

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 38

Susanne Gehrman

**Von der verschriftlichten Oratur Birago Diops
zur „geschriebenen Oratur“
in den Romanen von Boubacar Boris Diop**

2004



The Working Papers are edited by

Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.

Tel. +49-6131-392.3720, Email: ifeas@mail.uni-mainz.de;

<http://www.uni-mainz.de/~ifeas>

Geschäftsführender Herausgeber/ Managing Editor:

Thomas Bierschenk (biersche@mail.uni-mainz.de)

**Von der verschriftlichten Oratur Birago Diops
zur „geschriebenen Oratur“ in den Romanen von Boubacar Boris Diop**

Lange Zeit galt es in der afrikabezogenen Literaturwissenschaft im Rahmen eines Authentizitätsdiskurses als selbstverständlich, davon auszugehen, dass direkte Verbindungslinien zwischen Oraturen und europäischsprachigen Schriftliteraturen bestehen. Arbeiten wie Julien Eileens *African Novels and the Question of Orality* (1992), Amadou Konés *Des textes oraux aux romans modernes* (1993) und Ata Quaysons *Strategic Transformations in Nigerian Writing* (1997) haben hingegen gezeigt, dass gerade nicht von einer quasi selbsterklärenden Prämisse ausgegangen werden kann, sondern die Verwendung oralliterarischer Elemente in der Schrift vielmehr als eine spezifische Textstrategie untersucht werden muss, die ganz unterschiedliche Ausprägungen erfahren kann.

Die Assimilationsdoktrin der französischen Kolonisation mit ihrem Kult einer puristischen Sprache hat lange ihre Wirkung auf die französischsprachige Schriftliteratur in Afrika entfaltet und tut es bis heute noch (cf. Riesz 1998). Eine Schriftliteratur, die sich oraler Strukturen bedient und deutlich die Kolonialsprache auch morphosyntaktisch afrikanisiert, konnte sich im anglophonen Afrika schon früher durchsetzen und sprachlich radikalere Formen verwenden, wenn man etwa an die pidginisierenden Romane eines Cyprian Ekwensi oder Ken Saro-Wiwa denkt (cf. Zabus 1994). Für die frankophone Literatur zeichnet sich seit den 1970er Jahren ein Umbruch ab, der mit dem Erscheinen von Ahmadou Kouroumas sprachrevolutionärem Roman *Les soleils des indépendances* (1968, 1970)¹ beginnt und in Sony Labou Tansis Schreibweise seit *La vie et demie* (1979) einen weiteren Höhepunkt findet. Die ‚Mandiguisierung‘ des Französischen durch den Ivorer Kourouma und die ‚Tropikalisierung‘ der Schriftsprache durch den Kongolesen Labou Tansi lassen Oralität im schriftlichen Text lebendig werden und zeigen neue Möglichkeiten auf, afrikanische Sprachen als Substrate französischer Texte zu nutzen. Spätestens seither musste auch die afroromanistische Literaturwissenschaft umdenken lernen, da Oralität/Oratur und Schriftlichkeit/Literatur nicht mehr getrennt verhandelt werden konnten.

Inzwischen sind Begriffe wie „oral writing“ und „oralité écrite“ geläufig geworden. Streng genommen müsste man einschränkend immer von fingierter Mündlichkeit im schriftlichen Text sprechen, denn es ist offensichtlich, dass bei jeder schriftlichen Bearbeitungsform von Oratur die wesentlichen Merkmale der oralen Performancesituation

¹ Kouroumas Roman wurde von den Verlegern in Paris zunächst abgelehnt und erschien 1968 zuerst in Kanada. Eine breite Rezeption durch die literarischen Instanzen des kulturellen Zentrums der Frankophonie fand erst seit der Auflage 1970 bei Seuil statt.

verloren gehen: auditive Elemente von Stimme und ggf. Musikbegleitung, visuelle Elemente der Gestik und Mimik sowie die Interaktion zwischen Sprecher und Publikum: „C’est qu’en effet l’oralité, par nature, est performance et dramatisation et non écriture et lecture. C’est pourquoi l’oralité feinte est bien une fiction, un pur effet de technique littéraire“ (Diagne 1995: 3-4). Der Verlust der unmittelbar performativen Elemente kann auch über eine dichte Beschreibung des oralen Erzählens im schriftlichen Text nur unzureichend aufgefangen werden.

Lange bevor Autoren wie Amadou Kourouma, Sony Labou Tansi und in den 1990er Jahren Boubacar Boris Diop ihre jeweils spezifische Form von Oralität und Oratur in der Schrift entwickelten, ging es einer Generation so klassisch gewordener frankophoner Autoren wie Birago Diop, Amadou Hampâté Bâ und Bernard Dadié vor allem darum, das Erbe der afrikanischen Oraturen zu bewahren, indem sie deren Texte sammelten, übersetzten und verschriftlichten. „Here the writers’ aim is to „reproduce“ texts of the oral tradition, (...) to evoke a universe of oral storytelling and orality“ (Julien 1991: 41-42).

Anhand eines Beispiels aus der senegalesischen Literatur möchte ich den Paradigmenwechsel in Hinblick auf den Umgang mit der Oratur in der afrikanischen Literatur verfolgen. In Senegal stehen die Namen von Birago Diop und Boubacar Boris Diop für zwei Generationen und deren völlig unterschiedliche Ansätze, Oratur in der Schrift darzustellen und weiterzubearbeiten. Man könnte hier von einem Übergang von „verschriftlichter Oratur“ zu „geschriebener Oratur“ sprechen. Der Schwerpunkt des Aufsatzes² wird auf dem neueren Modell geschriebener Oratur liegen, indem drei Romane des jüngeren Diop analysiert werden. Der Roman erweist sich bei Diop als eine literarische Form, die spielerisch mit Elementen der oralen Tradition umgeht, sie mithin auch dekonstruiert und umwertet.

Birago Diops *Contes d’Amadou Koumba* als Modell verschriftlichter Oratur

Birago Diop, der zwei Bände mit „Erzählungen des Amadou Koumba“³ verfasst hat, gehört der Generation der Négritude-Autoren an, die in den 1930er/40er Jahren zu schreiben begannen und sich die Aufwertung der afrikanischen Kulturen im Medium

² Es handelt sich hier um die Schriftfassung eines am 20.5.2003 im Rahmen des Kolloquiums afrikanische Ora-/Litera-Touren in Mainz gehaltenen Vortrags. Ich danke Carola Lentz, Véronique Porra und Anja Oed für die Einladung und den freundlichen Empfang in Mainz.

³ *Les contes d’Amadou Koumba* erschien zuerst 1947 bei Fasquelles in Paris, *Les nouveaux contes d’Amadou Koumba* 1958 beim Verlag Présence Africaine, der 1960 auch die Rechte für den ersten Band erwarb, der seitdem in zahlreichen Auflagen erschien. Mit *Geistertöchter. Die Erzählungen des Amadou Koumba* (1998) liegt eine deutsche Übersetzung vor. Birago Diop brachte zwei weitere Erzählbände auf der Basis oraler Erzähltexte heraus: *Contes et lavanes* (1963) und *Contes d’Awa* (1977), die jedoch den großen Erfolg der *Contes d’Amadou Koumba* nicht wiederholen konnten.

französischsprachiger Schriftliteratur ausdrücklich zum Programm gemacht hatten (cf. Kane 1971: 53f.).⁴ Das Projekt, das Birago Diop mit den *Contes d'Amadou Koumba* verfolgt, ist zunächst, durch Verschriftlichung und Übersetzung ins Französische den Schatz oraler Wolof-Erzählungen festzuhalten, zu bewahren, und auch einem Lesepublikum außerhalb Senegals zugänglich zu machen.

Bei den Erzählbänden Diops, die zwar aus einer Tätigkeit des Sammelns, Übersetzens und der schriftlichen Herausgabe hervorgehen, sich aber als literarische und nicht als wissenschaftliche Ausgaben verstehen, handelt es sich keineswegs um reine Transkriptionen. Es wird nicht versucht, die zugrunde liegende sprachliche Struktur der Wolofsprache nachzubilden oder die orale Erzählstruktur wortwörtlich wiederzugeben. Die literarische Übersetzung oder besser Übertragung Diops beinhaltet immer auch eine kreative Bearbeitung des Korpus. Da die mündlichen Erzählungen Allgemeingut sind und in jedem oralen Erzählakt neu erschaffen werden, bewegt Diop sich mit dieser Form der Rekreation durchaus im Rahmen des üblichen Umgangs mit oralen Stoffen. Andererseits führen die Verschriftlichung und der Druck als Buch zu einer Reihe von Modifikationen, sowohl auf der intratextuellen, als auch der extratextuellen Ebene. Einige dieser Veränderungen führe ich im folgenden kurz an und beschreibe sie.

Durch die Übertragung ins Schriftsystem entsteht eine Festschreibung von Autorschaft, die es im System der Oralliteratur so nicht gibt. Orale ErzählerInnen sind in der Regel Performer eines im Kern schon vorhandenen Textes, den sie auf ihre persönliche Art und Weise interpretieren (cf. Mouralis 1991: 9).⁵ Die Autorfunktion übernimmt zunächst der Schriftliterat Birago Diop; zugleich erscheint auf dem Titelblatt der Bücher aber der Name Amadou Koumba als Urheber der Geschichten. Der Griot Amadou Koumba ist durch die populäre Rezeption von Birago Diops *Contes* zum Inbegriff des westafrikanischen Meister des Wortes geworden ist. Dabei ist das Genre der *Contes* in Senegal gar nicht den Griots als professioneller Erzähler- und Musikerkaste vorbehalten. Die Erzählungen von Amadou

⁴ Zu Birago Diops Sonderstellung innerhalb der Generation der Négritude cf. Kane 1968: 60ff. und Kane 1971: 53f.

An dieser Stelle muss Léopold Sedar Senghor wenigstens kurz erwähnt werden. Senghor hat bekanntlich versucht, in seiner Dichtung den Rhythmus afrikanisch-lyrischen Sprechens aufleben zu lassen und er verwendet stilistische Elemente aus Wolof- und Serer-Gesängen (cf. Ndiaye 1995) sowie aus der Preisdichtung der Griots. Allerdings tut er dies in einem akademiereifen, hochstilisierten Französisch, das ihn auf der anderen Seite auch sehr weit von Merkmalen der afrikanischen Oralliteratur wegführt. Da Lyrik in allen Kulturen ohnehin ein eng an Oralität gebundenes Genre ist, schienen mir Senghors Gedichte im Rahmen der Beschreibung eines Paradigmenwechsels ein weniger geeigneter Gegenstand als die Prosa Birago Diops.

⁵ Dies gilt in der Regel für die Genres Märchen, Mythen, Fabeln, Epos und Genealogie, aber nicht für lyrische Genres wie die Preis- oder Spottdichtung, bei der es gerade auf Originalität ankommt.

Koumba, so behauptet Diop im Text, seien jedoch seine eigentlichen Vorlagen gewesen. In Rahmenerzählungen, welche in die jeweilige Erzählung einführen, lässt er die Figur des Griots immer wieder auftreten und verschafft ihr damit einen diskursiven Status der Autorschaft. Dabei „geht es [hier] nicht in erster Linie um die reale historische Gestalt des Amadou Koumba N’Gom, sondern um eine Erzählerfigur, die das Ganze der mündlichen afrikanischen Erzählkultur verkörpert“ (Riesz 1994: 41), also eine Idealfigur. In einem Interview hat Birago Diop selbst entlarvt, dass es sich bei Amadou Koumba um eine literarische Konstruktion handelt, einen „prête-nom, un pavillon commode pour couvrir presque toute la marchandise que j’ai essayé de présenter et qui m’est venu de plusieurs sources depuis l’enfance jusqu’au « Retour au Bercail », après mes longues randonnées, mes multiples rencontres et mes innombrables haltes“ (Kane 1971: 207).⁶

Birago Diop beschreibt im Vorwort seine literarische Arbeitsweise mit einer Gewebemetapher, wobei er sich selbst als Schriftliterat nur eine bescheidene Rolle zugesteht:

C’est que surtout il me manque la voix, la verve et la mimique de mon vieux griot. Dans la trame solide de ses contes et de ses sentences, me servant de ses lices sans bavures, j’ai voulu, tisserand malhabile, avec une navette hésitante, confectionner quelques bandes pour coudre un pagne sur lequel grand-mère, si elle revenait, aurait retrouvé le coton qu’elle fila la première; et où Amadou Koumba reconnaîtra, beaucoup moins vifs, sans doute, les coloris des belles étoffes qu’il tissa pour moi naguère (Diop 1961: 12).

Die Großmutter wird hier zur Rohstofflieferantin, während der Griot als künstlerischer Meister gefeiert wird, der farbenfrohe, glanzvolle Erzähl-Stoffe hervorbringt und der Schriftsteller macht sich als „ungeschickter Weber“ ganz klein. Dennoch „webt er seine eigenen Streifen“ aus dem Stoff und in den Text der Oratur und lässt damit auch ein neues Muster im Gewebe entstehen.

Birago Diop nous dit modestement qu’il n’invente rien, mais se contente de traduire en français les contes du griot de sa maison, Amadou fils de Koumba. Ne nous y laissons pas prendre! Il fait comme tous les bons conteurs chez nous: sur un thème ancien, il compose un nouveau poème (Senghor 1948: 145).

⁶ Das soll nicht heißen, dass es eine Person namens Amadou Koumba nicht gab oder diese in Birago Diops Leben gar keine Rolle gespielt hat. Im ersten Teil seiner Memoiren beschreibt Birago Diop, wie er Amadou Koumba N’Gom, den Griot seiner Familie mütterlicherseits kennen lernt (Diop 1978: 11ff.). In dem Interview mit Kane (1971) benennt Diop aber auch seinen Bruder Youssoufa Diop als weiteres Erzählervorbild. Im Vorwort zu den *Contes d’Amadou Koumba* taucht wiederum auch die Großmutter auf, die ihn zuerst als Erzählerin geprägt hat (Diop 1961: 9f.). Wie das Beispiel zeigt, scheint mir übrigens ein Effekt der Verschriftlichung von Oratur in der Generation Diops nicht nur die Konstruktion des Griots als Meister des Wortes zu sein, sondern auch die Festschreibung von Autorschaft als männlich. Obwohl das Geschichtenerzählen im Alltag vor allem von Frauen geleistet wird, erscheinen männliche Schriftliteraten als Autoren von Oratursammlungen und setzen wiederum Männer als idealtypische Erzähler ein. Diop hat 1977 allerdings auch die *Contes d’Awa* (Evas Geschichten) herausgegeben, die aber fast unbekannt geblieben sind.

Die schriftliterarischen Neuerungen, die Diop durchführt, sind realiter natürlich alles andere als bescheidenes Beiwerk, sie machen die Texte der *Contes d'Amadou Koumba* für ein Lesepublikum – sowohl für ein afrikanisches frankophon gebildetes als vor allem auch für ein westliches Lesepublikum – erst rezipierbar. Wort-zu-Wort-Übersetzungen oraler Erzählungen in afrikanischen Sprachen entsprächen nicht den ästhetischen Rahmenbedingungen einer Schriftkultur. Ich kann Birago Diops literarische Techniken hier nicht im Einzelnen vorstellen und analysieren, da mein Schwerpunkt auf den Romanen Boubacar Boris Diops liegt. Als kennzeichnende Elemente wären etwa die sparsamere Verwendung von Redundanzen zu nennen, dafür aber eine Ausschmückung von Beschreibungen, welche die mimische Performance der Geschichtenerzähler zu kompensieren sucht. Typisierte Figuren, deren Charaktereigenschaften für das Publikum des Oralisten als bekannt vorausgesetzt werden können, müssen von Diop, der nicht zuletzt auch für ein europäisches Publikum schreibt, zuerst eingeführt und in ihrer Funktion situiert werden.

Als ganz neuer Bestandteil in der Schriftfassung fallen vor allem Rahmenerzählungen auf, durch die Diop versucht, eine authentische Situation herzustellen, in der die jeweilige *conte* hätte erzählt werden können. Die Rahmenerzählungen erscheinen als autobiographisch, da Birago Diop sich dort selbst auftreten lässt, und persönliche Momente der Erinnerung an bestimmte Erzählungen beschreibt. In der oralen Performance besteht eine reale Dialogsituation zwischen Erzähler und Publikum. Die Zuhörer können direkt auf das Gehörte reagieren, außerdem eröffnet ein formelhafter Einführungsdialog die Erzählung.⁷ Diop versucht, diese oratorspezifische Form durch die umrahmenden Textteile im Medium der Schrift aufzufangen, indem er einen fiktiven Dialog zwischen Hier und Dort, Heute und Damals, Autor und Leser herstellt.

Trotz der genannten Veränderungen und Verschiebungen hat man Birago Diop bescheinigt, Vertreter einer „véritable littérature wolof d'expression française“ (Diagne 1995: 5) zu sein. Inwiefern trifft dies zu, obwohl die Schnittstelle, die zwischen dem Wolof-Urtext⁸ und der französischen Übersetzung, die mit den *Contes d'Amadou Koumba* entsteht, weder in sprachlichen (grammatikalischen und morphosyntaktischen) Strukturen noch im Sinne der oralen Performance nachvollziehbar ist? Zunächst bleibt ein inhaltlicher Kern der

⁷ Der Eröffnungsdilog lautet z.B.: - Lééboón. - Lippóón. - Amoon na fi, daan na am. - Ba mu amee yaa fekke? Waxal ma dégg! (Kesteloot(Mbodji 1983: 49), dt.: - Ich erzähle. - Wir hören dich. - Es war einmal, es ist geschehen. - Warst du dabei, als es geschah? Sprich, ich höre dich! (Übersetzung SG nach der frz. Übersetzung von Kesteloot/Mbodji). Variationen sind möglich, das Lééboón! - Lippóón! Paar ist feststehende Konvention.

⁸ Der „orale Urtext“ ist nicht als der konkrete Text einer bestimmten Performance zu verstehen, sondern als Ensemble der potentiellen Fassungen eines Textes der oralen Erzählkunst. Diops Bezugnahme auf die Varianten der konkreten Performances einer idealtypischen Griottfigur namens Amadou Koumba ist als literarische Strategie zu verstehen.

Geschichten aus der Oratur ohne Zweifel erhalten. Darüber hinaus überträgt Diop eine Vielzahl von Sentenzen und Metaphern in die Schrift, die er direkt aus der Wolof-Kultur übernimmt. Zudem bewegt sich Diops literarische Bearbeitung der *Contes* durchaus im Rahmen der sozialen Erzählkonventionen, die dem Genre inhärent sind. Die Typisierungen von Figuren wie Helden- und Tricksterfiguren, die moralisch-didaktischen Botschaften über gesellschaftlich sanktionierte Verhaltenweisen werden von Diop nicht angetastet, sondern im Medium der verschriftlichten Oratur weitertradiert. So sind seine Texte zwar kreativ, aber nicht subversiv. Letztlich wird orales Erzählen hier im Modus des Schriftlichen vermittelt, diesem Modus auch angepasst, aber dem oralen Erzählen wird keine neue Funktion zugewiesen, sein hermeneutischer Gehalt bleibt unangetastet.

Boubacar Boris Diops Romane als Modell „geschriebener Oratur“

Von einem subversiven Umgang mit Oralität kann man in der Form *geschriebener Oratur* sprechen, die Boubacar Boris Diop in seinen Romanen verwendet. Diop beginnt Anfang der 1980er Jahre zu schreiben, also zwanzig Jahre nach der senegalesischen Unabhängigkeit. Er gehört der Generation der oft als desillusioniert bezeichneten postkolonialen Autoren an, für die sich die afrikanischen Regime, welche den Kolonialismus ablösten, längst als die wohlmöglich noch größeren Übel erwiesen hatten. Während bei Birago der Respekt vor der Tradition des oralen Erzählens im Vordergrund seines Schreibprojekts steht, geht Boubacar Boris mit den Genres der Oratur spielerisch und ironisch um, mithin sogar subversiv und destruktiv.

Bei der Lektüre von Diops Romanen fällt zunächst eine außerordentliche strukturelle Dichte unterschiedlicher literarischer Verfahrensweisen auf. Es gibt keine stabile narrative Instanz mehr, sondern eine Vielzahl von personalen Erzählerstimmen und Ich-Erzählern. Ebenso ist die Chronologie von Ereignissen vielfach durchbrochen, so dass der Leser vor eine anspruchsvolle Rezeptionsarbeit gestellt wird, wenn er dem Faden der Erzählung folgen will. Um die Metapher von Birago Diop hier noch einmal aufzunehmen könnte man sagen, dass im Gegensatz zum Oratur-Übersetzer, der dem harmonischen Gewebe der oralen Erzähltexte neue Fäden und Farben zufügt, die alten Muster aber keineswegs auftrennen will, Boubacar Boris Diop seinen Lesern ein Patchworkgewebe⁹ mit zahlreichen abgerissenen oder verwirrten Fäden liefert, die im Lektüreakt erst allmählich und letztlich nur bedingt zu einem sinnvollen stofflichen Ganzen zusammengefügt werden können.

⁹ Eine der vielen Geschichten, welche sie für ihre Erzählséancen erfindet, nennt die Protagonistin in *Le Cavalier et son ombre* „Patchwork“ (cf. Diop 1997: 78-86) – „un terme quasi autoréférentiel“ (Ndiaye 2001: 321).

Das literarische Genre Diops ist zunächst ohne Zweifel ein schriftliches: der Roman, die schriftliterarische Gattung per se, die es im vorkolonialen Afrika nicht gab. Der Roman ist zugleich die offenste literarische Form, zumal in der postmodernen Epoche, in der das Spiel mit Formen, Genres und Metatextualität den Roman zu einer hybriden Textsorte gemacht hat, eine Ästhetik, zu der auch Diop Affinitäten aufweist. Aufgrund zahlreicher Merkmale wie seiner Bevorzugung des Fragmentarischen, die vielfachen Intertextualitätsbezüge¹⁰, der Heterogenität der Erzählformen und seiner ausgeprägten Ironie wird Diop in eine postmoderne afrikanische Literatur eingeordnet (cf. Sellin 1997). Sein Schreiben wird auch mit dem Begriff des „nouveau baroque“ oder Neobarock assoziiert, der in den 1990er Jahren für die frankophonen Gegenwartsliteraturen weltweit zu einem Analyseparadigma avancierte.¹¹ Ndiaye hat insbesondere die Koexistenz gegensätzlicher Register in den Texten herausgestellt: „le profane et le sacré, [...] le réalisme et la mythologie, l’animé et l’inanimé“ (Ndiaye 2001: 320).

Allen drei im Folgenden besprochenen Romanen sind grundlegende narrative Verfahren gemeinsam, die auf orales Erzählen und Genres der Oratur rekurrieren. Meine Analyse soll aufzeigen, dass man, wie ich meine, bei Boubacar Boris Diop von einem neuen Modell „geschriebener Oratur“ sprechen kann. Gemeint sind in diesem Fall keine morphosyntaktischen Neuerungen oder grammatischen Brüche des Französischen. Diops Französisch bleibt normativ. Die Strukturen, die ich herausstellen will, betreffen vielmehr: 1. die Multiplikation narrativer Instanzen unter zunehmender Bevorzugung des – immer als fiktiv inszeniert zu verstehenden – oralen Erzählens, 2. mit der Oratur spielerisch verfahrenende Formen der Dekonstruktion und/oder Rekonstruktion, bei denen Elemente aus Epos, Mythos und oraler Geschichtstradierung aufgegriffen werden.

Zur Tragweite oralen Erzählens im polyphonen Roman

Es fällt auf, dass zwischen den Romantexten das orale Erzählen zunehmend an Gewicht gewinnt. Zwar thematisieren und inszenieren alle drei Romane mündliches Erzählen, es lässt sich jedoch eine quantitative Verschiebung feststellen: während in *Les tambours de la mémoire* noch an einem Schreibprojekt festgehalten wird, das aber nach und nach von mündlichen Formen überlagert wird, bildet in *Les traces de la meute* Schriftlichkeit nur noch

¹⁰ Neben der Intertextualität zu den Genres der Oratur wie Mythos, Epos, Märchen und Legende ließen sich auch intertextuelle Bezüge zu Werken der Weltliteratur von Italien bis Lateinamerika aufzeigen, was den Rahmen dieses Aufsatzes jedoch sprengen würde.

¹¹ Der von Jean Cléo Godin 2001 herausgegebene Sammelband *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* versammelt Aufsätze zur kanadischen, karibischen, belgischen und afrikanischen Literatur. Zu Boubacar Boris Diop siehe die Beiträge Gueye und Ndiaye in diesem Band.

einen lockeren Rahmen, um verschiedene orale Erzähler zu Wort kommen zu lassen, während in *Le Cavalier et son ombre* eine orale Erzählerin die Protagonistin ist und ihr (fingiert) mündlicher Text fast die Hälfte des Romantexts insgesamt ausmacht.

Das narrative Verfahren der Rahmenerzählung mit einer Einarbeitung mehrerer Haupt- und Nebenerzählungen, die untereinander durch Interferenzen verbunden sind, gilt für alle drei Texte. In Diops Romanen gibt es keine auktoriale oder gar allwissende Erzählinstanz, sondern mehrere personale Erzähler und Ich-Erzähler mit individuellen und begrenzten Blickwinkeln wechseln einander ab, wobei die Übergänge von einer Erzählinstanz zur anderen manchmal absichtlich nicht klar, sondern verwischt sind. Durch die vervielfachten Erzählperspektiven entstehen unterschiedliche Interpretationen der Ereignisse: „En effet, on [...] distingue une pluralité des voix narratives ou critiques reflétant des consciences ou des états d'âme tout aussi pluriels et autonomes“ (Gueye 2001: 246). Der Leser muss also nicht nur mehreren zeitlich und räumlich disparaten Erzählsträngen¹² folgen, sondern sich aus den verschiedenen Interpretationen ein eigenes Bild der Geschichte zusammensetzen. Nach Genettes narratologischer Klassifizierung handelt es sich um interne multiple Fokalisierungen, die typisch für den (post-)modernen Roman sind. Im Unterschied zu einer traditionelleren Romanstruktur, in der ein Ganzes von der dominierenden Vision einer Erzählerstimme zusammengehalten wird¹³, ergibt sich eine Vielstimmigkeit, die verschiedene Versionen von Geschichten und auch Geschichte erschafft. Dieses Verfahren erinnert sicherlich an postmoderne Romane, aber zugleich auch an eine traditionelle Erzählform der Wolofkultur; nämlich Erzählabende in Form eines Wettbewerbs, wobei die verschiedenen Performer versuchen, die originellste Version derselben Erzählung zu entwerfen.

In Diops Romanen legen multiple Erzählerstimmen durch ihre unterschiedlichen Entwürfe und Interpretationen der erzählten „Wirklichkeit“ Zeugnis über die Widersprüche und Brüche innerhalb der dargestellten Gesellschaft ab. Diejenigen Stimmen, die sich nicht an die Tonvorgaben der Mächtigen und ihrer institutionalisierten Diskurse halten, werden unterdrückt und ausgelöscht: die Protagonisten Kaïre und Fadel in den *Traces de la meute* und *Tambours de la mémoire* werden ermordet, Khadidja, Hauptfigur in *Le Cavalier et son ombre* wird wahnsinnig und stirbt vermutlich auch (das bleibt im Text uneindeutig).

In *Les tambours de la mémoire* betrifft die Rahmenhandlung das Schreibprojekt eines Romans über das Leben ihres verstorbenen Freundes Fadel, das von einem Paar, Ndella und

¹² Gueye spricht treffend von einer „brouillage spatiotemporel“ in den Romanen von Boubacar Boris Diop (Gueye 2001: 244).

¹³ In der senegalesischen Literatur finden sich eine ganze Reihe von Beispielen klassisch realistischer, auktorial erzählter Romane, etwa bei Sembène Ousmane, Aminata Sow Fall und Cheikh Aliou Ndao.

Ismaïla geplant wird. Ndella war früher die Geliebte von Fadel, Ismaïla somit sein Rivale und folglich ist diese Erzählinstanz in sich nochmals gesplittet, so dass zwei Versionen von Fadels Geschichte entstehen. Am Anfang des Romans spricht Ismaïla als Ich-Erzähler mit einer ironischen, ja zynischen Stimme, die letzten Kapitel werden von Ndella als Ich-Erzählerin getragen. Dazwischen gibt es Kapitel, die in personaler Erzählweise aus der Sicht Ndellas oder Ismaïlas die Handlung fortführen, gelegentlich bringt sich auch eine Erzählinstanz des Paares als Wir in den Text ein. Hinzu kommen verschiedene andere Erzählerstimmen in personaler Erzählhaltung, Sequenzen fingierter mündlicher Erzählungen, aber auch reproduzierte Schriftstücke; Briefe und Skizzen des verschollenen Fadel. Im letzten Teil des Romans, der in einem legendären Königreich spielt, kommen mit „Boureïma, l'aveugle“ und „Niakoly, le boucher de Wissombo“ Opfer und Täter einer Unterdrückungsgeschichte gleichermaßen als orale Erzähler zu Wort.

Les traces de la meute beginnt mit einer klassischen Kriminalromanszene: dem Auffinden einer verstümmelten Leiche und den Ermittlungen über den Mord. Dieser Erzählstrang bricht jedoch bald abrupt ab und es zeichnet sich eine vierfache Verschachtelung der Erzählsituation ab. Ausgangspunkt für den Text sind die Nachforschungen einer jungen Frau über ihren Großvater, der vor dreißig Jahren in seiner Heimatstadt einen Fremden ermordet haben soll. Sie wird zur ersten Rahmen-Ich-Erzählerin. Der Journalist Mansour Tall, der mit dem Opfer und später auch mit dem Mörder befreundet war, wird der Hauptinformant von Raki. Auf seinem Sterbebett erzählt der alte Mann die Geschichte von Kaïre, dem Opfer, und von Diéry Faye, dem Täter, Rakis Großvater. Diese zweite Ebene einer oralen Erzählung nimmt den größten Teil des Gesamttextes ein und beinhaltet die wiederum mündlich erfahrene Version der Geschichte aus dem Mund Diéry Fayes, des Mörders. Darüber hinaus erzählt letzterer Fragmente der Geschichten nach, die Kaïre damals für die Jugendlichen in seiner Heimatstadt Dunya erfunden hatte. Diese vierfache Verschachtelung des Erzählens lässt sich wie folgt zusammenfassen: 1) Raki erzählt bzw. schreibt auf, was 2) Mansour Tall ihr erzählt, der 3) die Erzählung von Diéry Faye wiedererzählt, welcher seinerseits 4) die Geschichten von Kaïre nacherzählt.

In *Le Cavalier et son ombre* ist die Struktur auf den ersten Blick etwas weniger verschachtelt. Es gibt einen Ich-Erzähler, Lat-Sukabé, der auf der Suche nach seiner ehemaligen Geliebten, Khadidja, ist. Khadidja, eine arbeitslose Intellektuelle, hat aus der Verzweiflung der Armut heraus eine Stellung als Geschichtenerzählerin in einem obskuren Privathaushalt angenommen. Sie erfindet immer neue Geschichten, die sie jedoch in einem

leeren Raum erzählt, ohne jemals ein für sie sichtbares Publikum zu haben. Diese Situation einer oralen Erzählerin ohne Gegenüber erlebt Khadidja als absurd und erniedrigend:

bien évidemment ce qu'on lui demandait de faire était dégradant. Il n'y avait pas d'autre mot pour qualifier cet exercice“ (Diop 1997: 58) – pour gagner sa vie, elle fut condamnée pendant longtemps à jeter ses paroles dans le vide, en espérant à chaque instant un écho, même fugitif, ou le plus faible signe de vie, de l'autre côté du salon. (53) – Elle n'obtint jamais le moindre écho et cela finit par la mettre dans une rage folle contre la personne qui se trouvait de l'autre côté de la porte. Mais sa colère ressemblait beaucoup à du dépit amoureux (Diop 1997: 64).

Die Geschichtenerzählerin wird in den Wahnsinn und schließlich in die Flucht aus der Stadt getrieben, sie gilt als krank, wahnsinnig oder tot.¹⁴ Lat-Sukabé gibt innerhalb seiner Erzählung Khadidjas Geschichten wieder, insbesondere die Legende vom Reiter und seinem Schatten, die dem Roman den Titel gibt. In diesem Geflecht der oralen Erzählungen ergeben sich jedoch neue Verschachtelungen: „les récits enchâssés se multiplient, rendant encore plus complexe l'enchevêtrement des personnages et des événements“ (Ndiaye 2001: 325).

Die Rolle der Erzählerin nimmt Khadidja zwar aus pragmatischen Gründen an, sie wurde durch ihr besonderes Talent jedoch schon präfiguriert: „Sa capacité d'invention était tout simplement stupéfiante. Et elle éprouvait une immense joie à voir les choses prendre, par le seul pouvoir des mots, des formes de plus en plus précises et n'arriver à être vraies que par un excès d'extravagance » (Diop 1997 : 71). Andererseits wird auch gezeigt, dass Erzählen ein Handwerk ist, in das man sich gezielt einüben muss, wenn Khadidja sich explizit mit Oratorsammlungen beschäftigt und ihre Auftritte mit Hilfe Lat-Sukabés einübt (cf. S.60-68).

Die Tätigkeit des oralen Erzählens in einem veränderten sozialen Kontext der modernen afrikanischen Gegenwart wird auch in *Les Traces de la meute* fokussiert. Diéry Faye wird nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis zum Bettler und versucht, sich als öffentlicher Geschichtenerzähler durchzuschlagen. Dabei geht auf tragische Weise seine Verzweiflung in der Rolle eines verrückten Entertainers unter:

Ils le tenaient pour un fou, un halluciné inventant des situations et des personnages dans le seul but de donner chair à son idée fixe. Il s'interrompait souvent pour hurler: « Je suis innocent ! » et les gens riaient, ne voyant dans ce qui était en réalité un terrible cri du cœur, qu'en effet de style, un moyen pour le conteur de tenir son auditoire en haleine (Diop 1993: 152).

¹⁴ Auf einer weiteren Ebene kann Khadidja auch als eine Allegorie des frankophonen afrikanischen Schriftstellers gedeutet werden, dessen potentielles Publikum sich ihm aufgrund des prekären Status der Lesekultur und der sogenannten Frankophonie (Französisch *lesen* in den sogenannten frankophonen Ländern bekanntlich nur Minderheiten) entzieht. Boubacar Boris Diops 2002 gefasster Entschluss, fortan in Wolof zu publizieren, zeugt davon, dass dieser Zwiespalt für ihn eine große Rolle spielte, wie er in einem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* erläutert (cf. Diop 2003).

Kaïre war seinerseits offiziell in die Kleinstadt *Dunya* gekommen, um ein Museum zu gründen, er verbringt seine Zeit aber hauptsächlich damit, einer Gruppe von Jugendlichen Geschichten zu erzählen. Von Kindheit an war Kaïre ein begnadeter Erzähler gewesen „un conteur vivant et d’une extraordinaire puissance de suggestion“ (Diop 1993: 158). Sein Mörder wird ihn in dieser Rolle schließlich nachahmen. Die Geschichten Kaïres in *Dunya* fordern jedoch seinen Tod heraus, da sie die Ordnung der Mächtigen in Frage stellen. Dieser inhaltliche Aspekt des Romans leitet zu meinem zweiten Punkt über.

Die Subversion oraler Genres in Diops Romanen

Der Name der Stadt *Dunya* kommt aus dem Arabischen und bedeutet in Wolof die Welt. Der Ort *Dunya* stellt somit einen Mikrokosmos dar, der ein Weltgeschehen repräsentiert. Im folgenden sollte man sicherlich auch, aber nicht ausschließlich an afrikanisch diktatoriale Regime denken, sondern an die Konstruktion von Autorität und Macht durch das Wort im allgemeinen. Die Bewohner der Kleinstadt halten sich aufgrund des heroischen Gründungsmythos von *Dunya* für das Zentrum des Universums. Das Epos der sozialen Gemeinschaft besingt den Sieg des Urahn Saa-Ndéné über das schreckliche Monster Dum-Tiébi. Am Ort dieses Triumphs wurde dereinst *Dunya*, die Stadt edler, heroischer Menschen gegründet. Als gegenwärtige Machtinstanz beruft sich der „Maître du Pays“ als Herrscher auf seine direkte Abstammung von der Linie Saa-Ndénés und regiert despotisch über seine Untertanen. In *Dunya* wird die heroisch-mythische Geschichte so ernst genommen, dass selbst das Lachen verboten ist. Dabei trägt der Gründungsmythos selbst schon ein Element der Lächerlichkeit in sich: um das Monster zu besiegen, soll Saa-Ndéné sich in grauer Vorzeit in einen gelben Bulldozer verwandelt haben: „C’était en vérité se moquer du monde que de vouloir faire accroire qu’au septième jour d’une bataille qui n’eut jamais lieu, Saa-Ndéné s’était transformé en bulldozer jaune pour venir à bout de Dum-Tiébi“ (Diop 1993: 80). Durch diese Ironie zeichnet sich eine Kritik an der Übertragung alter Riten der Macht in die Gegenwart ab.

Kaïre, der als Fremder in die geschlossene Gesellschaft *Dunyas* stößt, wagt es, in seinen Geschichten den Mythos von *Dunya* anzugreifen, indem er ihn dekonstruiert und durch einen subversiven, karnevalesken Gegenmythos ersetzt. Seine Geschichten, die er den Jugendlichen erzählt, sind letztlich Fragmente einer einzigen großen Erzählung, die sich zu einem neuen Gründungstext zusammenfügen ließen. Kaïre fordert die Grundfesten von Identität und Macht in *Dunya* heraus, indem er den Nationalhelden durch die Figur des

lächerlichen Baay Gallay ersetzt, der Elemente afrikanischer Tricksterfiguren und des Picáro in der europäischen Romantradition in sich vereint.

Baay Gallay était un quinquagénaire maigrichon et farfelu, amateur de bonne chère et à l'occasion voleur à la tire ou Guide Eclairé de la Nation. Hâbleur fanfaron, ce tyran domestique finissait toujours par se faire battre par une de des quatre épouses; il n'était téméraire qu'après s'être assuré qu'il n'y avait plus de danger mais ne faisait pas tant de manières pour braver le ridicule chaque fois qu'il pouvait y trouver son compte. (Diop 1993:12)

Kaïre situiert Baay Gallays Abenteuer in einer historischen Stadt, der „ville ancienne“, die es schon vor Dunya gegeben haben soll und die er mit Hilfe der Jungen, die von seinen Geschichten begeistert sind, ausgraben will. Angesichts der durch die Meistererzählung von Saa-Ndéné aufrecht erhaltenen Ordnung in Dunya ein blasphemischer Plan. Kaïre ersetzt das heroische Epos Dunyas durch eine Farce von Heldenhaftigkeit und greift so die verkrusteten Strukturen der Gesellschaft mit der Waffe des Humors an. Sein „Verbrechen“ liegt für die Ältesten vor allem darin, dass er die Jugendlichen zum Lachen bringt: „*Nous avons tué l'étranger parce qu'il riait trop. Il riait trop et il faisait rire nos enfants*“ (Diop 1993 : 215). Das fröhliche Lachen ist für die altehrwürdigen Mächtigen unerträglich, sie befürchten zu Recht, dass Kaïres subversive Erzählungen Kritik und letztlich den Umsturz ihrer Ordnung herausfordern könnten. Darum werden die Bewohner Dunyas systematisch gegen den Fremden aufgestachelt. Der Rufmord an Kaïre gipfelt im Hexereivorwurf, als ein Mädchen an einem mysteriösen Fieber erkrankt. Kaïre wird in einer schrecklichen Hetzjagd von der aufgebrachten Meute der Einwohner Dunyas verfolgt, eingekesselt und schließlich kollektiv ermordet. Dabei muss Diéry Faye, der als eine Art Dorfidiot das schwächste Glied der Gemeinschaft darstellt, als Sündenbock herhalten, der Kaïre den Todesschlag versetzt. Der Mörder, der selbst später zum Geschichtenerzähler wird, reflektiert im Rückblick Kaïres tragisches Vertrauen in die Macht seiner Erzählungen:

La grande erreur de Kaïre fut de ne s'être pas aperçu qu'à la fin du vingtième siècle il était bien trop tard pour susciter des villes imaginaires, que la liste des fables étaient close sur toute l'étendue de notre planète et qu'il ne restait plus, pour chaque peuple, qu'à chercher des arrangements avec sa mémoire (Diop 1993: 211).

Innerhalb der von Diéry Faye wiedererzählten „fragments de la fable“ (Diop 1993: 219-235) finden sich zahlreiche Anspielungen auf den Dichter-Präsidenten Senghor und andere afrikanische sowie internationale Diktatoren, die allesamt ins Lächerliche gezogen werden. Diese Ausweitung der politischen Satire über den Mythos von Dunya hinaus zeigt auf, dass die notwendige Dekonstruktion von Meistererzählungen ein politisch aktuelles und brisantes

Thema ist und Kaïre, der orale Geschichtenerzähler, als Stellvertreter der Zunft kritischer Schriftsteller und Journalisten angesehen werden kann.

Auch in *Le Cavalier et son ombre* geht es innerhalb der Haupterzählung im Repertoire von Khadidja um die Infragestellung und den Neuentwurf nationaler Mythen. Allerdings wird in dieser Erzählung nur am Rande mit Komik gearbeitet und letztlich im Gegenteil eine sehr tragische Vision entworfen. Ursprünglich wollte Khadidja, die anfangs glaubte, für ein Kind zu erzählen, dem didaktischen Paradigma klassischer Oratur folgen, in der Geschichte verarbeitet wird:

un récit historique de facture classique, collant au plus près de la réalité, au moins à celle qui se trouve dans les manuels scolaires. Le but était louable: amuser et éduquer l'enfant. Travail facile, aussi. Il s'agissait seulement de répéter ce que disent les livres d'histoire – ou les griots – en exagérant, au besoin, certains exploits, ressassés jusqu'à l'écœurement, de nos anciens souverains et chefs d'armées (Diop 1997 : 111).

Als ihre Lage als Erzählerin gegenüber dem obskuren Individuum jedoch immer schwieriger wird – Khadidja glaubt jetzt, einen Erwachsenen im Schatten erkannt zu haben, und fühlt sich betrogen – verändert sie ihr Erzählprojekt zu einer politisch subversiven Antiheldengeschichte:

Les sentiments de Khadidja pour l'inconnu devaient être un mélange inextricable de peur, de haine et d'admiration. [...] Le Cavalier et son ombre fut l'enfant de cette violence. [...] Il n'était plus question d'élever à la noble connaissance de soi un enfant malheureux, mais de débusquer par tous les moyens un individu arrogant et pervers. N'ayant jamais eu le sens de la mesure, elle étendit sa rancune à l'ensemble de notre nation. La nouvelle idée de la conteuse Khadidja était simple : prouver que l'histoire de notre pays était une infâme succession de trahisons et de lâchetés, dont il ne reste aujourd'hui que des mensonges éhontés (Diop 1997 : 121).

Es geht hier also um die Entmythologisierung von Geschichte. In Khadidjas Erzählung erhebt eine fiktive „nationale Kommission der Helden“ den Reiter von Bilenty, auch er Sieger über ein schreckliches Monster, in den Rang des offiziellen Nationalhelden und errichtet ihm mit seinem Pferd eine gigantische Statue. Doch nur in der legendären, zum Mythos stilisierten Überlieferung entspricht dieser Nationalheld dem Bild eines „edlen Ritters“, dem Cédde-Ideal der Wolof-Gesellschaft¹⁵, historisch nüchtern betrachtet hatte er seinerzeit vielmehr als blutrünstiger Diktator geherrscht. So sind die Einwohner der Stadt, in der die Statue errichtet wird, entsetzt über die neue Heldenverehrung: „Les gens de Bilenty considéraient comme une

¹⁵ Der *Cédde* inkarniert ein Heldenmodell der vorkolonialen, feudalen Gesellschaft und könnte am ehesten mit „Ritter“ übersetzt werden. Zu seiner historischen Bedeutung cf. Diouf 1990; zum Status in der oralen und schriftlichen Literatur cf. Glinga 1990: 129-227 und Traoré 1995.

insulte l'honneur fait à ce guerrier sanguinaire qui les avait tant terrorisés dans le passé“ (Diop 1997: 1479).

Dieng Mbaalo, Sekretär der Heldenkommission, ein unauffälliger Durchschnittstyp aus der Masse der Bevölkerung, ist der größte Bewunderer des vermeintlichen Helden. Er entwickelt ein leidenschaftliches Verhältnis zu der Statue, deren Aufbau er überwacht hat: „La passion de Dieng Mbaalo pour la statue du Cavalier, passion dont on constatera bientôt les effets ravageurs“ (Diop 1997: 136). In der Nacht vor der offiziellen Einweihungsfeier wird die Statue plötzlich lebendig, der Reiter nimmt Dieng mit auf sein Pferd und sie entfliehen der Stadt, um fortan ritterliche Abenteuer zu bestehen. Dieng findet sich mit der ihm zgedachten Rolle als schattenhafter Begleiter aber nicht ab, sondern tötet das Original und schlüpft selbst in die Rolle des Helden. Es ist also ein im doppelten Sinne „falscher Ritter“, die tragische Figur eines unfähigen Antihelden, den die Erzählerin Khadidja auf eine Reise durch Zeiten und Welten schickt.

In Begleitung der Prinzessin Siraa, die er durch den Sieg über das Monster Nkin'tri zur Frau gewonnen hat, wird dieser Kavalier zum machtlosen Zeugen von Kriegen, Massakern, Umweltzerstörung und Hungersnöten; kurz aller Plagen dieser Welt im Allgemeinen und des afrikanischen Kontinents im Besonderen. Im blutigen Bruderkonflikt zwischen den Gruppen der Mwas und der Twas (phonetisch nahe an Moi et Toi, als Menschen wie Du und Ich) wird hier auch Diops Auseinandersetzung mit Rwanda '94 bereits präfiguriert.¹⁶ Dabei hat in der Geschichte der König kurzerhand die Ethnie der Twi erfunden und zugleich diabolisiert, weil er seine Tochter nicht dem fremden Ritter überlassen wollte. Wir haben es hier also mit einer Parabel auf die politische Konstruktion und Instrumentalisierung von Ethnizität zu tun. Das Ritter/Prinzessinnen-Paar begibt sich auf die Suche nach dem Kind Tunde, ein messianischer Hoffnungsträger, der nach alter Prophezeiung den Plagen ein Ende bereiten soll; „Tunde l'enfant par qui le monde sera sauvé de l'horreur et le peuple noir de la servitude“ (Diop 1997: 182). Sie können dieses Kind jedoch nie finden. So wird weiter in der Form der Parabel eine pessimistische Diagnose des Zustands Afrikas/der Welt gestellt.

In Khadidjas Erzählung bricht das Phantastische in einen zunächst realistischen Rahmen ein, nimmt zunehmend Raum ein und gewinnt schließlich die Oberhand. Parallel dazu verwischen sich innerhalb der Rahmenerzählung für die Erzählerin selbst zusehends die

¹⁶ Boubacar Boris Diop nahm 1998 an dem Projekt „Écrire par devoir de mémoire“ teil, das vom Literaturfestival Fest' Africa in Lille gesponsert wurde (cf. Mongo-Mboussa 2000). Daraus ging sein Roman *Murambi, le livre des ossements* (2000) hervor.

Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Khadidja wird mehr und mehr in ihre eigene Erzählung hineingezogen und löst sich schließlich in der Figur der Prinzessin Siraa auf: „le dernier exploit connu du Cavalier a été l'enlèvement de la conteuse. Elle s'est peu à peu enfoncée dans son récit, Khadidja, comme on disparaît dans des sables mouvants“ (Diop 1997: 217). So tritt auch sie aus dem Schattendasein heraus, zu dem sie als Erzählerin ohne Publikum verdammt war, indem sie sich eine neue, phantastische Rolle erfindet und sich in einer schizoiden Selbstentfremdung zunehmend mit dieser identifiziert. Das wahnsinnige, halluzinierende Sprechen in Khadidjas zusehends verwirrter Erzählung – „Progressivement elle perdit le fil de son récit et se lança dans de délirantes improvisations, brouillant les pistes“ (Diop 1997: 282) – beinhaltet jedoch eine klarsichtige Gesellschaftsanalyse, die sich der Erzählformen aus dem Vorrat der Oratur (Mythos, Epos und Parabel) bedient. Schließlich wird auch Lat-Sukabé, der als Rahmenerzähler Khadidjas Geschichte rekonstruiert, der Magie ihres Erzählens erliegen. Am Ende des Textes ist er bereit, „mûr pour la défaite“ (Diop 1998: 296), Khadidja/Siraa, die sich in dem mythischen Bilenty aufhalten soll, in ihre Welt „auf der anderen Seite des Ufers“ zu folgen – sprich in den Wahnsinn oder in den Tod.

Der Name Lat-Sukabé des Rahmenerzählers verweist auf einen historischen *Damel* (Wolof-Souverän) über die Wolofreiche Kajor und Bawol im frühen 18. Jahrhundert.¹⁷ Der Nachfahre Lat-Sukabés im 19. Jahrhundert ist Lat-Jor, der gegen die Entmachtung durch die Franzosen lange Widerstand geleistet hat (cf. Diouf 1990). Lat Jor ergab sich nicht, sondern fiel im Kampf. Er wurde im politischen Diskurs des postkolonialen Senegal zu *der* heroischen Heldenfigur kolonialen Widerstands hochstilisiert und ihm wurde tatsächlich auch zusammen mit seinem treuen Pferd Malaw eine Statue in Dakar errichtet.¹⁸ Diops literarischer Gegenentwurf zum Cédde-Ideal ist ein Beitrag zu einer „contestation systématique des formes réprouvées du récit“ (Gueye 2001: 242), die er in seinen Romanen systematisch ausarbeitet.¹⁹

¹⁷ Der Name Lat-Sukabé evoziert in der Wolof-Kultur eine heroische und glorreiche Vorzeit. Lat-Sukabé war von 1697 bis 1719 der *Damel* (Wolof-Souverän) über die Reiche Kajor und Bawol und regierte mit großem Pomp (cf. Diop 1996: 331/332). Seine Residenz hatte Lat-Sukabé auf die Grenze zwischen den beiden Reichen verlegt; ein Detail, das Boubacar Boris Diop für die Position seiner Romanfigur Lat-Sukabé aufgreift: dieser befindet sich in einer symbolischen Grenzstadt an einem Flussufer. Er hat das normale Leben hinter sich gelassen und bereitet sich darauf vor, Khadidja „am anderen Ufer“, im Machtbereich des Wahnsinns, wiederzutreffen. Zugleich wird der Name hier in einem ironischen Sinne verwendet, da der Lat-Sukabé in Diops Roman alles andere als eine heroische Königsfigur ist.

¹⁸ Zu Lat-Jor cf. Glinga 1990: 435f.; zu seiner Heroisierung im nachkolonialen Senegal Bâ [1976] 1987.

¹⁹ Diops Anfechtung überkommener narrativer Muster bezieht sich auf Erzählungen der Oratur und historische Narrationen, die mich hier interessieren, aber auch auf traditionelle Schreibweisen der afrikanischen Schriftliteratur, die sich lange am realistischen Erzählparadigma des europäischen 19. Jahrhunderts orientiert hat. Dazu schreibt Gueye: „En effet, il s'élabore constamment et insidieusement dans le texte une contestation de la perception traditionnelle du roman africain et de sa fabrication, dans le domaine de la littérature sénégalaise et

Die Rekonstruktion von *Oral History* im Roman: *Les tambours de la mémoire*

Abschließend soll eine Lektüre von *Les tambours de la mémoire* noch etwas expliziter der Frage nach Erinnerung und oraler Geschichte nachgehen, die auch in den beiden anderen Romanen implizit eine Rolle spielt, da das Genre des Heldenepos in Westafrika der Geschichtstradierung zuzuordnen ist. So wird das literarische Wort als ästhetisch geformtes und symbolisch repräsentierendes Sprechen in vielen afrikanischen Gesellschaften nicht vom historischen Denken getrennt. Epen und die in ihnen erzählten Mythen sowie in Form von Preisliedern dargebrachte Genealogien fungieren auch als Träger historischer Erinnerung.

Der Ausgangspunkt von *Les tambours de la mémoire* ist ein Ausschnitt aus der Geschichte des Widerstands gegen koloniale Gewalt, die zum Mythos geworden ist. Im Mittelpunkt steht die erzählerische Rekonstruktion der Geschichte von Aline Sitowé Diatta, einer jungen Joola-Frau²⁰, die 1942 zur Anführerin eines Boykotts gegen die Zwangsrequisitionen der französischen Kolonialmacht wurde. Aline Sitowé Diatta wirkte prophetisch und proklamierte die Befreiung ihres Volkes; es kam zu einem Aufstand, der von den Franzosen blutig niedergeschlagen wurde. Die historische Aline wurde 1943 verhaftet und lebenslang aus dem Land verbannt. Sie bleibt bis heute eine wichtige Symbolfigur für die Separationsbewegung in der Casamance, während sie aus der offiziellen Geschichtsschreibung des senegalesischen Staates herausfällt.

Für den Protagonisten in *Les tambours de la mémoire*, Fadel Sarr, dessen Geschichte nach seinem Tod durch seine Freunde rekonstruiert wird, ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte der legendären Königin Johanna²¹ Simentho und deren Widerstandsbewegung im Königreich Wissombo zum Lebensinhalt geworden. Fadel ist der Sohn eines korrupten Machtmenschen der neureichen Dakarer Elite und führt nicht zuletzt einen Kampf gegen das vom Vater verkörperte System, indem er Johanna dem Vergessen entreißen will. Eine durch Zensur, Verschweigen und Abwertung gespeiste kollektive Amnesie hat die Geschichte

francophone. Ce refus du récit selon l'ancien mode génère en même temps des techniques narratives nouvelles aux incidences autrement fécondes sur la lisibilité et réception de l'œuvre de Diop“ (2001: 250).

²⁰ Die Joola sind die Hauptethnie in der südlichsten Provinz Senegals, der Casamance. Im Gegensatz zu den hierarchisch organisierten Gesellschaften der Wolof, Serer, Mandingue, Peul und Toucouleur im Norden, waren die Joola traditionell in einer egalitären Gesellschaftsstruktur organisiert und der Islam gewann für sie erst sehr spät an Einfluss. Ein komplexes Bündel politischer, wirtschaftlicher und kultureller Faktoren führte zu einer Abspaltungsbewegung der Casamance vom senegalesischen Staat, die mehrfach zu Auseinandersetzungen zwischen „Rebellengruppen“ und der Zentralregierung führte. Bis heute ist der Konflikt nicht gelöst. Siehe dazu Wegemund 1991, Lambert 2002, Foucher 2002, Marut 2002 und Gassere 2002.

²¹ Durch die Wahl des Namens deutlich markiert, schließt Diops Entwurf des Geschichtsmythos der Aline Sitowé Diatta im Roman auch an einen universal gedachten Jeanne d'Arc Mythos und seine zahlreichen literarischen Bearbeitungen an (cf. Gehrman 2000), insbesondere Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932). In Senegal ist der Aline-Mythos ebenfalls auf die Bühne gebracht worden, cf. Fall 1993.

Johannas aus dem nationalen Gedächtnis verdrängt. Nur einige radikale Marxisten machen sich Johannas Namen noch zu Nutzen, indem sie ihre Geschichte für ihre politischen Ziele zurechtbiegen. Fadel sieht in dem Vergessen, aber auch in der Instrumentalisierung der Widerstandsfigur, eine gefährliche Ignoranz und Verfälschung des kollektiven Gedächtnisses und setzt sich das Ziel, die wahre Geschichte der Königin Johanna herauszufinden, zu rekonstruieren und ins Gedächtnis der Nation zurückzuholen. Für dieses Projekt versucht Fadel zunächst über Recherchen in den nationalen Archiven Material zu finden; ein Unterfangen, das durch den systematischen Ausschluss der Erinnerung an Johanna erschwert wird.

Fadels historische Recherche wird für ihn zunehmend zur Obsession, wobei diffuse Kindheitserinnerungen an ein Dienstmädchen namens Johanna im Haus seiner Eltern eine wichtige Rolle spielen. Zeitliche und räumliche Kategorien außer Acht lassend, identifiziert Fadel die mythische Königin Johanna mit der *Bonne*, der Geschichtenerzählerin seiner Kindheit: „individual (auto)biography and national biography come together and overlap“ (Mudimbe-Boyi 1999: 147). Aus der Verbindung von Elementen persönlicher Erfahrung und kollektiver Geschichte entsteht eine neue Form lebendiger Erinnerung. Dabei werden Parallelen zur historischen Figur der Aline hergestellt; so soll diese wie Fadels Johanna Dienstmädchen in Dakar gewesen sein und auf dem Zentralmarkt Sandaga ihre erste visionäre Predigt gehalten haben.

Fadel wird schließlich auch räumlich in das legendäre Königreich Wissombo aufbrechen, um dort nach Johanna zu suchen. Für ihn ist der Mythos der Königin zu seiner persönlichen Wahrheit geworden, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt: „Fadel a froidement décidé d’installer le Mythe au cœur du Réel, quitte à faire grincer et grimasser celui-ci au delà du raisonnable“ (Diop 1990: 90/91) kommentiert sein Bruder dieses Vorgehen, das vom Rest der Umgebung vor allem als Zeichen psychischer Verwirrung gedeutet wird: „Fadel, surnommé pour la circonstance le Fou de la reine“ (Diop 1990: 47).

In Wissombo führt Fadel Tagebuch und schreibt Briefe an seinen Bruder. Diese schriftlichen Dokumente werden im Romantext ausführlich zitiert; inhaltlich zeigen sie über das Medium Schrift jedoch Fadels Annäherung an die *oral history* der traditionellen Gemeinschaft Wissombos auf, denn dort ist die Erinnerung an Johanna durch orale Überlieferung in Geschichten und in einem theatralischen Ritual lebendig geblieben. Obwohl sie sich durch immer neue erzählerische Performances ständig im Wandel befindet, erweist sich die orale Erinnerung als effektiv in ihrer gesellschaftlichen Funktion. Implizit wird die Dominanz der Schriftkultur innerhalb des schriftlichen Genres Roman in Frage gestellt. Dabei

folgt *oral history* keinem dokumentarischen Absolutheitsanspruch, sondern basiert auf einem dynamischen Konzept. Dieses ermöglicht es, Querverbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzuzeigen.

So wird über den Weg der oralen Geschichte in *Les tambours de la mémoire* auch eine Simultaneität von kolonialer und postkolonialer Situation hergestellt, indem der Aline-Mythos aktualisiert und im Text im wahrsten Sinne des Wortes neu inszeniert wird. In einer rituellen Theateraufführung spielen die Bewohner Wissombos die Geschichte Johannas nach: „les acteurs sentent obscurément que dans leur texte et dans leurs gestes c’est la mémoire et donc le destin de leur communauté qui se joue“ (Diop 1990: 159). Genau zum Zeitpunkt der Aufführung des rituellen Theaters schlägt das Geschehen ins Phantastische um. Der Mythos selbst scheint die Regie zu übernehmen, als das Militär, Repräsentant der diktatorialen Macht der Gegenwart, erscheint, um den Johanna-Kult zu verbieten. Die Geschichte wiederholt sich, als der Schauspielerin in der Rolle der Johanna augenblicklich die Kraft der Prophetin rückübertragen wird. Mit dem Mut der Revolutionärin fordert sie die Mächtigen heraus. Allerdings wird die wiedererweckte Bewegung der Königin von Wissombo sehr bald blutig niedergeschlagen. In diesem Strang des Romans sind die Parallelen zur gewaltsamen Unterdrückung der separatistischen Bewegung in der Casamance in der nachkolonialen Epoche ganz offensichtlich. Es findet eine Übertragung des Mythos in die Gegenwart statt.

Schlussbemerkung

Es fällt auf, dass Boubacar Boris Diop – im Gegensatz zu Birago Diop, der diesen Archetyp mit „erfunden“ hat – in seinen Texten gerade nicht den sprichwörtlichen „Meister des Wortes“ Westafrikas, den Griot, auftreten lässt. Es findet so etwas wie eine Demokratisierung des Erzählens statt, wenn mündliches Erzählen als lebendige Weitergabe von Erinnerung als notwendig für alle Mitglieder der Gesellschaft erscheint, einer Gesellschaft, die im Erzählen ihre historischen und gegenwärtigen Verwundungen aufarbeitet.

Das mündliche Erzählen ist bei Diop häufig politisch subversiv und hat gefährliche Konsequenzen. Es schafft aber auch Verbindungen zwischen den Menschen und erweist sich noch im Angesicht des Todes als lebensspendendes Element in einer oft als aride erlebten Gesellschaft. Idealtypisch dafür ist etwa die generationenübergreifende Beziehung, die sich durch das Erzählen und Zuhören zwischen Paa’ Mansour und Raki in den *Traces de la meute* entwickelt. Der alte Mann erzählt im Angesicht des Todes: „Mais par son art de la parole et ses grands coups de gueule, Paa’ Mansour pouvait, chaque jour, tuer plus sûrement la mort elle-même (Diop 1993: 104). Für Raki klärt er die tragische Geschichte ihres Großvaters auf

und gibt ihr die Kraft der Erinnerung und der Geschichten Kaïres als Vermächtnis weiter: „Paa’ Mansour a fait mieux: me raconter l’histoire douloureuse de Kaïre et de Diéry Faye, et, au gré des traces de la meute, hasardeuses empreintes de sang sur le sable, me raconter aussi des histoires (Diop 1993: 265).

Diops Romane sind als Modell „geschriebener Oratur“ eine überzeugende Demonstration dafür, dass Oralität nicht Tradition im Sinne von Konservatismus oder gar Rückständigkeit bedeuten muss. Solchen Tendenzen zum Gebrauch bzw. Missbrauch von Oralliteratur wirken Diops erzählende Protagonisten auf der inhaltlichen Ebene der Texte dezidiert entgegen. Vor allem zeigt jedoch die formale Virtuosität, die Diop in seiner Schrift nicht zuletzt durch die intertextuelle Verwebung mit oralen Strukturen erreicht, wie frankophone afrikanische Literatur sich in einen weltliterarischen postkolonialen und (post)modernen Diskurs einschreiben kann, ohne dabei ihre kulturelle Spezifität einzubüßen. „Geschriebene Oratur“ im Roman bedeutet auch eine Emanzipation vom manchmal übermächtig wirkenden Erbe der Oratur, indem dieser nicht mehr nur respektvoll und reproduktiv begegnet wird. Zugleich beinhaltet diese Subversivität ein immenses kreatives Potential, oralliterarische Stoffe, Motive und Formen weiterzuentwickeln und fortzuschreiben – womit diese letztlich wiederum auch bewahrt werden, aber nicht mehr als museale und unantastbare Stücke, sondern als lebendige literarische Quellen.

Bibliographie

- Ba, Thierno: *Lat-Dior. Le chemin de l’honneur*. Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar/Abidjan/Lomé 1987.
- Diagne, Souleymane Bachir: „De l’oralité à l’écriture : transcription et création“, in : Papa Samba Diop (Hg.) : *Sénégal-Forum. Littérature et histoire. Werner Glinga in memoriam (1945-1990)*. IKO, Frankfurt 1995, S. 1-7.
- Diop, Birago: *Les contes d’Amadou Koumba*. Présence Africaine, Paris 1961.
- Diop, Birago: *Les nouveaux contes d’Amadou Koumba*. Présence Africaine, Paris 1961.
- Diop, Birago: *La Plume raboutée. Mémoires I*. Présence Africaine, Paris 1978.
- Diop, Birago: *Geistertöchter. Die Erzählungen des Amadou Koumba*. Peter Hammer, Wuppertal 1998.
- Diop, Birago: *Contes et lavanes*. Présence Africaine, Paris 1963.
- Diop, Birago: *Contes d’Awa*. NEA, Dakar 1977.
- Diop, Boubacar Boris: *Les tambours de la mémoire*. L’Harmattan, Paris 1990.
- Diop, Boubacar Boris: *Les traces de la meute*. L’Harmattan, Paris 1993.

- Diop, Boubacar Boris: *Le Cavalier et son ombre*. Stock, Paris 1998.
- Diop, Boubacar Boris: *Murambi. Le livre des ossements*. Stock, Paris 2000.
- Diop, Boubacar Boris: „Schreib...und halt den Mund! Wie ein afrikanischer Autor zur Muttersprache zurückkehrt“, in: *NZZ* 11.1.2003, Webversion: <http://www.nzz.ch/2003/01/11/li/page-article863E8.html>.
- Diop, Papa Samba: *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Glossaire socio-linguistique du roman sénégalais 1920-1986 (géographie, histoire, langues)*. Frankfurt a.M., IKO 1996.
- Diouf, Mamadou: *Le Kajor au XIX. siècle : pouvoir ceddo et conquête coloniale*. Karthala, Paris 1990.
- Fall, Marouba: *Aline Sitowé Diatta ou la Dame de Kabrouss suivi de Adja, la militante du G.R.A.S.*. NEA, Dakar 1993.
- Foucher, Vincent: „Les « évolués », la migration, l'école: pour une nouvelle interprétation de la naissance du nationalisme casamançais“, in: Momar-Coumba Diop (Hg.): *Le Sénégal contemporain*. Karthala, Paris 2002, S. 375-424.
- Gassere, Geneviève: „« Manger ou s'en aller »: que veulent les opposants armés casamançais?“, in: Momar-Coumba Diop (Hg.): *Le Sénégal contemporain*. Karthala, Paris 2002, S. 459-498.
- Gehrmann, Susanne: „Jeanne d'Arc in Afrika. Literarische Entwürfe mythischer Frauengestalten“, in: Bettina von Jagow (Hg.): *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, S.95-108.
- Glinga, Werner: *Literatur in Senegal. Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*. Reimer, Berlin 1990.
- Godin, Jean-Cléo: „Le „Je“ narrateur et la meute du „pays““, in : *Études françaises*, 31, 1 (1995), S. 39-50.
- Gueye, Papa: „L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire: récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop“, in Jean-Cléo Godin (Hg.): *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2001, S. 242-253.
- Julien, Eileen: *African Novels and the Question of Orality*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1992.
- Kane, Mohamadou: *Birgao Diop. L'homme et l'œuvre*. Présence Africaine, Paris 1971.
- Kane, Mohamadou: *Essai sur les contes d'Amadou Koumba. Du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*. NEA, Dakar 1981.

- Kesteloot, Lylian/Mbodj, Chérif (Hg.): *Contes et mythes wolof*. NEA, Dakar 1983.
- Kourouma, Amadou: *Les soleils des indépendances*. Seuil, Paris 1976.
- Labou Tansi, Sony: *La vie et demie*. Seuil, Paris 1979.
- Lambert, Michael: „La marginalisation économique des communautés joola à la fin du XXe siècle“, in: Momar-Coumba Diop (Hg.): *Le Sénégal contemporain*. Karthala, Paris 2002, S.355-373.
- Marut, Jean-Claude: „Le problème casamançais est-il soluble dans l’État-nation?“, in: Momar-Coumba Diop (Hg.): *Le Sénégal contemporain*. Karthala, Paris 2002. S.425-458.
- Mongo-Mboussa, Boniface: „Rwanda, le devoir de mémoire“, in *Africultures* 2000 online: http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=1453.
- Mouralis, Bernard: *Les contes d’Amadou Koumba. Parcours de lecture*. Bertrand Lacoste, Paris 1991.
- Mudimbe-Boyi: „The State, the Writer, and the Politics of Memory“, in: *Studies in Twentieth Century Literature* 23, 1, 1999, S. 143-161.
- Ndiaye, Christiane: „De l’authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop“, in Jean Cléo Godin (Hg.): *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Les Presses de l’Université de Montréal, Montréal 2001, S. 319-335.
- Ndiaye, Falilou: „Traduire le woy. Le chant selon Senghor“, in : Papa Samba Diop (Hg.) : *Sénégal-Forum. Littérature et histoire. Werner Glinga in memoriam (1945-1990)*. Frankfurt, IKO 1995, S. 169-177.
- Quayson, Ato: *Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality and history in the work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri*. James Currey/Indiana University Press, Oxford/Bloomington & Indianapolis 1997.
- Riesz, János: „Vermittler und Erneuerer der mündlichen afrikanischen Erzählkunst: Birago Diop (1906-1989)“, in: Papa Samba Diop/Elisa Fuchs/Heinz Hug/János Riesz: *Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur. edition text + kritik*, München 1994, S.31-52.
- Riesz, János: *Französisch in Afrika – Herrschaft durch Sprache*. Frankfurt a.M., IKO 1998.
- Sellin, Eric: „Postmodernism and African Francophone Literature“, in: Hans Bertens/ Douwe Fokkema: *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1997, S.469-476.
- Senghor, Léopold Sédar (Hg.): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. PUF, Paris 1948.

Wegemund, Regina: *Politisierte Ethnizität in Mauretanien und Senegal. Fallstudien zu ethnisch-sozialen Konflikten, zur Konfliktenstehung und zum Konfliktmanagement im postkolonialen Afrika*. Institut für Afrika-Kunde, Hamburg 1991.

Zabus, Chantal: *The African palimpsest : indigenization of language in the West African europhone novel*. Amsterdam, Rodopi 1991.