

Ethik und Ästhetik in der Literatur: Zum Genozid in Rwanda

Martina Kopf

Dieser Artikel lotet die Bedeutung des Projekts *Rwanda – Ecrire par devoir de mémoire* aus, im deutschen Sprachraum als *Ruanda – Schreiben gegen das Vergessen* rezipiert. Es handelt sich dabei um ein schriftstellerisches Projekt an der Schnittstelle von sozial-politischem und künstlerischem Engagement. Der erste Teil geht auf den Kontext des Projekts sowie allgemein auf Probleme ein, die sich mit dem Konzept von „Kunst über den Völkermord“ verbinden. Der zweite widmet sich Zeugenschaft in Literatur und Kunst als einem Konzept, in dem sich ästhetische und ethische Fragen verbinden. Der dritte Teil interpretiert die Romane *Murambi – Le livre des ossements* (2000) von Boris Boubacar Diop (Senegal), *La phalène des collines* (2002) von Koulsy Lamko (Tschad), *L'ainé des orphelins* (2000) von Tierno Monémbo (Guinea) und den Text *L'ombre d'Imana* (2000) von Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire) in Hinsicht darauf, wie Formen von Zeugenschaft darin umgesetzt sind. Dabei werde ich auch auf die Diskussion dieser Texte in Lehrveranstaltungen mit Studierenden der Afrikawissenschaften, Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Internationalen Entwicklung an der Universität Wien eingehen.

Über das Projekt

Das Projekt *Rwanda – Ecrire par devoir de mémoire* wurde von Nocky Djedanoum, Leiter des Literaturfestivals *Fest' Africa* in Lille/Frankreich, und der Journalistin Maïmouna Coulibaly initiiert. 1998 reisten zehn afrikanische SchriftstellerInnen unterschiedlicher Nationalitäten nach Rwanda, um über den Genozid an den Tutsi zu recherchieren und zu schreiben. Das Unterfangen war von medial geführten Debatten über die Möglichkeiten, Grenzen und die Legitimation einer literarischen Aufarbeitung „von außen“ begleitet. Obwohl sich das Projekt über die Verpflichtung, die Erinnerung zu wahren, definierte, möchte ich es hier ausdrücklich nicht unter dem Aspekt einer Arbeit an der Erinnerung oder

am Gedächtnis betrachten. Hier von Erinnerungsarbeit zu sprechen, würde verlangen, genau zu klären, um wessen Erinnerung es sich handelt. Die der AutorInnen? Die der Menschen, mit denen sie bei ihren Recherchen gesprochen, von denen sie gelesen haben? Ist es eine Arbeit am kollektiven Gedächtnis Ruandas, am kollektiven Gedächtnis Afrikas oder einer nicht minder schwer zu fassenden „Weltöffentlichkeit“? Tatsächlich führen diese Fragen unweigerlich hinein in die Legitimationsfrage: „Wer kann / darf / soll sich erinnern?“ Diese Frage steht einem analytischen Begreifen des Kommunikationsprozesses, der sich in den Texten manifestiert und sich in ihrer Rezeption fortsetzt, eher im Weg. Für hilfreicher halte ich daher das Konzept der Zeugenschaft, wie ich es im Folgenden ausführen werde.

Die Intention des Projekts, afrikanische SchriftstellerInnen zu motivieren, über den Völkermord in Ruanda zu schreiben, wurde von Beteiligten als problematisch reflektiert. Boris Diop erzählt in einem Interview, er sei Nocky Djedanoums Einladung zuerst sehr skeptisch gegenübergestanden: Was in Rwanda geschehen ist, sollte kein Schriftsteller dafür verwenden, seine Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Auch nach seinem Aufenthalt in Rwanda äußerte er die Überzeugung, es sei zu früh für Romane. Die Ereignisse seien noch zu nahe. Es würde weitere fünfzehn, vielleicht zwanzig Jahre brauchen, um Worte und Bilder dafür zu finden. Auch hätten in Rwanda die Menschen, denen die TeilnehmerInnen im Rahmen des Projekts begegneten, selbst darauf bestanden, sie sollten keine Romane schreiben, sondern schlicht erzählen, was geschehen sei (Brezault 2000).

Trotz aller Skepsis, die das Projekt begleitete (Mrkvicka 2005:65-68), war es hinsichtlich der Anzahl von Publikationen, die daraus hervorgegangen sind, äußerst erfolgreich. Sämtliche Teilnehmenden veröffentlichten in den Jahren 2000 bis 2002 ein Werk, das in direktem Zusammenhang mit dem Projekt stand, mit Ausnahme des einzigen englisch schreibenden Autors, Meja Mwangi. Auch er publizierte aber 2007 mit *The Big Chiefs* einen Roman, der das Thema des Völkermords fiktional bearbeitet. Die neun unmittelbar aus dem Projekt hervorgegangenen Publikationen erschienen zum Großteil bei französischen Verlagen. Ilboudou, Djedanoum und Rurangwa veröffentlichten ihre Werke bei den *Editions Le Figuier* in Bamako/Mali. Nur ein Werk, jenes von Koulsy Lamko, wurde zuerst bei einem rwandischen Verlag in Butare publiziert, bevor es eine zweite Auflage beim französischen Verlag Le Serpent à Plumes erfuhr.

Vier der auf französisch erschienenen Werke sind dezidiert Romane, nämlich *Murambi – Le livre des ossements* (2000) von Boris Boubacar Diop, *Murekatete* (2000) von Monique Ilboudou, *L'ainé des orphelins* von Tierno Monénembo (2000) und *La phalène des collines* von Koulsy Lamko (2000). Véronique Tadjo und Abdourahman Waberi griffen zu fragmentierten, offeneren Erzählformen: *L'ombre d'Imana* (2000), im Stil eines Reisetagebuchs verfasst, ist eine Collage von Eindrücken, Reflexionen, fiktionalen Erzählpassagen sowie Geschichten von Überlebenden und TäterInnen. Ähnlich fragmentiert gestaltet sich Waberis *Moisson de crânes* (2000), ein schmaler Band mit Reflexionen, montiert mit Zitaten unter anderem von Aimé Césaire, Primo Levi und Paul Celan.¹

Die beiden rwandischen Teilnehmenden, Jean-Marie Vianney Rurangwa und Venuste Kayimahe, sprachen sich dagegen aus, fiktional beziehungsweise künstlerisch über den Völkermord zu schreiben. Dennoch enthält auch Rurangwas Text *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger* (2000) ein fiktionales Element. Der Autor versucht darin, den Ursachen für den Völkermord nachzugehen und sie zu erklären und wählte dafür die Form eines fiktiven Interviews. Der einzige Teilnehmer, der selbst Zeuge war, ist Venuste Kayimahe, ehemaliger Mitarbeiter des Französischen Kulturzentrums in Kigali. Er war in Rwanda, als die Massaker begannen und gehörte als Tutsi zu den Verfolgten. Kayimahe überlebte und konnte mit einem Teil seiner Familie nach Kenya fliehen, doch musste er fünf seiner Kinder zurück lassen. Eine seiner Töchter wurde ermordet. Kayimahe veröffentlichte im Rahmen des Projekts *France-Rwanda. Les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé* (2002). Sein Bericht setzt sich insbesondere mit der politischen Verantwortung Frankreichs als Verbündetem Rwandas auseinander und legt Zeugnis davon ab, wie verfolgte RwanderInnen beim Abzug der französischen StaatsbürgerInnen im Land in Stich gelassen wurden (Lemarchand 2007:5). Nocky Djedanoum schließlich veröffentlichte einen Lyrikband mit dem Titel *Nyamirambo!*, benannt nach einem Stadtteil von Rwandas Hauptstadt Kigali. Nach Veröffentlichung wurden die Arbeiten auf einer gemeinsamen Lesereise in Rwanda präsentiert.

¹ Deutsche Übersetzungen der Texte sind, sofern es welche gibt, in der Bibliographie angeführt.

Zum Zeitpunkt, als das Projekt ins Leben gerufen wurde, gab es noch kaum Veröffentlichungen von Testimonialliteratur, persönlichen Aufarbeitungen oder Darstellungen individueller Schicksale und Perspektiven. Was existierte, waren Dokumentationen auf Basis von Untersuchungen und Zeugeninterviews (African Rights 1995, Alison Des Forges 1999) und Analysen (Braeckman 1994), um nur einige der wesentlichsten zu nennen. Yolande Mukagasana war die erste Überlebende, die mit *La mort ne veut pas de moi* ihre Geschichte in Buchform erzählte und veröffentlichte (1997). Philip Gourevitchs Dokumentation *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families*, die die Tragödie des Genozids einem größeren internationalen Publikum näher brachte und später als Vorlage für den Hollywood Film *Hotel Rwanda* (2004) dienen sollte, erschien 1998 in New York.

Seit 2000 wird zunehmend Testimonialliteratur sowohl von Tutsi veröffentlicht, die den Völkermord überlebten, als auch von Hutu-ZivilistInnen, die von den Massakern und der Verfolgung durch die Rwandan Patriotic Front (RPF) Zeugnis ablegen. Einen guten Überblick gibt der Politikwissenschaftler und Rwanda-Spezialist René Lemarchand (2007:14-16). Zwei Werke, die in seiner kommentierten Bibliographie fehlen, und auf die ich an dieser Stelle hinweisen möchte, sind *Survivantes* (2004) und *La fleur de Stéphanie* (2006), beides gemeinsame Arbeiten der algerischen Journalistin Souâd Belhaddad und von Esther Mujawayo aus Rwanda, einer Soziologin und früheren Mitarbeiterin der britischen NGO Oxfam. Mujawayo, selbst Überlebende, die nahezu alle ihrer Angehörigen durch den Völkermord verloren hat, war Mitbegründerin der Witwenorganisation AVEGA, machte später eine Therapieausbildung, um mit anderen Überlebenden zu arbeiten, und lebt heute in Deutschland. Die beiden Publikationen stellen nicht nur in äußerst dichter Weise eine Quelle an politischer, sozialer und historischer Information dar. Sie beeindruckten vor allem auch durch ihre Vielschichtigkeit, ihre Tiefe und den Mut, mit dem die beiden Frauen gemeinsam erforschen, was es tatsächlich bedeutet, mit der Erinnerung an den Völkermord zu leben.

Der Großteil an Testimonialliteratur über die Gewalt in Rwanda 1994 ist in den Jahren seit 2000 erschienen. Das bedeutet, die Teilnehmenden des Projekts schrieben ihre Texte in einem Vakuum an öffentlicher Repräsentation individueller Erfahrungen von Überlebenden sowohl auf

nationaler als auch auf internationaler Ebene. Darüber hinaus waren nahezu alle Buchveröffentlichungen zum Genozid von AutorInnen aus dem globalen Norden verfasst. Dies sind die geschichtlichen Rahmenbedingungen, von denen her die doppelte Motivation des Projekts zu verstehen ist: Einerseits sollte es afrikanische Intellektuelle und SchriftstellerInnen anregen und unterstützen, sich einzumischen und so afrikanische Perspektiven in die internationale Debatte über Rwandas jüngste Geschichte einzubringen; andererseits sollte es einer moralischen Verpflichtung nachkommen, zu bezeugen und zu überliefern, was geschehen ist. Die Dringlichkeit, dem Vergessen aktiv entgegenzuwirken, wurde von den Teilnehmenden – nach eigenen Aussagen in Interviews – als sehr stark empfunden. Doch waren sie sich auch dessen bewusst, dass ihr Schreiben nur eingeschränkt als Erinnerungsarbeit gelten kann, wie dies Diop am deutlichsten zum Ausdruck bringt:

Et nos romans, écrits dans l'urgence du témoignage, ne disent encore rien en profondeur sur le génocide. Cela viendra plus tard et ce sera l'œuvre des victimes elles-mêmes. (Di Genio o.A.)

[Und unsere Romane, die wir aus der dringenden Notwendigkeit zur Zeugenschaft geschrieben haben, sagen noch nichts Tiefgehendes über den Genozid aus. Das wird später kommen und es wird das Werk der Opfer selbst sein.]

Schreiben, um Zeugnis abzulegen

In Bezug auf die literarische Annäherung an Völkermord als Verbrechen und gesellschaftliches Trauma hat das Projekt „Schreiben gegen das Vergessen“ einen sehr spezifischen Ausgangspunkt. Die Intention, Literatur als Medium zur Vermittlung von Wissen über den Völkermord zu verwenden, war vorausgesetzt. Sie entstand nicht aus der individuellen Begegnung mit einer spezifischen Geschichte oder Erfahrung, die danach verlangt, in literarischer Sprache ausgedrückt zu werden. Im Gegenteil, die Begegnung war bereits geprägt von der Absicht, als SchriftstellerInnen Zeugnis davon abzulegen. Das ästhetische Anliegen, das literarisch Schreibende verfolgen, und das ethische Anliegen, Wahrheit zu vermitteln, waren nicht als unvereinbare Gegensätze gedacht, sondern in ihrer

Vereinbarkeit als Konzept vorausgesetzt. Dies ist nicht selbstverständlich, denkt man an die Debatte, die sich nach Theodor Adornos berühmtem – und später revidiertem Satz – „[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ entzündet hat. Nirgendwo wurde die Vereinbarkeit von Kunst mit einem Sprechen über eine bestimmte Realität so umfassend problematisiert und theoretisiert wie in Bezug auf die nationalsozialistische Verfolgung und Vernichtung der Jüdinnen und Juden Europas.

Wenn ich mich nun für eine Theorie literarischer Zeugenschaft hauptsächlich auf den Aufsatz von Geoffrey Hartman „Shoah and intellectual witness“ (1998) beziehe, so nicht, um die gezielte, massenhafte Ermordung von Tutsi sowie Hutu, die sich ihr in den Weg stellten, mit dem Holocaust gleichzusetzen. Der Vergleich mit dem Holocaust, wiewohl er sowohl in der historischen Forschung, in der Literatur über den Genozid, in der offiziellen Erinnerungspolitik der Regierung Paul Kagames als auch in der Erinnerungsarbeit durch Überlebende häufig ein Thema ist, kann problematisch sein, wenn er sich über die realen Unterschiede hinwegsetzt und so die historische und politische Analyse verzerrt (vgl. Lemarchand 2007:12-14). Doch hilft das Konzept von künstlerischer oder intellektueller Zeugenschaft, wie Hartman es im Zusammenhang mit der Shoah reflektiert, grundlegende Fragen von Ästhetik und Ethik in der künstlerischen Annäherung an eine sprachlich und emotional so schwer fassbare Realität wie die des Völkermords zu diskutieren.

Intellektuelle Zeugenschaft meint in erster Linie eine aktive Rezeption. Sie umfasst das Konzept der sekundären Zeugenschaft, das Hartman in Anlehnung an Terence des Pres und Lawrence Langer wie folgt definiert:

[...] a concept without generational limit. It includes all who could be called witnesses because they are still in touch with the first generation or who look at the Shoah not as something enclosed in the past *but as a contemporary issue requiring an intensity of representation close to eyewitness report.* (Hartman 1998:38, Hervorhebung MK)

Hartman geht in seinem Aufsatz von der wachsenden zeitlichen und generationellen Distanz zur Shoah aus, die es nötig mache, Fragen der

Zeugenschaft neu zu reflektieren. Diese Distanz war – und ist – in Bezug auf das Projekt „Schreiben gegen das Vergessen“ nicht gegeben, im Gegenteil. Es ist ja gerade von der kurzen zeitlichen Distanz zum Geschehen geprägt. Warum also hier von „sekundären Zeugen“ sprechen? Ich begreife „sekundär“ nicht nur im Sinne von zeitlich nachrangig, sondern auch im Sinne von begleitend, wie es im Begriff „Sekundieren“ enthalten ist. Eine sekundäre – im Sinn von begleitender – Zeugenschaft ist in Bezug auf die Vermittlung traumatischer Erfahrung insofern relevant, als die Integration traumatischer Inhalte ins narrative Gedächtnis nicht durch Betroffene und Beteiligte allein geleistet werden kann – weder auf individueller noch auf kollektiver Ebene (vgl. Kopf 2005:53-67). Das entscheidende Kriterium, in dem sich die beiden Aspekte von sekundärer Zeugenschaft vereinen, ist die von Hartman angesprochene Intensität der Repräsentation, was er an anderer Stelle auch als ein „commitment to the survivors' or eyewitnesses' words“ (Hartman 1998:48) beschreibt.

Welche Funktion erfüllen nun Intellekt und Kunst? Bei Hartman mischen sich die beiden Kategorien insofern, als er sie anhand von Filmen, Texten und künstlerischen Arbeiten bespricht, für die beide relevant sind. Wie auch die Arbeiten des Projekts siedeln sie sich im Grenzbereich zwischen künstlerischer, dokumentarischer und historischer Aufarbeitung an und bewegen sich zwischen künstlerischem und gesellschaftspolitischem Engagement. Der zentrale Begriff ist hier jener eines „bystander“ – eines Zusehenden:

The intellectual plays a role similar to that of a bystander after the event who observes it from an ambiguous position. On the one hand, detached or belated, he has no obligation to take account of the Shoah. On the other, once he learns what happened and does nothing – treats it as of little or no concern – he is not unlike an observer of the event who failed to react. (Hartman 1998:39)

Interessant ist, dass Hartman den Intellektuellen sowohl als Person als auch als Funktion begreift, was deutlicher wird, wenn er von Intellektualität als Teil des Bewusstseins spricht. In Bezug auf Intellektualität als Funktion macht er keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Menschen, die das Verbrechen unmittelbar erlebt haben, und jenen, die es nicht taten. Mit anderen Worten, auch für Überlebende gelten, sobald sie aus zeitlicher

Distanz das Geschehen intellektuell reflektieren, ähnliche Probleme wie für sekundäre ZeugInnen: Die intellektuelle Reflexion macht zum Zuschauer, oder, in den Worten Hartmans (1998:42):

[...] the intellectual part of consciousness always keeps us in the position of spectator or bystander. It is a deeply uncomfortable place to be in, because we are exposed, at one and the same time, to trauma and the anxiety of not empathizing enough. In this crucial area little can guide us.

Die Balance zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig an Identifikation zu finden, zwischen nötiger Distanz und einer Dissoziation vom traumatischen Geschehen, ist nicht bloß ein ethisches Problem. Es ist genauso ein ästhetisches Problem, das sich auch im Schreiben über den Genozid von Rwanda stellt.

Ein Aspekt von sekundärer Zeugenschaft, den Hartman nur am Rande anspricht, ist die Funktion, die aktives und empathisches Zuhören einnimmt, damit traumatische Erinnerung überhaupt in narrative Erinnerung transformiert werden kann (Laub 1992). Übertragen auf die Analyse der literarischen Repräsentation von Trauma bedeutet dies, dass im Schreiben und Lesen jeweils mehrere Ebenen von Zeugenschaft wirksam sind. Erst ihr Zusammenwirken macht es möglich, die Widersprüche, Paradoxa und Leerstellen traumatischer Erinnerung in narrative Formen zu integrieren (Kacandes 1999, Kopf 2010).

Welche Sprache, welche Ästhetik? Erzählformen und -techniken in den Werken von Diop, Tadjó, Monémbo und Lamko

Im Folgenden gehe ich auf vier der im Rahmen des Projekts entstandenen Werke näher ein. Alle vier bleiben, wie auch die anderen unmittelbar aus dem Projekt hervorgegangenen Arbeiten, in Bezug auf die Repräsentation von Trauma zurückhaltend: Sie erzählen von der Zerstörung, der sie begegnet sind, aber sie bilden sie sprachlich nicht nach. Die psychische Struktur traumatischer Erinnerung bleibt in den Texten unrepräsentiert. So sind die Texte auch weniger als eine Aufarbeitung traumatischer Erinnerung zu verstehen, sondern als literarische Umsetzungen jenes zuvor

besprochenen Wunsches, zu bezeugen, was geschehen ist. Eine Ausnahme bildet hier der Roman von Monénembo, dazu später.

In Bezug darauf, was ich als ihr ästhetisches Engagement bezeichnen würde, haben die AutorInnen unterschiedliche Positionen entwickelt. Boris Diop erklärt im Interview mit Di Genio (o.A.), er hätte beim Schreiben eine geradezu zynische Haltung gegenüber Fragen von Form und Ästhetik angenommen. Sein Anliegen war es vielmehr, möglichst schlicht und frei von künstlerischen Überlegungen zu erzählen, was sich im Deutschen mit dem Begriff „ungekünstelt“ bezeichnen ließe:

Pendant que j'écrivais 'Murambi', j'ai dit dans un mail à un ami que j'étais en train de construire mon roman avec beaucoup de cynisme. [...] Je lui ai alors expliqué que tout dans ce livre fonctionnait selon un mépris total de la technique romanesque, de l'intrigue et de toutes ces choses-là. Je m'en foutais vraiment. Dans mes textes précédents, j'étais très soucieux de la forme [...] Ici, il n'était pas question de cela. Après ce que j'avais vu au Rwanda, je n'avais aucune envie de jeux formels, c'aurait été vraiment ignoble de ma part de revenir de là-bas et de me planter au milieu de la scène pour dire: 'Regardez comme je sais faire de belles phrases avec le sang des autres!' J'avais surtout un souci d'efficacité immédiate. (Diop in DiGenio o.A.)

[Während ich 'Murambi' schrieb, mailte ich einem Freund, dass ich dabei war, diesen Roman mit sehr viel Zynismus zu konstruieren. [...] Ich habe ihm dann erklärt, dass das ganze Buch nur mit einer totalen Verachtung von Romanteknik, Plot und all dieser Dinge funktioniert. Das alles war mir echt völlig egal. In meinen früheren Texten war ich sehr um die Form bemüht [...] Hier war das überhaupt nicht die Frage. Nach dem, was ich in Rwanda gesehen hatte, war ich überhaupt nicht auf Formspiele aus, es wäre geradezu widerlich von mir gewesen, von dort zurückzukehren, mich mitten in der Szene aufzupflanzen und zu sagen: ‚Schaut mal, was für schöne Sätze ich mit dem Blut Anderer machen kann!‘ Meine Sorge galt vor allem der unmittelbaren Wirksamkeit.]

Véronique Tadjo hingegen sah sich nach eigener Aussage noch mehr als sonst dazu verpflichtet, all ihr literarisches Können einzusetzen, um ihrer Verantwortung gegenüber den Opfern und Überlebenden gerecht zu werden:

Ich weiß, dass es Autoren gibt, die sagen, man dürfe sich bei diesem Thema nicht um die ästhetischen Fragen kümmern. Ich bin nicht dieser Meinung. [...] Man muss wirklich die höchsten Ansprüche stellen. Als Schriftsteller muss man immer höchste Ansprüche stellen, doch noch höhere bei einem solchen Projekt. (Tadjo 2000b:7-8).

Trotzdem standen Stil- und Formfragen für sie nicht an erster Stelle. Als größte Herausforderung empfand sie vielmehr die schwierige Suche nach einer Balance zwischen Fiktion und historischen Fakten:

Das richtige Gleichgewicht zu finden zwischen Fiktion und historischen Fakten war eine der größten Herausforderungen, mit denen ich mich beim Schreiben über Ruanda konfrontiert sah. Danach kam die Frage nach dem Stil, nach einer dem Thema angemessenen Schreibweise. (Tadjo 2006:59)

Auf den ersten Blick scheinen wir es hier mit zwei entgegen gesetzten Positionen zu tun zu haben, die das Verhältnis von Ästhetik und dem Willen zu erzählen, was in Rwanda geschehen ist, gänzlich unterschiedlich definieren. Betrachten wir sie genauer, zeigt sich eine grundlegende Übereinstimmung. Sowohl Tadjo als auch Diop ist es ein Anliegen, eine Form zu suchen, die dem Grauen der Realität auf irgendeine Art gerecht wird. Und beide machen deutlich, dass der Frage der Form in diesem speziellen Projekt eine besondere Bedeutung zukam. Tadjo sagt, sie hätte mehr als sonst die Verpflichtung gespürt, all ihr Können einzusetzen. Bei Diop zeigt sich dieses spezifische ästhetische Engagement hingegen genau darin, dass er anders als in seinen früheren Romanen jede Ästhetisierung verwirft, auf eine ausgefeilte Komposition verzichtet und eine Form sucht, die so direkt wie möglich, ohne Umwege und Ablenkung, an die Geschichte des Genozids heranführt. Die entscheidende Übereinstimmung zwischen

den beiden wird in der explizit gesuchten Differenz zu früheren Arbeiten offenbar, die sich, vergleicht man *L'ombre d'Imana* und *Murambi* mit den jeweils vorhergehenden Veröffentlichungen Tadjos und Diops, auch tatsächlich wiederfindet.

Tadjo und Diop stimmen auch darin überein, dass Form und Stil ihrer Texte das Ergebnis bewusster, rationaler Entscheidungen waren, worauf auch andere der Teilnehmenden in Interviews immer wieder Wert legten. Das klingt nicht weiter bemerkenswert. Ich möchte hier aber die Frage stellen, ob sie ihre Erzählung über den Genozid jeweils in anderer Form schreiben hätten *können*, beziehungsweise inwieweit hier ausschließlich von freier, bewusster Entscheidung zu sprechen ist. Eine Form dafür zu finden, was man erzählen möchte, ist meist ein Prozess, der nur bis zu einem gewissen Grad auf bewussten Entscheidungen beruht. Jeder Inhalt stellt seine eigenen narrativen und formalen Anforderungen, und auch individuelle Wahrnehmung und schriftstellerisches Können spielen eine Rolle. Die meisten Literaturschaffenden würden wahrscheinlich zustimmen, dass sich im kreativen Prozess ein sehr komplexes Zusammenspiel zwischen Thema, Sprache, Wahrnehmung, mentaler und emotionaler Beziehung zum Thema, Intention, Schreibpraxis und Technik entfaltet. Was an Aussagen der Projektteilnehmenden hingegen auffällt, ist, wie sehr sie betonen, dass sie bewusst und überlegt ästhetische Entscheidungen getroffen haben – als ob dies allein eine rationale Entscheidung wäre. Dies mag zum Teil daher rühren, dass sie öffentlich unter Druck standen, zu legitimieren, was und wie sie es geschrieben hatten. Es kann sich darin aber auch das Bedürfnis ausdrücken, Kontrolle über das Erzählte zu erlangen und eine Form zu finden, die die Wahrheit einlässt, ohne von ihr überwältigt zu werden. Die ausdrückliche Sorge um die Form weist also auch auf das Bedürfnis hin, angesichts einer traumatischen Realität ein gewisses Maß an Kontrolle wieder zu erlangen oder einer sekundären Traumatisierung entgegenzuwirken. Sie zeugt von der destabilisierenden und entmenschlichenden Macht des Faktischen.

Bei Boris Diop mündete diese Suche in einen Roman mit sehr klarem Aufbau und einer ebenso klaren, einfach gehaltenen Sprache. Der Autor selbst erklärte im Interview mit Di Genio, er hatte vor allem eine junge Leserschaft vor Augen und wollte einen zugänglichen, einfachen Roman schreiben:

J'ai constamment pensé aux jeunes de tous les pays en écrivant ce livre. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il est, de tous mes romans, le plus facile à lire. (Diop nach DiGenio o.A.)

[Ich habe beim Schreiben dieses Buchs ständig an die Jungen aller Länder gedacht. Das ist übrigens einer der Gründe, warum dieser von allen meinen Romanen am leichtesten zu lesen ist.]

Murambi gliedert sich in vier Teile, überschrieben mit „La peur et la colère“, „Le retour de Cornelius“, „Génocide“ und „Murambi“. Teil eins und drei führen die Lesenden in die Zeit unmittelbar bevor Militär und Milizen begannen, die Tutsi-Bevölkerung systematisch zu verfolgen und zu töten, und in die Zeit, als die Massaker voll im Gange waren. Sie sind aus klar voneinander abgegrenzten Perspektiven unterschiedlicher Charaktere erzählt, die verschiedene soziale Gruppen und Akteure repräsentieren – Opfer, Täter, Mitglieder der Hutu-Miliz Interahamwe, Akteure der französischen Militärintervention, Lokalpolitiker, Mitglieder der RPF, ZivilistInnen, sowohl Tutsi als auch Hutu. Beide Teile sind weiter unterteilt in Kapitel, überschrieben mit dem Namen des Charakters, aus dessen Perspektive jeweils in erster Person erzählt wird. Teil zwei und vier beinhalten eine Rahmenerzählung, die als eigentliche Romanhandlung die Ich-Erzählungen umspannt. Sie erzählt die Geschichte der fiktiven Figur Cornelius, der 1998 in sein Land Rwanda zurückkehrt, nachdem er den Großteil seines Lebens im Exil verbracht hat. Dort erst entdeckt er, dass sein Vater, ein Hutu, das Massaker in der Technischen Schule von Murambi organisiert hat, heute eine offizielle Gedenkstätte an den Genozid. Über 40.000 Menschen, die in der Schule Zuflucht gesucht hatten, wurden am 21. April 1994 von Hutu-Milizen umgebracht. Im Roman verbindet Diop in der Figur des Vaters Fakt und Fiktion, sowie in den Figuren der Mutter – einer Tutsi – und jüngeren Geschwister von Cornelius, die mit im Gebäude gewesen waren und getötet worden sind.

Koulsy Lamko baut in seinen Roman *La phalène des collines* fantastische Elemente ein. Den fiktionalen Rahmen bildet hier eine Gruppe ausländischer KünstlerInnen, die fünf Jahre nach dem Genozid durch Rwanda reisen und die offiziellen Gedenkstätten besuchen. Diese

Rahmenhandlung setzt recht offene Bezüge zum Projekt selbst. Im Roman begleitet Pelouse, eine Exil-Rwanderin, die Gruppe. Während die Reise für die anderen Teilnehmenden ein Besuch bleibt, wandelt sie sich für Pelouse zu einer Rückkehr, auf der sie eine neue Bindung zu dem Land ihrer Herkunft knüpft. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen verkörpert Lamko in der Stimme der Tante von Pelouse. Sie geistert als Schmetterling durch das Land, nachdem sie beim Massaker in der Kirche von Nyamata mehrfach vergewaltigt und ermordet worden war. Lamko nimmt dabei, wie auch Tadjó und Diop es in ihren Texten tun, Bezug auf den Leichnam einer Frau, deren Mörder einen Holzspieß durch ihr Geschlecht und ihren Körper getrieben hatten. Der Leichnam liegt in der Kirche von Nyamata – wie die Schule von Murambi nach 1994 in eine offizielle Gedenkstätte umgewandelt – in einem Sarg und muss auf die Teilnehmenden des Projekts einen starken Eindruck gemacht haben. *La phalène des collines* ist in großen Teilen in erster Person aus der Perspektive der vergewaltigten und ermordeten Frau erzählt, der Lamko in Pelouses Tante einen fiktionalen Charakter verleiht.

Auch Tierno Monénembo siedelt die Handlung seines Romans in dem Zeitraum an, in dem er und die anderen nach Rwanda reisten. *L'ainé des orphelins* ist zur Gänze in erster Person erzählt. Das literarische Ich ist ein fünfzehnjähriger Junge, Faustin, der zu Beginn des Romans in einem Gefängnis von Kigali auf seine Hinrichtung wartet. Monénembo rollt die Erzählung des Jungen und seiner komplett entwurzelten Existenz, in Straßenjargon verfasst, retrospektiv auf. Es ist eine Geschichte von Flucht, Überleben und Gewalt, die ein desillusionierendes und unbequemes Bild der Gesellschaft Rwandas nach dem Völkermord zeichnet.

Von den vier hier behandelten AutorInnen entfernt Véronique Tadjó sich am weitesten von der Romanform. *L'ombre d'Imana* ist an die Form eines Reisetagebuchs angelehnt. Die Autorin verschränkt dabei ihre konkreten Reisen nach Rwanda mit einer inneren Reise ihres narrativen Ichs. Diese innere Reise gestaltet sich als eine Suche, zu verstehen und die Ursprünge der Grausamkeit zurück zu verfolgen, die in den Augen der Erzählerin die Humanität eines jeden einzelnen Menschen bedroht. Der Text ähnelt einer losen Komposition aus persönlichen Reflexionen, historischen Fakten und Geschichten von Betroffenen wie auch Beteiligten, die Ereignisse von 1994 in individuellen Erfahrungen nachzeichnen. Sie sind zum Teil in Ich-Form, zum Teil in der dritten Person verfasst. Wie Diop arbeitet auch Tadjó ein großes Faktenwissen ein. Die fragmentarische Form reflektiert die

Unmöglichkeit, wenige Jahre nach dem Völkermord eine kohärente, lineare Geschichte der Begegnung mit Rwanda zu erzählen.

Der Besucher-Erzähler

Obwohl sie dem Anschein nach recht unterschiedlich sind, scheinen die Texte von Diop, Lamko und Tadjó doch die gleiche Geschichte in verschiedenen Formen zu erzählen. Alle drei bauen ihre Reisen und die damit verbundene Motivation, über den Genozid zu schreiben, als Rahmen ein. Diop und Lamko arbeiten diese in eine fiktionale Handlung ein: In Murambi porträtiert Diop einen Rückkehrer, beschreibt seine Eindrücke von der Hauptstadt Kigali und von Orten der Massaker – vor allem den Kirchen in Ntamara und Nyamata und der Schule in Murambi. Wie der Autor trägt sich auch Cornelius mit der Absicht, über den Genozid zu schreiben. Lamko nimmt noch direkter Bezug auf das Projekt, indem er eine Gruppe von Literatur- und Filmschaffenden vier Jahre nach dem Genozid durch Rwanda reisen lässt. Dennoch ist auch hier die zentrale Figur eine Rückkehrerin, Pelouse, die zwar mit der Gruppe reist, jedoch eine besondere Position innehat. Nicht nur, dass sie als einzige beschließt, in Rwanda zu bleiben, sie verliert auch alle ihre Notizen und alles Material, das sie im Lauf der Reise gesammelt hat. Wie bei Diop lässt sich auch bei Lamko eine Parallele zwischen der zentralen Figur und dem Autor ziehen, ist er doch nach dem Projekt als Theatermacher in Rwanda geblieben und hat das *Centre Universitaire des Arts* an der Universität von Butare gegründet und geleitet. In beiden Romanen dient die Besucherfigur den Autoren als Mittel, den eigenen Erfahrungshorizont als „Besucher“ einer Gesellschaft nach dem Genozid einzuarbeiten. Die Tatsache, dass beide Figuren rwandischer Herkunft sind, kann auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Sie ermöglicht identifikatorische Nähe bei gleichzeitiger analytischer Distanz, werden doch sowohl Cornelius als auch Pelouse als Fremde im eigenen Land charakterisiert.

Mittels der Figur von Cornelius eröffnet Diop einen forschenden, untersuchenden, entdeckenden Zugang auf das Land, seine Bevölkerung und seine jüngste Geschichte. Cornelius verkörpert die Perspektive sekundärer Zeugenschaft. Er ist – vorerst – ein Danach-Gekommener. Als Figur ermöglicht er sowohl dem Autor als auch dem Lesenden, sich vorzustellen, was es bedeuten könnte, nach der versuchten Vernichtung

einer ganzen Bevölkerungsgruppe in ein Land zurück zu kehren. Er fungiert als Medium, sich mental einzulassen. Die scheinbare Neutralität dieser Erzählperspektive wird erschüttert, als Cornelius erfährt, dass sein Vater Verantwortung für das Massaker trägt, dem auch seine Mutter und seine Geschwister zum Opfer gefallen waren. Mit diesem Wendepunkt in der Geschichte verleiht Diop der zentralen Erzählperspektive mehr Komplexität. Der Roman reflektiert auf diese Weise sowohl auf der Ebene der erzählten Geschichte – durch Cornelius als Figur – als auch auf Ebene der Narration – durch die Erzählperspektive – ein zentrales Problem sekundärer oder nachträglicher Zeugenschaft:

[W]hen the traumatic events are of human design, those who bear witness are caught in the conflict between victim and perpetrator. It is morally impossible to remain neutral in this conflict. The bystander is forced to take sides. (Herman 1997:7)

Im Unterschied zu Diop und Lamko kreiert Tadjó keine Romanfigur, die die Perspektive des Besuchers/Suchers/Zeugen repräsentiert, sondern verwendet dazu ihr eigenes narratives Selbst. Der Text integriert somit als einziger eine der zentralen Prämissen, auf Basis derer das Projekt überhaupt funktionieren konnte: Man muss nicht selbst rwandischer Herkunft oder betroffen sein, um sich vom Genozid in Rwanda betroffen zu fühlen und ein Interesse daran zu haben, das Gedächtnis daran wach zu halten und seine Geschichte zu überliefern. Tadjós Text spricht von den hier behandelten am deutlichsten, kritischsten und am meisten reflektiert über jenes Interesse, das dem Projekt zugrunde liegt und die Brücke zu einer globalen Leserschaft schlägt. Während sie als Autorin eine Distanz wahrt, indem sie die faktische Außenseiter-Perspektive des Besucher-Erzählers nicht in eine fiktive Innenperspektive überträgt, rückt sie dem Erzählten tatsächlich näher. Tadjós Erzählung entwickelt auch einen völlig anderen Rhythmus als *Murambi*, *La phalène des collines* und *L'ainé des orphelins*. Während die drei Romane die Lesenden durch ihre Komposition, den Spannungsaufbau, Erzählfluss und die Sprache in die Handlung hineinziehen, entfaltet sich die Erzählung in *L'ombre d'Imana* langsam, mit vielen Stopps, Pausen, Unterbrechungen, Umwegen und Wechseln von Perspektive, Raum und Zeit. Ihr Schreiben zwingt uns als Lesende gleichsam, den Schritt zu verlangsamen. Hier übernimmt die Schreibweise selbst eine Funktion von

Zeugenschaft, indem sie von der Schwierigkeit des Prozesses zeugt, sich Wissen über die Fakten und Auswirkungen des Völkermords anzueignen.

Im Unterschied zu Diop, Lamko und Tadjó baut Tierno Monénembo die Projektreise weder als Rahmenhandlung noch als Motiv in *L'ainé des orphelins* ein. Er wählt nicht den Blick von außen, sondern lässt die Erzählung zur Gänze aus einer fiktiven Perspektive von innerhalb der rwandischen Gesellschaft entstehen. Er repräsentiert auch am realistischsten und am konsequentesten die unversöhnlichen Widersprüche, das Elend und die Absurdität, die die Gewalt hinterließ. Monénembos Ich-Erzähler, Faustin, ist eine verstörende Figur, die sich nicht in die Opfer-Täter-Dichotomie einfügt: ein fünfzehnjähriger Junge, der in einem überfüllten Gefängnis in Kigali darauf wartet, exekutiert zu werden. Die Erzählung entfaltet sich retrospektiv, und die Lesenden müssen Faustin weit in seine Erinnerung folgen, um zu erfahren, wie er an diesen Punkt gekommen ist. Wir erhalten die Geschichte dabei nicht einfach in eine lineare, chronologische Erzählung verpackt, sondern müssen sie wie Teile eines Puzzles zusammensetzen – verstreute Bruchstücke von Information, gerade so, wie sie dem Ich-Erzähler in den Sinn kommen. Nur nach und nach setzt sich ein Bild zusammen, ausgehend von seinem früheren Leben in Nyamata als Sohn eines Hutu und einer Tutsi, davon, wie er die Tage des Chaos und äußerster Gewalt überlebt hat, wie er sich Straßenkindern in Kigali anschließt, seine schwer traumatisierten jüngeren Geschwister in einem Waisenhaus wiederfindet und zu sich holt, und wie er einen Freund erschießt, als dieser mit seiner Schwester Sex hat. Er wird wegen Mordes festgenommen und erhält vor Gericht die Höchststrafe, da er sich nicht einsichtig zeigt. Der Roman endet mit einem Flashback, einer abgespaltenen Erinnerung, die Faustin und den Lesenden die ganze Erzählung über nicht zugänglich war. In dem Flashback erst enthüllt sich, dass der Junge ein Überlebender des Massakers in der Kirche von Nyamata ist, das er, begraben unter der Leiche seiner Mutter, überstand, indem er ihr Blut trank.

L'ainé des orphelins kann, wie die anderen Texte auch, als eine literarische Suche nach historischer Wahrheit gelesen werden. Darüber hinaus repräsentiert der Roman aber auch eine vielschichtige und machtvolle Kritik daran, wie „Wahrheit“ durch Verzerrungen, Vereinfachungen und Projektionen konstruiert wird. Faustin verwirrt die Lesenden und ihren

Begriff von Gerechtigkeit und Schuld kontinuierlich, indem er sich einfachen Kategorisierungen verweigert. In einer Sequenz macht er zusammen mit einem skrupellosen Reporter Geld damit, dass er sich ausländischen JournalistInnen als Überlebender des Genozids präsentiert und ihnen erfundene Geschichten erzählt. Ihre Komplexität erhält die Sequenz dadurch, dass Faustin tatsächlich ein Überlebender ist, seine Geschichte ihm aber nicht in Form von narrativer Erinnerung zugänglich ist. Durch dieses doppelbödige Spiel mit Fakt und Fiktion bringt Monénembo bei den Lesenden einen Reflexionsprozess in Gang: Was ist wahr? Ist wahr, was erzählt wird? Kann die Wahrheit erzählt werden? Unter welchen Bedingungen? Fragen, die im Roman nicht einfach aufgelöst werden. Monénembo gelingt es, die Konflikte und Interessensgegensätze, aber auch die Struktur psychischen Traumas narrativ zu integrieren, die in der Konstruktion des Gedächtnisses an den Genozid fortwirken. Gleichzeitig nutzt er die Möglichkeiten der literarischen Imagination, um einer im Sinne von Gayatri Chakravorty Spivak subalternen Stimme Ausdruck zu geben (Spivak 1994), die ohne die Intervention des sekundären Zeugen in der öffentlichen Debatte um den Genozid ungehört und unverstanden bliebe.

Über die Arbeit mit den Texten in der Lehre

Die hier besprochenen Texte waren zweimal Gegenstand von Lehrveranstaltungen, die ich 2002 und 2006 am Institut für Afrikawissenschaften an der Universität Wien hielt. Die erste widmete sich ausschließlich dem Projekt, die zweite allgemeiner der Aufarbeitung des Genozids in unterschiedlichen Medien. In beiden Lehrveranstaltungen zeigten sich die Studierenden vorerst einig darüber, dass es moralisch zumindest fragwürdig sei, reales Leid und Gewalt von diesem Ausmaß zum Gegenstand von Kunst zu machen. Bei einer Lehrveranstaltung stellte ich die Arbeit des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar vor. Er war 1994 nach Rwanda gereist, kurz nachdem die RPF die Kontrolle über das Land gewonnen hatte. In den folgenden Jahren schuf Jaar an verschiedenen Ausstellungsorten vor allem in Europa und den USA mehrere Rauminstallationen, in denen er seine Eindrücke verarbeitete. Basis dafür waren die zahlreichen Fotografien, die er aufgenommen hatte, sowie Berichte und Aussagen von Überlebenden (Jaar 1998). Obwohl die

Studierenden die Arbeiten selbst positiv aufnahmen und wertschätzten, lehnten sie „Kunst über den Völkermord“ als Konzept ab. „Kunst“ – so wurde in der Diskussion klar – interpretierten sie in diesem Zusammenhang als Ausbeutung des Leids Anderer zugunsten des eigenen Erfolgs. Selbst wenn es wichtig ist, diesen Aspekt immer vor Augen zu haben, wird in diesem ausgesprochenen Unbehagen noch ein anderes Problem deutlich: Offenbar ist es angesichts extremer Gewaltereignisse schwierig, künstlerische Produktion als einen Weg wahrzunehmen, das Reale zu erforschen und die Wahrnehmung davon zu entwickeln und zu verändern. Dieses Problem spricht auch Hartman (1998) mit Hinblick auf die Rezeption an. Es ist äußerst schwierig, dem einen Wert und einen Namen zu geben, was wir dabei erfahren und empfinden, wenn wir uns über künstlerischen Ausdruck mit einer äußerst leidvollen und bedrohlichen Realität konfrontieren. Die nicht einfach zu beantwortende Frage, die er angesichts dessen formuliert, lautet:

Can we look at the calamity of the Holocaust without taking some comfort from representation, discursive or artistic? (Hartman 1998:47)

Im Allgemeinen reagieren wir beim Lesen von Literatur sehr persönlich – ob wir eine Geschichte mögen oder nicht, den spezifischen Stil eines Romans, seine Handlung, seine Figuren, ob uns Sprache und Thema überzeugen oder nicht. Wesentlich ist, dass es uns beim Lesen von Literatur erlaubt ist, subjektiv und emotional zu reagieren. Insofern als Fiktion und Ästhetik zu den Grundelementen gehören, die einen Text zu einem literarischen machen (Culler 2002:44-53), wird die Lesende auf andere Weise involviert, als dies bei anderen Textsorten – wie etwa journalistischen, wissenschaftlichen oder dokumentarischen Texten – der Fall ist.

Als wir die Bücher von Diop, Lamko, Monénembo und Tadjó besprachen, stellte ich fest, dass die Studierenden sehr unterschiedlich darauf reagierten. Gemeinsam war ihnen aber, dass sie alle mehr oder weniger ein „Lieblingsbuch“ hatten, eines, das sie für überzeugender und authentischer hielten und das sie mehr zu erreichen vermochte als die anderen. Dies führte mir vor Augen, wie wichtig es tatsächlich ist, in so vielen Formen wie möglich Zeugnis abzulegen. Die Romane zu lesen und zu diskutieren,

erwies sich außerdem als starke Motivation, mehr über die historischen Fakten herausfinden zu wollen und das Gelesene daran zu prüfen, zu messen und zu vergleichen. In beiden Lehrveranstaltungen fiel mir auf, dass sich die Studierenden sehr kritisch äußerten, sobald sich die künstlerische Handschrift zu sehr in den Vordergrund drängte und die Balance zwischen historischen Fakten und literarischer Fiktion kippte. Eine Studentin erklärte jedoch, dass gerade die fantastischen Elemente in Lamkos Text, seine metaphorisch und poetisch dichte Sprache, die andere eher als störend oder unangebracht empfanden, auf sie sehr eindringlich wirkten. Die so offen vorgeführte Erfindungsgabe kam bei ihr nicht als eine Verzerrung oder als ein Herunterspielen der im Buch verarbeiteten realen Ereignisse an, sondern bewirkte im Gegenteil, dass sie sich ihr stark einprägten. Allgemein vermittelten die Studierenden in ihren Arbeiten, dass die faktische und historische Dimension des Genozids durch die Lektüre der Romane für sie „realer“ geworden sei.

Abschließende Bemerkungen

Ich habe mich in diesem Artikel bewusst einer Beurteilung entzogen, ob die besprochenen Texte den ästhetischen und ethischen Anforderungen einer Aufarbeitung des Genozids gerecht werden oder nicht, oder, einfacher ausgedrückt, ob es sich dabei um „gute“ Literatur handelt. Sie sind Teil eines Prozesses; und mein Interesse galt in dieser Arbeit mehr den Bedingungen, unter welchen diese Texte entstanden sind, und wie sich diese darin auswirkten. Fragen, für die es einer anderen Art von Forschungen bedarf, sind etwa: Werden die Texte in ihrer sprachlichen, imaginativen und ästhetischen Dimension der Realität gerecht, mit der sie sich konfrontieren? Sind die Erzählungen dem, was sie erzählen wollen, gewachsen? Wie sehr gehen sie in die Tiefe, wo bleiben sie an der Oberfläche und warum? Wo schaffen sie Stereotype oder bleiben am Stereotypen hängen? Wie verhalten sie sich gegenüber historischen Fakten? Was mich hingegen hier interessierte, war weniger, was die Texte über den Genozid sagen, sondern mehr, was sich durch sie und ihre sehr speziellen Entstehungsbedingungen über Formen und Probleme der Zeugenschaft in der Literatur in Erfahrung bringen lässt. Das heißt nicht, dass ich es nicht für bedeutend halte, was sie über den Genozid sagen, im Gegenteil. Rezipiert werden die Bücher nicht als zusammenhängendes Ergebnis eines

Projekts mit gemeinsamem Entstehungshintergrund, sondern als einzelne Romane und Texte über den Genozid. Manche der aus dem Projekt entstandenen Bücher gehören mittlerweile zum Kanon zeitgenössischer afrikanischer Literatur und haben international eine bedeutende Reichweite. So wurde Diops *Murambi* in die von Ali Mazrui initiierte Liste der hundert besten Bücher aus Afrika im 20. Jahrhundert aufgenommen. *Murambi*, *L'Ombre d'Imana*, *L'Ainé des Orphelins* und *Moisson de Crânes* wurden in mehrere Sprachen übersetzt. In Rwanda hat vor allem Koulsy Lamko die öffentliche Reichweite der Texte durch seine Theateradaptionen und -arbeiten erweitert (Kalisa 2006).

Lese ich die Texte als Aussagen über den Genozid, so wird neben dem, was ein Vorhaben wie das, aus dem heraus sie entstanden sind, zu leisten vermag, auch deutlich, was es nicht zu leisten vermag. Ein Problem, das sich m.E. in den Texten zeigt, und das in der Kritik auch angesprochen wurde (Porra 2002), ist der Faktor Zeit. Traumatische Ereignisse von diesem Gewicht erzählerisch zu verarbeiten, ist ein Prozess, der Zeit braucht – und dies gilt nicht nur für unmittelbar Betroffene, sondern auch für jene, die sich damit konfrontieren. Hartman (1998) nennt dies eine der wesentlichsten Funktionen intellektueller Zeugenschaft: Zeit zu schaffen, wo keine oder zu wenig Zeit war. Intellektuelle Reflexion braucht nicht nur Zeit und Distanz, sie schafft auch Zeitlichkeit und Distanz. Diese Geste, dem Geschehenen durch Reflexion Zeit zu geben – Zeit für seine Erzählung, seine Repräsentation und für die grundsätzliche Entscheidung, sich dem Gedächtnis an die Katastrophe zu widmen, ihm Raum zu geben – bezeichnet Hartman als „rehumanisierend“:

We know that during catastrophe there is not enough time; thought is needed for coping, for meeting the emergency. [...] Catastrophe, then, reduces time. As the threat advances, we rapidly lose the reflective space needed for decision-making. [...] Eventually an indefinite respite allows us to make time for time; and this recapture is rehumanizing. (Hartman 1998:45)

„Schreiben gegen das Vergessen“ funktionierte auf der für Förderprojekte typischen Basis: Es gibt ein bestimmtes Vorhaben und Finanzierung dafür, und innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens werden Ergebnisse erwartet. Fast alle Texte erschienen nahezu zeitgleich und wurden auf einer

gemeinsamen Lesereise in Rwanda präsentiert. Dieser Umgang mit Zeit ist in einem Prozess sekundärer Zeugenschaft, der sich an die Intensität von Augenzeugenberichten annähern will, problematisch. Er geht auf Kosten von Tiefe, was auch Diop in seiner Bemerkung anspricht, die Romane würden noch nichts Tiefgehendes über den Genozid sagen, und was sich an den Texten selbst nachvollziehen lässt. Wesentlich ist dennoch, dass es diese Texte gibt. Sie haben einen Raum eröffnet, in dem es möglich ist, diese Art von Fragen zu stellen und sich der Geschichte des Genozids, wie auch der sozialen und symbolischen Bedeutung des Geschichten-Erzählens auf spezifische Weise anzunähern.

Bibliographie

Primärliteratur

- Diop, Boris Boubacar (2000): Murambi – Le livre des ossements. Paris: Stock. (Dt. Ausgabe 2010: Murambi – Das Buch der Gebeine. Leipzig: Edition Hamouda)
- Djedanoum, Nocky (2000): Nyamirambo! Bamako: Le figuier.
- Ilboudou, Monique (2000): Murekatete. Bamako: Le figuier.
- Kayimahe, Vénuste (2002): France-Rwanda. Les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé. Paris: L'Esprit frappeur.
- Lamko, Koulsy (2002): La phalène des collines. Paris: Le Serpent à Plumes.
- Monénembo, Tierno (2000): L'ainé des orphelins. Paris: Seuil.
- Mwangi, Meja (2007): The Big Chiefs. HM Books. (Dt. Ausgabe 2009: Big Chiefs. Wuppertal: Peter Hammer)
- Tadjo, Véronique (2000a): L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout de Rwanda. Arles: Actes Sud. (Dt. Ausgabe 2001: Der Schatten Gottes. Reisen ans Ende Ruandas. Wuppertal: Peter Hammer)
- Waberi, Abdourahman (2000): Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda. Paris: Le Serpent à Plumes. (Dt. Ausgabe 2008: Schädelerte. Kehl: Litradukt)
- Rurangwa, Jean-Marie Vianney (2000): Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger. Bamako: Le figuier.

Sekundärliteratur

- African Rights (Hg.) (1995, 2. Aufl.): Rwanda. Death, Despair and Defiance. London: African Rights.
- Braeckman, Colette (1994): Rwanda: Histoire d'un genocide. Paris: Fayard.
- Brezault, Eloise (2000): Entretien avec Boris Boubacar Diop. <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm>, 13. September 2010.
- Culler, Jonathan (2002): Literaturtheorie: Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam.

- DesForges, Alison Liebhafsky (1999): *Leave None to Tell the Story: Genocide in Rwanda*. Paris und New York: Human Rights Watch und International Federation of Human Rights.
- Di Genio, Lanfranco (o.A.): Entretien avec Boubacar Boris Diop. <http://www.fieralingue.it/modules.php?name=News&file=article&sid=303>, 13. September 2010.
- Hartman, Geoffrey (1998): Shoah and Intellectual Witness. In: *Partisan Review* 65/1, 37-48.
- Herman, Judith (1997, 2. Aufl.): *Trauma and Recovery. The aftermath of violence – from domestic abuse to political terror*. New York: Basic Books.
- Jaar, Alfredo (1998): *Let there be light. The Rwanda project 1994-1998*. Barcelona: Actar.
- Lemarchand, René (2007): Rwanda: The State of Research. *Online Encyclopedia of Mass Violence*, <http://www.massviolence.org/Rwanda-The-State-of-Research>, 13. September 2010.
- Kacandes, Irene (1999): Narrative Witnessing as Memory Work: Reading Gertrud Kolmar's *A Jewish Mother*. In: Bal, Mieke/Crewe, Jonathan/Spitzer, Leo (Hg.): *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: Univ. Press of New England, 55-71.
- Kalisa, Marie-Chantal (2006): Theatre and the Rwandan Genocide. In: *Peace Review: A Journal of Social Justice* 18/4, 515-521.
- Kopf, Martina (2005): *Trauma und Literatur: Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel.
- Kopf, Martina (2010): Trauma, Narrative, and the Art of Witnessing. In: Haehnel, Birgit/Ulz, Melanie (Hg.): *Slavery in Art and Literature: Approaches to Trauma, Memory and Visuality*. Berlin: Frank & Timme, 41-58.
- Laub, Dori (1992): Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening. In: Felman, Shoshana/Laub, Dori: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge, 57-74.
- Mrkvicka, Rita (2005). *Ruanda. Schreiben gegen das Vergessen*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien.
- Mujawayo, Esther/ Belhaddad, Souâd (2004): *Survivantes. Rwanda, dix ans après le génocide*. Editions de l'Aube: La Tour d'Aigues. (Dt. Ausgabe 2005: *Ein Leben mehr. Zehn Jahre nach dem Völkermord in Ruanda*. Wuppertal: Peter Hammer)
- Mujawayo, Esther/ Belhaddad, Souâd (2006): *La Fleur de Stéphanie. Rwanda entre réconciliation et déni*. Paris: Flammarion. (Dt. Ausgabe 2007: *Auf der Suche nach Stéphanie: Ruanda zwischen Versöhnung und Verweigerung*. Wuppertal: Peter Hammer)
- Porra, Véronique (2002) : *Entre travail de deuil et enjeux autour du devoir de mémoire: A propos de quelques romans sur le génocide rwandais*. Vortrag im Rahmen von *Versions and Subversions: International Conference on African Literatures*. Humboldt Universität Berlin, Deutschland, 1.-4. Mai 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1994): Can the Subaltern Speak? In: Chrisman, Laura/Williams, Patrick (Hg.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. New York u.a.: Harvester Wheatsheaf, 66-111.

- Tadjo, Véronique (2000b): Interview. In: *LiteraturNachrichten: Zeitschrift der Gesellschaft zur Förderung von Literatur in Afrika, Asien und Lateinamerika* 67, 7-9.
- Tadjo, Véronique (2006): Der Schatten Gottes. Nachdenken über Ruanda. In: *Wespennest: Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* 143/3, 59-60.