



Safara

*Revue internationale de
langues, littératures et cultures*

**N°19
2020**

**Laboratoire de recherches en art et cultures
(LARAC)**

Université Gaston Berger de Saint-Louis
B.P. 234, Saint-Louis, Sénégal
ISSN 0850-5543

SAFARA N° 19/2020

Revue internationale de langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,
BP 234 Saint Louis, Sénégal
Tel +221 961 23 56 Fax +221 961 1884
E-mail : omar.sougou@ugb.edu.sn / mamadou.ba@ugb.edu.sn

Directeur de Publication

Omar SOUGOU, Université Gaston Berger (UGB)

COMITE SCIENTIFIQUE

Augustin	AINAMON (Bénin)	Maweja	MBAYA (Sénégal)
Mamadou	CAMARA (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Lifongo	VETINDE (USA)
Abdoulaye	BARRY (Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef : Badara SALL (UGB)
Corédacteur en Chef : Babacar DIENG (UGB)
Administrateur : Khadidiatou DIALLO (UGB)
Relations extérieures : Maurice GNING (UGB)
Secrétaire de rédaction : Mamadou BA (UGB)

MEMBRES

Ousmane NGOM (UGB)
Oumar FALL (UGB)
Moussa SOW (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2020
ISSN 0851- 4119

Couverture : Dr. Mamadou BA, UGB Saint-Louis

Sommaire

1. Le discours intégrateur de Ngugi Wa Thiong’o dans *The Black Hermit* et *Devil on the Cross* : Un palliatif au tribalisme politique au Kenya 3
Youssoupha MANE
2. The Representation of Widowerhood in Asare Konadu’s *Ordained by the Oracle* (2006)..... 19
Yélian Constant AGUESSY
3. Textualizing History, Contextualizing Imaginary: the Reconfiguration of Slavery in Toni Morrison’s *Beloved* and Sembene Ousmane’s “Tribal Scars” 41
Ousmane NGOM
4. Islamic Feminism: a Critique..... 61
Khardiata Ba
5. LA VERIDICATION A L’EPREUVE CHEZ FATOU KEITA, UNE LECTURE SEMIOTIQUE A PARTIR DE *REBELLE* 91
Hervé Georges ETTIEN OI ETTIEN
6. Violence et esthétique de la guerre dans *Quand on refuse on dit non* d’Ahmadou Kourouma et *L’Intérieur de la nuit* de Léonora Miano .. 115
MADJINDAYE Yambaïdjé
7. Le proverbe entre langues, cultures et discours : enjeux dans la traduction des formes sentencieuses 133
Mame Couna MBAYE
8. *Les Peuls de l’eau* : savoir et littérature 153
Oumar Djiby Ndiaye
9. Moussa Sène Absa : Acteur de renouveau culturel du cinéma Sénégalais 173
Mbaye Séye

10. Interkulturelle literarische Begegnung. Eine Reflexion über das Eigene /das Fremde	191
Magatte Ndiaye & Werner Wintersteiner	
11. Divan und N'zassa aus komparatistischer Sicht: Zur Analyse der Romanästhetik in <i>Der Idiot des 21. Jahrhunderts</i> . <i>Divan</i> von M. Kleeberg et <i>Les naufragés de l'intelligence</i> . <i>Le roman N'zassa</i> von J.M. Adiaffi	215
Kouadio Konan Hubert	
12. Using ICT to improve the teaching and Learning of French Language Studies in Bagabaga College of Education	241
Gariba Iddrisu	
13. École et université sénégalaises : la continuité pédagogique à l'épreuve de la pandémie de covid-19	251
Ibrahima Sarr	
14. L'HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE DANS LE LANGAGE EN ACTE : LE CAS DE jé ñà jé lé' à vjé, NOUS LES NÉCESSITEUX, UNE CHANSON DE N'GUESS BON SENS, ARTISTE TRADI-MODERNE BAOULÉ	273
André-Marie BEUSEIZE	
15. Les techniques d'improvisation dans les musiques traditionnelles Kyaman	291
Djoke Bodje Theophile	

Divan und N'zassa aus komparatistischer Sicht: Zur Analyse der Romanästhetik in *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Divan* von M. Kleeberg et *Les naufragés de l'intelligence. Le roman N'zassa* von J.M. Adiaffi

Kouadio Konan Hubert

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Abstract

Using immanent and extra-textual methods, this analysis highlights the similarities between the writing project of the German writer Michael Kleeberg and the Ivorian novelist Jean-Marie Adiaffi. Play with narration, mixing of generic tones and aesthetics of the foreigner are the key words of the aesthetics of Divan and N'zassa which question the foundations of literary science. The convergence in the handling of writing processes reveals, on the other hand, a divergence at the ideological level. While Kleeberg's writing is underpinned by a plea for a transcultural identity, Adiaffi's writing reveals an enlightened ethnocentrism that rejects the dissolution of the Own in the Foreign.

Key words: Aesthetics of Divan and N'zassa, Enlightened ethnocentrism, Mixing of generic tones, Play with narration, Transcultural identity.

Zusammenfassung

Mit Hilfe der werkimmanenten und werktranszendierenden Methoden bringt die vorliegende Analyse die Ähnlichkeiten in Hinblick auf das Schreibprojekt bei dem deutschen Romanschreiber Michael Kleeberg und dem ivorischen Romancier Jean-Marie Adiaffi ans Tageslicht. Spiel mit der Narration, Vermischung der Gattungstonalitäten und Ästhetik des Fremden sind die Schlüsselwörter der Divan- und N'zassa-Ästhetik, die die Grundlagen der Literaturwissenschaft hinterfragen. Aus der Handhabung derselben Schreibverfahren aber geht hervor, dass die hinter ihrer Schreibweise steckenden Weltvorstellungen unterschiedlich sind. Während Kleebergs Schreiben einem Plädoyer für eine transkulturelle Identität untermauert wird, offenbart sich in Adiaffis Schreibweise ein aufgeklärter Ethnozentrismus, der die Auflösung des Eigenen in dem Fremden verweigert.

Schlüsselbegriffe: Aufgeklärter Ethnozentrismus, Divan- und N'zassa-Ästhetik, Spiel mit der Narration, Transkulturelle Identität, Vermischung der Gattungstonalitäten.

Literarisch wird Ästhetik definiert als die Gesamtheit von stilistischen, thematischen und gattungsverbundenen Schreibverfahren, die zur Entstehung eines Werkes beitragen, und mit dem Ziel, erwünschte Wirkungen auf den Leser oder das Publikum zu erzeugen (Vgl. Wilpert 2013: 616-618). Wenn darüber übereingestimmt wird, dass die Ästhetik aus dem Zusammenklang der oben evozierten literarischen Mittel resultiert, soll allerdings hervorgehoben werden, dass sie manchmal durch die Besonderheit des Autors geprägt wird. In diesem Zusammenhang geht die Ästhetik mit Konzepten einher, die am meisten von einem Schreibprojekt zeugt. Von diesem Postulat ausgehend, kann man folgern, dass die Termini „Divan“ und „N’zassa“, die in den Titeln der ausgewählten Werke zur vorliegenden Analyse erscheinen, Beispiele dafür sind. Daraus geht folgendes Thema hervor: „*Divan* und *N’zassa* aus komparatistischer Sicht: Zur Analyse der Romanästhetik in *Der Idiot des 21. Jahrhunderts*. *Divan* von M. Kleeberg und *Les naufragés de l’intelligence*. *Le roman N’zassa* von J.M. Adiaffi“.

In dem 2018 veröffentlichten Roman des deutschsprachigen Autors Michael Kleeberg betitelt *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Divan* ist es die Rede von Leuten aus unterschiedlichen kulturellen Hintergründen, die sich aufgrund bestimmter Gegebenheiten in Deutschland, genauer in dem Garten eines von ihnen befinden. Da erzählen sie nacheinander ihre Geschichten, die sich auf den verwickelten Wegen des Schicksals überschneiden und deren gemeinsamer Nenner nichts anderes als die Migration als hochaktuelles Thema ist. Bei Jean-Marie Adiaffi, dem ivorischen Romancier, ist die Situation auch tragisch. In seinem 2000 posthum erschienen Roman mit dem Titel *Les naufragés de l’intelligence. Le roman N’zassa* inszeniert Adiaffi eine afrikanische desorientierte Jugend, für die der Zweck die Mittel heiligt. Mit anderen Worten, ist ihnen jedes Mittel willkommen, um ihre Ziele zu erreichen. Dabei entsteht es einen manichäischen Kampf von Gut und Böse.

Wenn aus dem Oberstehenden ein Unterschied hinsichtlich der Inhaltsangabe konstatiert wird, so kann man a Priori auf der Basis der oben entwickelten Ideen um „Divan“ und „N’zassa“ postulieren, dass die Werke beider Autoren

ästhetisch Gemeinsamkeiten darstellen¹. Aus diesem tertium comparationis erfolgen folgende Fragen: Was charakterisiert die Romanästhetik bei Kleeberg und Adiaffi, anders gesagt, welches sind die Schreibverfahren bei ihnen, die von dem oben erwähnten Schreibprojekt zeugen? Welcher Bedeutung liegt ihre Schreibweise zugrunde? Bei der Untersuchung des Gegenstands ist es angebracht zu sagen, dass sich die vorliegende Analyse sowohl auf die werkimmanente als auch werktranszendierende Methode zurückgreifen wird.

Dazu wird im ersten Teil dieser Studie die Rede von den theoretischen Annahmen bei Kleeberg und Adiaffi sein, im zweiten die Darstellung von den Schreibverfahren aus komparatistischer Sicht, die die oben erwähnten Schreibweisen begründen, und im dritten wird die Bedeutung dieser Letzteren hervorgehoben werden.

Theoretische Annahmen der Romanästhetik bei Kleeberg und Adiaffi

Wie oben erwähnt, beruht die Ästhetik bei den beiden Autoren auf einem Schreibprojekt. Die Analyse von dem Titelblatt jedes Werkes macht in Hinblick auf die Form und den Inhalt auffällige Informationen deutlich. Außer der deutschen und französischen Nominalsyntaxmen (*Der Idiot des 21. Jahrhunderts*, *Les naufragés de l'intelligence*) erscheinen in den Untertiteln zwei Lexeme, und zwar „Divan“ und „N'zassa“, die normalerweise aus anderen Sprachen stammen und die kulturelle Referenzträger sind. Das Lexem „Divan“ ist persischer Herkunft, das heißt, es entkommt einer arabischen Sprache, die offensichtlich die Sprache des deutschen Autors nicht

¹Die folgende Untersuchung wird hauptsächlich äquivalent und typologisch sein, das heißt nach der Suche von Gemeinsamkeiten orientieren, da die beiden Autoren aus verschiedenen kulturellen Sphären stammen. Vgl. Zemanek, Evi: „Was ist Komparatistik?“, in: Evi Zemanek und al. (Hrsg), Komparatistik, Berlin: Akademie Verlag 2013, S.7-20, hier S.15-16.

ist. Dennoch verdankt man Goethe² seine Adoption im deutschen Kulturraum, der es popularisiert hat.

Was das Lexem „N’zassa“ betrifft, stammt es aus der Kwa-Sprache, die man in Westafrika, insbesondere in der Côte d’Ivoire findet. Jean-Marie Adiaffi, der ivorische Autor, gehört zu einer Ethnie (Agni) der Kwa-Sprache. Dafür kann man sagen, dass es einen Zusammenklang zwischen Autor und Konzept gibt, und in dem Masse, wie jeder sprachlichen Äußerung eine gleichbleibende spezifische Bedeutung entspricht (Vgl. Paveau und al 2010: 145), kann gefolgert werden, dass beide Lexeme auf kulturelle Tatsachen verweisen.

Im deutschsprachigen und sogar abendländischen Raum ist Goethe der allererste, der den Terminus „Divan“ als ästhetisches Konzept verwendet hat, um die kulturelle Begegnung zwischen Okzident und Orient zu beschreiben (Vgl. Goethe 1994). Bei ihm bedeutet dieses Lexem poetische Anthologie im engsten Sinne. Seine Verwendung als Untertitel bei Kleeberg erfolgt nicht zufällig. Tatsächlich bezieht er sich auf die von Goethe begonnene Überlieferung, auf die er sich stützt. Dennoch bekommt das Konzept bei ihm fast eine andere Bedeutung, die, wie folgt, formuliert wird: "Unterschiedliche Menschen sitzen zusammen und erzählen sich gegenseitig ihre Geschichten." (Zit. nach Binal 2018: <https://oe1.orf.at/artikel/650902/Der-Idiot-des-21-Jahrhunderts>). Wie bei Goethe taucht auch bei Kleeberg die Idee von der Interkulturalität auf, aber das Wesentlichste bei ihm liegt in der Vielfalt von Texten, da jedes Erzählte genauso spezifisch wie seine Erzählweise ist. Aus dem Vorstehenden lässt sich schließen, dass er sich eine Ästhetik aneignet, die eine Gesamtheit von Texten unterschiedlicher Natur oder ein *Patchwork* bildet, und die im Roman durch den orientalischen Teppich symbolisiert wird:

Bei dem Teppich kam ich weiter [...] Die Borte also hat, gut, die hatte eine nachvollziehbare Form und konnte praktisch genutzt werden. Auch die Farben verstand und mochte: die Rottöne, das noble Blau, das leuchtende

² Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *West-östlicher Divan*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verl. , 1994.

- Kouadio Konan Hubert -

Grün, das Schwarz dazwischen. Aber die Figuren und Ornamente waren eine Sprache, die ich nicht zu entziffern vermochte [...] Immerhin konnte ich diesen Teppich jetzt, neben meinem Vater im Dämmerlicht sitzend, entspannt anschauen und die vertraute Fremdheit vertraut und fremd zugleich sein lassen (Kleeberg 2018:186).

Die aus der Kontemplation des Teppichs entstehende Faszination löst bei Hermann, einem der Hauptprotagonisten des Werkes von Kleeberg, ein Gefühl aus, das zugleich Vertrautheit und Fremdheit ausdrückt. In dieser kontemplativen Atmosphäre kommt er zu einem Schreiben, das er nicht zu definieren vermag, und das auch die oben evozierte Ambivalenz bestätigen könnte, wie in den folgenden Worten wahrgenommen werden kann: „Ja, und so habe ich dann angefangen, jede Woche ein anonymes Gedicht ins Netz zu stellen, nein eigentlich waren es keine Gedichte, eher Lieder ohne Noten, oder genauer Songs“ (Kleeberg 2018:186).

Der mehrfarbige Teppich, der hier als Symbol der gattungslosen Ästhetik ist, erscheint auch bei dem ivoirischen Romancier Adiaffi unter dem „N’zassa-Konzept“, das ursprünglich auf der soziokulturellen Ebene einen Lendenschurz aus vielfältigen kleinen bunten Stoffstücken bezeichnete:

‘Le N’zassa’ est un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble [...] des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire, un pagne multi-pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs. Voici donc le ‘N’zassa’, ‘le genre sans genre’ qui tente de mêler harmonieusement épopée, poésie et prose, donc essai (Adiaffi 2000:5)³.

Wie in der Divan-Ästhetik bei Kleeberg haben wir auch bei Adiaffi denselben Dialog zwischen diversen Elementen, die ein harmonisches Ganzes bilden. Aus dieser Heterogenität vielfältiger literarischer Mittel geht eine

³ „Das N’zassa ist ein afrikanischer Lendenschurz, eine Art von Tapisserie aus kleinen Stoffresten, die Schneider beiseitelegen, um einen Lendenschurz aus vielfältigen Stoffen, einen Chamäleon-Lendenschurz zu nähen, der alle Farben besitzt. Hier ist also das „N’zassa“, „die gattungslose Gattung“, die versucht, harmonisch Epos, Poesie und Prosa, und auch Essai zu vermischen“. (Übersetzung von mir.).

Gattungsinterferenz hervor, die den Roman als gattungslose literarische Produktion bei den beiden Autoren präsentiert.

Die obigen Vorüberlegungen haben zum Ziel, die theoretischen Grundlagen der Romanästhetik bei Kleeberg und Adiaffi aufzuweisen. In den darauffolgenden Zeilen werden die literarischen Mittel, die ihr Romanschreiben kennzeichnen, aus komparatistischer Sicht ansprechen.

Darstellung der Schreibverfahren in der Divan- und N'zassa-Ästhetik bei Kleeberg und Adiaffi

Die Narration bei den ausgewählten Autoren kennzeichnet sich durch den Gebrauch von besonderen Erzähltechniken, die die so genannte Divan- und N'zassa-Ästhetik fundiert. Das Leitmotiv ist die Abweichung von der Orthodoxie, die Ablehnung der Tradition zugunsten der künstlichen Freiheit, die beiden Werken eine neue Dimension bezüglich der Romanerzählung gibt. Das Erzählen verwandelt sich dabei in ein Spiel und der Roman in ein Gewebe von diversen Kulturgegenständen.

Spiel mit der Erzählung

Gebrauch atypischer Erzählinstanzen

Obwohl die Literatur meist mit der Vorstellungskraft verbunden ist, muss aber betont werden, dass das literarische Kunstwerk gar nicht zufällig entsteht. Normalerweise greifen die Autoren auf die von der Literaturwissenschaft zur Verfügung gestellten Gattungsverfahren zurück. Dafür haben sie zwei Wahlmöglichkeiten: Sie können entweder diese festgelegten Regeln sorgfältig beachten oder sich davon abweichen⁴. Was Kleeberg und Adiaffi angeht, kann man bei näherem Hinsehen sagen, dass sie

⁴ Hier wird der epistemologische Bruch interpretiert als eine Möglichkeit aus der Literaturwissenschaft, denn die Gattungserneuerung findet ihren Ausdruck in der Abweichung und trägt dadurch zur Entwicklung der Literatur bei.

- Kouadio Konan Hubert -

die zweite Haltung ausgewählt haben. Die übliche Logik des Erzählten wird durch das Spiel mit der Erzählung ersetzt.

Laut des französischen Literaturwissenschaftlers Gerard Genette sind zwei Erzählformen, die bestimmten Erzählweisen entsprechen:

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique et le second homodiégétique (Genette 1972: 252)⁵.

Das hier evozierte sakrosankte Prinzip der Literaturtheorie, die eine lange Tradition bildet, stipuliert implizit, dass beide Erzähltypen nicht simultan verwendet werden können. Mit anderen Worten: Der Romanschreiber muss klar bestimmen, aus welcher Perspektive die Geschehnisse geschildert werden sollten. Die beiden ausgewählten Werke zeichnen sich nämlich durch eine atypische Verwendung der Erzählinstanzen aus, die das Unterscheidungsprinzip beiseitelegt. In *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Ein Divan* von Kleeberg erscheint der Haupterzähler beim ersten Anblick als ein zeitlich in dem Erzählten verstricktes erlebendes Ich: „Und wohin lenke **ich** in all diesem Wirrsal deinen erwachsenen Blick?“ (Kleeberg 2018:13). Dennoch ferner sieht die Situation ganz anders aus, insofern als derselbe Erzähler eine andere Perspektive adoptiert, die tendiert, die schon erwähnte Situation zu verändern, wie es der Fall in der folgenden Textstelle ist:

Guten Morgen. Darf ich reinkommen? Ich bring dir einen Kaffee [...] Bist du der Erste fragt Hermann. Ernst schüttelt den Kopf. „Nein, TK und Ulla scheinen schon unterwegs zu sein. Gut geschlafen? Kein dicker Kopf? „Wunderbar geschlafen. Und du?“ Er trinkt den ersten Schluck. „Aah, das tut gut! Ernst wirft einen Blick auf das aufgeschlagene, umgedrehte Buch auf dem Nachttisch neben der Lampe [...] Apropos trinken. Soll ich dir noch einen

⁵„Hier wird man also zwei Erzählungstypen unterscheiden: der eine, in dem der Erzähler, der die Geschichte erzählt, abwesend ist [...], der andere, in dem der Erzähler, als Figur der Geschichte anwesend ist [...]. Ich nenne den ersten Typ, aus evidenten Gründen, heterodiegetisch, und den zweiten, homodiegetisch“. (Übersetzung von mir.)

Kaffee holen? „Nein, danke dir. Wir können beide gleich runtergehen und das Frühstück decken. (Kleeberg 2018:32-33).

In diesem Textauszug wird der Status des Erzählers als Geschichtsteilnehmer in Frage gestellt. Er tritt eher als einfacher Beobachter und Berichterstatter auf, der über die Erlebnisse der Protagonisten berichtet. Manchmal verwandelt er sich in eine auktorialen Erzählinstanz („Derjenige, von dem hier zunächst erzählt wird, hätte der Protagonist der großen Liebe sein sollte [...]“ (Kleeberg 2018:65)) oder in Wir-Erzähler, um die Geschehnisse aus dem Leben der Migranten zu erzählen: „Auf die Frau, die hier gegenüber von **uns** am Tisch sitzt und mit geschlossenen Augen der Musik lauscht [...] **Wir** können, wären **wir** selbst taub, auf diesem Gesicht Klänge und Worte lesen.“ (Kleeberg 2018:13-14)⁶. Damit eignet der Erzähler sich die Situation der Migranten an, denen er sich nah fühlt. Des Weiteren bestätigt die Verwendung des Präsens als Erzähltempus, dass der Erzähler keine zeitliche Distanz vom Geschehen nimmt. Es gibt sozusagen eine Überlappung zwischen Erzählweise und Handlung. In diesem Zusammenhang spricht man in Anlehnung an Gerard Genette von gleichzeitiger Narration (1972: 197-198).

Dasselbe Spiel mit der Erzählweise hinsichtlich des Perspektivwechsels findet man einigermaßen bei Adiaffi. Am Anfang seiner Erzählung haben wir einen Erzähler mit einer auktorialen Erzählperspektive, wie man in diesem Textauszug feststellen kann:

Elle pense à ce que N'da Tè vient de lui dire ... Oui ! Ce gangster est un sorcier ! Comment a-t-il pu deviner l'histoire de sa vie comme si elle était dans un livre ouvert devant lui ? [...] Liberté, ma liberté, (warum kommst du zu mir mit Verspätung) pourquoi me viens-tu si tard ? Pourquoi viens-tu à moi sous cette forme criminelle (unter dem Denkmantel eines Verbrechens), ton visage, ton beau visage mutilé ? Liberté, un spectre qui a pourtant hanté les rêves de mes nuits (Adiaffi 2000 :39-40)⁷.

⁶ Die Hervorhebung ist von mir.

⁷ „Sie dachte an das, was N'da Tè ihr eben gesagt hat... Ja! Dieser Verbrecher ist ein Zauberer! Wie hat er die Geschichte ihres Lebens erahnt können, als ob sie in einem vor ihm offenen Buch wäre. Freiheit, meine Freiheit, warum kommst du zu mir mit Verspätung? Warum

- Kouadio Konan Hubert -

Das Verb *denken* (*penser*) und auch die Verwendung der erlebten Rede weisen den extradiegetischen Status des Erzählers auf. Er ist allwissend, deshalb hat er Zugang zu den Gedanken Aïchas, einer Protagonistin des Werkes. Bei näherem Hinsehen stellt man aber fest, dass, man, wie bei Kleeberg, auch bei Adiaffi mit einem Perspektivwechsel zu tun hat: « Mon Dieu! Gnamien Kpli ! Comment en sommes-nous arrivés là ? » (Adiaffi, S.50). Das Pronomen *nous*, das die Personalpronomen *je* (ich) + *tu* (du) voraussetzt, weist zum einen hin, dass der Erzähler der Verschärfung der Gewalt gegenüber, die afrikanische Gesellschaften erschüttert, von der Kollektivschuld betreffend die Verantwortungsfrage spricht. Er fühlt sich auch betroffen. Zum anderen wird damit bewiesen, dass der Haupterzähler bei Adiaffi auch einen homodiegetischen Status hat, das heißt, er stellt sich unmittelbar als Geschichtsteilnehmer dar.

Die spielerische Verwendung der Erzählweise erreicht ihren Höhepunkt mit dem Zusammenbruch der von der traditionellen Literaturtheorie verschriebenen theoretischen Grenzen zwischen den Gattungsinstanzen, und zwar Erzähler, Figuren und Leser. Dieses literarische Phänomen lässt sich in den ersten Seiten des Romans Kleebergs feststellen: „Du fragst dich: Wo sind wir hier? Nun, an einem Ort, wo nicht nur gesungen wird, sondern auch vernünftig gesprochen“ (Kleeberg 2018:15). Wie hier zu sehen ist, wendet sich der Erzähler dem Leser zu. Damit dringt er auch in die Figurenwelt ein, da oben aufgezeigt worden ist, dass er keine Teilnahme an der Geschichte unternimmt.

Dieses Verfahren findet man auch bei Adiaffi, und zwar im folgenden Textauszug:

Miwa est maintenant maîtresse du jeu. Que va-t-elle faire ? Elle a l'arme à portée de main. [...] Miwa prend ce risque ! Prends ce risque Miwa ! Brise cette chaîne invisible : ta peur ! Miwa, prends, vole l'arme de ta liberté. Fais-

kommst du zu mir unter dem Denkmantel eines Verbrechers, dein Gesicht, dein schönes verwundenes Gesicht? Die Freiheit, ein Spektrum, das dennoch die Träume meiner Nächte beherrschen“. (Übersetzung von mir.).

toi pour une fois fille de Prométhée, une fois dans ta vie ! Prends l'arme ! (Adiaffi 2000:128)⁸.

Die Wiederholung von der Imperativform des Verbs nehmen (prends) zeigt eine Betonung bei dem Erzähler, der diese vergewaltigte junge Frau zur Rache ermutigt, da es ihr gelungen ist, die Waffe ihres Henkels zu greifen. Der vermutete auktoriale Erzähler spricht direkt die Figur an.

Mit den obigen Auszügen aus den beiden Romanen versteht man offenbar, dass sich beide Autoren von den literarischen Traditionen abweichen, indem sie die Normenbrechung als Nährboden ihrer Romanästhetik zelebrieren. Die Erzähler befreien sich von ihrer vermuteten Neutralität und werden flexibel wie in dem Märchen. Darüber hinaus zeugen die von ihnen verwendeten rhetorischen Fragen, Ausrufe und auch Wendungen an das Publikum oder den Leser davon, dass es vielmehr um einen Lobsänger als einen gewöhnlichen Erzähler geht. Es wird in dem nächsten Kapitel tief erörtert werden.

Dieser Zweideutigkeit in dem Gebrauch der Erzählinstanzen soll das Aufbrechen der Textstruktur durch die Präsenz der Binnentexte hinzugefügt werden.

2.1.2 Polyphonie und Aufbrechen der Textstruktur

Neben dem atypischen Erzähler und dem Perspektivwechsel kommt auch die Vielstimmigkeit, die aus den vielfältigen Geschichten, die die beiden Romane beinhalten, entsteht. Im Allgemeinen wird der Roman als die Darstellung des Schicksals von einem Protagonisten definiert. Inhaltlich haben wir daher ein einfacher Handlungsablauf. Kleeberg und Adiaffi hingegen nehmen Dinge unterschiedlich wahr. Bei ihnen ist der Roman eine Zusammensetzung von Geschichten, die sich durchdringen und manchmal auch überlappen. Es geht

⁸ „Miwa ist nun die Meisterin des Spiels. Was wird sie tun? Sie hat die Waffe zur Hand. [...] Miwa geh das Risiko ein! Miwa geh das Risiko ein! Brich diese unsichtbare Kette: deine Angst! Miwa, nimm, stiehl die Waffe deiner Freiheit. Mache dich zur Prometheus-Tochter, nur einmal in deinem Leben! Nimm die Waffe!“ (Übersetzung von mir.).

- Kouadio Konan Hubert -

allgemein um Binnenerzählungen, die man innerhalb einer Rahmenerzählung findet, und die Andreas Jäggi folgenderweise definiert:

Die Rahmenerzählung ist eine Sonderform des mehrschichtigen Erzählens. In ihrer einfachen Form zeigt sie sich als ein epischer Text mit einer charakteristischen, die Struktur der Erzählung dominierenden Zweischichtigkeit. Diese ist derart, dass die erste Textebene (der Rahmen) die zweite (die Binnenerzählung) umgibt oder ihr auch nur vorangestellt ist und eine mündliche Erzählsituation konstruiert, in der ein oder mehrere nicht mit dem Rahmenerzähler identische Erzähler einem oder mehreren Zuhörern ein oder mehrere Geschichten frei erzählen (Zitiert nach Bieber 2012: 69).

Bei Kleeberg kennzeichnet dieses Verfahren durch die Gegenwart zahlreicher Erzähler mit unterschiedlichen Status ... : Martha (Kleeberg 2018: 52-61), Zygmunt (Kleeberg 2018: 117-136), Hermann (Kleeberg 2018: 147-187), TK (Kleeberg 2018: 191-198), der Salafist (Kleeberg 2018: 206-216), Maryam (Kleeberg 2018: 249-289), Kadomos (Kleeberg 2018: 233-245), Gottfried und Amin (Kleeberg 2018: 386-396), usw. Mit diesen vielfältigen Stimmen erscheint der Roman Kleebergs als ein babylonisches Werk. Der Roman verwandelt sich bei ihm in ein Gewebe mehrerer Schicksale, die zusammengehen.

Im Gegensatz zu Kleeberg liegen wenige Binnentexte in dem Werk Adiaffis vor und demnach auch wenige Erzähler; sie sind: Der traditionelle Jäger (Adiaffi 2000: 92-94), die Prophetin Akoua Sounan Mando (Adiaffi 2000: 99-124) und die Bewohner von Gnamiensounankro (Adiaffi: 200-204). Trotz dieses Unterschieds in der Anzahl der Erzähler sind die stilistischen Wirkungen auf die Textstruktur gleich. Wir haben zuerst eine Schachtelung von Rahmenerzählung und Binnenerzählungen, sodass die Linearität des Textes bei den beiden Autoren verlorengeht. Statt eine einfache und homogene Textstruktur zu haben, wie in der traditionellen Erzählkunst (das Märchen), haben wir eine komplexe, innerhalb deren die Stimmen von den vielfältigen Erzählern eine Polyphonie schafft.

Apropos Polyphonie bietet die Erzählkunst bei Kleeberg ein schlagendes Beispiel. Zu Beginn des Romans werden die Geschehnisse durch eine einzige

Perspektive erzählt. Dann, wie ein Regisseur verschwindet der Rahmenerzähler zugunsten der Binnenerzähler, das heißt, der Figuren (Männer und Frauen), die nacheinander ihre Geschichte erzählen. Danach ergreifen die Frauen das Wort („Die Frauen unter sich) (Kleeberg 2018: 377-385) und des Weiteren wird die Erzählungen der Frauen von jener Gottfrieds und Amins (Kleeberg 2018: 386-396) durchdrungen. Schließlich „[kommen] die Männer dazu“, um zusammen weiterzuerzählen (Kleeberg 2018: 404-416). Erzählen verliert in diesem Kontext seinen ernsthaften Aspekt zugunsten des spielerischen, der bei Adiaffi durch Gedankensprung und Wortspiele ausgedrückt wird:

L'intronisation de N'da Tê! L'intronisation, dites-vous? Non, la consécration de N'da tê ! Oui, c'est cela-même, le sacre de l'Empereur Samory Touré, le sacre de César, de Louis XIV, roi soleil, de l'empereur Napoléon. Le sacre du Roi des Ashanti, Osséi Tutu, avec sa chaise en or descendu du ciel par le plus grand des Comian, Okonfor Anokyé, au pouvoir surnaturel. Le sacre dans un Hamac d'or. L'or! L'or! L'or! (2000 :9)⁹.

Aus dem Oberstehenden geht hervor, dass das Durcheinander von Geschichten und auch die Hin und Her-Bewegung der Erzähler innerhalb der verschiedenen Texte nicht als eine Unordnung interpretiert werden sollten, die zum Sinnverlust der Botschaft führen könnte. Aus der Inkohärenz entsteht bei Kleeberg und Adiaffi die Kohärenz, das heißt, aus dem Chaos, das Leben. Darin liegt das Mysterium des Lebens. Deshalb stehen auch Hybridität und Heterogenität im Mittelpunkt ihrer Romanästhetik.

⁹ „Die Inthronisierung von N'da Tê! Die Inthronisierung, habt ihr gesagt! Nein, die Weihe N'da Tê! Ja, darum geht es, die Weihe des Kaisers Samory Touré, die Weihe von Cäsar, von Ludwig XVI., dem Sonnenkönig, dem Kaiser Napoleon. Die Weihe des Ashanti-Königs Osséi Tutu, mit seinem Stuhl aus Gold, der von dem größten Comian (Fetischpriester) mit übernatürlicher Macht Okonfor Anokyé vom Himmel herabgesetzt wurde.“ (Übersetzung von mir.).

Hybridität und Heterogenität als Romantextur bei den beiden Autoren

Eine andere Spezifität des Romans bei Kleeberg und Adiaffi liegt in dessen Fähigkeit, andere Gattungen und kulturelle Gegenstände zu inkorporieren, sodass der Roman einem gewogenen Teppich oder Stoff ähnelt. Daraus entstehen Hybridität und Heterogenität. Dabei werden in dem folgenden Teil den Fokus auf den inflationären Gebrauch verschiedenartiger Gattungstonalitäten und die Ästhetik des Fremden gelegt werden.

Inflationärer Gebrauch unterschiedlicher Gattungstonalitäten

In dem Teil der Analyse, die den theoretischen Annahmen des Schreibens bei Kleeberg und Adiaffi gewidmet worden ist, war die Rede von einer auf gattungsloser Gattung beruhenden Ästhetik. Charakteristisch dabei ist, dass beide Autoren alle Gattungen und Tonalitäten vermischen, ohne die Spezifitäten jeweiliger zu berücksichtigen. Die Hauptgattungen und zwar Dramatik und Lyrik sind beispielweise bei Kleeberg zu beobachten. Von einer prosaischen und nüchternen Darstellung der Tatsachen kommt man zu einer Theatralisierung der Erzählung. Diesbezüglich haben wir lange Szenen mit Dialogen zwischen Protagonisten, und der Haupterzähler spielt die Rolle des Regisseurs, indem er szenische Hinweise gibt (2018: 34-37; 39-41; 45-46). Manchmal haben wir Beispiele anderer Art:

„Wenn du in Hääsche aufwächst, dann hast du genau vier Möglichkeiten: Du wirst Kommunitarist oder Waldgänger oder Hornochs oder- das vierte hab ich jetzt vergessen“

„Aber Hornochs war ich schon auch!“

„Hornochsen sind wir alle von Zeit zu Zeit [...]“

„Ja, aber nicht mit der gleichen Leidenschaft und dem gleichen Talent.“

„Und irgendwann waren wir auch alle bei den katholischen Pfadfindern.“ (Kleeberg2018:139).

Hier ist das Verschwinden des Erzählers wahrnehmbar und die Worte der Figuren erfolgen nacheinander ohne irgendwelche Unterbrechung. Damit wird der Realeffekt gezielt.

Die Variierung der Tonalitäten erscheint auch unter der Form einer Poetisierung des Erzählten. In diesem Zusammenhang haben wir auch eine frappierende Ähnlichkeit zwischen Kleeberg und Adiaffi. Vor allem muss betont werden, dass beide Autoren in jeweiligem Werk Texte eingefügt haben, die durch ihre typographische oder optische Gestaltung hinweisen, dass es um Gedichte oder Gesänge geht. Im Gegensatz zu Kleeberg, bei dem man wenige Gedichte oder Lieder im Text findet (2018:147; 186; 362; 336-367), hat man bei Adiaffi eine übertriebene Einfügung von Gedichten in der Textstruktur (2000: 30; 84; 102-103; 113-114; 139-147; 151-151; 152-153; 199-200; 206; 208; 227-228; 230-231; 234; 235-236; 238-240; 272...). Sie erscheinen im Text wie Motive eines Gewerbes.

Neben der Kopräsenz von mannigfaltigen Gedichten muss auch die Veränderung der Gattungstonalität evoziert werden:

Gib ihm zum Morgentrunke, o schenke **(a)**

Ihm das Weinglas in die Hand **(b)**,

da das Leben wie Schlafe **(a)**

dem ergrauten Träumer schwand **(b)**. (Kleeberg 2018:35)

Moi, je me **fous de tout (a)** ! Je suis prêt à **tout (a)**, près de **tout (a)**. Un arbre immémorial, **sans** racine, **sans** origine, **sans** tronc, **sans** feuilles, **sans** fleurs, donc **sans** parfum, **sans** fruit. (Adiaffi 2000 :70)¹⁰.

In den beiden erwähnten Textauszügen sind sprachliche Phänomene, die den Ton der Erzählung tiefgreifend modifizieren. Sie verliert ihre ungebundene nüchterne Sprache zugunsten einer rhythmischer. Bei Kleeberg beobachtet

¹⁰„Mir ist alles egal! Ich bin bereit für alles, neben allem. Ein Baum der unvordenklichen Zeiten, wurzellos, herkunftlos, wurzellos, blätterlos, blumenlos, also parfumlos und fruchtlos.“ (Übersetzung von mir.).

- Kouadio Konan Hubert -

man zuerst die besondere optische Gestaltung, dann einen Kreuzreim (ab-ab), der die Monotonie in der Erzählung bricht.

Die Musikalität bei Adiaffi beruht dagegen auf dieser Monotonie, die darin besteht, dieselben stilistischen Elemente zu wiederholen. Wir haben den gleichen Endreim [*tout* (alles) und *sans* (ohne)]. Durch diese Wiederholungen wird die Psychologie der Figur Batiman Kpangui (Petit vieux) ans Licht gebracht. Er fürchtet die Gefahr nicht, denn er erwartet nichts vom Leben, das keine Perspektive für ihn bietet.

Außer der Musikalität haben wir in den Texten Kleebergs und Adiaffis die Bildlichkeit der Sprache und auch ein lyrisches Ich, das obig reich illustriert wurde. Daneben können andere Facetten der Werke beider Schriftsteller hervorgehoben werden. Den Roman Kleebergs *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Ein Divan* kann man gleichzeitig als Märchen ebenso Migrationsliteratur lesen. *Les naufragés de l'intelligence. Roman N'zassa* von Adiaffi kann unter der Perspektive eines Initiationsmärchens oder eines Kriminalromans angeschnitten werden. Die Gattungsspezifitäten und die mit ihnen verbundene Gattungsreinheit haben tatsächlich keine relevante Bedeutung in ihrer Schreibweise, die mit folgenden Aussagen Marguerite Duras' zusammengefasst werden könnte: „Ce refus viscéral des frontières, barrières et des grilles“ (Marc Dambre und al 2001:7)¹¹. Mit der Poetik der Gattungsvermischung- und Gattungsüberschreitung wird aufgezeigt, dass diese Autoren mit unterschiedlichem Kulturhintergrund verweigern, den unproduktiven Weg der Orthodoxie einzuschlagen. Alles deutet darauf an, dass sie das romantische Projekt des Gesamtkunstwerkes aufs Neue erwecken wollen. In dem Masse, wie der Roman „als unendliche, offene Summenbildung [...] prinzipiell alle diskursiven und poetischen Formen integrieren kann“ (Kremer1997:115-116), haben Kleeberg und Adiaffi seine Grenzen verschoben, indem sie ihre Schreibweise auch auf die Inkorporierung von fremden Gegenständen fokussieren.

¹¹ „Diese viszerale Verweigerung von Grenzen, Barrieren und Gittern.“ (Übersetzung von mir).

2.2.2 Die Ästhetik des Fremden

„[Der literarische Text ist kein] autonomer Text und innovatives Werk eines schöpferischen Autors, sondern [ist] als Arrangement vorhandener Bestandteile aus der unendlichen Menge und babylonischen Vielfalt bereits verfaßter Texte konzipiert, die ihrerseits wieder auf andere Texte verweisen (Anz 1997:120)“, so Thomas Anz. Damit muss verstanden werden, dass der Text ein Gewebe aus dem Recycling von schon vorliegenden diversen Textsorten. Bei Kleeberg und Adiaffi manifestiert sich dieses „künstlerische Recycling“ (Blüggel und al 1992:117) durch den Rekurs auf die Tradition.

Bei Kleeberg ist diese Kopräsenz von Texten schon auf dem Titelblatt seines Werkes augenfällig. Es liegt eine intertextuellen Relation zwischen Goethes Werk *West-östlicher Diwan* und dem Kleebergs vor. Wie das Buch Goethes besteht *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Divan* aus zwölf Büchern. Bei Goethe geht es um eine Gedichtsammlung, die aus seiner Lektüre des persischen Dichters Hafis resultiert. Das von Goethe evozierte Thema der Begegnung zwischen Orient und Okzident liegt auch dem Roman Kleebergs zugrunde. In Anschluss an Gerard Genette kann man sagen, dass es eine hypertextuelle Relation zwischen beiden Texten gibt: *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Divan* Kleeberg ist der Hypertext und *West-östlicher Diwan* der Hypotext (Vgl. Genette 1993:10-15).

Außerdem findet man innerhalb des Textes Kleebergs Epitaphe mit Zitaten Goethes und Hafis, beider „*Zwillingsbrüder im Geiste*“. Daneben kann man auch das interkulturelle Gedicht mit dem Titel *Der Jasmin des Minnedinners* (Kleeberg 2018:147) erwähnen, das die Dialogizität im Sinne Michail Bakhtines ausdrückt. Seine Besonderheit liegt darin, dass dessen Titel aus dem Werk des iranischen Dichters Abû Muhammad Rûzbehân stammt und seine beiden Strophen gehören zum Gedicht *Schwarze Madonna* des deutschen Schriftstellers Hugo Ball. Durch diesen interkulturellen Blick schlägt Kleeberg seinen Zeitgenossen einen Rückblick auf Goethes Beispiel vor, das heißt, einen anderen Blick auf die Fremden zu haben.

Die Ästhetik des Fremden spielt auch eine relevante Rolle in dem Roman Adiaffis, wie in dem folgenden Beispiel konstatiert werden kann: „Rue

Princesse est la rue vivante de toutes les mythologies et de tous les symboles. C'est la „Divine Comédie“ (**Dante**), c'est „Don Quichotte“ et ses moulins à vent (**Cervantes**). Ce sont „Les illusion Perdues“ (**Balzac**) (Adiaffi 2000:66)¹². Hier greift der ivoirische Autor auf die Tradition der Weltliteratur zurück, um die Absurdität des Schicksals dieses Ortes namens „Rue Princesse“ aufzuzeigen. Anders gesagt, der Sinn ergibt sich aus der Dialogizität. Die Bewertung ist darüber hinaus nicht nur die einzige Funktion der interkulturellen Bezugnahme in dem Werk Adiaffis, sondern auch die Parodie, worauf man in dem letzten Teil dieser Analyse zurückkommen wird.

Ungeachtet der Einbettungsmodalitäten (Zitate oder Anspielungen) ist es wichtig zu bemerken, dass die intertextuellen Verweise dem monologischen Diskurs ein Ende setzen, wie es der Fall mit dem oben erwähnten Spiel mit den Gattungstonalitäten war. Die Werke Kleebergs und Adiaffis sind deshalb eklektizistisch, hybrid und fragmentarisch. Die bis dahin geführte Analyse hat des Weiteren aufgezeigt, dass beide durch die Divan- und N'zassa-Ästhetik dieselben Erzählstrategien verwenden. Da der Roman ein diskursives Manifestieren von Sozialinteressen ist (Vgl. Zima 1985:88), erscheint es angebracht, auszuloten, ob beide die daraus resultierten Weltvorstellungen teilen. Deswegen wird in dem folgenden Teil die Bedeutung der ästhetischen Stellung bei diesen Autoren behandelt werden.

Bedeutung der Divan- und N'zassa-Ästhetik bei den beiden Autoren

„Aufgrund der engen Verbindung zwischen Kultur und Narration besteht immer eine Interdependenz von Erzählform und Kulturauffassung“ (Müller-Funk 2002:34). Wie oben erwähnt worden ist, ist die Schreibweise ein Medium zur Darstellung der Weltsicht des Autors. Durch die Divan- und N'zassa-Ästhetik, die tatsächlich Schreibprojekte sind, stellen Kleeberg und Adiaffi die festgelegten Normen der Orthodoxie infrage und schlagen dadurch ihre Sicht der Dinge vor. Während bei Kleeberg es die Rede von dem

¹² Die fettgedruckten Informationen sind von mir.

Plädoyer für die transkulturelle Identität ist, spricht man bei Adiaffi von aufgeklärtem Ethnozentrismus.

Das Plädoyer für die transkulturelle Identität bei Kleeberg

Der Roman Kleebergs bettet in den Kontext der Globalisierung ein, die von der Migration von Menschen und Kulturgegenständen und der raschen Medienentwicklung gekennzeichnet wird, und die auch mit dem Grenzzusammenbruch (physikalisch und virtuell) zwischen den historisch gebildeten Entitäten einhergeht. Dieser Paradigmenwechsel liegt dem Werk des deutschen Romanciers, der wie ein Plädoyer funktioniert, zugrunde. Der Zusammenhang von Kultur und Schreibweise, der bei Kleeberg durch Gattungsüberschreitung, Hybridität oder die Aufnahme von fremden Kulturgegenständen innerhalb der Textstruktur ausgedrückt wird, zielt darauf zu zeigen, dass wir in der Epoche der gemischten Kultur sind, die die Abschaffung von Grenzen und Barrieren aller Art voraussetzt. Eine der Folgen davon ist die Infragestellung der Identität im traditionellen Sinne des Wortes, die, so Edouard Glissant, „aus einer einzigen Wurzel stammen müsse“ (Zitiert nach Roseberg 2017:413), weil sie zum „Clash of civilisations“ (Vgl. Huntington 1996) führe und Hindernisse an der Begegnung des Anderen bilde. Damit bringt Kleeberg auch die Absurdität einer vermuteten reinen Kulturvorstellung zum Ausdruck, die ohne äußere Einflüsse funktioniert.

Als Alternative zu dieser Sicht der Dinge plädiert Kleeberg deshalb für eine transkulturelle Identität, die zu den Zeitforderungen passt. Der Ausgangspunkt jener ist bei ihm dieses quasi einstimmige Bewusstwerden der Figuren, sich von ihrer traditionellen Identität loszulösen: „Ich wünsche uns diese Bereitschaft, unsere Identität zu vergessen [...], damit wir uns einander annähern ohne fertige Kategorien“ (Kleeberg 2018:25-26).

Die transkulturelle Identität referiert sich nicht auf das Erbe der Urväter, das heißt auf die Vergangenheit, aber wird in der Gegenwart durch bewusste oder unbewusste Begegnungen mit dem Anderen gebildet. Sie ist deshalb eine „rhizomatische Identität“ (Vgl. Deleuze und al 1977), weil sie aus mehreren

Identitäten besteht. Daher die Relevanz der Ästhetik des Fremden, die bei der Identitätsbildung des Eigenen auch mitwirkt. Aufgrund dieses Verzichts auf die Genealogie oder Kulturexklusivität kann transkulturelle Identität nicht in einem bestimmten Raum verortet werden: „Verweisen wir immer wieder auf diesen Ort, der weder im Osten noch im Westen liegt“ (Kleeberg 2018:26). Die transkulturelle Identität steht demnächst über die Kulturgrenzen hinweg und bildet das, was Homi Bhabha den „dritten Raum“ nennt (Bhabha 2000:56). Als Prototyp für transkulturelle Menschen gilt Maryam aus Iran, die zwischen zwei Welten pendelt, und avanciert, „dass sie zwei Identitäten hat, die auf sie gekommene westliche und ihre ursprüngliche“ (Kleeberg 2000:152).

Auf der Erzählungsebene wird die transkulturelle Identität durch die Diegese und zahlreiche Binnenerzählungen gekennzeichnet, die von jener vielfältigen Identität zeugt. Außerdem kommt hinzu, dass Kleeberg selbst konkret diese transkulturelle Identität erlebt hat. Im Rahmen des Schreibens seines Werkes hat er in einigen arabischen Ländern verweilt, um der Wirklichkeit ganz nah zu sein¹³. Durch dieses Erlebnis, worauf sein Werk beruht, zeigt er, dass Kultur und Identität Gegebenheiten sind, die nicht für immer fixiert sind, und sind nicht mehr die Exklusivität eines besonderen Volkes, sondern auch das Gemeingut aller Menschheit.

Der aufgeklärte Ethnozentrismus bei Adiaffi

Im Gegensatz zu Kleeberg ist der Umgang mit dem Fremden bei Adiaffi von ganz anderer Natur. Sein Verständnis erfordert selbstverständlich einen Rückblick auf die von der Kolonisation geprägte jüngste Vergangenheit Afrikas. Die Assimilationsdoktrin des Kolonisators mit dem einhergehenden monolithischen Diskurs zielte auf die Verneinung der kulturellen Besonderheiten von dem Eigenen ab. Damit die afrikanischen Autoren von der ersten Generation einen Gegendiskurs in dieser Hinsicht bringen konnten, sollten sie sorgfältig die Verfahren des Schreibkanons von dem Kolonisator beachten, sonst würde ihre Botschaft nicht von dem abendländischen

¹³ Siehe den Teil über den „Dank“ (Kleeberg 2018: 457).

Publikum empfangen, wie Jean-Pierre Makouta-Mboukou es auf folgende Weise zeigt : Il [était] jugé par les maîtres du genre dans lequel il a eu l'audace d'écrire : [...] il [fallait] qu'il obéisse «aux règles du genre», j'allais dire « aux règles de feu » pour que son texte mérite une « lecture » (1980:193)¹⁴. Daraus geht hervor, dass der Inhalt der Botschaft wichtiger als die Form war.

Für die Autoren der zweiten Generation wie Adiaffi sind sowohl der Inhalt als auch die Form relevant. Der Roman ist vor allem bei ihm der Begegnungsort zwischen Diskurs und Gegendiskurs, die durch Polyphonie, Hybridität und auch Parodie gekennzeichnet werden. Konkret gesprochen, es entsteht eine Konfrontation zwischen Weltansichten der Dinge. Beispielsweise werden die Grundlagen des Christentums hinterfragt, weil Adiaffi es als „Opium du peuple“ betrachtet (Adiaffi 2000:115) und teilweise für den schlechten Zustand Afrikas verantwortlich wäre: Le problème, [...], c'est d'abord le ravage du choc colonial. Le génocide culturel et religieux dont l'Afrique a été victime [...] Ce sont là les raisons lointaines des maux pervers d'aujourd'hui“ (Adiaffi 2000:216)¹⁵. Deshalb wird das Christentum als Religion des Anderen, das heißt, des Kolonisators das ganze Werk hindurch parodiert.

Daneben haben wir den Gebrauch der Intertextualität, die bei Adiaffi eine völlig neue Bedeutung erhält. Obwohl sie einigermaßen Teilnahme an der hybridisierenden Identität des Protagonisten wie bei Kleeberg hat, ist es wichtig zu bemerken, dass seine Verwendung auch auf die Rechtfertigung des Diskurses von dem Eigenen abzielt. In dem oben erwähnten Beispiel ist gezeigt worden, dass der intertextuelle Verweis auf die abendländische Literatur dazu beigetragen hat, die Situation zu beschreiben, weil der Kampf von Gut und Böse etwas Universales ist. Dennoch ist der Rekurs auf das Fremde nicht ausreichend, um im afrikanischen Kontext Lösungen dazu zu bringen. Nur die Rückkehr zur Tradition könnte Afrika vom Moral- und

¹⁴„Er [wurde] von den Meistern der Gattung, in der er zu schreiben wagte, beurteilt; [...] er [musste] den Gattungsregeln gehorchen, ich wollte sagen „Feuerregeln“, damit sein Text als würdig, gelesen zu werden, gilt.“ (Übersetzung von mir).

¹⁵„Das Problem [...] ist vor allem die Verwüstung des kolonialen Schocks. Der kulturelle und religiöse Genozid, wovon Afrika Opfer gewesen ist [...] Das sind die fernen Gründe für das heutige perverse Übel“. (Übersetzung von mir).

- Kouadio Konan Hubert -

Sozialverfall retten. Deshalb wird das Romangewebe durch Wörter, insbesondere Namen aus den afrikanischen Sprachen überschwemmt (Nd'a Tê, N'da kpa, Yako, Guegon...). Laut Louis Vincent Thomas spielen diese Kulturreferenzen eine bedeutende Rolle, die er folgenderweise hervorhebt: « Un nom n'est jamais en Afrique noire une simple étiquette. Il est à la fois sens et efficence » (1958:102)¹⁶. Die Verwendung der lokalen Sprachen in dem Romangewebe bringt notwendigerweise Vielstimmigkeit mit sich, die den monologischen abwertenden Diskurs des Fremden neutralisiert. Hier nimmt die Onomastik demnächst Teil an der Sinnerzeugung, weil die Sprache des Fremden unfähig sei, die afrikanischen Wertvorstellungen auszudrücken. Sie trägt damit absichtlich zur „Afrikanisierung“ der Schriftsprache bei (Vgl. Gehrman 2004:1).

Der Wille des Autors, die schwarzafrikanischen Traditionen im Vordergrund zu rücken, ist auch in der Behandlung der Figuren sichtbar. Der Kommissar Guegon, einer der Protagonisten vom Roman *Adiaffi*, dessen Name „Jäger des Bösen“ bedeutet, und der die Verbrechenwissenschaft (hier Wissenschaft der Weißen) beherrscht, könnte dennoch dem Bösen ein Ende setzen. Erst sein Besuch bei der Prophetin Akoua Sounan Mando, der Botschafterin der Götter, die ihm nach den Riten der traditionellen Wissenschaft einweihet, erlaubt dem Kommissar Guegon seine Mission erfolgreich auszuführen. Durch diese Konfrontation zwischen dem Eigenen und dem Fremden rehabilitiert *Adiaffi* die Weltvorstellung des Eigenen und zeigt dadurch die Wirksamkeit der Tradition, die von dem Fremden (hier die Moderne) abgelehnt wird: „Il y a quelque fois où la tradition est plus moderne que la modernité“ (*Adiaffi* 2000:5)¹⁷. Der seiner Sicht der Dinge zugrundeliegende Afrozentrismus bedeutet aber nicht, dass *Adiaffi* für eine bloße Wiederherstellung der traditionellen schwarzafrikanischen Glauben kämpft. Er präkonisiert sozusagen einen aufgeklärten Ethnozentrismus¹⁸, der durch

¹⁶ „In Afrika ist der Name kein einfaches Etikett. Er ist zugleich Sinn und Effizienz.“ (Übersetzung von mir)

¹⁷ „Es gibt Zeiten, in denen die Tradition moderner als die Moderne ist.“ (Übersetzung von mir.)

¹⁸ In dieser Hinsicht kann man sich auf die Analyse von John F. McCamant verweisen, in dem er zwei Arten von Ethnozentrismus unterscheidet und zwar den schädlichen und den

den Neologismus „bossonisme“ zusammengefasst wird: „ [II] promet l'épuration : le bossonisme ne vise pas à réinstaurer une religion africaine telle quelle, vise plutôt à réactualiser cette religion pour l'adapter au contexte moderne“(Duchesne 2000 :309)¹⁹. Obwohl Adiaffi sich in diesem Sinne des fremden Beitrags bewusst ist, verweigert er aber die Auflösung des Eigenen in dem Fremden durch eine Assimilationsdoktrin. Diese Sicht der Dinge bettet des Weiteren bei dem ivorischen Romancier in den Kontext des postkolonialen Denkens ein, das eine Kritik des als Zentrum wahrgenommenen eurozentrischen Diskurses ist (Vgl. Moura 2007: 168). Durch eine Entlegitimierung des Diskurses des Zentrums, die auf der Dekonstruktion des "Kulturimperialismus" (Vgl. Said 1994) beruht, ist Adiaffi nicht nur gegen die Kolonisierung, sondern auch gegen deren zeitgenössischen Formen. Der subversive Akt des Schriftstellers zielt allerdings nicht auf die Wiederherstellung einer Monokultur ab (Vgl. Schiva 1993), indem er sich an den Mythos einer ursprünglichen afrikanischen Kultur klammert, sondern darauf, die Interaktion oder die Dialogizität zunutze zu machen, die sich aus der Beziehung zwischen Dominierendem und Dominiertem ergibt. Daher das Hybridisierungskonzept, das ein grundlegender Aspekt des postkolonialen Denkens ist. Mit anderen Worten, Adiaffi plädiert für die Öffnung für das Anderssein, ohne sich jedoch selbst zu verleugnen.

Schlussfolgerung

Zum Schluss muss hervorgehoben werden, dass durch die Divan-und N'zassa-Ästhetik Michael Kleeberg und Jean-Marie Adiaffi ihr Schreibprojekt in Vordergrund bringen. Obwohl sie aus unterschiedlicher (deutscher und ivorischer) Kultur sind, stellen die von ihnen theoretisierten Schreibweisen Ähnlichkeiten dar, die reichhaltig der Gegenstand der

aufgeklärten (pernicious and enlightened ethnocentrism).Vgl. McCamant, John F.: „Social Science and Human Rights“, in: International Organization, Vol.35, N°3, S.531-552.

¹⁹„[Er] verspricht die Reinigung: Der Bossonisme zielt nicht darauf, eine afrikanische Religion wie einst wieder zu herstellen, sondern vielmehr diese Religion wieder zu aktualisieren, um sie an den modernen Kontext anzupassen. (Übersetzung von mir.)“.

- Kouadio Konan Hubert -

vorliegenden Analyse wurden. Spiel mit der Erzählung, inflationärer Gebrauch von Tonalitäten aller Art in Hinblick auf Gattungen und Ästhetik des Fremden bilden bei ihnen das literarische Leitmotiv. Der daraus resultierende epistemologische Bruch zeigt auf, dass ihr Schreiben die von der Literaturwissenschaft festgelegten Kriterien hinterfragt, wobei der Ruf des Romans als offenste literarische Form bestätigt wird.

Die Normabweichung als gemeinsame Ästhetik bedeutet dennoch nicht, dass sie dieselbe Sicht der Dinge teilen. Durch seine Schreibweise plädiert Kleeberg für eine transkulturelle Identität, die sich progressiv in der Gegenwart durch den Kontakt mit den anderen konstruiert wird und deshalb über die Kulturgrenzen hinweg steht. Adiaffi hingegen legt den Wert auf einen aufgeklärten Ethnozentrismus, wodurch die von negativen Elementen befreiten schwarzafrikanischen Traditionen und Weltvorstellungen als ein Gegendiskurs zum Diskurs des Fremden funktionieren. Damit lehnt er die Auflösung des Eigenen in dem Anderen ab.

Bibliographie

Primärliteratur

- Adiaffi, Jean-Marie : *Les naufragés de l'intelligence. Le roman N'zassa*. Abidjan: CEDA, 2000.
- Kleeberg, Michael: *Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Ein Divan*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2018.

Sekundärliteratur

- Anz, Thomas: „Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt“, in: *Die Erfindung der Welt*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S.120-132.

- Safara n°19/2020 -

- Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, übers. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Bieber, Ada: *Zyklisches Erzählen in James Krüss' "Die Geschichten der 101 Tage"*. Hamburg: Igel Verlag, 2012.
- Irene, Binal: „Der Idiot des 21. Jahrhunderts. Michael Kleebergs aktueller Roman ist eine unterhaltsame Annäherung an Goethes "West-östlichen Divan" <https://oe1.orf.at/artikel/650902/Der-Idiot-des-21-Jahrhunderts>. 30.05.2020.
- Blüggel, Beate und al.: *Metadrama und Postmoderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Dambre, Marc und al. : *L'éclatement des genres au XXème siècle*. Paris : Presse de La Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Deleuze, Gilles und al. : *Rhizom*. Berlin : Merve Verlag, 1977.
- Duchesne, Véronique: „Le bossonisme ou comment être moderne de religion africaine“, in: *Présence Africaine*, n°161/162, 2000, S.299-314.
- Gehrman, Susanne: „Von der verschriftlichten Oratur Birago Diops zur „geschriebenen Oratur“ in den Romanen von Boubacar Boris Diop“, in: *Arbeitspapiere / Working Papers* Nr. 38, Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität, Mainz, 2000, S. 1-22.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Genette, Gérard: *Figure III*. Seuil, Paris : Seuil, 1972.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *West-östlicher Divan*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verl. , 1994.
- Huntington, Samuel: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Londres: Simon and Schuster, 1996.

- Kouadio Konan Hubert -

- Kremer, Dieter: *Prosa der Romantik*. Stuttgart : J.B. Metzler, 1997.
- Makouta-Mboukou, Jean-Pierre: *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*. Abidjan: NEA, 1980.
- McCamant, John: „Social Science and Human Rights“, in: *International Organization*, Vol.35, N°3, S.531-552.
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris: PUF, 2007.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*. Wien, New-York: Springer Verlag, 2002.
- Paveau, Marie-Anne und ali.: *Les grandes théories de la linguistique, de la grammaire comparée à la pragmatique*. Paris: Armand colin, 2010.
- Röseberg, Dorothee : „Identität in Bewegung. Kulturtheoretische Position zur Globalisierung von Edouard Glissant“, in: Eva Kowollik und al. (Hrsg), *(Südost-)Europa. Narrative der Bewegtheit: Festschrift zum 65. Geburtstag*. Frank und Timme Verlag, Berlin, 2017, S.409-420.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Shiva, Vandana. *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*.
- New York & Penang (Malaysia): Zed Books & The Third World Network, 1993.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2013.
- Zemanek, Evi: „Was ist Komparatistik?“, in: Evi Zemanek und al. (Hrsg), *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag, 2013, S.7-20.
- Zima, Pierre: *Manuel de Sociocritique*. Paris : Picard, 1985.