

2. Teil

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

In den 1980er-Jahren war das bedeutendste Ereignis in den afrikanischen Literaturen »l'arrivée des femmes à l'écriture«.¹ Senegalesische Schriftstellerinnen wie Aminata Sow Fall, Nafissatou Diallo und Mariama Bâ betraten die Bühne der frankophonen afrikanischen Literatur.² Mariama Bâ, »l'une des pionnières de la littérature sénégalaise«³, wurde 1929 in Dakar geboren und starb dort an Krebs im Jahr 1981. Als Mariama erst vier Jahre alt ist, verliert sie ihre Mutter und wird von ihrer Großmutter mütterlicherseits, Coumba Diaw Dior, großgezogen, die eine Nachkommin der königlichen Linie der »Kér Matiangaye« ist und der senegalesischen Muslimbruderschaft der Tijaniyya angehört.⁴ Die Großmutter ist fest in der traditionellen Kultur verankert und es ist ihrem Vater zu verdanken, einem aufgeschlossenen Politiker, dass Mariama die französische Schule besuchen darf.⁵ Sie erzielt hervorragende schulische Leistungen und wird Lehrerin. Diesen Beruf übt sie zwölf Jahre lang aus, bevor sie beginnt, in der Schulverwaltung zu arbeiten. Mariama Bâ

1 Vgl. Semujanga, »Qu'est-ce que la francophonie?«, in: Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*, 2004, Abschn. 36.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. Association française du féminisme: associationfrancaisedufeminisme.fr/2020/10/20/une-si-longue-lettre-mariama-ba/ (05.06.2024).

4 Mame Coumba Ndiaye ist die dritte und letzte Tochter von Mariama Bâ aus ihrer ersten Ehe mit Bassirou Ndiaye. Für die Untersuchung des Narrationskonzepts *jom* ist interessant, wie Mame Coumba Ndiaye die Genealogie ihrer Mutter darstellt, die in direkter Abstammungslinie zu einer ehemaligen senegalesischen Königsfamilie steht und zwar über die weibliche Linie ihrer Mutter und Großmutter. Ndiayes Hinweis auf eine aristokratische Abstammung wird im Fazit, Kapitel 3.2.1, »Paratext zu Mariama Bâs Werk«, erneut aufgegriffen und vertieft. Mame Coumba Ndiaye schreibt über die Großmutter Yaye Coumba: »De cette grand-mère disparue, Mariama Bâ ne pouvait encore parler sans émotion: ›Coumba Diaw Dior ! Diop Mao ! Femme lionne. Générosité de cœur. *Diom* et *N'Gor*.‹ [...] [Elle] appartenait à une lignée royale, l'une des plus grandes familles de ›Kér Matiangaye‹ exaltée par les griots attitrés de Ndande. Elle en avait l'allure fière et solennelle, la noblesse de caractère, le sens poussé de l'honneur qui préférait la mort au déshonneur.« [Fußnote zu *Diom* et *N'Gor*: »d'après la définition de Mariama Bâ, le mépris de tout ce qui n'est pas qualité. Ngor : sens aigu de la dignité«] Vgl. Mame Coumba Ndiaye, *Mariama Bâ ou les allés d'un destin*, Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 2007, S. 19f.

5 Mariama Bâs Vater, Amadou Bâ (genannt Doudou Bâ Gnélé), kämpfte im Ersten Weltkrieg als ehemaliger senegalesischer Schütze für Frankreich, war Minister für Gesundheit und Bevölkerung und Gründer der Zeitschrift *L'informateur Dakarois*. Vgl. Ndiaye, *Mariama Bâ ou les allés d'un destin*, 2007, S. 16f. und S. 228.

ist Mutter von neun Kindern und war insgesamt drei Mal verheiratet.⁶ Auch von ihrem dritten Ehemann, dem Abgeordneten und Minister Obèye Diop, lässt sie sich scheiden und engagiert sich in verschiedenen Organisationen, die sich für Bildung und Frauenrechte einsetzen. 1980 erhält sie den Noma-Preis⁷ für ihren Roman *Une si longue lettre* (dt. *Ein so langer Brief*). Kurz vor der Veröffentlichung ihres zweiten Romans *Un chant écarlate* (dt. *Der scharlachrote Gesang*) stirbt Mariama Bâ im Jahr 1981.⁸

Trotz dieser extrem begrenzten Anzahl von Texten fand das Werk von Mariama Bâ ein enormes Echo. Vor allem ihr erster Roman erregte große Aufmerksamkeit: »Just a few years after it was first published, in 1979, Mariama Bâ's novel *Une si longue lettre* (engl. *So Long a Letter*) existed in more than half a dozen translations, including English, German, Japanese, and Norwegian.«⁹ Thematisch wagt es die Autorin vor allem in *Une si longue lettre*, mehrere für die senegalesische Gesellschaft kontroverse Themen zu diskutieren, nämlich Polygamie, Bildung und die Rolle der Frau, den Zugang zu Verhütungsmitteln und die Konfrontation zwischen Tradition und Moderne.¹⁰

Im Fokus von Mariama Bâs Roman steht die Kritik an den Lebensumständen der Frauen im Senegal, was die enthusiastische Aufnahme durch die westliche Welt Anfang der 1980er-Jahre erklärt. Doch Bâ thematisiert nur teilweise die zentralen Streitpunkte des damaligen westlichen Feminismus, der sich für das Wahlrecht der Frauen, die Verbesserung der Arbeitsbedingungen für Frauen, das Recht auf Bildung für Frauen und Mädchen und die veränderte Rolle der Frau in der Gesellschaft einsetzte. Diese Art des Feminismus wurde prinzipiell von afrikanischen Frauen als eine Bewegung der westlichen kapitalistischen Länder angesehen¹¹. Und so wies Mariama Bâ stets

6 Von 1947 bis 1951 war sie mit Bassirou Ndiaye verheiratet, mit dem sie drei Töchter hat. Nach der Scheidung heiratet sie 1952 den Arzt Ablaye Ndiaye, mit dem sie eine weitere Tochter hat. Auch von ihm lässt sie sich scheiden und heiratet 1954 Obèye Diop, mit dem sie über 20 Jahre lang liert ist und mit dem sie drei weitere Töchter und einen (behinderten) Sohn hat. Vgl. Ndiaye, *Mariama Bâ ou les allés d'un destin*, 2007, S. 19.

7 Der *Noma Award for Publishing in Africa* wurde von dem japanischen Verleger Shoichi Noma gestiftet. Von 1980 bis 2009 wurde der Preis jährlich für Bücher verliehen, die von afrikanischen Verlegern herausgegeben wurden, und war mit 10.000 US-Dollar dotiert. Mariama Bâ war somit die erste, die den Noma-Preis erhielt, vgl.: www.afrikaroman.de/literaturpreise/afrikanische-literaturpreise/noma-award-for-publishing-in-africa/ (22.02.2020).

8 Vgl. Website *Africulture*: africultures.com/personnes/?no=4015 (21.11.2019).

9 Warner, »How Mariama Bâ Became World Literature«, in: *PMLA*, 2016, S. 1239.

10 Vgl. Michèle Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ und Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIesiècle^{ème}*, New York: Lang, 2002, S. 2.

11 Vgl. Adele King, »The Personal and the Political in the Work of Mariama Bâ«, in: *Studies in 20th Century Literature*, 18, 1994, S. 177–188, S. 178.

die Zuschreibung von sich, eine Feministin zu sein, ebenso wie viele andere afrikanische Schriftstellerinnen: »Until recently, few African women writers or intellectuals were willing to embrace feminism; even Mariama Bâ denied being a feminist.¹² Mariama Bâs Werk behandelt nicht die Themen des westlichen Feminismus, sondern die Spannungen, die das Leben der senegalesischen Gesellschaft im Allgemeinen und die der senegalesischen Frauen im Besonderen prägen und die sich aus widersprüchlichen Konzepten ergeben, wie beispielsweise auf der einen Seite der Bildung an modernen Schulen und auf der anderen Seite dem Zwang, die Polygamie zu akzeptieren.¹³

Mariama Bâ thematisiert die Unvereinbarkeit zwischen bestimmten Aspekten der Moderne und der Tradition. Diese Problematik wird im Roman *Une si longue lettre* aus einer weiblichen Perspektive und in *Un chant écarlate* aus einer universelleren Perspektive verhandelt, die Männer und Frauen aus unterschiedlichen Kulturen gleichermaßen umfasst. Vermutlich ist die unzutreffende Schlussfolgerung, dass Mariama Bâ eine Feministin im westlichen Sinn sei, auf die Tatsache zurückzuführen, dass mit den klassischen literaturwissenschaftlichen Methoden am Text gearbeitet wurde, ohne den besonderen Gegebenheiten im Senegal einen angemessenen Raum zu bieten, was Ausdruck einer eurozentristischen Perspektive ist. Wie schon in der Darlegung des theoretischen Unterbaus dieser Arbeit thematisiert, bezeichnet Michèle Chossat dieses methodische Vorgehen als ›Kolonialisierung des Textes‹:¹⁴ »Selon Miller et également Spivak, le lecteur et critique doit mettre de côté ses connaissances et ses préjugés, et surtout arrêter d'appliquer sans limite les théories occidentales aux études africaines.¹⁵

Mariama Bâ schreibt engagierte Literatur und betont: »la beauté de l'œuvre littéraire africaine est subordonnée au contenu politique«.¹⁶ Sie stellt die politische Funktion des Textes über seinen ästhetischen Wert und bezeichnet den afrikanischen Schriftsteller als »combattant de libération«¹⁷, einen Befreiungskämpfer, der das Bewusstsein erwecke und die Menschen leite, vor allem die der untersten sozialen Schichten: »éveilleur de conscience et de guide [...] surtout des couches sociales les plus défavorisées«.¹⁸ Mariama Bâ ist nicht

12 Ebd., S. 178.

13 Vgl. ebd., S. 177.

14 Vgl. Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ und Ben Jelloun*, 2002, S. 2.

15 Vgl. ebd., S. 5.

16 Bâ, »La fonction politique des littératures africaines écrites«, in: Azodo, *Emerging perspectives on Mariama Bâ*, 2003, S. 405.

17 Ebd.

18 Vgl. ebd., S. 406.

die einzige, die ihrem Werk eine politische Funktion zuweist – Semujanga stellt hinsichtlich frankophoner afrikanischer Romane im Allgemein fest: »Le sujet romanesque devient à la fois l'évolution des sociétés africaines politiquement indépendantes et la recherche des formes littéraires propres à l'univers africain.«¹⁹ Hinsichtlich der soziopolitischen Relevanz des literarischen Textes werden im nächsten Unterkapitel die Rezeption, der Inhalt und die Übersetzung des Romans *Un chant écarlate* näher betrachtet und über ein im Text befindliches Wort der Bezug zum kulturellen Konzept *jom* hergestellt. Diese literaturethnologische Vorgehensweise in der Perspektive der *ethnocritique* bringt eine neue soziopolitische Aussage dieses literarischen Textes zum Vorschein.

2.1.1 Die Funktionen von *Gorgui* in *Un chant écarlate*

Die Literaturwissenschaft konzentrierte sich bei Mariama Bâs Werk vor allem auf *Une si longue lettre*, wohingegen der Roman *Un chant écarlate* nicht die gleiche Aufmerksamkeit erregte. Es wurde keine Wikipedia-Seite²⁰ für ihn eingerichtet, er wurde nicht ins Wolof²¹ übersetzt und im Gegensatz zu ihrem ersten Roman wurde er nicht von einem französischen Verlag neu aufgelegt.²² János Riesz merkt zu diesen Tatsachen an: »Der Fall *Mariama Bâ's* [sic] gleicht dem einiger anderer AutorInnen, die ihren Nachruhm im wesentlichen [sic] einem einzigen Werk verdanken, auch wenn sie andere Werke verfasst haben, die sehr viel weniger erinnert werden oder ganz in Vergessenheit geraten sind.«²³ Dieses mangelnde Interesse an *Un chant écarlate* ist nicht zu rechtfertigen, zumal sein zentrales Thema, die Dekolonialisierung durch kulturelle Vermischung und die Auseinandersetzung mit den Gegenstimmen, die für die Rückwendung hin zu authochthonen afrikanischen Werten plädieren, ein relevantes Thema im Rahmen der Postkolonialismusdebatte war und

19 Vgl. Semujanga, »Qu'est-ce que la francophonie?«, in: Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*, 2004, Abschn. 36.

20 Vgl.: fr.wikipedia.org/wiki/Une_si_longue_lettre (05.06.2024).

21 Mariama Bâ, *Bataaxal bu gudde nii*, ci tekkim Maam Yunus Jej, Aram Faal, Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 2007. Diese Wolof-Version ist als Hörbuch auf Youtube zu finden unter: www.youtube.com/watch?v=i0eoxiDd2e4&list=PLHG9hgcZCwsze4RJzGckBbWLntH4uy-wg (05.06.2024).

22 Vgl. Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Neuauflage, Paris: Le Serpent à plumes, Coll. »Motif« Nr. 137, 2001.

23 János Riesz, *Südlich der Sahara. Afrikanische Literatur in französischer Sprache*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2013, S. 62.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

nach wie vor ist.²⁴ Das Ziel dieser Untersuchung in der Perspektive der *ethno-critique* ist es daher, eine erneuerte wissenschaftliche Lektüre dieses Romans auszulösen und seine Relevanz für den aktuellen Dekolonisierungsdiskurs hervorzuheben.

Seit über 40 Jahren war *Un chant écarlate* nicht mehr auf dem Markt erhältlich gewesen, zumindest nicht in französischer Sprache.²⁵ Das ist erstaunlich, denn die deutsche Version, *Der scharlachrote Gesang* aus dem Jahr 1982, wird in allen Buchhandlungen in Deutschland angeboten. Es stellt sich die Frage, womit dieses Ungleichgewicht zusammenhängt und ob der Grund nur in den ökonomischen Faktoren – Vermarktung und Nachfrage – zu suchen ist oder er sich im Romantext selbst finden lässt. In der Tat gibt es auf der Textebene einige Elemente, die für letzteres sprechen. Beispielsweise unterscheiden sich die jeweiligen Klappentexte grundlegend.

Der Klappentext der französischen Ausgabe stellt die Autorin Mariama Bâ vor und bedauert ihren frühen Tod. Vom Verlag wurde als Vorwort ein Foto von Mariama Bâ und ein Gedenkwort eingefügt, in dem auf den ersten, mit dem Noma-Preis gewürdigten Roman *Une si longue lettre* verwiesen wird. Im Vordergrund steht in diesem Text die Trauer um die früh verstorbene Autorin. Nur sehr oberflächlich wird auf die Geschichte des Romans *Un chant écarlate* eingegangen: »C'est sans doute l'histoire d'un amour, mais, au-delà, investigué avec une sensibilité qui n'enlève rien à l'intelligence, un aspect de la tragédie de l'aventure humaine [...].²⁶

Die deutsche Übersetzung des Romans hat einen zusätzlichen Umschlag erhalten, mit einem sehr viel umfangreicherem Text, der nur wenige Informationen über das Leben und den frühen Tod der Autorin enthält und nicht als Gedenkwort angelegt ist. Der Umschlagtext thematisiert vor allem den Inhalt des Romans. Die Schlagworte »Mischehe«, »Ehe-Drama«, das große »Einfühlungsvermögen«²⁷ der Autorin und diverse Pressestimmen dienen vor allem der Werbewirksamkeit. Der Umschlagtext verweist außerdem auf das

24 Die Debatte um Fragen für oder gegen die kulturelle Vermischung wurde anfänglich von den postkolonialen Denkern der *Négritude*-Bewegung, wie Senghor und Césaire, aber auch von Fanon, Memmi und Glissant geführt. Vgl. Götsche, Dunker, Dürbeck, *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, 2017.

25 Nach über 40 Jahren wurde am 05.02.2022, während der Redaktion der vorliegenden Untersuchung, der Roman *Un chant écarlate* von Mariama Bâ neu aufgelegt vom Verlagshaus Les Prouesses in Forcalquier, Frankreich. Die Neuauflage konnte aber bei der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt werden.

26 Vgl. Mariama Bâ, *Un chant écarlate*, Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981, Klappentext und S. 3.

27 Vgl. Mariama Bâ, *Der scharlachrote Gesang*, Unterägi (CH-Zug): Europabuch AG, 1982.

Nachwort, das dem Roman hinzugefügt wurde und von der Ethnologin Ulla Schild, Dozentin für afrikanische Literatur, redigiert wurde.

In Bezug auf den Bereich der Literaturethnologie ist bedeutsam, dass eine Wissenschaftlerin – eine Ethnologin – damit beauftragt wurde, dem Roman ergänzende Informationen über die senegalesische Gesellschaft hinzuzufügen und dies mit der offensichtlichen Absicht, das fiktionale Werk inhaltlich besser verständlich zu machen. Doch um auch in die literarischen Tiefen des Werks vorzudringen, fehlt augenscheinlich die literaturwissenschaftliche Expertise, wie hier gezeigt werden kann. Die am Roman *Un chant écarlate* vorgenommene Untersuchungsmethode der *ethnocrítica* führt somit unmittelbar vor Augen, welchen Mehrwert eine literaturethnologische Herangehensweise bietet.

Neben den textlichen Ergänzungen (Umschlagtext und ethnologisches Nachwort von Ulla Schild) wurde von der Übersetzerin Irmgard Rathke auch der Originaltext verändert, was das Lesen und Verstehen des Textes weiter deutlich vereinfacht. Die Ergänzungen und Modifikationen verändern das Werk so umfassend und weit über eine reine Übersetzung hinaus, dass das Resultat ein quasi eigenständiger neuer Roman ist. Dieser gewinnt zwar einerseits dadurch, dass seine Rezeption auf dem europäischen Markt erleichtert wird, er verliert aber andererseits auch in Bezug auf seine Originalität.

Die Veränderungen im Text betreffen hauptsächlich eine der Schreibtechniken, die Mariama Bâ – wie andere frankophone afrikanische Autorinnen – anwendet, nämlich die Einbettung von Wörtern der Sprache Wolof, der senegalesischen *Lingua franca*.²⁸ Die Vermischung literarischer Techniken des Romans westlicher Prägung mit den Genres der Erzählungen aus der mündlichen afrikanischen Tradition ist eines der emanzipatorischen Kennzeichen der frankophonen Literaturen.²⁹ Selbstverständlich kann alleine das Einstreuen von Wolof-Wörtern in den Text noch nicht als Beleg, sondern höchstens als ein Element der mündlichen Tradition gelten; es verweist aber dennoch auf eine Vermischung literarischer Techniken.

Für meine literaturethnologische Untersuchung besonders relevant ist in Mariama Bâs Roman das Wort *Gorgui*, das bislang von der Literaturkritik und -wissenschaft unberücksichtigt geblieben ist. Ich werde zeigen, dass die semantischen Ebenen des Vornamens *Gorgui* literarische Funktionen

28 Anna M. Diagne, Sascha Kesseler, Christian Meyer, *Communication Wolof et société sénégalaise*, Paris: L'Harmattan, 2011, S. 15.

29 Vgl. Semujanga, »Qu'est-ce que la francophonie?«, in: Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*, 2004, Abschn. 37.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

beinhalten, die konstitutiv für die Kernaussage des Romans sind, nämlich die Befürwortung einer zukunftsweisenden kulturellen Vermischung. Bisher kamen literaturwissenschaftliche Untersuchungen des Romans einstimmig zum Schluss, dass Mariama Bâ gegen die kulturelle Vermischung gewesen sei, was mit der literaturethnologischen Untersuchung mithilfe der Methode der *ethnocrítica* widerlegt werden kann. Auch wenn es stimmt, dass der Tod *Gorguis* durch die Hand der eigenen Mutter ein tragisches Ende des Romans darstellt, verkörpert diese Figur die Utopie einer vermischten und damit vereinten Zivilisation, deren Verwirklichung daran scheitert, dass es den Schlüsselfiguren an Mut und Engagement für eine gemeinsame Zukunft fehlt.

Der Roman *Un chant écarlate* ist ein engagierter Text, mit dem Mariama Bâ einen Appell an die Menschheit richtet, sich für die Verwirklichung der Utopie einer kulturellen Durchmischung einzusetzen. *Gorgui* steht in direkter Verbindung zum Wortfeld *jom* und lässt sich in das senegalesische Narrationskonzept problemlos einfügen. Im Folgenden lege ich zuerst die inhaltliche *histoire* dar, gehe sodann auf den *discours*, die Erzähltechniken des Romans ein. Anschließend werden die Begriffe *Gorgui* und *jom*, *dignité* und *honneur* erläutert und in Bezug zum narrativen Diskurs und der außertextuellen Wirklichkeit gebracht, um ihre konstitutive Funktion für den Roman herauszuarbeiten.

2.1.2 Die *histoire* und der *discours* von *Un chant écarlate*

Die erzählte Zeit des Romans *Un chant écarlate* lässt sich im historischen Zeitraum des jungen Postkolonialismus ansiedeln, einige Jahre nach der 1960 stattgefundenen senegalesischen Unabhängigkeit, im Laufe des Jahres 1968.³⁰ Die Orte, an denen die Handlung stattfindet, sind die zwei Hauptstädte Dakar und Paris. Der dunkelhäutige³¹ Senegalese Ousmane und die hellhäutige

30 Vgl. Mariama Bâ, *Un chant écarlate*, Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981, S. 63. Nachfolgende Zitate aus dem Roman werden im Folgenden direkt im Text als CE (Chant Ecarlate) plus Seitenzahl angegeben.

31 Der Verweis auf die Hautfarbe wird auch im Roman thematisiert (über 52 Hinweise auf die Hautfarbe), weshalb dieses Detail auch hier hervorgehoben wird. Ein Beispiel für die Relevanz der Hautfarbe im Roman ist das Zitat, das auf das Kind *Gorgui* verweist: »Ni noir! Ni clair! Une violente vague de rancœur la submergea [la belle-mère] – Le >Gnouloule Khessoule !< [weder schwarz noch weiß] n'a pas de place dans ce monde«. Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 244.

Französin Mireille besuchen dasselbe Gymnasium in Dakar und verlieben sich ineinander. Mireilles Vater ist als Diplomat im Dienst des Ministeriums in Dakar stationiert³² und Ousmanes Vater ist ein Invalid aus dem Zweiten Weltkrieg, an dem er als »tirailleur sénégalaïs«³³ teilgenommen hat. Gegen den Willen ihrer Familien, die sich eine kulturelle Vermischung nicht vorstellen können, heiraten die beiden jungen Erwachsenen in Frankreich; zuerst in der Moschee von Jussieu und später auf dem Standesamt in Paris.

Nach der Hochzeit beschließt das Paar, im Senegal zu leben. Dort versucht Mireille, sich in die senegalesische Gesellschaft zu integrieren. Ihre Eltern haben den Kontakt zu ihr abgebrochen, denn sie lehnen die Ehe ihrer Tochter ab und verweigern jegliche Unterstützung. Doch auch vonseiten der senegalesischen Gesellschaft erfährt das junge Paar starken Gegenwind, vor allem von Ousmanes Mutter, Yaye Khady, für die eine weiße Schwiegertochter völlig wertlos ist. Yaye Khady setzt alles daran, nicht nur Mireilles Integration in ihre Familie zu untergraben, sondern auch Ousmane auf subtile Weise dazu zu bringen, die Liebesbeziehung, die er mit der Senegalesin Ouleymatou unterhalten hatte, wieder aufzunehmen.

Nach der Geburt ihres ersten Kindes sieht sich Mireille mit der Tatsache konfrontiert, dass Ousmane auch mit Ouleymatou wieder eine Beziehung begonnen und sogar ein Kind mit ihr hat. Im weiteren Verlauf der Geschichte vernachlässigt Ousmane seine französische Frau zugunsten der Senegalesin. Da Mireilles Verbindung zu ihrer Familie abgebrochen ist, fühlt sie sich isoliert und muss feststellen, dass ihr Traum von einer gelungenen kulturellen Vermischung zerbrochen ist. In einem Zustand der Verzweiflung vergiftet sie ihr gemeinsames Kind und verletzt Ousmane mit einem Messer, bevor sie schließlich von der Polizei festgenommen wird.

Der narrative Diskurs des Romans ist so aufgebaut, dass ein heterodiegetischer Erzähler die Geschichte aus einer extradiegetischen Position erzählt, womit die Leserschaft Informationen über die psychischen Dispositionen und intellektuellen Überzeugungen aller Figuren erhält, sowohl der französischen als auch der senegalesischen. Eine variable Fokalisierung ermöglicht Einblicke in die intimsten Überlegungen hauptsächlich von Ousmanes Mutter (Yaye Khady) und Mireilles Vater (Jean de la Vallée), aber auch von Ousmane und Mireille.

32 »[...] diplomate des services de la Présidence«, Vgl. ebd., S. 23.

33 Fußnote (6) zum Begriff »tirailleurs sénégalaïs«: »Soldats recrutés non seulement au Sénégal mais dans les diverses territoires de l'ex A.O.F.« Vgl. ebd., S. 11.

Eine besondere, subjektive Perspektive entsteht durch den in den narrativen Text eingeschobenen epistolaren Teil von neun Briefen, die die beiden Liebenden während einiger Jahre untereinander austauschen. Darunter finden sich auch zwei Briefe, die sie an ihre Eltern schreiben, um sie über die geplante Hochzeit zu informieren.³⁴ Der epistolare Teil hebt sich vom Rest der Erzählung ab und der so entstehende abgegrenzte Raum der jungen Liebenden spiegelt sowohl ihre Komplizenschaft als auch ihre Distanzierung von den eigenen Eltern wider. Sowohl Ousmanes als auch Mireilles Eltern erfahren von der Heirat nicht in einem persönlichen Gespräch mit ihren Kindern, sondern durch die Briefe, die sie von ihnen erhalten. Diese auffallende Distanz zwischen den Generationen spiegelt in gewisser Weise die realhistorische Begebenheit der Studierendenrevolten des Jahres 1968 wider, die von den Visionen einer Loslösung von traditionellen Sitten und Gebräuchen und einer Erneuerung der soziopolitischen Realitäten motiviert waren.

Der Roman ist in französischer Sprache gehalten mit vielzähligen Wolofsprachigen Einsprengseln. Mariama Bâ gehört der Volksgruppe der Peulh an und ihre Muttersprache ist Pulaar,³⁵ doch sie integriert keine Pulaar- sondern Wolof-Wörter in ihren Roman. Der Grund dafür ist – das gilt für andere sene-galesische Autorinnen ebenfalls –, dass die meisten Senegalesen Wolof verstehen: »Wolof is the native language of about four [...] to four and a half million people [...] in Senegal, where it is the most widely spoken language and the main inter-ethnic lingua franca.«³⁶ Die Autorin verwendet drei Techniken, um die Wolof-Wörter in den Text zu integrieren: Eine gewisse Anzahl von Wörtern werden ohne Erklärung oder Übersetzung in den Fließtext eingefügt (z.B. *Marabout*, *talibés* [CE, 11] etc.), andere Wörter werden im Text direkt übersetzt, wie zum Beispiel: »Guedié Waye! La mer hein!« (CE, 74), doch der Großteil der Wolof-Wörter wird durch eingefügte Fußnoten übersetzt und teilweise erklärt (insgesamt 82 Fußnoten³⁷).

Wie Moura betont, zählt die Inklusion von Wolof-Wörtern in den literarischen Text zu den Strategien afrikanischer Schriftsteller, um die durch das französische Schulsystem erlernten Schreibtechniken abzulegen bzw. zu

34 Vgl. Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 54, 63ff., 67, 76f., 98 (Brief von Ousmane an seinen Vater), 115 (Brief von Mireille an ihre Eltern).

35 Variationen: Fulbe, Fulh, Fulbe oder Fulani (die Sprache bzw.: Pulaar oder Fular), vgl. *Encyclopædia Universalis*: www.universalis.fr/encyclopedie/peuls-fulbe-fulanis/ (02.12.2019).

36 Cheikh Anta Babou und Michele Loporcaro, »Noun classes and grammatical gender in Wolof«, in: *Journal of African Languages and Linguistics*, 37, 1, 2016, S. 1–57, S. 3.

37 Jean-Marc Moura zählt nur 54, was nicht korrekt ist. Vgl. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 1999, S. 111.

erweitern. Diese erlernten Techniken sollten ursprünglich dazu dienen, die großen Werke der französischen Literatur zu imitieren. Aber die reine Nachahmung ermöglichte den frankophonen Autorinnen nicht, ihre mehrsprachige Realität abzubilden.³⁸ Moura stellt weiterhin fest, dass der Schreibstil von Mariama Bâ erklärend sei, so wie das für einen Essay oder ein Lehrwerk gilt.³⁹ Dieser informierende Schreibstil umfasst ebenfalls Wolof-Wörter, die hier dazu dienten, der Leserschaft den senegalesischen Kontext und den Hintergrund der Geschichte näherzubringen. Laut Moura dient die Verwendung fremdsprachlicher Wörter in einem französischsprachigen Kontext dazu, den bisher geltenden Exotismus abzulehnen: »Il ne s'agit plus de réduire une culture à l'étrangeté décorative mais d'engager sur le chemin de ce qui la constitue spécifiquement.«⁴⁰

Wie bereits erwähnt, integriert Mariama Bâ eine große Anzahl von Wolof-Wörtern in ihren Roman und übersetzt bzw. erläutert viele davon in insgesamt 82 Fußnoten. Bei der Suche nach inhaltlichen Unterschieden der französischen und deutschen Ausgabe wurde deutlich, dass die deutsche Übersetzung des Romans, *Der scharlachrote Gesang*, nur 76 Fußnoten enthält – also sechs weniger als das französische Original.

Anders als man vermuten könnte, erhält die deutschsprachige Leserin jedoch mehr Erklärungen als die französischsprachige. Der Grund dafür liegt darin, dass die Übersetzerin Irmgard Rathke viele der ursprünglichen Fußnoten entfernt und die im französischen Original enthaltenen Wolof-Wörter direkt im Text übersetzt hat. Ein Beispiel ist das Wort *kharit*⁴¹ (*xarit*)⁴², das durch das deutsche Wort ›Freund‹⁴³ ersetzt wurde, was die Fußnote überflüssig macht. Die Übersetzerin hat die auf diese Weise überflüssig gewordenen Fußnoten nicht entfernt, sondern verwendet, um Wolof-Wörter zu erklären, die im französischen Original von der Autorin nicht übersetzt oder erläutert worden waren. Beispiele sind die Wörter *Marabout* und *talibés* (CE, II), die in der Originalversion nicht erklärt werden, in der deutschen Übersetzung aber durch Fußnoten kommentiert werden:

Marabu: Moslem, der wegen seiner Weisheit und perfekten Kenntnis des Koran respektiert und konsultiert wird und häufig Lehrer einer Koranschule ist. Oft aber

38 Vgl. ebd., S. 108.

39 Vgl. ebd., S. 111.

40 Vgl. ebd., S. 114.

41 Die Fußnote lautet hier: »(4) Moitié, ami«. Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 20.

42 Offizielle Orthografie des Wolof nach dem Centre de linguistique appliquée de Dakar (CLAD).

43 Bâ, *Der scharlachrote Gesang*, 1982, S. 24.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

auch im Sinne des »heiligen Mannes«, der wegen seiner magischen Kräfte als Seher und Heiler um Rat gefragt wird. (Anmerkung des Übersetzters)⁴⁴
Talibé: Koranschüler.⁴⁵

Irmgard Rathkes Verfahren hat zur Folge, dass die deutsche Übersetzung von *Un chant écarlate* 23 Erklärungen mehr enthält als das französische Original. Neben diesen zusätzlichen Erläuterungen gibt das Nachwort der Ethnologin Ulla Schild einen Überblick über das Leben und das literarische Werk von Mariama Bâ, die Polygamie im Senegal, die muslimische Religion, die Rollen von Mann und Frau in der senegalesischen Gesellschaft, die verschiedenen ethnischen Gruppen mit ihren geografischen Lebensräumen und Bräuchen, die Bedeutung der Genealogie und des Kastensystems, die Rolle des Griots in der senegalesischen Gesellschaft, die Geschichte der Islamisierung und schließlich die soziopolitischen Überzeugungen von Mariama Bâ.

Am Ende des Nachworts interpretiert die Ethnologin Ulla Schild den Roman *Der scharlachrote Gesang* wie folgt:

Mit anderen Worten, eine glückliche Ehe, die Verbindung zweier Kulturen zu einer neuen Einheit wird erst dann möglich sein, wenn die beteiligten Kulturen in ihrer Struktur zerstört sind. Mariama Bâ ist weder Rassistin noch Traditionalistin. Sie sieht ihre Gesellschaft durchaus kritisch und steht für Wandel ein, aber es muß ein Wandel sein, der aus der Gesellschaft selbst kommt und ihr nicht von außen aufgezwungen wird.⁴⁶

Diese Interpretation von Ulla Schild ist nicht das Ergebnis einer Textanalyse aus der Perspektive der *ethnocrítique*, die u.a. Fremdsprachenkenntnisse (Französisch, Wolof) voraussetzt. Es wird nicht einmal erkenntlich, ob Schild für ihre Untersuchung das französische Original oder die deutsche Übersetzung verwendet hat. Scheinbar hat die Ethnologin weniger die literarische Form und die sprachliche Ebene im Blick gehabt, als dass sie vorrangig den Inhalt der Geschichte des Romans *Der scharlachrote Gesang* in direkten Bezug zu ethnologischem Wissen gebracht hat. Abgesehen von dieser kritischen Feststellung bietet der von ihr und der Übersetzerin geleistete Beitrag zum Roman einer deutschsprachigen Leserschaft zweifelsohne wesentlich tiefere Einblicke in die senegalesische Gesellschaft und Mariama Bâs soziopolitische Überzeugungen als die französische Originalversion.

Dies lässt sich belegen mit der von Almut Seiler-Dietrich redigierten Zusammenfassung des französischsprachigen Romans: »Ihr [Mariama Bâ]

44 Ebd., S. 13.

45 Ebd., S. 14.

46 Ebd., S. 285.

zweites Buch *Le chant écarlate* widerlegt am Beispiel einer Ehe zwischen einem Senegalesen und einer Französin Senghors These von der ›Mischlingszivilisation‹.⁴⁷ Seiler-Dietrichs Schlussfolgerung, dass Mariama Bâ die senghorsche Theorie widerlege, ist eine reduktionistische Behauptung, wie ich durch die erneuerte Lektüre des Textes zeigen werde. Wie schon zuvor bereits angeführt, sprach Mariama Bâ sich für die kulturelle Vermischung und gegenseitige Befruchtung aus und folgte dabei der Philosophie Senghors, die Mabana wie folgt zusammenfasst: »L'humanisme de Senghor consiste à affirmer la complémentarité des cultures et des civilisations – en d'autres termes, le métissage culturel.«⁴⁸ Die Figur, die diese kulturelle Vermischung im Roman verkörpert, ist *Gorgui*.

2.1.3 *Gorguis Tod*

Gorgui ist der Name des Sohnes von Ousmane und Mireille. Er taucht erst gegen Ende des Romans⁴⁹ auf und einige Seiten später wird ihm sein Leben auf grausame Weise durch die Hand seiner eigenen Mutter genommen, die ihn vergiftet. Der Kindsmord an *Gorgui* wird in der Literaturwissenschaft ausführlich erwähnt und als Synonym für das Scheitern der kulturellen Vermischung interpretiert. Wie Seiler-Dietrich stellt auch Azodo am Ende ihrer Analyse und Interpretation von *Un Chant écarlate* fest: »Killing of Gorgui, the half-caste, is an acceptance that there will never be a meeting point between two divergent cultures«.⁵⁰ Azodo vergleicht die Figur Mireille mit Medea, räumt aber im selben Moment ein, dass der Vergleich von Bâs Roman mit der griechischen Mythologie inkohärent und teilweise widersprüchlich sei:

Mireille might have returned home to France, had there not existed this indelible mark of her fruitless search for love in Africa, in the guise of her infant *métisse* of a son, Gorgui. Medea also killed, in her case, her two-year old son and goes off to try a new marital adventure. But, where would Mireille go? Myth is certainly not the reality of postcolonial Africa. But, Bâ criticizes patriarchal societies and their

47 Almut Seiler-Dietrich, Lemma: »Literaturen Afrikas, Die französischsprachige Literatur Westafrikas«, in: *Munzinger Online/KLfG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*: www.munzinger.de/document/18000009031 (heruntergeladen von der Zentralbibliothek Zürich am 28.08.2019).

48 Kahiudi Claver Mabana, »Léopold Sédar Senghor und die Zivilisation des Universellen«, in: *Diogenes*, 3, 235–236, 2011, S. 3–13, S. 5.

49 Der Name *Gorgui* wird zum ersten Mal im fünften Kapitel auf Seite 187 erwähnt. Der Roman umfasst insgesamt 250 Seiten. Vgl. Bâ, *Un chant écarlate*, 1981.

50 Azodo, *Emerging perspectives on Mariama Bâ*, 2003, S. 245.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

arrogance. She mourns and laments the death of so many murdered children across racial boundaries.⁵¹

Diese Interpretation des Romans scheint eher Azodos Erwartungen zu entsprechen, als dass sie den Inhalt der Geschichte widerspiegelt. Ist es wahr, dass Mireille ihren Sohn tötet, weil ihre Suche nach Liebe in Afrika erfolglos geblieben ist? Ist es nicht vielmehr so, dass Mireille ihre Liebe in Afrika gefunden hat, aber die senegalesische Gesellschaft, vor allem Ousmanes Mutter Yaye Khady, sich dagegen sperrt, eine weiße bzw. europäische Frau als Schwiegertochter zu akzeptieren? Der innere Dialog, den Yaye Khady nachts mit sich selbst führt und der ihr den Schlaf raubt, verdeutlicht die Gründe dafür:

Assurément, affirme-t-elle, un des sommets de la vie d'une femme est dans le choix d'une belle-fille [...] Une blanche n'enrichit pas une famille [...] A-t-on jamais vu une blanche piler le mil, porter des bassines d'eau ? [...] Son mari reste sa propriété. (CE, 112)

Man erwartet von einer Schwiegertochter, dass sie bei den körperlich anstrengenden Hausarbeiten hilft und dadurch die Schwiegermutter unterstützt und letztendlich auch ersetzt: »Elle méritait une prompte relève. Beaucoup de femmes de son âge, à cause de la présence de leur belle-fille, n'avaient plus que le souci de se laisser vivre agréablement« (CE, 112f.).

Anders als von Azodo behauptet, kritisiert Mariama Bâ in diesem Roman weniger die patriarchalische Gesellschaft, als vielmehr die enorme Macht und den großen Einfluss, den Frauen auf die nachfolgende weibliche Generation ausüben. Gueye erläutert, dass die schädlichen Handlungen der Schwiegermutter Yaye Khady auf ihren Vorurteilen gegenüber Mireille begründet seien:

En plus de ses irruptions intempestives dans le foyer de Mireille, elle participe activement au second mariage de son fils. Une toubab [Européen ou blanc en français du Sénégal] n'étant pas une vraie bru à ses yeux, Yaye Khady cherche une autre bru capable de satisfaire ses exigences de belle-mère africaine.⁵²

Yaye Khady setzt alle Hebel in Bewegung, um ihren Wunsch nach einer senegalesischen Schwiegertochter zu erfüllen, zum Nachteil von Mireille. Doch Mireille ist nicht die einzige weibliche Figur im Werk von Mariama Bâ, die durch den schädlichen Einfluss anderer Frauen an der eigenen Entwicklung und Emanzipation gehindert wird, wie Guèye feststellt: »[...] ces personnages

51 Ebd., S. xxi.

52 Médoune Guèye, »La Question du féminisme chez Mariama Bâ et Aminata Sow Fall«, in: *The French Review*, 72, 2, 1998, S. 308–319, S. 311.

agissent à l'encontre des intérêts et de l'emancipation d'autres femmes pour des raisons strictement personnelles et égoïstes.«⁵³

Die Liebe zwischen Mireille und Ousmane kann den kulturellen Anforderungen, die die senegalesische Gesellschaft an sie stellt, nicht gerecht werden. Und damit verfolgt der von Mireille verübte Mord an *Gorgui* nicht den Zweck, sich aus Rache des Sohnes zu entledigen, wie das bei Medea der Fall ist, mit der Azodo die Figur Mireille vergleicht. Vielmehr drückt die grausame Tat Mireilles völlige Desillusionierung in Bezug auf ihr Engagement aus, die französische und senegalesische Kultur zu vereinen. Sie sieht sich konfrontiert mit zwei undurchlässigen und unvereinbaren Kulturen, die für den gemeinsamen Sohn *Gorgui* nur einen Platz ›dazwischen‹ übrig haben: »Their mulatto child, Gorgui, is an object of fun by the people, a child who is neither white nor black, a Gnouloule Khessoule, [ñuulule xeesule]⁵⁴ as they say in Wolof. He will have serious problems finding his identity in society«.⁵⁵

Die senegalesische Gesellschaft verspottet das Kind, das weder schwarz noch weiß ist, und Ousmanes Mutter fühlt sich um die Anerkennung betrogen, die ihr ein erstes Enkelkind einbringen müsste. King bringt die ablehnende Haltung gegenüber einer Weißen und ihrem Kind, das heutzutage am korrektesten als PoC⁵⁶ bezeichnet wird, in Verbindung mit der *Négritude*-Bewegung, die ihrer Meinung nach zu einem schwarzen Rassismus verkommen war: »In *Un Chant écarlate*, the disintegration of an interracial marriage is both a personal tragedy and a political tragedy, since it is caused by a perversion of the ideals of Negritude into a black racism«.⁵⁷

In diesem Zusammenhang von einem ›schwarzen Rassismus‹ zu sprechen, wie das King hinsichtlich der Dissonanz der beiden Kulturen tut, erscheint selbst als rassistisches Verfahren, und ich kann der Aussage von King in diesem Punkt nicht zustimmen. Mariama Bâ behandelt in ihrem Werk den Rassismus aus einer allgemeinen Perspektive, ohne ihn einer bestimmten race⁵⁸

53 Im Roman *Une si longue lettre* sind es die Frauenfiguren Tante Nabou und Dame Bellemère. Vgl. ebd.

54 Offizielle Wolof-Orthografie laut dem *Centre de linguistique appliquée de Dakar* (CLAD).

55 Azodo, *Emerging perspectives on Mariama Bâ*, 2003, S. 111.

56 Person of Color. »Der Begriff People of Color (im Singular Person of Color) ist eine Selbstbezeichnung von Menschen, die Rassismus erfahren.« Vgl.: diversity-arts-culture.berlin/worterbuch/poc-person-color (02.12.2019).

57 King, »The Personal and the Political in the Work of Mariama Bâ«, in: *Studies in 20th Century Literature*, 1994, S. 177.

58 Der Begriff ›Rasse‹ ist problematisch, und kann nicht synonym zum englischsprachigen Ausdruck *race* verwendet werden. Ich bin mir der aktuellen Debatten um ›Black Live Matters‹ aus dem US-amerikanischen Kontext bewusst, der auch in Europa große Wellen

zuzuordnen. Denn auch die Haltung von Mireilles Familie ist rassistisch. Herr und Frau de La Vallée verweigern ihrer Tochter jegliche Unterstützung, weil sie ohne ihr Wissen einen Schwarzen geheiratet hat. Sie können auf die Nachricht von der Hochzeit ihrer Tochter mit Ousmane nur auf eine einzige Weise reagieren, nämlich mit dem Abbruch jeglichen Kontakts:

Mais Jean de La Vallée était planté devant elle, inflexible dans son honneur atteint, et sa dignité bafouée. Sa colère se manifestait dans des exclamations sonores : – La traîtresse ! La saleté ! « qui signifiaient clairement à sa femme la rupture. Alors, elle aussi, par habitude, – trente années où elle n'avait eu aucune pensée propre, aucune initiative, aucune révolte, trente années où elle n'avait fait que marcher où on la poussait, trente années où acquiescer et applaudir avaient été ses lots – alors, par habitude plus que par conviction, elle répéta, les larmes aux yeux, des sanglots dans la voix :

– La traîtresse ! La saleté ! avant de tomber évanouie. (CE, 120)

In Mireilles Familie ist es der Vater, der die Macht hat, die kulturelle Vermischung zu verhindern. Da die Ehe bereits geschlossen ist, sieht er keine andre Möglichkeit, als die Familienbande zu lösen und Mireille aus der Familie auszuschließen. Damit stellt er die Familienordnung wieder her und schließt die Familie hermetisch gegen den Einfluss anderer Kulturen ab. Bei Ousmane hingegen wird die Macht von seiner Mutter Yaye Khady ausgeübt.

Die Eltern von Ousmane und Mireille, stellvertretend für die vorangegangene Generation, die von den Maximen der französischen Kolonialisierung geprägt wurde – die Assimilierung des senegalesischen Volkes und keinesfalls die Vermischung der Kulturen anstrebend⁵⁹ –, vereiteln mit ihrem zerstörischen Einfluss eine glückliche kulturelle Vereinigung des Ehepaars, das repräsentativ für die nachfolgende Generation steht. Mireille steht nicht mehr unter dem Einfluss ihres Vaters, im Gegensatz zu Ousmane, dem es viel schwerer fällt, seiner Familie den Rücken zu kehren, da das Ehepaar im Senegal lebt. Zudem verfügen Ousmane und Mireille weder über die Energie

geschlagen hat. In der vorliegenden Arbeit werde ich auf diesen Diskurs jedoch nicht näher eingehen können, denn er ist nur am Rande Thema des postkolonialen Diskurses, der hier im Mittelpunkt steht.

59 Avias beschreibt durchaus treffend die chronologische Entwicklung von den kolonialen Bemühungen um Assimilierung bis zur heutigen ›kulturellen Hybridität‹: »L'assimilation culturelle qui a longtemps été le mode d'intégration de la France, et qui semble faire partie des représentations mentales et des objectifs personnels de nos auteurs et de leurs personnages à l'époque considérée, a perdu de sa force idéologique et pratique aujourd'hui. Au contraire, il semble bien que nous allions vers une hybridation culturelle où chacun est porteur d'une identité pluriculturelle assumée.« André Avias, *Francophonie : identités multiples et complexes*, Saint-Denis: Edilivre, 2020, S. 71.

noch die Mittel oder die Macht, um sich vom elterlichen Einfluss zu befreien, der von den Prinzipien der französischen Kolonialisierung gelenkt wird.

2.1.4 Wer ist *Gorgui* [góor gi⁶⁰]?

Gorgui ist ein entscheidendes Element für die Interpretation des Romans *Un chant écarlate*, jedoch hat dieses Wolof-Wort bislang noch keine besondere Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft auf sich gezogen; auch nicht von Wissenschaftlerinnen, die über Wolof-Kenntnisse und kulturelles Wissen der senegalesischen Gesellschaft verfügen. Für die erneuerte Lektüre des Romans *Un chant écarlate* aus der Perspektive der *ethnocritique* stelle ich das Wort *Gorgui* ins Zentrum und nähere mich seinen semantischen Ebenen und seiner konstitutiven Funktion für den Roman aus mehreren Richtungen (u.a. sprachwissenschaftlich, ethnologisch, literaturwissenschaftlich).

Gorgui ist der Name des gemeinsamen Kindes von Ousmane und Mireille. Aus linguistischer Perspektive wird deutlich, dass Mariama Bâ alle Wolof-Wörter im Roman mit französischer Rechtschreibung schreibt. Laut der offiziellen Wolof-Orthografie, die schon seit den 1960er-Jahren⁶¹ vom CLAD (Centre de linguistique appliquée de Dakar) etabliert wurde, müsste *Gorgui* korrekterweise *góor gi* geschrieben werden. Möglicherweise hat aber Mariama Bâ das Wort *Gorgui* verwendet, um den Wolof-Begriff *gor bi* zu transkribieren. Die Nichtbeachtung der Nominalklasse – die Verwendung von *gi* statt *bi* – resultiert aus der Tatsache, dass das Schulsystem im Senegal einsprachig französisch ist und senegalesische Sprachen wie Wolof, Pulaar usw. nicht in der Schule unterrichtet werden. Daher ist die Anzahl der Senegalesinnen sehr begrenzt, die ihre afrikanische(n) Muttersprache(n) grammatisch korrekt schreiben können.

Wie Babou und Loporcaro beschreiben, ist die am häufigsten verwendete Nominalklasse *bi*, auch wenn dies nicht immer die korrekte Wahl darstellt:

As to the singular, on the other hand, the *bi* class alone accounts for 64.09 % of the 440 nouns in the corpus analysed by Irvine [...]. This imbalance suggests that

60 Offizielle Wolof-Orthografie entwickelt durch das Centre de linguistique appliquée de Dakar (CLAD).

61 Das CLAD wurde 1964 gegründet und durch das Dekret Nr. 66-070 vom 27. Januar 1966 institutionalisiert. Vgl. CLAD: <https://clad.ucad.sn/fr/presentation> (06.06.2024).

assignment to this class is the default for the singular form of nouns in today's Wolof, while assignment to the yi class is the default for plural word forms.⁶²

Babou und Loporcaro erwähnen in ihrem Artikel über die Bildung von Nominalklassen in der Sprache Wolof die beiden Wörter *góor* und *gor*. Ihnen zufolge bedeutet *góor* ›Mann‹ und *gor* ›Mann oder freie Person‹: »*góor ñi* ›men‹, *gor ñi* ›free men‹«⁶³ und »*góor gi* ›the man‹; *gor si, gor ñi* ›the free person/s-‹«.⁶⁴ Im Wörterbuch von Jean-Léopold Diouf finden sich bei den Lemmata *góor g-* und *gor b-*⁶⁵ detailliertere Informationen:

góor g- [go:r] Homme. *Ay góor rekk ay ligéey fii il n'y a que les hommes qui travaillent ici. Góor: fit c'est le courage qui fait l'homme.* LOC. *Moom kay góor la il est vraiment brave.* LOC. *Waaw-góor bravo ! Ass. jigéen j-, Dér. góor-góorlu.*⁶⁶

gor b- [gɔr] 1. Homme libre. *Ay gor lañu fi jéle, def leen ay jaam ils ont pris d'ici des gens libres dont ils ont fait des esclaves.* 2. Honnête homme. *Ab gor nga ko séqual tu as affaire à un honnête homme. Gor ñi bareetuñu les gens honnêtes ne sont plus nombreux.* (Prov.) *Gor, bu ñákkee, fattaliku bor quand l'homme honnête est dans le besoin, il se rappelle ses créances.*⁶⁷

Es lässt sich feststellen, dass *góor g-* und *gor b-* semantisch benachbart sind. Beide Wörter bedeuten sowohl ›Mann‹ als auch ›Mensch‹. Darüber hinaus enthalten beide Wörter ethische Zuschreibungen für Männer bzw. Menschen: Mut, Tapferkeit, Ehrlichkeit. Das Wort *gor b-* beinhaltet zudem die Bedeutung ›Freiheit‹. Es ist davon auszugehen, dass Frauen seltener mit *góor g-* und *gor b-* bezeichnet werden und diese eher auf das männliche Geschlecht anspielen, denn das für beide Geschlechter gültige Wort ›Person‹ oder ›Mensch‹ ist auf Wolof *nit k-*.⁶⁸

Die beiden Wörter (*góor g-* und *gor b-*) werden meines Wissens im Sprachgebrauch synonym verwendet. Das Lied *Gorgui* von Youssou N'Dour, dem international bekannten senegalesischen Sänger, beginnt wie folgt: »*Góor gi ne na: addina ken xamul ko, góor gi waxtaane [...]* (dt. Der ›weise‹ Mann sagt:

62 Babou und Loporcaro, »Noun classes and grammatical gender in Wolof«, in: *Journal of African Languages and Linguistics*, 2016, S. 4.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 22.

65 Der Buchstabe entspricht einem der neun Klassifikatoren der Sprache Wolof und der Bindestrich ist Platzhalter für die jeweilige Endung, die sich aus der räumlichen und zeitlichen Entfernung des Nomens zum Sprecher ergibt (z.B. b-: bi, ba, bale, boobu usw.). Vgl. Jean-Léopold Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris: Éditions Karthala, 2003, S. 11ff.

66 Ebd., S. 148.

67 Ebd., S. 149.

68 Vgl. ebd., S. 254.

Niemand kann das Leben kennen, so erzählt es der ›weise‹ Mann)«⁶⁹. Der Inhalt des Liedes erzählt vom Mann, *Gorgui*, der davon abrät, die Meinung von Menschen zu übernehmen, die über den Lebensstil anderer urteilen, denn niemand könne die ideale Lebensweise kennen.

Das Wort *góor gi* wird hier aufgewertet, denn es spricht nicht irgendein Mensch, sondern ein Weiser, der aufgrund seines Wissens in der Lage ist, andere zu beraten. Auch im senegalesischen Alltag ist zu beobachten, dass es durchaus üblich ist, den Vater oder Großvater der Familie mit *góor gi* zu benennen.⁷⁰ Dieser Beiname drückt Respekt und Anerkennung für die angesprochene Person aus und spiegelt sowohl die patriarchalische Hierarchie als auch die Rangordnung der Altersklassen im Senegal wider. Die Semantik, die lexikalische Bedeutung und der diskursive Gebrauch des Wortes *Gorgui* rechtfertigen die Annahme, dass Mariama Bâ diesen Namen bewusst und mit Absicht in ihrem Roman verwendet hat.

Der Name *Gorgui* taucht zum ersten Mal gegen Ende des Romans auf Seite 187 auf, als Ousmane über die Zukunft seines neugeborenen Sohnes nachdenkt:

Dans son monde à lui, si généreux et tolérant qu'il fût, son fils ne trouverait de l'affection et un accueil souriant, que s'il acceptait sa condition de *Nègre*⁷¹. Mais jeune, il devrait d'abord souffrir de l'inconscience des camarades qui, malgré son prénom *Gorgui*⁽¹⁾ se moqueraient de ses cheveux et de son teint, huant : »Café au lait ! Café au lait !« (CE, 187)

In der Fußnote wird der Name *Gorgui* wie folgt erläutert: »L'homme – prénom de l'aïeul d'Ousmane« (CE, 187). Auch wenn Mariama Bâ nur einen Teil der Bedeutung der Wörter *góor gi* oder *gor bi* erläutert, verweist dieser Name auf die Begriffe ›Mensch‹ und ›Vorfahre‹ und eröffnet eine Bedeutungsebene, die weit über die namentliche Bezeichnung hinausgeht und bei der Textanalyse nicht ignoriert werden kann. Da die deutsche Übersetzerin des Romans die Fußnote aus dem Text entfernt hat, um sie anderweitig zu verwenden,

69 Das Lied *Gorgui* ist Teil des Albums *Wommat (The Guide)*, das 1994 veröffentlicht wurde und für das Youssou N'Dour in den Niederlanden (1997) und in Frankreich (2001) die Goldene Schallplatte erhielt. Vgl. Webseite *Chartsurfer*: www.chartsurfer.de/artist/youssou-n-dour/biography-upgp.html (09.09.2023).

70 Diese Feststellung beruht auch auf meinen persönlichen Erfahrungen in senegalesischen Familien während meines langjährigen Aufenthalts.

71 Kursivierung hier im Text, um darauf aufmerksam zu machen, dass dieser diskriminierende Begriff ausschließlich im Rahmen und entsprechend den Konventionen der Zitierweise verwendet wird. Im Kontext des hier angeführten Zitats verweist der Begriff auf die philosophische *Négritude*-Bewegung von Senghor.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

bleibt für den deutschsprachigen Leser absolut unergründbar, warum der Satz, den Ousmane denkt, und der korrekt übersetzt wurde, ein Konzessivgebiilde enthält: »[...] trotz seines Vornamens Gorgui« (frz. »malgré son prénom Gorgui«).⁷²

Gorgui wird durch seinen Vornamen zum Repräsentanten der Generation, die seinen Eltern vorangegangen ist, was durch die Fußnote im französischsprachigen Original unterstrichen wird, denn er trägt den Vornamen von Ousmanes Großvater. Er repräsentiert als Frucht aus der Verbindung zwischen Ousmane und Mireille aber ebenfalls die Generation, die seinen Eltern nachfolgt. Die konstitutive Bedeutung des Namens *Gorgui* für den Roman wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Ousmanes anderer Sohn, den seine senegalesische Frau Ouleymatou gebiert, von der Autorin Mariama Bâ keinen Vornamen erhält. Larquier bemerkt zwar diesen Umstand, wie viele andere Literaturwissenschaftler auch, misst ihm aber keine Bedeutung bei und nimmt an, dass das Hauptthema in Mariama Bâs *Un chant écarlate* die ›Pathologie des Unterschieds‹ sei, die durch ein ›Ersetzungsdelirium‹ ausgedrückt wird:

Séduite par la réussite matérielle d’Ousmane, Ouleymatou, »son premier amour«, parvient à le reconquérir et ce malgré la naissance de Gorgui, fils d’Ousmane et de Mireille. Ousmane mène alors une double vie en épousant Ouleymatou (substitut de Mireille), avec laquelle il aura aussi un fils, dont on ignore le nom mais qui devient clairement le substitut de Gorgui, délaissé par son père.⁷³

Auch wenn die Feststellung durchaus berechtigt ist, dass die Figuren in *Un chant écarlate* Unterschiede auf pathologische Weise aushandeln, erscheint die Behauptung reduktionistisch, dass die Kernaussage des Romans die Substitution sei. Ousmanes zweiter Sohn ist zwar ein Substitut – ein Kind, das *Gorgui* ersetzt, indem es die gleiche Rolle spielt –, er steht aber vor allem für einen Neubeginn auf altbekannten Pfaden. Er ermöglicht es Ousmane, zu seinen Wurzeln zurückzukehren und den neuen Weg der kulturellen Vermischung zu verlassen. Ousmane erfüllt damit die Erwartungen seiner Mutter Yaye Khady. Allein die Taufzeremonie des neugeborenen Kindes verdeutlicht diese Erwartungen. Für Yaye Khady ist nur eine Taufe nach ›traditionellen‹ Regeln akzeptabel und es reicht ihr nicht, das Kind nur nach den religiösen Vorgaben zu taufen, was Ousmane bei der Taufe von *Gorgui* tut:

72 Vgl. Bâ, *Der scharlachrote Gesang*, 1982, S. 206.

73 Jeanne-Sarah de Larquier, »Pour un humanisme du compromis dans ›Un Chant écarlate‹ de Mariama Bâ«, in: *The French Review*, 77, 6, 2004, S. 1092–1102, S. 1100.

Ousmane avait exigé pour son enfant un baptême sobre. Son appartement exigu avait abrité la cérémonie du Toud⁽²⁾ [Fußnote⁽²⁾ Prénommer, baptiser], sans les fastes habituelles [sic].

El Hadi Djibril Guèye était arrivé avec ses coreligionnaires. Il avait été la vedette de la cérémonie, à la fois officiant et parrain. Yaye Khady avait tout de même emmitouflé le petit Gorgui dans son plus beau pagne.

Des hommes s'étaient succédé [sic] au chevet du bébé pour lui murmurer, en obstruant son oreille droite avec leur auriculaire, son prénom. Ils avaient formulé ensuite des vœux. Ils avaient récité des prières pour une destinée brillante du bébé, entre »son père et sa mère«, dans la voie royale qui mène à Dieu. Mireille regardait faire.

Mais Yaye Khady était consternée. Elle avait rêvé de festins pour des cérémonies familiales. (CE, 188)

Diese Taufzeremonie von *Gorgui* wird in wenigen Zeilen beschrieben. Im Zentrum dieser Erzählung steht auf der einen Seite das Kind und auf der anderen Seite die Religion. Fünfmal wird das Baby erwähnt (*enfant, Gorgui, zwei Mal bébé, son prénom*) und neun Wörter können der Isotopie ›Religion‹ zugeordnet werden (*baptême, cérémonie du Toud, coreligionnaires, officiant, parrain, prières, destinée, voie royale, Dieu*). Die religiösen Anforderungen an die Taufe können mit wenigen Mitteln leise und zurückhaltend umgesetzt werden. Diese religiöse Zurückhaltung und Bescheidenheit werden formal im Text auch durch die wenigen Zeilen verkörpert, was der Vergleich mit der Taufe von Ousmanes zweitem Kind eklatant zeigt. Azodo stellt klar heraus, wie enttäuscht Ousmanes Mutter Yaye Khady über die bescheidene Taufe von *Gorgui* ist und welche Bedeutung eine Taufe allgemein für sie hat:

His [Gorgui's] baptism is a far cry from the expected affair that an African naming ceremony would have been. Ousmane's mother would not forgive her son, Ousmane, and her white daughter-in-law for cheating her of the socialization with her co-wives at the »proper« christening of her first grandchild the Senegalese (read African) way.⁷⁴

Für die Tauffeierlichkeit von Ousmanes zweitem Sohn eröffnet die Autorin ein neues Kapitel und breitet die Erzählung auf sieben Seiten aus (vgl. CE, 196–203). Damit ist sie vierzehnmal so lang wie die Erzählung von *Gorguis* Taufe. Aber anders als man vermuten könnte, ist diese längere Darstellung nicht gleichbedeutend mit einer höheren Bedeutsamkeit im Sinne von erstrebenswerten Tugenden und weder das Baby noch die Religion stehen hier im Mittelpunkt. Im Fokus stehen vielmehr auf der einen Seite Ousmanes Mutter und auf der anderen Seite die Welt des Konsums.

74 Azodo, *Emerging perspectives on Mariama Bâ*, 2003, S. 111.

Der Name Yaye Khady und die Personalpronomen, die auf diese Figur verweisen, finden sich an 68 Stellen in diesem Textabschnitt. Die Isotopie ›Konsum‹, die von Bargeld bis zu verschiedensten Waren (*nourriture, tissus, bijoux* usw.) reicht, scheint austauschbar zu sein mit der Isotopie ›Ehre‹ (z.B. *générosité, geste de largesse, briller et admiration par rapport aux possibilités financières*). Und so bereichern sich die Festteilnehmerinnen durch gegenseitige Geschenke auch gleichzeitig mit ›Ehre‹. Insgesamt verweisen 199 Wörter auf diese beiden Isotopien. Diese Tauffeier verleiht Yaye Khady die Aura einer »*Linguère*« (dt. ›Königin‹) (vgl. CE, 198):

Elle rayonnait, Yaye Khady, malgré sa fatigue ! Elle avait eu enfin »son jour de gloire parmi ses semblables !« Les témoins de la fête éclatante émettent désormais les médisances, étaleront ses possibilités financières et restaureront sa dignité... Une joie revigorante s'infiltrait en elle et salutairement, éteignait les feux intérieurs de la honte qui l'avaient »cuite« et »recuite« pendant de longs mois d'insomnie. (CE, 202; Hervorhebungen wie im Original).

Auch wenn an einigen wenigen Stellen betont wird, dass dieses Fest durch geliehenes Geld (›des sommes empruntées‹) (vgl. CE, 199) bezahlt wird, die finanziellen Rücklagen dahinschmelzen werden (›économies fondues‹) (vgl. CE, 202) und manche Familien durch einen solchen Abend die Ersparnisse eines Lebens verlieren (›perdre en une soirée l'épargne d'une vie‹) (vgl. CE, 201), ist diese Stimme zu leise, um den wilden Jubel (›clameur délivrante‹) (vgl. CE, 201) und die Ekstase zu übertönen, die das Herumwirbeln der Geldscheine (›le voltige des billets de banque‹) (vgl. CE, 201) bei den Taufteilnehmern auslöst.

Im Gegensatz zur besonderen Bedeutung der finanziellen Mittel und der damit verknüpften Ehre wird die religiöse Zeremonie der Taufe als ›gewöhnlicher Trott‹ (›train-train des baptêmes‹) (vgl. CE, 196) beschrieben: ›les hommes envoyés vers le nourrisson pour le prénommer, les calebasses de sanglé, les sachets de beignets [...]‹. (vgl. CE, 196) Das Baby selbst bleibt dabei unsichtbar und wird in der Erzählung nur sechs Mal mit den Worten Säugling, Baby, Kind und neues Enkelkind erwähnt (*nourrisson, bébé, enfant, nouveau petit-fils*).

Von entscheidender Bedeutung für die Interpretation des Romans ist jedoch die Tatsache, dass der Name des Babys nirgends erscheint. Abgesehen von der Tatsache, dass es sich um einen Sohn handelt, wird Ousmanes Kind weder beschrieben noch ist es Teil irgendeiner Handlung. Dem Neugeborenen selbst kommt damit keine Bedeutung zu, sondern lediglich der Tauffeier, die die Funktion der Erneuerung und Aufrechterhaltung von Sitten und Gebräuchen innehaltet. Das namens- und erscheinungslose Baby ist somit ein

Nichts und könnte auch als Metapher für eine Zukunft des Nichts gelesen werden, denn das gesellschaftliche Streben fokussiert nur den eigenen ›Ehrentag‹ (›jour de gloire‹) (vgl. CE, 202), ohne von irgendeiner Vision einer zukünftigen Entwicklung und Veränderung motiviert zu sein.

Im nächsten Abschnitt werde ich die Ergebnisse dieser Gegenüberstellung der beiden Tauffeierlichkeiten zusammenfassen und sie in Bezug setzen zu dem in dieser Arbeit fokussierten Begriff *jom* und seinem semantischen Feld. Eine erste Systematisierung der Begrifflichkeiten im Roman *Un chant écarlate* wird dieses Kapitel abschließen.

2.1.5 *Gorgui* in Bezug zu *jom*, *dignité* und *honneur*

Die Analyse mit Methoden der *ethnocrítica* ermöglicht es, den verschiedenen semantischen Ebenen des Wortes *Gorgui* auf den Grund zu gehen und damit nachzuweisen, dass das Ungleichgewicht in der literarischen Darstellung der beiden Söhne Ousmanes in der Literaturwissenschaft zu fehlgeleiteten Schlussfolgerungen geführt hat. Mariama Bâs Erzähltechnik in Bezug auf die beiden Taufzeremonien kann als Täuschungsstrategie bezeichnet werden, denn der extreme Unterschied zwischen den beiden Erzählungen in Bezug auf Länge und Detailreichtum (gepaart mit positiven Konnotationen) verleitet zu Fehlinterpretationen. Die 14 Mal längere Erzählung der Taufe von Ousmanes zweitem Sohn suggeriert, dass nur dieses Baby würdig ist, die Abstammungslinie dieser senegalesischen Familie – und metonymisch der gesamten senegalesischen Gesellschaft – fortzuführen. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass die Autorin gegen die kulturelle Vermischung ist, wie mehrfach durch Zitate der Sekundärliteratur in diesem Text belegt wird.

Der enorme Raum, den die Erzählung von der Taufe des zweiten Sohns Ousmanes erhält, stellt jedoch vornehmlich dar, wie sehr die Mutter bzw. Großmutter Yaye Khady der Eitelkeit verfallen ist, die ihrerseits durch die gesellschaftlichen Erwartungen genährt ist, denn die Teilnehmer der Taufe bedienen diese überhebliche Selbstdarstellung. Yaye Khady kann metonymisch für die Elterngeneration im Senegal gelesen werden und die Festtagsgäste repräsentieren den gesellschaftlichen Konsens. Hauptaussage des rauschenden Fests und des Gütertauschs ist, dass materieller Wohlstand – mag er auch auf geliehenem Geld (vgl. CE, 109) beruhen – in der senegalesischen Gesellschaft stellvertretend für die Ehre des Einzelnen steht. Hier lässt sich der Bezug zum Forschungsgegenstand der vorliegenden Studie herstellen, nämlich zum kulturellen Konzept *jom*. Die literarische Darstellung in Bâs Roman – die Ehre, die aus dem materiellen Wohlstand erwächst – lässt sich auf Senghors Erläute-

rungen des Konzepts *jom* beziehen. Damit entspräche der bei Bâ genannte materielle Reichtum der einen Facette von *jom*, nämlich *laf* (lat. *majestas*), und die Großzügigkeit der Facette *teranga* (lat. *honos* bzw. frz. *honorer*). Die Kritik an *jom*, die damit im Roman von Mariama Bâ aufscheint, betrifft diese Facetten der ›traditionellen‹ Gebräuche, die auf der Verblendung durch Äußerlichkeiten beruht. Bâ imitiert literarisch diese Verblendung durch die schiere Länge der Textpassage, die detaillierte Beschreibung aller zur Schau gestellten Reichtümer und die Präsentation der Ekstase, die der Anblick der Güter und des Geldes bei den Teilnehmerinnen der Tauffeier auslöst.

Die Erzählung von *Gorguis* Taufe ist demgegenüber wesentlich kürzer. Die bescheidene Zeremonie hält sich an die von der Religion geforderten Regeln, und Ousmane besteht ausdrücklich auf Schlichtheit ohne jedwede darüber hinausgehende Handlung (vgl. CE, 188). Dennoch bedeutet diese Bescheidenheit nicht, dass das Baby weniger wert ist. Wenn man die Schlichtheit als Zurückhaltung definiert, dann lässt sich wiederum ein Bezug zur senghorschen Darstellung des Konzepts *jom* herstellen. Hier gilt die Zurückhaltung als eines der Kernelemente von *jom*, nämlich *kersa* (discréption, pudeur, maîtrise de soi).⁷⁵ Davon abgesehen steht dieses Neugeborene, im Gegensatz zum zweiten Sohn Ousmanes, im Mittelpunkt der Tauferzählung. Ausschlaggebend ist hier die detaillierte Beschreibung davon, wie dem Kind durch die religiösen Würdenträger der Name *Gorgui* ins Ohr geflüstert wird, zusammen mit Gebeten und Wünschen für eine glänzende Zukunft zwischen seinem Vater und seiner Mutter auf dem Königsweg, der zu Gott führt (vgl. CE, 188).

Gorgui ist aber kein Vorname, sondern steht gleichermaßen für Mensch, menschliches Wesen, ehrlicher Mann, Weiser und Vorfahr. Das Wort beschreibt einen Menschen von besonderem Wert und diese positive Konnotation kommt dem Kind *Gorgui* zu als Frucht der Verbindung eines Senegalese und einer Französin. *Gorgui* kann metonymisch als Verkörperung der senghorschen *civilisation métisse*⁷⁶, der Vermischung der Kulturen, interpretiert werden. Und obgleich *Gorgui* von seiner eigenen Mutter, Mireille, getötet wird, ist nach dieser Analyse die übliche Schlussfolgerung der Literaturwissenschaft nicht haltbar, dass Mariama Bâ mit ihrem Roman die Unvereinbar-

75 Siehe hierzu die schematische Darstellung der senghorschen Facetten von *jom* in Kapitel 1.3.3 der vorliegenden Studie.

76 »C'est que nous [Aimé Césaire, Léon Damas, Alioune Diop und Léopold Sédar Senghor] étions, déjà, pour le métissage culturel, étant entendu qu'il fallait, d'abord, s'enraciner dans les vertus de la Négritude pour mieux s'ouvrir, ensuite, aux apports féconds des autres civilisations, essentiellement de la civilisation française.« Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 161.

keit verschiedener Kulturen vertreten hätte, indem sie das Kind *Gorgui* in ihrem Roman töten lässt.⁷⁷

Mariama Bâ verwendet diesen Kindsmord vielmehr, um den vergeblichen Kampf zu beschreiben gegen die Verschlossenheit und die langanhaltenden schädlichen Einflüsse der Elterngeneration auf ein junges Paar. Die jungen Eheleute können ohne die Unterstützung ihrer Familien keine gemeinsame Zukunft aufbauen. Mariama Bâ hätte in ihrem literarischen Werk aus Mireille eine alleinerziehende Mutter wie viele andere machen können, aber dieses Kind hätte nicht *Gorgui* sein können, der Stellvertreter einer zukünftigen *civilisation métisse*. Aus dieser Perspektive kann Mariama Bâs Darstellung als Verweis darauf gedeutet werden, dass die kulturelle Vermischung (*civilisation métisse*) nur dann glücken kann, wenn auch die Vorgängergeneration der verschiedenen Kulturen sich selbst infrage stellt und es wagt, neue Wege zu beschreiten bzw. die junge nachfolgende Generation auf den neuen Wegen unterstützt.

Eine Generation allein ist nicht in der Lage, nachhaltig neue Wege hervorzubringen. Mireilles Verzweiflung, die sie zu der grausamen Tat treibt, ihr gemeinsames Kind zu töten, ist die gleiche Verzweiflung, die auch Ousmane empfindet: »Sur le palier, Mireille errait, échevelée, hagarde, coutelas toujours en main. Sur le sol, Ousmane Guèye gisait. Sans le voir, Mireille le côtoyait dans sa promenade désordonnée. Les blessures d’Ousmane, sourdait un chant profond, écarlate d’espérances dispersées« (CE, 248). Dies ist die einzige Stelle im Roman, in der die Wörter *un chant* und *écarlate* aus dem Buchtitel vorkommen. Der tiefe, scharlachrot gefärbte Gesang, dessen Farbe die zerschlagenen Hoffnungen repräsentiert, quillt aus den Wunden Ousmanes, die ihm Mireille in ihrem Wahn zugefügt hat.

Ein gefärbter Gesang, der aus einem verwundeten menschlichen Körper fließt, ist selbstverständlich metaphorisch zu lesen. Der tiefe Gesang suggeriert eine tiefe Wahrheit, die als dem biologischen Körper inhärentes Wissen – so wie das Blut – durch ihn strömen muss, um ihn am Leben zu erhalten. Die scharlachrote Farbe suggeriert einerseits die Farbe des Bluts der durch Mireilles Messer zerschnittenen Haut, das für die Hoffnungen Ousmanes steht. Andererseits symbolisiert diese Farbe in der literarischen Tradition einen höheren sozialen Stand und eine gewisse Würde, beispielsweise repräsentiert durch die entsprechend gefärbte Kleidung der Kleriker.⁷⁸ Die von

77 Azodo, *Emerging perspectives on Mariama Bâ*, 2003, S. 245.

78 Vgl. Lemma »écarlate«, in: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: www.cnrtl.fr/definition/écarlate (21.04.2022).

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

Mariama Bâ verwendete Metapher verweist auf ehrenwerte Hoffnungen, die gewaltsam und leidvoll zerstört werden. Deshalb kann der Schluss gezogen werden, dass sich Ousmane und Mireille nicht in einer oppositionellen Position befinden, sondern beide gleichermaßen die Verwirklichung einer vermischten Gesellschaft anstreben und ihre Träume an den undurchdringlichen ›traditionellen‹ Überzeugungen der Gesellschaften zerbrechen.

Beide Elterngenerationen, die französische und die senegalesische, rechtfertigen ihre rückwärtsgewandten Überzeugungen mit der Notwendigkeit, die eigene Ehre und Würde erhalten zu müssen. Die Eltern brechen den Kontakt zu ihrer Tochter Mireille ab, da der Vater sich durch diese Mischehe in seiner Ehre angegriffen fühlt und seine Würde mit Füßen getreten sieht: »son honneur atteint, et sa dignité bafouée« (CE, 120). Die Mutter von Ousmane, Yaye Khady, fürchtet ebenfalls um ihre Ehre und Würde und kann deshalb die Ehe ihres Sohnes nicht akzeptieren:

Et elle Yaye Khady, pétrie de dignité, *ngor et diom*¹, depuis sa prime jeunesse, elle qui vivait en accord parfait avec sa conscience, servirait de pâture du fait de son fils, à toutes les langues exercées à la médisance. (CE, 105)

In der Fußnote 1 auf derselben Seite werden die beiden Begriffe *ngor et diom* folgendermaßen übersetzt: »Dignité et honneur« (CE, 105). Es ist die einzige Stelle im Roman, an der das Wort *jom* verwendet wird (hier »diom« geschrieben) und zwar in direkter Nähe zum Wort *ngor*, das ein Derivat von *gor b-* ist und demselben semantischen Feld wie *Gorgui* und *gor b-* zugerechnet werden kann. *Ngor* bedeutet Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit, Ehrenhaftigkeit (frz. ›honnêteté‹).⁷⁹ *Ngor* wird an einer weiteren Stelle im Roman genannt und dort zusammen mit den Wörtern *kersa* und *soutoura [sutura]* (vgl. CE, 143). Hier wird *ngor* in der Fußnote übersetzt mit »dignité, honneur« (vgl. CE, 143). *Kersa* wird in der entsprechenden Fußnote mit Schamgefühl, »pudeur«, übersetzt, und *soutoura* als eine »andere Form von Schamgefühl«: »une autre forme de pudeur qui ne livre que les beaux côtés d'autrui et de soi« (vgl. CE, 143).

Auffallend ist, dass Mariama Bâ die Wörter *ngor* und *jom* als Synonyme darstellt und ebenso die im Roman verwendeten Begriffe *dignité* und *honneur*. Des Weiteren finden sich in ihrem Text einige der Wolof-Wörter, die dem Konzept von *jom* zugerechnet werden können. Sie lassen sich problemlos in

79 Vgl. Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003, S. 253.

Bezug setzen zur Darstellung in den Texten von Léopold Sédar Senghor⁸⁰ (*kersa* und aus demselben Wortfeld auch *soutoura* (*pudeur*), *ngor* (*honnêteté*) und als Oberbegriff *jom*). Die Verbindung zwischen Mariama Bâs Werk und Senghors Philosophie wird hier ein weiteres Mal gesichert, wobei diese schon durch zahlreiche intertextuelle Verweise begründet ist. Neben der intertextuellen Funktion sind diese Wörter bzw. das Wortfeld *jom* (mit *kersa*, *soutoura* und *ngor*) kulturelle Indikatoren (*embrayeurs culturels*)⁸¹, die auf die außertextuelle Realität der senegalesischen Gesellschaft verweisen. Dies wird deutlich an der Stelle, wo die Würde und Ehre des französischen Vaters von Mireille thematisiert wird, wozu ausschließlich die Wörter *dignité* und *honneur* verwendet werden. Hingegen scheint für die Würde und Ehre der Mutter Ousmane das Wort *dignité* alleine nicht auszureichen, sondern muss ergänzt werden mit *ngor* und *diom*. Die Wörter *kersa*, *soutoura* und *ngor* kommen zum Einsatz, als Ousmane bei einem Streit mit Mireille über die Würde und Ehre aller Senegalesen referiert, Qualitäten, die ihnen das Überleben während der Epoche des Sklavenhandels gesichert habe:

Comme le *Nègre*⁸² sait donner, et se donner jusqu'à la limite extrême, même si sa générosité emporte la dernière goutte de son sang ou le dernier centime de son budget ! *Kersa*, *soutoura*, *ngor* ⁽⁵⁾! Des qualités qui ont permis la survie des esclaves, dans la traversée pénible des mers furieuses, les pieds enchaînés, sous les cravaches humiliantes. Les mêmes qualités ont conduit à la renaissance culturelle du continent et aux retrouvailles de frères séparés. Nos qualités ont aidé le redressement spectaculaire d'aujourd'hui.

Fußnote (5) Kersa : pudeur. Soutoura: une autre forme de pudeur qui ne livre que les beaux côtés d'autrui et de soi. Ngor : dignité, honneur. (CE, 143; Hervorhebungen wie im Original, außer das Wort *Nègre*).

Die These, dass die Begriffe *jom*, *kersa*, *soutoura* und *ngor* kulturelle Indikatoren seien, die auf die außertextuelle senegalesische Gesellschaft verweisen, kann mit einem rezenten Artikel aus der senegalesischen Tageszeitung *Le Soleil* vom August 2021 belegt werden, der den Titel trägt: »Sénégal. ›Jom‹,

80 Siehe hierzu die schematische Darstellung der senghorschen Facetten von *jom* in Kapitel 1.3.3 der vorliegenden Studie.

81 Die *embrayeurs culturels*, kulturelle Indikatoren, werden ausführlich in Kapitel 1.2.4., »Die literaturethnologische Methode der *ethnocrítica*«, erläutert.

82 Wie schon an anderer Stelle der vorliegenden Studie bemerkt, soll die Kursivierung hier im Text darauf aufmerksam machen, dass dieser diskriminierende Begriff ausschließlich im Rahmen und entsprechend der Konventionen der Zitierweise verwendet wird. Im Kontext des hier angeführten Zitats verweist der Begriff auf die philosophische *Négritude*-Bewegung von Senghor.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

›kersa‹, ›soutoura‹, ›ngor‹ [...] – Des valeurs cardinales à l'épreuve de la désuétude«.⁸³

In dem Artikel wird beschrieben, dass die traditionellen Werte der sene-galesischen Gesellschaft, nämlich Zurückhaltung, Entschlossenheit, Aufopferung, Würde, Taktgefühl und Persönlichkeit, heutzutage verkehrt würden durch einen Mangel an Disziplin, wodurch das ›Boot der Werte‹ in ein gefährliches Schlingern gerate. Die senegalesischen Werte, die noch heute Gültigkeit hätten, seien das Erbe der Vorfahren, die noch vor der Islamisierung Westafrikas gelebt hatten: »Ces principes [...] ont une influence extrêmement importante sur nos comportements, nos manières de vivre, nos pratiques quotidiennes«.⁸⁴

Dieses Zitat verdeutlicht dreierlei: Erstens die besondere Bedeutung von *jom* und seinem semantischen Feld innerhalb des Romans von Mariama Bâ, zweitens verweist er aus der fiktionalen Welt auf die außertextuelle Wirklichkeit und drittens belegt er eine Kontinuität der senghorschen Philosophie von den 1940er-Jahren bis heute. Interessanterweise wird in dem Zeitungsartikel jedoch nicht expliziert, was die aufgeführten Werte genau bedeuten bzw. welche Eigenschaften sie erfordern. Diese Tatsache entspricht durchaus dem Desiderat aller drei der hier untersuchten senegalesischen Autorinnen (Bâ, Diome, Bugul), nämlich dass diese althergebrachten Werte neu interpretiert werden müssen, um den Weg der Dekolonialisierung wahrhaftig beschreiten zu können, was auch Felwine Sarr fordert, wie schon an anderer Stelle in der vorliegenden Studie erwähnt.

2.1.5 Systematisierung der Begriffe *jom, dignité, honneur*

Die Begriff *jom, dignité, honneur* und ihre semantischen Felder im Roman *Un chant écarlate* von Mariama Bâ werden im Folgenden systematisiert, um die ihnen jeweils inhärente(n) Spezifität(en) herauszuarbeiten. Es soll dabei die These bestätigt werden, dass einerseits die Begriffe *dignité* und *honneur* im Roman polysem eingesetzt werden und unter bestimmten Voraussetzungen dazu dienen, das Konzept *jom* zu übersetzen, und dass andererseits das Konzept *jom* in Bezug zu realgesellschaftlich geltenden Werten und Normen des Senegals gebracht werden kann. Wann *jom* im Hintergrund der französisch-

83 Maguette Guèye Diédiou et al., »Sénégal: [Feuilles d'hivernage] ›Jom‹, ›kersa‹, ›soutoura‹, ›ngor‹ ... – Des valeurs cardinales à l'épreuve de la désuétude«, in: *lesoleil – Allafrica*, 16.08.2021: fr.allafrica.com/stories/202108170139.html (14.06.2022).

84 Vgl. ebd.

sprachigen Oberfläche aktiv bzw. inaktiv ist und wann die westlich geprägten bzw. global gültigen Konzepte von *dignité* und *honneur* zur Geltung kommen, kann durch Verwendung raumtheoretischer Konzepte und Überlegungen deutlicher dargestellt werden.

Für die literaturethnologische Untersuchung bietet sich Bachtins raumtheoretisches Konzept des Chronotopos an, weil es die direkten Bezüge der literarischen Darstellung auf realhistorische Begebenheiten aufdecken kann. Bachtin definiert Chronotopos als »die literarische Aneignung der realen historischen Zeit und des realen historischen Raums.⁸⁵ In diesem Sinne fungiert das Konzept als kulturtheoretische Kategorie, wobei es weitere Verwendungsweisen von Bachtin zugeschrieben bekommt (als gattungstheoretische oder erzähltheoretische Kategorie, als gestalterische Funktion, als Darstellung des literarischen Menschenbilds, das notwendigerweise vom Raum-Zeit-Gefüge geformt wird und als produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie).⁸⁶ Wie Frank und Mahlke ausführen, gelinge es Bachtin durch die Anwendung des Konzeptes Chronotopos auf literarische Werke zu belegen, dass die Weltwahrnehmung immer kulturell bedingt sei und Erkenntnismöglichkeiten zu jedem Zeitpunkt begrenzt sind. Dies schlage sich in den literarischen Texten nieder und die »reale Wirklichkeit« werde durch objektiv ablesbare Gegebenheiten kultureller Semantiken des Raumes und der Zeit sichtbar.⁸⁷

Jeder Autor konkretisiert in seinen Texten, wenn auch auf jeweils spezifische Weise, die ihm vorgegebenen Vorstellungen von Raum und Zeit, die solcherart das literarische Menschenbild determinieren. Durch diese Vorstellungen ist der Rahmen vorgegeben, innerhalb dessen Erkenntnis und [...] literarische Repräsentation möglich ist.⁸⁸

Das Konzept des Chronotopos wurde von Rainer Warning zur Textanalyse auf Romane von Autoren des Realismus angewendet. Balzac, Zola und Flaubert liefern typischerweise detailreiche Beschreibungen von Räumen, die als Chronotopoi bzw. poetische Raum-Zeiten gelten und anhand derer die realhistorischen Zusammenhänge am Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich (vor allem in Paris) und die jeweils unterschiedlichen Wahrnehmungen und

⁸⁵ Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, übers. Michael Dewey, Nachwort Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Berlin: Suhrkamp 2008 [1975], S. 7.

⁸⁶ Michael C. Frank, Kirsten Mahlke, »Nachwort«, in: Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2008 [1975], S. 201–230, S. 205.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 210.

⁸⁸ Ebd., S. 210f.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

Zukunftsvisionen der Autoren in Bezug auf die beschleunigte moderne Welt sichtbar werden, wie das Warning überzeugend darlegt.⁸⁹

Die Räume der Romanhandlung bei Mariama Bâ werden nur sehr sparsam bis überhaupt nicht näher beschrieben und das Konzept des Chronotopos scheint auf den ersten Blick hier wenig ergiebig. Dennoch werden auch hier Räume kreiert, in denen jeweils eigene Regeln herrschen, die die Handlungen der Romanfiguren motivieren. Zunächst sind da die beiden Räume Paris und Dakar, wobei sich die beiden Hauptstädte einerseits in Opposition zueinander befinden, denn Mireille wird auf Seite 48 des Romans von ihrem Vater nach Paris verbannt, als in Dakar ihre Liebschaft mit Ousmane beginnt. Erst auf Seite 121 von *Un chant écarlate*, nach der Eheschließung mit Ousmane, verlässt Mireille Paris, um nach Dakar zurückzukehren. Sie wird von Ousmane aus der Verbannung zurückgeholt. Trotz dieser Opposition gleichen sich die beiden literarisch dargestellten Räume Paris und Dakar durch Bezugnahme auf die realhistorischen Studierendenrevolten des Jahres 1968, die sich in Paris abspielen und in Dakar ein Echo finden:

Et la ville de Dakar vécut, elle aussi, ses journées de Mai 1968. Les fumées denses de la tourmente s'élèverent sinistrement au-dessus de l'université avant d'obscurcir rapidement l'atmosphère. Une violence aveugle dressa, étroitement unis pour un même combat, syndicalistes et chômeurs, délinquants et désœuvrés, contre les forces de l'ordre. (CE, 76)

Die beiden realhistorischen Chronotopoi Paris und Dakar sind geprägt von der Studierendenrevolte, die zunächst die Lehrerschaft, dann die Arbeitergewerkschaften und letztlich die gesamte Bevölkerung mitgerissen haben.⁹⁰ Die beiden Aufstände fanden zeitgleich im Mai 1968 statt und weisen viele Ähnlichkeiten auf. Léopold Sédar Senghor, der damalige Staatschef Senegals, bezeichnete den senegalesischen Studierendenaufstand als reine Nachahmung des französischen Vorbilds, mit dem der französische Imperialismus weiterhin aufrechterhalten werde.⁹¹ Die Ähnlichkeit zwischen französischer und senegalesischer Studierendenrevolte wurzelt nicht zuletzt auch in der (bildungs-)politischen und administrativen Verwobenheit beider Staaten.

89 Rainer Warning, »Der Chronotopos Paris bei den ›Realisten‹«, in: ders. (Hrsg.), *Die Phantasie der Realisten*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, S. 269–310, S. 279.

90 Vgl. Françoise Blum, »Années 68 postcoloniales ? ›Mai‹ de France et d'Afrique«, in: *French Historical Studies*, 41, 2, 2018, S. 193–218, S. 205.

91 Zitat von Senghors Rede am 30. Mai 1968, die in der Zeitung *Soleil* am 31. Mai 1968 abgedruckt wurde. Vgl. Blum, »Années 68 postcoloniales ?«, 2018, S. 207.

Les liens entre la France et ses anciennes colonies sont restés nombreux et divers : institutionnels ou structurels avec les accords de coopération, mais aussi culturels avec des systèmes, langue d'éducation et enseignants, communs. Les livres qui circulent sont les mêmes dans les différents pays.⁹²

Im Roman sind sich die Chronotopoi Paris und Dakar jedoch nur dann sehr ähnlich, wenn sich die Figurenhandlung bzw. deren Äußerungen auf das Bildungswesen beziehen. Dieser Chronotopos wird hier als ›Kolonialität‹ bezeichnet, um die koloniale Prägung herauszustellen. Der Chronotopos wird markiert durch die Räume Gymnasium (der Ort, an dem sich Ousmane und Mireille kennenlernen), Universität und Mireilles Familienwohnsitze in Dakar und Paris. Der Chronotopos ›Kolonialität‹ steht in Bezug zur Kolonialzeit, denn es ist unmissverständlich, dass hier das koloniale französische Schulsystem beschrieben wird, das keine afrikanischen Sprachen erlaubte. In diesem Chronotopos wird ausschließlich die Sprache Französisch verwendet und die Wörter *dignité* und *honneur* bezeichnen spezifische, westlich geprägte Ideale.

Hier tritt vor allem Mireilles Vater als Prototyp des Kolonialbeamten in den Vordergrund, dessen Würde und Ehre durch die Ehe seiner Tochter mit einem Senegalesen bedroht wird. Seine rassistisch motivierte Haltung ist unnachgiebig und der Bruch mit seiner Tochter schnell besiegt: »Mais Jean de La Vallée était planté devant elle, inflexible dans son honneur atteint, et sa dignité bafouée« (CE, 120). Mireilles schreckliche Tat des Kindsmords wird u.a. motiviert durch ihre Vorstellung von der unerbittlichen Haltung ihres Vaters, der sein Enkelkind niemals akzeptieren könnte, da es einen Angriff auf seine Würde darstellt: »Mon père pourrait-il oublier l'affront infligé à sa dignité?« (CE, 239). Im Chronotopos ›Kolonialität‹ beschreiben die Begriffe *dignité* und *honneur* die rassistisch begründete Bemühung einer Art von ›Reinhaltung‹ des Stammbaums und der kulturell geprägten französischen Traditionen, die als stabil, dauerhaft und unveränderlich erscheinen. Mireille weiß, dass es für sie keinen Weg zurück mehr gibt, nachdem ihre Ehe mit Ousmane gescheitert ist. Sie kann hören, wie ihr Vater sich boshaft über sie lustig machen würde:

Elle entendait surtout la rage vengeresse de son père... son père réajustant plus que de coutume ses bretelles... ragaillardi et réjoui de sa victoire, narguant impitoyablement la douleur muette incarnée par son épouse !

»Ah ! Ah ! Ta fille ! Répudiée ! Comme un vulgaire objet.

Ah ! Ah ! voilà ce qui arrive quand on piétine des traditions de dignité !

92 Ebd., S. 196.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

Ah ! Ah ! On dit son fils drôlement cuit ! Le Nègre a préféré une Négresse. Ah ! Ah !« (CE, 241)

Ein anderer Chronotopos, der hier als ›Tradition‹ bezeichnet wird, ist das Wohnviertel, in dem Ousmane geboren wurde und in dem er seine zweite Frau Ouleymatou (wieder-)findet. *Usine Niari Talli*⁹³ ist ein real existierendes Wohnviertel in Dakar wie auch *Gibraltar*, wo Ousmanes Eltern eine Wohnung finden, was als sozialer Aufstieg gewertet wird, wie aus dem inneren Monolog von Mireille deutlich wird, die in Paris über die Entwicklungen in Dakar nachdenkt: »Et à présent que tout se résolvait – les Guèye ayant enfin emménagé dans cette H.L.M. de Gibraltar [...]«.⁹⁴ Gibraltar ist auch der erst Wohnort von Mireille, als sie gemeinsam mit ihrem Ehemann von Paris nach Dakar in das elterliche Haus umsiedeln. Ousmane stellt ihr bei der Ankunft das Viertel als einen Ort mit Vergangenheit dar, die jedoch nichts mit der Vorstellung von sozialem Aufstieg gemein hat:

Ousmane présenta son quartier: »Gibraltar construit par l'OHLM, a hérité de l'emplacement et du nom d'un quartier précédent, où régnait, dit-on, dans le désordre des baraqués et des débits de vin de palme, dans les bagarres des prostituées et les flammes d'incendies fréquents, un climat d'insécurité !«⁹⁵

Wenn die Romanhandlung in diesen beiden Vierteln – Usine Niari Talli und Gibraltar – stattfindet, ist niemals von Studierendenrevolten die Rede, von denen die Stadt Dakar zu jener Zeit geprägt ist. Des Weiteren ist auffallend, dass in diesen Textpassagen in den literarischen Text sehr viele Wolof-Wörter integriert werden. Auch das Konzept *jom* wird hier sowohl direkt als auch indirekt thematisiert. In Gibraltar, in ihrem Bett, findet die Mutter Ousmanes keinen Schlaf, weil sie ihre weiße Schwiegertochter nicht akzeptieren kann, die sie um ihr *jom* bringen könnte, wie das hier erneut aufgeführte Zitat zeigt:

Yaye Khady se tournait et se retournait dans son lit [...] Et elle Yaye Khady, pétrie de dignité, *ngor* et *diom*, depuis sa prime jeunesse, elle qui vivait en accord parfait avec sa conscience, servirait de pâture du fait de son fils, à toutes les langues exercées à la médisance. (CE, 104f.)

93 *Usine Niari Talli* (dt. ›Fabrik zwei Straßen‹) sind die ersten drei Wörter des Romans. Die Vermischung der Sprachen und das metaphorische Potenzial, das diesen drei Wörtern innewohnt, verweisen somit schon direkt am Anfang des Romans auf die kulturelle Vermischung.

94 Die Abkürzung *H.L.M.* (Habitation à Loyer Modéré) bedeutet sozialer Wohnungsbau. *H.L.M.* in Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 82.

95 Die Abkürzung *OHLM* (Office des Habitations à Loyer Modéré) bezeichnet die Institution, die für den sozialen Wohnungsbau verantwortlich ist. *OHLM* in Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 122.

Im Stadtviertel Usine Niari Talli, im Haus seiner Geburt und dort in seinem Zimmer hält Ousmane einen inneren Monolog, der seine Zerrissenheit zwischen Mireille und Usine Niari Talli deutlich macht: »Renier Usine Niari Talli ? [...] Huer l'orgueil de la naissance ? Mourir par amour et non pour l'honneur ?« (CE, 57f.) In repetitiver Form stellt er sich vor die Entscheidung, sich mit der Hinwendung zu Mireille zugleich von seiner Herkunft loszusagen. Das Stadtviertel Usine Niari Talli wird in diesem Textabschnitt personifiziert und klammert sich mit seinem üblen Geruch fest, übt Macht aus, indem es schimpfend und grollend die traditionellen Werte aufzwingt.

Dieses kulturelle Erbe leuchtet den einzig möglichen Weg, den es zu gehen gilt: »Les mentalités se momifiaient dans le carcan du passé« (CE, 56). Aber das Viertel hüllt auch zärtlich mütterlich ein, pflegt und erzieht; Usine Niari Talli stellt selbst eine Mutter dar, denn jede Frau, die dort wohnt, übernimmt die Mutterrolle für jedes Kind im Viertel. Das Stadtviertel ist zugleich tobender Lärm und Religion (vgl. CE, 57). Bâs Darstellung von Usine Niari Talli lässt sich auf das kulturelle Konzept *jom* übertragen und die von Senghor aufgeführten Facetten lassen sich leicht in das folgende Zitat einfügen, wie die Wörter in den eckigen Klammern zeigen: »Généreux dans la pauvreté [teranga ›honorier‹], pudiques dans l'épreuve [kersa ›pudeur‹], honnêtes dans la misère [tegin ›bonnes manières‹], tolérants dans les conflits [muñ ›patience‹], tels étaient les habitants de son quartier«.⁹⁶

In Opposition zum Chronotopos ›Kolonialität‹ steht der Chronotopos ›Tradition‹, der durch die Räume Usine Niari Talli und Gibraltar seinen literarischen Ausdruck bei Mariama Bâ findet. Die senegalesischen Traditionen werden in diesen beiden Räumen als stabil und in dieser Form seit grauer Vorzeit geltend präsentiert, wie die Gedankenwelt Ousmanes verdeutlicht:

[...] il avait de la dignité une haute conception, née de l'exaltation de ses aieux par son père. Il était Guèye, »Lébou pur«, de ceux qui forgèrent la célébrité du Cap-Vert, de ceux qui domptèrent la mer pour conquérir la richesse, de ceux qui frayaient avec les *rab* et les *tour*⁽²⁾. (CE, 18; Fußnote (2) zu *rab* und *tour*: Créatures invisibles au pouvoir néfaste ou bénéfique)

Der Chronotopos ›Tradition‹ vereint in seiner räumlichen Darstellung die zeitliche Komponente der realhistorischen präkolonialen Epoche Senegals und die antikoloniale Widerständigkeit, die sich u.a. aus der Bewahrung traditioneller Werte nährt. Die Chronotopoi ›Kolonialität‹ und ›Tradition‹

96 Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 57. Senghors Erläuterungen in Bezug zu *jom* werden in Kapitel 1.3.3. der vorliegenden Studie ausführlich thematisiert. Dort findet sich auch eine schematische Darstellung der hier aufgeführten Facetten von *jom*.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

stehen in Opposition zueinander und gleichen sich in ihrer hermetischen Abgeschirmtheit und den starren Werten, die unhinterfragt von einer Generation an die nächste weitergereicht werden. Wenn die kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Werten fehlt, sind sie leicht zu pervertieren und so wird – um hier nur ein Beispiel anzuführen – aus Großzügigkeit finanzielle Ausbeutung:

Généreuse, Yaye Khady fit exhiber, par ses amies, toutes les sommes dues en pareille circonstance. Ousmane s'était plié à toutes les demandes de sa mère. »Un homme digne doit honorer une femme qui s'est donnée à lui«. Et Ousmane, de retrait en retrait, épuisait son chéquier. (CE, 193)

Im Verlauf des inneren Monologs Ousmanes, bei dem er über seine Zerrissenheit zwischen der Bewahrung und Reproduktion traditioneller Lebensentwürfe und der Öffnung hin zu einem neuen, unbekannten Lebensweg nachdenkt, verstummt letztlich die Stimme der Vernunft, während die Stimme der Liebe lauter wird. Letztendlich entscheidet sich Ousmane, der Stimme der Liebe zu folgen und zwei voneinander getrennte Leben und damit Identitäten zu führen, einerseits das Leben als Sohn des mütterlichen Viertels Usine Niari Talli und andererseits das Leben als Ehemann von Mireille:

Mais l'Amour insistait : »Il te suffira de cloisonner ta vie d'époux de Mireille et ta vie [...] de fils de Niari Talli.«

Et l'Amour conseillait encore :

–Ne capitule pas avant de combattre. Le succès est possible. (CE, 60)

Die in Opposition zueinander platzierten Chronotopoi ›Kolonialität‹ und ›Tradition‹ – auf der einen Seite Gymnasium, Universität und Mireilles Familienwohnsitze und auf der anderen Seite die Viertel Usine Niari Talli und Gibraltar – zeichnen sich durch eine unnachgiebige Starrheit aus, die keine Vereinigung unterschiedlicher kultureller Normen und Konzepte duldet. Diese beiden in Opposition zueinander befindlichen Chronotopoi beinhalten nicht die Hybridität, von der Bachtin spricht, wenn er von einer »hybriden Konstruktion« spricht, bei der sich »zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei Sprachen und zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen«.⁹⁷ Ebenso wenig eröffnet sich hier ein Dritter Raum im Sinne Homi Bhabhas, wo »Machtverhältnisse und Identifikationsmechanismen aus ihrer starren Dialektik herausgelöst und in andere (Denk-)Formen überführt werden sollen«.⁹⁸ In den beiden unvereinbar scheinenden Chronotopoi haben hingegen diejenigen

97 Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, 1979, S. 195.

98 Karen Struve, *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha*, Wiesbaden: Springer, 2013, S. 172.

die Oberhand, die, wie Homi Bhabha beschreibt, nicht gewohnt sind, »mit Ambivalenzen, Kontingenzen und unlösbaren Widersprüchen spielerisch umzugehen«.⁹⁹ Der Wunsch nach Einfachheit, Transparenz und Kohärenz, für den einige bereit sind, bis zum bitteren Ende zu gehen, hat die zerstörerischen Folgen¹⁰⁰, dass Mireille von ihrer Familie ausgestoßen wird und Ousmane in die Arme einer Frau getrieben wird, die von seiner Mutter für ihn bestimmt wird, wodurch seine Ehe mit Mireille zerbricht.

In Mariama Bâs Roman befindet sich jedoch ein Dritter Raum im Sinne Bhabhas. In diesem Raum des Dazwischen, in dem »Aushandlungsbewegungen und die Formulierung von bisher nicht Dagewesenem« möglich sind¹⁰¹, wie Struve die Denkfigur des Dritten Raums von Bhabha definiert, lässt sich das Zimmer von Ali verorten, das er und seine Freunde auf den Namen *Keur Ali* (Alis Haus) getauft haben und das die senghorsche *Civilisation de l'universel* repräsentiert.¹⁰² In diesem Raum trifft sich die Gruppe Intellektueller, der auch Ousmane und Mireille angehören, um die Studierendenrevolten von Paris und Dakar, die Lehren von Marx und Lenin wie auch die philosophischen Fragen der *Négritude*-Bewegung und die senghorsche Philosophie des *enracinement et ouverture* zu besprechen.

[...] Ousmane osa exprimer sa conviction : »Je suis pour le contenu de la Négritude. Je suis pour l'Enracinement et l'Ouverture«. [...] »la Culture est Universelle. La culture est un instrument de développement. Comment y accéder sans se connaître pour s'estimer, sans connaître autrui pour l'estimer.« (CE, 72)

In Alis Zimmer wird größtenteils auf Französisch gesprochen, doch es finden auch einige Wolof-Wörter Verwendung. Darüber hinaus findet in diesem Raum die Liebe zwischen Ousmane und Mireille ihren ersten körperlichen Ausdruck: »Dans cette chambre baptisée pompeusement ›Keur Ali‹, les loisirs étaient meublés par des discussions et l'audition de disques. ›Keur Ali‹ offrait aux amoureux une inviolable sécurité« (vgl. CE, 40f.). ›Alis Haus‹ steht zwar für die Pariser und Dakarer Studierendenrevolten und befindet sich in Dakar, wird aber von Mariama Bâ in keinem realgeografischen Viertel angesiedelt. Durch diese fehlende Verankerung erhält der Raum einen hypothetischen Charakter. Die Situation wäre anders, würden die Diskussionen und intellektuellen Auseinandersetzungen direkt in einem universitären Raum stattfinden

⁹⁹ Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2011 [2000], S. XIII.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. Struve, *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha*, 2013, S. 97.

¹⁰² Vgl. Senghor, *Ce que je crois*, 1988.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

oder unter den Jugendlichen innerhalb des Viertels Usine Niari Talli. Dort stünden sie in direktem Bezug zu den Chronotopoi ›Kolonialität‹ bzw. ›Tradition‹ und würden eine Wechselwirkung erzeugen.

In dieselbe utopische Sphäre fällt der epistolare Teil des Romans mit den neun Briefen, die sich die Verliebten in den drei bis vier Jahren ihrer Trennung – und knapp einem Drittel der Romanseiten – schreiben und in denen sie neben ihrer Liebe zueinander auch die studentischen Revolten thematisieren. Ein einziger Brief wird von Ousmanes Freund Ali verfasst, als Ousmane bei einer Demonstration festgenommen wird und zwölf Tage im Gefängnis absitzen muss (vgl. CE, 77):

A Mireille, bourrée d'inquiétude à cause du silence inaccoutumé de son ami, Ali expliqua :

»Ousmane est prisonnier de l'État au camp Mangin après un affrontement sévère au sein de la Cité. Chance ou malchance, les événements m'ont trouvé en ville pour raison de famille.

Dans le secret de l'existence de la ›Boîte postale Yvette‹, par amitié pour Ousmane, je prends la liberté de vous informer.« (CE, 76; Hervorhebungen wie im Original)

Die briefliche Kommunikation eröffnet einen geheimen, isolierten Raum, den – abgesehen von dieser einen Ausnahme – nur die beiden Liebenden, Ousmane und Mireille betreten. Die kursivierte Schrift hebt die einzelnen Briefe klar von dem sie umgebenden Text ab, womit die Isolierung noch deutlicher wird. In den Briefen werden keine Wolof-Wörter verwendet, sondern sie sind ausschließlich in französischer Sprache verfasst. Obgleich die leeren Briefseiten zumindest metaphorisch als Räume gelten können, sind auch sie keine Chronotopoi, denn es fehlt ihnen die zeitliche Dimension bzw. die realhistorische Entsprechung. Sie sind nirgendwo verankert, weder realgeografisch noch in der fiktiven Welt des Romans.

Das kulturelle Konzept *jom* wird nur in einem utopischen Raum des Romans *Le chant écarlate* verhandelt. Dies ist der utopische Raum des *Keur Ali*, der zwar nicht als Chronotopos gilt, aber als Dritter Raum im Sinne Homi Bhabhas bezeichnet werden kann, denn hier wird der Spiegel der Repräsentation, der kulturelles Wissen gemeinhin als integrierten, offenen, sich ausdehnenden Code zeigt, zerstört.¹⁰³

Eben jener Dritte Raum konstituiert, obwohl »in sich« nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerungen, die dafür sorgen, dass die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt

103 Vgl. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, 2011 [2000], S. 56.

sind und dass selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können.¹⁰⁴

Im *Keur Ali* werden die Begriffe *dignité*, *honneur* und *jom* in neue semantische Zusammenhänge gesetzt und kritisch hinterfragt. Hier wird bei der Frage der Würde und Ehre nicht unterschieden in französische und senegalese Traditionen bzw. schwache und starke Pigmentierung, sondern hier geht es um global gültige Konzepte. Die Polygamie wird hinterfragt und Ousmanes Vernachlässigung seiner französischen Ehefrau zugunsten einer senegalesischen Frau von Ali als ehrlos getadelt: »Il y a un code de l'honneur. Je tiendrais les mêmes propos s'il s'agissait d'une Alima ou d'une Oumou que tu aurais trahis« (vgl. CE, 204).

Wenn Ali über Ousmanes Würde spricht, dann steht hier das Wort *dignité* in keinem Zusammenhang mit den althergebrachten traditionellen Bedeutungen von *jom*: »Ali, railleur : ›Dans l'encens et le gongo, en comptant les perles de ses reins ! Ne fais pas l'idiot, je pense qu'on t'a mis quelque part. Ton cœur est rempli d'Ouleymatou au détriment de ta dignité. Il faut la déloger.‹« Auch das Verhalten von Ouleymatou wird in diesem Raum scharf kritisiert und Rosalie, die Frau von Ali, verweist auf die universell geltende Würde der Frauen, die daraus bestehe, sich solidarisch zueinander zu verhalten: »Avant Ouleymatou, Mireille ! Ouleymatou [...] attend que tu sois marié pour s'accrocher ! [...] Son attitude est indigne de la femme de ce siècle. Les femmes doivent être solidaires« (CE, 205).

Mithilfe von Bachtins Theorie des Chronotopos lässt sich darlegen, auf welche Weise im Roman *Un chant écarlate* von Mariama Bâ die Machtverhältnisse auf unterschiedliche Räume aufgeteilt sind. Je klarer ein Raum als Chronotopos markiert ist, desto größer ist seine Macht und sein Einfluss auf die soziopolitischen Gegebenheiten. Diese Macht beruht auf seiner Verankerung im realhistorischen Raum und seiner Historizität. Gegen die beiden mächtigen Chronotopoi ›Kolonialität‹ und ›Tradition‹ hat der Dritte Raum *Keur Ali* kaum Chancen, um an den versteinerten Überzeugungen zu rütteln. Doch in diesem Raum wird realisiert, was als utopische Vorstellung hoffnungsvoll in die Zukunft blicken lässt, denn dort werden die grundlegenden Antriebsfedern der Figurenhandlungen diskutiert, die mit den Begriffen *dignité*, *honneur* und *jom* bezeichnet werden und je nach Raum eine andere Bedeutung innehaben: als rassistisch motivierte *dignité* und *honneur* der Kolonialmacht bzw. als präkoloniales, subversives *jom* der Kolonisierten. Die Infragestellung beider

104 Ebd., S. 57.

2.1 Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)

Konzepte, die letztendlich auch Erneuerung und Einigung ermöglichen würde, findet in diesem Dritten Raum *Keur Ali* statt, wo auch *Gorgui* zu verorten ist, der – ebenfalls in seiner utopischen Dimension – zu jener Zeit noch in keinem der Chronotopoi eine realistische Möglichkeit hat, zu überleben.

Mariama Bâ ist nicht gegen die kulturelle Vermischung, sondern sie macht mit ihrem Roman deutlich, dass die Gesellschaften – sowohl die senegalesische als auch die französische – zur erzählten Zeit dieses Dramas noch nicht bereit sind, die kulturelle Vermischung zu verwirklichen. Im Jahr 1968 liegt die senegalesische Unabhängigkeit noch nicht weit zurück, die Traumata der Kolonialzeit sind noch lange nicht verarbeitet und die Entkolonialisierung muss erst noch eingeleitet werden. Es handelt sich um Prozesse, die nicht nur Zeit, sondern vor allem auch den Willen der jeweiligen Gesellschaften erfordern. Selbst in der heutigen Zeit sind diese Prozesse noch nicht abgeschlossen und hochaktuell, ebenso die Frage der ›kulturellen Vermischung‹, wie der senegalesische Philosoph Felwine Sarr in einem seiner jüngeren Texte belegt:

Nous savons cependant qu'il n'existe pas de civilisation pure, qu'elles sont toutes hybrides. L'hybridité des civilisations n'est pas dérivée, elle est originelle. Elle est au début du processus d'élaboration et de compaction des éléments qui en font une totalité. L'intelligence d'une civilisation réside dans sa capacité à faire la synthèse des mondes complémentaires qui s'offrent à elle et à les intégrer dans un telos.¹⁰⁵

Die erneuerte Lektüre des Romans von Mariama Bâ aus der Perspektive der *ethnocrítica* zeigt deutlich, dass sich *Un chant écarlate* in die Kontinuität der senghorschen Philosophie einfügt, der in seinem Text von 1964 schrieb, dass die ideale Zivilisation nur eine Mischung sein kann:

La civilisation idéale serait comme ces corps quasi divins, surgis de la main et de l'esprit d'un grand sculpteur, qui réunissent les beautés réconciliées de toutes les races. Elle ne saurait être que métisse [...].¹⁰⁶

105 Sarr, *Afrotopia*, 2016, S. 149.

106 Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 96.

2.2 Fatou Diome und ihr Roman *Le ventre de l'Atlantique* (2003)

Fatou Diome bezeichnet sich selbst als senegalesisch-französische Schriftstellerin (»sénégalo-française«¹⁰⁷). Geboren 1968 auf der Insel Niodior im Saloum-Delta des Senegals, verstößt ihr Stiefvater sie als Baby und Fatou wird von ihren Großeltern mütterlicherseits aufgezogen. Trotz deren Verbot nimmt das kleine Mädchen heimlich am Schulunterricht teil, bis sie vom Schulleiter entdeckt wird, der die Großmutter überzeugen kann, ihre Enkelin offiziell an der Schule anzumelden. Fatou Diome erzielt hervorragende schulische Leistungen, geht auf weiterführende Schulen in Mbour und beginnt an der Universität Dakar ihr Studium, das sie mit der Arbeit als Haushaltshilfe finanziert. Sie heiratet in Dakar einen Franzosen und zieht mit ihm in den 1990er-Jahren nach Frankreich, wo Fatou Diome von seiner Familie abgelehnt wird und das Paar sich schon bald scheiden lässt. Daraufhin zieht sie im Jahr 1994 nach Straßburg und finanziert ihr Doktoratsstudium mit der Tätigkeit als Putzfrau. Sie lehrte bisher an der Universität Marc-Bloch in Straßburg und an der Pädagogischen Hochschule in Karlsruhe¹⁰⁸.

Fatou Diomes literarisches Werk erregte schon zu Beginn ihrer schriftstellerischen Tätigkeit Aufmerksamkeit mit der Novellensammlung *La Préférence Nationale* im Jahr 2001. Der Durchbruch auf die internationale literarische Bühne gelingt ihr mit dem Roman *Le Ventre de l'Atlantique*, der im Jahr 2003 erscheint und für den Fatou Diome mit dem *Prix des Hémisphères-Chantal Lapicque* und dem *LiBeraturpreis* in Frankfurt im Jahr 2005 ausgezeichnet wird. Ihr literarisches Werk zählt 13 Texte, darunter Romane, Essays und Erzählungen (bis zum Jahr 2022). Ein thematischer Schwerpunkt bei Fatou Diome ist die Konstitution und Konstruktion von Identität(en), wobei dieser Fokus stets eingebettet wird in realgesellschaftliche Aktualitäten, wie beispielsweise den zu jener Zeit allgegenwärtigen drängenden Migrationswunsch der senegalesischen Jugend, der im Roman *Le ventre de l'Atlantique* diskutiert

107 Einige der hier aufgeführten Informationen beruhen auf einem persönlichen Austausch mit Fatou Diome vor, während und nach dem öffentlichen Gespräch im März 2019 an der Universität Zürich. Als Verantwortliche für die Lesung und Vorstellung von Fatou Diome hatte ich die besondere Gelegenheit, mit ihr über das Konzept *jom* zu sprechen. Das Gespräch wurde aufgezeichnet und Teile davon fließen in die vorliegende Studie ein, v.a. in Kapitel 3.2, in dem Paratexte und Gesprächssituationen analysiert werden. Fatou Diome hat mir jedoch untersagt, das aufgezeichnete Gespräch in Gänze zu veröffentlichen, was ich selbstverständlich respektiere. Die Aufzeichnung des Gesprächs ist daher Teil des Datenarchivs zur vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung.

108 Vgl. u.a. auch die Informationen auf der Internet-Seite *Fembio. Frauen. Biographieforschung*: www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/fatou-diome/ (10.08.2022).

wird. Dieser Roman prophezeite in gewisser Weise die realhistorischen Migrationsbewegungen aus Afrika nach Europa, die ab 2006 ansteigen bis zu ihrem Höchststand im Jahr 2018 und die einhergehen mit der grausamen Konsequenz unzähliger Ertrunkener im Mittelmeer.¹⁰⁹

Fatou Diome ist eine sehr genaue Beobachterin, die die politischen Entscheidungsträger und gesellschaftlichen Zusammenhänge – gleichermaßen die afrikanischen wie die europäischen – einer kritischen Bewertung unterzieht und dabei kein Blatt vor den Mund nimmt. Ihre spritzige Klugheit und ihre scharfe Zunge sind bei Talkshows in Frankreich sehr beliebt, spätestens seit Fatou Diome im April 2015 als Guest in Frédéric Taddeïs Show *Ce soir (ou jamais !)* mit dem Titel ›Accueillir toute la misère du monde...?‹ auf sehr selbstbewusste Weise nachdrückliche und aufrührende Worte sprach. Mit Verweis auf das tägliche Drama im Mittelmeer kommentierte sie im Hinblick auf eine globalisierte Welt die europäischen Bemühungen, die Einwanderung zu verhindern, mit den Worten: »On sera riche ensemble ou on va se noyer tous ensemble.« In der senegalesischen Presse wird ebenfalls regelmäßig über Fatou Diome berichtet, allerdings hier deutlich weniger enthusiastisch als in Frankreich. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass sie als ›anders afrikanisch‹ wahrgenommen wird und mit ihren öffentlichen Äußerungen durch ihre ›neue Interkulturalität‹ im Senegal weniger angreifbar scheint: »L'écrivaine franco-sénégalaise [...] est conditionnée par sa nouvelle interculturalité. Elle est toujours africaine certes, mais autrement ! Personne ne la blâmera !«¹¹⁰

Wie Mariama Bâ schreibt auch Fatou Diome engagierte Literatur und scheut keines der heiklen gesellschaftlichen oder politischen Themen sowohl des afrikanischen als auch des europäischen Kontextes. Obgleich sie schon seit den 1990er-Jahren in Frankreich ansässig ist und mittlerweile die französische Staatsbürgerschaft besitzt, ist die Behauptung zu kurz gegriffen, sie gehöre »zu der Generation der jungen mobilen afrikanischen Elite, für die ihre Herkunft nur noch ein Teil ihrer Schriftstellerpersönlichkeit ist«.¹¹¹ Abgesehen davon, dass Fatou Diome nicht ohne Weiteres zur afrikanischen Elite gezählt werden kann, wenn man ihren Lebenslauf kennt, fokussiert sie in ihren Texten vor allem die Verwobenheit der afrikanischen mit der westlichen

109 Vgl. Internetseite des Europäischen Rats: www.consilium.europa.eu/de/policies/eu-migration-policy/western-routes/ (12.08.2022).

110 Vgl. Leitartikler von SENEPLUS, Emmanuel Desfourneaux, »Et si nous décolonisons nos esprits, nous aussi les Blancs !«, SENEPLUS, 01.09.2019; www.seneplus.com/opinions/et-si-nous-decolonisons-nos-esprits-nous-aussi-les-blancs (19.08.2022).

111 Seiler-Dietrich, Lemma: »Literaturen Afrikas, Die französischsprachige Literatur Westafrikas«, in: *Munzinger Online/KLFG*.

Welt und die globalen Verflechtungen generell. Ein Beispiel aus neuerer Zeit ist ihr Roman *Les veilleurs de Sangomar* (2019)¹¹², der in der vorliegenden Arbeit nicht näher behandelt wird. Die Geschichte spielt sich in der Rahmung des realhistorischen Ereignisses eines Schiffsunglücks ab, das am 26. September 2002 stattgefunden hat und bei dem das Schiff Joola auf seiner Route von Dakar nach Ziguinchor im Atlantik versinkt und 2000 Menschen mit sich in den Tod reißt.

Im Roman steht dabei im Vordergrund, dass dieses Schicksal alle Nationalitäten, Hautfarben, Geschlechter und gesellschaftlichen Schichten gleichermaßen trifft, denn auf dieser Überfahrt sind sie alle an Bord desselben Schiffes und niemand von den Mitreisenden oder der Besatzung ist in dieser Situation privilegiert. Das Schiff steht hier metaphorisch für die Weltgemeinschaft und ihre Interdependenzen, die vorteilhaft genutzt werden sollten, um Katastrophen zu vermeiden, bei denen alle gleichermaßen in den Abgrund gestürzt werden. Bei all diesen gegenseitigen Abhängigkeiten und Verwobenheiten machen Fatou Diomes Texte immer deutlich, dass Assimilation keine Lösung sein kann, sondern dass kulturelle Bildung immer die kritische Auseinandersetzung in mehrfacher Perspektive voraussetzt, einerseits den Blick auf lokale Gegebenheiten bzw. kulturelle Werte und zum anderen auf das Verstehen der globalen Zusammenhänge.

Diomes Werk lässt sich in Kontinuität bringen mit der senghorschen Philosophie des *enracinement et ouverture* und der *civilisation de l'universel*. Fatou Diome und Léopold Sédar Senghor gehören beide der ethnischen Gruppe der Seereer an, aus deren Sprache ursprünglich das Wort *jom* hervorgegangen ist. Weder Diome noch Senghor räumen in ihren Texten der Sprache Seereer einen größeren Platz ein, sondern sie verwenden in erster Linie die Sprache Französisch und in zweiter Linie die Sprache Wolof. In Fatou Diomes Werk finden sich einige intertextuelle Verweise auf Léopold Sédar Senghor, wobei zu dieser Verbindungsline zwischen Senghor und Diome auch Felwine Sarr hinzugerechnet werden kann, der ebenfalls der ethnischen Gruppe der Seereer angehört und wie Fatou Diome auf der Insel Niodior im Saloum-Delta des Senegals geboren ist.¹¹³

Die philosophischen Texte des im Jahr 1972 geborenen Ökonomen Felwine Sarr werfen einen ähnlich kritischen Blick auf die zeitgenössische senegalesi-

112 Fatou Diome, *Les veilleurs de Sangomar*, Paris: Éditions Albin Michel, 2019.

113 Vgl. Webseite der S. Fischer Verlage: www.fischerverlage.de/autor/felwine-sarr-1017934 (31.05.2023).

2.2 Fatou Diome und ihr Roman *Le ventre de l'Atlantique* (2003)

sche Gesellschaft wie Fatou Diomes literarisches Werk¹¹⁴. Bryson stellt als Unterschied zwischen ihnen heraus, dass Sarr immer aus der Perspektive globalisierter Beziehungen eines gleichberechtigten Afrikas schreibe, während Fatou Diome stets die Migrationsbewegungen zwischen Senegal und Frankreich fokussiere und auf republikanische Werte poche, denn diese sicherten die Würde der Migranten:

Diome has focused on migration between Senegal and France, and reconfirmed republican values that would offer dignity to migrants. This approach could be seen to echo more traditional forms of literary social engagement from African writers that ultimately function through hierarchical binaries.¹¹⁵

Dieses Zitat ist auch deshalb interessant, weil der Autor hier von der Würde der Migranten schreibt, die Fatou Diome durch eine traditionellere Form des literarischen sozialen Engagements einfordere. Es soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden, aus welcher Perspektive hier der Autor das Thema ›Würde‹ bespricht, sondern der Bogen geschlossen werden, um zurück zum Fokus der vorliegenden Untersuchung zu kommen. So wird im nächsten Unterkapitel der Roman *Le ventre de l'Atlantique* auf die Frage hin untersucht, auf welche Weise Fatou Diome das Narrationskonzept *jom* und die Begriffe *dignité* und *honneur* thematisiert und kritisiert.

2.2.1 Die Eroberung von *jom* in *Le ventre de l'Atlantique*

Le ventre de l'Atlantique thematisiert die Migration und die damit einhergehende Infragestellung von Identität. Die Ich-Erzählerin und Schriftstellerin Salie ist nach Frankreich emigriert, wohin ihr Bruder Madické ihr gerne folgen möchte. Er fordert von seiner Schwester die notwendige finanzielle Unterstützung, um seine Auswanderung von der Insel Niodior im Senegal zu realisieren. Die Basiserzählung entwickelt sich um die Telefongespräche, die Salie mit ihrem Bruder Madické führen muss, um ihm aktuelle Fußballereignisse quasi als Reporterin wiederzugeben, da ihr Bruder nur selten bei einem Dorfmitglied die Fernsehübertragungen selbst verfolgen kann.

114 Devin Bryson beschreibt die Ähnlichkeit mit Fatou Diomes Werk aus der Perspektive der Schriften von Felwine Sarr. Vgl. Devin Bryson, »The Afrotopic Economies of Felwine Sarr«, in: *Journal of the African Literature Association*, 16, 1, 2022, S. 134–150.

115 Vgl. Bryson, »The Afrotopic Economies of Felwine Sarr«, in: *Journal of the African Literature Association*, 2022, Fußnote Nr. 5.

Die zeitliche Rahmung der *histoire* bilden zwei realhistorische Begebenheiten, nämlich als Anfangspunkt die Fußball-Europameisterschaft im Jahr 2000, bei der Frankreich das Finale gegen Italien gewinnt, und als Endpunkt die Fußball-Weltmeisterschaft im Jahr 2002, bei der Senegal sich in der Vorrunde gegen Frankreich behauptet, im Achtelfinale gegen Schweden gewinnt, das Viertelfinale gegen die Türkei dann aber verliert und ausscheidet. Die Figur Madické ist nicht nur großer Fußballfan, sondern identifiziert sich mit dem italienischen Fußballstar Maldini und träumt von einer Fußballerkarriere in Italien (über Frankreich), die ihn, so seine Überzeugung, reich machen würde: »On veut aller en France, et même si on ne fait pas une grande carrière dans le football, on fera comme ce monsieur qui était à Paris, on pourra toujours trouver du travail et ramener une petite fortune.«¹¹⁶

Das Vorbild für einen erfolgreichen Aufenthalt in Frankreich und die triumphale Rückkehr nach Niodior ist die Figur des *Homme de Barbès*. Ihm wollen es Madické und seine Altersgenossen gleich tun und nach Europa migrieren. Die Ich-Erzählerin Salie nimmt diesen Wunsch ernst und unternimmt eine intensive Reflexion über die europäischen und afrikanischen Lebensrealitäten. Dabei wird der Fokus deutlich auf den afrikanischen Kontinent gelegt, denn, so die Erzählerin: »Le tiers-monde ne peut voir les plaies de l'Europe, les siennes l'aveuglent [...]« (VA, 44). Die Ich-Erzählerin Salie wird zu dieser intensiven Reflexion gezwungen, da sie einerseits nicht über die finanziellen Mittel verfügt, um ihren Bruder nach Frankreich zu holen, und sie andererseits durch ihre eigene Erfahrung gelernt hat, dass das Leben in Europa nicht paradiesisch ist, wie die Jugend in Afrika fälschlicherweise verbissen glaubt.

Im Zentrum der Reflexion stehen u.a. die senegalesischen Traditionen¹¹⁷, die in Bezug zum Begriff *jom* gebracht werden können, wobei der Begriff im Roman wahlweise mit *dignité* oder *honneur* übersetzt wird. Aus dieser Perspektive deckt der Roman auf, dass dem traditionellen Narrationskonzept

¹¹⁶ Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris: Éditions Anne Carrière, 2003, S. 92. Im Folgenden direkt im Text mit VA (Ventre de l'Atlantique) und Seitenzahl zitiert.

¹¹⁷ Zur Verwendung des Begriffs ›Tradition‹ in der vorliegenden Studie weise ich an dieser Stelle auf die Veränderlichkeit – und die Erfindung – von Traditionen hin, die insbesondere auf der politischen Ebene von besonderer Bedeutung sind und die bspw. Hobsbawm ausführlich thematisiert. Vgl. Eric Hobsbawm, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. In der vorliegenden Untersuchung wird nicht auf diese Veränderlichkeit eingegangen, sondern die dem Begriff ›scheinbar‹ typische Unveränderlichkeit und Langlebigkeit fokussiert, die als Auslöser der vielfältigen Konflikte in den hier untersuchten Romanen gelten können.

2.2 Fatou Diome und ihr Roman *Le ventre de l'Atlantique* (2003)

jom widersprüchliche Motivatoren inhärent sind, die die senegalesische Jugend zu unüberlegten Handlungen wie der Migration nach Europa verleiten. Und somit entmythisiert der Roman *Le ventre de l'Atlantique* das europäische ›Eldorado‹ und begibt sich auf die Suche nach Alternativen, die dem Emigrationswunsch entgegengesetzt werden könnten.¹¹⁸ Letztendlich gelingt es der Ich-Erzählerin Salie, ihren Bruder Madické von seinen Auswanderungsplänen abzubringen, und er baut stattdessen mit ihrer finanziellen Unterstützung im Senegal einen kleinen Lebensmittelladen auf, der ihm ein ›würdiges‹ Leben in seinem Heimatdorf ermöglicht.

Der Roman *Le ventre de l'Atlantique* weist autobiografische Elemente auf, wie Fatou Diome beim Interview mit Loimeier bejaht:

Es gibt erfundene Figuren darin, es sind ja rund 20 an der Zahl. Alles, was die Familie betrifft, ist authentisch, das ist wirklich autobiografisch. Alles, was die Großmutter betrifft, den Bruder, den Lehrer, das ist autobiografisch, auch das, was mein Leben in Frankreich angeht. Alles Weitere habe ich erfunden [...].¹¹⁹

Obgleich die Ich-Erzählerin Salie demnach stellvertretend für die Autorin Fatou Diome spricht, wird in der vorliegenden Studie stets die Unterscheidung aufrechterhalten zwischen der Ich-Erzählerin und der Autorin, um die von ihr vorgenommene »zeichenhafte Modellierung der Wirklichkeit«¹²⁰ zu erhalten, mit der sie *ihre* Wirklichkeit unabhängig von der historischen Realität darstellt. Es gibt jedoch einen direkten Bezug zu realhistorischen Begebenheiten, denn die Romanerzählung ist wie erwähnt zeitlich gerahmt durch die Fußball-Europameisterschaft 2000 und die Fußball-Weltmeisterschaft 2002. Des Weiteren werden Bezüge zu realtopografischen Räumen hergestellt, in denen sich die Handlung abspielt – die senegalesische Insel Niodior und die Hauptstadt Dakar oder Frankreich mit den Städten Paris und Straßburg und auch der Atlantik. Diese erweisen sich als sehr fruchtbar für die literaturesth-nologische Textanalyse mithilfe raumtheoretischer Konzepte, denn sie decken die Verweisfunktion des Texts auf realgesellschaftliche Umstände und die Relevanz der Funktionen von *jom* für die realen soziopolitischen Gegebenheiten jener Zeit auf.

118 »[...] un roman qui n'a pas seulement visé à démythifier ›l'Eldorado‹ de l'Europe, mais aussi à trouver une solution plus viable que l'émigration pour résoudre les problèmes localisés.« Anna-Leena Toivanen, »Retour Au Local : *Celles qui attendent et l'engagement diasporique de Fatou Diome*«, in: *Relief*, 5, 1, 2011, S. 62–77, S. 74.

119 Manfred Loimeier, »Fatou Diome«, in: ders. (Hrsg.), *Wortschätze. Interviews mit afrikanischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern*, Berlin: Horlemann, 2012, S. 101.

120 Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, 2008, S. 104.

Wie schon in der Einleitung beschrieben, bildet der Roman *Le ventre de l'Atlantique* von Fatou Diome den Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung. Das anfängliche Interesse wurde geweckt durch die bedeutsame Korrelation zwischen der hohen Frequenz der Begriffe *dignité* und *honneur* im Roman und dem Namen der Autorin (Diome/*jom*). Loimeier, der sich jedoch auf die deutsche Übersetzung (*Der Bauch des Ozeans*) beruft, macht darauf aufmerksam, dass der Begriff der ›Ehre‹, mit dem die Übersetzerin den französischen Begriff *dignité* übersetzt hat, in Diomes Text eine besondere Bedeutung innehabe, »den mancher aus Unkenntnis der moralischen Grundlagen einer westafrikanischen Gesellschaft vielleicht überlesen würde«.¹²¹ Er stellt fest, dass die besondere Bedeutung des Begriffs Ehre, der auf Wolof *Jom* bedeute, kein isoliertes Ideal sei, sondern die Krönung eines Systems moralischer Werte.¹²²

Loimeier stellt jedoch keine Verbindung zwischen dem Wort *jom* und dem Namen der Autorin Diome her, was sehr wahrscheinlich dem Umstand geschuldet ist, dass hier zwei unterschiedliche Orthografien für denselben Begriff verwendet werden.¹²³ Die hohe Frequenz der Wörter *dignité* (20 Vorkommen) und *honneur* (elf Vorkommen) zusammen mit dem impliziten Verweis auf den Nachnamen der Autorin, wie ich im Folgenden zeigen werde, und seine semantische Ebene (›senegalesisches Ehrgefühl‹¹²⁴) rechtfertigen die Grundannahme der vorliegenden Studie, dass der Roman *Le ventre de l'Atlantique* um die Funktion *jom* herum aufgebaut ist, obgleich das Wort *jom* im Text selbst nie explizit genannt wird.

Jedoch bringt Fatou Diome ihren Namen implizit mit dem Begriff *dignité* in Verbindung, was an zwei Textstellen des Romans deutlich wird. An einer Textstelle spricht der Lehrer die Ich-Erzählerin Salie auf ihren Familiennamen an – der im Roman nie genannt wird –, und rät ihr, sich nicht jedes Mal zu prügeln, sobald sich jemand über diesen Nachnamen lustig macht. Er bedeute *dignité*, und sie solle sich würdig zeigen und sich nicht mehr prügeln: »[...] tu

121 Vgl. Loimeier, *Africando*, 2010, S. 17.

122 Vgl. ebd., S. 16.

123 An dieser Stelle wiederhole ich, dass die beiden Wörter *jom* und Diome eine identische Aussprache haben: [dʒom]. *Jom* ist die Schreibweise nach der offiziellen Wolof-Orthografie und Diome die Transliteration nach französischer Orthografie.

124 Vgl. Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 13. Senghors Übersetzung des Konzepts *jom* als ›senegalesisches Ehrgefühl‹ wird mehrfach in der vorliegenden Studie aufgeführt, um die Synonymität zu unterstreichen zwischen den in den hier untersuchten Romanen verwendeten Begriffen *dignité* und *honneur*, die im europäischen Kontext stark divergierende Bedeutungsebenen beinhalten.

ne pourras pas te battre chaque fois qu'on se moquera de ton nom. D'ailleurs, il est très beau, il signifie dignité; alors sois digne et cesse de te battre« (VA, 78). Dieser Verweis auf den Nachnamen der Autorin, Diome, ist nur für eine Leserschaft fassbar, die die Sprache Wolof beherrscht und für diese wird auch die besondere Funktion des Begriffs *dignité* für den Roman deutlich.

Der zweite implizite Verweis auf den Namen der Autorin findet sich dort, wo die Ich-Erzählerin erläutert, dass sie einen geläufigen Vornamen habe und dass französische Entwicklungshelfer, die im Senegal ansässig sind, gerne ihre senegalesischen Haushälterinnen so nennen: »[...] mon prénom, des plus courants au Sénégal, est communément donné à l'aînée des familles musulmanes. Il est en outre si facile à prononcer que les coopérants en affublent volontiers leurs petites bonnes« (VA, 196). Besagter Vorname wird hier nicht genannt, jedoch handelt es sich nicht um den Namen der Ich-Erzählerin Salie, sondern um den geläufigsten Vornamen im Senegal, mit dem auch die Haushälterinnen üblicherweise benannt werden, nämlich Fatou.¹²⁵ Die impliziten Verweise auf den Namen der Autorin verstärken für eine informierte Leserschaft einerseits den autobiografischen Charakter des Romans und andererseits die Relevanz von *dignité* und *jom* für die Romanhandlung.

2.2.2 *Chaque miette de vie doit servir pour conquérir la dignité !*

Besonders auffallend in Bezug auf die hohe Relevanz des Worts *dignité* ist der Satz »*Chaque miette de vie doit servir pour conquérir la dignité !*« (wörtlich übersetzt: Jeder Krümel Leben muss dazu dienen, die Würde zu erobern!), der in repetitiver Verwendung insgesamt neun Mal im Roman vorkommt, außer in den letzten Kapiteln 10 bis 14, die insgesamt 147 Seiten umfassen (knapp die Hälfte des Romans). Der Satz ist ein von der Autorin konstruierter Satz, der im Roman zwar als ein aus dem senegalesischen Kontext übersetztes Sprichwort präsentiert wird, aber nicht in dem bedeutendsten Wörterbuch,

125 Vgl. »Lemma: ›fatou‹ (du prénom féminin Fatou) n.f. oral, vieilli, fam. Bonne. On les appelle bonnes, domestiques, mbindane ou Fatou. Cette désignation, en réalité, est liée au statut social de leur employeur. (Le Soleil 25/08/1992). La fatou ne s'occupe pas seulement de l'entretien de la maison. Elle fait à manger et remplace souvent sa patronne. (Universitaire, 1994). SYN. bonniche, femme de maison, fille de maison, mbindane, ménagère. COM. Fatou est l'un des prénoms féminins les plus répandus au Sénégal ; sa fréquence chez les bonnes pourrait expliquer qu'il soit devenu un nom commun les désignant, terme employé surtout chez les Européens.« Geneviève N'Diaye-Correard, *Les mots du patrimoine: le Sénégal*, Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2006, S. 231.

Wolof-Französisch von Jean-Léopold Diouf, aufgeführt ist.¹²⁶ Dort werden die gängigsten senegalesischen Sprichwörter gelistet und auch dieser Satz, der im Roman als für die senegalesische Gesellschaft grundlegendste Verhaltensregel dargestellt wird, müsste dort erscheinen.

Der Satz »*Chaque miette de vie doit servir pour conquérir la dignité !*« bleibt stets unverändert. Nur beim ersten Auftreten wird ihm der imperativer Teilsatz »N’oublie jamais« vorangestellt (vgl. VA, 30). Die starre Unveränderlichkeit dieses Satzes ist ein Hinweis auf seine Funktion im Roman. Zumeist bildet er den Abschluss eines Absatzes und nimmt somit eine konklusiven Position ein. In einigen wenigen Fällen stellt er selbst einen eigenständigen Absatz innerhalb des Kapitels dar, formal unverbunden mit dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Absatz. Nicht allein durch seine Kürze, die sich von der relativ gleichmäßigen Länge der Absätze abhebt, sondern auch durch seine Kursivierung bricht er den Rhythmus und die Harmonie der Textkomposition.

Betrachtet man die Syntax dieser geschlossenen, eigenständigen Einheit innerhalb des Romans, die der Satz »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*« bildet, lässt sich feststellen, dass die Verbgruppe *doit servir à* im Präsens gehalten ist. Dies gibt der Satzaussage erstens einen Gegenwartsbezug und verweist zweitens auf eine Allgemeingültigkeit. Es liegt hier ein teleologisches *devoir* vor, da der normative Redehintergrund aufzeigt, dass »der infinite Satz das Ziel ausdrücklich benennt, bezüglich dessen angesichts der jeweiligen Umstände das Bestehen einer [...] Notwendigkeit behauptet wird«.¹²⁷ Es handelt sich also um eine Vorschrift, eine zielgerichtete Verhaltensnorm, was auch durch das den Satz schließende Ausrufezeichen unterstrichen wird. Diese zielgerichtete Vorschrift erhält durch die verwendete Zeitform Präsens zwar einen Gegenwartsbezug und erscheint als in der Gegenwart gültig, sie bleibt jedoch in mehrfacher Hinsicht unkonkret. Das Agens, das etwas erobern soll, wird nicht klar definiert; es ist das unbedeutende Agens, das die Größe eines Krümels hat und der Eroberung dienen muss. Wer von der Eroberung profitiert, wird aus dem Satz nicht ersichtlich, ebenso wenig das, was sich durch die Eroberung verändert. Zentral steht das Verb *devoir*, was dieser teleologischen Verhaltensnorm eine nicht nur erwartbare, sondern unbedingte Erfüllungspflicht zuschreibt.

126 Vgl. Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003.

127 Wolfgang J. Meyer, *Modalität und Modalverb: kompetenztheoretische Erkundungen zum Problem der Bedeutungsbeschreibung modaler Ausdrücke am Beispiel von »devoir« und »pouvoir« im heutigen Französisch*, Stuttgart: Steiner, 1991, S. 104f.

Dass es sich bei dem Satz um eine Vorschrift handelt, zeigt sich auch bei der Betrachtung der Erzählstimme. So kommt der Satz zwar an manchen Stellen innerhalb der direkten Figurenrede vor, jedoch ist er durch Kursivschrift hervorgehoben. Er scheint somit keine Aussage zu sein, die den Überlegungen der Figur entspringt, sondern als ein Satz, den diese Figur zitiert. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen. So spricht der Griot, der Lobredner, zu den jungen Männern des Dorfes, dass sie sich ein Beispiel an Wagane nehmen und das Dorf verlassen sollten, um reich zurückzukehren. Die letzten Worte, die der Griot spricht, werden im Roman folgendermaßen dargestellt: »Partez chercher du travail, éloignez-vous de ce masque de colon et n'oubliez pas, mes enfants, *chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*«¹²⁸ Der Satz nimmt, wie in allen Figurenreden, in denen er auftritt, eine konklusive Position ein. Es kann hier eine den Inhalt der Rede rechtfertigende Funktion angenommen werden. Der Satz erscheint dabei als eine seit jeher gültige Verhaltensnorm; ein Leitspruch, der in der Vergangenheit Geltung hatte und auch in der Gegenwart gilt. Doch wer ist der Urheber des zitierten Satzes?

Der Satz »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*« scheint in der Gedankenwelt der Figuren angesiedelt zu sein, wie ein Vergleich mit einem anderen Satz zeigt. Madické fordert seine Schwester Salie bei ihrem Telefongespräch auf, das Endspiel der Fußball-Europameisterschaft im Fernsehen zu verfolgen, um ihm danach telefonisch darüber zu berichten. Das Telefongespräch endet mit den Worten Madickés: »[...] n'oublie pas de regarder la finale [...] le 2 juillet« (VA, 40). Zwei Seiten weiter wird der Satz wiederholt und erscheint in kursivierter Form als erlebte Rede inmitten von Gedanken, die die Ich-Erzählerin sich über ihren Bruder macht: »[...] S'il pouvait courir le monde pour assister aux matchs de Maldini il le ferait, j'en suis sûre. *N'oublie pas de regarder la finale du 2 juillet.* Et j'attendais« (VA, 43). Die verpflichtende Funktion dieser kursivierten, in erlebter Rede dargestellten Sätze im Roman von Diome wird bei der weiteren Wiederholung des Satzes des Bruders Madické noch deutlicher. Die Ich-Erzählerin denkt gerade darüber nach, dass die größte Suche der Migranten diejenige ist nach der Liebe und Anerkennung derer, die sie verlassen haben, und dass die geringsten ihrer Launen zu Befehlen werden, als der Auftrag Madickés in Kursivschrift auftaucht:

Mais, étant donné que notre plus grande quête demeure l'amour et la reconnaissance de ceux que nous avons quittés, le moindre de leurs caprices devient un ordre.

128 Hervorhebungen wie im Original. Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, 2003, S. 124.

N'oublie pas de regarder la finale du 2 juillet. À partir de ce moment-là, je me suis sentie investie d'une mission sacrée. (VA, 45)

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die Gedanken der Ich-Erzählerin durch die Worte ihres Bruders Madické geformt werden. Der Auftrag entspringt nicht ihrer eigenen Gedankenwelt, sondern er drängt sich ihr als fremder Gedanke auf. Der Satz ist dabei ebenso starr und unveränderlich wie der Satz »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*«. Beide Sätze beeinflussen das Handeln der Figuren, und das, wie der Fall von »*N'oublie pas de regarder la finale*« deutlich zeigt, auch gegen die der Figuren eigenen Handlungsabsichten und -wünsche.

Im Unterschied zu Madickés Auftrag kann der Satz »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*« keiner Figur und nicht einmal der Erzählerin explizit zugeschrieben werden. Er scheint vielmehr aus einer Metaebene der Diegese bzw. aus ihr vorangegangenen Zeiten, aus der Zeit der Ahnen und dem Ursprung der Traditionen zu stammen. Tang beschreibt diese Erzählebene bei ihrer Analyse eines Korpus afrikanischer Schriftstellerinnen, wobei sie diese externe Stimme als ein charakteristisches Element bezeichnet:

Les dialogues dans les textes sont représentés comme des voix sur scène, des voix internes. Mais le discours romanesque fait aussi écho des voix externes qui ne sont pas nécessairement les voix de l'auteur. C'est par exemple le cas de la rumeur [...] La narratrice de *L'intérieur de la nuit* insiste sur cette rumeur qui transporte des voix extérieures, des voix dont on ne peut pas identifier l'auteur:

»Mais la rumeur qui voyage dans le vent leur était parvenue«. Dans le registre des voix anonymes qui font écho dans le roman figure la mémoire. Elle fait retentir les voix de l'histoire, celles des croyances et des légendes.¹²⁹

Auch in Diomes Roman ist der repetitive Leitsatz einer der Handlungswelt des Romans externen Ebene zuzuordnen, da er keiner expliziten Sprecherstimme zugeschrieben werden kann. Er wirkt jedoch auf die Handlungswelt des Romans ein und zwar, ohne dass die Figuren wiederum einen Einfluss auf diese Ebene ausüben können; sie scheinen dieser externen Handlungsmacht ausgeliefert.

»*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*« beinhaltet einerseits eine suggestive Funktion, die eine unveränderliche, von den Ahnen überlieferte Verhaltensnorm darstellt. Diese Verhaltensnorm enthält scheinbar konkrete Anforderungen, doch bei näherer Betrachtung zerfällt der Satz in zum Teil paradoxe Elemente, deren jeweilige Bedeutungen vage bleiben. An-

129 Elodie Carine Tang, *Le roman féminin francophone de la migration : émergence et identité*, Paris: L'Harmattan, 2015, S. 179.

dererseits erfüllt der Satz die Funktion des Movens, der aus einer externen Ebene heraus handlungsmotivierend auf die Figuren wirkt. Diese Ambivalenz zwischen der scheinbar eindeutigen, von den Ahnen überlieferten Verhaltensnorm und ihren andererseits vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten gilt dabei nicht nur für das Gesamtkonstrukt des Satzes, sondern auch für den Satzteil *dignité*. So erfüllt der Begriff *dignité* in dem Satz eine suggestiv-referenzielle Funktion, die auf eine feststehende Bedeutung verweist und zugleich vielfach interpretierbar ist. Wie dem gesamten Satz kann auch *dignité* die Funktion des Movens zugesprochen werden. Die Ambivalenz zwischen Eindeutigkeit auf der einen und Interpretationsmöglichkeiten auf der anderen Seite lässt den zentralen Konflikt in Fatou Diomes Roman sichtbar werden. Doch, wie zu Beginn schon erwähnt, findet der Satz »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*« nur bis zur Mitte des Romans rekursive Verwendung. Die Erzählung kommt im späteren Verlauf ohne ihn aus und durchläuft somit eine emanzipatorische Entwicklung.

2.2.3 Immigration ohne Emigration

Als emanzipatorisch kann gelten, dass Madické letztendlich im Senegal bleibt und beispielhaft vorlebt, dass die ›Eroberung von *jom*‹ nicht unbedingt Migration erfordert, sondern auch ohne Auswanderung möglich ist, vorausgesetzt, dass die Funktionen von *jom* hinterfragt und neu definiert werden. Diomes Roman zeigt auf, dass im Spannungsfeld zwischen den Kontinenten und den Identitäten komplexe Reibungen und Widersprüche entstehen. Widersprüchlich ist dabei auch die Tatsache, dass die Ich-Erzählerin selbst nicht in den Senegal zurückmigriert und so kritisieren manche Wissenschaftlerinnen die Ich-Erzählerin, wie beispielsweise Njoya, die in sarkastischem Unterton von der aufgeklärten Intellektuellen Salie spricht, die die Afrikaner von der Migration abhalten wolle:

Salie's maneuvering is designed to project herself as an African intellectual appealing to France's conscience on behalf of the continent. However, the historical background of migration reveals her self-perception as an enlightened individual who can discourage Africans from migrating while appealing to France for compassion towards Africans.¹³⁰

130 Wandia Njoya, »Tragic Indigestion in Fatou Diome's ›Le Ventre de l'Atlantique‹«, in: dies., *In Search of El Dorado? Immigration, French Ideals, and the African Experience in Contemporary African Novels*, Saarbrücken: VDM, 2008, S. 60.

Den Widerspruch hebt Robert Nathan mit der Erklärung auf, dass die Ich-Erzählerin Salie nur durch ihre eigene Emigration die finanzielle Unterstützung für ihren Bruder Madické aufbringen und ihn letztlich von der Auswanderung abhalten kann: »So paradoxically, Salie's answer to discouraging migration is via migration.«¹³¹ Nathan interpretiert Diomes Roman als die politische Aufforderung, ökonomische Lösungen für den Migrationswunsch zu finden. Insgesamt behandeln die wissenschaftlichen Fragestellungen zu Fatou Diomes Roman vorrangig das Thema Migration: »Diome a su, en effet, inscrire son écriture dans le contexte de la culture transnationale contemporaine et du problème de l'immigration postcoloniale de la jeunesse africaine.«¹³² Die dazugehörigen Problemstellungen sind die durch den Aufenthalt in der Fremde ausgelöste Identitätssuche, deren Aushandlung in einer Art von Raum im Dazwischen stattfindet, wie Mbiga in ihrem Werk *Selbstfindungsprozesse im interkulturellen Raum* beschreibt.¹³³

Die meisten wissenschaftlichen Untersuchungen weisen eine deutlich eurozentrische Herangehensweise auf, denn ihr Fokus ist stets auf Europa gerichtet. Entweder dreht sich die Fragestellung um die Immigration nach Europa, die Identitätssuche nach erfolgter Immigration oder die finanzielle Unterstützung der in Afrika Zurückgelassenen durch die erfolgreich Immigrierten aus Europa. Touré benennt zwar das transnationale Paradigma, bleibt aber vage in Bezug auf die Spezifitäten der Räume Afrika und Europa, die Fatou Diomes Romanfiguren zugleich als positive, aber auch bedrohliche Räume erleben: »Leurs itinéraires montrent que les deux espaces de l'Afrique et de l'Europe sont pour eux à la fois des lieux de découverte et de réussite, mais aussi de menace, d'inquiétude et de perte de repères.«¹³⁴

Bisher sind wissenschaftliche Untersuchungsperspektiven weitaus seltener, die den afrikanischen Kontinent fokussieren, um dort auf die Suche nach den Migrationsgründen zu gehen. Small thematisiert dieses Problem zwar bei ihrer Analyse einiger Werke von Fatou Diome – u.a. *Le ventre de l'At-*

131 Robert Nathan, »Moorings and mythology: *Le Ventre de l'Atlantique* and the immigrant experience«, in: *Journal of African Cultural Studies*, 24, 1, 2012, S. 73–87, S. 78.

132 Paul N. Touré, »Jeunesse africaine et paradigme transnational dans ›Le ventre de l'Atlantique de Fatou Diome««, in: *Journal of the African Literature Association*, 7, 1, 2012, S. 21–124, S. 107.

133 Sylvie Mbiga, »Zur Verschmelzung der Kulturen in ›Le Ventre de l'Atlantique‹«, in: dies., *Selbstfindungsprozesse im interkulturellen Roman. Eine Analyse zur Identitätssuche im postkolonialen Afrika*, Berlin: LIT, 2010, S. 122–128.

134 Touré, »Jeunesse africaine et paradigme transnational«, in: *Journal of the African Literature Association*, 2012, S. 121.

lantique – unter Bezugnahme auf den Text von Sayad, in dessen Vorwort Bourdieu die eurozentrische Sicht Europas kritisiert. Bourdieu schreibt hier, dass das Gastland sich nur insofern mit dem Problem der Einwanderung auseinandersetze, als die Einwanderer ihm Probleme bereiten. Die Gründe der Auswanderung aus dem Ursprungsland und die Diversität der ursprünglichen Lebensumstände und der Migrationswege werden dabei aus den Überlegungen ausgeklammert.¹³⁵ Doch auch Small kommt über die eurozentrische Sicht nicht hinaus, obgleich sie feststellt, dass es Diome gelinge, der Leserschaft beide Sichtweisen auf das Thema Migration zu zeigen: Auf der einen Seite die von Madické, der sich durch die Migration eine erfolgreiche internationale Fußballkarriere erhofft, und auf der anderen Seite die von Salie, die für ihn nur eine Zukunft als Immigrant sieht. Dabei stehe für Salie die diskriminierende Perspektive des Gastlandes auf die Eingewanderten im Vordergrund. Am meisten fürchte Salie jedoch den Moment vor der Immigration, d.h. die Reise selbst, da die Überfahrt auf dem Mittelmeer für so viele mit dem Tod endet.¹³⁶

Es bleibt bei Smalls Analyse jedoch verborgen, welche Bedeutung eine erfolgreiche internationale Fußballkarriere für die Gesellschaft des Herkunftslands hat. Madické erscheint in dieser Untersuchungsperspektive als quasi losgelöst vom gesellschaftlichen Umfeld, in dem seine Zukunftsvision entstanden ist. Er träumt somit einen individuellen Lebenstraum. Und obwohl Small sogar eine Facette von Senghors Darstellung von *jom*, nämlich *teranga*, nennt, beschreibt sie, ohne näher auf die senegalesische Gesellschaft einzugehen, den Begriff nur sehr oberflächlich als senegalesische Gastfreundschaft – »hospitality or welcoming generosity«¹³⁷ – und merkt an, dass sich Europa ein Beispiel daran nehmen könne: »France as a *terre d'accueil* then seems a bad joke«.¹³⁸ Es wird hier deutlich, dass sich der Untersuchungsfokus wie magnetisch immer wieder auf Europa ausrichtet, eine Tatsache, die Sayad folgendermaßen erklärt: »[...] on ne connaît que ce qu'on a intérêt à connaître, on ne comprend que ce qu'on a besoin de comprendre, le besoin de savoir crée le savoir«.¹³⁹

135 Vgl. Pierre Bourdieu, »Préface. Un analyseur de l'inconscient«, in: Abdelmalek Sayad (Hrsg.), *L'immigration, ou les paradoxes de l'altérité*, Brüssel: De Boeck-Wesmael, 1991, S. 7ff., S. 9.

136 Vgl. Audrey Small, »Sociétés d'accueil et de *teranga*. Emigration and immigration in three texts by Fatou Diome«, in: *Francosphères*, 8, 1, 2019, S. 41–55, S. 51.

137 Vgl. Small, »Sociétés d'accueil et de *teranga*«, in: *Francosphères*, 2019, S. 47.

138 Vgl. ebd., S. 48.

139 Abdelmalek Sayad, *L'immigration, ou les paradoxes de l'altérité*, Brüssel: De Boeck-Wesmael, 1991, S. 15f.

Fatou Diome thematisiert in ihrem Roman *Le ventre de l'Atlantique* die Migrationsproblematik und sie tut dies mit überwiegendem Bezug auf die senegalesische Gesellschaft. Dennoch sind die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Diomes Werk prinzipiell auf Europa fokussiert und, um nochmals Sayad zu zitieren, sie amputieren dabei den Gegenstand um einen Teil seiner selbst, nämlich um die Bedeutungsebenen, die die Emigration beinhaltet; auch die (noch) nicht vollzogene Auswanderung.¹⁴⁰ Diese Bedeutungsebenen in ihrer Relevanz für den literarischen Text zu ergründen, bedeutet, die eigenen Grenzen zu überschreiten, was mit der Perspektive der *ethnocritique* möglich ist. Sie lässt es zu, mithilfe von ethnologischem Wissen den literaturwissenschaftlichen Horizont zu erweitern und in dem – im vorliegenden Fall – französischsprachigen Text das ihm eigene Wolof-Substrat als konstitutives Element zu begreifen.

In Bezug auf die Intertextualität in Fatou Diomes Roman thematisiert Touré zwar die zahlreichen intertextuellen Bezüge zu afrikanischen Autoren, ignoriert dabei aber Léopold Sédar Senghor, wie das folgende Zitat zeigt:

L'auteure sénégalaise se livre aussi à un remarquable travail d'intertextualité avec d'autres romans africains transnationaux. Elle intègre judicieusement dans son imaginaire les livres et auteurs africains tels que *Un Nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, *Kocoumbo, l'Étudiant Noir* (1960) de Aké Loba et *L'aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane.¹⁴¹

Hierzu ist anzumerken, dass die vielzähligen intertextuellen Bezüge im Roman *Le ventre de l'Atlantique* für eine vergleichende Analyse großen Erkenntnisgewinn versprechen. Für die vorliegende Arbeit verfolge ich jedoch nur die intertextuellen Verweise zu Mariama Bâ, die der Diome vorgehenden Autorinnengeneration Senegals angehört, und zu Léopold Sédar Senghor. Dass der Bezug zu Senghor besondere Relevanz im Rahmen des Romans hat, zeigt auch das Interview von Diouf mit Fatou Diome. Auf die Frage, was sie dazu motiviert habe, Schriftstellerin zu werden, antwortet Fatou Diome, dass für sie die Schule der Notausgang der Afrikaner sei. Dabei skizziert sie

140 Vgl. ebd., S. 15: »[...] parler de l'immigration, c'est parler [...] du point de vue des structures présentes de la société et de leur fonctionnement; mais à condition qu'on ne prenne pas délibérément le parti de mutiler cet object d'une partie de lui-même, la partie relative à l'émigration.«

141 Touré, »Jeunesse africaine et paradigme transnational«, in: *Journal of the African Literature Association*, 2012, S. 108.

ihre Schulbildung und nennt die Autorinnen Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Marguerite Yourcenar und Victor Hugo.¹⁴²

Der zentrale intertextuelle Bezug zu Senghor und die Fragestellung nach den Funktionen von *dignité* oder *honneur* bzw. *jom* im Roman *Le ventre de l'Atlantique* wurden – so mein Rechercheergebnis – bisher noch in keiner wissenschaftlichen Arbeit behandelt. Dabei kann die Intertextualität mit den Werken und dem Wirken Léopold Sédar Senghors als eine weitere Rahmung des Romangeschehens interpretiert werden. Auf Seite 38 wird der Name erstmals genannt im Zuge einer Reflexion über die politischen Verhandlungen der damaligen Präsidenten Senghor und Chirac in Bezug auf die Frankophonie: »En concoctant la francophonie, Senghor aurait dû se rappeler que le Français est plus riche que la plupart des francophones et négocier afin de nous éviter ce racket sur la communication« (VA, 38). Vier Seiten vor dem Schluss wird der Name dann letztmalig aufgeführt im Erzählauschnitt, wo Madické seiner Schwester Salie von seinem Wunsch erzählt, die senegalesische Nationalmannschaft im Fußballstadion Léopold Sédar Senghor in Dakar zu sehen (vgl. VA, 251). Die beiden gegenläufigen Bewegungen, die in die beiden Textstellen eingeschrieben sind – nach außen hin in Richtung Frankreich und nach innen hin in Richtung Senegal –, entsprechen den philosophischen Überzeugungen Senghors für Öffnung und Verwurzelung (*ouverture et enracinement*), lassen sich aber auch als weiterführende Überlegungen für eine Neuauslegung eigenkultureller Werte interpretieren, für die das Werk Fatou Diomes in meinen Augen auch steht.

In den folgenden Unterkapiteln wird das kulturelle Konzept *jom* entsprechend den Erläuterungen Senghors direkt auf den Text *Le ventre de l'Atlantique* bezogen und manche der in den Digressionen entfalteten Erzählungen als Darstellung einzelner Facetten von *jom* interpretiert. Damit wird einerseits die Bezugnahme plausibilisiert und andererseits die Kritik an dem traditionellen Konzept sichtbar, die im Roman ausgedrückt wird. Die schematische Darstellung der einzelnen Facetten von *jom* laut Senghor wird zur Leseerleichterung an dieser Stelle erneut eingefügt.

142 Mbaye Diouf, »J'écris pour apprendre à vivre. Entretien avec Fatou Diome. Québec, 18 avril 2008«, in: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, 17, 2009, S. 137–151, S. 140.

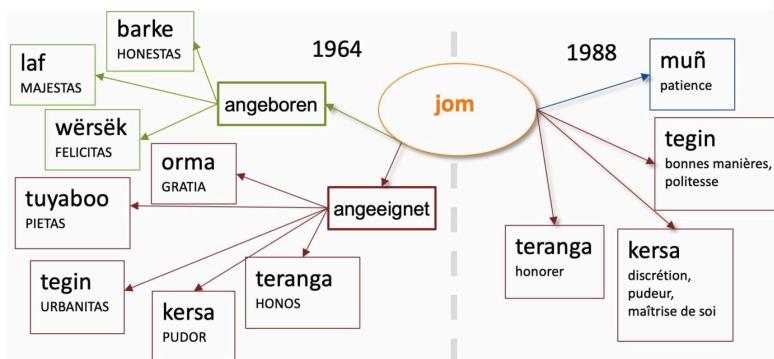
Senghor 1964 / 1988 – *jom*

Abb. 1

2.2.4 Der *Homme de Barbès*. Migration und die Frage nach *wërsék* und *teranga*

Der *Homme de Barbès* ist das Vorbild, dem die senegalesische Jugend der Insel Niodior nacheifert, denn er hat aus der Perspektive der Dorfbewohner einen perfekten Migrationszyklus vollzogen. Dank seiner Emigration nach Paris konnte er nicht nur seine Investitionen auf der Insel Niodior finanzieren, sondern auch *jom* erobern, denn sein Verhalten entspricht einigen der von Senghor aufgezählten Facetten. Zum einen respektiert der *Homme de Barbès* seine Eltern – zumindest auf den ersten Blick – und entspricht somit der Forderung nach *tuyaboo* (lat. *pietas*): »C'est la reconnaissance pieuse que l'on doit plus particulièrement à ses parents«.¹⁴³ Er heiratet die »petite paysanne«, die ihm seine Eltern vermitteln (vgl. VA, 31), und ganz im Sinne des senegalesischen Sprichworts »Prendre soin de sa mère [...] est du domaine de la tuyâbo«¹⁴⁴ wird diese Ehefrau die körperlich anstrengenden Haushaltsaufgaben übernehmen, denn die Mutter des *Homme de Barbès* ist zu alt dafür geworden.

Die Ich-Erzählerin deckt jedoch auf, dass der *Homme de Barbès* finanzielle Vorteile aus dem von ihm erbrachten ›Opfer‹ zieht, da ihn eine Ehefrau deutlich weniger kostet als eine Haushälterin, die er ansonsten hätte einstellen müssen:

Il n'avait pas de temps à perdre, sa mère se faisait trop vieille, une jeune épouse à la maison l'y aiderait ; surtout, c'est moins cher qu'une bonne. Il se consola du sacrifice

143 Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 77.

144 Ebd.

2.2 Fatou Diome und ihr Roman *Le ventre de l'Atlantique* (2003)

consenti à ses parents, en se disant qu'il pourrait, par la suite, épouser une femme de son choix, une fille raffinée, qui se maquille. (VA, 32)

Der deutlich kritische Unterton des Zitats unterstreicht, dass der *Homme de Barbès* eine eher oberflächlich zu bezeichnende *tuyaboo* gegenüber seinen Eltern pflegt und dass er ebenfalls eine sehr oberflächliche Vorstellung von Ehefrauen hat, die für ihn vielmehr Objekte denn Subjekte sind. Seine erste Ehefrau kann zwar den Wünschen seiner Eltern entsprechen, doch plant er schon zu Beginn, eine weitere Frau nach seinem eigenen Geschmack zu ehelichen. Diese wird jedoch schon nach zwei Jahren durch eine dritte und letztlich eine vierte Ehefrau ›von ihrem Thron geschubst‹ (vgl. VA, 33).

Die Unterstützung der Eltern, die eigene Familiengründung und der Hausbau des *Homme de Barbès* belegen einen perfekten Migrationszyklus, der darin besteht, nach der Emigration in regelmäßigen Abständen das Herkunftsland zu besuchen, in dem das in Frankreich verdiente Geld investiert wird. Den Abschluss des Zyklus bildet die definitive Rückkehr des Migranten und ein auf Dauer gestellter finanzieller Reichtum. Dieser entspricht – jedoch auch hier nur bei oberflächlicher Betrachtung – der von Senghor aufgezählten Facette *wërsék* (lat. *felicitas*): »C'est l'aisance matérielle et le succès dans les différents domaines de l'activité humaine«.¹⁴⁵ Senghor stellt *wërsék* als eine von drei angeborenen Tugenden dar; die beiden anderen sind *laf*, Schönheit, physische Stärke (lat. *majestas*) und *barke*, eine reichhaltige, vortreffliche Seele (lat. *honestas*).¹⁴⁶ Er beschreibt hier – im Jahr 1964 – eher den vererbten Reichtum dank adliger Abstammungslinie als den hart erarbeiteten Wohlstand. Es ist daher wenig verwunderlich, dass sich anscheinend keiner der Bewohner Niodiors dafür interessiert, woher und unter welchen Umständen der *Homme de Barbès* seinen Wohlstand erworben hat. Nur die Ich-Erzählerin lässt durchscheinen, dass es mit dem traditionellen *wërsék* nur wenig gemein hat, wenn sie darlegt: »Il avait été un nègre à Paris et s'était mis, dès son retour, à entretenir les mirages qui l'auréolaient de prestige.«¹⁴⁷

145 Ebd., S. 76.

146 Vgl. ebd.

147 Hervorhebungen wie im Original. *Un nègre à Paris* ist ein intertextueller Verweis auf den gleichnamigen Roman von Bernard B. Dadié aus dem Jahr 1976. Gleich zu Beginn stellt sich der Ich-Erzähler vor, dass er einen Heiligenschein tragen wird in Afrika nach seiner Rückkehr von der Reise in die Traumstadt Paris: »[...] je porterai une auréole, un parfum, l'auréole et le parfum de Paris«. Bernard B. Dadié, *Un nègre à Paris*, Paris: Présence Africaine, 1976 [Manuskript eingereicht 1959]; Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, 2003, S. 88.

Dieses Desinteresse gegenüber der Herkunft des Wohlstands und den tatsächlichen Lebens- und Arbeitsumständen der Migranten in Paris hat durchaus System, wie Sayad beschreibt:

La méconnaissance collective de la vérité objective de l'émigration qui est entretenue par tout le groupe, les émigrés qui sélectionnent les informations qu'ils rapportent quand ils séjournent au pays, les anciens émigrés qui »enchantent« les souvenirs qu'ils ont gardés de la France, les candidats à l'émigration qui projettent sur »la France« leurs aspirations les plus irréalistes sont la médiation nécessaire à travers laquelle peut s'exercer la nécessité économique.¹⁴⁸

Fatou Diome nennt ihre Figur *Homme de Barbès* und verweist mit dieser Namengebung implizit auf eine grundlegende Missinterpretation, mit der diese Täuschung – die Fata Morgana Paris – bzw. die unrealistischen Träume einer gelungenen Migration gefüttert werden. Der zusammengesetzte Begriff *de Barbès* beinhaltet je nach Perspektive zwei entgegengesetzte Konnotationen; eine aufwertend exotische, aus Sicht der senegalesischen Vorstellungswelt, und eine sozial abwertende, entsprechend der französischen Stereotypisierung.¹⁴⁹ Doch die Ich-Erzählerin bleibt bei vagen Andeutungen über die wahren Umstände des Frankreichaufenthalts des *Homme de Barbès* und rät mittels einer Apostrophe ihrer impliziten Leserschaft, für genauere Informationen den imaginären Radiosender Sonacotra anzuhören: »Vous vous demandez toujours comment il avait gagné son argent en France ? Écoutez Radio Sonacotra« (VA, 34). Beide Begriffe, *Barbès* und *Sonacotra*¹⁵⁰, beziehen

148 Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Préface de Pierre Bourdieu, Paris: Éditions du Seuil, 1999, S. 51.

149 Vgl.: »[...] deconstruction of the term *Barbès* reveals a multiplicity of signifiers pertinent to the bi-directionality of projections in Diome's work organized around the simultaneously ›exotic‹ (in the African imaginary) and ›pejorative‹ (French stereotypes) site of *Barbès*. « Thomas Dominic, »African Youth in the Global Economy: Fatou Diome's *Le ventre de l'Atlantique*«, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 26, 2, 2006, S. 243–259, S. 249. [Anmerkung: Aus dem Zitat wird die Gegenüberstellung von Afrika und Frankreich bewusst nicht übernommen, denn dieser durchaus aber fehlerhafte Vergleich eines Kontinents mit einem Land soll an dieser Stelle nicht wiederholt werden.]

150 Die SONACOTRA (Société Nationale de Construction de Logements pour les Travailleurs) wurde 1956 gegründet und war als vom Staat kontrolliertes Unternehmen in Frankreich zuständig für die Vergabe von preiswertem Wohnraum an Immigranten. Zu Beginn wurde der Wohnraum vor allem an männliche Arbeiter vergeben, die aus dem Maghreb stammten und in der Pariser Industrie beschäftigt waren. Später wurden vor allem senegalesische und malische Immigranten mit Wohnraum versorgt. Im Jahr 2007 wurde SONACOTRA umbenannt in ADOMA. Im Pariser Stadtviertel *Barbès* befinden sich viele der von SONACOTRA/ADOMA verwalteten Wohnhäuser. Vgl. Frédérique Giraud, »Marc Bernardot, *Loger les immigrés. La Sonacotra 1956–2006*, Vulaines: Éditions

sich explizit auf eine Lebens- und Arbeitssituation von Immigranten in Paris, die aus der Perspektive der senegalesisch-afrikanischen Vorstellungswelt nicht einfach zu ergründen ist und sicher nicht dem Wunschbild entspricht, das sich die Jugendlichen in Niodior von einer gelungenen Emigration machen.

Die Wohnungen der Sonacotra sind bekanntlich klein, ohne Komfort und überteuert. Darüber hinaus befinden sie sich im Stadtviertel Barbès, das – zusammen mit anderen Stadtvierteln des 18^{ème} arrondissement – als *petite Afrique* bezeichnet wird. Die den Bezeichnungen ›Immigrant aus Afrika‹ und ›spezialisierter Arbeiter-Immigrant‹ (OS¹⁵¹ *immigré*)¹⁵² und damit dem Namen *Barbès* inhärenten Konnotationen sind aus europäischer Perspektive abwertend. Dem entgegengesetzt beinhaltet aus afrikanischer Perspektive die Partikel *de* im Namen *de Barbès* die Konnotation einer adeligen Abstammung und damit von ›Ehre‹¹⁵³, was in Diomes Text damit belegt ist, dass der *Homme de Barbès* in Niodior als »notable au village« gilt (VA, 53).

Aber der Schein trügt, was die Ich-Erzählerin damit aufdeckt, dass der Wohlstand des *Homme de Barbès* eine seltsame Unverfügbarkeit aufweist, die im Folgenden näher erläutert wird. Zunächst möchte ich den Wohlstand des *Homme de Barbès* in Bezug zu einer weiteren von Senghor genannten Facette von *jom* bringen, nämlich *teranga*, die Senghor 1964 folgendermaßen definiert: »[...] la térrāngā (*honos*). C'est le respect, la politesse, les ›honneurs‹, que l'on rend à quelqu'un ou que l'on reçoit (de *teral* : >respecter<)«¹⁵⁴, und

du Croquant, 2008«, in: *Lectures. Les comptes rendus*, 2008: journals.openedition.org/lectures/682 (07.09.2022).

151 OS ist die Abkürzung für *ouvrier spécialisé*, wobei nicht der Arbeiter spezialisiert ist, sondern die Maschine. Der OS ist ungelert und seine kurze Ausbildung reduziert sich auf einige wenige einfache Handgriffe, die er möglichst schnell und im Rhythmus der Maschine ausführen muss. Vgl. Larousse: www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ ouvrier/56994 (05.06.2023).

152 Siehe hierzu Sayad, der im Kapitel »L'immigré ›OS à vie‹« überzeugend darstellt, dass die Bezeichnung *OS immigré* eine nicht zu überwindende Diskriminierung darstellt, die in ihrer politischen Dimension immer wieder die soziale Klassenzugehörigkeit (die unterste Kategorie der Arbeiterschaft) und den nationalen Ursprung hervorhebt und reproduziert; auch bei Erlangung der französischen Staatsbürgerschaft. Vgl. Sayad, *La double absence*, 1999, S. 243.

153 Vgl. hierzu: »[...] the title [de Barbès] itself becomes unambiguously an honor in the African context, and the prestige accorded to *l'homme de Barbès* as a result of this enhanced social status following his multiple returns to Niodior (he has the esteem of ›un notable au village‹ [village dignitary] [60]) resembles the ›descent‹ of the *sapeurs* (sappers) who themselves undergo the investiture as ›parisiens‹ once they have completed a similar circular trajectory.« Dominic, »African Youth in the Global Economy«, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 2006, S. 249.

154 Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, 77.

sehr ähnlich in seinem Werk von 1988: »[Le mot *teranga* est] la politesse que l'on rend à chaque personne selon son état, son rang et son mérite.«¹⁵⁵ Mit dem Begriff *politesse* wird jedoch nicht die Höflichkeit im Sinne von Begrüßungsformeln beschrieben, sondern eher im weitesten Sinne von Gastfreundschaft, wie zuvor schon beschrieben.

Faye beschreibt *teranga* als ›Lächeln und Freundlichkeit‹¹⁵⁶, die die Grundlage für die erfolgreiche Tourismusbranche im Senegal seien, gibt aber neben dieser banal anmutenden Aussage noch Preis, dass es sich um eine philosophische Regel handle. Die typische, auf dem Kollektiv basierende Gesellschaftsstruktur lasse laut Faye keine Unterscheidung zwischen Individuen und deren Zugehörigkeit zu Familienclans zu, sondern: »[...] les gens se considéraient d'une manière ou d'une autre comme des parents et c'est sur cette base que fonctionnait la ›Téranga‹.«¹⁵⁷ Aus dieser wenig stringenten Argumentation wird dennoch deutlich, dass eine – ungeachtet wie weitläufig gefasste – Familienzugehörigkeit immer verbunden ist mit einer besonderen Behandlung.

Die Ethnologin Gasparetti beschreibt auf der Grundlage ihrer Interviews mit senegalesischen Migrantinnen in Italien sehr genau, dass sich hinter dem Begriff *teranga* semantische Ebenen verbergen, die weit über die im europäischen Kontext gebräuchliche Bedeutung von Gastfreundschaft hinausweisen und die von Faye gemachten Andeutungen explizieren:

The Senegalese concept of *teranga* is perhaps the idea of reciprocity taken to its extreme. *Teranga* is often translated as hospitality, but its implications stretch beyond the European notion of that word. The principle of *teranga* is to open your doors to any guest who may enter, to feed them, house them, and treat them as family for as long as they choose to stay. The host expects no gift from his guests, no direct contribution to the household expenses or workload.¹⁵⁸

Der Wohlstand des *Homme de Barbès* müsste also im Sinne von *teranga* seinen Gästen zugutekommen. Aber die Symbole, die seinen sozialen Aufstieg kennzeichnen, sind alle auf seltsame Weise unverfügbar. Sein importiertes Ledersofa bleibt eingepackt, die Gefriertruhe und der Kühlschrank sind mit einem Schloss gesichert. Sogar seine dritte Ehefrau wird gelistet als eines

155 Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14.

156 Mactar Faye, »La ›Teranga‹ sénégalaise facteur de développement du tourisme urbain«, in: *Norois. Ville et tourisme*, 178, 1998, S. 337–341, S. 337: www.persee.fr/doc/noroi_0029-182x_1998_num_178_1_6875 (11.11.2019).

157 Ebd., S. 339.

158 Fedora Gasparetti, »Relying on Teranga: Senegalese Migrants to Italy and Their Children left Behind«, in: *Autrepart*, 57–58, 2011, S. 215–232, S. 221.

der Objekte, die seinen sozialen Aufstieg beweisen. Doch auch sie bleibt unverfügbar durch ihre Unsichtbarkeit hinter den drei anderen Ehefrauen des *Homme de Barbès* (vgl. VA, 23).

Einzig der Fernsehapparat wird großzügig und entsprechend der *teranga* mit den Gästen geteilt: »Généreux, le propriétaire de l'unique télévision du quartier l'installe dans sa cour où tous les voisins affluent sans prévenir. La demeure est ouverte à tous. Le sexe, l'âge et le nombre de spectateurs varient en fonction du programme« (VA, 15). Doch auch hier evoziert die Unverfügbarkeit einen Widerspruch mit dem eigentlichen sozialen Wert *teranga*, denn die Gäste dürfen nur den Hof betreten, aber nicht das Haus, und die Speisen werden ihnen nur aus dem Fernsehgerät präsentiert aber nicht aus der Kühtruhe:

A la télé, plus rien que de la publicité. Coca-Cola, sans gêne, vient gonfler son chiffre d'affaires jusque dans ces contrées... où l'eau potable reste un luxe. [...] Ensuite, c'est au tour de Miko d'aiguiser leur appétit. Un énorme cône de glace, aux couleurs chatoyantes, remplit l'écran, puis un enfant bien potelé apparaît, léchant goulûment une glace démesurée. Des ronronnements d'envie remplacent les insanités de tantôt : »Hum ! Hâm ! Hââââmm ! C'est bon ! Hum !« font-ils de concert. (VA, 18f.)

Entgegen der von Nathan und Diop vorgebrachten Kritik an Fatou Diome, sie lasse die neokolonialen Abhängigkeiten unkommentiert, macht die Auflistung von unverfügbarer Objekten durchaus diese strukturelle Rahmung deutlich.¹⁵⁹

Paradoxerweise verkörpert der *Homme de Barbès* einerseits die unbegrenzten (ökonomischen) Möglichkeiten und die Macht – zumindest aus der afrikanischen Perspektive. In Wirklichkeit – und aus europäischer Perspektive – ist er nur ein Instrument fortgesetzter Unterdrückung im großen Spiel des globalen Kapitalismus. Der Mythos, der die Migrationsbewegungen immer wieder aufs Neue motiviert, dient aus dieser Sicht nur den kapitalistischen

159 Vgl. hierzu: »On peut sans doute déplorer, avec Robert Nathan, que Diome soit si diserte sur les impostures de ce ‚nègre à Paris‘ tout en faisant l’impasse sur ‚the structural framework of neocolonial dependency‘ et les leviers économiques de l’hégémonie française en Afrique francophone.« El Hadji Moustapha Diop, »Qui est donc ‚l’homme de Barbès‘ ? Le problème du ‚nègre‘ de l’écriture migrante dans *Le ventre de l’Atlantique* de Fatou Diome«, in: *Présence Africaine*, 92, 2019, S. 98–120, S. 115. Das angeführte Zitat verweist auf Nathan, »Moorings and mythology: *Le Ventre de l’Atlantique*«, in: *Journal of African Cultural Studies*, 2012, S. 80.

Interessen der europäischen Märkte, die die Wirtschaft kontrollieren und Afrika weiterhin marginalisieren.¹⁶⁰

Die zweite Perspektive einer emischen Blickrichtung aus der von Diome beschriebenen senegalesischen Gesellschaft heraus, verweist auf die paradoxe Zuschreibung von *teranga* bzw. *jom* durch eine Fülle von Objekten, die jedoch genauso unverfügbar bleiben, wie sie auf eine unverfügbare Realität verweisen. Durch diese Unverfügbarkeit wird die Täuschung hervorgehoben, die die Menschen selbst immer wieder erneuern, indem sie unterschiedlichste Mythen und Wunschvorstellungen auf die Oberfläche unverfügbarer Objekte projizieren. Darunterliegende Wahrheiten werden dabei bewusst ignoriert. Der Anblick von Mico-Eis im Fernsehen, der der Zuschauerschaft genussvolle Laute entlockt, ist einer der sarkastisch explizierten Verweise auf die Notwendigkeit, diese oberflächlichen Vorstellungen zu hinterfragen, wozu auch gehört, die traditionellen Zuschreibungen von *jom* gesellschaftlich unter die Lupe zu nehmen und zu aktualisieren.

Ein weiterer Traum, der durch das Fernsehgerät gefüttert wird, ist der des europäischen Fußballprofis. Einerseits werden die Fußballhelden mimetisch durch senegalesische Jugendliche verkörpert – so ist beispielsweise Madické die Inkarnation von Maldini auf dem Dorf-Fußballplatz¹⁶¹ –, andererseits wird der Fußballprofi in Europa, der im Fernsehgerät zu bewundern ist, zum Lockmittel, der die Jugendlichen in die Fangnetze der Wirtschaftsmacht Fußball treibt.¹⁶² Sie folgen allzu leicht dem »chant des sirènes« (VA, 93), wie Fatou Diome mit der Romanfigur Moussa verdeutlicht, der eine andere Migrationsgeschichte durchläuft als der *Homme de Barbès*.

Moussa begibt sich zuerst in die Hände des französischen Fußball-Talentjägers »Jean-Charles Sauveur« (VA, 96), der nur eines der vielen Rädchen der komplexen realhistorischen Fußballindustrie repräsentiert. Vor allem die afrikanischen Fußballspieler befeuern als Arbeitskräfte die Integration Afrikas in

160 Vgl. Dominic, »African Youth in the Global Economy«, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 2006, S. 250.

161 Vgl.: »[les copains de Madické], pour le taquiner, lui assignèrent le surnom de Maldini. Loin de s'en offusquer, il s'en trouva honnoré et organisa toute sa vie autour de sa nouvelle identité.« Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, 2003, S. 53.

162 »Zieht man nur die fünf umsatzstärksten europäischen Ligen heran (die englische Premier League, die spanische Primera División, die deutsche Bundesliga, die italienische Serie A sowie die französische Ligue 1), so beläuft sich die Zahl afrikanischer Spieler in der Saison 2007/8 auf insgesamt 160, wobei die Hälfte von ihnen in Frankreich spielt. Dort liegt ihr Anteil an der Gesamtzahl der Fußball-Profis bei knapp über 20 Prozent, in den anderen vier Ligen jeweils unter 10 Prozent, zum Teil sehr deutlich (CIES 2008).« Gerald Hödl, »Afrika in der globalen Fußballökonomie«, in: *Peripherie*, 117, 2010, S. 9–21, S. 10.

die globale Fußballökonomie (andere Weltregionen werden als Absatzmärkte integriert, z.B. Nordamerika, Ostasien, und wieder andere für die Produktion von Sportgeräten und Merchandising-Artikeln, z.B. Süd-, Südost- und Ostasien).¹⁶³ Die Fußballindustrie wird häufig analog zur kolonialen Ausbeutung Afrikas gelesen, wobei »innerhalb der Wertschöpfungskette, die ein afrikanischer Spieler [analog zu anderen Rohstoffen] durchläuft, nur ein geringer Teil der lukrierten Einnahmen ins Herkunftsland fließt«¹⁶⁴, womit die Romanfigur Moussa aus europäischer Perspektive, genau wie der *Homme de Barbès*, ein weiteres Element der neokolonialen kapitalistischen Prozesse europäischer Märkte ist. Aus afrozentrischer Perspektive stimmt die Einschätzung von Höndl meiner Einschätzung nach nur bis zu dem Punkt, wie sich die Träume der senegalesischen Spieler um Erfolg und Reichtum drehen:

Der Blick auf den europäischen Fußball folgt oft den einheimischen Spielern, die den Sprung in einen der großen Klubs geschafft haben – diese Spieler werden damit zu Projektionsflächen, auf die die eigenen Sehnsüchte übertragen werden: nach Erfolg, nach Reichtum, nach einem Leben in Europa.¹⁶⁵

Die in der vorliegenden Arbeit angewendete Lesart des Romans *Le Ventre de l'Atlantique* in der Perspektive der *ethnocrítica* zeigt deutlich, dass die letzte Etappe eines gelungenen Migrationszyklus nicht ein ›Leben in Europa‹ ist, sondern die Rückkehr nach Senegal und der auf Dauer gestellte Wohlstand, der durch die Befolgun des sozialen Regelwerks mit den Facetten *wërsék* und *teranga* die Zuschreibung von *jom* sichert.

Und an dieser letzten Etappe scheitert die Romanfigur Moussa. Sein unermüdliches Training in französischen Fußballclubs ist nicht von Erfolg gekrönt, sein Talentjäger Jean-Michel Sauveur fordert von ihm die Rückzahlung seines in ihn investierten Geldes, das Moussa ohne Aufenthaltsstatus und Arbeitserlaubnis versucht, mit ausbeuterischer Arbeit auf einem Schiff zu verdienen, bis er von der Polizei aufgegriffen, festgenommen und schließlich aus Frankreich ausgewiesen wird.¹⁶⁶ Seine Ankunft im Senegal und der dramati-

163 Vgl. Höndl, »Afrika in der globalen Fußballökonomie«, in: *Peripherie*, 2010, S. 12.

164 Ebd.

165 Ebd., S. 18.

166 Vergleiche hierzu in Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, 2003: »[Sauveur parle avec Moussa] Tu me dois environ cent mille balles. Il faudra que tu bosses pour ça. Comme tu le sais, ta carte de séjour est périmée [...] J'ai un pote qui a un bateau, on ira le voir, je te ferai engager là-bas.« (S. 102), und »Soixante-douze heures plus tard, un avion le vomit sur le tarmac de l'aéroport de Dakar. Ainsi était-il rentré, laissant dans sa cellule ses rêves d'embourgeoisement, enrichi seulement d'une force de méditation, d'un amour fou pour les araignées et d'une image de la France jamais vue sur les cartes postales.« (S. 109)

sche Verlauf seines weiteren Lebens wird in Unterkapitel 2.2.7 zum Roman *Le Ventre de l'Atlantique* behandelt, wo die letzte Möglichkeit zur Eroberung von *jom* ausführlicher thematisiert wird: der Selbstmord. Zunächst werde ich im folgenden Unterkapitel einige weibliche Romanfiguren und ihre Beziehung zur Eroberung von *jom* in den Fokus nehmen.

2.2.5 Die schöne Sankèle – Frauen im Konflikt mit *kersa* und *muñ*

Möglicherweise ist es aufgrund eines eurozentristischen Blickwinkels, sicher aber bedingt durch meine weibliche Perspektive, dass ich an dieser Stelle die beiden Facetten von *jom*, nämlich *kersa* (frz. *discrédition, pudeur*) und *muñ* (frz. *patience*), mit Frauenfiguren des Romans in Verbindung bringe. In Europa ist es üblich, diese beiden Charaktereigenschaften, die hier kurz gefasst als ›Zurückhaltung‹ und ›Geduld‹ übersetzt werden, dem weiblichen Geschlecht zuzuschreiben.¹⁶⁷ Dennoch gestatte ich mir die Freiheit, diese Richtung weiter zu verfolgen und mache durch diese einleitende Anmerkung transparent, dass meine subjektiven Prägungen über den Inhalt dieses Unterkapitels mitentschieden haben. Ausgelöst wurde meine subjektive Betroffenheit als Frau und Mutter durch die von Diome literarisch dargestellte Geburtsszene: »Sankèle, en sueur, gémissait dignement. Il lui était interdit de crier sa douleur, puisqu'elle était tenue responsable de la plus grande des peines : le déshonneur familial« (VA, 132).

Léopold Sé达尔 Senghor nimmt in seinem Werk explizit keine Zuschreibung, weder zu einem Geschlecht noch zu einer Altersgruppe, vor. So erläutert er 1988: »La *kersa*, que l'on traduit, souvent, par ›discrétion‹ ou ›pudeur‹, est, essentiellement, la ›maîtrise de soi‹. C'est ce qui caractérise aussi bien le jeune homme ou la jeune fille modèles que la grande dame, le noble ou le sage.«¹⁶⁸ In seinem Werk aus dem Jahr 1964 (wie zuvor bereits erläutert) be-

¹⁶⁷ Der Begriff Weiblichkeit in der europäischen Tradition ist stark geprägt von »Geschlechtscharakterwürfen«, d.h. mit psychischen und anthropologischen Zuschreibungen zu den Geschlechtern im 18. Jahrhundert, wobei Vorstellungen vom Weiblichen einerseits mit Schweigen [hier interpretiert mit Zurückhaltung und Geduld] und andererseits mit der Ausblendung der Stimme der Frauen in Beziehung gesetzt wurden. Vgl. Antje Langer et al., *Weiblichkeit – Ansätze zur Theoretisierung*, Berlin: Verlag Barbara Budrich, 2018, S. 15. In der vorliegenden Arbeit wird die europäische Perspektive auf Weiblichkeit nicht weiterverfolgt, sondern der Fokus auf die afrikanische und insbesondere die senegalesische Perspektive gerichtet, die bei der Textanalyse von Fatou Diomes Roman *Le ventre de l'Atlantique* erkennbar wird.

¹⁶⁸ Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14.

schreibt er diese Facette von *jom* auf andere Weise und bringt sie in direkten Bezug zu *teranga*: »la kërsa (*pudor*). C'est un mot synonyme [à *teranga*], avec une nuance de pudeur, de réserve«.¹⁶⁹ Die zweite Facette von *jom*, die unter Bezugnahme auf Senghor direkt auf den Roman *Le ventre de l'Atlantique* bezogen wird, ist *muñ*, das in seinem Text aus dem Jahr 1964 nicht aufgeführt ist, sondern nur im Text aus dem Jahr 1988 von Léopold Sédar Senghor behandelt wird:

Quant au *muñ*, c'est cette »patience« qui est, plus qu'on ne le croit, une vertu africaine. C'est celle que l'on prête habituellement à notre classe laborieuse d'hommes libres : aux paysans, pasteurs et pêcheurs. Il reste qu'elle était enseignée, qu'elle l'est encore à notre jeunesse, mais surtout à notre jeunesse studieuse.¹⁷⁰

Eine weibliche Romanfigur, auf die *kersa* und *muñ*, beides Facetten von *jom*, bezogen werden, ist Sankèle, die keinen geläufigen senegalesischen Vornamen trägt – zumindest nach meinem derzeitigen Kenntnisstand. Die Ähnlichkeit mit dem Wolof-Wort *sàñqal* [*sanqal*] (dt. Körnchen aus zerstoßenem Getreide)¹⁷¹ kann einer Leserschaft mit fortgeschrittenen Wolof-Kenntnissen suggerieren, dass hier eine Romanfigur auftritt, die zu wenig Macht hat, um den Geschichtsverlauf zu beeinflussen. Die Bedeutung »Getreidekörnchen« wiederum kann in Bezug zu *miette* (Krümel) gesetzt und damit in direkte Verbindung zum repetitiven Satz »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité*« gebracht werden. Der Name Sankèle suggeriert in dieser Lesart, dass die Figur Sankèle einer Person oder Gruppe dazu dient, *dignité* bzw. *jom* zu erobern, die dann besagter Person oder Gruppe zugutekommt. Ohne diese Suggestionen erhält die Leserschaft zunächst den Eindruck, dass Sankèle selbstbestimmt über ihr Leben, ihren Körper und ihre Liebe entscheidet.

Ihre Eltern hatten sie dem *Homme de Barbès* versprochen, von dem sie sich eine Zukunft in ökonomischer Sicherheit erhoffen (vgl. VA, 127), doch Sankèle widersetzt sich mit lauter Stimme:

– Non, papa ! Non, je ne veux pas de ce monstre, trop vieux, trop laid. [...] Furieuse, Sankèle exécuta la célèbre danse-tempête que les cocotiers de Niodior imitent encore : tout en pleurant, elle balançait violemment son corps de gauche à droite, d'avant en arrière. Mais ni ses larmes ni son refus de s'alimenter pendant plusieurs jours ne firent vaciller la volonté de son père. (VA, 128)

169 Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 77.

170 Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14f.

171 Vgl. Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003, S. 303.

Da ihr Widerstand ungehört verhallt, nimmt Sankèle mit ihren jugendlichen 17 Jahren den Kampf gegen die Traditionen auf und schenkt ihre ›Ehre‹, wie sie ihre Jungfräulichkeit nennt, dem Mann, den sie liebt, nämlich dem Lehrer Ndétare: »Elle avait décidé de faire de Ndétare son premier homme. Cet honneur, elle ne pouvait l'offrir qu'à celui qu'elle aimait« (VA, 130). Sie schenkt dem Lehrer ihre ›Ehre‹ und verweigert gleichzeitig ihre Jungfräulichkeit nicht nur dem ›Zuchthengst‹, den man für sie ausgesucht hat (vgl. VA, 130), sondern der gesamten Gesellschaft, indem sie gegen die herrschenden Regeln verstößt. Doch was (das kleine Getreidekörnchen) Sankèle als Ehre bezeichnet, wird in der Dorfgemeinschaft als Schande wahrgenommen und so warnt die Mutter ihre Tochter: »[...] ne nous couvre pas de honte dans ce village ! Tout le monde parle de toi. Si tu fais des bêtises avant ton mariage, nous sommes perdues. Ton père ne me le pardonnera jamais, et toi, il te tuera, c'est la charia« (VA, 130).

Der Widerstand Sankèles ist der einer einzelnen Person, wohingegen die Mutter im Namen eines Dorfes und metonymisch für die Gesellschaft insgesamt spricht. Und obgleich spürbar wird, dass die Erzählstimme für eine Selbstbestimmtheit über den weiblichen Körper plädiert, kann sie gegen den gesellschaftlichen Konsens nichts ausrichten. Die Mutter Sankèles hatte ihrer Tochter mit dem Tod durch die Hand des Vaters gedroht. Aber als Sankèle sich tatsächlich vom Lehrer Ndétare schwängern lässt, übersteigt die Reaktion des Vaters jegliche Vorstellungskraft der Mutter und geschockt verliert sie für den Rest ihres Lebens ihre Stimme: »Depuis ce jour-là, sa femme s'était réfugiée dans la forteresse du silence, laissant à ses larmes le soin de dire la profondeur de leur source« (VA, 134).

Der Vater durchbricht mit väterlicher Macht¹⁷² die Tabuzone der Geburtsstätte, zu der traditionellerweise ausschließlich Frauen Zutritt haben (vgl. VA, 132), steckt das männliche Neugeborene in eine Tüte, die er – beschwert mit einem Stein – im Atlantik versenkt (vgl. VA, 134). Zu dieser Gewalttat fühlt er

¹⁷² Väterliche Macht im Sinne von *pouissance paternelle* kommt innerhalb der Ehe laut sene-galesischem Familienrecht (Kapitel 1, § 277) dem Vater zu. Der Mutter kann nur unter besonderen Umständen die väterliche Macht zugesprochen werden. Vgl. Code de la famille sénégalaïs, »Chapitre premier, La puissance paternelle, Paragraphe premier – L'attribution de la puissance paternelle, Article 277 Enfants légitimes.« 1972, von UNICEF zur Verfügung gestellt, 2017: data.unicef.org/wp-content/uploads/2017/12/extraits_code_de_la_familles_senegal.pdf (20.09.2022). Der § 277 wurde im Jahr 2020 von Aktivisten durch eine Petition mit mehr als 5.000 Unterschriften als »diskriminierende Verletzung der Frauenrechte« angeprangert und eine Revision des Gesetzes gefordert. Vgl. Ndéye Khady Lo, »Pourquoi des activistes veulent réviser le code de la famille au Sénégal«, in: BBC-News, 15.09.2020: www.bbc.com/afrique/region-54056140 (20.09.2022).

sich gezwungen, um die Familienehre zu retten, sein *jom*, das droht verloren zu gehen aufgrund des Fehlverhaltens seiner Ehefrau. Sie macht er für das widerspenstige Verhalten der Tochter verantwortlich, wie aus den Worten des Vaters deutlich wird, die er an seine Frau richtet: »Tu lui as toujours évité les corrections qu'elle méritait ! Et voilà ce que nous vaut ton manque de rigueur ! Cette trainée est bien la fille de sa mère !« (VA, 131).

Da die Tochter sich weigert, den Eltern dazu zu dienen, *jom* zu erobern, wendet der Vater die Schande eines aufserehelich geborenen Kindes in seinem Haus durch den Mord an seinem unehelich gezeugten neugeborenen Enkel ab. Die Erzählerin fügt hinzu, dass nun der im Atlantik lebende mythische Delfin Sédar und seine Gefährtin Soutoura ihre Familie vergrößert hätten, denn sie verwandelten die ertränkten Babys zu Delfinen und adoptierten sie (vgl. VA, 134). Die Tat von Sankèles Vater scheint somit kein Einzelfall zu sein in der im Roman dargestellten Gesellschaft. Das Paradox, durch schändliches Verhalten die Schande abzuwehren, zeigt den enormen sozialen Druck, unter dem der Vater stehen muss.

Andererseits steht bei dieser Darstellung – und möglicherweise adressiert an eine implizite europäische Leserschaft – die väterliche Macht im Zentrum, d.h. das Patriarchat, gegen das sich die Frauen nicht wehren können. Wenn jedoch diese Zurückhaltung als Schamgefühl bzw. Selbstbeherrschung im Sinne der von Senghor beschriebenen Bedeutungsebene der *kersa*, und diese besondere Art der Geduld als herausragende afrikanische Tugend, nämlich *muñ*, interpretiert werden, die beide Facetten von *jom* sind, dann wird sichtbar, dass die Handlungen der Frauenfiguren nicht alleine das Machtssystem des senegalesischen Patriarchats adressieren. Da die gebärende Frau ›würdevoll‹ und nicht beispielsweise ›unterdrückt‹ stöhnt¹⁷³, könnte hier durchaus mehr dahinterstecken, als das Befolgen des patriarchalen Befehls des Vaters, der in die Geburtsstätte eindringt und dort Ruhe einfordert. Es ist nicht abwegig davon auszugehen, dass es darum geht, *jom* zu erhalten, welches hier die biologische Weiblichkeit und ihre Abstammungslinie adressiert, denn Sankèle ist, wie im Text unterstrichen wird, »une authentique guelwaar [gellwaar], une fille de la noblesse« (VA, 136).

Wie Cheikh Anta Diop betont, sind im kollektiven afrikanischen Bewusstsein die Königreiche noch sehr lebendig: »Quoi qu'il en soit, les idées aristocratiques, même après la destruction de la noblesse en tant que classe, survivent dans toutes les consciences; le prolétaire est souvent un aristocrate

173 Hier nochmals zur Wiederholung: »Sankèle, en sueur, gémissait dignement« (VA, 132).

qui s'ignore.«¹⁷⁴ Die *Gellwaar* stammten wahrscheinlich, so Abdoulaye-Bara Diop, von einer *Mandinka*¹⁷⁵-Aristokratie ab, die über die *Seereer* des Sine-Saloum herrschten. Vergleichbar mit den *Gellwaar* sind die Dynastien *Garmi* des senegalesischen Wolof-Staates *Kajoor* (bzw. Caylor), die Diop genauer beschrieben hat:

Les *garmi*: C'est la noblesse des différents royaumes. Elle est constituée de familles royales matrilineaires, appelées précisément *garmi*, dont les membres peuvent accéder au trône à condition d'appartenir au patrilignage du premier souverain du pays. Seul le *Jolof* [eines der senegalesischen Königreiche] semble faire exception à cette règle en ne reconnaissant pas de matrilocage *garmi*.¹⁷⁶

Avec la détention du pouvoir politique, les *garmi* obtiennent des titres et des apanages importants dont les *lingeer*, princesses qui ne peuvent accéder au trône, sauf au *Waalo* [Region im Norden Senegals], bénéficient largement.¹⁷⁷

Wenn nun davon ausgegangen wird, dass *jom* für unsere Frauenfiguren verbunden ist mit der matrilinearen königlichen Abstammungslinie, dann werden *kersa* und *muñ*, Zurückhaltung und Geduld, zu aristokratischen Tugenden, die nicht in der Unterwerfung unter die Macht der Männer, sondern in der Aufrechterhaltung von Verhaltenskodizes Ausdruck finden. Die grausame Tat des väterlichen Mörders führt dazu, dass Sankèles Mutter ihre Stimme auf immer verliert. Nur mehr ihre Tränen drücken die Tiefe des Ursprungs ihrer Trauer aus, wie bereits zuvor angeführt (vgl. VA, 134). Der Ursprung ihrer Trauer könnte in dieser Perspektive dann nicht mehr nur die Trauer um den Verlust des Vertrauens in die patriarchale und islamische Familienordnung sein, sondern vielmehr auf die präislamische Zeit der senegalesischen Königreiche verweisen, wo nicht die Scharia und das Patriarchat das Regelwerk für die Eroberung von *jom* vorgaben, sondern Frauen einen besonderen Status in der Gesellschaft besaßen.

Cheikh Anta Diop stellt ausführlich dar, welche Auswirkungen die Matrilinearität auf die Rechte der Frauen hatte, angefangen von der Mitgift, die der zukünftige Ehemann beizubringen hatte und nicht die zukünftige Ehefrau, über die Tatsache, dass der Ehemann keinerlei Rechte über seine Ehefrau und

174 Cheikh Anta Diop, *Civilisation ou barbarie. Anthropologie sans complaisance*, Paris: Présence Africaine, 1981, S. 190.

175 Laut mündlicher Tradition hätten ursprünglich die Mandinka (auch Soose genannt) noch vor den ethnischen Volksgruppen der Wolof und der Seereer das Gebiet zwischen dem unteren Tal des Flusses Senegal im Norden und dem heutigen Gambia im Süden besiedelt. Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 163.

176 Ebd., S. 117.

177 Ebd.

Kinder hatte, bis hin zum Recht auf Scheidung der Frau, um hier nur wenige Punkte zu nennen.¹⁷⁸ Auch der Mythos erzählt vom besonderen Status der Frau in der senegalesischen Dynastie, als dessen Ursprung sie gilt:

Un mythe peu connu, que nous tenons d'un représentant des Gééj¹⁷⁹, voudrait que toutes les femmes qui ont donné naissance aux différentes dynasties *garmi* soient descendues des filles d'un grand roi *manding* légendaire (*Buur Meleñ*, roi de *Meleñ*) du nom de Dañ Siis. C'est ainsi que la femme ancêtre des Gééj, qui ont pourtant usurpé le trône, serait issue d'une fille de ce roi du nom de *Bambi Sawaali Jaaji*.¹⁸⁰

Fatou Diome gehört der ethnischen Gruppe der Seereer an und verwendet den Seereer-Begriff *gellwaar* (im Text mit der französischen Orthografie als *guelwaar*) vier Mal in ihrem Text, wo er zwei Frauen und zwei Männer als solche bezeichnet. Der Bruder von Salie verhält sich wie ein *gellwaar*, der als ›Prinz‹ in dem Selbstverständnis erzogen wird, den Frauen überlegen zu sein (vgl. VA, 41). Der Fußballspieler Moussa erkundet Marseille wie ein adliger *gellwaar* in überheblicher Manier, bevor er von der Polizei aufgegriffen wird (vgl. VA, 105). Die Großmutter Salies wird als *gellwaar*-Kriegerin bezeichnet, die der Ich-Erzählerin einen Weg in der Dunkelheit der Traditionen bahnte (vgl. VA, 76). Und zuletzt Sankèle, die eine ›authentische‹ *gellwaar* ist. An diesen vier Textstellen wird deutlich, dass die weiblichen Figuren als echte *gellwaar* dargestellt werden, die aufgrund von biologischer Vererbung diese Eigenschaft verkörpern, wohingegen die männlichen Figuren sich selbst unrechtmäßigerweise nur als *gellwaar* fühlen. Es erscheint deshalb gerechtfertigt, anzunehmen, dass die im Roman genannten weiblichen *gellwaar* in direktem Bezug zu den *garmi* der Epoche der senegalesischen Dynastien zu lesen sind.

Der Bezug zu den senegalesischen weiblichen *gellwaar* ist aber gleichzeitig auch eine scharfe Kritik an der Haltung der Frauenfiguren, denn die Autorin zeigt mit dieser tragischen Digression der Geschichte Sankèles, wie zerstörerisch *kersa* und *muñ* sein können, wenn diese einst erstrebenswerten Tugenden unhinterfragt angewendet werden, d.h. ohne sie an aktuell geltende Lebensumstände anzupassen. Was einst als Vortrefflichkeiten der Aristokratten galt, kommt heute der Unterdrückung durch patriarchale Strukturen zugute. Die Zurückhaltung und die außergewöhnliche Geduld haben zum

178 Diop, *Civilisation ou barbarie*, 1981, S. 143.

179 Gééj ist die senegalesische Dynastie (»16. bis 19. Jhd.«, vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 167), bei deren Machtübernahme die systematische Heiratsstrategie innerhalb der matri-linearen Abstammungslinie gängige Praxis wird. Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 174.

180 Ebd., S. 156.

Resultat, dass die Frauen auf ewig schweigen und erdulden müssen, was das patriarchale System hervorbringt, das die Zukunft der weiblichen Selbst- und Mitbestimmung verunmöglicht (hier durch das ermordete Baby versinnbildlicht). Aber auch das patriarchale System verdient es nicht, sich mit *jom* zu schmücken, denn die Unterdrückung der Frau und die Bereitschaft für den Erhalt von *jom* sogar zu morden führt dazu, dass nur noch ein äußerer Anschein von *jom* bewahrt wird, dessen oberflächlicher Glanz ein marodes Inneres bzw. Wurzelwerk verbirgt, das jegliches Bemühen um ein senghor-sches *enracinement* verunmöglicht.

In dieser Digression, in der anhand der Geschichte der Figur Sankèle die Heiratsregeln der senegalesischen Gesellschaft dargestellt werden, wird in wiederholender Manier hervorgehoben, dass die Frau als einzelnes Glied (oder Krümel) in der Gesellschaft vor allem der Eroberung von *jom* dient und sich dafür der gesellschaftlichen Ordnung unterwerfen muss. Sie ist kein eigenmächtiges Individuum und jede Initiative, die ihre eigenwillige Selbstverwirklichung zum Ziel hat, wird aufs Strengste von der Gruppe, der sie angehört, bestraft. Die Schande wurde von der Familie abgewehrt, doch Sankèle kann dort nicht mehr weiterleben und flüchtet mit einem Fischerboot über den Atlantik, dem Grab ihres neugeborenen Sohns, um nie mehr wieder zurückzukehren. Die besondere Funktion, die dem Atlantik sowohl als Ausweg als auch für die ›Eroberung von *jom*‹ zukommt, wird im letzten Unterkapitel 2.2.7 näher beleuchtet. Zunächst wird eine weitere Figur näher betrachtet, nämlich der Mann, dem Sankèle aus Liebe ihre ›Ehre‹ geschenkt hatte, der Lehrer Ndétare, der metonymisch die (schulische) Bildung repräsentiert.

2.2.6 Der Lehrer Ndétare, die Bildung und das Konzept *tegin*

Der Lehrer Ndétare ist eine Figur, die sich gleichzeitig inmitten als auch am äußersten Rand der im Roman dargestellten Gesellschaft der Insel Niodior befindet. Einerseits spielt er eine wegweisende Rolle im Leben fast aller Romanfiguren und andererseits wird er gesellschaftlich geächtet: »Il avait remarqué que certains habitants de l'île disposaient à peine d'un QI de crustacé, mais, méprisé, c'était lui, l'intellectuel, qui avait fini par se trouver une similitude avec ces déchets que l'Atlantique refuse d'avaler et qui bordent le village« (VA, 77). Um die vielschichtige soziale Stellung des Lehrers Ndétare mit der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* zu analysieren, wird auch hier eine möglichst emische Blickrichtung eingenommen, d.h. aus der senegalesischen Gesellschaft heraus. Hierfür wird eine der von Senghor

genannten Tugenden, *tegin* – eine Facette von *jom* – in Bezug zur Romanfigur des Lehrers Ndétare gebracht.

Senghor erläutert *tegin* in seinem Werk von 1964 folgendermaßen: »[...] le *téguin* (*urbanitas*). C'est la distinction dans les manières et les paroles, distinction que donnent l'éducation et l'observance de la tradition«¹⁸¹, und ähnlich im Werk von 1988: »Le *teguin*, qui est à rapprocher du verbe *teg*, ›poser‹, ›placer‹, ›tenir‹, ›conduire‹, c'est la manière de se tenir et conduire. Ce sont les bonnes manières. Je songe particulièrement à la politesse que l'on rend à chaque personne selon son état, son rang et son mérite.«¹⁸² Der letzte Satz dient Senghor als Übergang zu einer anderen Facette, nämlich *teranga*: »Cette politesse est désignée par le mot *teranga* [...]«¹⁸³ und wurde schon zuvor beim *Homme de Barbès* angeführt.

Die besondere Bedeutung, die ›kultiviertes‹ Benehmen und eine ›gewählte‹ Sprechweise haben, lässt sich in Verbindung bringen mit dem Bildungs- und Erziehungsauftrag des Lehrers Ndétare und auch zu der Frage, inwieweit der Funktion des Lehrers *jom* zugeschrieben werden kann. Das ›gute Benehmen‹, also *tegin*, beinhaltet zudem laut Senghor die ›Bewahrung der Traditionen‹. Welcherart Traditionen Senghor hier im Blick hat, muss näher betrachtet werden, um den Bildungs- und Erziehungsauftrag des Lehrers Ndétare verstehen zu können. Der Frage nach der Tradition wird anhand der Texte von Senghor und Abdoulaye-Bara Diop nachgegangen, die beide die ursprünglichen Gesellschaftsstrukturen der senegalesischen Gesellschaft darstellen, aus denen diese ›Tradition‹ hervorgegangen ist.

Obwohl Senghor eher die ethnische Gruppe der Seereer thematisiert und Diop die der Wolof, wird davon ausgegangen, dass prinzipiell weniger Unterschiede zwischen diesen beiden Volksgruppen bestehen als innerhalb jeder einzelnen von ihnen: »En réalité les frontières humaines entre les Wolof et leurs voisins mandingues ou Sérères étaient bien lâches et il y avait plutôt interpénétration que séparation nette des peuples.«¹⁸⁴ Die Ähnlichkeiten, auf die Bezug genommen wird, betreffen die hierarchische Gesellschaftsstruktur der Stände. Zudem kommt in beiden Volksgruppen der aristokratischen Frau eine besondere gesellschaftliche Position zu, die auch mit Macht verbunden

181 Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 76.

182 Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14.

183 Ebd.

184 Sékéné Mody Cissoko, »Civilisation wolofo-sérère«, in: *Présence Africaine*, 2, 62, 1967, S. 121–145, S. 124.

ist.¹⁸⁵ Der Bereich der Religion bleibt in diesem Unterkapitel größtenteils ausgeblendet, obwohl es auch hier zwischen den beiden ethnischen Gruppen einerseits große Ähnlichkeiten gibt, denn beide Volksgruppen waren laut der Berichte aus dem 15. Jahrhundert in der vorislamischen und vorchristlichen Zeit Animisten. Aber es gibt auch hier innerhalb der Volksgruppen große Unterschiede.¹⁸⁶

Ziel der detailreichen Erläuterungen ist, ein tieferes Verständnis der Zusammenhänge von Bildung, *tegin* und der Funktion des Lehrers Ndétare zu ermöglichen. Dadurch wird manifester, warum der Lehrer einen sprechenden Namen trägt und im Roman ›den Anderen‹ darstellt, wie Njoya erklärt: »Ndétare, as Diome indicated to me, means ›l'autre‹ in Serere [sic]«.¹⁸⁷ Ndétare stammt ursprünglich nicht aus dem Dorf Niodior, sondern wurde von der Schulverwaltung dorthin versetzt (vgl. VA, 65).

Doch diese Tatsache scheint nicht der Hauptgrund zu sein für seinen Status als ›Anderer‹ bzw. Fremder, denn er vergleicht sich mit seiner Schülerin, der Ich-Erzählerin Salie, die, anders als er selbst, gebürtig aus Niodior ist: »Comme moi, tu resteras toujours une étrangère dans ce village, et tu ne pourras pas te battre chaque fois qu'on se moquera de ton nom. D'ailleurs, il est très beau, il signifie dignité ; alors sois digne et cesse de te battre« (VA, 78). Die Fremdheit liegt somit in einem anderen Faktor begründet als dem geografischen Ort der Geburt. Es scheint vielmehr die familiäre Abstammung zu sein, die anhand des Nachnamens nachvollziehbar ist und aufgrund derer

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 140.

¹⁸⁶ Vgl. Cissoko, »Civilisation wolofo-sérère«, in: *Présence Africaine*, 1967, S. 121–145: Die Unterschiede innerhalb der ethnischen Volksgruppen der Seereer und der Wolof sind beispielsweise, dass es laut Cissoko im 15. Jahrhundert mehrere Seereer-Gruppen gab; auf der einen Seite die »freien Seereer« im Süden (von Cap Vert bis zum Saloum-Fluss) (Cissoko, S. 130) und auf der anderen Seite die beiden Königreiche der Seerer des »Sine« (Cissoko, S. 131). Die »freien Seereer« kannten weder hierarchische Ordnung noch zentrale Machtorgane, wobei die Sine-Seereer strukturell wie die Wolof-Königreiche aufgebaut waren. In Bezug auf die Religion gibt es innerhalb der ethnischen Volksgruppe der Wolof den Unterschied zwischen Königreichen, die eine Teilung in islamische Oberschicht und animistische Unterschicht kannten (z.B. im Königreich Cayor (Cissoko, S. 143)) und gänzliche animistischen Königreichen (z.B. im Walo) (Cissoko, S. 126), die sich lange Zeit gegen die Islamisierung wehren konnten, jedoch nicht so erfolgreich waren wie die Seerer: »[...] des Séères qui sont demeurés jusqu'à nos jours le peuple le plus réfractaire à l'islam.« (Cissoko, S. 142). Aber auch der Islam der Wolof sei laut Cissoko eine Art von religiösem Synkretismus mit islamischer Domination und dies gelte bis heute [bzw. dem Jahr 1967, an dem der Artikel von Cissoko veröffentlicht wurde].

¹⁸⁷ Njoya, *In Search of El Dorado?*, 2008, S. 90.

dem Individuum ein definierter Platz in der Gesellschaft zugewiesen wird bzw. Personen als Fremde identifiziert werden.

Der Lehrer Ndétare könnte auf der Insel Niodior aufgrund eines noch formal lebendigen Mechanismus der sozialen Ordnung ausgegrenzt werden, nämlich dem der senegalesischen Ständeordnung¹⁸⁸, die sich laut Diop mit den Monarchien ab dem 14. Jahrhundert entwickelte und eine soziale Stratifizierung der fünf hierarchisch angeordneten Stände (*ordres*) beinhaltete:¹⁸⁹

1. *garmi* = la noblesse [der Adel; Könige und Königinnen]
2. *jaami-buur* = les esclaves de la couronne [Sklaven der Könige und Königinnen]
3. *jāmbur* = les notables [Personen von Rang]
4. *baadoolo* = les gens du peuple [einfache Bürger ohne Anrecht auf Machtpositionen]
5. *jaami-baadoolo* = les esclaves des gens du peuples [Sklaven der einfachen Bürger]¹⁹⁰

Das kulturelle Konzept *jom* ist ursprünglich in diesem System der fünf Stände angesiedelt und wird auch in einer Fußnote im Werk von Abdoulaye-Bara Diop genannt, der das Gesellschaftssystem der Wolof beschreibt. Die Fußnote in Diops Text zeigt, dass dieses Konzept der Seereer von den Wolof übernommen wurde; wie an anderer Stelle schon angemerkt. *Jom* wird in dem Zitat von Diop verneint und in adjektivierter Form verwendet, also *jombu* (unwürdig): »Eine schöne Frau ist keinem Bett (bzw. Mann) unwürdig«. Wie Diop hervorhebt, war die Hypergamie, bei der die Ehefrau aus einer niedrigeren sozialen Schicht als die des Ehemanns stammt, innerhalb der Stände durchaus üblich:

L'aphorisme wolof, qui nous a souvent été cité lors de nos enquêtes pour justifier l'hypergamie; »Jongama benn lal *jombu* ko (une belle femme n'est indigne daucun

188 »Les ordres n'existent plus, ni comme système ni comme substance [...] ils survivent dans des comportements formels. Les Wolof qui se déclarent issus de l'ordre royal conservent une attitude de fierté et préfèrent se marier dans les familles [...] d'origines sociale supérieure.« Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 209.

189 Vor diesem Ständesystem der Monarchien gab es das Kastensystem im Senegal, wobei laut Diop beide Systeme koexistieren. Vgl. ebd., S. 36: »Nous distinguons, dans la société wolof, deux systèmes superposés [...] celui des castes et celui des ordres. Le premier certainement plus ancien, antérieur à la formation de l'état.«

190 Die eingerückten Stände der Sklaven sollen an dieser Stelle verdeutlichen, dass Sklaven nicht zwangsläufig auf der untersten Hierarchieebene angesiedelt waren, sondern unter Umständen weit mehr Macht hatten als manche Personen von Rang. Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 115f.

homme – littéralement d'aucun lit), trouve une application limitée dans le système des castes, ce qui n'est pas le cas dans celui des ordres traditionnels (politiques). [Hervorhebung, um das Wort *jom* sichtbar zu machen]¹⁹¹

Der Lehrer Ndétare kann in diesem Ständesystem weder den *garmi* (dem Adel) noch den *jàmbur* (Personen von Rang) zugerechnet werden, da er von der Gesellschaft abgelehnt wird (siehe vorhergehendes Zitat). Er könnte am ehesten den *baadoolo* (einfachen Bürgern) zugeschrieben werden, was aber seiner zentralen Rolle in der Gesellschaft widerspricht, denn der Lehrer ist nicht nur eine der wichtigsten Bezugspersonen der Ich-Erzählerin Salie, sondern er tritt mit allen anderen Figuren in Beziehung. Die Großmutter von Salie behandelt ihn wie einen Sohn (vgl. VA, 76), den Eltern des *Homme de Barbès* liest er dessen Briefe aus Frankreich vor (vgl. VA, 30), er ist die Vertrauensperson von Moussa, der ihm alle Details seines Frankreichaufenthalts erzählt (vgl. VA, 95), er ist als einziger Dorflehrer in Kontakt zu allen Kindern und darüber hinaus ist er der Fußballtrainer der Jugendlichen (vgl. VA, 62).

Der Lehrer Ndétare hat ein umfangreiches Wissen der Literatur, Geschichte und Philosophie, d.h. der europäisch geprägten Schulfächer des französischen Schulsystems. Aber er kennt sich auch mit den Lebensgewohnheiten und Traditionen des Senegals aus, erkennt den Wunsch der Jugendlichen *jom* zu erobern und warnt sie vor den Geschichten des *Homme de Barbès*: »Méfiez-vous, petits, [...] n'écoutez pas les sornettes que vous raconte cet hurluberlu. La France, ce n'est pas le paradis« (VA, 114). Die besondere Stellung dieser Figur innerhalb der Gesellschaft wird auch dadurch sichtbar, dass der Lehrer Ndétare immer in direkter Rede zu Wort kommt, unabhängig davon, auf welcher ErzählEbene er auftritt. Er hat uneingeschränktes Rederecht, das er auf moralisierende und aufklärerische Weise einsetzt: »Essayez de ne pas reproduire les erreurs de vos pères et vous verrez que, même sans aller à l'étranger, vous aurez plus de chances qu'eux de vous en sortir ici« (VA, 179).

Und dennoch, trotz dieser zentralen Funktion des Lehrers für die Dorfgemeinschaft, ist es ihm nicht erlaubt, seine einzige Liebe, die schöne Sankèle¹⁹², zu heiraten, denn er hat nicht den geeigneten Stammbaum: »Mais il avait fini par comprendre qu'ici l'arbre à palabres est un parlement, et l'arbre généalogique, une carte d'identité« (VA, 76). Die bestehenden Gesellschaftsstrukturen sind durch traditionelle Vorgaben so fest verankert, »[c]ette société insulaire,

191 Ebd., S. 27.

192 »C'était sa seule histoire d'amour à Niodior, une de ces histoires qui, de temps en temps, vous rendent les yeux rouges [...] depuis, il était resté célibataire et ses draps se froissaient autant que ceux d'un abbé.« Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, 2003, S. 79.

même lorsqu'elle se laisse approcher, reste une structure monolithique impénétrable qui ne digère jamais les corps étrangers» (VA, 77), dass sogar die radikale Lösung, durch eine außereheliche Schwangerschaft das Dorfmädchen Sankèle ihrer Familie zu entreißen (vgl. VA, 130), nur scheitern kann.

Mit Bezugnahme auf die senegalesischen Gesellschaftsstrukturen der Ständeordnung – mit ihren Mechanismen der Ausgrenzung und Ächtung – wird die Kritik hörbar, die die Erzählstimme an der im Roman dargestellten Gesellschaft übt.¹⁹³ Der Lehrer ist eine Schlüsselfigur für alle anderen Romanfiguren und gibt sein umfangreiches Wissen, das Descartes, Montesquieu, Victor Hugo, Molière, Balzac, Marx, Dostojewski, Hemingway, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Mariama Bâ (vgl. VA, 65) und andere umfasst, an die Schülerschaft weiter. Die Position des Lehrers am Rand der Gesellschaft erscheint daher nicht gerechtfertigt, denn er erfüllt besser als die meisten Romanfiguren die Anforderungen an die Tugend *tegin* im Sinne von ›kultiviertem‹ Benehmen und ›gewählter Sprechweise (zumindest in französischer Sprache). Der Lehrer Ndétare müsste eigentlich den *garmi* zugerechnet werden, was auch dem Stellenwert entspräche, den die Ich-Erzählerin ihm dankbar zuweist: »Je lui dois l'école. Je lui dois l'instruction« (VA, 66) und »[...] il m'a tout donné : la lettre, le chiffre, la clé du monde. [...] je lui dois tous mes petits pas de french cancan vers la lumière« (VA, 66).

Die Kritik an den althergebrachten gesellschaftlichen Strukturen, die dem Lehrer den sozialen Rang eines *garmi* versagen, wird durch die Darstellung einiger echter *garmi* deutlich, die jedoch nicht die Tugenden von *tegin* bzw. *jom* verkörpern, sondern für die Zukunft der Insel Niodior schädlich sind. Sie stacheln die Jugend zur Emigration an, so beispielsweise der *Homme de Barbès* und der alte Fischer, auf den später noch näher eingegangen wird. Die Konsequenz aus der Abwanderung der Jugend ist ein demografischer Wandel, durch den auf der Insel eine Überzahl an ehemaligen Bauern und Fischern verbleibt, die zu alt für die Arbeit geworden sind. Waren sie einst die ehrenhaften Ernährer der Gesellschaft, so erhoffen sie sich heute die finanzielle

193 Die Bezugnahme auf zwei traditionelle senegalesische Sozialordnungssysteme (Kastensystem und Ständeordnung) blendet aus, dass neben diesen beiden Systemen auch die verschiedenen religiösen Systeme (Islam, Christentum, Animismus) und die von den ehemaligen Kolonisatoren eingeführte Gesellschaftsordnung koexistieren. In jedem dieser Systeme verschiebt sich die Bedeutung von *jom* und kann auf jeweils andere Weise erobert werden bzw. bleibt für Einzelne unverfügbar. Eine eingehende Untersuchung dieser hier ausgeblendeten Systeme und den Bezug zu *jom* erscheint durchaus lohnenswert für weiterführende Studien.

Unterstützung durch die in Niodior verbliebenen Emigranten-Ehefrauen, die ihrerseits (teilweise vergeblich) auf Überweisungen aus dem Ausland warten:

L'île regorge de vieillards qui ne peuvent plus ni aller à la pêche ni cultiver leurs champs – autrefois nourriciers, aujourd'hui abandonnés à la forêt – et de femmes d'émigrés encerclées par une marmaille qui consomme à crédit sur la foi d'un hypothétique mandat. (VA, 35f.)

Die traditionelle Gesellschaftsordnung, die politisch nicht mehr aktiv, aber dennoch wirksam ist, wird durch den Text von Fatou Diome in mehrfacher Hinsicht infrage gestellt. Was einst von Senghor als eine Facette von *jom* beschrieben wurde, wirft die Frage auf, ob allein die Form des ›kultivierten‹ Benehmens und der ›gewählten‹ Sprechweise für *tegin* ausreicht, oder ob dem Inhalt eine besondere Bedeutung zukommen sollte. Die kritische Darstellung von Fatou Diome macht in der hier eingenommenen Perspektive der *ethnocrítica* deutlich, dass es unabdingbar ist, diese ›Traditionen‹ zu durchleuchten. Es geht nicht mehr nur um die ›Bewahrung der Traditionen‹, wie das Senghor für ein gelungenes *tegin* beschreibt, sondern darum, diese Traditionen zu kennen, zu benennen, zu hinterfragen und anzupassen an die aktuellen Lebensbedingungen. Die Bildung, die gleichermaßen in diesen Anpassungsprozess eingebunden ist, bietet den Menschen das nötige Instrumentarium, um die schädlichen Fallen der Tradition aufzudecken, die Diskussion zu ermöglichen und Neuanpassungen vorzunehmen. *Tegin* als Facette von *jom* beinhaltet auch die Kunst der Worte, denn es geht darum, sich ›gewählt‹ und ›informiert‹ auszudrücken.

In Fatou Diomes Roman wird diese Sprechkunst bzw. *tegin* auf neue Weise durch den Lehrer Ndétare bzw. die Bildung weitergeführt. Und letztendlich transportiert der literarische Text selbst dieses modernisierte *tegin*; er informiert, kritisiert und lädt die Leserschaft zur Auseinandersetzung mit relevanten Gesellschaftsthemen ein, wobei die Art und Weise, in der die Kritik literarisch dargestellt ist, im Sinne von *jom* und *tegin* immer darauf bedacht ist, keine der Figuren für ihre Handlungen bloßzustellen. Dies hätte beispielsweise beim Lehrer Ndétare geschehen können, der eine gravierende Schwachstelle aufweist, die seinen Anspruch auf *jom* infrage stellt. Seine einzige Liebe Sankèle muss aus dem Dorf Niodior und damit aus der Gesellschaft insgesamt flüchten, nachdem ihr uneheliches Kind, das sie mit – ihrem selbst gewählten Geliebten – Ndétare gezeugt hat, von ihrem Vater umgebracht wurde. Ndétare verhilft ihr zur Flucht und lässt sie alleine an Bord eines Fischerboots über den Atlantik in eine ungewisse Zukunft fahren. Warum begleitet er seine einzige Liebe nicht? Der Roman gibt auf diese Frage keine Antwort und es ließe sich hier nur spekulieren.

Sankèle verschwindet über den Atlantik aus der Geschichte des Romans und taucht nicht wieder auf. Der Atlantik verschluckt nicht nur Sankèle, sondern ihm kommt im gesamten Roman eine besondere Rolle zu, was schon durch den französischen Titel deutlich wird: *Le ventre de l'Atlantique*. Er ist nicht nur der Raum, über den der Lehrer seine einzige Liebe verliert und nicht nur das Grab seines einzigen Sohnes, sondern er hat für die räumliche Gesamtkonstellation des Romans eine ausschlaggebende Funktion. Wie ich im nächsten Unterkapitel zeigen werde, ist der Atlantik zugleich Nahrungsquelle und Fluchtraum; er bietet vielfältige Möglichkeiten, *jom* zu erobern.

2.2.7 *Jom*, der Atlantik und der Selbstmord

Der Lehrer Ndétare ist Teil der gesellschaftlichen Peripherie der Insel Niodior, die sich in räumlicher Perspektive auch als Grenze zum Atlantik definieren lässt. Die Peripherie als Grenzbereich und die Grenze selbst verweisen sowohl im literaturwissenschaftlichen als auch ethnologischen Kontext auf eine Vielzahl von theoretischen Überlegungen. Im vorliegenden Unterkapitel wird nur eine Theorie näher betrachtet, nämlich die von Lotmann zur Semiosphäre. Diese raumtheoretische Überlegung wird in Bezug gebracht zu den im Roman *Le ventre de l'Atlantique* dargestellten geografischen Räumen der Insel Niodior, dem Atlantik und Europa. Mit dieser Vorgehensweise kann sichtbar gemacht werden, woher die Macht des kulturellen Konzepts *jom* stammt und warum sogar der Selbstmord sich als eine Form der Eroberung von *jom* verstehen will.

Senghor erläutert in seinem Text von 1964, dass die Pflichten, die ein Individuum dem Nächsten gegenüber hat, untergeordnet seien unter die, die das Individuum sich selbst gegenüber habe:¹⁹⁴

Mais la personne peut être offensée et, parfois, le Destin nous empêche toute riposte efficace. Nous n'avons alors qu'une solution : abandonner notre souffle vital pour sauver notre vie personnelle, notre âme. *Le suicide est l'exigence dernière de la susceptibilité, fille de l'Honneur.* [...] L'islamisme réprouve le geste et interdit aux suicidés l'entrée des cimetières. Rien n'y fait. Cela prouve, une fois de plus, qu'antérieur à l'islamisation et plus profonde qu'elle, est le *dyom* négro-africain. [Hervorhebung wie im Original]¹⁹⁵

194 Vgl. Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 77.

195 Ebd., S. 77f.

Auch im Text aus dem Jahr 1988 beschreibt Senghor, dass die Pflicht des Einzelnen darin bestünde, die Integrität des individuellen *jom* zu erhalten und setzt den Selbstmord hier ebenfalls an erster Stelle, ohne ihn einer der Facetten von *jom* zuzuschreiben:

Le *jom* est si important pour l'intégrité morale de la personne que, lorsque celui-ci est atteint, si peu que ce soit, il n'est qu'un moyen de le recouvrer : le suicide. Ainsi sacrifice-t-on volontiers sa vie physique, animale, pour sauver, avec son âme, sa dignité d'homme.¹⁹⁶

Das Thema Selbstmord wird im Roman von Fatou Diome explizit behandelt durch die tragische Geschichte der Romanfigur Moussa, dessen Migrationszyklus nicht erfolgreich vollendet wurde wie der des *Homme de Barbès*, sondern der daran scheitert, dass er nach seinem Versuch Fußballprofi in Europa zu werden, ruhmlos und ohne den erwarteten Reichtum nur sein nacktes Leben zurück auf die Insel Niodior bringt (VA, 109). Eine Zeitlang lebt Moussa als Ausgestoßener an der Seite des Lehrers Ndétare (VA, 110), bis er einen letzten Versuch unternimmt, *jom* zu erobern und Selbstmord im Atlantik verübt.

In der Sekundärliteratur wird der Selbstmord, den die Autorin der Romanfigur Moussa auferlegt, ausschließlich als die Verzweiflungstat einer Einzelperson bewertet, obwohl eine Textstelle darauf hinweist, dass der Freitod immer auch Teil der Eroberung von *jom* zu sein scheint: »Pour l'encourager ou mieux le pousser au suicide, la voix fatiguée mais ineffaçable de son père lui revenait en écho : *N'oublie jamais, chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !*« (VA, 30) Bationo interpretiert den Suizid Moussas als ein weiteres Scheitern des jungen Mannes, denn weder die »schönen Lebenspläne der Eltern« würden vom ausgewanderten Moussa erfüllt noch die Fußballkarriere in Frankreich gelingen; womit generell die Zukunft des Fußballs in Afrika in Frage gestellt würde.¹⁹⁷ Ruzza interpretiert Moussas Selbstmord als tragisches Nachwort einer Geschichte voller Illusionen, Enttäuschungen und Schuldzu-schreibungen, die sich immer wieder in den Leben der jungen Auswanderer wiederholten, dieser »enfants de la misère qui viennent se briser les ailes contre la vitrine européenne«.¹⁹⁸

196 Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 13.

197 Jean-Claude Bationo, »Zur Darstellung des Fußballs in der schwarzafrikanischen Literatur«, in: Robert Dion et al., *Interkulturelle Kommunikation in der frankophonen Welt. Literatur, Medien, Kulturtransfer. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Jürgen Lüsebrink*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2012, S. 171–187, S. 182.

198 Sara Ruzza, *Une Odysée moderne : L'expérience de la migration à travers l'œuvre de Fatou Diome*, Dissertation Universität Padova, 2019, S. 93: thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/22601 (09.02.2021).

Mithilfe der Methode der *ethnocritique* und der möglichst emischen Blickrichtung wird aber deutlich, dass der Selbstmord für die Romanfigur Moussa mehr repräsentiert als die Konsequenz seiner persönlichen übergroßen Verzweiflung. Sein Suizid hat nicht nur für ihn als Individuum, sondern auch für ein Kollektiv die Funktion der (Rück-)Eroberung von *jom*. Dass die literarische Darstellung in Bezug zu realgesellschaftlichen Begebenheiten steht, kann an dieser Stelle durch eine Umfrage von Germaine Le Goff¹⁹⁹ belegt werden, die sie 1938 auf der Insel Gorée (Senegal) durchgeführt hat zu den vielzähligen Selbstmorden in Französisch-Westafrika (frz. *A.O.F.-Afrique occidentale française*), der damaligen Föderation der westafrikanischen Kolonien. Sie beschreibt – in einer heutzutage nicht mehr akzeptierbaren paternalistischen Art und Weise –, dass die 76 Selbstmorde, die zwischen 1930 und 1935 in der Region der AOF (Senegal, Sudan, Dahome, Guinea, Niger, Elfenbeinküste, Obervolta) verübt wurden, und von denen die Schülerinnen auf Gorée zu berichten wussten, vor allem Männer betraf, 57 an der Zahl.²⁰⁰ Einer der Hauptgründe für die Suizide sei laut Studie die Armut, die jedoch für keine der Frauen Anlass war, sich das Leben zu nehmen, wie Le Goff verwundert feststellt:

Sans doute l'homme, vraiment chef de famille en Afrique, se sent-il seul responsable du dénuement des siens et en est-il honteux, car la pauvreté est considérée par tous

199 Germaine Le Goff lehrte seit ihrem 20. Lebensjahr in mehreren westafrikanischen Ländern und wurde 1938 von der Kolonialregierung beauftragt, die erste Ausbildungsstätte für Lehrerinnen zu eröffnen, die auch Afrikanerinnen aufnahm (»École normale d'institutrices ouverte aux Africaines«). Sie war überzeugte Kämpferin für die Rechte der afrikanischen Frauen auf Bildung, wobei ihre Überzeugungen dem damaligen französischen »Civilisationsauftrag« nicht widersprachen, sondern ihn nur auf die Frauen ausdehnte. (Vgl. »François-Xavier Freland, *L'Africaine blanche, 1891–1986*, Germaine Le Goff, Paris: Autrement, 2004«, in: senegaldates.senegaldates.com/personnages/germaine-le-goff [02.11.2022].) Die in der vorliegenden Studie untersuchte Autorin Mariama Bâ war wie Annette Mbaye d'Erneville Schülerin von Germaine Le Goff und erinnert sich in ihrem Roman *Une si longue lettre* an ihre Lehrerin: »Nous sortir de l'enlisement des traditions, superstitions et mœurs ; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre ; éllever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts ; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle ; voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice.« (Vgl. Pascale Barthélémy, »La formation des institutrices africaines en A.O.F.: pour une lecture historique du roman de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*«, in: *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 6, 1997, Abschn. 10: journals.openedition.org/clio/381?lang=en [17.07.2023]); Zitat von Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1979, S. 27.

200 Germaine Le Goff, »Les Noirs se suicident-ils en A. O. F. ?«, in: *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française*, 1938, S. 131: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736209m (06.06.2024).

comme une tare; c'est donc pour échapper à l'humiliation d'être pauvre que l'on se suicide et non pas parce qu'on souffre d'être privé de nourriture et de vêtements [...] à la perte de l'honneur, les Noirs sont plus sensibles qu'aux privations.²⁰¹

Le Goff beklagt den ihrer Meinung nach ›übertriebenen Stolz‹ und vermisst bei den begangenen Freitoden Beweggründe wie den ›Schrei der Liebe‹ oder den Beweis ›wahrer Zuneigung‹: »Tous se suicident pour échapper à une humiliation, à ce qu'ils appellent le déshonneur comme cet instituteur du Dahomey, qui instituteur jusqu'au bout, calligraphie à la minute suprême: ›je préfère la mort à la honte‹«.²⁰²

Auszüge aus dem von Le Goff vorgelegten Bericht über die in Französisch-Westafrika begangenen Selbstmorde werden auch von Senghor für seine Darstellung von *jom* verwendet, wobei er hervorhebt, dass die Europäer diese spezifischen Gründe für den Suizid nicht verstehen könnten:

Le suicide est l'exigence dernière de la Susceptibilité et de l'honneur (le *dyom u Sérère*). Les causes prochaines du suicide peuvent d'ailleurs paraître mesquines à l'Européen, qui use d'une tout autre échelle de valeurs : »[...] Une femme entre au lazaret de Thiès avec ses enfants. Les agents de l'Hygiène l'obligent à se dévêter entièrement ; elle en éprouve une telle honte (surtout de s'être montrée nue à ses enfants) qu'elle court se jeter dans un puits«.²⁰³

Senghor führt in seinem Text auch den Umstand auf, dass die Religionen Selbstmord nicht tolerieren, wie schon an anderer Stelle der vorliegenden Studie zitiert, und interpretiert dies als Beweis dafür, dass das Konzept *jom* älter sei als die muslimische und christliche Religion im Senegal. Le Goff berichtet in ihrer Untersuchung ebenfalls über den Umgang der Religionen mit dem Selbstmord. Demnach verurteilten Muslime den Selbstmord aufs Schärfste und die Leichen der auf diese Weise gestorbenen Personen konnten nicht auf Friedhöfen begraben werden, sondern wurden oft in der Savanne den Aasgeiern und Hyänen überlassen.²⁰⁴ Und dennoch trafen Selbstmorde durchaus auf Anerkennung, so Le Goff, falls der Freitod als gerechtfertigt galt:

Ils s'apitoient s'ils jugent que le suicidé avait des raisons valables d'abandonner le royaume des hommes pour celui des Ombres et de façon générale ils jugent ces

201 Ebd., S. 132.

202 Vgl. ebd., S. 137.

203 Vgl. Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 76, und Le Goff, »Les Noirs se suicident-ils en A. O. F. ?«, in: *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française*, 1938, S. 133.

204 Vgl. Le Goff, »Les Noirs se suicident-ils en A. O. F. ?«, in: *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française*, 1938, S. 138.

raisons valables lorsqu'il s'agit vraiment d'honneur... même, et voilà où nous ne les suivons plus, s'ils ont été spoliés par le suicidé.²⁰⁵

Moussas Selbstmord kann demnach als eine Handlung im Sinne der Eroberung von *jom* gelten. Doch die literarische Darstellung lässt den Atlantik als eine handelnde Instanz erscheinen, die eine klar ablehnende Haltung zu dieser Art der (Rück-)Eroberung von *jom* einnimmt und den toten Körper zurück an Land katapultiert, da er unverdaulich sei, wie die Erzählstimme interpretiert: »Non loin du village, juste à l'endroit où l'île trempe sa langue dans la mer, les pêcheurs avaient pris dans leurs filets le corps inerte de Moussa. Méme l'Atlantique ne peut digérer tout ce que la terre vomit« (VA, 113f.). Die Worte des Predigers lassen hingegen vermuten, dass die Dorfgemeinschaft den Selbstmord Moussas zur Eroberung von *jom* anerkennt: »À la mosquée, on avait fini de prier. Le prêcheur ponctua son prône par ces mots : Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !« (VA, 114).

Der geografische Ort ›Atlantik‹ steht somit in Opposition zum geografischen Ort ›Insel‹. Kann die Peripherie der Insel, an die der Atlantik angrenzt, im Sinne von Lotman identifiziert werden als ein Grenzbereich der Semiosphäre, der eine Übersetzungsfunktion²⁰⁶ innehat? Aus der Lotman'schen Perspektive gibt es eine zentrale und eine periphere Sphäre der Kultur, wobei »die kodifizierende und sanktionsierende Macht im Zentrum«²⁰⁷ der Insel beim hierarchisch obersten Stand der *garmi* angesiedelt wäre. In der »Peripherie, essentiell ein Ort der geringeren Macht bzw. der Machtlosigkeit«²⁰⁸, wäre der hierarchisch unterste Stand der *jaami-baadoolo* angesiedelt. Der Lehrer als Ausgeschlossener der Gesellschaft müsste ebenfalls der Peripherie zugerechnet werden. Lotman beschreibt, dass es die Kommunikationsprozesse und Dialoge zwischen Zentrum und Peripherie sind, die dafür sorgen, dass die Semiosphäre flexibel bleibt, wobei zwar die kulturellen Rahmenbedingungen sich ändern können, die Kultur als solche jedoch nicht zerstört wird.²⁰⁹

205 Vgl. ebd.

206 »Der Begriff der Grenze ist ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinander grenzenden Semiosphären. Die Grenze ist immer zwei- oder mehrsprachig. Sie ist ein Übersetzungsmechanismus.« Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens: eine semiotische Theorie der Kultur*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 182.

207 Cornelia Ruhe, »Semiosphäre und Sujet«, in: Jörg Dünne et al. (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, S. 170–177, S. 171.

208 Ebd.

209 Ebd., S. 172.

Genau diese Flexibilität scheint es aber in der von Fatou Diome literarisch dargestellten Gesellschaft nicht zu geben. Der Text ist im Lotman'schen Sinn als sujetlos zu definieren, denn die Überschreitung der Grenze zwischen Insel und Atlantik führt nicht zu einer »Störung der althergebrachten Ordnung«²¹⁰ und einem Dialog zwischen der Semiosphäre mit ihrer Außenwelt. Beispielsweise überschreitet Sankèle diese Grenze, doch sie verschwindet damit nicht nur von der Insel, sondern auch aus der Diegese des Romans. Ihr neugeborenes Baby wird – wie viele andere – im Atlantik ertränkt und lebt in der mythischen Delfin-Familie weiter. Doch auch hier ist keine Störung der Semiosphäre festzustellen, denn die Gesellschaft der Insel hat von der Geburt und dem Tod nichts erfahren und somit war das Baby für die Inselbewohner inexistent.

In Bezug zum Narrationskonzept *jom* entspricht der literarische Text von Diome einem Text, der den für Lotman typischen sujetlosen und damit mythologischen Charakter hat. Zyklisch werden traditionelle Konventionen immer wieder in anderen Worten wiederholt, das Zentrum der Kultur ist statisch und verschließt sich Neuem.²¹¹ Der Lehrer Ndétare wird in dieser ›Selbstbeschreibung‹ der Semiosphäre durch den Stand der *garmi*, d.h. vom Zentrum ausgeschlossen und verkörpert die Übersetzungsfunktion der Peripherie. Doch er versucht vergeblich, den Dialog des Zentrums der Semiosphäre mit der Außenwelt zu beleben: »Madické et ses camarades écoutaient l'instituteur marteler inlassablement les mêmes mots, sans vraiment s'« (VA, 114). Die Stimmen von Angehörigen des Standes der *garmi*, wie der *Homme de Barbes* und der alte Fischer, werden von der Jugend wahrgenommen. Doch diese treiben sie im Namen der Eroberung von *jom* dazu an, nach Europa auszuwandern.

Der alte Fischer ist der Vater von Sankèle. Der Atlantik hat für diese Romanfigur eine multiple Funktion – und metonymisch für die gesamte Inselgesellschaft von Fischern –, denn im Atlantik findet er seine Nahrung und je erfolgreicher er bei dieser Arbeit ist, desto mehr Reichtum und *jom* erobert er. Ein Beispiel dafür ist El-Hadji Wagane Yaltigué, der zwar nicht mehr auf der Insel Niodior lebt, aber als Arbeitgeber mit vielen motorisierten

210 »Die Aufzeichnung von einmaligen und zufälligen Ereignissen, Verbrechen, Katastrophen – alles dessen, was als Störung der althergebrachten Ordnung gedacht wurde – bildet den historischen Kern des sujetorientierten Erzählens.« Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, 2010, S. 206.

211 Vgl. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz, »Nachwort. Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung«, in: Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens: eine semiotische Theorie der Kultur*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 381–416, S. 398.

2.2 Fatou Diome und ihr Roman *Le ventre de l'Atlantique* (2003)

Fischerbooten quasi als Person von Stand (frz. *notable*) gilt (vgl. VA, 120). Moussa hatte bei ihm gearbeitet, wie viele andere, von denen einige bei der Arbeit auf dem Meer ihr Leben verloren (vgl. VA, 121):

Plusieurs fois déjà, ses équipes de pêche avaient perdu l'un des leurs, sans qu'il ne se crût obligé de participer aux obsèques. On peut dire que la mort de certains de ses employés l'avait moins affecté que la perte d'un filet. Après tout, des hommes pauvres, prêts à fouiller le ventre de l'océan Atlantique pour trouver leur pitance, il y en aurait jusqu'à la fin des temps, et ils s'en présentaient en masse, tous les jours, au port de pêche. (VA, 121)

Der Tod spielt hinsichtlich des Atlantiks immer eine Rolle, ob dieser nun die Funktion als Ernährer einnimmt oder als gefräßiges Ungeheuer, an dessen Zahnfleisch die Inselbewohner wie Essensreste kleben: »Accrochés à la gencive de l'Atlantique, tels des résidus de repas, ils attendent, résignés, que la prochaine vague les emporte ou leur laisse la vie sauve«. (VA, 12f.)

Die Grenze ähnelt somit einem schmalen Grat und ist kein Grenzbereich, in dem sich verhandeln lässt, was von außen ins Zentrum der Semiosphäre durchdringen kann. Und wer von der Insel die Grenze zum Atlantik überschreitet, den erwartet der Tod. Der alte Fischer, der sein Fischerboot von Wagane Yaltigué erhalten hat (vgl. VA, 124), verliert an der Grenze zum Atlantik nicht nur seine einzige Tochter Sankèle, die ihr *jom* selbstbestimmt erobern wollte, und seinen Enkelsohn, den er eigenhändig im Meer ertränkt hat, um sein eigenes *jom* zu retten.

Darüber hinaus verliert der alte Fischer seinen unehelich gezeugten Sohn, den er nie als solchen anerkannt hatte und der über die Grenze und den Atlantik in Europa sein Glück macht: »Les reporters, fascinés par son jeu et son allure de play-boy, vociféraient son nom durant les matchs. Riche et célèbre, il était considéré au pays comme un héros. L'enfant de la honte était maintenant réçu chez le chef de l'État.« (AV, 57) Der Sohn kehrt nie mehr nach Niodior zurück und da die Autorin dieser Figur keinen Namen gibt, erhält diese Geschichte die Allgemeingültigkeit eines möglichen Lebenswegs junger senegalesischer Fußballspieler. Sie übertreten die Grenze der Insel und verschwinden aus der Wahrnehmungswelt von Niodior. Frankreich wird zum mythischen Eldorado:

Mais pour tous ici, la France, l'Eldorado, représentait aussi la plus lointaine destination de toutes les escapades et figurait une sorte de lieu mythique de la perdition, le refuge des *Pitia-môme-Bopame* [picc a moom boppam, (der Vogel, der sich selbst gehört)], les oiseaux libres, envolés de toutes les parts. (VA, 136)

Auch die Ich-Erzählerin gehört zu den intradiegetischen Figuren des Romans, die die Grenze zum Atlantik überquert haben und in die mythische Welt

eingetreten sind. Salie definiert diese Grenzüberschreitung als ›geografischen Selbstmord‹, den Ruzza so interpretiert, dass die Ich-Erzählerin nun weder zur einen noch zur anderen Seite des Mittelmeeres gehöre und ein hybrides Wesen würde.²¹² Die Methode der *ethnocritique* und die möglichst emische Perspektive machen jedoch deutlich, dass die Ich-Erzählerin einen tatsächlichen Selbstmord beschreibt, der darin besteht, dass sie durch die Überschreitung der Grenze zwischen der Insel Niodior und dem Atlantik für die dortige Gesellschaft nicht mehr existiert. Ob sie durch diesen Selbstmord *jom* (rück-)erobern kann, ist jedoch fraglich.

Der Vorname der Ich-Erzählerin, Salie, ähnelt zwar einem senegalesischen Vornamen, nämlich der Abkürzung von Salimata, Sali, doch wird dieser ohne finales ›e‹ geschrieben. Durch diese Endung wird der Name Salie zur Nominalisierung des gebeugten Verbs *salir* (verschmutzen) in seiner weiblichen Partizipialform. Als sprechender Name macht er wiederum deutlich, warum das unehelich geborene Mädchen Salie die Grenze zum Atlantik überschreiten muss, denn sie ist einzig aufgrund ihrer Herkunft schon verschmutzt bzw. ausgenommen von der gesellschaftlichen Zuschreibung von *jom*:

L'exil, c'est mon suicide géographique. L'ailleurs m'attire car, vierge de mon histoire, il ne me juge pas sur la base des erreurs du destin, mais en fonction de ce que j'ai choisi d'être; il est pour moi gage de liberté, d'auto-détermination. Partir, c'est avoir tous les courages pour aller accoucher de soi-même, naître de soi étant la plus légitime des naissances. Tant pis pour les séparations dououreuses et les kilomètres de blues, l'écriture m'offre un sourire maternel complice, car, libre, j'écris pour dire et faire tout ce que ma mère n'a pas osé dire et faire. (VA, 226)

Ein zentraler Kritikpunkt von Fatou Diome in *Le ventre de l'Atlantique* betrifft somit das kulturelle Konzept *jom*, das seit einem frühzeitlichen Sozialordnungssystem existiert und extrem persistent und widerstandsfähig ist. Es wurde trotz aller gesellschaftlicher Transformationen – den internen (wie die Etablierung von Königreichen ab dem 14. Jahrhundert) und den von außen aufgezwungenen (wie die Kolonialzeit und die Jahrhunderte des Sklavenhandels) – unverändert reproduziert. Was jahrhundertelang als Zeichen von Resistenz und Subversivität gegolten haben mag, ist, so kann die Kritik von Fatou Diome interpretiert werden, seit der Unabhängigkeit Senegals und mit der Globalisierung nicht mehr in dieser Form haltbar.

Fatou Diome macht in der hier vorgestellten Perspektive auf den Roman *Le Ventre de l'Atlantique* deutlich, dass die für die senegalesische Identität wert-

212 Ruzza, *Une Odysée moderne*, 2019, S. 88.

2.3 Ken Bugul und ihr Roman *Le baobab fou* (1982)

vollen traditionellen Konzepte hinterfragt, diskutiert und erneuert werden müssen, um die senghorschen Prämissen des *enracinement* (Verwurzelung in den eigenen Traditionen) und der *ouverture* (Öffnung nach außen) erfolgreich umzusetzen. Ansonsten droht durch die Abwanderung der Jugend der kulturelle Tod durch das gefräßige Monster Atlantik, in dessen Bauch die senegalesische kulturelle Zukunft verschwinden wird wie eine Alge: »Partir, vivre libre et mourir, comme une algue de l'Atlantique« (VA, 255).

2.3 Ken Bugul und ihr Roman *Le baobab fou* (1982)

Mariétou Mbaye Biléoma²¹³ (geb. 1947), bekannt geworden unter ihrem Pseudonym Ken Bugul, gehört der ersten Generation senegalesischer Schriftstellerinnen an, zusammen mit Mariama Bâ (geb. 1929), Aminata Sow Fall (geb. 1941) und Nafissatou Niang Diallo (geb. 1941), die Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre die Bühne der französischsprachigen Literaturszene betreten. Im *Dictionnaire des écrivains francophones classiques* werden Maria-ma Bâ und Aminata Sow Fall neben Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon Damas, Birago Diop, Frantz Fanon und Tahar Ben Jelloun u.a. aufgeführt.²¹⁴ Ken Bugul wird in diesem Lexikon nicht genannt, obwohl sie als eine der wichtigsten literarischen Stimmen Afrikas gilt, sie im Jahr 1999 mit dem *Grand Prix littéraire de l'Afrique noire* für ihren Roman *Riwan ou le chemin de sable* ausgezeichnet²¹⁵ und ihr im Jahr 2012 der Titel *Officier dans l'Ordre français des Arts et des Lettres* verliehen wurde.²¹⁶

Mariétou Mbaye Biléoma kam in einem kleinen Dorf in der senegalesischen Region Ndoucoumane als letztes Kind einer polygamen Familie zur

213 Mariétou Mbaye ist ihr Mädchenname, Mbaye der Familienname ihres Vaters. Vgl. Ada Uzoamaka Azodo, *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*, Trenton: Africa World Press, 2009, S. 9. Biléoma ist der Nachname ihres letzten Ehemanns, einem Arzt aus Benin. Vgl. Augustine H. Asaah, »Primacy, polemic, and paradox in Ken Bugul's *The abandoned baobab*«, in: *Legon Journal of the Humanities*, 31.1, 2020, S. 36–62, S. 36.

214 Vgl. Christiane Chaulet-Achour, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris: Honoré Champion Éditeur, 2010.

215 Vgl. Azodo, *Emerging Perspectives on Ken Bugul*, 2009, S. 4f.

216 Vgl. *République Française, Vie publique*, Artikel: »Déclaration de M. Laurent Fabius, ministre des affaires étrangères, en hommage à trois intellectuels sénégalais, à Dakar le 27 juillet 2012«, S. 6f.: www.vie-publique.fr/discours/185636-declaration-de-m-laurent-fabius-ministre-des-affaires-etrangeres-en-h (20.01.2023).

Welt. Ihre Mutter war die vierte Ehefrau ihres Vaters, der ein Marabout²¹⁷ und bei Mariétous Geburt schon 85 Jahre alt war. Als Mariétou fünf Jahre alt ist, verlässt die Mutter die Familie, was das kleine Mädchen nachhaltig traumatisiert, denn die schmerzhafte Szene des Abschieds taucht im autobiografischen Werk von Ken Bugul immer wieder auf. Mariétou besucht als einzige Tochter der Großfamilie die kolonial verwaltete französische Schule und Universität, wird für ihre hervorragenden Leistungen ausgezeichnet und erhält ein Stipendium, um ihr Studium in Belgien fortzuführen.

Im Jahr 1973 kehrt Ken Bugul ohne Studienabschluss von Belgien zurück nach Dakar, da sie in Europa über die Künstlerszene in Drogensucht und Prostitution abgerutscht ist. Doch sie emigriert kurze Zeit später ein weiteres Mal nach Europa, um eine Ausbildung in Paris zu machen, die sie erfolgreich abschließt. Aus Paris kehrt sie, nach einer gescheiterten und vor allem gewalttätigen Beziehung zu einem verheirateten Franzosen, nach Dakar zurück, wo sie über zwei Jahre lang als Obdachlose lebt.²¹⁸ Danach kehrt Mariétou Mbaye in ihr Heimatdorf zurück, wo sie die 28. Ehefrau eines über 80-jährigen Marabouts wird. Nach seinem Tod heiratet sie einen Beniner Gynäkologen, von dem sie den Nachnamen Biléoma annimmt.²¹⁹

Ken Buguls Erstlingsroman *Le Baobab fou* (1982)²²⁰ ist der erste einer Trilogie, die die beiden weiteren Werke *Cendres et Braises* (1994)²²¹ und *Riwan ou le Chemin de Sable* (1999)²²² umfasst. Insgesamt stammen elf Texte aus der Feder von Ken Bugul; ihr aktuell letzter Roman *Le Trio Bleu* wurde im Jahr

217 Ein Marabout im Senegal ist ein islamischer Lehrer und wird häufig als Heiliger angesehen. Hervorzuheben ist die durch die Kolonialverwaltung herbeigeführte Ungleichheit zwischen Stadt- und Landbevölkerung, die, wie Azodo beschreibt, quasi zu einer Unvereinbarkeit zwischen westlich ausgebildeter Elite und religiös geschulten Marabouts führte: »The disparity in status between the citizen in the town and the subject in the countryside gave rise respectively to the western-educated elite and the marabout. While the intellectuals involved themselves in Senegalese and international politics, the marabouts organized peaceful spread of Islam im Senegal through the proliferation of brotherhoods, which became a new form of ground roots political organization. Prominent marabouts are persons like Amadou Bamba, Malick Sy and Seydou Nourou Tall, who discouraged their followers from embracing the French schools with western influences, but rather to attend Koranic schools«. Ada Uzoamaka Azodo, *Emerging Perspectives On Mariama Bâ. Postcolonialism, Feminism, and Postmodernism*, Trenton: Africa World Press, 2003, S. 434.

218 Lemma: »Ken Bugul«. Vgl. Almut Seiler-Dietrich, *FemBio. Frauen. Biographieforschung*: www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ken-bugul/ (25.01.2023).

219 Vgl. Azodo, *Emerging Perspectives on Ken Bugul*, 2009, S. 9

220 Ken Bugul, *Le Baobab fou*, Dakar: Les Nouvelles Éditions africaines, 1982.

221 Ken Bugul, *Cendres et Braises*, Paris: L'Harmattan, 1994.

222 Ken Bugul, *Riwan ou le Chemin de Sable*, Paris: Présence Africaine, 1999.

2022²²³ publiziert. Ihr erster Roman *Le Baobab fou* wurde im Jahr 1982 als einer der ersten literarischen Texte aus der Feder afrikanischer Autorinnen vom Verlag *Les Nouvelles Éditions africaines* in Dakar veröffentlicht und 1991 als erste senegalesische Autobiografie ins Englische übersetzt unter dem Titel *The Abandoned Baobab*.²²⁴ Die deutsche Übersetzung *Die Nacht des Baobab* wurde erst 2016 veröffentlicht.²²⁵ Diese verspätete Übersetzung könnte damit zusammenhängen, dass die französische Version des Romans *Le Baobab fou* 20 Jahre lang nicht verlegt wurde, wie Azodo hervorhebt.²²⁶

Auch die Literaturkritik hat einige Zeit gebraucht, um Ken Buguls Werk Anerkennung zu schenken, das vor allem mit *Le Baobab fou* im Senegal einen Skandal auslöste. Schonungslos thematisiert der autobiografische Text Tabuthemen wie Sexualität, Drogenkonsum, Prostitution und gibt Einblicke in die innere Zerrissenheit der Ich-Erzählerin. Der Verleger *Nouvelles Éditions Africaines* aus Dakar witterte das Aufsehen und riet Mariétou Mbaye, ihren Roman zu ihrem Schutz unter einem Pseudonym zu veröffentlichen.²²⁷ Sie entschied sich daraufhin für den Künstlernamen Ken Bugul, der auf Wolof bedeutet ›niemand will, liebt, mag‹.²²⁸ Im Senegal ist diese negativ konnotierte Bezeichnung eine Schutzformel, mit der böse Geister davon abgehalten werden sollen, Neugeborene sterben zu lassen. Ken steht in diesem Fall für den bösen Geist und *bugul* dafür, dass das Geisterwesen das Kind nicht mag und kein Interesse daran hat, es zu sich zu holen, wodurch das Neugeborene überleben kann²²⁹: »Ce qui apparaît à priori comme un nom difficile à porter pour un Européen est en réalité un nom qui protège«.²³⁰ Ken Bugul ist

223 Ken Bugul, *Le Trio Bleu*, Paris: Présence Africaine, 2022.

224 Ken Bugul, *The Abandoned Baobab: The autobiography of a Senegalese woman*, New York: Lawrence Hill Books, 1991.

225 Ken Bugul, *Die Nacht des Baobab. Eine Afrikanerin in Europa. Autobiographischer Bericht*, 2016.

226 Azodo, *Emerging Perspectives on Ken Bugul*, S. 29.

227 Vgl. ebd., S. 1.

228 Es ist ein Zwei-Wort-Satz, der syntaktisch unvollständig ist, da das Objekt fehlt. *Ken = kenn* (offizielle Wolof-Orthografie): dt. niemand, keiner; und *bugul = béggi* (offizielle Wolof-Orthografie) mit Flexionssuffix *-ul* zur verneinten Verbform: dt. wollen, lieben, wünschen; *béggiul*; der gesamte Ausdruck in offizieller Wolof-Orthografie: *kenn béggiul*. Vgl. Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003.

229 Diese Erläuterung habe ich im Januar 2023 von Pape Samba Sow erhalten, dem international anerkannten Geschichtenerzähler mit dem Künstlernamen Zoumba, Schriftsteller und Universitätsdozent an der Universität Gaston Berger in Saint-Louis im Senegal.

230 Frédérique Donovan, *La lettre, le théâtral et les femmes dans la fiction d'aujourd'hui. Ken Bugul, Marie Ndiaye et Pascale Roze*. Paris: L'Harmattan, 2013, S. 33.

nur eine von vielen weiteren Schutzformeln, die im Senegal diese Funktion ausüben.²³¹

Ken Buguls literarische Texte thematisieren ein buntes Spektrum an teilweise paradoxen Positionierungen. Das macht es schwer, ihr Werk eindeutig zuzuordnen und ihre Texte widerspruchsfrei zu interpretieren. Ich gehe davon aus, dass genau dies auch der literarische Kunstgriff Ken Buguls ist. Einerseits entzieht sie sich als Autorin der eindeutigen Kategorisierung und andererseits macht sie die vielfältigen und auch widersprüchlichen Spannungsfelder deutlich, in denen sich das Leben einer senegalesischen, dunkelhäutigen Frau abspielt.

2.3.1 Der Forschungsstand zu Ken Bugul und zum Roman *Le Baobab fou*

Ken Bugul thematisiert nicht nur die Bereiche des ›kollektiven Seins, der singulären Erfahrung, der Träume und Projektionen‹²³², die laut Felwine Sarr im Roman afrikanischer Autorinnen eingeschrieben sind, sondern darüber hinaus frauenspezifische Themen: »Les défis existentiels des femmes devant s'émanciper d'un ordre patriarchal et des séductions de l'Occident«.²³³ Somit steht das als polyphon und in sich widersprüchlich bezeichnete Werk Ken Buguls einerseits für die Emanzipierung von einer patriarchalen Ordnung und andererseits, wie Martins feststellt, für einen rückwärtsgewandten Conservatismus, denn die Autorin scheint sich in ihrem Roman *Riwan ou le Chemin de Sable* sogar für die Polygamie auszusprechen: »[...] the author seems to support not only polygyny, but also a patriarchal tradition that mixes local cultures with Islamic religion and involves arranged and forced marriage of adolescents.«²³⁴

231 Wie Pape Samba Sow in seinem Roman *Les anges blessés* erläutert, versucht man im Senegal, wenn Frauen mehrfach Säuglinge verloren haben, den schädlichen Zauber (*yaradal*) von ihnen abzuwehren, indem der nächste Neugeborene einen Schutznamen erhält: »[...] l'astuce est de donner immédiatement au nouveau-né un prénom repoussant du genre ‚Kenbougoul‘ [Ken Bugul bzw. kenn bëggul: dt. ›niemand mag‹], *Yagg yoon* [dt. ›braucht lange für den Weg‹], *Mbalit* [dt. ›Unrat‹]. Le génie, dépité, se retire et le tour est joué.« Vgl. Pape Samba Sow, *Les anges blessés*, Dakar: Fama Éditions, 2009, S. 20.

232 Vgl. Sarr, *Afrotopia*, 2016, S. 134.

233 Vgl. ebd.

234 Catarina Martins, »Polyphonic Disconcert around Polygyny«. *Riwan ou le Chemin de Sable* by Ken Bugul (Senegal) and *Niketche. A Story of Polygamy* by Paulina Chiziane (Mozambique), in: *Cahier d'Études africaines*, LV, 4, 220, 2015, S. 787–810, S. 798.

Doch Martin macht auch deutlich, dass die Erzählstimmen in Ken Buguls Werk trotz der autobiografischen Nähe durchaus eine von der Autorin abweichende Überzeugung vertreten können.²³⁵ Dies entspricht der literaturwissenschaftlichen Praxis, bei der die Ansichten und Überzeugungen der Erzählstimme nicht mit der der Autorin zu verwechseln sind, sondern beide als voneinander unabhängige Instanzen betrachtet werden müssen. Eine gewisse Komplizenschaft der Autorin mit ihren Protagonistinnen ist dabei nicht von der Hand zu weisen, wie Malonga passend beschreibt: »Ken Bugul est marquée par une complicité de destin avec son personnage: elle l'habite, le scrute, le façonne de l'intérieur par une littérarité de l'introspection, voire de la confession«.²³⁶

Das Werk Ken Buguls wird von Wissenschaft und Literaturkritik grundsätzlich der postkolonialen Literatur zugerechnet.²³⁷ Wie auch andere postkoloniale Schriftsteller-Migranten schreibt Ken Bugul von ihren im Exil gemachten Erfahrungen und wie andere auch, besinnt sie sich zu einem gewissen Moment auf ihre Ursprungskultur, was laut Mbembe die Hauptausage von Ken Buguls Werk darstellt: »La culture source renaît, il se produit une récupération de soi dans l'exil, une échappée de la zone grise, celle qui consiste à n'être ni de culture noire, ni vraiment de culture blanche, pour devenir les deux à la fois«.²³⁸ Dieser identitären Hybridität entspricht laut Ndiaye auch Ken Buguls Schreibstil, der mit jedem nachfolgenden Werk seine poetische Form weiterentwickelt:

[...] rappelant le langage mi-parlé, mi-chanté des récits épiques traditionnels, forme qui sert en même temps comme indice au lecteur que le »je« de la narration n'est pas celui de l'Autobiographie »intégrale«, malgré les multiples recoulements entre les romans et le vécu de l'écrivaine.²³⁹

Für einige Literaturwissenschaftlerinnen, wie Malonga, steht jedoch nicht die Hybridität im Werk Ken Buguls im Vordergrund, sondern der in ihren Texten thematisierte kreisförmige Migrationsverlauf – Emigration und Rückkehr in

235 Vgl. Martins, »Polyphonic Disconcert around Polygyny«, in: *Cahier d'Études africaines*, 2015, S. 798.

236 Alpha Noël Malonga, »Migritude, amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul«, in: *Cahiers d'Études Africaines*, 46, 181, 2006, S. 169–178, S. 170.

237 Vgl. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 1999, S. 160.

238 Vgl. Benoouda Lebdai, »Les écrivains migrants : constructeurs d'une globalisation équilibrée Afrique/Europe«, in: *Écrire l'Afrique-Monde. Les Ateliers de la pensée*, sous la direction de Achille Mbembe et Felwine Sarr, Dakar: Jimsaan, 2017, S. 79–95, S. 85.

239 Christiane Ndiaye und Josias Semujanga, »L'Afrique subsaharienne«, in: Ndiaye, *Introduction aux littératures francophones*, 2004, S. 63–139, Abschn. 53.

den Senegal –, der für diese Wissenschaftler einen Initiationsweg repräsentiert, durch den und auf dem die Protagonistin den Wert ihrer kulturellen Verwurzelung zu schätzen lernt.²⁴⁰

Auch im autobiografischen Roman *Le Baobab fou* wird die Migration thematisiert, wobei hier für die meisten Wissenschaftlerinnen, wie z.B. d'Almeida, de Larquier, Diop, Asaah und Martins, die vergeblichen Assimilationsversuche der Ich-Erzählerin im Zentrum stehen, die, anfänglich durch die koloniale Schulbildung motiviert und dann durch den Europaaufenthalt intensiviert, zuerst zu Entfremdung und letztendlich zum Identitätsverlust führen.²⁴¹ Der Auslöser für die leidvolle Suche nach Identität und Zugehörigkeit wird in der französischen Kolonialzeit gesehen, wobei die Protagonistin des Romans, so Walker, metonymisch für alle Afrikanerinnen zu sehen ist: »According to Ken, the French school turned everything ›upside down, [sic]‹ shook up everything, and hurled Africans into a perpetual state of alienation«.²⁴²

In dieser Interpretationslogik ist das Ziel des literarischen Textes von Ken Bugul, die Identitätskrise des postkolonialen Afrikas in kausalen Zusammenhang mit der Kolonialzeit zu bringen, wie das auch Man hervorhebt.²⁴³ Diese Perspektive auf den Roman *Le Baobab fou* wird in der Sekundärliteratur immer wieder durch das folgende Zitat belegt: »Pour justifier l'indéfinissable, le choc de la colonisation, comme si tous les grands maux du monde, que l'homme noir avait subis, avaient créé une nouvelle dimension dans mes rapports avec les gens que je connaissais« (BF, 135), aus dem, wie beispielsweise bei Azodo, vor allem der Begriff ›le choc de la colonisation‹ angeführt wird: »The erosion of intimate ties and relationships, presented as a consequence of the ›choc de la colonisation‹ [...] culminates in an atmosphere of incomunicability within her family.«²⁴⁴ Einige Wissenschaftler, wie Gehrmann

240 Vgl. Malonga, »*Magnitude, amour et identité*«, in: *Cahiers d'Études Africaines*, 2006, S. 173.

241 »[...]scholars such as d'Almeida (1994), de Larquier (2009), Mahou (2012), Silva (2017), and Diop (2020) have focused on the protagonist's alienation and identity crises [...].« Asaah, »Primacy, polemic, and paradox in Ken Bugul's *The abandoned baobab*«, in: *Legon Journal of the Humanities*, 2020, S. 37. Siehe auch Martins, »Polyphonic Disconcert around Polygyny«, in: *Cahiers d'Études africaines*, 2015, S. 798 u.a.

242 Vgl. Keith L. Walker, *Counternormalism and Francophone Literary Culture. The Game of Klipknot*, Durham: Duke University Press, 1999, S. 176.

243 Vgl. Michel Man, *La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans le Baobab fou et la folie et la mort de Ken Bugul*, Columbia: University of Missouri, 2007, S. 13: core.ac.uk/reader/62761597 (27.01.2023).

244 Hierzu als eines von vielen Beispielen: Azodo, *Emerging Perspectives on Ken Bugul*, 2009, S. 37.

und Watson, sehen die Quelle des inneren Leids der Protagonistin jedoch nicht im kolonialen Einfluss, sondern in einem Erlebnis aus der Kindheit der Ich-Erzählerin, die im Alter von fünf Jahren von ihrer Mutter verlassen wurde, was sie nachhaltig traumatisierte.²⁴⁵

In Bezug auf den titelgebenden Baobab des Romans lässt sich feststellen, dass bisher nur wenige Wissenschaftlerinnen bei ihren literaturwissenschaftlichen Untersuchungen den Fokus auf den Affenbrotbaum (frz. *Baobab*) gerichtet haben. Diese Untersuchungsrichtung werde ich einschlagen, um die Funktionen dieses Elements für den Roman *Le Baobab fou* aufzudecken. Die meisten Wissenschaftler, wie Asaah, die den Schwerpunkt auf den Baobab legen, analysieren ihn in den meisten Fällen ausschließlich im Kontext des literarischen Textes und interpretieren ihn als Alter Ego der Ich-Erzählerin²⁴⁶, die bei ihrem Aufenthalt in Europa stets ein wenig ›verrückter‹ wird: »[...] les milliers de larmes contenues dans mon âme [...] qui m'entraînaient dans une espèce de folie sans espoir« (BF, 113). In dieser Interpretationslogik wird das Adjektiv im Titel ›der verrückte Baobab‹ erklärt.

Auch Hitchcott sieht im Baobab den »polysemic signifier of Ken Bugul's autonomous self«²⁴⁷. Die mystische Episode, bei der das Kleinkind sich unter dem Baobab die Amber-Perle ins Ohr drückt, interpretiert Hitchcott als Symbol für die vernachlässigte Kindheit und den Verlust der Mutter. Laut Hitchcottons Interpretation wird der Baobab verrückt durch die parallel ablaufenden Prozesse der Assimilation und gleichzeitigen Entfremdung der Ich-Erzählerin.²⁴⁸ Der letztendliche Tod des Baobabs lässt sich jedoch mit dieser Interpretationslogik nur schwer in Einklang bringen.

Für einige Wissenschaftlerinnen, wie beispielsweise Asaah, symbolisiert der Baobab durch seine Langlebigkeit und Regenerationsfähigkeit einen Schutzschild für die Ich-Erzählerin gegen die koloniale Hegemonie²⁴⁹, da der Baum seinen Ursprung in der chthonischen Sphäre habe, also der unterirdischen

245 Vgl. Susanne Gehrmann, »Ken Bugul: *Le baobab fou*«, in: *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*, Heidelberg: Springer-Verlag, S. 1: doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9159-1 (21.11.2022); oder Julia Watson, »Exile in the Promised Land. Self-Decolonization and Bodily Re-Membering in Ken Bugul's *The Abandones Baobab*«, in: Gisela Brinker-Gabler, *Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, London: University of Minnesota Press, 1997, S. 143–167, S. 143 u.a.

246 Vgl. Asaah, »Primacy, polemic, and paradox in Ken Bugul's *The abandoned baobab*«, in: *Légitimacy Journal of the Humanities*, 2020, S. 37.

247 Nicki Hitchcott, *Women Writers in Francophone Africa*, Oxford: Berg, 2000, S. 64.

248 Vgl. ebd.

249 Vgl. Asaah, »Primacy, polemic, and paradox in Ken Bugul's *The abandoned baobab*«, in: *Légitimacy Journal of the Humanities*, 2020, S. 44.

Welt des Todes, und damit unantastbar sei.²⁵⁰ Die Tatsache, dass der Baobab letztendlich stirbt, interpretiert Gehrmann als Metapher für eine schwierige Rückkehr der Ich-Erzählerin.²⁵¹ Bei dieser Interpretation widersprechen sich Unsterblichkeit und Sterblichkeit, Schutz und Schutzlosigkeit.

Lee-Ferrand entwickelt ihre Argumentationslinie um die Begriffe Verwurzelung und Entwurzelung, die sie ebenfalls in direkten Bezug zum Baobab bringt. Der Baum symbolisiert hier einerseits die Verwurzelung, die Stärke und Standhaftigkeit der Gemeinschaft. Darüber hinaus gilt er als Symbol des Wissens, denn er ist der Zeitzeuge der afrikanischen Geschichte,²⁵² worauf im Roman *Le Baobab fou* mehrfach hingewiesen wird, auch in Bezug auf die Kolonialzeit: »Les baobabs étaient les témoins de l'entrée de l'école française. Témoins silencieux qui eurent à raconter plus tard« (BF, 139). Auf der anderen Seite symbolisiert der Baobab in der Argumentationslinie von Lee-Ferrand die Entwurzelung, d.h. die Loslösung aus der verwurzelten Gemeinschaft. Die Entwurzelung wird durch die Ich-Erzählerin und ihre Leidensgeschichte in Europa repräsentiert.²⁵³ Diese Interpretation basiert von vornherein auf dem Paradoxon eines zugleich verwurzelten und entwurzelten Baobabs.

Rangira geht einen zaghaften Schritt in die Richtung der Methode der *ethnocritique* und setzt den Baobab in Bezug zur außertextuellen Realität, um ihm die mythischen Kräfte zuzusprechen, die er beispielsweise in der Kultur der Dogon innehat: »Le baobab représente le dieu créateur Amma, résumant en sa personne tous les dons qu'il a faits aux hommes«.²⁵⁴ Sie setzt diese mythische Funktion des Baobabs in Bezug zur mythischen Vorgeschichte Kens, und schließt daraus, dass Ken Bugul in ihrem Roman das strukturelle Schema des Gartens Eden reproduziere und die von den Kindern Fodé und Codou geerntete Baobab-Frucht die Erbsünde darstelle.²⁵⁵

Rangira bezieht sodann den Diebstahl des Zuckers, den Streit zwischen den Geschwistern, den wütend ausgespuckten Baobab-Kern, der vom Wasser aus dem Krug der Mutter befeuchtet wird – und als symbolischer Inzest gedeutet werden kann – auf die Weissagung eines ›Verrückten‹, der beim

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 57f.

²⁵¹ Vgl. Gehrmann, »Ken Bugul: Le baobab fou«, in: *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*, link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-476-05728-0_9159-1 (06.06.2024).

²⁵² Vgl. Déborah Lee-Ferrand, »Enracinement et déracinement gustatifs dans *Le Baobab fou*«, in: *Nouvelles Études Francophones*, 32, 2, 2017, S. 170–183, S. 176.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 171.

²⁵⁴ Vgl. Béatrice Gallimore Rangira, »Pour une lecture mythique du *Baobab fou* de Ken Bugul«, in: *Présence Africaine*, 161/162, 2000, S. 240–252, S. 242.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 244.

Baobab lebt:²⁵⁶ »Ce baobab est lié à un événement qui va bouleverser une génération entière« (BF, 26). Letztlich repräsentiert der Tod des Baobabs für Rangira den symbolischen Untergang Afrikas beim Kontakt mit dem Westen.²⁵⁷ Insgesamt erscheint diese Interpretation plausibel, aber die Zusammenhänge zwischen der mythischen Bedeutung des Baobabs bei den Dogon, dem Paradies, der Erbsünde, dem Inzest, dem Verrückten und dem letztendlichen Untergang Afrikas gehen nicht klar aus dem literarischen Text *Le Baobab fou* hervor.

Die Erbsünde mit der Verbannung aus dem Paradies steht auch im Zentrum der leider nur partiell überzeugenden Interpretation Thompsons, die darauf hinweist, dass der Baobab tot erscheinen möge, aber seine Wurzeln noch sehr lebendig seien. Für sie ruft der literarische Text Ken Buguls dazu auf, die Wurzeln des Lebensbaums zu finden und wiederzubeleben, um so dann ein Gleichgewicht aus Modernität und Tradition herzustellen.²⁵⁸ Die mystischen Kräfte, die den Baobab umgeben, sieht Thompson auch in dem im Roman beschriebenen Licht, das die Hütten, den Sand, die Tiere und Menschen in gelbe Farbe taucht.²⁵⁹ Walker geht noch weiter und verbindet die goldgelbe Farbe des Lichts mit der Amber-Perle, die zusammen mit dem Baobab-Kern Symbole für die Fruchtbarkeitsgöttin Persephone seien, die für einen kontinuierlichen Lebenszyklus und die Wiederauferstehung steht.²⁶⁰ Er untermauert seine Interpretation mit der Annahme, dass die Baobab-Frucht oder ihr Fruchtfleisch gelb sei. In Walkers Vorstellung sei die Baobab-Frucht eine ›seltene‹ Frucht und ihr Fruchtfleisch sei ›saftig‹.²⁶¹ Watson stellt dar, dass aus der Baobab-Frucht ein Getränk hergestellt würde, indem man sie »mit Milch vermische«.²⁶²

Insgesamt erscheinen die zuvor genannten Assoziationen, die teilweise auf Nichtwissen beruhen, auf den ersten Blick plausibel, ergeben aber eine in sich wenig kohärente Aussage. Der hier angeführte kurze und unvollständige Überblick der Forschungsliteratur zeigt deutlich die Widersprüchlichkeit im

256 Vgl. ebd.

257 Vgl. Rangira, »Pour une lecture mythique du *Baobab fou* de Ken Bugul«, in: *Présence Africaine*, 2000, S. 251.

258 Vgl. Chantal P. Thompson, »The Myth of the Garden of Eden and the Symbolism of the Baobab Tree in West African Literature«, in: Kamal Salhi (Hrsg.), *Francophone Post-Colonial Cultures*, Maryland: Lexington Books, 2003, S. 90–101, S. 99.

259 Vgl. ebd., S. 92

260 Vgl. Walker, *Countermodernism and Francophone Literary Culture*, 1999, S. 180.

261 Vgl. ebd.

262 Vgl. Watson, »Exile in the Promised Land«, in: Gisela Brinker-Gabler, *Writing New Identities*, 1997, S. 153.

Werk Ken Buguls, die teilweise den als klassisch zu bezeichnenden literaturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden geschuldet ist und deren Bemühung, den Text in die europäische Literaturtradition zu zwängen, wie das Miller folgendermaßen beschreibt:

Westerners have tried to produce global descriptions that will make Africans fit into the Western categories of »religion«, »psychology«, and »literature«. Titles such as [...] *Oedipe noir* and *The Black Decameron*, reveal an impulse to assimilate and westernize in the process of explaining and making known. No one would call *La Chanson de Roland* *The White Sunjata*.²⁶³

Mit der literaturethnologischen Methode der *ethnocrítique*, die den Fokus ihrer Untersuchung auf den Baobab ausrichtet, können sich einige der hier angeführten paradoxen Interpretationen auflösen. Es kann damit belegt werden, dass umfassende textexterne und kulturspezifische Informationen unabdingbar für eine textnahe Analyse und Interpretation sind. Bevor der Text in der Perspektive der *ethnocrítique* betrachtet wird, gibt das folgende Unterkapitel zunächst einen Überblick über die Handlung und den Diskurs des Romans *Le Baobab fou*, wobei schon hier die Funktionen des Baobabs hervorgehoben werden, da er auch im weiteren Verlauf im Zentrum der Untersuchung stehen wird.

2.3.2 Die Romanhandlung und der Diskurs

Der Roman *Le Baobab fou* ist in zwei ungleiche Teile gegliedert, die mythische Vorgeschichte von Ken (*Pré-histoire de Ken*, ca. 30 Seiten) und die autobiografische Geschichte der Ich-Erzählerin Ken (*Histoire de Ken*, ca. 190 Seiten), die beide in der Vergangenheitsform geschrieben sind. Der erste Teil hat keine realhistorische Rahmung und scheint als mythische Erzählung in einer vorzeitlichen Dimension angesiedelt zu sein. Die zeitliche Rahmung des zweiten Teils bewegt sich – ohne präzise Datumsangaben – zwischen der Unabhängigkeit Senegals im Jahr 1960²⁶⁴, den studentischen Aufständen des Jahres 1968 in Europa (vgl. KB, 125) und der allgemeinen Umbruchstimmung im Europa der 1960er-Jahre, die gekennzeichnet war von Friedensbewegungen, der sexuellen Revolution und einer innovativen Kunstszenen.

263 Christopher L. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990, S. 11.

264 Vgl. Ken Bugul, *Le Baobab fou*, Paris: Présence Africaine Éditions, 2009, S. 176. Nachfolgende Zitate aus dem Roman *Le Baobab fou* werden im Fließtext eingefügt mit dem Kürzel BF und der Seitenzahl.

Die erzählte Zeit weist zwei abrupte Brüche auf und springt zuerst von Kens Vorgeschichte, die ihre früheste Kindheit erzählt, direkt in ihr junges Erwachsenenalter, mit dem die Geschichte Kens beginnt. Ab diesem Moment folgt die Erzählung einem chronologischen Verlauf bis kurz vor Ende des Romans, wo in einer längeren Digression chronologisch die Zeitspanne zwischen frühester Kindheit und jungem Erwachsenenalter dargestellt und damit die Erzählung vervollständigt wird. Nach dieser Binnenerzählung springt die Narration auf die primäre Erzählung zurück, die kurz darauf endet. Auf der sprachlichen Ebene lässt sich feststellen, dass nur wenige Wolof-Wörter im Text verwendet werden und sie zumeist durch eine Fußnote übersetzt oder erklärt werden.²⁶⁵ Viele dieser Wörter sind Namen von typisch senegalesischen Heilkräutern und Bäumen, was die besondere Rolle unterstreicht, die der Flora im Roman *Le Baobab fou* zukommt.

Der Baobab (dt. Affenbrotbaum) ist zentrales Element und symbolische Rahmung des Romans *Le Baobab fou*: »Le thème dominant, désigné par le titre du livre, se manifeste par le mot »baobab«. Ce terme, apparemment monosémique, acquiert, par connotation et association, une étonnante polysémie«.²⁶⁶ Der Baobab liefert nicht nur den Titel, sondern prägt sowohl den ersten Teil der Vorgeschichte als auch den zweiten Teil der Geschichte Kens und ist quasi mit der gesamten Erzählung verwachsen. So nimmt die Vorgeschichte Kens nicht nur im senegalesischen Dorf Gouye (Wolof: *guy*, frz. Baobab, dt. Affenbrotbaum²⁶⁷) (vgl. BF, 13), sondern auch dem ›Land der Baobab-Bäume‹ (vgl. BF, 28) ihren Anfang.

Eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählstimme berichtet von dem Dorf in der Region Ndoucoumane, wo ein Geschwisterpaar, der Junge Fodé und das Mädchen Codou, aufwächst. Es sind die beiden einzigen Vornamen, die in diesem ca. 30 Seiten langen ersten Teil genannt werden. Alle anderen Figuren tragen unpersönliche Bezeichnungen wie *la mère*, *le père* etc. Die Mutter der Kinder beschwert sich über deren Faulheit, denn sie helfen ihr nicht bei der Hausarbeit, sondern spielen in der Umgebung. Fodé erntet eine

265 Es gibt nur wenige Stellen im Text, wo Wolof-Begriffe als Namen bezeichnet werden, wie beispielsweise der Begriff »*Gor Djigen*« (BF, 87) (*góor jigéen* in offizieller Wolof-Orthografie), der ein zusammengesetztes Wort ist (dt. ›Mann-Frau‹) und ›homosexueller Mann‹ bedeutet.

266 Madeleine Borgomano, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*, Abidjan: CEDA, 1989, S. 57.

267 Der Text verrät jedoch nicht, dass Gouye bzw. *guy* auf Wolof Baobab bedeutet, weder durch direkte Übersetzung im Fließtext, noch durch eine Fußnote. Dies erschließt sich nur denjenigen Personen aus der Leserschaft, die über Wolof-Kenntnisse verfügen.

Baobab-Frucht und die Geschwister wollen einen Saft daraus machen, wozu sie Zucker benötigen (vgl. BF, 11). Codou bekommt von Fodé den Auftrag, die Mutter darum zu bitten, die ihr aber keinen gibt und sie zwingt, bei der Hausarbeit zu helfen. Fodé stiebt den Zucker in der Nacht (vgl. BF, 15).

Am darauffolgenden Morgen verraten die Ameisen den Diebstahl, denn Fodé hat den Deckel des Zuckerbehältnisses nicht verschlossen, und Fodé wird auch sofort vom Vater und der Mutter verdächtigt (vgl. BF, 15). Fodé bereitet den Saft aus der Baobab-Frucht zu, teilt ihn aber nicht mit seiner Schwester Codou, sondern sie geraten in Streit miteinander und Fodé spuckt wütend einen Baobab-Kern aus, mit dem er im Mund gespielt hatte (vgl. BF, 18). Eines Tages wird die Mutter an genau dieser Stelle, inmitten des Dorfes, von einem fremden Reiter (vgl. »l'homme nerveux«; BF, 20, 23) erschreckt, sodass ihr Tonkrug mit Wasser von ihrem Kopf herunterfällt und zerbricht. Das auslaufende Wasser befeuchtet den Baobab-Kern, lässt ihn keimen und austreiben (vgl. BF, 20).

Der Baobab wächst erstaunlich schnell heran, Fodé wird zum respektablen Mann, der bei der Feldarbeit hilft und Codou arbeitet fleißig im Haushalt mit. Es herrscht ein paradiesisches Miteinander im Dorf Gouye, bis zu dem Tag, an dem Codou beim Kochen unachtsam ist und ein Feuer ausbricht, das zuerst ihre Hütte und dann das ganze Dorf in Schutt und Asche setzt (vgl. BF, 22). Die Dorfbewohner siedeln um und bauen ihre Hütten in einiger Entfernung neu auf; übrig bleiben nur der Baobab, der Friedhof und ein ›Verrückter‹, der sich selbst als unsterblich bezeichnet (vgl. BF, 23). Er warnt vor dem zu schnell gewachsenen Baobab, der mit einem kommenden Ereignis verbunden sei, der den Umbruch einer gesamten Generation zur Folge habe (vgl. BF, 26). In dem Jahr der Feuersbrunst kommt der fremde Reiter zurück, um mit seiner Frau und seinen drei Kindern in direkter Nähe zu dem noch jungen Baobab zu siedeln (vgl. BF, 23). Bei ihrer Ankunft verliert die Frau unter diesem Baobab eine Amber-Perle, die sich Jahre später ein Kleinkind ins Ohr stopft, was einen gellenden Schmerzensschrei zur Folge hat, der die Harmonie endgültig zerstört: »Un cri perçant. Un cri qui venait briser l'harmonie, sous ce baobab dénudé, dans ce village desert« (BF, 31).

Hiermit endet die Vorgeschichte Kens und in einem kurzen Zwischenteil von drei Seiten wiederholt eine nunmehr intradiegetisch-autodiegetische Erzählstimme die Szene mit dem Baobab, unter dem sich das Kleinkind die Amber-Perle ins Ohr steckt und mit dem Schrei die Harmonie zerstört. Es wird deutlich, dass das Kleinkind die Ich-Erzählerin Ken Bugul selbst ist, womit nicht nur Geburtsort und Heimat der Ich-Erzählerin, sondern auch dieses frühkindliche Trauma in direkte Verbindung zum Baobab gebracht

wird. In dem kurzen Zwischenteil, der die Vorgeschichte mit der Geschichte von Ken verbindet, finden sich zahlreiche Ausrufe- und Fragezeichen: »Oh Dieu, ce village, où je suis née !« (BF, 35), »Quoi ?« (BF, 36), »Ah ! ce village où je suis née [...]« (BF, 37). Dieser Romanteil erhält damit die Qualität einer Apostrophe, wobei nicht klar erkennbar ist, an wen sich die Erzählstimme wendet. Diese Ausrufe stellen einen intensiven Moment des Erinnerns dar, das sowohl nostalgische als auch traumatische Qualitäten aufweist, und wo der Baobab eine zentrale Rolle spielt: »Le baobab et le soleil. Le soleil et le baobab. L'imagination et la conscience [...]« (BF, 36f.).

Auf diesen knappen Übergang folgt eine Ellipse, und die erzählte Zeit springt direkt vom frühesten Kleinkindalter der Ich-Erzählerin zu ihrem jungen Erwachsenenleben. Die Geschichte Kens beginnt somit ab dem Zeitpunkt, an dem sie sich selbst dem Senegal per Flugzeug ›entreißt‹ (»s'arracher«, BF, 42). Ab dem Moment des Aufbruchs nach Europa folgt die Erzählung einem chronologischen Ablauf, der immer wieder durch kurze Analepsen unterbrochen wird, in denen häufig der Baobab eine Rolle spielt.

Die Ich-Erzählerin will in Belgien ihr Studium fortführen und sich auf die Suche nach ihren gallischen Vorfahren machen. Doch ihre Enttäuschung ist groß, als sie bemerkt, dass die Belgier sie nicht als ihre Verwandte anerkennen (vgl. BF, 61). Der Belgier Louis verliebt sich in sie und ist bereit, sie zu heiraten. Als sie von ihm schwanger wird, treibt sie das Kind jedoch ab (vgl. BF, 76). Durch ihre Freundin Léonora lernt sie Jean Wermer kennen, die einzige Romanfigur, die einen Vor- und Familiennamen erhält (vgl. BF, 83). Er führt sie ins Künstlermilieu ein, und Jean Wermer drängt die Ich-Erzählerin dazu, mit ihm eine offene Beziehung zu führen mit wechselnden hetero- und homosexuellen Partnern (vgl. BF, 87).

Sie kommt durch das Künstlermilieu mit Drogen in Berührung (vgl. BF, 92) und mit der Prostitution. Obwohl sie und Jean Wermer sich trennen, bleibt er immer eine wichtige Bezugsperson (vgl. BF, 103). Auch Léonora und Laure sehen sich als Freundinnen der Ich-Erzählerin Ken Bugul, die jedoch eine Freundschaft vortäuscht (vgl. BF, 89), denn sie fühlt sich wie eine Spielfigur, die in die mondäne Welt nur deshalb aufgenommen wird, damit diese sich einer uneingestandenen Schuld entledigen kann (vgl. BF, 89). Die Einsamkeit der Ich-Erzählerin wird nur zeitweise durch die Bekanntschaft mit Souleymane gelindert, der zeitweise bei ihr wohnt (BF, 113). Später wendet er sich jedoch von ihr ab, um mit anderen Senegalesinnen zu sympathisieren, denn Ken Bugul kann ihm nicht das Afrika bieten, das sich mit Europa arrangiert, sondern nur ein Afrika, das leidet und verstört versucht, sich von seinem Leid zu befreien (vgl. BF, 131). Nachdem sie vom Tod ihres Vaters

erfährt, reist die Ich-Erzählerin erstmals wieder in den Senegal, um ihm die letzte Ehre zu erweisen, drei Monate nach seiner Beerdigung (vgl. BF, 115). Kurz darauf kehrt sie wieder nach Belgien zurück, wo sie ›weiter dem Weg ins Chaos folgt‹ (vgl. BF, 116).

Vor allem in den besonders schwierigen Momenten in Europa, wenn die Ich-Erzählerin stets ein Stückchen tiefer in ihre Lebenskrise abdriftet, wie beispielsweise bei der Abtreibung ihres Kindes (vgl. BF, 72), bei Erlebnissen als Prostituierte (vgl. BF, 106) und beim Horrortrip auf LSD (vgl. BF, 139), drängt sich die Erinnerung an den Baobab auf. Es scheint, als würden diese schwierigen und von Scham geprägten Momente die Erzählerin direkt unter den Baobab katapultieren und ihr frühkindliches Trauma erneuern: »Tout revint. Le baobab. Le soleil. La natte du Soudan. Le cri perçant. La perle d'ambre [...]« (BF, 72); »J'avais envie de courir jusqu'au village, de rester sous le baobab et de pleurer là jusqu'à l'évanouissement de tout ce qui pourrait me rappeler la vision de cet homme aux chairs ballantes [...]« (BF, 106). Doch auch in den guten Momenten, die sie in Europa erlebt, kommt der Baobab zur Sprache. Beispielsweise als sich eine ausgesprochen freundliche Frau um die administrativen Angelegenheiten von Kens Stipendium kümmert. Die Ich-Erzählerin fühlt sich in diesem Moment wie befreit von der Erinnerung an ihre Baobabs: »Et je me surpris à ne pas regretter tellement le soleil, le ciel bleu et la chaleur et les baobabs [...]« (BF, 57).

Als sie einige Zeit später am absoluten Tiefpunkt angelangt ist und als drogenabhängige Edelprostituierte nackt auf dem Bett eines Luxushotels liegt, nur in den Nerzmantel gehüllt, den ihr Freier ihr geschenkt hat, erinnert sie das weiche Fell an eine mütterliche Liebkosung, was eine Flut von Gedanken auslöst (vgl. BF, 155). In der dadurch ausgelösten Digression berichtet die Ich-Erzählerin von ihrer Kindheit ab dem Moment ihres Schuleintritts. Und auch in diesen Erzählabschnitt ist der Baobab eingewebt; beispielsweise bildet er den Startpunkt des kleinen Pfads, der über die riesigen Baobab-Wurzeln hinweg zur Schule führt (vgl. BF, 139). Als Ken einige Zeit bei ihrem abwesenden Bruder in der senegalesischen Hauptstadt Dakar lebt, um dort die weiterführende Schule zu besuchen, sehnt sie sich nach ihrem Baobab im Dorf, denn sie fühlt sich umgeben von Einsamkeit und Kälte (vgl. BF, 172).

Das Gefühl der Einsamkeit der Ich-Erzählerin wird mehrfach hervorgehoben; zum einen dadurch, dass die Mutter sie im Alter von fünf Jahren verlässt, zum anderen durch die Tatsache, dass sie als einziges Mädchen ihrer Großfamilie die Schule besucht. Für den Besuch der weiterführenden Schulen ist sie gezwungen, bei Bekannten und Verwandten in größeren Städten unterzukommen. Die vielen Ortswechsel machen den Erzählabschnitt ihrer Kindheit

und Jugend unruhig und unübersichtlich und das aus diesen zahlreichen Umzügen resultierende Gefühl der Fremdheit verstärkt die Einsamkeit der Ich-Erzählerin. Die Digression der Kinder- und Jugendjahre wird bis zum Moment des Aufbruchs nach Belgien weitergeführt und schließt die Lücke zum Anfang des zweiten Teils des Romans, der Geschichte Kens.

Auf diese Analepse folgt eine weitere Episode als Edelprostituierte, die in einem Desaster endet; einem bis zur Bewusstlosigkeit betrunkenem Freier und seinem kläffenden schwarzen Hund. Ken schleift den bewusstlosen Mann nachts durch das Treppenhaus hinunter auf die Straße, wo sie ihn auf dem Bürgersteig liegen lässt, den bellenden kleinen Hund an seiner Seite. Danach steigt sie die Stufen zu ihrer Wohnung hinauf, überzeugt davon, den Mann umgebracht zu haben (vgl. BF, 220). Sie weint vor Verzweiflung und in diesem Moment drängt sich auch hier der Gedanke an den Baobab auf: »Un cri perçant qui venait briser l'harmonie, sous le baobab dénudé, dans le village désert.« (Hervorhebung wie im Original, BF, 220). Das ist der Endpunkt ihres Aufenthalts in Belgien und die Ich-Erzählerin tritt enttäuscht die Rückkehr in den Senegal an zu ihrem Baobab, der in der Zwischenzeit verrückt geworden und gestorben ist (vgl. BF, 222).

Enttäuschte Hoffnungen und Hoffnungslosigkeit bezogen auf die Frage der Identität und Zugehörigkeit stehen im Mittelpunkt der Geschichte des Romans *Le Baobab fou*. Die Hoffnung auf eine erneuerte Identität und Zugehörigkeit steht in gewisser Weise in Opposition zum Baobab, der sinnbildlich für Verwurzelung, Unbeweglichkeit und Reproduktion des Immergleichen gelesen werden kann. So wird beispielsweise die Studentenrevolte in Dakar im Mai 1968, die ein Echo der Pariser Unruhen war, im Roman von Ken Bugul nicht erwähnt und auch die Unabhängigkeit Senegals wird als enttäuschende Niederlage dargestellt, da sie keine Rettung und eigenständige Identität mit sich brachte, sondern mit ihr nurmehr die Abhängigkeit Senegals offiziell anerkannt wurde (vgl. KB, 176). Der Roman stellt somit eine Opposition her zwischen den Neuerungen in Europa und den unveränderten soziopolitischen Begebenheiten im Senegal. Das Echo der europäischen Umbruchsstimmung hallt im *Le Baobab fou* nur in der enttäuschten Stimme der senegalesischen Protagonistin nach, die ihre Suche nach einer neuen Identität letztendlich aufgeben muss, da die erhofften Veränderungen nicht eingetroffen sind.

2.3.3 Der Baobab als *embrayeur culturel*

Der hier gewählte Untersuchungsfokus wird auf den Baobab gelegt, der als Metapher für die kulturelle Verwurzelung der Protagonistin zu lesen ist und in der Sekundärliteratur nur sehr am Rande thematisiert wird. Es soll die Hypothese bestätigt werden, dass in dieser kulturellen Verwurzelung der Ursprung des Leids der Protagonistin liegt. Ihre inneren Qualen sind demnach nicht entstanden durch die kolonial geprägte Schulzeit oder die in Europa gemachten Erfahrungen, von denen der Roman bezeugt, sondern weit früher. Dies ist auch im Text belegt und zwar in demselben Zitat, das in der Sekundärliteratur stets als Argument verwendet wird, um den Auslöser allen Leids mit dem »choc de la colonisation« zu begründen. Denn bei näherer Betrachtung des Zitats im Roman *Le Baobab fou* und seinem unmittelbaren Kontext wird deutlich, dass dieser Schock der Kolonisierung nicht unbedingt in einem direkten kausalen Zusammenhang mit den schmerzhaften Erfahrungen der Protagonistin steht, sondern auch als Vorwand, Entschuldigung und Schuldiger für ihre »Fehlritte« dient:

Toujours le même mouvement quand je commettais une »bêtise«. Les conseils. Les sermons. La remise en question d'un drame inexistant, seulement créé de toutes pieces et j'y avais cru et j'étais tombée dans le piège presque volontairement. Pour justifier l'indéfinissable, le choc de la colonisation, comme si tous les grands maux du monde, que l'homme noir avait subis, avaient créé une nouvelle dimension dans mes rapports avec les gens que je connaissais.

C'était le prétexte, l'excuse, le coupable.

Et cela m'arrangeait. Le désespoir de vivre menait à tout. (BF, 135)

Gerade die zwei abschließenden kurzen Sätze, die je einen affirmativen Absatz bilden, lassen sich als eine bekennende Aussage lesen. Die Ich-Erzählerin räumt ein, dass der »choc de la colonisation« nicht die Wurzel ihres Unglücks darstellt. Die Kolonisierung hat zwar durchaus sehr viel Leid ausgelöst, was im Roman *Le Baobab fou* deutlich herausgestellt wird, doch sie scheint nicht der Ursprung allen Übels zu sein. Das wird auch formal im Text hervorgehoben durch den Zeitsprung zwischen der Vorgeschichte und der Geschichte Kens. Die fröhteste Kindheit wird hier direkt verknüpft mit dem jungen Erwachsenenalter der Ich-Erzählerin, als ob in ihrer Vorgeschichte der wahre Grund für ihre Emigration nach Europa und ihre Suche nach neuen Ahnen läge. Um die Quelle des Leids zu ergründen, das der literarische Text zum Ausdruck bringt, muss die frökhkindliche kulturelle Prägung der Protagonistin näher betrachtet werden. Sodann kann nicht nur dem tiefen Leid, sondern auch der Gesellschaftskritik, die dem Werk von Ken Bugul eingeschrieben sind, auf den Grund gegangen werden.

Um den Ursprung des Leids zu ergründen, definiere ich den im Roman allgegenwärtigen Baobab als einen *embrayeur culturel*²⁶⁸ und untersuche seine Verweisfunktion. Der kulturelle Indikator Baobab verweist aus dem literarischen Text heraus auf die außertextuelle Wirklichkeit der senegalesischen Gesellschaft mit ihren spezifischen kulturellen Praktiken und Konzepten den Baobab betreffend. Die realen soziokulturellen Begebenheiten werden in Bezug zum literarischen Text gebracht und gestatten einen möglichst emischen Blick aus der Perspektive der Ich-Erzählerin heraus. Es wird anhand der außertextuellen Informationen deutlich, dass sie die Grundlage dafür bieten, um widersprüchliche und teilweise sehr textferne Interpretationen zu vermeiden, von denen zuvor bereits einige beispielhaft aufgeführt wurden.

Wie bereits erwähnt, ist das Gesamtwerk Ken Buguls von Paradoxien geprägt, die teilweise als ihr ästhetischer Anspruch gewertet werden können. Die vorliegende Studie zielt deshalb nicht darauf ab, sämtliche Widersprüche zu beseitigen, sondern über den direkten Bezug zur außertextuellen Wirklichkeit eine neue Perspektive auf den Text zu ermöglichen. Darüber hinaus macht dieser möglichst emische Blick aus der Perspektive der Ich-Erzählerin deutlich, dass auch Ken Buguls Werk einen direkten Bezug zum kulturellen Konzept *jom* beinhaltet.

Die kulturspezifischen Informationen zum Baobab beinhalten seine spezifischen Eigenschaften und realgesellschaftlichen Funktionen, die wiederum auf seine metaphorischen Funktionen im Roman übertragen werden können und die über die in der Literaturwissenschaft geläufige Baum-Metapher hinausgehen. Die folgenden Worte von Cheikh Anta Diop unterstreichen diese Hypothese in zweierlei Weise. Zum einen wird hervorgehoben, dass die fest verankerten Konzepte einer afrikanischen Gesellschaft eine besondere Untersuchungsperspektive erfordern, und zum anderen, dass dem Baobab in der senegalesischen Gesellschaft eine spezielle Bedeutung zukommt: »le baobab n'est pas l'équivalent du chêne. La conscience linguistique et esthétique européenne (et étrangère en général) n'a pas encore assimilé ces termes [propres au terroir africain] qui ne représentent que des sons«.²⁶⁹

Der Baobab ist zwar in der europäischen Literaturgeschichte nicht völlig unbekannt, hat aber nicht dieselbe metaphorische Aussagekraft wie in Europa heimische Bäume; beispielsweise die Eiche oder die Linde für Deutschland. Der Baobab ist ein typisch afrikanischer Baum, der im Kanon der

268 Der *embrayeur culturel*, den ich auf Deutsch ›kultureller Indikator‹ nenne, wird in Kapitel 1.2.4, »Die literaturethnologische Methode der *ethnocritique*« ausführlich erläutert.

269 Diop, *Civilisation ou barbarie*, 1981, S. 285.

europäischen Literaturgeschichte u.a. durch das literarische Werk von Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, zu Bekanntheit gelangte.²⁷⁰ Der Baobab im *Le Petit Prince* wird als gefährlich dargestellt, da seine schiere Größe den Planeten des kleinen Prinzen bedroht.²⁷¹ Diese negative Konnotation des Baobabs steht in Opposition zur Forschungsliteratur zum Roman *Le Baobab fou*, die einstimmig diesen Baum positiv konnotiert. Ich werde diesen Hinweis später erneut aufgreifen.

In Bezug auf die textexterne Realität kann zunächst in botanischer Hinsicht festgestellt werden, dass der Baobab nicht sehr geeignet ist als Palaverbaum, wie manche Forschungsliteratur zum Roman *Le Baobab fou* behauptet: »[...] the baobab is a memorable landmark in the sun-seared Sahel [...] Village elders sit in the shade of its enormous gnarled trunk to converse«.²⁷² Im Roman wird der Baobab auch an keiner Stelle in dieser Funktion dargestellt, sondern es ist die Rede vom *dobali*, der als zentraler Ort dient und unter dem gekocht, gegessen, gespielt, geschlafen, geredet und geschwiegen wird (vgl. BF, 37, 97). Der *dobali* hat den botanischen Namen *Ficus thonningii Blume* (Wolof: dibale, Seereer: dubalé), ist in vielen senegalesischen Dörfern vorzufinden und als *arbre de palabres* sehr geeignet, da er ein hervorragender Schattenspender ist, dank seines niedrigen Stamms und seiner ausladenden Krone mit immergrünem Blätterwerk.²⁷³

Dahingegen ist der Baobab (botanischer Name *Adansonia digitata L.*, Wolof: guy, Seereer: bak) mit seinem mächtigen Stamm (bis zu sechs Meter

²⁷⁰ Antoine de Saint-Exupéry war einer der legendären Piloten der Luftpost Aéropostale, die ab 1927 mit einmotorigen Flugzeugen die Route Toulouse–Saint-Louis (Senegal) flogen. Saint-Exupéry hatte den Baobab sicher im Senegal gesehen und machte ihn mit seinen Zeichnungen im Buch *Le Petit Prince* in Europa ab 1946 bekannt. Es ist davon auszugehen, dass auch Ken Bugul das Werk kannte, denn *Le Petit Prince* war Pflichtlektüre in den französischen Kolonialschulen. Vgl. Frederic Praud, »SENEGAL, Au CM2, en 1951, j'ai lu *Le Petit Prince* et j'ai dit: «Plus tard, je serai pilote comme Saint-Exupéry.» Mr Racabab Sall», in: *Ecrivain public biographe – paroles d'hommes et de femmes: parolesdhommesdefemmes.fr/senegal-au-cm2-en-1951-j-ai-lu-le-petit-prince-et-j-ai-dit-plus-tard-je-serai* (07.06.2024).

²⁷¹ Der Planet droht zu zerbersten, wenn zu viele Baobabs dort heranwachsen. Die Erde des kleinen Planeten war jedoch übersät von Baobab-Samen, »des graines terribles [...] les graines de baobabs«, und eine der Hauptaufgaben des Petit Prince war es, täglich die jungen Triebe des Baobabs aus der Erde zu reißen: »Il faut s'asteindre régulièrement à arracher les baobabs [...]«. Vgl. Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris: Editions Gallimard, 1946, S. 23f.

²⁷² Watson, »Exile in the Promised Land«, in: Gisela Brinker-Gabler, *Writing New Identities*, 1997, S. 153.

²⁷³ Vgl. Hans-Jürgen von Maydell, *Arbres et arbustes du Sahel. Leurs caractéristiques et leurs utilisations*. Weikersheim: Margraf, 1992, S. 258f.

Durchmesser), seiner hohen Krone (bis 30 Meter Höhe) mit dicken, nach oben wachsenden Ästen und seinen extrem kleinen Blättern weit weniger geeignet, um unter ihm tagsüber Schatten und Kühle zu finden. Darüber hinaus ist er nicht immergrün, sondern verliert seine Blätter, sobald er Früchte trägt.²⁷⁴ Im Roman kommt dieses Bild des ›kahlen‹ Baobab »le baobab dénudé« mehrfach vor (vgl. BF, 31, 36, 37) und dort werden auch seine ökonomischen Funktionen für die senegalesische Gesellschaft dargestellt (vgl. BF, 28). Er gilt als einer der nützlichsten Bäume Senegals, weshalb er traditionellerweise sowohl geschützt als auch verehrt wird. Der Baobab kann bis zu 6000 Jahre alt werden und Maydell spricht von ungefähr 30 verschiedenen Verwendungszwecken. So sind die nahrhaften Blätter und Früchte essbar und sie haben zudem medizinische Eigenschaften. Die Baumrinde lässt sich abschälen und als Seile und Schnüre vielfältig verwenden, z.B. um Körbe und Matten zu flechten, um hier nur einige Verwendungsformen zu nennen.²⁷⁵

In Bezug zum Roman *Le Baobab fou* muss hervorgehoben werden, dass das Holz des Baobabs nicht verwendet werden kann, da es zu viel Wasser enthält, was auch seine hohe Widerstandsfähigkeit gegen Feuer und Trockenheit erklärt.²⁷⁶ Diese Feuerresistenz wird auch im ersten Teil des Romans *Le Baobab fou* in der Vorgeschichte von Ken beschrieben, wo alle Hütten des Dorfes einer Feuersbrunst zum Opfer fallen, nicht aber der Baobab. Der Text suggeriert an dieser Stelle, dass der Baobab über magische Kräfte verfüge, denn »le feu avait pris le départ devant lui et les vents lui tournaient le dos« (BF, 23).

Der Baobab speichert das Wasser in seinem Stamm und den Ästen, jedoch nicht in seinen ellipsenförmigen, circa 20 Zentimeter langen Früchten. Perfekt isoliert durch eine samtige, grünbraune, hölzerne und sehr harte Schale, beinhaltet das weiße Fruchtfleisch mit den unzähligen Samen kaum Feuchtigkeit und ist staubtrocken. Dies erklärt auch, warum in Kens Vorgeschichte die Geschwisterkinder Fodé und Codou Wasser benötigen, um aus dem Fruchtfleisch einen Saft zuzubereiten. Der Geschmack der Baobab-Frucht ist sehr sauer, was wiederum erklärt, warum die Kinder den Saft mit Zucker versüßen wollen.²⁷⁷ Walkers und Watsons Annahmen, dass die Frucht saftig sei, wie

274 Vgl. ebd., S. 134–138.

275 Vgl. von Maydell, *Arbres et arbustes du Sahel*, 1992, S. 137f.

276 Vgl. ebd., S. 137.

277 Die Ich-Erzählerin spricht von *ndiambâme*, um zu erläutern, was die Kinder mit dem Wasser und dem Zucker machen wollen. Die Fußnote zum Wolof-Wort erklärt, dass die Frucht im Wasser geknetet wird (vgl. BF, 11). *Njambaan l-* ist die Substantivierung vom

bereits zuvor angeführt, treffen somit nicht zu und geben auch nicht wieder, was im Text von Ken Bugul dargestellt wird, sondern sind einer – sicher auch kulturell bedingten – Imagination entsprungen.

Auch die Vermutung, dass die Baobab-Frucht gelb sei, und daher von einigen Wissenschaftlerinnen als göttlich konnotiertes (Gold-)Gelb – mit Verweisfunktion auf das Paradies – beschrieben wird, muss revidiert werden. Zum einen ist die Baobab-Frucht nicht gelb, sondern die äußerste samtartige Schicht ist grünbraun und das innen liegende Fruchtfleisch weiß. Zum anderen steht die Farbe Gelb im Roman *Le Baobab fou* für die Trockenzeit, während der gelbliche Sand vom Wind aufgewirbelt wird und die Atmosphäre und alles in ihr befndliche gelb färbt (vgl. BF, 18): »[...] où il n'y avait que le soleil, les sables jaunes, les baobabs, où les après-midi ressemblaient à une arène de corrida [...]« (BF, 179). Diese Jahreszeit hat wenig paradiesische Eigenschaften und ist eher eine Zeit des Überlebenskampfes, in der mit extrem wenig Wasser ausgekommen werden muss. Es ist genau dieser Zeitpunkt, als die Mutter vom ›nervösen‹ Reiter aus dem Norden erschreckt wird und ihr Wasserkrug zu Boden fällt, zerburst und das wertvolle Wasser in den Boden sickert. In dieser Dürrezeit, in der viele Pflanzen und Lebewesen sterben, keimt der Baobab-Samen wie durch ein Wunder (vgl. BF, 20) und entgegen dem Jahresrhythmus. Auch dieses Detail soll später nochmals aufgegriffen werden.

Der Baobab mit seiner extremen Resistenz gegen Hitze und Trockenheit, seinen vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten und Heilkräften, und nicht zuletzt seiner außergewöhnlichen Langlebigkeit nimmt einen zentralen Platz in der senegalesischen Gesellschaft ein, was sich auch im politischen Kontext widerspiegelt. So gilt der Baobab – zusammen mit dem Löwen – als Emblem des Senegals und ist auf dem zweiteiligen Siegel der Republik abgebildet.²⁷⁸ In einem wissenschaftlichen Artikel aus dem Jahr 2000 wird Altpräsident Abdou Diouf als Baobab bezeichnet, den Abdoulaye Wade entwurzelt habe, da er ihn durch die gewonnene Wahl im Präsidentschaftsamt ablöste.²⁷⁹ Die politische Bildkraft des Baobabs für die senegalesische Gesellschaft entspringt

Verb *jamb*, das bedeutet ›in Wasser aufweichen‹. Vgl. Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003, S. 256f.

278 Der Baobab und der Löwe sind seit der Unabhängigkeit Senegals, mit Dekret vom 10. Oktober 1960, Emblem und auf dem Siegel der Republik abgebildet. Vgl. »Le sceau et les symboles de la République du Sénégal«, in: *Présidence du Sénégal*: www.presidence.sn/presidente/le-sceau (06.02.2023).

279 Vgl. Momar Coumba Diop et al., »Le baobab a été déraciné. L'alternance au Sénégal«, in: *Politique africaine*, 2, 78, S. 157–179.

2.3 Ken Bugul und ihr Roman *Le baobab fou* (1982)

neben seinen ökonomischen und medizinischen auch seinen mythischen und mystischen Funktionen.

Baobabs wurden häufig als zentrale Treffpunkte genutzt, um dort Zeremonien und Festivitäten abzuhalten.²⁸⁰ Bei diesen Baobabs traten Geschichtenerzähler auf, es wurde musiziert und getanzt.²⁸¹ Viele Baobabs gelten bis heute als heilige und mystische Orte, wie der *Baobab sacré de Fadial*, zu dem regelmäßig Einheimische wie auch Touristen pilgern. Ein relevantes Detail ist, dass dieser Baobab von Fadial – wie viele andere ebenfalls – als letzte Ruhestätte für die Griots diente, die senegalesischen Geschichtenerzähler.²⁸² Diese besondere Funktion des Baobabs, als Grab der Griots, muss auch in Bezug gesetzt werden zum Roman *Le Baobab fou*, denn auch Azodo bemerkt:

Given its special attributes, namely longevity, endurance and inversion, this sacred African tree [baobab] embodies the multiple tensions and contradictions associated with subaltern subjects, primarily women belonging to colonized societies. In doing so, it also represents the tomb of the *griotte*, the sacred female oracle, with whom Ken Bugul ultimately reunites in her return.²⁸³

Dieses Zitat unterstreicht die wesentliche Bedeutung des Baobabs für den Roman von Ken Bugul, wobei die Rolle als Grab der *Griotte* nur angedeutet wird. Es erscheint lohnenswert, diesen eigentümlichen Brauch genauer zu betrachten, um im Sinne der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* eine weitere Perspektive auf den Roman *Le Baobab fou* zu eröffnen. Hierzu wird im nächsten Schritt diese besondere Verwendung der Baobabs in den Gesamtkontext der historischen Gesellschaftsstrukturen Senegals gestellt.

2.3.4 Die *Griots* und ihre besondere Beziehung zum Baobab

Das umfassende Werk von Abdoulaye-Bara Diop, *La société Wolof. Tradition et changement. Les systèmes d'inégalité et de domination*, weist schon im Titel

280 Aus meiner persönlichen und langjährigen Erfahrung als Reiseleiterin im Norden Senegals weiß ich, dass sich diese besonderen Baobabs in der ländlichen Region stets außerhalb der Dörfer befinden. Sie werden damit zu einem dorfxternen Treffpunkt für alle umliegenden Dörfer bzw. deren Bewohnerschaft.

281 Vgl. »Le Baobab«, in: *Senegal Online*: S. 8: www.senegal-online.com/flore-du-senegal/le-baobab/ (08.02.2023).

282 Vgl. Ndeye Fatou Diéry Diagne, »Baobab sacré de Fadial – l'ancien cimetière des griots résiste au temps«, in: *AllAfrica.com*, Gale General OneFile, 2020: link.gale.com/apps/doc/A635395900/ITOF?u=Freiburg&sid=ebsco&xid=fclfbae9 (21.11.2022).

283 Azodo, *Emerging Perspectives on Ken Bugul*, 2009, S. 48.

darauf hin, dass es in Teilen der senegalesischen Gesellschaft eine hierarchische Sozialordnung gibt, die mit Ungleichheit und Dominanz einhergeht. Ken Buguls autobiografischer Roman spielt im damaligen Königreich Saloum, der Region Ndoucoumane, in der vornehmlich Seereer angesiedelt waren. Die beiden ethnischen Gruppen Wolof und Seereer sind durchaus miteinander vergleichbar, wie schon an anderer Stelle dieser Arbeit angemerkt.²⁸⁴ Beide Volksgruppen besaßen eine hierarchische Gesellschaftsstruktur und, wie u.a. schon in Kapitel 2.2.6, »Der Lehrer Ndétare, die Bildung und das Konzept *tegin*« erwähnt, zwei sich überlappende Sozialordnungssysteme.²⁸⁵ Diese Systeme waren laut Abdoulaye-Bara Diop die Ständeordnung (*système d'ordres*), die sich mit den Königreichen ab dem 14. Jahrhundert entwickelten und das weit ältere Kastensystem (*système de castes*), das lange vor den Königreichen existierte.

Diese beiden hierarchischen Ordnungssysteme werden in der gesellschaftlichen Wahrnehmung miteinander vermischt und so auch bei Senghors Darstellung des Kastensystems, anhand dessen er das kulturelle Konzept *jom* erläutert. Er definiert für die Seereer fünf Kasten, die hierarchisch angeordnet seien – an erster Stelle der König, an zweiter die *Gellwars* oder Noblen (ehemalige Malinke-Eroberer), an dritter Stelle die Freien (bzw. die Bauern), an vierter Stelle die Handwerker und an fünfter Stelle die »Sklaven«.²⁸⁶ Er vermischt hier die Ständeordnung, zu der König, Noble und ›Sklaven‹ zählen, mit dem Kastensystem, zu dem ›Freie‹ und Handwerker gehören und das im Folgenden näher veranschaulicht wird.

Die soziale Stratifizierung des Kastensystems scheint auf den ersten Blick nur eine Aufteilung in Berufsfelder zu sein. Doch die einzelnen Kasten beinhalten ein weiteres Regelwerk, das beispielsweise die Endogamie, die Vererbung der Kastenzugehörigkeit, die hierarchische Anordnung und die daraus resultierende Verachtung und Ausgrenzung einzelner Kasten umfasste.²⁸⁷ Dieses sehr alte soziale Ordnungssystem gilt zwar als archaisch, ist aber nach wie

²⁸⁴ Ich wiederhole an dieser Stelle das Zitat: »En réalité les frontières humaines entre les Wolof et leurs voisins mandingues ou Sérides étaient bien lâches et il y avait plutôt interénétration que séparation nette des peuples.« Cissoko, »Civilisation wolofo-sérère«, in: *Présence Africaine*, 1967, S. 124.

²⁸⁵ Vgl. (hier handelt es sich ebenfalls um eine Wiederholung): »Nous distinguons, dans la société wolof, deux systems superposés [...] celui des castes et celui des ordres. Le premier certainement plus ancien, antérieur à la formation de l'État.« Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 36.

²⁸⁶ Vgl. Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 47.

²⁸⁷ Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 36.

vor lebendig – so Diop im Jahr 1981 –, und hält sich mit einer bemerkenswerten Beharrlichkeit, ordnet Gruppen, bestimmt den Status, die Funktionen und Verhaltensweisen der Menschen.²⁸⁸ Laut Diop war die senegalesische Gesellschaft in vier Kästen eingeteilt, wobei er darauf hinweist, dass die hierarchisch höchste Kaste der *géér* fälschlicherweise als die der ›Freien‹ oder ›Adligen‹ bezeichnet wird. Es handelte sich hier aber um ›Nicht-Handwerker‹, die keine handwerkliche Betätigung ausüben durften, sondern deren Arbeitsbereiche in der Landwirtschaft, der Viehzucht oder dem Fischfang angesiedelt waren:

1. Les *géér* constituent la caste supérieure, qu'il ne convient d'appeler ni noble ni libre, comme on le fait souvent. Ce sont des non-artisans ; leur spécialisation professionnelle est, peut-on dire, négative : l'artisanat leur étant interdit. Ils peuvent exercer toute autre activité : agriculture, élevage, pêche, etc.

Obgleich er von vier Kästen spricht, beinhaltet Diops Unterteilung im Grunde genommen nur zwei Kategorien (*géér* und *ñeeño*) und somit die hierarchisch höher gestellten Landwirte, Viehzüchter und Fischer (*géér*) auf der einen Seite und die in der Hierarchie unten angesiedelten Handwerker und Lobredner, Sänger, Tänzer etc. (*ñeeño*) auf der anderen Seite. Die Handwerkerkaste *ñeeño* ist in weitere Unterkästen aufgeteilt, je nachdem, womit das Geld verdient wird: entweder mit den Händen oder mit dem Mund (der Sprache, dem Gesang).

Die Kaste der Handwerker ist wiederum in Unterkästen aufgeteilt. Diese Struktur des senegalesischen Kastensystems wird im Folgenden detailliert in Form einer Liste aufgeführt, um einen Gesamtüberblick über die Sozialordnung der prä aristokratischen und prä kolonialen senegalesischen Gesellschaft zu geben:

1. *géér* = la caste supérieure [Landwirte, Viehzüchter, Fischer etc.]
2. *ñeeño* = le groupe inférieur divisé en castes et sous-castes
 - 2.1 *jëf-lekk* = les artisans (la parole signifie : ceux qui vivent d'un métier)
 - 2.1.a *tëgg* = les forgerons [Schmiede]
 - 2.1.b *uude* = les cordonniers [Lederarbeiter]
 - 2.1.c *seen* = [auch *lawbe*] les transformateurs de bois [Holzverarbeiter]
 - 2.1.d *ràbb* = les tisserands [Weber und Färber]
 - 2.2 *sab-lekk* = les griots/*géwël* (la parole signifie : ceux qui vivent de leurs chants »artisans de la parole«) : les sous-groupes – aujourd'hui confondus – se distinguaient par la forme de leurs chants ou la nature de leurs instruments de musique (*juñjuñkat*, *tamakat*, *lambéén*, *bufta*) ou

288 Vgl. ebd., S. 27.

simplement par leur comportement : plus ou moins grande liberté dans les gestes bouffons et les paroles osées (*toole, kura-kura*) [Griots, Musiker, Sänger, Lobredner]²⁸⁹

- 2.3 *ñoole* = caste marginale, ni artisans ni chanteurs-musiciens, on les rapproche des *sab-lekk* à cause de leur liberté et de leur excès de parole (*waxkat*). Ce sont des courtisans, des serviteurs, des bouffons [Höflinge, Bedienstete, Narren].²⁹⁰

Die Griots stehen hierarchisch am unteren Ende der sozialen Rangordnung, obwohl ihre gesellschaftlichen Funktionen extrem relevant waren. Wie aus den Texten über sie erkennbar wird, wurden sie u.a. aufgrund ihres enormen Wissens über die Geschichte, die Genealogien und ihrer elementaren Bedeutung für jede Art von Zeremonie und Festivität zugleich geachtet und geächtet.

Sprechen, Musik, Tanz und Unterhaltung galten nicht als Arbeit, sondern als Schmarotzen. Da sie weder als Landwirte, Viehzüchter, Fischer (*géér*) noch als Handwerker (*jéf-lekk*) ihren Lebensunterhalt verdienten, sondern alle diese Kasten für den Unterhalt der Griots aufkommen mussten, wurden sie gesellschaftlich herabgesetzt und der Aberglaube überdauerte die Zeiten, dass die Leichen der Griots giftig für Boden und Gewässer seien.²⁹¹ Sie wurden aufgrund dieser Vorbehalte nach ihrem Tod weder auf dem Friedhof noch in Gewässern bestattet, sondern ihre Leichen wurden in hohlen Stämmen von

289 In der Geschichte Senegals hatten die Griots darüber hinaus eine äußerst wichtige Funktion als Abgesandte und Vertrauenspersonen von Anführern und Königen. Sie wohnten in eigenen Dörfern, die als Bildungszentren fungierten und wo die nachfolgenden Generationen unterrichtet wurden, die Landesgeschichte auswendig zu rezitieren. Bei kriegerischen Handlungen war die Funktion der Griots, die eigenen Kämpfer durch Lobgesänge und das Rezitieren historischer Ereignisse anzufeuern. Gleichzeitig galten sie als heilig und durften weder verletzt noch misshandelt oder getötet werden. Ihre Unantastbarkeit ermöglichte eine weitere Funktion, nämlich zwischen den kriegsführenden Parteien zu vermitteln. (Vgl. Samba Diop, *The oral history and literature of the Wolof people of Waalo, northern Senegal. The Master of the Word (Griot) in the Wolof Tradition*, New York/Ontario/Wales: The Edwin Mellen Press, 1995, 243f.) Die geächteten *sab-lekk* und *ñoole* sind somit nicht von der Gesellschaft ausgeschlossen und deshalb unsichtbar, sondern allgegenwärtig und üben mithilfe ihrer Wortkunst Macht aus: »Leur rôle est important, même si leur statut est inférieur, dans une civilisation de l'oralité et une société de rang où le prestige est fondé sur la générosité.« (Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 88) Die *sab-lekk* und *ñoole* sind zwar abhängig von den *géér*, die sie für ihre Dienste bezahlen, aber sie haben auch die Macht, diese Bezahlung zu erzwingen. Ihre Macht besteht u.a. darin, dem Einzelnen Prestige bzw. *jom* zuzusprechen.

290 Vgl. ebd., S. 34.

291 Vgl. ebd., S. 40.

2.3 Ken Bugul und ihr Roman *Le baobab fou* (1982)

Baobabs abgelegt.²⁹² Diop zitiert aus einem Bericht über die Griot-Gräber in Baobabs aus der Mitte des 19. Jahrhunderts:

A. Raffenel rapporte, au milieu du XIX^e siècle, une coutume, qui a persisté jusqu'à une époque récente, refusant aux griots l'enterrement, leur sépulture devant être les troncs creux des baobabs (appelés encore de nos jours *guy géwél* : baobabs à griots). Cette répulsion à leur égard s'étendait aux castes artisanales (tisserands, savetiers, forgerons) comme nous le révèle A. d'Almada – à la fin du XVI^e siècle [...].

Aucune de ces informations sur les relations intercastes dans le passé lointain et proche ne peut surprendre, quand on connaît la société wolof, même si ces comportements se sont atténués et si les formes d'intouchabilité ont pratiquement disparu bien que les croyances qui leur sont relatives persistent.

Nos enquêtes nous ont montré qu'il existe encore des villages restés traditionnels – peu nombreux – où les ñeëño, et particulièrement les griots, ne peuvent résider ni même passer la nuit. Jusqu'à ces dernières années, des villages refusaient l'enterrement des griots et, dans un certain nombre, ils ont encore leur cimetière propre.²⁹³

Mit diesem Zitat wird zum einen die traditionelle Verbindung zwischen dem Baobab und den Griots deutlich, aber auch die in der senegalesischen Gesellschaft nach wie vor übliche Marginalisierung bestimmter Personengruppen. Von dieser Art Ausgrenzung wird noch im Dezember 2021 von der Mediengruppe AllAfrica Global Media berichtet, als im Dorf Pout Dagné der Dorfchef verbot, dass eine Griotte auf dem Dorffriedhof beerdigt wurde.²⁹⁴ Auch G. Mollien berichtete schon Anfang des 19. Jahrhunderts über eine gesellschaftlich so tief verankerte Verachtung gegenüber der Kaste der Griots und derjenigen der Handwerker, dass nicht einmal die Sklaven bei diesen Kasten nach Ehepartnerinnen suchten: »G. Mollien confirme [...] ce mépris profond à l'égard des griots et des artisans, chez qui même les esclaves ne

292 »Dans le Cayor et dans le pays de Dakar, aux environs de Gorée, on place, après leur mort, les griots dans des baobabs creusés. Ils y sont debout et couverts de leurs plus beaux vêtements ... Labat, d'accord en ceci avec Jobson, explique cet usage, qui n'est point suivi dans la haute Sénégambie, par le mépris public attaché à cette classe d'individus. Ce mépris contenu pendant leur vie par le besoin qu'on a de leurs bouffonneries, et de leur musique, se manifeste après leur mort par un refus de sépulture.« Anne Raffenel, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique*, Paris: A. Bertrand, 1846, S. 19, zitiert in Diop, *La société Wolof*, 1981, Fußnote S. 39.

293 Ebd., S. 38f.

294 Sadikh Niass, der Generalsekretär der *Rencontre africaine pour la défense des droits de l'Homme*, spricht laut diesem Artikel von einer inakzeptablen Diskriminierung und von Praktiken, die einer anderen Epoche angehörten. Vgl.: »Tollé après le refus d'enterrer une griotte dans le cimetière d'un village«, *allAfrica.com*, 29.12.2021: link.gale.com/apps/doc/A688193606/AONE?u=freiburg&sid=ebsco&xid=ca5ea6be (15.03.2023).

voudraient pas prendre épouses«.²⁹⁵ Hier ist erneut die Vermischung der beiden sozialen Ordnungssysteme sichtbar, denn mit dem Begriff ›Sklaven‹ wird der Bezug auf die Ständeordnung hergestellt, die Begriffe ›Griots‹ und ›Handwerker‹ beziehen sich jedoch auf das Kastensystem.

Neben den beiden genannten Stratifizierungssystemen koexistieren auch die religiösen Sozialsysteme, die ebenfalls Mechanismen der Ausgrenzung beinhalten. Der Islam spielt eine große Rolle im Senegal, wo die Islamisierung schon um das 11. Jahrhundert begann.²⁹⁶ Diop schreibt in Bezug auf die Persistenz des Kastensystems trotz Islamisierung:²⁹⁷

Il est permis d'affirmer [...] que l'Islam n'a pas réalisé dans la société de castes la révolution qu'on était en droit d'attendre de lui [...] Les grands marabouts (majoritaire de la caste gér) ne se sont pas mobilisés pour faire prévaloir le principe égalitaire ; ils avaient même intérêt au maintien du système des castes...ils créaient un système d'ordres avec une hiérarchie qui [...] se reproduit en instituant, à son tour, une hérédité des fonctions religieuses.²⁹⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das senegalesische Kastensystem in einer präislamischen, präaristokratischen und präkolonialen Epoche entstanden ist, eine erstaunliche Persistenz aufweist und mit anderen sozialen Stratifizierungssystemen koexistiert. Im hierarchisch organisierten Kastensystem sind die Griots (*sab-lekk* und *ñeeño*) am unteren Ende angesiedelt. In ihrer Rolle als Rezitatoren der Genealogie, Geschichtenerzähler, Musiker und Narren wurden und werden sie zugleich verehrt, gefürchtet und geächtet. Es gab lange den Brauch, die Griots in hohlen Baobab-Stämmen zu beerdigen. Der Baobab kann somit in direkten Zusammenhang mit dem senegalesischen Kastensystem gebracht werden.

295 Dieses Zitat von Diop bezieht sich auf den Bericht von Gaspard Théodore Mollien, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, aux sources du Sénégal et de la Gambie, fait en 1818, par ordre du gouvernement français*, Paris: Veuve Courcier, 1820, S. 101: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75667j/f188.item (07.06.2024). Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 39.

296 Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 215.

297 Der große Themenbereich Religionen im Senegal wird in die vorliegende Arbeit nicht integriert, sondern nur am Rande angeschnitten. Es wäre sicher sehr fruchtbar, Ken Buguls Roman *Le Baobab fou* aus der Perspektive der islamisch geprägten Bräuche zu untersuchen. Ich bin mir darüber bewusst, dass in meiner Untersuchung einige Fragen unbeantwortet bleiben müssen, da die Religion vor allem für den literarischen Text von Ken Bugul, aber auch die Texte von Mariama Bâ und Fatou Diome eine relevante Rolle spielt.

298 Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 98.

2.3.5 Die Fesseln des Baobabs

Diese extratextuellen Informationen verändern die Perspektive auf den Baobab im Roman *Le Baobab fou*. Aufgrund seiner zentralen Stellung in der senegalesischen Gesellschaft steht er im literarischen Text metonymisch für den Senegal, der mit dem literarischen Text verwachsen ist und Einfluss nimmt auf dessen Form und Inhalt. Der Baobab ist auf spezifische klimatische Bedingungen angewiesen und kann nur in bestimmten geografischen Regionen vorkommen. Seine metonymische und metaphorische Verweisfunktion im literarischen Text von Ken Bugul deutet auf spezifisch senegalesisch-afrikanische gesellschaftliche Regelwerke. Der Baobab kann deshalb nicht gleichbedeutend mit der in der kanonisierten Literatur üblichen Baum-Metapher gelesen werden. Ein besonderer Unterschied ist die nicht durchweg positive Konnotation des Baobabs, sondern seine negativen Bedeutungsebenen. Wenn beispielsweise seine extreme Langlebigkeit in Bezug zur Tradition des Kastensystems gebracht wird – als Grab der Griots – dann kann diese Persistenz auch als beängstigend und sogar bedrohlich wahrgenommen werden, denn sie verweist auf gesellschaftliche Ausgrenzungs- und Diskriminierungsmechanismen.

Schon im ersten Teil des Romans, in Kens Vorgeschichte, ist der Baobab nicht nur positiv konnotiert, als er seine Resistenz gegen die Feuersbrunst beweist, denn die Dorfgemeinschaft verlässt seine Nähe und siedelt woanders an. Es bleiben nur der Friedhof und der Baobab an Ort und Stelle zurück; und der ›Verrückte‹, der laut seiner eigenen Aussage unsterblich ist (vgl. BF, 23). Der Baobab repräsentiert metaphorisch die Traditionen, die mit dieser literarischen Darstellung einerseits positive Eigenschaften aufweisen, nämlich Resistenz und Dauerhaftigkeit. Dieselben Eigenschaften können aber auch negativ interpretiert werden als Unbeweglichkeit und Unveränderlichkeit, was dadurch verstärkt wird, dass der Baobab näher am Reich der Toten bzw. der Ahnen- und Geisterwelt ist (der Friedhof und der unsterbliche Verrückte) als an den Lebenden, die nach dem Feuer aus seiner direkten Umgebung weggezogen sind.

Die Ich-Erzählerin Ken hat zum Baobab ebenfalls eine polyvalente Beziehung. Einerseits ist der Baobab das immerwährende Element, das seit ihrer Vorgeschichte für Kontinuität und Verankerung in den Traditionen steht, andererseits erlebt sie ihr erstes Kindheitstrauma genau unter dem Baobab, wo sie sich die Perle ins Ohr stopft. Der Baobab bietet ihr keine Sicherheit, aber er lenkt sie ab: »Et personne pour me consoler. Les baobabs me jouaient des spectacles [...]« (BF, 158) und »[I]a brousse offerte là-bas, à l'infini [...]«

infini de baobabs toujours en spectacle» (BF, 172). Die Verbindungslien von Baobab zu Friedhof und Baobab zu Schauspiel können aufgrund der extratextuellen Informationen auch als Hinweise auf die Griots interpretiert werden. Möglicherweise sind die Griots auch der Hauptgrund dafür, dass «unter dem Baobab die Wirklichkeit zum Traum wird» (vgl. BF, 23).

Hierzu kann nur spekuliert werden, denn das senegalesische Kastensystem und die Griots werden zusammenhanglos und quasi unmerklich in Ken Buguls Romantext platziert. Das Kastensystem wird nur an einer Stelle im Roman erwähnt: Einige Zeit nachdem der Fremde aus dem Norden sich mit seiner Ehefrau und den drei Kindern in der Nähe des Baobabs niedergelassen hat, heiratet er eine weitere Frau: »L'homme l'avait remarquée et c'était cela le plus important: ils n'étaient ni l'un ni l'autre castés. Elle devint la deuxième épouse en offrant sa jeunesse, sa beauté et sa virginité» (BF, 29). Obwohl dies die einzige Stelle ist, an der das Kastensystem explizit erwähnt wird, macht das Zitat deutlich, dass hier auf ein Regelwerk Bezug genommen wird, das im realgesellschaftlichen Senegal eine besondere Relevanz und Gültigkeit für Eheschließungen hatte bzw. hat. Dies lässt sich aus der Tatsache ableiten, dass die Erzählstimme es bei dieser Randbemerkung belässt. Das Regelwerk müsste näher erläutert werden, wenn es sich um eine künstlerische Schöpfung handeln würde, die gestaltend auf die Handlung des Romans einwirkt.

Ebenfalls als Randbemerkung und an nur einer Stelle im Roman kommt der Begriff *griot* vor, und zwar als die Ich-Erzählerin von ihrer Tante erzählt, die in ihrer Jugend traditionelle Feste organisierte, bei denn die Griots fester Bestandteil waren: »[...] les bœufs et les moutons se faisaient égorger, le lait coulait, les griots chantaient et la tante jouissait» (BF, 163). An einer weiteren Textstelle wird zwar nur implizit auf das Kastensystem und die Griots, aber zugleich auch auf die familiäre Abstammung der Ich-Erzählerin verwiesen:

Quand dans la nuit un tam-tam lointain faisait frémir l'ancêtre qui somnolait sous le baobab, j'avais du mal à contenir l'élan de mes entrailles alors que l'école française me submergeait. Ah, que j'avais envie de me rouler dans le sable des nuits tièdes et de recevoir les étoiles dans le creux du ventre au fond de moi-même ! (BF, 197f.)

Das hier gezeichnete Bild ist nicht ohne Weiteres dechiffrierbar. Werden jedoch die außertextuellen Informationen in die Analyse einbezogen, wird offensichtlich, dass der Ahne, der unter dem Baobab döst, den Griot in seinem Grab repräsentiert, der durch die Trommelmusik (der Griots) erzittert. Das Zitat suggeriert, dass die Ich-Erzählerin einen Vorfahren hat, der Griot war, was die Interpretation nahelegt, dass sie selbst dieser Kaste angehört.

Die Verbundenheit mit dem Ahnen im Baobab wird hier als in den Körper eingeschrieben und körperlich wahrnehmbar dargestellt. Der in der Außen-

welt hörbare Trommelrhythmus versetzt unweigerlich die Eingeweide der Ich-Erzählerin in Schwingungen, die wiederum den Körper zum Tanzen zwingen. Die Ich-Erzählerin widersteht dem dominanten körperlichen Impuls, um nicht in den ihr bekannten ekstatischen Zustand zu fallen, bei dem sie sich wollüstig und ausgelassen im Sand wälzen würde. Diese »Körpertechnik«, wie Mauss »das Zusammenspiel von Körper und moralischen oder intellektuellen Systemen« nennt, muss an dieser Stelle als »eine traditionelle, wirksame Handlung« interpretiert werden.²⁹⁹

Es geht weniger darum, dass die Ich-Erzählerin als Individuum Lust verspürt, auf den Trommelrhythmus zu tanzen, als dass ihr quasi genetisch durch ihre Ahnen eine vorgeschriebene Performance in den eigenen Körper eingeschrieben ist. Als wirksame Handlung kann die Tanzperformance der Griots bei den traditionellen nächtlichen Feierlichkeiten gelten. Die literarische Beschreibung in diesem Zitat kreiert dabei eine klare Opposition zwischen den Ahnen, die sich mit der naturgegebenen Umgebung (dem Sand und den Sternen in der Nacht) verbinden, und der französischen Schule. Die französische Schule nimmt jedoch nur von außen auf den Körper Einfluss, indem sie diesen ›überschwemmt‹.

Mit der Gegenüberstellung von Eingeweiden und überschwemmtem Körper wird deutlich, wie irreversibel die senegalesischen Traditionen in den Körper der Ich-Erzählerin eingeschrieben bzw. durch ihn verkörpert sind. Dieses Bild lässt sich auch aus einer anderen Perspektive betrachten: Genau so, wie der Baobab den Griot festhält, fesselt er auch dessen Nachfahrin Ken Bugul an sich. Das könnte die ›Bessessenheit‹ Ken Buguls in Bezug auf den Baobab³⁰⁰ erläutern, denn, so Diop: »Les griots sont enfermés dans leur caste, inférieure à celles des autres ñeéño«.³⁰¹

Einen besonderen Hinweis auf eine Verbindung der Ich-Erzählerin bzw. der Autorin zur Kaste der Griots findet sich im zweiten Teil der Trilogie, nämlich dem Roman *Cendres et braises*, der dem Erstlingsroman *Le Baobab fou* nachfolgt. Das Zitat scheint auch hier ein willkürlich eingestreutes Element zu sein, das keine erkennbare Relevanz für die Romanhandlung hat, sondern

299 Marcel Mauss, »Die Techniken des Körpers«, vorgetragen vor der Société de Psychologie am 17.05.1934, in: *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 23, 3–4, 1935, S. 271–293, S. 205f.

300 Asaah sieht Kens Bessessenheit in Bezug auf den Baobab darin, dass sie in ihrem autobiografischen Roman *Le Baobab fou* ihr Geburtsdorf Gouye (frz. baobab) nennt, obwohl es Malem-Hodar heißt. Vgl. Asaah, »Primacy, polemic, and paradox in Ken Bugul's *The abandoned baobab*«, in: *Léon Journal of the Humanities*, 2020, S. 43.

301 Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 59.

als Informationsträger fungiert. Es belegt zum einen die Ausgrenzungsmechanismen in der senegalesischen Gesellschaft, die bei der Nennung von Familiennamen aktiv werden, und zum anderen enthält es einen impliziten Verweis: »Ton nom ? Mbaye, ce n'est pas un nom, cela n'existe pas ; Mbaye ? Comment pouvait-on avoir un tel nom ? C'est gourmand, ça ne fait que manger ; je me demande comment celle qui est ta mère peut te nourrir ; quelqu'un qui a nom [sic] Mbaye n'est jamais rassasié«.³⁰²

Meyer stellt zu Status und Familiennamen fest: »Status related categories such as age, gender, and caste, which are recognizable by the appearance and [...] the last name, make criteria for the estimation of the social status of the interlocutor available«.³⁰³ Implizit bleibt bei diesem Zitat, dass sich der ›Name, der keiner ist und den es nicht gibt‹, auf die Kaste der Griots und *ñoole* beziehen lässt, denn mit Hilfe der textexternen Informationen lässt sich ableiten, was in der senegalesischen Gesellschaft damit gemeint sein kann, wenn jemand nur isst, aber nicht arbeitet. Es kann als Verweis gelten auf die geächteten Griots und *ñoole*, die nichts dafür ›tun‹ (*jëf*), um zu ›essen‹ (*lekk*), sondern die nur ›reden‹ (*sab*), um zu ›essen‹ (*lekk*). Der Familienname, der diese Zugehörigkeit zur Kaste der Griots und *ñoole* belegt, ist Mbaye.³⁰⁴ Er verweist wiederum auf den bürgerlichen Namen von Ken Bugul, nämlich Mariétou Mbaye.

Es bedarf einer sehr genauen Analyse des Textes und vieler außertextueller Informationen, um im Roman *Le Baobab fou* einen Zusammenhang zwischen dem allgegenwärtigen Baobab und der möglichen Herkunft der Ich-Erzählerin und Autorin Ken Bugul bzw. Mariétou Mbaye herzustellen. Diese Verbindungslinie ist implizit in den Text eingeschrieben, wird aber nur sehr zaghaft expliziert und entspricht der Feststellung von Tang: »[...] les non-dits qu'on retrouve en quantité abondante dans les romans de Ken Bugul sont un mode de prise de position«.³⁰⁵ Auch Ndiaye stellt fest, dass die Erzählstimme nur

302 Dieses Zitat gehört zum Kontext der sogenannten *kalante*, einer interethnischen Vetternschaft, die anhand des Familiennamens erkennbar ist und bei der sich die jeweiligen Namensträger gegenseitig necken dürfen. Griots werden im Roman *Cendres et braises* nicht genannt. Vgl. hierzu auch Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003, S. 180; Ken Bugul, *Cendres et braises*, Paris: Éditions L'Harmattan, 1994, S. 18.

303 Christian Meyer, *Culture, Practice, and the Body. Conversational Organization and Embodied Culture in Northwestern Senegal*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2018, S. 10.

304 Eine kurze Internetrecherche mit den Begriffen ›Mbaye‹ und ›Griot‹ ergab über 600.000 Treffer mit Beispielen wie: ›Badou Mbaye stammt aus einer der bekanntesten Griot-Familien‹. Es erscheint demnach legitim, den Familiennamen von Mariétou Mbaye mit der Kaste der Griots in Verbindung zu bringen.

305 Tang, *Le roman féminin francophone de la migration*, 2015, S. 35.

unzulängliche Informationen über ihre Herkunft gibt, obgleich der Roman *Le Baobab fou* als Autobiografie gelesen werden will: »La description des lieux, «un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane, [sic]« ne fournit pas d'information précise sur les origines exactes de cette narratrice qui propose de revenir sur son histoire«.³⁰⁶

Tangs Interpretation des (Ver-)Schweigens erscheint vor dem Hintergrund der vielfältigen extratextuellen Informationen jedoch als nicht zutreffend: »Ces silences invitent le lecteur à ne pas considérer le discours de Ken Bugul comme une parole d'évangile«.³⁰⁷ Nicht die Scheu, dass dem eigenen Wort die Aura des Heilsversprechens verliehen wird, steht hier im Vordergrund, sondern vielmehr die Opposition zwischen Nichtsprechen und Zuviel-Sprechen, beispielsweise über zahlreiche Tabuthemen, die die Ich-Erzählerin hemmungslos darlegt und die den Skandal um den Roman *Le Baobab fou* begründen. Dieses Spannungsfeld zwischen (Ver-)Schweigen und maflosem Sprechen wird im nächsten Schritt näher betrachtet, um daraufhin eine Verbindungsleitung zum kulturellen Konzept *jom* herzustellen, das auch in diesem Roman zwischen die französischsprachigen Zeilen eingewebt ist.

2.3.6 Sprechen, Schweigen und *jom*

Die im Roman *Le Baobab fou* implizierte Zugehörigkeit der Ich-Erzählerin zur Kaste der Griots bzw. *ñoole* könnte begründen, warum die Erzählstimme keine Scheu zeigt, Tabuthemen anzusprechen: »Yet the griot's privilege, acknowledged by society, is that of an abusive freedom of speech.«³⁰⁸ Das Sprechen als ureigenes Instrument wird zur schriftlichen Erzählung und die erzählerische Kunstfertigkeit besteht darin, die Zuhörer- bzw. Leserschaft in ihren Bann zu ziehen.³⁰⁹

306 Amadou Falilou Ndiaye, Moussa Sagna, »*Le Baobab fou, Riwan ou le chemin de sable et De l'autre côté du regard : Les Autobiographies féministes de Ken Bugul*«, in: *Nouvelles Études Francophones*, 32, 1, 2017, S. 57–69, S. 58.

307 Tang, *Le roman féminin francophone de la migration*, 2015, S. 35.

308 Miller, *Theories of Africans*, 1990, S. 87.

309 Die theoretische Problematisierung des Verhältnisses zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit wird an dieser Stelle nicht ausgeführt, obgleich durchaus bewusst ist, dass auch im Werk von Ken Bugul die von Klinkert genannte »interkulturelle Hybridisierung, die traditionelle, mit der Mündlichkeit verbundene Elemente in die Erzählung einbindet«, nachweisbar ist. (Vgl. Thomas Klinkert (Hrsg.), *Migration et identité*, Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2014, S. 136.) Ebenso kann im Text von Ken Bugul eine Überlagerung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nachgewiesen werden, die vor allem durch die Anisochronie

These *géwel* have, and always had, the ability to evoke in their audience strong emotions such as pride and compassion ideally countered by the audience with material gifts as a witness of their generosity and emotionalizability.³¹⁰

Die Griots rezitierten traditionellerweise die Landesgeschichte, Märchen, Mythen und Genealogien, wobei die *ñoole*, von Diop übersetzt als Narren, mehr Freiheiten hatten: »[...] ils faisaient preuve de liberté de parole, d'insolence même, capables de dire des ›vérités‹ osées, rudes.«³¹¹ Schon Raffenel beschreibt in seinem Reisebericht 1843 die Freiheit der Griots, jedwedes, auch unangenehmes Thema anzusprechen und die Verpflichtung der Zuhörerschaft – auch der Chefs – darauf weder gekränkt noch wütend zu reagieren: »Les Griots ont le droit de tout dire dans le feu de leurs improvisations, et il est malséant de se fâcher de leurs paroles, fussent-elles désobligeantes, ce qui arrive fort souvent, même à l'égard de leurs chefs«.³¹² In dieser Perspektive erscheint es verständlicher, warum Ken Bugul als eine der ersten Schriftstellerinnen Afrikas es wagt, tabuisierte Themen wie (Homo-)Sexualität, Drogenkonsum und Prostitution detailreich auszuführen und dies nicht etwa aus der Ferne einer extradiegetischen-heterodiegetischen Erzählstimme, sondern in Form des Erfahrungsberichts einer intradiegetischen-autodiegetischen Ich-Erzählerin.

Die Tatsache, dass sie als Frau die Stimme erhebt, und damit als weiblicher *ñoole* bzw. Griot auftritt, verweist auf die Beziehung zwischen Rede und Weiblichkeit, wozu sich bei Miller³¹³ einige interessante Hinweise finden.

bemerkbar wird, die dem Text einen besonderen (Sprech-)Rhythmus verleiht, aber nicht so eindeutig nachzuweisen ist wie im *Decamerone*. (Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Muß und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2016, S. 11.) Es erscheint durchaus fruchtbar, weiterführende Untersuchungen vorzunehmen von Ken Buguls Werk in Bezug zu den Machtverhältnissen, die durch die Schriftlichkeit ausgeübt werden – wie das in der Ethnologie schon seit den 1960er-Jahren diskutiert wird. (Vgl. hierzu Peter Probst, »Die Macht der Schrift«, in: *Anthropos*, 87, 1992, S. 167–182.) Die Mündlichkeit kann ebenfalls Macht ausüben, wie Schüttelpelz hevorhebt in Bezug auf die reale Konfrontation, aber auch Verflechtung zwischen großen Schriftkulturen und kleinen Randbevölkerungen [die einer anderen Sprachgruppe an gehören]. (Vgl. Erhard Schüttelpelz, »Drei Schritte zur Weltliteratur«, in: Schamma Schahadat, Annette Weinberger (Hrsg.), *Weltliteratur in der longue durée*, Leiden: Wilhelm Fink Verlag, 2021, S. 5.)

310 Christian Meyer, *Culture, Practice, and the Body. Conversational Organization and Embodied Culture in Northwestern Senegal*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2018, S. 9.

311 Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 62.

312 Anne Raffenel, *Voyage dans l'Afrique occidentale ... exécuté en 1843 et 1844, par une commission composée de mm. Huard-Bessinières, Janin, Raffenel, Peyre-Ferry et Pottin-Patterson, red. par Anne Raffenel*, Paris: Éditeur Arthus Bertrand, 1846, S. 16.

313 Christopher Miller stellt eine ähnliche Untersuchung wie die hier vorliegende an und beruft sich auf ethnologische Kenntnisse, um frankophone Texte in einer neuen Perspektive

Miller beruft sich auf den Ethnologen Sory Camara, der Untersuchungen zu den Mande-Griots gemacht hat, von denen er selbst abstammt. Die Mande-Griots und Wolof-Griots sind benachbart, eng verwandt und miteinander vergleichbar.³¹⁴ Camara legt dar, dass auf der einen Seite die Mande-Religion Männersache sei³¹⁵ und auf der anderen Seite die Griots neutral in Bezug auf ihre sexuelle Identität seien: »[...] griots are ›neutral in regard to sexual identity, both socially and culturally.«³¹⁶

In Layes Epos *Le Maître de la parole* wird jedoch die Rede per se (nicht nur die der Griots) als weiblich dargestellt: »speech is female«.³¹⁷ Mit dieser Darstellung erhält die religiöse Ansprache eine männliche Konnotation und die Griot-Rede eine weibliche. Es wird eine Unterscheidung geschaffen zwischen einer religiösen und damit leiseren, beherrschten bzw. schweigenden Elite (Führungsebene) und einer hierarchisch niederen Stufe der Griots, deren Rede laut und unbeherrscht ist. Zugleich wird die hierarchische Unterscheidung zwischen Männern und Frauen betont und nicht nur die weiblichen Griots, sondern die weibliche Rede, d.h. Frauen per se abgewertet.

Doch diese Abwertung der Frauen und der weiblichen Rede findet sich nur in den männlichen Darstellungen von Camara und Laye. In den Fußnoten stellt Miller einige Zitate zur Verfügung, aus denen deutlich wird, dass der weiblichen Rede eine besondere Macht zugesprochen wird, die nicht zu unterschätzen sei. Vor den Frauen und insbesondere den Griottes sollte man sich fürchten³¹⁸, denn sie seien provokant und gewalttätig³¹⁹ und damit »gefährlich für die Männer«.³²⁰ Raffanel beschreibt, dass sie gefährlichen Dä-

zu lesen, was er als »good reading« bezeichnet: »A fair Western reading of African literatures demands engagement with, and even dependence on, anthropology. The demonstration of this point begins from the premise that good reading does not result from ignorance and that Westerners simply do not know enough about Africa.« Vgl. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, 1990, S. 4.

314 Vgl. ebd., S. 252.

315 Vgl. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, 1990, S. 262.

316 Ebd., S. 263.

317 Miller bezieht sich auf das Werk von Camara Laye, *Le Maître de la parole*, 1978, Paris: Plon. Vgl. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, 1990, S. 252.

318 Vgl. Fußnote 44, Zitat von Mamby Sidibé, »Les gens de caste ou nyamakala au Soudan français«, in: *Notes africaines*, 81, 1959, S. 13–17. Vgl. ebd., S. 263.

319 Vgl. Fußnote 44, Zitat von Aoua Kéita, *Femme d'Afrique*, Paris: Présence Africaine, 1975, S. 87. Vgl. ebd., S. 263.

320 Vgl. Fußnote 43, Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, 1990, S. 263. Miller bezieht sich hier auf das Zitat von Bulman: »[...] women

monen ähnelten, die sich über ihn hermachen wollten.³²¹ Es erscheint mir gerechtfertigt, an dieser Stelle die besondere Macht hervorzuheben, die dem starken, lauten und fordernden Sprechen einer weiblichen Griot bzw. *nóole* in dieser Darstellung inhärent ist, denn diese kulturelle Zuschreibung könnte auch Ken Bugul ermächtigt haben, diverse Tabuthemen ungeschminkt auf den Tisch zu bringen.

Aber es wird der Leserschaft nicht leicht gemacht, dem »malaise identitaire«³²² der Ich-Erzählerin auf den Grund zu gehen, dem identitären Unbehagen, das sich auch im literarischen Schreibstil der Autorin niederschlägt. Die Gewalt, die sie in Form von Worten ausübt, wird dadurch sichtbar, dass die Ich-Erzählerin schonungslos ihre leidvollen Erfahrungen darlegt und ihre eigenen Gewalterfahrungen in gewaltvolle Worte übersetzt, was den Skandal um den Roman *Le Baobab fou* begründet. In der europäisch-französischen Perspektive auf den literarischen Text wird lautstark und wortgewaltig das neokoloniale Verhalten Europas angeklagt, das Afrika widerstandslos imitiert und dem es somit ausgeliefert erscheint (vgl. BF, 177).

Die Freizügigkeit und Gewalt der Worte spiegeln sich metaphorisch in den Nacktfotos der Ich-Erzählerin wider: »J' avais aussi des photos de moi, des nus que Jean Wermer m'avait faits« (BF, 102). Sie hat die Fotos ihres unbekleideten Körpers und ihrer nackten Haut gut sichtbar für alle Besucherinnen in ihrem Wohnraum aufgehängt: »Avec le pouvoir inné de la féminité, mes photos nues aux murs, la désinvolture de mes attitudes [...]« (BF, 106). Die Nacktheit ist jedoch metaphorisch doppeldeutig und steht sowohl für eine freizügige, zügellose Rede als auch für das (Ver-)Schweigen, das den Roman *Le Baobab fou* ebenfalls auszeichnet: »[...] mes photos nues accrochées aux murs muettes comme les sous-verre [sic] qui les contenaient, et moi-même,

are thought not to be able to keep secrets, to be led astray by their desires, and to be basically untrustworthy. Men are warned to be on their guard against women [...] women are thought of by the Malinke to be dangerous to men.« Vgl. Stephen Bulman, »The Buffalo-Woman Tale«, in: *Discourse and its Disguises*, Birmingham University African Studies Series, 1, 1989, S. 171–188, S. 185.

321 Vgl. Fußnote 44, Zitat von Anne Raffenel, *Nouveau voyage dans le pays des nègres*, Paris: Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de Fer de Napoléon Chaix & Cie., 1856, I, S. 46. Vgl. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, 1990, S. 263.

322 Elodie Tang sieht – wie die Forschungsliteratur zu Ken Bugul insgesamt – den Grund für dieses identitäre Unbehagen in einer Frustration der Autorin, zu den Armen und Schwarzen zu gehören, was in ihr schon als Kind durch die koloniale Gesellschaft ausgelöst worden sei: »Ken Bugul a ressenti un complexe dans son enfance, parce que la société coloniale a créé en elle un sentiment de frustration, d'appartenir à la classe des pauvres et d'être Noire.« Vgl. Tang, *Le roman féminin francophone de la migration*, 2015, S. 6.

allongée sur ce lit, jetant des regards de démente devant ce spectacle dont j'étais le seul spectateur« (Bf, 113).

Der Kontrast von Nacktheit und Stummheit verweist darauf, dass die Darstellung der Ich-Erzählerin nur oberflächlich freizügig ist. Die Metapher der stummen Fotos suggeriert, dass die Person nur scheinbar nackt ist, das Essentielle aber unter der bloßen Haut verborgen bleibt. Sie spielt nur die Frei- und Offenlegung ihrer Selbst, bleibt aber selbst eine entrückte Zuschauerin dieses Spektakels. Die lauten und plausibel klingenden Worte übertönen das Schweigen, das den tatsächlichen Ursprung des Leids begründet.

Die nackte Haut steht dabei in direktem Zusammenhang mit der dunklen Hautfarbe, die sozusagen als Wahrnehmungsgrenze im europäischen Kontext gelten kann. An der nackten schwarzen Haut kleben sämtliche Vorstellungen, die sich die europäische Welt von der Ich-Erzählerin und den Schwarzen³²³ allgemein macht. Die schwarze Haut als Projektionsfläche wird mehrfach im Text thematisiert: »Oui, c'était toujours la même chose. Palper ce corps, cette peau, cette couleur. J'avais envie de hurler« (BF, 153).³²⁴ Hinter die Kulisse der schwarzen Haut wagt niemand zu blicken, weder in Europa noch im Senegal, und die Ich-Erzählerin gibt die versteckte Wahrheit auch nur zu Teilen preis.

Dass es unter der Oberfläche eine verborgene Wahrheit gibt, wird am augenscheinlichsten bei der Benennung der Romanfiguren, die mit unpersönlichen Begriffen versehen werden: *la mère, le père, le frère, la tante* etc. Die einzige Figur, die Vor- und Familiennamen erhält, ist Jean Wermer, ihr belgischer Freund, bei dem die Ich-Erzählerin eine Zeit lang wohnt. Von den sene-galesischen Figuren erhalten nur die beiden Kinder der Vorgeschichte, Fodé und Codou, einen Vornamen. Das ist nicht nur für einen autobiografischen Bericht ungewöhnlich, sondern widerspricht der Rolle der Griotte bzw. *ñoole*, deren Aufgabe seit jeher darin bestand, die Geschichte und Genealogie zu rezitieren. Ebenfalls untypisch ist, dass aus der Ich-Perspektive erzählt wird,

323 Das Wort ›Schwarz‹ wird an dieser Stelle im Sinne der aktuell geltenden Selbstbeschreibung von Menschen afrikanischer und afroasiatischer Herkunft verwendet, wobei der Diskurs rund um die Entwicklung der Fremd- und Selbstzuschreibungen hier nicht weiter ausgeführt wird. Weitere Informationen und Bibliografien zu diesem Thema finden sich u.a. auf der Webseite von *Diversity Arts Culture: diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/schwarz* (07.06.2024).

324 Auch die weiße Haut dient als Projektionsfläche, und zwar für die Ich-Erzählerin, die davon zu gleichen Maßen angezogen (vgl. BF, 63) und abgestoßen (vgl. BF, 71) wird: »De plus, la femme blanche restait le fantasme refoulé du colonisé agressé par ses attitudes provocatrices« (BF, 78).

denn üblicherweise sprechen Griots von anderen Personen und im Sinne der Auftraggeber.

Und letztlich muss ein weiterer Unterschied betont werden, nämlich die Tatsache, dass die Griots in afrikanischen Sprachen rezitieren – beispielsweise auf Wolof –, die Ich-Erzählerin sich jedoch auf Französisch ausdrückt und nur wenige Wolof-Wörter im Text zu finden sind. Nicht nur die anderen Romanfiguren sind unpersönlich, sondern auch das Ich des autobiografischen Romans bleibt geheimnisvoll, denn ihre tatsächliche Herkunft wird verschwiegen. Wie zuvor schon angemerkt, bleibt es bei einer vagen Angabe zum Geburtsort der Ich-Erzählerin und nur lose eingestreute Bemerkungen lassen sich als Hinweise zu ihrer familiären Herkunft deuten. Der autobiografische Roman verschweigt historische Daten und Namen, sowohl von Personen als auch von Orten.

Es bleibt der Leserschaft ebenfalls komplett verschlossen, was sich hinter der *perle d'ambre* verbirgt, die sich die Ich-Erzählerin als Kleinkind unter dem Baobab ins Ohr gesteckt hat, was einen gellenden Schrei zur Folge hatte, der die Harmonie des Ortes zerstörte (BF, 31, 36, 37, 72, 77, 97, 116, 124, 195). Die sich durch den gesamten Roman ziehende, repetitive und stets unveränderte Darstellung der Amber-Perle muss als eine traumatische Erfahrung gewertet werden, die, wie auch der Baobab, eine unveränderte Wirkung auf die Ich-Erzählerin hat. Da die Amber-Perle nie aus dem Ohr entfernt wird, muss sie symbolisch gelesen werden als ein schmerhaftes Eindringen eines Fremdkörpers in den Körper eines zweijährigen Mädchens, der damit dauerhaft verändert wurde.

Die Amber-Perle steht für traditionellen Frauenschmuck und könnte demnach mit einer traditionellen Handlung zu tun haben, die an Mädchen vorgenommen wird. In direkter Verbindung zur *perle d'ambre* (BF, 72), ist die nicht weiter erläuterte *natte de Soudan*, die die Mutter im Hof ausbreitet (BF, 70) und an die sich die Ich-Erzählerin bei ihrer anstehenden Abtreibung erinnert. Eine Verbindungsleitung zu den traditionellen Beschneidungen von Mädchen im Sudan und der literarischen Darstellung als traumatische Erfahrung mit der Amber-Perle soll hier nur als eine gewagte Hypothese vorgestellt, aber nicht weiterverfolgt werden. Die Ich-Erzählerin gibt der Leserschaft keine weiteren Informationen zu diesen Elementen im Roman, die jedoch maßgeblich auf die Handlungen und das Befinden der Protagonistin einwirken.

Ihr (Ver-)Schweigen reproduziert in gewisser Weise das allgegenwärtige Schweigen, dem die intradiegetische Ich-Erzählerin selbst ausgesetzt ist. Ebenso traumatisch wie die Amber-Perle im Ohr ist für die Ich-Erzählerin die Gewalt, die sie durch dieses Schweigen erfährt. Alle für sie wichtigen Fragen

bleiben unbeantwortet: »Ah ! mère pourquoi partais-tu ? Pourquoi devais-tu t'en aller ? Pourquoi me laissais-tu ?« (BF, 96) Und sogar als das fünfjährige Mädchen fragt, ob sie weggehe – denn sie sieht, dass die Mutter die Abreise vorbereitet –, verneint die Mutter (vgl. BF, 97), denn »[l]a mère et moi ne nous parlions jamais« (BF, 157). Die Frage verbleibt somit in ihrer repetitiven Form durch den gesamten Roman hindurch unbeantwortet: »Pourquoi la mère était-elle partie ?« (BF, 178)

In demselben Jahr als die Mutter sie verlässt, im Alter von fünf Jahren, wird zudem der Vater blind. Er kann die Ich-Erzählerin nun nicht einmal mehr sehen und mit ihr sprechen tut er prinzipiell nicht (vgl. BF, 42). Auch die anderen Familienangehörigen richten kein Wort an sie: »La grand-mère [...] non plus ne me parlait pas, elle me regardait avec mépris« (BF, 158), auch nicht der Bruder (vgl. BF, 170) und die Schwester (vgl. BF, 197). »Il y avait une atmosphère qui suggérait un événement. Je n'en étais pas informée. Pourquoi étais-je tenue à l'écart ?« (BF, 180) Zur Preisverleihung in der Schule, bei der sie alle wichtigen Preise gewinnt, wird sie von keiner Person aus dem Familienkreis begleitet (vgl. BF, 167).

Es ist durchaus möglich, dass dieser Ausschluss aus der Familie darin begründet ist, dass die Ich-Erzählerin nicht von ihrem Vater abstammt. Für diese Hypothese findet sich allerdings nur ein sehr kurzer, für die Romanhandlung unbedeutender Hinweis. Die Erzählerin fragt ihren Vater: »Mon nez est épatisé, comment cela se fait-il ?« lui disais-je. Il riait bruyamment« (BF, 43). Die Ich-Erzählerin scheint demnach anders auszusehen als andere Familienmitglieder und das laute Lachen des Vaters als Antwort auf ihre Frage ist mehrdeutig interpretierbar.

Die unbeantworteten Fragen und das allgegenwärtige Schweigen lösen schon in der Kindheit der Ich-Erzählerin eine identitäre Infragestellung aus, die sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman zieht: »Mais qui étais-je ?« (BF, 81): »Je n'avais pas de souvenir. Je me fabriquais des souvenirs et ils étaient intenses« (BF, 195). Der Wunsch nach einer Familienzugehörigkeit führt dazu, dass die Ich-Erzählerin in der kolonialen französischen Schule einen Ersatz zu finden glaubt und sich auf die Suche nach ihren gallischen Vorfahren begibt: »Tout était lumière. Enfin l'Europe [...] le pays des Blancs, le pays des Gaulois [...] le pays de mes >ancêtres<« (BF, 46).

Das Schweigen, das fatale Folgen auslösen kann, ist jedoch nicht nur auf die Ich-Erzählerin bezogen, sondern die diegetische Welt wird als eine Welt des Nichtredens dargestellt: »Ici, les humains ne parlaient pas. Il n'y avait que le soleil qui parlait« (BF, 24). Sogar der Palaverbaum, dessen primäre Funktion darin besteht, dass Menschen sich unter ihm versammeln, um mit-

einander zu sprechen, wird im Roman zu einem Hort des inneren Monologs: »[...] l'immense *dobali* qui abritait leurs monologues intérieurs« (BF, 97) und der zurückgehaltenen Worte:

[...] le grand *dobali*, l'arbre immense et imposant [...] où les deux femmes du père s'engueulaient en silence, se réconciliaient, où chacune en voulait secrètement à l'autre d'être là, où on les trouvait parfois endormies, enveloppées par cette atmosphère de silence que seule la paix créait ? Tout était silencieux. Il n'y avait que le soleil et le baobab [...]. (BF, 37)

Die zurückgehaltene Rede verweist auf eine der Facetten von *jom*, wie von Senghor dargestellt, nämlich *kersa*³²⁵, das sowohl respektvolle Höflichkeit und Taktgefühl beinhaltet, als auch Zurückhaltung, Unauffälligkeit und Selbstbeherrschung. Der Bezug zu *jom* wird im Roman *Le Baobab fou* nur indirekt hergestellt bei der Beschreibung von Kens Tante, die lange unverheiratet alleine leben konnte, was gesellschaftlich unüblich war, und dies nur aus dem Grunde, weil sie die Erbin und Nachkommin ihrer Großmutter war. Diese stammte aus dem Norden Senegals, dem Waalo, und der Besitz der Großmutter ersparte ihrer Erbin die üble Nachrede: »Mais l'influence de la grand-mère qui était venue de son Walo [...] tout ce qu'elle possédait, respect, honneur, richesse, lui avait épargné d'entendre tout ce qu'on disait d'elle« (BF, 163).

Das senegalesische Ständesystem, das die monarchische Hierarchie strukturierte, enthielt sowohl patrilineare als auch matrilineare Abstammungslinien, aber nur im Waalo konnten auch Frauen mit königlicher Abstammungslinie, die sogenannten *lingeer* (Prinzessinnen), die Thronfolge antreten.³²⁶ Die drei ›Besitztümer‹ *respect*, *honneur* und *richesse* der Großmutter aus dem Waalo verweisen auf das senegalesische Ständesystem und das kulturelle Konzept *jom*.³²⁷ Die Ich-Erzählerin scheint jedoch nur sehr entfernt mit einer aristokratischen Abstammungslinie verbunden zu sein, denn die erwähnte

325 »1^o la *téranga* (*honos*). C'est le respect, la politesse, les ›honneurs‹, que l'on rend à quelqu'un ou que l'on reçoit (de *teral* : >respecter<) ; 2^o la *kërsa* (*pudor*). C'est un mot synonyme, avec une nuance de pudeur, de réserve.« (Senghor, *Négritude et humanisme*, 1964, S. 76) »La *kersa*, que l'on traduit, souvent, par >discréption< ou >pudeur<, est, essentiellement, la >maitrise de soi. C'est ce qui caractérise aussi bien le jeune homme ou la jeune fille modèles que la grande dame, le noble ou le sage.« (Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14f.) Weitere Informationen zu *kersa* und *jom* finden sich in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 1.3, »Das senegalesische kulturelle Konzept *jom*«.

326 Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 117.

327 Weitere Informationen zu *jom* finden sich in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 1.3, »Das senegalesische kulturelle Konzept *jom*«.

›Tante‹ scheint keine direkte Schwester der Mutter zu sein, d.h. von denselben Eltern abzustammen. Eine ähnlich ferne Verwandtschaft findet sich auch bei dem Mädchen, das an demselben Tag wie die Ich-Erzählerin zur Welt kommt, und die sie deshalb ›Zwillingschwester‹ nennt: »[...] la personne qui était née le même jour que moi, à une vingtaine de kilomètres de mon village. [...] Nos deux pères étaient parents et elle était ma sœur jumelle« (BF, 202).

Auch bei der ›Zwillingschwester‹ lässt sich unterschwellig eine Zugehörigkeit zum Stand der Könige bzw. Noblen erahnen – dem das Konzept *jom* ursprünglich entstammt³²⁸ –, wenn die Ich-Erzählerin weiter darlegt: »Elle avait grandi dans son village presque sans baobabs [...]« (BF, 202). Einmal mehr wird hier der Baobab zu einem Verweis auf die Kaste der Griots, denn ein Dorf fast ohne Baobabs lässt vermuten, dass das traditionelle Kastensystem auf die ›Zwillingschwester‹ kaum Einfluss nimmt. Sie kann sich frei entfalten in einem Umfeld, das Postkartenmotiven gleicht, mit ihren flinken Füßen wie eine Antilope auf dem weichen warmen Sand laufen, und sich im Mondschein baden mit den anderen Dorfmädchen etc. (vgl. BF, 202). Es gibt auch keine französische Schule, die sie in Versuchung bringt (vgl. BF, 202). Und so geht sie als glückliche Jungfrau in die Ehe, denn »ce sens de l'honneur [...] les préservait [les filles] et leur donnait envie de vivre purement« (BF, 203).

Die ›Zwillingschwester‹ hat Zugang zu diesem ›senegalesischen Ehrgefühl‹, wie Senghor das Konzept *jom* ins Französische übersetzt³²⁹, und wächst mit einer völlig anderen Ausgangslage auf als die Ich-Erzählerin. Für Letztere ist das traditionelle Konzept *jom* unerreichbar, denn die Traditionen bzw. der Baobab halten sie im Kastensystem gefangen, aus dem es kein Entrinnen gibt. Nur das französische Schulsystem scheint ihr die Möglichkeit zu bieten, sich von Grund auf zu erneuern, inklusive des Austauschs der senegalesischen Ahnen durch gallische Vorfahren. Doch so verlockend sich das französische Schul- und Gesellschaftssystem auch gibt, es erweist sich letztendlich als Utopie und die Erneuerung der Identität als unmöglich: »L'identification était

328 Fatou Diome erläuterte bei unserem öffentlichen Gespräch an der Universität Zürich im März 2019 (Zitate des aufgezeichneten Gesprächs werden in Kapitel 3.2.3 der vorliegenden Arbeit besprochen), dass der Begriff *jom* aus der Sprache der Seereer in andere senegalesische Sprachen übernommen wurde und dass sich dieses Konzept ursprünglich auf die aristokratischen *gellwaar* bezog, der hierarchisch strukturierten Ständeordnung. Wie schon erläutert, haben sich im Laufe der Zeit die Sozialordnungssysteme überlagert und auch Léopold Sédar Senghor legt seiner Erläuterung des kulturellen Konzepts *jom* eine Mischung aus Ständeordnung und Kastensystem zugrunde. Vgl. Diop, *La société Wolof*, 1981, S. 36.

329 Vgl. in der vorliegenden Arbeit Kapitel 1.3.3, »Senghors Definition von *jom*«.

difficile. Je consommais deux réalités d'une façon contradictoire. Parce qu'au fond de moi, la nostalgie du lien me hantait. Déchirée !« (BF, 174).

Dennoch hat das Schulsystem in der Ich-Erzählerin das Bedürfnis und die Möglichkeit geschaffen, über ihr tiefstes Inneres zu sprechen, was zu der Gegenüberstellung und sogar Verkehrung von Schweigen und Sprechen führt. Das Schweigen, im Sinne des traditionellen Konzepts *jom* als vornehme Zurückhaltung, wird zum gewaltsamen Verschweigen, und das Sprechen, im Sinne der gewandten, schmeichelnden Sprachfertigkeit der Griots, zur grausamen Anklage. Vordergründig scheint sich die Anklage gegen die europäisch-französischen Gesellschaften und ihre (neo-)koloniale Hegemonie zu richten, doch hintergründig lässt sich die zweite Stoßrichtung erkennen, die gegen die afrikanisch-senegalesische Gesellschaft gewendet ist, in der das kritische Hinterfragen von traditionellen Konzepten und Sozialordnungssystemen unmöglich ist.

Die Baobabs, respekt einflößende, imposante Bewahrer der Traditionen, begegnen dem Einzug der Schule ins Dorf mit Erstarren und Sprachlosigkeit (frz. *médusé*), womit sie auch hier ambivalent konnotiert werden durch eine als positiv zu bewertende Persistenz der Traditionen und eine als negativ zu interpretierende Inflexibilität neuen Systemen gegenüber. Die ›tausend Welten und tausend Überzeugungen‹ können sich nur hinter dem Baobab verstecken, sie treten aber nicht in Austausch mit der neuen Welt und den Überzeugungen, die mit der kolonialen Invasion Einzug halten: »L'école française qui allait bouleverser mille mondes et mille croyances qui se cachaient derrière les baobabs médusés en prenant des formes humaines« (BF, 140).

In dieser Perspektive wird die Erzählstimme metaphorisch nicht durch den riesigen, tief verwurzelten – aber schweigenden – Baobab repräsentiert, sondern vielmehr durch den einsamen Obstbaum, der, unter Baobabs begraben, es dennoch wagt, allein gegen diese traditionelle Übermacht anzutreten: »Au village là-bas, devant la concession familiale enfouie dans les baobabs, il y avait un arbre fruitier, très grand [...] Il affrontait, seul, les baobabs, la savane, les vents, le soleil, le festival des nuits du Ndoucoumane. Cette solitude-là n'était pas comparable« (BF, 195).

Die Ich-Erzählerin wagt es einerseits, mit lauter Stimme Tabuthemen anzusprechen und sowohl die Leserschaften mit europäisch-französischem als auch afrikanisch-senegalesischem Weltbild zu schockieren. Andererseits sind die Infragestellung der senegalesischen Traditionen und der Aufruf, die starren, schweigenden Strukturen aufzubrechen, nur als leise Stimmen wahrnehmbar. Die Gesellschaftskritik scheint nur an diejenigen gerichtet, die den im Text versteckten Code entziffern können und wollen, wie anhand eines

Zitats deutlich wird, bei dem die erste internationale Ausstellung ›schwarzer‹ Kunst, *1er Festival Mondial des Arts Nègres* in Dakar, im Jahr 1966 kritisch thematisiert wird:

L'homme noir avait besoin de se mettre sous l'arbre à palabre aux aurores en effervescence, de vider son cœur pendant les nuits mystérieuses et avec le souffle des ancêtres, de retrouver la dimension de l'égarement. Mais l'homme noir du Festival était l'homme sans rancune de la fête. Le Festival qui devait manifester l'essence de l'homme noir aboutit à la déculpabilisation du colonialisme. (BF, 183)

2.3.7 Die hoffnungslose Unerreichbarkeit von *jom*

Ken Buguls Werk adressiert zwei fundamental unterschiedliche, implizite Leserschaften mit je einer anderen Perspektive des Weltzugangs, der den grundlegenden Gegebenheiten unserer Wahrnehmungen folgt, wie das Iser ausdrückt.³³⁰ Die im Roman *Le Baobab fou* dargestellten traumatischen Erlebnisse der Ich-Erzählerin beziehen sich für die Leserschaft aus einem afrikanisch-senegalesischen Kontext auf andere ›Gegebenheiten der Wahrnehmung‹ bzw. kulturell bedingte Perspektiven als für die Leserschaft aus einem europäisch-französischen Kulturreis.

Die Sekundärliteratur zu Ken Buguls Werk nimmt durchweg eine europäisch-französische Perspektive ein und zwar unabhängig davon, aus welchem Kulturreis die Wissenschaftler stammen; für sie stehen im Zentrum des Romans *Le Baobab fou* die Auswirkungen des ›choc de la colonisation‹ auf die kolonisierten Völker. In dieser literaturwissenschaftlich als klassisch zu bezeichnenden Perspektive stehen diejenigen Elemente des Romans im Vordergrund, die einen direkten Bezug zu Europa herstellen, nämlich die (post-)kolonialen und neokolonialen Diskriminierungsmechanismen und Abhängigkeiten, die der Text aufdeckt und anklagt. Die Hoffnungslosigkeit im Grundton des Romans betrifft soziale Ausgrenzungsmechanismen, die durch den Text mehr oder weniger explizit aufgedeckt werden. Explizit wird der Rassismus im europäischen Kontext angeklagt, der vordergründig teilweise sogar als ein besonderes und damit positiv konnotiertes Interesse an den Schwarzen erscheint:

Partout j'étais la seule Noire, certes pas l'ambassadrice du peuple noir, mais à défaut de Pygmées ou de Masaï à moitié nus, celle qui délirait avec eux, Blancs, dans une peau noire. J'étais celle à qui chacun voulait laisser sa carte de visite ; avec

330 Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*. 1994 [1976], S. 66.

qui chacun voulait parler. J'étais le happening de tout ce monde des arts et des mondanités. (BF, 122)

Hintergründig reicht dieses als rassistisch zu bezeichnende Interesse jedoch nicht weiter als bis zur Hautoberfläche der dunkelhäutigen Personen. Der Ausgrenzungsmechanismus verdrängt sie trotz aller Assimilierungsversuche in die gesellschaftliche Peripherie. Diese Kritik an den europäischen Gesellschaftsstrukturen liegt gut erkennbar auf der Oberfläche des französischsprachigen Texts.

In dieser Perspektive entstehen jedoch nicht auflösbare Widersprüche, da der für den Roman allgegenwärtige Baobab, der korrekterweise als Metapher und Metonymie für die Traditionen zu interpretieren ist, in der Forschungsliteratur zu Ken Buguls Roman durchweg positiv konnotiert wird. Der Baobab wird somit unhinterfragt zur klassischen Baum-Metapher, die Tradition im Sinne von Sicherheit und Stabilität bedeutet, aber auch Erkenntnis, Familienverbünde und vieles mehr symbolisiert, je nachdem, in welchem Kontext die Metapher verwendet wird. Ausgehend von dieser Grundannahme entsteht das Paradox dadurch, dass sich die Ich-Erzählerin nach ihrem gescheiterten Aufenthalt in Europa auf ihre Traditionen – auf den Baobab – zurückbesinnt, dieser aber letzten Endes verrückt wird und stirbt. Dieses Ende widerspricht dem Auftrag des Bildungsromans bzw. des Initiationswegs, zu dessen Genre der Roman *Le Baobab fou* in der Sekundärliteratur gezählt wird.

Mit der literaturethnologischen Methode der *ethnocrítique*, bei der der Baobab durch seine Omnipräsenz im Roman zum *embrayeur culturel* deklariert wird und vielfältige außertextuelle Informationen in die Textanalyse einfließen, wird deutlich, dass dieser besondere Baum andere Bedeutungsebenen aufruft als die klassische Baum-Metapher. Er verweist zwar durch seine im Boden verankerten Wurzeln und seine Langlebigkeit ebenfalls auf die Traditionen, die jedoch einen Ausgrenzungsmechanismus in sich bergen, in dem die Ich-Erzählerin gefangen ist. Es erscheint hoffnungslos, sich aus der Umklammerung der Traditionen zu lösen, sich von den Fesseln des Kastensystems zu befreien und von der Gesellschaft Anerkennung und *jom* zugesprochen zu bekommen.

Und so präsentiert sich die Erzählstimme gegenüber der impliziten Leserschaft des Senegals in der Rolle der *ñoole*, da sie hinsichtlich der senegalesischen Gesellschaft nichts zu verlieren hat, sondern der ihr zugewiesenen Rolle und dem sozialen Platz entspricht, der von jeher an der äußersten Peripherie der senegalesischen Gesellschaft angesiedelt ist. Und genau an dieser Stelle ist auch die Gesellschaftskritik angesiedelt, die Ken Buguls Roman beinhaltet. Die gewagte und harte Wahrheit besteht in dieser Lesart darin, dass ein

tatsächlicher Lebensweg nachgezeichnet wird, der exemplarisch ist für den vieler Senegalesen, die gefangen sind in persistenten Traditionen und den einzigen Ausweg in der (kolonialen) französischen Schule sehen. Ihre Assimilationsversuche beginnen im Senegal und werden in Europa weitergeführt, ohne jemals den erhofften Erfolg zu verzeichnen.

Der Erfolg bemisst sich dabei nicht nur nach der europäischen Perspektive, d.h. inwieweit sie sich in Europa integrieren können, sondern vor allem nach der senegalesischen Perspektive, nämlich nach dem, was sie bei ihrer Rückkehr aus Europa in den Senegal mitbringen:

Je savais que je ne serai pas la bienvenue dans mon pays. Et c'est exactement ce qui s'est passé [...] Les gens voulaient savoir ce que j'avais ramené de l'Europe. À partir du moment où ils se sont rendus [sic] compte que je n'avais rien ramené ils m'ont rejetée [...] Je me suis retrouvée ainsi dans la rue.³³¹

Eine erfolgreiche Rückkehr wird, falls diese die Erwartungen der senegalesischen Gesellschaft erfüllt, mit Anerkennung bzw. *jom* honoriert, andernfalls droht der gesellschaftliche Ausschluss, wie schon bei Fatou Diome ausführlich dargelegt.³³²

Der Text *Le Baobab fou* kritisiert jedoch nur mit leiser Stimme – hinter der vordergründigen Anklage gegen die (neo-)koloniale Hegemonie – die senegalesische Gesellschaft mit ihren persistenten traditionellen Ausgrenzungsmechanismen, wie dem Kastensystem, der Ständeordnung und den religiösen Stratifizierungssystemen. Diese leise Kritik entspricht in mancher Hinsicht einer Facette von *jom*, nämlich *kersa*, der respektvollen Zurückhaltung, denn die reale Familie der autobiografischen Ich-Erzählerin bleibt ebenso unbekannt wie die realgeografischen Orte. Die Ich-Erzählerin stellt vor allem sich selbst in den Vordergrund, zumindest bei den Abschnitten, die im Senegal spielen, und stellt ihre eigene innere Zerrissenheit und das tiefe Leid dar, das ihre innere Welt beherrscht. Mit dieser Erzählweise schützt sie respektvoll die realen Personen ihrer Familie und ihren Bekanntenkreis. Sie ermöglicht der Leserschaft aber auch, die generalisierenden Aspekte des Romans zu überlesen.

331 Aus dem Interview, das Michel Man mit Ken Bugul im Jahr 2006 geführt hat. Michel Man, *La folie, le mal de l'Afrique postcoloniale dans le Baobab fou et la folie et la mort de Ken Bugul*, Columbia: University of Missouri, 2007, S. 191: core.ac.uk/reader/62761597 (heruntergeladen am 27.01.2023).

332 Das Beispiel einer erfolgreichen Rückkehr ist der *Homme de Barbès* (siehe Kapitel 2.2.4, »Der *Homme de Barbès*. Migration und die Frage nach *wërsék* und *teranga*«) und eine Beispielgeschichte für die gescheiterte Heimkehr ist die von *Moussa*, dem Fußballspieler (siehe Kapitel 2.2.7, »*Jom*, der Atlantik und der Selbstmord«).

Mit dem Namen ›Ken Bugul‹ (dt. niemand liebt, will, mag) bezeichnet sich einerseits die Ich-Erzählerin, die niemand will, da ihr Platz von jeher an der gesellschaftlichen Peripherie ist. Andererseits kann die Bezeichnung *ken bugul* auch auf die Hoffnungslosigkeit der Autorin hinweisen, die sich dessen bewusst ist, dass niemand ihre Gesellschaftskritik hören will. Es gibt keinen öffentlichen Diskurs über die Ausgrenzungsmechanismen im Senegal, die den traditionellen Sozialordnungssystemen inhärent sind. Und insbesondere für eine Frau war es – vor allem zu den Zeiten der ersten Schriftstellerinnen Afrikas – besonders schwierig, ihre Stimme zu erheben, wenn sie sich nicht den Vorwurf gefallen lassen wollte, sie unterstütze den kulturellen Imperialismus:

Cependant, pour l'écrivaine africaine ou le critique de la littérature féminine, le choix est ambigu. Ceux ou celles qui choisissent de donner priorité aux droits de la femme en dénonçant les méfaits de certaines pratiques culturelles acceptées et défendues par la société traditionnelle africaine sont souvent obligés d'affronter le regard mécontent du critique africain. Certaines écrivaines comme Calixthe Beyala, qui dénoncent les méfaits de la polygamie, du contrôle de la virginité, de l'excision, du mariage forcé, sont accusées de promouvoir l'impérialisme culturel.³³³

Die Ich-Erzählerin erhebt zwar ihre Stimme, ist aber zugleich Gefangene der eigenen Gesellschaft mit ihrer immerwährenden Reproduktion der unhinterfragten Traditionen, was durch den riesigen, raumgreifenden, imposanten, starren, unbeweglichen, uralten Baobab repräsentiert wird. Er hatte zwar ursprünglich eine klare Sprache, doch vor dem französischen Schulsystem ist er verstummt und erstarrt. Die senegalesischen Traditionen bestehen, wie zuvor bereits ausgeführt, aus mehreren sich überlagernden und koexistierenden Sozialordnungssystemen, über die jedoch kein öffentlicher Diskurs zu existieren scheint, der erlaubt, diese Systeme kritisch zu hinterfragen und zu erneuern. Ken Bugul zeigt mit der Metapher des Baobabs die Überlebensstrategie der Traditionen, die sich in erstarrter Form durch die Jahrhunderte und diverse Epochen von Invasoren (Religionen, Kolonialismus, Sklavenhandel etc.) erhalten haben.

Nicht die Hybridität der Identität steht im Mittelpunkt des Romans *Le Baobab fou*, nicht die »kulturelle Grenz-Arbeit«³³⁴, wie Bhabha die Begegnung im *Dritten Raum* nennt, wo ein Übersetzungsmechanismus stattfindet, der eine Veränderung ermöglicht, bei der weder das eine noch das andere, sondern etwas Drittes die Begriffe und Territorien von beiden infrage stellt.³³⁵

333 Rangira, »Écriture féministe ? écriture féminine ?«, in: *Études françaises*, 2001, S. 97.

334 Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, 2011 [2000], S. 10.

335 Ebd., S. 42.

Dieser *Dritte Raum*, so Bhabha, ermöglicht durch seine Bedingungen, dass die »Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und dass selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können«.³³⁶

Der Roman *Le Baobab fou* zeigt nicht die Aushandlung und Hybridisierung unterschiedlicher Kulturen, sondern die zerstörerische Wirkung einer erstarrten Kultur. Der erstarrte und stumme Baobab hält die Ich-Erzählerin gefangen, sodass sie sich trotz ihrer Emigration nicht entfalten kann. Sie hat in der Begegnung mit europäischen Kulturen keine lebendigen Argumente, mit der sie in Aushandlungen zwischen der eigenen und der fremden Kultur treten könnte. Vielmehr wird sie immer wieder unter den mächtigen Baobab katapultiert, der sich ihr stets auf dieselbe Art und Weise aufdrängt, ohne je Erklärungen zu bieten oder gar eine Diskussion zuzulassen.

Diese autoritäre Umklammerung führt dazu, dass die Ich-Erzählerin sich selbst nicht erklären kann und eine Integration in Europa nicht gelingt. Der Zugang zu Europa wird ihr deshalb nicht nur von den Diskriminierungsmechanismen der europäischen Gesellschaft erschwert, sondern auch durch diese Unfähigkeit, ihre eigene verwurzelte Herkunft zu erzählen und zu handeln. Europas Lockruf verstummt nach dem erfolglosen Aufenthalt der Ich-Erzählerin und ihrer ruhmlosen Rückkehr in den Senegal. Doch dort ist auch der Baobab endgültig verstummt und verkörpert erneut erstarrte und damit nicht lebensfähige Traditionen, wie das Lotman für die Sprache in seiner Theorie zur Semiosphäre darlegt.

Was Lotman für das Zentrum der Semiosphäre beschreibt, kann auf die Metapher des Baobabs, der die Traditionen verkörpert, übertragen werden. Der Baobab stünde demnach im Zentrum des kulturellen Raums und auf der Ebene der Selbstbeschreibung, die straff organisiert ist und ihren dynamischen Charakter, ihren Vorrat an Unbestimmtheit verloren hat und starr und entwicklungsunfähig geworden ist.³³⁷ Es fehlt aber die Peripherie, wo ein Aushandlungsmechanismus stattfindet zwischen dem Außen und dem Innen der Semiosphäre. Den Abschluss der Peripherie bildet die Grenze, die ein Ort ist, »an dem eine Semiosphäre darüber zu reflektieren genötigt ist, was sie selbst ausmacht«³³⁸, was nicht unähnlich dem Ansatz von Bhabha zum *Third*

336 Ebd., S. 57.

337 Vgl. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, 2010, S. 178.

338 Vgl. Frank, Ruhe, Schmitz, »Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung«, in: Jurij M. Lotman, *Die Innenwelt des Denkens*, 2010, S. 401.

Space ist.³³⁹ In fehlender Reflexion und Aushandlung ihrer selbst erstarrt und stirbt die Tradition letztendlich und es verwundert in dieser Perspektive nicht, dass die Ich-Erzählerin schließlich vor dem toten Baobab steht.

Die stumme Grabesrede steht sinnbildlich für den Nullpunkt, an dem die Ich-Erzählerin angekommen ist. Sie ist eines dieser ›zerquetschten Wesen‹, denen der Roman *Le Baobab fou* gewidmet ist: »Les êtres écrasés se reméorent ...« (BF, 7). Das offene Ende des Romans könnte zugleich einen Anfang markieren, wobei dieser nicht thematisiert wird. Übrig bleibt ein europäischer Lockruf, der ebenso verstummt ist wie der Ruf der senegalesischen Traditionen. Es bleiben keine Worte übrig, um deren Tod zu beklagen oder ihnen ein Andenken zu schaffen. Und so lautet der letzte Satz des Romans: »Sans parole, je prononçais l'oraison funèbre de ce baobab témoin et complice du départ de la mère, le premier matin d'une aube sans crépuscule. Longtemps, je restai là devant ce tronc mort, sans pensée« (BF, 222).

339 Vgl. ebd., S. 402.

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

Marie NDiaye³⁴⁰ thematisiert erstmals im Jahr 2009 mit ihrem Roman *Trois femmes puissantes*³⁴¹ eine Auseinandersetzung mit Afrika, was die Begründung dafür ist, dass dieser literarische Text auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht wird. Der Roman dient jedoch vorrangig als Gegenbeispiel zu den anderen hier untersuchten literarischen Texten, denn mithilfe von NDiayes Werk soll die Hypothese bestätigt werden, dass die im Roman *Trois femmes puissantes* befindlichen *embrayeurs culturels*³⁴² stets auf europäisch-französische kulturelle Konventionen verweisen und nur sehr indirekt auf afrikanisch-senegalesische. Dies ist deshalb von besonderem Interesse, weil einige der Romanfiguren Senegalesinnen sind und eine von ihnen, Khady Demba, nie den Senegal verlassen und keinerlei Kontakt mit Europa hat. Dennoch wird bei der literaturethnologischen Untersuchung deutlich, dass die Weltvorstellung dieser Figur und die Symbolsysteme, auf die sie Bezug nimmt, nur indirekt auf die senegalesische Gesellschaft verweisen. In dieselbe Richtung deutet die Tatsache, dass NDiaye indirekt und offensichtlich unbeabsichtigt in ihrem Text einen Bezug zum kulturellen Konzept *jom* herstellt, dem ›senegalesischen Ehrgefühl‹, wie Senghor den Begriff übersetzt.³⁴³ Die kulturellen Indikatoren (*embrayeurs culturels*), die ich hier u.a. untersuche, entsprechen denen in den anderen hier untersuchten Texten, d.h. Namen (vgl. Mariama Bâ, Kapitel 2.1), der Begriff *dignité* (vgl. Fatou Diome, Kapitel 2.2) und Bäume (vgl. Ken Bugul, Kapitel 2.3).

Durch diese Vorgehensweise wird eine Vergleichbarkeit zwischen den Texten hergestellt und die Verweisfunktion der kulturellen Indikatoren herausgestellt. Es soll damit die Funktionsfähigkeit der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* unterstrichen werden, mittels derer die kulturellen Konventionen sichtbar werden, die dem literarischen Schreiben grundsätzlich als Hintergrundfolie dienen. Es wird in diesem speziellen Fall offensichtlich, dass

340 Marie NDiaye hat selbst diese Orthografie – zwei Majuskeln am Anfang – für ihren Namen gewählt. Ihre Mutter schreibt den Familiennamen mit einem Apostroph zwischen den beiden Majuskeln, also N'Diaye, und ihr Bruder Pap (Minister für Bildung und Jugend in Frankreich) verwendet die auch im Senegal übliche Orthografie mit nur einer Majuskel am Anfang: Ndiaye.

341 Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris: Gallimard, 2009.

342 Ausführliche Erläuterungen zu dem Konzept des *embrayeur culturel*, von mir übersetzt als ›kultureller Indikator‹, finden sich in Kapitel 1.2.4, »Die literaturethnologische Methode der *ethnocritique*«, der vorliegenden Arbeit.

343 Ausführliche Erläuterungen zum kulturellen Konzept *jom* finden sich in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 1.3, »Das senegalesische kulturelle Konzept *jom*«.

Marie NDiaye durchweg auf der Grundlage einer europäisch-französischen kulturellen Prägung schreibt und ihr Werk gleichzeitig ein tiefgründiges Leid offenbart, das möglicherweise in einem mangelnden Zugang zur afrikanisch-senegalesischen Kultur begründet ist. Um diese Annahme zu bestätigen, werde ich zunächst das Leben und Werk Marie NDiayes skizzieren und daraufhin den Roman *Trois femmes puissantes* mithilfe der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* untersuchen.

Marie NDiaye, geboren in Pithiviers (Frankreich) am 4. Juni 1967, begann schon im Alter von zwölf Jahren zu schreiben und publizierte ihren ersten Roman *Quant au riche avenir* im Jahr 1985. Ihre schriftstellerische Leistung, deren »einzigartige Kunstfertigkeit« vielfach gelobt wird, wie Fillon schreibt, umfasst Prosa und Theaterstücke, von denen einige sogar in die *Comédie-Française*³⁴⁴ aufgenommen wurden: »[...] le premier écrivain français à entrer de son vivant au répertoire de la Comédie-Française avec *Papa doit manager*«³⁴⁵ Marie NDiayes Werk wurde mehrfach ausgezeichnet, zuletzt mit dem Staatspreis für Europäische Literatur 2023³⁴⁶ für ihr Gesamtwerk und u.a. im Jahr 2001 mit dem *prix Femina* für ihren Roman *Rosie Carpe* und im Jahr 2009 mit dem *prix Goncourt* für *Trois femmes puissantes*.³⁴⁷

Erst mit diesem Roman, also 24 Jahre nach ihrem schriftstellerischen Debüt, wird die Debatte um die ›Afrikanität‹ von Marie NDiaye hörbar. Sie hat einen senegalesischen Vater, der sie jedoch verlässt, als sie ein Jahr alt ist. Um sich der väterlichen Kultur anzunähern, macht sich Marie NDiaye erst im Alter von 20 Jahren³⁴⁸ auf den Weg in den Senegal. Wie sie selbst stets betont, ist ihr die afrikanisch-senegalesische Kultur vollkommen fremd, denn

344 Die *Comédie-Française* ist eine der renommiertesten Kulturinstitutionen Frankreichs (auch *Maison de Molière*, *Théâtre-Français* oder kurz *le Français* genannt). Sie wurde 1680 gegründet und hält sich seit 1799 im Palais-Royal in Paris auf. Vgl. Webseite der *Comédie-Française*: www.comedie-francaise.fr/fr/molire (24.08.2023).

345 Vgl. Alexandre Fillon, »Les généalogies de Marie NDiaye«, in: *Express*, 02.03.2013: www.lexpress.fr/culture/livre/les-genealogies-de-marie-ndiaye_1221965.html (05.05.2023).

346 Vgl. Information auf der Webseite des Österreichischen Bundesministeriums Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport: www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/Neuigkeiten/ndiaye-staatspreis-europaeische-literatur-2023.html (07.06.2024).

347 Vgl. Fillon, »Les généalogies de Marie NDiaye«, in: *Express*, 02.03.2013.

348 »J'y [en Afrique] ai fait un premier voyage relativement tard, vers l'âge de 20 ans, à la fin des années 80 donc, et un second il y a trois ans avec la cinéaste Claire Denis avec qui je collaborais à un scénario. C'est très peu. De ce fait, ma relation à l'Afrique est un peu rêvée, abstraite, au sens où l'Afrique, dans ma tête, est plus un songe qu'une réalité.« Nathalie Crom, »Marie Ndiaye: ›Je ne veux plus que la magie soit une ficelle‹«, in: *Télérama*, 21.08.2009: www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php (06.04.2023).

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

sie ist in einem europäisch-französischen Umfeld aufgewachsen, wie sie 2021 in einem Interview mit Maurin erläutert:

In my childhood I only knew my mother's people, my aunts and uncles, my cousins, her teaching colleagues, and in the 1970s and 1980s all those people were white and French, that's just how it was. So, I never had any contact with Africa. My father abandoned us: my mother, my brother, and me. He never asked after us, and we had no idea where he was, or if he was even alive. That's why there was no place for Africa in my life.³⁴⁹

Doch die Literaturkritik – und vermutlich nicht nur sie – beruft sich auf NDiayes äußerem Aspekt, den dunkleren Hautteint und Details ihrer Physiognomie, um ihr Werk und Leben stets in Bezug zu Afrika zu bringen. Zu Beginn ihres literarischen Schaffens wurde NDiaye in der Literaturwissenschaft und Literaturkritik eher leise und implizit in Verbindung zum afrikanischen Kontinent gebracht, was beispielsweise an der wiederholten Betonung der ›hervorragenden Französischkenntnisse‹ der Autorin deutlich wird, wie Moudileno feststellt:

[...] une insistance un peu énervante de la critique sur »l'excellent français de Marie NDiaye«. Au final, j'avais fini par entendre, dans ce portrait récurrent d'une auteure exceptionnellement »talentueuse«, des relents de fierté paternaliste pour la petite métisse qui [...] écrivait le français mieux que »nos« poètes.³⁵⁰

Mit dem Erscheinen des Romans *Trois femmes puissantes*, der auch den Senegal thematisiert, wird laut Link-Heer plötzlich die ›Afrikanität‹ NDiayes im öffentlichen Diskurs explizit und damit rückwirkend ihr gesamtes Werk in Bezug zu Afrika gebracht:

La critique a [...] voulu saluer une sorte de retour au pays natal puisque *Trois femmes puissantes* joue, en partie, en Afrique, au Sénégal. D'où la tentative de lire toute l'œuvre de Marie NDiaye dans une perspective autobiographique comme si la disparition du père sénégalais qui abandonne sa femme française et ses enfants Pap et Marie avait eu la force d'engendrer une écriture puissante.³⁵¹

349 Aurélie Maurin, »Interview with Marie Ndiaye«, in: *The White Review*, März 2021: www.thewhitereview.org/feature/interview-with-marie-ndiaye/ (06.04.2023).

350 Moudileno bezieht sich hier auf ihren Artikel »L'Excellent Français de Marie NDiaye« aus dem Werk von Andrew Asibong und Shirley Jordan, *Marie NDiaye: L'Étrangeté à l'œuvre*, 2009, S. 25–38, Lydie Moudileno, »Marie NDiaye: entre visibilité et réserve«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi BV, 2013, S. 160.

351 Ursula Link-Heer, »Noms et toponymes dans l'œuvre de Marie Ndiaye«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., 2013, S. 233–242, S. 242.

Es wundert deshalb nicht, dass Marie NDiayes Werk häufig zu den literaturwissenschaftlichen Bereichen der Frankophonie gezählt wird bzw. zu den *Francopolyphonies*³⁵², die die polylinguistischen Realitäten in Ländern betonen, die der Frankophonie zugerechnet werden, u.a. einige afrikanische. Ihr Werk wird aber auch im hybriden Bereich der *French and Francophone Studies*³⁵³ (bspw. *Contemporary French and Francophones Women's Writing* und Artikel in der Zeitschrift *Contemporary French and Francophone Studies*) untersucht und dem Themenbereich der postkolonialen Literatur zugeordnet.³⁵⁴ Der Begriff ›Frankophonie‹ ist dabei nur selten im inkludierenden Sinn zu verstehen, d.h. für alle Literatur(en), die in französischer Sprache geschrieben sind, sondern diese Literaturkategorie beinhaltet einen Diskriminierungs- und Ausgrenzungsmechanismus, wie in der vorliegenden Untersuchung in Kapitel 1.2.5, »Die frankophonen Literaturen«, ausführlich dargelegt.

Marie NDiaye reagiert auf diese ihr von außen aufgebürdete Afrikanität, die sich nur auf ihr physisches Erscheinungsbild beschränkt, in aufrichtiger Weise, wobei ihr das nicht von allen Seiten abgenommen wird. Als im Jahr 2009 die Los Angeles Times titelte, dass ›die erste schwarze Frau‹ den renommierten *Prix Goncourt* erhalten habe, »Author Marie NDiaye is the first black woman to win the Prix Goncourt«³⁵⁵, erklärt Marie NDiaye: »[I have] never thought of it in those terms: ›black woman‹ and ›Goncourt‹. I find it impossible to see things that way [...] I don't represent anything or anyone. I have met many French people raised in Africa who are more African than I am.«³⁵⁶

352 Hier ist vor allem das Werk zu nennen, aus dem in der vorliegenden Untersuchung vielfach zitiert wird und das in der Reihe *Francopolyphonies* erschienen ist: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., 2013.

353 Vgl. Shirley Jordan (Professorin für französische Literaturwissenschaft), deren wissenschaftlicher Schwerpunkt auf »20th and 21st Century French and Francophone literature and visual culture« liegt und dort u.a. das Werk von Marie NDiaye fokussiert. Vgl. Profilseite auf der Webseite der Newcastle University: www.ncl.ac.uk/sml/our-people/profile/shirleyjordan.html (06.04.2023).

354 Als Beispiel dient der Text von Anna-Leena Toivanen, »Not at Home in the World: Abject Mobilities in Marie NDiaye's *Trois femmes puissantes* and No Violet Bulawayo's *We Need New Names*«, in: *Postcolonial Text*, 10, 1, 2015, S. 1–18.

355 Carolyn Kellogg, »Author Marie Ndiaye is the first black woman to win the Prix Goncourt«, in: *Los Angeles Times*, 02.11.2009: www.latimes.com/archives/blogs/jacket-copy/story/2009-11-02/author-marie-ndiaye-is-the-first-black-woman-to-win-the-prix-goncourt (06.04.2023).

356 Alison Flood, »Black woman wins Prix Goncourt for the first time«, in: *The Guardian*, 02.11.2009: www.theguardian.com/books/2009/nov/02/black-woman-prix-goncourt (08.04.2023).

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

Anstatt sich als Afrika-Kennerin auszugeben – was ihr allein aufgrund ihrer äußereren Erscheinung ein Leichtes wäre –, gibt sie zu, nur wenig über diesen Kontinent zu wissen und deshalb nicht als Repräsentantin für Schwarzafricanerinnen gelten zu können. Schon im Jahr 1992, als Reaktion auf die von Jean-Marie Volet publizierte Anthologie *Francophone Women Writers from Sub-Saharan Africa*³⁵⁷, in die er auch Marie NDiaye aufgenommen hatte, wehrte sie sich in einem Brief an Volet gegen die Zuordnung ihrer literarischen Texte in die Kategorie der Frankophonie und insbesondere zu den afrikanischen Literatur(en):

Je me permets d'attirer votre attention sur un point qui me semble important : n'ayant jamais vécu en Afrique et pratiquement pas connu mon père (je suis métisse), je ne puis être considérée comme une romancière francophone, c'est-à-dire une étrangère de langue française, aucune culture africaine ne m'a été transmise. Je la connais, un peu, comme peuvent la connaître des personnes intéressées par toutes les formes de culture. Il me semblait important de le préciser, ne sachant si vous étudiez des romancières aussi superficiellement africaines que je le suis.³⁵⁸

Marie NDiayes abwehrende Haltung gegenüber der Zuordnung ihrer Person und ihres Werks zu den ›Schwarzen‹, den ›Frankophonen‹ und den ›Afrikanerinnen‹ wird von Moudileno – und nicht nur von ihr – kritisch kommentiert als »une carrière littéraire [celle de Marie NDiaye] toute entière construite dans la mise sous rature de la race et de l'origine africaine«.³⁵⁹ Die Vermischung bzw. Verwechslung der Begriffe ›schwarz‹ und ›Afrika‹ verweisen hier auf die sehr unterschiedlichen Wahrnehmungen und politischen Implikationen, die diesen Ausdrücken in den USA und in Europa zugeschrieben werden.³⁶⁰ Aus der Perspektive der Afroamerikanerin Moudileno erscheint die Kritik an NDiaye gerechtfertigt, denn Moudileno fokussiert das politische

357 Beverley Ormerod, Jean-Marie Volet, »Francophone Women-Writers from Sub-Saharan Africa: An Annotated Bibliography«, in: *ALA Bulletin*, 1992, 15–22.

358 Brief von Marie NDiaye an Jean-Marie Volet am 02.01.1992: aflit.arts.uwa.edu.au/LettreNDiayeM.html (08.04.2023).

359 Moudileno, »Marie NDiaye: entre visibilité et réserve«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 168.

360 In den USA, so Amaize, besteht eine »soziale Distanzierung« zwischen Afroamerikanerinnen und dem afrikanischen Kontinent. Viele Afroamerikaner verstehen sich selbst nicht mehr als afrikanischstämmig, da sie keinerlei bzw. eine durch die Geschichte des Sklavenhandels sehr traumatisierte Beziehung zu Afrika haben. Die Afroamerikanerinnen haben eine schwarzamerikanische Kultur geformt, die sich von ihren afrikanischen Wurzeln gelöst hat. Vgl. Ohimai Amaize, »The ›Social Distance‹ between Africa and African-Americans«, in: *JSTOR Daily*, 14.07.2021: [daily.jstor.org/the-social-distance-between-africa-and-african-americans/](https://www.jstor.org/the-social-distance-between-africa-and-african-americans/) (09.04.2023).

Thema der *race* (nicht zu verwechseln mit dem deutschen Wort Rasse³⁶¹) und die in den letzten Jahren stark gewordene *Black Lives Matter*-Bewegung, die Gewalt gegen Schwarze und People of Color (PoC³⁶²) anprangert. In dasselbe Raster passt auch die Kritik des englischen Wissenschaftlers Asibong, der in Marie NDiayes Werk das Thema der *race* vermisst und ihr unterstellt, ihre Zugehörigkeit absichtlich zu verleugnen.³⁶³

Der Blickwinkel Moudilenos und Asibongs verfälscht jedoch die durchaus ehrliche Selbstdefinition NDiayes, sich als eine französische Schriftstellerin zu verstehen, die nur >oberflächlich als afrikanisch< erscheint, wie sie im zuvor schon zitierten Brief an Volet angemerkt hatte. Für NDiaye steht die ihr zugeschriebene Afrikanität im Vordergrund und damit die kulturelle Verankerung in einer afrikanischen Gesellschaft wie beispielsweise dem Senegal – und nicht die Tatsache, dass sie durch ihre genetische Disposition, d.h. ihre Hautfarbe, auch den PoC zugerechnet werden kann. Moudilenos Kommentar zum Titelbild des *Magazine Littéraire* im September 2010 richtet streng über Marie NDiaye, wenn sie schreibt: »Le plus frappant est le fait que sa photographie [celle de Marie NDiaye] apparaisse en couverture, à part égale avec les visages de Madame de Lafayette et de Françoise Sagan«³⁶⁴, und dann behauptet, dass Marie NDiaye sicher nie akzeptiert hätte, auf einem Titelbild einer Zeitschrift gemeinsam mit afrikanischen Schriftstellerinnen wie Mariama Bâ zu erscheinen.³⁶⁵

Moudileno unterstellt mit dieser Aussage Marie NDiaye eine rassistische Motivation, sich mit weißen prominenten Schriftstellerinnen auf Augenhöhe präsentieren zu wollen, aber nicht mit ebenfalls prominenten schwarzen Autorinnen. Moudileno interpretiert die Tatsache, dass NDiaye sich mit weißen Schriftstellerinnen umgibt, zum einen als Versuch der eigenen Aufwertung

361 Das deutsche Wort >Rasse< ist problematisch und kann nicht synonym zum englischsprachigen Ausdruck *race* verwendet werden. Ich bin mir der aktuellen Debatten um *Black Lives Matter* aus dem US-amerikanischen Kontext bewusst, der auch in Europa große Wellen geschlagen hat. In der vorliegenden Arbeit werde ich jedoch auf diesen Diskurs nicht näher eingehen und nur am Rande zusammen mit den Themen Postkolonialismus und Dekolonialisierung streifen, die hier besprochen werden.

362 PoC: *Person of Color*. Vgl. »Der Begriff People of Color (im Singular Person of Color) ist eine Selbstbezeichnung von Menschen, die Rassismus erfahren.«: diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/poc-person-color (06.06.2023).

363 Vgl. Andrew Asibong, *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*, Liverpool: Liverpool University Press, 2013, S. 4.

364 Moudileno, »Marie NDiaye: entre visibilité et réserve«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 169.

365 Vgl. ebd., S. 171.

und gleichzeitig als Abwendung von der eigenen *race*, zu der sich Marie NDiaye in den Augen Moudilenos nicht bekennen möchte. Zudem unterstellt sie NDiaye, so kann Moudilenos Kritik verstanden werden, dass sie eine mögliche Abwertung ihrer Person und ihres Werks befürchtet, wenn sie sich mit schwarzen Autorinnen zeigen würde. Es verwundert nicht, dass Moudileno aus ihrer Perspektive heraus nicht verstehen kann, warum Marie NDiaye sich trotzdem wiederholt in ihrem Werk mit Fragen der *race* und Afrika auseinandersetzt, denn ihre Figuren sind oft schwarz, stammen von den Antillen oder aus Afrika.³⁶⁶

Es ist unzweifelhaft, dass Marie NDiaye als eine französische Schriftstellerin gelten muss ohne jedwede Einschränkung oder Spezifizierung. Und es ist ebenso unzweifelhaft, dass sie sich immer zum Thema Afrika positionieren muss – und das nicht nur aufgrund der von außen auf sie projizierten Afrikanität, sondern auch aus ihr selbst heraus. Ihre persönliche Auseinandersetzung mit Afrika und dem Senegal, dem Herkunftsland ihres Erzeugers, der jedoch nie ein Vater für sie war, ist sicher problematisch und Anteile ihrer ›écriture puissante‹, wie im Zitat von Link-Heer zuvor gezeigt, könnten durchaus diesem belastenden Erbe geschuldet sein. Dieser innere Konflikt könnte seinen Niederschlag in ihrem schriftstellerischen Werk finden, in dem wiederkehrend die Topoi der ›umherirrenden Helden‹³⁶⁷, der ›Fremdheit‹³⁶⁸ und der ›Schwelle‹³⁶⁹ thematisiert werden. Auf diese Themenbereiche wird im Folgenden noch näher eingegangen. Zunächst wird im folgenden Unterkapitel der Inhalt des Romans *Trois femmes puissantes* zusammengefasst, bevor daraufhin einige kulturelle Indikatoren des Werks mit der Methode der *ethno-critique* untersucht werden.

366 Vgl. ebd.

367 Vgl. Shirley Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., 2013, S. 263–283, S. 263.

368 Vgl. Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 267.

369 Vgl. Ursula Hennigfeld, »Humain, trop humain, rien d'humain: le théâtre de Marie NDiaye«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., 2013, S. 177–199, S. 177.

2.4.1 Histoire und discours des Romans *Trois femmes puissantes* (2009)

Marie NDiayes Roman *Trois femmes puissantes* ist für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung, da hier drei Frauen bemüht sind, ihre *dignité* zu bewahren, wie der Klappentext zusammenfasst: »Elles s'appellent Norah, Fanta, Khady Demba. Chacune se bat pour préserver sa dignité contre les humiliations que la vie lui inflige avec une obstination méthodique et incompréhensible«³⁷⁰. Im Vordergrund des Romans steht somit *dignité*, wobei der Begriff in NDiayes Werk keine Konnotationen von *jom* beinhaltet bzw. nur indirekt darauf anspielt, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Der Roman *Trois femmes puissantes* besteht aus drei voneinander unabhängigen Erzählungen, die nur minimal miteinander verbundenen sind. Gemeinsam ist allen drei Erzählungen, dass sie einen Bezug zum Senegal aufweisen, wobei hervorzuheben ist, dass an keiner Stelle das Land Senegal genannt wird, die Wörter *Afrique* und die Hauptstadt Senegals, Dakar, jeweils nur drei Mal vorkommen. Dies ist insofern von Relevanz, als die Sekundärliteratur stets hervorhebt, dass Marie NDiaye mit diesem Roman eine Rückkehr zu ihren afrikanischen Wurzeln wagt. Marie NDiaye selbst antwortet im Interview auf die Frage von Crom, ob Afrika der eigentliche Auslöser für den Roman sei: »Pas du tout. Comme la présence des oiseaux partout dans le livre, la présence de l'Afrique était pour moi juste un motif musical qui lierait les trois parties.«³⁷¹

Diese Aussage NDiayes ist ein starkes Indiz dafür, dass der Roman *Trois femmes puissantes* auf europäisch-französische kulturelle Konventionen verweist und nicht auf afrikanisch-senegalesische. Es werden dementsprechend auch an keiner Textstelle afrikanische Sprachen wie beispielsweise Wolof explizit genannt, sondern nur an wenigen Stellen erläutert, dass die Sprache Französisch für manche der Romanfiguren eine Fremdsprache ist, wie hier für die Figur Khady Demba: »[...] sachant bien qu'il s'agissait d'une langue, le français, qu'elle était en mesure de parler un peu et d'entendre mais incapable de la reconnaître dans ce débit pressé, coléreux [...]«.³⁷²

Alle drei Teile des Romans *Trois femmes puissantes* werden von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählstimme dargestellt, die jeweils aus der Perspektive einer internen Fokalisierung erzählt. Diese Restriktion des

370 Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris: Gallimard, 2009.

371 Crom, »Marie NDiaye«, in: *Télérama*, 21.08.2009.

372 Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris: Gallimard, 2009, S. 268. Nachfolgende Zitate aus dem Roman *Trois femmes puissantes* werden im Fließtext eingefügt mit dem Kürzel TFP und der Seitenzahl.

Blickfelds ist stets auf die Hauptfigur der jeweiligen Erzählung ausgerichtet und eröffnet einen tiefen Einblick in deren innere, subjektive Wahrnehmungswelt, die wiederum ihr äußeres Weltbild prägt bzw. dieses formt. Die anderen Romanfiguren werden dementsprechend ausschließlich durch diese subjektive Wahrnehmungsbrille der Protagonistin bzw. des Protagonisten beschrieben, wodurch die Erzählstimme sich maximal von der Diegese, der erzählten Welt, distanziert. Die Gedankenwelt der jeweiligen Hauptfigur oszilliert zwischen unmittelbar Erlebtem (der primären Erzählung), Erinnerungen und fantastischen Vorstellungen (den sekundären Erzählungen), die als Digressio nen in den Text eingewebt sind. Diese unterschiedlichen Wahrnehmungen drängen sich der jeweiligen Hauptfigur auf und verweben, überkreuzen und durchmischen sich miteinander, sodass es für die Leserschaft zeitweise zur Herausforderung wird, sich in der erzählten Zeit zu orientieren.

Den Bewusstseinsstrom, in dem Vergangenheit, Illusion und Gegenwart stellenweise nicht voneinander zu trennen sind, beschreibt Jordan als charakteristisch für NDiayes Werk: »L'univers ndiayien se caractérise depuis le début par une cohabitation du réalisme et du fantastique [...].³⁷³ Phasenweise überlagern die Erinnerungen und phantasmatische Gedankenwelt die primäre Erzählung dergestalt, dass sogar die Hauptfigur den Kontakt zu ihr verliert. Es entgleitet ihr die Kontrolle über ihre Körperfunktionen und sie uriniert bei Tisch (vgl. TFP, 86 [Norah]), sie kann dem Dialog mit anderen Figuren nicht mehr folgen (vgl. TFP, 160 [Rudy]) und sie fühlt sich isoliert innerhalb von Menschengruppen (vgl. TFP, 278 [Khady]). Diese Darstellung der psychischen und intimen Erlebenswelt, dieser Bewusstseinsstrom einer Figur, wird in jeder der drei Erzählungen durch einen wenige Zeilen langen Kontrapunkt abgeschlossen, bei dem die interne Fokalisierung auf eine andere Figur gelegt und aus deren Perspektive ein Kommentar zum Erzählten abgegeben wird.

Marie NDiayes Roman *Trois femmes puissantes* beinhaltet keinen realhistorischen Bezug, in dessen Zeitrahmen sich die drei Erzählungen abspielen, und nur die zweite Erzählung wird durch einen zeitlich definierten Rahmen begrenzt, nämlich dem Arbeitstag im Leben der Figur Rudy Descas. Die erste und die dritte Erzählung haben weder einen bestimmten Anfangszeitpunkt noch eine klar definierte Dauer und auch keinen zeitlich determinierten Endpunkt. Neben den undefinierten Zeitrahmen bleiben auch die Orte der

373 Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 273.

Romanhandlung vage bis verschleiert, und, wie bereits angemerkt, wird der Senegal an keiner Stelle genannt.

In der ersten Erzählung des Romans *Trois femmes puissantes* reist die Protagonistin Norah, eine der drei ›starken Frauen‹, zu ihrem Vater, der sie zuvor eindringlich um ihren Besuch gebeten bzw. diesen von ihr eingefordert hatte (vgl. TFP, 12). Wie sie vor Ort überraschenderweise erfährt, soll sie als Rechstanwältin die Verteidigung ihres inhaftierten Bruders Sony übernehmen (vgl. TFP, 44 und 75). Über eine lange Strecke hinweg bleibt der Leserschaft der Ort der Handlung vorenthalten und eine realgeografische Verortung wird nur durch die Namen des Gefängnisses »Reubeuss« (TFP, 44), der Stadtviertel »Point E« (TFP, 73), »Grand-Yoff« (TFP, 77) und des Orts »Dara Salam« (TFP, 57) ermöglicht. *Reubeuss*, *Point E* und *Grand-Yoff* befinden sich in Dakar, *Dara Salam* ist ein kleiner Ort im Norden des Landes am Ufer des Senegalflusses. Dort befindet sich laut der ersten Erzählung ein Feriendorf, durch das ihr Vater einst zu großem Reichtum gelangte, von dem bei Norahs Besuch jedoch nichts mehr übrig ist (vgl. TFP, 75).

Obwohl der Vater immer noch furchteinflößend und verstörend auf Norah wirkt, denn er erscheint ihr nach wie vor zugleich mächtig, undurchsichtig und schweigsam, erkennt sie dennoch seinen langsamen Verfall (vgl. TFP, 30). Die sich ständig wiederholende Metapher des Flamboyant-Baums, dessen verwelkte Blüten am Körper des Vaters haften (vgl. TFP, 37) und in dessen Geäst der Vater nachts zu schlafen scheint (vgl. TFP, 24), verstärken seine mystische Aura. Norahs Furcht vor dem Vater beruht auf der Tatsache, dass er ihre Mutter, ihre Schwester und sie in Frankreich verlassen hatte und ihren jüngeren Bruder Sony (in den Senegal) entführte, als dieser fünf Jahre alt war (vgl. TFP, 46). Der Vater hatte die Familie entzweit und trotz seines Reichtums die Mutter nie finanziell unterstützt. Norahs Mutter prostituierte sich sogar zeitweise, um ihre Töchter und sich über Wasser zu halten. Auch verbot der Vater seinem Sohn jeglichen Kontakt zu seiner Mutter (vgl. TFP, 48–51).

Als Norah ihren Bruder Sony im Gefängnis besucht, erfährt sie von ihm, dass er mit der neuen Ehefrau seines Vaters, die genauso alt war wie Sony, ein Liebesverhältnis unterhalten hatte, aus dem Zwillingstöchter entstanden sind. Seine Stiefmutter wurde umgebracht und Sony hat die Schuld auf sich genommen, obwohl in Wahrheit der Vater die junge Frau aus Eifersucht ermordet hat (vgl. TFP, 82f.). Norah schafft es im Verlauf der Erzählung, ihre Ängste gegenüber ihrem Vater zu überwinden und nicht nur energisch Sonys Verteidigung im Strafprozess zu planen (und damit den Vater als Mörder zu entlarven), sondern auch Vertrauen in ihren aktuellen Lebenspartner zu

finden und die mütterliche Zuneigung zu ihrer Tochter neu zu definieren (vgl. TFP, 93). Die krisenhafte Episode bei ihrem Vater wird zu einer Chance, ihre traumatische Kindheit, die geprägt war durch das Fehlen ihres Vaters, zu klären und hinter sich zu lassen.

Ebenfalls von einer Krisenerfahrung handelt die zweite Erzählung, in der Rudy Descas, auf dem hier die interne Fokalisierung liegt, sich morgens auf den Weg zur Arbeit macht und im Verlauf von diversen Autofahrten und an verschiedenen Orten – wie dem schattenlosen heißen Parkplatz vor der Firma, der Telefonzelle neben dem Parkplatz, in den Büroräumen, bei einer Kundin, im Haus eines Künstlers, vor der Schule seines Sohnes und schließlich im Haus seiner Mutter – über seine Beziehung zu seiner Ehefrau Fanta nachdenkt. Sie waren am Morgen im Streit auseinandergegangen, bei dem Rudy seiner Frau Fanta wütend an den Kopf geworfen hatte, dass sie dorthin zurückkehren solle, wo sie hergekommen sei (aus dem Senegal) (vgl. TFP, 106). Sein Nachdenken ist von Selbstvorwürfen geprägt und von der Angst, Fanta könnte ihn verlassen (vgl. TFP, 110). Die unterschiedlichen kürzeren Autofahrten und Ortswechsel in der ihn extern umgebenden Welt spiegeln seine internen Reflexionen und Erinnerungsräume wider, die geprägt sind von seiner inneren Zerrissenheit. Diese Zerrissenheit ist begründet durch die Schuldgefühle, die Rudy gegenüber seiner Ehefrau empfindet. Er hatte sie in Dakar geheiratet und, zusammen mit dem gemeinsamen Sohn Djibril, nach Frankreich mitgebracht, nachdem er von der Schule in Dakar suspendiert worden war, an der das Ehepaar gemeinsam gearbeitet hatte (vgl. TFP, 218).

Die glücklichen Lebensumstände der Familie in Dakar waren jäh zerstört worden in dem Moment, als sich einer seiner Schüler an den 25 Jahre zuvor verübten Mord von Rudys Vater an dessen Geschäftspartner erinnert, Rudy darauf anspricht und dieser handgreiflich wird, was die Suspendierung mit sich führt (vgl. TFP, 217). Das Verbrechen des Vaters an Salif, mit dem zusammen er ein Feriendorf in *Dara Salam* geleitet hatte, führt nach seiner strafrechtlichen Verurteilung dazu, dass sich Rudys Vater im Gefängnis *Reubbeuss* das Leben nimmt (vgl. TFP, 241). Die vom Vater verübte Tat hat Rudy nachhaltig traumatisiert und er erinnert sich vage daran, sogar damals beim Mord an Salif anwesend gewesen zu sein: »Ce qu'il [Rudy] n'arrivait encore pas à discerner, c'était s'il avait assisté à la scène entre son père et Salif ou si maman la lui avait racontée si précisément qu'il avait cru ensuite avoir tout vu« (TFP, 208).

Rudys Mutter, die an Engel glaubt und ihr Enkelkind Djibril ablehnt, weil er nicht ihrer Vorstellung von blonden, blauäugigen Engeln entspricht (vgl. TFP, 235), hat eine enorme Wirkkraft auf Rudy, von der er sich im Laufe

der Erzählung zu lösen lernt. Das fantastische Element eines Greifvogels (vgl. TFP, 183, 219, 220, 224–227, 236), den Rudy bei seinen Fahrten und beim Aufenthalt im Auto wahrnimmt und den er als Verkörperung seiner Ehefrau Fanta versteht, beeinflusst seinen inneren Monolog und seine externen Handlungen. Durch den Greifvogel befreit sich Rudy von seinen Schuldgefühlen, die er sowohl in Bezug auf das Verbrechen seines Vaters hat als auch gegenüber seiner Ehefrau Fanta, denn er leidet unter der Vorstellung, dass er in ihr falsche Hoffnungen in Bezug auf Frankreich geweckt hatte, sie um ihre berufliche Karriere gebracht und in einem nichtssagenden Ort und Haus im ländlichen Frankreich festhält ohne Aussicht auf sozialen Aufstieg (vgl. TFP, 105). Der Greifvogel (die Verkörperung seiner Ehefrau Fanta, der zweiten ›starken Frau‹ des Romans) bringt Rudy außerdem dazu, sich vom toxischen Einfluss seiner Mutter zu befreien und die Liebe zu seinem Sohn zu entdecken. Der erzählte Zeitrahmen endet in den Abendstunden, als Rudy und sein Sohn gemeinsam im Auto nach Hause fahren mit dem Ziel der glücklichen Zusammenführung ihrer Kleinfamilie (vgl. TFP, 244).

Die letzte Erzählung des Romans beinhaltet den tragischen Werdegang der dritten ›starken Frau‹, Khady Demba. Sie wird von ihrer Schwiegerfamilie verstoßen, nachdem ihr Ehemann gestorben ist und sie keine Kinder von ihm auf die Welt gebracht hat (vgl. TFP, 247). Im Auftrag der Schwiegermutter wird Khady von einem Schleuser auf die Reise nach Europa gebracht, um dort zu ihrer Kusine Fanta nach Frankreich zu gehen, Arbeit zu suchen und Geld an die Schwiegerfamilie zu schicken (vgl. TFP, 259). Die interne Fokalisierung auf Khady zeigt, dass sie die Gesamtzusammenhänge nicht nachvollziehen kann und sie keine Vorstellung davon hat, wohin ihre mühevolle Reise sie bringen könnte (vgl. TFP, 267). Ganz klar bewusst war ihr stets nur gewesen, dass nach dem Tod ihres Ehemanns die Schwiegerfamilie sie nicht bei sich behalten würde, denn als kinderlose Witwe besitzt sie keinen Wert und keine Stimme. Das Einzige, was ihr bleibt, ist ihr Name: Khady Demba, den sie unablässig wiederholt, um daraus Mut zu schöpfen (vgl. TFP, 309).

Khadys ›Abstieg in die Hölle beim Kampf ums Überleben³⁷⁴ beginnt mit der Busfahrt zu den Ufern des Atlantiks, wo sie sich gemeinsam mit einer Menschengruppe nach einer mehrtägigen Wartezeit in ein Boot einschiffen soll, im letzten Moment jedoch flieht und sich dabei an der Wade verletzt (vgl. TFP, 281ff.). Wie Strandgut wird sie vom Müllsampler Lamine aufgegabelt

³⁷⁴ Vgl. Marion Geiger, ›Trois femmes puissantes by Marie Ndiaye‹, in: *The French Review*, 84, 2, 2010, S. 425f., S. 426: www.jstor.org/stable/25758459 (24.03.2023).

(vgl. TFP, 285) und gemeinsam mit ihm macht sie sich auf die Reise durch die Wüste, um im Nirgendwo zu landen (vgl. TFP, 294ff.). Dort muss sie sich prostituieren, um zu überleben (vgl. TFP, 303). Lamine raubt eines Tages Khadys hart erarbeitetes Geld und erreicht tatsächlich Europa (vgl. TFP, 307). Khady bleibt mit ihrer nicht heilenden Wunde am Bein und ihrem geschändeten Körper zurück und fügt sich erneut in ihr Schicksal als Prostituierte (vgl. TFP, 309).

Als sie abermals eine gewisse Summe Geld angespart hat, macht auch sie sich – trotz Krankheit und Schwäche – auf den Weg, um Europa zu erreichen, das ihr jedoch durch den Grenzzaun Melillas, der Exklave Spaniens, für immer verwehrt bleibt, denn sie stürzt bei einem Pushback der spanischen Grenzpolizei vom Zaun und stirbt (vgl. TFP, 315f.). Das fantastische Element in dieser Erzählung ist auch hier ein Vogel, den Khady Demba bei ihrem Todessturz sieht und in den sie sich verwandelt, um in den Himmel aufzusteigen (vgl. TFP, 316). Der Kontrapunkt richtet die interne Fokalisierung auf Lamine, der inzwischen in Europa arbeitet und bei jeder Gehaltszahlung schuldbewusst an Khady denkt, die er mit dem Vogel vergleicht, den er am Himmel fliegen sieht (vgl. TFP, 317).

Vögel und Bäume beinhalten im Roman *Trois femmes puissantes* besondere Bedeutungsebenen und das gilt ebenfalls für Namen (von Personen und Orten) und abstrakte Begriffe wie *dignité*, Schuld und Schweigen. Diese Begriffe werde ich im Folgenden als kulturelle Indikatoren (*embrayeurs culturels*) definieren, um zu verdeutlichen, inwieweit die europäisch-französischen und/oder afrikanisch-senegalesischen Symbolsysteme eine konstitutive Funktion für den literarischen Text von Marie NDiaye innehaben. Die kulturellen Indikatoren haben einerseits innerhalb des literarischen Texts besondere Verweisfunktionen – beispielsweise durch ihre metaphorische Funktion –, deuten aber zugleich auf den außertextuellen Bereich mit seinen kulturellen Symbolsystemen. Diese außertextuellen Informationen werden sodann wiederum auf den literarischen Text bezogen und eröffnen neue Perspektiven und Interpretationsmöglichkeiten.³⁷⁵

375 »Einerseits liefern Symbolsysteme eine Weltinterpretation, andererseits sind sie der Hintergrund für Motivation und Evaluation des Akteurs.« Karsten Kumoll, »From the Native's Point of View«? *Kulturelle Globalisierung nach Clifford Geertz und Pierre Bourdieu*, Bielefeld: transcript Verlag, 2005, S. 26.

2.4.2 Bäume und Vögel als *embrayeurs culturels*

Gleich zu Beginn der ersten Erzählung des Romans *Trois femmes puissantes* kommt der Flamboyant-Baum zur Sprache, von dem – so scheint es der Hauptfigur Norah – der Vater heruntergehüpt ist, um direkt auf der Türschwelle seines Hauses zu landen, wo er seine Tochter Norah empfängt (vgl. TFP, 11). Wie Schaffhauser feststellt, repräsentiert der weiträumige Flamboyant die imposante Figur des Vaters, der den gesamten Raum einnimmt und sogar mit dem Flamboyant zu verschmelzen scheint: »[...] il semble littéralement fusionner avec cet arbre, puisqu'il paraît absorber la senteur des fleurs épuisées et pourrissantes, qui devient sa propre odeur«.³⁷⁶ Wie zuvor bereits erwähnt, ist stets die interne Fokalisierung zu berücksichtigen und diese scheinbare Verschmelzung des Vaters mit dem Flamboyant ist weniger als objektive Metapher denn als Norahs subjektiver Eindruck zu verstehen. Asibong geht näher auf das Unbehagen Norahs ein, das mit dem ›Vater im Baum‹ assoziiert ist und, so seine Interpretation, ihre ›gestörte Vater-Kind-Beziehung‹ repräsentiert, die er als zugleich schambehaftet und unaussprechlich bezeichnet.³⁷⁷

Immoune interpretiert den Flamboyant-Baum in Marie NDiayes erster Erzählung als Metapher für die Abstammungslinie und versteht ihn als den (afrikanischen) Clan, dem ihr Vater – und somit auch sie – angehört: »[...] elle [Norah] compose avec un père, mi-homme mi-oiseau, perché en haut d'un flamboyant, qu'elle doit considérer comme le symbole du clan par qui se transmet l'amour fraternel et filial«.³⁷⁸ In Immounes Lesart des Romans wird

³⁷⁶ Agnes Schaffhauser, »Le ›père toxique‹ et la ›fille remède‹ dans le premier récit de *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye«, in: *The French Review*, 90, 4, 2017, S. 90.

³⁷⁷ Asibong geht dabei so weit, eine Verbindung vom Flamboyant, den er in seinem Text nur als »Baum« bezeichnet, zur griechischen Mythologie und dem Myrrhe-Baum herzustellen, in den sich Myrrha nach dem Inzest mit ihrem Vater verwandelt. Meiner Ansicht nach gibt es aber keine Hinweise im Roman *Trois femmes puissantes*, die eine inzestuöse Beziehung zwischen Norah und ihrem Vater belegen. Vgl. Asibong, *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*, 2013, S. 105f.

³⁷⁸ Youcef Immoune, »Mobilité et éthique de la dignité dans *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye«, in: *Multilinguaes*, 14, 2020, S. 8: journals.openedition.org/multilinguaes/5915 (28.03.2023). Immoune unterstreicht in seiner Textanalyse und -interpretation die vom Vater repräsentierte afrikanische patriarchale Sozialordnung und die damit einhergehende Misogynie, die ihn dazu gezwungen habe, seine französische Frau und seine »fast weißen« Töchter zu verlassen. Vater und Tochter stünden in Opposition zueinander, so Immoune, und repräsentierten das Spannungsverhältnis zwischen Europa und Afrika. Trotz einiger sehr eingängigen Gedankengänge folgt Immounes Interpretation des Romans einem theoretischen Ansatz, laut dem Europa die Rationalität (vgl. »culte de la rationalité

nicht darauf eingegangen, dass alle Ereignisse durch die subjektive Wahrnehmung, d.h. durch die interne Fokalisierung der Hauptfigur gefiltert werden und von der Erzählstimme nur sehr selten objektive Beschreibungen und Erklärungen gegeben werden.

Die Leserschaft wird somit direkt mit den Wahrnehmungen der Hauptfiguren konfrontiert und es bleibt im Roman völlig offen und rätselhaft, ob der Vater tatsächlich ›halb Mann halb Vogel‹ ist und im Flamboyant schläft oder ob das Norahs Fantasiewelt entspringt. Da die Gedankenwelt Norahs an keiner Stelle dieser ersten Erzählung den afrikanischen Clan thematisiert, bleibt Immounes Interpretation ohne entsprechende Textbelege. Dahingegen stellt Ippolito richtigerweise fest, dass die blühenden Bäume in NDiayes Text metaphorische Bedeutungen beinhalten: »un flamboyant aux fleurs pourries [...] une glycine détruite, castrée [...] si belle qu'elle rappelle à Rudy quelque chose de sa félicité, les fleurs du frangipanier de Dara Salam«.³⁷⁹

Dem Flamboyant kommt somit eine besondere Funktion im Roman zu, weshalb er im Folgenden als kultureller Indikator (*embrayeur culturel*) gedeutet wird und seine außertextuellen Bedeutungsebenen in Bezug zum literarischen Text gesetzt werden. Diese Bedeutungsebenen umfassen seine botanischen und geobotanischen Besonderheiten, die sprachlich-semantische Dimension und die kulturelle Symbolik, die wiederum in Bezug gesetzt werden zu Europa/Frankreich und Afrika/Senegal. Anhand dieser Vorgehensweise wird deutlich, auf welches kulturelle Symbolsystem der Flamboyant im Text von Marie NDiaye verweist.

Der Flamboyant ist ein blütentragernder Baum, der ursprünglich aus Madagaskar stammt und in den Tropen kultiviert wird.³⁸⁰ In Europa kann der Baum nur in den Sommermonaten im Freien gehalten werden und gilt dort als exotisch. Im Senegal gehört der Flamboyant nicht zu den heimischen

[occidentale]«, S. 7) und Afrika die Seele (vgl. »empire de l'âme, chez les Africains«, S. 8) repräsentiere. Diesen philosophischen Ansatz – der sich ebenfalls in den senghorschen Schriften findet – kann ich im Roman *Trois femmes puissantes* nicht nachvollziehen.

379 Die Seitenzahlen wurden aus der hier verwendeten Ausgabe des Romans *Trois femmes puissantes* hinzugefügt. Christophe Ippolito, »Trois contes, Trois femmes puissantes : le puzzle et l'oiseau migrateur«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi BV., 2013, S. 305–318, S. 310.

380 Vgl. »Delonix regia« [lat. für frz. flamboyant bzw. dt. Flammenbaum], in: *Flora of China*: www.efloras.org/florataxon.aspx?flora_id=2&taxon_id=200012087 (13.04.2023).

Baumarten – wie beispielsweise der Baobab³⁸¹ –, er ist weder als Palaverbaum noch in anderer kultureller Funktion bekannt, aber er wird vielerorts als Schattenspender kultiviert, dessen Früchte nicht essbar sind. Sein Holz kann weiterverarbeitet werden, andere Verwendungsmöglichkeiten sind nicht bekannt. Aus (geo-)botanischer Perspektive scheint der Flamboyant somit für den Roman *Trois femmes puissantes* ausschließlich als dekoratives Element zu dienen, mit dem auf einen Ort der Handlung verwiesen wird, der außerhalb von Europa in einer tropischen Region liegt, aber mit dem kein Bezug zum senegalesischen kulturellen Symbolsystem hergestellt wird, wie das beispielsweise bei der Verwendung des Baobabs der Fall gewesen wäre.³⁸²

Aus lexikalischer Perspektive ist *flamboyant* sowohl ein Substantiv – die französische Übersetzung des botanischen Namens *delonix regia* (dt. Flammenbaum) – als auch das Gerundium des französischen Verbs *flamboyer*. Das Verb besitzt ambivalente Konnotationen: »*flamboyer*: 1. Jeter une flamme brillante et intermittente: Un feu flamboyait dans la cheminée« und »2. Briller d'un grand éclat: Des yeux qui flamboient de colère«.³⁸³ Es wird deutlich, dass der Begriff *flamboyant* aus semantischer Sicht ein Spannungsfeld eröffnet, das dem Symbol Feuer bzw. Flamme inhärent ist: »Symbol der göttlichen Macht (Fluch und Segen), der Rebellion (Ungehorsam und Leid), der Reinheit und Läuterung, der Zerstörung, der Vernunft und Kreativität, des Lebens und der Leidenschaften«.³⁸⁴

Der polyseme Begriff erlaubt somit mehrere Interpretationsmöglichkeiten, nämlich die Bewunderung für den Vater und die Sehnsucht nach Geborgenheit (im Schein des wärmenden Feuers und im Schutz der ausladenden Krone), zugleich aber auch die Furcht vor seiner Magie (als Vogel im Flamboyant) und die Angst vor seiner zerstörerischen Macht (die die Familie entzweit hat), aber auch das Vertrauen in den Lauf der Natur, wo Feuer stets die Chance

381 In von Maydells Werk, *Arbres et arbustes du Sahel*, wird der Flamboyant (lat. *delonix regia*) nicht aufgeführt, aber der Baobab (lat. *adansonia digitata*). Vgl. von Maydell, *Arbres et arbustes du Sahel*, 1992, S. 134–138.

382 Das kulturelle Symbolsystem, auf den der Baobab verweist, wird in der vorliegenden Untersuchung in Kapitel 2.3.3, »Der Baobab als *embrayeur culturel*«, ausführlich dargestellt.

383 Vgl. Lemma »*flamboyer*«, in: *Dictionnaire Larousse*: www.larousse.fr/dictionnaires/francais/flamboyer/33995 (06.06.2023).

384 Vgl. »Lemma: :Feuer/Flamme«, in: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2012, S. 119ff. Das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* beinhaltet eine »Auswahl der wichtigsten und d.h. verbreitetsten Symbole der deutschen und europäischen Literaturgeschichte [...]«. Vgl. Butzer und Jacob, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2012, S. V.

auf Neubeginn und zugleich den Tod bedeutet, was mit den verwelkenden Flamboyant-Blüten, die am Körper des Vaters haften, versinnbildlicht wird.

Der Flamboyant im Roman *Trois femmes puissantes* verweist demnach nicht auf das senegalesische Symbolsystem, sondern ausschließlich auf die semantischen Konnotationen des Begriffs *flamboyant* und seiner Verbform *flamboyer* und damit auf das europäische Symbolsystem. Durch seine vielfältigen und teilweise paradoxen Konnotationen wird der Flamboyant-Baum zur Metapher für den Vater, der aufgrund der widersprüchlichen Signale, die er aussendet, eine äußerst verstörende Wirkung auf die Protagonistin Norah ausübt. Die Widersprüche lassen sich nicht auflösen und der Vater bleibt eine paradoxe Gestalt, die vorrangig furchteinflößend und destabilisierend auf die Hauptfigur wirkt.

Eine Verweisfunktion sowohl auf das europäische als auch auf das senegalesische Symbolsystem besitzen die Vögel, die in allen drei Erzählungen des Romans vorkommen und laut Zimmermann eine Konstante in NDiayes Werk darstellen: »[le] motif des oiseaux qui traverse tout le roman et renvoie à une constante de l'œuvre de Marie NDiaye«.³⁸⁵ In der ersten Erzählung wird nicht klar, in welche Vogelart sich – in Norahs Wahrnehmung – der Vater verwandelt, um auf einem Ast des Flamboyants zu übernachten. Schaffhauser sieht in dieser Erzählung die Metamorphose des Vaters in einen krächzenden Raben, den nichts Menschliches mehr erreichen kann und der zu einem Gott wird: »Il se trouve donc au-dessus du monde humain, inatteignable comme Dieu le père, comme un Dieu vengeur«.³⁸⁶

In dieser ersten Erzählung ist aber keine Rede von einem Rabenvogel, und anhand eines Zitates kann belegt werden, dass die Protagonistin weniger einen ängstlichen und ehrfürchtigen als vielmehr einen mitleidigen Blick auf den alternden Vater wirft, der – einst sehr auf sein Äußeres bedacht, »qui avait pris si grand soin de la pureté de son apparence« (TFP, 20) – nunmehr ein dicker alter Vogel mit ungeschicktem Flug geworden war: »Pauvre de lui, qui aurait pensé qu'il deviendrait un vieil oiseau épais, à la volée malhabile et aux fortes émanations?« (TFP, 20). Diese Vogelmetapher der ersten Erzählung bleibt insgesamt vage und dient intratextuell als Stilfigur ohne Verweisfunktion auf extratextuelle Symbolsysteme. Sie kann deshalb nicht als *embrayeur culturel* gedeutet werden.

385 Margarete Zimmermann, »Le jeu des intertextualités dans *Trois femmes puissantes*«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., 2013, S. 285–304, S. 291.

386 Vgl. Schaffhauser, »Le ›père toxique‹ et la ›fille remède‹«, in: *The French Review*, 2017, S. 91.

In der zweiten Erzählung taucht im Umfeld der Hauptfigur Rudy, durch dessen interne Fokalisierung die Geschehnisse gefiltert werden, ein Bussard auf, der im Auftrag seiner Ehefrau Fanta handelt: »Et ne pouvait-elle [Fanta] de la position suprême où elle se tenait et capable de lancer vers lui les attaques d'un oiseau acquis à sa cause, ne pouvait-elle le comprendre?« (TFP, 220). Dieser Vogel wird in der Sekundärliteratur wenig thematisiert, und nur Asibong stellt dazu fest, dass es sich um einen »meaningful buzzard-angel« handelt, der Rudy hilft, sich aus dem gruseligen, ironischerweise mit Engeln geschmückten Raum der Mutter zu befreien und eine neue Art von Familie, nämlich eine franko-senegalesische, zu begründen.³⁸⁷ Der Bussard wird zwar nicht im Metzlers *Lexikon literarischer Symbole* aufgeführt, wohl aber der Falke, der zur gemeinsamen Ordnung der Greifvögel gehört, weshalb an dieser Stelle einige Merkmale dieses Symbols genannt werden: »Symbol des Mutes und der Kraft, des Stolzes und des Freiheitsdrangs«.³⁸⁸

In der Erzählung wird der Bussard in Bezug zu Afrika gesetzt, denn er ist das Alter Ego von Rudys senegalesischer Ehefrau Fanta; zumindest in seiner Wahrnehmung. Im Senegal heimisch ist der *buse à queue rousse* (auch *buse d'Afrique*, lat. *buteo auguralis*³⁸⁹), der dem europäischen Mäusebussard ähnelt und wie in NDiayes Erzählung einen hellen Bauch und braun gefiederte Flügel hat: »[Rudy] remarqua le ventre clair, les vastes ailes brunes d'une buse volant bas, face à lui« (TFP, 183). Die Symbolkraft des Greifvogels ist im Senegal ähnlich wie in der europäisch geprägten Literaturtradition.

Würde es sich um einen Adler handeln, dann wäre die Verbindung zum senegalesischen Symbolsystem eindeutiger, denn, so Sow im Gespräch, der Adler (Wolof: *jaxaay j-*) symbolisiert im Senegal nicht nur Freiheit und Glück, sondern repräsentiert zudem die senegalesische Frau. In der senegalesischen Tradition wird der Adler mit dem weiblichen Vornamen Coumba versehen: *Coumba jaxaay*.³⁹⁰ Die extratextuelle Verweisfunktion des Greifvogels

387 Vgl. Asibong, *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*, 2013, S. 108.

388 »Lemma: ›Falke‹«, in: Butzer und Jacob, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, 2012, S. 113.

389 Vgl. William Serle und Gérard J. Morel, *Les oiseaux de l'Ouest africain*, Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1993, S. 43.

390 Pape Samba Sow, Künstlername *Zoumba*, wurde im Jahr 2022 von der UNESCO als bester internationaler Geschichtenerzähler ausgezeichnet. Vgl. Babacar Sy Seye, »Pape Samba Sow ›Zoumba‹ (écrivain, musicien, humoriste ...) .Mon art est total«, in: *Enquête*, Nr. 3504, 25. und 26.03.2023. Zoumba hat mir in Bezug auf die Symbolkraft von diversen Elementen in senegalesischen Märchen und Erzählungen persönlich Auskunft gegeben. Manche liegen als Sprachaufnahmen im Belegarchiv für die vorliegende Dissertation vor und können auf Anfrage eingesehen werden.

in der zweiten Erzählung des Romans *Trois femmes puissantes* kann daher sowohl auf das europäische als auch auf das senegalesische Symbolsystem hindeuten, wobei der Bezug auf die europäische Literaturtradition eindeutiger erscheint.

Die zweite ›starke Frau‹ Fanta, die in dieser Erzählung zwar nie zu Wort kommt, erhält durch ihr Alter Ego die Charaktereigenschaften einer mutigen, starken, stolzen und freiheitsliebenden Frau, die für ihre Familie kämpft und sich für Rudy entschieden hat und gegen dessen Vorgesetzten Manille, der ihr möglicherweise ein besseres Leben hätte bieten können: »Rudy était sûr d'une chose, c'est que, si Fanta avait cessé de l'attendre, lui, son mari, elle n'attendait pas davantage ce Manille qui, pour certaines raisons que Rudy ignorait, l'avait déçue« (TFP, 162).

In der dritten Erzählung kommen wiederholt Rabenvögel vor, die sich ins Blickfeld der Hauptfigur Khady Demba drängen und Einfluss nehmen sowohl auf ihre Vorahnungen hinsichtlich ihrer Zukunft als auch auf ihre Einschätzung von Figuren, mit denen sie interagiert. Jordan sieht eine Verbindung zu Hitchcocks Horrorfilm *The Birds* (dt. *Die Vögel*), doch in NDIayes Roman besteht die Angst der Beobachterin Khady Demba weniger darin, von den Vögeln angegriffen zu werden, die für eine außer Kontrolle geratene Natur stehen bzw. für die Konfrontation zwischen Tier und Mensch.³⁹¹

Khady fürchtet vielmehr die Krähe als verkörperten Menschen und hat Angst, sich durch Ansteckung selbst in einen Rabenvogel zu verwandeln (vgl. TFP, 272). Sie bangt vor Menschen, die Rabenvögeln ähneln, wie dem Schlepper, dem sie folgen muss und der stets umgeben ist von Rabenvögeln, die metaphorisch das innere Wesen des geheimnisvollen Mannes offenbaren. Gleichzeitig nimmt sie die Rabenvögel aber auch als die Brüder des Mannes wahr und befürchtet, von ihm an deren fernen dunklen Wohnort verschleppt zu werden (vgl. TFP, 271), nämlich in die Krähenhöhle: »[...] la peur d'avoir été emmenée dans l'antre aux corbeaux« (TFP, 273).

391 Im Film *The Birds* (dt. *Die Vögel*) aus dem Jahr 1963 greifen aggressive Schwärme von Möwen, Sperlingen und Krähen die Menschen an. Die Vögel im Roman *Trois femmes puissantes* stehen in keiner direkten Interaktion mit den Figuren der Erzählungen, sondern dienen dazu, menschliche Charaktereigenschaften zu versinnbildlichen und die Verwandlung von Rabenvögeln in Menschen (vgl. TFP, 270) und von Menschen in Vögel (vgl. TFP, 20) darzustellen. Die Vögel in NDIayes Werk auf Hitchcocks Horrorfilm zu beziehen, bietet m.E. keinen nennenswerten Erkenntnisgewinn, außer den, dass die Krähen, wie Jordan bemerkt, zugleich beunruhigend und unerklärlich wirken. Vgl. Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 273.

Der Mann hat die Augen (vgl. TFP, 276) und die krächzende Stimme eines Rabenvogels (vgl. TFP, 277) und scheint für Khady eine verwandelte Krähe zu sein, die alle Eigenschaften des literarischen Symbols beinhaltet: »[...] berger ou gélier, protecteur ou secret artisan de maléfices« (TFP, 269). So ist der Rabenvogel hier, wie auch im *Metzlers Lexikon*: »Symbol der Weisheit und Fürsorge, aber auch des Todes, des Bösen, der Sünde und des Dämonischen«.³⁹² Die Besonderheit dieser Krähe in NDiayes Roman ist, dass sie eine schwarz-weiße Farbe hat und im Französischen *corbeau-pie* (›Krähen-Elster‹, dt. Schildrabe, lat. *corvus albus*) genannt wird. Sie ist den europäischen Rabenvögeln ähnlich, kommt aber in Europa nicht vor, sondern ihr Habitat befindet sich in semiariden Gebieten, wie der Sahelzone.³⁹³

Der afrikanisch-senegalesische Schildrabe im Roman *Trois femmes puissantes* verweist als *embrayeur culturel* ausschließlich auf die europäische Literaturtradition. Diese Feststellung kann damit belegt werden, dass sich die Hauptfigur Khady Demba nicht daran erinnern kann, was dieser Rabenvogel in der afrikanisch-senegalesischen Tradition symbolisiert: »[...] elle ne se souvenait de rien concernant les corbeaux et c'était ce qui l'effrayait« (TFP, 271). Der Romanfigur Khady zu unterstellen, dass sie vergessen hat, welches die symbolische Bedeutung eines weitverbreiteten und bekannten Tieres ist, das sich in direkter Nähe zum Menschen aufhält, könnte auch bedeuten, dass die Autorin selbst nicht weiß, was der Schildrabe in Afrika bzw. Senegal symbolisiert. Laut Sows Informationen während eines persönlichen Gesprächs versinnbildlicht der Schildrabe im Senegal einerseits Schlauheit bzw. Gerissenheit und andererseits gilt er als Verkünder des Todes und Unheils durch seine Verwandtheit mit den Aasfressern, wie beispielsweise den Geiern. Ganz wie die Krähe bzw. der Rabenvogel im europäisch-französischen Kontext, ist der Schildrabe im afrikanisch-senegalesischen Symbolsystem ebenfalls ambivalent konnotiert.³⁹⁴

392 »Lemma: ›Rabe‹«, in: Butzer und Jacob, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2012, S. 334.

393 Vgl. Serle und Morel, *Les oiseaux de l'Ouest africain*, 1993, S. 160 und S. 178.

394 Pape Samba Sow, Künstlername Zoumba, wurde im Jahr 2022 von der UNESCO als bester internationaler Geschichtenerzähler ausgezeichnet. Vgl. Sy Seye, »Pape Samba Sow »Zoumba««, in: *Enquête*, 25. und 26.03.2023. Wie an anderer Stelle schon erwähnt, hat mir Zoumba in Bezug auf die Symbolkraft von diversen Elementen in senegalesischen Märchen und Erzählungen persönlich Auskunft gegeben. Manche liegen als Sprachaufnahmen im Belegarchiv für die vorliegende Dissertation vor und können auf Anfrage eingesehen werden.

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

Es lässt sich damit feststellen, dass Bäume und Vögel im Roman *Trois femmes puissantes* in der literaturethnologischen Perspektive der *ethnocritique* als *embrayeurs culturels* definiert werden können, wodurch ihre außertextuelle Verweisfunktion hin zu kulturellen Symbolsystemen deutlich wird. In Marie NDiayes Roman wird zwar Afrika thematisiert – eine der Hauptfiguren hat eine französische Mutter und einen senegalesischen Vater (Norah), eine hat lange in Afrika gelebt und dort eine Frau geheiratet (Rudy) und eine weitere ist Senegalesin (Khady Demba) –, doch die Symbolsysteme, auf die durch die Bäume und Vögel als *embrayeurs culturels* verwiesen wird, sind durchweg in den europäischen Kulturen verankert.

Und auch ihre exotische Konnotation als fremde Arten von Bäumen und Vögeln, die in Europa nicht vorkommen, verweist auf das europäische Symbolsystem, denn aus diesem wird die Assoziation der Fremdheit generiert, die diesen *embrayeurs culturels* inhärent ist. Ihre kulturelle Symbolkraft in der afrikanisch-senegalesischen Gesellschaft wird nicht beleuchtet, da dieses kulturelle Symbolsystem unbekannt erscheint. Diese Verweisfunktion aus dem Text heraus auf das europäisch-französische Symbolsystem gilt im Roman *Trois femmes puissantes* auch für abstrakte Konzepte wie *dignité*, das in enger Verbindung zu Namen und Namenlosigkeit steht, wie ich im Folgenden zeigen werde.

2.4.3 Namen und ihre Verweisfunktion auf *dignité*

Der Untersuchungsfokus liegt im Folgenden auf den Namen bzw. der Namenlosigkeit von Figuren und Orten und bietet somit eine Vergleichbarkeit mit der literaturethnologischen Untersuchung des Romans *Un chant écarlate* von Mariama Bâ aus Kapitel 2.1. Bei Bâ konnte mit dem methodischen Vorgehen der *ethnocritique* gezeigt werden, dass der Name bzw. das Wolof-Wort *Gorgui* einen direkten Bezug zu *jom* beinhaltet und dass in den meisten Fällen der im Roman verwendete Begriff *dignité* eine Übersetzung dieses senegalesischen narrativen und kulturellen Konzepts *jom* ist.

Bei NDiaye verweisen die konkreten Textelemente der Bäume und Vögel im Roman *Trois femmes puissantes* als kulturelle Indikatoren (*embrayeurs culturels*) ausschließlich auf das europäisch-französische Symbolsystem und nicht auf das afrikanisch-senegalesische, dies gilt ebenfalls für die abstrakten Elemente. Marie NDiaye übersetzt nicht aus einem Symbolsystem in ein anderes, wie das u.a. Mariama Bâ tut. NDiayes Perspektive – und damit

einhergehend die der Erzählstimme – kann als die eines *>outsiders<* in Bezug auf die afrikanisch-senegalesische Kultur bezeichnet werden.³⁹⁵

Der Roman mag zwar als *>polykulturell<* erscheinen, wie Domokos literarische Texte bezeichnet, in denen sich Prozesse plurikultureller Durchdringung, Interaktion und Verflechtung manifestieren³⁹⁶, denn eine französisch-senegalesische und eine senegalesische Hauptfigur erzählen aus Afrika heraus; Khady Demba kennt sogar ausschließlich die afrikanisch-senegalesische Kultur und verlässt nie den afrikanischen Kontinent. Figuren wie Khady Demba scheinen somit *insider* in Bezug auf die senegalesische Gesellschaft und Kultur zu sein. Laut Domokos sind in polykulturellen Narrativen unterschiedliche Erzählertypen identifizierbar: 1. *outsider*, 2. *insider*, 3. *transitory* und 4. *neutral*,³⁹⁷ die mit verschiedenen Arten von Machtpraktiken verbunden sind: a. *hegemonic*, b. *emancipatory* und c. *balanced*.³⁹⁸

Im Roman *Trois femmes puissantes* entsteht aufgrund der internen Fokussierung eine Restriktion für die Erzählstimme, womit diese weder als *outsider* noch als *insider*, sondern als *neutral* identifiziert und am ehesten der Machtpraktik *balanced* zugerechnet werden kann. Die Erzählstimme gibt nur das wieder, was das Sichtfeld der Hauptfigur preisgibt. Die Figur Khady, die als *insider* der senegalesischen Kultur identifiziert werden könnte, verrät jedoch

395 Es bietet sich an, die Statuszuschreibungen *outsider* und *insider* im Rahmen der Analyse von NDiayes Werk zu verwenden, um aufzudecken, wie fluide und oberflächlich diese Zuschreibungen sind und wie spontan, zumeist nur anhand des äußeren Erscheinungsbildes, sie vergeben werden. Dennoch spielen diese Zuschreibungen eine wichtige Rolle bei der Kategorisierung von Menschen, bspw. derjenigen, mit der Marie NDiaye als *insider* der Gruppe der PoC oder der Afrikanerinnen definiert wird. Die Statuszuschreibung *outsider* und sein Gegenstück *insider* stammen aus der ethnologischen qualitativen Recherchemethode, wo die ethnische Zugehörigkeit (z.B. gemeinsame Staatsbürgerschaft, Sprache, Religion, Geschlecht, kulturelle Identität u.ä.) darüber entscheidet, welcher Status einem Forscher zugeschrieben wird. Jeder Status hat Vor- und Nachteile, so bspw. für den *outsider* eine distanziertere Position und einen erschwerten Zugang zu den erforschten Gruppen, aber damit einhergehend auch eine objektivere Sicht im Vergleich zum *insider*, der leichter Zugang zu den untersuchten Personen findet, aber durch diese subjektive Sicht zur Parteinahme tendieren könnte. Vgl. Christof Van Mol et al., »Conducting Qualitative Research: Dancing a Tango between Insider – and Outsiderness«, in: Lejla Voloder, Liudmila Kirpichenko (Hrsg.), *Insider Research on Migration and Mobility*, Surrey: Ashgate, 2014, S. 69ff. Diese ethnologischen Begriffe *outsider* und *insider* wurden von Domokos übertragen in die literaturwissenschaftliche Narratologie. Vgl. Johanna Domokos, »Towards a Polycultural Narratology: Some Suggestions for Further Analysis«, in: Alexandra Strohmaier (Hrsg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2013, S. 307–319.

396 Vgl. ebd., S. 310.

397 Vgl. ebd., S. 313.

398 Vgl. ebd., S. 314.

nur wenig über die sie umgebende Gesellschaft. Die interne Fokalisierung beleuchtet vor allem ihre subjektive Weltwahrnehmung, die geprägt ist von psychischem Konflikt, innerer Zerrissenheit und dem Gefühl der Einsamkeit.

Diese innere Auseinandersetzung beinhaltet ein Gefühl des Abgetrenntseins von der Außenwelt, womit die *insider*-Figur Khady in ihrer eigenen senegalesischen Gesellschaft als *outsider* erscheint. Die literarische Technik, mit der diese Figur zur Außenseiterin wird, besteht darin, sie als losgelöst von ihren Familienbanden zu zeichnen und so wird sie zu einer Person, die verzweifelt darum bemüht ist, sich von dem schmerzhaften Mangel an Familienzugehörigkeit zu emanzipieren. Ihre Eltern haben sie als Kleinkind verlassen und sind spurlos verschwunden, ihre Großmutter, die sie aufgezogen hat, ist schon lange tot (vgl. TFP, 251), und die Familie ihres Ehemanns, mit dem sie nur drei Jahre verheiratet war, schikanierte sie nach dessen Tod, da die Ehe kinderlos geblieben war.

Khady Dembas Überlebensstrategie besteht darin, sich mental von der Gesellschaft zu entfremden: »Sans cesser de travailler elle glissait dans un état de stupeur mental qui l'empêchait de comprendre ce qui se disait autour d'elle« (TFP, 253). Die Abgetrenntheit der Romanfigur von der eigenen Gesellschaft kann auch als literarische Strategie der Autorin interpretiert werden, die somit nur wenige Kenntnisse über realgesellschaftliche afrikanisch-senegalesische Zusammenhänge benötigt, da die betreffende Romanfigur von diesen nichts (mehr) zu wissen scheint.

Eine ähnliche Feststellung, nämlich dass die Autorin die dargestellte afrikanisch-senegalesische Welt losgelöst von den ihr inhärenten Symbolsystemen zeichnet, lässt sich auch in Bezug zur Benennung bzw. Anonymität von Figuren und Orten der Handlung machen. Völlig anonym bleibt beispielsweise das Land, in dem einige der Romanhandlungen stattfinden. Durch die Nennung wird es zu einem unbekannten Land und die Leserschaft muss sich selbst bemühen, zusätzliche textexterne Informationen einzuholen, um anhand der Namen des Dakarer Gefängnisses und einiger Stadtviertel herauszufinden, dass es sich um den Senegal handelt. Mit dieser literarischen Strategie der Verschleierung wird unterstrichen, dass die Erzählstimme sich als von dieser Kultur abgetrennt positioniert und keine Informationen über das Land geben will (oder kann). Dasselbe gilt nicht nur für das Land Senegal, sondern auch für einige der Figuren, die eine ebenso zentrale Rolle spielen wie der Ort der Handlung.

Der Vater von Norah erhält beispielsweise keinen Namen und bleibt während der gesamten Erzählung eine unergründbare Persönlichkeit, obgleich er die wichtigste Nebenfigur und eine der Hauptfiguren in Norahs Leben ist:

Brisée d'émotion, elle voulut l'appeler.

Mais par quel mot ?

Elle ne s'était jamais servie avec aisance de »papa« et ne pouvait s'imaginer criant son prénom, qu'elle connaissait à peine. (TFP, 41)

Das Gleiche gilt für viele weitere Figuren, die namenlos bleiben und nur unpersönliche Bezeichnungen erhalten, wie *la mère, l'homme, la fille, le fils du pêcheur, les jumelles* etc. Die namenlosen Figuren weisen eine deutliche Distanz zu den Protagonisten auf, wobei sich die Entfernung vor allem darin ausdrückt, dass sie den Hauptfiguren als unbekannt und undurchdringlich erscheinen, wie beispielsweise *l'homme*, der Schlepper, der Khady auf ihren Weg nach Europa bringt und ihr zwar körperlich nahe ist, aber dennoch ein Unbekannter bleibt. Die Anonymität dieser namenlosen Figuren schafft zudem eine Allgemeingültigkeit und so kann beispielsweise ›der Mann‹ stellvertretend gesehen werden für viele Männer, die bei illegalen Migrationsbewegungen als Schlepper fungieren.

In extremer Opposition zur Namenlosigkeit stehen Figuren, die nicht nur einen Rufnamen, sondern darüber hinaus einen Familiennamen erhalten, wie das bei Khady Demba der Fall ist. Die 26-fache Wiederholung beider Namensteile innerhalb des Romans verweist auf die besondere Relevanz dieses Namens. So ist er u.a. ein Verbindungsglied zwischen der ersten und der dritten Erzählung, denn Khady Demba ist die Haushälterin und das Kindermädchen im Haus von Norahs Vater. Schon bei der ersten Nennung des Namens wird hervorgehoben, dass er mehr ist als nur eine persönliche Bezeichnung:

Et quand elle lui eut demandé son nom et que la jeune fille, après un temps de silence (comme, songea Norah, pour enchâsser sa réponse dans une monture d'importance), eut déclaré : Khady Demba, la tranquille fierté de sa voix ferme, de son regard direct étonna Norah [...]. (TFP, 23)

Jordan interpretiert diesen besonderen Stolz bei der Nennung des Eigennamens als eine Rückbesinnung auf sich selbst und die persönliche Einzigartigkeit.³⁹⁹ Dieser Bezug auf die individuelle Wertigkeit verweist auf den abstrakten Begriff *dignité*, der in diesem Zusammenhang auf die Menschenwürde abzielt, wie sie ab Ende des 18. Jahrhunderts durch Immanuel Kant als ›Zweck an sich selbst‹ definiert wurde.⁴⁰⁰ Heutzutage bestehen große semantische

399 Vgl. Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 273.

400 Vgl. »Lemma ›Würde‹«, in: Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 1088ff.

Unterschiede zwischen den Begriffen ›Würde‹, *dignité*, *dignity* u.a.⁴⁰¹, auf die hier nicht näher eingegangen wird. Es soll an dieser Stelle lediglich auf den einst gemeinsamen Ursprung des lateinischen Begriffs *dignitas* und dessen Weiterentwicklung zum Konzept der Menschenwürde in der europäischen Tradition hingewiesen werden, das sich vom senegalesischen Konzept *jom* sehr unterscheidet.⁴⁰²

Jordan stellt den Bezug zum europäisch geprägten Begriff der Menschenwürde⁴⁰³ für diese dritte Erzählung im Roman *Trois femmes puissantes* her, in der der Name Khady Demba vielfach wiederholt wird und Ähnlichkeit mit einem Refrain bzw. Vogelgesang hat, mit dem der eigene (Über-)Lebensraum markiert wird: »[...] tout comme l'oiseau qui marque son territoire en chantant«.⁴⁰⁴ Des Weiteren stellt Jordan fest, dass mit der Wiederholung des Namens die Anonymität tausender Frauen aufgehoben würde, die sich auf den Weg der Migration machen, ohne je eine Spur zu hinterlassen.⁴⁰⁵ Jordans Interpretationen verweisen deutlich auf das europäische Symbolsystem, in dem ein Name in erster Linie das einzelne Individuum bezeichnet und die repetitive Nennung vorrangig eine Selbstvergewisserung und Selbstbehauptung darstellt – und so wird es auch in NDiayes literarischem Text abgebildet:

Oui, moi, Khady Demba, toujours heureuse de prononcer muettement son nom et de le sentir si bien accordé avec l'image qu'elle avait, précise et satisfaisante, de sa propre figure ainsi qu'avec son cœur de Khady, ce qui se nichait en elle et auquel nul n'avait accès en dehors d'elle-même (TFP, 280).

Obgleich Asibong die »noble ›puissance‹ von Khady Demba als fade und dürftige Darstellung mit wenig Überzeugungskraft bezeichnet⁴⁰⁶, besteht doch die erstaunliche und unermüdliche Kraft der Figur darin, sich trotz aller

401 Zu den Bedeutungsverschiebungen der Würde-Begriffe in den verschiedenen europäischen Sprachen bietet der Text von Baumann weitergehende Informationen. Christine Baumann, Peter Kunzmann (Hrsg.), *Würde – dignité – godność – dignity. Die Menschenwürde im internationalen Vergleich*, München: Herbert Utz Verlag, 2010.

402 Für ausführliche Erläuterungen hierzu siehe in der vorliegenden Untersuchung das Kapitel 1.3, »Das senegalesische kulturelle Konzept *jom*«.

403 Jordan verwendet in ihrem Artikel zwar nicht den Begriff *dignité*, aber der Bezug zur Menschenwürde ist in ihrer Darstellung dennoch offensichtlich: »Articuler ou penser son nom fournit un moment sacré de retour à elle [à Khady Demba], un rappel qu'elle est unique [...] la distribution de son nom dans le texte nous rappelle que son for intérieur reste intouché.« Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 273.

404 Vgl. ebd.

405 Vgl. ebd.

406 Vgl. Asibong, *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*, 2013, S. 102.

Widrigkeiten immer wieder selbst zu vergewissern, dass sie als Mensch noch existiert. Diese Selbstvergewisserung des eigenen Werts wird in der dritten Erzählung durch die repetitive Nennung des vollen Namens umso lauter, je tiefer Khady Demba in den menschlichen Abgrund sinkt. Ihr Selbstverständnis für die eigene (Menschen-)Würde ist stärker als die Schande und Scham, die sie durch ihre Situation als Prostituierte und ihren geschändeten Körper erfährt:

Je suis moi, Khady Demba, alors que, les muscles des cuisses endoloris, la vulve gonflée et douloureuse et le vagin brûlant, irrité, elle se relèverait maintes fois par jour de l'espèce de matelas, morceau de mousse grisâtre et puant qui serait pour de si longs mois son lieu de travail. (TFP, 296f.)

Der Bezug des Begriffs *dignité* zum europäisch-französischen Symbolsystem, in dem das Konzept der Menschenwürde entstanden ist, erscheint in dieser dritten Erzählung offensichtlich, obgleich die Hauptfigur Khady Demba in das afrikanisch-senegalesische kulturelle Symbolsystem eingebunden sein müsste.

Es gibt zwar im Roman *Trois femmes puissantes* keinerlei Hinweis darauf, dass die Autorin sich auf das afrikanisch-senegalesische Symbolsystem bezieht, doch es erscheint möglich, dass sie in den Text eigene Beobachtungen des senegalesischen Alltagsgeschehens integriert hat. So kann durchaus angenommen werden, dass der besondere Stolz, den die Hauptfigur Norah wahrnimmt, als die Haushälterin ihren Namen – Khady Demba – sagt, auf Beobachtungen fußt, die die Autorin als *outsider* in der senegalesischen Gesellschaft angestellt hat. Es ist im gesellschaftlichen Alltag leicht beobachtbar, dass Menschen selbstbewusst ihren Namen nennen und dass der Familiennamen besonders bei der Begrüßung mehrfach wiederholt wird: »Dans la culture wolof il est d'usage de répéter plusieurs fois le nom de son interlocuteur lors des salutations«.⁴⁰⁷ Der Grund dafür ist, dass der Name in der senegalesischen Gesellschaft eine extrem wichtige Rolle spielt, da mit dieser persönlichen Bezeichnung das einzelne Individuum in seinen familiären Zusammenhang gesetzt wird und dadurch der gesellschaftliche Status dieser Person offenbar wird.⁴⁰⁸

Die Autorin hat möglicherweise mit dem Namen Khady Demba nichts anderes beabsichtigt, als ihn senegalesisch oder exotisch und vor allem nicht-

407 Jean-Léopold Diouf, Marina Yaguello (Hrsg.), *J'apprends le wolof*, Paris: Karthala, 1991, S. 20.

408 Zur Relevanz des Familiennamens in der senegalesischen Gesellschaft und ihrer Diaspora finden sich nähere Informationen in Kapitel 2.3.4.

französisch zu konnotieren. Es ist jedoch nicht abwegig anzunehmen, dass diese stolze Nennung des Namens – Khady Demba – auf eine aristokratische Abstammung hinweisen soll.⁴⁰⁹ Der Name könnte im senegalesischen Kontext auf eine Königin des Waalo verweisen, und zwar auf die Königin *Lingeer Ndoye Demba*, die in die senegalesische Geschichte eingegangen ist und Ende des 14., Anfang des 15. Jahrhunderts lebte. Sie gilt als Begründerin der Dynastie der Seereer, die in der maternellen Abstammungslinie der Familie Diouss aus dem Waalo – einer Region im Norden des Senegals – ihren Ursprung hat.⁴¹⁰

Nimmt man an, dass sowohl die repetitive Nennung ihres Namens als auch die stolze Haltung der Haushälterin Khady Demba auf eine aristokratische Abstammung verweisen, dann ergibt sich indirekt auch ein Bezug zum senegalesischen narrativen und kulturellen Konzept *jom*. Dieses Konzept ist aus der senegalesischen Ständeordnung entstanden und mit dem weitaus älteren Kastensystem verwoben, wie in Kapitel 1.3, »Das senegalesische kulturelle Konzept *jom*«, ausführlich dargestellt. Der Bezug zu *jom* ist insofern als indirekt zu bezeichnen, als ich davon ausgehe, dass er unbeabsichtigt in NDiayes Roman nachzuweisen ist.

Es ist zwar durch Beobachtung des Alltagsgeschehens im Senegal erfahrbar, dass Namen mit besonderem Stolz genannt und mehrfach wiederholt werden, doch es ist ohne zusätzliche Informationen nicht ersichtlich, dass mit jeder Wiederholung des Familiennamens einer Person zugleich ihren Eltern, ihren Großeltern und der gesamten Ahnenreihe, von der der Name abstammt, Respekt bekundet wird.⁴¹¹ Dieser Hinweis auf den gesellschaftlichen Status des Familiennamens verweist auch auf das kulturelle Konzept *jom*. Die häufige Wiederholung des vollen Namens Khady Dembas könnte daher als impliziter und von der Autorin unbeabsichtigter Hinweis auf diese Bedeutungsebene in der senegalesischen Gesellschaft interpretiert werden. In dieser Perspektive würde Khady Demba durch die repetitive Nennung ihres Namens ihre könig-

409 Auch Jordan stellt bei der Hauptfigur ein »fast aristokratisches Bewusstsein« fest, dessen Ursprung Jordan jedoch unverständlich erscheint: »C'est pour rappeler avec force la valeur humaine de ces individus que NDiaye attribue à son héroïne une conscience presque aristocratique de la valeur de son nom«. Vgl. Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 273.

410 Vgl. hierzu das Youtube-Video, in dem auf Englisch die Geschichte dieser Königin bzw. königlichen Prinzessin Lingeer Ndoye Demba erzählt wird: www.youtube.com/watch?v=y5ZeMq56hXM (26.04.2023).

411 Diese erklärende Information zum vorangegangenen Zitat entstammt meiner persönlichen langjährigen Erfahrung mit der Sprache Wolof und den unzähligen Begegnungen und damit einhergehenden Begrüßungsritualen mit Senegalesinnen.

liche Abstammungslinie beschwören, aus deren familiär vererbter Machtstellung sie ihre *puissance*, ihre Überlebenskraft zieht. Diese Hypothese kann durch den literarischen Text von Marie NDiaye nur sehr indirekt belegt werden, da der Roman keine expliziten Hinweise auf das kulturelle Konzept *jom* bietet.

Dies gilt auch für das Gegenteil von *dignité*, nämlich *honte*, die Schande bzw. Scham, die explizit thematisiert wird bei der einzigen Nebenfigur in der dritten Erzählung, die einen Namen erhält und der Hauptfigur Khady Demba am nächsten kommt, Lamine. Er kann die Schande kaum ertragen, die Khady durch die Prostitution erfährt: »[Lamine] avait eu honte devant elle, honte de savoir et qu'elle ne sût pas et honte de la chose elle-même« (TFP, 301), und an anderer Stelle: »Lamine avait honte d'elle et pour elle tout autant qu'il avait honte de lui« (TFP, 306). Die Schande und Scham, von der hier gesprochen wird, kann nicht in Bezug gesetzt werden zum senegalesischen kulturellen Konzept *jom*, bei dem nur der Selbstmord einen letzten Ausweg böte, um das ›senegalesische Ehrgefühl‹ wiederherzustellen.⁴¹²

Doch Lamine zieht diese Möglichkeit des Selbstmords nicht in Betracht. Er leidet unter dem europäisch-französisch geprägten Konzept der Schuld, da er Khady in eine Situation gebracht hat, die er selbst hätte vorhersehen können. Rabaté stellt fest, dass die Schuld in NDiayes Werk ein wiederkehrender Topos sei mit der Besonderheit der subjektiven Verinnerlichung einer externen Ursache. Anders als im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts würden bei NDiaye die Hauptfiguren stets die Schuld interiorisieren, die durch andere – der Familie oder Gemeinschaft, in der die Protagonisten leben – verursacht wurde: »La thématique de la faute inexpiable se renouvelle ainsi de roman en roman, de la culpabilité ahurissante de Fanny au sentiment croissant de faute de Nadia. Rudy Descas est dans *Trois femmes puissantes* un nouvel exemple remarquable de cette capacité autodestructrice.«⁴¹³ Das Thema der Schuld erfordert deshalb eine besondere Beachtung und wird im folgenden Unterkapitel in Bezug gesetzt zum Schweigen im Roman *Trois femmes puissantes*. Dadurch wird wiederum eine Vergleichbarkeit mit den Untersuchungen der Romane von Fatou Diome und Ken Bugul hergestellt,

412 Ausführliche Erläuterungen zum kulturellen Konzept *jom* finden sich in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 1.3., »Das senegalesische kulturelle Konzept *jom*«.

413 Dominique Rabaté, »Marie NDiaye et l'Art des dérapages contrôlés«, in: Daniel Bengsch und Cornelia Ruhe (Hrsg.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam/New York: Rodopi B.V., 2013, S. 71–82, S. 74.

bei denen das Schweigen auf eine Facette von *jom*, nämlich *kersa*, bezogen werden kann.⁴¹⁴

2.4.4 Die Schuld und das Schweigen

Die Schuld ist eines der wichtigsten handlungsmotivierenden Elemente im Roman *Trois femmes puissantes*, wobei die psychischen Konflikte und die innere Zerrissenheit der drei Hauptfiguren Norah, Rudy und Khady ihren Ursprung in Taten und Umständen haben, für die sie nichts können. Dennoch haben sie diese externe Schuld internalisiert, wie mit dem Zitat von Rabaté belegt, und da es unmöglich ist, eine fremdverursachte Schuld wiedergutzumachen, wirkt sie als selbstzerstörerische Kraft auf die Hauptfiguren.⁴¹⁵

Norahs Schuldgefühl wurzelt darin, dass ihr Vater sie, ihre Schwester und ihre Mutter verlassen und ihren Bruder Sony entführt hat. Rudy fühlt sich schuldig für den von seinem Vater verübten Mord an seinem Geschäftspartner und Khadys Selbstanklage fußt darin, dass sie ihrem Ehemann kein Kind schenken und dadurch ihren sozialen Platz weder in der Schwiegerfamilie noch in der Gesellschaft insgesamt sichern konnte. Die selbstzerstörerische Kraft dieser internalisierten fremden Schuld bewirkt bei allen drei Hauptfiguren die Abkapselung von der sie umgebenden Gesellschaft und den Rückzug in die eigene innere Welt. Auffällig ist bei allen drei Hauptfiguren, dass die extern durch Dritte verursachte und von ihnen verinnerlichte Schuld einhergeht mit Schweigen.

So spricht Norah mit ihrem Vater nicht über seine Schuld, die darin besteht, dass er mit seinem Verschwinden seine Kinder und deren Mutter nachhaltig traumatisiert hat. Diese beständige psychische Belastung der Hauptfigur Norah wird dadurch verstärkt, dass sich der Vater auch über seine neue Eheschließung und die daraus hervorgegangenen Zwillinge ausschweigt: »[...] Norah lui avait voulu avant d'oublier et l'information et l'amertume suscitée par ce silence, et les deux la traversèrent en même temps de nouveau et sa voix en fut un peu acerbe alors qu'elle ne voulait qu'être consolante. – Où sont tes enfants, dis-moi ?« (TFP, 25).

Auch die zweite Erzählung beinhaltet ein belastendes Schweigen, denn es wird nicht über die genauen Begebenheiten des Verbrechens gesprochen,

414 Siehe hierzu die Kapitel 2.2.5, »Die schöne Sankèle – Frauen im Konflikt mit *kersa* und *muñ*«, und 2.3.6, »Sprechen, Schweigen und *jom*«.

415 Vgl. Rabaté, »Marie NDiaye et l'Art des dérapages contrôlés«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 74.

das Rudys Vater, Abel Descas, verübt hat. Die Schuld für die Mordtat hat Rudy internalisiert. Seine Gewissensnot wird durch seine Mutter verstärkt, die sich selbst keinerlei Schuld für ihr Handeln zuschreibt – zumindest aus der Perspektive der internen Fokalisierung Rudys – und das Verbrechen des Vaters sogar rechtfertigt. Rudys Mutter war zum Zeitpunkt des Mords die Buchhalterin des Feriendorfs ihres Ehemanns, Abel Descas. Sie hatte ihn darüber informiert, dass er von Salif betrogen wurde und damit ihr eigenes Vorurteil gegenüber Afrikanern bestätigt. Sie hatte nie verstanden, dass Rudys Vater seinem Geschäftspartner Salif vertraut hatte und in ihrer direkten Rede – die nichtsdestotrotz durch die interne Fokalisierung Rudys vernehmbar wird – diskriminiert die Mutter mit ihrem kolonialen, rassistischen Weltbild alle Menschen des afrikanischen Landes (»là-bas«), die sie sämtlich als nicht vertrauenswürdig bezeichnet:

Moi, je n'ai jamais compris comment il avait pu accorder une telle confiance à ce type, il faut se méfier de tout le monde là-bas, les gens ne pensent qu'à te tondre la laine sur le dos. L'amitié, ça n'existe pas là-bas. Ils peuvent croire en Dieu mais les anges, ils les méprisent, ils en rigolent. Quand tu es reparti essayer de faire ta vie là-bas, j'étais sûre que ça ne marcherait pas, et tu vois ça n'a pas marché, j'en étais sûre.

– Si ça n'a pas marché, dit Rudy, ce n'est pas à cause du pays mais de mon père.
(TFP, 243)

Rudys Gegenworte, mit denen er berechtigterweise seinem Vater die Schuld dafür gibt, dass Rudy nicht länger mit seiner Familie in Dakar leben konnte, verhallen ungehört. Die hier entstandene Opposition zwischen Schweigen und Nicht-Hören-(Wollen) wird ergänzt durch schädigendes Sprechen. Der Mutter kommt damit ein nicht unerheblicher Anteil der Schuld zu, die Rudy internalisiert hat, denn mit ihrem Sprechen hatte sie den Vater gegen seinen Geschäftspartner aufgestachelt. Darüber hinaus bringt sie mit ihrer schädigenden Rede auch aktiv die Paarbeziehung ihres Sohnes Rudy in Gefahr, als sie ihn über die Liebesaffäre aufklärt, die Fanta (Rudys Ehefrau) mit Manille (Rudys Chef) hatte. Rudy wirft sich selbst vor, in jenem Schockmoment seine Mutter nicht mit einem Schlag auf den Kopf zum Schweigen gebracht zu haben. Hätte sie geschwiegen, dann hätte er die Möglichkeit bekommen, sie über die Ehre eines Mannes zu befragen: »Que sais-tu de l'honneur, hein, et mon père, qu'en savait-il?« (TFP, 139).

Das schädigende Sprechen der Mutter und das gleichzeitige Schweigen über relevante Themen, wie die Straftat des Vaters, verstärken Rudys Schuld und stellen seine ›Ehre‹ tiefgreifend infrage. Die Bedeutungsebenen des Begriffs *honneur* stehen dabei in keinerlei Verbindung zum Begriff *jom*, sondern

beziehen sich ausschließlich auf das europäisch-französische Symbolsystem, das zwei ähnliche Traditionslinien (Ansehen und Achtung) vereinbart: »[...] im Zusammenleben gegenüber einem andern durch Wort und Tat bekundetes *Ansehen* oder *Achtung*.«⁴¹⁶ Rudy hat das unehrenhafte Verhalten seiner Eltern verinnerlicht, fühlt sich selbst schuldig und seiner Ehre beraubt.

Aber Rudy selbst greift auf die Strategie des Schweigens zurück und redet mit seiner Ehefrau Fanta weder über den von seinem Vater verübten Mord noch über die traumatisierenden Auswirkungen, die das Verbrechen auf ihn hatte. Zugleich kritisiert er in seinem inneren Monolog das Schweigen seiner Ehefrau Fanta, denn es verstärke seiner Ansicht nach ihre Paarprobleme (vgl. TFP, 118). Das Schweigen, das in dieser literarischen Darstellung auf das europäisch-französische Symbolsystem verweist, eröffnet dennoch eine Bezugslinie zum afrikanisch-senegalesischen Symbolsystem, denn Rudy kann die Schweigsamkeit Fantas nicht ergründen und vermutet, dass dahinter etwas für ihn Unverständliches stecken könnte: »Il était convaincu que, rouée de coups, la figure écrasée sur le dur carrelage, elle eût encore gardé le silence [...]« (TFP, 118).

Ähnlich, wie zuvor im Bezug auf den Namen ausgeführt, d.h. die stolz anmutende und repetitive Nennung des Familiennamens, ist auch das Schweigen in der senegalesischen Gesellschaft leicht im Alltagsleben zu beobachten und auch in der senegalesischen Literatur ein häufig erwähnter Topos.⁴¹⁷ Dennoch sind die dahinterliegenden soziokulturellen Konzepte (wie bspw. *jom*) nicht offensichtlich. Fantas Schweigen und ihr Ausharren in einer Ehe, die für sie mit vielen persönlichen Einschränkungen und Kränkungen verbunden ist, könnte somit indirekt auf eine Facette des senegalesischen kulturellen Konzepts *jom* verweisen, nämlich *kersa*, bei dem es in erster Linie um die Selbstbeherrschung geht, wie in Kapitel 1.3 ausgeführt.⁴¹⁸ Die in der dritten Erzählung dargestellte Sprachlosigkeit Khadys könnte laut Jordan als Angststarre interpretiert werden, derzu folge Khady mit niemandem über ihre Befürchtung sprechen kann, aufgrund der Kinderlosigkeit und des Todes

416 »Lemma ›Ehre‹«, in: Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1972, S. 319.

417 Um nur einige wenige Beispiele zu nennen, können an dieser Stelle die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Romane herangezogen werden: Bâ, *Un chant écarlate*, 1981: »[Ousmane dit:] – Le jour où je te parlerai des miens, le jour où je te ferait entrer dans le jardin secret de mes origines [...] Le silence d’Ousmane ajoutait du mystère à son amour.« (S. 31); »Yaye Khady se tut. Dès cet instant, elle ne comptait plus que sur elle-même [...]. « (S. 124) Ken Bugul, *Le baobab fou*, 1982: »Ici, les humains ne parlaient pas.« (S. 24)

418 »La *kersa*, que l’on traduit, souvent, par ›discretion‹ ou ›pudeur‹, est, essentiellement, la ›maîtrise de soi‹«. Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14f.

ihres Ehemanns aus der Gesellschaft ausgeschlossen zu werden, und daher im Schweigen erstarrt:

En proie à la souffrance sourde d'un double deuil, celui de son mari et celui de l'enfant qu'elle n'a pas pu concevoir, Khady Demba ferme son corps, ayant recours pendant son séjour chez sa belle-famille a [sic] l'immobilité, l'inertie et le silence aphasic, autant de symptômes du traumatisme profond qu'elle a subi.⁴¹⁹

Das Schweigen Khadys könnte aber ebenso gut mit dem afrikanisch-senegalesischen Symbolsystem in Verbindung gebracht und als *kersa* oder *muñ* (beides Facetten von *jom*) interpretiert werden, wo eine aristokratische Abstammung – worauf der Familienname Demba verweisen könnte, wie bereits ausgeführt – dazu verpflichtet, selbstbeherrscht schweigen zu können (*kersa*) und geduldig auch schwierigste Lebensumstände auszuhalten (*muñ*).⁴²⁰ Doch, wie schon beim Familiennamen Demba und seinem Bezug auf eine mögliche aristokratische Abstammungslinie Khadys hervorgehoben, ist auch das Schweigen nur sehr indirekt auf das kulturelle Konzept *jom* zu beziehen und es finden sich hierzu keine expliziten Hinweise im Roman *Trois femmes puissantes*.

Khadys Schweigen könnte aber auch als stumme Antwort auf das Schweigen gelten, das sie selbst umgibt. Die Schwiegerfamilie spricht nicht mit Khady über ihre Pläne mit der jungen Frau, sondern sie muss es aus dem sie umgebenden Schweigen erahnen:

[...] que le jour viendrait où on lui ordonnerait de s'en aller, elle l'avait su ou compris ou ressenti (c'est-à-dire que la compréhension silencieuse et les sentiments jamais dévoilés avaient fondé peu à peu savoir et certitude) dès les premiers mois de son installation dans la famille de son mari, après la mort de celui-ci. (TFP, 247)

Die beängstigende Vorahnung, eines Tages aus der Familie weggehen zu müssen, wird durch das Schweigen der Gemeinschaft um sie herum verstärkt und die Tatsache, dass die Familie von Khady erwartet, dass sie stumm die Entscheidung der Schwiegerfamilie akzeptiert, zementiert ihren sozialen Ausschluss, auch wenn er für sie den Tod bedeuten kann:

Quand ses beaux-parents [...] annoncèrent à Khady qu'elle allait partir, ils n'attendaient d'elle aucune réponse puisque ce n'était pas une question qu'ils lui posaient mais un ordre qu'ils lui donnaient, et bien que l'inquiétude vînt de nouveau troubler son apathie, Khady ne parla pas, ne demanda rien, croyant peut-être se garder ainsi

419 Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 270.

420 »Quant au *muñ*, c'est cette ›patience‹ qui est, plus qu'on ne le croit, une vertu africaine.« Senghor, *Ce que je crois*, 1988, S. 14f.

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

du risque que les intentions qu'on avait à son propos ne se précisent, que son départ ne devint réel, comme si, se dirait-elle plus tard, les parents de son mari avaient eu le moindre besoin que ses mots répondent aux leurs pour les confirmer dans le bien-fondé ou la réalité de ce qu'ils disaient. De cela, ils n'avaient aucunement besoin. Khady savait qu'elle n'exista pas pour eux. (TFP, 256)

Khady flüchtet sich in ein Schweigen, das im literarischen Text von NDiaye keine expliziten Verweise auf *jom* und das afrikanisch-senegalesische Symbol-system beinhaltet, sondern auf das europäisch-französische verweist. In diesem Symbolsystem gilt Schweigen u.a. als Verlust der Stimme und damit der Selbstwirksamkeit und Ermächtigung.⁴²¹ Und so fürchtet sich Khady Demba vor einer sprachlosen Zukunft, die gleichbedeutend mit dem Tod erscheint: »Si elle oubliait comment se forment les mots et la façon dont on les sort de soi, sur quel avenir, même pénible, pourrait-elle compter?« (TFP, 255).

Das Schweigen im Roman *Trois femmes puissantes* verweist als kultureller Indikator (*embrayeur culturel*) auf das europäisch-französische Symbolsystem und nur sehr indirekt auf das afrikanisch-senegalesische. Die Sprachlosigkeit ist eng verbunden mit der Schuld, die einerseits als nicht wiedergutzumachen erscheint und andererseits zwar nicht von den drei Hauptfiguren verursacht, aber doch von ihnen internalisiert wurde und selbstzerstörerisch wirkt. Die wahren Schuldigen der drei Erzählungen gehören alle der Vorgängergeneration der jeweiligen Hauptfiguren an – Norahs Vater, Rudys Eltern, Khadys Schwiegereltern –, und es liegt nahe, die schuldige Vorgängergeneration als Metapher für reale soziohistorische Begebenheiten zu interpretieren.

Da in der ersten Erzählung Norahs Vater ohne Namen bleibt, bietet sich eine unpersönliche Verallgemeinerung an und er könnte als Repräsentant für afrikanische Männer gelten, die mit europäischen Frauen eine Beziehung eingehen. Immoune greift Norahs Erklärung für die Abwendung ihres Vaters von der Familie auf, die geprägt ist durch ihre interne Fokalisierung. Der

421 Die Stimme im Sinne von Kommunikation gilt in dieser Sichtweise als »process of democratization and empowerment« (vgl. Oscar Hemer et al. (Hrsg.), *Voice & Matter. Communication, Development And The Cultural Return*, Göteborg: Nordicom, 2016, S. 15) und weniger als die von Spivak zur Diskussion gestellte Bewusstwerdung der eigenen Stimme »With what consciousness can the subaltern speak?« (Gayatri Chakravorty Spivak, »Can the Subaltern Speak?«, in: Patrick Williams et al. (Hrsg.), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York: Columbia University Press, 1993, S. 66–111, S. 80). Ebensowenig werden die kulturell bedingten »Systeme des Schweigens« hier thematisiert, wie bspw. Schweigen aus Respekt oder Schweigen aus Furcht. Vgl. Kristin Kastner, »Schreiben über Schweigen«, in: Markus Verne et al. (Hrsg.), *Körper Technik Wissen. Kreativität und Aneignungsprozesse in Afrika. In den Spuren Kurt Becks*, Berlin: LIT verlag Dr. W. Hopf, S. 153–163, S. 153.

Erzählstimme zufolge nimmt der Vater seinen Aufenthalt in Europa als Scheitern wahr, denn er hatte mit ›fast weißen‹ und damit wohlgeratenen Töchtern gerechnet, doch sie seien zu ›typisch afrikanisch‹ geraten:

[...] le défaut rédhibitoire d'être trop typées, c'est-à-dire de lui ressembler davantage qu'à leur mère, témoignant ainsi fâcheusement de l'inanité de son mariage avec une Française – car, cette histoire, qu'aurait-elle pu lui apporter de bon sinon des enfants presque blancs et des fils de bonne facture ? (TFP, 26)

Immoune stellt dazu fest, dass Migration für diese afrikanischen Männer ausschließlich damit gerechtfertigt werden könne, durch die Heirat mit einer weißen Französin bzw. Europäerin beruflichen Wohlstand, soziale Integration in die Gruppe der Weißen und Anerkennung zu erlangen: »[...] et de cette dynamique il engendre, ultime fruit, une descendance aux couleurs et aux contours de cette mixité heureuse.«⁴²² Der Text von NDiaye und die Interpretation von Immoune nehmen beide insofern eine eurozentristische Sichtweise ein, als der afrikanische Mann völlig losgelöst von seiner Herkunftsgesellschaft erscheint, deren Existenz mit dem Moment seiner Immigration nach Europa zu erlöschen scheint.

Eine afrozentristische Sicht macht dahingegen deutlich, dass die Integration der afrikanischen Männer in die europäische Gesellschaft Teil des Postkolonismus-Diskurses ist und in der anti- und postkolonialen Literatur als Assimilation, Entfremdung und Identitätsverlust kritisiert wurde.⁴²³ Ein Zitat aus dem in der vorliegenden Studie untersuchten Roman *Un chant écarlate* von Mariama Bâ soll das belegen. Die Gruppe Intellektueller um die Hauptfigur Ousmane, der die Französin Mireille gegen den Widerstand ihrer Eltern und seiner eigenen Mutter geheiratet hat, diskutiert die Vor- und Nachteile von ›gemischten Paaren‹: »Le règne des couples mixtes doit être révolu. Ce genre de mariage se défendait dans le système colonial où les *Nègres*⁴²⁴ intéressés tiraient promotion et profit de leur union avec une Blanche.«⁴²⁵ Die Gruppe Intellektueller ist sich einig, dass eine Besinnung auf die afrikanische

422 Immoune, »Mobilité et éthique de la dignité dans *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye«, in: *Multilinguaes*, 2020, S. 3.

423 Ausführliche Erläuterungen und einige der wichtigsten Denkerinnen zur Postkolonialen Theorie finden sich in Götsche, Dunker, Dürbeck, *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, 2017.

424 Kursivierung hier im Text, wie schon an anderer Stelle, um darauf aufmerksam zu machen, dass dieser diskriminierende Begriff ausschließlich im Rahmen und entsprechend der Konventionen der Zitierweise verwendet wird. Im Kontext des hier angeführten Zitats verweist der Begriff auf die philosophische *Négritude*-Bewegung von Senghor.

425 Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 59.

Kultur unabdingbar ist, wenn die europäische Hegemonie des Kolonialismus beendet werden soll: »À l'époque coloniale, par égoïsme, paresse, faiblesse, ou opportunisme, nous avions choisi cette voie. Mais toi [Ousmane]! Avec la renaissance de notre pays et la percée de la femme noire ! Toi, c'était l'espoir des Négresses.«⁴²⁶

Die Abwendung von Europa und Hinwendung zu Afrika entsprechend der Dekolonisierungsbewegung könnte ebenfalls der Grund für Norahs Vater gewesen sein, seiner französischen Familie den Rücken zu kehren, um sich in Afrika niederzulassen und dort eine neue afrikanische Familie zu gründen. Die Angst vor einer ›beschämenden Assimilation‹, die einhergehen würde mit der Machtübergabe an die europäische Ehefrau und dem Verlust der Heimat, könnte ebenfalls ein Beweggrund für sein Handeln gewesen sein. Möglicherweise hatte er seinen Aufenthalt in Europa weniger als Niederlage wahrgenommen, als seine Abkehr von Europa und Hinwendung zu Afrika als persönlichen Erfolg. Ich möchte hier ein längeres Zitat aus Mariama Bâs Roman *Un chant écarlate* anführen, um die möglichen Befürchtungen von Norahs Vater zu belegen:

Ousmane écoutait et regardait. Certains, par égoïsme, paresse, faiblesse ou opportunisme, selon leurs termes, s'étaient laissés assimiler honteusement. Aucune résistance. Leurs femmes s'érigaient en ordonnatrices implacables et les avaient »vidés«. Elles implantraient, dans leur foyer, les mentalités, coutumes et moeurs de leur pays, enterrant les traditions culturelles de leur conjoint. L'homme était »blanchi« en profondeur, impitoyablement détaché de ses origines. [...] Leurs enfants éduqués »en petits blancs« se prénommaient Raoul, Arthur, Mélanie, Isaure. Monsieur faisait le marché, la cuisine, la vaisselle. Monsieur poussait le landau de bébé. Mais surtout, Monsieur élevait une barrière infranchissable entre son foyer et ses parents. Tout le monde parlait pointu, ignorant la langue du pays. Les enfants de ces couples-là, devenus grands, seraient les plus durs et les plus méprisants racistes. Ce métissage appauvrit l'Afrique et l'exploite.⁴²⁷

Die afrozentrische Perspektive ist nicht expliziter Teil in NDiayes Roman *Trois femmes puissantes*, doch sie könnte implizit in ihn eingewebt sein. Die von Asibong angeführte *blankness*, d.h. die offensichtlichen Leerstellen des literarischen Texts, die auch durch das vielfache Schweigen deutlich werden, könnte auf die fehlende afrozentrische Perspektive verweisen, denn es ist der Erzählstimme – und damit der Autorin – nicht möglich, diese einzunehmen. In dieser Argumentationslogik steht hinter den Leerstellen im

426 Ebd., S. 184.

427 Bâ, *Un chant écarlate*, 1981, S. 184f.

literarischen Text nicht etwa, wie Asibong behauptet, dass die Autorin Marie NDiaye ihre Zugehörigkeit zu Schwarzen oder Afrikanerinnen vorsetzlich und demonstrativ ablehnt und dies in Form von Schweigen zum Ausdruck bringt. Es wird vielmehr plausibel, dass NDiaye unwillentlich und zwangsläufig keinen Zugang zu afrikanisch geprägtem kulturellem Wissen bzw. zur afrozentrischen Perspektive erhalten hat, was wiederum dem Fehlen des Vaters geschuldet ist.

Das Auffüllen der Leerstellen durch eine afrozentrische Perspektive lässt sich auch an der Schuld von Abel Descas weiterführen, die Rudy von seinem Vater übernommen hat und die seinen psychischen Konflikt begründet. Abel Descas' brutaler Mord an seinem afrikanischen Geschäftspartner Salif könnte metaphorisch für die Kolonialverbrechen vorangegangener Generationen stehen.⁴²⁸ Die Tat von Abel Descas und die daraus resultierenden Schuldgefühle seines Sohnes Rudy werfen metaphorisch gesehen die allgemeingültige Frage auf, wie die nachfolgenden europäischen Generationen mit der nicht wieder-gutzumachenden Schuld des Kolonialismus umgehen können, die weiterhin belastend wirkt.

Mit der Kolonialzeit und dem Sklavenhandel ist auch der Rassismus entstanden, mit dem die nachfolgenden Generationen umgehen müssen, wie die literarische Darstellung von Rudys Mutter zeigt, die ihren Enkelsohn ablehnt, da er nicht engelsgleiche blaue Augen und blonde Haare hat. Das problematische Erbe der Kolonialzeit wird im Roman *Trois femmes puissantes* ebenfalls durch eine eurozentrische Perspektive betrachtet, die sich vorrangig mit der Schuld der einstigen Täter und den Schuldgefühlen der nachfolgenden Generationen auseinandersetzt und deren Problemen, sich von der Schuld zu befreien und das Machtgefälle zwischen globalem Norden und globalem Süden auszugleichen.

Aber auch die afrozentrische Perspektive auf die Kolonialzeit hebt die persistenten Abhängigkeiten und neokolonialen Machtgefälle hervor, wie das in dem hier untersuchten Roman von Ken Bugul, *Le Baobab fou*, dargestellt wird. Dort beschreibt die Ich-Erzählerin, dass alle weißen Europäer der Künstlerszene unbedingt schwarze Freunde zum Vorzeigen suchten, um sich damit von den Schuldgefühlen der Kolonialzeit zu befreien: »[...] eux aussi revendiquaient leur part de la diaspora et d'éxotisme, leur part de disculpabi-

⁴²⁸ Der nach der Mordtat verübte Selbstmord von Rudys Vater im Gefängnis *Reubeuss* passt jedoch nicht zur kolonialen Logik. Diese sah weder vor, dass die Täter strafrechtlich verfolgt wurden, noch deren Selbstbestrafung, um ihre koloniale Schuld zu sühnen.

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

lité.«⁴²⁹ Die Ich-Erzählerin thematisiert das erste internationale Kunstfestival der ›schwarzen‹⁴³⁰ Künste, das *Festival mondial des arts »nègres«*⁴³¹, das 1966 in Dakar stattgefunden hatte, und kritisiert, dass es nur dazu gedient habe, sich von der Schuld des Kolonialismus zu befreien, anstatt das ›Wesen des Schwarzen auszudrücken‹⁴³²:

La contribution du Noir néocolonial ne fut que spectacles pour marchands de compromis.

Le déchet que le colon avait fait du Noir en l'arrachant à ses rêves trouvait consécration dans cette manifestation mondiale. Le Festival fut le symposium de l'homme noir néocolonial entretenu. La mère Afrique subit l'assaut de la coopération qui ne faisait qu'enliser le Noir de plus en plus dans les bouleversements psychiques insondables.⁴³³

Der Unterschied zwischen eurozentrischer und afrozentrischer Perspektive besteht darin, dass erstere die eigene europäische Schuld im Zusammenhang mit dem Kolonialismus problematisiert und zweitere den europäischen Staaten mit ihren neokolonialen Entwicklungen die Schuld zuschreibt und sich aber gleichzeitig mit der eigenen afrikanischen Selbstfindung bzw. -behauptung auseinandersetzen muss: »L'homme noir avait besoin de se mettre sous l'arbre à palabre aux aurores en effervescence, de vider son cœur pendant les nuits mystérieuses et avec le souffle des ancêtres, de retrouver la dimension de l'égarement.«⁴³⁴

Die afrozentrische Perspektive auf den Kolonialismus findet keine explizite Entsprechung im Text von Marie NDiaye. Und dies gilt auch für die dritte unschuldige Schuldige, Khady Demba, die für Tausende junger Menschen steht, die von ihren afrikanischen Familien nach Europa ausgesendet werden, um mit dem dort erarbeiteten Geld ihre Familien in Afrika finanziell zu unterstützen: »Quand tu seras là-bas, chez Fanta, tu nous enverras de l'argent.

429 Vgl. Ken Bugul, *Le Baobab fou*, 1982, S. 125.

430 »Le 1er Festival Mondial des Arts nègres est un événement unique en son genre qui, pendant une vingtaine de jours, a fait de Dakar, la capitale de la Négritude, le lieu privilégié pour la défense et l'illustration des valeurs de civilisation du monde noir.« Saliou Mbaye, »Cinquantenaire du 1^{er} Festival Mondial des Arts Nègres«, in: *Présence Africaine*, 2015, 1, 191, S. 279–282.

431 Hervorhebung auch an dieser Stelle, um darauf aufmerksam zu machen, dass dieser diskriminierende Begriff ausschließlich im Rahmen und entsprechend der Konventionen der Zitierweise verwendet wird. Im Kontext des hier angeführten Zitats verweist der Begriff auf die philosophische *Négritude*-Bewegung von Senghor.

432 Vgl. Ken Bugul, *Le Baobab fou*, 1982, S. 183.

433 Ebd.

434 Ebd.

Fanta, elle doit être riche maintenant, elle est professeur« (TFP, 259) und »Tu ne dois pas revenir ici, marmonna-t-elle [la belle-mère] près de l'oreille de Khady. Tu dois nous envoyer de l'argent dès que tu seras là-bas. Si tu n'y arrives pas, tu ne dois pas revenir« (TFP, 261).

Die Gesamtzusammenhänge ihres Aufbruchs nach Europa versteht Khady nicht; auch ihr fehlt die afrozentrische Perspektive. Bei der nächtlichen Szene am Strand, als die Migrantengruppe in das Boot steigt, kommen Khady einige sehr vage und zusammenhanglose Informationsfetzen in den Sinn, die ihr entfernt bekannt zu sein scheinen und möglicherweise das Ziel ihrer Reise erklären könnten, wenn sie mehr darüber wüsste: »[...] il lui semblait qu'elle avait su sans y prêter attention, sans y attacher d'importance, à certaine période de son existence la signification d'une telle réunion d'éléments (nuit, lampes tremblantes, sable froid, visages anxieux)« (TFP, 281).

Dieses Nichtwissen kann – wie das bereits zuvor angeführte Vergessen der symbolischen Bedeutung des Schildrabens – als literarische Strategie von Marie NDiaye gewertet werden, die ihre Leerstellen nicht auffüllen kann. Ihre senegalesische Hauptfigur erlebt ihre Migrationsbewegung nicht aus der afrozentrischen Perspektive, wie das Figuren in Fatou Diomes Roman *Le ventre de l'Atlantique* tun. Der Lehrer Ndétare versucht verzweifelt, die Jugend von ihren Plänen abzubringen, nach Europa zu emigrieren: »Méfiez-vous, petits, concluait-il, allez regarder la télévision chez l'autre parvenu, mais de grâce, n'écoutez pas les sornettes que vous raconte cet hurluberlu. La France, ce n'est pas le paradis. Ne vous laissez pas prendre dans les filets de l'émigration.«⁴³⁵ Aber Moussa unternimmt die Reise dennoch, denn: »Trop de gens comptaient sur lui pour manger, il ne pouvait se contenter des rendements hypothétiques de la pêche.«⁴³⁶ Es wird in dieser afrozentrischen Perspektive eine Entschlossenheit sichtbar, durch Auswanderung eine Verbesserung der Lebensumstände zu erreichen, die vorrangig die der Familienangehörigen und nachrangig die eigenen betreffen.

Die kulturellen Indikatoren bzw. *embrayeurs culturels* der Schuld und des Schweigens verweisen in Marie NDiayes Roman somit, wie auch die Namen und Pflanzen, durchweg auf das europäisch-französische Symbolsystem. Stellt man einen hypothetischen Bezug zum afrikanisch-senegalesischen Symbolsystem her, denn manche der Romanfiguren sind in diesen eingebettet durch ihre kulturelle Prägung und die Orte der Handlung, dann wird sichtbar, dass die in der Sekundärliteratur häufig genannten ›Leerstellen‹ im Werk

435 Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, 2003, S. 114.

436 Ebd., S. 96.

von Marie NDiaye der Unkenntnis über die afrikanisch-senegalesische Kultur geschuldet sein könnten. Diese Unkenntnis ist für die Autorin Marie NDiaye umso problematischer, als die französische Gesellschaft sie stets dieser (ihr nur oberflächlich bekannten) afrikanisch-senegalesischen Kultur zuordnet. Dieser fehlende Zugang zu afrikanisch-senegalesischen Symbolsystemen drückt sich in ihrem Roman *Trois femmes puissantes* auch in Gestalt von unüberwindbaren Schwellen aus, wie ich im nächsten Unterkapitel zeigen werde.

2.4.5 Die Fremdheit Afrikas und kultureller Konzepte wie *jom*

Hennigfeld stellt in Bezug auf Marie NDiayes Werk fest, dass in ihren Theaterstücken die Schwelle eine besondere Funktion innehat, denn sehr viele Theaterszenen spielen sich auf Haus- oder Zimmerschwellen ab. Anhand der Schwelle entscheidet sich, so Hennigfeld, wer den Ort besetzt, wer sich drinnen und wer sich draußen befindet, wer die Schwelle übertreten darf und wer anderen den Weg versperrt. Es geht um Fragen der Fremdheit, des Ausschlusses und der Integration.⁴³⁷ Jordan betont, dass die Schwelle im Werk von Marie NDiaye der entscheidende Ort (*le locus fondamental*) sei, in all seiner anthropologischen und politischen Komplexität.⁴³⁸

Auch im Roman *Trois femmes puissantes* spielt die Schwelle eine besondere Rolle, was alleine durch die Tatsache belegt werden kann, dass der literarische Text von zwei Schwällen gerahmt wird. Der erste Satz des Romans thematisiert die Schwelle des Hauses, auf der Norahs Vater wie eine Lichtgestalt erscheint: »Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte [...]« (TFP, 11). Im letzten Satz wird als Schwelle der Grenzzaun genannt, über den der Vogel hinwegfliegt, in den sich Khady Demba zu verwandeln scheint, als sie beim Pushback von der Leiter zurück auf den afrikanischen Kontinent in den Tod stürzt (Vgl. TFP, 316).

Beide Schwällen sind in mehrfacher Hinsicht relevant für den Roman. Sie trennen und verbinden topografische Räume und gleichzeitig stehen sie metaphorisch für Kulturgrenzen. Am Anfang des Romans, auf der Hausschwelle von Norahs Vater, stehen sich die europäisch geprägte Tochter und ihr afrika-

437 Vgl. Hennigfeld, »Humain, trop humain, rien d'humain: le théâtre de Marie NDiaye«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 177.

438 Vgl. Jordan, »La puissance de Khady Demba«, in: Bengsch und Ruhe, *Une femme puissante*, 2013, S. 264.

nisch geprägter Vater gegenüber, und am Ende des Romans versucht Khady Demba aus dem afrikanischen Kontinent auszubrechen, um in den europäischen Kulturraum einzudringen. Auf beiden Schwellen findet zudem eine Metamorphose statt: Bei der einen taucht der Vater als Lichtgestalt auf und aus der Perspektive der internen Fokalisierung der Hauptfigur Norah scheint es, als ob er sich kurz zuvor von einem Vogel im Flamboyant-Baum in einen Menschen auf der Hausschwelle verwandelt habe. Khady Demba nimmt bei ihrem Sturz von der Schwelle, den der Grenzzaun symbolisiert, einen Vogel wahr, in den sie sich zu verwandeln scheint.

Die Schwellen bei Marie NDiaye sind zwar als liminale Räume zu verstehen, jedoch ist das Besondere an ihnen, dass auf ihnen kein Austausch stattfindet und sie als unüberwindbar erscheinen. Eine Schwelle ist als liminaler Raum im Sinne von Turner zu verstehen, der den Begriff *Liminalität* in den 1960er-Jahren weiterentwickelt hat⁴³⁹, den van Gennep erstmals für eine der Phasen innerhalb von Übergangsriten ›primitiver‹ Gesellschaften verwendet hatte.⁴⁴⁰ Seither wurde dieses Konzept vielfach diskutiert und weiterentwickelt.⁴⁴¹ Die Schwelle als liminaler Raum gilt als ein Übergangsraum, der drei Dimensionen, eine zeitliche (vorher und nachher), eine räumliche (hier und dort) und eine systematische (das eine und das andere) hat, die durch diese Schwelle voneinander getrennt werden.

Auf der Schwelle, in diesem »ausgedehnten Dazwischen«, wie Achilles sie u.a. bezeichnet, werden Positionen und Relationen stets neu ausgehandelt⁴⁴², und dort finden die Übersetzungsmechanismen statt, wie sie Homi Bhabha für den *Third Space* beschreibt.⁴⁴³ Waldenfels betont, dass es quasi unmöglich

⁴³⁹ Vgl. Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 94: »Van Gennep has shown that all rites of passage or ›transitions‹ are marked by three phases: separation, margin (or *limen*, signifying ›threshold‹ in Latin), and aggregation.« Turner beruft sich hier auf die Studie von Van Gennep, *Les Rites de Passages*, aus dem Jahr 1909. Vgl. Jochen Achilles et al., »Liminalität und Heterotopie. Grundstrukturierungen amerikanischer Erzählliteratur«, in: Jochen Achilles et al. (Hrsg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2012, S. 145.

⁴⁴¹ Achilles, *Liminale Anthropologien*, 2012, S. 7.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ »Das Denken ›an der Grenze‹ äußert sich in theoretischen Figurationen, wie dem Begriff des ›dritten Raumes‹ (*third space*), der bei Bhabha [...] eine epistemologische Kategorie darstellt. [...] Bhabha metaphorisiert den erkenntnistheoretischen Zugriff als ›Raum‹, als ›hybriden Raum‹, als ›Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen‹, als Raum, der das Dazwischen auslotet. Zum hybriden ›Denkraum‹ Bhabhas gehören zahlreiche Phänomene, die auf die eine oder andere Weise mit der Herausbildung ›transitorischer

ist, das Phänomen der Schwelle zu untersuchen, ohne zugleich das Fremde einzubeziehen.⁴⁴⁴ Fremdheit liegt laut Waldenfels nicht darin, dass »etwas von *anderem* verschieden ist, sondern darin, dass etwas *für mich* oder *für uns* in die Ferne rückt und dadurch abwesend oder unzugänglich wird«.⁴⁴⁵ Die Fremdheit ist somit nicht eine Opposition zu dem Selben, sondern sie steht in einer variablen Relation zum Eigenen, zum Selbst.⁴⁴⁶ Diese Fremdheit beziehe ich im Folgenden auf die bereits genannten Leerstellen in NDiayes Roman *Trois femmes puissantes*, um zu zeigen, dass die *blankness* in ihrem Werk, wie Asibong dieses spürbare Fehlen nennt, auf etwas gänzlich Unbekanntes verweist, mit dem keine Aushandlung stattfinden kann und die Schwellen deshalb unüberwindbar bleiben.

Bei Norahs Ankunft erscheint zu ihrer Begrüßung ihr Vater plötzlich und unvorhersehbar auf der Hausschwelle wie ein Lichtwesen bzw. ein Vogel, der kurz zuvor wieder menschliche Gestalt angenommen hat. Durch die interne Fokalisierung auf Norah scheint es ihr, als ob ihr Vater in Gestalt eines Vogels auf dem Flamboyant-Baum lebt, der so dicht am Haus steht, dass er wie der Bewacher dieses Übergangsbereichs der Schwelle erscheint (vgl. TFP, 11). Der liminale Raum der Schwelle bzw. das Konzept des transgressiven Grenzraumes beinhaltet, so Borgards, neben der Aushandlung der In- und Exklusion und der Limitrophie auch Grenzbewohner wie Monster, Tiertmenschen etc., die diese Grauzone bevölkern können: »Alle diese Figurationen der Grenze stehen in Spannung zum Raum des kulturell und sozial Normalen.«⁴⁴⁷

Identitäten« zusammenhängen. Der Raum, den er als ›Verhandlung and der Grenze‹ fasst, der *liminale* Raum, wird zugleich zur Grenzerfahrung, zur Grenzexploration und zum Grenzereignis.« Anna Babka et al. (Hrsg.), *Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, Wien, Berlin: Turia + Kant, 2012, S. 14.

⁴⁴⁴ Vgl. Bernhard Waldenfels, »Fremdheitsschwellen«, in: Jochen Achilles et al. (Hrsg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2012, S. 15–27, S. 15.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 16.

⁴⁴⁶ »Das *Fremde* (xenon) steht nicht dem Selben gegenüber, sondern dem *Selbst* (*autos*, *ipse*) und dem *Eigenen*. [...] Das *Selbst* ist kein Bezugsglied einer vorgefundenen Zweiheit oder Vielheit, sondern Bezugspunkt einer Selbstunterscheidung. [...] Die *altérité* beziehungsweise die *otherness* [...] ist nicht mit Andersheit im Sinne der Verschiedenheit zu verwechseln. [...] Die Differenz zwischen dem *Eigenen* und dem *Fremden*, um die es uns hier geht, entstammt einem Prozess der *Ein- und Ausgrenzung*, der sich nicht zwischen zwei Termen abspielt, die sich mehr oder weniger scharf voneinander abheben, sondern zwischen zwei Topoi, zwei Bereichen also unter Einschluss von Zwischenzonen.« Waldenfels, »Fremdheitsschwellen«, in: Achilles, *Liminale Anthropologien*, 2012, S. 16.

⁴⁴⁷ Roland Borgards, »Liminale Anthropologien. Skizze eines Forschungsfeldes«, in: Jochen Achilles et al. (Hrsg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwi-*

Der Übergangsraum, die Schwelle zum Innenraum des Hauses von Norahs Vater, wirkt auf Norah abnormal, d.h. verunsichernd und beängstigend, was typische Merkmale dieses Grenzbereichs der Schwelle sind. Um den Übergang zu erleichtern und ihn deutend und regulierend zu begleiten, gibt es die *rites de passage*, die für größere Schwellen, wie Geburt, Tod oder Reifung abgehalten werden.⁴⁴⁸ Das Überschreiten kleinerer Schwellen, die laut Waldenfels den menschlichen Alltag begleiten, wie beispielsweise Hemmschwellen oder Wechsel von Tag und Nacht, werden in der Regel ebenfalls durch Rituale abgemildert; alltägliche »Zugänglichkeitsrituale« sind beispielsweise der Gruß und der Abschied.⁴⁴⁹

Das Zugänglichkeitsritual über die Hausschwelle von Norahs Vater, d.h. die Begrüßung seiner Tochter, wird vom Vater nicht vollzogen, was als erstes Indiz dafür gewertet werden kann, dass die Schwelle – und dies immer durch die interne Fokalisierung auf Norah – unüberwindbar bleibt. Als der Vater Norah erblickt, steht er starr auf der Hausschwelle, ohne seine Position zu verändern, d.h. seine Hände hält er unverändert über seinen Bauch gefaltet und seinen Kopf leicht geneigt (vgl. TFP, 11). Körpersprachlich wirkt er somit eher wie ein Wächter denn wie ein Vater, der seine Tochter empfangen möchte: »Immobile il la regardait s'avancer [...]« (TFP, 12). Auch sprachlich können die sehr ungewöhnlichen Begrüßungsworte »Tiens, c'est toi [...]« (TFP, 12) nicht als Zugänglichkeitsritual gewertet werden. Es ist eher ein Abwehr- und Verriegelungsritual und so ist die von Norah ausgehende Umarmung auch nur eine kurze Andeutung ohne tatsächlichen Körperkontakt, die eine körperliche Abwehrreaktion, nämlich den Verschluss der Hautoberfläche, beim Vater auslöst: »Elle l'étreignit brièvement, sans le presser contre elle, se rappelant qu'il détestait le contact physique à la façon presque imperceptible dont la chair flasque des bras de son père se rétractait sous ses doigts« (TFP, 12).

Die väterliche Begrüßung seiner Tochter Norah ist nicht als Zugänglichkeitsritual zu bewerten, denn, so Waldenfels: »Gruß und Abschied haben nur einen Sinn, wenn über eine Schwelle hinweg Abwesenheit in die Anwesenheit eindringt. Soziale Schwellenphänomene schließen eine totale Vereinzelung

schenräume in Literatur und Philosophie, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2012, S. 9–13, S. 11.

448 »Van Gennep himself defined *rites de passage* as 'rites which accompany every change of place, state, social position and age'. [...] Van Gennep has shown that all rites of passage or 'transition' are marked by three phases: separation, margin (or *limen*, signifying 'threshold' in Latin), and aggregation.« Turner, *The Ritual Process*, 1969, S. 94.

449 Vgl. Waldenfels, »Fremdheitsschwellen«, in: Achilles, *Liminale Anthropologien*, 2012, S. 24.

ebenso aus wie eine totale Verschmelzung«.⁴⁵⁰ Auf der Hausschwelle von Norahs Vater findet aber keine Aushandlung von verschiedenen Zuständen (Abwesenheit und Anwesenheit) statt, sondern es treten sich zwei Individuen gegenüber, von denen eines die Schwelle überwinden möchte und dazu die Unterstützung des anderen sucht, dieser andere aber keinen Zugang ermöglicht. Das Haus kann Norah zwar betreten, aber die Persönlichkeit ihres Vaters, deren Grenzbereich bzw. Schwelle durch die Hautoberfläche symbolisiert wird und die den Grad seiner Aufgeschlossenheit oder besser seiner hermetischen Verschlossenheit seiner Tochter gegenüber offenbart, wird ihr unzugänglich bleiben.

Das Haus wirkt in Norahs Perspektive märchenhaft: dunkel und unübersichtlich, zugleich riesig und arrogant (vgl. TFP, 11), aber auch unfertig (vgl. TFP, 13) und leer. Es herrscht eine düstere Stille (vgl. TFP, 17), es ist öde und trostlos (vgl. TFP, 24). Norah entdeckt einen ihr bisher unbekannten neu gebauten Hausflur, an den etliche kleine Zimmer gereiht sind, die Zellen ähneln. Der Gang erscheint Norah unverhältnismäßig lang, er windet sich (schlangenähnlich), wird immer dunkler und stickiger (vgl. TFP, 26), je weiter sie in ihm vordringt. Der lange düstere Hausflur (vgl. TFP, 30) mit den Zellen (vgl. TFP, 35), die an einen Gefängniskomplex erinnern, scheint in (Un-)Tiefen zu führen – »les profondeurs du couloir« (vgl. TFP, 35). Die Nacht im Haus ist sehr dunkel und »parfaitement silencieuse derrière la vitre de la petite fenête carrée«. Kein Laut ist hörbar, weder von innerhalb noch von außerhalb des Hauses (vgl. TFP, 38); es ist ein Totenhaus, von dem Norah am liebsten schnell fliehen würde (vgl. TFP, 41): »[...] tout ce qui venait de cette maison n'était que ravage et déshonneur« (TFP, 73).

Doch Norah stellt sich ihrer Angst und kann schließlich das Geheimnis um die ermordete Ehefrau des Vaters lüften, nachdem Sony ihr seine Version des Tatgeschehens geschildert hat. Das Haus erscheint ihr schlagartig heller, doch seine Fremdheit bleibt erhalten:

Elle était là, seule dans l'intense clarté d'une maison étrangère, assise sur une chaise dure et fraîche de métal poli, et son corps tout entier était au repos et son esprit était au repos pareillement.

Elle comprenait ce qui s'était passé dans la maison de son père, elle comprenait les uns et les autres comme si elle s'était assise simultanément sur le ventre de chacun d'eux. (TFP, 88f.)

450 Vgl. ebd.

Die Klarheit, die Norah gewinnt, ist die objektive Sicht einer Rechtsanwältin und betrifft ausschließlich den Hergang des Verbrechens, das ihr Vater an seiner zweiten Ehefrau verübt hat, und das Unrecht, das er Sony angetan hat, der für den Mord unschuldig im Gefängnis sitzt. Norah schwört sich, Sony aus den Fängen des Vaters zu befreien: »Elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison« (TFP, 93). Sie hat sich durch ihren Aufenthalt in dem märchenhaften, beängstigenden Haus von der furchteinflößenden, monströsen Macht ihres Vaters befreit. Aber sie hat kein Wissen über den Vater erlangen können, denn sie konnte die Schwelle zu ihm nicht überwinden und ihm näherkommen. Auch am Ende ihres Aufenthalts in dieser Heterotopie, als die das Haus des Vaters bezeichnet werden kann, ist ihr Vater eine für sie unergründbare Person.

Die Hausschwelle von Norahs Vater als liminaler Raum, der geprägt ist durch eine Vorläufigkeit, die darauf hinstrebt, einen Zustand in einem zeitlich ablaufenden Prozess abzuschließen, ist für Norah nur insofern ein Liminalstadium, im Sinne von Achilles, als dort eine Reflexions- und Innovationsphase stattfindet.⁴⁵¹ Die Schwelle wird jedoch nicht in Richtung des Fremden übertraten, denn Norah erhält keinen Einblick in die Wahrnehmungswelt ihres Vaters. Ihr Verständnis beruht nur auf ihren eigenen Beobachtungen und den Erläuterungen ihres Bruders. Der Vater selbst bleibt stumm und Norahs Nichtwissen über die afrikanische Kultur weiterhin erhalten.

Das Haus des Vaters, das sowohl seine innere Wahrnehmungswelt repräsentiert als auch metonymisch für die afrikanische Kultur steht, ist für Norah eine Heterotopie im Sinne Foucaults, d.h. ein Sonderraum und damit zu unterscheiden vom liminalen Übergangsraum der Schwelle, die als vorübergehender Ausnahmezustand charakterisiert wird. Die Heterotopie ist ein bleibender Raum, der sich von der ihn umgebenden ›Normalität‹ unterscheidet; es herrschen dort andere gesellschaftliche Regeln und ihr volles Funktionieren wird dann erreicht, »wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen«.⁴⁵² Das trifft zwar auf Norah zu, die aus Europa angereist ist und im Haus ihres Vaters einen gänzlich anderen Alltagsrhythmus als den ihr üblichen annimmt. Der Bruch, der für sie damit einhergeht, betrifft nicht nur ihre ›herkömmliche Zeit‹, sondern auch das ihr vertraute kulturelle Umfeld. Doch damit die Heterotopie als solche wirken kann, bedarf es eines Regelwerks, wie beispielsweise das der Friedhöfe, das Foucault näher beschrieben hat. Das

451 Vgl. Achilles, *Liminale Anthropologien*, 2012, S. 146.

452 Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 34–46, S. 43.

Regelwerk beinhaltet den Ort des städtischen Friedhofs (im Herzen der Stadt oder außerhalb), die Hierarchie der möglichen Gräber, den Glauben, der dem Umgang mit den sterblichen Überresten zugrunde liegt und die Angst vor dem Tod begründen kann usw.⁴⁵³

Das fremde, unheimliche Haus des Vaters verheimlicht Norah aber sein Regelwerk. Sie kann nur auf ihre Beobachtungen zurückgreifen ohne Erläuterungen zu erhalten, die ihr manche der seltsamen Verhaltensweisen des Vaters erklären könnten, wie beispielsweise das opulente Abendessen, bei dem Norah sich über ihren Vater wundert, der gierig die Nahrung verschlingt, mit dem Gesicht knapp über dem Teller: »Norah faillit lui demander s'il avait jeûné [...] d'avoir fait concentrer sur ce dîner, pour l'épater, les provisions des trois jours précédents« (vgl. *TFP*, 23). Sie vermutet – sie weiß es aber nicht –, dass er von einem kindlichen Futterneid angetrieben wird und deshalb überwachen muss, dass der Bedienstete Norah keine größere Portion zukommen lässt als ihm (vgl. *TFP*, 23). Rätselhaft erscheint ihr aber, dass er immer weiter isst, »se gavant sans joie« (*TFP*, 24), und letztendlich sogar in Tränen ausbricht, weil er die Nachspeise nicht mehr hinunterschlucken kann (vgl. ebd.).

Das geheimnisvolle Haus des Vaters bleibt für Norah unergründlich, obgleich sie einen Reifeprozess durchlaufen hat und ihre Angst ihm gegenüber soweit ablegen konnte, dass sie nicht mehr gelähmt, sondern sogar dazu in der Lage ist, ihren Bruder Sony aus dem Gefängnis zu befreien und ihren Vater juristisch zu belangen. Die afrikanische Kultur bleibt ihr aber weiterhin fremd und, hier möchte ich Waldenfels folgen, diese Unüberschreitbarkeit der Schwelle führt zu einer ständigen »Beunruhigung durch Fremdes, das sich zwar den Maßstäben der Erfahrung entzieht, aber deshalb nicht nichts ist«.⁴⁵⁴ Waldenfels nennt diesen Zustand *liminale Fremdheit*.

Ich verstehé *liminale Fremdheit* in Bezug auf NDIayes Roman *Trois femmes puissantes* in dem Sinne, als dass sich die Hauptfiguren der drei Erzählungen auf einer Schwelle befinden, in einem liminalen Übergangsraum, der durch eine unauflösbare Fremdheit geprägt ist. Die Aushandlung und der Versuch der Neupositionierungen finden in der psychischen Innenwelt der Figuren statt und zwar zwischen dem ›scheinbar‹ Bekannten und dem Unbekannten, das trotz aller Bemühungen nicht ergründet werden kann. Das Fremde entzieht sich den ›Maßstäben der Erfahrung‹, doch es dringt in die Erfahrungswelt der Hauptfiguren ein, die versuchen, das Fremde zu ergründen, indem

453 Vgl. Foucault, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck, *Aisthesis*, 1992, S. 41f.

454 Vgl. Waldenfels, »Fremdheitsschwellen«, in: Achilles, *Liminale Anthropologien*, 2012, S. 27.

sie es ständig mit den gemachten Erfahrungen abgleichen wollen. Dieser Abgleich findet seinen Ausdruck in der unkontrollierbaren Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart und das Resultat dieser *liminalen Fremdheit* sind eine dauerhafte Beunruhigung und Infragestellung und die schon mehrfach genannten Leerstellen, die Asibong als *blankness* bezeichnet und die er fälschlicherweise als die Abwendung NDiayes von ihrer *race* interpretiert.

Doch es geht vielmehr darum, dass trotz aller Bemühungen die afrikanisch-senegalesischen Konzepte nicht ergründet werden können. So lässt sich beispielsweise für Norah das Verhalten des Vaters nicht allein durch Beobachtung erklären. Es bedarf Erläuterungen für das opulente Mahl, das riesige Haus, den seltsamen Umgang mit den Zwillingstöchtern, mit denen der Vater nicht spricht, genau so wie er auch nie mit Norah gesprochen hat. Erläuterungen erfordern auch die im Gegensatz zu seiner Schweigsamkeit stehende Sprachgewandtheit, sein exquisiter Kleidungsstil, seine elegante Erscheinungsform und noch viele Details mehr. All diese Elemente könnten – von der Autorin NDiaye unbeabsichtigt und deshalb auf sehr indirektem Wege – auf das kulturelle Konzept von *jom* bezogen werden, wie Léopold Sédar Senghor es in seinen Texten dargestellt hat.

Das opulente Mahl und die vielen Räume im Haus könnten auf die Facette *teranga* verweisen; diese besondere Form der Gastfreundschaft und der Großzügigkeit, die wiederum mit *wërsék* einhergeht, dem Wohlstand. Das Verbergen von Gefühlsregungen und Zärtlichkeiten bzw. Hinwendung zu seinen kleinen Töchtern könnte auf die Facette *kersa*, die Zurückhaltung, verweisen. Sprachgewandtheit und elegante Erscheinungsform sind Teile der Facetten *laf*, nämlich der Schönheit, und *tegin*, der Gewandtheit in Benehmen und Sprache, um hier nur einige der Details aufzuführen. Das kulturelle Konzept *jom* durchdringt alle Lebensbereiche in der senegalesischen Gesellschaft, wie aus der Perspektive der *ethnocritique* anhand der Texte von Mariama Bâ, Fatou Diome und Ken Bugul belegt werden kann, wobei die Autorinnen die mangelnde Auseinandersetzung mit diesem traditionellen Konzept kritisieren. Das Leid ihrer Figuren ruft zur dringenden Erneuerung kultureller und narrativer Konzepte wie *jom* auf.

Im Fall von Marie NDiaye wird deutlich, dass diese mangelnde Auseinandersetzung mit traditionellen Konzepten auch die Nachkommenschaft betrifft, die in Europa sozialisiert ist, von der aber ein Elternteil aus dem Senegal stammt. Für diese rückt die Problematisierung traditioneller senegalesischer Konzepte in unerreichbare Ferne, da sie keinerlei Zugang dazu erhalten. Übrig bleibt eine seltsame Fremdheit, ›die aber nicht nichts is‹, sondern im Fall der literarischen Auseinandersetzung ein besonderes Leid in der

2.4 Marie NDiaye, eine Schriftstellerin mit ›afrikanischer Oberfläche‹

Weltwahrnehmung der Figuren offenbart, die keine Möglichkeit haben, diese Fremdheit zu erkunden.

Und so steht Afrika aus einer eurozentrischen Perspektive in NDiayes Roman *Trois femmes puissantes* einerseits symbolhaft für eine fabelhafte und exotische Welt des Bösen, des Guten, des Naturhaften, des Geheimnisvollen und des Unbewussten.⁴⁵⁵ Andererseits offenbart sich in ihrem Werk, so auch Asibong, eine komplexe emotionale Weltwahrnehmung, die eine Fremdheit beinhaltet, die durch Leerstellen (*blankness*) charakterisiert ist, welche nicht gefüllt werden können:

Complex emotional stories such as Rudy's and Norah's cannot adequately be summed up by marketing machines, television interviews, or in soundbites about ›strength‹ or puissance: this is psychic life – and relationality – beyond the deadness of the *idée reçue*. It is a pity that their fragile, nuanced strangeness was largely drowned out by the commercialized platitudes which accompanied the Khady-dominated entrance of *Trois femmes puissantes* into the world. [...] the challenge for almost all of NDiaye's theatrical characters – and indeed for NDiaye's theatre itself – will be to effect cathartic returns of the blankly buried past with a revolutionary force capable of refusing the machinations of capitalism, spectacularization and exoticizing enslavement.⁴⁵⁶

455 »Lemma: ›Afrika‹«, in: Butzer und Jacob, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2012, S. 10.

456 Asibong, *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*, 2013, S. 108.

