

Körperliche Metamorphosen. Auf dem Weg von allegorischer Vernichtung zur kreativen Befreiung im Imaginären in Ken Buguls Roman *La Folie et la Mort*

Eva Dorn

Abstract

L'auteur sénégalaise Ken Bugul focalise dans son œuvre surtout des destins féminins. Dans le cas du roman *La Folie et la Mort* les mouvements des héroïnes se réalisent dans un paysage urbain et rural centralisé par le pouvoir d'un parti unique. En subissant constamment la violence, les deux femmes se métamorphosent. À travers leurs changements intérieurs et extérieurs le récit réalise la mise en scène d'une dictature qui ne laisse guère une lueur d'espoir. Cette conversation propose une lecture qui perçoit l'ouverture d'un discours critique par un tiers espace littéraire, voyant la métamorphose autant comme destruction que comme point de départ.

Der vorliegende Artikel ist die Zusammenfassung des Vortrags „La destruction du corps comme allégorie de la ville inhabitable dans *La Folie et la Mort* de Ken Bugul“ und der anschließenden Diskussion auf der Konferenz „Corpus“ des Forum Junge Romanistik, März 2013, an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen.

1. Intratextuelle Zusammenhänge weiblicher Metamorphosen

Überlegungen zum weiblichen Körper nehmen in Ken Buguls bisher erschienen Texten eine wichtige Rolle ein.¹ Dabei unterliegt die Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit durch die erzählenden Stimmen selbst und durch die Auseinandersetzung mit anderen Perspektiven kontinuierlicher Veränderung. Die Konfrontationen mit einem wechselnden soziokulturellen Umfeld in Senegal, Belgien und Frankreich führen im ersten Romanzyklus der Autorin zu inneren Metamorphosen. Diese werden hauptsächlich durch äußere Gewalt beeinflusst. Die Verlagerung des räumlichen Schwerpunkts in einem zweiten Romanzyklus von Nord-Süd Erfahrungen hin zu Süd-Süd Migrationen übernimmt einige Elemente dieser weiblichen Verwandlungen und setzt sie gleichzeitig in einen anderen Kontext. Im zweiten Zyklus erreichen die inneren Metamorphosen durch gewaltsame Veränderungen des Körpers selbst eine andere Ausdrucksebene.

¹

Bereits das Pseudonym, unter dem die gebürtige Senegalesin Mariétou M'Baye (geb. 1948) 1982 ihre Erstausgabe *Le baobab fou* veröffentlicht, zeugt von einer konfrontativen Auseinandersetzung mit dem eigenen weiblichen Körper gegenüber mehreren sozialen Instanzen: Ken Bugul leitet sich aus dem Wolof ab. Die wörtliche Übersetzung entspricht der Bezeichnung „celle dont personne ne veut“ oder „personne n'en veut“. In einem Interview definiert Marie M'Baye die Bedeutung mit den Worten „lorsqu'une femme, qui a eu beaucoup d'enfants morts-nés, a un nouvel enfant, elle l'appelle Ken Bugul pour le faire échapper à ce sort-là“ (Magnier 1985, 153).

Drei Motive, die Buguls bisheriges Werk strukturell und inhaltlich miteinander zu verbinden vermögen, sind das (Auf-)Schreien, die Darstellung von Wahnsinn und die Diskussion einer Wahlmöglichkeit. Als Erzählbausteine des 2000 erschienenen Textes *La Folie et la Mort* schließen sie nicht nur an die vorhergehenden autobiographischen Erzählungen an, sondern kartographieren über die gebrochene Psyche der Protagonisten die Pathologie eines imaginären Landes, dessen soziales Stadt- wie Landgefüge durch die totalitäre Herrschaft des *timonier* völlig zersetzt ist. Achille Mbembe greift in seinem Essay *De la Postcolonie* literarische Beispiele auf, die zur Darstellung von Totalitarismus und autoritärer Willkür dieser Figur diskursive Techniken der Vulgarität nutzen (z.B. Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma; cf. Mbembe 2000, 139-186). Bugul wählt für diesen einen Roman eine andere Ästhetik. Anstatt den *timonier* als trieb gesteuerten, machtbesessenen und lächerlichen Mann zum Objekt des Gelächters der intradiegetischen Welt und kritischer Leser zu stilisieren, verliert er in *La Folie et la Mort* jede körperliche Eigenschaft. Er ist diffuses Dispositiv, omnipräsent und derart unbegreiflich, dass auch der allwissende Erzähler ihn nicht zu fassen vermag – von den einzelnen Figuren ganz zu schweigen. Wie Mbembe in philosophischer Weise, etabliert Bugul literarisch eindeutige Zusammenhänge zwischen kolonialer Willkür und postkolonialen Restrukturierungen von Macht. Die Benennung *timonier* ist als Referenz an die Ausformungen „afrikanischer Sozialismen“ seit den 1960er Jahren zu verstehen.² Ken Bugul bezieht sich mit dieser Bezeichnung ausnahmslos

²

Die Bezeichnung *grand timonier*, literarisch als der erste Steuermann zu übersetzen, bezeichnet im frankophonen Allgemeinverständnis zunächst den Staatspräsidenten der Volksrepublik China Mao Tse-tung (1954-1959). Diese Benennung findet sich bei anderen Autoren wieder. Emmanuel Dongala verwendet sie wie Bugul im Sinne einer panoptischen Allmacht in seiner Kurzgeschichte „L'homme“ (Dongala 2007, 108). Waberi setzt den Begriff zur Hinterfragung der medialen Dauerpräsenz des Präsidenten seiner fiktiven Republik Dschibutis ein: „Qui sait si notre timonier est mort ou vivant puisque cela fait des mois qu'on n'a pas vu sa silhouette de griffon à la télévision nationale?“ (Waberi 2002, 47). Es ist an sich absurd von einem „afrikanischen Sozialismus“ zu sprechen und hier lediglich aus Gründen der Kürze und zur Diskurseröffnung erforderlich. Die Entwicklungen auf dem Kontinent sind so unterschiedlich, dass mit dieser Bezeichnung vorsichtig umgegangen werden muss. Senghor, der sich als Sozialist begriff, etablierte im Senegal ein Staatssystem, das sich an dem der 5. französischen Republik ausrichtete. Kwame Nkrumahs verschriftlichte Ideologien und Begehren divergieren stark von der realsozialistischen Umsetzung im damaligen Ghana. Die Militärdiktaturen Gnassingbé Eyadéma, Omar Bongos oder Marc Ravalomananas funktionierten in enger Zusammenarbeit mit den liberalen Staaten und erklärten Gegnern der UdSSR. Denis Sassou-Nguesso übte seine jahrzehntelangen Amtszeiten sowohl im Namen der Demokratie als auch im Namen des Marxismus aus. Das Versagen spezifischer sozialistischer Systeme in Afrika ist bereits Ende der 60er Jahre besiegelt, nicht zuletzt aufgrund einer höheren Gläubigkeit der lokalen Bevölkerungen in Ethnien denn in Klassen – beides soziale Kategorien politisch ausgespielter Identitätsbekundungen: „It should be pointed out immediately that this failure has nothing to do with the collapse of communism in the Soviet Union

nicht auf die Periode des Kampfes um Unabhängigkeit und eine Periode so bezeichnender Persönlichkeiten wie Patrice Lumumba, Ruben Um Nyobé, Thomas Sankara oder Sylvanus Olympio. Gemeint ist vielmehr ein Zeitpunkt, zu dem revolutionäre Figuren und große Utopien mehr und mehr einer einst vielversprechenden Vergangenheit angehören. Ein Zeitpunkt, zu dem Einheitspartei, Bürgerkrieg und jederzeit drohende ethnische Konflikte und militärische Ausschreitungen das tägliche Leben erschweren.³ Achille Mbembe betrachtet diese Zeit an der Jahrhundertwende als eine Bewegung in unterschiedlichste Richtungen und als den Zustand eines vorausgehenden Entwurfes und der Möglichkeiten (cf. Mbembe 2000, 272). Das Bild „Afrika“ ist in sich nicht eindeutig und zeitgenössische Diskurse nicht immer unbedingt auf ihr Objekt anwendbar. Diese ersetzen Mbembe zufolge ihr Objekt, genauso wie sie es erschaffen, vernichten, zersetzen oder multiplizieren (cf. Mbembe 2000, 274). Metamorphosen können darum als ausgesprochen ausgeprägte Eigenheit der Diskurse betrachtet werden, die sich seit den 1960er Jahren bis heute mit „Afrika“ auseinandersetzen. Hinsichtlich des hier besprochenen Romans soll deutlich werden, weshalb die Metamorphosen der Heldinnenkörper als bezeichnend für einen Status des Werdens im Sinne Mbembes betrachtet werden können. Der Text wird an sich nicht nur als Spur einer aussagekräftigen Tätigkeit wahrgenommen, sondern als das „Produkt einer reichen Geschichte“ (Maingueneau 2008, 7). Als Erzeugnis von Intertext, Kontext, Horizont und Ereignissen kann der Roman als Objekt „de multiples recadrages“ (ebenda) erfasst werden. Seine eigene Zirkulation lässt eine privilegierte Rolle der Erinnerung dem literarischen Raum inhärent sein. Die hermeneutische Lektüre soll in diesem Sinne durch eine diskursanalytische Methodik gestützt sein. Der methodischen Wahl liegt die Annahme zugrunde, dass literarische Oberflächenphänomene auf unbewusste kulturelle Verbote verweisen, die das Sprechen steuern, und zum anderen Mythen erfassen, die diese Verbote verschleiern (cf. Winko 2001, 473). Denn diese „oscillation entre la chose et son 'imaginer' n'a pas seulement lieu dans l'écriture. Cet enchevêtrement de l'un dans l'autre a également lieu dans la vie.“ (Mbembe 2000, 274).

2. Traumata und Eingriffe in den weiblichen Körper

Der Leser verfolgt in diesem Roman die Bewegungen von vier Charakteren mit. Diese sind die zwei Frauen Mom Dioum und Fatou Ngouye und die zwei Männer Yoro und Yaw. In einem ersten Teil des Romans wird vom Verschwinden Mom Dioums berichtet. Ihre beste Freundin Fatou wird, zusammen mit ihrem Cousin Yoro, zu ihrer Suche in die Stadt gesendet. Der

and Eastern Europe in the 1980s. As has been pointed out already, the process began in Africa in the 1960s. What that Eastern European collapse has done has been merely to accelerate the African process.“ (Ki-Zerbo et al. 1993, 486).

³ Siehe auch die diesbezüglichen Überlegungen des Protagonisten Moïse im 2006 erschienenen Roman *La Pièce d'Or* (Bugul 2006, 24-31).

erste Teil schildert die Erlebnisse Fatous und Yoros in der Stadt. Er kann mit dem Tod Fatous als abgeschlossen betrachtet werden. Der zweite Teil geht auf das Verbleiben Mom Dioums ein. Ein traumatisches Erlebnis mit den Apparatschik des *timonier* treibt sie, sich dem Ritual einer Tätowierung der Lippen zu unterziehen. Mom Dioum erträgt die Schmerzen nicht und bricht die Zeremonie ab. Ihre Flucht treibt sie zunächst in die Arme eines Fabelwesens. Dieser Teil der Geschichte wird märchenartig erzählt. Ihre Irrfahrten und Fluchten führen sie schließlich in ein Hospiz für Geisteskranke. Dort trifft sie auf Yoro. Die Figur Yoro und seine Geschichte werden dem Leser bereits vor dem Zusammentreffen durch einen Traum Mom Dioums erzählt. Die Traumfigur Yoro wird diegetische Realität. Sie beendet die Erzählung durch das Erschlagen der geliebten Mom Dioum.

Den weiterführenden Erörterungen liegt ein abstraktes Körperbild zugrunde, das über den menschlichen Leib hinausgeht. Es ist bezeichnend, dass Fatous Körper nicht zu einer Statue aus Stein wird, sondern dem Element des Feuers zufällt. In der okzidentalen Mythologie, wie z.B. bei Don Juan oder der Medusa, wird die Beständigkeit des Materials Stein zu mahnenden oder abschreckenden Funktionen verwendet. Diese Anwendung ist unter anderem vom Glaube motiviert, dass Stein dauerhafter ist. Während Stein das Böse in eine undynamische Form verbannt, steht Feuer für das Gegenteil. Der Opfertod Fatous im Feuer verwandelt ihr Sterben in eine Zukunftsvision. Feuer wächst weiter und breitet sich aus. In diesem Sinne biete ich an, es in diesem Kontext als Metapher für den literarischen Raum zu interpretieren. Literatur wäre dann als Feuer zu verstehen, als Ort der Auflehnung und des Sprechens. Die erlebten Tode im Text und die körperliche Vergänglichkeit stünden dann symbolisch für eine Wiedergeburt in eine veränderte Gesellschaft. Literatur hat das Potential sich als *Memoria* zu verfestigen. Dem literarischen Raum liegt dann die Qualität der Unsterblichkeit inne. Allerdings ist der literarische Raum, wie der im Text vorliegende Leib, nicht als festes und geschlossenes Element zu sehen. Diesen Betrachtungen liegt also kein absoluter Körperbegriff zugrunde. Vielmehr wird der Körper, über seine Diskursivität hinaus, als veränderbar ausgelegt. Er konkretisiert sich nur in spezifischen Situationen, wobei der Hypertext die Bedingungen seiner Performanz stellt.

2.1. *Der Schrei*

Der Entzückung Yoros und Fatous wird sofort nach ihrer Ankunft in der Stadt ein Ende gesetzt (Bugul 2000, 53). Abgeschreckt von der Uniform eines Polizisten fliehen die beiden und werden vor den ungerührten Stadtbewohnern – „qui s'arrêtaient pour regarder le spectacle“ – festgenommen (Bugul 2000, 54). Im Verlauf der Festnahme und angesichts der Absurdität der Anschuldigungen des Diebstahls verliert Fatou ihre Stimme, die sie nicht wiederfinden wird: „Elle était ébahie, stupéfaite. Non, ce n'était pas possible. Elle devait être en train de rêver.“ (Bugul 2000, 55). Fatou

beginnt eine *errance* durch die Stadt, in die sie sich nicht integrieren kann. Die groteske Grausamkeit des neuen Lebensraums verhindert die innere Verarbeitung von äußerlich Erfahrbarem. Fatou verliert den Bezug zu ihrem Körper, zur Zentralität ihres Körpers und zu den Mitmenschen. Konkret heißt das, dass sie die Welt um sich herum nicht mehr wahrnimmt. Sie verschließt sich in ihrem Körper und sieht nicht mehr aus sich heraus. Merleau-Ponty beschreibt den, über den eigenen Körper definierten Raum, als „degré zéro de la spatialité“ (Merleau-Ponty 1964, 58-59). Fatou allerdings lebt den Raum so sehr aus ihrer Subjektivität, dass sie nicht nur in ihn eingefügt, sondern gleichsam von ihm eingeschlossen ist. Über die Macht des sozialen Raumes wird eine Körperlichkeit generiert, die aus der Figur Fatou ein Paradebeispiel für Raumdeterminismus macht. Der urbane Raum fungiert nicht nur als Dekor der Erzählung, sondern verdichtet sich durch Fatous Blickverlust als Organ gewaltsam erfahrbarer Sinnzusammenhänge.

Die von einer feindlichen Umgebung beschworene Stille durchbricht sie nur viermal. Das erste Mal nach ihrer Entjungferung durch einen Offizier mit einem Schrei „horrible, terrifiant“, „un cri d'une horrible douleur, d'une horrible souffrance, d'une horrible violence“ (Bugul 2000, 67). Die nächsten beiden Male bricht sie in Geschrei („hurlement“) aus, als sie nur die Bezeichnung „Dieb“ hört (Bugul 2000, 93) und darauf als sie meint, den anfänglich verlorenen Yoro wiedergefunden, und wieder verloren, zu haben (Bugul 2000, 107). Wie die Spitze eines Zirkels, der sich schließt, wird sie an den Ort ihrer Stadtankunft und Festnahme, den örtlichen Markt, zurückgeführt. Die Ereignisse wiederholen sich. Die Menge bezeichnet sie als Diebin und zündet sie an:

Au même moment, Fatou Ngouye venait de se consumer avec son ventre dilaté qui semblait éclater au ciel. [...] De la statue qu'était devenue Fatou Ngouye, les gens avaient l'impression d'entendre un rire, un rire infini. (Zit. nach Bugul 2000, 169)

Der Schrei der brennenden Statue geht in Lachen über und schreibt sich in Form eines imaginären Bausteins in das lokale Kollektivbewusstsein ein. Durch die Verbrennung wird der Platz zu unbetretbarem heiligem Gelände. Geschichte und Tod Fatous werden derart noch auf der diegetischen Ebene zur Parabel. Die, die nie sprach, wird durch das Bild ihres tagelang brennenden Körpers für die Stadtbewohner zum Symbol der Rebellion und der Auflehnung.

Das generalisierte Monstrum Stadt ist Ausdruck administrativer Zentralität. Sie beherbergt die Apparatur der Regierung des *timonier*, die „mit dem Mord an Millionen“ den Tod zu etwas macht, „was so noch nie zu fürchten war“ (Adorno 1966, 353). In der erzählten Stadt stellt sich die Souveränität des Herrschenden als absolut dar.⁴ Die konstruierte Stadt kann metaphorisch als ein Organ der Diktatur betrachtet werden. Das Radio ist die Stimme der Stadt, über die *timonier* alle Landeseinwohner erreicht.

⁴ Unter Souveränität kann die „power and the capacity to dictate, who may live and who must die“ (Mbembe 2003, 11) verstanden werden.

2.2. Der Wahnsinn

Das Verhältnis von Wahnsinn, Wahrheit und Imagination als sozio-ideologische Konstruktion stellt sich in *La Folie et la Mort* komplex dar. Der intermediale Bezug zum Radio im Text verweist auf dessen immensen Einflussbereich, aus der Stadt heraus in jegliches „Hinterland“. Der Historiker François Xavier-Verschave verweist auf die Benutzung des Radios, das in der Vorgeschichte des Genozids in Ruanda kostenlos verteilt und als Technologie psychologischer Kriegsführung eingesetzt wurde (cf. Xavier-Verschave 2005). Die Kontrolle der *parti unique* zentralisiert darüber auch die Peripherie. Die Protagonistin, die von der Stadt auf das Land flüchtet, wird sich dessen letztlich bewusst: „Je ne fais que parler de la ville et des difficultés que j'y avais connues. Ce qui m'était arrivé à la ville en fait, n'avait rien à voir avec cela.“ (Bugul 2000, 207). Mom Dioum glaubt zu Beginn, den grotesken Auswüchsen einer Scheindemokratie durch die Flucht auf das Land und einer körperliche Veränderung (Tätowierung) entkommen zu können. Sie glaubt, durch das traditionelle Ritual die Souveränität über sich selbst zurückgewinnen zu können. Sie fügt sich in die schmerzhaft „tatouage des lèvres“, die sie mit der Vorstellung zu sterben um wiedergeboren zu werden umschreibt (cf. Bugul 2000, 35). Mom Dioum wird die Zeremonie nicht durchstehen und begeht eine weitere Flucht (cf. Bugul 2000, 117). Da sie die Tätowierung nicht beendet hat, ist sie ab diesem Moment durch das Herabhängen ihrer Lippen auf die Brust gebrandmarkt. Bereits die Stadt-Land Dichotomie lädt die Bewegungen der beiden Frauen mit symbolischer Bedeutung auf. Andere Oppositionen können ihr zugeordnet werden: Mit der Stadtseite werden Okzidentalierungsprozesse, Modernität, Fortschritt und Sittenverfall verbunden. Das Ländliche wird oft als Synonym für Authentizität, ein intaktes Wertesystem und die Wahrung von Traditionen aufgefasst. Marcel Sommer schlussfolgerte aus einer dekonstruktivistischen Lektüre des Romans *Maimouna* (von Abdoulaye Sadj), dass die polarisierende Wirkung dieser Dichotomien in literarischen Texten benutzt wird, um gerade auf die Gefahren solcher polarisierender Gedanken hinzuweisen (cf. Sommer 2007, 43). Im untersuchten Beispiel wird die Dichotomie Tradition-Moderne durch das Beispiel Mom Dioums in Frage gestellt, da ihr keine der beiden Seiten Zuflucht bieten kann.

Das antropomorphisierte Radio spricht und begleitet wortwörtlich die schmerzlichen Metamorphosen beider Frauen. Es läuft während der Tätowierung Mom Dioums, während der Verbrennung Fatou Ngouyes und in der psychiatrischen Klinik. Die Meldungen des Radios sind kursiv vom restlichen Text abgesetzt. Diese kursiven Textstellen sind, nur für sich gesehen, bereits mit einer ironischen Note versehen, da sie sich laufend selbst widersprechen. Auf der ersten Seite kündigt die Durchsage ein Dekret *timoniers* an, das als Thema durchgängig eine Atmosphäre der Angst aufbauen wird. Aus dieser Angst resultiert eine Situation der Stille, da jeder

selbst seinem Nachbarn misstrauen muss (cf. Bugul 2000, 15 s.). Die Stupidität des Regimes drückt sich in der Wiederholung seiner Ansprachen aus:

N'oubliez pas, Mesdames et Messieurs, mes chers compatriotes, sans oublier Mesdemoiselles évidemment, le décret qui décrète que tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, doivent être tués sur toute l'étendue du territoire national. (Zit. nach Bugul 2000, 12)

Diese aufoktroierte Gleichförmigkeit wird bedrückend durch ihre Allgegenwart. Das Radio verbindet unterschiedliche Welten der Diegese über zeitliche Simultanität. Es begleitet Fatou auf den Markt und spricht, während sie brennt. Der gleiche Apparat steht bei Mom in der Klinik und informiert sie über die brennende Statue auf dem Marktplatz.

Durch die Tätowierung wird Mom Dioum gekennzeichnet. Die körperliche Anomalität macht sie unauslöschlich sichtbar für die Anderen. Neben den „fous qui raisonnent“ und den „fous qui ne raisonnent pas“ eröffnet sich eine dritte Möglichkeit von Wahn: die eines „echten Wahnsinns“:

Elle savait qu'elle n'était pas folle. Et là, elle savait qu'elle était considérée comme folle, qu'elle avait l'apparence d'une folle. [...] Elle était obligée d'accepter sa folie. Ou bien était-elle réellement folle? La nuance allait la sauver et nous sauver. [...] Le décret n'avait pas parlé de vrais fous. (Zit. nach Bugul 2000, 134)

Im Text selbst werden mehrere Genre verschachtelt: Die Radioansprachen werden von unbekanntem Stimmen aus dem Off kommentiert, ein Theaterstück wird über das Radio gespielt, ein Traum Mom Dioums wird für sie Realität und andererseits wird ein Teil ihrer Wanderung in Märchenform mit fantastischen Figuren dargestellt. Das Ineinanderfließen von Träumen, Traumbeschreibungen und reeller inszenierten diegetischen Welten lässt Sein und Schein verschwimmen. Die Suche nach den richtigen Antworten verliert sich in den absurden Kategorien der Vernunft des herrschenden Terrors. Mit Foucault ließe sich festhalten, dass der Wahnsinnige und seine onirische Realität zu Wahrheitsträgern werden. Die Wahrheit vermittelt er auf einzigartige Weise: „Car il sait beaucoup plus de choses que ceux qui ne sont pas fous: il a une vision d'une autre dimension.“ (Foucault 1994, 111). So ist der Wahnsinnige hier derjenige, „qui raconte la vérité en ne le sachant pas. La vérité transparaît à travers lui, mais lui, pour sa part, il ne la possède pas. Les mots de la vérité se développent en lui sans qu'il en soit responsable.“ (ibid.).

2.3. Die Wahl

In den autobiographischen Texten bleibt den Protagonistinnen im Vergleich zu *La Folie et la Mort* (oder auch *La pièce d'or*) noch eine relativ große Handlungsspanne. In der beschriebenen Erzählung wird der Eindruck, dass eine Wahl besteht, letztlich negiert. Dies geschieht stilistisch durch die Rückführung verschiedener Temporalitäten auf eine Ebene.

Die Verquickung von Traum- und Märchenrealitäten mit anderen Welten bewirkt Veränderungen räumlich-zeitlicher Korrelationen. Es liegt nicht nur ein Chronotopos vor, sondern viele. Diese Wechsel drücken sich am

ersichtlichsten in Metalepsen aus. Diese ist „*espacement, c'est-à-dire qu'elle introduit une césure dans l'espace et/ou le temps* ;“ (Daros 2005, 312). In diesem Text werden eindeutig sowohl Raum als auch Zeit zäsiert. Die Erzählebenen scheinen nicht hierarchisch aufeinander aufzubauen, sondern stehen vielmehr jede für sich. So verändert die eingelagerte Binnenzählung eines Traums, den Mom Dioum hat, durch das Aufeinandertreffen mit ihrer Traumfigur Yaw die Eigenschaft der Erzählung: Die metadiegetische Ebene wird Bestandteil der intradiegetischen, beziehungsweise wird sie Teil dieser Welt. Eine extradiegetische, leitende Rahmenhandlung liegt nicht vor. Der Wechsel von Erzählebenen, Fokussierung und Dauer generiert einen Eindruck von Chaos und erzeugt zunächst über die Komplexität Verwirrung beim Leser. Die fragmentierte Art des Erzählens trägt zu einem emotionalen Nachempfinden des Wahnsinns beim Rezipienten bei. Dieser ist gefordert bis zum Ende offen gelassene Stellen immer wieder neu zu interpretieren.

Zu Ende der Erzählung wird allerdings eine klare Struktur erkennbar, die alle einzelnen Erzählstränge zusammenlaufen lässt. Die Erzählstimmen und Erzählebenen der vier Protagonisten Fatou, Mom, Yaw und Yoro werden auf eine letzte, herrschende Instanz zurückgeführt. Das Abrupte der metaleptischen Zäsuren beschreibt ihre psychische und physische Zerrissenheit und determiniert ihre Stimmen und ihr Handeln als von der Autokratie durchdrungen. Der Aufstand ist ihnen inhärent, doch bleibt die Revolution für den Augenblick eine symbolische. Die Machtlosigkeit des Volkes ufert in der bürokratischen Absurdität des Polizeistaates. Ein Entrinnen aus dieser Dystopie scheint nur über den Tod möglich zu sein. Vielleicht müssen deshalb alle Protagonisten im gleichen Augenblick sterben. Der Diskurs führt so im letzten Kapitel die verschiedenen Temporalitäten und Lebensschicksale, die in unterschiedlichen Raum-Zeit Korrelationen von Märchen- und Traumwelten entworfen wurden, zusammen. Yaw ist das Sprachrohr, durch das der Tod als einziger Ausweg aus der Aporie des Wahnsinns unter dem Terror *timoniers* aufgezeigt wird:

Si je pouvais, je tuerais ces millions de personnes de ce pays qui sont tous dans le système, qui n'arrivent pas à s'en sortir, qui sont écrasés, malmenés, détruits. Des zombies, des gens qui n'ont pas d'opinions, d'idées, de vœux, de souhaits, d'envies, de désirs. [...] Tuons le peuple et laissons le système s'autodésintégrer et le monde subira un big bang qui fera ressortir une nouvelle race d'hommes. (Zit. nach Bugul 2000, 229)

Es ist bezeichnend für den anklagenden Charakter der vorliegenden Erzählung, dass Yaw genau das verlangt, was danach geschieht. In einer abschließenden Wendung wird gezeigt, wie sich zwar die Rhetorik verändert, das Ergebnis in Form des Todes allerdings das Gleiche bleibt. *Timonier* entschuldigt sich für sein Missverständnis und für das Dekret zur Vernichtung der „*fous qui raisonnent*“ und der „*fous qui ne raisonnent pas*“. Dieses Dekret ist das Ereignis, das den Handlungsablauf einleitet. Sein Aufheben und ein neues Dekret beschließen ebendiese Ereignisse gleichzeitig zum Tod der Figuren. Nun werden die „*fous qui raisonnent*“ und die „*fous qui ne*

raisonnent pas“ dazu aufgefordert, diejenigen zu töten, die nicht verrückt sind (Bugul 2000, 232). In der aufkommenden Verwirrung hetzt jeder gegen jeden: „Tu sais les crânes attendent.“ (Bugul 2000, 233). Das Töten perpetuiert sich in einem unaufhaltsamen Kreislauf, denn im Autokrat transformiert sich die Angst vor dem Tod in die Macht Totschlag zu verüben (cf. Mbembe 2000).

3. *Self-styling* und literarischer Raum

Mit der vorliegenden Parabel über Terror, Wahnsinn und Tod legt die Autorin einen Text vor, der sich mit moralischen Fragen der Ethik und der Verantwortung im Kontext einer neuen Weltwirtschaftsunordnung an der Wende zum 21. Jahrhundert auseinandersetzt. Ein kleiner Ausschnitt dessen wird sichtbar, wie sich das afrikanische Subjekt in der Aktion und im Kontext von Dislokationen und Intersektionen reflektiert (cf. Mbembe 2000, S. 34). Die gesellschaftliche Kritik schließt eine historische Perspektive über die Dekonstruktion von Mythen der Moderne mit ein. Der anklagende und enthüllende Charakter des Romans lässt zwar ein grausames Afrika-Bild entstehen. Allerdings ist der Text keinesfalls als afro-pessimistisch im Sinne einer westlichen Auslegung des Begriffes zu verstehen. In amerikanischen und europäischen Medien wird „Afro-Pessimismus“ häufig im Zuge einer paternalistischen Manie der Diskursführung über Afrika eingesetzt. Eine Befangenheit Afrikas soll bezeugt werden, nicht selbstständig Wege aus politischen, sozialen und ökologischen Problemlagen finden zu können. Derart verwendet, stellt sich die europäische Bedeutung als Vehikel einer „perversen eurozentrierten Ideologie“ heraus (Coquery-Vidrovitch 2002, 40). Das „tiers invisible“ (Maingueneau 2008, 7) einer sogenannten *République des Lettres* (Casanova 1999) ist von dieser Gefahr afro-pessimistischer Diskursführung nicht ausgeschlossen. Buguls Text dagegen drückt zwar eine unmittelbare Verzweiflung aus, negiert aber nicht die Kapazität, Widerstand auszuüben: „Et toute représentation du monde instable ne saurait automatiquement être subsumée sous l'appellation de chaos.“ (Mbembe 2000, 20).

Während der Körper bei den Phänomenologen von Husserl bis Merleau-Ponty ein Organismus ist, der mit der Welt durch ursprüngliche Bedeutungen verbunden ist, spiegelt er in den genannten Texten überwiegend die historische Konstruktion von Machtbeziehungen. Die onirisch-alptraumhafte Realität dieses literarischen Raumes verweist darauf, „that modernity was at the origin of multiple concepts of sovereignty – and therefore of the biopolitical“ (Mbembe 2003, 13). Die Verknüpfung von Fragen der Souveränität, körperlichen Metamorphosen unter Gewalteinfluss und ein Verwirrspiel zwischen Wahnsinn und Vernunft zeigt vor allem auf, dass die „romance of sovereignty“ (ibid.), im utopischen Fall der Normengenerierung durch einen Körper (*demos*) freier und gleicher Männer und Frauen, auf dem Glauben beruht, „that the subject is the master and the controlling author of his or her own meaning“ (ibid.). Buguls anklagende Erzählung wird in dem

Sinne zukunftsweisend, dass der literarische Raum aus einer Atmosphäre der Zerstörung heraus Wege der Veränderung eröffnet. Denn

l'espace littéraire, c'est la part du feu. En d'autres termes, ce qu'une civilisation confie au feu, ce qu'elle réduit à la destruction, au vide et aux cendres, ce avec quoi elle ne pourrait plus survivre, c'est ce qu'il appelle l'espace littéraire. (Foucault 1994, 123)

Bugul öffnet einen ambivalenten Raum, indem sie gleichzeitig den eigenen Diskurs strukturiert und dekonstruiert. Die rätselhafte Intransparenz vieler Debatten über Afrika wird über den literarischen Raum konturiert. Demnach, könnten wir schlussfolgern, verändert der Körper des literarischen Raumes Zukünftiges durch Vergangenes.

Literatur

Primärliteratur

Bugul, Ken (2009, Erstausgabe 1982): *Le baobab fou*, Paris, Présence Africaine.

Bugul, Ken (2000): *La Folie et la Mort*, Paris, Présence Africaine.

Bugul, Ken (2006): *La pièce d'or*, Paris, UBU.

Dongala, Emmanuel (2007, Erstausgabe 1982): *Jazz et vin de palme*, Paris, Groupe Privat/Le Rocher.

Waberi, Abdourahman A. (2002, Erstausgabe 1997): *Balbala*, Paris, Gallimard.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. (1966): *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Casanova, Pascale (1999): *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.

Coquery-Vidrovitch, Catherine (2002): „De l'africanisme' vu de France. Le point de vue d'une historienne“, in: *Le Débat* 118, 39-40.

Daros, Philippe (2005): „Effets de cadre et anachronie de la représentation“, in: Pier, John und Schaeffer, Jean-Marie (edd.): *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS [Recherches d'histoire et de sciences sociales], 311-322.

Foucault, Michel (1994): „Kyôki, bungaku, shakai“ („Folie, littérature, société“, entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe; trad. R. Nakamura, Erstausgabe 1970), in: Defert, Daniel und Ewald, François (edd.): *Dits et Écrits 1954-1988. Band II: 1970-1975*, Paris, Gallimard, 104-128.

Ki-Zerbo, Joseph, Mazrui, Ali A. und Wondji, Christophe (1993): „Nation-building and changing political values“, in: Mazrui, Ali A. (ed.): *General history of Africa VIII. Africa since 1935*, Berkeley, Heinemann/California University Press/UNESCO, 468-498.

Magnier, Bernard (1985): „Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique: propos recueillis“, in: *Notre Librairie. La littérature sénégalaise* 81, 151-155.

Mbembe, Achille (2000): *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.

Mbembe, Achille (2003): „Necropolitics“, in: *Public Culture* 15 (1), 11-40.

Maingueneau, Dominique (2008): „Analyse du discours et littérature: problèmes épistémologiques et institutionnels“, in: *Argumentation et analyse du discours* 1, <http://aad.revues.org/351> [Stand: 08/07/2013].

Merleau-Ponty, Maurice (1964): *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.

Sommer, Marcel (2007): *Les villes et les livres. L'image de la ville dans la littérature africaine francophone*. Paris, L'Harmattan.

- Winko, Simone (2001, Erstausgabe 1996): „Diskursanalyse, Diskursgeschichte“, in: Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich (edd.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München, DTV, 463-478.
- Xavier-Verschave, François (2005): „Dix ans de désinformation“, in: Diop, Boubacar Boris, Tobner, Odile und Xavier-Verschave, François (edd.): *Négrophobie*, Paris, Les Arènes, 103-196.