

---

**Alain Patrice Nganang**

**Drei und eine Möglichkeiten, den *métisse* zu töten:  
Cheikh Hamidou Kane Kane, Mariama Bâ,  
Monique Ilboudo**

Selbst wenn ein Roman von den Abenteuern der Imagination eines Schriftstellers zeugt, zeigt er auch die Geographie eines Denkens und mithin die Grenzen einer Epoche<sup>1</sup>; auch wenn er die Eigentümlichkeiten dieser Geographie nicht unbedingt erklärt – denn dies würde bereits in den Bereich der Philosophie, der Politikwissenschaft, der Soziologie, der Geschichte, usw. fallen. Die Konturen eines Denkens können auch die eines bestimmten Diskurses sein, aus dem der Roman schöpft, selbst wenn als künstlerisches Produkt jeder Roman, sogar der affirmativste, in sich immer schon das Moment der Negation des Diskurses seines Ursprungs mitenthält. Figuren sind es, ästhetische wie rhetorische; durch welche sich der Roman sowohl von der nackten Geographie des Denkens abhebt, als auch dem Leser Einblick in diese gewährleistet. Deswegen ist der 'Zufall' einer wiederholten Figur, als literarischer *Topos*, ein vorgezeichneter Weg, um Zugang zum Denken einer Epoche zu gewinnen. Durch den Mund und das Leben der Figuren werden nämlich Fragen formuliert, die zur Erforschung der Geographie des Denkens einer Epoche helfen können. Zugleich aber wirft ihr Schicksal auch Fragen auf, die der Leser selbst an die Epoche richten kann. Drei Figuren werden uns helfen, Zugang zu einem Denken der frankophonen und damit der afrikanischen Literatur zu finden, das sich durch die unterschiedlichen Stadien ihrer Entwicklung hindurchzieht und an jenem Denken und Schreiben, das dem *métisse* stets das Überleben in der Erzählung verwehrt, festhält: Samba Diallo in *L'Aventure Ambigüe* von Cheikh Hamidou Kane, Gorgui Gueye in *Un chant écarlate* von Mariama Bâ, beide aus dem Senegal, und Cathy in *Le mal de peau* von Monique Ilboudo aus Burkina Faso.

---

<sup>1</sup> Es ist wichtig hier zu betonen, daß 'Epoche' hier im Sinne von Jacques Derrida verstanden wird, als eine Verbindung von 'struktureller Gestalt', hier das Sterben des 'métisse' im Roman, mit einer 'historischen Totalität'. Vgl. J. Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983, Vorwort.

## I. Die schamvolle Hybridisierung

Der erste Roman von Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure Ambigue*,<sup>2</sup> hat heute den Status eines unbestrittenen Klassikers der afrikanischen Literatur erreicht, und dies hauptsächlich aus drei Gründen: Erstens beschäftigt er sich, durch das Leben und Schicksal des Schülers und Studenten Samba Diallo, mit einem Thema, das in der afrikanischen Geschichte eine zentrale Rolle spielt, die Beziehung mit Europa im historischen Moment des Kontakts, und stellt es als ein Abenteuer des Bewußtseins dar. Zweitens erzählt er die Geschichte vom Bewußtsein des Samba Diallo in einem Stil, der durch seine Schlichtheit eine philosophische Allgemeingültigkeit in der afrikanischen Landschaft dargestellt, welche die ethnische Varietät der Diallobé auf ein allgemein afrikanisches Terrain a priori erweitert. Drittens hat der Roman bis heute mehrere Generationen von afrikanischen Schülern und Studenten mit der Geschichte ihres eigenen Bewußtseins konfrontiert.

Zentral in diesem Roman, selbst wenn er sich als *récit* vom Leben eines jungen Diallobé der Aristokratie, von seiner Kindheit bis hin zu seinem Philosophiestudium in Paris und seiner Rückkehr nach Hause preisgibt, ist die Frage des *métissage*. Diese Frage wird sowohl auf der rhetorischen, der theoretischen, der historischen, als auch auf der biologischen Ebene formuliert. Aber ihre Beantwortung wird, und dies ist der kontroverseste Punkt im Roman, durch den Tod des Helden, als eine Aporie, d.h. als ein Nicht-Weg, verworfen: „tout devint noir autour de Samba Diallo“ (S. 187), wie es im Text heißt.

Aber so weit sind wir noch nicht, denn in der zweiteiligen Komposition des Textes entfalten sich mehrere Geschichten zugleich: es ist die spirituelle Wahrnehmung einer abrupten Entzauberung der Welt, die Verstoßung des Helden aus dem Reich seiner Kindheit, aus dem Haus seines Vaters (S. 163), aus dem kristallinen Brunnen seines Ursprungs; es ist die Geschichte eines Glaubensverlustes, die der Erzähler uns selbstreferentiell, gar lehrerhaft als eine ernste bezeichnet: „l'histoire de la vie de Samba Diallo est une histoire sérieuse“ (S. 62); es ist die auf die Ironie zugespitzte Geschichte einer Entdeckung der spirituellen Leere im lang ersehnten Wissen, 'apprendre à vaincre sans avoir raison' (S. 165). So gesehen, entfaltet der Roman auch ein philologisches Tableau einer Kritik der Wissenschaft. *L'Aventure Ambigue* wird gemeinhin gelesen als eine Geschichte einer Konfrontation mit den Werten und Idealen der westlichen Welt: die Geschichte eines historisch unaufhaltsamen *métissage*, die seit Lukrez und

<sup>2</sup> Zitiert wird, direkt aus dem Text, nach der Ausgabe: K. Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure Ambigue*, Paris 1961.

Ovid in der Dichtung zentrale Frage der Metamorphose also, die hier aber mit dem Tod des Helden ausgedrückt wird.

Das Interessante am Roman ist sicherlich die eindeutig philosophische Parteinahme des Erzählers, der darauf verzichtet, jegliche Psychologie in den Figuren darzustellen und der von ihnen nur die Gedankengänge wiedergibt. Sehr naht sind wir hier den Dialogen der attischen philosophischen Tradition, in denen die Figuren Namen tragen, nur weil diese Namen Positionen in einer sich dialektisch entwickelnden Argumentation markieren. Flüchtige Beschreibungen des Aussehens einiger Figuren, tiefgehende Bemerkungen über die Leidenschaft dienen aber nur dazu, die Kraft des Denkens zu unterstützen. Vom physischen Aussehen des Samba Diallo weiß man gar nichts, außer, daß er Diallobé ist, d.h. Afrikaner – aber wieviel weiß man von seinem Gedankenzustand! Und in der Tat ist es so, daß in Bezug auf die Frage des *métissage* die Figur des Samba Diallo hauptsächlich den epistemologischen Standpunkt vertritt: er ist durch und durch eine Allegorie, die Manifestation einer Idee in der Erzählung. An seiner Figur, an den beiden Instanzen seines Lebens, die die beiden Teile des Romans ausmachen, an der Konfrontation der beiden Teile seines Gedankengangs wird der *métisse* nicht Fleisch im Buch. Der *métisse* wird zu keinem physischen, gar materiellen Ereignis der Diegesis. Das ist die Grenze, die der Autor seinem Helden gibt:

„il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même. Il nous apparaît soudain que, tout au long de notre cheminement, nous n'avons cessé de nous métamorphoser, et que nous voilà devenus autres. Quelquefois, la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors, nous nous cachons, remplis de honte.“ (S. 125)

So lautet eine berühmte Stelle in dem Roman, die den Kern der Samba Diallo-Allegorie verdeutlicht. Der physische Tod des Samba Diallo, am Ausgang seines Abenteuers, wird hier schon vorangekündigt: in seiner Scham vor seiner immer weniger versteckten Hybridisierung. Diese Hybridisierung wird aber auch in anderen Figuren verkörpert: beispielsweise in dem Verrückten, mit seiner „rédingote qui le sanglait et des amples boubous blancs qu'il portait dessous“ (S. 179), in der etwas komischen Figur der gabunischen Prinzessin, der Frau des Antillianers Pierre Louis, „une grosse métisse, couverte de bijoux“ (S. 159), aber vor allem in deren trauriger Tochter Adèle, der in Paris Geborenen, die nie in Afrika war und ihre *métissage* als gesichtsloses Exil erlebt:

„L'exil d'Adèle, à bien des égards, était plus dramatique même que le sien. Lui, du moins, n'était métis que par sa culture. L'Occident s'était immiscé en lui, in-

sidieusement, avec les pensées dont il s'était nourri chaque jour... La présence toujours vivante de son pays était là, enfin, pour lui prouver, dans ses moments de doute, la réalité d'un univers non occidental. Adèle n'avait pas son pays des Diallobé. Lorsqu'il lui arrivait de percevoir en elle un sentiment ou une pensée qui lui parût trancher d'une certaine façon sur la toile de fond de l'Occident, sa réaction avait été, longtemps, de s'en écarter avec terreur, comme d'une monstruosité. Loin que cette ambiguïté décrût, elle s'accroissait au contraire de sorte que, progressivement, Adèle s'installa dans la conviction qu'elle était anormale de quelque manière. Ce soir, en parlant sans retenue, comme il l'avait fait, de ce que lui-même n'était pas loin de considérer comme une monstruosité honteuse, Samba Diallo venait, sans le savoir, de donner figure humaine à cette partie d'elle que la jeune fille croyait sans visage." (S. 170)

Deutlich wird hier, daß Adèle hauptsächlich das Fleisch der Samba Diallo-Allegorie ist. Sie ist die Verkörperung der Allegorie, genauso wie Samba Diallo ihr ein Gesicht gibt für ihre bis dahin gesichtslos Gedanken: für ihre Gedanken zur Hybridität. Es ist also nicht erstaunlich, daß sie die einzige weibliche Figur ist, von der er sich angezogen fühlt (S. 160), für die er im Endeffekt Sympathie zeigt und sogar Liebe entwickelt (S. 171): in ihr findet er nämlich, in der Weite seines Pariser Studentennexils, eine Person, die aus anderen historischen Zusammenhängen seine Geschichte nachvollziehen kann, weil sie diese in ihrer Art miterlebt hat; er findet in ihr eine Person, die das Allegorische seines Lebens erkennt und zugleich beschließt: „tu dois m'apprendre à pénétrer dans le cœur du monde“, sagt sie, wobei er nachdenklich antwortet: „je ne sais pas si on retrouve jamais ce chemin, quand on l'a perdu.“ (S. 173) Die Akzeptanz der eigenen, vorerst philosophisch erlebten Hybridisierung findet hier in der entdeckten Liebe zu der *métisse* Adèle statt.

Aber wie der Roman es formuliert, ist es eine traurige Liebe, die in dem Haß gegenüber dem allgegenwärtigen Westen wächst, denn:

„il ne faut pas les aimer. Les haines les plus empoisonnées sont celles qui naissent sur de vieilles amours.“ (S. 172)

Es ist eine Liebe, die in der Peripherie, im Schatten eines alles überwältigenden Westens seine Worte des erneuten Zaubers sucht:

„l'Occident poursuit victorieusement son investissement du réel. Il n'y a aucune faille dans son avancée. Il n'est pas d'instant qui ne soit rempli de sa victoire. Il n'est pas jusqu'à ce loisir de philosophe, dont nous usons présentement, que nous ne devions à l'efficace vigueur de l'effort par lequel il tient le monde sur nos têtes, comme un abris dans la tempête.“ (S. 164)

Diese Sätze von Adèles Bruder Marc formulieren treffend das oppressive Dach, das einen Schatten auf dieses „hybride desire“ (Homi Bhabha) wirft;

sie machen aus der Beziehung zwischen Samba Diallo und Adèle eine im Herzen, in Paris, im Inneren der Gewalt des Westens entstandene Monströsität.

Damit nehmen sie ihr jede Rechtfertigung zum Überleben. Sein Glück findet der junge Samba Diallo nicht in der Liebe zu einer *métisse*: dies wäre zu perfekt! Und so begleitet er Adèle heim, und er fährt mit der Metro nach Hause zurück. Er findet sein Glück, zurückgekehrt nach Afrika, in der Einnigung mit dem Tode, die ihn mit seinem inzwischen verstorbenen Meister Tierno, aber auch mit der alten Verstorbenen aus seiner Kindheit, der 'Vieille Rella', und mit dem Boden der Diallobé, d.h. mit der Erde Afrikas wiedervereinigt. Sein Tod befreit ihn von seiner jetzt sichtbaren Hybridität, die sich als Unmöglichkeit zu beten äußert: er wird ermordet, von einem Wahnsinnigen erstochen.

## II. Körper und Mord

Auch in dem Roman *Un chant écarlate*<sup>3</sup> von Mariama Bâ endet die Geschichte mit dem Mord an einem *métisse*: das Opfer ist hier der junge Gorgui, der in Übersetzung 'Mensch' bedeutet, das Kind der Ehe des Senegalesen Ousmane Guèye mit der Französin Mireille de La Valée. Der Roman gründet auf der Geschichte ihrer gescheiterten Liebe: einer Liebe die auf den Schulbänken anfängt, eine langjährige Trennung überlebt, um dann an der sturen Umgebung, an dem von familiären und sozialen Erwartungen überladenen senegalesischen Umfeld des Ousmane Dièye, aber besonders an der Intoleranz von Ousmane selbst zu scheitern. Denn Ousmane ist ein radikaler Anhänger der *négritude*-Ideologie, die er mit allen erdenklichen Argumenten verteidigt, mit seinem eigenen Verhalten seiner Frau gegenüber verkörpert, und vor allem durch seine Bewilligung der von seiner Umgebung akzeptierten außerehelichen Beziehung und Ehe mit der Senegalesin Ouleymaton akzeptiert.

Schon diese kurze Zusammenfassung der Handlung des Romans macht den Unterschied zu *L'Aventure Ambigue* deutlich. Denn da wo der Roman von Cheikh Hamidou Kane sich hauptsächlich auf die intellektuelle Ebene der Hybridisierung konzentrierte, ist das Körperliche an diesem Prozeß im Zentrum der Handlung im Roman der Mariama Bâ; da wo Kane das 'Hybride' am Ende eines gedanklichen Abenteuers, am Ende einer langen und schwierigen Reise, am Schluß der Geschichte einer historischen Niederlage Afrikas vor der europäischen Weltanschauung entstehen läßt, entsteht es bei Bâ als das Produkt einer leidenschaftlichen, aber doch unmöglichen

<sup>3</sup> M. Bâ, *Un chant écarlate*, Dakar 1981.

Liebe: als „gnouloule khessoule“, d.h. als ein Kind, das weder eine schwarze noch eine helle Haut hat. Das Hybride wird bei ihr eindeutig als *Körper* verstanden und gedeutet, und es entsteht in einer Beziehung zwischen zwei Körpern: in einem vollzogenen sexuellen Akt:

„Il trouva son amie, seule, étendue sur l'unique lit, sa tête reposée sur la profusion de ses cheveux libérés, ses jambes dénudées dans leurs lignes harmonieuses, ses beaux yeux alanguis par l'incertitude de l'attente. Ousmane caressa de sa paume le front, les longs fils d'or de la chevelure. Ses doigts jouèrent sur le corps tiède. Sa bouche fiévreuse chercha, pour se calmer, des replis de chair fraîche.“ (S. 41)

Es entsteht als das Produkt einer Liebe und einer Ehe. Dies zu betonen ist wichtig, denn es ist gerade das Körperliche, an dem Ousmane Gueye leidet; mehr noch: es ist das Körperliche seiner Umgebung, an dem seine Liebe zu seiner langjährigen Freundin Mireille de La Vallée scheitert; und es ist als Körper, daß sein Sohn, der junge *métisse* Gorgui, der sich der senegalesischen Umgebung aussetzt, und seine Großmutter Yaye Khady mit Scham bedeckt:

„Et si j'en veux à Mireille à cause de sa peau claire parmi notre noirceur? Mon point de vue: j'ai honte de son fils à la peau métissée. Va le lui dire. Méprise Ouleymanou pour défendre une étrangère. Mais tu es isolée dans ton opinion. Croupis avec ta Mireille! Serrez votre enfant sur votre coeür. En fait, oses-tu le promener ton neveu, toi si noire?“ (S. 230)

Die Scham, die Mutter Yaye Khady bedeckt, ist sicherlich eine *andere* als jene, die den Hybriden Samba Diallo bedeckte: es ist Scham vor dem eigenen Nachwuchs; und genau gesehen ist es Scham vor der eigenen *sozialen Erniedrigung*. Diese Erniedrigung übernimmt zuerst die Form eines sichtbaren Klassenunterschieds, die die zitternde Stimme der Yaye Khadi selbst ausdrückt, entsetzt über den Gedanken, mit ihrem Enkelkind spazierenzugehen: „et tu ne sens pas la pesanteur des regards curieux?“ Ihre Tochter Souleyka, die Schwester von Ousmane, antwortet: „il y a bien des oisifs qui nous regardent comme on regarde une bonne et l'enfant de sa patronne.“ (S. 230, Hervorhebung d. A.). Die Erniedrigung der Yaye Khadi liegt vor allem in der Unmöglichkeit, den sozialen Rang, die der Aufstieg ihres Sohnes ihr zukommen lassen sollte, in ihrer Umgebung gelten zu lassen. Dafür hätten ihr soziale Ereignisse, wie die Taufe von Gorgui, gedient. Aber: „les commentaires ironiques du baptême de l'enfant métis disaient clairement la déception de Yaye Khady. Un baptême sans 'foote“ (S. 161). Nicht erstaunlich ist dann, daß sie ihre Erniedrigung durch den *métisse* mit einem

viel größeren Tauffest des Kindes ihres Sohnes mit Ouleymatou zu kompensieren versucht:

„le jour tant attendu se leva enfin. Yaye Khady prenait sa revanche sur le destin. Elle avait teint ses pieds et ses mains au henné. Des fibres de sisal noirci avaient été mêlées artistiquement à ses cheveux par une coiffeuse habile. Le matin? le train-train des baptêmes: les hommes envoyés vers le nourrisson pour le prénommer, les Calebasses de sanglé, les sachets de beignets, les rires, les plaisanteries, les taquineries, le bonheur sur tous les visages.“ (S.196)

Was bei der Taufe dieses Kindes aus zweiter Ehe triumphiert, ist der Körper in seiner gesellschaftlich sanktionierten Normalität; denn der Körper ist auch Körper einer Gesellschaft: d.h. Norm; Norm, die ja Tradition ist; eine Tradition, die die Schriftstellerin Mariama Bâ, bei der Taufe des Kindes, in all ihrer Farbenpracht, in ihrem Fest des Wortes, in ihrem unverwechselbaren Rhythmus, aber auch in ihrer unglaublichen Verschwendungssucht und vor allem in ihrer Geschlossenheit beschreibt: „dans les comptes et décomptes de tous, Mireille ne figurait guère. Elle était l'intruse à éliminer, la rivale à détrôner, l'étrangère enfin...“ (S. 203)

Auch hier haben wir es mit der 'monstruosité honteuse' zu tun, von der Cheikh Hamidou Kane in seinem Roman spricht, und die sich bei ihm in der Form des Hybriden kundtut: das Monströse ist jene Person, die sich außerhalb des festgesetzten Rahmens der Normalität befindet; das Monströse ist das Andere, das Fremde, und bei Mariama Bâ wird das Monströse als Mireille La Valée etikettiert, die Frau, die keinen Platz findet in den sozialen Netzwerken der Familie ihres Ehemannes, die durch ihr Verhalten das in Frage stellt, was seit Jahren die Normalität der senegalesischen Gesellschaft sanktioniert hat, die sich durch ihr individuelles Verhalten zu behaupten versucht; das Monströse in der Form einer 'femme Blanche', die ja die widerspruchsvolle Frage gelten und laut werden läßt: „comment peut-on être belle-mère d'une Blanche? Je ne souhaiterais pas être à la place de Yaye Khady“ (S. 191). Aber ist das Monströse nicht auch jener *Akt*, der in all seiner gesellschaftlichen Intransigenz das Andere ausschließt? Mehr noch: Ist das Monströse nicht die *ausschließende Geste*, die in ihrer intellektuellen Reverenz gegenüber dem Ort der Kindheit, gegenüber dem Stadtteil des Ursprungs (denn es ist ja kein Zufall, daß die zweite Liebe des Ousmane Dièye aus Usine Niari Talli kommt, dem Stadtteil seiner Kindheit), gegenüber der plötzlich entdeckten 'âme' und 'essence d'Africain' (S. 153) *einen liebenden Menschen zum Anderen macht* und ihn deswegen der strafenden Hand einer normierenden Gesellschaft ausliefert? „Si tu ne peux tolérer Yaye Khady, pars“ (S. 146), wie Ousmane Gueye seiner Frau sagt und damit radikal Partei für seine Mutter ergreift. Ist das Monströse

nicht *das Verhalten*, das in seiner arroganten, ja, in seiner männlichen Selbstsicherheit die selbstverständlichen Erwartungen seiner Frau in der Ehe nicht achten will? „Tu ne veux pas d’une femme“ wie der Freund Lamine sagt, „tu as besoin d’une esclave.“ (S. 152) Die Kraft der Erzählung von Mariama Bâ liegt in der Möglichkeit, die sie dem Leser gibt, das Problem des *métissage*, jedesmal wenn es als gedankliches Konstrukt von den Männern gestellt wird, in all seiner rhetorischen Leere zu zeigen und zu verwerfen, und es immer wieder auf die körperliche Ebene zurückzuführen, auf die Ebene von lang entbehrtem Essen, von unerträglichen Gerüchen, von sensuellen Körperbewegungen, von Dreck auf dem Sofa, von verrückt machender Sonne, von bewegtem Fleisch, d.h. auf der Ebene einer auseinandergelassenen Beziehung zwischen zwei Liebenden: zwischen zwei Körpern.

Mehr als alles erzählt *Un chant écarlate* die Geschichte eines Mannes, Ousmane Gueye, der sich in Theorien der *négritude* versteckt, um die Irrwege seiner Sexualität für sein eigenes Gewissen zu vertuschen. Es gibt keinen interkulturellen Scheck, es gibt kein intellektuelles Abenteuer, wie in *L’Aventure ambiguë*, nein: es gibt zwei Menschen, die im Laufe einiger Jahre ihrer Ehe keine gemeinsame Sprache mehr gefunden haben. Die Beziehung Ousmane Gueyes mit Ouleymatou ist nicht das Ergebnis einer theoretisch formulierten Argumentation zwischen den Anhängern der *négritude* und den Verteidigern einer toleranten Art des Umgangs mit dem Fremden, wie er sie mit seinen Freunden entwickelt. Und die Beziehung zwischen Ousmane und Mireille ist kein Beispiel des interkulturellen Spiels: es ist die Geschichte einer endenden körperlichen Lust und die Entdeckung eines vermißten Reiches der Verzauberung des Leibes in der Liebe, eines Reiches der körperlichen Freizügigkeit: „la main d’Ousmane, dans la rue, avait malaxé impudiquement les fesses de la ‘fille’. Au lieu de se révolter, la Négresse en riant avait fait saillir sa croupe“ (S. 237). Und so gesehen ist es die tragische Geschichte vom Sieg eines unausgeglichenen Geschlechterverhältnisses, die Geschichte der Setzung der Individualität *der Frau* im Reiche des Patriarchats:

„Chez Ouleymatou, il était le maître et le seigneur. Il se déshabillait où il voulait, s’installait où il voulait, mangeait où il voulait, salissait ce qu’il voulait. Les dégâts étaient aussitôt réparés, sans murmure. Dans ce foyer, on prévenait ses moindres désirs.“ (S. 222)

Aber in diesem Hof, entstanden im Stadtteil seiner Geburt, in dem Haus der Ouleymatou, versteckt Ousmane sein von seiner Gesellschaft akzeptiertes und sanktioniertes Glück, er, der doch das Recht hat, vier Frauen zu neh-

men! Die Norm erlebt er als schlechtes Gewissen: weit von den Augen von Mireille entfernt. Ousmanes Entdeckung der totalen Freiheit seines Körpers kann deswegen nur mit einem *Touf* erkaufte werden, der ihr in seiner Radikalität entspricht: der Ermordung seines Sohnes aus erster Ehe, Gorgui Gueye, seines Kindes mit Mireille. Auch hier stirbt der *métisse*: von seiner Mutter ermordet, die in den Wahnsinn getrieben wurde.

### III. 'Métissage' und Symbol

Monique Ilboudo fängt da an, wo Cheikh Hamidou Kane und Mariama Bâ in ihren Romanen aufgehört haben: wenn die beiden in dem *métisse* das intellektuelle bzw. körperliche Ergebnis eines Prozesses sehen (eines Prozesses der Hybridisierung, einer körperlichen Annäherung zwischen Ousmane und Mireille), beschreibt sie ihn als den Prozeß selbst. Ihre *métisse* von *Le Mal de peau*<sup>4</sup> stirbt nicht zu früh in ihrem Leben, und damit nimmt sie die Möglichkeit wahr, die Wege ihres hybriden Lebens zu erforschen und darzustellen. Ihr Roman erzählt vom Leben der Architekturstudentin Cathy, die, aus einer Vergewaltigung geboren, zuerst in Tinga, dem Land ihrer Geburt lebt und dann nach Paris kommt, um zu studieren und zugleich nach ihrem Vater zu suchen: „en arrivant dans ce pays, Cathy avait deux ambitions: assimiler la seconde culture qui devait parfaire son ambivalence, et retrouver son père“ (S. 155). Der ihr unbekannt Vater, Henri Lemerrier, ist ein ehemaliger kolonialer 'Commandant de Cercle', d.h. eine Autorität in der französischen kolonialen Hierarchie ihres Landes. Damit trägt auch Cathy jene 'monstruosité honteuse' mit sich, die seit Samba Diallo in *L'Aventure ambiguë* die Hybridität vor den Augen der Gesellschaft verurteilt: sie ist das einzige Kind ihrer Mutter Madeleine Sibila, das nicht aus einer von der Mutter gewollten Liebesbeziehung entstanden ist – und ihre Mutter wird nach ihr drei weitere Kinder von zwei verschiedenen Männern haben. Mehr noch: die Gewalt ihrer Zeugung verdeckt ihren Ursprung und ihr Leben mit einer Maske der Scham, die sowohl sie und ihren Vater als auch ihre Mutter jahrelang plagt: Sie ist das Kind einer Vergewaltigung.

„Vous devez penser que je suis un vil personnage, et vous avez raison. Je ne saurais trouver aucune excuse, aucun argument qui puisse me disculper, surtout à vos yeux.“ (S. 219).

So Henri Lemerrier, der Vater, der Vergewaltiger. Und die Mutter, Sibila:

<sup>4</sup> M. Ilboudo, *Le mal de peau*, Paris 2001.

„Depuis qu'elle avait dû quitter son village une vingtaine d'années plus tôt, le ventre déjà rond de cet enfant de la honte, elle n'y avait plus mis les pieds. Pas qu'elle n'en ait pas eu envie, mais parce qu'on le lui avait formellement interdit. Elle avait été bannie de la famille, et bien que convertie au catholicisme, elle craignait la répression des ancêtres.“ (S. 25)

### Cathy, die Betroffene:

„Elle s'était rendue compte que les sarcasmes des autres enfants avaient pour cause non pas sa différence de peau, mais surtout son état de petite fille pauvre. On l'eut respectée, admirée et enviée si elle portait des robes fleuries et des souliers vernis. Être Noir et pauvre, c'était normal. À quelques exceptions près, tous les enfants de sa classe étaient d'ailleurs issus de familles plus ou moins démunies. Mais être 'Blanche' et pauvre, quelle situation insolite! Et elle était 'de père inconnu'! Décidément elle accumulait trop de bizarreries sur sa petite tête. À cette époque, le mot 'blanche' la glaçait autant que celui de 'bâtarde' qui était leur refrain favori.“ (S. 60)

Eindeutig wird durch die Erzählung ihres Lebens, daß in der Perspektive von Cathy selbst die Frage nach dem gesellschaftlichen Bezug zum *métissage* in Afrika auf die Ebene von Klassenunterschieden verlagert wird. Cathy trägt ihre Hautfarbe zwar dort auch als eine Wunde; ja, sie hat ein 'mal de peau' sogar in Tinga, der sie jeden Tag an die Abwesenheit ihres Vaters in ihrer Genealogie erinnert; in Afrika schafft sie es aber, darüber hinwegzusehen und sich ein Leben zu erfinden. So wird ihr Leben in Tinga nicht erzählt. Auf dem afrikanischen Terrain konzentriert sich die Erzählung des Romans vor allem auf den Kampf ihrer alleinstehenden Mutter, Madeleine Sibila, um ihr Leben in einer von Männern kontrollierten Gesellschaft selbst zu gestalten. Der Roman alterniert entsprechend die Suche der Madeleine Sibila nach einer heilenden Liebe und vor allem ihre Suche nach den Möglichkeiten einer Existenz als Frau, mit dem Kampf ihrer Tochter Cathy in Paris, zusammen mit ihrem französischen Freund Régis de Montbrison, um ihre Liebe gegen die verschlossene französische Gesellschaft, und vor allem in der aristokratischen Familie der de Montbrison durchzusetzen. Cathy wird in Frankreich wegen ihrer 'schwarzen Hautfarbe' nämlich nicht völlig akzeptiert. Erst in Europa, so der Roman also, stellt sich das Problem des *métissage* von Cathy eindeutig und allein als ein Problem von Hautfarbe: erst dort wird sie eindeutig mit dem Rassismus konfrontiert. Der Rassismus diktiert beispielsweise die Wörter der Mutter ihres Freundes Régis de Montbrison:

„Mais Régis... ce que je reproche à ta Cathy, c'est moins sa naissance que sa race! Elle est noire!  
– Noire! Noire! Tu exagères un peu! Elle est à peine plus bronzée que toi et moi!

– Elle est néanmoins à moitié noire! Et c'est tout aussi grave! Tu sais, le sang noir est d'une imprégnation! Il suffit d'une goutte, et toute la descendance en portera les stigmates.“ (S. 159)

Im Grunde ist das Verdienst von Monique Ilboudo, die Frage des *métissage* sowohl in Afrika als auch in Europa nicht nur als eine Frage von Klasse oder von Hautfarbe in ihrem Roman zu deuten, denn darin unterscheidet sie sich nicht von ihren Vorgängern Mariama Bâ und Cheikh Hamidou Kane. Ihr Verdienst liegt darin, aus dem *métisse* eindeutig ein Symbol gemacht zu haben: aus Cathy wird in ihrem Roman ein Symbol für postkoloniale afrikanische Staaten, die praktisch alle auch aus der vergewaltigenden kolonialen Erfahrung mit Europa entstanden sind. Dafür ist vor allem die Tatsache von Bedeutung, daß Cathy genau im Jahr der Unabhängigkeit ihres Landes geboren ist, jene Tatsache, die ihr auch bei der Feststellung der Identität ihres Vaters hilft.

„Au nom de Magou, elle avait tressailli, et Régis, au courant de son histoire, lui avait jeté un regard de connivence; mais la précision que venait d'apporter M. Lemerrier était de première importance. Elle était née justement l'année de l'indépendance, c'est-à-dire un an – ou neuf mois! –, après le départ de son interlocuteur.“ (S. 203)

Nur als Symbol wird ihr Schicksal verständlich: beispielsweise, die Tatsache, daß ihr Leben parallel zur Geschichte ihres Landes läuft, und vor allem die Tatsache, daß ihr Tod von den unmittelbaren politischen Umwälzungen in ihrem Land verursacht wird: Sie stirbt in einem Flugzeug, das von Terroristen entführt wird, die für die Sezession ihrer Region von der Republik Tinga kämpfen. Aber der Tod von Cathy ist keine Epiphanie mit der Mutter Erde. Cathy wird dadurch die symbolische Wiedervereinigung zwischen ihrer Mutter und ihrem Vater, der sie in ihrer Reise zurück nach Afrika begleitet, verwehrt. Da wo es keine wiedergutzumachende Wunde gibt, gibt es auch keinen wiedergefundenen Ort des Ursprungs, keinen 'retour aux sources'. Ja, hier gibt es keine Einheit mit dem Balsam der afrikanischen Erde, wie bei Samba Diallo, und keine Wiedervereinigung mit dem Ort der Geburt, wie bei Ousmane Gueye. Genau so wie in Salman Rushdies *Satanic Verses* explodiert das Flugzeug in der Höhe des Himmels.

Dadurch läßt Monique Ilboudo alle Fragen offen, die ihrer Erzählung gestellt werden könnten – aber dadurch macht sie auch den *métisse* zunichte. Ja, auch hier stirbt eine *métisse*. Auch hier werden die Versprechungen, aber auch die Geheimnisse ihres Lebens nicht bis *ins Mögliche* erforscht: im Gegenteil, ihre Existenz wird in der unerreichbaren Höhe des Himmels suspendiert – und vernichtet. Die Früchte ihres Lebens werden als Frage-

zeichen stehen gelassen. In ihrem Tod zieht Cathy ihren Vater, Henri Lemerrier mit, der dadurch mit seinem Geheimnis, mit seiner Schande aber auch mit seiner Reue und seinen Willen zur Wiedergutmachung seiner unmenschlichen Gewalt verschwindet; sie zieht den jungen Regis de Montbrison mit sich in den Tod, den einzigen also, dessen Leben durch das Treffen mit ihr eine andere Bahn eingeschlagen hatte: Er hatte sein Engagement für Afrika entdeckt und sein Studium entsprechend neu orientiert. Und getrennt nebeneinander wie eh und je, bleiben Afrika und Europa nach der Katastrophe der Flugzeugexplosion im Himmel: der *métissage*, sogar symbolisch gedeutet, wird auch hier als Scheitern dargestellt.

Ich habe am Anfang der Analyse auf das Moment der Negation in der Kunst hingewiesen. Der wiederholte Tod der *métisse*, dargestellt an den drei Romanen unserer Analyse, macht über alles andere dieses Moment sichtbar: die Negation einer Tatsache, die sich in der Geschichte der Länder selbst als eine Realität erstreckt: die Hybridisierung als Produkt des kolonialen und des postkolonialen Moments. Cheikh Hamidou Kane, Mariama Bâ und Monique Ilboudo haben, jede/r auf seine/ihre Art und Weise auf bestimmte Figuren dieser Hybridisierung hingedeutet: den historischen Moment des Kontakts, aber auch das intellektuelle Abenteuer der geistigen Entfremdung bei Kane, die körperliche Einigung und die Unmöglichkeit, seinem Körper zu entkommen, bei Bâ, und bei Ilboudo die symbolische Dimension: der Hinweis auf die Tatsache, daß die jetzigen afrikanischen Gesellschaften selbst hybride Konstruktionen sind. Es gibt keine afrikanische Essenz, die einer europäischen begegnen könnte, wie die *négritude* glaubte, so Ilboudo, sondern vielmehr eine vaterlose *métisse*, die den afrikanischen Kontinent verläßt, um die andere Seite ihrer eigenen Ambivalenz in Europa kennenzulernen: das Gesicht vom Vergewaltiger ihrer Mutter – ihr Vater.

Problematisch schien mir, daß in all diesen Deutungen der Figur des *métisse* dieser doch immer stirbt. Das Töten des *métisse* in drei repräsentativen Romanen der postkolonialen frankophonen Literatur kann kein zufälliges Moment sein, denn nicht nur seine sture Wiederkehr, sondern auch seine Verankerung in der Textur der Erzählung macht es deutbar. Sehen wir in diesem Töten doch eine Angst – *Wer hat Angst vor dem 'métisse'?* –, zugleich aber auch eine sture Negation der erlebten Realität. Nur als ästhetisch legitimierbare Negation, d.h. als Fragezeichen gegenüber der tagtäglich erlebten und unaufhörlichen Hybridisierung des Kontinents, zeigt das Töten des *métisse* in Texten der frankophonen Literatur das erschütternde Moment eines radikalen Denkens, das ohne jeden Zweifel auch das Produktivste ist: die Öffnung zum Unbekannten, die Bereitschaft, das Neue zu

preisen, und das ehrliche Lob des Exils. So gesehen, ist das Töten des *métisse* mehr als ein Topos; es offenbart die Anerkennung der Grenze einer Epoche des Denkens in der afrikanischen Literatur, eines Denkens, das sich dem „desire of hybridity“ (Homi Bhabha) hartnäckig verschließt, denn nicht umsonst konstruieren sich die Texte Cheikh Hamidou Kanes, Mariama Bâs, und selbstverständlich Monique Ilboudos argumentativ gegen die *négritude*. Sie spüren die Grenzen des Denkens, dem sie aber immer noch verhaftet sind. Denn das Töten des *métisse* zeigt doch die Geographie jenes Denkens, das seine eigenen Grenzen selbst schon verspürt hat und nur noch erschüttert zu werden braucht, um definitiv in die Bibliothek des schon Gewesenen zurückverwiesen zu werden. Und in dieser Erschütterung äußert sich, wie Jacques Derrida es formuliert,

„die üre eines Denkens, das iteu und aufmerksam auf eine unaufhaltsam kommende Welt gerichtet ist, die, jenseits der Geschlossenheit des Wissens, sich der Gegenwart kundtut. Der Vorgriff auf die Zukunft ist nur in Gestalt der absoluten Gefahr möglich. Sie ist das, was mit der konstituierten Normalität vollständig bricht und also nur in Gestalt der Monströsität sich kundtun, sich präsentieren kann.“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> J. Derrida (Anm. 1), S.15.