



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Àlò Fabeln Nigerias als Wegbereiter
des Yorùbá Theaters“

Verfasser

Michael Weitz

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Diese Diplomarbeit ist meinen Eltern
gewidmet, die mich stets
unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

Prolog.....	6
-------------	---

1. Teil

1. Yorùbá. Eine Einführung.....	11
1.1. Der Machtkampf um die wahre Genesis.....	12
1.1.1. Ilé-Ifè, Nabel der Welt?.....	13
1.1.2. Das Königreich Òyó.....	17
1.2. Die tonale Schrift.....	19
1.3. Probleme der Transkription.....	22

2. Teil

2. Die Religion.....	26
2.1. Erste Schritte zum wissenschaftlichen Diskurs.....	27
2.2. Die Terminologie der Yorùbá Religion.....	30
2.2.1. Òrìṣà. Ihre Bedeutung.....	31
2.4. Fabeln als Lehre für das Leben.....	33
2.5. Kurationsmythen als politisches Instrument.....	35
2.6. Den richtigen Kopf wählen.....	39

3. Teil

3. Ritual und Theater.....	42
3.1. Theaterverständnis in Nigeria.....	45
3.2. <i>Egúngún</i> . Das Fest der Toten.....	49
3.2.1. Die Dramaturgie der Zeremonie.....	51
3.2.2. Ein Begriff - mehrere Konnotationen.....	53
3.3. <i>Sàngó</i> : Die ambivalente Konstruktion eines Helden.....	57
3.3.1. Auswirkung des <i>Sàngó</i> Kultes auf das profane Leben.....	59
3.4. Nigeria - Heimat glorreicher Helden?.....	60

3.5. Das Ifá-Orakel.....	63
3. 5. 1. Die Kunst des Babaláwo.....	66
3.6. Àse	68
3. 6. 1. Die Lebenskraft der Kunst.....	71

4. Teil

4. Àlò Fabeln.....	76
4.1. Der Nutzen von Rätsel.....	78
4.2. Die Aufführungspraxis.....	79
4.3. Der Inhalt der Àlò Fabeln.....	84
4.4. Complete Gentleman.....	88

5. Teil

5. Populäres Yorùbá Theater. Und der Einfluss von Àlò.....	94
5.1. Die moderne Fortführung alter Tradition	96
5. 2. Aneignung als dramaturgisches Mittel.....	99
5. 2. 1. Kúyè. Liminale Transformation.....	101
5.3. <u>Q</u> ba Kòso.....	104
5.3.1. Interpretation des Wendepunkts.....	108
5.3.2. Ein soziales Drama?.....	111

6. Teil

6. Conclusio.....	115
6. 1. Kulturspezifische Symbolik als neue Welt der Gedanken.....	119

Abstract.....	121
Bildanhang.....	123
Bibliographie, Internetquellen, Film- und Tondateien.....	128
Curriculum Vitae.....	136

Danksagung

Der Prozess einer Genese von wissenschaftlichem Inhalt ist immer ein sehr langwieriger und komplexer. Es scheint vorteilhaft, wenn das gewählte Thema auch deckungsgleich mit dem Interesse des Verfassers ist. Meine Betreuerin, Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, hat mich dahingehend immer unterstützt und versuchte meinen Fokus auf das Wesentliche meines Forschungsgebietes zu lenken. Ihre Literaturempfehlungen waren äußerst hilfreich für das Einbringen theaterwissenschaftlicher Diskurse. Ich möchte mich dahingehend, und auch für die Geduld, die sie für mich aufbringen musste, herzlichst bedanken.

Des weiteren soll hier meine Verbundenheit meinem Vater, Mag. Hans-Georg Weitz, gegenüber genannt werden, der mir zur Seite stand und die Arbeit korrigierte, sowie mich auf alternative Formulierungen hingewiesen hat. Ohne seine Zeit und sein Interesse an dem, doch etwas schwer verständlichen Thema, hätte ich dieses nicht derart bewältigen können. Mein Kommilitone Philipp-Michael Porta konnte mir ebenfalls durch seine persönliche Erfahrung des Schreibens, sowie der – mittlerweile - positiven Absolvierung des Studiums der Theaterwissenschaft, tatkräftig zur Seite stehen. Er wies mich auf formelle Konventionen hin und half mir bei der Struktur der Arbeit. Ebenso trug meine Tante Fr. Prof. Elisabeth Weitz-Polydoros mit ihrer Verbesserung des englischen Abstracts zu meiner Fertigstellung der Abhandlung bei.

Natürlich möchte ich Prof. Dr. Gerhard Kubik, dessen erfrischender Zugang zur Wissenschaft, seine ungemein berührenden Vorlesungen und der professionelle Umgang mit diffizilen – da uns fremden – Kultursystemen mich bereichert hat, in höchstem Maße Dank aussprechen.

Zu guter Letzt sollen alle Mitstudenten, Wegbegleiter, Freunde, Theater- und Musik-affine Menschen, deren Präsenz mich in meinem Bestreben fortwährend bereichert und deren positiver Einfluss mich bestärkt haben, Anerkennung erfahren.

Prolog

Das Fach der Theaterwissenschaft ist mit Sicherheit ein von Grund auf interdisziplinäres Studium, da sich alleine von der behandelten Thematik aus Überschneidungen in vielen Gebieten der Forschung ergeben. Viele Wissenschaftler möchten die Disziplin nicht nur als vielschichtig sehen, vielmehr soll die Theaterwissenschaft als *interaktives* Fachgebiet im philologisch-kulturwissenschaftlichen Zweig der universitären Forschung etabliert werden. Wie Musik, kann die theatrale Ausdrucksform als auf dem ganzen Erdball verständliche Sprache analysiert werden und mit Hilfe transkultureller Querverbindungen als Konnex zwischen verschiedenen Ethnien dienen.

Richard Schechner lieferte mit seinem Essay *Approaches to Theory/ Criticism* 1966 den Grundstein für ein neues Verständnis des Theaters im amerikanischen Kulturraum. So verbindet er darin mit Hilfe seiner Annahme „[...] theatre has more in common with sports and games than with ritual or play.“¹ die Theaterwissenschaft mit der Kulturanthropologie und Soziologie. Schechner ebnet damit den Weg für die *performance theory*, die alle möglichen Formen paratheatraler Phänomene in die Analyse mit einbezieht. Im deutschsprachigen Raum wird diese Problematik unter anderem von Fischer-Lichte und Helmar Schramm aufgegriffen und mit dem Terminus der *Theatralität* als eigenständiges Kulturphänomen erfasst.² Dabei ist hervorzuheben, dass erstmals alle zwischenmenschlichen Inszenierungsformen, sei es politischer, künstlerischer oder alltäglicher Art, in das Kerngebiet der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gerückt werden.

Schechner kann auch mit der „[...] mathematical and transactional game analysis as methodologies in the study of theatre [...]“³ eine neue Herangehensweise formulieren, welche Theater mit Hilfe spiel-analytischer Methodik erfasst. Er unterstreicht damit den Zusammenhang der Disziplin mit *Sport* sowie *Spiel* und kritisiert die Annahme der *Cambridge Anthropologists*, okzidentales Theater sei in erster Linie aus einem altgriechischen Jahreszeiten Ritual entstanden.⁴

1

Schechner, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, *The Tulane Drama Review* 10/ 4, 1966, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1125208>, Zugriff am: 25.12.2014, S. 38.

² Vgl.: Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 74ff.

³ Schechner, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, S. 38.

⁴ Vgl.: Schechner, S. 20ff.

Dennoch sieht er das Ritual als notwendig, vor allem für Produktionsprozesse. Eine Zeremonie, die für den alljährlichen Ernteertrag abgehalten wird, ist ebenso Teil der Arbeit, da nur durch sie ein fruchtbares Jahr bevorstehen kann. Demnach gibt es Analogien zwischen produktivem Leben und den rituellen, performativen Tätigkeiten. Theater als das am meisten *mimetische Medium* sieht er nun stark im Kontext mit Tätigkeiten der Gesellschaft, die das Leben auf spielerische Weise kommentieren sollen.⁵ Schechner kann somit einen neuen interdisziplinären Ansatz entwickeln der „[...] zu einer Annäherung an die ethnographische Praxis der Feldforschung [...]“⁶ führt.

Dieser Ausgangspunkt wird unter anderem von Joachim Fiebach 1986 mit dem Werk *Die Toten als die Macht der Lebenden* weitergesponnen. Es gilt als eine hervorragende Arbeit mit theaterwissenschaftlichen und ethnologischen Schnittpunkten, die er in Form einer umfangreichen Studie afrikanischer theatraler Phänomene darlegt. Primär soll seine Forschung über das Wandertheater der *Yorùbá* in diese Diplomarbeit mit einfließen, da jene Theaterform auch hier ausführlich besprochen wird.⁷ Wichtig für diese Arbeit ist auch, dass durch Begriffe wie *Theatralität* oder *Performance* die Beschäftigung mit jenen Randaspekten des Theaters, wie Initiationsriten, kultische Rituale und deren *liminaler Phase*, aus der Sicht unserer Disziplin erleichtert wird. Genau hier soll eine Brücke über die verschiedenen Forschungsrichtungen geschlagen werden.

Christopher Balme Abhandlung *Theater im postkolonialen Zeitalter* welches 1995 publiziert wurde, scheint ebenso ein wichtiges Werk in Bezug auf nigerianische Dramatik zu sein. So versucht er darin den Terminus des *synkretischen Theaters*⁸ zu schärfen und bedient sich dahingehend dem reichen Fundus an nigerianischen postkolonialen Werken von Autoren wie Wole Soyinka oder Ola Rotimi. Hierbei wird die Vermischung europäischer Theatertradition mit indigenen theatralen beziehungsweise rituellen Ausdrucksformen untersucht. Die daraus resultierenden Stücke mit Methoden der Ethnologie aber auch Theaterwissenschaft analysiert. Für diese Diplomarbeit ist vor allem seine Beschäftigung mit dem Begriffspaar *Ritual-Theater* als auch seine Gedanken über die, in den Inszenierungen innewohnende *Liminalität* von großem Wert.

Über weite Teile der Arbeit wird auf die Kultur der *Yorùbá* eingegangen werden; ihre

⁵ Vgl.: Schechner, S. 33.

⁶ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 76.

⁷ Vgl.: Balme, S. 191.

⁸ Bayerdörfer, Hans-Peter/ Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995 (Theatron Bd. 3), S. 1ff.

Religion, ihre orale Tradition, sowie ihre Geschichte müssen somit kurz umrissen werden um die rezente künstlerische Beschäftigung mit diesen Themen logisch aufzubereiten. Ihre Lebenskonzepte, die denen in Europa verbreiteten sehr fremd sind, sollen durch Begriffe wie *Àṣẹ* (göttliche Kraft)⁹ *Ìlúti* (gutes Gehör)¹⁰, *Orí* (Kopf; Seele)¹¹ oder *Òrìṣà* (Gottheiten)¹², näher gebracht werden.

Theater ist in Nigeria ebenso stark verankert wie in Europa; die Ausformung davon variiert zeitweise jedoch beträchtlich. Ebenso kann von einem differenzierten Ästhetik-Verständnis ausgegangen werden, welches behandelt werden muss. Strukturelle Problemstellungen wie etwa die tonale Sprache, deren Komplexität in der Akzentsetzung hervorgehoben werden soll, variable Genre-Einteilung oder der Polysemie von Inhalten innerhalb der oralen Literatur werden ebenso thematisiert.

Interessant ist, dass während der Recherche zu den *Àlò Fabeln* der Yorùbá viele theaterwissenschaftliche, soziologische und ethnologische Forschungsthemen, die denen von Victor Turner, Richard Schechner oder Joachim Fiebach ähneln, aufgetaucht sind. Ihr alljährliches Erntedankfest - wenn man es so bezeichnen will - *Egúngún*, wird von vielen Forschern als die Keimzelle der Wandertheaterszene Nigerias gesehen. Diese Festivität scheint aus einer Notwendigkeit heraus entstanden zu sein und hat *ludischen* Charakter. Das Fest ist auch deswegen ein wichtiger Bestandteil dieser Recherche, da es als Schnittpunkt oraler Tradition, performativer Kunst und Religion gelten kann.¹³ *Qba Kòso*, eine theatrale Abhandlung des Lebens und Sterbens des mythischen Königs *Sàngó*, wird im Kapitel *Populäres Yorùbá Theater* auch unter dem Gesichtspunkt der *Liminalität* sowie des *sozialen Dramas* von Victor Turner analysiert werden.

Wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden soll, spielte schon vor hunderten von Jahren der orale Textkörper der Yorùbá eine wichtige Rolle im alltäglichen Leben der Stammesangehörigen. Die *Àlò Fabeln*, welche unter anderem von Gerhard Kubik, Deidre la Pin, Karin Barber, Akínyemí Akíntúndé, uvm. untersucht wurden, scheinen eine exponierte Form der Literatur unter den Yorùbá zu sein. Den ihr Wesen ist ein chaotisches, geprägt von

⁹ Vgl.: Abiodun, Rowland, „Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Aṣẹ“, *African Arts*, 27/3, 1994, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3337203>, Zugriff am: 06.11.2014, S. 72.

¹⁰ Vgl.: Abiodun, S. 73.

¹¹ Vgl.: Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*. Cambridge: Cambridge University Press² 2010; (Orig.: 1980), S.61.

¹² Vgl.: McKenzie, P. R., „Yoruba Òrìṣà Cults: Some Marginal Notes Concerning Their Cosmology And Concepts of Deity“, *Journal of Religion in Africa*, VIII/3, 1976, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1594664>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 190.

¹³ Vgl.: Adedeji, Joel, „Traditional Yoruba Theater“, *African Arts*, 3/1, 1969, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3334461>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 60ff.

Unfug und dem Brechen moralischer Grenzen. Es soll mit dem Werkzeug der Fiktion, dem Ausleben verbotener Begierden, dem Publikum auf spielerischer Weise beigebracht werden, welches Verhalten in der Gesellschaft der Yorùbá Akzeptanz erfährt und welches zu Konsequenzen führen kann.¹⁴ Es steht somit diametral anderen Sparten wie etwa den *Ifá-Weissagungen* gegenüber, da diese als allgemein *wahr* und *seriös* angesehen werden.

Dieses implizierte Chaos kann als Sujet gesehen werden, welches in verschiedener Ausformung in der Kultur der Yorùbá vorhanden ist. So hat die Gottheit Èṣù die Charaktereigenschaft der Unordnung, eine Trickstergottheit der Kreuzungen oder Scheidewege, die die Undeterminiertheit personifiziert.¹⁵ Es ist üblich diesem Òrìṣà bei Ritualen zu huldigen, um die Gefahr des Misslingens zu bannen. Man kann diesem Charakter eine gewisse *liminale Eigenschaft* zuweisen, da Èṣù meist in der liminalen Phase des Rituals angepriesen wird und sein Wesen selbst von Liminalität bestimmt wird. Es soll mehrmals in dieser Arbeit noch darauf Bezug genommen werden.

Victor Turners Terminus des *Liminalen*, den erstmals van Gennep 1909 als *Schwellenphase* für den Bereich des Schwellenzustandes innerhalb ritueller Handlungen etablierte, soll hier in gleicher Weise besprochen werden. Vor allem in Verbindung mit dem Busch, der Wildnis, dem Wald als Antithese zu bewohnten Siedlungen. Genau dieser Ort findet nämlich in zahlreichen Àlò Fabeln als mythischer geheimnisvoller Platz, an dem überirdische Wesen ihr Unheil treiben, Erwähnung. Die Thematik des *Complete Gentleman*, die im Buch *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* von Amos Tutola behandelt wird, erscheint in diesem Zusammenhang besonders interessant zu sein. Hier leihen sich übernatürliche Wesen Körperteile von Pflanzen und Tieren aus, um damit die Eigenschaften eines Menschen zu bekommen und unerkannt durch bewohnte Gebiete zu wandeln.¹⁶ Balme postuliert im synkretischen Theater eine Tendenz der Dramatiker „[...] den antistrukturellen Freiraum, der durch Liminalität entsteht, dramaturgisch [...]“¹⁷ auszunutzen um etwa die begrenzte Raum-Zeit-Struktur zu überwinden oder magische Schwellenzustände zu thematisieren. In diesem Zusammenhang scheint also die

¹⁴ La Pin, Deirdre, „Tale and Trickster in Yoruba Verbal Art.“, *Research in African Literatures, Special Issue on Genre and Classification in African Foklore*, 11/3, 1980, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818279>, Zugriff am: 18.11.2014, S. 333.

¹⁵ Vgl.: Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2009; (Orig. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York City: Performing Arts Journal Publications 1982), S. 123.

¹⁶ Vgl.: Tutuola, Amos, *The Palm - Wine Drinkard. And his dead Palm – Wine Tapster in the Deads' Town*, Hg. v. George Braziller, New York: Grove Press 1953, S. 203ff.

¹⁷ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 78.

Kultursymbolik des synkretischen Theaters in besonderen Maße interessant zu sein, primär wenn eine Transformation des Protagonisten in der Wildnis stattfindet.

Von Priorität ist es, darauf hinzuweisen, dass sich der Autor in der Schreibweise von yorùbischen Begriffen an der von P. R. McKenzie, Karin Barber als auch Gerhard Kubik orientiert, da diese Ausformulierung, im Sinne der Arbeit, die am verständlichsten ist. Im weltweit geführten wissenschaftlichen Diskurs sind viele verschiedene Arten etabliert. Manche Autoren lassen aus ästhetischen Gründen die Akzentsetzung gänzlich weg. Es erschien jedoch problematisch, eine tonale Sprache die in drei Tonebenen gesprochen wird, vollkommen von ihrer semantischen Bedeutung zu entkoppeln. Die Akzente *aigue* und *grave* dienen zur Darstellung erhöhter sowie erniedrigter Tonhöhen, die unterstrichenen Buchstaben weisen auf die Stimmhaftigkeit der Letter hin. In üblicher Yorùbá Schreibweise würden diese mit einem Punkt unterhalb des Schriftzeichens versehen werden. Auf diese linguistische Thematik soll im ersten Kapitel noch detailliert eingegangen werden.

Im Verlauf dieser Abhandlung wird also eine Gratwanderung zwischen Ethnologie und Theaterwissenschaft gemacht. Die paratheatralen Phänomene der Yorùbá werden unter Gesichtspunkten von Fischer-Lichte, Turner, Schechner, J.A. Adedeji, Barber als auch Fiebach untersucht werden. Die ethnologischen Daten werden mit Hilfe von Publikationen der Autoren Kubik, Ulli Beier, Reverent Johnson, McKenzie, Oyekan Owomoyele, Ato Quayson uvm. erhoben. Das Ziel ist es, den Leser für die nigerianische Kultur zu begeistern, Querverbindungen zu europäischer und amerikanischer Literatur und Dramaturgie herzustellen, und zu versuchen diese uns so fremde Ethnie ein Stück mehr begreifbar zu machen. Warum? Man kann vielleicht einfacher neue Ideen schaffen, kreative Konzepte erstellen und vielschichtige wissenschaftliche Abhandlungen verfassen, wenn über den Rand des so tiefen Tellers *Europa* geblickt und die Kultur anderer Menschen als gleichwertig angesehen wird.

1. Yorùbá. Eine Einführung

Der Name *Yorùbá* bezeichnet den größten Volksstamm im heutigen Nigeria und subsumiert etwa zwanzig verschiedene Subgruppen, welche die gleiche Sprache sprechen. Nach rezenten Schätzungen sind dies etwa vierzig Millionen Menschen, also mehr als fünfmal soviel wie die Gesamtpopulation Österreichs.¹⁸

Das Gebiet mit größter Dichte von Yorùbá Angehörigen wird im Norden und Osten des Flusses Niger und seinem Nebenfluss Quorra, südlich vom Golf von Guinea und westlich des heutigen Staates Benin abgegrenzt.¹⁹ Bemerkenswert ist, dass zweiundzwanzig der fünfzig größten Städte Nigerias im Kerngebiet der Yorùbá liegen, weswegen die Mehrheit der dort Ansässigen dem Volksstamm zu zu rechnen ist. Vergleicht man diese immense Größe mit europäischen Maßstäben, ist es verwunderlich, dass in unseren Breiten so wenig über dieser Kultur bekannt ist. Dieser Umstand kann aber bei genauerer Betrachtung etwas relativiert werden, da gerade jene Kultur besonders in Afrika und Amerika ihre unverkennbaren Spuren hinterlassen hat.

So kann man auf die Religion der Yorùbá unter anderem den *Voodoo Kult* in Haiti, die *Orishas* in Kuba oder die Religion der *Candomblé* in Brasilien, zurückführen. Viele Theologen und Geisteswissenschaftler bezeichnen sie daher als eine Weltreligion.²⁰ In Anbetracht der großen Zahl an zugehörigen und verwandten Strömungen, ist dies sicherlich eine berechtigte Annahme.

Es ist objektiv erkennbar, dass diese Religion eine immense Faszination und tiefe Verankerung des Glaubens bewirkt, nicht umsonst setzte sie sich bei den Sklaven, welche in unterschiedlichste Regionen der neuen Welt deportiert wurden, durch. Auch heute wird in regelmäßigen Abständen den heiligen *Òrìṣà* (Anm.: Schreibweise von McKenzie) gehuldigt, oft mehrmals täglich. Es ist wahrscheinlich auch die Religion der Grund, warum die Angehörigen des Yorùbá Stammes schon in früheren Zeiten kulturell äußerst aktiv waren. So hatte die legendäre Stadt Ilé-Ifè, welche auch oft in diversen Schöpfungsmythen als Nabel der

¹⁸ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, Hg. v. Philip V. Bohlmann, Bruno Nettl, Ronald Radano, Chicago: The University of Chicago Press 2010, S. 156.

¹⁹ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, *History in Africa*. 14, 1987, jstor, <http://www.jstor.org/stable3171830>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 1.

²⁰ Prothero, Stephan, *Die neun Weltreligionen: Was sie eint, was sie trennt*. Hg. v. Asta Machat, München: Diederichs Verlag 2011; (Orig. *God Is Not One. The Eight Rival Religions That Run the World- and Why Their Differences Matter*; New York: HarperOne 2010), S. 16.

Welt angesehen wird,²¹ im 13. Jahrhundert ihre Glanzzeit und übte kulturellen Einfluss auf die gesamte Region aus. Nigeria hatte im Mittelalter schon mehrere Städte mit einer äußerst großen Population, ein Umstand, der aus europäischer Sicht sehr erstaunlich ist. Auf Grund der Oralität der Kultur ist es schwierig, präzise Angaben historischer Fakten zu machen. Viele Geschichtsschreiber scheiterten an der ungenauen Quellenlage, eine wissenschaftlich relevante Chronologie zu schaffen. Einer, der noch heute oft zitiert wird, und eine umfassende Monografie, welche auch sein Lebenswerk darstellt, schrieb, ist Reverent Samuel Johnson. Geboren in Sierra Leone und aufgewachsen in Nigeria, war sein Lebenstraum, eine authentische Geschichte des Stammes der Yorùbá zu schreiben.²²

Er arbeitete mit unzähligen Informanten zusammen, sammelte alle möglichen Schriftstücke und betrachtete auch die oral tradierten Mythen und Sagen des Stammes mit großer Sorgfalt. Sein Werk, *The History of the Yorubas*, welches 1921 *post mortem* publiziert wurde, ist nicht nur wegen seiner Detailverliebtheit mittlerweile zum Standardwerk avanciert, vielmehr ist die breitgefächerte Information darin ein fruchtbarer Nährboden für tiefer gehenden Beschäftigung mit jener Kultur.

So divergent die heutigen Ausprägungen der Glaubensrichtung sind, so facettenreich sind ebenso die Vermutungen über den Ursprung dieser Kultur. Im Grunde gibt es jedoch laut Andrew Apter, der 1987 über die *Historiography of Yoruba Myth and Ritual* schreibt, zwei Arten der Beschreibung, die bis heute etabliert sind: die Kurationsmythen und die Migrationserzählungen.²³

1.1. Der Machtkampf um die wahre Genesis

Die unterschiedlichen Kurationsmythen haben meist ähnliche Sujets, welche in abgeänderter Form vorkommen. Eines davon ist folgendes: *Olódùmarè*, der „Ur-Gott“, hatte einen Sohn, *Odùduwà*, der auf die Welt hinabstieg und dort nur Wasser vorfand. Er nahm eine Hand voll Erde und setzte einen Hahn darauf. Dieser scharrte im Boden nach Nahrung und verbreitete so den Sand auf dem ganzen Globus. Der ursprüngliche Platz, an dem dies stattfand, ist laut diesem Mythos der Ort, an dem heute Ilé-Ifè liegt. Die Stadt wird daher von vielen als heiliger Platz angesehen, der von Olódùmarè's rechtmäßigen Nachfolger gegründet und durch seine

²¹ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 11.

²² Johnson, Samuel, *The History of the Yorubas*. Hg. v. Dr. O. Johnson, Lagos: CSS Ltd.⁸ 2006; (Orig. 1921), S. Viiff.

²³ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 3.

sechzehn Söhne und deren Abkömmlinge von Generation zu Generation weitergeführt wurde.²⁴ Im Prinzip versuchen jene Erzählungen die monarchistische Machtstruktur, welche von Ilé-Ifè ausgeht, zu legitimieren, oder zu mindestens auf den Umstand hinzuweisen, dass diese Stadt ein frühes Zentrum der politischen Macht bei den Yorùbá darstellte.

Betrachtet man die Migrationserzählungen, so wird schnell offensichtlich, warum die Ursprünge der Kultur so unklar sind. Der schon vorher erwähnte Reverent Johnson leitet zunächst aus einer Vielzahl von Quellen ab, dass einst die Vorfahren Nachkommen aus Mekka waren, welche dem Islam den Rücken zugewandt haben und auf ihrer langen Reise bis nach Westafrika in das Nigerdelta kamen. Obwohl er dies im weiteren Verlauf widerlegt, möchte ich kurz auf diese Ursprungstheorie eingehen: *Oduduwa* (sic), Kronprinz und Sohn von *Lamurudu*, seines Zeichens König von Mekka, wollte die Staatsreligion zu Paganismus und die große Moschee in einen Idoltempel verwandeln. Diese Bestrebungen führten zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen, Lamurudu wurde getötet und seine Kinder, unter anderem auch Oduduwa mit all seinen Gefolgsleuten vertrieben.²⁵

Historisch exakt kann man diese Vorgänge nicht belegen, Johnson führt nur an, dass jene Ereignisse weit nach dem Leben und Wirken des Propheten Mohammed stattgefunden haben müssen. Er schreibt auch, dass wie eigentlich bei jeder Kultur, ihre Geschichte eine der Sieger ist. Sprich, man muss die am weitest verbreiteten Informationen, also jene, die in der Öffentlichkeit breite Akzeptanz genießen, als wahr ansehen. Ein Umstand, der seine These stützt, ist, dass Lamurudu auch der Urahne von den Stämmen der *Gogobiri* und *Kukawa* im Hausa Land gewesen sein soll. Obwohl diese heute geographisch weit entfernt voneinander leben, tragen Angehörige dieser Völker immer noch die selbe Stammesbemalung und Reisende der Yorùbá können ohne jegliche Einschränkung in das Land der Gogobiri und Kukawa, sowie vice versa. Es herrscht auch noch immer der allgemeine Glaube, von einem Blut abzustammen.²⁶

1.1.1. Ilé-Ifè, Nabel der Welt?

Einige ähnliche Mythen beschreiben diesen Exodus in abgeänderter Form. Nicht Mekka war die ursprüngliche Heimat der Yorùbá, sondern das alte Ägypten, das Nupeland oder auch Medina.²⁷ Betrachtet man die Faktenlage, kann man Hinweise für jede dieser Hypothesen

²⁴ Apter, ebda.

²⁵ Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 3ff.

²⁶ Johnson, S. 3.

²⁷ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 3.

finden. Ihre Tracht, Kunst und Rituale weisen auf ägyptischen Einfluss hin. So sind noch heute in Ilé-Ifè Kunstwerke unter dem Namen *Ife Marmor* zu betrachten, welche von den Urahnen gemacht sein sollen. Der Berühmteste von ihnen ist der *Opa Oranyan*, welcher ein Obelisk bei dem Grab *Oranyan's* darstellt, einer mythischen Führerfigur der Stadt. Sein Aussehen erinnert stark an phönizische Kunstwerke, man findet sogar drei sehr ähnliche Skulpturen in der ägyptischen Abteilung des Britischen Museums.²⁸

Einen der wenigen schriftlichen Hinweise findet man in den Aufzeichnungen des Sultan *Belo* aus Sokoto, den Gründer selbiger Stadt, welche im nördlichsten Teil des heutigen Nigerias liegt und somit schon von früh her eine Transitstadt von Nordafrika zur Subsahara darstellte. Er beschreibt die Bewohner der Provinz *Yarba* als Abkömmlinge der Kinder von *Kanaan*, welche dem Stamm *Nimrods* zugehörig waren.²⁹ Folgt man weiter den Ausführungen des Sultan *Belo*, so sind die Vorfahren phönizischen Ursprungs. Krieger, die dem Eroberer *Nimrod* bis nach Arabien gefolgt sind, wo sie dann auf Grund ihres paganischen Glaubens vertrieben worden sind.

In der Chronik Mekkas findet man aber keine aussagekräftigen Hinweise auf einen abtrünnigen Herrscher namens *Lamurudu*. Samuel Johnson führt an, der vertriebene Kronprinz habe in Ilé-Ifè die Herrscherlinie der *Yorubá* gegründet und sechs seiner sieben Söhne verließen die Stadt um die Königreiche „[...] *Owu*, *Ketu*, *Benin*, *Ila Oragun*, *Sabe*,[sic] and *Popo* [...]“³⁰ zu gründen.

Hervorzuheben ist Reverent Johnsons Meinung, dass es sich auch um eine frühe Spielart von koptischen Christen gehandelt haben könnte, welche Bildverehrung erlaubt hat. Betreibt man hier objektive Quellenkritik, so muss festgestellt werden, dass es sich um eine christlich gefärbte Sekundär-, wenn nicht sogar, Tertiär-Quelle handelt. Diese wurde von einem, dem katholischen Glauben zugehörigen Reverent, Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts verfasst. Dass die Intention hinter dieser Beweisführung sicherlich der Legitimation seines Glaubens diene, scheint nahe zu liegen. Vor allem die Bezugnahme auf *Nimrod*, der ja bekanntlich eine mythische Gestalt ist, welche im Alten Testament, aber auch im Koran und in der jüdischen Tradition vorkommt und vermutlich eine Kulmination von mehreren historischen Heldenpersönlichkeiten darstellt, scheint die vage Interpretation der spärlichen Schriftstücke zu verdeutlichen. Diese Problematik der Fremdbeeinflussung, sei es islamischer oder christlicher Herkunft, wird in dieser Arbeit noch oft als Thema behandelt werden

²⁸ Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 6.

²⁹ Johnson, S. 5.

³⁰ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 3

müssen.

Dennoch kann seine Recherche als sehr intensiv und detailgetreu bezeichnet werden und die gegebenen Informationen als die öffentliche Meinung vieler Yorùbá gelten. So führt er eine weitere Fabel an, welche in vielen anderen Quellen ähnlich geschildert wird. Oranyan, jüngster Sohn der sieben Enkeln Odùduwàs, beschloss gegen Mekka zu ziehen, um seine Vorfahren zu rächen. Er konnte seine Geschwister von seinem Vorhaben überzeugen und übertrug seinem Schatzmeister die politische Gewalt über Ilé-Ifè. Auf Grund mehrere Hindernisse war er gezwungen bis zu den Ufern des Niger zu ziehen, um dort von den ansässigen *Tapas* an der Überquerung des Flusses gehindert zu werden. Ein Rückzug in seine Heimat schien zu schändlich, daher beschloss er, vorerst dort zu residieren. Der König des Gebiets belegte jedoch eine Boa Constrictor mit einem Fluch und Oranyan musste ihr folgen. Wo immer sie für sieben Tage rasten würde, musste der Prinz eine Stadt gründen. Genau dies geschah auch, und er errichtete an jenem Ort die alte Stadt Òyó, welche zu dem Zentrum des historischen Königreichs Òyó avancieren sollte.³¹ Hier entsteht nun eine Teilung der politischen Machtstruktur der Yorùbá. Einerseits Ilé-Ifè als Gründerstadt, andererseits Òyó als neuer Brennpunkt von Kultur und Politik.

Ulli Beier, deutscher Ethnologe und viel gelobter Wissenschaftler, führt in seinem Werk *Yoruba Myths*, das 1980 erstmals erschienen ist, auch den Mythos Oranmiyan's (sic) an. Hier wird die Kreationsgeschichte mit dem jüngsten der Sprösslinge Olódùmarès, Oranmiyan verbunden. Der Beginn der Genesis lautet:

„In the beginning there was no earth. There was sky above and water below. No being lived in the sky or the water. Olodumare created at first seven crowned princes. [...] From the sky, Olodumare threw down a palm nut. Immediately a giant palm tree rose from the water spreading out huge branches. The princes took refuge on the tree and settled down with their treasures.

The names of these princes were: Olowu, Onisabe, Orangun, Oni, Ajero, Alaketu, who became the Kings of Egba, Sabe, Ila, Ife, Ijero, and Ketu; and the youngest was Oranmiyan who became King of Oyo and of all the Yoruba.[...].“³²

Seine sechs Brüder nehmen sich die Muschelschalen (Anm.: Bei den Yorùbá galten Muschelschalen früher als Zahlungsmittel) Perlen, Kleider und Essen. Dem Jüngsten bleibt nur ein Sack mit unbekanntem Material, ein Hahn und zwanzig Eisenstücke. Der Hahn verteilt das Material und Oranmiyan wird der einzige Prinz mit Landbesitz. Seine neidischen

³¹ Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*. S. 11.

³² Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*. Cambridge: Cambridge University Press ² 2010; (Orig.: 1980), S. 10ff.

Geschwister wollen ihm auch das nehmen, doch er verteidigt es mit den zwanzig Eisenstücken, welche zu Schwertern geworden sind. Seit diesem Tag müssen alle Provinzen dem König von Òyó Tribut erweisen und er alleine gilt als der Herrscher über die Yorùbá und somit der Welt.³³

Natürlich will dieser Mythos den *Aláàfin* Òyó's, sprich seinem *König*, auf Grund seiner militärischen Stärke, als absoluten Machttäger legitimieren. Das historische Königreich Òyó scheint tatsächlich, wegen seiner geopolitischen Lage und gut organisierten Armee, allmählich Ilé-Ifè zu verdrängen. So profitierten sie enorm vom Trans-Savanna Handel und im Laufe des 17. Jahrhunderts von dem, immer wichtiger werdenden, Sklavenhandel zu und von den Küstenregionen.³⁴

Es stehen also grundsätzlich diese zwei uns bekannten Optionen zur Auswahl, um die Herkunft der Yorùbá, wenn auch nur spekulativ, zu klären: die Genesis und die Migration. Die Annahme der Migration hat definitiv machtpolitisch eine andere Aussage, als die der göttlichen Herkunft. Zwar gilt beide Male Ilé-Ifè als Zentrum der Geschehnisse, dennoch verlieren die geistlichen Oberhäupter der Stadt die absolute spirituelle Legitimation, wenn man ihnen die direkte Abstammung vom Hoheitsgott Olódùmarè abspricht.

Dass Ilé-Ifè als früher Kulminationspunkt von Kunst, Kultur und Religion gilt, ist von mehreren Quellen belegt. So wird im 1996 editierten Buch *Schwarze Sonne Afrika*, welches auf Aufzeichnung Leo Frobenius, die um 1903 entstanden sind, basiert, eine interessante Textpassage angeführt. Diese wurde von L.S. Senghor, der 1971 über die Stadt schrieb, verfasst. „Hier erblühte in alten Zeiten die schwarze Seele und Imagination zu schönster Reife, sie schuf Mythen, verfasste Gebete und entwickelte herrliche Kunstformen“³⁵ Die zwei Königreiche Yorùbá und Benin vereinten hier ihre kreativen Kräfte, genauso wie ihre kriegerischen. So ist ein frühes belegtes Zeugnis ihrer Macht die Invasion im Nupeland, welche 1275 eine gesamte Dynastie vernichtete. Die Nupe, welche matriarchal organisiert und weniger aggressiv als ihre Nachbarn Yorùbá waren, sind - demnach einerseits - ihnen und andererseits den Aggressoren aus dem Norden, dem Islam, ausgeliefert gewesen. Ihr größter Verdienst für ihre Nachbarn war mit Sicherheit der ständige Kampf gegen die eindringenden islamischen Kräfte. Trotz vieler Niederlagen konnten sie als Bollwerk standhalten und bewahrten indirekt die Yorùbá vor zu großem Einfluss islamischer Missionare.³⁶

³³ Beier, S. 10ff.

³⁴ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 9.

³⁵ Frobenius, Leo, *Schwarze Sonne Afrika. Mythen, Märchen und Magie*, München: Heyne 1996, S. 211.

³⁶ Frobenius, ebda.

Leo Frobenius, seines Zeichens deutscher Ethnologe, der um die Jahrhundertwende ausgedehnte Expeditionen unternahm, leistet in Ilé-Ifè bei Ausgrabungen, die er 1910 leitete, sicherlich außergewöhnliche archäologische Arbeit. Sie liefern uns heute wenigstens ein paar stichfeste Beweise für die weit zurückliegende Urbanisierung des Gebiets. So kann man die frühesten Spuren von Siedlungen auf das 4. Jahrhundert vor Christus datieren. Ab dem 13. Jahrhundert gibt es, wie schon oben erwähnt, hinreichend Beweise für eine blühende Metropole. Dies belegen auch unter anderem Tonscherben Pflasterungen, Skulpturen und andere Gebrauchsgegenstände, die Frobenius bei diesen Ausgrabungsarbeiten geborgen hat.³⁷

Es gibt also Hinweise, dass dieser Ort schon in vorchristlicher Zeit bewohnt und bewirtschaftet wurde. Auch sein Machteinfluss, über die Grenzen des Sprachgebietes hinaus, ist belegt. Fraglich ist nur ob die Yorùbá hier genuin ihre Kultur formten oder doch in das Gebiet migrierten und von schon ansässigen Menschen Riten und Kulte assimilierten. So nimmt Ulli Beier an, dass die unzähligen Abweichungen bei den lokalen Traditionen, welche ein und dasselbe Ereignis behandeln, eventuell auf eine Reminiszenz von Prä-Yorùbá-Ritualen hindeutet.³⁸ Wie so oft sind diese Annahmen jedoch faktisch nicht belegbar und vermutlich auch nicht mehr rekonstruierbar. Dennoch kann vermutet werden, dass der Kern der meisten Mythen einen Funken Wahrheit beinhaltet und Ilé-Ifè tatsächlich als Nabel der Welt, zu mindestens der Yorùbá gelten kann. Wie etablierte sich nun das Königreich Òyó, welches im Laufe der Geschichte Ilé-Ifè den politischen Vormachtstatus nahm? Wie konnte eine ganze Bevölkerung umgestimmt werden, nicht mehr Ilé-Ifè Tribut zu erweisen, sondern dem viel nördlicher gelegen Stadtstaat Òyó?

1.1.2. Das Königreich Òyó

Zunächst muss dieser Prozess im Kontext der geschichtlichen Evolution des Stammes gesehen werden. Glaubt man den Mythen, waren es die sechs der sieben Kinder von Olódùmarè, die hinaus zogen, um neue Städte zu gründen, da aber alle Yorùbá Mythen in gewisser Hinsicht politisch motiviert und gefärbt sind, also keine genuine beziehungsweise originale Version einer Geschichte existiert, muss die Wahrheit an anderer Stelle gesucht werden. Viel eher waren die noch heute demografisch am häufigsten auftretenden Probleme ausschlaggebend für die Verlagerung des Zentrums der politischen Macht. Überpopulation

³⁷ Archibong, Maurice, On the trail of Leo Frobenius, 100 Yrs after. *NBF News*, unter <http://www.nigerianbestforum.com/blog/on-the-trail-of-leo-frobenius-100-yrs-after/>, Zugriff am 21.11.2014.

³⁸ Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 1.

und rivalisierende Clans, unzureichende Versorgung oder Seuchen könnten das Überleben in Ilé-Ifè immer schwieriger gestaltet haben. Dies soll aber Thema einer anderen Recherche sein. Fakt ist, dass die religiösen und politischen Oberhäupter der neuen Metropole, durch eine komplexe Organisation des Königshauses, eine einzigartige Hierarchie innerhalb der Yorùbá geschaffen hatten. So waren an oberster Stelle drei Eunuchen platziert: der *Otun Iwefa*, *Ona Iwefa* und *Osi Iwefa*³⁹

Der Einflussbereich dieser Personen erstreckte sich über religiöse, juridische sowie politische Belange, wobei der *Otun Iwefa*, seines Zeichens Oberhaupt des *Sàngó* Kultes, mit seinem Stab am nächsten der Administration des Stadtstaates war. Angehörige dieses Kultes mussten Nachrichten des Königs übermitteln, das Einhalten der von *Òyó* auferlegten Regeln und die lokalen Zeremonien überwachen.⁴⁰ Bei *Sàngó* vermutet Iliffe 1939, dass es sich um einen frühen König *Òyós* gehandelt haben muss, der zu dem Donnergott der yorùbischen Mythologie aufstieg. Der treibende Motor der Zeremonien ist eine Art der Besessenheit, welche durch tranceartige Zustände hergestellt wird. Dem Medium war es demnach möglich, Weissagungen zu treffen und Ratschläge für gestellte Problematiken zu tätigen.⁴¹ Ähnlich wie im antiken Griechenland wurde hier eine religiöse Instanz für die Belange der Bevölkerung etabliert. In dieser Arbeit soll *Sàngó* noch intensiv behandelt werden, unter anderem da sein Wirken von Duro Ladipo, einem nigerianischen Dramaturg, als Stoff für das Bühnenstück *Qba Kòso* verwendet worden ist.

Um auch ländliche Gebiete mit einzubinden, mussten *Sàngó* Priester, welche Angehörige des Donnergottes waren, für den finalen Initiationsritus, in die Metropole pilgern. Er stellte einen furchteinflößenden Kult von Donner, Blitz und der Autorität des Aláàfin's (Anm.: König von *Òyó*) dar, der mithilfe dieser Werkzeuge das Gebiet erfolgreich zusammen hielt.⁴² Parallel zu den *Sàngó*-Priestern, die ausgesendet wurden um Einfluss auf die Vasallenkönige zu üben, stand das *Bééré* Fest, bei dem die Untertanen zum königlichen Palast geordert wurden, um in einem Ritus, symbolisch das Dach des Palastes mit dem *Bééré*-Gras, welches oft für Überdachungen verwendet wurde, zu stärken. So reisten auch Oberhäupter von anderen Yorùbá-Stämmen nach *Òyó*, welche nicht direkt unter deren Einfluss standen. Natürlich konnte die Regentschaft in Ilé-Ifè dies nicht ohne Gegenwirken dulden und so wurde mit Hilfe von Kulten, die Olódumarè und Ilé-Ifè huldigen, in den Heiligstätten der

³⁹ Apter, S. 10.

⁴⁰ Apter, ebda.

⁴¹ Iliffe, John, *Geschichte Afrikas*, Übersetzt v. Gabriele Gockel und Rita Seuß, München: C.H. Beck ² 2000, (Orig.: *Africans*, 1939), S. 121.

⁴² Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 10.

Stadt ein rituelles Feld rund um die alte Hauptstadt kreiert.⁴³

Zusammenfassend kann man sagen, dass alle Mythen und Legenden, welche Olódùmarè als Erschaffer der Welt ansehen, versuchen Ilé-Ifè, als Ursprung der Yorùbá zu etablieren. Im Gegensatz dazu werden Sagen, rund um Oranmiyan oder auch Qranyan als Urahn, dem Òyó-zentrischen Glauben zu geschrieben.⁴⁴ Man kann also sehen, dass alle oral tradierten Erzählungen, in erster Linie aber die Schöpfungsmythen, starken politischen Hintergrund haben und kritisch betrachtet werden müssen.

1.2. Die tonale Schrift

Bevor jedoch eine genauere Analyse von Mythen, Fabeln und deren Theateradaptionen betrieben werden kann, sollte man das Werkzeug, mit dem diese erschaffen wurden, etwas genauer kennen lernen. Die Sprache der Yorùbá wurde von Greenberg, einem amerikanischen Linguisten, im Jahre 1966 den *Kwa* Sprachen Westafrikas zugeteilt und ist eine tonale Sprache.⁴⁵

Die ersten Versuche, das komplexe System in das Korsett der Verschriftlichung zu zwingen, unternahm die *Church Missionary Society* im 19. Jahrhundert unter der Führung von Reverent Henry Townsend. Es gab etliche Versuche, neue Buchstaben zu erfinden oder arabische Schriftzeichen zu adaptieren, die römischen setzten sich schlussendlich durch, da es für die Kolonialmächte die einfachste Variante der Wissenstradierung auf beiden Seiten darstellte. Professor Lepsius, Professor Lee und ein Komitee der *Church Missionary Society* gelang es, nach etlichen Versuchen, ein bis heute gebräuchliches System, welches in abgeänderter Form schon bei anderen außer-europäischen Sprachen angewandt wurde, zu etablieren.⁴⁶

Trotzdem gibt es bis dato regionale Differenzen in der Schreibweise, auch die relevante Literatur beschreibt Termini auf unterschiedliche Weise; Manche schreiben die Akzente aus, andere wiederum lassen, der Lesbarkeit wegen, alle Sonderzeichen weg.

Es gibt sieben Vokallaute: *a*, *e*, *ɛ*, *i*, *o*, *ɔ* und *u*. Zusätzlich sind nasalierte Vokale vorhanden: *an*, *on*, *in* sowie *un*. Die Vokale selbst kann man in einem dreieckigen System verstehen, bei

⁴³ Apter, ebda.

⁴⁴ Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S. 64.

⁴⁵ Vgl.: Greenberg, Joseph H., *On Language. Selected Writings of Joseph H. Greenberg*, Hg. v. Keith Denning und Suzanne Kemmer, California: Stanford University Press 1990, S. 460.

⁴⁶ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. xxiii.

dem die drei Eckpunkte *a*, *i* und *u* als die Wichtigsten, markiert sind. An der Seite zwischen *a* und *i* würde dann der Vokal *e* beziehungsweise *ɛ* stehen, da sie sich aus der Verschmelzung von *a* und *i* ergeben. An der Seite mit den Endpunkten *a* und *u* wäre die Position von *o* und *ɔ*. Die nasal ausgesprochenen Vokale werden in der phonetischen Schrift mit einem Zirkumflex geschrieben, wobei es auch die umstrittene Variante des nach gesetzten *n* gibt, welche bei manchen Wörtern in die Irre führen kann.⁴⁷

Weiters wird unterschieden in ein hart klingenden *ɕ* (sh) und einem stimmhaften *s*, dies ist jedoch auch regionalen Gepflogenheiten unterlegen. So werden Yorùbá aus dem Gebiet *Ekun Osi* (im Norden), auf Grund ihres speziellen Dialekts, nie ein hart klingendes *ɕ* aussprechen können. Menschen aus *Epo* wiederum würden *same* oder *son* eher als *shame* oder *shon* aussprechen.⁴⁸ *P* als Buchstabe wird auch nie alleine ausgesprochen. Steht ein *p* in einem Wort, so wird automatisch damit suggeriert, es als *kp* auszusprechen. Das musikalische Genre von *àpàlà* wird dementsprechend als *àkpàlà* bezeichnet, wobei die korrekte Akzentuierung *à- kpà- là* wäre.⁴⁹

Da es eine tonale Sprache ist, muss natürlich auch der *Tonfall* unterschieden werden. Im Grunde gibt es drei Tonebenen: die erhöhte, die mittlere und die niedrige. Um diese unterscheiden zu können, wurden die aus dem Französisch bekannten Akzente *aigu* (´) für die Erhöhung, sowie *grave* (˘) für die Erniedrigung eingeführt. Die mittlere Ebene benötigt keinerlei Akzentuierung. In Yorùbá ist der Vokal wichtiger als der Konsonant, und der Ton wichtiger als der Vokal. Dies bedeutet, dass der musikalische Klang der Sprache verwendet werden kann, um einen abstrakten Gedanken oder eine Idee in Worte zu fassen. Ebenso gibt es keine Schlusssilben in der Sprache der Yorùbá; jede Silbe muss in einem Vokal enden und jeder Vokal wiederum muss in einer der drei Tonebenen gesprochen werden.⁵⁰

Es wird sogar behauptet, dass Yorùbá eine fremdsprachige Person besser verstehen, wenn diese zwar den falschen Klang, jedoch die richtige Tonhöhe trifft. Diese Sensibilisierung fördert auch das ästhetische Verständnis auf diesem Gebiet. So trifft man immer wieder *tonale Pattern* mit mehr oder weniger sinnhafter Aussage innerhalb von Gedichten und Liedern an, ohne dass diese die formale Struktur stören würden.⁵¹ Es entwickelten sich sogar eigene Genres in der oralen Literatur der Yorùbá, deren Basis zur

⁴⁷ Vgl.: Johnson, ebda.

⁴⁸ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. xxviii.

⁴⁹ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 157.

⁵⁰ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. xxix.

⁵¹ Vgl.: Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*, United Kingdom: Open Book Publishers CIC 2012, S. 71.

Gänge in der tonalen Form der Sprache liegt. Etwa gibt es Trommel-Poesie, bei der die Sprache mit den sogenannten sprechenden Trommeln *Dùndún* nachgeahmt wird. Dies passiert aber mit solch einer Präzision, dass die Schläge als menschliche Tonhöhen und Silben verstanden werden.⁵²

Ebenso existiert daneben das, wie Villepastour im Jahr 2010 konstatiert, schon fast in Vergessenheit geratene Genre der *Bàtá*. Dieses mehrere Jahrhunderte alte System der Kommunikation war im alten Königreich *Ọ̀yọ̀* als sozusagen kabelloses Telegramm etabliert, welches eingeweihten Personen Information überbrachte. Dabei wurde die *Bàtá* in erster Linie im rituellen oder auch kriegerischen Kontext genutzt. Diese Methode der Kodifizierung der Sprache in einen Trommelcode war damals essentiell für die geheimen Rituale im kultischen Kontext. Auf Grund der Islamisierung oder Christianisierung der *Yorùbá*, geriet es aber immer mehr in den Hintergrund, um heute nur noch von wenigen verstanden und einer noch kleineren Gruppe auch praktiziert zu werden.⁵³

In der literarischen Ausdrucksweise der *Yorùbá* spielen also nicht nur tonale Assoziationen eine große Rolle, vielmehr ist diese tonale Ebene Teil der formalen Struktur eines Gedichts. Eine Poesie, welche mit den drei Tonebenen spielt, soll dies verdeutlichen. Hierbei wird die tonale Struktur zunächst aufgeteilt in hoch, mittel, tief mit ihrer Verdopplung von tief, tief, mittel und tief:⁵⁴

“*Jobata-bata o gb'ona abata (2)*

Ojo bata-bata (2)

Opa b'o ti mo jo lailai.“⁵⁵

Übersetzt lautet es in etwa: “Tanzt du mit irregulären Schritten, bewegst du dich Richtung Sumpf(x2). Wenn du immer mit irregulären Schritten tanzst, wirst du nie ein guter Tänzer sein.“⁵⁶

Ebenso wurde die *yorùbische Jagdpoesie Ijala* von Babalola im Jahr 1965 auf ihre tonale Charakteristik untersucht. Dabei stellte er fest, dass der musikalische und rhythmische Effekt der Poetik zum Teil mit Hilfe tonaler Assonanz⁵⁷ erreicht wird. Andere Formen, wie etwa die Klangrätsel, weisen ebenso auf die Priorität des Tonfalls hin. Hierbei entsteht ein

⁵² Villepastour, Amanda, *Ancient Text Messages of the Yorùbá Bàtá Drum. Cracking the Code*, Farnham: Ashgate Publishing 2010, S. 18ff.

⁵³ Vgl.: Villepastour, S. 15.

⁵⁴ Vgl.: Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*, S. 71.

⁵⁵ Finnegan, ebda.

⁵⁶ Vgl.: Finnegan, ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

⁵⁷ Assonanz ist ein literarischer Halb reim auf Grund von gleichen Vokalen in aneinander gereihten Silben.

bewusst erzeugter Parallelismus zwischen der Frage und der Antwort.⁵⁸ *Ideophone*⁵⁹ spielen in diesem Zusammenhang eine immens wichtige Rolle.

Afrika wird oft als Heimat der Ideophone bezeichnet; Es wurden etwa in *Gbey*, Teilen der Zentral-Afrikanischen-Republik, ca. 1,500 Ideophone aufgezeichnet. Manchen Sprachen wird nachgesagt, zwanzig verschiedenen Ideophone für *gehen* zu besitzen. Ein Beispiel in Yorùbá wäre das tropfende Wasser *to to to* oder eine Dame in High heels *ko ko ko ko, ko*.⁶⁰

1.3. Probleme der Transkription

Beachtet man also all jene Eigenheiten, muss man gestehen, dass eine Übersetzung dieser Sprache nie ganz korrekt sein kann. Daher sind auch alle wissenschaftlichen Abhandlungen darüber in gewisser Weise unscharf und können die absolute semantische Bedeutung eines Wortes, Satzes oder einer ganzen Geschichte unmöglich übersetzen. Diesem Problem ist man jedoch als Nicht-Yorùbá-Sprechender unweigerlich ausgesetzt, da selbst einheimische Autoren oft beteuern ihre Gedanken in englischer Sprache nur fehlerhaft ausdrücken zu können.

Bezogen auf diese Arbeit lässt sich hier ein gutes Beispiel der Missinterpretation zeigen: *Àlò* bedeutet „ein Rätsel“, *Àlò* ist das Äquivalent zu „etwas auf dem Boden“, *Àlò* wiederum bezeichnet „Auftritt, Gehen“.⁶¹ Wie man sieht, kann der kleinste Fehler bei der Transkription zu einer erheblichen Missinterpretation führen. Ein Faktum ist, dass die meiste relevante Literatur in englischer Sprache publiziert wurde. Demnach muss man schlussfolgern, dass die Bedeutung zunächst durch den Kontext, dann die Übersetzung in das Englische und schließlich in das Deutsche gefiltert wurde. Die Sprache selbst wird hier zum Verhängnis für die Forscher, welche unmöglich eine absolut verifizierte Aussage treffen können.

Diesem Phänomen der fehlerhaften Übersetzung wurde mittlerweile schon selbst etliche Monographien und Artikel gewidmet, in denen von Verunstaltung der englischen Sprache bis hin zum Aufkommen eines modernen schwarzafrikanischen Englisch die Rede ist. Amos Tutuola und sein erster Roman *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in*

⁵⁸ Vgl.: Finnegan, S. 72.

⁵⁹ Ideophone sind Wörter, die in lautmalerischer Manier auf ihre Bedeutung verweisen.

⁶⁰ Vgl.: Finnegan, S. 73.

⁶¹ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. xxxi.

the Dead's Town, wird hier oft als Beginn einer neuen Sparte von englischer Literatur gesehen. Seine Unbefangenheit, der oft komisch wirkende Einsatz der Vokabeln und die extravagante Erzählweise bilden ein neues Sprachverständnis, welches in Nigeria und in erster Linie in der unteren Gesellschaftsschicht immanent vorhanden ist. Dieses Mosaik aus yorùbischer Volksmythologie, gemischt mit reduziertem Englisch und einem komplett konträren Zugang zu Belletristik ergibt eine neuartige Erzählweise, welche durch ihre Originalität besticht. Edith Ihekweazu kritisiert im Jahre 1983 die immer noch überhebliche Kulturrezeption der Europäer:

„Im kulturellen liegt wie im wirtschaftlichen Bereich die Ausbeute in Europa [...]. Das Nationalmuseum in Lagos zeigte kürzlich eine bemerkenswerte Ausstellung mit Photographien der aus Benin entwendeten Kunstwerke in aller Welt. Die Gegenleistung? Der Anschluß an die europäischen Schriftsprachen und an Literaturgattungen, die zu dem führten, was Janheinz Jahn „neo-afrikanische Literatur“ genannt hat, eine Mischkultur, die zugleich Spur der Abhängigkeit und der Emanzipation zeigt.“⁶²

So wirken auch die Liedtexte des weltberühmten Erschaffers des *Afro-Beat*, Fela Ransome Kuti, oft holprig und unvollständig; in Kombination mit der eindringlichen Musik, welche ebenso an traditionelle Formen der Yorùbá angelehnt ist, entwickelt sich jedoch ein unglaublicher Charme.

Im wissenschaftlichen Kontext jedoch muss die Information möglichst direkt aus erster Hand kommen. Dies ist ein Mitgrund, warum in den Recherchen zu dieser Arbeit ein besonderer Fokus auf einheimische Autoren gelegt wurde, um so viele Filter wie nur möglich auszuschalten. Weiters wurden meist nur außenstehende Ethnologen mit einbezogen, die eine beträchtliche Zeit selbst in Nigeria geforscht haben und die Sprache der Yorùbá erlernten. So zog etwa Ulli Beier mit seiner österreichischen Ehefrau Susanne Wenger 1950 nach Nigeria, um fortan dort zu forschen. Seine Frau avancierte zu einer angesehenen Hohepriesterin der Yorùbá sowie Leiterin einer künstlerischen Fakultät und setzte sich unter anderem für die Restaurierung der heiligen Haine von Oshogbo ein.⁶³

Kubik, dessen Unterricht der Autor dieser Arbeit genießen durfte, gründet seine Expertise in diesem Gebiet auf ethnologischer Feldforschung, welche 1959 begann und bis in jüngste Zeit

⁶² Ihekweazu, Edith, „Brecht-Rezeption in Afrika. Die Adaption von Lehrstück und Parabelstück im zeitgenössischen afrikanischen Theater“, Monatshefte 75/1, 1983, jstor, <http://www.jstor.org/stable/30157291>, Zugriff am 03.01.2015, S. 26.

⁶³ Mückler, Hermann/ Werner Zips, Kremser, Manfred (Hg.), *Ethnohistorie. Empirie und Praxis*, Wien: Facultas 2006, S. 491.

anhält. Die Àlò Fabeln im Speziellen untersuchte er während zweier Aufenthalte im Jahre 1960, sowie 1963, und wurde, unter anderem von dem schon verstorbenen Dramaturgen und Autor Duro Ladipo, in seinen Bemühungen unterstützt.

Die Recherche wurde zudem nicht nur von dem Ethnologen alleine unternommen, er hatte zahlreiche Mittelsmänner, unter anderem den kleinen Bruder von Duro, Gboyega Ladipo, der in eigener Regie etliche Fabeln und Mythen der oralen Literatur in der Stadt Ogbomosho sammelte, wo er als Lehrer angestellt war.⁶⁴ Man kann also annehmen, dass diese Werksammlung sehr nahe an den Worten der Verfasser formuliert wurde. Der Monographie Kubiks - *Theory of African Music Volume II* - liegt auch eine Audio CD bei, auf der gleich mehrere Àlò Fabeln in Ton aufgezeichnet wurden. Somit kann man den Erzählungen aus 1963 noch heute akribisch genau folgen und anhand der Transkription in die englische Sprache, welche mehrmals von dort ansässigen Linguisten überprüft wurde, ein höchst mögliches Maß an Originalität erreichen. Dieser Abhandlung wurden drei dieser Tondokumente beigelegt, um den dramaturgischen Aufbau der Àlò zu verdeutlichen, sowie den Umstand aufzuzeigen, dass Duro Ladipo selbst Meister im Erzählen dieser Geschichten war und diese in modernen Theaterstücken implementierte.

Es stellt weiters ein umfangreiches Werk der Analyse dar, da Kubik nicht nur dem literarischen, vielmehr auch dem musikalischen und performativen Aspekt, gleichberechtigte Aufmerksamkeit widmete. So kann man unter anderem rhythmische Transkriptionen neben Verschriftlichung und einer detaillierte Beschreibung der verschiedenen Anlässe solch einer Aufführung vorfinden. Die Transkriptionsmethode selbst hat er während dieser zwei Aufenthalte in Nigeria in solchem Maß perfektioniert, dass schon ein einmaliges Vortragen der Geschichte reichte, um eine komplette Aufzeichnung der Vorführung erstellen zu können.⁶⁵

Die schon lange diskutierte Problematik der *emischen* beziehungsweise *etischen* Feldforschung, welche von Pike 1967 verstärkt in den öffentlichen Diskurs eingebracht wurde, soll hier nur am Rande erwähnt werden. Wie auch Victor Turner treffend bemerkt, gehen diese Begriffe auf:

„[...] die linguistische Unterscheidung zwischen *Phonemik* und *Phonetik* zurück. Phonemik ist die Lehre von den *in* einer bestimmten Sprache als unterschiedlich erkannten Sprachlauten, Phonetik die Lehre von der Lautbildung und die vergleichende Analyse sprachlicher Laute mit

⁶⁴ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 151ff.

⁶⁵ Vgl.: Kubik, S. 155ff.

Demnach ist *emische* Forschung von Innen heraus zu begreifen, sprich von indigenen Forschern durchgeführt, *etische* Feldforschung wiederum von Aussen heraus durchgeführte Analyse. Das im Bereich der Àlô Fabeln ein Schwerpunkt auf emische wissenschaftliche Arbeit gelegt wird, soll die Ursprünglichkeit der Texte gewährleisten.

⁶⁶ Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2009; (Orig. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York City: Performing Arts Journal Publications 1982), S. 102.

2. Die Religion

Betrachtet man die Quellenlage der schriftlichen Aufzeichnungen über die Religion der Yorùbá, so muss immer ein kritischer Blick auf deren Herkunft und Intention geworfen werden. Die ersten, auf Papier gebrachten Dokumente, sind meist von Missionaren, Reisenden und Abenteurern verfasst, welche oft über *Paganismus* oder *Animismus* der afrikanischen Völker schreiben.⁶⁷ So schreibt auch der schon früher erwähnte Reverent Johnson, um die Jahrhundertwende, in den ersten Zeilen seines Kapitels *Religion*:

„THE (sic) Yorubas originally were entirely pagans. Mohammedanism which now many profess was introduced only since the close of the eighteenth century. They, however, believe in the existence of an ALMIGHTY GOD, him they term *Olurun*, i.e. LORD OF HEAVEN.“⁶⁸

Es wird also versucht, diese fremdartige Religion in bekannte Schubladen einzuordnen und mit denen der westlichen Hemisphäre bekannten Formen von Glaubensrichtungen in Verbindung zu setzen. Erst in kürzlich erschienenen wissenschaftlichen Publikationen findet die Religion der Yorùbá Einzug auf Augenhöhe mit anderen Weltreligionen wie dem Judentum, Christentum und dem Islam. Stephen Prothero schreibt 2010 zum Beispiel, dass in den Lehrbüchern über Religion oft westafrikanische Glaubensrichtungen immer noch verglichen werden mit *primitiven* oder *ursprünglichen* Konfessionen von kleinen Populationen. Beachtet man jedoch den Umstand, dass heute weit mehr als 100 Millionen Menschen weltweit diesem Glauben folgen, muss dies revidiert und ihr der Status einer Weltreligion zugestanden werden.⁶⁹

Was unterscheidet nun die Religion der Yorùbá von anderen vergleichbaren Strömungen? Kann man überhaupt Parallelen ziehen, wenn doch die Entstehung in einer komplett unterschiedlichen Umwelt geschah? Um die Denkweise dieser Ethnie besser zu begreifen, sollte man auf jeden Fall mit alten Konventionen und Denkschemata brechen. Der Ein-Gott-Glaube, der sich in unseren Breitengraden seit Jahrtausenden entwickelt und wahrscheinlich den Anfang im Judentum hatte, konnte in aller Ruhe die Gesellschaft infiltrieren und sich

⁶⁷ Vgl.: Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition in Historical Perspective“, *Numen*, 40/3, 1993, jstor, <http://www.jstor.org/stable3270151>, Zugriff am: 26.03.2014, S.240.

⁶⁸ Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 11.

⁶⁹ Vgl.: Prothero, Stephan, *Die neun Weltreligionen: Was sie eint, was sie trennt*. Hg. v. Asta Machat, München: Diederichs Verlag 2011; (Orig. *God Is Not One. The Eight Rival Religions That Run the World- and Why Their Differences Matter*; New York: HarperOne 2010), S. 385.

manifestieren. Bräuche und Traditionen wurden über lange Strecken weitergeführt und ausgebaut, der Habitus der Menschen sukzessive daran angepasst. Es erscheint logisch, dass Reisende oder Missionare, die das erste Mal mit einer fremdartigen Kultur konfrontiert werden, nun versuchen, diese unter den selben Gesichtspunkten zu analysieren wie die eigene, einfach um sie besser begreifen zu können.

Ähnlich dem *Anthropomorphismus*, der besagt, dass Menschen immer nach menschlichen Strukturen Ausschau halten, da es eine greifbare Realität darstellt, wird hier Monotheismus über eine Konfession gestülpt, deren Grundintention eine total andere ist. Verfolgt man nun die verschiedenen Publikationen chronologisch, so kann von außenstehender Analyse über versuchtes Begreifen bis hin zu Adaption von schon bekannten Schemata auf den Forschungsgegenstand, beobachtet werden.

Die immer wieder aufkommende Kritik der Forscher und Schriftsteller blieb jedoch in diesem Kontext im Grunde genommen die letzten hundert Jahre gleich. Wie kann eine polytheistische Religion ernst genommen werden, wenn doch die Anthropologie eine teleologische Tendenz zu Monotheismus aufweist?

Hier passt ein wunderschönes Zitat eines muslimischen Gelehrten Malam Hampate Ba, welches Ulli Beier in seinem Vorwort zu *Yoruba Myths* im Jahr 1980 anführt: „People always say to me: “Polytheism, polytheism“, as if they were referring to some monstrous evil. But I say to them: “Don't you know that Allah has ninety-nine names? And who tells you that each name is not another god?“⁷⁰ Genau diese Aussage beschreibt laut Beier, der selbst angesehener Würdenträger in der yorùbischen Gesellschaft war, am besten das Konzept dieser selbst. Die Menschen sehen die Vielfältigkeit ihrer Götter als Aspekt der selben übernatürlichen Kraft. Die *Òrìṣà* sind nicht Gesandte oder Engel, wie vielleicht christlich orientierte Analysen dies oft konstatieren, sie sind Teil der Manifestation der all umspannenden göttlichen Kraft.⁷¹

2.1. Erste Schritte zum wissenschaftlichen Diskurs

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen ernst zu nehmende Recherchen, die darüber hinausgingen, bloßen Animismus in den *Òrìṣà* der Yorùbá zu verorten. So wurde unter anderem die Kosmologie, das Glaubenssystem und die Organisation des *Òrìṣà*-Kults genauer

⁷⁰ Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S. xi.

⁷¹ Vgl.: Beier, ebda.

untersucht. Diese frühen Werke vermuteten einen ägyptischen Ursprung der Konfession und analysierten die Religion unter dem Blickpunkt der *preparatio evangelica*.⁷²

Das große Standardwerk der Apologetik versucht, anhand scheinbar wissenschaftlicher Fakten, das Christentum gegenüber anderer Religionen zu legitimieren und vor allem zu verifizieren. Verfasst von *Eusebius von Caesarae* im vierten Jahrhundert nach Christus, stellt es ein umfangreiches fünfzehnbändiges Werk zur Verteidigung des Alten und Neuen Testaments dar und hat bis in die heutige Zeit Einfluss auf wissenschaftliche Publikationen auf diesem Gebiet. Gerade bei Monographien, deren rhetorische Basis auf diesem Werk fußt, muss kritische Quellenanalyse an erster Stelle stehen, da ein religiöser Impetus offensichtlich vorhanden ist. Ein großer Vorteil bei der Recherche ist jedoch der Umstand, dass im Vergleich zu anderen afrikanischen Ethnien gerade bei den Yorùbá eine Vielzahl an Schriften überliefert sind. Anhand dieser kann ein Bild der Gesellschaft erstellt werden, welches mehr Objektivität zulässt.

Hier war mit Sicherheit auch Frobenius mit seiner Ausgrabung im Jahre 1910 verantwortlich, bei der er, die nun weltberühmte Skulptur *Orí Olokun*, an das Tageslicht und in das Interesse der Öffentlichkeit befördert hat. Auf Grund der unglaublichen Kunsthandfertigkeit vermutete Frobenius sogar eine griechische Diaspora auf nigerianischem Boden, da er den Umstand als unmöglich empfand, diese Kunst einem schwarzen Volk im tiefsten Westafrika zu zuschreiben.⁷³ So titelt die New York Times am 29. Jänner 1911 sogar: „German discovers Atlantis in Africa; Leo Frobenius says find of Bronze Poseidon fixes Lost Continent's place.“⁷⁴ Trotz dieser kontroversiellen Berichterstattung und dem augenscheinlichen Herrenrassen Denken des deutschen Forschers, leistete er damit einen unglaublich wichtigen Beitrag zur Identitätsfindung der jungen nigerianischen Nation. So avancierte die *Orí Olokun* zu dem Symbol der zweiten *All-Africa-Games*, welche 1973 in Nigeria stattfanden, sowie als Insignie der Obafemi Awolowo University (OAU) in Ilé-Ife und dem nigerianischem Institut der Architekten (NIA).⁷⁵

Die Dynamik der Nachwirkungen von Frobenius' Recherchen ging sogar soweit, dass ein immenser Interessensanwuchs der nigerianischen Jugend an der eigenen Kultur festzustellen war. Nicht nur stärkte er indirekt das Selbstbewusstsein der Ethnie, vielmehr führte er der Welt eine afrikanische Hochkultur abseits Ägyptens oder dem alten Orient vor. Deshalb

⁷² Vgl.: Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition,“ S. 240.

⁷³ Vgl.: Archibong, Maurice, On the trail of Leo Frobenius, 100 Yrs after. *NBF News*, unter <http://www.nigerianbestforum.com/blog/on-the-trail-of-leo-frobenius-100-yrs-after/>, Zugriff am 21.11.2014.

⁷⁴ Archibong, ebda.

⁷⁵ Vgl.: Archibong, ebda.

wird der Forscher noch heute in der Bevölkerung Nigerias hoch geschätzt und es finden diverse Feiern im Namen Frobenius statt. Es stellt vielleicht eine Ironie der Geschichte dar, dass gerade ein selbsternannter Herrenmensch soviel für ein schwarzafrikanisches Volk geleistet hat. Seit dieser *europäischen Legitimation*, die Yorùbá als eine Hochkultur anzusehen, finden auf mehreren Universitäten in Nigeria, wie zum Beispiel der University of Ìbàdàn oder der University of Ilé-Ifè, seriöse wissenschaftliche Recherchen, auch von einheimischen Forschern, statt.

Im 19. Jahrhundert war die Welt noch eine andere. Islamistische Jihadisten überfluteten das Yorùbá-Land, das alte Königreich Òyó kollabierte und der Yorùbá Glaube wurde systematisch unterdrückt. So wurden auch indigene Autoren, welche versuchten, ihre Konfession schriftlich fest zu halten, einer falschen Abbildung ihres höchsten Gottes Olódùmarè, beschuldigt. Oft war der Hauptkritikpunkt von muslimischen Gelehrten, dass die lokalen Schriftsteller, auf Grund von auf-oktruierem Gedankengut, eine christozentrische Version des yorùbischen Polytheismus zu etablieren versuchten.⁷⁶

Zu erwähnen ist hier der yorùbische Autor J. Olumide Luca, der in seiner Monographie *Religion of the Yorubas* einen Bogen zu der Hochkultur der Ägypter schlägt. Er versucht, in Analogie zu europäischen Schriftstellern, welche häufig das antike Griechenland als Geburtsort der abendländischen Kultur anführen, dasselbe mit der Hochkultur des vorchristlichen Ägyptens und dem Reich der Yorùbá anhand von Fakten darzulegen. Er tritt damit eine eigene afrozentristische Sichtweise los, welche bis heute noch regen Anklang findet.⁷⁷ In den Jahren von 1920 bis 1960 folgten eine Vielzahl von indigenen Autoren seinem Ruf und konnten eine eigene Schule etablieren. Die der Universität von Ìbàdàn. Vor allem wurde gegen den Irrglauben gearbeitet, dass afrikanische Völker keine echte Vorstellung von Gott hätten. Betrachtet man die raffinierte Zusammenstellung der Kosmologie, welche wiederum in Zusammenhang mit den göttlichen Kräften steht, so kann man nicht verleugnen, dass die Ethnie der Yorùbá sehr wohl einen abstrakten und geistig hoch entwickelten Begriff von Glauben und höheren Mächten besitzen. Aber darauf wird später noch detailliert Bezug genommen.

⁷⁶ Vgl.: Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition,“ S.242.

⁷⁷ Vgl.: Olupona, S. 244.

2.2. Die Terminologie der Yorùbá Religion

Wichtig war und ist für Wissenschaftler, sich auch dem oral Tradiertem zu widmen, da dieses über Jahrhunderte, wenn nicht Jahrtausende hinweg, die primäre Form von Wissensvermittlung war. Es gibt hierzu ein weitreichendes Feld der oralen Literatur in Nigeria, deren genaue Analyse aufschlussreiche Hinweise auf das frühere Leben und Schaffen der Bevölkerung gibt. Gerhard Kubik, österreichischer Ethnologe und international anerkannter Experte in afrikanischer Musik und Kultur, führt in seinem, 2010 erschienen Buch, *Theory of African Music II* etwa *Alo apagbe* als Volksmythen, *Itan* als Mythen und Legenden, *Owe* als Sprichwörter, *Orin* als Lieder, *Epe* als Flüche und *Ofo* als Beschwörungen an.⁷⁸ Weiters werden auch *Oríkì* als Huldigungsverse, *Ese Ifá* als Ifá-Heiligengedichte, *Ìjálá* als Gedicht der Jäger und Verehrer von Òguń, dem Gott des Eisens und des Krieges, sowie *Ohuń* als magische Beschwörungsverse bei dem Autor Olupona, im Jahr 1993, aufgelistet.⁷⁹

Idowu, ebenso ein Schriftsteller aus jener Zeit, sah in dieser großen Varietät von oral tradierter Literatur den größten Schatz der yorùbischen Kultur und versuchte anhand zahlreicher Recherchen und Forschungsreisen einen Teil davon für die Nachwelt zu konservieren. So findet er in seinem Buch *Olodumare, God in Yoruba Beliefs*, welches Olupona in seinem Artikel zitiert, sogar einen Begriff für die Art der Religion, welche die Yorùbá inne haben, der international große Beachtung fand.

Er schreibt, dass es sich im Glauben an die Òrìṣà nicht etwa um einen paganen oder animistischen handelt, vielmehr stellt das System von übersinnlichen Kräften einen *diffusen Monotheismus* dar.⁸⁰ Es gibt die eine schöpferische Kraft, wie in all den anderen großen Weltreligionen, doch findet die alltägliche Ausformung dieser Einheit nicht etwa in der Kirche, der Moschee oder anderen sakralen Bauten statt, sondern man kann sie sprichwörtlich an jeder Straßenecke finden. Natürlich wird hier der Vorwurf von christianisiertem Denken wieder laut, doch kann man diese Annahme bei vielen Autoren in dieser oder auch abgeänderter Form wieder finden.

Eine weitere Koryphäe auf diesem Gebiet ist mit Sicherheit Karin Barber, welche Jahrzehnte lang in Nigeria lebte und bis heute nicht nur einen Vielzahl an Monographien verfasste, sondern zum Beispiel auch 1981 bei dem Theaterensemble *Oyin Adéjóbí Company*, einem der

⁷⁸ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 159.

⁷⁹ Vgl.: Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition,“ S. 247ff.

⁸⁰ Vgl.: Olupona, ebda.

berühmten Wandertheater, eine Anstellung fand.⁸¹ So konstatiert sie in einem wissenschaftlichen Artikel, dass vor allem das Genre der *Oríkì* als Schlüssel für das Verständnis der *Òrìṣà* dienen kann. Es ist ein Teil der oralen Literatur, welches genau auf die Charakterisierung der einzelnen *Òrìṣà* eingeht und ganz im Gegensatz zu anderen Genres, einen profunden und essentiellen Zugang zu ihnen geben kann.⁸²

Zugegeben ist es als Außenstehender schwer, sich in diesem umfangreichen Feld zurecht zu finden. Es erscheint nur tröstlich, dass selbst Forscher, die jahrelang innerhalb dieser Kultur gelebt haben, ebenso rege Diskussionen über die richtige Terminologie der einzelnen Subgenres von oraler Literatur führen. Kubik bezeichnet die von ihm untersuchten Fabeln als *Àlò*, Ulli Beier, mit dem er 1960 in regem Kontakt stand, würde diese eher als *Orin itan omode* charakterisieren, was soviel bedeutet wie Lieder von Geschichten für Kinder.⁸³ Dennoch konnten sie sich einigen, dass es sich unter anderem um Geschichten mit Rätseln handelt, mit denen der Jugend Moral und Werte näher gebracht werden sollen. Bevor jedoch auf solche Details eingegangen werden kann, muss die Basis der Religion noch genauer untersucht werden.

2.2.1. *Òrìṣà*.⁸⁴ Ihre Bedeutung

Liest man nun diese Begriffe, erscheint nicht nur die Aussprache für europäische Zungen zunächst schwer. Auch die Bedeutung, die Semantik dieser Termini hüllt sich für Laien in einen Vorhang von Unverständlichkeit. Um sich dieser angemessen nähern zu können, sollte auf jeden Fall das Grundvokabular begriffen werden. Was stellt zum Beispiel der Begriff *Òrìṣà* dar? So oft schon erwähnt, muss er doch von großer Relevanz sein?

Fragt man Angehörige des Glaubens, wie viele *Òrìṣà* es wohl geben mag, so wird man immer eine andere Zahl zu hören bekommen. Es ist nicht dogmatisch festgelegt, welche Kraft diese Betitlung tragen darf und wie viele es davon gibt. So variieren die Zahlenangaben, wobei jedoch zwei Summen in der Literatur öfter zu lesen sind: 201 sowie 401 verschiedene

⁸¹ Vgl.: Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò (Hg.), *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjòbí Company*, New Jersey: African Studies Association Press 1994, (African Historical Sources 9), S.1ff.

⁸² Vgl.: Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition“, S. 248.

⁸³ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 160.

⁸⁴ Es wird hier die Schreibweise von P. R. McKenzie favorisiert, da er alle Akzentsetzungen bei den Namen der einzelnen Gottheiten berücksichtigt. In der Appendix findet sich eine detaillierte Aufstellung des Autors, in der man die Bezeichnung vieler *Òrìṣà* und deren Zuschreibung nachlesen kann.

Òrìṣà werden als allgemein legitimierte, göttliche Kräfte genannt.⁸⁵

Man sollte nun jedoch vorsichtig sein und jene immateriellen *Geister* nicht mit christlichen Vorstellungen wie der des Schutzpatrons oder Engel vergleichen. Die Òrìṣà haben zwar von der Aufgabe und der Kompetenz her gewisse Ähnlichkeit mit ihnen, das System der Òrìṣà ist jedoch vielmehr ein flexibles und auf jeden Ort in gewisser Weise angepasstes. So ist auch die Hierarchie jener kleinen Gottheiten ortsgebunden und nicht allgemein objektiv in der Gesellschaft der Yorùbá manifestiert.⁸⁶ Ulli Beier schreibt in einem wissenschaftlichen Artikel im Jahre 1955 treffend: „All the Orishas (sic) are conceived as great forces that can have a good and a bad effect on human beings. All of them may protect or harm.“⁸⁷

Ein weiterer Aspekt hierzu ist die Forschung des Anthropologen William Bascom, der in seinem 1944 erschienen Werk *The Sociological Role of the Yoruba Cult-Group* die These vorbringt, dass diese lokalen Unterschiede innerhalb der Religion auch auf die Vererbung der Òrìṣà zurück zu führen ist. So wird in bestimmten Städten und Regionen vor allem den Òrìṣà gehuldigt, welche auch der dort ansässige Regent anbetet. Dies würde auch die relativ geringe Anzahl von Òrìṣà erklären, denen überall die gleiche Bedeutung nachgesagt wird.⁸⁸

Eine universell gültige Tatsache kann dennoch festgestellt werden. Egal in welcher Region die Religion ausgeübt wird, die Òrìṣà stellen immer das Bindeglied zwischen der Geisterwelt und der irdischen Welt dar.

Nun gibt es eine reiche Literatur über diese fundamentalen Kräfte innerhalb der Religion der Yorùbá, die einerseits versucht sie richtig zu verorten, ihre Bedeutung zu fixieren, andererseits diese für uns exotische Form des Glaubens in Beziehung zu anderen Konzepten von Göttlichkeit zu setzen. Parallelen aber auch Abweichungen wollen gefunden und dabei nicht das genuin nigerianische Element außer Acht gelassen werden. Dies ist natürlich oft ein schmaler Grat, auf dem sich die Autoren bewegen, dennoch konnte ein ungefährer Konsens über die Hierarchie und Semantik der Òrìṣà hergestellt werden. Es setzten sich im Laufe der Zeit drei grobe Modelle durch, welche unter anderem auch McKenzie in seinem Artikel *Yoruba Orisha cults* anführt.

⁸⁵ Vgl.: McKenzie, P. R., „Yoruba Òrìṣà Cults: Some Marginal Notes Concerning Their Cosmology And Concepts of Deity“, *Journal of Religion in Africa*, VIII/3, 1976, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1594664>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 190.

⁸⁶ Vgl.: McKenzie, S. 189ff.

⁸⁷ Majasan, J. A., „Folklore as an Instrument of Education among the Yoruba“, *Folklore*, 80/1, 1969, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1259337>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 44.

⁸⁸ Vgl.: Pemberton III, J., „A Cluster of Sacred Symols: Orìṣa Worship among the Igbomina Yoruba of Ila-Orangun“, *History of Religions*, 17/1, 1977, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1062495>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 5.

Das erste und wohl auch populärste ist das Dreiecks-Modell, bei dem die größte Fläche von den Òrìṣà eingenommen wird, darunter stehen die *Ìmàlè*, Geister mit unkontrollierten und oft bösen Eigenschaften. Darüber kann Olórun-Olódùmarè (sic) als Übergottheit verortet werden, dessen Minister quasi die Òrìṣà darstellen.⁸⁹

Morton-Williams setzte dem ein Hemisphären-Modell gegenüber, das vom Aufbau her mehr einem Kreis als einem Dreieck ähnelt. Bei diesem Konzept ist die Hierarchie zwar in etwa gleich geblieben, er exponiert jedoch noch zwei der Òrìṣà: *Ifá* und *Èṣù*. *Ifá*, auch manchmal als *Orun mila* bezeichnet, ist die Gottheit der Weisheit, *Èṣù* wiederum die des Chaos, der Unordnung. Sie stehen in ihrer semantischen Bedeutung also diametral gegenüber, sind jedoch nicht, wie etwa Gottheiten des griechischen Olymps, immer in Konflikt zueinander.⁹⁰ Unterhalb dieser Òrìṣà stellte Morton-Williams die Erdkulte als Spiegelbild zu den Gottheiten des Himmels. Dies kann auch besser mit den eigentlichen Mythen in Verbindung gebracht werden, da diese Trennung von Erde und Himmel immanent vorhanden ist. So ist der Forscher überzeugt, damit die Kosmologie, welche zum Beispiel in den Dankesliedern *Oríkì* oder Huldigungsversen der Òrìṣà-Kulte impliziert ist, besser erklären zu können.⁹¹

Ein drittes und ebenso interessantes Modell wurde von dem französischen Gelehrten Pierre Verger formuliert. Anhand von eigens gesammelten *Oríkì* entwickelte er die Vorstellung, das jedes Òrìṣà als eine Gottheit konzipiert ist. Sogar, dass es sich um eine Unmenge an Monotheismen, die nebeneinander existieren, handelt. Der einzige gemeinsame Nenner sei die geheimnisvolle Kraft *Àṣẹ*, eine „non-anthropomorphic form of theism.“⁹² Diese entwickelt sich in erster Linie im Verlauf eines Rituals der verschiedenen Kultgruppen. Man ist also mit drei unterschiedlichen Konzeptionen konfrontiert, die zwar dasselbe meinen, jedoch methodisch einen anderen Weg gehen. Im Anhang kann für weiterführende Recherche eine genaue Auflistung der bekanntesten Òrìṣà, welche von McKenzie verfasst wurde, nachgelesen werden.

2.4. Fabeln als Lehre für das Leben

Wie wird nun jedoch der Bevölkerung dieses Konzept von Gottheit näher gebracht? Wie funktioniert der Apparat der geistlichen Elite? Und fruchtet diese wahrscheinlich Jahrtausende

⁸⁹ Vgl.: McKenzie, P. R., „Yoruba Òrìṣá Cults.“, S. 190.

⁹⁰ Vgl.: McKenzie, ebda.

⁹¹ Vgl.: McKenzie, ebda.

⁹² McKenzie, S. 191.

alte Tradition der oralen Weitergabe von göttlichem Wissen noch heute im 21. Jahrhundert?

Man sagt den Yorùbá eine moderate Attitüde zu vielen Dingen nach. So ist es eher ungewöhnlich eine Situation nur in eine extreme Richtung zu werten, es werden immer alle Aspekte versucht mit einzubinden. Daher gibt es in ihrem Götterpantheon nie immanent böse oder gute Charaktere, vielmehr hat jeder Gott, so auch Èṣù, Eigenschaften von beiden Seiten.⁹³ Dies spiegelt sich natürlich auch in den Erzählungen wider.

Ein eindrucksvolles Beispiel der noch heute bestehenden Funktion der Geschichten, die jene kleine Gottheiten und religiösen Kräfte erklären, ist sicherlich der allgemein bekannte Kurationsmythos über die Herkunft der geistig abnormen, motorisch behinderten oder mit Pigment Fehlern heimgesuchten Menschen:

Obàtálá wurde beauftragt, Menschen aus Lehm zu formen und ihnen Leben einzuhauchen. Eines Tages trank er zu viel Palmwein und seine Lehmskulpturen waren verkrüppelt, hatten schlechte Gliedmaßen oder waren Albinos. Daher stammen also die Menschen, die seit der Geburt an abnorme Eigenschaften besitzen.⁹⁴ Das Interessante dabei ist die vermittelte Moral. Niemand soll Menschen, die anders sind, verurteilen oder schlechter behandeln, da es nicht ihre Schuld ist. Es stammen alle Lebewesen von der gleichen göttlichen Kraft ab, daher sollte man sie auch gleich behandeln.

Reverent Johnson geht hier sogar noch weiter und führt in seiner Beschreibung der Religion der Yorùbá an, dass Albinos, Krüppel, Zwerge und andere benachteiligte Menschen innerhalb der Gesellschaft als Heilige, die dem Gott *Orisala* zugeordnet werden, gelten. Unter dem Begriff *Eni Orisa* (Zugehörig zu Gott) wird assoziiert, dass die betroffenen Personen etwas ganz Besonderes sind.⁹⁵ Es ist ein eindrucksvolles Beispiel wie Kindern schon sehr früh ein Gefühl von Moral und Ethik auf spielerische Art und Weise vermittelt wird.

In diesem Kontext stellen die Volksmärchen, unter die auch die Àlò Fabeln fallen, die wohl wichtigste Sparte der oral tradierten Geschichten dar. Sie haben immer noch eine starke Anziehungskraft auf die Zuhörer, da sowohl Alte als auch Junge gespannt den Märchen folgen. Meist werden sie bei Einbruch der Dunkelheit erzählt, um die Kinder am Tag nicht damit abzulenken. Um die Zuhörer bei Laune zu halten, kann man auch oft Rätsel oder responsoriale Gesangseinlagen innerhalb der Diegese finden.⁹⁶

Hierzu kann eine weitere moralische Geschichte erwähnt werden. Dabei geht es um die fünf

⁹³ Vgl.: Majasan, J. A., „Folklore as an Instrument of Education.“, S. 44.

⁹⁴ Vgl.: Majasan, ebda.

⁹⁵ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 27.

⁹⁶ Vgl.: Majasan, J. A., „Folklore as an Instrument of Education.“, S. 47.

Finger der Hand und der häufig von Kindern gestellten Frage, warum diese so ungleich aussehen. In der Erzählung werden Kinder mit nur sehr wenig Essen alleine zu Hause gelassen. Der zweite Finger schlägt nun vor, Essen von der Nachbarsfarm zu stehlen. Der erste Finger sowie der Daumen wehren sich dagegen und wollen auf die Eltern warten. Am Ende steht nur noch der Daumen in Opposition und die anderen Finger stehlen die Mahlzeit. Als die Eltern wieder heimkehren, beschuldigen sie die anderen wegen ihrer Ungeduld, und der Daumen erhält als Belohnung die zweifache Portion des Essens. Daher ist er noch heute der dickste und wichtigste Finger unserer Hand und seine Position ist den anderen gegenüber gestellt.⁹⁷

Diese Volksmythen, welche Hand in Hand mit den Rätseln gehen, haben also mehrere Funktionen: Es soll das Vokabular und das generelle Wissen gesteigert werden, das Gedächtnis trainiert, sowie die Kultur reflektiert werden. Auch wird ein Alltag abseits der Pflichten präsentiert, bei dem die Kinder in fremde Welten eintauchen und sogar manchmal Fragen über tabuisierte Themen stellen können. Daher rührt vielleicht auch die ungebrochene Neugierde an den Volksmärchen.⁹⁸

Natürlich kann auch ein Thema nicht ganz vom Tisch gekehrt werden: der Sklavenhandel. So beschreibt eine berühmte Ballade, welche den Kindern oft zu Hause beigebracht wird, das Wesen einer guten Mutter. „Olowo n'owo re r'eru o, E Ailowo n'owo re r'eru o, A Iya mi fi tire gb_o temi o, iye om_o“⁹⁹ Dieser Text bedeutet etwa: „Die Reichen kaufen Sklaven durch ihren Reichtum, sogar die Armen kaufen Sklaven mit dem was sie besitzen, aber meine Mutter teilt ihre Zeit mit mir. Eine wahre Mutter.“¹⁰⁰ Dieser kurze Gesang wird vor allem dann rezitiert, wenn ein Kind sich ungestüm und grob gegenüber seinen Eltern verhält. Als direkte Reaktion soll sich das Kind schämen und zur Ruhe kommen. In weiterer Folge möchte man damit den Kleinen Liebe und Respekt den Mitmenschen gegenüber beibringen.¹⁰¹

2.5. Kurationsmythen als politisches Instrument

Es gibt auch noch einen weiteren Aspekt, der nicht außer Acht gelassen werden sollte. Jede Fabel, jeder Mythos trägt einen gewissen soziokulturellen Hintergrund in sich, der auch die

⁹⁷ Vgl.: Majasan, S. 49.

⁹⁸ Vgl.: Majasan, S. 51.

⁹⁹ Majasan, S. 56.

¹⁰⁰ Majasan, Ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

¹⁰¹ Vgl.: Majasan, ebda.

Machtverteilung unter den Yorùbá verifizieren und regeln soll. So teilen sich schon die Kurationsmythen in zwei große Sparten: jene die Ilé-Ifè als Zentrum favorisieren und jene die das Königreich Òyó als unangefochtenen Kulminationspunkt der weltlichen aber auch geistigen Macht zu etablieren versuchen.¹⁰²

Um nun einen gewissen Einblick in ihre Mythologie, Schreibweise und Denkweise zu geben, soll hier die englische Original-Übersetzung von zwei konträren Kurationsmythen, gesammelt und verfasst von Ulli Beier, während seines ersten langen Aufenthaltes in Nigeria, der sich von 1950 bis 1968 erstreckte, gegenüber gestellt werden:

„The creation of land

The one who comes from far away pronounces the oracle for Oduduwa. When all the *orisha* came into the world, Oduduwa went to Orunmila, to know what Ifa would predict in heaven.

Orunmila told him to find a hen with five toes.

He told him to get five chameleons and five hundred chains.

Oduduwa prepared them all, and Orunmila made sacrifice for Oduduwa. He sprinkled the wood powder on the sacrifice. He told him to go with it to the world.

Oduduwa left Orunmila and went to Olodumare. Olodumare gave Oduduwa some sand, wrapped in cloth.

When the *orisha* got to the world, they met only water. There was no place to step. All the other *orisha* returned to heaven, except only Oduduwa.

Oduduwa tied the chains of Orunmila in heaven. He climbed down the chains. Then he put the sand on the water. The sand spread and stayed. Then he placed the chameleons on the sand, to see whether it would hold. The chameleons walked carefully, testing the ground. And the ground was solid. That is why chameleons still walk carefully even today.

Then Oduduwa placed the hen on the sand. Oduduwa was surprised. Oduduwa tested the ground with one foot. When he saw that it was firm, he left the chains and came down. Then he untied the chains in heaven; and he put it down at Idio at Ile Ife. That place is still known as the house of Oduduwa today.

Next Aje, wealth, descended from heaven and told Oduduwa that she wanted to live with him on the earth. And she gave Oduduwa plenty of money.

Then Ogun came and worshipped Oduduwa.

Then one by one, all the *orisha* appeared on earth.

It said that Orishanla is the eldest brother of Oduduwa. But because of Oduduwa's bravery, he became the leader.“¹⁰³

Es ist augenscheinlich, dass in diesem Mythos gleich mehrere unterschwellige Aussagen für

¹⁰² Vgl.: Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, S. 9.

¹⁰³ Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S. 7ff.

den Zuhörer verpackt wurden. So konstituiert er im mythologischen Sinne den Himmel als ältere Instanz als die Erde. Viele Kulte widersprechen diesem Konzept, so wird auch mancherorts Odùduwà nicht als Erschaffer der Welt gesehen, sondern als die Welt selbst. Ebenso stellt dieser Mythos Odùduwà über alle anderen Òrìṣà, da er als Erschaffer der Älteste von ihnen auf Erden ist.¹⁰⁴ Im politischen Sinne wiederum wird die Stadt Ilé-Ifè als Ort der Kreation von Land etabliert und reiht daher Òyó und alle anderen Städte der Yorùbá im Machtgefüge hinter sich. Als zweiter bekannter Kreationsmythos ist die Fabel von Oranmiyan ein allgemein bekanntes Kulturgut innerhalb der Gemeinschaft der Yorùbá:

„Oranmiyan

In the beginning there was no earth. There was sky above and water below. No being lived in the sky or the water.

Olodumare created at first seven calabashes full of maize gruel. And he made seven bags which contained cowries, beads and cloth; and he made a chicken and twenty bars of iron. He also created a substance that was wrapped up in a black piece of cloth, and whose real nature one could not see. Finally he created a very long chain. Then he let it down towards the surface of the water.

From the sky, Olodumare threw down a palm nut. Immediately a giant palm tree rose from the water spreading out huge branches. The princes took refuge on the tree and settled down with their treasures.

The names of these princes were: Olowu, Onisabe, Orangun, Oni, Ajero, Alaketu, who became the Kings of Egba, Sabe, Ila, Ife, Ijero, and Ketu; and the youngest was Oranmiyan who became King of Oyo and of all the Yoruba.

As they were all crowned princes, they all wanted to command and so they decided to separate. Before each was to follow his own road, they were to divided the treasures amongst themselves.

The six older (sic) princes took the cowries, the beads, the cloths, the food, and anything they thought precious. They left to their youngest brother nothing but the strange parcel of black cloth and the twenty pieces of iron. The six princes then disappeared in the braches of the palm tree.

When he was left alone, Oranmiyan was curious to see what was in the black parcel. When he opened it, he found a substance he had never seen before. He shook out the cloth and the black stuff fell onto the water. It did not sink, but formed a mound on top of the water. The chicken flew down to perch on it. It began to scratch and the black matter was spread over the water far and wide. And this is how the earth was formed.

Oranmiyan was happy. He wrapped the twenty pieces of iron in the bag and took possession of his new kingdom. When the six older princes saw this, they descended from the palm tree and

¹⁰⁴ Vgl.: Beier, S. 63.

they wanted to rob him of the land, as they had already robbed him of the cowries, the beads and the clothes. But Oranmiyan had weapons: the twenty pieces of iron had transformed themselves into spears and arrows and matchets. (sic) With his right hand he seized a long sword that was sharper than the finest Ilorin razor and he attacked the princes.

He said, 'This earth belongs to me alone. Up there, when you robbed me, you left me nothing but this earth and this iron. Now this earth has grown and this iron has grown too. I will kill you all.'

The six princes begged for mercy. They prostrated themselves before Oranmiyan. Oranmiyan pardoned them and gave each a piece of land. He made only one condition: that the princes and their descendants should always be under him and under his descendants; and every year they would have to come to his capital and pay homage and pay tribute to him.

And this is how Oranmiyan became the King of all the Yorubas and in fact of all the world."¹⁰⁵

Dieser Mythos ist in seiner Erzählweise sehr aggressiv und versucht auf politischer Ebene die Rechte des Aláàfin der Stadt Òyó über die aller anderer Herrscher von Yorùbá Gemeinden zu stellen. Der Aláàfin, nach der Definition von Reverent Johnson, ist das Oberhaupt von all den Königen und Prinzen der Nation der Yorùbá, da er als direkter Nachkommen des Gründers der Nation gilt.¹⁰⁶

Dies wird mit zwei Aussagen begründet. Einerseits macht die militärische Macht Oranmiyan auch als jüngsten der Prinzen zu dem legitimierten Anführer, andererseits wird versucht, auf moralischer Ebene, ihn als Rechtschaffenen vor all den anderen Òrìṣà zu positionieren. Man findet ebenso das Motiv von „choosing one's ori“¹⁰⁷ in dieser Geschichte. Man kann dieses Konzept mit diversen religiösen Vorstellungen vergleichen, die über den gesamten Globus verteilt ähnlich vorkommen. Es geht dabei um die eigene Gesinnung, die man im Leben entwickeln wird. Im Folgenden soll noch näher darauf eingegangen werden, da es ein fundamentaler Glaube innerhalb der Yorùbá darstellt und auch noch heute danach gelebt wird.

¹⁰⁵ Beier, S. 11 ff.

¹⁰⁶ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 41.

¹⁰⁷ Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S. 65.

2.6. Den richtigen Kopf wählen

So wie etwa Buddhisten versuchen, ein rechtschaffenes Leben zu führen, um in ihrem Reinkarnationsprozess weiter aufzusteigen, die Christen Nächstenliebe und regelmäßiges Beten betreiben, um dem Fegefeuer zu entgehen, so haben auch yorùbástämmige eine Vorstellung bezüglich eines guten Lebenswandel. Dabei ist es essentiell, dass in ihrem Glauben vieles schon vom Schicksal vorbestimmt ist.

Orí oder *Kopf* wird von beiden Geschlechtern gleichermaßen gehuldt und stellt den Gott des Schicksals dar. Es ist ein weit verbreiteter Glaube, dass es in seiner Obhut liegt, ob jemanden ein gutes oder schlechtes Schicksal ereilt, ob die Person Glück oder Pech in seinem Leben haben wird.¹⁰⁸ *Choosing one's orí* oder auf Deutsch übersetzt *den richtigen Kopf wählen* ist ein Vorgang, der im ganzen südlichen Nigeria ein weitverbreiteter Glaube ist, wie etwa bei den Ibos, Binis, Ijaws und den Yorùbá.¹⁰⁹ Dabei geht es darum, den abstrakten Begriff von Schicksal begreiflich zu machen und auch jedem dies verständlich und schlüssig erklären zu können. Das Schicksal eines Menschen ist ihrer Meinung nach zwar vorbestimmt, aber nicht determiniert. Hierbei ist dies sicherlich ein großer Unterschied zu anderen Weltreligionen, da man sein Schicksal *vor* der Geburt selbst wählen kann.

So muss laut der Mythologie der Mensch pränatal entscheiden, welchen Lebenswandel er haben, wie er es führen, und sogar, wie er sterben wird. Es ist jedoch nicht dogmatisch verankert, vielmehr kann man durch sein *Orí* an Aufgaben wachsen oder daran zerbrechen. Es ist also ein vorgegebener Weg, den man beschreitet, aber man kann durch sein Handeln diesen Weg verändern und sein Schicksal sozusagen *auf den eigenen Kopf* nehmen. Durch richtiges Beten zu seinem eigenen *Orí* und einem guten Lebenswandel, können dann auch ein schlechtes Schicksal zu einem guten gewendet werden. Je nach Gelingen oder Versagen einer Person, wird diesem dann ein gutes oder schlechtes Verhältnis zu ihrem oder seinem *Orí* nachgesagt.¹¹⁰

Es ist hier augenscheinlich, dass mit Kopf nicht der *physische* Kopf einer Person sondern der *innere* Kopf oder auch die *Seele* gemeint ist. Bemerkenswert ist, dass der *Orí* nur von Erwachsenen angebetet wird und noch heute in jedem Haushalt zu finden ist. So wird das abstrakte Bild des *Orí* in Form von 41 Muschelschalen, welche in früheren Tagen die Währung der Yorùbá darstellten, in Form einer Krone zusammengebunden. Diese wird in

¹⁰⁸ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 27.

¹⁰⁹ Vgl.: Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S.61.

¹¹⁰ Vgl.: Beier, ebda.

einer großen Truhe aufbewahrt, welche als *Ile Orí* (Ori's Haus) bezeichnet wird. Dieses Artefakt ist in seiner Größe variabel und stellt auch ein Zeichen von Reichtum dar. Je größer es ist, desto wohlhabender ist der Besitzer. Das Ile Orí wird bis zum Lebensende angebetet, nach dem Tod der Person wird es zerstört und die Muscheln gespendet.¹¹¹

Diametral entgegen dazu steht der *Kori*, eine uralte Gottheit, welche ursprünglich das einzige Objekt der täglichen Anbetung war. Das Artefakt, passend zu dem angebeteten Gott, besteht aus der harten Schale der Kokosnuss, welche zusammengebunden zu einer Kette um den Hals bis zu den Knien getragen wird. Heutzutage wird Kori jedoch nur noch von Kindern angebetet und im Speziellen dazu verwendet, um auf Marktplätzen und öffentlichen Arealen um Almosen zu bitten. Ähnlich wie bei den Sternsängern, versammeln sich dann Kinder zu einer Parade und besingen den uralten Gott Kori. Wird dies gut dargebracht, so erhalten sie diverse kleine Almosen von den Markthändlern, wie etwa Muscheln oder Kleinigkeiten zu essen.¹¹²

Ganz im Gegensatz zu manch anderen Religionen, wählt man also als Yorùbá sein Schicksal selbst. Es gilt als Wegbereiter und kann ausgebaut oder zunichte gemacht werden. Ist man vor der Geburt klug, so wird einem ein erfülltes, glückliches Leben zu teil. Wählt man jedoch den falschen, vielleicht anfänglich schönen Orí, so kann das Leben sich als sehr schwer und unerträglich entpuppen. Es ist hierbei auch nicht von Bedeutung, welcher Klasse man angehört, ob man viel oder wenig Geld hat, entscheidend ist, ob man sich seines eigenen Orí's bewusst ist und danach richtig und mit gutem Gewissen handeln kann. Johnson führt hier ein Sprichwort an, welches jedoch sicherlich in gewisser Weise „verchristlicht“ wurde: “Ohungbogbo ti a se l'aiye, li a o de idena Orun ka”¹¹³ Es heißt soviel wie: “Was auch immer wir auf Erden tun, soll an den Himmelsporten ebenso zählen.”¹¹⁴

Ein sehr interessanter Aspekt in diesem Kontext ist auch die allgemein anerkannte Vorstellung, dass der Orí oder die Seele wandern kann, sprich eine Art der *Reinkarnation* innerhalb der Familie möglich ist. So bekräftigen Yorùbá, dass nach einer gewissen Zeit die Verstorbenen wieder in der Familie ihrer Nachfahren geboren werden. Dies schlägt sich auch in der Namensgebung nieder. So werden öfter Buben als *Babatunde* (Anm.: Vater kommt wieder) sowie Mädchen als *Yetunde* (Anm.: Mutter kommt wieder) benannt.¹¹⁵ Dies ist vielleicht ein uraltes Brauchtum ähnliche Merkmale in derselben Familie schlüssig zu

¹¹¹ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 27

¹¹² Vgl.: Johnson, 26ff.

¹¹³ Johnson, S. 26.

¹¹⁴ Johnson, Ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

¹¹⁵ Vgl.: Johnson, ebda.

erklären. Heute wäre wohl der passende Begriff *vererbte Gene*, dennoch begreift diese Benennung noch mehr als simple Genetik. Es wird sozusagen anerkannt, dass sowohl die körperlichen als auch geistigen Eigenschaften von Eltern auch auf ihre Sprösslinge, oder deren Kinder einwirken können.

Zudem kann hier ein Blick auf die implementierte Metaphysik der Yorùbá geworfen werden. Balme zitiert in diesem Kontext Soyinka, der drei existierende Realitätsebenen wahrnimmt: „[...] die Welt der Ungeborenen, die der Lebenden und die der Toten.“¹¹⁶ Es ist daher nicht möglich von klarer Trennung der Daseinsformen zu sprechen, da sie immer in Verbindung zu einander gesehen werden müssen. Soyinka postuliert in *The Fourth Stage* noch eine vierte transzendente Ebene, deren Definition am besten mit der liminalen Phase eines Übergangsrituals erklärt wird. „Der Bereich ist gekennzeichnet durch Chaos, Formlosigkeit, er sei ein dunkles Kontinuum, in dem Menschen oder Götter für ihre Aufnahme in den nächsten Bereich neu konstituiert werden.“¹¹⁷ Dieser Aspekt soll aber in der weiteren Ausführung noch genauer besprochen werden.

¹¹⁶ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 78.

¹¹⁷ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 79.

3. Ritual und Theater

Die Diskussion über den vermeintlichen Zusammenhang von Ritual und Theater ist schon älter als unsere Disziplin der Theaterwissenschaft selbst. Schon um 1900 entstand, wie Fischer-Lichte in ihrer Monografie *Performativität* festhält, ein reger öffentlicher Diskurs über diese Dualität. Die „*performative Wende*“¹¹⁸, die in Europa Mitte des 20. Jahrhunderts einher ging, ist somit die Ausformulierung verschiedener *körperzentrierter Tendenzen*, die die Vorstellung, europäische Kultur wäre eine elitäre, *textzentrierte* und unterscheidet sich dahingehend zu *primitiven Kulturen*, in Frage stellt.

Laut Erika Fischer-Lichte nahm dies im deutschsprachigen Raum im Jahre 1903 mit der Aufführung *Elektra* seinen Anfang, wo Gertrud Eysoldt, durch Zufügen von Leid an ihrem Körper, ein *Selbstopfer* auf der Bühne vollzog. Dadurch waren auch die Zuschauer genötigt, eine Grenze zu überschreiten und in einen *Schwellenzustand* zu treten. Durch Empathie oder Entsetzen, Schock oder Faszination brachen sie die sonst so immanent vorhandene Grenze Publikum-Schauspieler und bekundeten psychische als auch physische Anteilnahme. Die Inszenierung gewann dadurch eine rituelle Dimension.¹¹⁹ In der Aufführung spielte nicht länger der Text eine Rolle, vielmehr die Darstellung der Charaktere. Das Interagieren der Protagonisten mit dem Publikum ist nun der primäre Forschungsgegenstand, dem sich unter anderem Max Herrmann, ein deutscher Germanist und bedeutender Theaterwissenschaftler, begann zu widmen. Es war der Beginn einer völlig neuen Sicht auf kulturelle Prozesse, quasi die Geburtsstunde der Theaterwissenschaft an sich, deren Entwicklung bis dato anhält.¹²⁰

Georg Fuchs polemisiert 1906 die „Leibvergessenheit der Gebildeten in Deutschland“¹²¹ und fordert eine neue Körperkultur. Jaques-Delcroze reiht sich hier ein und propagierte 1922 den *polyrhythmischen Tanz* als neue Bewegungskultur. Er bekam Unterstützung durch die amerikanischen Tänzen wie den *Shimmey* oder *Charleston*, die zu jener Zeit in Europa an Popularität gewannen.¹²² Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass diese Tänze aus dem Dunstkreis des Jazz entstanden sind, und Relikte afrikanischer Körperkultur beinhalten. Gerhard Kubik führt in *Theory of African Music Volume I* an:

118

Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag ² 2012, S. 45.

¹¹⁹ Vgl.: Fischer-Lichte, S. 17.

¹²⁰ Vgl.: Fischer-Lichte, S. 19.

¹²¹ Fischer-Lichte, S. 23.

¹²² Vgl.: Fischer-Lichte, S. 25.

„One basic difference between African dance cultures and those mainly in the northern half of our globe, is that in the latter the body tends to be used as a single block, while in Africa it seems to be split into several seemingly independent body areas or 'centres.'“¹²³

Es scheint also als gesichert, dass diese polyzentrische Auffassung des Körpers erst langsam in unsere Kultur einsickern musste und ein genuin panafrikanisches Element darstellt, welches Ausformung in Tanz, Musik, und in weiterer Folge, bei der inszenierten Darstellung findet.

Diese Tendenz weg von der textzentrierten hin zur körperzentrierten Kunst fand in dem Begriff der *Theatralität* seine literarische Ausformulierung. Er wurde eigentlich vom russischen Theoretiker Nikolai Evreinov zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingeführt, geriet aber in Vergessenheit. Erst durch die, davon nicht beeinflusste, Wiederentdeckung von Ervin Goffman, der 1959 in seiner Schrift *The Presentation of Self in Everyday Life* Kultur als Inszenierung erfasste, gelang dieser Terminus in den Fokus des theaterwissenschaftlichen Diskurses.¹²⁴ Die europäische, oft als elitär angesehene Kultur, wurde nicht mehr nur als Textkultur angesehen, sie wurde gleichgestellt mit anderen inner- als auch außer-europäischen Kulturen, welche noch keine Schrift besaßen. *Theatralität* versucht nun dieses neue Verständnis der theatralen Phänomene, welche in Militär, Politik, Werbung und Alltag zu finden sind, unter einem Begriff zu subsumieren. Es wurde also Kultur im Sinne einer Aufführung begriffen.¹²⁵ Schechners Spielanalyse, die Vorbote der *Performance-Theorie* war, stellt einen nächsten Schritt innerhalb der Problematik dar. Hier analysiert Richard Schechner etwa das altgriechische dreiteilige Drama *Orestie* mit Hilfe einer dreieckigen Aufteilung der Dramaturgie. Er versucht mit Variablen eine mathematische Formel, also eine allgemeine Gültigkeit seiner Analyse zu schaffen. So postuliert er:

„X and Y are forces, groups, or individuals in conflict, R is the resolution of the conflict relating X to Y. The play continues until what has separated X and Y is mediated or removed through compromise, struggle, victory, or defeat. X and Y are in conflict because they are or represent opposing ideas and undertake mutually exclusive actions. X and Y are finally resolved into R, which is a new situation or institution. This is what Aristotle meant when he said that plays have a 'beginning, middle, and end.'“¹²⁶

¹²³ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume I*, Chicago: University of Chicago Press edition 2010, S. 37.

¹²⁴ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, S. 28.

¹²⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, S. 26ff.

¹²⁶ Schechner, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, S. 40.

Man könnte es als den Versuch werten, Theater naturwissenschaftlich erfassbar zu machen. Bemerkenswert ist, dass diese schematische Darstellung auch in den hier behandelten Stücken *Kúyè* und *Oba Kòso* greift. Natürlich kann den nigerianischen Dramaturgen ein gewisses Vorwissen in westlicher Dramatik nachgesagt werden, dennoch bezieht sich Duro Ladipo, der Verfasser des Theaterstücks *Oba Kòso*, explizit und ausnahmslos auf yorùbische Volksmythologie. Haben also die orale Tradition Griechenlands und Nigerias eine strukturelle Verwandtschaft? Darauf soll noch im Kapitel *Populäres Yorùbá Theater. Und der Einfluss von Aló* präziser eingegangen werden.

Wie nun dargelegt wurde, erfuhr Europa im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Transformation des Kultur- und Kunst-Begriffes, der sich auf verschiedenste Sparten der Geisteswissenschaft auswirkte. Die Diskussion über das Begriffspaar *Theatralität und Performativität* fand – im deutschen Kulturraum – Fortführung „[...] durch die Arbeiten des Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen« [...] den die Deutsche Forschungsgemeinschaft an der Freien Universität Berlin einrichtete und der von 1999 bis 2010 aktiv war.“¹²⁷ Im Gegensatz zu dem amerikanischen Verständnis, welches Theater als engen Terminus fasst, muss nämlich im Deutschen eine genauere Distinktion zwischen Theater und Performance stattfinden.

Wie Christopher Balme im Jahr 1995 in *Theater im postkolonialen Zeitalter* postuliert, ist ein großer Verdienst der Performance-Theorie und der damit einhergehenden ethnologischen Beschäftigung mit theatralen Phänomenen das Aufweichen der Grenzen des verhärteten Begriffspaar *Ritual-Theater*. „Damit werden Theater und Ritual nicht mehr als sich gegenseitig ausschließende Phänomene betrachtet, sondern als Pole eines Theatralitätskontinuums, innerhalb dessen Bewegung jederzeit möglich ist.“¹²⁸ Dennoch ist für *synkretisches Theater*, welches ja indigene Zeichensysteme in das von Europa kommende System der Guckkastenbühne implementiert, dieses Verschwimmen der Grenzen eine reichlich komplizierte Angelegenheit. Der westliche Zuseher bewertet rituelle Komponente als ästhetische Semiotik, für einheimische Besucher entsteht eine „[...] semantische Verzerrung, da die rituelle Produktions- und Rezeptionsstruktur selten mit transportiert werden kann.“¹²⁹ Ein Effekt dieser Transformation könnte etwa die divergente Rezeptionsästhetik des nigerianischen Publikums sein, auf das im Folgenden eingegangen wird.

Joachim Fiebach nimmt die Argumentation der Performance-Theorie auf, um in dem

¹²⁷ Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, S. 33.

¹²⁸ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 75.

¹²⁹ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, ebda.

aufschlussreichen Werk *Die Toten als die Macht der Lebenden* exemplarisch darzulegen, dass jegliche Art der Selbstdarstellung beziehungsweise Rollenspiel auch als Theater gewertet werden kann. Es ist also mit diesen neuen Bestrebungen ein Leichtes, rituelle Formen der Darstellung auch als theatrale Kunst zu werten, egal in welcher Kultur. Das Verwischen der Grenzen hat somit zum Effekt, auch orale Tradition, ja sogar die vorgetragenen *Álò Fabeln*, als alltäglich inszenierte Wirklichkeit zu begreifen, deren Intention, dem eines didaktisch wertvollen Theaters, gleich kommt.

3.1. Theaterverständnis in Nigeria

Man muss immer vorsichtig sein, voreilig Parallelen zwischen zwei verschiedenen Kulturen zu ziehen, ohne nicht vorher objektive Quellen dazu zu befragen. So sollte auch hier die Leserschaft gewarnt werden, dass die Kultur der Yorùbá sich in vielen Dingen grundlegend zu der okzidentalen unterscheidet. Dennoch kann man in vielen Reiseberichten, Analysen, Monografien und anderen ethnologischen und wissenschaftlichen Arbeiten lesen, dass in gleicher Weise auch ähnliche soziokulturelle Prozesse in Nigeria vorhanden waren und sind.

Die Altphilologen der *Cambridge Anthropologists* versuchten schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Beweis zu erbringen, dass die antike griechische Tragödie, als auch die Komödie, also die zwei Urformen des uns bekannten Theaters, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als dramaturgische Gattung erfunden wurden. Wie schon Aristoteles in seinen Schriften konstatiert, halten auch sie fest, dass die Entstehung dieser kulturellen Ausdrucksform im Opferritual zu suchen ist. Im Speziellen scheint laut Ellen Jane Harrison der Tod und die Wiedergeburt eines Gottes, entsprechend der sich verändernden Jahreszeiten, hier ausschlaggebend gewesen zu sein. Ein vordionysisches Ritual, bei dem der *eniautes daimon*, welcher vermutlich ein Jahresgott war, verehrt wurde, könnte also nach Ansicht der „Cambridge Ritualists“¹³⁰ der Keim unseres heutigen Verständnis einer dramaturgischen Aufführung sein.¹³¹ Obwohl diese Annahme bei genauer Analyse auf vielerlei Spekulation fußt, und Anlass für eine hitzige Debatte in der Wissenschaft war und ist, kann doch zumindest der Grundgedanke als Ausgangspunkt für weiterführende Forschung dienen.

¹³⁰ Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, S. 17.

¹³¹ Vgl.: Harrison, Jane Ellen, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, New York: Cambridge University Press 1927, S. 327.

Für das hier behandelte Thema muss nun festgehalten werden, dass in Nigeria *Ritual und Theater* nie in der Form als gegensätzliche Konzepte behandelt wurden, wie es in Europa oder Amerika der Fall war. Dementsprechend war es auch nicht notwendig, durch wissenschaftlichen Diskurs eine Konturierung dieses Begriffspaares vorzunehmen. Balme paraphrasiert Soyinka, der in den Yorùbá-Schöpfungsmythen eine inhärente Dramatik feststellt. So bezeichnet er den Òrìṣà Ogun (sic) als ersten Schauspieler und den Mythos um Sàngó als Drama, welches sich in Tanzfesten und Huldigungen *real konstituiert*. Daher kann im semiotischen System der Yorùbá nicht zwischen Sprache, Musik und Poesie unterschieden werden. Auch ist eine Transformation der Sprache auf der Bühne eklatant. Sie verliert nämlich „[...] ihre denotative Korrespondenz von Signifikant und Signifikat der Alltagssemantik [...]“¹³² und transformiert sich zu einer esoterischen Sprache, bei der der Schauspieler als Sprachrohr der Òrìṣà dient.¹³³

Daher erscheint es logisch, warum viele nigerianische Forscher und Autoren den enge Zusammenhang von Ritual und Theater in der yorùbischen kulturellen Praxis manifestieren. In diesem Kontext schreibt etwa Joel Adedeji im Jahre 1969 in seinem Artikel *Traditional Yoruba Theater*: „From the ritual play of Egungun, the cult of the ancestor, traditional Yoruba theater developed into a Court Masque. By the middle of the eighteenth century, professional artists had organized a travelling theater.“¹³⁴ Dies kann man in weiteren Tendenzen erkennen: Bei jeder Theatervorführung werden Eröffnungsgesänge oder sogenannte „*Opening Glee*“¹³⁵ abgehalten. Sie sind indirekte Bezugnahme auf einstige rituelle Praktiken. Nach Joel A. Adedeji ist es nämlich eine moderne Fortführung des um 1770 entstandenen *Ìpèsà*. Hierbei handelt sich um ein Dankeslied an 'Eṣà 'Ogbín, damaliger „official court-entertainer“¹³⁶, der vom König der Stadt Òyó sehr gefördert wurde. Auf Grund der Patronage des Herrscherhauses konnte nun die Theatergilde sich von dem *Egúngún-Kult*, auf den gleich eingegangen wird, lösen und zu einer eigenständigen Profession avancieren.¹³⁷

In Bezug auf die heutige Theaterpraxis und die Eigenheiten der Inszenierungen ist Karin Barber eine unerlässliche Quelle. Durch ihr langjähriges Engagement in der nigerianischen Theaterszene kann sie detailliert auf Fragestellungen der Rezeption, Inszenierung und

¹³² Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 49.

¹³³ Vgl.: Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 50.

¹³⁴ Adedeji, Joel, „Traditional Yoruba Theater“, *African Arts*, 3/1, 1969, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3334461>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 60.

¹³⁵ Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjòbí Company*, S. 10.

¹³⁶ Adedeji, Joel A., „The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre“, *Cahiers d'Études Africaines* 12/46, 1972, jstor, <http://www.jstor.org/stable/4391149>, Zugriff am: 18.11.2014, S. 257.

¹³⁷ Vgl.: Adedeji, Joel A., „The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre“, S. 257.

Partizipation der Teilnehmer eingehen. So schreibt sie 1994 im Vorwort von *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company*:

„The theatre company did not use scripts: the actors and actresses had never seen their dialogue in written form. They created the play through collaborative interaction with each other and the audience, guided by Oyin Adéjóbí and his Manager, Alhaji Kàrimù Adépòjù.“¹³⁸

Jede Aufführung war also etwas verschieden zu der vorhergehenden, es entwickelte sich eine ausgesprochen interessante Dynamik, die durch Einbringen von neuen Ideen oder der direkten Reaktion der Darsteller auf das Publikum stattfand. Es wäre aber vermessen, zu behaupten, dass überhaupt keine Literalität den Stücken innewohnt. So arbeiteten viele Dramaturgen „[...] as if there were a script – referring to a mental, imagined text which never actually materialises.“¹³⁹ Die Stücke interagierten auch mit niedergeschriebenen Varianten auf die sie Bezug nahmen. *Kíyè* bezieht sich auf einen populären Yorùbá Roman;¹⁴⁰ *Oba Kòso* auf die historische Aufarbeitung von Reverent Johnson, die versucht, das Leben des Königs *Sàngó* von *Òyó* chronologisch einzuordnen.¹⁴¹

Die Stücke haben also oft einen literarischen Kern, ihre praktische Anwendung ist jedoch von Spontanität, Improvisation und stetigem Interagieren mit dem Publikum geprägt. Joachim Fiebach konnte im Jahre 1978 während einer Aufführung im *National Theatre* in Lagos am eigenen Leib erfahren, in welcher Intensität diese Partizipation des Publikums stattfand. Er führt an, das Publikum würde nicht nur die Darsteller auf der Bühne lauthals anpreisen und honorieren, auch stellen sie kritische Fragen bezüglich des Inhalts oder speziellen künstlerischen Techniken „[...] and, most significantly, commented and debated among themselves on issues raised by the plays.“¹⁴² Der übergeordnete *Gestus* ist geprägt von Offenheit, Interaktion und Improvisation.

Diese Elemente scheinen auch den Zusehern als primär von Bedeutung zu sein. So zitiert Fiebach in einem anderen Artikel den Theaterschaffenden Funmilayo Ranko, der postuliert, das Wesen jedes Stückes sollte so strukturiert sein, dass der Rezipient sich sein eigenes Urteil und mögliche Lösungen bilden kann. Sie fragen das Publikum immer in direkter Anrede, nachdem das eigene Finale präsentiert wurde, nach dessen Meinung. Im

¹³⁸ Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company*, S. 2.

¹³⁹ Barber, S. 3.

¹⁴⁰ Barber, ebda.

¹⁴¹ Vgl.: Adedji, Joel A., „Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria“, S. 137.

¹⁴² Fiebach, Joachim, „Cultural Identities, Interculturalism, and Theatre. On the Popular Yoruba Travelling Theatre“, *Theatre Research International* 21/1, 1996, cambridge journals, http://journals.cambridge.org/abstract_S0307883300012700, Zugriff am 03.01.2015, S. 54.

Plenum wird quasi als finaler Akt über die Aufführung diskutiert.¹⁴³

In gleicher Weise ist die Haltung des Zuschauers eine andere. Durch diese enge Verflechtung von Ritual und Theater kann man von einer Doppelperspektive sprechen. Wie Adedeji anmerkt: „Der Zuschauer sei bei einer rituellen Zeremonie sowohl Teilnehmer als auch Beobachter.“¹⁴⁴ Karin Barber führt in diesem Zusammenhang ein passendes Zitat eines Teilnehmers einer Aufführung an: „Inú eré lèdèe Yorùbá kù sí' (It's in the plays that the Yorùbá language survives).“¹⁴⁵ Es werden durch die Schauspieler alte Sprichwörter, Mythen und Fabeln wiederentdeckt und auf zeitgenössischen Stand gebracht. Sie entwickeln manchmal Neologismen für alte Redewendungen und vermitteln dem Publikum durch ihre Interpretation neue Perspektiven und wertvolle Wahrheiten. Viele sehen im Theaterbesuch eine Pflege der oralen Tradition, und versuchen aktiv durch Partizipation an der Aufführung einen didaktischen Mehrwert zu erfahren.¹⁴⁶ Das Thema der Sprache wird in exponierter Form etwa in *Kúyè* abgehandelt und lässt einen Außenstehenden errahnen, welche Bedeutung ihr im populären Yorùbá Theater zukommt. Dazu aber noch später.

Diese rezente Entwicklung, des zeitgenössischen Yorùbá Theaters, nahm laut Adedeji, ihren Anfang in Lagos. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte eine Kulmination von soziopolitischen Entwicklungen festgestellt werden, vor allem auf Grund der Intervention der britischen Elite, die dort begann, sich anzusiedeln. So wurden europäische Stoffe in afrikanische umgewandelt und christliche Missionare nutzten die theatrale Begeisterung der Nigerianer, um biblische Themen in eine Diegese einzuweben. Erst durch diesen Nährboden konnten Autoren wie Wole Soyinka, ein weltbekannter Dramaturg, Hubert Ogunde, der Gründer der ersten professionellen modernen Theatergruppe oder Kola Ogunmola, ein einflussreicher Autor, in der westlichen Ausdrucksform Fuß fassen und synkretische Stücke sowie Werke zu Papier bringen, die in unser Kunstverständnis passen.¹⁴⁷

Wie Adedeji kritisch anmerkt, litt das Theater enorm unter dem christlichen Einfluss, dennoch konnte mit Hilfe von regem Interesse diverser Studenten, die sich mit nigerianischer Volkskultur auseinander setzten, sowie dem reichen Angebot an professionellen

¹⁴³ Fiebach, Joachim, „Identity: Openness and Fluidity. From the Popular Travelling Theatre to Home Video Films in West Africa“, *Maske und Kothurn* 52/3, 2006, degruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/muk.2006.52.issue-3/muk.2006.52.3.137/muk.2006.52.3.137.xml>, Zugriff am 03.01.2015, S. 141.

¹⁴⁴ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 48.

¹⁴⁵ Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company*, S. 4.

¹⁴⁶ Vgl.: Barber, ebda.

¹⁴⁷ Vgl.: Owomoyela, Oeykan, „Folklore and Yoruba Theater“, *Research in African Literatures*, 2/2, 1971, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818201>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 123ff.

Schauspielgruppen und dem Einbinden von national bekannten Stoffen, die yorùbische Theatertradition aufrecht erhalten werden.¹⁴⁸ Zunächst versuchte man noch, die europäische Kultur in Lagos zu etablieren. Man erkannte jedoch bald, dass dies nie zu der eigenen Kultur passen würde, und begann, sich intensiver mit der oral tradierten Literatur, den Festivitäten und der Religion der Yorùbá auseinander zu setzen. Wie Oyekan Owomoyela im Jahre 1971 anführt:

“Folklore is a vast treasury of theater material. The tales furnish a wealth of plots, the proverbs and such eulogistic poems as *oriki*, *ijálá* and *ewì* provide rich examples of ornamental dialogue, and if we include folkways in folklore, the physical actions connected with certain festivals give to dramatists action ideas that are effective on stage,”¹⁴⁹

Es kann also recht nützlich sein, in der Recherche auch die wichtigsten Feierlichkeiten der Yorùbá genauer zu betrachten, um etwaige Parallelen zu zeitgenössischem Theater in Nigeria ziehen zu können. Nicht nur gilt in der theaterwissenschaftlichen Forschung Nigerias der Umstand gesichert, das Maskentheater sei als früheste Form aus solch einer Zeremonie entwachsen, auch können heute noch zahlreiche Traditionen im Theater festgestellt werden, die sich auf jene Feierlichkeit beziehen. Gemeint ist hiermit das *Egúngún*¹⁵⁰.

Joachim Fiebach konstatiert 2002 die enorme Wichtigkeit dieser Feier innerhalb der Gesellschaft. So schreibt er: „The Egungun activities manifested and rendered efficacious fundamental tenets of the Yoruba worldview. Their performances have been essential factors in construction the very realities of Yoruba society.”¹⁵¹ Es findet hier eine Verwischung der in Europa so vehement propagierten Grenze von Ritual und professionellem Theater statt. Illusionen werden Realität und weisen eine unbekannte Welt, zumindest für die Dauer der Veranstaltung, aus.¹⁵² Daher soll nun im folgenden Verlauf detailliert auf diese Festivität eingegangen und ein Versuch gemacht werden, die Etymologie des Terminus *Egúngún* zu klären.

3.2. *Egúngún*. Das Fest der Toten

In der Kultur der Yorùbá ist das Fest, die Aufführung oder auch das Zeremoniell, ein

¹⁴⁸ Vgl.: Adedeji, Joel, „Traditional Yoruba Theater“, S. 60.

¹⁴⁹ Owomoyela, Oyekan, „Folklore and Yoruba Theater“, S. 127.

¹⁵⁰ Der Begriff wird in der Literatur auf verschiedener Weise geschrieben. Die hier favorisierte Schreibweise ist jene von P. R. McKenzie.

¹⁵¹ Fiebach, Joachim, „From Oral Traditions to Televised 'Realities'“, *SubStance* 31/2/3, Special Issue: Theatricality 2002, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3685476>, Zugriff am: 03.01.2015, S.27.

¹⁵² Vgl.: Fiebach, ebda.

wichtiger Bestandteil der religiösen Ausübung. Es vergeht fast kein Monat, in dem nicht im kleinen oder auch großen Rahmen ein Jahrestag begangen, einem Òrìṣà oder dem Königshaus gehuldigt wird. Es ist oft die Schnittstelle, bei der alltägliches Leben mit der Religion in Verbindung tritt, wo die Geisterwelt mit der realen kollidiert und die Bevölkerung ihrem Glauben Ausdruck verleiht.

Wie wir schon gesehen haben, ist die Logik, das Verständnis von so fundamentalen Dingen wie etwa dem Schicksal oder das Verhältnis zum Tod ein ganz anderes, als das der Europäer. Wie gestaltet sich nun das Zeremoniell bei den Yorùbá? Gibt es markante Unterschiede zu uns bekannten Riten oder kann man, ganz nach dem belgischen Ethnologen Arnold van Gennep, der 1909 eine globale Tendenz in Übergangsriten innerhalb nicht industrialisierter Völker feststellte, auch die Yorùbá in den Reigen der *rites de passage* einfügen? Dazu soll hier nun genauer auf das jährliche Fest *Egúngún* eingegangen werden, welches einerseits ein, meist in den Monaten Mai bis Juni, jährlich abgehaltenes Dankesfest ist, aber auch zu Begräbnisfeierlichkeiten stattfinden kann.

Im Prinzip dient diese Feierlichkeit dazu, der Verstorbenen zu gedenken, in erster Linie den Eltern. *Egúngún* oder auch *Egún* sind ebenso Menschen, welche die selbe Größe und Figur der Toten haben, ja sogar ihre Kleidung, welche sie bei ihrem Begräbnis an hatten, tragen. Sie haben in der Gemeinschaft ein hohes Ansehen und besitzen eine Sonderstellung. So muss auch ein verkleideter Junge mit dem gleichen Respekt von seinen Eltern behandelt werden wie Erwachsene. Im Gegenzug verspricht er der Familie Schenkungen von diversen Gaben.¹⁵³

Außerdem ist es verpönt, ein *Egúngún* Kleid in der Öffentlichkeit zu berühren oder daran vorüber zu gehen, ohne den Kopf zu bedecken. Die Verkleideten selbst sind von Kopf bis Fuß in bunte Kleider gehüllt, alle Extremitäten sind verdeckt, als ob sie gar keine Füße und Arme besäßen und ihr Haupt ist zur Gänze maskiert. Das Kleid hat verschiedenste Farben und es sind viele Federn von diversen Vögeln sowie Felle verschiedenster Tiere mit eingearbeitet. Die *Egún* sprechen mit unnatürlich hoher Stimme, da dies ein Versuch darstellen soll, die Affenart namens *Ijimere* zu imitieren. Diese Primaten werden als höhere Lebewesen angesehen, die den aufrechten Gang beherrschen, und gute Ärzte sind. Auf Grund von magischen Heilkräften dienen sie oft als Inspirationsquelle und Orakel für Medizinmänner.¹⁵⁴ Im Bildanhang findet sich unter der *Abbildung 4* ein aktuelles Beispiel solch eines Kostüms.

¹⁵³ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 29.

¹⁵⁴ Vgl.: Johnson, ebda.

Im Laufe der Geschichte entwickelte sich das Egúngún Dankfest zu einer nationalen religiösen Institution und die alljährlichen Veranstaltungen wurden größer und größer. Die Mysterien, welche damit in Verbindung stehen, bleiben im Dunkeln, dennoch werden oft kleine Buben in dem Alter von fünf bis sechs Jahren initiiert. Ein Faktum ist auch, dass bis dato keine Frau in die Geheimnisse des Todes und des Schmerzes von Egúngún eingeführt wurde.¹⁵⁵

Wie machtvoll solch ein Egúngún sein kann, beschreibt eine lebhaft erzählte Geschichte des Katechisten W. S. Ellen, der im Mai 1870 über einen Zwischenfall in Oke Kúdetí, Ìbàdàn schreibt. So soll ein *Éégún* (sic) im betrunkenen Zustand die Straße entlang getorkelt sein. Er erschreckte mit voller Absicht das Pferd Ellens mit Hilfe der Glocken, welche an seinem Kostüm angebracht waren. Das Pferd scheute und warf den Theologen ab, glücklicherweise ohne ihm dabei zu schaden. Da der *Éégún* nicht von ihm ablassen wollte, begab sich der Geschädigte zu dem *Alágbà* (Anm.: Hohepriester) des Dorfes und erzählte ihm die Geschichte. Die Priester, welche dort anwesend waren, insistierten daraufhin, diesen Vorfall nicht den politischen Oberhäuptern zu berichten und flehten den Betroffenen auf Knien an, nichts zu verraten.¹⁵⁶

Was normalerweise ein unverzeihliches Verbrechen gewesen wäre, wird hier zu einer Marginalität herunter gespielt und bewusst den Herrschern verschwiegen. Es zeigt die Ehrfurcht, selbst von gesellschaftlich hoch gestellten Priestern, vor den personifizierten Gottheiten, welche in dem Zeitraum dieser Festivität unter den Lebenden wandeln.

3.2.1. Die Dramaturgie der Zeremonie

Der Hohepriester der Egúngún wird auch *Alágbà* bezeichnet, er trägt die höchsten Würden dieser Vereinigung. Dies bedeutet, dass sein Haus als Lagerstätte für all die Masken und Kleider dient und auch dort die Opfergaben, welche vorrangig von Frauen erbracht, hin getragen werden. Sein direkter Vertreter ist *Aláran* und danach kommt der *Eṣorun*. Die nächste Stufe darunter wird von den *Akẹ̀rẹ̀* besetzt. Sie sind jedoch höher gestellt als alle Egúngún unter der Maske und werden daher als die Väter der Egúngún gesehen.¹⁵⁷ Der aller höchste Würdenträger im gesamten Yorùbá Land ist jedoch der *Alapini*, einer von sieben noblen Männern, die in *Ọ̀yọ́* residieren. Er darf sogar im königlichen Viertel der Stadt wohnen

¹⁵⁵ Vgl.: Johnson, ebda.

¹⁵⁶ Vgl.: McKenzie, Peter, *Hail Orisha! A phenomenology of a West African Religion in the Mid-Nineteenth Century*, Niederlande: Koninklijke Brill NV 1997, S. 85ff.

¹⁵⁷ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 29.

und alle Vorteile der Eunuchen des Königs ebenso genießen. Es kann nur einen *Alapini* zur selben Zeit geben, er wird auch in einem strengen Ritual nachgewählt.¹⁵⁸

Egúngún werden in der Regel mit einem Kuchen Namens *Qlele*, bestehend aus Bohnen und Palmöl, gehuldigt. Dieser wird im Februar gebacken, da im Jänner die Bohnenernte abgeschlossen ist. Das Fest selbst wird in den Monaten Mai oder Juni abgehalten und dauert nur acht oder neun Tage, dennoch kann man drei Wochen oder ein Monat später noch Egúngún im öffentlichen Raum beobachten. Speziell für Männer ist es ein wahrer Festschmaus, da die weibliche Bevölkerung dazu angehalten wird, für ihre Verstorbenen reichlich zu kochen und im Hause des Alâgbà den Würdenträgern zu schenken. Ebenso werden Tieropfer zu jener Zeit des Jahres erbracht, auch um die Götter milde zu stimmen, den Frauen ihre Bitten zu erfüllen und den Ahnen Respekt zu zollen. Diese Feierlichkeit ist derart hoch angesehen, dass Außenstehende es mit dem christlichen Weihnachten oder Ostern vergleichen. So ist es die Zeit im Jahr, wo Verwandte sich wieder vereinigen, die Stadt ihre Straßen repariert, alles von Müll säubert und die Bewohner sich in ihrem Feiertagsgewand zeigen.¹⁵⁹

Die Yorubá glauben an eine höhere Sphäre, in die man aufsteigen kann. Es könnte also diese regelmäßige Wiederkehr der Toten als symbolhafte Wiederauferstehung dienen und den Menschen Einblick in die höheren Ebenen der Òrìṣà zeigen. Die Feierlichkeit selbst findet normalerweise am Vorabend des Beginns der Woche statt und wird von einer Nachtwache namens *Ikunle* vollzogen. Dabei knien die Wächter die ganze Nacht lang im Gehölz, welches im Vorfeld für die Huldigung von Egúngún präpariert wurde und rufen die verstorbenen Eltern an, ihnen zu helfen. Das Blut von Hühnern und anderen Nutztieren wird ebenso auf die Gräber der Ahnen geschüttet. Am Morgen des Festes formen alle beteiligten Egúngún und Alâgbà, wie auch niedrigere Priester eine Prozession, welche bis zu der Residenz des Königs feierlich schreitet. Dort erweist der König ihnen seine Ehre und sie segnen im Gegenzug auch ihn und seine Gefolgschaft. Nach etwa drei Stunden von tanzen, singen und dem Spielen besonderer zeremonieller Musik, schreiten sie dann weiter und segnen die ganze Stadt. Danach wird das Egúngún Fest für acht oder neun Tage abgehalten, wobei noch einmal ein Zusammentreffen bei den Alâgbà der Stadt stattfindet. Beendet wird diese Feierlichkeit mit Spielen, Sportveranstaltungen und einer Darbietung von magischen Tricks.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Vgl.: Johnson, S. 30.

¹⁵⁹ Vgl.: Johnson, ebda.

¹⁶⁰ Vgl.: Johnson, ebda.

Es wird auch von mehreren Autoren beschrieben, dass diese Zeremonie einer Jahreswende gleich kommt. Zum Beispiel berichtet im Juni 1856 der englische Katechist George Meakin, welcher sich zu jener Zeit in Òyó befand, von Feierlichkeiten, die eine Woche anhielten. Es gab reichlich Essen für Jedermann und über 200 Tänzer, die auf dem Marktplatz täglich tanzten, um das neue Jahr des *Egungun* (sic) zu feiern. Auch Reverent Samuel Johnson berichtet von einer Gedenknacht in Ìbàdàn, die in das neue Jahr von Egúngún einführen soll. Er vermutet weiter, dass in dieser Region vielleicht sogar mehrere Jahreswenden gefeiert werden, auf Grund der speziellen Òrìṣà-Kulte, die in Ìbàdàn tätig waren.¹⁶¹

Samuel Johnson war nicht der erste Autor, welcher über das Fest schrieb. Es sind eine Vielzahl an Berichten vorhanden, glücklicherweise oftmals von Menschen vor Ort und aus erster Hand verfasst. Man kann schnell erkennen, dass die Beschreibungen, ja sogar das Datum des Egúngún Festes selbst, oft abweichen. Thomas King, seines Zeichens ebenso Pastor, verfasste einige Jahre früher ein schriftliches Zeugnis der jährlichen Feierlichkeit. Interessanterweise müsste das Fest aber Ende Dezember statt gefunden haben.¹⁶² Ebenso ist keine einheitliche Schreibweise überliefert. So schreibt Johnson über das *Egugun* Fest, andere Autoren wie etwa Daniel Olubi, ein dem Stamm der *Egba* zugehöriger konvertierte Reverent, schreibt im Juni 1868 über das neuntägige *Egungun* Festival, welches auch danach noch gefeiert wurde. McKenzie, dessen Schreibweise hier adaptiert wurde, berichtet über das Egúngún Fest.

3.2.2. Ein Begriff - mehrere Konnotationen

Bei den Nachforschungen stößt man jedoch auch auf eine andere Bedeutung des Begriffs *Egugun* oder auch Egúngún. Es bezeichnet nicht nur den Fleisch gewordenen Toten, der nun hoch geachtet auf den Straßen der Dörfer umher wandelt, oder das alljährliche Fest, welches über mehr als eine Woche lang abgehalten wird.

Richard Francis Burton, ein englischer Offizier und Entdecker, schreibt etwa, in der 1863 publizierten Monografie *Abeokuta and the Cameroon Mountains*, über verschiedene Klassen von Gottheiten, welche man überall in Abeokuta, einer Stadt im heutigen Bundesstaat Ogun, Nigeria antrifft. So widmet er sich auch kurz der von ihm benannten dritten Klasse von Göttern: „We now proceed to a third class of deities, which distinctly shows the power of religion as a substitute for police or gendarmerie amongst a barbarous people. The two

¹⁶¹ Vgl.: McKenzie, Peter, *Hail Orisha!*, S. 155.

¹⁶² Vgl.: McKenzie, S. 170.

principal persons- if they can so be called- are Egugun and Oro.“¹⁶³ Burton führt weiter an, dass der Begriff *Egugun* wörtlich Knochen meint und von den Europäern auch oft *Aku devil* genannt wird. In Lagos ist er zwar bekannt, er hat jedoch in den nördlichen Teilen Nigerias bei weitem mehr Einfluss und Macht auf das gemeine Volk. Weiters führt er ein dort weit verbreitetes Sprichwort an: „`Egugun sha'au- `Egugun chop you!’“¹⁶⁴ Auf Deutsch übersetzt heißt es soviel wie: „Der Teufel wird dich holen.“¹⁶⁵

Jean Ziegler beschreibt einen anderen Gründungsmythos, der im Yorùbáland weit verbreitet ist. So soll in ferner Vergangenheit der Tod und seine Gefolgschaft regelmäßig den Markt *Ojaifé* in der Stadt Ifé (sic) heimgesucht haben. Jedes Mal nahm er dabei so viele Menschen mit in das Verderben, wie er nur mit seinen Stöcken erreichen konnte. Die Orixá (sic) vermochten nicht gegen das Unheil anzukämpfen, also versprach ein Bürger namens *Ameiyegun*, das Volk zu retten. Er bekleidete sich mit bunten Gewändern, welche seine Hände bis zu den Fingerspitzen bedeckten und die Füße bis zu den Zehen. Wenn er mit einem Gliedmaßen in die Verkleidung schlüpfte, sagte er den Schaulustigen: „Seht her, kommt und seht [...] das wohlgehütete Geheimnis!“¹⁶⁶ Dies tat er solange, bis er komplett eingehüllt war und auch das Gesicht mit Stoff verdeckt war. Am nächsten Morgen versteckte er sich im Wurzelwerk eines riesigen Baumes am Ojaifémarkt und wartete auf den Tod. Dieser kam auch und riss wieder wahllos alle Leute, die er mit seinem Stock erwischte, in den Tod. Plötzlich kam Ameiyegun mit seinen Helfern aus den Verstecken und schreckte den Tod mit unmenschlichen Kehllauten. Der Tod rannte entsetzt davon, Ameiyegun griff nach den Stöcken des Todes und verfolgte diesen. In der selben Weise der personifizierte Tod immer die Besucher des Marktes in das Verderben schickte, schlug auch der Held ihm mit dem Stock auf den Kopf, wobei er und all seine Gefolgsleute fielen. Seit diesem Zeitpunkt meidet der Tod und seine Helfer den Marktplatz von Ifé.¹⁶⁷

Ameiyegun und all seine Nachfolger sind seither Würdenträger in der yorùbischen Gesellschaft und werden zu Rate gezogen, wenn es um Probleme geht, bei denen die Òrìṣà nicht weiterhelfen können. *Egun* kann demnach eine einfache Abwandlung des ursprünglichen Namens *Ameiyegun* sein und ist seitdem eine hohe Auszeichnung, die nicht

¹⁶³ Burton, Richard Francis, *Abeokuta and the Camaroons Mountains: An Exploration*, New York: Cambridge University Press 2011; (Orig. 1863), S. 194.

¹⁶⁴ Burton, S.195.

¹⁶⁵ Vgl.: Burton, ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

¹⁶⁶ Ziegler, Jean, *Die Lebenden und der Tod*, Salzburg: Ecowin Verlag 2011, S. 205.

¹⁶⁷ Vgl.: Ziegler, S. 206.

jedem gebührt.¹⁶⁸

Was steckt nun hinter diesem Gründungsmythos der Totengeister von *Egun*? Hat es eine mystische Bedeutung, die nicht offensichtlich ist? Jean Ziegler führt in der 2011 erschienenen Monografie an, dass der Platz des Geschehens, also der Markt von Ifé, mehr als nur ein Ort ist. Bei dem Volk der Yorùbá stellt er nicht nur eine Plattform von wirtschaftlichem und informativen Austausch dar, vielmehr ist er Schauplatz vieler wichtiger Entscheidungen, „[...] er stellt eine zeitliche Struktur dar, ein entscheidendes Datum im Kalender, [...]“¹⁶⁹ und ein Mechanismus der politischen Konfliktlösung. Das heißt soviel wie, ohne Markt ist ein Yorùbádorf dem Tod geweiht und genau dieser versucht sich durch ein brutales Gemetzel den heiligen Ort zu erobern. Der Markttag als Zeiteinheit wird auch in dem zeitgenössischem *Yorùbá Popular Theater*, ein Begriff für modernes Bühnentheater, erwähnt. Karin Barber führt 1994 in der Beschreibung des Bühnenstückes *Kúyè* an: „'The next market day': [...] Since the day when this scene takes place is a market day, and the Yorùbá have a four-day market cycle, four days' time means the next market.“¹⁷⁰

Der Held Ameiyegun wendet also das Blatt durch sein bloßes, erschreckendes Auftreten und schlägt den Tod mit seinen eigenen Waffen. Man kann feststellen, dass es an jenem Tag den Menschen gelungen ist, nicht nur den Tod greifbar zu machen, ihm seinen Schrecken zu nehmen, sondern auch ihn in die Welt der Lebenden zu integrieren. Es ist jedoch evident, dass der Umkehrschluss genau so vollzogen wurde. All diese bunten Gewänder und Masken tragen nun die Aura des Todes an sich. Daher gilt es als absolutes Tabu, diese zu berühren, da es zu psychosomatischen Schäden und Krankheiten führen kann. Ebenso werden die Totenstöcke nun als Lebensstöcke gehandhabt und dienen dazu, die Lebenden zu verteidigen.¹⁷¹

Jean Ziegler fasst drei funktionale Aspekte des *Eguns* in der Gesellschaft der Yorùbá zusammen. Zum einen gibt es die *kognitive Funktion*, welche die mediale Verbindung der Ahnen mit ihren direkten Nachkommen darstellt. Eine *politische Funktion*, da plötzlich verstorbene Herrscher durch ein Ritual namens *Axexe* noch einmal zu ihren Dienern sprechen und letzte Ratschläge erteilen können. Die dritte und vielleicht wichtigste Funktion ist die *therapeutische*. Ein Kranker sucht Heil bei den Totenpriestern, wenn die Òrìṣà versagt

¹⁶⁸ Vgl.: Ziegler, ebda.

¹⁶⁹ Ziegler, S. 236.

¹⁷⁰ Barber, Karin/ Báyo Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjòbí Company*, S. 261.

¹⁷¹ Vgl.: Barber, S. 235ff.

haben.¹⁷²

Genau diese Aspekte kann man nun in den fragmenthaften Berichten der verschiedenen Katechisten und Klerikern wiedererkennen. Über Jahrhunderte scheint also dieses Ritual, den direkten Vorfahren auf dieser Weise zu huldigen, nicht verändert worden zu sein. Interessant ist auch, dass Berichte von weiblichen *Egun* nicht vorhanden sind. Es ist quasi eine reine Männerdomäne und vielleicht auch der Grund, warum vorrangig Frauen die Opfergaben an den *Egun* erbringen müssen.

Man kann annehmen, dass dieses Fest als *rites de passage* fungiert. Es soll durch Trennung vom Alltag und dem Anbeten der Verstorbenen während der Schwellenphase ein neuer Jahreszyklus im Bezug auf Anbau von Nutzpflanzen begonnen werden. Durch die Opfer während der Nachtwache soll die positive Unterstützung durch die Ahnen gesichert werden. Geistliche und weltliche Macht erweist sich die Ehre und signalisiert damit den Beginn eines weiteren friedlichen Jahres. Die Stadt und deren Bewohner wird in Form einer Prozession in spiritueller Hinsicht gereinigt. Das anschließende ausgelassene Feiern könnte den Erfolg der Transformation signalisieren und findet seinen fulminanten Abschluss in den Feierlichkeiten am Ende des zeremoniellen Rahmens. Wie Adedeji formuliert, gewinnt der theatrale Teil des abschließenden Festes immer mehr an Priorität und kann somit als einer der wichtigen Wegbereiter für die Theaterkultur in Nigeria gelten.¹⁷³

Fiebach führt an, der *egungun* (sic) verdeckt den kompletten Körper um die Fleischlichkeit zu kaschieren. Er gilt als Ehrfurcht erbietende göttliche Kraft, die dennoch komischen Charakter hat. So macht er sogar, wenn er während eines Begräbnisses tanzt, diverse Späße, wie R. E. Dennett 1910 berichtet. So kam er an sein Zelt und nötigte den Forscher, ihn zu preisen und ihm Schenkungen zu machen, da er ja vom Himmel herabgestiegen wäre; also in Bezug auf das Christentum eine Analogie zu Jesus darstellt. Man kann auch die extreme Flexibilität dieser Tradition erkennen, indem neue Einflüsse mit sofortiger Wirkung mit eingebunden werden. So trug dieser *Egúngún* etwa europäische Hosen und integrierte den christlichen Glauben in seine Darstellung. Dies könnte ein Grund sein, warum diese Offenheit des afrikanischen Wandertheaters so prominent vorhanden ist. Nicht nur werden andere Glaubensvorstellungen integriert, auch neue Medien wie Fernsehen oder Videoproduktionen assimiliert.¹⁷⁴ Sicherlich kann es auch als Inspiration für andere kulturelle

¹⁷² Vgl.: Barber, S. 235.

¹⁷³ Vgl.: Adedeji, Joel A., „The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre“, *Cahiers d'Études Africaines* 12/46, 1972, jstor, <http://www.jstor.org/stable/4391149>, Zugriff am: 18.11.2014, S. 256.

¹⁷⁴ Fiebach, Joachim, „Dimensions of Theatricality in Africa“, *Research in African Literatures* 30/4, 1999, Project Muse, <https://muse.jhu.edu/login?>

Praktiken, Geschichten, Mythen und Erzählungen dienen, welche in Theaterstücken oder Darstellungen aufgearbeitet werden und die diesem Sujet von Heldenmythos, Wiederauferstehung und Heilbringung für die Gemeinschaft, vergleichbar sind.

3.3. Sàngó: Die ambivalente Konstruktion eines Helden

Ein weiteres Beispiel eines religiösen Rituals der Yorùbá ist der nigerianisch verbreitete Sàngó Kult. Er stellt nicht nur eine Form von Gotteshuldigung dar, vielmehr ist Sàngó eine Reminiszenz einer historischen Persönlichkeit, welche in den Status eines Òrìṣà aufgestiegen ist. Der divergente Mythos spiegelt sich in der noch heute bestehenden Ausübung des Kultes wieder, der solch eine populäre Wirkung auf die Yorùbá hat, dass er auf beiden Seiten des Atlantiks eine zahlreiche Anhängerschaft hat.

Wer die historische Figur Sàngó nun wirklich war, ist im Dunkel der Vergangenheit und sich verschiebenden oralen Tradierung von mystischen Stoffen verloren gegangen, dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Erzählungen dingfest machen. Diedre L. Badejo schreibt in dem Buch *Sàngó in Africa and the African Diaspora*, welches 2009 erschienen ist: "According to oral traditions, Sàngó was the son of Òrányàn, a son or grandson of Odùduwà, and of Yemoja, a Nupe princess and daughter of Elé'npe, a powerful chieftain north of the Niger river bend."¹⁷⁵ Weiters führt sie an, dass Sàngó im Nupeland aufwuchs, um dann in das Land seiner Väter zurück zu kehren und sich im Krieg große Ehre verdiente. Dies führte zu seiner Inthronisation im alten Königreich Òyó. Sein Verdienst war es, die nördlichen mit den südlichen Regionen der Yorùbá zu vereinen und zu einer großen militärischen Einheit zu verbinden.¹⁷⁶

Reverent Johnson ist hier etwas expliziter: „Sango (sic) was the fourth King of the Yorubas, and was deified by his friends after his death. Sango ruled over all the Yorubas including Benin, the Popos and Dahomey, for the worship of him has continued in all these countries to this day.“¹⁷⁷ Er schreibt weiter, dass er als Tyrann diesen militärischen Kraftakt verwirklichen konnte und auf Grund seiner Härte von seinem Volk vom Thron und aus dem Land verstoßen wurde. Da auch seine geliebte Frau Oya ihm den Rücken kehrte, begann er an

[auth=0&type=summary&url=/journals/research_in_african_literatures/v030/30.4fiebach.html](http://journals/research_in_african_literatures/v030/30.4fiebach.html), Zugriff am: 04.01.2015, S. 197ff.

¹⁷⁵ Tishken, Joel E./ Tóyìn Fál olá, Akínyemí, Akíntúndé, *Sàngó. In Africa and the African Diaspora*, Bloomington: Indiana University Press 2009, S. 116.

¹⁷⁶ Vgl.: Tishken, S. 116ff.

¹⁷⁷ Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 34.

einem Ort namens *Koso* Selbstmord. Die Gefolgschaft, die dem Herrscher auch nach seiner Verbannung treu geblieben ist, konnte diesen unehrenhaften Tod nicht hinnehmen und versuchte, seinen Selbstmord zu verschleiern. Leider sickerte die Wahrheit durch und schon bald machten sich die Menschen in allen Teilen des Königreichs lustig über das ehemalige Oberhaupt. Erbst von der Dummheit der Leute und getrieben von Rache lernten die Anhänger von *Sàngó* die Kunst der Zauberei, sowie das Beschwören von Blitzen über den Häusern ihrer Gegner. Als sie in *Òyó* wieder einzogen, übersäten sie die Feinde von *Sàngó* mit schwarzer Magie und ehrten den Namen des früheren Königs durch ihre Rache. Seit diesem Tage huldigten sie *Sàngó* als Gott des Donners und des Blitzes und wurden zu den Anwälten und Priestern von ihm. Sein tragisches Ende wurde zu einem Sprichwort, seine Geschichte zu einem oft erzählten Mythos, der selbst im zeitgenössischen nigerianischen Theater wieder zu finden ist.¹⁷⁸

Qba kò so heißt eigentlich soviel wie *der König von Koso*, seine semantische Bedeutung jedoch ist eng mit dem tragischen Heldenepos von *Sàngó* verbunden. Somit versteht man heute unter diesem Ausspruch eher *Der König erhängte sich nicht* als Affirmation des vertuschten Selbstmordes. Es ist die Phrase, welche am häufigsten in Bezug auf die Huldigung von *Sàngó* verwendet wird und drückt die Überzeugung aus, dass *Sàngó* sich nicht erhängte, sondern durch seine Taten heilig wurde und in den Himmel aufstieg. Es reflektiert aber auch das angespannte Verhältnis zwischen *Sàngó*, dem tyrannischen Herrscher und gescheiterten König und dem vergötterten Held und aufgestiegenen *Òrìṣà*. Symbolhaft gesprochen wird dadurch das multiple Sein des Helden verdeutlicht, quasi seine Vielzahl an Gesichtern manifestiert.¹⁷⁹

Weiterführend kann der Mythos von *Sàngó* als Parabel einer ganzen Periode in der Geschichte des Königreichs *Òyó* stehen. J. Lorand Matory konstatiert, in dem 2005 publizierten Buch *Sex and the Empire that is No More*:

“The extant iconography of the Sango cult reflects various conceptual dimensions of pre-nineteenth-century Oyo political practice, whose material details, [...] are often found in the interstices of nonindigenous narrative and explanatory frameworks. In particular, the social and symbolic role of women in contemporary Sango- worship enlightens us to the historical character- including the limits- of women's and wives' participation in Oyo royal administration.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Vgl.: Johnson, ebda.

¹⁷⁹ Vgl.: Tishken, Joel E./ Tóyìn Fál ọlá, Akínyemí, Akíntúndé, *Sàngó*. In *Africa and the African Diaspora*, S. 14.

¹⁸⁰ Matory, James L., *Sex, and the empire that is no more. Gender and the Politics of Metaphor in Oyo Yoruba Religion*, Hg. v. Berghan Books, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. 13.

Hier wird das Verhältnis von Sàngó zu seiner Frau noch einmal aufgegriffen und das politische Werkzeug der Heirat in die Analyse mit einbezogen. Auch die Stellung der Frau innerhalb des Herrscherhauses wird thematisiert. Im Mythos wendet sich Qya, die älteste und am meisten geliebte Frau von Sàngó, auf Grund seiner Tyrannei, von der Stadt Òyó und ihrem Mann ab. Als sie vom Selbstmord Sàngós hört, folgt sie ihm jedoch in den Freitod und wird dadurch ebenso heilig. Seit diesem Tage trägt der Fluss Niger auch den Namen *Odo Qya*. Natürlich erlangten beide göttliche Kräfte, so wurde Sàngó zu dem Gott des Blitzes und Donners und Qya zur Göttin des Tornados und Gewitters, was ihren Missmut zum Ausdruck bringen soll.¹⁸¹

3.3.1. Auswirkung des Sàngó Kultes auf das profane Leben

Da die Menschen von Grund auf abergläubisch sind und oft die Phänomene, die sie umgeben nicht immer naturwissenschaftlich erklären können, werden tendenziell übernatürliche Kräfte dafür verantwortlich gemacht. So geschah es auch mit Sàngó, der ähnlich Zeus die Macht besitzen soll, Blitze zu werfen. In der Region des heutigen Nigerias ist dies eine immanent vorhandene Gefahr, da hier im Verhältnis zu anderen Gebieten der Erde extrem häufig Gewitter mit ungewöhnlich vielen Blitzeinschlägen niedergehen und dementsprechend oft Häuser und ganze Dörfer Schaden nehmen.¹⁸²

Für die Yorùbá stellt dieses Unglück ein wichtiges spirituelles Ereignis dar, da Sàngó vom Himmel herabgestiegen ist und direkt in das Leben der Gläubigen eingegriffen hat. Es wurden daher noch zur Zeit von Reverent Johnson, also um 1900, religiöse Zeremonien abgehalten, wenn ein Haus vom Blitz getroffen wurde. Die Bewohner dürfen nur in Marktständen oder Schmiedewerkstätten schlafen, bis der sogenannte Donnerkeil ausgegraben und rituell entfernt wurde. Eine Girlande von Palmblättern wird als Warnung beim Eingang des Hauses aufgehängt und nur Sàngó Priestern ist der Eintritt erlaubt. Ein Wachposten achtet darauf, dass kein Fremder den nun heiligen Grund betritt, bis der Gott besänftigt wurde. Alle Oberhäupter des Dorfes und der umliegenden Gemeinden sind angehalten beim Wiederaufbau zu helfen. Der König selbst kommt zu dem Ort des Geschehens, um Sàngó Respekt zu zollen. Dabei bekommt er elf „Köpfe von

¹⁸¹ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 36.

¹⁸² Vgl.: Tishken, Joel E./ Tóyìn Fál olá, Akínyemí, Akintúndé, *Sàngó. In Africa and the African Diaspora*, S.81.

Muschelschalen“¹⁸³ (Anm.: extrem wertvolle Requisite), eine Ziege und einen Sklaven. Trifft es einen armen Haushalt, so wird ein Familienangehöriger festgenommen, der nur durch eine hohe Summe freigekauft werden kann. Wurden dann alle Wertgegenstände an die Priester gegeben, kann die Zeremonie beginnen.¹⁸⁴

Diese wird dann wie folgt abgehalten: Die Priester reinigen sich selbst mit einer Schüssel Wasser, in der *Tete etipoñola* (Anm.: Grünzeug), immergrünes *Odudun* und *Peregun* zerstampft wurde, bevor sie das Haus betreten. Einer der Kleriker sucht mit Hilfe eines eisernen Instruments (Anm.: Wünschelrute) den Donnerkeil, der zuvor von Kollegen zum Schein vergraben wurde. Natürlich finden sie diesen scharfen Stein und graben ihn mit höchster Vorsicht aus. Als abschließendes Ritual muss ein Sohn als Novize dem *Sàngó* Kult beitreten, damit das Haus wieder aufgebaut werden darf.¹⁸⁵ Offensichtlich bedeutet also dieses Unglück weit mehr als nur ein zerstörtes Haus. Die gesamte Familie muss den Oberhäuptern und Priestern Opfergaben aushändigen und sich noch in ihren Dienst stellen. Man kann es also nachvollziehen, wenn Menschen den Angehörigen des *Sàngó* Kultes mit Angst und Abscheu entgentreten.

Ob dies noch heute so praktiziert wird, lässt sich nicht vollends klären, dieser Bericht stammt in jedem Fall von Reverent Johnson, welcher die Abhandlung noch im auslaufenden 19. Jahrhundert fertig stellte. Es muss auch wieder darauf hingewiesen werden, dass hier eine gewisse Ablehnung der heidnischen Rituale bemerkbar ist und daher eventuell auch die Berichterstattung negativ beeinflusst ist.

3.4. Nigeria - Heimat glorreicher Helden?

Sàngó ist in gewisser Weise ein perfektes Beispiel für die Konstruktion eines Helden in der nigerianischen Literatur und kann daher auch als Sinnbild für viele Protagonisten in den epischen Stoffen Nigerias gelten. So endet sein Leben zwar tragisch, dennoch überstrahlt sein Schaffen zu Lebzeiten den unehrenhaften Tod. Dieses Sujet der weißen Weste scheint sich durch die gesamte Geschichte Nigerias zu ziehen. Toyin Falola schreibt etwa in seinem Essay *Yoruba Writers and the Construction of Heroes*, der 1997 erschienen ist: „There is an

¹⁸³ Vgl.: Tishken, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

¹⁸⁴ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 35.

¹⁸⁵ Vgl.: Johnson, ebda.

obsession to glorify the hero. Biographies, autobiographies, and literary writings on Yoruba heroes are weak on assessment and lavish on praise, and inevitably tend to exaggerate accomplishments. It is as if the hero must have no fault or that the faults must not be narrated, [...].¹⁸⁶

Es durchzieht dieses romantische Bild eines Helden noch heute die zeitgenössische Geschichtsauffassung. Chief Awolowo, der als Premierminister von West-Nigeria etliche Neuerungen vollzog, wie freie Schulbildung, wurde ebenso in den Reigen der nationalen Helden gestellt und seine Statue sieht der von Odùduwà, dem mystischen Gründer der Nation, zum Verwechseln ähnlich. Es ist also evident, dass sowohl im populären als auch intellektuellen Diskurs ein massenkompatibler Held gesucht und konstruiert wird.¹⁸⁷ Dabei hebt Falola drei Kategorien von Helden hervor. Zunächst gibt es die Mythischen, wie etwa Odùduwà, Orań yàn oder Sàngó, die als Gründer von Dynastien und Stadtstaaten fungieren. Deren wahre Identität ist nicht zur Gänze geklärt, auch nicht ob und wann sie tätig waren. Mit ihnen sind auch immer magische Eigenschaften und mystische Kräfte verbunden. Sàngó, Èsù oder Obàtálá waren alle ursprünglich menschlicher Herkunft, erlangten aber durch ihre Taten göttlichen Status und dienen noch heute als zentrale Charaktere in den *Yorùbá Folk Operas*.¹⁸⁸ Die zweite Gruppe sind historische Figuren, meist aus dem neunzehnten Jahrhundert. Mit ihnen ist oft Krieg, Sklavenhandel und große Besitztümer verbunden. Auch der Kollaps vom alten Königreich Òyó, welcher in diese Zeit fällt, war Nährboden für die Entstehung dieser kriegstreibenden Helden.

Die dritte Kategorie sind die Protagonisten des zwanzigsten Jahrhunderts, welche das Produkt des Kolonialismus sowie Post-Kolonialismus sind. Dabei werden vor allem Missionare, Geschäftsmänner und Frauen, als auch führende Repräsentanten der Yorùbá genannt.¹⁸⁹ In der selben Weise, wie sich das Bild des Helden verschob, so drifteten auch die Ideale eines wahren Helden weg von Ehre, Großzügigkeit und Weisheit hin zu Besitztümern, Geld und Macht.

Schon Ulli Beier streicht hervor, dass die Yorùbá Religion eine äußerst komplexe und schwer verständliche ist, so auch ihre Literatur. Hier nennt er *Oríkì* und *Odu* als die zwei Genres,

¹⁸⁶ Falola, Toyin, „Yoruba Writers and the Construction of Heroes“, *History in Africa*, 24, 1997, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3172023>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 167.

¹⁸⁷ Vgl.: Falola, S. 157.

¹⁸⁸ Vgl.: Falola, S. 164.

¹⁸⁹ Vgl.: Falola, S. 165.

welche zur Konstruktion der *dramatis personae* oft als Inspiration dienen.¹⁹⁰ So gilt das Subgenre der *Orikì borokini*, welches übersetzt „lobpreisende Dichtkunst“ heißt, als das Gebiet, in dem sich am intensivsten die Literatur mit der Geschichte kreuzt und die nationalen Helden der alten Yorùbá als auch des heutigen Nigerias geschmiedet werden. Es wurde sogar soweit getrieben, dass diese literarische Gattung zur absoluten Selbstverherrlichung diverser autoritärer Persönlichkeiten umfunktioniert wurde. Falola führt etwa ein Zitat von Chief Adegoke Adelabu an, der während der Kolonialzeit als Held aus Ìbàdàn berühmt wurde: „I am an egoist. I am not ashamed of it. These gramophone recordings praising me are all in the plan for political power. They are played in thousands of houses and my name is constantly in the subconscious memory of those who hear them.“¹⁹¹

Ein weiterer Herrscher, Alhaji Adebisi Adelakun hatte sogar an der Spitze seiner Macht von 1978 bis 1983 permanent Lobsänger in seinem Haus stationiert, welche ihm huldigten. Man kann also eine Tendenz zur Selbsterhöhung und Vergöttlichung von großen Persönlichkeiten in der yorùbischen Gesellschaft wahrnehmen. Dieses Problem ist mit Sicherheit auch im Post-Kolonialismus sowie in der Zeit nach dem großen Ölboom, der in den 1970er Jahren stattfand, nicht kleiner geworden und muss in der kritischen Analyse von dramatischen Stoffen, Epen und Heldenerzählungen, wie die von Sàngó, mit einbezogen werden.

Wie ein Sprichwort sagt: „Die Geschichte wird von den Siegern geschrieben.“ Das tragische dabei ist, dass das gesamte Bild einer Gesellschaft somit zu einem hierarchischen degradiert wird, die Aktivität von einigen Wenigen spricht sozusagen für die Gesamtheit einer Bevölkerungsgruppe. Die erfolgreichen Alphetierchen stehen im Fokus. Der große Rest der Menschen wird zum Objekt der Manipulation. So ist in den Chroniken der Helden meist von Sklavenhändlern, ambitionierten und von Macht besessenen Persönlichkeiten die Rede. Bei den Königen stechen in der Regel nur die absolutistischen Feudalherrscher hervor, die zwar unter den kleinen Leuten ein bisschen Land verteilen, aber vor allem durch ihre Härte den Feinden gegenüber zu Ruhm gelangten.¹⁹² Diese Problematik sollte also im Hinterkopf behalten werden, wenn glorifizierende Berichte über den nicht existenten Selbstmord von Sàngó oder dem weisen Handeln des Politikers Awolowo berichtet werden. Oft ist nicht alles Gold was glänzt.

Eine Besonderheit der nigerianischen Literatur ist auf jeden Fall, dass auch die Fehler

¹⁹⁰ Vgl.: Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S. xii.

¹⁹¹ Falola, Toyin, „Yoruba Writers and the Construction of Heroes“, S. 169.

¹⁹² Vgl.: Falola, S. 170.

und Macken der Protagonisten als Stärke ausgegeben werden. So ist die Dramatik voll mit Beispielen, die dem Leben von *Sàngó* gleichen. Dies lässt sich vielleicht in den zwei Begriffen *Omoluwabi* (Anm.: gute Person) und *Gbajumo* (Anm.: berühmte Person) subsumieren. Es ist quasi selbstverständlich, dass eine reiche Person gleichzeitig generös sein und ihren Reichtum mit dem kleinen Volk teilen muss. Ebenso muss eine mächtige Persönlichkeit auch Ratschlägen folgen und von der Weisheit der Älteren profitieren. Dieses, in der Gesellschaft so stark verankerte Dogma, scheint auch noch in rezenter Zeit so wirkungsvoll zu sein, dass ein gegenläufiges Handeln oft leichter als Nichtigkeit abgetan wird, als dass ein objektiver Diskurs über einen etwaigen Machtmissbrauch stattfinden könnte.¹⁹³

Falola merkt zynisch an: „Kingship has been remarkably transformed to appropriate new elements: the modern king drives the best car, wears the most expensive clothes, and entertains the most bounteously.“¹⁹⁴

3.5. Das Ifá-Orakel

Ein weiteres spirituelles System, welches schon lang etabliert und von vielen religiösen Ablegern der Yorùbá adaptiert wurde, ist das Ifá-Orakel. Reverent Johnson führt an, dass es mehrere Theorien über die Entstehung dieser Institution gibt. Eine besagt, dass das Ifá-Orakel in der Spätperiode von König Onigbogi im Yorùbá-Land eingeführt wurde und seitdem als Institution weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt ist.¹⁹⁵

Eine andere Spekulation greift den Mythos von Setilu auf, einem blinder Seher, der dem Nupe-Land zugehörig war, angeblich zu der Zeit der islamischen Invasion. Die Eltern mussten sich entscheiden, ob sie das Kind töten oder verschonen sollten, um der gräulichen Invasion zu entkommen, und beschlossen schlussendlich, Setilu leben zu lassen. Das Kind erstaunte seit dem die Eltern immer mehr mit seinen hellseherischen Fähigkeiten, so konnte er schon mit fünf Jahren voraus sagen, wer als nächster Besucher mit welchem Objekt bei ihnen eintreffen würde. Im fortgeschrittenen Alter beschäftigte er sich zunehmend mit Magie und Medizin, wobei 16 kleine Steine ihm als Orakelsystem dienten. Auf Grund der Unterdrückung ihrer Religion durch den Islam wurde er genötigt, seine Heimatstadt zu verlassen und fand in

¹⁹³ Vgl.: Falola, S.167.

¹⁹⁴ Falola, S. 165.

¹⁹⁵ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. 32.

Ilé-Ifè einen angenehmen Ort für seine Kunst. Er konnte dort einige seiner Jünger in die Mysterien des Ifá-Orakels einführen und seine Institution avancierte zum wichtigsten Orakel für alle Stämme der Yorùbá.¹⁹⁶

Zwei weitere Versionen der Entstehung des Ifá Systems führt J.D. Clarke in seinem Artikel *Ifa Divination* an, welche in der Provinz Ilorin gesammelt wurden. Die erste ist eine rein mythologische Erzählung, in der Götter für die Entstehung verantwortlich gemacht werden. Als zweite Ursprungstheorie erwähnt Clarke 1939 eine konkrete historische Persönlichkeit namens Ifá, ein Mediziner, der in Ifè geboren wurde. Er machte sich dort einen Namen als Wahrsager und gründete auf Grund seines großen Erfolges 20 Meilen südöstlich von der heutigen Stadt *Ilesha* einen Ort namens *Ipetu*. Hunderte von Anhängern wollten von ihm in die Kunst der Wahrsagerei eingeführt werden, er suchte sich jedoch nur 16 Männer aus, die ihn als Novizen begleiten sollten. Die Namen der Novizen sind deckungsgleich mit den 16 seherischen Zeichen, auch *Odus* genannt, die sich bei der Benutzung der Instrumente zur Wahrsagerei ergeben.¹⁹⁷ Als dritten Entstehungsmythos führt er den von Johnson beschriebenen Mythos des Sehers Setilus an.

Ifá hat jedoch noch eine weitere Konnotation, welche von unterschiedlichen Quellen beschrieben wird. J.D. Clarke führt gleich mehrere Beispiele an, bei denen Ifá nicht als Person oder Gott bezeichnet wird, viel mehr ist es die Botschaft selbst, welche den Menschen von Orunmila überbracht wird. So übersetzt er Reverents E.M. Lijadu Aufzeichnungen:

„The words of divination which issue from the mouth of Orunmila are called Ifa ... (sic) The respect which our fathers paid to the words of Orunmila was so great that they scarcely distinguished between him and his words and were accustomed to prostrate themselves when the Babalawo recited the words to them“.¹⁹⁸

Ein weiterer Reverent schlägt in die selbe Kerbe, in dem er konstatiert, dass die erhaltenen Instruktionen von Orunmila auch Ifá genannt werden. Sie sind so zahlreich und verschieden, dass niemand alle kennen kann.¹⁹⁹

Weiters wird Èṣù oder Elegba, der Òrìṣà welcher von westlichen Forschern oft mit dem Teufel verglichen wird, als Überbringer der Botschaft genannt. Er soll auch jener phallische Gott

¹⁹⁶ Vgl.: Johnson, S. 33.

¹⁹⁷ Clarke, J. D., „Ifa Divination“, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 69/2, 1939, jstor, <http://www.jstor.org/stable/2844391>, Zugriff am: 06.11.2014, S. 237ff.

¹⁹⁸ Clarke, S. 235.

¹⁹⁹ Vgl.: Clarke, ebda.

sein, der Ifá die Kraft der Weissagung ermöglicht. Man sieht also, dass die Konzepte der zwei Gottheiten reichlich kompliziert sind. Clarke erklärt hierzu:

„Orunmila, chief of the orisha, has two messages (or messengers) Ifa and Elegba, the messages of light and revelation, the messages of mischief and darkness, respectively. It must be emphasised that there is probably no term in English which exactly conveys the idea behind the conceptions of Ifa and Elegba.“²⁰⁰

Dies stellt ein weiteres Beispiel dar, wie schwierig es ist, die Ideen und Konzepte in der yorubischen Religion für den Westen zugänglich zu machen. Man könnte es vielleicht mit der Heiligen Dreifaltigkeit vergleichen, welche auch ein abstraktes Gefüge zwischen Jesus, Gott und dem heiligen Geist darstellt.

Mit der Zeit entwickelten sich mehrere Systeme um Ifá zu konsultieren, Johnson beschreibt eines genauer. Man muss 16 Palmnüsse in der Hand schütteln, während bestimmte Zeichen auf einer Schüssel mit Süßkartoffelmehl gezeichnet werden. Jedes Zeichen stellt eine heldenhafte Handlung von den bekannten Protagonisten in der yorubischen Mythologie dar. Man würfelt solange, bis aus der Vielzahl der Ergebnissen eine sinnvolle Antwort für den Bittsteller zusammengetragen ist. Man kann diese kryptischen Weissagungen auch mit den Antworten vergleichen, die das uralte Orakel von Delphi getätigt hatte.²⁰¹

Weiters berichten viele Quellen von abgeänderter Weissagung, die in Westafrika praktiziert wird. So ist zwar die heilige Zahl von 16 Möglichkeiten noch vorhanden, dennoch wird die Zeremonie auf anderer Art als noch von Setilu vollzogen. J. Wyndham beschreibt in seinen Aufzeichnungen sogar noch früher als Clarke, nämlich im Jahre 1919, das Werkzeug *Okpelle*, welches aus acht Baumrindstücken auf einer Schnur besteht. Diese sind in vierer Blocks geordnet und werden zu Boden geworfen. Je nach dem, ob die Rinde nach außen oder innen zeigt, bedeutet sie andere Namen der Gesandten Ifás.

Die Prozedur wird wie folgend abgehalten: Ein Bittsteller kommt zu dem Babaláwo (Anm.: nigerianischer Kräuterheiler oder Schamane) und überreicht ihm Muschelschalen als Geschenk, denen er im Vorfeld sein Anliegen zugeflüstert hat. Mit den Worten: „Du, Okpelle, weißt was der Mann den Muscheln geflüstert hat. Jetzt sag es mir,“²⁰² wirft der Babaláwo

²⁰⁰ Clarke, S. 236.

²⁰¹ Vgl.: Clarke, ebda.

²⁰² Wyndham, J., „The Divination of Ifa (A Fragment).“, *Man*, 19, 1919, jstor, <http://www.jstor.org/stable/2839981>, Zugriff am: 06.11.2014, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 152.

die Schnur über das Mitbringsel, hebt sie wieder auf und legt sie auf den Boden. Daraufhin erhält er die Nachricht und sagt dem Bittsteller, was er als Opfergabe bringen muss. Große Teile der Gaben werden Èsù geopfert, da der Babaláwo Angst davor hat, dass Èsù seine Arbeit zunichte macht. Die Muschelschalen nimmt jedoch der Kräuterheiler für seine Arbeit als Lohn.²⁰³

J.D. Clarke wiederum erwähnt ein ähnliches System, bei dem mit Hilfe von auf einer Schnur aufgereihten Baumrinden, eine Weissagung getätigt werden kann. Er wird sogar noch genauer in seinen Aufzeichnungen: So ist die Rinde von einem sehr seltenen Baum namens *Opele* mit dem lateinischen Namen *Schrebera golungensis*. Der Akt der Weissagung geht dann ähnlich dem schon weiter oben Beschriebenen vor sich. Durch mehrmaliges Werfen der Schnur kann der Seher die verschiedenen Namen herausfiltern und daraus eine passende Aussage für den Bittsteller ermitteln. Ein eklatanter Unterschied ist hierbei nur der Name der Kette. Nicht *Okpelle* wie J. Wyndham angibt, sondern *Opele*, also nach dem Baum, ist die Bezeichnung der Schnur.²⁰⁴

3. 5. 1. Die Kunst des Babaláwo

Henry Luise Gate, ein amerikanischer Literat und Afrikawissenschaftler, schreibt 1989 in *The Signifying Monkey*: „The texts of Ifa, then, are dynamic rather than fixed, as the text of a book is fixed. They are open- ended, in the sense that while the total possible number of *ese* that could be uttered by the priest is a fixed number (over 150,000), [...]“²⁰⁵ Es ist also ein variables System, welches eine Unmenge an verschiedenen Antworten geben kann, die dann auch noch in diverse Richtungen vom Babaláwo gedeutet werden können. Ähnliche Arten der Weissagungen sind auch bei uns in Europa gemeinhin bekannt. Man denke nur an die mittelalterliche Praktik des Handlesens oder das, in Süd-Ostasien verbreitete, Lesen aus den Palmblatt-Manuskripten. Sie funktionieren mit ähnlich variablen Systemen, die eine flexible Weissagung auf das Individuum zulassen. Das Repertoire der Ifá-Texte ist von den Babaláwo verinnerlicht und über Generationen hinweg oral tradiert worden²⁰⁶, ganz nach der Manier von den in der nördlichen Hemisphäre beheimateten Druiden, die, wahrscheinlich über Jahrtausende hinweg, auf diesem Weg geheimes Wissen ihren Novizen beibrachten, ohne

²⁰³ Wyndham, ebda.

²⁰⁴ Clarke, J. D., „Ifa Divination“, S. 240.

²⁰⁵ Gates, Henry L., Jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African- American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press 2014; (Orig.: 1989), S. 30.

²⁰⁶ Vgl.: Gates, ebda.

Außenstehende oder gar Feinde, davon in Kenntnis zu setzen. Ein großer Vorteil damals, um Rezepte und Tinkturen von diversen Heilsäften und Salben vor neugierigen Ohren zu schützen, ein Gräuel für heutige Forscher, da quasi nichts davon erhalten geblieben ist.

Die Babaláwo, welche auch in Kuba und dem amerikanischen Kontinent noch heute tätig sind, scheinen aber immer noch viele dieser Weisheiten konserviert und für ihre Schüler memoriert zu haben. Schon in der Zeit des Kolonialismus waren sie oft die erste Anlaufstelle für Heilung und Rat. So schreibt Peter Rutherford McKenzie, dass Pastoren und Katechisten scheinbar mehr Kontakt mit den Ifá-Heilern unterhielten als mit anderen Òrìṣà Priestern, im Speziellen, wenn es um die Anwendung von Haus-, beziehungsweise Alltags-Zauber ging. Im Jahre 1869 beschreibt sogar ein Kräuterheiler in Lagos die Überlegenheit der yorùbischen als auch der islamischen Religion, gegenüber dem Christentum. So meint er, dass die christliche Religion in keiner Weise ein Konzept ähnlich dem *Àṣẹ* (Anm.: göttliche Kraft) der Yorùbá besitzt. So können Babaláwo durch Zauber Regen herbeiführen und islamische Glaubensvertreter andere Wundertätigkeiten vollbringen, welche ein christlicher Priester nie ausführen könnte.²⁰⁷

J.D. Clarke geht auf die Profession des Babaláwo wieder detaillierter ein. Der Name setzt sich zusammen aus Baba-li-awo, was soviel bedeutet wie „Der Vater/ alte Mann hat das Geheimnis.“²⁰⁸ Drei Jahre werden benötigt, um alle Namen des Odus zu memorieren und mindestens sieben weitere in der Obhut eines etablierten Babaláwo, um eine ausreichende Anzahl von Geschichten und Grußformeln für den Odu parat zu haben. Also erst nach zehn Jahren der Lehre kann ein Novize als Babaláwo tätig werden. Clarke führt an, dass es Berichte über die Kosten gibt, die entstehen, wenn ein neuer Novize angelernt wird. Angeblich bis zu 150 Pfund werden von dem Schüler aufgebracht, um aufgenommen zu werden. Diese Summe ist, gemessen an der Verdienstmöglichkeit, astronomisch hoch. Aber es wird auch ein anderes System der Finanzierung erwähnt. So überreicht der Novize dem Baba-awo (sic) zunächst Geschenke, um dann auf seiner Farm, in regelmäßigen Abständen, Arbeit zu leisten. Wenn er sich etabliert hat und selbst Geld mit seinen Weissagungen verdient, bringt er den Lohn seinem Lehrer, der sich dann einen Teil davon nimmt. Es entstehen hier auch hohe Kosten für einen neuen Babaláwo, jedoch schließt dieses System der Finanzierung keine armen und mittellosen Novizen aus. Er schreibt weiter, dass eine ganz ähnliche Prozedur auch bei den *Jukun*, ebenso ein Volk aus dem heutigen Gebiet Nigerias und Kamerun, weit

²⁰⁷ Vgl.: McKenzie, Peter, *Hail Orisha!*, S. 117ff.

²⁰⁸ Vgl.: McKenzie, Peter, *Hail Orisha!*, ebda, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

verbreite ist.²⁰⁹

Ein weiterer Aspekt des Ifá-Orakels hängt eng mit dem Konzept des *Orí* oder auch Kopf eines Menschen zusammen, auf das schon im Kapitel *Religion* eingegangen worden ist. So ist im yorùbischen Glauben verankert, das ein Mensch vor seiner Geburt vor dem Gott Olódùmarè kniet und die Offenbarung seines eigenen Schicksals (Anm.: *Orí*) hört, welches ihm auf der Erde widerfahren wird. Nach der Geburt ist das Schicksal vergessen, dennoch gibt es die Möglichkeit, mit Hilfe des Orakels sein eigenes Orí wieder kennen zu lernen und danach zu handeln.²¹⁰

Die Babaláwo sind also sehr einflussreich in der Gesellschaft der Yorùbá. So sind sie die Instanz, welche drei Tage nach der Geburt eines Kindes bestimmt, welchen Òrìṣà das Kind in seinem zukünftigen Leben huldigen wird.²¹¹ Sie werden auch in allen Fragen des Lebens konsultiert und um Rat gebeten. Clarke schreibt, dass sie einen äußerst gebildeten Eindruck vermitteln und ganz im Gegensatz zu gemeinen Leuten, eine spirituelle Aura verbreiten. Die Babaláwo können die Zukunft zwar vorhersehen, man kann auch sein Schicksal positiv oder negativ beeinflussen, indem man etwa eine Reise nicht antritt, dennoch ist der Mensch nicht in der Lage, seiner unausweichlichen Bestimmung zu entkommen.²¹² Die Texte der Babaláwo, also die Ifá-Weissagungen finden auch Niederschlag in zeitgenössischem populären Theater in Nigeria. Karin Barber führt an: „Ifá, the principal system of divination, is thus the key to people's fortunes in life, and the quotation of Ifá verses in the opening glee songs²¹³ underscores the preoccupation of the plays with questions about destiny and individual success.“²¹⁴

3.6. Àṣe

Àṣe und *Ìlúṭí* sind die letzten Begriffe, auf die in diesem umfangreichen Kapitel Ritual und Theater eingegangen wird. Sie sollen noch einmal auf die Komplexität der Religion hinweisen und aufzeigen, dass die Konzepte und Ideen vielschichtiger sind, als lange Zeit angenommen wurde. Die abstrakte Gedankenwelt, die durch unzählige Termini, Rituale und Darstellungen

²⁰⁹ Vgl.: Clarke, J. D., „Ifa Divination“, S. 249ff.

²¹⁰ Vgl.: Gates, Henry L., Jr., *The Signifying Monkey*. S. 31.

²¹¹ In der Kultur der Yorùbá besitzt jedes Individuum einen persönlichen Òrìṣà, der von Geburt an das Leben des Menschen unterstützend begleitet.

²¹² Vgl.: Clarke, J. D., „Ifa Divination“, S. 251.

²¹³ Der schon erwähnte Eröffnungsgesang, der am Anfang einer jeden Aufführung steht.

²¹⁴ Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjòbí Company*, S. 45.

in der realen Welt konstituiert wird, erscheint bei genauerer Betrachtung unserer westlichen Philosophie, Kultur und Sozialanthropologie nicht unterlegen. Es ist viel interessanter zu fragen, wo sich die Schnittpunkte befinden. Wo kann man Parallelen feststellen oder ähnliche Konzepte für die selbe Fragestellung erkennen? Und in welcher Weise wirken sich diese Vorstellungen in der ästhetischen Rezeption von Kunst aus?

Der Terminus *Àse* wird in der Literatur oft gebraucht und ebenso häufig analysiert. Durchforstet man die wissenschaftlichen Abhandlungen dazu, kann man schnell erkennen, das Verständnis dieses Begriffs ist ein sehr einheitliches, wenn auch für westliche Forscher schwer zu Fassendes. Rowland Abiodun schreibt im Jahre 1994 in seinem Artikel: „The concept of *àse* has intrigued many scholars of Yoruba culture in Africa and the New World. The word, *àse*, is generally translated and understood as 'power', 'authority', 'command', 'sceptre', 'vital force' in all living and non- living things (...)“²¹⁵ Er schreibt weiter, dass es aber vielmehr auch eine nicht fassbare Kraft darstellt, welche etwa jeden Altar, jedes Instrument der Babaláwo, jede zwischenmenschliche Verbindung innerhalb eines religiösen Kontextes umgibt und spirituelle Energie ausströmen lässt, wie etwa ein *göttlicher Atem*.²¹⁶ Oder wie es Abiodun ausdrückt:

“To devotees of the Yoruba *òrìṣà* (Yoruba deities), however, the concept of *àse* is practical and more immediate. It includes the notion that *àse* inhabits and energizes the awe-inspiring space of the *òrìṣà*, their altars (*ojú-ibò*), along with all their objects, utensils, and offerings, including the air around them.“²¹⁷

Es hilft den Künstlern, rituelle Artefakte wie etwa Schüsseln oder Zepter zu kreieren und wird in wirkungsvollen Beschwörungen, Lobeshymnen oder in der Ifá-Rezitation genutzt, um Weissagungen zu tätigen.²¹⁸ Rituelle Artefakte werden immer beim Altar aufbewahrt, um die göttliche Kraft an diesem Ort zu teilen. Anhänger und Priester suchen dann diesen Ort auf, um ihr *Àse* zu revitalisieren, wenn große Aufgaben, Zeremonien oder andere spirituelle Ereignisse bevorstehen.²¹⁹

²¹⁵ Abiodun, Rowland, „*Àse*: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art“, *Journal of Religion in Africa*, 24/4, 1994, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1581339>, Zugriff am: 06.11.2014, S. 310.

²¹⁶ Vgl.: Abiodun, ebda.

²¹⁷ Abiodun, Rowland, „Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase“, *African Arts*, 27/3, 1994, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3337203>, Zugriff am: 06.11.2014, S. 72.

²¹⁸ Vgl.: Abiodun, Rowland, „*Àse*: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art“, S. 310.

²¹⁹ Vgl.: Abiodun, Rowland, „Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase“, S. 72.

Man kann jedoch nicht sich selbst ein Àse zusprechen. So sind Beispiele von diesem Machtmissbrauch in der yorùbischen Literatur zahlreich und deren Ausgang ist ein tragischer. Der Mythos erzählt, dass sowohl Sàngó, als auch Òguń, die traditionellen Rituale ignorierten, die nötig sind, um ein Oba (Anm.: König) zu werden. Daraufhin widerfährt beiden mythologischen Figuren ein furchtbares Schicksal. Sàngó wird auf Grund seiner grausamen Herrschaft von seiner Gefolgschaft verlassen und wählt als letzte Konsequenz den Selbstmord, Òguń, der Gott des Eisens und Krieges, gilt ebenso als Usurpator und fällt in die Missgunst der Òrìṣà. Er stirbt nicht, sondern verschwindet in den Boden, ohne Spuren zu hinterlassen. Der Missbrauch führt schlussendlich bei beiden zu einer Tragödie. Man muss also die göttliche Kraft Àse wie ein Zepter von einer außenstehenden Quelle, die höher gestellt ist als man selbst, erhalten. Dies ist ein Mitgrund warum das Ifá-Orakel immer konsultiert wird, wenn ein neuer Herrscher inthronisiert werden soll.²²⁰

Die Verwendung von Àse ist auch innerhalb von Beschwörungen, Zaubersprüchen und Flüchen weit verbreitet. Es wird sogar dem zeremoniellen Ausspruch bei der Inthronisation selbst soviel Kraft zugestanden, dass Yorùbá Angst haben, zwischen dem Aussprechenden und dem Empfänger zu stehen, da die Energie, welche dabei frei gesetzt wird, gesundheitliche Schäden verursachen kann. Der verbale Komplex von Àse verwendet dabei esoterische Metaphern, ausgeklügelte Sprachmuster und poetische Strukturen mit direkter und exekutiver Bedeutung.²²¹

Ganz im Sinne von John L. Austin, der den Begriff der *performativen Äußerung* geprägt hat, wird eine Handlung mit bestimmten Worten vollzogen, die direkten Einfluss auf das Leben der Betroffenen oder den Dingen die beschwört werden, haben. Seine Entdeckung, dass die Sprache nicht nur Dinge benennen und Sachverhalte erläutern kann, sondern vielmehr als *wirklichkeitskonstituierend* auf das soziale Umfeld wirken kann, scheint unter den Yorùbá ein lang akzeptiertes Faktum zu sein. So sind etwa die Worte des Priesters „Ich erkläre sie hiermit zu Mann und Frau.“ oder die Benennung eines Schiffes mit den Worten „Ich taufe dieses Schiff auf den Namen XY.“ auch in unserer Gesellschaft akzeptierte Exekutionen, bei denen Sprache als rituelle Handlung direkten Einfluss auf die Realität hat.²²²

Àse wird zu diesem Zwecke oft vom Sender zum Empfänger regelrecht geschossen oder gestrahlt, um seiner Bestimmung zu folgen. Oft werden auch Kräuter oder Tinkturen in Verbindung mit dem Ausspruch konsumiert, um die Wirkung der ausgesprochenen Worte zu

²²⁰ Vgl.: Abiodun, Rowland, „Àse: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art“, S. 311.

²²¹ Vgl.: Abiodun, S. 312.

²²² Vgl.: Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, S. 37ff.

legitimieren.²²³

Ein interessanter Aspekt ist mit Sicherheit auch der Mythos der Entstehung von Àse innerhalb des yorùbischen Pantheons, der sogleich auch die Erklärung vieler hier schon früher erwähnter Konzepte bietet. Am Anfang der Schöpfung stritten sich die 401 Òrìṣà, wer nun der führende Gott von ihnen wird und dementsprechend in Zukunft das Schicksal der Òrìṣà leiten darf. Olórun, der oberste von allen und Herrscher über den Himmel, beorderte Ogbón (Weisheit) einen Weg aus der Misere zu finden. Ogbón präsentierte *Obì-àṣe* (wörtlich: die Kolanuss der Herrschaft) allen Òrìṣà und versprach demjenigen, der *Obì-àṣe* spalten kann, die absolute Macht über alle anderen Gottheiten. Nur Orí konnte diese komplizierte Aufgabe bewältigen und erhielt dadurch nicht nur die höchste Position im Pantheon der Òrìṣà, auch das größte Àse wurde ihm zuteil.²²⁴

Orí, über den schon im Kapitel *Religion* geschrieben wurde, wird hier also als Symbol von Àse etabliert. Dieser Glaube durchdringt gleich mehrere Sphären der yorùbischen Realität. So kann man mit Orí auch Kopf meinen; Nicht nur als physischer Teil des menschlichen oder animalischen Körpers, auch als Oberhaupt eines Dorfes, Herrscher einer Gemeinschaft oder Führer in allen möglichen Belangen der Menschen. Der Kopf hat immer die Kontrolle über den Rest des Körpers, ist also quasi die Schaltzentrale eines Organismus oder einer Vereinigung. Daher gilt auch ein König oder eine Person in einer leitenden Position als Mensch mit besonders hoher Àse, deren Sitz im Kopf zu verorten ist.²²⁵

3. 6. 1. Die Lebenskraft der Kunst

In der Kunst gilt der Begriff *Ìlútí* (Anm.: gutes Gehör) als wichtiges ästhetisches Maß. Er bezieht sich auf Qualitäten wie etwa Verständlichkeit, Nachvollziehbarkeit und vor allem die Möglichkeit der Kommunizierbarkeit. Des weiteren drückt dieser Terminus aus, ob ein Kunstwerk belebt wirkt und den Rezipienten anspricht beziehungsweise *zu ihm* spricht, sowie, ob die künstlerische Intention mit genügend Präzision ausgeführt ist. *Ìlútí* stellt also ein Sender–Empfänger-Konzept zwischen allen lebendigen als auch nicht-lebendigen Dingen dar.²²⁶ Abiodun schreibt:

²²³ Vgl.: Abiodun, Rowland, „Àse: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art“, S. 312.

²²⁴ Vgl.: Abiodun, S. 312ff.

²²⁵ Vgl.: Abiodun, ebda.

²²⁶ Vgl.: Abiodun, Rowland, „Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase“, S. 73.

“For a work of art to be said to have “the power to respond,” the artist must have insight into his subject. He must possess *oju-inu* (“inner eye”) by which he discerns the *iwa* (essential nature) and understands the *oriki* (citation poetry) of his artistic subject. This is the special kind of understanding or aesthetic consciousness with which the artist perceives the individualized form, color, substance, rhythm, outline, and harmony of a subject.”²²⁷

Ein akzeptierter Künstler muss also immer bedenken mit seinem *Oju-inu* auf das richtige *Àṣẹ* zu blicken und die Kraft des jeweils betreffenden *Òrìṣà* mit einzubinden. Nur durch Einhaltung dieser Parameter wird seine Arbeit von der geistlichen als auch weltlichen Gemeinschaft akzeptiert und partizipiert werden.

In der visuellen Kunst, im Speziellen bei der Skulptur, steht der *Orí* in besonderem Fokus der rituellen, künstlerischen und ästhetischen Aktivität. So wird oft der Kopf größer dargestellt als er in Proportion zum Körper sein sollte. Dabei wird besonders Wert auf eine schöne Ausarbeitung von Augenpaaren und dem Gesicht gelegt, da das *Àṣẹ* nach yorùbischem Glauben aus dem *Oju* (Anm.: Gesicht oder auch Augen) ausstrahlt. So ist es auch Kindern verboten, ihren Eltern oder älteren Personen direkt in das Gesicht zu sehen. Kommunikation passiert im Gesicht, daher ist ein detailreich ausgearbeiteter Kopf mit höherer Konzentration von *Àṣẹ* angereichert und dementsprechend beliebter als eine Statue mit groben Gesichtszügen.²²⁸ Ein *Oríkì*, welches dem *Òrìṣà Orí*, Inhaber des größten *Àṣẹ* gewidmet ist, soll noch einmal die yorùbische Denkweise aufzeigen:

„*Orí*, cause and creator
Orí-Àpèrè, who makes bean cakes but never sells them at Èjìgbòmekùn market
 (*Orí*) the Great Companion who never deserts one
Orí, the master of all
 It is *Orí* we should praise
 The rest of the body comes to naught
 When *Orí* is missing from the body
 What remains is useless
 What remains is incapable of carrying any load
 It is the *orí* which bears the load
Orí, I pray you
 Do not desert me
 You, the Lord of all things.”²²⁹

²²⁷ Abiodun, ebda.

²²⁸ Vgl.: Abiodun, Rowland, „*Àṣẹ*: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art“, S. 316ff.

²²⁹ Abiodun, ebda.

Da Orí als Sitz von Àse angesehen wird und auch das persönliche Schicksal darstellt, scheuen die Yorùbá keine Kosten und Mühen, ihren eigenen Kopf zu pflegen. Dabei handelt es sich nicht nur um äußerliche rein ästhetische Pflege, wie etwa regelmäßigen Friseurbesuch, auch die innere Pflege, die mentale und spirituelle ist hiermit gemeint. Ebenso hat etwa die Krone eines Oba nicht nur legitimierende Funktion, sie ist auch immer mit einem Vorhang von kunstvoll bearbeiteten Ketten ausgestattet, die das übermäßig vorhandene Àse vor dem Ausströmen bewahren soll. Somit kann auch kein Diener von der Kraft verletzt werden, wenn er sich zu nahe dem Oba aufhält. Ebenso kann man oft rote Schwanzfedern eines Papageien auf der Krone erkennen. Ein Sprichwort hierzu erklärt: „olú odíde kíì wà nígbó kí gbogbo eye má mò.“²³⁰ Übersetzt heißt es etwa: „Ein Vogel wird nie die Präsenz eines erwachsenen Papageis im Wald übersehen.“²³¹ Es ist aufgrund des großen Àse der Federn sogar verboten, diese in Schmiedewerkstätten aufzubewahren, da sie die chemische Zusammensetzung des Metalls verändern könnten.²³²

Àse ist also nicht nur in Dingen und Gegenständen behaftet und umgibt spirituelle Plätze, es kann auch mitgenommen werden und etwa im Kampf für einen positiven Ausgang sorgen. So ist es in präkolonialer Zeit oft von den Kriegerern in Form von Anhängern, Broschen und Amuletten mit in die Schlacht gebracht worden. Dabei gab es ein spezielles Kriegskleid namens *Orùfànràn*, welches mit Metallglocken und animistischen Figuren, wie einem Leopard oder Krokodil behangen, als mobiler Altar gedient hat.²³³ Fagg beschreibt die Energie als leichter verständlich für moderne Physiker als für alle anderen Europäer, da es Konzepte aufgreift und abstrakt abhandelt, die erst in gegenwärtiger, naturwissenschaftlicher Forschung zu Tage treten.²³⁴

Natürlich ist auch das Theater und all seine nötigen Komponenten im Blickfeld dieser göttlichen Kraft. Hier wird vielleicht sogar noch stärker der Konnex zwischen der spirituellen Energie des Künstlers und dem fertigen Kunstprodukt sichtbar und wirkt sich auf direktem Weg auf das Publikum aus. Die von Karin Barber propagierte Unmittelbarkeit, die Improvisation während eines Stückes, die auf die Reagieren des Publikums zurück zu führen ist, scheint hier nur ein Aspekt von vielen zu sein, bei dem Àse frei gesetzt wird. Sei es bei den responsorialen Gesängen, die von jedem mit angestimmt werden, oder die implizierte Moral der Stücke, welche positiv auf das moralische Empfinden des Publikums wirken soll;

²³⁰ Abiodun, ebda., S. 316.

²³¹ Abiodun, ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

²³² Vgl.: Abiodun, ebda.

²³³ Vgl.: Abiodun, S. 319.

²³⁴ Vgl.: Abiodun, Rowland, „Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase“, S. 78.

überall könnte man auch Àse als leitendes Medium, Überbringer der Botschaft sehen.

In diesem Kapitel wurde versucht, durch eingehende Beschäftigung mit kulturellen Phänomenen wie dem Egúngún Fest, Sàngó Kult, den Ifá Weissagungen oder abstrakten Termini wie Àse und Ìlúṭí die Relation zwischen Ritual und Theater in der Gesellschaft der Yorùbá dem Leser näher zu bringen und die Unterschiede zu unserer Kultur zu exponieren. Es ist eine konträre zu der okzidentalen, da jedem Handeln *Theatralität* unterstellt werden kann. Gleich dem Gestus Brechts, wird jede Person, die an rituellen Handlungen teilnimmt, sich also im öffentlichen Leben befindet, zu einem Schau-Spieler. Fiebach paraphrasiert Agblemanon, der meint, theatrale Vorgehensweise sei eine fundamentale Eigenschaft von oral geprägten Kulturen Afrikas.²³⁵ Er schreibt weiter „I cautiously take the view that symbolic action and the theatrical performance of social and political realities are essential characteristics of oral societies before [...] the invention and spread of the printing press.“²³⁶ Es kann mit Hilfe von Darstellung das Machtverhältnis dargelegt werden, in manchen Fällen für die Dauer einer Inszenierung auch umgekehrt werden. Quasi eine invertierte Darstellung invertierte Hierarchie aufzeigen.²³⁷

Ganz nach Victor Turner, der diesen Effekt bei mehreren Ethnien Afrikas innerhalb der *liminalen Phase* eines Rituals offenlegt. So muss eine Person bei den Ndembu aus Sambia, die zu dem neuen Anführer erhoben wurde, sich zunächst in der Seklusionszeit wüsten Beschimpfungen der Gemeinde ausliefern um danach als rechtschaffener Herrscher inthronisiert zu werden.²³⁸ Wie bei einem *Reboot* eines Computers wird die Person egalisiert, zu formbarer Masse transformiert, um dann den neuen Status erhalten zu können. So könnte auch das aus dem Egúngún kommende Theater als Umkehrung, *Reboot* gelten, bei dem die Zuseher gemeinsam mit den Darstellern ein Mikroritual durchschreiten und in Form von aristotelischer Katharsis Läuterung ihrer Seele erleben. Nach Balme könnte auch postuliert werden, „daß die Reinterpretation des Rituals, seine Entwurzelung und Neusemantisierung in einem ausschließlich ästhetischen Rahmen, Verlust und Gewinn zugleich bedeutet.“²³⁹ Die Aufführung wird vielleicht daher auch als eine Montage verschiedener Realitäten gesehen, die durch Interagieren mit dem Publikum, der Diskussion des Plenums, eine extreme Offenheit inne hat, die der europäischen Schaubühne fehlt. Die Partizipation scheint also primärer

²³⁵ Vgl.: Fiebach, Joachim, „Dimensions of Theatricality in Africa“, S. 191.

²³⁶ Fiebach, ebda.

²³⁷ Vgl.: Fiebach, S. 193.

²³⁸ Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2005; (Orig. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine Publishing Company 1969), S. 99ff.

²³⁹ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 71.

Faktor der Gestaltung zu sein und sollte daher immer berücksichtigt werden. Auch im nächsten Kapitel wird dies ein prominenter Bestandteil sein. So funktionieren die, in dieser Arbeit behandelten Álő Fabeln nur auf Grund der Anteilnahme der Zuhörerschaft als didaktische Erzählungen.

4. Àlò Fabeln

Diese Diplomarbeit hat sich zum Ziel gesetzt, nigerianisches Theater im Bezug auf oral tradierte Àlò Fabeln der Yorùbá zu analysieren. Da dies etwa dem Vorhaben gleich kommt, alle Sterne des Himmels zu kartieren, muss die wissenschaftliche Forschung auf wenige Aspekte in dieser reichen Literatur sowie einer engen Auswahl an Theaterstücken als Forschungsobjekte fokussiert werden. Hierbei soll im Besonderen die Fabel des *Complete Gentleman*, welche Amos Tutuola in *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* anführt, untersucht werden. Interessant dabei ist nicht nur der Umstand, dass diese Erzählung offensichtlich aus dem Fundus der Àlò Märchen stammt, vielmehr kann man sie bei unzähligen dramatischen Stoffen beobachten. In weiterer Folge soll der Versuch vollbracht werden, die Bedeutung dieses Sujets in reversierter Form in den hier analysierten Werken *Kúyè* und *Qba Kòso* an einem wichtigen Wendepunkt der Diegese wiederzufinden. Auf diese Thematik soll jedoch später genauer eingegangen werden.

Man muss hier nun feststellen, dass der Versuch, eine objektive Analyse zu erstellen, nur ein fragmenthafter sein kann, da das Feld in dem recherchiert wird, so unglaublich groß und variabel ist. Selbst die Genrebezeichnung *Àlò* ist kein international anerkannter Begriff, vielmehr variiert er von Forscher zu Forscher. *Àlò* ist der favorisierte Terminus des Ethnologen Gerhard Kubik, der unter anderem am Institut der Musikwissenschaft der Hauptuniversität Wien lehrt. Der wiederum greift einen Brief des, hier ebenso schon oft zitierten, deutschen Ethnologen Ulli Beier auf, in dem er schreibt, dass seine Informanten *Àlò* eher als *Rätsel* verstehen. Er hat auch Aufzeichnungen, in denen das Genre der Àlò Fabeln als *Orin itan qmode* (Anm.: Lieder von Geschichten für Kinder) bezeichnet wird.²⁴⁰ In dieser Arbeit soll die Schreibweise als auch semantische Bedeutung von Kubik übernommen werden, da seine Forschungen als Anstoß für dieses Thema gelten können.

Die Kategorie *Àlò* wird aber oft unter anderen Gruppen von Literatur oder Gesang eingeordnet. So beschreibt Ayodele Ogundipe in seiner Klassifizierungslehre *Àlò* als eine Unterkategorie der *Orin* (Anm.: Lieder), ein Umstand, der auf die darin vorkommende Mischung von oraler Literatur mit oftmals responsorialen Gesängen hinweist. Auch Gboyega Ladipo unterrichtete Gerhard Kubik ähnlich. Demnach kann die Kategorie *Orin* in folgende Subgruppen eingeteilt werden:

²⁴⁰ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 160.

„*àlò* (stories with songs)
orin iyawo (songs for marriage ceremonies)
orin ikomo (untranslatable)
orin apala (songs of the apala dance)
orin sekere (songs to be accompanied by *sekere*, externally agitated calabash rattle)
 etc.“²⁴¹

Eine sehr passende Klassifizierung führt Deirdre La Pin im Jahr 1980 in ihrem Artikel *Tales and Trickster in Yoruba Verbal Art* an. Hierbei zitiert sie einen indigenen Erzähler, der zu der Entstehung des Genres konstatiert: „Throughout the whole of Yorubaland, Ifá gave birth to *itàn*, *itàn* gave birth to *àlò*, *àlò* gave birth to song. When some part of Ifá leaves its parent, it enters into *itàn*; when a part within *itàn* leaves it enters into *àlò*; when a portion of *àlò* leaves, it then becomes a song.“²⁴² Wie aus dieser Einteilung folgt, hat *Àlò* als literarisches Genre eine untergeordnete Natur, sprich es genießt nicht dasselbe Ansehen wie etwa die Ifá-Weissagungen oder die *Ìtàn* Erzählungen.

Diese These wird auch dadurch gestützt, dass diese Art der Narration bei den Yorùbá keinen professionellen Status der erzählenden Person voraussetzt. So können sich alle, die eine gute Geschichte kennen, daran beteiligen; gleich welchem Geschlecht, gesellschaftlichen Status oder Alter. Somit ist es üblich, dass, sobald der Erste mit seiner Fabel abgeschlossen hat, gleich der nächste Erzähler beginnt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es kann daher die Bühne der *Àlò* Fabeln auch von den Jüngsten genützt werden, um sich in Rhetorik und Ideenreichtum zu beweisen. Hierzu soll das Tonbeispiel „*Erin karele o wajoba. The Elephant Walks to the King*“²⁴³ als lebhaftes Beispiel der Partizipation von Kindern dienen.

Wie aber kam Kubik zu der Schlussfolgerung, diese literarische Sparte als *Àlò* zu bezeichnen? Und kann man ausgehend von solch einem im Vergleich zu anderer tradierter Literatur - etwa die Ifá-Weissagungen - sehr kleinen Genre, eine objektive wissenschaftliche Analyse in zeitgenössischen Theaterstücken betreiben?

²⁴¹ Kubik, S. 159.

²⁴² La Pin, Deirdre, „Tale and Trickster in Yoruba Verbal Art.“, *Research in African Literatures, Special Issue on Genre and Classification in African Foklore*, 11/3, 1980, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818279>, Zugriff am: 18.11.2014, S. 333.

²⁴³ Kubik, S. 334.

4.1. Der Nutzen von Rätsel

Was ist nun das Wesen dieses literarischen Subgenres? Wie ist solch eine Aufführung strukturiert und welchen Nutzen hat sie für die Rezipienten?

Es gibt mehrere Zwecke solch einer Darbietung. Einer ist das Anlernen von bestimmten Phrasen oder dem Vermitteln von Vokabeln, mit Hilfe lautmalerischer Methoden. So sind alle Hauptwörter in der Sprache der Yorùbá, die ohne Vokal beginnen, entweder fremden Ursprungs oder onomatopoetischer Natur.²⁴⁴ Auch werden rhythmische Phrasen, wie etwa der komplexe Sieben-Schlag/ 12 Puls Timeline Pattern, eine Kategorisierung nach Kubik, den Kindern in Form von lautmalerischen Silben wie zum Beispiel *k_{on} k_{on} k_{olo} k_{on} k_{olo}* beigebracht.²⁴⁵ Es ist daher durchaus üblich, in Àlò Fabeln, silbenbildende Phrasen vorzufinden, die jedoch keine verbale Bedeutung haben. Sie besitzen dann oft einen verspielten oder tanzhaften Charakter und wirken ähnlich wie die rhythmische Onomatopoesie.²⁴⁶

Kubik unternimmt zwei Einteilungen, auf die sich der Begriff beziehen kann. Einerseits wird er als Geschichte, Fabel oder dem aus dem Französischen entnommen *chanteables* in Verbindung mit einem Lied, das vorgetragen wird, verstanden. Das Publikum ist hier angehalten dem Erzähler mit responsorialem Gesang zu antworten. Diese Kategorisierung ist vor allem in den Städten Oshogbo, Ogbomosho und Ilesha (sic) verbreitet. Die zweite Bedeutung ist als Rätsel zu verstehen und wird in anderen Gebieten, auch über die Landesgrenze des heutigen Nigerias hinweg, damit in Verbindung gebracht.²⁴⁷

Man muss hier jedoch konstatieren, das Verständnis des Begriffes *Rätsel* ist in afrikanischen Gesellschaften, im Gegensatz zu den europäischen, ein differenziertes. Sie sind zwar durch ihre Kürze und einer Frage/ Antwort-Form unseren strukturell ähnlich, aber die semantische Bedeutung ist eine andere. Die Frage ist zwar vorhanden, sie wird dennoch nicht als solche verstanden. Man schreibt ihr eher das Wesen einer Aussage zu. Es wird eine Antwort des Publikums vom Erzähler erwartet. Die Frage soll aber eine Assoziation zu einem anderen Inhalt wecken und somit einen spielerischen Umgang mit visuellen, akustischen oder situationsbedingten Bildern mit sich bringen.²⁴⁸

²⁴⁴ Vgl.: Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*, S. xxxv.

²⁴⁵ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 157.

²⁴⁶ Vgl.: Kubik, ebda.

²⁴⁷ Vgl.: Kubik, ebda.

²⁴⁸ Vgl.: Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*, S. 414.

Diese Form der Analogie ist ein panafrikanisches Sujet und hat oft nur zum Ziel die Zuhörerschaft zu belustigen oder eben den Jüngsten, abstrakte Konnexe spielerisch beizubringen. Dennoch sind auch Fälle bekannt, in denen diese Analogien nicht in Bedeutung, sondern in Form von Rhythmus oder Klang und in Verbindung mit einer längeren Antwort auftreten. Zu erwähnen sind hier die Tonfall-Rätsel der *Anang Ibibio*, welche im südwestlichen Nigeria beheimatet sind. Hierbei werden fast identisch klingende Wörter, die jedoch eine andere Bedeutung haben, aneinander gereiht. In diesem speziellen Fall werden vornehmlich Rätsel mit erotischem Inhalt wie etwa „Große Schiffe- große Klitoris“²⁴⁹ tradiert.

Ein weiteres Beispiel, der *Anang Ibibio*, von mehr Raffinesse wäre „Der Rebstock wächst am Rande einer Abgrabung (Anm.: Im Englischen auch als Parkett, im Sinne von Theaterparkett, zu deuten.) - Er ist dafür gemacht, um in der Öffentlichkeit zu sprechen.“²⁵⁰ Dieses Rätsel, welches auch als Redewendung fungiert, dient dazu, den Kindern schon früh Eloquenz beizubringen. Im Volk der *Anang Ibibio* ist es eine große Ehre, redegewandt zu sein. Es stellt jedoch für Kinder oft eine große Herausforderung dar, in der Öffentlichkeit zu sprechen. Gleich einem Rebstock, der am Rande einer Grube wächst; es wäre zwar leichter in der Grube zu gedeihen, aber nicht optimal für die Ausbeute an Sonnenstrahlen.²⁵¹

Unter den *Fulani* ist das Rätsel ebenso eine Redewendung, oft auf einer numerischen Struktur aufgebaut. So lautet eines davon etwa: Drei existieren, wo drei nicht existieren: Bürger existieren ohne König, ein Königreich jedoch nicht ohne Bürger. Gras existiert ohne jemanden der es isst, aber wer Gras braucht existiert nicht ohne ihm. Wasser existiert ohne jemanden, der es trinkt, der Trinkende existiert jedoch nicht ohne Wasser.²⁵²

4.2. Die Aufführungspraxis

Ruth Finnegan beschreibt im Jahr 2012 zwei Situationen, in denen Rätsel dem Publikum vorgetragen werden. Zum ersten gibt es die Eröffnungsrätsel, die den Zweck haben, das Interesse des Auditoriums zu wecken. Ebenso werden sie innerhalb einer Geschichte eingeworfen, um dem Vortragenden eine kleine Atempause zu bescheren. Als zweite Möglichkeit wird ein Rätsel unter Kindern vorgetragen und soll eine Form von Wettkampf lostreten, in dem das Kind mit den kreativsten Assoziationen gewinnt. Beide Arten kommen

²⁴⁹ Vgl.: Finnegan, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

²⁵⁰ Finnegan., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 416.

²⁵¹ Vgl.: Finnegan, ebda.

²⁵² Vgl.: Finnegan, S. 420.

vornehmlich am Abend vor. Es durchaus auch üblich bei diesen Rätseln, die Antwort gleich mit der Frage mit zu geben. So ist es mehr eine Freude des Erzählers, ein unbekanntes Rätsel mit den Zuhörern zu teilen.²⁵³ Wichtig ist auch festzuhalten, dass das Volk der Yorùbá im Vergleich zu anderen Ethnien Afrikas eine Ausnahmestellung in der Rezeption von Rätseln hat. Normalerweise sind vornehmlich Kinder als Zuhörer involviert, bei den Yorùbá jedoch erfreut sich jeder, egal welchen Alters, an den Rätseln, die in Geschichten mit eingewoben sind.²⁵⁴

Àlò wird von Kubik wahrscheinlich als Terminus favorisiert, da er im Gegensatz zu anderen Vorschlägen wie *Orin itan omode* oder dem allgemeinen Begriff *Ìtan*, gleich einen Hinweis auf die Struktur des literarischen Genres gibt. So beziehen sich auch alle Erzähler und Informanten, die er in Oshogbo antraf, nicht auf *Ìtan* sondern auf Àlò Fabeln, wenn sie über ihre Erfahrung berichteten. Der Konnex ist leicht erklärt: Rätsel, als auch chantefables, werden mit der Eröffnungsformel: „àlò o“²⁵⁵ begonnen, was eine Aufforderung zur Teilnahme an dem Rätsel oder der Geschichte darstellt. Affirmativ wird darauf mit: „àlò!“²⁵⁶ geantwortet und somit die Herausforderung angenommen. Ist dies vollzogen, kann der Erzähler mit seiner Begrüßungsformel fortfahren: „Alo mi da firi o dá gba o da gbo o dá leri.“²⁵⁷ Übersetzt heißt dies in etwa: „Mein Àlò beginnt firrrri und es endet auf gggbà“²⁵⁸ (sic) Nun kann der Vortragende die eigentliche Geschichte erzählen. Die darin vorkommenden Lieder werden teilweise mit Klatschen, oft jedoch nur vokal von den Rezipienten begleitet. Wichtig ist hier die Erkenntnis, dass gewisse yorùbische Rhythmen dabei strukturell impliziert sind und auch vom Auditorium mitgedacht, jedoch nicht dazu geschlagen werden.²⁵⁹

William R. Bascom listet im Jahre 1949 in seinem Artikel *Literary Style in Yoruba Riddles* akribisch genau alle Eigenheiten und Variationen von überlieferten Rätseln auf. Er nimmt auch Bezug auf eben genannte Sprachformel. Er schreibt:

„Folk tales, as apart from myths and traditions (itan) which are regarded as historically true, and riddles are both known as *alò*, (sic) thought the latter may be distinguished by the term *alò ala-pa-(e)gbè*, referring to the chorus (*egbè*) of the songs in the tales in which the audience joins. The same prefatory formula is used before the narrator begins to tell (pa-[a]lò) a riddle or a folk tale. He calls out „alooooo-o,“ and after the audience has replied „àlooooo-ò“ in a

²⁵³ Vgl.: Finnegan, S. 425ff.

²⁵⁴ Vgl.: Finnegan, S. 427.

²⁵⁵ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 160.

²⁵⁶ Kubik, ebda.

²⁵⁷ Kubik, S. 161.

²⁵⁸ Vgl.: Kubik, ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

²⁵⁹ Vgl.: Kubik, ebda.

somewhat lower key, he begins his story or propounds his riddle.“²⁶⁰

Einen zusätzlichen performativen Aspekt fügt Akíntúndé Akínyemí im Jahre 2003 in seiner Arbeit hinzu. Die Yorùbá Mondschein Geschichten (Àlò àpagbè) sind auch eine Prüfung für den Erzähler selbst. Es sind nämlich oft seine sprachlichen Fähigkeiten verlangt, wenn eine Geschichte, während sie erzählt wird, noch weiter gesponnen und ausformuliert werden muss. Dabei ist das Ziel, das Auditorium möglichst mit einzubinden und reges Interesse zu provozieren. So kann auch erst dann eine Geschichte enden, wenn dem Publikum die implizierte Moral klar geworden ist.²⁶¹ Auch er führt den absolut wichtigen erzieherischen Faktor der Àlò Märchen bei Kindern an.

Passend dazu notiert er ein Sprichwort: „Ojú mérin ní bímo, igba ní wò ó.“²⁶² Es heißt soviel wie: „Nur zwei Individuen, repräsentiert von vier Augen, sind bei der Empfängnis und der Geburt eines Kindes beteiligt; aber die ganze Gesellschaft, repräsentiert von 200 Augen²⁶³, partizipiert bei der Erziehung.“²⁶⁴ Es soll demnach das Konzept von *Omólúàbí* (Anm.: ein ideales Wesen) erreicht werden, bei dem gute Charakterzüge hervorstechen. Diese wären etwa Respekt für Ältere, Loyalität zu den Eltern und den lokalen Traditionen, Sympathie, soziales Engagement, sowie Eifer und noch viele andere.²⁶⁵

Am Ende der Geschichte folgt manchmal eine Erklärung, welche Moral diese Erzählung besitzt, um dann mit den Worten: „Bí mo bá kuro, ka gogo mi o ma rò, bi nko bá kuro, ka gogo mi o lẹmeta ttó-ttó-ttó!“²⁶⁶ zu schließen. Dies soll heißen: „Wenn ich nicht die Wahrheit erzählt habe, lass meine Glocke nicht läuten, habe ich sie erzählt, so lass sie läuten ttó-ttó-ttó!“²⁶⁷ Dabei bezieht sich der Erzähler nicht auf eine echte Glocke sondern auf den Klang einer, die er mit Hilfe seines Zeigefingers, der im Mund ein *Blop* Geräusch erzeugt, generiert. Wird dies vollzogen, so ist für die Zuhörerschaft klar, dass der Inhalt keineswegs eine Erfindung des Autors sondern eine traditionelle Geschichte ist, die auf oraler Überlieferung

²⁶⁰ Bascom, William R., „Literary Style in Yoruba Riddles“, *The Journal of American Folklore*, 62/243, 1949, jstor, <http://www.jstor.org/stable/536851>, Zugriff am 18.11.2014, S. 7.

²⁶¹ Vgl.: Akínyemí, Akíntúndé, „Yorùbá Oral Literature. A Source of Indigenous Education for Children“, *Journal of African Cultural Studies*, 16/2, 2003, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3559467>, Zugriff am: 18.11.2014, S. 170.

²⁶² Akínyemí, S. 163.

²⁶³ Die Zahl 200 wird bei den Yorùbá mit Unendlichkeit oder zumindest einem sehr großen Betrag assoziiert.

²⁶⁴ Vgl.: Akínyemí, ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

²⁶⁵ Vgl.: Akínyemí, ebda.

²⁶⁶ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 162.

²⁶⁷ Vgl.: Kubik, ebda., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

basiert.²⁶⁸

Der Hintergrund dieser Tradition kann auf mehrere Arten erklärt werden. Einer der Gründe ist recht simpel: würde der Sprecher lügen, so müsste er über seine Dummheit lachen und könnte daher nicht das Geräusch erzeugen. Ein anderer Beweggrund ist in der formalen Struktur der Àlò Fabel selbst zu suchen. So weist Deidre La Pin aus, dass die Geschichten, welche im Kontext des Àlò erzählt werden, *fiktiver* und *unseriöser* Natur sind. Sie sollen der Zuhörerschaft durch Lügen und Intrigen eine *Antipode zur Realität* aufzeigen. Die Moral soll aus dem Entsetzen oder der Belustigung des Publikums heraus entstehen. Durch laufende Tabubrüche wird aufgezeigt, wo die gesellschaftlich akzeptierten Grenzen liegen. Verbreitet man nun solch eine Narration, begibt man sich auf eine heikle Gratwanderung zwischen Lüge und Moral und hofft, ähnlich der Tradition des aristotelischen Theaters, auf die Läuterung des Publikums durch Einfühlen in das Geschehen.²⁶⁹ Um quasi die Gefahr der Denunzierung zu verbannen, hängt der Sprecher diese Schlussformel an die Geschichte an und weist somit aus, das Àlò diene zum Wohle des Publikums. Die darin vorkommenden Regelbrüche können somit als moralisierende Dystopie gelten.

Gestützt wird diese dunkle Aura des Genres durch das Faktum, dass diese nur am Abend oder in der Nacht erzählt werden. Kinder werden sogar davor gewarnt, dass, wenn sie dagegen verstoßen, sie erblinden, oder ihren Weg nach Hause vergessen könnten. Weise, oder auch Babaláwos, verweigern sich, solche Geschichten zu erzählen, da ihre Rolle im Beschützen der Ordnung innerhalb der Gesellschaft liegt. Àlò Fabeln würden dieser Zuschreibung durch ihr chaotisches Sein entgegen sprechen.²⁷⁰

Das Genre reflektiert, wie auch andere Formen volkstümlicher Literatur, die Yorùbá Kultur an sich. Man muss der Sprache mächtig sein, um den Wortwitz zu verstehen, ebenso sollte eine gewisse Ahnung der kulturellen Praktiken des Volkes vorhanden sein, um Rätsel überhaupt lösen zu können.

Manchmal wird auch der Gebrauch von alltäglichen Materialien und Gegenständen auf spielerische Art erklärt und ausformuliert. So führt Bascom schon im Jahr 1949 etliche Beispiele an, bei denen etwa über den Nutzen der Kola-Nuss, Kaustöcke, Seife und die richtige Verwendung der Kalebassen zum Transport von Palmwein berichtet wird. Weiters geben sie Auskunft über die Wichtigkeit des Trommelns, Anbaumethoden der Yam-Pflanze (Anm.: Süßkartoffel) und dem nötigen Respekt, den Kinder dem König zollen müssen. Dies

²⁶⁸ Vgl.: Kubik, ebda.

²⁶⁹ Vgl.: La Pin, Deidre, „Tale and Trickster in Yoruba Verbal Art.“, S. 337.

²⁷⁰ Vgl.: La Pin, ebda., S. 341.

kommt etwa bei folgendem Rätsel zum Vorschein: „Wer trinkt Maisbier mit dem König?“ - „Die Fliege!“²⁷¹ Damit soll die Unmöglichkeit des gemeinsamen Biertrinkens mit dem König auf lustige Art verdeutlicht werden. Ebenso ein passendes Ratespiel ist bezeichnend für das abstrakte Auffassungsvermögen der Fragesteller: „Eine schwangere Frau fällt zu Boden; das Kind in ihrem Bauch sagt Entschuldigung!“²⁷² Bascom erklärt hier treffend:

„When dried okra is dropped, its seed, or „children,“ rattle inside it. This sound resembles the Yoruba greeting *pele*, which is appropriate when a person falls, stumbles or knocks against a table. *Pele* is an expression of sympathy [...] and is translated in pidgin English as „Softly!“²⁷³

Hier wird also das alltägliche Geräusch, welches bei der Ernte von Okra entsteht, in einen komplett anderen Kontext gestellt. Das Geräusch wird als *Pele* gehört, was soviel wie *Entschuldigung* bedeutet. Da auf Grund von ähnlichem Klang eine breit akzeptierte Übereinstimmung dieser zwei verschiedener Situationen besteht, wird dieses Rätsel auch verstanden.

Zur Verdeutlichung eines exemplarischen Ablaufs solch einer Aufführung wurde im Anhang dieser Arbeit die Aufnahme Kubiks des *Àlò* „*Aja aja o ran mi leru*“ („Dog, Dog, Help Me to Carry !“) [...]“²⁷⁴ beigelegt. Dabei wird diese Geschichte von Radji, einem damals 50 jährigen Erzähler, Kindern vorgetragen. Die Aufzeichnung wurde im Juli 1963 in Alatede, einem Dorf nahe Oshogbo aufgenommen.

Man kann hier klar die Struktur erkennen. Zunächst bekundet der Erzähler mit dem Ausspruch *àlò o?* seine Intention eine Fabel darzubringen. Gleich darauf antwortet die Gemeinschaft affirmativ *àlò!* und zeigt damit Interesse. Zwei Charaktere, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird, sind hier Protagonisten: die Schildkröte und der Hund. Der Letztere wird von der Schildkröte genötigt, schwere Lasten zu tragen. Das Auditorium singt repetitiv die Antwort des Hundes als Refrain mit. Es ist bezeichnend, dass die Versammlung ohne Verzögerung einstimmt und den Erzählfluss des Vortragenden nicht stört. Somit kann resümiert werden, dass diese Fabel damals allgemein bekannt war und oft inszeniert wurde.

²⁷¹ Vgl.: Bascom, William R., „Literary Style in Yoruba Riddles“, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 7.

²⁷² Vgl.: Bascom, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 10.

²⁷³ Bascom, ebda.

²⁷⁴ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 334.

4.3. Der Inhalt der Àlò Fabeln

Wenn Fabeln, Märchen oder Mythen erzählt werden, so implizieren sie immer eine gewisse Kernaussage von Wahrheit, Moral und Anstand. Fiktive Helden vollbringen real passierte Taten, surreale Monster geben Hinweise auf immanente Gefahren, die die betreffende Gesellschaft bedroht. Seit Menschengedenken, stehen solche Narrationen symbolisch für die Probleme und Lösungsansätze, die sich im Laufe eines Lebens stellen. In unseren Breitengraden waren wohl die Gebrüder Grimm federführend im Sammeln solcher Märchen und erstellten eine umfassende Kollektion über tradierte Volksmythen. Im Land der Yorùbá gibt es aber eine Vielzahl von Menschen, die die orale Tradition aufrecht erhalten; seien es die Babaláwo des Ifá-Orakels, die Dorfältesten, welche ihre Sprachkunst im Genre der *Ìtàn* zum Besten geben, oder jede redegewandte Person, die eine lustige Àlò Fabel in ihrem Repertoire hat. So scheint es, trotz tausender Kilometer Entfernung, dass Parallelen zu europäischen Fabeln geben sind, wenn auch nur im Grundzug der Geschichten.

Der reiche Fundus an überlieferten Àlò Fabeln ermöglicht uns heute ein vielschichtiges Bild dieses Genres zu kreieren und vielmehr noch, wissenschaftliche Analysen zu den Inhalten zu entwickeln. Kubik schreibt etwa: „In many of the stories an image of life in a pre-colonial Yoruba society is depicted, which is highly urbanized. Indirectly, from the kind of environment in which the plots are set, we may gain important details about Yoruba cultural history“²⁷⁵ Am Beispiel einer, von ihm transkribierten, Fabel „*Ará òrun ará òrun o*“ („Bewohner des Himmels, Bewohner des Himmels“²⁷⁶) wird etwa der Wert von Muschelschalen, die im präkolonialen Yorùbáreich als Zahlungsmittel fungierten, in Relation zu einer Schale Palmwein überliefert. Man kann auch auf hierarchische Verhältnisse innerhalb des Königreichs auf Grund von so mancher Erzählung schließen. Dabei werden monarchische, oligarchische, aber auch demokratische Züge sichtbar. Im Plot vieler Àlò Fabeln kommt auch die Aufteilung der Macht innerhalb des Beraterstabs des *Ọba* zur Sprache. So hatten die führenden Kräfte oft auch juristische Befehlsgewalt.²⁷⁷

Die Hauptfigur, welche quasi als Personifikation der Àlò Geschichten dient und in nahezu allen Erzählungen vorkommt, ist die Schildkröte. Sie hat jedoch eine andere Konnotation, als es in der westlichen Hemisphäre verbreitet ist. So schreibt Deidra La Pin:

²⁷⁵ Kubik, S. 162.

²⁷⁶ Vgl.: Kubik., Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

²⁷⁷ Vgl.: Kubik., S. 163.

„Perhaps the single most prevalent character in Yoruba tradition is the wily hero Toroise, praised as Alabahun or „Miser,“ *Ológbón Wewé* or „One Endowed with Piecemeal Wisdom,“ *Oló ' fófó* or „Scandalmonger,“ and *Oló ' fófó Mèta*, „Owner of the Three Tricks.“ His field of action is the *àlò*, a fictional narrative mode that uses negative images of human conduct to inculcate social and moral truths.“²⁷⁸

Die Schildkröte hat also, in der Assoziation der Yorùbá, den Charakter eines gewieften Gauners, eines Lästermauls und Lügners, der mit seinen Tricks die Welt täuscht. Nicht die weise ehrwürdige Ruhe der Schildkröte wird hier ausschlaggebend für ihre charakterliche Zuweisung sondern der Umstand, das ihr einziges Zuhause die Schale auf dem Rücken ist. Ohne Heimat attackiert das Tier von seiner Festung aus die soziale Ordnung. Durch die biologische Einzigartigkeit unterscheidet es sich von allen anderen Lebewesen, *wie auch das literarische Genre selbst*. *Ìtàn*, die Hauptkategorie, hat ebenso einen kleinen Bruder mit gleichem Namen, der sich, wie schon erwähnt, durch *Wahrheit, Aufrichtigkeit* als auch *Ernsthaftigkeit* identifiziert. Im Gegensatz ist das Ziel von *Àlò*, die Vernunft zu besiegen. Die Rezipienten sollen in ein unlogisches System geführt werden, in dem *Unsinn als Basis für menschliche Handlung* avanciert. Am Besten lässt sich dies durch den Umstand beschreiben, dass auf die ausgesprochenen Frage: „Was ist *Àlò*?“ - unweigerlich die Antwort kommt: „*Irò làlò*“ - „*Àlò* ist eine Lüge!“²⁷⁹ Man muss jedoch festhalten, dass die Yorùbá in diesem Kontext Lüge als eine momentane Verzerrung der allgemein akzeptierten Realität verstehen.²⁸⁰

Die Schildkröte, laut Kubik auch *Ahun* oder *Alábahun* genannt, zeichnet sich durch ihre List, ihre Intrigen und dem Umstand aus, jeder noch so misslichen Lage oft zu entkommen. Ihr Antagonist ist normalerweise der Hund oder auch *Aja*, der als zweite Gaunerfigur in Szene gesetzt wird. Bezeichnend dabei ist, dass sie durch Egoismus, Gier und Rücksichtslosigkeit die Grenzen der Moral ausweisen. Aber auch Komik ist prominenter Bestandteil. Beier und Moore als auch Deidra La Pin erwähnen, dass Yorùbá fortwährend Scherze über ihre eigenen Fehlern machen. So gerät die Schildkröte, oft auf Grund von Eigenverschulden, in eine prekäre Lage. Ein passendes Beispiel führt La Pin an, wenn sie eine oft zitierte Phrase der Schildkröte anführt:

„Look, I used to have three tricks, but when my mother died I buried one with her, and when my father died I buried another with him. I put the third one on top of a tree stump by my

²⁷⁸ La Pin, Deirdre, „Tale and Trickster in Yoruba Verbal Art.“, S. 328.

²⁷⁹ La Pin, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

²⁸⁰ Vgl.: La Pin, S. 331.

bathing place, and when I got out the stump had grown so tall that I couldn't reach far enough to get hold of it. And that was the end; I haven't any tricks left.“²⁸¹

Ein weiterer klassischer Humor, der oft in dieser oder anderer Art vorkommt, ist in dem folgenden übersetzten Vers implementiert: „Ich bin die Schildkröte des Iroko Baums, Ehemann von *Yanibo* (Anm.: afrikanischer schwarzer Käfer). Ich baue und baue mein Haus herum und herum und habe eine Öffnung bei meinem Schwanz gemacht. Dies ist nur für kleine Besucher gedacht, die eventuell vorbei kommen.“²⁸² In einer Gesellschaft, die Wert auf Hausherren, welche die Verwandten und Freunde unterhalten, legt, ist diese Assoziation der Einladung der Menschen in ihren Anus, eine äußerst lustige Vorstellung.²⁸³

Die Geschichten sollen aber primär einen erzieherischen Faktor für die Jugend haben. So ist in der Gesellschaft der Yorùbá Hochmut und Gier am meisten verpönt, dementsprechend gibt es viele Fabeln, die sich mit diesen Eigenschaften auseinander setzten. Ein nettes Beispiel schreibt Akíntúndé Akínyemí in seiner gegenwärtigen Recherche nieder.

In diesem *Àlò* liebt die Schildkröte das Fischen und bleibt dem Hobby noch im hohen Alter treu. Trotz Erblindung möchte das Tier täglich hinaus fahren und da seine Fischerkollegen Mitleid haben, helfen sie ihm, dies zu bewerkstelligen. Anstatt dankbar zu sein, wird die Schildkröte unfreundlich und respektlos zu ihren Helfern. So sagt sie, wenn die Fischer einen guten Platz für das Netz gefunden haben und sie darauf hinweisen: „Glaubt ihr wirklich, dass ich keinen Sinn für den richtigen Platz mehr habe?“²⁸⁴ Obwohl das Tier immer beleidigender wird, helfen ihm noch die Kollegen; bis zu einem Tag. Da fahren sie wieder hinaus und ignorieren ihre Flüche. Als die Fischerkollegen genug gefischt haben, fahren sie nicht wie gewohnt in den Hafen sondern in tiefere Gewässer. Die verärgerten Fischer sagen der Schildkröte, dass sie an der Küste sind. Sie antwortet: „Glaubt ihr ich bin dumm? Warum sagt ihr mir immer wann ich von Bord gehen kann? Glaubt ihr nicht, dass ich schon weiß, dass wir angekommen sind?“²⁸⁵ Also springt sie hinaus in das tiefe Gewässer. Das Tier ist jedoch so hochmütig, dass es selbst in dieser misslichen Lage nicht um Hilfe bittet. Sie fahren ab und die Schildkröte schwimmt vermeintlich in Richtung Land. Da sie aber blind ist,

²⁸¹ La Pin, S. 336.

²⁸² La Pin, Deirdre, „Tale and Trickster in Yoruba Verbal Art.“, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 330.

²⁸³ Vgl.: La Pin, Ebda.

²⁸⁴ Akínyemí, Akíntúndé, „Yorùbá Oral Literature. A Source of Indigenous Education for Children“, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 175.

²⁸⁵ Ebda.: Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz.

schwimmt sie noch weiter in das Meer hinaus und verschwindet für immer.²⁸⁶

Ein weiteres Element, das als primärer Duktus vieler Àlò Erzählungen gelten kann, soll in der folgenden Geschichte aufgezeigt werden. Dieses Àlò wurde von Gerhard Kubik im August 1960 in Oshogbo aufgenommen und ist als Audiodatei dieser Arbeit angefügt. Der Sänger ist Gboyega Ladipo, erzählt wurde sie von seinem älteren Bruder und Dramaturgen Duro Ladipo, dessen theatrales Schaffen noch wichtiger Bestandteil dieser Diplomarbeit sein wird.²⁸⁷

Ará òrun ará òrun o, was soviel heißt wie „Bewohner des Himmels, Bewohner des Himmels“²⁸⁸ handelt vom Palmwein-Verkäufer Agbelugogo, der wenig Umsatz macht. Deswegen wird ihm geraten, den Bewohnern des Himmels eine Kostprobe vorbei zu bringen, um neue Abnehmer für sein Produkt zu gewinnen. Dies gelingt ihm auch, mit einem im Àlò vorgetragenen Lied:

„Leader: Ará òrun ará òrun o!
Chorus: Inanga ntere guntere inanga ntere.
L.: Ará òrun ará òrun o!
Ch.: Inanga ntere guntere inanga ntere.
L.: Tani np' ará òrun o?
Ch.: Inanga ntere guntere inanga ntere.
L.: Emi Agbelugogo!
Ch.: Inanga ntere guntere inanga ntere.
L.: Kil'o wa se nilè yi o?
[...].“²⁸⁹

So findet er am nächsten Tag vor den himmlischen Toren 2000 Muschelschalen. Von nun an bringt er jeden Tag eine Schale Palmwein und wird schnell ein reicher Händler. Die Schildkröte jedoch erfährt von dem Glück des Weinverkäufers und nutzt diesen Umstand, um die himmlischen Bewohner endlich zu Gesicht zu bekommen. Da sie sich Agbelugogo ebenso nie zeigen, muss die listige Schildkröte die höheren Wesen täuschen. Am nächsten Tag kommt sie ohne den Verkäufer und es gelingt ihr, nachdem sie das Lied des Palmwein-Verkäufers nachgesungen hat, sich in einem nahegelegenen Busch zu verstecken. Schon bald erscheinen die Himmelsbewohner. Sie sind von fürchterlicher Erscheinung, manche haben nur ein Bein,

²⁸⁶ Vgl.: Akínyemí, Ebda.

²⁸⁷ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 185.

²⁸⁸ Vgl.: Kubik, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S.163.

²⁸⁹ Kubik, S. 185.

andere zwei Köpfe oder acht Augen. Auf Grund ihres komischen Aussehens beginnt die Schildkröte zu lachen und wird von den erbosten Bewohnern des Himmels getötet. Nach dem Betrugsfall muss Agbelugogo seine Geschäfte einstellen und bekommt nie wieder eine dieser Kreaturen zu Gesicht.²⁹⁰

Die dargestellten Personen sind offensichtlich nicht von unserer Welt, dennoch kann man sie nicht mit christlichen Figuren wie Engel oder Heilige vergleichen. Sie sind außerirdischer Natur und können den Menschen, durch ihr Auftreten, Angst und Schrecken einjagen. *Òrun* wird von den meisten als andere Welt verstanden, die oftmals im Himmel lokalisiert ist. *Ol' Òrun* ist demnach ein übergeordnetes Lebewesen, dessen Name übersetzt in etwa „Besitzer des Himmels“²⁹¹ bedeutet. Dennoch ist dies nicht immer zwingend der Fall. In einer weiteren dokumentierten Geschichte Kubiks – *Ol' oko d' èhin* – ist *Òrun* eine Welt, die unerreichbar für die Menschen ist, da man einen Indigo-, als auch Blut-Fluss überqueren muss, um eintreten zu können. Sie ist von extrem aggressiven Kreaturen bewohnt, die keinem Erdenbürger erlauben, einzutreten. Diese jedoch können die Welt der Menschen mittels des Tricks des Ausborgens von Körperteilen von Tieren und Pflanzen leicht erreichen.²⁹²

4.4. Complete Gentleman

Die Magie spielt also innerhalb der Diegese eine wichtige Rolle. Es kommt ein Horormotiv immer wieder vor, welches nachweislich von vielen Autoren in ihre Geschichten mit eingebaut wurde. Dabei werden, von Kreaturen aus einer anderen Welt (Anm.: *Òrun*), Körperteile von Tieren und Pflanzen aus dem Wald, sowie von Menschen, ausgeborgt. Ausgestattet mit diesen Kräften erscheinen sie nun in der Zivilisation und ziehen Individuen, ähnlich den Sirenen in Homers *Odysee*, in ihren Bann. Folgen diese dann den Kreaturen zurück in den Wald, müssen sie mit Entsetzen feststellen, wie die mythologischen Lebensformen die Körperteile an ihre Besitzer zurückgeben. Oft werden dann die Menschen gefangen gehalten, oder erleiden einen qualvollen Tod auf Grund ihrer unersättlichen Neugier.²⁹³

Ein prominentes Beispiel für die Verwendung des Sujets findet man im Roman *The Palm-*

²⁹⁰ Vgl.: Kubik, S. 185ff

²⁹¹ Vgl.: Kubik, Übersetzung aus dem Englischen von Michael Weitz, S. 165.

²⁹² Vgl.: Kubik, S. 165.

²⁹³ Vgl.: Kubik, S. 165.

Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town von Amos Tutuola. Hier ist die Rede von dem *Complete Gentleman*, der eine junge Marktfrau in seinen Bann zieht. Dabei weigert sich die wunderschöne Tochter des Oberhauptes der Dorfgemeinschaft, einen Mann zu suchen. Eines Tages taucht ein Unbekannter von unglaublicher Schönheit auf dem Markt auf. Sie lässt ihre Waren zurück und folgt ihm, obwohl er ihr mehrmals rät, wieder umzukehren. Als sie in einen unendlich großen Wald kommen, beginnt das magische Spektakel:

„As they were travelling along in this endless forest then (sic) the complete gentleman in the market that the lady was following, began to return the hired parts of his body to the owners and he was paying them the rentage money. When he reached the place where he hired the right foot, he pulled it out and gave it to the owner and paid for the rentage. [...] Now this complete gentlemen was reduced to head and when they reached where he hired the skin and flesh which covered the head, he returned them, and paid to the owner, now the complete gentleman in the market reduced to a „SKULL“ (sic) and this lady remained with only „Skull“.“²⁹⁴

In der weiteren Erzählung hält dieser *Skull* die junge Frau in einer Höhle im Wald gefangen. Sie versucht vergebens zu fliehen, doch wird ständig von anderen Totenköpfen daran gehindert. Der Held der Geschichte wird nun vom Vater des Mädchens gebeten, sie wieder zu finden und nach Hause zu bringen. Auf Grund seiner magischen Kräfte gelingt dies, er kann sogar den Fluch des *Complete Gentleman*, der auf ihr lastet, abwenden. Der Vater steht nun in tiefer Schuld bei dem Protagonisten, der sich selbst als „Father of gods who could do anything in this world“²⁹⁵ bei ihm vorstellt. Daher verspricht er ihm seine Tochter zur Frau.

Ato Quason merkt in dem 1997 publizierten Buch *Strategic Transformations in Nigerian Writing* an, dass die Kunst von Tutuola darin besteht, nicht nur diese im nigerianischen Kulturraum weit verbreitete Fabel in seine Geschichte einzubauen, vielmehr gelingt es ihm, anhand der Wendung eine romantische Komponente zu etablieren, die sich durch die restliche Diegese ziehen wird. Somit funktioniert diese ursprüngliche *Àlò* als Wendepunkt in der Dramaturgie der Erzählung.²⁹⁶

Eine weitere überlieferte Version beinhaltet nicht einen Totenkopf als magisches Wesen

²⁹⁴ Tutuola, Amos, *The Palm - Wine Drinkard*, S. 203ff.

²⁹⁵ Tutuola, S. 206.

²⁹⁶ Vgl.: Quayson, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, United Kingdom: James Currey 1997, S.47ff.

sondern einen normalen Kopf, der aus einem Land stammt, in dem die ganze Population aus Köpfen besteht. Er möchte in die Welt der Menschen, da er ein immenses Verlangen danach hat, sie zu sehen. Daher borgt er sich menschliche Körperteile aus und wird bei seiner Ankunft von einer Gruppe tanzender Mädchen in den Bann gezogen. Eine von ihnen überzeugt ihn, sie zu heiraten. Sie folgt ihm dann in sein Heimatland. Als sie bemerkt, dass dieses nur von Köpfen bevölkert wird, rennt sie erschreckt weg. Auf Grund der jetzt fehlenden Gliedmaßen kann der Kopf sie jedoch nicht mehr zurückholen.²⁹⁷

Robert G. Armstrong verfasste 1980 eine Gegenüberstellung des Werkes Tutuolas - *The Palm-Wine Drinkard* - und der Theateradaption von Kola Ogunmola, die der Dramaturg unter dem Titel *Omuti Apa Kini* als Yorùbá Folkopera im Jahre 1963 in Nigeria uraufführte. In seiner Recherche erwähnt er gleich zwei Forscher, die dieses Sujet in Fabeln vorfanden. Val Olayemi dokumentierte es im Umfeld von Yorùbá Fabeln. Okoreaffia wiederum konnte eine ähnliche Geschichte unter der Volksliteratur der Igbo vorfinden. Bei Tutola und der Adaption von Ogunmola sind auch feine Unterschiede erkennbar, die auf eine differenzierte Rezeption der beiden Autoren, bezüglich dieser Sage, hinweist. Es ist auch evident, dass im Bühnenstück der Protagonist mit der geretteten Frau nicht zu ihrem Vater zurückkehrt, um sie dort zu heiraten, sondern sie vermählen sich im Laufe von anderen Abenteuern, die sie erleben.²⁹⁸

Armstrong zeichnete ebenso eine Fabel - mit ähnlichem Inhalt - im Gebiet von Benin, Nigeria, auf. Omale Udo, der Erzähler, war laut Armstrong ein versierter Sprecher, dem die traditionellen Inhalte der Àlò Geschichten sehr vertraut waren. In dieser Version der Fabel ist der mysteriöse Unbekannte ein verkleidetes Exkrement, welches die geborgten Kleider und Körperteile zurück geben muss. Die Frau, welche ihm verfallen ist, kann jedoch nicht gerettet werden und verwandelt sich in eine Fliege. Diese wird nun mit dem Kot verheiratet und muss bei ihm bleiben.²⁹⁹

Sherryl Takacs hält in ihrer Arbeit, *Oral Traditions in the Works of A. Tutuola*, im Jahr 1970 fest, dass dieser Mythos des unbekannten Schönen einen etwas banaleren Hintergrund hat. Vornehmlich wird dieser jungen Mädchen erzählt, um ihnen die fatalen Folgen einer unerlaubten Heirat vor Augen zu führen. Es gilt als unterschwellige Lehre mit der Moral, die Eltern immer in ihre Überlegungen mit einzubeziehen und sie gegebenenfalls um Erlaubnis zu

²⁹⁷ Vgl.: Quayson, ebda.

²⁹⁸ Vgl.: Armstrong, Robert G., „Amos Tutuola and Kola Ogunmola. A Comparison of Two Versions of The Palmwine Drinkard“, *Callaloo* 8/10, 1980, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3043945>, Zugriff am: 6.11.2014, S. 167.

²⁹⁹ Vgl.: Armstrong, ebda.

bitten.³⁰⁰ Bezogen auf *The Palm-Wine Drinkard* passt diese Beschreibung teilweise, dennoch vermuten einige Autoren eine andere Bedeutung.

Fagunwa nahm schon sehr früh diese Idee in sein Repertoire auf und verwendete sie etwa in den Werken *Igbó Olódùmarè* als auch *Irèké Oníbùdó*, welche er beide 1949 verfasste. Sie wird hier in längere Narrationen ausgeweitet und dient ähnlich dem *Palm-Wine Drinkard* als Grundgerüst für die Handlung.³⁰¹ Man kann also annehmen, dass Tutuola sich Inspiration bei Fagunwa, der nur in yorùbischer Sprache schrieb, holte. Kubik führt weiter an, dass diese Vorstellung von Kreaturen aus anderen Sphären, die in die Welt der Lebenden eintreten, in vielfach abgeänderter Form bei Àlò Fabeln vorkommt.

Man kann die Tendenz des Übernatürlichen in diesem Sujet eindeutig in Verbindung mit den magischen Kräften in der Natur sehen. Erst durch das Adaptieren der verschiedenen Eigenschaften in Flora und Fauna gelingt es diesen Kreaturen aus fremden Dimensionen, sich Zugang zu der Welt der Lebenden zu verschaffen. Diese Thematik der Übertragung von Kräften und Eigenschaften auf ein Medium ist erstaunlicherweise vor allem in der Kunst als auch Medizin der Yorùbá immanent vorhanden.

Es wird berichtet, dass Masken, Schreine als auch medizinische Figuren durch den *Akt der Mimesis* die gewünschten übernatürlichen Kräfte erhalten. Dabei kann man sie als transformierte Artefakte ansehen, die dem Besitzer von nun an ihre Dienste erweisen. Weiters ist für das Erstellen von Tinkturen und anderen medizinischen Präparaten, die natürliche Welt eine Quelle. Es werden von Heilpraktikern Pflanzen, Tiere und andere Objekte in verschiedensten Kombinationen zusammengeführt, um einzigartige Wirkung zu entfalten. Die Inhaltsstoffe werden dabei als „signature elements“³⁰² angesehen. Norma H. Wolff schlussfolgert, dass:

„The crafted human figures used in medicines are, of course, more than imitations; they are transformers that embody and channel the power of the natural materials from which they are fashioned. In other words, the creation of the medicine figure is an act of embodiment with the intention of concentrating powers of nature for social goals“³⁰³

Wie schon im Kapitel *Ritual und Theater* erwähnt, hat diese Kraftübertragung sogar einen

³⁰⁰ Takacs, SherryL, „Oral Tradition in the Works of A. Tutuola“, *Books Abroad* 44/3, 1970, jstor, <http://www.jstor.org/stable/40124551>, Zugriff am: 06.11.2014, S. 395.

³⁰¹ Vgl.: Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 165.

³⁰² Wolff, Norma H., „The Use of Human Images in Yoruba Medicines“, *Ethnology* 39/3, 2000, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3774107>, Zugriff am: 18.11.2014, S. 207.

³⁰³ Wolff, ebda.

eigenen Terminus: *Àṣẹ*. Dabei ist die immaterielle Kraft gemeint, welche von allen religiösen, aber auch im alltäglichen Gebrauch verwendeten Gegenständen, ausströmt. Wie auch die Blicke eines *Oba*, sogar die Luft welche Schreine umgibt. Ebenso muss ein Kunstwerk oder ein Objekt, nach dem ästhetischen Maßstab der *Yorùbá*, *Ìluti* (Anm.: Gehör) besitzen, also nicht nur auf einen Konsumenten wirken sondern auch selbst Botschaften annehmen können.

Wolff gibt hier ein passendes Beispiel an. Stirbt etwa ein Zwilling wird ein *Ere ibeji* geschnitzt, um die potentiellen bösen Kräfte, ausgehend vom Geist des Verstorbenen, zu kontrollieren. Dabei wird von Anfang an mit größter Sorgfalt gehandelt. Der Baum muss speziell ausgewählt, die Zeichen der Beschwörungen detailliert ausgearbeitet werden, bevor das Kunstwerk die Hände des Schnitzers verlässt. Es ist dabei mit *Ìluti* bestückt, „[...] so that it can function to transmit the supplications of the living to the indwelling twin spirit. The figures are placed on household shrines and receive daily ritual attention and act as both display and power objects.“³⁰⁴ Somit werden die anarchischen Kräfte des toten Zwillings in den *Ere ibeji* gebannt und ein normales Leben für das andere Kind gewährleistet. Man sollte hier komplettieren, dass die *Yorùbá* eine der höchsten Zwillingengeburtensraten auf der Welt besitzen. Olopuna hält 1993 fest, dass laut Statistik 45.1 Zwillinge auf 1000 Geburten kommen.³⁰⁵ Diese Mimesis kann man also nicht nur in der Literatur, auch in der Medizin, Politik und primär natürlich in der Religion finden. Dabei wird oft durch das Ausborgen von Kräften die Realität verkehrt. Eine Antipode zu dem Normalzustand heraufbeschwört.

Es könnte resümiert werden, dass die *Àlò* Geschichten mit ihrer bewussten Verdrehung der Realität eine ähnliche anti-strukturelle Kraft, welche auch der liminalen Phase des Rituals inne wohnt, als Impetus besitzen. Demnach wird durch eine fiktive Wirklichkeit, ein *Schwel lenzustand* innerhalb der Diegese dem Publikum vor Augen geführt. Dabei soll vermittelt werden, wie es sich in der Normalität zu verhalten hat. Sei es dem König oder auch Mitmenschen gegenüber. Nur durch die ständigen Tabubrüche und laufenden Grenzüberschreitungen wird hier also ein Lexikon der Verhaltensregeln etabliert. *Àlò* Fabeln stehen somit im oralen Textkörper in Opposition zu den anderen Erzählungen wie den *Ifá*-Weissagungen, *Ìtan* oder *Oríkí*, da keines in solch einer Weise chaotischen, unseriösen Inhalt hat. Victor Turner weist dieses spielerische Täuschen als Aspekt aus, der vor allem in der Schwellenphase von Initiationsriten vorkommt. Die Trickstergeschichten bei tribalen Kulturen werden bei dem Ritual selbst oder auch außerhalb erzählt und streichen den *ludischen* oder

³⁰⁴ Wolff, S. 209.

³⁰⁵ Vgl.: Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition in Historical Perspective“, S. 254.

spielerischen Teil hervor. Dennoch ist es ein Spiel, welches gewisse Grenzen hat, die es nicht überschreiten sollte. Es dient nämlich dem eigentlichen Zweck des Rituals. Ist quasi *geordnete Unordnung*.³⁰⁶ Weiters argumentiert er, das chaotische Sein, welches dem Ritual inne wohnt, wird oft in Form einer eigenen Gottheit ausformuliert. So konnte er 1971 bei einer Versammlungen der *Umbanda*–Religionsgemeinschaft in Rio de Janeiro teilnehmen und stellte fest, dass:

„[...] ein Wesen namens *Exu*, das seinen Ursprung bei den Yoruba (sic) in Westafrika hat, wo es der Trickstergott der Kreuzungen oder Scheidewege ist, auf verschiedene Weise diese »meonische« (um Berdjajews Begriff zu verwenden) Undeterminiertheit personifiziert.“³⁰⁷

Exu, oder *Èṣù*, bezeichnet also eine Gottheit, welche über Chaos und Übergang herrscht. Ihre Ambiguität ist Ausdruck einer liminalen Phase. Wenn nun eine Zeremonie ohne Hindernisse vollzogen werden soll, muss *Exu* in Schach gehalten werden.³⁰⁸ Bemerkenswert ist hierbei, dass schon an einem früheren Punkt in dieser Arbeit, nämlich in dem Unterkapitel *Ifá–Orakel* darauf hingewiesen wurde, dass der *Babaláwo* eine beträchtliche Summe seines Gewinns an *Èṣù* spendet, um eben genau diese chaotische Kraft in Zaum zu halten.

Kann schlussfolgernd ein *Àlô* als Ausformulierung solch einer, in allen Dingen latent vorhandenen Unordnung gewertet werden? Könnte man *Àlô* weiterführend vielleicht sogar als Antithese zu der übrigen oralen Tradition sehen? Weiters muss gefragt werden ob dieser konfuse Duktus, in modernen Theaterstücken wiedergefunden werden kann?

³⁰⁶ Vgl.: Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 48.

³⁰⁷ Turner, S. 123.

³⁰⁸ Vgl.: Turner, ebda.

5. Populäres Yorùbá Theater. Und der Einfluss von Àlò

Wie in Europa ist auch die Theaterlandschaft in Nigeria eine sehr unterschiedliche. Diverse Autoren und Wissenschaftler schrieben schon ausführlich über die Thematik. Dementsprechend gibt es verschiedene Ansätze, eine Genealogie des Genres innerhalb der Yorùbá zu manifestieren.

J. A. Adedeji notiert im Jahr 1972, dass eine sehr lange Theatertradition vorhanden ist und zahlreiche, unterschiedliche Strömungen im Laufe der Jahrhunderte entstanden sind. Es gibt Hinweise, dass schon 1544, unter der Herrschaft des Aláàfin Ofinran, die erste Maskentheatergilde in Òyó etabliert war, die während des, schon besprochenen, Egúngún Festes, vor großem Publikum spielte. Dabei sind die Charakteristiken des Maskentheaters der Gesang, der Tanz und das Drama.³⁰⁹

Das Liedgut wird in hoher Tonlage vorgetragen und variiert dabei im Inhalt, da sowohl *O*ríkí als auch Dankeslieder an bestimmte Personen, Dörfer oder Totem, gerichtet werden. Der Tanz hat oft akrobatische Einlagen. Die Maskendarstellung ist ein Resultat von vier Künstlergilden: „The carver (agbegilere), the costumier (alaran), the drummer (alubata), and the balladeer (akunyangba).“³¹⁰ Die Charaktere sind, ähnlich der *Commedia dell'arte* Italiens im 16. Jahrhundert, überspitzt komisch aber auch gierig, dumm oder geschwätzig dargestellt und sollen die Gesellschaft persiflieren. Dabei gibt es mythische Masken, wie etwa von Sàngó oder Obátálá, totemistische Charaktere, überzeichnete wie der Lauscher, der Gierige, als auch menschliche Figuren, die oft den Yorùbá fremden Menschen, wie etwa anderen Stämmen zugehörige Afrikaner, oder später auch Weiße, darstellen sollten.³¹¹ Der wichtigste Aspekt dieses Genre ist: „The creative arts combine with religion, politics, psychology, and medical practice to construct a complete system. It is the fusion of all these elements that forms Yoruba aesthetic theory.“³¹² Der Autor beschreibt eine lebhafte Szene. Unzählige Truppen, die damals durch das Land gezogen sind und, von Oba zu Oba, ihre Stück zum Besten gaben.

Der theatrale Teil avancierte zu einem wichtigen Aspekt, als der *Alágbàá* (Anm.: Geistiges Oberhaupt der Egúngún Gesellschaft) eine angeordnete Darbietung von dramatischen Stoffen, in den letzten Tagen der Festivität, ausrief. Diese Aufführung bekam

³⁰⁹ Vgl.: Adedeji, Joel A., „The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre“, S. 255ff.

³¹⁰ Adedeji, Joel A., „Traditional Yoruba Theater“, S. 60.

³¹¹ Vgl.: Adedeji, S. 61.

³¹² Adedeji, S. 63.

einen *ludus*-haften Charakter, ähnlich des Spielkonzeptes der alten Römer.³¹³

König Abíodún wurde um 1770 in Òyó inthronisiert und förderte die Theaterkunst ungemein. Er wurde Patron vieler Wandertruppen und die Kunst florierte während seiner Amtsperiode. Er war auch der Erste, der einen Dramaturg von der religiösen Praktik der Egúngún entkoppelte. 'Esà 'Ogbín, seines Zeichens „official court-entertainer“³¹⁴, konnte von nun an das ganze Jahr über die Theaterkunst ausüben. Ihm wurde das *Ìpèsà*, später *Ìjúbà* genannt, gewidmet. Ein Eröffnungslied, welches vor jeder Aufführung den zeremoniellen Rahmen gab. Durch die Ernennung 'Esà 'Ogbíns, wurde ein wachsender Individualismus innerhalb der Wandertheaterszene gefördert. Nach dem Tod von Oba Abíodún expandierte die Kunst weiter und wurde erst durch den einsetzenden islamischen, später auch christlichen Einfluss, gestoppt. Man kann also pauschalisierend behaupten, dass der Erfolg des Yorùbá Masken-Theaters eng mit der Expansion und anschließendem Niedergang des Königreichs Òyó zusammenhing.³¹⁵

Eine Variante des Theaters sollte noch erwähnt werden: das *Alàrìnjó*, ein Wandertanztheater. So zitiert Joachim Fiebach einen aufschlussreichen Reisebericht von H. Clapperton, der 1825 im Zuge einer Audienz bei dem damaligen König Òyó's, einer solchen Inszenierung beiwohnen durfte. Es fand im königlichen Hof statt und war strukturell in mehrere Akten unterteilt. Zunächst tanzten komplett verhüllte Darsteller in akrobatischer Weise und erstaunten den Betrachter durch exakter Körperführung. Der zweite Akt hatte die symbolische Enthauptung einer Boa Constrictor zum Inhalt. Ein Tier, das sehr oft in der Mythologie des Volkes als Zeichen des Unheils oder schwieriger Aufgaben fungiert. Wie etwa bei dem Schöpfungsmythos der Stadt Òyó, der im ersten Kapitel kurz angesprochen wurde. Als dritter und letzter Akt kam eine überspitzt komische Einlage, bei der der *weiße Teufel* (Anm.: Europäer) persifliert wurde, ganz zum Erstaunen des Reisenden. Während der Spielpausen erklang Chorgesang der Frauen des Königs.³¹⁶ Es ist einer der wenigen Berichte vor 1900, der über ein höfisches Theater in der Subsahara berichtet. Fiebach vermutet den Ursprung Ende des 16. Jahrhunderts und bezieht sich, wie Adedeji, auf die Praxis der Egúngún. Ebenso streicht er die „[...] charakteristische Ganzmaskierung und die pantomimische, gestisch-tänzerische Darstellungsweise, die die sprachliche Kommunikaiton nahezu aussparte, [...]“³¹⁷

³¹³ Vgl.: Adedeji, Joel A., „The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre“, S. 256.

³¹⁴ Adedeji, S. 257.

³¹⁵ Vgl.: Adedeji, S. 257.

³¹⁶ Fiebach, Joachim, *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Amsterdam: Heinrichshofen 1986, S. 143ff.

³¹⁷ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, S. 145.

hervor. Diese definitiv aus dem Ritual kommende Praktik ist demnach für das Alárinjò Theater strukturbestimmend, deren noch heute existenten Relikte in der *Agbegijo-Maskerade* zu finden sind.³¹⁸ Es kann diese Theaterform - unter den Gesichtspunkten eines *synkretischen Theaters* – als eine dominante gegenüber dem okzidental gewertet werden. Die heute noch stark vorhandene indigene Semiotik bestimmt die Struktur der Aufführung und allfällige externe Einflüsse können nur auf Spielebene gefunden werden. So konnte sich das Alárinjò Theater und seine heutige Ausformung ganz im Gegensatz zu dem *Yoruba Travelling Theater*³¹⁹ (sic), das von dem neuen theaterkulturellen System der Europäer überlagert wurde, als ursprüngliche dramatische Form erhalten.³²⁰

5.1. Die moderne Fortführung alter Tradition

Diese Tradition der Wandertheater scheint sich also auch im 20. und 21. Jahrhundert fortgesetzt zu haben. Karin Barber hält fest, dass mehr als hundert professionelle Theaterkompanien in der Mitte der 70er Jahre durch West-Nigeria zogen, die wiederum dutzende von Schauspielern unter Vertrag hatten. Dabei war das vorgetragene Programm variabel, manche spezialisierten sich auf mythologische Dramen, andere auf moralisierende Tragödien, aber auch Vorstellungen mit ausgeweiteter traditioneller Trommelkunst, Tanz und Masken, ganz nach der Tradition des Maskentheaters, fanden statt.³²¹

Barber, die selbst lange Zeit bei der *Oyin Adéjòbí Company* angestellt war, situiert das florierende *Populär-Theater* (Anm.: Yorùbá popular travelling theater) innerhalb einer allgemeinen, kulturellen Aufbruchsstimmung im postkolonialen Nigeria. Es wurde die Populärmusik *Jùjú* von den 1940er bis 80er Jahre sehr erfolgreich, Bücher in yorùbischer Sprache begannen sich gut zu verkaufen und 1970 konnte Nigeria schon auf einen reichen Fundus an Fiktion, Poesie und Dramen zurückgreifen.³²²

Im speziellen Fall des Populär-Theaters, führt Adedeji diese theatrale Ausformung auf zwei Entwicklungen zurück. Das Theater in Yorùbá-Sprache bezeichnet er als Volkstheater, dessen

³¹⁸ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, ebda.

³¹⁹ Balme führt an, dass eine alternative Bezeichnung *Yorùbá Folk Opera* wäre, Karin Barber spricht von *Yorùbá popular travelling theater*.

³²⁰ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 34.

³²¹ Vgl.: Barber, Karin, *The Generation of Plays. Yoruba Popular Life in Theater*, Bloomington: Indiana University Press 2000, S. 1ff.

³²² Vgl.: Barber, S. 4.

Ursprung in der Maskerade Mitte des 16. Jahrhunderts zu suchen ist. Dieses wurde jedoch von dem „*Yoruba Operatic Theater*“³²³ verdrängt. Es entwickelte sich aus indigenen Dramen und Kirchenkantaten und stellt den Versuch dar, die absterbenden yorùbischen Elemente wie Musik, Tanz und Ritual in einer neuartigen Theaterform, welche europäische Einflüsse als Grundkonzept annahm, zu revitalisieren.³²⁴ Also im Sinne Balmes wurde hier ein *synkretisches Theater* geschaffen, bei dem die Spielstruktur des Westens dominant ist. Jedoch sind viele Spielelemente aus traditionellen Riten, Zeremonien, Tänzen und Musik darin verarbeitet.³²⁵

Die andere Strömung war das Theater in englischer Sprache, welches vor allem aus Schulführungen an westlich orientierten Bildungsstätten hervorging. Trotz dieser unterschiedlichen Geschichte vereinten sich diese zwei Theatergenres zum zeitgenössischen nigerianischen Theater. Kola Ogunmola, Duro Ladipo, als auch Hubert Ogunde, sind bekannte Vertreter des Theaters in Yorùbá, Wole Soyinka und Ola Rotimi gelten als Repräsentanten des englischsprachigen Theaters.³²⁶ Hubert Ogunde wird oft auch als der Vater des *Yoruba Theater*³²⁷ genannt, da er 1945 das erste professionelle Theaterunternehmen mit dem Namen *the Ogunde Concert Party* gründete. Owomoyela schreibt 1971 dazu:

„The fact that he called his company a „concert“ party is proof that [...] he was continuing a tradition that had been long in existence rather than creating something entirely new. (The nineteenth century theatrical activities were often billed as „concerts“ because [...] of long programs that included songs, duets, magical displays, and such like.)“³²⁸

Obwohl er Sohn eines baptistischen Pfarrers war, wandte er sich traditionellen Formen zu und wurde Novize des Òṣùgbó, als auch Egúngún Kultes. Später gründete er die *African Music and Dance Research Party* und übte Einfluss auf zahlreiche junge Autoren aus.³²⁹ Duro Ladipo war einer dieser Nachwuchstalente, der ebenfalls den Traditionen, trotz christlichem Einfluss, verfallen war. Er wurde als Diener Sàngó's initiiert und vertiefte den yorùbischen Glauben zunehmend, um 1962 den *Mbárí Mbàrò Club* in Oshogbo zu gründen.³³⁰ Kubik merkt an: „During both stays in Nigeria I was a guest of the family of the late playwright

³²³ Adedji, Joel A., „Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria“, *Research in African Literatures*, 2/2, 1971, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818202>, Zugriff am: 26.03.2014, S. 134.

³²⁴ Vgl.: Adedji, S. 134.

³²⁵ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 33.

³²⁶ Vgl.: Adedji, S. 135.

³²⁷ Hier wird die Bezeichnung von Owomoyela adaptiert, die offensichtlich Yorùbá Folk Opera meint.

³²⁸ Vgl.: Owomoyela, Oeykan, „Folklore and Yoruba Theater“, S. 126.

³²⁹ Vgl.: Adedji, Joel A., „Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria“, S. 135.

³³⁰ Vgl.: Adedji, S. 135.

Duro Ladipo, staying in his house in Oshogbo. My acquaintance with àlò chantefables was a result of this stay.³³¹ Ladipo war einer der ersten Dramaturgen des neuen Theaters, dem orale Tradition sehr wichtig war, und er untersuchte nicht nur Mythen, Legenden und historische Ereignisse, auch Poesie, Musik und Tanz waren für ihn ein reicher Fundus. Auch Fiebach exponiert seine Ausnahmestellung im Reigen der nigerianischen Dramaturgen. Der Einsatz von Musik, sowie die Tänze waren vorwiegend von traditioneller Herkunft. So geht er auch explizit auf die strenge rituelle Bedeutungsdimension der verschiedenen Trommeln im ersten Akt von *Qba Kòso* (Anm.: Der König hat sich nicht erhängt) ein.³³² „Die Bata Trommel (sic) ist ausschließlich für Sango da. [...] Die Bata Trommel ist so stark wie ein Soldat und hat größere Töne als andere Trommeln.“³³³ Bemerkenswert ist, dass er auch die Chronik von Reverent Johnson als Inspiration nutzte. Das Stück nimmt die Version Johnsons über das Leben, den Tod und die Heiligsprechung von Sàngó zum Vorbild, in dem das Geschehen im 14. Jahrhundert innerhalb des Königreichs Òyó situiert ist.³³⁴

Seine westliche Erziehung und die Faszination an traditionellen Werten zeichnet sein gesamtes Oeuvre aus. Ladipo verfasste etwa *Ko Bi Ìdì*, ein Stück, welches mit dem biblischen Stoff von David und Goliath, aber auch der Ifá-Geschichte über Òsá Méjì korreliert, bei der der weniger beliebte jedoch geduldigere Rivale gewinnt. Ebenso verfasste er *Èdá* (Anm.: Mensch, 1970), welches oft mit dem, international bekannten *Jedermann*, verglichen wurde. Hierbei steht jedoch das traditionelle Material über dem mittelalterlichen Inhalt. Duro Ladipo hebt das Thema der ausgleichenden Gerechtigkeit nicht in dem Maße hervor, wie er das der Wiedergeburt betont, welches stark in der Philosophie der Yorùbá vorhanden ist.³³⁵

Weiters sind die meisten säkularen Stücke und Opern Ladipo's satirische oder didaktische, die für das Fernsehformat angepasst wurden. Hier unterscheiden sich grob zwei Sparten: die antikolonialen Werke, welche die Erfahrung der Yorùbá mit den Besatzern thematisiert, sowie in höchster Form didaktische Spiele, wie etwa *Alágbára Má Mèrò* (Besitzer von Eifer ohne Wissen).³³⁶

³³¹ Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume II*, S. 151.

³³² Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, S. 253.

³³³ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, ebda.

³³⁴ Vgl.: Adedji, Joel A., „Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria“, S. 137.

³³⁵ Vgl.: Duro-Ladipo, Abiodun/ Gbóyègá Kóláwólé, „Opera in Nigeria: The Case of Duro Ladipo's “Qba Kòso““, *Black Music Research Journal* 17/1, 1997, jstor, <http://www.jstor.org/stable/779362>, Zugriff am: 06.11.2014, S. 105.

³³⁶ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 106.

Sein am meisten rezipiertes Werk ist mit Sicherheit *Oba Kòso*, welches primär Teil einer Trilogie ist. 1964 veröffentlichte er sie unter dem Namen *Three Yoruba Plays*, wobei nur das vorher genannte innerhalb von zehn Jahren in etwa zwanzig Ländern in Europa, Nord Amerika, Süd Amerika und den karibischen Inseln, aufgeführt worden ist.

Wie schon erwähnt, behandelt das Stück den Aufstieg, Fall und die Heiligsprechung *Sàngós*. Die weltliche Herrschaft steht im Vordergrund. Themen wie etwa die Rivalität *Sàngós* zu seinen zwei besten Kriegern, oder die Liebe zu seiner schönsten Frau *Oya*, werden dargebracht. Den magischen Aspekt umfassen etwa Beschwörungsformeln, die immer wieder ausgesprochen werden, Intervention von übernatürlichen Kräften oder die unkontrollierbare Macht *Sàngós*, da er zu gierig einen Zauber verinnerlicht hat und sein Volk durch Tyrannei quält. Erst als er den Freitod wählt, finden die Menschen wieder zu ihm und huldigen seiner, von nun an, göttlichen Omnipräsenz.³³⁷

5. 2. Aneignung als dramaturgisches Mittel

Man muss hier anführen, dass im Kontext der oralen Literatur der Yorùbá ein hohes Maß an Polysemie unter den Genres evident ist. Die Bezeichnung der Gattung stammt aus europäischer Feder und kann als heuristischer Kunstgriff gelten, um den regen Austausch und die Transformation des Materials zwischen den Genres elegant zu umrahmen. Ato Quayson paraphrasiert Barber hier treffend, die 1991 festhält: „Indeed, as is pointed out by Karin Barber in an examination of the discursive relationships between *ẹsẹ Ifa* (Ifa divination verses), *aló* (folktales) (sic) and *oríkì* (praise poems or epithets), Yoruba oral genres 'tend to be highly incorporative and porous'(...).³³⁸

Es ist somit ein permanenter Flux der Inhalte gegeben, was eine Durchmischung der Sujets in multipler Weise zur Folge hat. Quayson schlägt weiterführend den Begriff der *Interdiskursivität* vor, um das komplexe Zusammenspiel afrikanischer Literatur mit Kontexten der Oralität zu begreifen. Dabei wird der Text nicht länger als Spiegel von eigenständigen kulturellen Elementen gesehen, vielmehr als „[...] prismatic field of interaction between cultural discourses and literary ones with all the potential of transvaluation of the real that this makes possible.“³³⁹ Man muss demnach den historischen und sozialen Kontext eines Textes

³³⁷ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 109ff.

³³⁸ Quayson, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, S. 13.

³³⁹ Quayson, S. 16.

betrachten, seine oszillierende Form zwischen den verschiedenen Sparten an tradiertem Wissen beachten, um die Relation zwischen dem vorhandenen Text und seinen verschiedenen Ausformungen zu erkennen. Dies ist vielleicht auch ein Grund, warum immer noch eine differenzierte Meinung über die korrekte Klassifizierung der einzelnen Genres herrscht. Ayo Bamgbose etwa grenzt das Material, welches dem Erzähler zur Verfügung steht, auf moralisierende-, Schildkröten-, sowie „Warum-“ Geschichten ein. La Pin wiederum hebt die narrativen Typen von Romantik, Parabel, formelhaften Erzählungen, Fabeln und Geschichten mit Liedgut hervor.³⁴⁰

Man spürt, dass der Inhalt der in dieser Arbeit behandelten Àlò manchmal peripher, doch oft sehr prominent in anderen Gattungen mitschwingt. Geschichten werden mit Rätseln verfeinert, die Schildkröte, mit ihrem immanent bösen Charakter, auch außerhalb ihres Terrains mit einbezogen. Es ist demnach nicht verwunderlich, Spuren davon auch in den Theaterformen, welche in der Mitte des letzten Jahrhunderts entstanden sind, vorzufinden.

Die Thematik des *Complete Gentleman* scheint eine in Europa gänzlich unbekannte zu sein. Betrachtet man sie jedoch genauer, kann der Sinn dahinter frei gelegt werden. Es handelt sich offensichtlich nicht nur um eine moralisierende Fabel, bei der jungen Frauen Angst gemacht werden soll, man kann hier auch die allumfassende Thematik der *Aneignung von fremden Kräften* vorfinden. In gleicher Weise wie Könige, Babaláwo und andere Priester versuchen, durch mächtige Zauber, ihnen selbst, oder Artefakten, die sie besitzen, göttliche Kraft einzuhauchen. So bemächtigen sich die extraterrestrischen Wesen der Fähigkeiten von Pflanzen, Tieren und Menschen. Nur durch die Adaption von Eigenschaften können sie sich unter den Menschen ohne Gefahr bewegen.

Ein Sujet kommt ebenfalls vor, welches in zahlreichen Stücken vorhanden ist und scheinbar immer genau zu einem Wendepunkt in der Dramaturgie führt. Nicht nur im *Yoruba Operatic Theater*, auch bei den transkribierten Populär-Theaterstücken der Oyin Adéjóbí Company, welche Karin Barber akribisch aufgezeichnet hat, erscheint ein Moment, der Hinweis darauf gibt, dass ein Àlò als Inspiration dafür gedient haben könnte. Es ist der spezielle Ort, an dem es statt findet. So wurde schon dargelegt, dass ein primär vorhandener Duktus der Àlò die Magie durch Aneignung ist. Genau diesen Inhalt findet man sowohl bei *Kúyẹ* als auch *Qba Kòso* an dem diegetischen Wendepunkt. Hier wird jeweils der Wald, der auch als Wildnis oder andere Welt (Anm.: Òrun) gedeutet werden kann, mit magischer Adaption in Verbindung gebracht.

³⁴⁰ Vgl.: Quayson, S. 45.

Befasst man sich nun mit dem Phänomen der Nachahmung, so stellt man fest, dass dies eine immanent wichtige Eigenschaft aller Künste und demnach auch der hier behandelten Theaterprofession ist. Schon ca. 330 vor Christus postuliert Aristoteles dies in seinem Werk *Poetik*, das ganz im Gegensatz zu seinem Lehrer Platon, diese Eigenschaft als eine positive Grundintention des Menschen wahrnimmt. Somit sollte sie auch als außerordentliche Gabe angesehen werden. Er schreibt:

„Denn einmal ist das Nachahmen der Menschen von Kindheit an natürlich eigen, und sie unterscheiden sich von allen anderen lebendigen Geschöpfen dadurch, daß (sic) der Mensch vor allem zum Nachahmen das geschickteste ist, wie er denn auch sein erstes Lernen vermittelt der Nachahmung bewerkstelligt; und zweitens ist ebenso die Freude an den Produkten der Nachahmung eine natürliche Eigenschaft aller Menschen.“³⁴¹

Weiters führt Aristoteles an, der Homo Sapiens sei nicht nur begnadet in der Praxis der Mimesis, auch erfreut er sich erst durch diese Fertigkeit an alltäglichen Dingen, denen er in Realität eher mit Abscheu entgegen treten würde, wie etwa abscheuliche Tiere oder die Abbildung von Toten.³⁴² Aus diesen fundamentalen Überlegungen entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte ein breit geführter Diskurs über theatrale Wirkungstheorie. Dabei wurden die diametral gegenüberliegenden Standpunkte von Platon und Aristoteles immer wieder neu aufgegriffen, analysiert und an zeitgenössische Problematik angepasst. Auf Grund seines affirmativen Mimesis-Begriffes begründet er somit einen positiven Kunstbegriff, der im Sinne der aristotelischen Naturphilosophie im Wesen der Natur selbst begründet ist. Denn wie die Kunst befindet sich die Natur in ständiger Wandlung hin zur perfekten Form.³⁴³

5. 2. 1. Kúyè. Liminale Transformation

Begreift man diesen *Akt der Mimesis* als fundamentalen Baustein der Anthropologie, so scheint es nicht verwunderlich, genau dieses Element auch in der Subsahara auf prominentem Platz wieder zu finden. Demnach klingt es nach einfacher Psychologie wenn erst durch die Nachahmung der Natur durch die Menschen, sie zu größeren Taten fähig sind. Speziell im Fall von *Kúyè* wird dies auf mehreren Ebenen verdeutlicht. Das Stück weist nach Barber

³⁴¹ Aristoteles, *Poetik*, übersetzt von Adolf Stahr, Stuttgart: Krais & Hoffmann 1860, S. 76ff.

³⁴² Vgl.: Aristoteles, S. 77.

³⁴³ Vgl.: Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ⁵ 2014, S. 51.

eklatante Parallelen zu Yorùbá Erzählungen auf, die sie als „folk-tales“³⁴⁴ bezeichnen würde. Der Plot spielt in einer Welt wo außergewöhnliche und übernatürliche Dinge passieren, die Protagonisten sind aus dem Volk kommend und keine heiligen Heldenpersönlichkeiten und der offensichtliche Nutzen der Aufführung ist ein didaktischer.³⁴⁵

Kúyè ist nicht nur der Name des Stückes, sondern auch der des Hauptdarstellers. Basierend auf dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers J.F. *Qdúnjò* erzählt es vom Schicksal des taubstummen, als Waise bei seiner Tante lebenden *Kúyè*. Zunächst von ihr, dann noch von seinem Onkel zu Unrecht des Diebstahls und versuchten Totschlags bezichtigt, wird er vertrieben und kommt in ein entferntes Dorf. Dort gewinnt er einen Wettkampf, der ihn zu dem zweit einflussreichsten Bürger des Dorfes macht. Die Tochter des Oberhauptes verliebt sich in ihn, doch er wird von einem Neider vertrieben. *Kúyè* flieht vollkommen verzweifelt in den Wald. Dort passiert etwas magisches: ein kranker Geist reibt sich mit Blättern eines Baumes ein und träufelt den Saft auf seine Wunde; sogleich kann er wieder munter weiter ziehen. Nachahmend tut dies auch *Kúyè* und gewinnt somit langsam die Gabe des Hörens und Sprechens. Mit den gewonnenen Fähigkeiten kehrt er in das Dorf zurück und kann seine Geliebte wieder gewinnen. Auch ist es ihm nun möglich, dem Volk seine Geschichte zu erzählen. In einer Gegenüberstellung mit all den Menschen, die ihm früher geschadet haben, hält er sein Schlussplädoyer in Form eines Gesangs. Die Aussage ist simpel, dennoch im Einklang mit der religiösen Vorstellung der Yorùbá. Man soll niemanden fallen lassen, da man nicht weiß, wie sich diese Person in Zukunft entwickelt. Demnach verzeiht er auch seinen Peinigern, da er nur durch ihr Handeln zu dem geworden ist, was er nun darstellt.³⁴⁶

Man kann hier stark das Konzept des *Orí* wiederfinden; die Vorstellung des veränderbaren Schicksals scheint hier stark durch. Ebenso spielt der Wald als Ort der magischen Begegnung eine wichtige Rolle im Verlauf der Handlung. Erst durch magische Intervention kann *Kúyè* sein *Orí* zum Guten wenden. Eine weitere Thematik wird hier, laut Barber, vor allem in der Theateradaption des Romans privilegiert. *Die Erlernung der Sprache* geschieht im Roman plötzlich, in der Theaterfassung jedoch, wird der Erwerb sukzessive dargestellt und somit nachvollziehbar gemacht. Ganz im Gegensatz zu der schriftlichen Version muss er hier durch Imitation das Sprechen erlernen; oft mit komischem Ausgang. Der Moment, als das Publikum voll der Empathie mitfiebert ist „[...] the moment when he first addresses the *Oba* in perfect,

³⁴⁴ Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company*, S. 25.

³⁴⁵ Vgl.: Barber, ebda.

³⁴⁶ Vgl.: Barber, S. 24ff.

eloquent, well-rounded sentences, saying all the appropriate things with a mastery that other characters never attain.“³⁴⁷ Erst im Besitz der elaborierten Sprache wird ihm auch ein kultivierter Charakter zu teil. Dies soll auch Verdeutlichen, wie wichtig eine gewählte Sprache bei den Yorùbá ist, um einen hohen Status in der Gesellschaft zu bekleiden.

Um zu dem behandelten Thema zurück zu kehren; in der Theateradaption gewinnt also nicht nur die *liminale Phase* des Protagonisten an Bedeutung, in der er sprechen lernt; ebenso der Wald als *liminale Region* der Transformation wird exponiert.

In gleicher Weise wie der *Complete Gentleman* bei Tutuola für den Gebrauch der Körperteile zahlt, verhältet sich Kùyè ebenso nicht parasitär, sondern weiß den Gebrauch der, von ihm gewonnenen Fähigkeit zu honorieren. Er geht nicht hochmütig damit um, vielmehr verwendet er sie mit Bedacht und stellt somit eine geistige Symbiose mit den Wesen des Waldes her.

Ganz wie Geistliche auch nicht nur Kraft beziehen. Wie schon erwähnt, wird darauf geachtet, immer genügend Àse parat zu haben, um etwaigen Riten oder hilfesuchenden Gläubigen zur Seite zu stehen. Passiert ein plötzliches Unglück, wie etwa ein Blitzeinschlag, so muss auch Kraft von der Gegenseite wieder zurück gegeben werden, um Sàngó milde zu stimmen. Es ist evident, dass diese Wechselwirkung auch in der Literatur und Dramaturgie Niederschlag erfahren hat. Wenn der Protagonist Tutuolas durch den Dschungel streift, so ist er immer bedacht darauf, welche Mittel er zur Verfügung hat, wem er geben und von wem er nehmen kann. Quayson konstatiert:

„The Tutuolan tales are analogous to rites of passage especially as described by Arnold Van Gennep [...] In extrapolating from Van Gennep, Turner later comes to perceive the notion of liminality as a theme or trope by which to explain several aspects of both traditional as well as contemporary culture [...] In the folktale form as elaborated by Tutuola, there is a recourse to a specific signification of the liminal phase. The spirit threshold in his tales is a zone of liminality which reveals a strong sense of anxiety attached to the crossing of the boundary between the real world and that of spirits.“³⁴⁸

Turner beschreibt die liminale Phase von Initianden als eine höchst prekäre. Die Novizen unterliegen einem *Nivellierungs-Prozess*, bei dem sie durch Uniformität bis zur Unsichtbarkeit und Anonymität getrieben werden. Sie besitzen keine Rechte, müssen somit aber auch keine Befolgen. „Für die soziale Welt sind sie tot, für die asoziale Welt aber

³⁴⁷ Barber, S. 50.

³⁴⁸ Barber, S. 56ff.

lebendig.³⁴⁹ Man kann die Welt der Anderen durch Rituale betreten, doch ist bei diesem Vorgang eine inhärente Gefahr gegeben, wenn man dies ohne nötige Vorbereitung vollzieht. Der *liminale Status* wird als anormal angesehen, da er in der *sozialen Ordnung* nicht voll integriert ist. Bei Kúyè erlangt der Hauptdarsteller seine neuen Fähigkeiten erst nach einer unendlich langen Tortur in der liminalen Phase. Als er sie endlich besitzt muss er damit äußerst vorsichtig umgehen, um die Kräfte nicht falsch einzusetzen.

In Amos Tutuolas Erzählung *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* wird diese Grenzüberschreitung dahingehend problematisiert, dass der Hauptcharakter sich permanent in bedrohlichen Situationen wiederfindet. Sein Suchen nach dem verstorbenen Palmwein-Zapfer, der ihn immer mit genügend Wein versorgt, ist somit ein ständiges Überschreiten der vorgegebenen Grenzen. Das Land der Toten zu betreten hat quasi unausweichlich zur Folge, auch Verluste zu erdulden. Fiebach beschreibt einen zusätzlichen Aspekt, der vorrangig in der Theateradaption des Romans zum Vorschein tritt. Hier wird der Fokus nämlich auf moderne Probleme gelenkt. So stellt die Aufführung eine endlose Jagd der Menschheit nach Trinken, Essen und Wohlstand dar. Sobald der Palmwein-Zapfer von der Palme stürzt und stirbt, somit den Fluss des Alkohols jäh unterbricht, fragt die Festgesellschaft woher sie jetzt nur wieder Wein bekommen könnten. Die Suche nach ihm im Reich der Toten ist sozusagen die unersättliche Gier der Menschheit nach exponentiellem Wachstum.³⁵⁰ Die ständige Suche nach Profit ist hier dementsprechend ein Zustand der Liminalität, den man erträgt um seinen Reichtum zu vermehren.

5.3. Oba Kòso³⁵¹

Inspiziert man nun die verfügbaren Stücke, so findet man eben diese Thematik des Grenzüberschreitens durch Aneignung, die *Adaption fremder Mächte* für den Erfolg in oszillierender Form wieder. Eine These, die hier nun gestellt wird, soll den reziproken Effekt, den die übernatürlichen Lebensformen durch Mieten von Körperteilen bewerkstelligen, in der dramaturgischen Entwicklung der Hauptcharaktere manifestieren.

³⁴⁹ Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 39.

³⁵⁰ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, S. 260.

³⁵¹ Es wird hier die Abhandlung von Abiodun Duro-Ladipo, Frau des schon verstorbenen Duro, als Vorlage verwendet. Diese bezieht sich in ihrer Arbeit auf eine Programmschrift der Oper, welche im Jahr 1975 verfasst wurde und auch mit reichem Bildmaterial versehen ist. Das Stück wurde damals in den Monaten Jänner und Februar in Brasilien aufgeführt. Wichtig ist hervorzuheben, dass die Rolle des Königs Sàngó von Duro und der Königin Oya von Abiodun Duro-Ladipo gespielt wurde. Daher ist eine höchst mögliche Authentizität der Handlung gegeben.

In vielen Stücken erfährt die Handlung eine entscheidende Wende, als entweder der Protagonist, wie etwa bei Kúyè als auch Láníyónu, oder der Antagonist wie im Falle des Stückes Oba Kòso, im Wald Erkenntnis sucht. Wie kann nun dieser Umstand mit der These in Einklang gebracht werden?

Zunächst soll hier der Inhalt des Stückes Oba Kòso wiedergegeben werden. Dabei wird auf die Programmschrift der Inszenierung aus dem Jahr 1975 Bezug genommen. Sie fand in den Monaten Januar und Februar an mehreren Theaterhäusern in Brasilien statt. Weiters ist eine Filmadaption des Werks der Appendix beigelegt. Diese variiert, im Vergleich zu dieser Inhaltsangabe, in Dauer und Form des dramatischen Stoffes, da der Inhalt beträchtlich komprimiert wurde, dennoch können signifikante Merkmale zu der Umsetzung eingesehen werden. Es soll auch als grundsätzliche Darlegung ästhetischer Arbeitsweisen von Duro Ladipo dienen.

Sàngó ist der mächtiger Herrscher des Königreichs Òyó und regiert mit strenger Hand sein Territorium. Seit längerem ist er besessen auf der Suche nach einem Zauberspruch, der für ihn den mächtigsten von allen darstellt. Eshu (sic), der listige Gott des Chaos und der Unordnung, übermittelt ihm die Beschwörungsformel und obwohl zunächst seine Frau Oya davon kostet, um die Gefahr abzuschätzen, die von diesem Spruch ausgeht, kann Sàngó ihn nicht richtig dosieren und verinnerlicht alles auf einmal. Daraufhin beginnt er permanent Feuer zu spucken und bringt Unheil über die ganze Stadt.³⁵²

Erster Akt:

Ìwàréfà, Sàngós Lobsänger bereitet das Publikum auf das Eintreffen des Herrschers vor. Er preist ihn der vielen Schlachten, die er geschlagen hat. In hoher Tonlage glorifiziert er seine physischen und psychischen Attribute. Bàtá-Trommeln, Tanz und Lobeshymnen begleiteten den Flammen spuckenden Sàngó, als er auftritt. Er weist auf seinen göttlichen Ursprung hin, die Trommeln steigern ihn in Ekstase. Die Szene endet abrupt.³⁵³

Zweiter Akt:

Die zwei besten Krieger Sàngós, Gbonka und Timi werden hier etabliert. Gbonka zeichnet sich durch die Beherrschung mächtiger Magie aus, Timi ist ein umso stärkerer, kampferprobter Krieger. Sie sprechen über ihren ruhmreichen Herrscher und berichten über

³⁵² Vgl.: Duro-Ladipo, Abiodun/ Gbóyèga Kóláwolé, „Opera in Nigeria, S. 109.

³⁵³ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 113.

ihre militärischen Operationen. Der Ọ̀yọ̀ Mèsì (Anm.: Rat der Häuptlinge) zweifelt an den glorreichen Taten Sàngós und seiner Krieger, da sie auch viel Leid über die Bevölkerung gebracht haben. Obwohl der Aláàfin Sàngó eigentlich Rat bei Ọ̀yọ̀ Mèsì suchen sollte, missachtet er sie fortwährend. Der Ògbóni-Kult, ein Kreis der mächtigsten Häuptlinge innerhalb des Ọ̀yọ̀ Mèsì, präsentiert dem Aláàfin eine Kalebasse mit einem darin liegenden abgeschnittenen Papageienkopf; ein symbolisches Zeichen für den erwünschten Selbstmord des Herrschers.³⁵⁴

Aufgebracht ruft er Gbonka und Timi, doch bevor er ihnen die Problematik erörtern kann, schocken sie ihn mit dem Vorhaben, einen weiteren Feldzug einzuleiten. Inzwischen versucht seine Frau Qya das Volk mit Gesang milde zu stimmen und auf die Seite Sàngós zu ziehen. Diese wollen jedoch den sofortigen Stopp aller kriegerischer Tätigkeiten. Der König möchte nun seine missratenen Krieger mundtot machen und bittet seine Frau um Hilfe. Sie schlägt vor, Timi als Pförtner an den Grenzen des Reiches, in der Stadt Ede, zu installieren. Auf Grund der dortigen Nähe zum feindseligen Volk der Ìjèsà ist es sehr wahrscheinlich ihnen zum Opfer zu fallen. Der König unterbreitet Timi dieses neue Amt und verspricht ihm großen Wohlstand. Passiv, ähnlich wie Shakespeare's *Hamlet*, als er genötigt wird nach England zu reisen, akzeptiert Timi den neuen Titel und zieht in die vermeintliche Todesfalle.³⁵⁵

Dritter Akt:

Timi erreicht Ede und stellt sich dem Volk als neuer Vasallenkönig vor. Mit einer Beschwörungsformel kann er die Liebe des Volkes erwirken, die ihm sogleich mit Dùndún-Trommeln huldigen. Mehr noch, er erreicht den Status des Aláàfin unter der Bevölkerung Edes.³⁵⁶

Vierter Akt:

Sàngó ist erbost als er die Nachricht von der Unabhängigkeit Edes erfährt und bittet Gbonka, gegen den aufsässigen Vasallenstaat in den Krieg zu ziehen. Dabei unterrichtet er Gbonka, das Timi zu usurpieren versucht. Natürlich erfreut sich Sàngó, nun beide Krieger gegeneinander aufgebracht zu haben, und hofft, ihre gegenseitige Auslöschung zu bewirken.³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 115.

³⁵⁵ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 117.

³⁵⁶ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 118.

³⁵⁷ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 119.

Fünfter Akt:

Gbonka erreicht Ede durch den schwer passierbaren Wald. Er möchte jedoch Timi nicht im Kampf töten, vielmehr sollen Hexen mit ihren eindringlichen Zauberflöten ihn überwältigen. Dies gelingt auch, und als Gbonka Timi gegenüber tritt. Ohne Kampf liegt dieser regungslos am Boden. Zurück im Königspalast des Aláàfin überreicht Gbonka Sàngó den leblosen Körper Timis. Dieser zeigt jedoch keine Freude und ordnet einen rechtschaffenen Kampf am Marktplatz der Stadt an, um die legitimierte Vormacht Gbonkas zu verifizieren. Obwohl nun misstrauisch, willigt Gbonka ein.³⁵⁸

Sechster Akt:

Hier passiert nun das Entscheidende: Gbonka sucht wieder göttliche Hilfe und beschwört die Hexen im Wald ein weiteres Mal. Bei dem siebten Versuch antworten sie schlussendlich. Die Hexen raten ihm:

„[...] to rapidly gather two kola nuts, the head of a dog, and the legs of a snake, then to pulverize them and apply the mixture to „appease“ his head and his nose. The implication is that the potion gives protection against all machinations and that his orí [...] will restrain him from taking a dangerous path.“³⁵⁹

Im Kampf tötet er Timi problemlos und konfrontiert Sàngó sogleich mit dem Vorwurf, ihn wegen seiner kriegerischen Tätigkeiten zum Schweigen bringen zu wollen. Gbonka möchte nun seinen, gerade eben erworbenen Zauber weiter testen und verlangt von Sàngó, einen Scheiterhaufen für sich zu präparieren. Der Aláàfin ist zunächst von Gbonkas selbstmörderischen Absichten verschreckt. Dennoch will das Volk die Auflehnung gegen den Herrscher bestraft sehen und Sàngó lässt Gbonka in das Feuer werfen. Wegen seines, immer noch wirkenden Zaubers, erleidet er jedoch keine Verbrennungen und tritt unverletzt vor Sàngó. Der unverwundbare Gbonka fordert nun Sàngó auf, das Land zu verlassen. Das Volk, überwältigt von Gbonkas Macht, wendet sich gegen den Aláàfin und applaudiert dem Krieger. In einem Anfall von totaler Verzweiflung bringt Sàngó seine eigenen Mitstreiter um und flieht anschließend aus Òyó.³⁶⁰

³⁵⁸ Vgl.: Duro-Ladipo, ebda.

³⁵⁹ Duro-Ladipo, S. 120.

³⁶⁰ Vgl.: Duro-Ladipo, ebda.

Siebter Akt:

Sàngó ist sich nun seiner Niederlage bewusst und beklagt, dass er selbst viele Weise des Òyó Mèsi in seinem Wutanfall getötet hat. Hätte er dem Rat vertraut, wäre ein Krieger wie Gbonka nie in diese Machtposition gekommen. Wäre er mit dem ersten Ergebnis des Zweikampfs der zwei Krieger zufrieden gewesen, gäbe es keine Usurpation. Verzweifelt und von Allen verlassen flieht er mit seiner Frau Oya aus Òyó. Sie stellt das Verhalten ihres Mannes jedoch immer mehr in Frage und möchte in ihre eigene Heimat *Ira* zurückkehren. Die Situation wird immer unerträglicher. In einem Duett unterrichtet Sàngó Oya, dass sein letzter Ausweg der Freitod sei und erfüllt die Drohung sogleich, indem er sich an einem Àyàn-Baum aufhängt.³⁶¹

Achter Akt:

Der letzte Akt wird mit einem Grabesgesang und einem Bittgebet an Sàngó, welches seine Auferstehung erfleht, eingeleitet. Die Zeremonie wird von einem treuen Begleiter des Herrschers, Mongbà, angeführt. Die Leute bekunden aber Skepsis gegenüber der vorausgesagten Wiederkehr des Königs. Plötzlich donnert es und alles steht augenblicklich still. Sàngó spricht nun zum Volk und verlangt ab diesem Tage angebetet zu werden, sodass er ihre Taten in gleicher Weise unterstütze. Die wechselhafte Gesinnung des Volks wird auf ein Weiters offenbart, indem es die vorherige Annahme, dass Sàngó Selbstmord beging, umändert und verkündet „*The king did not hang!*“³⁶² Nach diesem Ausruf verlassen alle die Bühne und die Aufführung schließt.³⁶³

5.3.1. Interpretation des Wendepunkts

Ladipo hält sich in weiten Zügen an die, vermeintlich historischen, Fakten Johnsons bezüglich der Legende von Sàngó. Ein großer Unterschied ist jedoch der Umstand, dass die zwei Krieger Gbonka und Timi, welche schlussendlich auch zur tragischen Wende innerhalb der Diegese beitragen, exponiert werden.

In der Inszenierung ist der diegetische Wendepunkt im sechsten Akt anzusiedeln. Die Einsicht des treuen Kriegers Gbonka - Sàngó führe Böses im Schilde - nötigt ihn nochmals in

³⁶¹ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 121ff.

³⁶² Duro-Ladipo, S. 123.

³⁶³ Vgl.: Duro-Ladipo, ebda.

den Wald zu gehen und Hilfe von den magischen Wesen in Anspruch zu nehmen. Der Aláàfin hat bis zu diesem Zeitpunkt die Oberhand in seiner listigen Intrige. Durch die verstrickte Situation glaubt er, das Problem der zu mächtigen Kriegsherren seiner Armee lösen zu können. Dies würde auch gelingen, hätte er nicht die Dreistigkeit, sie nochmals zu einem Duell zu nötigen. Wie man - auch in der Filmadaption des Stückes - sehen kann, wird der sechste Akt in vielerlei Hinsicht exponiert.³⁶⁴

1. Zunächst fallen die hohen Schreie der am Boden sitzenden Magierinnen auf. Ein Sujet, welches auch bei Egúngún Zeremonien vorhanden ist.
2. Des weiteren sind *keine* Bàtá- oder Dùndún-Trommeln im Einsatz, die Zeichen *politischer*, sprich *säkularer Macht* sind. Es könnte somit Ausdruck von Anwesenheit der rein metaphysischen Kraft der Magierinnen sein.
3. Die Lichtstimmung ist, im Gegensatz zu der der restlichen Inszenierung, in Blau gehalten und auffallend gedimmt. Ein weiterer Hinweis, dass der Antagonist sich in einer transzendentalen Realitätsebene befindet.
4. Alle Darsteller der mystischen Wesen sind zur Gänze verschleiert, keine Gliedmaßen oder freie Hautpartien sind sichtbar. Ebenfalls ein schon bekanntes ästhetisches Mittel, um die Anwesenheit von göttlicher Macht symbolisch aufzuzeigen.

In diesem System kann man mit Hilfe der, von Victor Turner geprägten vergleichenden Symbologie³⁶⁵, die semantische Bedeutung dieser Abnormalitäten als Ausdruck anderer Wirklichkeit sehen. Dabei wird das Bedeutungssystem der alten Yorùbá Mythologie zu einem Novum komplettiert. Die blaue Lichtstimmung der Scheinwerfer, das gedimmte Licht geben sozusagen Hinweis auf transzendenter Zeichenebene.

Der Wald und seine übernatürlichen Bewohner spielt nun, ganz wie bei Kúyè, eine Schlüsselrolle. Die Hexen, welche eher als *Kräuterweiber*, *Feen* oder *Magierinnen* gedeutet werden können, raten ihm *Kräfte zu adaptieren*. Erst durch das Aneignen diverser Körperteile von Tieren und Pflanzen gelingt dem hintergangenen Krieger die Einsicht. Quasi den Effekt des *Complete Gentleman* reversierend, eignet sich hier ein Mensch die Fähigkeiten der übernatürlichen Sphäre an, um in seinem Bestreben erfolgreich zu sein.³⁶⁶

Es ist hier vor allem wichtig, den Ort des Geschehens zu betrachten. In Kúyè als auch

³⁶⁴ Oba Koso! Film Document, Part 2 of 2, youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=4ICNHvYELV4>, Zugriff am 28.12.2014, ab Min 00:00:14.

³⁶⁵ Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater*, S. 33.

³⁶⁶ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 128.

in Láníyónu gerät der Protagonist ebenso in eine aussichtslose Lage und findet die Lösung bei den Wesen, die er im Wald antrifft. In Kúyè adaptiert der taubstumme Hauptdarsteller, der zum Sterben in den Wald vertrieben wurde, einen kranken Geist. Dieser quetscht Blätter eines Baumes aus und schmiert den Saft auf die Wunden, um Heilung zu erfahren. Als Kúyè dies nachahmt und seinen Mund und die Ohren damit einreibt, gelingt es ihm in kleinen Schritten, der Sprache Herr zu werden sowie wieder Gehör zu erlangen.³⁶⁷ In dem Theaterstück Láníyónu, ebenso wie Kúyè aus der Feder der Oyin Adéjóbí Company, erhält der, am Rande der Verzweiflung stehende Hauptdarsteller, von der weiblichen Gottheit *Omídiyùn* unverhoffte Unterstützung, als er in Todesangst im Wald zusammenbricht.³⁶⁸

Untersucht man weitere Werke, etwa von Soyinka oder Fagunwa, so stellt man fest, dass der Wald, der Busch, der Dschungel, oder allgemein gesprochen, die Wildnis als Gegenstück zu den, von den Menschen erschlossenen Gebieten, immer als Ort der magischen Begegnung, der Quell göttlicher Inspiration, oder Ursprung der bösen Kräften gelten kann. Ato Quayson schreibt in *Strategic Transformations in Nigerian Writing*: „The bush is the antithesis of settled communities and is conceived of as the problematic 'Other' harbouring all sorts of supernatural forces.“³⁶⁹ Tutuola und auch andere Autoren und Dramaturgen verweben also das, oft enthaltene Sujet des Unbekannten in Form der anderen Welt *Òrun* und ihrer Bewohner, mit dem gefährlichen Busch. Die permanent vorhandene Angst vor den Kreaturen, die man mit jener, vor der unkontrollierbaren Natur vergleichen könnte, findet hier also ihren Ausdruck im Überirdischen. Dr. Dubem Okafor schreibt in seiner 2005 erschienen Buch:

„The world of the spirits and the world of man blur into each other, and the gods are at the same tangent to man as the ancestors are to the unborn. It is no wonder, therefore, that at heated performances of rituals, performers exhibit what some have described as auto- intoxication but which actually is the phenomenon of possession whereby the actors in the heat of performances attain an „acutal freedom of spirit“, „a state of transformation“; [...] during which super-human feats are achieved.“³⁷⁰

Mit anderen Worten könnte man diese Überschreitung einer Barriere, das Eintreten in die Wildnis, als Abgrund werten, der die inhärente Gefahr reproduziert, die dem Überschreiten der Grenze *per se* inne wohnt. Man könnte sogar weiterführend konstatieren, dass diese

³⁶⁷ Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company*, S.191.

³⁶⁸ Vgl.: Barber, S. 321.

³⁶⁹ Quayson, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, S. 46.

³⁷⁰ Okafor, ebda.

Grenze oder „transitional abyss“³⁷¹, wie Quayson sie nennt, auch als strategisches Ausformulieren einer geistigen Grenze der eigenen Kultur zu der anderen darstellt. Die Andersartigkeit wird hier sukzessive durch Aneignung verinnerlicht, die Angst vor dem Unbekannten thematisiert und versucht entgegen zu wirken.

Es scheint, dass Duro Ladipo, Wole Soyinka, Ben Okri (Anm.: ebenfalls ein renommierter nigerianischer Schriftsteller der jüngsten Zeit) und Oyin Adéjóbí aus dem selben Fundus an mythologischer Basis schöpfen. Bei ihnen wird der Hang erkennbar, liminale Charaktere auszubilden, die sich in dieser Schwellenphase, unweigerlich ihrem Schicksal ausliefern.³⁷² Wäre es nicht logisch, diese *Liminalität*, welche den Akteuren in den erwähnten Werken eigen ist, zu einem gewissen Grad mit der *Liminalität der Àlò* - die zumindest bei Duro Ladipo und Oyin Adéjóbí nachweislich als Inspirationsquelle gedient haben - korrespondiert? Könnte man weiterführend dieses orale Genre, welches sich durch sein integriertes Chaos, der Destabilisierung von Realität auszeichnet, als Antithese, in dem selben Maße wie der Busch, die Wildnis Antithese zu bewohnten Gebieten ist, sehen?

Die Theaterstücke wären jedoch nicht mehr als ein magisches Schauspiel, wenn die Dramaturgen es nicht verstehen würden, diese uns nicht begreiflichen Mächte derart in die Erzählung einzuarbeiten, dass sie als strukturelles Element der dramatischen Entwicklung essentiell von Nöten sind.³⁷³ Dieser Aspekt, der eigentlich Feierlichkeiten wie dem Egúngún, inne wohnt, wird also auf die Bühne transkribiert und als spielerisches Mittel der Erzählung etabliert. Man kann dabei sicherlich den Einfluss vieler oraler Genres der Yorùbá erkennen, bemerkenswert ist jedoch, dass die Thematik des *Aneignens von anderen Körperteilen*, sei es der von Tieren, Menschen oder Pflanzen, vermehrt vorzufinden ist. Es scheint also offensichtlich, dass dieses, aus dem Gebiet der Àlò Fabeln kommende, erzählerische Mittel nicht nur auf andere orale Ausformungen der Diegese innerhalb der Kultur Einfluss hatte, sondern auch noch heute in verschiedenartigen Stücken des Theaters, der Oper, als auch bei Werken für das Fernsehformat, eingearbeitet wird.

5.3.2. Ein soziales Drama?

Analysiert man *Ọba Kòso* strukturell werden gewisse Parallelen mit Dramen des antiken

³⁷¹ Vgl.: Quayson, S. 72.

³⁷² Vgl.: Turner, S. 57.

³⁷³ Okafor, Dubem (Hg.), *The Cycle of Doom. Selected Essays in Discourse & Society*, Brooklyn, NY: Shakespeare's Sister 2005, S. 132.

Griechenlands offensichtlich. Unweigerlich kommen Assoziationen auf, die an die These Victor Turners, welche er 1969 in *Vom Ritual zum Theater* stellt, erinnert. Dabei drückt er seine tiefste Überzeugung aus, dass bei genauerer Betrachtung einer Gruppe mit gleichen Interessen und Werten potentiell *soziale Dramen* entdeckt werden können. Turner selbst vereint in diesem Begriff seine – von den Eltern mitgegebenen – unterschiedlichen Interessen, die sich im Zuge seiner Feldarbeit bei den Ndembu, Lamba, Kosa und Gisu in Afrika ergänzen. Väterlicherseits war der Wissensdurst und die Freude an der ethnologischen Arbeit geweckt, mütterlicherseits die Affinität zum Theater. Er konnte somit die alltäglichen Probleme der von ihm beobachteten Dorfmithglieder von verschiedenen Blickwinkel aus betrachten. Es zeigte ihm, wie mächtig Symbole innerhalb menschlicher Kommunikation sind.³⁷⁴

Die sozialen Prozesse benannte er nun als *soziale Dramen*, um beide Betrachtungsweisen im Begriff mitschwingen zu lassen. Demnach weisen sie vier Phasen auf: „Bruch, Krise Bewältigung und *entweder* Reintegration *oder* Anerkennung der Spaltung [...]“³⁷⁵ Protagonisten sind jene, die innerhalb ihrer Gruppe hohen Status genießen. Probleme kommen auf, wenn gegenläufige Interessen zwischen Akteuren einer Gruppe entstehen. Loyalitätskonflikte die zwischen – von ihm genannten – *Star-Gruppen* entstehen sind ebenso ein Nährboden dieser sozialen Dramen.³⁷⁶

Es wird hier versucht „[...] eine kulturelle Ausdrucksform, das aristotelische Drama, als Modell für ein sozialwissenschaftliches Konzept [...]“³⁷⁷ zu etablieren. Soll heißen, den gleichen dramaturgischen Bogen der Exposition, des Wendepunkts, und das Ende auch in gesellschaftlichen Mechanismen der Destabilisierung einer Gemeinschaft zu dokumentieren. Demnach ist das soziale Drama ein universelles Phänomen, welches sich anhand ritueller Aufführungen besonders gut studieren lässt.³⁷⁸

Vergleicht man nun diese Überlegung mit der Struktur des Theaterstücks *Oba Kòso*, wird schnell klar, wie prominent sich hier das soziale Drama aufbaut; mit all seinen facettenreichen Auswirkungen auf die Darsteller. Nicht nur trägt *Sàngó* mit seinem machtgerigen Verhalten dazu bei, auch die Intrigen ausgehend von den Kriegern und dem *Òyó Mèsi* schnüren den wortwörtlichen Strick immer enger.

Dabei können mehrere Star-Gruppen erkannt werden: einerseits steht der *Òyó Mèsi* in

³⁷⁴ Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 10.

³⁷⁵ Turner, S. 108.

³⁷⁶ Vgl.: Turner, S. 108.

³⁷⁷ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 190.

³⁷⁸ Vgl.: Balme, S. 191.

seiner politischen Funktion dem Kriegstreiben von Sàngó und seiner Armee gegenüber. Er symbolisiert das Volk, welches um jeden Preis Frieden im Land haben möchte. Sàngó muss jedoch auch gegenüber seinen Kämpfern Loyalität zeigen, da er ihre Überhand nehmende Macht fürchtet. Seine Frau Oya scheint hier regulative Funktion zu übernehmen. Man kann sie vollends der Star-Gruppe Sàngó zurechnen, die durch Mediation mit dem Volk seinen Rücken stärken will. Gbonka und Timi sind zunächst treue Diener des Herrschers, doch bringt Sàngó Zwist in das soziale Gefüge. Durch die Ermordung Timis und der Machtgier Gbonka geraten nun die zwei Star-Gruppen Sàngó und Gbonka in Konflikt.

Somit wird das soziale Drama nicht nur zwischen Individuen ausgefochten, auch auf Metaebene findet es Ausdruck. Der Stammeskonflikt zwischen Ede und Òyó, der Hader von geistlicher und weltlicher Macht, oder die Zwietracht Gbonkas und Sàngó – symbolisch für die des Heeres und des Königs – trägt sicherlich dazu bei, den Spannungsbogen von Exposition, Wendepunkt und Ende herzustellen.

Primär muss jedoch konstatiert werden, dass dieses Sammelsurium an Konflikten erst durch die Transformation des Antagonisten Gbonka mit Hilfe von Magie zu einem vorzeitigen Ende kommt. Erst als er am liminalen Ort der Wildnis fremde Kräfte adaptiert, also sozusagen ein Mikroritual durchläuft, kann er Sàngó gegenüberreten.

Duro Ladipos spitzfindiger Beobachtungsgabe ist es zu Verdanken, dass das wankelmütige Volk Sàngó schlussendlich doch noch heilig spricht. Dabei will er sicherlich nicht nur auf das opportunistische Verhalten aufmerksam machen, auch klingt hier das allgemein bekannte Problem der *verzerrten Heldenrezeption* in Nigeria durch, welches im Unterkapitel *Nigeria- Heimat glorreicher Helden?* schon detailliert behandelt wurde. Joachim Fiebach hebt Parallelen zu dem auch hier besprochenen Werk *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* hervor.

„In Ladipos (sic) Inszenierungen über die Geschichte der Yoruba sind ähnlich auffällig das Undurchsichtig-Fremde von Schicksalen und Haltungen, die jähen Sprüngen und Brüchen in Verhaltensweisen, das egoistische, allein auf eigene Interessen bezogene Handeln und der bedenkenlose Umgang mit anderen.“³⁷⁹

Weiters stellt Oba Ko So (sic) für ihn die Hoffnung des Volkes dar, Wohl, Frieden und die Befreiung von Unterdrückung durch göttliche Kraft zu erfahren.³⁸⁰

³⁷⁹ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, S. 261.

³⁸⁰ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, S. 262.

Richard Schechners „constructing model“³⁸¹, welches er Anhand der dreiteiligen griechischen Tragödie *Orestie* darlegt, könnte hier mit Sicherheit auch angewendet werden. Die Formel X gegen Y ergibt R³⁸² scheint leicht angewendet werden zu können. Dies bedarf jedoch einer noch detaillierteren Analyse, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Wie man sieht, eröffnen sich hier gleich mehrere Methoden der Analyse, welche zwischen Sozialanthropologie, Ethnologie und Theaterwissenschaft oszillieren. Ladipo scheint mit seinem Meisterwerk also nicht nur indigene Literatur fiktiver und historischer Natur geschickt eingeflochten zu haben. Ebenso gelang ihm mit diesem Werk eine pannigerianische Kritik an dem ungleichen Machtverhältnis, welches bis zu heutigem Tag vorhanden ist.

³⁸¹ Schechner, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, S. 39.

³⁸² Vgl.: Schechner, S. 40.

6. Conclusio

In dieser Arbeit wurde ein weiter Bogen über die Kultur der Yorùbá gespannt. Hierzu musste, um ein grundlegendes Verständnis dieser uns so fremden Gesellschaft zu erreichen, auf verschiedenste Aspekte eingegangen werden. Sei es die historische Entwicklung der Region, die Erfassung der tonalen Sprache, welche strukturell komplett konträr der westlichen Kommunikation gegenüber steht, die vielschichtige Religion und ihre Auswirkung auf das alltägliche Leben der Gläubigen. Sowie die Erwähnung vieler anderer Teilbereiche, die das Mosaik der Kultur vervollständigen sollten.

Dennoch ist dieser Versuch, die Yorùbá begreifbar zu machen, ein unvollständiger. Wenn man etwa einen Nigerianer fragen würde, ob er den Yorùbá zugehörig ist, so würde er sagen: „Nein, ich bin *Owu*, oder *Ijebu*.“³⁸³ Die Menschen in Nigeria wissen zwar, dass Yorùbá als Überbegriff ihrer Kultur im gängigen Sprachgebrauch verwendet wird, sie würden sich jedoch nie alleine dieser Bezeichnung zugehörig empfinden. So wie zum Beispiel ein Mensch aus Wien, Tirol oder Berlin nie nur behaupten würde, er sei deutschsprachig.

Alleine der Hinweis, welche semantische Bedeutung mit den onomatopoetischen Begriffen innerhalb ihrer Sprache möglich ist, soll vor Augen führen, wie komplex ihr semiotisches Zeichensystem aufgebaut ist. Man steht dem, ungemein diffizilen und multidimensionalen oralen Textkörper quasi machtlos gegenüber, und muss auf die jahrelange Forschung indigener als auch fremder Wissenschaftler vertrauen.

Daher übt diese Kultur ein ungemeines Faszinosum (auf mich) aus; man kann einen Blick auf andere Lebenskonzepte werfen und somit vielleicht selbst davon profitieren. Im Bereich der Kreativität ist es natürlich umso spannender, andersartige Vorstellungen mit den eigenen zu verknüpfen, um etwas genuin Neues zu schaffen. Ebenso haben die synkretischen Theaterformen Nigerias von abendländischer Kultursemiotik Gebrauch gemacht. Das Yorùbá Wandertheater und auch Duro Ladipo's Opernformat hätte nie ohne dem Bedeutungssystem der Schaukastenbühne erwachsen können. Ganz im Gegensatz zu dem in Europa so prominenten interkulturellen Theater eines Peter Brook oder einer Ariane Mnouchkine, musste sich jedoch in Nigeria auf Basis ungerechter kulturpolitischer Machtverhältnisse synkretische darstellende Kunst mit vielen Erschwernissen emanzipieren. Es wurde jedoch

³⁸³ Anm.: zwei Stämme, welche unter der Obergruppe der Yorùbá auf Grund gleicher Sprache subsumiert sind.

allen Widerständen zum Trotz das autochthone Kulturmaterial in Szene gesetzt eine neue Form der theatralen Expression geschaffen.³⁸⁴

Oba Kòso kann als Zusammenführung des Opernformates mit nigerianischer Volksmythologie angesehen werden, was eine absolut neue Ästhetik hervorruft. Es sollte hier als Paradebeispiel für die Verbindung moderner Aufführungspraktiken und alter oraler Tradition des Volkes dienen. Nicht nur da es eines der bekannteren Stücke ist. Ebenso ist der Inhalt durch eine genaue Werkbeschreibung und etlichen Kommentaren verschiedener Theaterwissenschaftler nachvollziehbar. Zusätzlich erwies sich der Videomitschnitt der Inszenierung mit Duro Ladipo als *Sàngó* als äußerst dienlich.³⁸⁵

Kúyè als zweites genauer behandeltes Werk konnte der Autor zumindest schriftlich erwerben, da Karin Barber eine detaillierte Transkription in ihrer Monografie *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company* beigelegt hat. Ebenso kann man dort eine aufschlussreiche Interpretation der Autorin nachlesen. Im Zuge von regem E-mail Kontakt des Autors mit Barber, wurde auch der Grundstein für weitere Forschungen gelegt. Nach dem unterbreiten der These, den Effekt des Benutzens von anderen Körperteilen auch in reversierter Form in *Kúyè* sowie *Láníyónu* als diegetischen Wendepunkt wieder zu finden, meint Barber: „Yes, that's an interesting comment on Kuye and Laniyonu, well worth pursuing.“³⁸⁶

Es wurde über viele Seiten der Aspekt des Ausborgens von Körperteilen erarbeitet, da er erstens von Anfang an ins Auge sticht und den/ die LeserIn mit Verwunderung zurück lässt und zweitens eine intensiv behandelte Thematik unter den *Yorùbá* darstellt. Es ist ein uns vielleicht blutrünstig erscheinendes Sujet, bei genauerer Analyse kann jedoch ein Versuch verortet werden, die magische Barriere zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen Realität und Fiktion, Natürlichem und Übernatürlichem, Wildnis und Stadt, zu brechen und der Dramaturgie als nützliches Werkzeug hinzu zu fügen. Der Busch als Antipode zu der Siedlung ist Versinnbildlichung immanent vorhandener Gefahr von eindringenden Mächten. Er soll auch hier als wichtiges diegetisches Mittel innerhalb der Dramaturgie im nigerianischen Theater hervorgehoben sein. Das Konzept der *Liminalität*, welches sich daraus ergibt, ist ebenso eine interessante Thematik, mit deren philosophischer Intention man sich in einer weiteren Arbeit beschäftigen könnte. Wie schon van Gennep konstatiert, ist jede Gesellschaft

³⁸⁴ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 236.

³⁸⁵ Oba Koso! Film Document, Part 1 of 2, youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=4ICNHvYELV4>, Zugriff am 28.12.2014.

³⁸⁶ Barber, Karin, Im Zuge eines E-mail Verkehrs mit Michael Weitz am 02.12.2014.

geprägt von Grenzen. Die des Glaubens, oder die topologische. Die Wildnis ist bei ihm eine neutrale Zone, in der alles möglich ist, jeder Mensch volle Rechte besitzt und jene, die diese Linie übertreten, auch eine spirituelle kreuzen.³⁸⁷

Resümierend soll hier festgehalten werden, dass die Àlò Fabeln in all ihren facettenreichen Ausformulierungen nicht nur am abendlichen Lagerfeuer als Mondschein Geschichten (Anm.: Àlò àpagbè)³⁸⁸ der Katharsis der Zuhörer dienen sollen. Ebenso findet man immer wieder Relikte davon in verschiedenster Art in modernen Theaterwerken, Büchern und Erzählungen. Es ist interessant, ihre Spuren bis in die, oft Jahrhunderte alte, orale Tradition zurück zu verfolgen. Man kann sie in manchen Fällen wie eine Chronik, die gewisse Ereignisse früheren Brauchtums oder einfach vergessene Wertigkeiten konservieren, lesen. Sei es die längst vergangene Muschelwährung, Gepflogenheiten alter Òrìṣà, die verschiedenen Charaktere wie die listige Schildkröte oder der windige Hund, oder eben das Ausborgen von Körperteilen. All jene Aspekte gewähren Einblick in eine stark ausgeprägte, heterogenen Kultur, die sich auch in der neuen Welt gegenüber anderen Wertvorstellungen durchgesetzt hat. Dies schaffte sie aus geistiger Anstrengung heraus, nicht mit militärischem Instrumentarium.

Wie schon Kubik konstatiert, schöpfte Duro Ladipo für jedes seiner Stücke aus dem schier unendlichen Fundus an oraler Überlieferung. Selbst praktizierte er mehrmals die Woche mit seiner Familie die traditionelle Aufführung der Àlò Fabeln. Im Anhang dieser Diplomarbeit sollen dies die Audiodateien *Erin karele o wajoba* - „The Elephant Walks to the King“³⁸⁹ - und *Ará òrun ará òrun o* - „Inhabitants of Heaven!“³⁹⁰ verdeutlichen. Die erste Fabel wurde von einem sieben jährigen Mädchen aus der Verwandtschaft Duros vorgetragen und soll den pädagogischen Wert dieses Genres verifizieren. Der Nachwuchs kann sich mit Hilfe der Àlò in Eloquenz üben, die Grammatik ausbauen, onomatopoetische Brücken schlagen und das Vokabular anreichern. *Ará òrun ará òrun o* - die Geschichte der Himmelsbewohner - soll in erster Linie die Begeisterung Ladipo's an der oralen Tradition zeigen; er selbst erzählte die Fabel im Kreise der Familie. Außerdem auch den implementierten magischen Aspekt der anderen Welt *Òrun*.

Diese *Òrun* kann nun in all möglicher Varietät in den Erzählungen, Publikationen und dramatischen Stoffen nigerianischer Autoren verarbeitet sein. So ist es bei Amos Tutuola das

³⁸⁷ Vgl.: Van Gennep, Arnold, *Übergangsriten*, aus dem Französischem von Klaus Schomburg, Frankfurt, Main: Campus-Verlag ³ 2005; (Orig. *Les rites de passage*, Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme), S. 18.

³⁸⁸ Die Bezeichnung nach Akíntúndé Akínyemí.

³⁸⁹ Kubik, S. 334.

³⁹⁰ Kubik, ebda.

Reich der Toten, in dem er auf heikler Gratwanderung seinen toten Palmwein Zapfer sucht. Oder bei *Qba Kòso* der undurchdringliche Wald, in dem der verzweifelte Antagonist Gbonka göttliche Hilfe gegen *Sàngó* erbittet. Es ist evident, dass *Òrun* dabei Ort von Liminalität ist. Hier verschwimmen die Grenzen, oszillieren weltliche und geistliche Welt, können Verstorbene, Ungeborene und Lebende miteinander kommunizieren. Balme schreibt folgerichtig: „In Wole Soyinkas theoretischen Ausführungen zu den traditionellen Ritualfesten der Yoruba (sic), besonders zu den Festen zu Ehren des Gottes Ogun, lassen sich frappierende Parallelen zur Liminalitätstheorie feststellen.“³⁹¹ So kann in „the fourth stage“³⁹² dargelegt werden, inwiefern sich diese *Òrun* bei Riten und Geschichten als Platz der Transformation, dunkles Kontinuum, formloses Dasein für die Yorùbá manifestiert.

Dieser transiente Zustand scheint auch in anderen Konzepten mit zu schwingen. So konstatiert Okafor: „The other element from traditional Yoruba culture [...] is the conception of time as a cyclic connection. In Yoruba cosmology, „man is linked to his nature, to his past, to his family, to the dead, to all phenomena.“³⁹³ Dementsprechend wird auch die Zeit nicht linear gedacht, vielmehr in sich überschneidende Momente.

Wenn man zum Beispiel als *Àbíké* geboren wird, so bedeutet dies, dass man sich als Kind in einem unendlichen Zyklus von Geburt, Tod und Wiedergeburt vorfindet. „The concept of abiku is what may be described as a 'constellar concept' because it embraces various beliefs about predestination, reincarnation and the relationship between the real world and that of spirits.“³⁹⁴ Es gibt einen Ritus, bei dem der tote Leib eines Kindes mit einem Zeichen versehen wird, um eine Wiedergeburt zu verhindern. Ist dies nicht erfolgreich, so hat das nächste Kind eben dieses Merkmal und gilt als Wiedergeburt. Passiert dies, wird durch ein magisches Schließen der Rückweg in den Himmel versperrt. Bei Erfolg kann nun das Kind erwachsen werden, bei Misserfolg dreht sich der Zyklus des Todes und der Wiedergeburt weiter. Wichtig ist, dass es dabei nie umgebracht wird, oder der Prozess des Sterbens beschleunigt wird, sondern das Kind eines natürlichen Todes stirbt. Genau jene Menschen werden dann *Àbíké*, was soviel wie „geboren um zu sterben“ bedeutet, genannt.³⁹⁵ Dieser Gedanke wird in der Analyse wichtig, wenn man sich bewusst wird, dass Duro Ladipo selbst davon betroffen war.

Duro heißt konnotativ „ein Kind, das schon viele Male geboren, gestorben und

³⁹¹ Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, S. 78.

³⁹² Bayerdörfer (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter*, ebda.

³⁹³ Okafor, Dubem (Hg.), *The Cycle of Doom*, S. 135.

³⁹⁴ Quayson, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, S. 123.

³⁹⁵ Vgl.: Duro-Ladipo, Abiodun/ Gbóyèga Kóláwolé, „Opera in Nigeria“, S. 102.

wiedergeboren wurde.“³⁹⁶ Auch er ist mit den verschiedenen Zeitebenen, mit den möglichen Realitäten, in Kontakt getreten, um schlussendlich Frieden zu finden. Als er mit 46 Jahren verstarb, war dies auch ein ungewöhnlich hohes Alter für einen Àbíkú, da solch ein Kind im Glauben der Yorùbá nicht lange auf Erden verweilt. Er erhielt sogar den Titel *Àbíkú Àgbà*, was soviel bedeutet wie: Der stammesälteste Àbíkú.³⁹⁷ In diesem Fall ist der *liminale Ort* also nicht nur ein Gebiet sondern ein ganzes Lebensalter. Es wird hier wieder die Tendenz sichtbar, ein schwer verständliches System der Schwellenphase zu etablieren. Dass Duro Ladipo davon massiv beeinflusst war und diese oralen Stoffe, die so immanent vorhanden waren, in den Werken einarbeitete, erscheint nun sehr nachvollziehbar.

6. 1. Kulturspezifische Symbolik als neue Welt der Gedanken

Die kulturspezifische Symbolik beschreibt Kubik 2007 allgemein als transkulturell, nicht auf Anhieb verständlich. Nach Versuchen des afro-amerikanischen Linguisten Kashoki im Jahre 1972, bei denen er amerikanischen Studenten die Rätsel seines Stammes der Ibibemba näher zu bringen versuchte und scheiterte, scheint es verifiziert, dass Symbole einer Kultur ähnlich ihrer Sprache fungieren. Werden sie verstanden, so liegt dem vielleicht eine Diffusion der Kultur, oder aber eine analoge Entwicklung desselben Phänomens zu Grunde. Man kann jedoch den Rezipienten des Fremden, durch entsprechender Erklärung, jegliche Thematik näher bringen, sodass der kulturspezifische Symbolismus transkulturell verständlich und rezipierbar gemacht werden kann.³⁹⁸

Soll heißen, dass Europäern die Fabeln und Symbole, die innerhalb dieser Arbeit exponiert wurden, möglicherweise fremd vorkommen. Nach entsprechender Erklärung jedoch diese andere Kultur nicht als *fremd* zu titulieren wäre - da dies in jedem Falle projektiv, als Abwehr gewertet werden kann - sondern als erschließbar und erfahrbar.³⁹⁹

Man muss nicht Anhänger des yorùbischen Glaubens werden, um mit der Faszination an der Materie begeistert zu werden. Sei es das Konzept des Àsẹ, welches einen ganz eigenen Begriff der *Aura* etabliert, oder aber das Glaubenssystem der Òrìṣá, welches weltweit seinesgleichen sucht. Die Sprache, welche in der Musik eine Fortführung erfährt; betrachtet

³⁹⁶ Vgl.: Duro-Ladipo, S. 101ff.

³⁹⁷ Vgl.: Duro-Ladipo, 102.

³⁹⁸ Egli, Werner/ Gerhard Kubik, Nadig Maya/ Johannes Reichmayr, Saller, Vera (Hg.), *Tabu. Erkundungen transkultureller Psychoanalyse in Afrika, Europa und anderen Kulturgebieten*, Wien: Lit Verlag 2007; (= Studien zur Ethnopsychologie und Ethnopschoanalyse Band 7), S. 79.

³⁹⁹ Vgl.: Egli, Werner, ebda.

man etwa die Kunst des Bàtá- oder auch Dùndún-Trommelns, mit deren Hilfe man präzise Worte und Phrasen nachspielen kann, oder aber die Art und Weise, wie ein synkretisches Theaterstück konzipiert wird, so bekommt man unweigerlich das Gefühl, einer wahrlich außerirdischen Nation gegenüber zu stehen.

Es ist interessant, genau hier im wissenschaftlichen Kontext an zu setzen und zu versuchen, diese Andersartigkeit, einem selbst erfassbar zu machen. Nur wenn man wagt, schwierigen, unverständlichen Themen genug Platz einzuräumen, wird man in seiner eigenen Kreativität Bereicherung erfahren. Ulli Beier, der 1972 in Harlem, New York, einer Aufführung des *National Black Theatre* beiwohnte, schreibt fasziniert:

„[...] the play developed into a plea for the rejuvenation of black society and the saviour who appeared to rescue the beleaguered community was – the goddess Oshun ! Here, in the midst of the most sophisticated and – in some sense – most westernised black community in the world, the new values that could make life in an urban slum meaningful again were sought in *Yoruba religion* !“⁴⁰⁰

Überhaupt ist der Fundus von wertvollem Material, auf dem Gebiet der Yorùbá, schier unglaublich groß. So viele Punkte konnten gar nicht angesprochen werden, wie etwa die Geschlechterthematik. Keinem Òrìṣá wird ein Geschlecht nachgesagt, jede Gottheit ist ein neutrales Wesen. Auch existiert keine so strikte Trennung von männlich und weiblich innerhalb der Sprache wie etwa im Deutschen. Wie man sieht könnten an dieser Stelle noch viele Beispiele und Kuriositäten angeführt werden. Ein Schlusszitat von Fiebach soll ihre Andersartigkeit auf sympathische Weise demonstrieren:

„Das Gefühl, das als ›normale Entrüstung‹ bekannt ist, ist dem Yoruba in der Tat fremd. Er kann niemals einen seinesgleichen als absolut schlecht begreifen. Eine Person kann schlecht sein in einer spezifischen Situation. Das Wort *kodara* (schlecht) ist immer auf einen spezifischen Kontext bezogen. Der Yoruba denkt, daß das Leben grundlegend gut ist und daß Alles, was Leben beschränkt schlecht ist. [...] Wenn der Tod diese Bewegung abbricht, werden der Schöpfung und Gott Schaden zugefügt. Darum muß man rituell handeln, um zu sichern, daß der Tod eine Durchfahrt (gate) wird und nicht ein Ende [...].“⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*, S. x.

⁴⁰¹ Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, S. 80.

Abstract

Diese Diplomarbeit untersucht die Àlò Fabeln der Yorùbá, einem Volksstamm im heutigen Nigeria. Es soll dabei Anhand theaterwissenschaftlicher sowie ethnologischer Forschungsmethoden evaluiert werden, in welchem Maße diese alte Form der oralen Wissenstradierung noch heute, im zeitgenössischen Theater Nigerias Einfluss übt. Das Begriffspaar *Ritual-Theater* wird zu diesem Zweck eingehend untersucht werden. Wie ist der wissenschaftliche Standpunkt dazu in Europa und Afrika? Ebenso wird versucht, eine nötige Differenzierung der zwei Kontinente im Bezug auf diese Problematik zu tätigen.

Dabei wird unter anderem die These Victor Turners, im Speziellen seine Abhandlung über die Schwellenphase des Rituals, beziehungsweise der sich daraus ergebenden *Liminalität* von Initianden innerhalb dieser Übergangsphase, zu Rate gezogen. Auch findet seine Abhandlung des *sozialen Dramas* Anwendung. Des weiteren sind die Überlegungen von Erika Fischer-Lichte, Christopher Balme als auch Joachim Fiebach bezüglich *Theatralität* und der neuen *körperzentrierten* gegenüber der alten *textzentrierten* Kultur Europas im Fokus der Recherche. Der Terminus des *synkretischen Theaters* und die sich daraus ergebende Gleichberechtigung verschiedener Kulturformen versucht auch diese Arbeit zu bestätigen.

Gerhard Kubik, dessen Forschung Anstoß zu dieser Abhandlung war, wird ebenso mit seinen musikwissenschaftlichen, ethnologischen als auch performativen Recherchen bezüglich der Àlò Fabeln einen großen Platz innerhalb der Nachforschung einnehmen. Ebenso Karin Barber, als auch Ulli Beier, welche beide jahrelang Forschung in Nigeria betrieben und eine reichhaltige Literatur zu diesem Thema publiziert haben.

Zu guter Letzt werden im Verlauf der Diplomarbeit eine Reihe indigener Autoren wie etwa Oeykan Owomoyela, Duro Ladipo, Oyin Adéjóbí, Joel A. Adedeji oder Samuel Johnson mit einbezogen, da ihre nigerianische Sichtweise, ihr klares Verständnis der eigenen Kultur, als auch ihre lebenslange Beschäftigung mit der Materie einen unbezahlbaren Beitrag zu einer gelungenen Aufbereitung der Thematik leisten. Amos Tutuola muss hier exponiert erwähnt werden, da sein Werk *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* ausschlaggebend für diese Themenwahl war. Das darin vorkommende Àlò Sujet des *Complete Gentleman* wird detailliert analysiert und mögliche Artefakte davon in Inszenierungen von nigerianischen Dramaturgen gesucht werden.

Abstract

This thesis analyses the *àlò fairytales* of the Yorùbá, an ethnic group in Nigeria. For this purpose theaterscience as well as ethnological methods are used. One of the main objectives focuses on providing evidence of this old oral literature in modern Nigerian theater. In order to do so the two topics *ritual-theater* are thoroughly examined. What is the difference between Europe and Africa concerning the conceptualization of these ideas?

Victor Turner and his discourse on *liminality* as well as on *social drama* are considered to be important points of reference. Furthermore, Erika Fischer-Lichte's, Christopher Balme's and Joachim Fiebach's theses about *theatricality*, and the new bodycentristic (European) aesthetic are discussed in detail. Balme's definition of *syncretic theater* should also be concerned in the course of the argumentation.

In addition, Gerhard Kubik's contributions, who is one of the most renowned scientists in this field of activity, are specified. Karin Barber and Ulli Beier, who did decades of research work in Nigeria, are frequently referred to and quoted as well.

Moreover, the publications of the numerous indigene dramatists and writers, especially Oeykan Owomoyela, Duro Ladipo, Oyin Adéjóbí, Joel A. Adedeji and Samuel Johnson are cited as inspiring and enlightening sources and are thus in the centre of interest. Without their books, this paper would not have been possible.

One author has to be mentioned separately: Amos Tutola. His book *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town* was decisive for the choice of this subject. The topic of the *complete gentleman* as well as its impact on modern Nigerian literature are depicted in this thesis.

APPENDIX A
A short list of Yoruba Deities
(Those Deities mentioned in the article are asterisked)

Name of Deity	Brief Characterization	Group Number	Name of Deity	Brief Characterization	Group Number
Abikú	family cult	8	*Egúngún - see Anaiyegun		
Adimún Òrìṣà	Aworí towns	6,7	Èlā - see Ifá		
Agbaláagba	'white' òrìṣà	4	Èlèkò - see Egbé		
*Agemo	Ijebu deity	4(1)	Èlèdà - see Olódumare		
*Aiyelá	Social morality	5	Èlúkú		
Aájá	Healing arts	5	Èminalè	masked cult	6
Ajé-šálúgà	Trade	5	Epa	paralysis	5,12
Akérún	River, Ikalaland	7	*Erinlè	masks, Ekiti	5,6
Akòko	Tree spirit	7	Eriworé	river, Ilobu	7
*Anaiyegun	Egúngún	6	Èsidalè	river, Ikale	7
Aràbà	Tree spirit	7	*Èṣù (Elégbára)	with Odùdùwà	4
Arìbèjì	Ilaje Oro	6	Ewèlè	bush spirit	4(1)
Aròni	herbal med.	8(5)	Gèlédé	fertility + life	8
Atòrì	Tree spirit	7	*Ibèjì	tutelary spirit	5,6
Ayòn	Tree spirit	7		of twins	7,8
Ayòn - see (Òrìṣà) Ilù			*Ifá (Òruú milà)	order + wisdom	4(1)
Baba Agbà	'white' òrìṣà	4	Igbó	bush spirit	7
Babalaitiyé - see Šopònnà			Igun:nukun	Nupe Egún	6
Baba Šigidi	forensic deity	12	Ijèṣù	earth goddess	4
Bayánni - see Dàda			Ijugbe	associate of	
Bukú	Abeokuta	7		Obàtálá	4
Dàda	n. born babies	5	*Ilè (Onilè)	earth goddess	2
*Dàngbe	Afr. python	5	Ilù	òrìṣà of drums	5
Egbé	Winn's Egúngún	6	Ipín	guardian soul	10
Egbère	Children's spirits	8	Ipín Ijeun	soul in stomach	10
Egún - see Aràbà			Ipórí	òrìṣà in toes	10

*Iroko	tree spirit	7	Olóbà	tutulary <i>òrìṣà</i>	7
*Irunmalè	earth spirits	12		nr. Aküré	
Iwin ilè	earth spirits	11	*Olódumare		1(3)
Iyá Mápó	goddess of potters	5	(Olórun)	<i>òrìṣà</i> , Ifè	7
Iyeyè	tree spirit	7	Olófefura	son, Odùduwà,	
*Jákúta	early storm deity	4	Olófin	founder Lagos	4.5
Jó-m-fà	sky deity, Ondo	3	Olókè	hill deity, Ikole	7
Kòrì	<i>òrìṣà</i> of childbirth	5	Olókúta	hill deity, Èkìtì	7
*Obà	river, wife of Šàngó	7(4)	*Olókùkun	white deity,	
				God of the Ocean	4
Oba Bárúgbó - see Obátálá			*Olòṣà	god of lagoons	4
Oba Igbo - see Obátálá			Olóšunta	hill deity, Èkìtì	7
*Obalufon	white <i>òrìṣà</i> of speech, weaving etc.	3,5	Olufon - see Obátálá		
			Olúwa mobì	river deity,	7
Obaluaivé - see Šòpònnà				Ikaleland	
Oba-mèri	elder of Odùduwà, Ifè	7	Òmò	tree spirit	7
Oba-n-ta	Ijebu founder		Omolu - see Šòpònnà		
*Obátálá	Sky God, Creator	5	Omon iyá	Ogbóni cult, Ijebu	2
Odò	'river' Otajibo	3	Onà	<i>Òrìṣà</i> of roads	5
*Odùduwà	Creator, fnder.	7	Òndófoyi	fnder. goddess,	5
Ògà-n-lá	<i>òrìṣà</i> , Ikaleland	3,5		Egbado	
*Ogbóni - see Ilè			*Òràmfé	solar deity, Ifè	4
Oginyan	white <i>òrìṣà</i> , Ejigbo;	7	Òrangan	son of Yemoja,	4
	n. yams			King of Ilà, air	
*Òguñ	national <i>òrìṣà</i>	4,5	*Oran yàn	son, Odùduwà	4
	iron, war,		Ore	deity of hunters,	5
	hunters			Ifè	
Òkèbàdàn	hill deity		Orèliéré	hero, guardian of domestic morality,	5
Òkè Olúmo	hill deity	7		Ifè	
*Òkè-Orirí	hill deity, Iwo	7	*Orí	personal destiny	10
Òkòròbòjò	lake, deity, Okitipupa	7	Orí-Òkè	household <i>òrìṣà</i>	
				hill deity,	7
				Iragbeji	

Name of Deity	Brief Characterization	Group Number	Name of Deity	Brief Characterization	Group Number
Òrìṣàakò - see Obàtálá (Òkò)					
Òrìṣà Alàṣe (Oluorogbo)	white deity	4	Osè	tree spirit (Baobab)	7
Òrìṣà Igbo	white deity, Igbo	4	Osé Túrà	carries sacrifices to Olódùmarè	5
Òrìṣà Ikirè	white deity, Ikirè	4	Oṣóòsì	hunters' deity	5
*Òrìṣà-ńlá - see Obàtálá			*Oṣùmàrè	rainbow serpent of underworld	4
Òrìṣà-Oba	white deity, Ondó	4	*Oṣun	river deity	7
*Òrìṣà-Oko	òrìṣà of agriculture, Irawo, new yams	4(2)	Òtin	Oshogbo river goddess, Ekoende	7
Òrìṣà Pópó	white deity, Ogbomoshó	4	*Oya (Odò Oya)	r.Niger, wife	4,7
Òrìṣà Teko	white deity, Ifè	4	Oyé	harmattan deity	4
*Orò	spirit world deity, Egba	6	Pèrègun	òrìṣà of trees in sacred groves	7
Òrò	tree, river, wind, stillbirths	11	*Ṣàngó	solar and storm deity	4
Òrò igi	evil forest spirits	12	*Sòpòmà	smallpox, earth goddess, rivers and streams	5,12
Oronfe	fertility deity, Ondo, from Ife	5(7)	*Yemoja		2,6
*Osanyin	oracular deity of herbal medicine	4,5	Yèwá	river goddess	7



Abb. 4

Abbildungsnachweis

Abb. 1- 3: Diese tabellarische Aufstellung wurde von P. R. McKenzie im Zuge seines Artikels „Yoruba Òrìṣá Cults: Some Marginal Notes Concerning Their Cosmology And Concepts of Deity“ getätigt. Der Autor dieser Arbeit verwendet seine Schreibweise, da diese alle relevanten Akzentsetzungen betreffend der Tonhöhe und Betonung der Begriffe berücksichtigt. Der vollständige Nachweis des Artikels befindet sich im Literaturverzeichnis unter der Rubrik *Internetquellen*.

Abb.4: Ein Egúngún während einer im Juni 2014 abgehaltenen Egúngún Maskerade in Ilé-Ifè. Das Foto stammt von Babalawo Aworeni und wurde unter <http://orishada.com/wordpress/?p=519> abgerufen. Zugriff am 04.01.2015

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Bibliographie, Internetquellen, Film- und Tondateien

Monografien

3. Aristoteles, *Poetik*, übersetzt von Adolf Stahr, Stuttgart: Kraus & Hoffmann 1860.
4. Barber, Karin, *The Generation of Plays. Yoruba Popular Life in Theater*, Bloomington: Indiana University Press 2000.
5. Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò, *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjòbí Company*, New Jersey: African Studies Association Press 1994.
6. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ⁵ 2014.
7. Balme, Christopher, *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Niemeyer 1995.
8. Beier, Ulrich, *Yoruba Myths*. Cambridge: Cambridge University Press ² 2010; (Orig.: 1980).
9. Burton, Richard Francis, *Abeokuta and the Camaroons Mountains: An Exploration*, New York: Cambridge University Press 2011; (Orig. 1863).
- 10.
11. Fiebach, Joachim, *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Amsterdam: Heinrichshofen 1986.
12. Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*, United Kingdom: Open Book Publishers CIC Ltd. 2012.
13. Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag ² 2012.

14. Frobenius, Leo, *Schwarze Sonne Afrika. Mythen, Märchen und Magie*, München: Heyne 1996.
15. Gates, Henry L., Jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African- American Literary Criticism*, New York: Oxford University Press 2014; (Orig.: 1989).
16. Greenberg, Joseph H., *On Language. Selected Writings of Joseph H. Greenberg*, Hg. v. Keith Denning und Suzanne Kemmer, California: Stanford University Press 1990.
17. Harrison, Jane Ellen, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, New York: Cambridge University Press 1927.
18. Iliffe, John, *Geschichte Afrikas*, Übersetzt v. Gabriele Gockel und Rita Seuß, München: C.H. Beck ² 2000, (Orig.: *Africans*, 1939).
19. Johnson, Samuel, *The History of the Yoruba*. Hg. v. Dr. O. Johnson, Lagos: CSS Ltd.⁸ 2006; (Orig. 1921).
20. Kubik, Gerhard, *Theory of African Music. Volume I*, Chicago: University of Chicago Press edition 2010.
21. Kubik, Gerhard. *Theory of African Music. Volume II*, Kubik, Chicago: The University of Chicago Press 2010.
22. Matory, James L., *Sex, and the empire that is no more. Gender and the Politics of Metaphor in Oyo Yoruba Religion*, Hg. v. Berghan Books, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.
23. McKenzie, Peter, *Hail Orisha! A phenomenology of a West African Religion in the Mid-Nineteenth Century*, Niederlande: Koninklijke Brill NV 1997.
24. Mückler, Hermann/ Werner Zips, Kremser, Manfred (Hg.), *Ethnohistorie. Empirie und Praxis*, Wien: Facultas Verlags und Buchhandels AG 2006.
25. Okafor, Dubem (Hg.), *The Cycle of Doom. Selected Essays in Discourse & Society*, Brooklyn, NY: Shakespeare's Sister, Inc. 2005.

26. Prothero, Stephan, *Die neun Weltreligionen: Was sie eint, was sie trennt*. Hg. v. Asta Machat, München: Diederichs Verlag 2011; (Orig. *God Is Not One. The Eight Rival Religions That Run the World- and Why Their Differences Matter*, New York: HarperOne 2010).
27. Quayson, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, United Kingdom: James Currey 1997.
28. Tishken, Joel E./ Tóyìn Fál olá, Akínyemí, Akintúndé, Sàngó. *In Africa and the African Diaspora*, Bloomington: Indiana University Press 2009.
29. Turner, Victor, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH 2005; (Orig. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York: Aldine Publishing Company 1969).
30. Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH 2009; (Orig. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York City: Performing Arts Journal Publications 1982).
31. Tutuola, Amos, *The Palm - Wine Drinkard. And his dead Palm – Wine Tapster in the Deads' Town*, New York: Grove Press 1994; (Orig. *The Palm-Wine Drinkard*. Hg. George Braziller 1953).
32. Van Gennep, Arnold, *Übergangsriten*, aus dem Französischem von Klaus Schomburg, Frankfurt, Main: Campus-Verlag ³ 2005; (Orig. *Les rites de passage*, Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme).
33. Villepastour, Amanda, *Ancient Text Messages of the Yorùbá Bàtá Drum. Cracking the Code*, Farnham: Ashgate Publishing Limited 2010.
34. Ziegler, Jean, *Die Lebenden und der Tod*, Salzburg: Ecowin Verlag 2011.

Sammelbände und Lexika

35. Barber, Karin/ Báýò Ògúndíjò (Hg.), *Yorùbá Popular Theatre. Three Plays by the Oyin Adéjóbí Company*, New Jersey: African Studies Association Press 1994, (African Historical Sources 9).
36. Bayerdörfer, Hans-Peter/ Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele (Hg.), *Theater im postkolonialen Zeitalter. Studien zum Theatersynkretismus im englischsprachigen Raum*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995 (Theatron Bd. 3).
37. Egli, Werner/ Gerhard Kubik, Nadig Maya/ Johannes Reichmayr, Saller, Vera (Hg.), *Tabu. Erkundungen transkultureller Psychoanalyse in Afrika, Europa und anderen Kulturgebieten*, Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG 2007; (Studien zur Ethnopsychologie und Ethnopschoanalyse Band 7).

Internetquellen

38. Abiodun, Rowland, „Àsẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art“, *Journal of Religion in Africa*, 24/4, 1994, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1581339>, Zugriff am: 06.11.2014.
39. Abiodun, Rowland, „Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Ase“, *African Arts*, 27/3, 1994, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3337203>, Zugriff am: 06.11.2014.
40. Adedji, Joel A., „Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria“, *Research in African Literatures*, 2/2, 1971, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818202>, Zugriff am: 26.03.2014.
41. Adedeji, Joel A., „The Origin and Form of the Yoruba Masque Theatre“, *Cahiers d'Études Africaines* 12/46, 1972, jstor, <http://www.jstor.org/stable/4391149>, Zugriff am: 18.11.2014.

42. Adedeji, Joel, „Traditional Yoruba Theater“, *African Arts*, 3/1, 1969, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3334461>, Zugriff am: 26.03.2014.

43. Akínyemí, Akíntúndé, „Yorùbá Oral Literature. A Source of Indigenous Education for Children“, *Journal of African Cultural Studies*, 16/2, 2003, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3559467>, Zugriff am: 18.11.2014.

44. Apter, Andrew, „The Historiography of Yoruba Myth and Ritual.“, *History in Africa*. 14, 1987, jstor, <http://www.jstor.org/stable3171830>, Zugriff am: 26.03.2014.

45. Archibong, Maurice, On the trail of Leo Frobenius, 100 Yrs after. *NBF News*, <http://www.nigerianbestforum.com/blog/on-the-trail-of-leo-frobenius-100-yrs-after/>, Zugriff am 21.11.2014.

46. Armstrong, Robert G., „Amos Tutuola and Kola Ogunmola. A Comparison of Two Versions of The Palmwine Drinkard“, *Callaloo* 8/10, 1980, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3043945>, Zugriff am: 6.11.2014.

47. Bascom, William R., „Literary Style in Yoruba Riddles“, *The Journal of American Folklore*, 62/243, 1949, jstor, <http://www.jstor.org/stable/536851>, Zugriff am 18.11.2014.

48. Clarke, J. D., „Ifa Divination“, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 69/2, 1939, jstor, <http://www.jstor.org/stable/2844391>, Zugriff am: 06.11.2014.

49. Duro-Ladipo, Abiodun/ Gbóyègà Kóláwolé, „Opera in Nigeria: The Case of Duro Ladipo's “Qba Kòso““, *Black Music Research Journal* 17/1, 1997, jstor, <http://www.jstor.org/stable/779362>, Zugriff am: 06.11.2014.

50. Falola, Toyin, „Yoruba Writers and the Construction of Heroes“, *History in Africa*, 24, 1997, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3172023>, Zugriff am: 26.03.2014.

51. Fiebach, Joachim, „Cultural Identities, Interculturalism, and Theatre. On the Popular Yoruba Travelling Theatre“, *Theatre Research International* 21/1, 1996, cambridge journals, http://journals.cambridge.org/abstract_S0307883300012700, Zugriff am 03.01.2015.

52. Fiebach, Joachim, „From Oral Traditions to Televised 'Realities'“, *SubStance* 31/2/3, Special Issue: Theatricality 2002, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3685476>, Zugriff am: 03.01.2015.

53. Fiebach, Joachim, „Dimensions of Theatricality in Africa“, *Research in African Literatures* 30/4, 1999, Project Muse, https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/research_in_african_literatures/v030/30.4fiebach.html, Zugriff am: 04.01.2015.

54. Fiebach, Joachim, „Identity: Openness and Fluidity. From the Popular Travelling Theatre to Home Video Films in West Africa“, *Maske und Kothurn* 52/3, 2006, degruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/muk.2006.52.issue-3/muk.2006.52.3.137/muk.2006.52.3.137.xml>, Zugriff am 03.01.2015.

55. Ihekweazu, Edith, „Brecht-Rezeption in Afrika. Die Adaption von Lehrstück und Parabelstück im zeitgenössischen afrikanischen Theater“, *Monatshefte* 75/1, 1983, jstor, <http://www.jstor.org/stable/30157291>, Zugriff am 03.01.2015.

56. La Pin, Deirdre, „Tale and Trickster in Yoruba Verbal Art.“, *Research in African Literatures, Special Issue on Genre and Classification in African Foklore*, 11/3, 1980, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818279>, Zugriff am: 18.11.2014.

57. Majasan, J. A., „Folklore as an Instrument of Education among the Yoruba“, *Folklore*, 80/1, 1969, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1259337>, Zugriff am: 26.03.2014.

58. McKenzie, P. R., „Yoruba Òrìṣá Cults: Some Marginal Notes Concerning Their Cosmology And Concepts of Deity“, *Journal of Religion in Africa*, VIII/3, 1976, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1594664>, Zugriff am: 26.03.2014.

59. Olupona, Jakob K., „The Study of Yoruba Religious Tradition in Historical Perspective“, *Numen*, 40/3, 1993, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3270151>, Zugriff am: 26.03.2014.
60. Owomoyela, Oeykan, „Folklore and Yoruba Theater“, *Research in African Literatures*, 2/2, 1971, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3818201>, Zugriff am: 26.03.2014.
61. Pemberton III, J., „A Cluster of Sacred Symbols: Orisa Worship among the Igbomina Yoruba of Ila- Oragun“, *History of Religions*, 17/1, 1977, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1062495>, Zugriff am: 26.03.2014.
62. Schechner, Richard, „Approaches to Theory/Criticism“, *The Tulane Drama Review* 10/ 4, 1966, jstor, <http://www.jstor.org/stable/1125208>, Zugriff am: 25.12.2014.
63. Takacs, Sherryl, „Oral Tradition in the Works of A. Tutuola“, *Books Abroad* 44/3, 1970, jstor, <http://www.jstor.org/stable/40124551>, Zugriff am: 06.11.2014.
64. Wolff, Norma H., „The Use of Human Images in Yoruba Medicines“, *Ethnology* 39/3, 2000, jstor, <http://www.jstor.org/stable/3774107>, Zugriff am: 18.11.2014.
65. Wyndham, J., „The Divination of Ifa (A Fragment).“, *Man*, 19, 1919, jstor, <http://www.jstor.org/stable/2839981>, Zugriff am: 06.11.2014.

Tondateien

66. *Aja aja o ran mi leru. Dog, Dog, Help Me to Carry!*, Aufnahme v. Gerhard Kubik, nahe Oshogbo, Nigeria 1960, Vortragender: Radji.
67. *Ará òrun ará òrun o. Inhabitants of Heaven! Inhabitants of Heaven!*, Aufnahme v. Gerhard Kubik, Oshogbo, Nigeria 1960, Vortragender: Duro Ladipo
68. *Erin karele o wajoba. The Elephant Walks to the King*, Aufnahme v. Gerhard Kubik,

Oshogbo, Nigeria 1960, Vortragende: kleines Mädchen der Ladipo-Familie

Filmdateien

69. Oba Koso! Film Document, Part 1 of 2, *youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=4ICNHvYELV4>, Zugriff am 28.12.2014.
70. Oba Koso! Film Document, Part 2 of 2, *youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=4ICNHvYELV4>, Zugriff am 28.12.2014.

Curriculum Vitae

Michael Josef Weitz

Geboren am	06. August 1987
in	Baden bei Wien
Religion	röm. Kath.
Staatsbürgerschaft	Österreich

Hochschul- und Schulbildung

seit 2013	Bachelorstudium am Institut der Musikwissenschaft der Hauptuniversität Wien
seit 2011	zweiter Abschnitt des Diplomstudiums am Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien
von 2009 bis 2011	erster Abschnitt des Diplomstudiums am Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien mit erfolgreichem Abschluss
von 2005 bis 2007	Kunst- und Textil-Design Kolleg an der HTL Spengergasse Wien mit erfolgreichem Abschluss
von 1997 bis 2005	BG/BRG Biondegasse Baden mit anschließend absolvierter Reifeprüfung
von 1993 bis 1997	Volksschule Baden, Pfarrplatz 1
Fremdsprachen	Englisch C1, Französisch A2
Führerschein	B