

3. Teil – Fazit und Ausblick

3.1 Ergebnisse der literaturethnologischen Untersuchung

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, exemplarisch die literaturethnologische Methode der *ethnocritique* an einigen literarischen Texten anzuwenden, um neue Perspektiven auf diese Romane zu eröffnen und eine erneuerte Lektüre dieser teilweise als klassisch kategorisierten Werke anzubieten. Mit dieser Herangehensweise wird geprüft, wie praktikabel einige der theoretischen Überlegungen zu dem bislang noch nicht etablierten Wissenschaftsfach der Literaturethnologie sind. Beispielhaft wurde der Fokus auf ein kulturelles Konzept aus dem Senegal gelegt, *jom*, das, um in französischsprachigen literarischen Texten aufgedeckt werden zu können, eine möglichst emische Sicht erfordert, d.h. aus der senegalesischen Gesellschaft heraus. Dabei ist zu beachten, dass es sich bei *jom* um ein abstraktes Konzept handelt, wie das für *dignité* und *honneur* bzw. ›Würde‹ und ›Ehre‹ im europäischen Kontext gilt, die vielfältige und sehr unterschiedliche Bedeutungsebenen beinhalten.

Die vorliegende Studie beabsichtigt keinesfalls, das senegalesische kulturelle Konzept *jom* zu definieren, es umfänglich zu erklären, es zu verteidigen, zu kritisieren oder es mir in irgendeiner anderen Weise anzueignen¹, sondern

1 Mit dem Verb ›aneignen‹ soll auf die aktuelle Debatte um das Thema der »kulturellen Aneignung« verwiesen werden. Die Aneignung des Fremden ist ein Prozess, so Zizek, bei dem ein Subjekt sich etwas bereits Vorhandenes zu eigen macht. Vgl. Boris Zizek, *Formen der Aneignung des Fremden*, Heidelberg: Winter, 2020, S. 7. Ein kritischer Artikel aus der Neuen Zürcher Zeitung betont, dass ein Verbot kultureller Aneignung, wie das derzeit gefordert wird, »rassistisches Denken durch die Hintertür fördert« und die der Kultur inhärenten Phänomene des Austauschs, Handels und der Offenheit infrage stelle und damit die Kultur insgesamt in Gefahr bringe. Vgl. David Signer, »Der Vorwurf der ›kulturellen Aneignung‹ ist gefährlich – er fördert rassistisches Denken durch die Hintertür«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.08.2022: www.nzz.ch/meinung/kulturelle-aneignung-der-vorwurf-torpediert-die-kultur-selbst-ld.1693341 (15.06.2023). Die Aneignung von kulturell Fremdem kann aber auch als »Überwindung von Fremdheit« interpretiert werden, bei dem etwas extern Vorhandenes, wie bspw. für Migrantinnen eine neue Kultur, zu eigen gemacht wird. Vgl. Detlef Garz, »Fremd bleibt fremd: ›Die Heimat verloren zu haben, ist die Tragik unseres Lebens‹ – Das Beispiel der koreanischen Migration nach Deutschland und das Zurückgehen nach Korea«, in: Boris Zizek, *Formen der Aneignung des Fremden*, Heidelberg: Winter, 2020, S. 169. In meinem Fall hat das kulturelle Konzept *jom* für mein persönliches und privates Leben eine besondere Relevanz, auf die jedoch in der vorliegenden Arbeit nur insofern eingegangen wird, als meine persönliche Involviertheit in die senegalesische Kultur transparent gemacht wird. Vgl. Kapitel 1.2.1, »Die Beobachter-Perspektive«.

es geht um ein intensives Zuhören im Sinne eines *close reading*², um besser verstehen zu lernen, wie kulturelle Konventionen, die oft nur implizit in den Text eingewoben sind, die Weltansichten und Handlungen der Erzählstimmen und Figuren bedingen und beeinflussen. Die Handlungen der Romanfiguren in den hier untersuchten Texten werden zumeist motiviert durch gesellschaftlichen Druck, Ausgrenzungs- und Diskriminierungserfahrungen und sind nicht selten Versuche der Emanzipation aus traditionellen Fesseln. Die erneuerte Lektüre der hier untersuchten Texte deckt auf, dass in und mit ihnen eine Auseinandersetzung mit traditionellen kulturellen Konzepten (wie bspw. *jom*) gefordert und für deren Erneuerung plädiert wird.

Das *close reading* erfordert eine möglichst emische Perspektive, die durch einen interdisziplinären Methodenmix, u.a. aus der Ethnologie und der Literaturwissenschaft, gewonnen werden kann, wobei stets ein Element des literarischen Textes in den Fokus der Untersuchung gerückt wird, nämlich der *embrayeur culture*³, den ich als ›kulturellen Indikator‹ bezeichne. In jedem der hier untersuchten literarischen Texte wurden spezifische Elemente als kulturelle Indikatoren definiert, deren grundlegende Eigenschaft darin besteht, dass sie sowohl auf der Ebene der Diegese (in der erzählten Welt) eine konstitutive Funktion ausüben als auch auf die außertextuelle Wirklichkeit verweisen, die wiederum für die Deutung der kulturellen Indikatoren innerhalb des Textes eine signifikante Rolle spielt. Ohne die Berücksichtigung außertextueller Informationen, die sich auf soziopolitische Realitäten, gesellschaftliche Konventionen und kulturelle Konzepte beziehen, kann die Textanalyse nur lückenhaft durchgeführt werden und daraus resultierend wird auch die Textinterpretation zu kurz greifen.

Die in mancher Hinsicht fehlgeleiteten Textinterpretationen der Forschungsliteratur zu den hier untersuchten Werken lassen sich für alle der in dieser Studie analysierten Texte nachweisen. Unter dem Begriff ›fehlgeleitet‹ verstehe ich hauptsächlich die ausschließliche Konzentration auf die franzö-

2 »As in more familiar exercises in close reading, one can start anywhere in a culture's repertoire of forms and end up anywhere else. One can stay, as I have here, within a single, more or less bounded form, and circle steadily within it. One can move between forms in search of broader unities or informing contrasts. One can even compare forms from different cultures to define their character in reciprocal relief. But whatever the level at which one operates, and however intricately, the guiding principle is the same: societies, like lives, contain their own interpretations. One has only to learn how to gain access to them.« Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973, S. 453.

3 Für umfassende Erläuterungen hierzu siehe in der vorliegenden Arbeit Kapitel 1.2.4, »Die literaturethnologische Methode der *ethnocritique*«.

sichsprachige Textoberfläche und daraus resultierend die semantische Verknüpfung mit europäisch-französischen Kultursystemen, d.h. eine eurozentrische Perspektive, die den Blick verstellt auf die afrikanisch-senegalesischen kulturellen Systeme, welche sowohl direkt als auch indirekt eine konstitutive Funktion in allen hier untersuchten literarischen Texten haben. Der eurozentrischen Perspektive ist kaum zu entkommen, denn die hier untersuchten Werke zählen zu den frankophonen Literaturen⁴, womit der Bezug zu Frankreich und der französischsprachigen Literatur automatisch hergestellt wird. Darüber hinaus werden sie – und dies nicht nur in historisch-zeitlicher Perspektive – der Kategorie der postkolonialen literarischen Texte zugerechnet.⁵

Die für die vorliegende Studie eingenommene Untersuchungsperspektive sollte so frei wie möglich von europäisch-französischen Symbolsystemen sein, um sich auf die afrikanisch-senegalesischen zu konzentrieren, die in den literarischen Texten enthalten sind und auf die diese verweisen. Obwohl fast alle relevanten Namen, die der postkolonialen Theorie zugerechnet werden, auch in der vorliegenden Studie zitiert werden, wurde die der postkolonialen Forschung inhärente vergleichende Perspektive vermieden. Um der eurozentrischen Blickrichtung zu entkommen, wurde beispielsweise der historische Bezugsrahmen erweitert auf die präaristokratische, präkoloniale und präislamische bzw. prächristliche senegalesische Epoche. Damit wurde der Fokus auf den literarischen Text innerhalb seiner Bezugsgesellschaft, des senegalesischen Kulturkreises, stabilisiert, und es konnte vermieden werden, eine ständige Rückkoppelung zu den hegemonialen Strukturen der (ehemaligen) europäischen Kolonisatoren herzustellen, wie das im Postkolonialismus der Fall ist: »Postkoloniale wissenschaftliche Ansätze sind solche, die die Bedeutung diskursiver Praktiken bei der Herausbildung bzw. dem Erhalt von Machtasymmetrien zu beschreiben vermögen.«⁶

Dennoch muss die vorliegende Studie, ganz wie die in ihr untersuchten Werke, dem Postkolonialismus zugerechnet werden, denn die hier eingenommene, möglichst emische Perspektive hat u.a. zum Ziel, sich von den – nicht

4 Die ausführlichen Beschreibungen der frankophonen Literaturen finden sich in Kapitel 1.2.6, »Frankophonie und die französische Schriftsprache«.

5 Jean-Marc Moura beschreibt detailliert die Zusammenhänge zwischen frankophonen Literaturen und postkolonialer Theorie, wobei die Vorsilbe »post« nicht nur den historischen Zeitpunkt der Unabhängigkeit markiere, sondern ebenfalls die Lektüre- und Schreibpraktiken beeinflusst habe, die durch die Erfahrungen mit dem Kolonialismus und dessen Machtstrukturen entstanden sind. Vgl. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 1999, S. 10–15.

6 Götsche, Dunker, Dürbeck, *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, 2017, S. VII.

nur sprachlichen – Zuschreibungen zu befreien, die der westliche Diskurs über Schwarzafrika legt, wie das Mbembe feststellt. Zur Veränderung des Diskurses, so Mbembe weiter, gehöre auch die Kenntnis der Landessprachen, die er als essenziell für theoretische und philosophische Konzeptionen einstuft, und der bisher nur geringe Relevanz zugesprochen wurde.⁷ Auch Spivaks postkolonialer Ansatz wird in der vorliegenden Studie gestreift, denn die literarischen Texte von Mariama Bâ, Ken Bugul und Fatou Diome lassen sich in Bezug setzen zur Stimme der Subalternen im Hinblick auf Geschlechterverhältnisse, soziale Hierarchien und global-wirtschaftliche Asymmetrien. Spivak thematisiert dabei, neben der Problematik der Hörbarkeit der subalternen Stimmen im politischen Diskurs, auch die Verständlichkeit dieser Stimmen. Sie sieht Expertinnen in der Pflicht, diese Äußerungen zu übersetzen oder zumindest zu kommentieren, damit sie im hegemonialen Diskurs verständlich sind.⁸

Die vorliegende Studie kann als Versuch gewertet werden, eine solche von Spivak vorgeschlagene Expertenstimme zu sein, die jedoch nicht übersetzen will, sondern vielmehr versucht, die literarischen Werke neu zu kontextualisieren, um eine dekolonisierte Relektüre zu ermöglichen. Dekolonisiert verstehe ich hier als eine Befreiung aus einer vergleichenden Perspektive und ihrer zwangsläufigen Bezugnahme auf europäisch-französische Symbolsysteme. Die Konzentration auf die afrikanisch-senegalesischen Symbolsysteme weist in eine ähnliche Richtung wie die postkolonialen Überlegungen von Memmi, der die Rollen sowohl der Kolonisatoren als auch der Kolonisierten untersucht hat und feststellt, dass beide Funktionen zu mentalen Störungen geführt hätten. Laut Memmi hatten die Kolonisierten im Kolonialsystem zwei Optionen: Sie konnten einerseits versuchen, sich an die Kultur der Kolonisatoren zu assimilieren, oder hatten andererseits die Möglichkeit der Rückwendung hin zu den autochthonen Werten der eigenen Kultur, wie Familie, Tradition und Religion. Doch diese Rückwendung ist laut Memmi problematisch, weil diese Kultur mit einer modernen Welt nicht kompatibel sei.⁹

7 Vgl. ebd., S. 7. Hier wird Bezug genommen auf das Werk von Achille Mbembe, *De la Postcolonie : essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris: Karthala, 2000.

8 Vgl. ebd., S. 22. Hier wird auf Spivaks richtungsweisenden Artikel Bezug genommen: Spivak, »Can the Subaltern Speak?«, in: Patrick Williams, *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, 1993, S. 66–111.

9 Vgl. Götsche, Dunker, Dürbeck, *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, 2017, S. 6.

Es ist genau diese von Memmi aufgeworfene Problematik der althergebrachten kulturellen Traditionen, die auch in den hier untersuchten literarischen Texten immer wieder thematisiert wird und in denen das kulturelle Konzept *jom* verankert ist. Um seine konstitutive Funktion für die Werke zu ergründen, musste eine möglichst emische Sicht aus der afrikanisch-senegalesischen Gesellschaft heraus, d.h. die Einnahme eines möglichst afrozentrischen Blicks, angestrebt werden. Dabei wurde der postkoloniale Diskurs ausgeklammert, um zu vermeiden, dass konsequenterweise jegliche Beobachtung in Relation zum europäischen Kontext und dessen Wissensproduktion gesetzt wird, was in der Sekundärliteratur zu den untersuchten Werken vielfach zu Fehlinterpretationen geführt hat, wie auch in der folgenden Zusammenfassung der Forschungsergebnisse nochmals dargestellt.

Wenn zum Beispiel im Roman *Un chant écarlate* von Mariama Bâ zwei Tauffeiern in extrem unterschiedlicher Länge und Detailliertheit dargestellt werden, dann zieht eine als klassisch zu nennende, eurozentrische literaturwissenschaftliche Untersuchung den Rückschluss, dass allein die Quantität der Zeilen und der Details Aufschluss darüber gibt, welchen Stellenwert das kulturelle Ereignis für die im Text dargestellte senegalesische Gesellschaft hat. So lassen sich zumindest die Interpretationen zu diesem Werk in der Sekundärliteratur deuten. Die Tauffeier des ersten Sohns von Ousmane und seiner französischen Ehefrau Mireille ist kurz und detailarm. Die Tauffeier für Ousmanes zweiten Sohn, den er mit seiner senegalesischen Zweitfrau Ouleymatou hat, ist lang, detailreich und hyperbolisch. Diese besondere Hervorhebung der Tauffeier führt – unter anderen Elementen des Romans – zu dem gängigen Rückschluss in der Forschungsliteratur zu Mariama Bâs Werk, dass die Autorin gegen die von Léopold Sédar Senghor propagierte *civilisation métisse*, also die Vermischung der Kulturen sei. Diese Interpretation erweist sich jedoch als fehlgeleitet, wenn kulturspezifische Informationen in die Textanalyse einfließen.

Allein die hohe Relevanz des Namens für die senegalesische Gesellschaft verändert die Perspektive auf die beiden im Roman dargestellten Episoden. Aus diesem Grund wurde im Roman *Un chant écarlate* der Kindsname als kultureller Indikator (*embrayeur culturel*) definiert. Der Sohn, der die senegalesische und die französische Kultur körperlich in sich vereint, erhält einen Namen, wohingegen der zweite Sohn, der die senegalesische Kultur verkörpert und für den eine rauschende Tauffeier stattfindet, anonym bleibt; er erhält von der Autorin keinen Namen und taucht nur an wenigen Textstellen mit sehr allgemeinen Bezeichnungen auf. Durch die literaturethnologische Methode der *ethnocritique* kann die prachtvolle Tauffeier für den zweiten

Sohn als eine prahlerische und verschwenderische traditionelle Handlung entlarvt werden, die von Mariama Bâ implizit und leise kritisiert wird, indem sie die verblende Wirkung der Prahlerie nachbildet durch den hyperbolischen Schreibstil und den enormen Raum (die Ausdehnung der Erzählzeit), den diese Episode im Roman erhält.

Die Kritik der Autorin wird sehr viel deutlicher, wenn die semantische Ebene des Kindsnamens mit der Methode der *ethnocritique* untersucht wird. Es wird dann offensichtlich, dass die Autorin Mariama Bâ sehr wohl in der Tradition der senghorschen Philosophie angesiedelt werden muss, denn der Sohn von Ousmane und Mireille erhält nicht nur einen Namen – im Gegensatz zum zweiten Sohn Ousmanes –, sondern er wird mit dem Begriff *Gorgui* benannt, der ›weise Mann‹, der in direkten Bezug zum kulturellen Konzept *jom* gebracht werden kann und dadurch im komplexen Symbolsystem der senegalesischen Gesellschaft einen sehr hohen Stellenwert erhält. *Gorgui* steht für die nachfolgende Generation und metonymisch für eine Zukunftsvision, die sowohl für Senghor als auch für Mariama Bâ eine *civilisation métisse* sein muss.

Im Roman *Le ventre de l'Atlantique* von Fatou Diome wurde das Wort *dignité* als kultureller Indikator definiert und in direkten Bezug zu dem von Léopold Sédar Senghor ausführlich dargestellten Begriff *jom* gebracht. Ausschlaggebendes Element für die vorliegende Untersuchung war die für mich offensichtliche Verbindungslinie zwischen dem Nachnamen der Autorin Diome, dem Konzept *jom* und dem im Roman verwendeten Begriff *dignité*. Dieser wird repetitiv in einem Satz verwendet, der sämtliche Handlungen motiviert und der aus einer auf die Figuren einwirkenden Ahnenwelt zu stammen scheint: »*Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité*«.

Mithilfe der Methode der *ethnocritique* kann gezeigt werden, dass der Begriff *dignité* als kultureller Indikator dazu dient, den komplexen Begriff *jom* zu übersetzen, der im senegalesischen kulturellen Symbolsystem verankert ist. Die möglichst emische Perspektive macht sichtbar, dass die Immigration in Europa nicht das zentrale Thema in Fatou Diomes literarischem Text ist, wie das in der Forschungsliteratur zu Fatou Diomes Roman *Le ventre de l'Atlantique* üblicherweise behauptet wird, sondern nur einen Teilaspekt davon darstellt. Vielmehr rücken die Bedeutungsebenen der Emigration ins Zentrum, die auf der einen Seite die Erwartungen und Hoffnungen betreffen, die die senegalesische Gemeinschaft an die auswandernde Person hat, d.h. den sozialen Druck, den sie auf den Emigranten ausübt, und auf der anderen Seite das Pflichtbewusstsein und die Ängste der emigrierenden Person gegenüber ihrer Herkunftsgesellschaft. Die literaturethnologische Textanalyse

zeigt darüber hinaus, dass auch Romanfiguren ohne Migrationspläne und -erfahrungen auf der Suche nach *jom* sind.

Es wird vor allem bei Fatou Diome, die in ihrem Roman *Le ventre de l'Atlantique* an keiner Stelle das Wort *jom* verwendet, die Kritik deutlich an traditionellen, unhinterfragten und dadurch starren, versteinerten Konventionen bzw. kulturellen Konzepten, zu denen auch *jom* gezählt werden kann. Mithilfe der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* wird Fatou Diomes Aufruf an die senegalesische Gesellschaft – innerhalb Senegals und der Diaspora – deutlich hörbar, diese althergebrachten Traditionen zu hinterfragen, zu diskutieren und zu erneuern. Damit verbunden wird Diomes Hoffnung erkennbar, dass mithilfe der Erneuerung identitätsstiftender Konzepte wie *jom* die Abwanderung der Jugend aus dem Senegal und der ›Selbstmord‹¹⁰ im Atlantik und Mittelmeer beendet werden könnte.

Aber auch viele weitere Themen, die im Roman *Le ventre de l'Atlantique* behandelt werden, wie die Lebensbedingungen und Rechte der senegalesischen Frau, u.a. in Bezug zu Zwangsheirat und Polygamie, könnten, so lässt sich Fatou Diomes Roman interpretieren, mithilfe dieser Infragestellung und Erneuerung überkommener traditioneller Konzepte verbessert werden. Die Verbindungslinie zu Léopold Sédar Senghors Philosophie ist auch bei ihr nachvollziehbar, wobei sie nicht so sehr die senghorsche *civilisation métisse* fokussiert, sondern das *enracinement*¹¹, also die kulturelle Verwurzelung mithilfe traditioneller senegalesischer Werte, die von Fatou Diome konsequent und produktiv weitergedacht wird.

Bei der literaturethnologischen Untersuchung von Ken Buguls Roman *Le Baobab fou* wurde der Affenbrotbaum, der Baobab, als kultureller Indikator definiert. Obgleich er nicht nur als titelgebendes Element, sondern auch repetitiv im Romantext auftaucht, wurde er bei bisher erfolgten wissenschaftlichen Untersuchungen des Texts sehr oft ignoriert oder er bereitete große Schwie-

10 Eine gängige Redewendung senegalesischer jugendlicher Migranten, die den illegalen Weg zur Auswanderung wählen, lautet: »Barsa walla barsàq«, was auf Deutsch bedeutet: entweder Barcelona (abgekürzt in der senegalesischen Jugendsprache Barsa) erreichen, oder an den Ort barsàq kommen, d.h. die Grenzregion zwischen Leben und der Totenwelt, wo laut islamischem Glauben die Toten das (Jüngste) Gericht Gottes abwarten. Vgl. Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung: www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/islam-lexikon/21477/juengstes-gericht/ (22.06.2023).

11 Senghors philosophisches Konzept der kulturellen Vermischung (*civilisation métisse*) präzisiert er mit den beiden sich ergänzenden Bewegungen, die diese kulturelle Vermischung ermöglichen, nämlich einerseits dem *enracinement* und andererseits der *ouverture*, d.h. der Öffnung nach außen. Siehe hierzu in der vorliegenden Arbeit das Kapitel 1.3.2, »Senghor: *Négritude*, die Literatur und *jom*«.

rigkeiten. Dies lässt sich daran erkennen, dass aus einer eurozentrischen Forschungsperspektive stets unauflösbare Widersprüche bei der Textanalyse entstehen. Die literaturethnologische Herangehensweise mit der Perspektive der *ethnocritique* eröffnet neue Interpretationswege durch eine möglichst afrikanisch-senegalesische Sicht auf den omnipräsenten Baum, der mit dem Text gleichsam verwachsen ist und an dem bildlich gesprochen kein Weg vorbeiführt.

Die möglichst emische Perspektive macht deutlich, dass ein Baum, anders als im europäischen literaturwissenschaftlichen Kontext üblich, durchaus negative Konnotationen beinhalten kann und in der Lage ist, mit seinen Wurzeln die Romanfiguren dergestalt an sich zu fesseln, dass sie keinerlei persönliches Entfaltungspotenzial mehr besitzen. Der Baobab steht sinnbildlich für Traditionen, die einerseits Halt geben, andererseits aber mit festem Griff den Menschen die Luft abschnüren können. Die Menschen werden dadurch gelähmt, aber auch die Traditionen selbst, und letztendlich erscheint es nicht mehr widersprüchlich, sondern logisch, dass der omnipräsente Baobab am Ende des Romans stirbt bzw. die traditionellen Konzepte (wie bspw. *jom*) verstummen, denn sie sind außerstande, sich an die veränderten Zeiten und Einflüsse von außen anzupassen, und konsequenterweise erlöschen damit ihre richtungsweisenden, gesellschaftsformenden und -stabilisierenden Funktionen.

Die Anpassungsfähigkeit traditioneller Konzepte erfordert das Sprechen und den sprachlichen Austausch, aber, wie die literaturethnologische Textanalyse des Romans *Le Baobab fou* deutlich macht, herrscht genau darüber ein großes Schweigen innerhalb der senegalesischen Gesellschaft. Ken Bugul als autobiografische Protagonistin durchlebt sehr viel Leid, das diesem Schweigen geschuldet ist, und als Autorin verweist sie mit ihrem Roman *Le Baobab fou* auf eine gesamtgesellschaftliche Schieflage und die Notwendigkeit, diese anhand eines offen geführten Diskurses zu begradigen.

Das Schweigen innerhalb der afrikanisch-senegalesischen Gesellschaft in Bezug auf kulturelle Konzepte wie *jom* hat sogar Auswirkungen auf Autorinnen, die nicht zur frankophonen Literatur gerechnet werden können, wie das bei Marie NDiaye der Fall ist. Verschiedene kulturelle Indikatoren in ihrem Roman *Trois femmes puissantes*, nämlich Namen, abstrakte Begriffe wie *dignité*, Pflanzen (Bäume) und das Schweigen an sich, verweisen sämtlich, wie das Ergebnis der literaturethnologischen Untersuchung zeigt, auf europäisch-französische Symbolsysteme und nicht auf afrikanisch-senegalesische. Aber es gibt Leerstellen, wie die Forschungsliteratur zu diesem Roman mehrfach hervorhebt.

Diese *blankness* verweist zwar bei oberflächlicher Betrachtung nach Afrika, hat aber nichts damit zu tun, dass Marie NDiaye ihre afrikanischen Wurzeln oder etwa ihren dunkleren Hautteint ablehnt¹², die sie genetisch von ihrem Vater geerbt hat, sondern vielmehr damit, dass sie keine afrikanisch-senegalesische kulturelle Prägung hat. Obwohl sie dies in Interviews immer wieder betont, werden ihre Erklärungen von vielen Wissenschaftlern und Literaturkritikerinnen ignoriert oder schlichtweg nicht geglaubt. Damit entgeht ihnen aber auch das große Leid, das die Leerstellen in den Protagonistinnen ihrer Romane auslösen und das sich auf die Autorin selbst übertragen lässt.

Die Leerstellen können nicht gefüllt werden von der Person bzw. der Romanfigur alleine, wie beispielsweise von Norah im Roman *Trois femmes puissantes*. Sie kann das Verständnis für ihren senegalesischen Vater nicht aus sich selbst heraus entfalten, z.B. durch reine Beobachtung, sondern sie benötigt die Erklärungen und Antworten ihres Vaters auf ihre Fragen. Doch das senegalesische Schweigen rund um die Thematik traditioneller Konzepte wie *jom* ermöglicht auch der Figur des Vaters keine offene Auseinandersetzung damit. Und so ist er außerstande, seiner leiblichen Tochter die genauen Zusammenhänge und Beweggründe für sein persönliches Handeln – z.B. das Verlassen seiner Frau und Kinder – zu erklären. Nicht nur der Vater der Protagonistin Norah, sondern auch die Hauptfigur der dritten Erzählung des Romans *Trois femmes puissantes*, Khady Demba, scheinen den senegalesischen gesellschaftlichen Konventionen wie *jom* ausgeliefert zu sein, die im Hintergrund der Romanhandlung als stumme Motivatoren agieren. Stumm sind sie auch deshalb, weil Marie NDiaye sie nicht explizit thematisieren kann.

Und so lässt sich das Ergebnis der literaturethnologischen Textanalyse, auch durch die autobiografische Nähe der Erzählung zur Autorin, auf ihre eigene Lebensrealität übertragen. Das Schweigen über kulturelle Konzepte wie *jom* wird umso mächtiger, je weiter die Autorin von der afrikanisch-senegalesischen Kultur entfernt ist, da solche kulturellen Symbolsysteme immer weniger (be-)greifbar werden. Marie NDiaye ist durch ihre mangelnde afrikanisch-senegalesische Prägung dieser Macht ausgeliefert, denn sie muss mit Leerstellen in ihrem Leben zurechtkommen, die sie nicht füllen kann. Sie benötigt dafür den gesellschaftlichen Diskurs über kulturelle Konzepte wie *jom* und dieser beinhaltet den offenen Aushandlungsprozess und die Erneuerung

12 Vgl. hierzu die in der vorliegenden Arbeit diskutierten Vorwürfe, die von Moudileno und Asibong gegen Marie NDiaye vorgebracht wurden, in Kapitel 2.4.5, »Die Fremdheit Afrikas und kultureller Konzepte wie *jom*«.

traditioneller Konventionen, die in den hier untersuchten Romanen gefordert werden.

Das Gemeinsame der untersuchten Romane ist damit zum einen das für die Figuren handlungsmotivierende kulturelle Konzept *jom* und zum anderen die (bei Marie NDiaye nur unwillentlich geäußerte) Kritik daran, d.h. die Forderung nach der Erneuerung senegalesischer traditioneller Symbolsysteme. Des Weiteren ist den hier untersuchten literarischen Texten gemeinsam, dass die Kritik an den nach wie vor geltenden, althergebrachten Traditionen nur sehr leise und zurückhaltend vorgebracht wird. Das Schweigen ist allgegenwärtig und symbolisiert nicht nur den fehlenden gesellschaftlichen Diskurs, sondern könnte auch für eine Zurückhaltung der Autorinnen stehen, die nur wagen, eine implizite Kritik in die literarischen Texte einzuweben. Diese Haltung könnte ebenfalls dem senegalesischen kulturellen Konzept *jom* bzw. einer seiner inhärenten Facetten geschuldet sein, nämlich *kersa* (Zurückhaltung).

Anhand raumtheoretischer Konzepte konnte eine weitere Gemeinsamkeit der untersuchten Texte festgestellt werden, die den fehlenden Diskurs über traditionelle und narrative Konzepte wie *jom* deutlich herausstellen. So wurde Bachtins Konzept des Chronotopos auf das Werk *Un chant écarlate* von Mariama Bâ angewendet und die beiden Raumzeiten ›Kolonialität‹ und ›Tradition‹ herausgearbeitet, die in einen realhistorischen Bezug gesetzt werden können. Die beiden Kategorien stehen in Opposition zueinander und, vor allem bedingt durch die starre Unveränderlichkeit des Chronotopos ›Tradition‹, sind die beiden Räume hermetisch voneinander abgeschirmt, wodurch kein Austausch, keine Aushandlungsprozesse und keine Annäherung zwischen ihnen stattfinden kann. Kulturelle Aushandlungs- und Übersetzungsprozesse, die für das Miteinander der beiden Hauptfiguren, Ousmane und Mireille, unabdingbar sind, können ausschließlich im Raum des *Keur Ali* (das Haus von Ali) stattfinden, der ohne realhistorischen, soziopolitischen Bezug nur eine Utopie verkörpert, in dem die Intellektuellen zwar verschiedene Modelle des Zusammenlebens bzw. der *civilisation universelle* besprechen können, deren Umsetzung jedoch in der tatsächlichen Gesellschaft unrealistisch bleibt.

Die hermetische Abgeschlossenheit afrikanisch-senegalesischer kultureller Konzepte wie *jom* wird auch bei der Anwendung von Lotmans raumtheoretischen Überlegungen auf den literarischen Text von Fatou Diome sichtbar. Es lässt sich klar zeigen, dass in ihrem Werk die von Lotman beschriebene Grenzregion der Semiosphäre fehlt, in der Übersetzungsmechanismen stattfinden, die für eine lebendige Kultur notwendig sind, damit sich diese an sich verändernde Gesellschaftsumstände anpassen kann. Die Insel Niodior,

auf der die Haupthandlung des Romans *Le ventre de l'Atlantique* stattfindet, wird im literarischen Text übergangslos vom Atlantik begrenzt. Figuren, die die Inselgrenze überschreiten, befinden sich unmittelbar auch außerhalb der Semiosphäre der Insel, ohne Möglichkeit der Wiederkehr. Ein Zitat aus Fatou Diomes Roman verdeutlicht das sehr gut: »Partir, c'est mourir d'absence. On revient, certes, mais on revient autre. Au retour, on cherche, mais on ne retrouve jamais ceux qu'on a quittés« (VA, 227). Und so wird verständlicher, warum die Autorin Fatou Diome ihre Migration als einen ›geografischen Selbstmord‹ bezeichnet (vgl. VA, 226), der unmittelbar mit der Auswanderung eintritt. Die Übertretung von realgeografischen Grenzen durch die Emigration impliziert zugleich die Überschreitung eines kulturellen Grats, der, bedingt durch die fehlende Aushandlungszone (die Lotman'sche Peripherie der Semiosphäre) starr und unveränderlich nurmehr den Ausschluss zulässt, aber keine Integration neuer Elemente oder veränderter Individuen.

Fatou Diomes autobiografischer Roman zeigt aber ebenfalls, dass sie bzw. die Ich-Erzählerin Salie schon von Geburt an ›verschmutzt‹ und als außer-eheliches Kind immer schon von dieser Semiosphäre der kulturellen Konzepte (*jom*) ausgeschlossen ist, da eine Aushandlung mit den senegalesischen traditionellen Konventionen unmöglich ist. Aus dieser unwiederbringlichen Tatsache zieht sie den Mut, den geografischen Suizid der Auswanderung zu wagen und über Dinge zu schreiben und zu sprechen, die ihre Mutter niemals gewagt hätte zu thematisieren (vgl. VA, 226). Und so kann dieser ›Selbstmord‹ zur einzigen Möglichkeit der Emanzipation bzw. zur Neuerfindung ihrer selbst interpretiert werden. Ihre Sehnsucht nach *jom* wird sie dadurch möglicherweise nie stillen können, denn diese Möglichkeit wird ihr durch ihre Herkunftsgesellschaft schon seit ihrer Geburt verwehrt. Doch die von der Autorin geforderte Aktualisierung des kulturellen Konzepts *jom* würde auch ihr einen neuen Zugang dazu ermöglichen.

Eine ähnliche Leidensgeschichte lässt sich hinter der französischsprachigen Oberfläche des Romans *Le Baobab fou* von Ken Bugul ausmachen, in dem fehlende Aushandlungsprozesse bzw. das Schweigen über traditionelle kulturelle Konzepte mittels raumtheoretischer Konzepte nachweisbar sind. Die Lotman'sche Theorie ähnelt dem raumtheoretischen Konzept *Third Space* von Homi Bhabha in dem Punkt, dass dieser Dritte Raum ein Dazwischen darstellt, einen Übergangsraum, wie die Peripherie der Semiosphäre von Lotman, in dem verschiedene Übersetzungs- und Aushandlungsprozesse stattfinden.

Der Dritte Raum im Sinne Bhabhas ist, anders als bei Lotman, keine eigene, dritte Einheit, die aus der Vermischung zweier weiterer Räume ent-

steht. Der Dritte Raum hebt Grenzen nicht auf oder verwischt sie, sondern er ermöglicht die Annäherung entgegengesetzter Entitäten und dadurch die Erfahrbarkeit des Anderen.¹³ Es ist genau dieser Aushandlungsraum, der auch in Ken Buguls literarischer Darstellung zu fehlen scheint. Der erstarrte und stumme Baobab, der sinnbildlich für unhinterfragte Traditionen und in ihrer Konsequenz eine erstarrte Kultur steht, ermöglicht keine Hybridisierung und Erneuerung. Der mächtige und sehr langlebige Baobab hält die Protagonistin in seinen Wurzeln gefangen, was in ihr großes Leid auslöst. Die Textanalyse legt die Interpretation nahe, dass der Baobab und damit sinnbildlich die senegalesische Kultur sie in einem althergebrachten, nach wie vor geltenden Sozialordnungssystem gefangen hält, dessen Ausgrenzungsmechanismen sie ausgeliefert ist, ohne Aussicht, diese jemals überwinden zu können.

Sogar im Roman von Marie NDiaye, der als Gegenbeispiel für die anderen hier untersuchten Texte dient, da er keine explizite Verweisfunktion auf das kulturelle Konzept *jom* beinhaltet, kann dennoch die Problematik der fehlenden Aushandlungsprozesse mit traditionellen afrikanisch-senegalesischen Kulturkonzepten anhand raumtheoretischer Überlegungen nachgewiesen werden. Die beiden Schwellen, die den literarischen Text von NDiaye rahmen, können im Sinne von Bhabha als liminale Räume der Grenzerfahrung¹⁴ definiert werden. Turner hat die Liminalität als einen Übergangsraum von einem Zustand in einen anderen definiert und weitere Theoretikerinnen, wie beispielsweise Achilles oder Waldenfels¹⁵, gehen näher darauf ein, wie diese Transgression durch den liminalen Raum der Schwelle vonstatten gehen muss, damit die Transformation gelingen kann. Es wird anhand dieser raumtheoretischen Betrachtung deutlich, dass es in den liminalen Räumen in NDiayes Roman keine Zugänglichkeitsrituale gibt, die eine erfolgreiche Überschreitung der Schwellen ermöglichen würden. Es lässt sich nachweisen, dass dies ebenfalls, wie auch in den anderen hier untersuchten Texten, am fehlenden Diskurs über kulturelle Konzepte wie *jom* liegen könnte. So scheint es beispielsweise dem senegalesischen Vater der Hauptfigur Norah unmöglich, seiner Tochter seine Weltsicht zu erklären. Auf den Schwellen kann keine Aushandlung von verschiedenen Weltsichten stattfinden und so bleibt der Hauptfigur Norah der Zugang zu seiner (und auch ihrer eigenen) Herkunftskultur versperrt. Übrig bleiben nur die für Marie NDiayes Werk typischen

13 Vgl. Babka, *Dritte Räume*. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie, 2012, S. 258.

14 Vgl. ebd., S. 14.

15 Vgl. Achilles, *Liminale Anthropologien*, 2012.

Leerstellen, die durch nichts als leidvolles Unbehagen, einen »malaise identitaire«¹⁶, gefüllt werden können.

Die literaturethnologische Untersuchung der Romane von Mariama Bâ, Fatou Diome, Ken Bugul und Marie NDiaye zeigt, dass das kulturelle Konzept *jom* für alle Texte eine konstitutive Funktion besitzt. Doch das Konzept *jom* kann textanalytisch kaum durchdrungen werden, denn es scheint hermetisch verschlossen zu sein. Grund für diese Verschlossenheit ist nicht, dass dieses Konzept in den Texten zumeist durch die Wörter *dignité* und *honneur* übersetzt wird. Es ist vielmehr der fehlende realgesellschaftliche Diskurs, der erlauben würde, dass dieses traditionelle Konzept verhandelt und ihm neues Leben eingehaucht wird. Felwine Sarr bemerkt zu den erstarrten und nach wie vor geltenden kulturellen Symbolsystemen Afrikas:

On peut [...] souligner que dans les sociétés contemporaines africaines, en dépit de la dilution de la capacité régulatrice des comportements par la tradition, on note une survivance de certains traits de la culture traditionnelle.¹⁷

Auch für Sarr steht die diskursive Auseinandersetzung mit der ›traditionellen Kultur‹ im Vordergrund, denn es gilt, so Sarr, im aktuellen Dekolonisierungsprozess ›eigene Zukunftsmetaphern‹¹⁸ zu schaffen: »un renouvellement des sources des imaginaires, la pensée d'un ailleurs. Celles-ci passent pour les Africains par une meilleure intégration de leurs propres univers de références dans la quête de leurs équilibres sociétaux«.¹⁹

3.2 Erweiterung: *jom* in Paratext und Gesprächssituationen

Die vorliegende Studie wendet u.a. literaturwissenschaftliche und ethnologische Methoden und Erkenntnisse an, um mit einer literaturethnologischen Herangehensweise das kulturelle Konzept *jom* hinter der französischsprachigen Textoberfläche literarischer Werke zu ergründen. Bei dieser Untersuchungsmethode der *ethnocritique* werden im literarischen Text spezifische Elemente als kulturelle Indikatoren definiert, deren Besonderheit darin liegt, dass sie sowohl innerhalb des Textes eine konstitutive Funktion innehaben als auch auf die außertextuelle Wirklichkeit verweisen. Die literaturethnologische Untersuchung geht somit davon aus, dass realgesellschaftliche Begebenheiten

16 Vgl. Tang, *Le roman féminin francophone de la migration*, 2015, S. 6.

17 Sarr, *Afrotopia*, S. 76.

18 Ebd., S. 12.

19 Ebd., S. 111.

auf der Ebene des literarischen Textes nachgewiesen werden können. Wenn nun für den literarischen Text das Konzept *jom* als allgegenwärtig zu gelten hat, wie in dieser Studie ausführlich dargestellt, liegt es nahe, dass dieses kulturelle Konzept auch im realgesellschaftlichen senegalesischen Alltag vorzufinden ist. Diesen Nachweis möchte ich erbringen, indem ich Zitate anführe aus dem Paratext zu Mariama Bâs Werk, aus dem Film *Atlantique* von Mati Diop und aus einem aufgezeichneten Gespräch mit Fatou Diome.

Dieses Unterkapitel möchte den Untersuchungshorizont erweitern hin zu anderen medialen Formen wie beispielsweise Gesprächen, in denen das kulturelle Konzept *jom* verhandelt wird. Möglicherweise ist dort seine Funktion ebenso handlungsmotivierend, wie das in den literarischen Texten nachgewiesen wurde. Es liegt jedoch auf der Hand, dass es sich in der Knappheit eines Unterkapitels nur um eine Aufzählung von Zitaten handeln kann, die keinerlei Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit erheben. Dabei wäre es durchaus wünschenswert, wenn die folgenden Zitate und kurzen Ausführungen weiterführende Forschungsansätze motivierten.

3.2.1 Paratext zu Mariama Bâs Werk

Das erste Zitat stammt aus dem Paratext zu Mariama Bâs Werk und wurde von Mame Coumba Ndiaye verfasst, der dritten und letzten Tochter Mariama Bâ aus ihrer ersten Ehe mit Bassirou Ndiaye.²⁰ In diesem Text, der im Jahr 2007 erschienen ist, also 26 Jahre nach dem Tod von Mariama Bâ, führt Mame Coumba Ndiaye die Genealogie ihrer Mutter auf. Ihren Ausführungen zufolge steht Mariama Bâ in direkter Abstammungslinie zu einer ehemaligen senegalesischen Königsfamilie und zwar über die weibliche Linie ihrer Mutter und Großmutter. 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 »Kër 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

20 Nach der Scheidung von Bassirou Ndiaye heiratet Mariama Bâ 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 liiert ist und drei weitere Töchter und einen (behinderten) Sohn hat. Vgl. in der vorliegenden Arbeit das Kapitel 2.1, »Mariama Bâ und ihr Roman *Un chant écarlate* (1981)«.

mort au déshonneur. [Fußnote zu *Diom (jom)* et *N'Gor (ngor)*: »Diom : d'après la définition de Mariama Bâ, le mépris de tout ce qui n'est pas qualité. Ngor : sens aigu de la dignité«].²¹

In diesem kurzen Zitat werden viele Details der senghorschen Darstellungen von *jom* aus den Jahren 1964 und 1988 angeführt.²² Die genannten Facetten von *jom* verweisen auf präislamische und präkoloniale Epochen des Senegals. Mit der Nennung dieser Facetten wird auf das Prestige einer aristokratischen Abstammung abgezielt, wobei sich diese auf die Ständeordnung und insbesondere auf die senegalesischen Königinnen (*gellwaar b*-²³) bezieht. Daneben wird die besondere Funktion der Griots genannt, die traditionellerweise darin bestand (bzw. besteht), im Rahmen einer Feierlichkeit die Genealogie einer Person öffentlich zu rezitieren. Durch die Nennung der Griots verweist Ndiaye auf das senegalesische Kastensystem, das politisch zwar nicht mehr gültig ist, aber dennoch eine bemerkenswerte Persistenz in der senegalesischen Gesellschaft aufweist, genau wie auch die Ständeordnung, die zuzeiten der senegalesischen Königreiche galt.²⁴

In Bezug auf *jom* wird in der zugehörigen Fußnote nur eine sehr allgemein gehaltene Definition angeführt und das Wort *dignité* für einen weiteren Begriff im Wortfeld von *jom* verwendet, nämlich für *ngor*. Es soll hier nicht näher erläutert werden, dass *ngor* problemlos zum kulturellen Konzept *jom* gezählt werden kann. Dieses Zitat aus dem Paratext zu Mariama Bâs Werk soll vielmehr als Beleg dafür dienen, dass das Konzept *jom* nach wie vor gesellschaftliche Relevanz besitzt und in vielfältigen Textsorten, wie hier der Genealogie von Mariama Bâ durch ihre Tochter Mame Coumba Ndiaye, Verwendung findet. Die Tatsache, dass es an einem gesellschaftlichen Diskurs über solcherart Konzepte mangelt, zeigt sich darin, dass *jom* hier nur sehr oberflächlich und vage übersetzt wird und die ihm inhärenten Bedeutungsebenen komplett verborgen bleiben.

21 Vgl. Ndiaye, *Mariama Bâ ou les allés d'un destin*, 2007, S. 18.

22 Vgl. hierzu in der vorliegenden Arbeit das Kapitel 1.3.3, »Senghors Defintion von *jom*«.

23 »Gellwaar b- [gell̥wa:r] Personne qui tient sa noblesse de sa famille maternelle en communauté sérère. Ass. *Barag b-*, *buur b-*, *teen b-*, *dammel b-*, *lingeer b-*« Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003, S. 143.

24 Vgl. hierzu in der vorliegenden Arbeit das Kapitel 1.3.3, »Senghors Defintion von *jom*«.

3.2.2 Filmdialoge auf Wolof in *Atlantique* von Mati Diop (2019)

Die Übersetzungsproblematik, wie in der Fußnote bei Ndiaye gezeigt, verweist darauf, dass in der senegalesischen Gesellschaft die Bedeutungsebenen von *jom* weder thematisiert noch verhandelt werden. Sowohl der fehlende Diskurs über dieses kulturelle Konzept als auch seine hohe gesellschaftliche Relevanz lassen sich anhand eines weiteren Zitats belegen. Es handelt sich dabei um den rezenten Film *Atlantique* der französischen Filmemacherin Mati Diop aus dem Jahr 2019, der bei den Filmfestspielen in Cannes uraufgeführt wurde und den Grand Prix der Jury erhielt.²⁵ Die gesellschaftliche Wahrnehmung der Schauspielerin und Regisseurin Mati Diop, die in Frankreich geboren und sozialisiert wurde, ähnelt der von Marie NDiaye. So titeln Zeitungen in Bezug auf Mati Diop mit »First Black Female Director in Competition at Cannes«²⁶ und »Première réalisatrice de couleur à faire partie de la compétition du Festival de Cannes«.²⁷

Die wichtigsten Fakten für die Medienwelt, um auffällige Schlagzeilen zu erschaffen, sind somit Mati Diops französisch-senegalesische Herkunft, ihre Hautfarbe und die Tatsache, dass sie eine Frau ist. Zudem schafft die Betonung ihrer Zugehörigkeit zu den PoC²⁸ und ihrer familiären Verbindung zum Senegal eine gewisse Legitimation für ihren Film, der sich thematisch um die Problematik senegalesischer Jugendlicher dreht, die sich auf den lebensgefährlichen Weg der Migration über das Meer begeben. Mati Diop erklärt in einem Interview auf dem Internet-Blog *L'Afro*, dass ihr Film vermutlich nur in die Auswahl für das Filmfestival in Cannes gekommen sei, weil sie eine Frau und weil sie nicht weiß, sondern französisch-senegalesisch sei: »Je pense que c'est en partie lié au fait que je sois une femme, que je ne sois

25 Vgl. *Moviepilot*: www.moviepilot.de/news/filmfestspiele-cannes-das-sind-die-gewinner-des-festivals-2019-1118915 (27.06.2023).

26 Rebecca Ford, »Mumbai: Mati Diop on Becoming the First Black Female Director in Competition at Cannes«, in: *The Hollywood Reporter*, 09.05.2019; www.hollywoodreporter.com/news/general-news/mati-diop-being-first-black-female-director-cannes-lineup-1208189/ (09.06.2023).

27 Claudia Hébert, »*Atlantique* de Mati Diop : Ceux qui partent, celles qui restent«, in: *Radio Canada*, 14.09.2019; ici.radio-canada.ca/nouvelle/1300976/atlantique-film-mati-diop-tiffdepuisRecherche=true (08.06.2024).

28 Wiederholung der Erläuterung wie schon in Kapitel 2.4: 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).

pas blanche, métisse, franco-sénégalaise, noire, peu importe ce qu'on utilise comme terme.«²⁹

Auch wenn diese Tatsachen eigentlich keinen Einfluss auf die Auswahl eines Films durch die Filmkritikerinnen haben sollten, so tun sie es in der Realität doch. Anders als Marie NDiaye, die in ihren Kinderjahren keinerlei kulturelle Verbindung zum Senegal hatte, war dieses Land für Mati Diop während ihrer Kindheit sehr vertraut, aber zwischen 12 und 25 Jahren habe sie keinen Kontakt mehr dorthin gehabt.³⁰ Diese spürbare kulturelle Ferne zu Afrika und Senegal betont sie auch in einem anderen Interview, in dem sie hervorhebt, dass das senegalesische Kino sie nur insofern interessiere, als manche Produktionen, wie die Filme ihres Onkels Djibril Diop Mambéty, einen Bruch mit den afrikanischen Traditionen wagen: »The African cinema that touches me is the one that breaks away from certain traditions, from a sometimes moralistic relationship«.³¹ Bei Mati Diop scheint, ähnlich wie bei Marie NDiaye, eine Fremdheit zur senegalesischen Kultur durch, die ihrer europäisch-französischen Sozialisierung geschuldet ist. Inwiefern in Bezug auf ihr Werk ebenfalls von Leerstellen gesprochen wird, habe ich in diesem eng gefassten Rahmen nicht recherchiert.

Inhaltlich kann Diops Film als Zitat von Fatou Diomes Werk interpretiert werden. Nicht nur der Titel *Atlantique* ähnelt dem in der vorliegenden Studie untersuchten Roman *Le ventre de l'Atlantique*, sondern auch der Inhalt, in dem ebenfalls die Migration über den Seeweg und das Risiko, bei der Überfahrt im Atlantik oder Mittelmeer sein Leben zu lassen, thematisiert werden. Außerdem gibt es eine Verbindungslinie zu Fatou Diomes Roman *Celles qui attendent*, in dem der thematische Fokus wie in Diops Film *Atlantique* auf den zurückgelassenen senegalesischen Frauen liegt, die auf die Rückkehr ihrer emigrierten Ehemänner oder zumindest deren regelmäßige Geldzahlungen aus Europa hoffen.³² Mati Diop sagt in Bezug zu den beiden literarischen

29 Adiaratou Diarrassouba und Dolores Bakèla, »Interview – Mati Diop, réalisatrice d'Atlantique« : »les femmes de mon film sont des survivantes« , in : *L'Afro*, 02.10.2019: lafrolesite.wordpress.com/2019/10/02/interview-mati-diop-realisateur-atlantique-depeindre-femmes-de-mon-film-sont-survivantes/ (08.06.2024).

30 Ebd.

31 Tarik Khaldi, »Interview with Mati Diop, member of the Feature Film Jury«, in: *Festival de Cannes*, 13.07.2021: www.festival-cannes.com/en/2021/interview-with-mati-diop-member-of-the-feature-film-jury/ (27.06.2023).

32 Vgl. Fatou Diome, *Celles qui attendent*, Paris: Flammarion, 2010.

Werken von Fatou Diome, dass es sich um zufällige Parallelen handle, da sie diese Romane erst während der Arbeit an ihrem Film entdeckt habe.³³

Mati Diop ist in ihrem Film *Atlantique* sehr bemüht um eine authentische Darstellung der gesellschaftlichen Begebenheiten und einer möglichst emischen Perspektive aus der senegalesischen Gesellschaft heraus, um die Problematik der illegalen Migration zu thematisieren. Der Film prangert u.a. ausbeuterische Arbeitsverhältnisse im Senegal an und die Alternativlosigkeit, die die Jugend dazu zwingt, ihre ökonomische Absicherung in Europa zu suchen. Eine weitestgehend authentisch wirkende Szenerie wird mithilfe der Filmsprache Wolof geschaffen, die durch Untertitelung in verschiedene europäische Sprachen übersetzt wird. Bei den Filmdialogen handelt es sich um die aktuell gängige Alltagssprache in Dakar – vor allem der Jugendlichen – und ist eine Mischung aus Wolof, Französisch und Englisch.³⁴

Im Film *Atlantique* von Mati Diop aus dem Jahr 2019 kommt das Wort *jom* innerhalb der 104 Minuten Filmdauer gleich zweimal vor. Da in beiden Szenen Alltagsgespräche zwischen jungen Frauen dargestellt werden, dienen sie für die vorliegende Studie als Belege dafür, dass das kulturelle Konzept *jom* integrativer Teil des senegalesischen Alltagslebens ist. Der Nachweis dafür, dass es sich einerseits um ein uneindeutiges Konzept handelt, welches andererseits aber eine hohe Relevanz für die Handlungen der Filmfiguren hat und ihre Entscheidungen beeinflusst, lässt sich anhand der in den Untertiteln aufgeführten französischen und deutschen Übersetzungen erbringen.

In der ersten Szene³⁵ geht die Hauptfigur Ada ins Haus ihrer Freundin und Vertrauten Mariama. Ada möchte dort ihre Tasche abholen, bleibt dann aber in Mariamas Zimmer und vertraut ihr an, dass sie Souleiman liebt, obwohl sie Omar versprochen ist, den sie eine Woche später heiraten soll. Als sie das Wort ›Liebe‹ ausspricht, macht sich Mariama lustig über sie und warnt Ada, dass sie sich nicht von Souleiman benutzen lassen solle, um später »wie ein

33 Adiaratou Diarrassouba und Dolores Bakèla, »Interview – Mati Diop, réalisatrice d'«Atlantique» : «les femmes de mon film sont des survivantes»«, in : *L'Afro*, 02.10.2019: lafrolesite.wordpress.com/2019/10/02/interview-mati-diop-realisateur-atlantique-depeindre-femmes-de-mon-film-sont-survivantes/ (09.06.2023).

34 Mati Diop hat mir in einem persönlichen Gespräch an der ETH in Zürich gesagt – bei der Buchvorstellung von Felwine Sarr am 29.10.2021, die ich gemeinsam mit dem Geschichten-erzähler Papa Samba Sow (Künstlername Zoumba) besucht habe –, dass sie nur über sehr wenige Wolof-Kenntnisse verfüge. Diese Information ist wichtig in Bezug auf die Untertitel, mit denen die in der Sprache Wolof gehaltenen filmischen Dialoge übersetzt werden. Sie konnten demnach nicht unmittelbar von Mati Diop überprüft oder redigiert werden.

35 Vgl. Minute: 00:12:00–00:13:52 im Film *Atlantique*, Schweiz: trigon-film, 2020, Regie: Mati Diop.

Taschentuch weggeworfen zu werden».³⁶ Sie beschwört Ada, vernünftig zu sein und sich darüber bewusst zu werden, dass sie mit Souleiman von Gott nur auf die Probe gestellt werde, denn er wolle prüfen, wie ernst ihr die anstehende Heirat mit Omar sei. Doch Ada lässt sich nicht beirren und bittet ihre Freundin Mariama eindringlich um Stillschweigen über diese Liebesaffäre. Mariama stellt daraufhin fest: »Yow, yow amuloo benn jom.«³⁷

Auf Deutsch, ohne jedoch den Begriff *jom* zu übersetzen, bedeutet dieser Satz: »Du, du hast überhaupt kein *jom*«. Der deutsche Untertitel im Film lautet: »Aber du gehst zu weit«, und in der französischen Übersetzung wird aus dem kurzen Satz: »Mais t'abuses vraiment«. Es ist auffällig in dieser knapp zweiminütigen Szene, dass nur an dieser Stelle eine Übersetzung ausgelassen bzw. eine vage Umschreibung eines Begriffs vorgenommen wird, und zwar des Wortes *jom*.³⁸ Sämtliche anderen auf Wolof gesprochenen Sätze dieser Szene werden fast wortwörtlich übersetzt und nur an sehr wenigen Stellen gekürzt, was für eine bessere Lesbarkeit der Untertitel durchaus üblich ist.

Die zweite Nennung des Worts *jom* im Film *Atlantique* findet sich in der Szene³⁹, in der eine andere Freundin Adas versucht, Ada beratend zur Seite zu stehen. Auch in dieser Szene geht es darum, dass Ada nicht bei Omar bleiben will, sondern Souleiman liebt. Es ist der Tag der Hochzeit, die Feier findet in einem geräumigen, modernen Haus mit vielen Gästen statt und es mangelt an nichts. Ada hat sich auf die Dachterrasse zurückgezogen, wo ihre Freundinnen Dior und Fanta sie weinend vorfinden. Dior rät ihrer Freundin Ada, Omar zu verlassen, wenn sie diese Ehe nicht ertragen könne, woraufhin Fanta, eine weitere Freundin Adas, Dior für verrückt erklärt.

Den wohlhabenden Ehemann zu verlassen, der ihrer Freundin Ada eine ökonomisch gesicherte Zukunft bieten kann, ist in Fantas Augen eine Unmöglichkeit. Und auch Dior gibt zu, dass das kein leichter Weg sei, denn

36 Der Originalton lautet: »Bul ma reetaanloo, waay! Ada, est-ce que xam nga ki lan nga ko doye? Foowe la, téd d la ba pare sanni la ni mouchoir.« Deutlich wird in diesem Zitat die Vermischung der Sprachen Wolof, Französisch und Englisch. Meine möglichst textnahe Übersetzung ist: »Bring mich nicht zum Lachen, Freundin! Ada, weißt Du, für was er Dich braucht? Mit Dir spielen, mit Dir schlafen und Dich dann wegwerfen wie ein Taschentuch.« Die Übersetzung in den Untertitel lautet: (dt.) »Dass ich nicht lache! Weißt du, was er will? Mit dir schlafen, dann schmeisst er dich weg!«; (frz.) »Me fais pas marrer ! Tu sais ce qu'il veut ? Coucher avec toi puis te jeter comme un mouchoir !« Minute: 00:12:00–00:13:52 im Film *Atlantique*, 2020, Regie: Mati Diop.

37 Vgl. Minute: 00:13:15 im Film *Atlantique*, 2020, Regie: Mati Diop.

38 Vgl. im Anhang der vorliegenden Untersuchung sind beide Filmszenen in transkribierter Form mit den jeweiligen Übersetzungen beigelegt.

39 Vgl. Minute: 00:34:22–00:36:25 im Film *Atlantique*, 2020, Regie: Mati Diop.

Ada würde nicht nur ihren Ehemann Omar, sondern ihre gesamte Familie verlassen müssen. Dior bekundet ihre Bereitschaft, Ada auf diesem Weg zu begleiten, warnt sie aber vor den Risiken und Gefahren, die »draußen«, d.h. außerhalb der Ehe und des gesamten Familienverbundes auf sie warten: »Xam nga lan moo fa am? Jom ak fulla ak fayda.«⁴⁰ In den Untertiteln wird dieser Satz folgendermaßen übersetzt: »Nur dich und deinen Mut und deine Tapferkeit«, und auf Französisch: »Tu seras seule avec ton courage et ta bravoure«. Eine möglichst textnahe Übersetzung ist: »Weißt du, was es dort gibt? *Jom* ([frz.] *amour propre*⁴¹, [dt.] Selbstliebe) und *fulla* ([frz.] *fermeté*⁴², [dt.] Charakterstärke) und *fayda* ([frz.] *détermination*⁴³, [dt.] Willensstärke)«.

Im Film *Atlantique* steht *jom* somit in zwei gegensätzlichen Zusammenhängen, nämlich zum einen wird der Protagonistin ein Mangel an *jom* bescheinigt, da sie trotz ihrer anstehenden Heirat einen anderen Mann liebt. Hier wird *jom* in den Zusammenhang gesetzt von gesellschaftlichen Normen, die beinhalten, dass das Heiratsversprechen Exklusivität bedeutet und Ada mit nur einem männlichen Partner (und nicht zweien) eine Bindung eingehen darf. Ada überschreitet jedoch die Grenzen dieser Norm, was sich in der französischen und deutschen Übersetzung widerspiegelt, nach der sie »zu weit geht«. Zum anderen wird *jom* in das Wortfeld von Mut und Tapferkeit gesetzt, die Ada benötigt, falls sie sich entscheidet, ihren frisch Vermählten zu verlassen und damit ihrer gesamten Familie den Rücken zu kehren. Hier erhält *jom* die Konnotation von Emanzipation aus traditionellen Fesseln, Widerstand gegen gesellschaftliche Konventionen, die Priorisierung des individuellen Glücks über das einer bestimmten Gemeinschaft (Familie) und die Unabhängigkeit von wirtschaftlichen Ressourcen durch Familienallianzen, die durch die Eheschließung eingegangen werden.

In dieser kurzen Darstellung wird deutlich, dass im Film *Atlantique* der Begriff *jom* uneindeutig verwendet wird, er aber in jeder der beiden Szenen, in denen er genannt wird, positiv konnotiert ist und eine menschliche, individuelle Charakterstärke bezeichnet. In beiden Fällen enthält der Begriff einen Appell an die Filmfigur, sich auf diese eigene innere Stärke zu besinnen, um eine wegweisende Entscheidung zu fällen. *Jom* weist dabei jeweils in eine entgegengesetzte Richtung und wird sowohl für den als traditionell zu nennenden Weg, nämlich hin zur Eheschließung und zum Verzicht auf individu-

40 Minute: 00:35:46 im Film *Atlantique*, 2020, Regie: Mati Diop.

41 Vgl. Lemma »jom«, in: Diouf, *Dictionnaire wolof-français*, 2003, S. 172.

42 Vgl. Lemma »fulla«, in: ebd., S. 131.

43 Vgl. Lemma »faya«, in: ebd., S. 121.

elles Glück, als auch für den emanzipatorischen Weg, nämlich hin zu einem individuellem Lebensentwurf, als positiv konnotierte Charaktereigenschaft dargestellt.

Diese Uneindeutigkeit des Begriffs *jom* kann wiederum als Beleg für eines der Untersuchungsergebnisse dieser Studie gelten, nämlich den fehlenden gesellschaftlichen Diskurs und die dadurch fehlende aktive Auseinandersetzung mit einem langlebigen, stets erneut reproduzierten kulturellen Konzept, dem eine stark handlungsmotivierende Funktion in der senegalesischen Gesellschaft und ihrer Diaspora zukommt. Wäre das kulturelle Konzept *jom* Teil des gesellschaftlichen Diskurses, dann wäre das Wort eindeutiger in den authentisch wirkenden filmischen Wolof-Gesprächen verwendet worden und auch die Übersetzung von *jom* in die beiden Untertitelsprachen Französisch und Deutsch wäre dementsprechend exakter. Diops filmische Darstellung belegt somit unbeabsichtigterweise und auf indirekte Art die Aufrufe der in dieser Studie untersuchten literarischen Texte, die dafür plädieren, traditionelle Konzepte wie *jom* in den gesellschaftlichen Diskurs aufzunehmen und neu zu verhandeln.

3.2.3 Gespräch mit Fatou Diome am 20. März 2019

Der Film *Atlantique* zeigt, wie schon erwähnt, eine thematische Nähe zu Fatou Diomes Romane *Le ventre de l'Atlantique* und *Celles qui attendent*. Es bietet sich daher an, abschließend Fatou Diome zu zitieren, mit der ich das große Glück und die Ehre hatte, am 20. März 2019 an der Universität Zürich ein öffentliches Gespräch zu führen.⁴⁴ Dieses Datum bezeichnet ebenfalls den Start meines Untersuchungsvorhabens, denn ich nutzte die Gelegenheit, um mit Fatou Diome über meine Beobachtungen zu ihrem Roman *Le ventre de l'Atlantique* und den für mich offensichtlichen Bezug zum kulturellen Konzept *jom* zu sprechen. Die folgenden Ausführungen zu dem gemeinsamen Gespräch schließen gewissermaßen als letzter Beitrag der Doktorarbeit den Prozess des gesamten Untersuchungsprojekts ab. Bevor ich auf den Inhalt

44 An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Fatou Diome mir die Vorgabe gemacht hat, das von mir aufgenommene Gespräch nicht in Gänze zu publizieren. Es darf ausschließlich für meine Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Studie verwendet werden. Daher werden in diesem Unterkapitel nur Zitate angeführt und das vollständige Interview in transkribierter Form ausschließlich der Version der Dissertation beigelegt, die der Begutachtung dient. Es fungiert an dieser Stelle lediglich als Zitatnachweis, wird aber aus der Version für die Publikation ausgeklammert.

des Gesprächs eingehe, möchte ich zwei Anmerkungen zu dieser Begegnung vorbringen.

Einerseits werden frankophone Texte⁴⁵ noch sehr an der Peripherie der französischen Literaturwissenschaft behandelt, vor allem, wenn sie der Kategorie (noch) nicht kanonisierter Werke angehören. Sie sind daher Diskriminierungs- und Ausgrenzungsmechanismen ausgesetzt, wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt wurde.⁴⁶ Fatou Diomes Roman *Le ventre de l'Atlantique* wird zur frankophonen Literatur gezählt und für die Autorin ist es von Vorteil, sich für ein öffentliches Gespräch an einer Universität und dort im Rahmen der Literaturwissenschaften zur Verfügung zu stellen. Mit jeder wissenschaftlichen Untersuchung, die an ihren literarischen Texten durchgeführt wird, erhöht sich deren Sichtbarkeit und Stellenwert innerhalb der Wissenschaft und der Literaturlandschaft. Es ist mir deshalb bewusst, dass ihre positive Reaktion auf mein Forschungsinteresse auch diesem Umstand geschuldet ist und nicht unbedingt meiner thematischen Rahmung.

Meine zweite Anmerkung betrifft den Umstand, dass es in der Literaturwissenschaft eher ungewöhnlich ist, sich mit Autorinnen über ihre Werke zu unterhalten, denn üblicherweise stammt die kanonisierte Literatur aus weiter zurückliegenden Zeiten. Das gilt beispielsweise für Mariama Bâ, die noch vor dem Erscheinen des hier untersuchten Romans *Un chant écarlate* verstorben ist. Für mich persönlich bot der Austausch mit Fatou Diome eine außergewöhnliche Möglichkeit, meine Perspektive auf den literarischen Text vor den Augen der Autorin auszubreiten; auch auf die Gefahr hin, scharfer Kritik von ihrer Seite ausgesetzt zu sein. Fatou Diomes positive, aber nicht unkritische Reaktion auf meine Untersuchungsperspektive und mein methodisches Vorgehen – meine persönliche Involviertheit inbegriffen – hat mich ermutigt, mein Untersuchungsvorhaben in die geplante Richtung weiterzuentwickeln.

Das Gespräch mit Fatou Diome kann als Legitimation für mein Forschungsvorhaben interpretiert werden. Bevor der öffentliche Austausch an der Universität Zürich am 20. März 2019 stattfand, habe ich in einem Telefonat mit Fatou Diome den Inhalt des Gesprächs abgesprochen bzw. die Erlaubnis eingeholt, mein Forschungsthema ins Zentrum des gemeinsamen Austauschs zu stellen. Mit ihrer Einwilligung habe ich im 90-minütigen öffentlichen Gespräch während der ersten zehn Minuten mein geplantes Forschungsthe-

45 Ausführliche Erläuterungen zur Frankophonie finden sich in der vorliegenden Untersuchung in Kapitel 1.2.5, »Die frankophonen Literaturen«.

46 Die Ausgrenzungsmechanismen der Frankophonie werden in der vorliegenden Untersuchung in Kapitel 1.2.5, »Die frankophonen Literaturen«, ausführlich dargelegt.

ma und grundlegende Überlegungen zu einer literaturethnologischen Untersuchung des Romans *Le ventre de l'Atlantique* vorgestellt. Dabei ging es vor allem um die zentrale Rolle des kulturellen Konzepts *jom* für den Roman, denn auf dieser Grundannahme bauen alle meine weiteren wissenschaftlichen Untersuchungen auf.

Im Anschluss an meine Präsentation stellte ich Fatou Diome die Frage, ob in ihrer Wahrnehmung dem Begriff *jom* im senegalesischen Alltag eine besondere Funktion zukommt. Diese Frage zielte auf die Verbindungslinie zwischen literarischem Text (Literaturwissenschaft) und senegalesischem Alltag (Ethnologie) ab, die in der vorliegenden Studie vorausgesetzt wird. Nach dieser einzigen Frage, die ich Fatou Diome stellte, und die auf die ethnologische Seite der Untersuchungsmethode abzielte, verlief das Gespräch ähnlich wie ein »narratives Interview«⁴⁷, bei dem die interviewte Person frei darüber entscheiden kann, welche Themen sie ansprechen und wie lange sie darüber sprechen möchte. Fatou Diome referierte 30 Minuten lang zum Thema *jom* und beantwortete danach knapp eine Stunde lang Fragen aus dem Publikum.

Ich möchte hier vier zentrale Fragestellungen herausstellen und mit Zitaten aus dem Gespräch belegen. Meine erste und einzige Frage an Fatou Diome war, inwieweit *jom* in ihrer Wahrnehmung im Alltagsleben des Senegals und seiner Diaspora eine Rolle spielt. Aus ihrer Darstellung resultiert eine zweite Frage, nämlich welche Bedeutungsebenen der Begriff *jom* für Fatou Diome beinhaltet. An dritter Stelle stelle ich dar, wie Fatou Diome mein Forschungsprojekt kommentierte und ob es viertens einen gesellschaftlichen Diskurs über *jom* gibt bzw. ob ihr dieser als notwendig erscheint.

Fatou Diome antwortete auf meine Frage, ob *jom* im senegalesischen Alltag eine Rolle spielt, dass dieses Konzept im Senegal nach wie vor relevant sei, denn es gäbe Menschen, die »korrekt« sein wollten: »[...] au Sénégal, pour beaucoup de gens encore oui, il [*jom*] joue un rôle. Il y a des gens qui respectent, qui veulent être corrects« (Min. 00:31:24). Sie wies aber auch darauf hin, dass die durchaus positive Zuschreibung *jom* von manchen Menschen in opportunistischer Manier verwendet werde, denn sie würden sich einerseits gerne damit schmücken, seien aber andererseits nicht bereit, tatsächlich die

47 Das narrative Interview ist eine ethnologische, qualitative Untersuchungsmethode, die vor allem für Personen geeignet ist, die eine Erzählkompetenz besitzen, was für Fatou Diome uneingeschränkt zutrifft. Zumeist wird das narrative Interview im Rahmen biografisch orientierter Forschungen angewendet. Vgl. Günter Mey, »Erzählungen in qualitativen Interviews: Konzepte, Probleme, soziale Konstruktionen«, in: *Sozialer Sinn*, 1, 2000, S. 136: nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssaoar-4471 (12.10.2021).

Anstrengungen zu unternehmen, die für die Zuschreibung von *jom* notwendig sind:

[...] dans l'époque actuelle, et j'ai l'impression qu'il y a des gens qui utilisent la tradition par opportunisme. [...] Mais, vous ne pouvez pas en même temps dire : »Je suis digne, je suis fier« et puis détourner l'entreprise, l'argent du frère ou du voisin ou de l'emploi que l'on occupe ou de faire un détournement de fonds. (Min. 00:32:39)

Et aujourd'hui, il y a des gens qui revendent ce *jom*, qui n'auraient pas accepté d'en payer le prix. Donc, vous ne pouvez pas faire des détournements de fonds et revendiquer le *jom*. Donc, s'il y a la corruption en Afrique, si on respectait ces valeurs traditionnelles, personne n'accepterait la corruption. (Min. 00:35:01)

Die genannten Zitate sind Teil einer längeren Ausführung, die von der Feststellung, dass das kulturelle Konzept *jom* im senegalesischen Alltag eine relevante Funktion innehat, ungefragt übergeht in die Darstellung von Fatou Diome, was *jom* für sie persönlich bedeutet und somit zu meiner zweiten Fragestellung. Nicht widerspruchsfrei erläutert sie zunächst, dass der Begriff *jom* heute nichts mehr bedeute, denn er habe nur während der senegalesischen Epoche der Aristokratie Gültigkeit gehabt, und ihr Großvater sei einer der letzten Erben dieser Epoche. Gleichzeitig stellt sie aber dar, dass sie selbst diese Last des *jom* auf ihren eigenen Schultern getragen habe:

Pourquoi je n'ai pas voulu mettre ce terme-là en avant. C'est que pour moi, ça ne veut rien dire aujourd'hui. Voilà, le dernier *guelwaar* authentique que j'ai vu, moi, c'était mon grand-père [...]

Alors, je vous dis, pour moi, c'était comme un sac de sable sur le dos. J'ai l'impression d'avoir plus de devoirs que tout le monde, et c'est pour ça que j'ai voulu ... non pas critiquer la valeur elle-même, parce qu'elle a des choses jolies, parce que quand un être humain se respecte, c'est aussi ça les droits de l'homme, l'humanité, la respectabilité de l'humain. Je veux bien qu'on protège cela. (Min. 00:10:42)

Es wird hier der Konflikt deutlich zwischen einer klar definierten Bedeutung des Begriffs *jom* während einer vergangenen Epoche mit ihren politischen Begebenheiten und der fortdauernden sozialen Gültigkeit des Konzepts, dessen einstige Definition heutzutage nicht mehr zutreffen kann. Fatou Diome führt dann weiter aus, dass sich auch heute noch Menschen quälen bzw. quälen ließen, um ihr *jom* zu beweisen; eine Tatsache, die sie durchweg ablehne. Sie spielt hier auf die Situation vieler Migranten an, die aus Europa Geld nach Senegal schicken müssen, damit sie von dort *jom* zugeschrieben bekämen, sie aber gleichzeitig in Europa ein Leben unter erbärmlichen Bedingungen führten.

Mais je ne suis pas d'accord quand ça [le *jom*] devient une torture pour l'humain. Donc, même l'humain courageux et digne doit à un moment se dire : »Je suis assez digne pour être modeste. Je n'ai pas les moyens«. Et je trouve que c'est de la dignité d'être modeste (Min. 00:15:04).

Et on n'est plus digne à partir du moment où on se ment à soi et donc, la dignité, elle est forcément dure, parce que c'est une éthique qu'on doit s'appliquer à soi-même. (Min. 00:20:07)

Aus diesen beiden Zitaten wird deutlich, dass für Fatou Diome der Übergang vom Wolof-Wort *jom* zum französischen Begriff *dignité* fließend ist. Dies belegt meine Grundannahme, dass sie in ihrem Roman *Le ventre de l'Atlantique* an den weitaus meisten Stellen, an denen *dignité* genannt wird, eigentlich den Begriff *jom* übersetzt. Des Weiteren wird sichtbar, dass sie sich mit der Frage nach den semantischen Ebenen von *jom* intensiv auseinandergesetzt hat bzw. sich weiterhin damit beschäftigt. Im nächsten Zitat, das ich hier aufführen möchte, verwendet sie unterschiedliche Begriffe – *gloire*, *honneur*, *dignité* –, die alle indirekt auf *jom* verweisen, denn keiner davon gibt umfassend das wieder, was semantisch in Fatou Diomes Aussage steckt. Im folgenden Zitat geht es um die Tatsache, dass sie eine Schriftstellerin ist und überzeugt davon sei, dass ihr für diese Tätigkeit *jom* zustehe:

Ma gloire aujourd'hui, moi, mon honneur, ma dignité, c'est que chaque fois quand je fais un livre, je veux qu'il soit meilleur que le précédent. Et je veux que quand je croise mes professeurs de Dakar comme de Strasbourg, eh ben, peut-être ils n'ont pas raté mon éducation. Donc, j'essaie de leur prouver cela. C'est ça que j'appelle mon honneur. (Min. 00:26:37)

In Bezug auf meine dritte Fragestellung, nämlich wie Fatou Diome mein Forschungsprojekt bewertet, wird ein Konflikt deutlich. Auf der einen Seite lobt die Autorin meine Perspektive auf ihren literarischen Text und andererseits wäre es ihr lieber gewesen, wenn *jom* nicht thematisiert würde:

Je suis impressionnée par l'exposé de Mme Boye, mais vraiment, c'est une espionne ; elle a tout trouvé, donc au revoir, je n'ai rien à dire. Je suis vraiment, sincèrement touchée, parce que vous êtes allée derrière le texte, même des choses parfois sur lesquelles je ne mets pas le doigt. (Min. 00:10:42)

Der Begriff ›Spionin‹, der in unserem gemeinsamen Gespräch mehrfach genannt wurde, verweist darauf, dass eine Person mehr weiß, als sie wissen dürfte. Fatou Diome unterstreicht damit, dass ich aus einer externen Position eine interne Perspektive auf den Text einnehme, denn ich gehe, so ihre Feststellung, mit der Untersuchungsmethode der *ethnocritique* ›hinter den Text‹. Genau das ist auch mein Anliegen, nämlich ein besonderes Verständnis zu entwickeln für literarische Texte, deren kulturelle Hintergrundfolie der

senegalesische Kontext ist. Ich empfinde es nicht als unrechtmäßig, mich mithilfe wissenschaftlicher Methoden und dank umfangreicher Kenntnisse der kulturellen und sprachlichen Begebenheiten Weltwahrnehmungen zu öffnen, die aus einem mir ursprünglich fremden kulturellen Zusammenhang stammen. Ganz im Gegenteil besteht meinem Verständnis nach genau darin die essenzielle Aufgabe einer Literaturwissenschaftlerin und Ethnologin.

Fatou Diome empfindet es als heikel, über das kulturelle Konzept *jom* zu sprechen, wie sie im Gespräch betont, und dies entspricht den literaturethnologischen Untersuchungen ihres Romans und der Texte von Mariama Bâ und Ken Bugul, wie gezeigt werden konnte:

Moi, la personne privée, je ne vous aurais jamais expliqué le *jom* en dehors d'un livre. Parce qu'il y a des choses que je n'assumais peut-être pas. Et dans la société sénégalaise, la notion de *jom*, c'est la dignité, mais au sens large. Donc, la fierté, l'honneur, le courage, la détermination, c'est tout ça. Toutes ces valeurs-là, elles sont positives, mais elles sont très rigides [...] Alors, votre invitation-là, elle m'embête. Parce que j'aurais voulu finir toute ma carrière sans parler de ça. (Min. 00:10:42)

Ich habe in meiner Studie versucht, Fatou Diomes Bitte bestmöglich nachzukommen, nicht allzu viel über *jom* zu sprechen, indem ich mehrfach betone, dass ich keine Definition dieses kulturellen Konzepts anbiete. Dennoch scheint es mir äußerst wichtig, dieses sensible Thema aufzudecken und seine handlungsmotivierende Funktion hervorzuheben, denn das besondere Verständnis, das damit für die Gesellschaft Senegals und seiner Diaspora ermöglicht wird, kann möglicherweise auch neuen Aushandlungsräumen zwischen den Kulturkreisen Afrikas und Europas zugutekommen.

Zuletzt möchte ich nochmals betonen, dass die Werke der hier untersuchten Autorinnen zwei unterschiedliche implizite Leserschaften beinhalten, nämlich eine europäisch-französische und eine afrikanisch-senegalesische. Die nach Europa ausgerichtete Ebene der literarischen Texte wurde in der vorliegenden Studie soweit wie möglich ausgeklammert, um eine vergleichende Perspektive zu vermeiden und den Untersuchungsfokus ausschließlich auf die afrikanisch-senegalesische Gesellschaft zu richten. Mit dieser Vorgehensweise sollte verhindert werden, dass die übliche eurozentrische Forschungsperspektive eingenommen wird oder Vergleiche gezogen werden, die zu keinem Erkenntnisgewinn führen können.

Die hier eingenommene Perspektive geht davon aus, dass kulturelle Konzepte inkommensurabel sein können, wie das schon im 19. Jahrhundert die

Ethnologin Ruth Benedict hervorhob.⁴⁸ Auch Homi Bhabha forderte in seinen Schriften, dass sich Literaturunterricht und literaturwissenschaftliche Untersuchungen dem Inkommensurablen nicht verschließen sollten, so Babka: »Was heute jedoch überwiegt, ist eine Art paradigmatische Trägheit, die altergebrachte Muster des Verstehens und Einordnens weiter gelten lässt, auch wenn diese auf Texte angewandt werden, die etwas anderes verlangen.«⁴⁹

3.3 Beantwortung einiger Fragen aus der Einleitung

In der Einleitung in Kapitel 1.2 wurden einige Fragen von Poyatos und Loriggio angeführt, die für eine Etablierung des Wissenschaftsfachs Literaturethnologie beantwortet werden müssten und auf die ich im Folgenden mithilfe der Untersuchungsergebnisse der vorliegenden literaturethnologischen Studie aus der Perspektive der *ethnocritique* näher eingehen werde. Poyatos wies darauf hin, dass die Metaebene, d.h. die Ziele und die Natur des Forschungsfeldes der Literaturethnologie geklärt werden müssten und damit die epistemologische und methodologische Grundlage des neuen Fachgebiets. Diese erste Frage möchte ich auf induktive Weise beantworten unter Bezugnahme auf meine Untersuchung und deren durchaus begrenzten Rahmen.

Die Literaturethnologie situiert sich demnach in einem Dazwischen der Literaturwissenschaft und der Ethnologie. Laut Bierschenk geht die Ethnologie nach wie vor der grundlegenden Frage nach: »Was ist der Mensch?« In neuerer Zeit sei der Fokus auf die Fragestellung gerichtet: »In welcher Weltgesellschaft leben wir heute?«⁵⁰. Die Ethnologie untersuche somit heutzutage nicht mehr in sich abgeschlossene Einheiten, sondern eher globale Ströme und Verflechtungen, ohne dabei marginale Gemeinschaften aus dem Blick zu verlieren.⁵¹

Die Literaturethnologie grenzt sich insofern von dieser aktuellen Strömung der Ethnologie ab – so können die Ergebnisse der vorliegenden Studie interpretiert werden –, als sie nicht die kulturellen Verflechtungen, sondern die Inkommensurabilität fokussiert, die den unterschiedlichen Kulturen inhärent ist. Mithilfe der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* können

48 Vgl. Carola Lenz, »Der Kampf um die Kultur: Zur Ent- und Re-Soziologisierung eines ethnologischen Konzepts«, in: *Soziale Welt*, 60, 3, 2009, S. 309; www.jstor.org/stable/40878654 (20.07.2018).

49 Vgl. Babka, *Dritte Räume*. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie, 2012, S. 225.

50 Bierschenk, Krings, Lenz, *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, 2013, S. 28.

51 Vgl. ebd.

im Sinne des *close readings* diese spezifischen kulturellen Symbolsysteme systematisch in literarischen Werken aufgedeckt werden, wie hier beispielhaft gezeigt wurde anhand von Romanen, die einen Bezug zu senegalesischen kulturellen Konzepten beinhalten.

Die Literaturethnologie konzentriert sich auf das Lesen, Analysieren und Interpretieren von literarischen Texten aus einem ›fremden‹ Kulturkreis. Die Fremdheit lässt sich sowohl auf der synchronen Ebene, d.h. hinsichtlich ihrer geografischen Situiertheit, als auch auf der diachronen Ebene, d.h. im historischen Zeitverlauf ausmachen. Somit können laut Mills auch die Werke ›ethnologischer Vorfahren‹ als ›fremd‹ definiert und mithilfe der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* neu kontextualisiert werden. Mills stellt zu dieser Fragestellung dar, dass eine adäquate Kontextualisierung klassischer ethnologischer Texte fehle und »students are expected to read [...] these classic works directly«. Diese direkte Leseart führe dazu, dass beispielsweise Weber, Marx und Durkheim als Zeitgenossen und aktive Teilnehmer in aktuellen soziologischen (und ethnologischen) Debatten wahrgenommen würden.⁵²

Die literaturethnologische Methode der *ethnocritique* kann sowohl in der Ethnologie gewinnbringend eingesetzt werden und dort neue Perspektiven eröffnen, als auch in der Literaturwissenschaft, wo eine Rekontextualisierung der klassischen kanonisierten Literatur ermöglicht wird, wie in der vorliegenden Studie in Kapitel 1.2.4 ausgeführt. Dort wird beispielhaft Privats Anwendung der *ethnocritique* auf den Roman *Madame Bovary* dargestellt. Privat stellt hier ein Detail in den Untersuchungsfokus, das in der als klassisch zu nennenden Lesart als untergeordnetes Element gilt, da es nur der authentischen Beschreibung ländlicher Lebensrealitäten zu dienen scheint. Es handelt sich um den folkloristisch-liturgischen Kalender, der durch Privat ins Zentrum von Flauberts Werk *Madame Bovary* gehoben wird und eine erneuerte Lesart und Interpretationsmöglichkeit dieses klassischen Romans ermöglicht.⁵³

Die epistemologische Grundlage der Literaturethnologie besteht darin, dass ein literarischer Text immer auch eine dokumentarische Funktion besitzt, die auf außertextuelle kulturelle Symbolsysteme verweist. Diese dokumentarische Funktion lässt sich sowohl mit der möglichst authentischen

52 Vgl. David Mills, *Difficult Folk? A Political History of Social Anthropology*, New York/Oxford: Berghahn Books, 2010, S. 23.

53 Vgl. Privat, »À la recherche du temps (calendaire) perdu«, in: *Poétique*, 2000. Eine ausführliche Beschreibung der Methode der *ethnocritique* findet sich in der vorliegenden Untersuchung in Kapitel 1.2.4, »Die literaturethnologische Methode der *ethnocritique*«.

literarischen Darstellung belegen als auch bei den verwendeten literarischen Schreibtechniken beobachten.⁵⁴ Die Verweiskfunktion des literarischen Textes auf textexterne realhistorische Begebenheiten kann durch literaturethnologische Methoden wie die *ethnocritique* aufgedeckt werden. Textexterne Informationen eröffnen für die wissenschaftliche Untersuchung des literarischen Werkes die Möglichkeit einer möglichst emischen Perspektive – und somit aus der im Text dargestellten Welt heraus.

Der damit einhergehende verfremdete Blick⁵⁵ verändert nicht nur die Sicht auf die literarische, inhaltliche Ebene, sondern auch auf die Produktionsbedingungen des literarischen Werks und seine gesellschaftliche Funktion. Diese gegenseitige Verweiskfunktion zwischen fiktiver literarischer und realgesellschaftlicher Welt bildet die epistemologische Grundlage einer literaturethnologischen Wissenschaft – und auch der vorliegenden Studie. Die französische Literaturwissenschaft in Deutschland kommt dieser literaturethnologischen epistemologischen Grundannahme sehr nahe, denn sie untersucht die literarische Kommunikation, wie Klinkert die Literatur bezeichnet, an einem Ort des Dazwischen: »Man verläßt die eigene, vertraute Kultur, um die fremde kennenzulernen und sie im Idealfall ein wenig zur eigenen zu machen.«⁵⁶ Diese literarische Kommunikation sei, so Klinkert weiter, ein durch Sprache, Kultur und Tradition vorstrukturierter Objektbereich.⁵⁷

Auf Grundlage dieser ersten Antworten kann auch die Frage von Lorigio beantwortet werden, ob die Literaturethnologie den Sozialwissenschaften zugeordnet werden könne und wenn ja, ob es sich um die kulturelle, physische, semiotische, kognitive, symbolische Anthropologie handle. Die Literaturethnologie lässt sich – wie die vorliegende Studie zeigt – grundsätzlich sowohl der Literaturwissenschaft als auch der Ethnologie zuordnen, wobei die Begrenzung auf einen der anthropologischen Unterbereiche wenig sinnvoll erscheint, denn sie können alle im Rahmen der literaturethnologischen Un-

54 Hierzu gehören, wie bereits zuvor schon angeführt, narratologische Elemente wie bspw. die Dauer, d.h. die Ausdehnung der Erzählzeit, aber auch der Rhythmus und die literarische Darstellung von Oralität.

55 Eine weitere Grundannahme besteht darin, dass der verfremdete Blick nur bedingt hergestellt werden kann mithilfe einer künstlichen Distanzierung, wie sie Bierschenk beschreibt, sondern dass diese Verfremdung durch die – in der Ethnologie grundlegende – »existentielle Fremderfahrung« ermöglicht wird (Teilnahme am Alltagsleben der Erforschten, Spracherwerb etc.; kurz der Aneignung eines fremden Habitus (Bourdieu)). Vgl. Bierschenk, Krings, Lenz, *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, 2013, S. 24.

56 Vgl. Klinkert, *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, 2017, S. 11.

57 Vgl. ebd., S. 12.

tersuchung von Texten eine Rolle spielen, aber auch alle von den gewonnenen Erkenntnissen profitieren.

Damit lässt sich auch die nächste grundsätzliche Frage beantworten, nämlich, wem die Ergebnisse der Literaturethnologie zugutekommen. Wie in der Einführung ausführlich dargestellt, wird im Diskurs um die Literaturethnologie zumeist davon ausgegangen, dass hier Ergebnisse generiert werden, die vor allem für die Ethnologie von Interesse sind. Die literarischen Werke werden hier zumeist als Informationsträger interpretiert, die kulturelle Symbolsysteme beschreiben. Die hier vorliegende Untersuchung zeigt aber, dass beide Wissenschaftsfächer, Ethnologie und Literaturwissenschaft, gleichermaßen von den literaturethnologischen Ergebnissen profitieren können.

Im Vordergrund der literaturethnologischen Methodologie steht der adäquate Umgang mit dem Text und dieser erfordert in dem vorliegenden Fall die Einnahme einer afrikanisch-senegalesischen Perspektive, eine afrozentrische Sichtweise, d.h. das Abrücken von der üblichen eurozentristischen Herangehensweise. Es gilt, kulturelle Symbolsysteme zu erkunden, die keine oder möglicherweise eine andere Verankerung in den traditionellen europäischen Kulturen haben, um neue Zugänge zu den in den literarischen Texten dargestellten Weltvorstellungen zu erhalten. Um diesen Zugang zu erlangen, muss hinter die sprachliche Textoberfläche geblickt werden und dies ist u.a. mit der literaturethnologischen Methode der *ethnocritique* möglich.

Die vorliegende Studie macht deutlich, dass das methodische Vorgehen der *ethnocritique* auch für weitere theoretische Überlegungen von Bedeutung ist. Auf alle hier untersuchten Romane wurden raumtheoretische Konzepte angewandt, um die Positionen und die Relationen der unterschiedlichen im literarischen Text dargestellten Räume aufzudecken. Diese raumtheoretischen Betrachtungen können jedoch erst im zweiten Schritt gewinnbringend angewendet werden, nämlich nach der literaturethnologischen Untersuchung des Texts mit der Methode der *ethnocritique*, die grundlegende Erkenntnisse liefert. Und erst anhand dieser Informationen, die auf außertextuelle Symbolsysteme verweisen, können wiederum die im Roman erzählten Räume mittels raumtheoretischer Konzepte wie der Semiosphäre bei Lotman, des *Third Space* bei Homi Bhabha oder der Liminalität bei Victor Turner herausgearbeitet werden.

Auf die letzte Frage, die in der Einleitung gestellt wurde, was die Literatur für die Literaturethnologie sei, lässt sich auf Grundlage der vorliegenden Untersuchung antworten, dass die Literatur weder als Institution noch als Aktivität fungiert, sondern vor allem als Dokument und somit als Träger von Informationen über eine bestimmte Personengruppe oder Gesellschaft.

Dabei kann es sich, um auf die darauffolgende Frage einzugehen, sowohl um geschriebene als auch mündliche Texte handeln. Die Frage, die Wiles stellt, nämlich ob alle literarischen Werke und alle Ethnografien hinsichtlich ihrer Gültigkeit als Quellenmaterial für die Literaturethnologie gleichwertig seien, ist anhand der hier angestellten Untersuchung nicht zu beantworten. Ethnografien wurden hier nicht einbezogen, doch könnte die hypothetische Antwort lauten, dass auch Ethnografien als Quellen für die Literaturethnologie verwendet werden können, um aufzudecken, welche kulturellen Symbol-systeme den Beobachtungen der jeweiligen Forscherin zugrunde liegen.

3.4 Schlussbemerkung

Zum Schluss ist es mir ein großes Anliegen, einige Danksagungen zu der vorliegenden Studie anzubringen, die für meinen persönlichen Lebensweg eine nicht erwartbare Wendung darstellt. Das Dissertationsprojekt, aus dem dieser Text entstanden ist, stellt für mich persönlich den Abschluss eines Prozesses dar, bei dem ich sehr viel lernen konnte und dies vor allem über mich selbst, denn ich habe entdeckt, welche niemals von mir selbst vermuteten Kapazitäten in mir wohnen. Den Auslöser zu diesem langjährigen Prozess gab Prof. Dr. Wolfgang Raible, dem ich zuallererst danken möchte und der schon vor vielen Jahren öffentlich bekundete, dass er mich als Wissenschaftlerin betrachtete und mir ein Studium empfehlen würde.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Thomas Klinkert, der mich durch seine wertschätzende Art ermunterte, dieses Ziel tatsächlich anzustreben und mir durch stundenweise Freistellung ermöglichte, dass ich eine Hochschulzulassung erlangen und die Fächer Romanistik und Ethnologie studieren konnte. In diesen letzten zehn Jahren, seit der Erlangung der Hochschulzulassung und meinem ersten Hochschulse semester, waren – neben vielen anderen Dozentinnen – sowohl Prof. Dr. Thomas Klinkert als auch Prof. Dr. Gregor Dobler hervorragende Lehrer, von deren Wissensschatz ich sehr profitieren konnte und die mir den nötigen Rückhalt geboten haben, damit ich als letzte Etappe mein Dissertationsprojekt auf den Weg bringen und tatsächlich abschließen konnte. Dr. Andreas Volz hat mit seinen Seminaren und seiner interessierten Offenheit für gewagte Forschungsgegenstände den Grundstein gelegt für meine wissenschaftliche Ausrichtung auf die Literaturethnologie, wofür ich ihm sehr dankbar bin.

Durch das Studium konnte ich mir wissenschaftliche Erkenntnisse aneignen, die eine Ergänzung zu den Erfahrungen und Kenntnissen sind, die ich im Senegal sammeln durfte. Ich danke hier meiner ›Adoptivmutter‹ Ndeye

Fatou Ndiaye, meinen Schwiegereltern, Ndickou Diop und Banda Boye, den Familien Diakhaté und Boye und insbesondere Samba Thioune, genannt Bathie Mbaye, mit dem ich seit über 20 Jahren einen sehr regen und engen Austausch pflege, dank dem ich meine Wolof-Kenntnisse stets weiter verbessere und der mir einen besonderen Einblick in die senegalesische Lebensrealitäten ermöglicht. Besonderer Dank gebührt auch Jean-Jacques Bancal, der nicht nur Arbeitgeber, sondern auch wie ein Vater für mich war. Ich habe durch die Tätigkeit als Reiseleiterin und Hoteldirektorin sehr viel über den Senegal gelernt und war jahrelang als kulturelle Übersetzerin zwischen Europa und dem Senegal tätig; Erfahrungswerte, die mir für die vorliegende Studie sehr zugute kamen. Ich kann an dieser Stelle nicht alle Menschen aufführen, die mich auf meinem siebenjährigen Weg im Senegal unterstützt haben und von denen ich unglaublich viel lernen durfte, wie beispielsweise die Bewohnerinnen des Dorfes Guelakh. Ich werde keinen von ihnen vergessen und bin voller Dankbarkeit. Eine Person, die die Brücke von Saint-Louis im Senegal und Freiburg i.Brs. geschlagen hat und der ich ebenfalls sehr dankbar bin für ihre Unterstützung, ist Pape Samba Sow, mit Künstlernamen Zoumba, der mir bei diesem Dissertationsprojekt stets mit Rat und Tat zur Verfügung stand.

Im Rahmen des Dissertationsprojekts danke ich Prof. Dr. Judith Frömmer für die fachliche und auch moralische Unterstützung, d.h. den leichten Druck, den sie auf mich ausgeübt hat und ohne den ich wahrscheinlich nicht so schnell zum Abschluss gefunden hätte. Auch danke ich Prof. Dr. Stefan Pfänder für seine stete Unterstützung. Ich danke darüber hinaus Christiane Lacan, Dr. Gilbert Fournier, Dr. Simona Oberto, Dr. Andrea Jud, Melanie Reinhardt und Karen Oostenbrink für ihren moralischen und fachlichen Rückhalt. Ebenfalls danke ich Doudou Sidibé für seine Korrekturarbeit. Mein besonderer Dank gilt meinen langjährigen Freundinnen Martina Bacher und Gundel Jäger, die sich – wieder einmal – als sehr wertvolle Korrekturleserinnen und großartige Motivatorinnen gezeigt haben.

Ich danke dem Vater meiner Kinder, Saliou Boye, und meiner Mutter, Jutta Bleich, für die moralische Unterstützung. Ein sehr besonderer Dank gebührt meiner Großmutter, Leopoldine Karl, die mich in meinem ganzen Leben stets unterstützt hat und sicher sehr stolz diese Doktorarbeit in ihren Händen gehalten hätte, aber leider im Frühjahr 2023 in ihrem einhundertsten Lebensjahr verstorben ist. Mein außerordentlicher Dank gilt meinen lieben Kindern, Seydina Issa Boye und Salimata Boye, die mich trotz einigem Verzicht die ganzen letzten zehn Jahre in meinem Studium unterstützt haben. Es ist mir erst zum Ende dieser Studie hin bewusst geworden, dass ich diese Studie eigentlich für sie verfasst habe.