Susanne Gehrmann

Geschichtsbewältigung und Sprachexperimente

Small Soldiers in afrikanischen Literaturen

Vortrag

02. September 2010

Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Institut für Asien- und Afrikawissenschaften
Seminar für Afrikawissenschaften

Die digitalen Ausgaben der Öffentlichen Vorlesungen sind abrufbar über den Dokumenten- und Publikationsserver der Humboldt-Universität unter: http://edoc.hu-berlin.de/ovl

Herausgeber: Der Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Copyright: Die Rechte liegen bei der Autorin
Berlin 2011

Redaktion: Engelbert Habekost
Forschungsabteilung der Humboldt-Universität zu Berlin
Unter den Linden 6
D–10099 Berlin

Herstellung: Forschungsabteilung der Humboldt-Universität zu Berlin
Unter den Linden 6
D–10099 Berlin

Heft 167 ISSN 1618-4858 (Printausgabe)
ISSN 1618-4866 (Onlineausgabe)
ISBN 978-3-86004-265-6
Gedruckt auf 100 % chlorfrei gebleichtem Papier

Susanne Gehrmann

Geschichtsbewältigung und Sprachexperimente
Small Soldiers in afrikanischen Literaturen

Einleitung[1]

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist das seit dem Jahr 2000 rasant wachsende Textkorpus west- und zentralafrikanischer Romane, in denen Kindersoldaten eine Protagonistenrolle einnehmen. Obwohl in der Fachsprache internationaler Organisationen alle Kriegsbeteiligten unter 18 Jahren als Kindersoldaten bezeichnet werden[2], bevorzuge ich aufgrund der fließenden Grenzen zwischen Kindheit, Adoleszenz und jungem Erwachsenenalter in den Texten hier bereits in meinem Titel den Begriff des *small soldier*. Diese in Westafrika geläufige Bezeichnung fasst die Personengruppe, um die es geht, treffend zusammen, stellt einen regionalen Bezug her und lässt auch die untergeordnete hierarchische Position der Betroffenen im Kriegsgeschehen anklingen. Die Virulenz von Krieg und der Beteiligung von *small soldiers* hat sich durch die rezenten Konflikte in Sierra Leone, Liberia, Côte d'Ivoire, Sudan, den beiden Kongostaaten und im gesamten Gebiet der großen Seen Afrikas sowie am Horn von Afrika der Literatur gleichsam aufgedrängt. Dennoch haben die Texte bisher nur relativ wenig systematische Aufmerksamkeit in der Literaturwissenschaft gefunden, mit Ausnahme einer Reihe von Arbeiten zu Ken Saro-Wiwas *Sozaboy* von 1985 und Ahmadou Kouroumas *Allah n'est pas obligé* von 2000. Neben diesen Texten der beiden bekannten Autoren aus Nigeria und der Côte d'Ivoire, gehören zu meinem Untersuchungskorpus: Emmanuel Dongalas *Johnny chien méchant* (2002), Ahmadou Kouroumas *Quand on refuse on dit non* (2004, die Fortsetzung von *Allah n'est pas obligé*), Uzodinma Iwealas *Beasts of No Nation* (2005), Helon Habilas *Measuring Time*

(2007) und Biyi Bandeles *Burma Boy* (2007). Dies ist eine subjektive Auswahl und keineswegs ein vollständiges Korpus der vorliegenden fiktionalen Texte über afrikanische Kindersoldaten nach 2000.[3] Die hier vorgestellten Romane wurden international breit rezipiert und meist positiv rezensiert. Kourouma erhielt für *Allah n'est pas obligé* 2000 in Frankreich den renommierten Prix Renaudot, Iwealas *Beasts of No Nation* war in den USA und in Großbritannien ein Bestseller; Dongalas *Johnny chien méchant* wurde 2008 als *Johnny Mad Dog* verfilmt.[4] Während Ken Saro-Wiwa, Ahmadou Kourouma und Emmanuel Dongala als Klassiker der Literatur ihrer Herkunftsländer (Nigeria, Côte d'Ivoire, Kongo-Brazzaville) gelten, können Biyi Bandele, Helon Habila und Uzodinma Iweala, die alle drei der nigerianischen Diaspora angehören[5], zu Recht als junge Shootingstars der Literaturszene betrachtet werden.

Zum Verhältnis von Zeugnis und Fiktion

Ich beschränke mich in meiner anschließenden Analyse bewusst auf fiktionale Texte. Es gibt jedoch auch eine ganze Reihe von testimonial-autobiographischen Texten von ehemaligen *small soldiers*, die ich aus systematischen Gründen hier nicht aufgreife, da es sich um eine völlig andere Textsorte handelt. Kurz erwähnen möchte ich nur, dass innerhalb der Gruppe dieser Texte nochmals zu unterscheiden wäre zwischen lokal entstandenen und verlegten Texten und in einem internationalen Kontext aufbereiteten Texten. Von ersteren habe ich beispielsweise einige bei meinem Aufenthalt in der Demokratischen Republik Kongo im Sommer 2010 gefunden, mit Titeln wie *Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-Kadago* oder *Quand un enfant s'en mêle*.[6] Diese schmalen Bücher sind in einfachem Schulfranzösisch geschrieben und schildern knapp zusammengefasst die Kriegserlebnisse junger Soldaten in Laurent-Désiré Kabilas Rebellenarmee, die 1997 Mobutu Sese Seko stürzte. Die international vertriebenen und oft auch schon ins Deutsche

übersetzten Texte wie z.B. *Sie nahmen mir die Mutter und gaben mir ein Gewehr* (2002) von China Keitetsi aus Uganda oder *A Long Way Gone. Memoirs of a Boy Soldier* (2007) von Ishmael Beah aus Sierra Leone bedienen sich hingegen einer deutlich dramatischeren Rhetorik.[7] Ähnlich wie die beliebten Bestseller über afrikanische „Frauenschicksale", die Themen wie weibliche Genitalbeschneidung oder Zwangsheirat in den Mittelpunkt stellen, werden diese Zeugnistexte meist mit Hilfe von westlichen Journalisten verfasst und bedienen ein bestimmtes Segment des westlichen Buchmarkts. Und hier geraten wir sehr schnell in einen zwielichtigen Bereich: sicher haben solche Zeugnistexte auch ihre Berechtigung, aber erstens ist der tatsächliche Anteil am Schreiben der ehemaligen Kindersoldaten durch die journalistisch-verlegerische Mitarbeit nie ganz klar und zweitens bestätigen diese Texte auch häufig gängige Afrikaklischees und zementieren Opferbilder. Dies ist in den Romanen nicht der Fall.

Denn interessant an den fiktionalen Texten mit und über *small soldiers* ist gerade, dass es kein klares Opfer-Täter-Schema gibt, dass es nicht um einen simplen Mitleidseffekt geht und die Thematik des Krieges mit ungewöhnlichen sprachlichen und narrativen Mitteln angegangen wird. Wenn die Darstellung von Gewalterfahrung und Gewaltausübung der *small soldiers* etwa auf Situationskomik und Sprachwitz trifft, so mag das auf westliche Leser befremdlich wirken. Der Stoff wird außerdem in zunehmend komplexen narrativen Strukturen verarbeitet. Meine These ist, dass gerade solche Schreibstrategien afrikanischer Autoren und Autorinnen, welche mit sprachlich-stilistischen Verfremdungseffekten arbeiten und/oder eine stimmlich komplexe narrative Struktur entwerfen, es überhaupt erst ermöglichen, den *small soldiers* im Medium der Literatur eine gewichtige Stimme zu verleihen, eigentlich unsagbare Gewalt und Traumata in Worte zu fassen und somit einen Beitrag zur Verarbeitung der Geschichte von Kriegen zu leisten. Zugleich, und dies erscheint mir im Rahmen des heutigen Vortrags sehr

passend, gibt mir ein analytisches Herangehen an das Textkorpus die Möglichkeit den Beitrag der Literatur zu historischen Narrativen sowie zum kreativen Umgang mit Sprache auszuloten und damit zu zeigen, was meine Nachbardisziplinen am Seminar für Afrikawissenschaften, die Lingustik und die Geschichte, an der literaturwissenschaftlichen Arbeit interessieren könnte.

In Bezug auf die Darstellung postkolonialer Gewalt wird die Figur des *small soldier* ab 2000 zu einem neuen Archetyp afrikanischer Literaturen und löst die Figur des Diktators ab, welche für viele Romane und Theaterstücke der 80er und 90er Jahre beherrschend war. Der Blick rückt vom Zentrum der Macht in ihrer Verkörperung durch die monströsen Präsidentenfiguren eines Sony Labou Tansi[8] oder Henri Lopes[9], um nur zwei prominente Beispiele zu nennen, an ihre Peripherie. *Small soldiers* sind körperlich, materiell und mental unterlegene Figuren, die in eine Gewaltmaschinerie geraten, der sich anzupassen sie zum schieren Überleben gezwungen sind. Sie sind Opfer, die zu Tätern werden. *Small soldier*-Romane versuchen, das Unsagbare der Gewalterfahrung und Gewaltausübung von Kindern sagbar zu machen, und sie verleihen den häufig stimmlosen Randfiguren der Kriege symbolisch eine Stimme, indem sie deren Perspektive in den Mittelpunkt rücken. Der naive kindliche Blick ermöglicht es besonders gut, die Absurdität von Krieg aufzuzeigen. Kontrastive stilistische Mittel wie Ironie und Pathos kommen dabei zum Einsatz. Wie Bisanswa es in Bezug auf Kouroumas Birahima – einer der Kindersoldaten aus dem nachfolgend besprochenen Korpus, der stellvertretend auch für andere steht – ausdrückt, ist gerade die Ambivalenz der Figur eine Möglichkeit, den Zweifel an der Repräsentierbarkeit traumatischer Erfahrung auszudrücken, aber auch zu überbrücken: „Au fond, l'enfant-soldat présente beaucoup d'avantages aux yeux d'un romanesque qui met en doute la représentation. Il est le lieu d'un secret; il est perçu comme ambivalent ; il joue d'une continuelle absence-présence."[10] Und J.A. Kearney kommt in einem Aufsatz,

in dem er Zeugnistexte ehemaliger *small soldiers* mit Romanen vergleicht zu dem Schluss, dass es den fiktionalen Texten sehr viel besser gelänge, in die Psyche traumatisierter Kinder vorzudringen, während die «authentischen» Texte bei aller inhaltlichen Dramatik häufig seltsam distanziert blieben.[11]

I Monolog und Diglossie im Roman

Bei der ersten Gruppe von Texten, die ich hier besprechen werde, handelt es sich um Romane, die als große Monologe in einer Ich-Erzählperspektive aus der Sicht einer exemplarischen *small soldier*-Figur angelegt sind. Mit der Stimmwerdung der kindlichen Symbolfigur, die ihre Kriegserfahrung erzählt und sprachlich-reflektierend zu verarbeiten sucht, verbindet sich in den Romanen ein ästhetisches Sprachexperiment jenseits der Norm der ehemaligen Kolonialsprachen Englisch und Französisch. Die soziolinguistische Situation diglossaler Mehrsprachigkeit[12] in postkolonialen afrikanischen Gesellschaften wird dabei nicht einfach abgebildet, sondern für sinnkonstituierende literarische Strategien genutzt. Die im Monolog des Kindersoldaten entworfene Sprache übt in Zeiten der Gewalt selbst textuelle Gewalt aus, versucht aber auch die unaussprechlichen Geschehnisse narrativ zu ordnen und Traumata zu verarbeiten.

1. Ken Saro-Wiwas sprachgewaltiger Gründungstext *Sozaboy*

Ken Saro-Wiwas *Sozaboy* von 1985 ist als ein wirkungsmächtiger Gründungstext zu verstehen, auf den sich die nachfolgend besprochenen Romane ab 2000 durch explizite oder implizite intertextuelle Verweise zurückbeziehen. In Hinblick auf die Radikalität des Sprachexperiments im Roman ist *Sozaboy* zugleich der Höhe-

punkt des Korpus und überhaupt einer derjenigen afrikanischen Texte, die das literarische Umsetzen eines geschriebenen afrikanischen Englisch jenseits der euro-amerikanischen Norm am gründlichsten umgesetzt haben. Das Glossar am Ende des Romans ist für nicht nigerianische Leser notwendig, um das Buch im Detail verstehen zu können. Saro-Wiwa hat seine Motivation und das Vorgehen hinsichtlich seiner Sprachverwendung in einer „Author's Note" zum Buch selbst sehr einleuchtend dargelegt. Er bezeichnet *Sozaboy* als „result of my fascination with the adaptability of the English Language and of my closely observing the speech and writings of a certain segment of Nigerian society" und erläutert weiter:

> „Sozaboy's language is what I call ‚rotten English', a mixture of Nigerian pidgin English, broken English and occasional flashes of good, even idiomatic English. This language is disordered and disorderly. Born of a mediocre education and severely limited opportunities, it borrows words, patterns and images freely from the mother-tongue and finds expression in a very limited English vocabulary. To its speakers, it has the advantage of having no rules and no syntax. It thrives on lawlessness, and is part of the dislocated and discordant society in which Sozaboy must live, move and have not his being."[13]

Es handelt sich um eine Kunstsprache[14], welche die komplexe postkoloniale Sprachsituation in Nigeria widerspiegelt. Basierend auf dem nigerianischen Pidgin als einer Sprache, die aus der gewaltvollen Geschichte kolonialer Kontaktzonen[15] hervorgegangen ist, rekurriert dieses literarisch aufbereitete lokale Englisch – gleichsam eine *abrogation*[16] des britischen Standards – auf die soziolinguistische Situation der Diglossie, in der sich die meisten afrikanischen Staaten heute noch befinden. Als Diglossie wird in der Linguistik eine funktional differenzierte und meist hierarchisch gegliederte Mehrsprachigkeit definiert, wobei Mehrsprachigkeit

sich auf Dialekte und Soziolekte einer in sich variierten Sprache oder auf den konkurrierenden Gebrauch verschiedener Sprachen beziehen kann.[17] Da bekanntlich fast alle afrikanischen Staaten die ehemaligen Kolonialsprachen als offizielle Sprachen für die Bereiche Politik, Bürokratie und Bildung übernommen haben, besteht eine grundlegende Diglossie mit hierarchischem Gefälle zwischen den afrikanischen Muttersprachen und der mit hohem Sozialprestige verbundenen europhonen offiziellen Sprachen, die von der Mehrheit der Bevölkerung nur rudimentär erlernt werden. In diese Diglossie eingebunden ist außerdem häufig eine sprachliche Dichotomie zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation, da sich bisher längst nicht in allen Staaten afrikanische Sprachen auch als Schriftsprachen durchsetzen konnten. Aufgrund der Vielsprachigkeit in den allermeisten afrikanischen Staaten ist die sprachliche Situation jedoch noch deutlich komplexer. Es haben sich afrikanische Vehikulärsprachen herausgebildet, die der überregionalen Kommunikation dienen, und in der Hierarchie meist über kleineren lokalen Sprachen, aber unter den offiziellen europhonen Sprachen stehen. In Nigeria sind dies die dominierenden einheimischen Sprachen Hausa, Igbo und Yoruba, die auch als Schriftsprachen und im kulturellen Schaffen (Literatur, Theater, Film) eine wichtige Rolle spielen. Hinzu kommen gerade in Westafrika weit verbreitete Varianten von Pidgin[18], also einer der mündlichen Kommunikation dienenden überregionalen Sprache, die als Mischform aus der dominierenden kolonialen Handelssprache Englisch und Versatzstücken aus verschiedenen Lokalsprachen hervorgegangen ist. Im Vergleich mit organisch gewachsenen Sprachen sind Grammatik und Satzbau beim Pidgin vereinfacht. In den ehemals französisch dominierten Staaten führt die Adaptation des Französischen meist zu weniger radikalen neuen Formen, was mit dem französischen Kult sprachlichen Purismus, der zu einer deutlich rigideren kolonialen Sprachpolitik geführt hat, zusammenhängt. Jedoch haben sich bspw. in Kamerun und der Côte d'Ivoire lokale Varianten eines populären Fran-

zösisch durchgesetzt, das wiederum einen eigenen soziodialekten Status im mehrsprachig-diglossalen Geflecht einnimmt.

Frappierend mit Blick auf *Sozaboy* und das an diesen Gründungstext anschließende gesamte Korpus der *small soldier*-Romane ist, dass wir es hier mit einer Literatur zu tun haben, die Diglossie als eklatantes Problem einer postkolonialen Gesellschaft aufzeigt und dies mit den ungeheuerlichen Erfahrungen von Kindern im Krieg zusammenbringt. Sprachliches, politisches und menschliches Chaos vermischen sich und spiegeln einander auf den unterschiedlichen Erzählebenen der Romane wider. Die Protagonisten von *Sozaboy, Allah n'est pas obligé* und *Beasts of No Nation* erzählen in einer Sprache, die mit jedem Satz aufzeigt, dass sie um einen adäquaten sprachlichen Ausdruck ringen, da sie in eine soziale Situation hineingeboren sind, die ihnen eine identitätsstiftende sprachliche Heimat ebenso wenig zugesteht, wie ein kindgerechtes Aufwachsen im Frieden mit materiell wie familiär gesicherten Verhältnissen. Aber weder in *Sozaboy* noch in irgendeinem anderen Fall wird eine tatsächliche gesprochene Variante von Pidgin oder populärem Französisch konsequent geschrieben. Es handelt sich vielmehr jeweils um eine einmalige Kunstsprache, die als literarische Strategie zu verstehen ist. Obwohl die Texte ein Englisch oder Französisch in Szene setzen, das deutlich vom Standard abweicht – und damit den Ausschluss der Sprecher von der Sprache der politischen und wirtschaftlichen Machtpositionen verdeutlicht – bleiben sie für eine internationale Leserschaft verständlich. So wie die Texte keine Abbildung realer Sprache bieten, sind sie auch inhaltlich nicht als Abbild oder bloßer Spiegel der Wirklichkeit zu verstehen, sondern vielmehr als zugespitzte Entwürfe extremer Wirklichkeiten, welche sie zugleich interpretieren.

Sozaboy spielt in einem unbenannten Setting, das eine quasi universelle Bürgerkriegssituation zu repräsentieren vermag.[19] Viele

inhaltliche Details rekurrieren jedoch klar auf den nigerianischen Bürgerkrieg 1967–1970, den sogenannten Biafrakrieg. Das Schicksal der Hauptfigur Mene und seiner fiktiven Heimatstadt Dukana stehen dabei stellvertretend für die sprachlichen Minderheiten im nigerianischen *middle belt*, die zwischen die Fronten des Sezessionskrieges der Machtzentren des Nordens und Südwestens gegen den Igbo-dominierten Südosten geraten. Es ergeht Mene wie dem Großteil der nigerianischen Bevölkerung, die kein direktes Interesse an diesem Krieg hatte, aber dessen Auswirkungen dennoch mit voller Wucht zu spüren bekam. Die Aussicht auf Ruhm und Reichtum lässt den naiven jungen Fahrlehrling für Sammeltaxis in einen Krieg ziehen, dessen Logik er zu keinem Zeitpunkt versteht. Denn alle Reden in den Medien oder der Vorgesetzten in der nationalen Armee werden in dem, was Mene ‚*big English*' nennt gehalten; der Sprache der Macht, die für ihn unverständlich bleibt. Angesichts der tatsächlichen Gräuel eines Bombenkrieges und auf dem Rücken der Zivilbevölkerung ausgetragenen Überlebenskampfes der unversorgten Truppen, desertiert *Sozaboy* später, nur um quasi zufällig die Seite zu wechseln und für die Anderen zu kämpfen – was bezeichnenderweise für ihn überhaupt keinen Unterschied macht. Selbst drakonischen Disziplinarstrafen unterworfen, internalisiert der gefolterte, ausgehungerte junge Mann das Kriegsmotto „To kill or to be killed. I will not forget that one at all"[20] und artikuliert den beschleunigten Reifeprozess, dem er unterworfen wurde: „I begin to know that after all I will not be small boy again."[21] Am Ende des Romans läuft die Entwicklung des Protagonisten jedoch ins Leere. Er hat seine Familie und seine Heimat verloren, denn in Dukana wird er als Totgeglaubter für einen Geist gehalten und muss den Ort verlassen: „He has become a non person. A more complete annihilation cannot be imagined."[22]

Aus dem umfangreichen Korpus der nigerianischen Literatur, die sich der Verarbeitung des Biafrakriges widmet[23], ragt *Sozaboy* heraus: 1. aufgrund des zeitlosen Setting und 2. aufgrund der ori-

ginellen Virtuosität seines ‚rotten English', die dem Text zusammen mit der naiv-kindlichen Perspektive des Ich Erzählers zudem eine ironisierend-satirische Qualität verleiht. Aus diesem Grund konnte der Roman zur wichtigsten intertextuellen Referenz für die *small soldier* Texte ab 2000 werden. Inwiefern knüpfen nun insbesondere *Allah n'est pas obligé* und *Beasts of No Nation* als die beiden Romane, die ebenfalls den Schwerpunkt auf Sprache legen, unmittelbar an *Sozaboy* an?

Inhaltlich lässt sich mit Blick auf die Romane über die „Neuen Kriege"[24] der 1990er Jahre eine drastische Steigerung in der Gewaltdarstellung feststellen. Die *small soldiers* sind zu Beginn ihrer Kriegskarriere wesentlich jünger als Mene in *Sozaboy*, der schon im heiratsfähigen Alter war: bei Kourouma und Iweala sind die Protagonisten um die 10 Jahre alt. Im Vergleich mit Saro-Wiwa gehen sowohl Kourouma als auch Iweala und Dongala sehr viel ausführlicher auf die Gewalt gegenüber der Zivilbevölkerung ein; auf Foltertechniken wie Zerstückelung bei lebendigem Leibe und sexuelle Misshandlungen der Soldaten an Frauen, aber auch der Truppenführer an den *small soldiers*. Auf die Inhalte der Gewaltdarstellung werde ich jedoch im folgenden nicht im Detail eingehen, sondern vielmehr die übergeordneten sprachlichen und narrativen Strukturen untersuchen, die das Erzählen von Gewalt möglich machen und gestalten.

2. Sprache zwischen Chaos und Ordnung in Ahmadou Kouroumas *Allah n'est pas obligé*

Kouroumas *Allah n'est pas obligé* ist die rückblickende Erzählung eines ivorischen Jungen, der in den 1990er Jahren als *small soldier* in Liberia und Sierra Leone gekämpft hat. Nach dem Tod seiner Mutter sollte er zu einer Tante in Liberia reisen, die ihn aufnehmen will. Unterwegs gerät er in die Kriegswirren. Sozaboys Seiten-

wechsel im Krieg wird von Kourouma radikalisiert, indem er Birahima in nicht weniger als 4 verschiedenen Armeen mitkämpfen lässt, was sich jeweils zufällig aus den Umständen ergibt. Damit hat Birahima für die maßgeblich an den Konflikten der 90er in Liberia und Sierra Leone beteiligten Gruppierungen getötet. Deren Ziele – Macht und die Kontrolle der Bodenschätze – erscheinen als absolut austauschbar, die Rolle als *small soldier* als nichts mehr und nichts weniger denn eine pragmatische Überlebensstrategie. In dem Roman treten historische Machthaber und Rebellenführer ebenso auf wie frei erfundene skurrile Figuren entgleister Macht in einem unübersichtlichen Bürgerkriegschaos. Trotz der verwirrenden, teils achronologischen Redeweise des Erzählers wird die Geschichte der Kriege in den beiden Staaten Sierra Leone und Liberia in groben Zügen historisch korrekt wiedergegeben.[25] Der Schwerpunkt liegt inhaltlich stark auf der Figurendarstellung, der erwachsenen Befehlshaber einerseits und der am Krieg beteiligten Kinder andererseits. Jedes Mal wenn Kinder aus den Reihen der *small soldiers* im Kampf fallen, hält Birahima eine Trauerrede, in der er das Leben dieser Kinder resümiert. Dieses Mosaik aus Geschichten von Kindern im Krieg personalisiert die kollektiven, traumatisierenden Kriegserfahrungen der dargestellten Gesellschaft, ohne jedoch in Pathos zu verfallen.

Birahimas Erzählsprache ist eine Mischung aus normativem Hochfranzösisch, französischem Argot, populärem ivorischen Französisch, einzelnen Malinkéwörtern sowie direkt ins Französische übersetzten Malinkéredewendungen[26] und Versatzstücken aus dem Pidgin-Englisch. Dabei geht eine grundlegend vulgäre Ausdrucksweise mit hochgestochenen Ausdrücken aus dem idiomatischen Französisch durcheinander. Dies führt zu witzigen Effekten und zum ersten Eindruck eines sprachlichen Chaos, welches das historische Chaos der Kriege, in welche Birahima gerät, letztlich adäquat wiedergibt. Die westafrikanische Diglossie wird hier im Schwanken eines Sprechers zwischen seinen

verschiedenen sprachlichen Bezugspunkten vorgeführt[27] und zugleich ad absurdum geführt, da die verschiedenen Sprachebenen hier gerade nicht mehr funktional getrennt werden, sondern eine eigentümliche Fusion eingehen. Dass diese Kunstsprache dennoch für ein breites frankophones Publikum verständlich bleibt, liegt daran, dass letztlich standardfranzösische Versatzstücke überwiegen und Kourouma die Strategie anwendet, Übersetzungsleistungen inhaltlich in den Erzähltext zu integrieren. Anstelle eine Glossars am Ende des Textes wird immer wieder der Erzählfluss durch Glossen im Text unterbrochen.[28] Birahima strebt ausdrücklich danach, seine Lebenserzählung möglichst breit zugänglich zu machen und benutzt darum als Hilfsmittel verschiedene Wörterbücher, die er für seine Erklärungen heranzieht:

> „Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, *pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots*, je possède quatre dictionnaires. [...] Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens: des toubabs (toubab signifie blanc) colons, *des noirs indigènes sauvages d'Afrique* et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux *noirs nègres indigènes d'Afrique*. L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin a tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin.[29]

In dieser Passage wird das Vorgehen nicht nur erklärt, sondern auch gleich vorgeführt. Diese Art von spielerisch-didaktischer Sprachtransferleistung zieht sich durch den gesamten Roman. Es ist gleichermaßen ein Roman über Sprache wie über den Krieg. Das vermeintliche sprachliche Chaos wird durch die systema-

tische Referenz auf die Wörterbücher als Instanz verbürgten Wissens auch geordnet. Dabei kommt es allerdings häufig zu überflüssigen Wiederholungen, Auslassungen und Missverständnissen: der Wille zur Ordnung und das Chaos liegen im Widerstreit miteinander.

Zugleich wird in dem obigen Zitat Kouroumas grundsätzliche Ironie[30] offensichtlich, die ich an drei Stellen kursiv markiert habe. So behauptet Birahima, dass er vermeiden will Vulgär- und Hochsprache zu mischen („ne pas mélanger les pédales dans les gros mots"), tut aber genau dies andauernd. Die Bezeichnung von AfrikanerInnen als „noirs indigènes nègres sauvages d'Afrique" häuft Versatzstücke eines westlich-kolonialrassistischen Diskurses auf, den Birahima in naiver Manier übernimmt, der aber gerade durch die übersteigerte Häufung karikiert und somit lächerlich gemacht wird. Auch dies zieht sich als Strategie durch den gesamten Text. Hinzu kommen noch gewollt reproduzierte sprachliche Missverständnisse, welche die Grenzen von Birahimas Möglichkeiten als Mittler zwischen den Sprachen und Kulturen aufzeigen. Um nur ein kurzes Beispiel zu geben: „Partout dans le monde une femme ne doit pas quitter le lit de son mari même si le mari injurie, frappe et menace la femme. Elle a toujours tort. C'est ça qu'on appelle les droits de la femme."[31] Die Malinké-Geschlechterordnung wird hier fälschlicherweise auf den internationalen Menschenrechtsdiskurs übertragen, führt in der unerwarteten Zusammenschau aber beide ad absurdum. Missverständnisse dieser Art, die zugleich komisch und von der übergeordneten, umgekehrten Aussage her tragisch sind, werden mehrfach in den Roman eingestreut.

Birahimas Erzählen bleibt trotz seiner eigenen schrecklichen Erfahrungen als Täter und Opfer im Krieg stets eigentümlich distanziert zum Geschehen. In diesem distanzierten Sprechen einer aus dem Kriegschaos geborenen Stimme manifestiert sich ein Streben nach sprachlicher und narrativer Ordnung, die das

Ungeheuerliche transzendieren soll. Dieser Wille zur Systematik zeigt sich nicht nur in den penetrant klassifizierten sprachlichen Referenzen, sondern auch in inhaltlichen Bezügen: so die Demontierung von Religion als Referenzsystem für Hoffnung und Wahrheit. Sowohl der Islam als auch das Christentum und einheimische Religionen werden systematisch als zweckentfremdete, leere Ideologien vorgeführt.[32] Trotz seiner kindlichen Unbeholfenheit ist Birahima ein Erzähler, der die Fäden der Geschichte(n) zusammenhält: „il est l'instance-régie de l'histoire alors que les événements qu'il raconte le dépassent et c'est avec une semi-hébétude qu'il les a vécus, objet beaucoup plus que sujet."[33] So wie die Anlage des Romans als historisch exakt *und* frei erfunden zugleich widersprüchlich ist, ist auch die Figur des Protagonisten durch Widersprüche gekennzeichnet. Seine Naivität liest sich zwangsläufig zugleich als Ironie. Die Fixierung auf Sprache und die Distanz des Sprechers zum Geschehen können auch als Verdrängungsmechanismen gewertet werden, die traumatischen Erlebnisse nicht nochmals emotional zu durchleben – „if Birahima does not interrogate his experiences, he at least interrogates language [...] in the midst of a modern trauma".[34] Einen ganz anderen sprachlichen Zugang zum Trauma wählt der nachfolgend besprochene Roman.

3. Trauma als Sprache : Uzodinma Iwealas *Beasts of No Nation*

Während Kourouma ein historisch konkretes Setting benutzt, inszeniert Uzodinma Iweala in *Beasts of No Nation* ein fiktives afrikanisches Land, in dem alle Schrecklichkeiten der verschiedenen rezenten Konflikte des Kontinents zusammenzulaufen scheinen. Auch hier handelt es sich um die rückblickende Erzählung aus der Sicht eines einzelnen *Small Soldier*-Ich-Erzählers, Agu[35], der sich nach der Ermordung seiner Familie unfreiwillig der Rebellentruppe anschließt. Erst im letzten Kapitel wird offenbart, dass dieses

Erzählen als Teil einer Therapie zu verstehen ist: Agu befindet sich in einem Auffanglager für ehemalige Kindersoldaten, wo er von einer Sozialarbeiterin betreut wird, die ihn zum Reden auffordert, um seine Traumata aufzuarbeiten. Die vorhergehenden Kapitel sind alle in der Gegenwart erzählt und durchgehend in der englischen Verlaufsform gehalten, so dass sprachlich ein extrem unmittelbares Erleben evoziert wird und der Eindruck einer unendlichen Permanenz des Geschehens entsteht: „all actions seem to be continuously ongoing, interminable".[36] Dabei liegt der Fokus bei aller Dramatik der äußeren Ereignisse auf der emotionalen Innenperspektive Agus, darauf, was sich unmittelbar in seinem Kopf abspielt. Hier ein Beispiel aus der Situation, in der der Junge zum ersten Mal töten soll:

> KILL HIM NOW! I am starting to crying and I am starting to shaking. And in my head I am shouting NO! NO! NO! But my mouth is not moving and I am not saying anything. And I am thinking if I am killing killing then I am just going to hell so I am smelling fire and smoke and it is harding to breath, so I am just standing there crying crying, shaking shaking, looking looking.[37]

Auch Iweala erfindet eine neue literarische Varietät des Englischen, mit der er versucht, die Perspektive eines verwirrten Jungen im Krieg einzufangen. Die im Zitat ersichtliche lautmalerische Großschreibung und die intensivierenden Doppelungen finden sich auch in *Sozaboy*. Doch obwohl die Doppelungen und die Bevorzugung der Verlaufsform sowie das Fehlen von Artikeln Tendenzen aus englischbasierten Pidgins aufgreifen, rekurriert Iweala anders als Saro-Wiwa lexikalisch nicht auf eine konkrete westafrikanische Pidginform und es gibt keine Einsprengsel aus afrikanischen Sprachen. Die Sprache bleibt für ein internationales Publikum auch sehr gut lesbar, da die sprachliche Distanz zum Standard im Vergleich mit *Sozaboy* letztlich geringer ist. Von nige-

rianischen Rezensenten wurde die Sprache des in den USA aufgewachsenen Iweala als unauthentisch kritisiert. Ich denke jedoch, dass es in der Literatur um etwas anderes geht, als um das Streben nach sogenannten authentischen Abbildungen. „Authentizität“ ist immer ein Konstrukt; auch bei Saro-Wiwa und Kourouma handelt es sich um literarisch-artifizielle Sprachexperimente, selbst wenn diese lokal genauer zugeordnet werden können. Iwealas literarischer Erfolg liegt darin, dass seine Sprache die Leserschaft in den Bann einer unvermittelten, atemlosen Dramatik zu ziehen vermag. Für diese Sprache, die Iweala seinem Protagonisten in den Mund legt, gilt ebenfalls, was ein Kritiker an anderer Stelle über *Sozaboy* geschrieben hat: „The stylistic beauty of *Sozaboy* may be said to rest in the hero-narrator's attempt to express a reality he is passing through in a language form he has fashioned entirely for himself. This language form is personal, unorthodox and quite rebellious.“[38] Das grammatisch gebrochene Englisch des Ich-Erzählers Agu verweist weiterhin metaphorisch auf die Diglossie in seiner Weltregion, die als Ausdruck von sprachlichen Machtbeziehungen ihrerseits metonymisch für andere asymmetrische Beziehungen steht: zwischen afrikanischen Eliten und der verarmten Bevölkerung, zwischen Rebellen und Verteidigern des Status Quo, zwischen Kindern und Erwachsenen, zwischen Männern und Frauen.

Die räumliche Rahmenkonstruktion des Auffanglagers in *Beasts of No Nation* erinnert an den Dokumentarfilm *Lost Children* über Uganda[39], der wie der Roman 2005 erschien. Dabei geht es in dem Roman gerade nicht um die Rekonstruktion einer bestimmten historischen Situation, sondern um eine metonymische Repräsentation der Gewalterfahrung von Kindern im Krieg. Iweala setzt hier mit der emotional und körperlich hautnah dargestellten Vermittlung von Trauer, Angst, Hunger, Schmerz, Rausch und Überlebenswille ganz im Gegensatz zu Kouroumas ironisch-satirischem Ansatz auf ein gewisses Pathos, um seine Leser zu erschüttern.

Wenn Agus Erzählen am Ende als eine therapeutische Stimmwerdung entlarvt wird, die seine Traumata verarbeiten helfen soll, erhält das Motiv einer Dialektik aus Schweigen und Sprechen (vgl. das obige Zitat), welches den Text durchzieht, eine vertiefte Dimension. Agus Kamerad Strika, der noch jünger ist, hat das Sprechen infolge des Traumas der Ermordung seiner Familie ganz aufgegeben; die erwachsenen Soldaten kommunizieren bis auf den militärisch ritualisierten Austausch von Befehlen kaum miteinander. Bei den Überfällen auf die Zivilbevölkerung, die als archetypische Situation der Kampfeshandlungen des hier dargestellten Krieges erscheint, vermischen sich die Schreie der Opfer mit dem Gelächter der Soldaten. Ein zynisches Gelächter, das den eigenen Horror wirksam zu verdrängen hilft. Im Gegensatz zu diesem Verlust menschlicher Sprache im Krieg, der mit den wiederholten Vergleichen von Menschen mit Tieren einhergeht, ist für den Text selbst das Ringen um ein adäquates Sprechen über unaussprechliche Gewalt zentral.

Mit der psychologischen Dimension des narrativ vermittelten Traumas geht auch einher, dass Iwealas Roman wie kein anderer der hier vorgestellten Beispiele auf Erinnerungen an die Kindheit vor dem Krieg rekurriert.[40] Die Rückblenden auf das Leben in einer intakten Dorfgemeinschaft und liebevollen Familie lassen die Gräuel des Krieges umso schärfer hervortreten und zeigen die Entfremdung des Kindes von sich selbst: Agu als Schüler, als Sohn und Freund ist eine andere Persönlichkeit als Agu der gewalttätige und missbrauchte *small soldier*, der sich sehnsüchtig an diese verlorene Kindheit zurückerinnert. Tatsächlich sichert seine Erziehung Agu ein moralisches Fundament, das einen inneren Widerstand gegen die neue Rolle als Soldat aufrecht zu erhalten vermag – ganz anders als dies bei Kouroumas Birahima der Fall ist, dessen Kindheit bereits vor dem Krieg ein Desaster war und der kein Schuldempfinden kennt. Leitmotivisch versichert Agu sich selbst immer wieder, dass er trotz allem kein *bad boy* sei. In

seinen schlimmsten Albträumen und Visionen fließen die beiden Welten der Kindheit und des Krieges ineinander, beispielsweise als er seine verlassene alte Schule besucht und in einer surrealen Vision die verehrte Lehrerin und die Mitschüler die Gesichter seiner Opfer annehmen. Nicht nur die Gewalt in den Träumen, die den Jungen während der Rehabilitierung heimsuchen, sondern auch das achronologische und fragmentarische Erzählen sind typisch für posttraumatische Bewusstwerdungsprozesse und deren Narrative. Iweala versucht in seinem Roman sich diesem aus dem Trauma geborenen Erzählen sprachlich und strukturell anzunähern.[41]

Abschließend sei noch bemerkt, dass der Romantitel einen Songtitel des berühmten nigerianischen Musikers Fela Kuti (1938–1997) von 1989 zitiert. In dem politischen Protestsong werden als „Beasts of no nation" die korrupten afrikanischen Diktatoren der nachkolonialen Ära bezeichnet, deren Menschenrechtsverletzungen angeprangert werden.[42] „Similarly, Iweala's text poignantly showcases the violation of children's rights and the dehumanization of children, from human beings to „animals" (93), to finally, „this thing" (142)".[43] Iweala erinnert durch das Zitat an das im kulturellen Schaffen bekannte Paradigma der Diktatorenkritik und beschreibt dann eine ganz andere Form der Gewalterfahrung, die dennoch klar mit den repressiven politischen Umständen in den von internen Kriegen betroffenen Ländern ursächlich zusammenhängt. Durch die intertextuelle Verknüpfung weist Iweala darauf hin, wie verschiedene Ebenen von Gewalt miteinander verknüpft sind und bestätigt meine These einer Ablösung der Diktatorenfigur durch die Figur des *small soldier* in der jüngeren Literaturgeschichte Afrikas (zu der populäre Songlyrics ebenso zählen wie das Genre des Romans).

II Dialog und Heteroglossie im Roman

Ich komme jetzt zum zweiten Teil meines Korpus und damit zu Texten, bei denen die Sprachproblematik in den Hintergrund rückt und stattdessen eine zunehmend komplexe Erzählstruktur zum Tragen kommt, in der unterschiedlichen Stimmen und Perspektiven Raum gegeben wird. Mit einem Fachbegriff aus Bachtins Romantheorie lässt sich hier von einer Akzentverschiebung von der Diglossie zur Heteroglossie sprechen oder ins Deutsche rückübersetzt: von der hierarchischen Mehrsprachigkeit zur demokratischen Mehrstimmigkeit im Roman. Bachtin hat die offene Qualität des Romans betont, in dem verschiedene Stimmen in einem dynamischen Kommunikationsmodell zusammenfließen können. In den anschließend besprochenen Romanen von Kourouma, Dongala und Habila wird dies zur bewusst eingesetzten Strategie, wenn die dem Roman grundsätzlich inhärente kommunikative Dialogizität (im Sinne der Intertextualität, der Rezeption und sich überlagernder Sinnkonstitutionen) durch die Struktur einer Doppelnarration zusätzlich im Texterinneren eine Zuspitzung erfährt.[44]

1. Dialog als Geschichtslektion in Ahmadou Kouroumas Fortsetzungsroman *Quand on refuse on dit non*

Einen historisierenden Roman[45], der eine höchst didaktische Funktion erfüllt, könnte man *Quand on refuse on dit non* nennen. Als Kourouma *Allah n'est pas obligé* schrieb, hatte er Somalia, Sierra Leone und Liberia vor Augen und dachte wohl nicht im Traum daran, dass die Côte d'Ivoire, die in den 1980er und 90er Jahren trotz der Wirtschaftskrise und des schwierigen Demokratisierungsprozesses nach dem Tod Houphouët-Boignys 1993 immer noch als Hort relativer Stabilität in Westafrika galt, ab 2002 selbst in einen Bürgerkrieg versinken würde. Mit Beginn der bewaffneten

Auseinandersetzungen zwischen den sogenannten Nordisten und Sudisten in der Côte d'Ivoire begann Kourouma mit der Arbeit an einem zweiten Teil zu *Allah n'est pas obligé*, in dem Birahima in sein Heimatland zurückgekehrt ist. Kourouma schrieb das letzte Jahr vor seinem Tod an dem Text, dem er den Untertitel *roman vrai de la Côte d'Ivoire* (wahrer Roman von der Elfenbeinküste) geben wollte; das Skript blieb jedoch unvollendet und wurde 2004 posthum von Seuil veröffentlicht. Obwohl der Roman unabgeschlossen blieb, zeichnet sich klar ein erzählerischer Neuansatz ab, der sich aus dem Dialog Birahimas mit einer neuen Figur ergibt: dem Mädchen Fanta, die Tochter seines Koranschullehrers, in die der Junge sich verliebt und die seine Lehrerin wird.

In *Quand on refuse on dit non* tritt das Sprachexperiment Kouroumas über die Stimme Birahimas zunehmend in den Hintergrund, der Roman wird vielmehr buchstäblich zu einer Geschichtslektion. Die recht genaue Rekonstruktion historischer Fakten war bereits Bestandteil von *Allah n'est pas obligé*, wird aber im zweiten Teil deutlich wichtiger.[46] Das Titeldiktum „Wenn man sich weigert, sagt man nein" ist ein Zitat von Samory Toure, dem muslimischen Militärführer, der Ende des 19. Jh. einen langen erfolgreichen Widerstand gegen die französische Expansion anführte. Der Titel kann als Appell zum Widerstand gegen die kolonial initiierten und postkolonial fortgeführten Strukturen von Wirtschaftsinteressen, Korruption und regionalen Spaltungen verstanden werden, mit denen Birahima auf seiner neuen Abenteuerreise durch den Krieg konfrontiert wird.

Kaum ist der demobilisierte *small soldier* bei einem Verwandten in Daloa untergekommen, einer mittleren Stadt im Zentrum der Côte d'Ivoire, entkommt er dort nur knapp dem ethnischen Massenmord an den Diolas, der muslimischen Minderheit, der auch seine Familie angehört. Mit seiner angebeteten Fanta, deren Bodyguard er wird, begibt Birahima[47] sich auf die Flucht in Richtung

Norden, nach Boake. Seine Redeweise, in der sich die verschiedenen Sprachebenen der postkolonialen Gesellschaft überlagern, hat er beibehalten. Seine Stimme tritt jedoch zurück hinter diejenige Fantas, die sich zu seiner Lehrerin macht und auf der langen Flucht damit beginnt, ihm die Geschichte des Landes zu erzählen. Ihre Lektionen, die Birahima nur halb versteht und teils als unglaubliche „histoires marrantes“ (witzige Geschichten) rezipiert, nehmen den größeren Teil des Erzähltextes ein. Birahima wird zum Rahmenerzähler für das historische Narrativ, das schließlich die Hauptteile des Textes ausmacht. Die Abiturientin Fanta spricht dabei zu ihm in einfachen und klaren Sätzen, in einem Französisch, das tatsächlich so in einem Schulbuch für jüngere Jahrgänge stehen könnte. Ihre immer wieder von den Widrigkeiten der Flucht unterbrochene Erzählung gibt in nüchtern-objektivem Stil in wesentlichen Zügen die Geschichte der Entstehung der Côte d'Ivoire als koloniales Gebilde wieder, den Aufstieg Houphouët-Boignys, dessen Frankophilie und Einwanderungspolitik, die den ivorischen Wirtschaftsboom der 60er/70er Jahre ermöglichte, die politischen Umwälzungen nach 1989, die Krise der 90er und die Zuspitzung des nationalistischen Konzepts der Ivoirite[48] bis hin zu den rezenten politischen Morden und umstrittenen Wahlen, welche schließlich den Bürgerkrieg auslösen. In dem Roman werden so *histoire de longue durée* und *histoire immédiate* parallel vermittelt; der dramatische Rahmenplot des aktuellen Kriegsgeschehens ermöglicht die diskursive Ebene langer Rückblenden auf die Geschichte in Form von Schullektionen. Im Text wird der Rückblick auf die Diktatur Houphouët-Boignys in die Gegenwartssituation von Kindern im Krieg eingebettet. Diese werden durch ihre Erzählerstellung zu den neuen Protagonisten der Gegenwart erhoben.

Kourouma, so lässt sich schlussfolgern, versucht in seinem letzten Roman tatsächlich die Geschichte der Côte d'Ivoire einem breiten Publikum verständlich zu machen, es ist sein Vermächtnis

an die junge Generation, die im realen Geschichtsunterricht oft mit ideologisch eingefärbten Varianten der jeweiligen Machthaber zu rechnen hat. Die Geschichtslektion des Romans liefert – ohne dessen Brutalität zu entschuldigen – eine Grundlage zum Verständnis des Gegenwartskonflikts. Birahimas schon aus *Allah n'est pas obligé* bekannte Reproduktion des westlichen Diskurses über innerafrikanische Konflikte als ironische Textstrategie wird durch die Aufklärung Fantas umso deutlicher Lügen gestraft: „Ce qui arrive en Côte d'Ivoire est appelé conflit tribal parce que c'est un affrontement entre des nègres indigènes barbares d'Afrique. Quand des Européens se combattent, cela s'appelle une guerre, une guerre de civilisations."[49]

Wie das Zitat zeigt, bleibt Kouroumas stilistische Grundstrategie der Ironie dem Text über die Stimme Birahimas erhalten. Dieser liefert nach den Ausführungen Fantas jeweils kurze, vereinfachende Zusammenfassungen dessen, was er vom historischen Stoff verstanden hat:

> „Moi petit Birahima, j'ai tout retenu sans tout comprendre. Ce que je n'ai pas compris pour le moment sera bien compris avec mes dictionnaires quand je serai fortiche pour le brevet élémentaire et pour le bac. Pour le moment, j'ai compris que le général de Gaulle a donné les indépendances parce que les colonies n'étaient plus rentables. Houphouët-Boigny a évite un complot en créant son propre complot et en torturant les cadres du Nord. Donc il a évite des charniers. Donc il a bien fait. Faforo (cul de mon père)!"[50]

Ein auffälliges Leitmotiv rankt sich in der Tat um die Massengräber, die von Birahima als besonderes Merkmal des aktuellen innerivorischen Kriegs erkannt werden. In seiner zynischen Naivität – ein stilistisches Oxymoron, das den Text durchzieht – bezieht er diese auf die Wirtschaftsgrundlagen des Landes zurück, indem

er die ermordeten Menschen zum Dünger werden lässt, der den besten Kakao der Welt hervorbringt:

> „Les charniers pourrissent, deviennent de l'humus, l'humus devient du terreau. Le terreau de l'humus des charniers est toujours recommandé, bon pour le sol ivoirien. C'est le terreau de l'humus des charniers qui enrichit la terre ivoirienne. La terre ivoirienne qui produit le meilleur chocolat du monde. Walahe (au nom d'Allah, l'omniprésent)!"[51]

Dieses Leitmotiv kommt im Text in diversen Varianten vor. Kourouma behält also die Strategie des naiv-kindlichen Blicks bei, der eine abgrundtiefe Ironie ermöglicht, zugleich besteht zwischen *Allah n'est pas obligé* und *Quand on refuse on dit non* ein deutlicher Unterschied im Umschwung vom vornehmlich sprachspielerischen Gestus zu einer didaktischen Geschichtslektion. Die historische Rekonstruktion als Stimme der Vernunft in einer chaotischen Gegenwart ist bei Kourouma nicht zufällig weiblich. Sie bietet einen Gegenentwurf zu den vorwiegend männlichen Stimmen aktiver Kriegsbeteiligter, aber auch eine versöhnliche Perspektive der Dialogbereitschaft in dem symbolischen Gespräch mit der *small soldier*-Figur.

2. Widerstreitende Perspektiven auf den Krieg. Emmanuel Dongalas Doppelerzählung in *Johnny chien méchant*

Diese doppelte Erzählstruktur, die einem *small soldier* und einer jungen Frau die Stimme erteilt, findet sich auch in Emmanuel Dongalas *Johnny chien méchant*, doch handelt es sich hier nicht um einen Dialog im Text, sondern um eine antagonistische Konstruktion widerstreitender Mehrstimmigkeit. In diesem mit über 450 Seiten längsten Roman des Korpus alternieren zwei Ich-Erzähler miteinander: der *small soldier* Johnny, der fortlaufend von seinen Kriegstaten

erzählt, und das Mädchen Laokolé, das sich mit ihrer bereits schwer verletzten Mutter und dem kleinen Bruder auf die Flucht vor den Rebellen begibt. Die zwei alternierenden Ich-Erzähler sind beide knapp 16 Jahre alt und beide Stimmen nehmen ungefähr denselben Umfang an Erzählzeit für sich in Anspruch. Die fortlaufend erzählte Zeit umfasst nur wenige Wochen und beginnt mit der Einnahme der Hauptstadt eines unbenannten zentralafrikanischen Landes durch Rebellentruppen. Es werden einige Lingala- sowie Kikongobegriffe in den Text eingeflochten; Papa Wemba und Koffi Olomide steuern den ‚Soundtrack' zum Buch bei – die kulturelle Nähe zum Kongo ist also unverkennbar. In Bezug auf die Ereignisse besteht eine große historische Nähe zur Einnahme Brazzavilles durch die für Sassou-Nguesso kämpfenden Gruppierungen im Juni 1997. Dass das Setting dennoch fiktiv bleibt, ermöglicht eine ironische Überzeichnung der Absurdität von politischer Inhaltslosigkeit. Hier kämpfen *Le Mouvement pour la libération démocratique du peuple* (MPLDP) und *Le Mouvement pour la libération totale du peuple* (MPLTP) gegeneinander; die fiktiven Volksgruppen der Dogo-Mayi und der Mayi-Dogo werden gegeneinander aufgehetzt.

Die binäre Struktur der Erzählung korrespondiert bei Dongala mit klaren inhaltlichen Zuordnungen: Täter vs. Opfer, männlich vs. weiblich; Oppositionen, die streckenweise etwas zu plakativ erscheinen.[52] Die Wege der beiden Protagonisten kreuzen sich mehrfach, Johnny ist zu einem Großteil für den Leidensweg Laokolés auf der Flucht und in verschiedenen Auffanglagern verantwortlich. Am Ende treffen die beiden in einem dramatischen Showdown aufeinander. Unmittelbar bedroht von einer Vergewaltigung durch Johnny, bringt das Mädchen den grausamen Antihelden in einem symbolgeschwängerten Akt um: sie schlägt ihn mit einer Bibel nieder und entmannt ihn. So wie in der Schlussszene wird Dongalas Roman insgesamt von einem schnellen Tempo an dramatischen Ereignissen getragen. Die alternierenden Perspektiven und eingestreute Rückblenden bringen immer wieder Brüche in

den Spannungsbogen. Es ist nur folgerichtig, dass dieser Text zur Vorlage für ein Filmdrehbuch wurde.

Sowohl Laokolés als auch Johnnys Erzählstränge sind in einem grammatisch und syntaktisch korrekten Französisch geschrieben, wobei Johnnys Stimme sich durch einen vulgärsprachlichen Stil[53] von der ernsten und streckenweise poetischen Stimme Laokolés unterscheidet. Doch auch in *Johnny chien méchant* ist Sprache ein Symptom der aus dem Gleichgewicht geratenen Welt. Verweise auf die soziolinguistische Situation fließen mehrfach ein. So ist Johnny ein heimlicher Bewunderer des *gros français* der intellektuellen Elite und stiehlt sich auf seinen Kriegsraubzügen eine Bibliothek zusammen, obwohl er kaum lesen kann. Ähnlich wie bei Kouroumas Birahima die Wörterbücher, stehen bei Dongalas Johnny die Bücher für das unerfüllte Begehren von Bildung und gesellschaftlicher Teilhabe: „Ce fétichisme pour les dictionnaires ou les livres chez Johnny et Birahima est bien une compensation de leur manque d'éducation solide et l'expression sublimée de leur rêve d'y accéder."[54]

In der Stadt besteht ein sprachlicher Bruch zwischen den Generationen, der eigentlich zur Überwindung von Ethnizismus beitragen könnte:

> „D'ailleurs, parmi les jeunes de notre âge, on ne savait même pas qui était mayi-dogo et qui ne l'était pas. La plupart d'entre nous étions nés en ville, nous n'avions jamais mis les pieds dans les régions d'origine de nos parents et bien peu entre nous parlaient *le patois tribal*. Notre langue était la *langue de la ville*, cette langue véhiculaire souvent codée que nous parlions entre nous et dont nos parents, qu'ils soient du nord, du sud, de l'est ou de l'ouest ne pigeaient que dalle."[55]

Die abwertende Bezeichnung *patois tribal* (etwa: „Stammeskauderwelsch") für die lokalen Sprachen der Elterngeneration, die

vom Land in die Stadt gewandert ist, nimmt einen kolonialrassistischen Terminus auf, der drastisch die untergeordnete Position dieser Sprachen in der diglossal-postkolonialen Situation anzeigt. Johnnys Valorisierung der Stadtsprache lässt das Schüren ethnischer Konflikte als Machtmittel archaisch erscheinen, denn die urbane Jugend ist hier einen Schritt voraus, wenn ethnische Identitäten durch eine gemeinsame, hybride Vehikulärsprache nivelliert werden.[56]

Trotz seiner manichäischen Anlage lässt Dongalas Roman auch Raum für Zwischentöne. Die Figur Johnny ist keine eindimensionale Verkörperung des Bösen.[57] So hält er an der Liebe zu seiner Freundin Lovelita fest, obwohl diese zur ‚falschen' Ethnie gehört, und trauert ehrlich um seine gefallenen Freunde. Durch die Innenperspektive werden auch immer wieder Momente von Unsicherheit und Angst des Jungen offengelegt, der sich nach außen als hartgesottener Macho gibt – „at heart, Johnny Chien Méchant is still a boy, a child, who does not want to confront certain realities, who wants to pretend he is a real chief [....] and the members of his gang are contesting his authority."[58] So schafft er es nicht, Menschen zu töten, die sich ihm gegenüber furchtlos zeigen, und ohne seine Waffe ist er völlig hilflos. Aufgrund seiner kindlichen Naivität reiht Johnny sich in die Folge der *small soldier*-Porträts à la Sozaboy und Birahima ein, wobei seine Gewaltbereitschaft im Vergleich zu diesen noch auf die Spitze getrieben wird. Seine Ehrlichkeit in Bezug auf die Kriegsziele – materielle Bereicherung und der Rausch, sich mächtig zu fühlen, ist nahezu entwaffnend. So entlarvt Johnny den politischen Anstrich eines gerechten Rebellenkampfes als heuchlerische Strategie der erwachsenen Befehlshaber über die Kinderarmee:

> „l'art de piller [...] c'était la raison majeure pour laquelle nous combattions. Pour nous enrichir. Pour faire ramper un adulte. Pour avoir toutes les nanas qu'on voulait. Pour la

> puissance que donnait un fusil. Pour être maître du monde. Ouais, tout ça à la fois. Mais nos chefs et notre président nous ont ordonnés de ne pas dire cela. Ils nous ont enjoint de dire à ceux qui poseraient des questions que nous combattions pour la liberté et la démocratie et cela pour nous attirer les sympathies du monde extérieur."[59]

Als selbstlose Heldin, die auf ihrer Odyssee stets auch für andere eintritt und sich Menschlichkeit in unmenschlichen Zeiten bewahrt hat, ist Laokolé hingegen ganz eindeutig als Identifikationsfigur konzipiert. Die Verkettung an Unglück und Gewalt, die sie und ihre Familie erleiden müssen, übersteigt jegliches Maß. Dongala übt auch heftige Kritik an der sogenannten Internationalen Gemeinschaft, wenn er zeigt wie die westlichen Botschaften ihre Türen vor den Flüchtlingen verschließen; Europäer unter Gewaltanwendung gegen die zurückbleibende Bevölkerung evakuiert werden; westliche Medien das Leid vermarkten und als Höhepunkt eine Gruppe von weißen Tierschützern Gorillas aus dem Kampfgebiet ausfliegt. Doch immer wieder trifft Laokolé auch auf Menschen, die ihr spontan und uneigennützig helfen, vor allem auf Frauen. Diese sind ohne Zweifel die Hoffnungsträger des Romans, zeigen Solidarität, obwohl – oder gerade weil – sie auch systematisch als Opfer sexueller Gewalt gezeigt werden. In *Johnny chien méchant* ist – wie in allen *small soldier*-Romanen – die Kriegsrhetorik männlich codiert. Die Macht Johnnys, die Bevölkerung zu terrorisieren, beruht auf einer Konstruktion von Männlichkeit, die Gewalt legitimiert und von Gewalt abhängig ist, um sich als solche zu erhalten. Im symbolischen Endkampf zwischen Gut und Böse wird der Spieß der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern umgedreht. Folgerichtig stirbt die Figur des *chien méchant* als sie ihren Phallus einbüßt – und der Roman endet mit der Beschreibung seines Todes durch den Erzählerprotagonisten selbst, dessen Staunen bis zum Schluss seine kindliche Naivität bezeugt.[60]

3. Ungleiche Brüder. Die Stimmen des Historikers und des Soldaten in Helon Habilas *Measuring Time*

In Helon Habilas Roman *Measuring Time* (2007) hat die Stimme des *small soldier* in der Ich-Form nur noch einen geringen Anteil am Umfang des Romans, ist aber immens wichtig, weshalb ich diesen Text auch in mein hier untersuchtes Korpus einreihe. In diesem Roman ergibt sich die doppelte Erzählstruktur aus dem denkbar eng verquickten Schicksal der Zwillingsbrüder Mamo und LaMamo, die sich früh gegen ihren lieblosen Vater verbünden. Als Jugendliche beschließen sie, ihren Heimatort Keti im nördlichen Nigeria zu verlassen, um als Soldaten Ruhm zu erwerben. Obwohl sie mit dem Selbstmord ihres traumatisierten Onkels, der mit 13 in den Biafrakrieg gezogen war, ein abschreckendes Beispiel vor Augen haben, überwiegt die Versuchung durch den Respekt, der diesem Onkel trotz allem entgegengebracht wurde. Die naive Auffassung vom ruhmreichen Soldatendasein wird wie folgt von den beiden ausgesponnen:

> „ „We could be famous as soldiers", they told each other. And in their eager, fifteen year old minds they saw themselves on some distant battlefield, surrounded by dead bodies, some of which they had killed, and only themselves standing, masters of all they surveyed; and far away in the villages, which they had liberated from some evil tyrant, hidden by dusk and the smoke of battle, the women waited to welcome them with garlands."[61]

Diese romantische Vorstellung vom Krieg ist repräsentativ für andere Romanfiguren; auch Menes Antrieb in *Sozaboy* waren der vermeintliche Ruhm und nicht zuletzt die Vorstellung, durch die Verkörperung der männlichen Rolle des Soldaten die Kindheit zu überwinden und Frauen zu beeindrucken. Allerdings muss in Habilas Text Mamo, der unter Sichelzellanämie leidet, bereits auf

der Flucht von zu Hause aufgeben. LaMamo hingegen wird vom regulären nigerianischen Militär abgelehnt, da er noch zu jung ist, und lässt sich im Tschad als Söldner anwerben. Er erhält in Lybien eine militärische Ausbildung, bei der Mouammar Khadafi und Charles Taylor persönlich Pate stehen. Anschließend kämpft er in verschiedenen westafrikanischen Konflikten von Mali bis Liberia mit.[62] Dem Zwilling Mamo berichtet er in sporadischen Briefen von seinen Kriegerlebnissen. Diese Briefe folgen einem einfachen Satzbau und sind wohldosiert, sprich sehr gut lesbar, mit Grammatikfehlern gespickt. Das Englisch LaMamos zeigt somit seine Halbbildung einer zu früh abgebrochenen Schulausbildung auf.

Der größere Teil des Romans wird hingegen aus der Sicht des zurückgebliebenen Mamo erzählt. Durch seine Krankheit häufig an Haus und Bett gefesselt, liest dieser sehr viel – wissenschaftliche Werke ebenso wie westliche und afrikanische Literatur – und bildet sich in der Schriftkultur immer weiter. Die Spannung zwischen mündlicher und schriftlicher Kultur in einer postkolonialen afrikanischen Gesellschaft wird in diesem Roman ausführlich thematisiert. Eindrücklich ist die Episode, in der Mamo einer Frauentheatergruppe helfen will, indem er den mündlich tradierten Text ihres jährlichen Spiels zum Gedenken an die Gründung ihrer Kirche niederschreibt. Das Theaterstück verliert durch die Verschriftlichung seinen Zauber, die nächste Aufführung wirkt steif und leblos. LaMamos Briefe aus dem Krieg hingegen sind zwar Schriftstücke, behalten aber einen oralen Erzählstil bei, der sehr unmittelbar und bewegend wirkt.

Aufgrund seiner Krankheit kann Mamo auch sein Geschichtsstudium nicht abschließen. Er arbeitet als Dorflehrer und wird zum passionierten Chronisten der lokalen Geschichte. Vom Dorfoberhaupt bekommt er sogar den offiziellen Auftrag, die Geschichte des Ortes neu zu schreiben. Diese war bisher nur von einem amerikanischen Missionar in christlich-imperialistischer Manier als

Bekehrungsepos einer arachaisch-unzivilisierten und vorkolonial geschichtslosen Gemeinschaft niedergeschrieben worden, mit dem Titel *A brief history of the peoples of Keti*. Hier knüpft *Measuring Time* ganz deutlich an Achebes Romanklassiker *Things fall apart* an, der mit der Ankündigung eines Buches endet, das der Colonial Commissioner „The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger"[63] nennen will. Achebes Roman stellt ein Rewriting kolonialhistorischer Sichtweisen auf afrikanische Gesellschaften dar, indem er die Igbo-Perspektive auf die eigene Gesellschaftsstruktur und deren Zerfall durch den Kolonialismus in den Fokus rückt. Achebe begründete mit diesem Roman das bekannte Paradigma des postkolonialen *Writing back* mit.[64]

Auch Mamo in *Measuring Time* setzt sich zum Ziel, Geschichte neu zu erzählen, um die Würde seiner Gemeinschaft wiederherzustellen, als die lokalen Machthaber ihn zum offiziellen Biographen des Mai (Königs) ernennen. Allerdings funktioniert das im Plot inszenierte *Writing back*- Projekt nicht mehr so wie in der Generation Achebes. Denn je tiefer Mamo in die historische Forschung einsteigt, desto mehr erfährt er über die Korruption und Kollaboration der lokalen Machthaber, die das britische System der *indirect rule* zu ihren Gunsten auszunutzen wussten. Das korrupte System setzt sich bis in die Gegenwart fort; koloniale Strukturen werden in postkolonialen Zusammenhängen weitertradiert. Letztlich kann Mamo keine glorreiche, würdevolle Geschichte seiner Gemeinschaft schreiben, weil es eine unzulässige Idealisierung wäre. Stattdessen wird er in einem Buch namens *Lives and Times* die Biographien verschiedener, auch marginaler Figuren aus dem Ort verfassen, insbesondere auch die Geschichte(n) seiner Familie. Eine alternative Geschichtsschreibung muss sich demnach nicht nur von der kolonialen Perspektive auf Afrika lösen, sondern darüber hinaus jenseits der Mächtigen und Wichtigen im System nach den bedeutsamen historischen Spuren der einfachen Menschen in der eigenen Gemeinschaft fragen. Dabei revidiert Mamo auch

den objektiven Wahrheitsanspruch von Geschichtsschreibung zusehends. Anstelle des Strebens nach objektiver, wissenschaftlicher Übersicht tritt eine partizipative und mehrstimmige Vision von Geschichtsschreibung, vermittelt über orale Kommunikation und das Genre der Biographie: „He'd talk with the people, go into their houses, into their hearts, to write about their secret desires and aspirations. [...] He didn't know if the result would be a true history; he didn't care."[65]

Während die Reflexion über die Möglichkeit und Unmöglichkeit einer Rekonstruktion von Vergangenheit durch die dominierende Perspektive des Historiker-Bruders den Roman prägt, tragen die Briefe des Soldaten-Bruders aus dem Krieg wesentlich dazu bei, Mamos historisches und soziales Bewusstsein zu schärfen. In zusammengeballter Form zeigen die Briefe LaMamos die Entwicklung eines naiven *small soldier* zum desillusionierten Kriegsveteranen auf, welcher die Absurdität seines Kampfes und die Tatsache, als Spielball für handfeste ökonomische Interessen skrupelloser Drahtzieher der Kriege missbraucht worden zu sein, begreifen lernt. So wird LaMamo zu einem gesellschaftskritischen Erwachsenen, der das System struktureller Gewalt durchbrechen will. Als er bei seiner Rückkehr nach Keti von der Korruption des Mai erfährt, führt der Soldat eine Revolte gegen den Palast an. Der Roman endet jedoch pessimistisch, denn LaMamo stirbt bei der polizeilichen Niederwerfung des Aufstands, die sich zudem mit den blutigen Auseinandersetzungen zwischen Christen und Muslimen in dieser Zeit überschneidet. Damit kommt der Roman zum Schluss bei den jüngsten innernigerianischen Konflikten an. So verbindet der Text die Vergangenheit mit der Gegenwart, sowie lokale Geschichte mit der gesamtafrikanischen Problematik von Gewalt und Kindern im Krieg.

III Ein nigerianisches *Rewriting* des Zweiten Weltkriegs: Biyi Bandeles *Burma Boy*

Abschließend möchte ich einen Roman vorstellen, der historisch weiter zurückgreift, jedoch bereits im Titel eine offenkundige intertextuelle Verbindung zu Ken Saro-Wiwas *Sozaboy* aufweist: *Burma Boy* (2007) spielt augenfällig auf den Gründungstext von 1985 an. Dies erweckt bestimmte Leseerwartungen, die jedoch nur zum Teil erfüllt werden. Aus dem Rahmen des Korpus fallend ist zunächst, dass Bandele inmitten eines Boom von Literatur über die „Neuen Kriege" in Afrika, sein Setting an den Kriegsschauplatz Birma 1942/43 verlegt und die Beteiligung von westafrikanischen Kolonialsoldaten im Zweiten Weltkrieg zum Romansujet macht. Es ist außerdem der einzige Roman, in dem kein *small soldier* als Ich-Erzähler auftritt. Was Ali Banana, der 13jährige Protagonist Bandeles mit Ken Saro-Wiwas *Sozaboy* teilt, ist freilich seine naive Haltung gegenüber dem Krieg, in den er sich mit Begeisterung begibt. Dabei gibt er vor, älter zu sein als er ist, um überhaupt als Freiwilliger rekrutiert werden zu können.

Bandeles Roman erinnert eindrücklich daran, dass Kindersoldaten natürlich keine afrikanische Erfindung sind, sondern in vielen westlichen Kriegen, einschließlich der beiden Weltkriege, zum Einsatz kamen. Anhand der Fokalisierung eines nigerianischen Bataillons in Birma, das für ‚King Jiogi' – so die Pidgin-Verbrämung von King George – gegen die Japaner kämpft, ohne dass die einzelnen Soldaten jemals den Gesamtzusammenhang des Krieges verstehen, wird außerdem eine absurde Dimension des Zweiten Weltkriegs offengelegt, der nur augenscheinlich logischeren Sachzwängen als innerafrikanische Kriege zu folgen scheint.

Über den Titel und die Protagonistenfigur hinaus nimmt *Burma Boy* auch auf einer anderen Ebene einen erzählerischen Faden aus

Sozaboy auf, denn in Saro-Wiwas Roman ist der Birmakrieg ein *running gag*. Ein Kriegsveteran, der damit prahlt in Birma *Hitla* besiegt zu haben und dafür mit einer weißen Frau belohnt worden zu sein, stachelt den Protagonisten an, in den Krieg zu ziehen. Birma wird zur Chiffre für einen gerechten Krieg gegen das Böse und steht zugleich für das erfolgreiche Streben nach Ruhm. Beides projiziert der Sozaboy Mene auf seinen Krieg, bei dem aber gerade das Feindbild aus Gründen sprachlichen und ideologischen Nichtverstehens völlig schwammig bleibt.

> „In fact, ehn, the man was speaking, (...) (u)sing big big words that I cannot understand. But every time he will be calling that Enemy. I am beginning to fear this Mr. Enemy, you know. Because I am thinking he must be strong man pass Hitler sef. (...) All these things were wondering me as the Chief commander was speaking: „You boys have got excellent training. You must be brave and proud of your country." Fine, fine grammar."[66]

Erst unter dem Eindruck der Bombardierung seiner Heimatstadt, die das erlittene Kriegstrauma wieder vergegenwärtigt, wird der Veteran zugeben, dass er in Birma kein Held war, sondern nur knapp dem Tod entging. Wenn Bandele nun in seinem Roman die Geschichte eines nigerianischen *small soldier* in Birma erzählt und Kampfeshandlungen in detailreicher Ausführlichkeit technisch präzise darstellt, füllt er damit gewissermaßen die lückenhaften Anspielungen auf Birma in *Sozaboy* auf.

Bandeles Text kann auch als historischer Roman in einem klassischen Sinn verstanden werden, zumal ihm eine Recherche zugrunde liegt. In seiner „Author's Note"[67] am Ende des Buches legt Bandele offen, dass er für den Roman Archivarbeit im Imperial War Museum, London geleistet hat und er nennt die wichtigsten Quellen, die ihm als Grundlage für seine fiktive Geschichte ge-

dient haben: eine Reihe von englischen Berichten und Memoiren über den Birmakrieg von Beteiligten, den sogenannten *Chindits*, insbesondere James Shaws *The March Out* (1953), dem er die Namen und auch einige Wesenzüge seiner Figuren Samanja Jamees Show und Farabiti Ali Banana entlehnt. Als ebenso wichtige Quelle nennt er die mündlichen Erzählungen seines eigenen Vaters, der im Birmakrieg gekämpft hat und ihm schon als kleinem Jungen davon erzählt hatte. Der Roman ist der Erinnerung an den Vater gewidmet, ebenso wie den *Royal West African Frontier Force*-Truppen. Als historischer Roman speist sich *Burma Boy* aus den persönlichen Geschichten vieler, die somit an Bandeles fiktionalem Rewriting von Geschichte Anteil haben. Hier liegt eine Parallele zu dem in *Measuring Time* entworfenen historischen Konzept von Habilas Figur Mamo vor.

Dabei wird ein postkolonialer Perspektivwechsel offenkundig. Denn in den von Bandele benutzten britischen Quellen werden die westafrikanischen Kriegsbeteiligten zwar lobend erwähnt – und so kann der von Shaw als besonders eifrig, aber auch naivkomisch eingeführte junge Hausa Ali Banana tatsächlich zum Modell für Bandeles Romanfigur werden – dennoch bleiben die Afrikaner letztlich nur Randfiguren, koloniale Handlanger im britisch-japanischen Krieg. So fungiert Bandeles Roman als ein literarisches Korrektiv britischer Geschichtsschreibung, indem er eine bisher vernachlässigte Perspektive rekonstruiert. Die zweite Birmakampagne wird anhand des Schicksals einer kleinen nigerianischen Untereinheit neu erzählt. Dass der Romancier dabei die Perspektive des jüngsten und unerfahrensten Mitglieds dieser Einheit fokussiert, spitzt die Dramatik des Textes zu und ermöglicht zugleich, dass dieser durch zahlreiche sprachliche und inhaltliche Missverständnisse zwischen Ali Banana und seinen Kameraden streckenweise äußerst komisch und vergnüglich zu lesen ist.

Die Sprachproblematik wird bei Bandele, abgesehen davon, dass er alle militärischen Rangbezeichnungen in Pidgin einführt, vor allem auf der Dialogebene gezeigt. Die Mitglieder des nigerianischen Bataillons kommen aus verschiedenen Regionen der Kronkolonie; sie sind in unterschiedlichem Maße der englischen Sprache sowie des Hausa als nordnigerianischer *lingua franca* und Militärsprache mächtig. So verständigen sie sich untereinander in einer Mischung aus Pidgin, je nach Bildungsstand fehlerhaftem bis korrektem Englisch und ebenso fehlerhaftem oder korrektem Hausa. Die Hausa-Einsprengsel in den Dialogen werden jeweils im Fließtext direkt übersetzt.

In dieser Truppe, die trotz aller Unterschiede einen festen Zusammenhalt entwickelt, wird der kindliche Ali Banana zum Maskottchen, dem sich die Älteren – wohlgemerkt mehrheitlich selbst erst zwischen 18 und 20 Jahre alt – väterlich annehmen. Anders als in den *small soldier*-Romanen mit Gegenwartsbezug gibt es kein Klima der Gewalt zwischen den Soldaten der Gruppe, sondern im Gegenteil eine ausgesprochene Solidarität. Dies gilt auch für das Verhältnis zwischen den Nigerianern und den weißen britischen Soldaten. Bandele hält das Thema Rassismus weitgehend aus seinem Roman heraus, setzt es jedenfalls nirgendwo plakativ ein. Allein, dass gerade die nigerianische Einheit am Ende einen Auftrag erhält, der sie bei deutlich absehbarer Gefahr in einen tödlichen Hinterhalt bringt, lässt anhand der strategischen Aufgabenverteilung durch die Briten etwas von den militärisch-kolonialen Hierarchien und der ihnen inhärenten strukturellen Gewalt erahnen. Am Ende des Romans ist Ali Banana der einzige Überlebende dieser militärischen Operation. Seinen im Gefecht schwerverletzten Freund erlöst er mit dem Gnadenschuss. Dieser Tote, der erste, den das Kind bewusst und bereuend umbringt, wird ihm während seiner anschließenden Odyssee durch den asiatischen Regenwald als Geist wieder begegnen. Ali Banana verliert schließlich den Respekt vor dem Tod und letztlich auch den Verstand. Auf seinem

mehrtägigen einsamen Weg zurück zum Festungslager fällt ein Heer von Blutegeln über seinen Körper her. Diese Metapher des parasitären Überfalls und Auslaugens eines jungen Körpers verbildlicht drastisch die Folgen des Krieges. Der laut erzählter Zeit nunmehr 15jährige Ali ist am Ende körperlich und mental so verfallen, dass er nicht mehr wiederzuerkennen ist:

> „He'd survived on a diet of leeches. The sentries took one look at the naked African singing loudly as he approached the wire and rushed to help him inside. His face was badly swollen and covered in leech bites. They couldn't make out who he was but they knew that any black man in Burma had to be one of them. All they could tell was that the man looked to be about fifty years old."[68]

Ali überlebte, indem er die mit seinem Blut vollgesogenen Egel selbst wieder aufaß – woraus sich das pessimistische Abschlussbild einer sich selbst beständig reproduzierenden Kriegslogik von Gewalt und Gegengewalt ergibt.

In Iwealas *Beasts of No Nation* gibt es eine ähnlich bedrückende Leitmetapher aus dem Insektenreich: immer wieder werden Moskitos beschrieben, die Agu mit ihrem Summen, Stechen und Saugen quälen. Das parasitäre Aussaugen verbildlicht in beiden Romanen drastisch die Folgen des Krieges als körperliche und mentale Zerstörung. Die in den anderen Romanen des Korpus geschilderte Gewalt in den Neuen Kriegen und die Gewalt des Zweiten Weltkrieges in *Burma Boy* sind sich trotz aller historischen Unterschiede letztlich auch ähnlich. So schreibt sich Bandele mit seinem historisch weiter zurückliegenden Setting dennoch in den aktuellen literarischen Diskurs über afrikanische *small soldiers* ein. Zugleich kann sein Text als historisches Korrektiv gelten: nicht nur die nachkolonialen innerafrikanischen Konflikte bringen unsägliche Kriegserfahrungen von Kindern hervor, wie eine naive Le-

serschaft, die ohnehin auf Afrika als Kontinent ultimativen Elends blickt, meinen könnte, sondern die kolonialen Kriege und die von den Kolonialmächten beherrschten großen Kriege des 20. Jahrhunderts, in denen Kolonisierte zum Einsatz kamen, prägen diese Erfahrungen bereits vor. *Burma Boy* regt insofern auch zu einem Weiterdenken über die historischen Kontinuitäten und kausalen Verknüpfungen zwischen kolonialer Gewalt, Neokolonialismus und Gewalt in Afrika heute an.

Schlusswort in Thesen

An die Stelle einer klassischen Schlussfolgerung möchte ich abschließend das Bündel aus zehn Thesen setzen, welches meine Analyse der *small soldier*-Texte tatsächlich von Anfang an geleitet hat und deren Ergebnisse auch zusammenfasst:

1. In Bezug auf die Darstellung postkolonialer Gewalt wird die Figur des *small soldier* ab 2000 zu einem neuen Archetyp afrikanischer Literaturen und löst die in den 1980ern/90ern dominante Figur des Diktators ab.

2. *Small soldier*-Romane versuchen Unsagbares sagbar zu machen. Der naive kindliche Blick ermöglicht es besonders gut, die Absurdität von Krieg aufzuzeigen. Kontrastive stilistische Mittel wie Ironie und Pathos kommen dabei zum Einsatz.

3. Ken Saro-Wiwas *Sozaboy* von 1985 ist Gründungstext einer Reihe von Texten, die ein geschärftes Bewusstsein für die postkoloniale Sprachproblematik mit der Thematik von Gewalt im Krieg und der Perspektive eines *small soldier* verbinden.

4. Die Texte thematisieren Diglossie als postkoloniale soziolinguistische Situation, die als Symptom einer verstörten Gesellschaft

erscheint. Die Diglossie wird inhaltlich thematisiert und/oder schreibt sich in die literarische Sprachvariante jenseits eines standardisierten Englisch oder Französisch ein.

5. In keinem Fall wird eine tatsächliche gesprochene Variante von Pidgin oder populärem Englisch/Französisch konsequent geschrieben. Es handelt sich vielmehr jeweils um eine spezifische Kunstsprache, die als literarische Strategie zu verstehen ist.

6. So wie die Texte keine Abbildung von realer Sprache bieten, sind sie auch inhaltlich nicht als Abbild oder Spiegel der Wirklichkeit zu verstehen, sondern vielmehr als zugespitzte Entwürfe extremer Wirklichkeiten, welche sie zugleich interpretieren.

7. Innerhalb des Korpus entwickelt sich eine innerafrikanische Intertextualität, die nationale und sprachliche Grenzen aufbricht. Zugleich setzen sich einige Texte mit dem kolonialen Archiv auseinander und tragen zu einem *Rewriting* von Geschichte bei.

8. Die Texte tragen zur Verarbeitung rezenter oder länger zurückliegender Gewalt bei. Die Offenlegung der Traumata einzelner Figuren lässt sich auf kollektive Erfahrungen zurückbeziehen. So werden die *small soldiers* zu Symbolfiguren der afrikanischen Geschichte.

9. Viele nach 2000 erschienene Romane arbeiten mit einer narrativen Doppelstruktur, in der unterschiedlichen Perspektiven auf das Geschehen Raum gegeben wird. Der Fokus liegt hier nicht mehr auf Sprache als *abrogation* und der Einschreibung von Diglossie, sondern auf Heteroglossie in der vielstimmigen narrativen Struktur.

10. Die Romane üben implizit oder explizit Kritik an Genderkonstrukten und Geschlechterverhältnissen. Die Schrecken gewalt-

legitimierender Männlichkeitsnormen werden vorgeführt, aber auch der Lächerlichkeit preisgegeben. Alternative weibliche Perspektiven erscheinen als Korrektiv oder utopisches Konstrukt.

Aufgrund des zeitlich begrenzten Rahmens eines Vortrags bin ich in unterschiedlichem Umfang auf die verschiedenen Thesen eingegangen und habe keine erschöpfend behandeln können. Die grundlegenden Fragen nach den Zusammenhängen von Geschichte, Trauma und Erinnerungsfunktionen der Literatur sowie sprachlicher und ästhetischer Repräsentations- und Bewältigungsstrategien im Kontext eines aktuellen und weiter wachsenden Textkorpus zu Kindersoldaten in Afrika, konnten hier nur angerissen werden. Der Stoff für weitere Forschung, der hier liegt und einen interdisziplinären sowie komparatistischen Zugang herausfordert, wird mich sicherlich auch in den kommenden Jahren noch beschäftigen.

Anmerkungen

1 Es handelt sich bei diesem Aufsatz um die verschriftlichte Form meines Probevortrages im Rahmen des Besetzungsverfahren der Professur für „Afrikanische Literaturen und Kulturen“ am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin vom 2.9.2010. Ich möchte mich bei Flora Veit-Wild und Kabulo G’Bushu für die Unterstützung im Vorfeld sowie bei den Kommissionsmitgliedern für das faire Verfahren bedanken.

2 Zur Entwicklung der Konventionen in Hinblick auf Kindersoldaten bei den Vereinten Nationen und UNICEF siehe http://www.child-soldiers.org/childsoldiers/international-standards (14.3.2011). Für einen Überblick über die Situation von Kindersoldaten in Afrika und die rechtlichen Bemühungen zu ihrem Schutz siehe *Mezmur, B.D.* (2008): Children at Both Ends of the Gun: Child Soldiers in Africa. In: *Sloth-Nielsen, J.*: Children’s Rights in Africa. A Legal Perspective. Hampshire/Burlington (Ashgate), S. 199–217.

3 Weitere wichtige Werke, die ich aus Zeitgründen nicht einbeziehen kann, sind: *Abdourahman Waberi* (2003): Transit. Paris (Gallimard) – der Autor aus Djibouti lebt in Frankreich; *Chris Abani* (2007): Song for Night. New York (Akashik Books) – der Autor aus Nigeria lebt in den USA; *Léonora Miano* (2009): Les Aubes écarlates. Paris (Plon) – die Autorin aus Kamerun lebt in Frankreich; *Wilfried N’Sondé* (2010): Le Silence des esprits. Arles (Actes Sud) – der Autor aus dem Kongo (Brazzaville) wuchs in Frankreich auf und lebt in Deutschland.

4 Johnny Mad Dog (2008), Regie Jean-Stéphane Sauvaire, 94 min. Der Film wurde an Originalkriegsschauplätzen und mit ehemaligen Kindersoldaten als Schauspielern in Liberia gedreht. Zum Vergleich zwischen der Romanvorlage und der Verfilmung siehe *Nyada, G.* (2009): Gott, Waffen und Kinder. Krieg in der filmischen *réécriture* frankophoner afrikanischer Romane am Beispiel von *Johnny Mad Dog*. In: Krieg und Literatur/War and Literature. Internationales Jahrbuch zur Kriegs- und Antikriegsliteraturforschung No. 15, S. 169–181.

5 Helon Habila und Biyi Bandele wurden beide 1967 in Nigeria geboren und haben dort ihre Schriftstellerkarriere begonnen. Sie gingen als Erwachsene nach Großbritannien. Bandele lebt heute in London und Habila in den USA. Uzodinma Iweala wurde 1982 als Sohn nigerianischer Eltern in den USA geboren und begann dort zu schreiben. Er lebt zu Zeit in Nigeria.

6 *Mufula Jove, J.* (2006): Enfant de guerre. Souvenirs d’un ex-Kadago. Kinshasa (Médiaspaul), 46 S. *Nshombo, M.* (2007): Quand un enfant s’en mêle. Mémoires d’une guerre en cours. Kinshasa (Médiaspaul), 64 S.

7 Vgl. den kritischen Artikel von Jason Cowley im *Observer* vom 27.4.2007: Why we have fallen for Africa's lost boys, 7 S. http://www.guardian.co.uk/books/2007/apr/29/film.fiction (18.3.2011).

8 *Labou Tansi, S.* (1979): La Vie et demie. Paris (Seuil); ders. (1981): L'Etat honteux. Paris (Seuil).

9 *Lopes, H.* (1982): Le Pleurer-rire. Paris (Présence Africaine).

10 *Bisanswa, J.* (2010): La transparence de l'énigme et l'énigme de la transparence. Poétique du social dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma, in: Dalhousie French Studies No. 90, S. 13–29, S. 28. „Im Grunde genommen stellt der Kindersoldat eine Menge Vorteile für eine Romankonzeption bereit, die auf einem Zweifel an der Repräsentation beruht. Er ist der Ort eines Geheimnisses; er wird als ambivalent wahrgenommen; er spielt mit einer ständigen Anwesenheit-Abwesenheit." Alle Übersetzungen aus dem Französischen sind, soweit nicht anders angegeben, von mir, SG.

11 *Kearney, J.A.* (2010): The Representation of Child Soldiers in Contemporary African Fiction, in: Journal of Literary Studies, 26, 1, S. 67–94.

12 Vgl. den Eintrag Diglossie in: Metzler Lexikon Sprache, hrsg. von *H. Glück* (2000), Stuttgart (Metzler), S. 142.

13 *Saro-Wiwa, K.* (2001, 1985[1]): Sozaboy. A novel in rotten English. New York (Longman African Writers), S. VII.

14 Vgl. *Boyd, W.* (2001): Introduction, in: *Saro-Wiwa, K.*: Sozaboy, S. I-V, S. III: „ [...] the language of the novel is a unique literary construct. No one in Nigeria actually speaks or writes like this but the style functions in the novel extraordinarily well."

15 Mary Pratt, die das Konzept der Kontaktzone als transkulturierendes Moment in den postkolonialen Studien etablierte, definierte diese als „social spaces where disparate cultures meet, clash, grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination". *Pratt, M.L.* (1992): Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London/New York (Routledge), S. 2. Entsprechend bildeten sich auch im Sprachkontakt in historisch von Sklavereiwirtschaft und Kolonialwirtschaft gekennzeichneten Zonen Relationen einer von Dominanz und Unterwerfung geprägten Aushandlung von Sprache heraus. So tragen Pidgin- und Kreolsprachen, die als pragmatisch nützliche, hybride Verkehrsprachen gelten können, immer auch die Spuren von Gewalt in sich. Pidgins zeugen jedoch nicht zuletzt auch von dem Bemühen der Kolonisierten, sich die dominierende Sprache jenseits von formaler Schulbildung unter Verwendung eigener Strukturen anzueignen.

16 *Abrogation* bedeutet wörtlich Aufhebung, Abschaffung. In der postkolonialen Theorie wird damit der subversive Akt der Ablehnung des dominanten Standardenglischen (*English*) benannt, auf den ein Pro-

zess der *appropriation* (Aneignung) als literarischer Neuerfindung einer Englischvariante (*englishes*) jenseits des Standards der Kolonialmetropole folgen kann. Das dominante Normenglisch wird aufgehoben, um ein lokales oder fiktives neues Englisch in der Schrift zum Klingen zu bringen. Siehe *Ashcroft, B./Griffiths, G./Tiffin, H.*: (1989): The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures. London/New York (Routledge), S. 38–77.

17 Vgl. *Webb, V./Kembo-Sure* (2000): African Voices. An Introduction to the Languages and Linguistics of Africa. Oxford (Oxford University Press), S. 102–105.

18 Zum Nigerian Pidgin English siehe *Igboanusi, H./Lothar, P.* (2005): Languages in Competetion. The Struggle for Supremacy Among Nigeria's Major Languages, English and Pidgin. Frankfurt a.M. (Peter Lang). Aufsätze zum kamerunischen, gambischen und nigerianischen Pidgin finden sich in *Igboanusi, H.* (Hg.) (2001): Language Attitude and Language Conflict in West Africa. Ibadan (Enicrownfit Publishers).

19 Eke spricht treffend von einer Allegorisierung des nigerianischen Bürgerkriegs als „indicative of the social malaise in Nigerian society". *Eke, M.N.* (2000): „The Novel: *Sozaboy*: A Novel in Rotten English". In: *McLuckie, C./McPhail, A.* (Hg): Ken Saro-Wiwa. Writer and Political Activist. Boulder/London (Lynne Rienner), S. 87–106, S. 87.

20 *Saro-Wiwa, K.*: Sozaboy, S. 128.

21 *Saro-Wiwa, K.*: Sozaboy, S. 164.

22 *Corcoran, P.* (2002): ‚Child' soldiers in Ken Saro-Wiwa's „Sozaboy" and Ahmadou Kourouma's „Allah n'est pas obligé". In: Mots pluriels, 22, http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2202pc.html (12.4.2011), S. 1–14, S. 5.

23 Wichtige übergreifende Darstellungen finden sich bei *McLuckie, C.W.* (1990): Nigerian Civil War Literature: Seeking and ‚Imagined Community.' Lewiston, NY (E. Mellen Press); *Ezeigbo, T.A.* (1991): Fact and Fiction in the Literature of the Nigerian Civil War. Lagos (Unity Publishers); *Obafemi, O.* (1992): Nigerian Writers on the Nigerian Civil War: Anguish, Commitment, Catharsis. Ilorin (J. Olu Olatiregun); *Hawley, J.C.* (2008): Biafra as Heritage and Symbol: Adichie, Mbachu, and Iweala. In: Research in African Literatures 39, 2, S. 15–26; *Pape, M.* (2011): Gender Palava. Nigerian Women Writing War. Trier (wvt).

24 Zum Paradigma der Neuen Kriege siehe *Kaldor, M.* (1999): *New and Old Wars. Organized Violence in a Global Era.* Cambridge/Stanford (Polity/Stanford University Press); *Münkler, H.* (2002): Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt).

25 Der Entwicklungssoziologe Noah Makungu bescheinigt dem Roman überdies trotz seiner fiktional-ludischen Qualitäten eine große Nähe zu realen gesellschaftlichen Strukturen während der Kriegssituationen im Westafrika der 1990er Jahre. *Makungu, N.* (2010): Enfants-soldats, rapports sociaux entre individus et développment dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, in: Dalhousie French Studies No. 90, S. 41–50.

26 Kourouma ist für seine „Malinkisierung" des Französischen in seinen frühen Romanen bekannt. Cf. *Gassama, M.* (1995): La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique. ACCT/ Karthala, Paris. Die Literarisierung realer oralsprachlicher Strukturen und grammatikalischer Strukturen aus dem Malinké nehmen in *Allah n'est pas obligé* jedoch nur noch eine untergeordnete Stellung ein. Vgl. *Anyinefa, K.* (2006): Les enfants de la guerre: adolescence et violence postcoloniale chez Badjoko, Dongala, Kourouma et Monénembo. In: Présence francophone 66, S. 81–110, S. 92.

27 Amadou Koné spricht treffend von einer „linguistic insecurity". *Koné, A.* (2007): Discourse in Kourouma's Novels: Writing Two Languages to Translate Two Realities. In: Research in African Literatures 38, 2, S. 109–123, S. 113.

28 Vgl. Corcoran: „‚Child' soldiers", S. 7.

29 *Kourouma*: Allah n'est pas obligé, S. 11. Hervorhebungen S.G. „Um mein chaotisches verdammtes Leben in einer einigermaßen angemessenen Sprache zu erzählen, um mich nicht mit schwierigen Wörtern zu verheddern, benutze ich vier Wörterbücher. Erstens den Larousse und den Petit Robert, zweitens das Verzeichnis der lexikalischen Besonderheiten des Französischen in Schwarzafrika und drittens den Harrap's. Diese Wörterbücher brauche ich, um schwierige Wörter nachzuschlagen, sie zu überprüfen und vor allem um sie erklären zu können. Ich muss sie erklären, denn mein Blabla soll von allen möglichen Leuten gelesen werden: von den toubabas (toubab bedeutete: weiß), also den weißen Kolonisten, von den schwarzen afrikanischen Ureinwohnern und von den Französischsprechenden aller Art. Mit dem Larousse und dem Petit Robert kann ich die schwierigen Wörter aus Frankreich nachschlagen, überprüfen und sie den afrikanischen Eingeborenen erklären. Das Verzeichnis der lexikalischen Besonderheiten des Französischen in Schwarzafrika erklärt den toubabs die schwierigen afrikanischen Wörter. Der Harrap's erklärt all denen, die absolut keine Ahnung haben vom Pidgin Englisch, die schwierigen Wörter dieser Sprache." Übersetzung Sabine Herting: *Kourouma, A.* (2002): Allah muss nicht gerecht sein. Albrecht Knaus Verlag, München, S. 11.

30 Cf. *Blachère, J.-C.* (2004): Ethique et esthétique de l'ironie. In: Inter-

culturel Francophonies No. 6, S. 183–194. In diesem Aufsatz zeigt Blachère die Schreibstrategie der Ironie als grundlegendes Stilmittel in Kouroumas Werk auf.

31 *Kourouma, A.*: Allah n'est pas obligé, S. 34. „Nirgends auf der Welt darf eine Frau das Bett ihres Mannes für immer verlassen, selbst wenn dieser sie andauernd beschimpft, bedroht und verprügelt. Sie ist immer im Unrecht. Das nennt man die Rechte der Frauen." *Kourouma, A.*: Allah muss nicht gerecht sein. S. 34.

32 Cf. *Brambilla, C.* (2004): Dieu, Allah et les autres dans les romans d'Ahmadou Kourouma. In: Interculturel Francophonies, No. 6, S. 153–169.

33 *Bisanswa, J.*: La transparence de l'énigme. S. 13.

34 *Corcoran P.*: „‚Child' soldiers", S. 9

35 Agu bedeutet im Igbo Leopard und steht in Bezug zu einem innerhalb des Romans erzählten Mythos, auf den ich hier nicht eingehen kann. Siehe dazu *Hron, M.* (2008): The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels. In: Research in African Literatures 39, 2, S. 27–48, S. 43.

36 *Hron, M.*: The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels, S. 41.

37 *Iweala, U.* (2005): Beasts of No Nation. New York (HarperCollins), S. 23.

38 *Adagboyin, A.* (1992): The Language of Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy*, in: Nnolim, C. (Hg.): Critical Essays on Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy: A Novel in Rotten English*. London (Saros International Publishers, S. 30–38, S. 31.

39 *Lost Children* (2005), Dokumentarfilm von Ali Samadi Ahadi & Oliver Stoltz, 96 min.

40 Vgl. *Kearney, J.A.*: The Representation of Child Soldiers, S. 86/87.

41 Vgl. *Eaglestone, R.* (2008): „You would not add to my suffering if you knew what I have seen": Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma Literature. In: Studies in the Novel, 40, 1&2, S. 72–85, S. 83.

42 Auch Ahmadou Kourouma benutzte 1998 in seinem Roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* (2002 auf Deutsch als: *Die Nächte des großen Jägers* im Unionsverlag Zürich erschienen) tierische Allegorien, um afrikanische Diktatoren vorzuführen. Dieser Roman kann als der (vorläufig?) letzte große Diktatorenroman in der frankophonen Literatur gelten, während Kourouma mit *Allah n'est pas obligé* nur zwei Jahre später den ersten Kindersoldatenroman aus dem französischsprachigen Afrika vorgelegt hat.

43 *Hron, M.* (2008): „The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels", in: Research in African Literatures 39, 2, S. 27–48, S. 40.

44 Zu den Konzepten Mikhail Bachtins siehe die Einträge „Dialogizität“ und „Heteroglossie“ im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 1998 hrsg. von A. Nünning, Stuttgart (Metzler), S. 92/93, 211/212 und die dortigen Verweise auf die Originaltexte Bachtins.

45 Hier ist nicht das geläufige Genre des historischen Romans gemeint. Vielmehr geht Kourouma von der Gegenwartssituation in der Côte d'Ivoire aus, die er jedoch als Rahmenhandlung nutzt, um die Geschichte des Landes aufzurollen. Es geht nicht um eine Geschichte, die in historischer Vergangenheit spielt, sondern um eine Reflexion von Geschichte vor dem Hintergrund eines Gegenwartskrieges, nach dessen Ursachen gefragt wird.

46 Kearney weist auf die narrative Unglaubwürdigkeit eines 15 Seiten langen Einschubs über die Geschichte Sierra Leones hin, in der die charakteristische Stimme Birahimas sich plötzlich zu neutralisieren scheint. *Kearney, J.A.*: The Representation of Child Soldiers, S. 76. Zur Auseinandersetzung Kouroumas mit der Geschichte Westafrikas in seinem Gesamtwerk siehe *Coates, C.F.* (2007): A Fictive History of Côte d'Ivoire: Kourouma and „Fouphouai“. In: Research in African Literatures 38, 2, S. 125–139.

47 Birahima ist im zweiten Teil zwar kein aktiver Kindersoldat einer Armee, er ist aber noch bewaffnet und wird zum Beschützer Fantas. Durch die Kontinuität der Figur verkörpert er weiterhin den Archetypus des *small soldier*.

48 Zur Entwicklung des Konzepts und seiner politischen Instrumentalisierungen siehe *Boa-Thiémélé, R.L.* (2003): L'ivoirité entre culture et politique. Paris (L'Harmattan); *Naliali, B.* (2007): L'ivoirité contre les Ivoiriens, Paris (L'Harmattan).

49 *Kourouma, A.* (2004): Quand on refuse on dit non. Paris (Seuil), S. 42 – „Das, was in der Elfenbeinküste passiert wird Stammeskonflikt genannt, denn es ist eine Auseinandersetzung zwischen barbarischen eingeborenen Negern. Wenn Europäer sich bekämpfen, nennt man das einen Krieg, einen Krieg der Zivilisationen.“

50 *Kourouma, A.:* Quand on refuse, on dit non, S. 87/88 – „Ich, der kleine Birahima, habe mir alles gemerkt, ohne alles zu verstehen. Das was ich nicht verstanden habe, wird später verständlich werden, mit meinen Wörterbüchern, wenn ich für die Grundschule und das Abitur fit sein werde. Jetzt habe ich erstmal verstanden, dass der General de Gaulle die Unabhängigkeit vergeben hat, weil die Kolonien nicht mehr rentabel waren. Houphouët-Boigny hat ein Komplott verhindert, indem er sein eigenes Komplott gemacht hat und die Beamten im Norden foltern ließ. Also hat er Massengräber verhindert. Also hat er's gut gemacht. Faforo (Arsch meines Vaters)!“ Übersetzung S.G.

51 *Kourouma, A*: Quand on refuse on dit non, S. 25 – „Die Massengräber verfaulen, werden zu Humus, der Humus wird zu Dünger. Der Dünger aus dem Humus der Massengräber wird für den guten ivorischen Boden sehr empfohlen. Der Dünger aus dem Humus der Massengräber bereichert die ivorische Erde. Die ivorische Erde, die den besten Kakao der Welt hervorbringt. Walahé (im Namen Allahs, des Allgegenwärtigen)!"

52 Vgl. *Anyinefa, K.*: „Les enfants de la guerre", S. 100–102, der von einer traditionellen Rollenverteilung in Kriegssituationen spricht, die Dongala reproduziere. Dies herrscht bei den hier besprochenen Romanen generell vor, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Kourouma, der Kindersoldatinnen und Kommandantinnen als Kriegsaktive ausführlich in seinen Text einbringt.

53 Kearney spricht von einem „us[e][of] smart, quasi-intellectual vocabulary laden with curses". *Kearney, J.A.*: ‚Child' soldiers, S. 78.

54 Vgl. *Anyinefa, K.*: „Les enfants de la guerre", S. 94. „Dieser Fetischismus der Wörterbücher oder der Bücher bei Johnny und Birahima stellt tatsächlich eine Kompensation ihres Mankos einer soliden Bildung dar und ist der sublimierte Ausdruck ihres Traums, zu einer solchen zu gelangen."

55 *Dongala, E.*: Johnny, chien méchant, S. 131 Hervorhebungen S.G. – „Übrigens, unter den jungen Leuten unseres Alters wussten wir nicht einmal untereinander wer von uns Mayi-Dogo war und wer nicht. Die meisten von uns waren in der Stadt geboren, wir hatten niemals den Fuß in die Herkunftsregionen unserer Eltern gesetzt und nur sehr wenige unter uns sprachen ihr Stammeskauderwelsch. Unsere Sprache war die Sprache der Stadt, diese häufig kodierte Verkehrssprache, die wir untereinander sprachen und von der unsere Eltern, egal ob sie aus dem Norden, dem Süden, dem Osten oder dem Westen kamen, überhaupt nichts kapierten."

56 Zur Entwicklung der urbanen Sprachen im frankophonen Afrika siehe *Calvet, J.-L.* (1994): Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine. Payot & Rivages, Paris. Zu einem neueren Überblick über die Forschung zu Stadtsprachen in Afrika und deren Beitrag zur Moderne siehe *Beck, R.-M.* (2010): Urban Languages in Africa. In: Africa Spectrum vol. 45, no. 3, S. 11–41.

57 Vgl. dazu auch *Kearney, J.A.*: ‚Child' soldiers, S. 82.

58 *Cazenave, O.* (2005): Writing the Child, Youth, and Violence into the Francophone Novel from Sub-Saharan Africa: The Impact of Age and Gender. In: Research in African Literatures 36, 2, S. 59–71, S. 63.

59 *Dongala, E.*: Johnny, chien méchant, S. 101 – „dies war der Hauptgrund, für den wir kämpften. Um uns zu bereichern. Um einen Erwachsenen kriechen zu sehen. Um alle Frauen zu kriegen, die wir

haben wollten. Um der Macht Willen, die ein Gewehr verleiht. Um die Herren dieser Welt zu sein.“ Übersetzung S.G.

60 „J’ai avancé sur elle. Je n’ai pas vu venir la Bible. Lancée par sa main gauche, le gros livre m’a frappé en plein visage, juste à la base du nez, avec une force inouïe. Comment n’avais-je pas compris que cette sorcière ne pouvait être que gauchère ? J’ai basculé à la renverse sous l’impact du choc. Ma nuque a violemment percuté le rebord de la table avant que je ne m’écroule, sonné. J’étais mort, tué par une Bible. On m’avait toujours dit de me méfier des femmes et des livres ! La salle tournoyait. Me relever, la tuer. Ma main s’est tendue par réflexe vers le revolver fixé à la hanche, mais un objet lourd m’a broyé les doigts. Et puis une furie s’est acharnée à me donner des violents coups répètes entre mes deux jambes. La douleur était insupportable ; j’ai hurle, J’ai plaide pour que cela cesse mais la furie ne connaissait pas la pitié et a continue a me cogner, a cogner ; je me suis mis a pisser du sang, puis mes testicules ont éclate et mes couilles ont été en marmelade ; j’étais émascule. La furie n’a pas cesse pour autant. La douleur irradiait maintenant tout mon corps… J’ai mal. Je meurs… je suis mort…“. *Dongala, E.*: Johnny, chien méchant, S. 452/53 – „Ich bin ihr entgegengetreten. Ich habe die Bibel nicht kommen sehen. Von ihrer linken Hand geworfen, hat mich das dicke Buch voll im Gesicht erwischt, mit einer ungeheuren Wucht voll auf die Nase. Wieso hatte ich nicht verstanden, dass diese Hexe nichts anderes als Linkshänderin sein konnte? Unter dem Eindruck des Schocks bin ich hintenübergefallen. Mein Nacken ist gewaltig auf den Rand des Tisches aufgeschlagen bevor ich überwältigt zusammenbrach. Ich war tot, getötet von einer Bibel. Man hatte mir immer gesagt, dass ich mich vor Frauen und vor Büchern in Acht nehmen solle! Das Zimmer kreiste. Aufstehen, sie umbringen. Meine Hand hat sich reflexartig nach dem an der Hüfte befestigten Revolver ausgestreckt, aber ein schwerer Gegenstand hat mir die Finger zermalmt. Und dann hat eine Furie sich daran begeben, mir wie besessen schwere Schläge zwischen meine beiden Beine zu verpassen. Der Schmerz war unerträglich; ich habe gebrüllt, ich habe gefleht, dass das aufhört, aber die Furie kannte kein Mitleid und hat weiter zugeschlagen, zugeschlagen; ich habe angefangen Blut zu pissen, dann sind meine Hoden aufgeplatzt und meine Eier waren zu Marmelade geworden; ich war entmannt… Die Furie hat aber immer noch nicht aufgehört. Der Schmerz durchdrang jetzt meinen ganzen Körper… Ich habe Schmerzen, Ich sterbe… ich bin tot… ich… ich…“.

61 *Habila, H.* (2007): Measuring Time. London/New York (Penguin Books), S. 55.

62 Die erzählte Zeit des Romans erstreckt sich von 1963, dem Geburts-

jahr der Zwillinge, bis 1994. Bei seinen Referenzen auf die Kampfeshandlungen im Tschad, in Mali, Sierra Leone und Liberia sowie die religiös-ethnischen Unruhen in Nigeria hält Habila sich an historische Fakten.

63 *Achebe, C.* (1985; 1958): Things Fall Apart. London/Ibadan/Nairobi (Heinemann), S. 148.

64 Siehe *Döring, T.* (1996): Chinua Achebe und Joyce Cary. Ein postkoloniales Rewriting englischer Afrika-Fiktionen. Pfaffenweiler (Centaurus).

65 *Habila, H.:* Measuring Time, S. 358.

66 *Saro-Wiwa, K.*: Sozaboy, S. 78.

67 *Bandele, B.* (2008): Burma Boy. London (Vintage Books), S 216. Erste Auflage 2007, London (Jonathan Cape).

68 *Bandele, B.*: Burma Boy, S. 211.

Susanne Gehrmann

1970 geboren in Recklinghausen.

1990–1996 Studium an der Ruhr-Universität Bochum, der Sorbonne Nouvelle (Paris III) und der Universität zu Köln.

1994 Maîtrise de littérature générale et comparée.

1996 Magister Artium.

1996–1997 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB „Identität in Afrika“ an der Universität Bayreuth.

1998–2000 Promotionsstipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes.

2001 Promotion in romanischer Literaturwissenschaft und Komparatistik an der Universität Bayreuth.

2001–2002 Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für romanische Literaturwissenschaft und Komparatistik unter besonderer Berücksichtigung der frankophonen afrikanischen Literaturen an der Universität Bayreuth.

2002–11/2010 Juniorprofessorin für afrikanische Literaturen und Kulturen mit dem Regionalschwerpunkt Westafrika und den Themenschwerpunkten Gender und Oralliteratur am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin.

2006 DAAD-Gastdozentur an der Universität Lomé.

2008/2009 Feodor-Lynen-Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Universität Laval in Québec.

12/2010 Berufung auf die Professur Afrikanische Literaturen und Kulturen am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin.

Seit 1.4.2011 Lehrstuhlinhaberin der o.g. Professur.

Ausgewählte Veröffentlichungen

- Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890–1910). Hildesheim 2003.
- Written Orature in Senegal. From the Traditionalistic Tales of Birago Diop to the Subversive Novels of Boubacar Boris Diop. In: Interfaces of the Oral and the Written. Matatu 31/32, 2005, hrsg. von Flora Veit-Wild & Alain Ricard, S. 157–180.
- Les enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité. Paris 2006, hrsg. mit Claudia Gronemann.
- Empires and Boundaries. Rethinking Race, Class, and Gender in Colonial Settings. New York 2009, hrsg. mit Harald Fischer-Tiné.
- Autobiographie und Photographie bei V.Y. Mudimbe. In: Klang, Bild, Text. Intermedialität in afrikanischen Literaturen. Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien 17, 2009, hrsg. von S.G. & Viola Prüschenk, S. 9–34.
- Remembering Colonial Violence. Inter/textual Strategies of Congolese Authors. In: Tydskrif vir letterkunde 46, 1, 2009, S. 11–27.
- Black Masculinity, Migration, and Psychological Crisis. A Reading of Simon Njami's African Gigolo. In: Transcultural Modernities. Narrating Africa in Europe. Matatu 36, 2009, hrsg. von Elisabeth Bekers, Sissy Helff & Daniela Merolla, S. 139–151.