

**A voice full of unremembered things:
Literarische Darstellung sexueller Gewalt in
Yvonne Veras Roman *Under the Tongue***

Martina Kopf

Zusammenfassung

In der folgenden Analyse von Yvonne Veras Roman *Under the Tongue* beschäftige ich mich mit der Darstellung von sexuellem Missbrauch und einigen allgemeinen Fragen zur literarischen Repräsentation traumatischer Erfahrungen. Dabei gehe ich von der Überlegung aus, dass Literatur als kreatives Medium spezielle Möglichkeiten bietet, Mechanismen von psychischem Trauma als Folge von zwischenmenschlicher Gewalt offen zu legen und eine Sprache für das darin immanente Unsagbare zu finden. Der erste Teil konzentriert sich auf das Konzept „Trauma“ und den Antagonismus von traumatischer Erfahrung und narrativem Gedächtnis als ein Grundthema psychoanalytischer Theorie. Über die besondere Funktion, die Erzählen, Zuhören und Bezeugen in der individuellen Aufarbeitung von traumatischen Erfahrungen zukommt, stelle ich eine Verbindung zur Literatur als Vermittlerin zwischen individueller Erfahrung und kollektivem Gedächtnis her. Der zweite Teil widmet sich dem Roman *Under the Tongue* und zeigt, wie er die traumatischen Wirkungen des Vater-Tochter-Inzests mimetisch vorführt und erzählend transformiert.

Seit einiger Zeit gehe ich in meiner Beschäftigung mit afrikanischer Literatur dem Thema ‚Trauma‘ nach und suche dabei nach Lesarten, die das Wissen um traumatische Erfahrungen mit literarischen Texten, die von solchen Erfahrungen sprechen, und den ihnen eigenen Gesetzmäßigkeiten verbinden. Diese Suche bewegt sich entlang zweier Stränge, die ich parallel verfolge: Zum einen handelt es sich dabei um Traumatheorie, wie sie hauptsächlich im Bereich der Psychoanalyse und der Arbeit mit traumatisierten Menschen entwickelt wird. Zum anderen handelt es sich um Erzählungen, die sich traumatischen

Ereignissen zuwenden, dabei aber explizit im literarischen Raum angesiedelt sind. Ich denke dabei an einen Raum, der durch ein bestimmtes Verhältnis zu Imagination, Kreativität und Ästhetik gekennzeichnet ist, im Unterschied zu Testimonialliteratur etwa, was nicht bedeutet, dass die drei genannten Kategorien für jene keine Rolle spielen. Für meine Arbeit hier wesentlich ist die Annahme, dass der literarische Text, wenn er von traumatischen Ereignissen spricht, den Schwerpunkt weg von der Identifizierung mit einem realen Ereignis hin zur Art und Weise, *wie* von ihnen gesprochen werden kann, auf ihre Erzählbarkeit und die Form ihrer Erzählung hin bewegt. Nun ist eben diese Frage nach der Erzählbarkeit auch in der psychoanalytischen Forschung zentral. In einem ersten Schritt möchte ich daher auf Aspekte aus der Traumatheorie eingehen, insbesondere auf jene, die die Themen Erzählung und Kommunikation berühren. In einem zweiten Schritt werde ich darüber Verbindungen zur Literaturtheorie knüpfen, wobei ich hauptsächlich der von Irene Kacandes in einem Artikel entwickelten Idee eines „narrative witnessing“ folge. In einem dritten Schritt stelle ich eine Lesart des Romanes *Under the Tongue* von Yvonne Vera vor, die sich den narrativen Techniken, der narrativen Komposition und Dynamik widmet, mittels derer die Autorin den erzählten Vater-Tochter-Inzest als traumatisches Ereignis im Text wirksam werden lässt. Wesentlich lasse ich mich dabei von den Begriffen *Mimesis* und *Transformation* leiten, beides sowohl Mittel als auch Effekte kreativen Schreibens.

Trauma und narratives Gedächtnis

Trauma als psychisches Phänomen beschäftigt die Psychoanalyse seit ihren Anfängen Ende des 19. Jahrhunderts, als maßgeblich Sigmund Freud und Pierre Janet auf Zusammenhänge zwischen traumatisierenden Ereignissen und der Entwicklung von Neurosen aufmerksam wurden. Sie gewannen ihre ersten Kenntnisse darüber aus der Behandlung von Hysterikerinnen, einem ungewöhnlichen medizinischen Unternehmen, das Judith Herman in ihrer Geschichte der Traumaforschung wie folgt darstellt:

„Ein kurzes Jahrzehnt lang lauschten Männer der Wissenschaft mit vorher wie später unbekannter Hingabe und Respekt auf das, was Frauen zu sagen hatten. Tägliche, oft stundenlange Zusammenkünfte mit hysterischen Patientinnen waren nichts Ungewöhnliches. Die Fallstudien aus

dieser Zeit lesen sich fast wie gemeinsame Arbeiten von Arzt und Patientin.“ (Herman 1994: 23)

Obwohl diese Frauen häufig von sexuellen Übergriffen, Misshandlungen und Inzest berichteten, blieben Ausmaß und Systematik sexueller und innerfamiliärer Gewalt lange im Hintergrund. Erst seit Beginn und durch den Einfluss der neuen Frauenbewegung in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts werden sexuelle Gewalt, Kindesmissbrauch und Gewalt in der Familie als gesellschaftliches Grundmuster erkannt, das eng mit anderen, offensichtlicheren Formen der Gewalt verknüpft ist.¹

„Vergewaltigung und Krieg kann man daher als komplementäre Initiationsriten einer Gesellschaft bezeichnen, die wesentlich auf Zwang und Gewalt beruht. Vergewaltigung und Krieg sind die paradigmatischen Formen des Traumas für Frauen beziehungsweise für Männer.“ (Herman 1994: 90)

Die Beschäftigung mit Trauma findet heute nicht mehr ausschließlich im psychoanalytischen Diskurs statt. Als Konzept findet es zunehmend in Bereiche der Kultur-, Geschichts- und Sozialwissenschaften Eingang, die sich mit den Auswirkungen von Gewalt, Verlust und Tod auf kollektiver Ebene befassen.² Die für mich hier wesentliche Frage dabei lautet: Wie können traumatische Ereignisse in individuelle beziehungsweise kollektive Gedächtnisse integriert werden?

¹ Vorwiegend durch die Menschenrechtsarbeit der UNO auf internationaler und die Arbeit von feministischen NGOs auf nationaler und internationaler Ebene rückt auch die Tatsache ins öffentliche Bewusstsein, dass es sich dabei nicht ausschließlich um ein Problem westlicher Gesellschaften handelt, sondern sexuelle Gewalt, Gewalt gegen Frauen und Gewalt in der Familie grenzüberschreitenden und sozusagen interkulturellen Charakter haben. Ähnlich scheint es sich mit psychischem Trauma als Folge von Gewalterfahrungen zu verhalten. Ich verweise hier auf die Forschungsarbeit von Sabine Kohla, in der sie zu dem Ergebnis kommt, dass sie keine kulturspezifischen Aspekte bei der unmittelbaren Erfahrung traumatischer Erlebnisse feststellen kann. Wohl aber haben diese Einfluss auf das individuelle Ausmaß der Belastung und sind wesentlich bei deren Bewältigung.

² Siehe z. B. Bronfen 1999. Ich bin mit einer solchen Übertragung vorsichtig: Den Begriff ‚Trauma‘ zu einem neuen Paradigma der Postmoderne zu stilisieren, wie es in manchen Ansätzen geschieht, birgt die Gefahr, seinen empirischen Gehalt aus den Augen zu verlieren. Ich teile hier die Kritik von Krovoza, der vor einer Überdehnung dieses Konzeptes warnt, das „auf der empirischen Grundlage des Jungtims von Forschen und Heilen entwickelt worden ist.“ (Krovoza 2000: 1081)

Trauma zeichnet sich dadurch aus, dass es sich narrativer Repräsentation widersetzt. Jede Erzählung von traumatischen Erfahrungen ist mit der paradoxen Aufgabe konfrontiert, von Unaussprechlichem zu sprechen, nach Worten für etwas zu suchen, das sich nicht in Worte fassen lässt. Schon der Begriff „traumatische Erfahrung“ führt, wie Eric van Alphen in seiner Analyse von Berichten von Überlebenden des Holocaust zeigt, in die Irre. Erfahrung ist ein diskursiver Prozess und setzt Subjektivität voraus. Traumatisierende Gewalt kann in diesem Sinne nicht ‚erfahren‘ und nicht in das narrative Gedächtnis integriert werden, da sie das Ich und seine Fähigkeit, Geschehen in eine sinnstiftende Erzählung zu fassen, außer Kraft setzt.

„Trauma is fundamentally (and not gradually) different from memory because ‚it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control.‘“ (van Alphen 1999: 36).

Laut Werner Bohlebers Darstellung der Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse bewegen sich sämtliche Definitionen um zwei Modellvorstellungen, eine psychoökonomische und eine objektbeziehungstheoretische, die sich wie folgt zusammenfassen lassen:

- 1.) „Das traumatische Erleben ist im Kern das eines ‚Zuviel.‘“ (Bohleber 2000: 798). Es setzt das Ich einem Übermaß an Angst und Erregung aus, das es nicht integrieren kann. Oder, in den Worten Hermans: „Traumatische Ereignisse sind nicht deshalb außergewöhnlich, weil sie selten sind, sondern weil sie die normalen Anpassungsstrategien des Menschen überfordern.“ (Herman 1994: 53).
- 2.) Trauma zerstört die Fähigkeit zur Symbolisierung und bringt „das innere gute Objekt als empathische[n] Vermittler zwischen Selbst und Umwelt“ (Bohleber 2000: 821) zum Verstummen. Dieser „Verlust des empathischen inneren Anderen zerstört die Fähigkeit, das Trauma zu erzählen.“ (Bohleber 2000: 821)

Um Erzählungen von traumatischen Ereignissen zu verstehen, müssen wir zuerst die Leere, die Abwesenheit von Worten und Bedeutung verstehen, die diese ursprünglich verursachen. Eine Leere, die einen gewaltsamen Bruch in der Kommunikation des Ich mit sich selbst und seiner Umwelt bedeutet.

Wenn wir von sexuellem Missbrauch in der Familie sprechen, ist uns dieser Aspekt oft nicht ausreichend bewusst. Wir neigen dazu, nur den offensichtlichen Akt, den körperlichen Übergriff wahrzunehmen. Was aber auf stille Art traumatisierend wirkt, sind zum einen die Last der Geheimhaltung, die der/die TäterIn dem Opfer aufbürdet: Die Unmöglichkeit, das Erlebte oder Durchlebte in Worte zu fassen wird noch verstärkt durch das explizite Verbot, davon zu erzählen. Zum anderen sind zumeist die Personen die Täter, von denen das Kind Schutz und Fürsorge erwartet und braucht.

„So wird die Entwicklung abnormer Bewusstseinszustände gefördert, in denen das Verhältnis von Körper und Seele, Realität und Phantasie, Wissen und Erinnerung verschoben ist. Aus solchen veränderten Bewusstseinszuständen kann ein ausgeklügeltes System sehr vielfältiger somatischer und psychischer Symptome entstehen. Die Symptome verbergen ihren Ursprung und enthüllen ihn gleichzeitig; sie berichten verschleiert von schrecklichen Geheimnissen, die nicht in Worte zu fassen sind.“
(Herman 1994: 135-136).

Eine heilende Erzählung

Diese Schilderung verweist bereits auf jenen Zusammenhang von Trauma und Erzählung, über den ich eine Verbindung zu Literatur herstellen möchte. Traumatische Erinnerungen zeichnen sich also dadurch aus, dass sie nicht narrativ integriert und weitergegeben werden. Stattdessen entfalten sie eine Symptomsprache, die nahe am Körper und am Unbewussten ist; so wird in diesem Zusammenhang oft von somatischer Erinnerung gesprochen. Diese Symptomsprache ist gleichermaßen einheitlich und vielfältig. Sie umfasst Dissoziation, Formen der Persönlichkeitsspaltung, Alpträume, Flashbacks, Enactments, Amnesien, Wiederholungszwang und anderes mehr und wird heute unter der medizinischen Diagnose Posttraumatische Belastungsstörung (PTSD) zusammengefasst und beschrieben. Sind es ursprünglich Techniken, die das Ich einsetzen musste, um einen überwältigenden und zerstörenden Angriff auszuhalten, wird es ihnen in der Folge ausgeliefert bleiben, solange es keinen Weg findet, sie zu integrieren. Dieser Weg führt über die Erzählung.

In ihrem Artikel *Narrative Witnessing as Memory Work* überträgt Irene Kacandes ein Modell, das ursprünglich aus der Traumatherapie kommt, auf ihre Lesart der Erzählung *Eine jüdische Mutter* von Gertrud Kolmar. Sie beschreibt sowohl ihre Rezeption als auch Kolmars Schreiben als Prozesse narrativer Zeugenschaft und bezieht sich dabei auf die übereinstimmende Erkenntnis, dass Erzählen und Bezeugen in der Behandlung von traumatisierten Menschen eine zentrale Rolle spielen.

„[A]s Pierre Janet and numerous researchers and psychoanalysts after him have observed, the relief of traumatic symptoms [...] seems to require the creation of some kind of coherent narrative about the event or events that inflicted the trauma; this process is sometimes referred to as the translation of traumatic memory into narrative memory.“ (Kacandes 1999: 55)

Die Bewältigung traumatischer Ereignisse erfordert also eine spezielle Form der Erinnerungsarbeit, die wir auch als gemeinschaftliche Suche nach einer heilenden Erzählung bezeichnen können.

Nun bedeutet dies aber nicht, es würde schon genügen, über ein Trauma zu sprechen, um es zu bewältigen. Gerade wenn es um sexuelle Gewalt geht, begegnen wir oft der Annahme, einem Opfer wäre schon geholfen, wenn es über das Durchlebte spricht, es beim Namen nennt, es öffentlich ausspricht. Diese Vorstellung wird auch von dem in diesem Zusammenhang immer wieder angewandten Stereotyp genährt, es ginge darum, ein Tabu zu brechen. Hanna Kiper weist in ihrer Studie über die Darstellung von sexuellem Missbrauch in der Literatur auf die Fallen hin, die ein unvorsichtiger Umgang mit dem ‚Ausprechen‘ von traumatischen Erlebnissen birgt, und die letztlich eine Retraumatisierung bewirken können. Zum einen ist

„[d]ie Erwartung, dass ein ‚Sprechen‘ per se hilfreich sei, [...] naiv gegenüber je unterschiedlichen öffentlichen Reaktionen, die von verschiedenen Interessen bestimmt sind.“ (Kiper 1994: 216-217)

Und zum anderen zeigen sich die

„Dilemmata des Sprechens [...], wenn zwar gesprochen wird, zugleich aber eine Überformung der Rede durch Angleichung an bestimmte Redemuster geschieht. Die Worte transportieren kaum mehr persönliche (und widersprüchliche) Erfahrungen, sondern erstarren zum Bekenntnis und können um so leichter abgetan werden.“ (Kiper 1994: 217)

Eine Erzählung zu schaffen, die heilend wirken kann, ist jedoch ein schwieriger und komplexer Prozess. Eine Kommunikation muss in Gang gesetzt werden, die die tödliche Erstarrung, die im Trauma wirkt, wieder zum Fließen bringt, und die der Leere und Abwesenheit sinnvoll begegnen kann. In diesem Prozess spielen aktives Zuhören und Bezeugen eine entscheidende Rolle, denn

„[e]rst in der Gegenwart eines empathischen Zuhörers können die Fragmente zu einem Narrativ zusammenwachsen und die Geschichte bezeugt werden.“ (Bohleber 2000: 821)

Die Idee einer heilenden Erzählung als kommunikativer Prozess, der sich zwischen den drei Polen Erzählende/r - erzählte Geschichte - Zuhörende/r entfaltet, führt mich nun zur Literatur. Wie Irene Kacandes möchte ich dieses Grundmodell, das TherapeutInnen und PatientInnen in individueller Erinnerungsarbeit entwickelt haben und anwenden, auf die Ebene von kollektivem Gedächtnis und kollektiver symbolischer Produktion übertragen, wo ich auch den literarischen Text ansiedle. Individuelle Traumaarbeit kann nicht vollständig, individuelle ‚Heilung‘ nicht erfolgreich sein, wenn sie keine Entsprechung auf gesellschaftlicher Ebene findet, bzw. wenn die traumatisierende Situation auf gesellschaftlicher Ebene weiterhin nicht als solche anerkannt wird. Auf diese Tatsache hat auch Frantz Fanon vor allem in Zusammenhang mit seiner psychiatrischen Arbeit im kolonialisierten Algerien eindringlich hingewiesen:

„In verschiedenen wissenschaftlichen Arbeiten haben wir seit 1954 die Aufmerksamkeit der französischen und internationalen Psychiater auf die Schwierigkeit gelenkt, einen Kolonisierten korrekt zu ‚heilen‘, das

heißt, ihn einem sozialen Milieu kolonialen Typs durch und durch homogen zu machen.“ (Fanon 1981: 210)

Um diesen Zusammenhang noch einmal in Werner Bohlebers Worten zusammenzufassen:

„Die traumatische Erfahrung in ein übergeordnetes Narrativ einzubinden, kann dem Einzelnen deshalb nicht in einem rein individuellen Akt gelingen, sondern es bedarf abgesehen von einem empathischen Zuhörer auch eines gesellschaftlichen Diskurses über die historische Wahrheit des traumatischen Geschehens und über dessen Verleugnung und Abwehr.“ (Bohleber 2000: 823)

Meine Fragen sind nun folgende: Wie kann Literatur dazu beitragen, den vorhin beschriebenen kommunikativen Prozess auf kollektiver Ebene in Gang zu bringen? Wie kann Erinnerungsarbeit als Übersetzung von traumatischer in narrative Erinnerung auf literarischem Weg aussehen? Wie können aktives Zuhören und Bezeugen auf literarischer Ebene wirksam gemacht werden? Was verrät uns Yvonne Vera mit ihrem Roman *Under the Tongue* dazu?

Zuhören, Bezeugen, Erinnern: *Under the Tongue* von Yvonne Vera

Yvonne Vera zählt aktuell zu den prominentesten SchriftstellerInnen Zimbabwes und hat in den letzten Jahren zahlreiche nationale und internationale Preise gewonnen, darunter den Commonwealth Writers Prize (Africa Region) für den Roman *Under the Tongue*. Nach ihrem Studium von Literatur-, Kunst- und Filmwissenschaften in Toronto kehrte sie nach Bulawayo zurück, wo sie seit 1997 die Nationalgalerie leitet. In einer sehr fruchtbaren Zusammenarbeit mit der Verlegerin Irene Staunton sind sämtliche ihrer bislang fünf Romane in Harare bei Baobab Books bzw. zuletzt bei Weaver Press in Harare und parallel dazu bei verschiedenen Verlagen in den USA, Südafrika, Kanada und Großbritannien erschienen. Veras Romane sind aufgrund der dichten, poetischen Sprache, der komplexen Erzählstrukturen, einer starken Betonung des visuellen Momentes sowie der Bandbreite der eingearbeiteten Themen und Gesellschaftsbezüge äußerst vielschichtig und werden in ihrer Ästhetik mit dem literarischen Werk von Assia Djébar oder Toni Morrison verglichen. Eine wiederkehrende Thematik ist das Eindringen von Gewalt in das Leben

der zumeist weiblichen ProtagonistInnen, wobei die Autorin sich immer wieder tabuisierten Bereichen zuwendet - ein Umstand, dem auch der jüngst von Robert Muponde in Zimbabwe herausgegebene Sammelband *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera* in seinem Titel Rechnung trägt.



Yvonne Vera bei der International Conference on African Literatures an der Humboldt Universität zu Berlin von 1.-4. Mai 2002.
(Foto: Kopf)

So erzählt Vera in *Without a Name* von Vergewaltigung im Krieg und Kindsmord, in *Butterfly Burning* von illegaler Abtreibung und der Selbstverbrennung einer jungen Frau im kolonialen Rhodesien und in ihrem neuesten Roman *The Stone Virgins* vom Terror gegen die Zivilbevölkerung in Matabeleland im Zuge des nationalen Befreiungskrieges. Wie der Brutalität ihrer Inhalte zum Trotz sind Veras Texte von manifester poetischer Schönheit und Kraft. In ihrer Eröffnungsrede anlässlich der Konferenz *Versions & Subversions* im Mai 2002 in Berlin bezeichnete Yvonne Vera ihr Interesse, das sie mit dem Schreiben verfolge, damit, eine „balance between beauty and pain“ zu schaffen. In ähnlicher Weise wehrte sie auf der Podiumsdiskussion *Literary Visions for a World Divided* im Rahmen der Buchmesse Frankfurt 2002 die in eurozentristischer Manier vorgebrachte Festlegung von „Dritte-Welt-Literatur“ auf Katastrophenberichterstattung mit dem Hinweis auf ein ästhetisches Anliegen als Beweggrund ihres Schreibens ab. Die Gratwanderung zwischen Schönheit und Schmerz wird uns in der Folge noch ausführlicher beschäftigen.

Die von ihr herausgegebene Anthologie *Opening Spaces* mit Texten afrikanischer Schriftstellerinnen, in deutscher Übersetzung 2001 unter dem Titel *Black Women* erschienen, leitet Yvonne Vera mit den Worten ein: „Alle Frauen in dieser Anthologie zeigen, dass die Schriftstellerin in Afrika eine Zeugin ist.“ (Vera 2001:12). Diesen Worten nachgehend möchte ich nun meine Lesart von *Under the Tongue* als Teil eines Prozesses vorstellen, den ich mit Kacandes als „narrative witnessing“ bezeichne.

Von seiner äußeren Struktur her ist der Roman in einzelne Kapitel gegliedert, die Erzählperspektive wechselt von Kapitel zu Kapitel kontinuierlich zwischen erster und dritter Person. Die Ich-Erzählung, mit der der Text auch beginnt, führt uns zu den „hidden places“ von Zhizha, der jungen Protagonistin. Gleichzeitig entwickelt eine auktoriale Erzählstimme einen zweiten Erzählstrang, der uns Zhizhas Vorgeschichte nahe bringt und die Geschichte ihrer Familie verfolgt: Die Herkunft ihres Vaters Muroyiwa, sein Weg in den Township von Umtali, seine Begegnung mit Runyararo, Zhizas Mutter, ihr Zusammenleben, das abrupt endet. Diese zweite Erzählstimme, die die Ich-Erzählerin begleitet und stets in ihrer Nähe ist, bettet Zhizhas Geschichte in den raum-zeitlichen Zusammenhang des Befreiungskrieges in Zimbabwe ein.

Sie entfaltet eine chronologische Struktur, die der eigentümlich verwirrenden Zeitlichkeit der Ich-Erzählung Halt gibt, sie in individuelle und historische Abläufe einordnet. Gegen Ende erfährt die Geschichte mit der Information, dass Zhizha zehn Jahre vor dem Waffenstillstand zur Welt gekommen ist, eine konkrete Verankerung in der äußeren, historischen Zeit. Die auktoriale Erzählstimme füllt gleichermaßen die Lücken von Zhizhas Erzählung und rollt sie von einem anderen Ende her auf. Sie vermittelt zwischen Zhizhas Innenwelt, zwischen ihrem mentalen Erleben und der/dem LeserIn. Sie stellt durch die Einführung der dritten Person eine gewisse Distanz her, ohne sich von der Ich-Erzählung wegzubewegen, und eröffnet eine Außenperspektive auf das innere Drama, zu dessen ZeugInnen wir werden.

Zhizha präsentiert sich selbst als Landschaft, als offenes Territorium. Ihre Selbstwahrnehmung drückt sie in Metaphern aus, die in zahlreichen Variationen das Grundthema „Wasser“ und „Stein“ wiederholen. Ihre Geist/Körper/Seelen-Landschaft ist im wesentlichen von einem Fluss, ihrer Zunge/Sprache, geprägt, der sich unter dem Felsen verbirgt, zu dem ihr Bauch in Angst und Abwehr erstarrt ist. Oder ist es ihre Zunge/Sprache, die ein zu einem unaussprechlichen Geheimnis versteinertes Geschehen verbirgt?

A tongue which no longer lives, no longer weeps. It is buried beneath rock. My tongue is a river. I touch my tongue in search of the places of my growing. My tongue is heavy with sleep. I know a stone is buried in my mouth, carried under my tongue. My voice has forgotten me. (1)³

Von ihrer eigenen Stimme vergessen, wird die Landschaft, die ihr Selbst repräsentiert, zu einem offenen Territorium für ein unkontrolliertes Kommen und Gehen von Stimmen und Erinnerungen. Zhizhas ‚Ich‘ ist ein schwer fassbares Gebilde, das sich unaufhörlich verschiebt und ersetzt:

„Grandmother is a river. I am not Grandmother. [...] I am inside Grandmother. I am Grandmother.“ (2). Die Grenzen ihres Selbst verschwimmen, sind durchlässig. Erst am Ende ihrer Erzählung erfahren wir, dass dieses Selbst von Zhizhas Vater gespalten wurde, der in ihrem Schlaf in sie eindrang, sie vergewaltigte (105-107).

Über die tatsächliche Vergewaltigung werden wir jedoch bis zum Ende im Ungewissen gelassen, wir bekommen nur Andeutungen, Hinweise, Anspielungen auf „etwas“, das eine Erstarrung bewirkt hat, das als blockierender Fels im Fluss von Zhizhas Sprache und ihrem Wachsen fortexistiert. Zu Beginn der Ich-Erzählung ist der Vater schon abwesend, von der Mutter getötet, wie wir mehrere Kapitel später erfahren, der sexuelle Missbrauch ‚vergessen‘. Die fortdauernde Anwesenheit von Täter und Tat in Zhizhas Innenleben findet aber eine metaphorische Repräsentation in der Stimme des Vaters, die in Zhizhas Schlaf eindringt, sie verfolgt, vor der ihre eigene Stimme flieht, sich versteckt, verschwindet. Anne B. Dalton beschreibt in ihrer Analyse von *Incidents in the Life of a Slave Girl* eine ähnliche Erzählfigur:

“Her [the author’s] use of the woman’s ear as the site of the attack is appropriate and evocative because the abused ear is parallel to the silenced mouth of the molested woman and what she cannot tell. Dr. Flint [the protagonist] has the power to speak, but the sexually abused woman cannot name what he is ‘speaking,’ although she desperately wants to reveal the trauma.” (Dalton 1995: 43).

Von Beginn an ist Zhizhas Ich-Erzählung voll von Bildern, die ihre Zunge als einen unbeweglichen, erstarrten und entfremdeten Teil ihres Körpers zeigen. Aber erst mehrere Kapitel später und aus der Außenperspektive der auktorialen Erzählung werden wir erfahren, dass es sich dabei nicht um eine bloße Metapher handelt, sondern dass Zhizha tatsächlich verstummt ist, dass sie zu sprechen aufgehört hat.

Ist ihre Geist/Körper/Seelen-Landschaft einerseits von gewaltsamem Eindringen und Spaltungen gekennzeichnet, so zeigt sie andererseits eine bereitwillige Offenheit für die Stimme und Worte ihrer Großmutter. Großmutter’s Stimme, die sie in ihrem Inneren wachruft und beschwört, ist ein willkommener Gast. Sie dringt nicht in sie ein, penetriert sie nicht. Großmutter’s Stimme erinnert sich ihrer, umarmt sie, folgt ihr nach: „I know Grandmother will heal me with her word“ (11). Diese andere Stimme respektiert die Grenzen von Zhizhas Selbst und hilft ihr, sich darin wieder zu finden. Von Beginn an weist

³ Seitenangaben im Text beziehen sich auf Yvonne Vera, *Under the Tongue*, 1997 (1996)

uns diese dichte Präsenz von Stimmen darauf hin, dass, was auch immer geschah, es auf der sprachlichen Ebene von Bedeutung ist.

Der Text als Mimesis eines traumatischen Geschehens

Ich möchte mich nun der Frage zuwenden, auf welche Weise der literarische Text und wir mittels unseres Lesens zu ZeugInnen in einem Aufarbeitungsprozess traumatischer Erinnerung werden und komme dabei auf die eingangs erwähnten Begriffe *Mimesis* und *Transformation* zurück.

Wenn ich im folgenden dem mimetischen Charakter des Textes nachgehe, beziehe ich mich auf folgende These von Kacandes:

„[W]e can think about narratives ‘of’ trauma, but also about narratives ‘as’ trauma. That is to say, literary texts can be about trauma, in the sense that they can depict perpetrations of violence against characters who are traumatized by the violence and then successfully or unsuccessfully witness their trauma. But texts can also ‘perform’ trauma, in the sense that they can ‘fail’ to tell the story, by eliding, repeating, and fragmenting components of the story.” (Kacandes 1999: 56).

Kacandes unterscheidet also zwischen einem ‚Sprechen über‘ ein traumatisches Ereignis und einer „textual performance of the trauma“ (Kacandes 1999: 67), die sich darin zeigt, wie der Text etwas *nicht* zur Sprache bringt, in Lücken, Brüchen, Verschleierungen, Deckerzählungen und anderem mehr. Diese Unterscheidung kann in ähnlicher Weise in Bezug auf Veras Text geltend gemacht werden. Tatsächlich spricht Vera kaum direkt über den sexuellen Missbrauch. Genauso wenig lässt sie ihre Charaktere darüber sprechen. Dennoch erzählt der Roman davon, und indem er davon erzählt, führt er gleichzeitig die Unmöglichkeit, ‚darüber zu sprechen‘, vor. Diese Rede von der Unmöglichkeit der Rede ist bereits, ähnlich wie bei Veras vorhergehendem Roman *Without a Name*, im Titel angedeutet. Weiters wird wie schon in *Without a Name* sexuelle Gewalt nie als solche benannt, werden Vergewaltigung, Missbrauch, Inzest nie in dieser Form bezeichnet. Wir können davon ausgehen, dass Zhizha über keinen solchen Begriff verfügt. Er müsste von außen kommen, doch scheinen auch ihre Großmutter und ihre Mutter ‚es‘ nicht benennen zu können. Vera erzählt also von einem Trauma, indem sie auf narrativer Ebene mimetisch reproduziert, wie dieses Trauma wirkt. Zur

Veranschaulichung dieser Annahme möchte ich auf einen Aspekt der Erzählung näher eingehen.

Judith Herman weist darauf hin, dass chronisch traumatisierte Menschen, wie es oft bei sexueller Gewalt in der Familie der Fall ist, von ihrer Umwelt häufig falsch eingeschätzt werden, wenn diese darin versagt, hinter das Offensichtliche zu schauen.

„In solchen Konzepten wird das Opfer oft lediglich als niedergeschlagen und apathisch dargestellt, während in Wirklichkeit meist ein sehr lebhafter und vielschichtiger innerer Kampf stattfindet.“ (Herman 1994: 129).

Auch Zhizha wirkt auf ihre Umwelt stumm, verschlossen und ausdruckslos. Indem Vera dieser Außenperspektive jedoch Zhizhas Innenperspektive gegenüberstellt, ihre Geschichte gleichzeitig von außen wie von innen her aufrollt, werden wir ZeugInnen einer beredten Stummheit. Tatsächlich erfahren wir diese Stummheit als eine lange, leidenschaftliche Suche nach Worten, als einen lebhaften und vielschichtigen inneren Kampf um die Fähigkeit, das zu benennen, was geschehen ist und immer noch geschieht. Lesend nehmen wir daran teil, wie Zhizha um Erinnerung ringt und zu erzählen versucht, was sie verstummen ließ und immer noch lässt.

Gemeinsam mit Zhizha finden wir uns in dissoziativen Bewusstseinszuständen, wo wir weder Phantasie von Realität, Gegenwart von Vergangenheit, Traum von Wirklichkeit, noch Schlaf von wachem Erleben unterscheiden können. Möglicherweise sind wir verwirrt, während wir in ihrem Inneren lesen, und wünschen uns, unsere Verwirrung möge aufhören, wünschen uns, die Erzählung möge uns ihren Sinn verraten. Zhizha sucht verzweifelt nach einem Wort, das Erinnerung, Trauer und Leben wieder fließen lässt. Lesend folgen wir den wiederholten Anstrengungen, die Erzählung zum Fließen zu bringen und stoßen unweigerlich auf die Hindernisse und Brüche, die den Fluss stets aufs Neue unterbinden, sodass ein neuer Anlauf unternommen werden muss. Während wir uns lesend in Zhizhas Geist/Körper/Seelen-Landschaft bewegen, bekommen wir unweigerlich das Gefühl, auf der Stelle zu treten. Vielleicht werden wir beim Lesen angesichts der vielen Wiederholungen ungeduldig, vielleicht verspüren wir heimlich den Wunsch, endlich weiterzukommen, endlich einen Weg aus dieser verwirrenden Landschaft hinaus zu finden. Viel-

leicht finden wir keinen Sinn in den Bildern, Klängen und Rhythmen, denen wir begegnen. Vielleicht können wir diese ständig drohende, tödliche Stille nicht verstehen, nur ihre hartnäckige Anwesenheit zur Kenntnis nehmen. Vielleicht können wir uns die Gefahr nicht erklären, die Zhizha aus der Erstarrung zu drohen scheint. Doch was auch immer wir lesend erleben, was auch immer wir möglicherweise als irritierend empfinden, ist Teil der Mimesis, ist Teil des Textspiels, das uns auf narrativer Ebene vorführt, wie Trauma wirkt.

Der Eindruck, dass sich Zhizhas innere Erzählung nicht von der Stelle bewegt, wird in der äußeren Struktur dieser Erzählung wiederholt und verstärkt. Am Ende beschreibt ihre „hidden story“ einen Kreis und mündet in der Inzest-Szene, von der ihr Dilemma seinen Ausgang genommen hat. Wenn wir ihrer Innenwelt zum letzten Mal begegnen, erinnert sich Zhizha an ihre Vergewaltigung durch den Vater. Sie erzählt davon, mit einer kurzen Ausnahme, im Präsens, nicht in der Vergangenheit, als ob es noch immer geschähe, als ob es kein Ende hätte und kein zeitlicher Fortschritt davon möglich wäre. Dieser Abschnitt steht auf eigentümliche Weise außerhalb der Erzählung, für die er doch zentral ist. Schon visuell unterscheidet sich dieses Kapitel von den vorhergehenden: kurze, abgebrochene Sätze, einzelne Wörter, dazwischen Leerzeilen, Lücken. Passagen in Erzählprosa werden von Absätzen unterbrochen, die nur aus abgerissenen Sätzen bestehen, aus Textsplintern, Flashbacks.

„He put mucus here, and blood ...

Quiet.

He put mucus between my legs ...

Quiet.

Am I going to die?

Quiet.

He broke my stomach ...

He put blood between my legs.“ (107)

Erzählfragmente wie diese wechseln mit Momenten kohärenter Erzählung:

„It is like this. He is breathing hard spreading a humid air around my face. A ringing awakening and something enters through my ears, omi-

nous, and it will not depart. It spreads its darkness through me, past me, feigning friendship. [...] He enters through my crying saying very softly sh sh sh. [...] He enters into me, through me.“ (107)

Das ganze Kapitel scheint den Kampf vor Augen zu führen, den es bedeutet, traumatische Erinnerung in narrative Erinnerung zu übersetzen. Und diese Vorführung verlangt literarisches Können. Sie verlangt die Fähigkeit, nicht bloß von sexuellem Missbrauch und seinen Folgewirkungen zu erzählen, sondern diese Wirkungen und die Symptome, aus denen das Erlittene spricht, narrativ nachzubilden.

Die Erzählung als transformativer Akt

Nun ist der literarische Text aber nicht ausschließlich nachahmende Abbildung, womit ich auf den Aspekt der *Transformation* im Akt des Erzählens eingehen möchte. Wie ich zu zeigen versuchte, kann *Under the Tongue* als „a successful representation of trauma“ (Kacandes 1999: 55) gelesen werden. Gleichzeitig ist der Text von unleugbarer Schönheit, was auf sein Verhältnis zum Ästhetischen verweist. Ihn zu lesen bereitet auch Genuss, nicht *an dem* sondern *trotz des* traumatischen Geschehens, von dem er erzählt. Diese paradoxe Gleichzeitigkeit, diese „balance of beauty and pain“ ist nicht selbstverständlich, im Gegenteil sollte sie uns zutiefst irritieren. Das bedeutet, dass die Autorin nach Mittel und Wegen suchen muss, Zeugnis von einem traumatischen Geschehen abzulegen und dieses dem Geschehen möglichst angemessene Zeugnis dabei von Grund auf zu transformieren. Bei der Übersetzung von traumatischer in narrative Erinnerung kommt sozusagen als dritte Größe eine kreative Gestaltung hinzu, die imstande ist, der Narration bei größtmöglicher Wahrheit gleichzeitig Schönheit und Würde zu verleihen.

Ich werde nun auf gestaltende Elemente in Veras Roman eingehen, in denen ich diesen transformativen Charakter sehe, insbesondere auf ihren Einsatz von Stimmen und das Motiv des Zuhörens.

In ihrer bereits zuvor zitierten Analyse hebt Anne B. Dalton folgendes Grundmuster sexuellen Missbrauchs hervor: „[C]ontemporary theorists on child abuse indicate that molesters consciously choose victims who they feel have the least power to tell.“ (Dalton 1995: 50). Auch innerhalb der Fabel, die

die Geschichte von *Under the Tongue* bildet, ist diese Beobachtung gültig. Unter den Romanfiguren ist Zhizha sicherlich jene mit der geringsten Macht und somit auch der geringsten Macht zu sprechen. Mittels der bereits erwähnten narrativen Komposition, die die Autorin für Zhizhas Geschichte er/findet, kehrt sie diese ursprüngliche Ohnmacht jedoch um und macht Zhizhas Stummheit zum Schauplatz und zur Antriebskraft weiblicher Geschichtenerzählerinnen.

Als erste ist hier Zhizhas Großmutter zu nennen, deren Stimme die ganze Geschichte hindurch zu hören ist und sie entscheidend prägt. Zhizha selbst ist eine intensive und phantasievolle ZuhörerIn, wenn es darum geht, der verborgenen Geschichte ihrer Großmutter nachzuspüren. Das Wort, nach dem Zhizha inständig sucht, ist gleichzeitig das Wort, das die Großmutter in sich vergraben hat. So wie Zhizha in ihrer Großmutter eine Zeugin sucht, von der sie sich Hilfe erhofft, ihre erstarrte Erinnerung wieder in eine fließende Erzählung zu bringen, so wird sie selbst zur Zeugin für das Unerzählbare, das ihre Großmutter in sich birgt: In der Mitte des Romans, inmitten der Geschichte, ist ein verstorbenes Kind vergraben, der erste Sohn von Zhizhas Großmutter. Er trägt den Namen „Tonderayi“ oder „one who remembers“. Mit diesem einen, der sich erinnert, hat ihre Großmutter auch die Erinnerung an ein Leid vergraben, das sie nicht erzählen, das sie narrativ mit niemandem teilen kann. Erst im Austausch mit Zhizha, die diesem verborgenen Namen nachspürt, ihn für die Großmutter in ihrer eigenen Erinnerung bewahrt und schließlich ausspricht, ihn wieder in die Erzählung integriert, wird der Schmerz ihrer Großmutter lebendig. Als aktive Zeugin erfährt Zhizha das lähmende und sprachlose Entsetzen ihrer Großmutter, in dem dieser Schmerz bisher vergraben war, eine Zeugenschaft, der sie kaum gewachsen ist.

„Her voice is slow and searching full of unremembered things. Her voice raises from silent worlds. I have stirred the cries of her silence. I have found the lake of her sorrow. [...] I keep my silence to protect her trembling voice and her shaking arms. [...] I hope never to see my grandmother look like that again. I am frightened.“ (59-60)

In wechselseitigem Geben und Empfangen von Worten wird ein Stück ‚toter Erinnerung‘ wieder lebendig, kann weitergegeben, geteilt werden. Nachdem Zhizha ihre Großmutter dazu ermächtigt hat, sich erzählend aus der Sprachlo-

sigkeit zu lösen, in der deren eigene Geschichte von Verlust und Schmerz verharret war, setzt sich auch Zhizhas Erinnerung wieder in Gang. Unmittelbar nachdem Tonderayi, der tote Zeuge, der Geschichte wiedergegeben wurde, wird in Zhizha eine Erinnerung an ihre Mutter als derjenigen wach, die Zhizha buchstabieren gelehrt, ihr den Weg zur Sprache geöffnet hat.

„Mother calls to me in a voice just like mine, she grows from inside of me [...]. I change into me, and I say a e i o u. I remember all my letters. I tell my mother and she repeats after me and I laugh then I repeat after mother who repeats after me and I after her ... I have turned into mother, and she laughs, because she has become me. The letters flow from me to mother. My mother's voice is resonant and searching. She says we live with our voices rich with remembrance. We live with words.“ (81-82)

Diese Szene gehört möglicherweise zu den schönsten des Romans. Erinnern wir uns an den Verlust des empathischen inneren Anderen im Trauma, mit dem „auch der innere, schützende, Sicherheit gebende Dialog zwischen Selbst- und Objekt-Repräsentanzen [zusammenbricht].“ (Bohleber 2000: 805). Analog dazu scheint Vera in der oben angeführten Szene die Rekreation dieses inneren Anderen und dieses Schutz gebenden Dialoges zu feiern und sie schafft dafür ein eindrucksvolles Bild: Mutter und Tochter imaginär vor einem Spiegel, wie sie in einem Spiel einander nachsprechen, die eine in die Haut der anderen schlüpft, Sprache und Identität fröhlich hin und her fließen lassen. Wenn Zhizha ein Kapitel später nicht mehr nur in ihrer inneren, sondern auch in ihrer äußeren Realität ihrer Mutter begegnet, wird sie zwar nicht an diesen kommunikativen Fluss anknüpfen können, wird sie wieder in schmerzhafter Unzugänglichkeit verharren. Doch hat die Autorin ihrer Protagonistin und mit ihr der Geschichte mittels dieser Spiegelszene einen neuen, lustvollen Zugang zu Sprache aufgetan.

Schließlich ist es Yvonne Vera selbst, die Zhizhas Stummheit erzählend transformiert und ihrer Geschichte Kraft verleiht. Sie selbst verhält sich der verborgenen Stimme eines Mädchens gegenüber, das ein Zuviel an „avoidable and significant pain and suffering“ (Frederick zit. in Kacandes 1999: 57) durchleben muss, als einfühlsame und phantasievolle Zuhörerin. Und sie leiht dieser Stimme und anderen verborgenen Stimmen, die Ähnliches zu erzählen

haben, ihre Macht, indem sie schreibend zur Zeugin wird, ihr Zeugnis veröffentlicht und somit in einen gesellschaftlichen Diskurs einbringt, ohne den individuelle Traumaarbeit nicht gelingen kann. Insofern wir uns in der Rezeption als aktive ZuhörerInnen verhalten und uns der „textual performance of trauma“ nicht verschließen, wird unser Lesen Teil dessen, was ich als kollektive Traumaarbeit bezeichnen möchte.

Conclusio

Mithilfe von Traumatheorie in Psychoanalyse und Kulturwissenschaften wollte ich Paradoxe beschreiben, mit denen literarische Darstellungen sexueller Gewalt konfrontiert sind, und dabei zeigen, wie Yvonne Vera diese in die narrative Komposition ihres Romans *Under the Tongue* integriert. Während und indem der Roman die Geschichte eines missbrauchten Mädchens erzählt, führt er uns als Mimesis einer traumatischen Situation gleichzeitig die Grenzen des Erzählbaren und den Widerstand vor, den diese Geschichte der narrativen Repräsentation entgegensetzt. Gleichzeitig entfaltet er ein komplexes Zusammenspiel von Zuhören, Bezeugen und Erinnern, an dem unser Lesen aktiv teilhat. Neben ihrer Funktion, unterdrückte Erinnerungen wieder fließen zu lassen, teilt sich uns in diesen wechselseitigen Prozessen auch die Kraft und Schönheit erzählender Weitergabe selbst mit.

Abstract

In this analysis of Yvonne Vera's novel *Under the Tongue* I focus on its depiction of childhood sexual abuse and some general aspects of the narrative representation of traumatic experiences. Based on the idea that literature as creative medium offers particular possibilities to communicate and transform mechanisms of psychic trauma as they are frequently experienced by victims of violence, I explore the progression of the novel as a type of trauma narrative. The first part of the essay dwells upon the concept of trauma and the antagonism between traumatic experience and narrative memory as a subject of psychoanalytical research. In a second step I discuss the role literary fiction can play as a bridge between individual experience and collective memory. The third part presents a reading of *Under the Tongue* with respect to the novel's ability both to perform the

effects of trauma by mimetically reproducing them and to transform them into narrative processes by creative choices.

Bibliographie

- van Alphen, Eric. 1999. "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma." In Bal 1999, 24-38.
- Bal, Mieke u.a. (Hg.). 1999. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: Dartmouth College u. a.
- Bohleber, Werner. 2000. "Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse." In *Psyche* 2000, 797-839.
- Bronfen, Elisabeth, Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Hg.). 1999. *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln/Weimar: Boehlau.
- Dalton, Anne B. 1995. "The Devil and the Virgin: Writing Sexual Abuse in Incidents in the Life of a Slave Girl." In Lashgari 1995, 38-61.
- Fanon, Frantz. 1981 (1966). *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Herman, Judith. 1994 (1993). *Die Narben der Gewalt: Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*. München: Kindler.
- Kacandes, Irene. 1999. "Narrative Witnessing as Memory Work: Reading Gertrud Kolmar's *A Jewish Mother*." In Bal 1999, 55-71.
- Kiper, Hanna. 1994. *Sexueller Mißbrauch im Diskurs: Eine Reflexion literarischer und pädagogischer Traditionen*. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Kohla, Sabine. 2000. *Universelle und kulturspezifische Aspekte der Erfahrung organisierter Gewalt: Psychodynamik des Traumaprozesses an Fallbeispielen unterschiedlicher Ethnien; Grenzerfahrungen menschlicher Existenz*. Klagenfurt, unveröff. Univ. Diss.
- Krovoza, Alfred. 2000. Rezension von Bronfen, Elisabeth u. a. (Hg.): *Trauma*. In *Psyche* 2000, 1079-1081.
- Lashgari, Deirdre (Hg.). 1995. *Violence, Silence and Anger: Women's Writing as Transgression*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. 2000. 54. Jahrgang, Heft 9/10 „Trauma, Gewalt und kollektives Gedächtnis.“
- Muponde, Robert & Taruvinga, Mandi (Hg.). 2002. *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare: Weaver Press
- Vera, Yvonne. 2002. *The Stone Virgins*. Harare: Weaver Press.
- Vera, Yvonne. Hg. 1999. *Opening Spaces*. Oxford: Heinemann. (übers. 2001. *Black Women: Neue Literatur aus Afrika*. Göttingen: Lamuv)
- Vera, Yvonne. 1998. *Butterfly Burning*. Harare: Baobab Books. (übers. 2001. *Schmetterling in Flammen*. München: Marino)
- Vera, Yvonne. 1997 (1996). *Under the Tongue*. Harare: Baobab Books & Claremont: David Philip Publishers Ltd.

Vera, Yvonne. 1994. *Without a Name*. Harare: Baobab Books. (übers. 1997. *Eine Frau ohne Namen*. München: Marino)

Vera, Yvonne. 1993. *Nehanda*. Harare: Baobab Books. (übers. 2000. *Nehanda*. Triesen: Coleba Verlag)