuel Bationo: *Die afrikanische Rezeption von Brecht im Lichte der Literaturtheorien*. Frankfurt am Main 1999; (b) Patrice Nganang: *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. München, 1998; (c) Amadou Oury Bâ: *Interkulturalität und Perspektive: Zur Präsenz Goethes und Brechts in Themen der kritischen Intelligenz Afrikas, am Beispiel Senghors und Soyinkas*. Hamburg, 2006
- 5 Soyinka, Wole, zitiert in Bâ 2006:133

Literatur

- AGOSSAVI, SIMPLICE 2003. *Fremdhermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- AHRENS, RÜDIGER 1998. »Hermeneutik.« In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. von Ansgar Nünning. 4. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.
- BÂ, AMADOU OURY 2006. *Interkulturalität und Perspektive: Zur Präsenz Goethes und Brechts in Themen der kritischen Intelligenz Afrikas, am Beispiel Senghors und Soyinkas*. Hamburg: Dr. Kovač Verlag.
- BATIONO, EMMANUEL 1999. *Die afrikanische Rezeption von Brecht im Lichte der Literaturtheorien*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- BEN JELLOUN, TAHAR 1998. *Le racisme expliqué à ma fille*. Paris: Seuil.
- BEN JELLOUN, TAHAR 1999. *Papa, was ist ein Fremder*. 2. Aufl., Berlin: Rowohlt.
- NGANANG, PATRICE 1998. *Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. München: Ludicium Verlag.
- SOMMER, ROY 2004: »Fremdverstehen.« In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* Hg. von Nünning, Ansgar, 3. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.
- STOLL, KARL-HEINZ 2003. *Die Interkulturalität afrikanischer Literatur*. Münster u.a.: LIT Verlag.
- SOYINKA, WOLE 1991. *The Years of Childhood*. London: Minerva.
- VOLKMANN, LAURENZ 2008: »Dialogizität.« In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* Hg. von Ansgar Nünning. 4. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler.

Komparatistische Untersuchung zur Symbolik des Menschenopfers am Beispiel einiger Märchen der Fon und der Brüder Grimm

MENSAH WEKENON TOKPONTO
 Université d'Abomey-Calavi

Abstract

A comparative analysis of the symbolism of human sacrifice in tales by the Fon and the brothers Grimm

This paper investigates an under-researched topic, namely the symbolism of human sacrifice within the context of oral literature through a comparative study of the reasons for and aims of sacrificial offerings. Through an analysis of selected German fairy tales and tales by the Fon it becomes apparent that this custom is not only present in the tales but also part of past religious systems of both the Fon and the German people. The paper also outlines some conclusions that can be drawn from this insight which might form the basis for future research on contemporary manifestations of human sacrifice.

Zum Begriff Opfer

Die orale Tradition der Volksgruppe der Fon in Benin besteht aus Sprichwörtern, Sagen, Rätseln, Legenden, Mythen, Volksliedern und auch aus Märchen, die die verschiedenen Grundthemen des menschlichen Daseins aufgreifen, darunter das Menschenopfer. Im ersten Teil dieser Arbeit wird die einschlägige Literatur zum Thema Menschenopfer in deutschen und beninischen Kulturen aufgearbeitet und im zweiten Teil eine vergleichende Untersuchung zum Menschenopfer anhand der aufgezeichneten Fon-Märchen und der Grimmschen Märchen durchgeführt.

Opfer gibt es schon seit Menschengedenken, und bevor auf das Menschenopfer näher eingegangen wird, gilt es, den Opferbegriff genauer zu definieren, denn seine Definition ist im vorliegenden Kontext von weitreichender Bedeutung, er ist sehr äquivok, und es gibt darüber eine Reihe unterschiedlicher Erklärungen.

Bei den Fon¹ heißt Opfer »Sàälà« oder »Vòsisà« und ist meist eine rituelle Gabe an Gottheiten und Ahnen, denen man etwas versprochen hat oder von denen man die Erfüllung eines Wunsches erwartet. Möhlig und Jungreithmayr definieren Opfer als »rituelle Darbringung von Früchten, Ackerprodukten und Tieren, die in den traditionellen Religionssystemen Afrikas einen wichtigen Platz einnimmt.« (Möhlig/Jungreithmayr 1998:168)