



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Ästhetik sexueller Gewalt bei Yvonne Vera und
Calixthe Beyala:
Repräsentation von Vergewaltigung und weiblicher
Artikulation in *The Stone Virgins* und *C'est le soleil qui
m'a brûlée*“

Verfasserin

Laura Fuchs- Eisner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Dr. María-Teresa Medeiros- Lichem, PhD

Danksagung

Die Zeit, in der ich diese Arbeit mit mir herumgetragen habe, hat nicht nur mein Denken und meine Kraft beansprucht, sondern auch die der Menschen um mich herum.

Ich möchte mich daher ganz herzlich bei meiner Betreuerin, Dr. María-Teresa Medeiros-Llichem, meinen Eltern und meinen Freunden dafür bedanken, dass sie mir unterstützend und geduldig zur Seite standen, mich zur Konzentration mahnten, mich ablenkten, mir zuhörten, alternative Richtungen aufzeigten und mich zum Kern der Sache(n) zurück brachten.

Jeder kluge Kommentar, jedes Interesse und jede Umarmung waren und sind unermesslich wichtige Bausteine dieser Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	7
1. <i>Literaturüberblick.....</i>	<i>11</i>
1.1 Zur Wahl der Romane	11
1.2. Verortung der ausgewählten Romane in der afrikanischen Literaturlandschaft und im literaturkritischen Diskurs.....	14
1.2.1 Calixthe Beyalas Romane und ihre literaturkritische Behandlung	17
1.2.2 Yvonne Veras Romane und ihre literaturkritische Behandlung	20
2. <i>Exkurs: Francophonie und Postcolonial Studies.....</i>	<i>22</i>
 A) Theoretische Annäherung: Soziologische, kultur- und literatur-wissenschaftliche Perspektiven auf das Motiv der Vergewaltigung	25
1. <i>Sexuelle und gender-basierte Gewalt in Afrika. Ein Blick auf Kamerun und Simbabwe.....</i>	<i>27</i>
2. <i>Zum Verständnis von Vergewaltigung in der vorliegenden Arbeit.....</i>	<i>28</i>
2.1 Vergewaltigung als sexuelle und gender-basierte Gewalt.....	31
2.2 Vergewaltigung als Mechanismus politischer Macht/ Vergewaltigung als Folter.....	37
2.3 Digression zur Illustration – „Prokne und Philomela“.....	41
2.4 Vergewaltigung, Subjektivität und Stimme.....	43
2.5 Vergewaltigung als Diskurs und Repräsentation von Vergewaltigung in der Literatur.....	46
 B) Literatur- und kulturwissenschaftliche Überlegungen zur Problematik weiblicher subalterner Artikulation und Repräsentation in der Literatur	52
1. <i>Beyalas und Veras Schaffen und das Gehörtwerden.....</i>	<i>52</i>
2. <i>Problematik der Repräsentation, Überlegungen rund um Spivaks Theorien.....</i>	<i>55</i>
3. <i>Für eine feministisch-kulturwissenschaftlich orientierte Narratologie.....</i>	<i>67</i>
4. <i>Ästhetik als Träger der soziopolitischen Botschaft – Zusammenführung ästhetischer und politischer Überlegungen.....</i>	<i>73</i>
 C) Analyse der Romane.....	77
 I <i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>.....	79
1 <i>Rahmen für die Analyse.....</i>	<i>79</i>
1.1 Inhalt, wichtige thematische Aspekte	79

1.2 Soziale Krisen und Normen, diktatorische Verhältnisse und Repressionen als Nährboden für Beyalas Romane.....	80
1.3 Beyalas Feminismus in und um <i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>	81
2. Analyse: Die Repräsentation von Vergewaltigung in <i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>	84
2.1 Vergewaltigung, Sexualität und deren Rolle im Roman.....	85
2.1.1 Weibliche versus männliche Sexualität.....	87
2.1.2 Rolle der Vergewaltigung im Roman und deren theoretische Verortung.....	90
2.2 Der 'doppelte Status' von Stimme: Die Repräsentation weiblicher subalternen Artikulation.....	93
2.2.1 Sprachlosigkeit und Versuche der alternativen Artikulation.....	94
2.2.2 Stimme als Index von Repräsentation.....	98
2.3 Zusammenspiel ästhetischer Entscheidung und politischer Botschaft	105
Conclusio: Sexuelle und gender-basierte Gewalt in <i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i> ..	111
 II The Stone Virgins.....	112
1 Rahmen für die Analyse.....	112
1.1 Inhalt	112
1.2 Literatur als Gegendiskurs zur offiziellen Geschichtsschreibung.....	113
1.2.1 Die Kämpfe Simbabwe und Mugabes Nationalismus-Projekt.....	114
1.2.2 Veras Projekt der <i>counter-history</i>	116
2. Analyse: Die Repräsentation von Vergewaltigung bei Yvonne Vera.....	116
2.1 Die Vergewaltigungsszene als Kern von <i>The Stone Virgins</i>	117
2.1.1 Sexualität und Identität im Kontext der Vergewaltigung	120
2.1.2 Die Repräsentation von Vergewaltigung als Kritik an Kriegsverbrechen....	123
2.2 Der 'doppelte Status' von Stimme: Die Repräsentation weiblicher Artikulation	126
2.2.1 Sprachlosigkeit und die Suche nach Artikulation	127
2.2.2 Stimme und Blick als Index von Repräsentation	130
2.3 Ästhetik der Gewalt in <i>The Stone Virgins</i>	134
Conclusio: Sexuelle und gender-basierte Gewalt in <i>The Stone Virgins</i>	139
 Resümee	140
 Bibliographische Angaben.....	145
 Abstract Deutsch.....	154
 Abstract English.....	155
 Curriculum vitae.....	156

Einleitung

*Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité.
Le viol, c'est la guerre civile,
l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre:
je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieur, coupable et dégradée.*
(Despentes 2006, 51)

Die Entdeckung von Yvonne Veras Roman *The Stone Virgins* versetzte mich in einen literarischen Schockzustand, wie dies bislang nur sehr wenige Texte getan haben. Selten zuvor hat mich die Verbindung von inhaltlicher Gewalt und sprachlicher Schönheit so getroffen, selten das Zusammenspiel von Literatur (als die Kunst, Worte der Unterdrückung und der Gewalt in wunderschöne Sprachnetze zu verweben) und Politik (als das Anliegen, Tabuthemen in den öffentlichen Diskurs zu bringen) so nachhaltig verfolgt. Aus dieser Faszination und der Suche nach weiterführenden Texten ist schließlich das Thema für die vorliegende Arbeit entstanden.

Die hier behandelten Romane, *The Stone Virgins* und *C'est le soleil qui m'a brûlée*, beinhalten Szenen sexueller Gewalt und Vergewaltigung, die als Angelpunkt für die Entwicklung der erzählten Geschichten und der Protagonistinnen gelesen werden können. Warum aber dieses Interesse ausgerechnet am Motiv der Vergewaltigung, und warum afrikanische Literatur? Dies ist eine zumeist verwundert gestellte Frage, die ich im Laufe der letzten Monate sehr oft versuchen musste, zu erklären. Also tue ich es hiermit noch einmal, überlegter und im Fahrwasser feministisch- poststrukturalistischer und postkolonialer Theorien.

Laut Sharon Marcus ist es eine der wichtigsten Grundannahmen des Feminismus, Vergewaltigung im Kontext von Sprache, Interpretation und Subjektivität zu verstehen (Marcus 1992, 387)¹. Interpretiert man, wie Virginie Despentes im Eingangszitat, sexuelle Gewalt als bewusste Negation der Subjektivität und Handlungsfähigkeit (im Sinne von *agency*) ihrer Opfer, dann impliziert die narrative Repräsentation von Vergewaltigung die Verhandlung sozio- und genderpolitischer Fragen. Geht man mit Barbara Zecchi davon aus, dass unterschiedliche Repräsentationen sexueller Gewalt in Bezug zu unterschiedlichen Konzepten von Sexualität und Gender stehen (1998, 4), fordert dies dazu

¹ Der gewählte Zitationsstil hält sich im Folgenden nicht strikt an das *Style Sheet* der Komparatistik Wien, sondern folgt im Großen und Ganzen den Richtlinien der *MLA* (*Modern Language Association of America*) (vgl. Gibaldi 2008⁶).
Bei Publikationen mit mehreren Autoren oder Autorinnen wird in der Referenz im Fließtext nur jeweils der erste Name angeführt.

auf, die Darstellung einzelner Schicksale und persönlicher, intimer Probleme in den betreffenden Romanen (auch) als stark politische Äußerung wahrzunehmen.

Vergewaltigungsszenen in der Literatur sind für die Literaturwissenschaft, und besonders im Hinblick auf feministische Theorien, doppelt interessant, da sie, aufgrund ihrer inhaltlichen Brisanz, beinahe zwangsläufig zu einer politisch konnotierten Rezeption führen, diese allerdings durch die Literarizität, die besondere Ästhetik, der Narrative gelenkt wird. Wenn es inhaltlich darum geht, dass Subjektpositionen brutal zerstört und wiedererkämpft werden müssen (vgl. Desportes Zitat zu Vergewaltigung als Auslöschung, als Nullpunkt der Identität), dann stellt sich aus literaturwissenschaftlicher Sicht die Frage, wie dies dargestellt wird. Die Literaturwissenschaft erlaubt es also, genau im Spannungsfeld zwischen inhaltlicher Gewalt und sprachlicher Schönheit, intimer Geschichten und öffentlich/politischer Relevanz anzusetzen und ihre Widersprüche produktiv zu hinterfragen. Dies ist das Feld, in dem Politik und Ästhetik aufeinandertreffen und in dem sich diese Arbeit bewegen soll.

Ich habe für die vorliegende Arbeit zwei Romane von Yvonne Vera und Calixthe Beyala als literarische Ausgangstexte gewählt. Bevor ich meine Fragestellung näher ausführe, möchte ich diese in wenigen Worten vorstellen, um meine Gedanken verortet zu wissen und nicht mit abstrakten Konzepten und Begrifflichkeiten ins Leere zu argumentieren.

In *The Stone Virgins* (2002) thematisiert Yvonne Vera² die Bürgerkriege (genauer, den Matabeleland-Konflikt) nach der Unabhängigkeit Simbabwe, und hier insbesondere den Terror des Mugabe Regimes, der von Regierungseinheiten und Guerillakämpfern auf die Landbevölkerung ausgeübt wurde. Vera beschreibt unter anderem detailgenau, wie zwei Schwestern in einem Dorf von einem Untergrundkämpfer überfallen werden. Beide werden brutalst vergewaltigt, die eine geköpft, die andere verstümmelt. In ihrer Beschreibung der Szene tastet sich Vera langsam Detail für Detail voran und präsentiert das Grauen aus der Perspektive der überlebenden Schwester.

² * 1964 Bulawayo, Simbabwe, gest. 2005 in Toronto, Kanada: Studium d. Englischen Literatur, Kunstgeschichte und Film in Kanada, PhD in Englisch („The Prison of Colonial Space“); 1995 Rückkehr nach Simbabwe; Tätigkeit als freie Schriftstellerin und 1997- 2003 Leiterin der *National Gallery* in Bulawayo.

Calixthe Beyalas³ *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) erzählt die Geschichte Atebas, die bei ihrer Tante aufwächst und sich nicht aus den Zwängen des patriarchalen Systems, das sie umgibt, befreien kann. Sexuelle Übergriffe von Männern auf Frauen ziehen sich wie ein roter Faden durch den Roman, Ateba selbst ist Opfer mehrerer davon. Als ihre beste Freundin bei einem illegalen Abtreibungsversuch stirbt, versetzt sich Ateba in ihre Lage, geht auf Freiersuche und folgt einem Mann nach Hause. Im Zuge der Nacht wird sie von diesem vergewaltigt, woraufhin Ateba ihn im Affekt tötet. Auch hier sind die Szenen der sexuellen Gewalt detailgenau und in äußerst brutaler Sprache geschildert.

Ich möchte in meiner Arbeit zeigen, inwiefern die ausgewählten Romane theoretische Überlegungen zu Vergewaltigung und weiblicher Artikulation und Repräsentation thematisch, aber auch durch ihre narrativen Strukturen literarisch widerspiegeln. Als theoretische Paralleltexte werden feministisch-poststrukturalistische Überlegungen zu Vergewaltigung und Subjektivität herangezogen (vgl. Louise du Toit, Sharon Marcus, Sabine Sielke) bzw. postkoloniale⁴ Ansätze, besonders Spivaks Essays zur Problematik der Repräsentation Subalternen, eine wichtige Rolle spielen (vgl. „*Can the Subaltern Speak*“, aber auch ihre literaturwissenschaftlichen Arbeiten).

Ich behaupte, dass die ausgewählten Romane die Aporie des Sprechens im Angesicht (sexueller) Gewalt nicht nur thematisieren, sondern auch durch ihre literarische Verfasstheit aufzeigen. Zudem möchte ich herausarbeiten, wie die Romane zwar einerseits Vergewaltigung als die Auslöschung der Subjektivität und Handlungsfähigkeit der Protagonistinnen inszenieren, andererseits aber nicht in eine Viktimisierung und Verdinglichung der Frauenfiguren verfallen.

Ausgehend von der Annahme, dass in Beyalas und Veras Romanen das Poetische tatsächlich das Politische mitformt, werde ich in dieser Arbeit die '*brutal beauty*' der beiden ausgewählten literarischen Texte, also die narrative Repräsentation von sexueller Gewalt

³ *1961 in Duala, Kamerun; lebt seit ihrem 17. Lebensjahr in Paris; Studium der Literaturwissenschaft und Betriebswirtschaftslehre; sehr kontroverse Figur der frankophonen afrikanischen und französischen Literaturszene; Tätigkeit als freie Schriftstellerin (Publikation zahlreicher Romane) und Politikerin (Gemeinderat von Belleville, Sprecherin zahlreicher Initiativen zur medialen Repräsentation von Minderheiten in Frankreich, u.a. für das *Collectif Égalité*)

⁴ Ich bin mir der Ambivalenz und der Vieldeutigkeit des Begriffs 'postkolonial' bewusst. Ich verwende ihn im Folgenden daher immer ohne Bindestrich, wenn er sich nicht in einem konkreten geographischen Kontext explizit auf die historische Perioden nach den Unabhängigkeitskämpfen bezieht. Die Entscheidung gegen den Bindestrich für alle anderen Anwendungen des Begriffs ist im Bewusstsein getroffen, dass wir uns heute zwar offiziell in post-kolonialen Zeiten (also in einer Zeit, in der der Großteil der alten Kolonien zumindest auf dem Papier unabhängig ist) befinden, das Erbe des Imperialismus aber nachhallt und die Strukturen ökonomischer Ausbeutung und aktueller Machtverhältnisse immer noch davon geprägt sind. 'Postkolonial' bezeichnet hier also keine historische Periode, die man als überwunden ansehen kann oder die geographisch einschränkbar wäre.

und die ästhetischen Strategien, die die Autorinnen dafür einsetzen, behandeln. Im Zuge dessen werde ich mich besonders auf das Vergewaltigungsmotiv als Angelpunkt meiner Romane konzentrieren und meine Analyse auf die Szenen sexueller Gewalt fokussieren. Die Frage nach weiblicher Artikulation bzw. der Repräsentation der Protagonistinnen wird dabei eine wichtige Rolle spielen. Mieke Bals kulturwissenschaftliche Überlegungen zur narratologischen Kategorie der Fokalisation bzw. Susan Lansers Ansätze zur Stimme werden dazu dienen, Veras und Beyalas Texte im Hinblick auf Spivaks Überlegungen zur Artikulation Subalterner zu lesen. Eine genaue Analyse der Vergewaltigungsszenen soll zeigen, dass Beyalas und Veras Texte als intensive Auseinandersetzung mit der Sprachlosigkeit (der Opfer) im Angesicht sexueller Gewalt gelesen werden können, aber gleichzeitig die Notwendigkeit, Tabus und das Schweigen über normalisierte, vergessene oder vertuschte Verbrechen zu durchbrechen, in Szene setzen. Martin Seels wirkungsästhetische „Variationen zu Kunst und Gewalt“ (in *Ästhetik des Erscheinens*, 2002) sollen schließlich die erzähltheoretisch-ästhetischen Ansätze mit den Überlegungen zum politischen Potential der ausgewählten Texte zusammenführen. *The Stone Virgins* und *C'est le soleil qui m'a brûlée* sollen als Beispiele dafür gelesen werden, wie sich Literatur einerseits Gewalt zum Motiv macht – in diesem Fall als Repräsentation sexueller Gewalt – und andererseits durch ihre Wirkung auf die Lesenden bzw. im Diskurs als 'gewaltvoll' verstanden werden kann und (auch) dadurch politisches Potential inne hat.

Es ist mir bewusst, dass diese Arbeit einen sehr weiten theoretischen Bogen spannt und auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Ansätze zusammenbringt. Sie stellt allerdings nicht den Anspruch, ein hieb- und stichfestes Konzept zu präsentieren, sondern versteht sich als das Produkt eines mühsamen und immer wieder unterbrochenen Denkprozesses, der mir dabei geholfen hat, über die politische und ästhetische Kraft der ausgewählten Romane nachzudenken, sie theoretisch zu situieren und die ausgewählten Theorien besser zu verstehen. Die Arbeit ist also Ausdruck des Versuchs, sich an einem komplexen Thema abzuarbeiten, Ausdruck eines kontinuierlichen gegenseitigen Beleuchtens und meiner Entwicklung – und daher zwangsweise mäandernd, aber, so hoffe ich, dabei und als solches auch nachvollziehbar.

1. Literaturüberblick

1.1 Zur Wahl der Romane

Ausgehend von meinem Wunsch, über die literarischen Texte Yvonne Veras und der darin enthaltenen narrativen Denunziation sexueller Gewalt an Frauen zu schreiben, habe ich viel Zeit damit verbracht, weitere Primärliteratur zusammenzustellen und diverse Konzepte zu verwerfen⁵. Passende Paralleltexte zu finden, die sowohl sprachlich interessant und thematisch ähnlich waren, feministischen Ansprüchen entsprachen und nicht zu disparate (geo-)politische Kontexte betrafen, stellte sich als komplizierter heraus als ursprünglich gedacht.

Der wichtigste Faktor für die Auswahl der Romane war, dass die Geschichte der Vergewaltigung (auch) aus der Perspektive der Frau, die diese erlebt, erzählt wird und die Lesenden im Laufe der Narration der Entwicklung dieser Protagonistin folgen (dh. Wie lebt die Figur im Roman weiter, wie erzählt sie sich, wie versucht sie, zu überleben, welche Subjektpositionen erkämpft sie sich?). Problematisch daran war, dass die Darstellung von Vergewaltigung in afrikanischen Romanen zwar keine Seltenheit ist, oftmals allerdings nur 'am Rande', beinahe wie als beiläufiges Beispiel von Gewalt, eine Rolle spielt und selten tatsächlich aus der Perspektive des Opfers geschildert wird. Sexuelle Gewalt ist zwar ein rekurrendes Thema in der zeitgenössischen afrikanischen Literatur, sehr oft wird sie allerdings in einem Atemzug mit Beschneidung, Gewalt in der Ehe, kolonialer Ungerechtigkeit, Armut, Aids usw. genannt und es bleibt kaum mehr Raum für einen genaueren Blick auf die Frau, die sexueller Gewalt ausgesetzt ist, und ihre Kämpfe und Entwicklungen.

Romane, die grundsätzlich sexuelle Gewalt thematisieren, in denen die Opfer aber gänzlich stumm bleiben und nur am Rande erwähnt werden, sind zum Beispiel Koulsy Lamkos *La Phalène des Collines* (2000, Chad), Ahmadou Kouroumas *Les Soleils des Indépendances* (1968, Elfenbeinküste), Sony Labou Tansi *La vie et demie* (1979, Kongo), Tadjou Véroniques *L'ombre d'Imana* (2000, Elfenbeinküste).

Romane, die meine thematischen Kriterien erfüllt hätten, die ich aber nicht miteinbezogen habe, weil sie sich in zu verschiedenen geo- und soziopolitischen Kontexten situieren, sind zunächst einige Romane südafrikanischer Autorinnen und Autoren. Zoë

⁵ Ein großer Dank gilt diesbezüglich meiner Betreuerin Frau Dr. Medeiros-Lichem, die sich alle meine Gedanken geduldig angehört und mein Herumtasten in verschiedene Richtungen niemals frühzeitig abgebrochen, sondern immer die Bereitschaft gezeigt hat, meine Ideen zu unterstützen.

Wicombs *David's Story* (2001), K. Sello Duikers *The quiet violence of dreams* (2001), John M. Coetzee *Disgrace* (1999) oder auch Achmat Dangors *Bitter Fruit* (2001) sind allesamt relevante und lesenswerte Romane, in denen Fragen weiblicher Artikulation und Selbstbestimmung im Kontext von Vergewaltigung thematisiert werden. In allen diesen Romanen nimmt allerdings *race* als Problemfeld und die Aufarbeitung der strikten Rassetrennung während der Apartheid einen so großen Raum ein (vor allem auch in Bezug auf sexuelle Gewalt), dass ich sie nicht einfach mit Romanen aus einem anderen historischen und geographischen Kontext zusammenspannen wollte, weil eine komparatistische Bearbeitung so entweder den Rahmen gesprengt hätte oder die südafrikanischen Romane nur sehr verkürzend behandelt hätten werden können. So spielt in Veras und Beyalas literarischen Texten die Thematisierung von Geschlechterverhältnissen und die damit zusammenhängenden Ungerechtigkeiten bzw. die Zugehörigkeit zu bestimmten ökonomischen Gesellschaftsschichten und den damit verbundenen (Un)Möglichkeiten eine viel größere Rolle als Rassismen⁶.

Ebenfalls reich an Anknüpfungspunkten wäre Lindsey Collins *The Rape of Sita* (1993, Südafrika und Mauritius) in dem Vergewaltigung in Verbindung mit Gedächtnis behandelt und die Frage verhandelt wird, ob Vergewaltigung nun ein persönlich privates oder öffentlich politisches Verbrechen darstellt und inwieweit Vergewaltigung als Metapher für koloniale Gewalt politisiert werden kann. Ich habe mich letztlich aber gegen die Behandlung des Romans entschieden, weil er koloniale Fragen viel direkter thematisiert als Beyalas und Veras Texte, indem er die Verhältnisse auf Mauritius und Réunion, also einem unabhängigen und einem nach wie vor 'kolonialisiertem' Gebiet, gegenüberstellt. Die beiden ausgewählten Romane hingegen konzentrieren sich auf soziale Probleme in den *Post-Independence* Perioden, können also nicht mehr im Kontext der antikolonialen Literatur gedacht werden, weil ihre politische Botschaft ein reines Anschreiben gegen koloniale Herrschaften und, nicht nur metaphorisch, Schwarz/Weiß-Denken übersteigt.

Zwei Autorinnen, deren Texte sich thematisch angeboten hätten, sind Nawal El Saadawi (vor allem *Women at point zero* 1975, Ägypten) und Assia Djebar (Algerien). Ich habe ihre Romane schließlich nicht in Betracht gezogen, weil sie als nordafrikanische Autorinnen aus einem kulturell sehr anders geprägten Raum kommen (daher unter anderem in ihren Romanen Fragen der Religion eine wichtigere Rolle spielen als in allen

⁶ Insbesondere Beyala äußert sich zu diesem Punkt sehr eindeutig, und, wie immer, polemisch. In einem Interview mit Patricia Wolmer antwortet Beyala auf die Frage nach dem Unterschied, schwarz oder weiß zu sein mit: „C'est juste une question de prisme ! Je pense que l'anatomie sexuelle est beaucoup plus importante que la différence de couleur“ (Wolmer 2010).

anderen hier vorgestellten) und sie noch zu einer früheren Generation weiblicher Schriftsteller gezählt werden können. Ihre Texte bilden dennoch sicherlich einen Teil der Basis, auf die Vera und Beyala als feministisch orientierte, sehr kritische und polemische Autorinnen aufbauen können.

Ebenfalls nicht in Betracht ziehen wollte ich Romane, die Inzest (die Vergewaltigung von Protagonistinnen durch ihre Väter) und die Vergewaltigung von Kindern thematisieren, da hier ein noch differenzierterer, erweiterter theoretischer Rahmen nötig wäre. Gisèle Pineaus *L'Espérance Macadam* (1995, Gouadeloupe und Antillen), Yvonne Veras *Under the Tongue* (1996) und Calixthe Beyalas *Tu m'appelleras Tanga* (1988) fallen hierunter.

Die nun ausgewählten Romane *The Stone Virgins* und *C'est le soleil qui m'a brûlée* erzählen Vergewaltigungen mit besonderem Blick auf die Opfer (entweder mit interner Fokalisierung oder Ich-Erzählung), behandeln Protagonistinnen, die man mit Gayatri Spivak als 'Subalterne' bezeichnen kann, und beschäftigen sich mit der (Un)Möglichkeit, in den jeweiligen patriarchalen Systemen, in denen Vergewaltigung durch die vorherrschenden Geschlechterverhältnisse immanent zu sein scheint, weiterzuleben. Dadurch kann man beide Romane (bzw. generell die Texte der ausgewählten Autorinnen) als inhärent gesellschaftskritisch, politisch und feministisch ansehen, auch wenn (oder gerade weil) sie sich als Geschichten individueller Schicksale ausgeben und Allegorisierungen vermeiden. Die Wahl von Texten zweier Autorinnen erfolgte also aufgrund inhaltlicher und stilistischer Parallelen.

Beyala und Vera sind außerdem gut gemeinsam behandelbar, da sie beide zur neuen afrikanischen Frauenliteratur zählen. Beide üben Gesellschaftskritik mit Fokus auf Afrika aus und schreiben tendenziell aus der Perspektive subalternen afrikanischer Protagonistinnen, haben allerdings akademische Ausbildungen in westlichen Ländern absolviert, was beide wiederholt den Vorwurf einbrachte, nicht mehr afrikanisch zu schreiben, zu sehr von westlichen Ideen beeinflusst zu sein⁷.

⁷ Vera kehrte nach dem Beenden ihrer Dissertation in Kanada wieder nach Simbabwe zurück, Beyala aber blieb in Europa (hauptsächlich Paris).

Beyala beschreibt in *Lettre d'une africaine à ses soeurs occidentales* die Reaktion bestimmter Kritiker_innen, nachdem sie sich in einer TV Sendung über die Kondition der afrikanischen Frauen geäußert hat: „*Ils me traitent de traîtresse à la cause africaine, menacent de m'étrangler si j'ose encore ouvrir mon clapet [...] Dès l'instant où j'ai publié mon premier livre, les Africains n'ont pas arrêté de me suspecter. Mes revendications sonnaient 'Occident', ma partialité en ce qui concerne la situation des femmes sur mon continent m'a fait très mal voir*“ (Beyala 1995, 98f).

Sie selbst beschreibt sich in einem Interview mit Patricia Wolmer auf die Frage, ob sie nun europäische oder afrikanisch sei, folgendermaßen: „*Je suis intimement les deux et sans les deux, je ne suis pas*“ (Wolmer 2010).

Zudem zeichnen die Texte beider Autorinnen sich nicht nur durch die auffällige inhaltliche Brutalität ihrer Romane aus, sondern auch durch ihre besondere Ästhetik (d.h. radikal brutale Sprache bei Beyala; sehr filmisch-ästhetisierte bei Vera) und Komplexität. Beyala und Vera haben beide eine akademische, sogar literaturwissenschaftliche Ausbildung genossen. Dies schlägt sich in den Romanen insofern nieder, als dass sie sehr dichte, vielschichtige Narrative sind, die (auch) literatur- und gendertheoretische Fragen literarisch verhandeln.

Letztendlich spielte auch ein pragmatischer Aspekt bei der Auswahl der Autorinnen eine Rolle: Diese Arbeit ist eine komparatistische und möchte diesem Anspruch sowohl auf theoretischer Ebene, als auch bei der Auswahl der Primärliteratur Rechnung tragen. Beyala und Vera erlauben es, frankophone und anglophone afrikanische Literatur miteinander zu verbinden, bzw. feministische *Postcolonial Studies* und *Francophonie* zusammenzudenken.

1.2. Verortung der ausgewählten Romane in der afrikanischen Literaturlandschaft und im literaturkritischen Diskurs

Calixthe Beyala und Yvonne Vera werden im akademischen Diskurs mittlerweile als Vertreterinnen einer neuen afrikanischen Literatur von Frauen angesehen, die in bislang ungewohnter inhaltlicher und sprachlicher Radikalität Tabus durchbricht (vgl. u.A. Arndt 2002, 151; Fernandez 2007).

Dazu muss man sich vor Augen halten, dass einerseits Literatur von Frauen erst seit kurzem Einzug in den afrikanischen Kanon gehalten hat. Die ersten Anthologien zu afrikanischer Literatur von Frauen, die sich auch intensiver mit der Verhandlung von Rollenbildern beschäftigen, stammen aus den frühen 80ern (Stratton 1994, 9). In Simbabwe wurde mit Lassie Ndongos *Quaphela Ingane* (auf Ndebele) 1962 das erste Buch einer schwarzen Frau publiziert, das erste englische überhaupt erst 1988, und zwar Tsitsi Dangarembgas *Nervous Conditions*, das bis heute international als einer der wichtigsten afrikanischen Romane von Frauen rezipiert wird (Killam & Rowe, 2000, 305). In

Yvonne Vera bringt diesen Vorwurf mit ihrem Interesse für feministische Themen in Verbindung und meint diesbezüglich in einem Interview mit Ranka Primora (2001): „*If you write in a style which quickly tells the reader that you are situating yourself as a woman writer and that your act of writing perhaps is structured around a particular idea of, I don't know, body, or structures in the society or independence; that you are making an argument about female identity – immediately that is seen as transporting foreign ideas. [...] But this is ridiculous, because this is simply a failure to accept continuing challenges, you know, which African women have*”.

Westafrika wurden die ersten Romane schwarzer Autorinnen ebenfalls erst in den 80er Jahren publiziert. Hier stellt Buchi Emechetas *The Joys of Motherhood* (1979) einen der ersten Texte dar, die auch internationale Anerkennung erhielten (Killam & Rowe 2000, 306).

Andererseits hat sich die Literaturkritik lange darauf beschränkt, weibliche Figuren in den Romanen männlicher Autoren zu analysieren, in denen Frauenfiguren zum Großteil eher eindimensional, idealisiert und allegorisiert dargestellt werden – man denke etwa an die Literatur der *Négritude*⁸ oder der *Black Poetry* Bewegung. Das heißt, dass der unterdrückte und subalterne Status der afrikanischen Frau – ihre „*double-colonization*“, also doppelte Diskriminierung als einerseits Teil der kolonialisierten Gruppe, andererseits als Frau (Ashcroft 1998, 103) – im Kanon nicht thematisiert wurde, weil es immer andere, zum Großteil nationale Anliegen waren, die als primär wichtig dargestellt wurden (Nnaemeka 1998, 2). Mit Autorinnen wie Buchi Emecheta (Nigerien), Ama Ata Aidoo (Ghana), Tsitsi Dangarembga (Simbabwe), Miriam Tlali (Südafrika) oder Mariama Bâ (Senegal) haben sich allerdings seit den späten 70er Jahren Gegendiskurse entwickelt, die ihren Fokus auf mittellose, schwarze Protagonistinnen und deren Status als doppelt Unterdrückte bzw. ihren Kampf um Identitätsfindung legen. Was Chris Weedon allgemein über weibliche Artikulation schreibt, trifft auf diesen Kontext ganz besonders zu:

Women have been more actively involved in literary production than in many other areas of cultural production. The social relations which in different ways and at different historical moments have denied women powerful forms of subjecthood have helped make fiction an important site for the articulation of oppression and of utopian hopes for a different future. The power of fiction lies in its ability to construct for the reader ways of being and of understanding the world. (1997, 140)

Die Romane der oben genannten Autorinnen stellen sich gegen die Allegorisierung der Frau und bieten heterogenere, dynamischere Repräsentationen (vor allem in Bezug auf Mutterschaft, Geschlechterrollen, Unterdrückung usw.) (Nfah-Abbenyi 1997, 4f; Brown

⁸ Ganz symptomatisch hierfür ist zum Beispiel auch Léopold Sédar Senghors Gedicht „*Femme nue, femme noir*“ – eine absolute Idealisierung und Reduktion der afrikanischen Frau auf Körperlichkeit und Naturbezogenheit [vgl. zum Beispiel den Auszug „*Femme nue, femme obscure/ Fruit mûr à la chair ferme,/ sombres extases du vin noir;/ bouche qui fais/ lyrique ma bouche*“]. Calixthe Beyala kämpft in ihrem aktuellsten, gleichnamigen Roman gegen genau diese Essentialisierung. Ihr Text, der durch die detailgenaue und seitenlange Darstellung perverser sexueller Handlungen aus der Sicht der weiblichen Protagonistin an der Grenze zwischen pornographischer und erotischer Literatur angesiedelt wird und durch die darin dargestellte Gewalt für heftige Kontroversen gesorgt hat (Martinek 2005), beginnt mit einem Verweis auf Senghors Gedicht und einer deutlichen Abgrenzung des darin evozierten Frauenbilds: „*Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté...*“ *Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez: mes mots à moi tressautent et cliquent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent!*“ (Beyala 2003, 11)

1981, 4ff; Arndt 2002; Killam & Rowe 2000, 305f, Childs 1006, 149). Sie machen sich also genau die von Weedon dargestellte Macht der Fiktion zunutze und stellen (auch) Versuche dar, durch Fiktion mögliche Subjektpositionen zu verhandeln bzw. Unmöglichkeiten aufzuzeigen.

Yvonne Vera und Calixthe Beyala schreiben sich nun einerseits in diese Tradition ein, andererseits stellen ihre Romane durch die intensive Darstellung weiblicher Sexualität, weiblicher Lust und sexueller Gewalt (vor allem die detaillierte Schilderung brutaler Vergewaltigungen) auch einen radikalen Bruch dar. Es sind dabei nicht allein die Motive, die als neu anmuten und schockieren – insbesondere Vergewaltigung ist ein Thema, das auch schon in kolonialer Literatur immer wieder auftaucht – sondern vielmehr die Intensität der Darstellung. Durch literarische Kunstgriffe wie interne Fokalisierung, Bewusstseinsstrom, gedehnte Erzählweise, fragmentarische Darstellung der Ereignisse und stark poetisch, metaphorische (Vera) bzw. sehr direkte, brutale Sprache (Beyala) muten die Autorinnen ihren Leser und Leserinnen eine „*aesthetic of violence*“ (Hunter 2003) zu, deren Bann man sich schwer entziehen kann. Vergewaltigung, (Kinds-)Mord, Abtreibung, Selbstverbrennung, Inzucht und (sexuelle) Erniedrigung (aus der Perspektive von Tätern und Opfern erzählt) sind Programm für beinahe alle Romane der beiden Autorinnen.

Ein Blick auf die doch nicht unbeträchtliche und internationale Liste an Artikeln, Monographien und Dissertationen rund um Yvonne Veras und Calixthe Beyalas literarisches Schaffen zeigt, dass beide mittlerweile zu den bekanntesten und wichtigsten afrikanischen Autor_innen der Post-Unabhängigkeitsperiode gezählt werden können. Der folgende Literaturüberblick soll einen kleinen Eindruck darüber vermitteln, wie Beyalas und Veras Romane bis dato rezipiert wurden. Was dabei zunächst ganz allgemein auffällt, ist, dass Kritiker_innen hauptsächlich auf Fragen weiblicher Identität und das subversive Potential, das den Texten durch den Bruch thematischer Tabus inhärent zu sein scheint, eingehen. Bedeutend weniger Studien konzentrieren sich auch auf die Rhetorik der Romane Veras und Beyalas, und diejenigen, die sich mit ästhetischen Fragen auseinandersetzen, tun dies zumeist am Rande, heben zwar die Qualitäten der Texte hervor (Vera) oder stellen sie in Frage (Beyala), analysieren sie aber kaum im Detail (cf. Gallimore 1997, Kopf 2005, Martinek 2004, Ranger 2002, Täuber 2002).

1.2.1 Calixthe Beyalas Romane und ihre literaturkritische Behandlung

Calixthe Beyala, „*la terrible demoiselle de la littérature africaine*“ („C.B.“ *Les Afriques* 2010), ist wohl eine der polemischsten Figuren der aktuellen frankophonen Literaturszene. Werden ihre Romane einerseits als radikal subversive und poetische neue Stimme Afrikas gelobt und mit Preisen ausgezeichnet, werden sie andererseits auch immer wieder als Trivalliteratur ohne literarischen Wert gebrandmarkt⁹. So schreibt Charles Salé: „*Par ses côtés apparemment triviaux, érotiques voire pornographique, l'écriture romanesque de Calixthe Beyala a souvent été taxé de paralittérature par ses détracteurs*“ (Salé 2005, 14).

Laut Eigenaussage verkauft Calixthe Beyala sich in der frankophonen Literaturszene am besten („Drucker...“ Dailymotion, 2007) und tatsächlich ist sie im Moment die einzige schwarzafrikanische Bestseller-Autorin in Frankreich: Die Mehrheit ihrer 14 Romane erreichte eine Auflage von 300 000 und erschien zusätzlich in zahlreichen Übersetzungen (Hitchcott 2006, 101). Im französischen bzw. auch im amerikanischen Raum ist sie zuletzt nicht nur wegen ihrer Romane sehr mediatisiert. Beyala nimmt immer wieder zu aktuellen politischen Themen Stellung, kandidierte für mehrere politische Ämter und machte vor allem auch 1996 im Zuge der „Beyala-Affäre“ auf sich aufmerksam, als sie für *Les Honneurs perdues* den prestigereichen *Grand Prix de l'Académie française* erhielt, aber gleichzeitig für den selben Roman mit schweren Plagiatsvorwürfen konfrontiert wurde – und dies nicht das erste Mal in ihrer literarischen Karriere (Hitchcott 2006, 100). Wie auch immer Kritiker_innen sich im Zuge ihrer Rezeption positionieren, gleichgültig lässt Beyala kaum jemanden, sie hat sich einen fixen Platz im Kanon der afrikanischen frankophonen Literatur erschrieben. Dies wird unter anderem deutlich, wenn Kasongo Kapanga sie mit der großen Mariama Bâ vergleicht: „*Depuis Mariama Bâ, nulle écrivaine africaine n'a imposé sa voix avec autant d'autorité sur la scène littéraire francophone ces deux dernières décennies*“ (Kapanga 2006). Auf Calixthe Beyala trifft allerdings auch Christopher Millers Beobachtung zu, wonach ein Großteil der frankophonen afrikanischen *post-Independence* Literatur als dissidente Literatur verstanden werden könne und (daher auch) oftmals im Ausland geschrieben wurde (Miller 1993, 92). Dazu kommt, dass sie in Afrika keine bemerkenswerten Verkaufszahlen erreicht und an afrikanischen Universitäten, selbst in Kamerun, nur sehr spärlich behandelt wird (Mongo-Mboussa, 1997).

⁹ Interessanterweise steht der Verlag *J'ai lu*, der einen Großteil ihrer Romane als Taschenbuch herausgebracht hat, ja auch tendenziell für *paralittérature* (Mongo-Mboussa, 1997).

Calixthe Beyalas Romane werden sehr oft im Licht der Skandale und Kontroversen, die sie provozieren, interpretiert. Beyala wird als Teil einer neuen Generation von Autorinnen angesehen, die permanent thematische Tabus brechen und weibliche Sexualität und den weiblichen Körper als Ort der (weiblichen) Lust für die afrikanische Literatur entdeckt haben (Martinek, 2005, 48f; Cazenave 1996, 13). Sie wird außerdem als die Autorin gehandelt, die explizit die (sexuelle) Gewalt in die weibliche afrikanische Literatur eingeführt hat: „*Il faut attendre la parution du premier roman de Calixthe Beyala, C'est le soleil qui m'a brûlée (1988), pour que l'écriture féminine africaine francophone réalise son devoir de violence*“ (Mongo-Mboussa, 1997). Die meisten Studien zu Beyalas Texten fokussieren folgerichtig auf thematische Aspekte wie (angebliche) homoerotisch-lesbische Tendenzen (Etoke 2006, 44; Nfah-Abenyi 1997, 29f; Bjornson 1991, 416)¹⁰, Frauenbünde ('*sisterhood*'), Unterdrückung von Frauen durch Frauen (als Folge der Internalisierung patriarchaler Logik) (Nfah-Abenyi 1997, 150f), weibliche Überlebensstrategien und Gender-Identitäten (Martinek, 2004), die negierte Rolle von Mutterschaft (Martinek, 2005, 55), das Leid afrikanischer Frauen (Kassi 2011, 42ff) und das Überschreiten gesellschaftlicher Rollenbilder als individuelle Befreiung (Fernandes 2007, 273).

Susan Arndt¹¹ behandelt Beyala in ihrer Klassifikation afrikanischer Feminismen als Beispiel für radikalen Feminismus (in Opposition zu reformerisch und transformatorischen Ansätzen). Sie räumt allerdings ein, dass Beyala aufgrund der Brutalität ihrer Plots, der Radikalität ihrer Meinungen und ihrer diskursiven Aggressivität eigentlich nicht wirklich in afrikanisch-feministische Schemata passt (Arndt 2002, 149ff). Beyala selbst äußert sich wiederholt und sehr konkret zu feministischen Fragestellungen. 1995 publizierte sie mit *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales* sogar eine Art feministisches Manifest in Briefform, in dem sie sich als afrikanische Frau an ihre

¹⁰ Beyalas Texte als lesbische Literatur zu bezeichnen ist eine relativ gängige Interpretation der darin dargestellten Frauensolidarität, obwohl keine eindeutig sexuellen Handlungen zwischen Frauen dargestellt werden.

Warum die Darstellung freundschaftlicher Liebe zwischen Frauen (nicht nur bei Beyala) so oft beinahe automatisch als homoerotische Tendenz gelesen wird, wäre ein interessanter Ansatzpunkt für weiterführende Forschungen.

¹¹ Arndt untersucht in ihrer Studie alternative feministische Konzepte afrikanischer Theoretikerinnen und stellt ihnen literarische Texte afrikanischer Autorinnen gegenüber bzw. zur Seite. Sie geht der Frage nach, inwieweit afrikanische Literatur von Frauen als feministisch bezeichnet werden kann bzw. wie und ob sich afrikanische Autorinnen als Feministinnen positionieren. Arndt stellt im Zuge dessen eine Klassifikation afrikanischer Feminismen auf (darunter: Alice Walkers und Chikwenye Okonjo Ogunyemis *Womanism*; Clonora Hudson-Weems *Africana Womanism*; Ogundipe-Leslie Molaras *Stiwanism*; Modupe Kolawoles' *Womanism*; Catherine Acholonus' *Motherism* (30-56) und teilt davon ausgehend afrikanisch-feministische Literatur in drei große Strömungen ein: reformerisch, transformatorisch und radikal (Arndt 2002).

westlichen Schwestern wendet und ein sehr polemisches Plädoyer für den Feminismus hält bzw. dessen Abflauen bedauert.

Meines Wissens existiert keine Studie mit exklusivem Fokus auf sexuelle Gewalt in Beyalas Romanen, allerdings wurde sie in Verbindung mit der Analyse von Genderrollen, Beziehungen, Sexualität und der Repräsentation des weiblichen Körpers immer wieder am Rande thematisiert. Nathalie Etoke zum Beispiel analysiert die Repräsentation des weiblichen Körpers in Beyalas Romanen. Einem psychoanalytischen Ansatz folgend, beschreibt sie die Szenen erzwungener Fellatio in *C'est le soleil qui m'a brûlée* als Symbol für die phallogozentrische Ordnung (Etoke 2006, 44). Obwohl dieser Ansatz an sich interessant ist, bleibt Etokes Analyse allerdings zu oberflächlich, um ihre doch sehr soziologische Leseweise zu untermauern. Literarische Aspekte der Romane Beyalas gehen in ihrer Analyse auf jeden Fall völlig unter. Rangira Gallimore hingegen berücksichtigt ästhetische Fragen, wenn sie die rhetorische Gewalt in Beyalas Texten als Möglichkeit liest, den vergewaltigten Körper (metaphorisch) zurückzufordern (Gallimore 1997, 92f). Die meisten Kontroversen rund um Beyalas Texte werden durch die Brutalität vieler ihrer Plots und deren Faszination mit den Abgründen sexueller Beziehungen ausgelöst. Vor diesem Hintergrund nehmen sowohl Cazenave als auch Gallimore auf Kristevas Abjekttheorie (*Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*) Bezug, um die Rolle des Horrors, der Abjektion und der Katharsis in Beyalas Romanen zu beleuchten (Cazenave 1996, 319ff; Gallimore 1997, 98).

Gemeinsam mit Autorinnen wie Angèle Rawiri, Werewere Liking und Véronique Tadjo wird Beyala zu einer neuen, rebellischen Generation frankophoner afrikanischer Autorinnen gezählt (Cazenave 1996, 13; Fernandes 2007, 230; Salé 2005, 18f). Durch ihr radikales Infragestellen von Konventionen rund um weibliche Körper, Begierde und Sexualität bzw. ihre stilistischen Transgressionen, stehen Beyalas Texte laut Cazenave für einen „*nouveau roman politique féminin*“ (1996, 26). Für Salé sind die Romane Beyalas geprägt von „*un langage qui [lui] est propre, libre et libéré de tout tabou, le désir de sortir des sentiers battus*“ (2005, 21), und einer „*liberté et subversion syntaxique*“ (2005, 110). Er sieht sich allerdings (in seiner Analyse von *Tu t'appelleras Tanga*) mehrmals dazu gezwungen, die seiner Meinung nach trivialen, erotischen und pornographischen Elemente Beyalas Sprache mit dem Umstand zu entschuldigen, dass Beyala eine „*langue 'neuve' [sic!] au service de la société africaine actuelle pour une meilleure prise en compte du rôle de la femme*“ (2005, 127) kreierte. Neben Salé ist Martine Fernandes eine der wenigen, die es nicht bei einer bloßen Erwähnung Beyalas stilistischer Transgressionen belässt,

sondern die Hybridität Beyalas Sprache näher untersucht. Im Rahmen kognitiver Theorien untersucht sie Beyalas Metaphorik und plädiert für eine Verortung ihrer sprachlichen Bilder im kulturellen Kontext, aus dem sie entstanden sind (2007, 235ff). Im Zuge dessen postuliert sie, dass jeder Stil an sich schon eine Botschaft sei und betont, dass insbesondere für Autorinnen wie Beyala Stilfragen eng an geo- und sozialpolitische Fragen gekoppelt seien (Fernandes 2007,11).

Beinahe jede Studie erwähnt Beyalas aggressive Sprache und die Gewalt ihrer Texte. Durch den Fokus der meisten auf thematische Aspekte, finden sich überraschenderweise aber kaum detaillierte Analysen dieser sprachlichen Gewalt.

1.2.2 Yvonne Veras Romane und ihre literaturkritische Behandlung

Kritiker_innen lesen Veras Romane sehr oft als *counter-memories*, als Subversion der offiziellen Simbabweischen Geschichtsschreibung (Kostelac 2010; Wilson-Tagoe 2002, 166f) und ordnen sie der Trauma-Literatur und dem damit verbundenen Konzept der heilenden Narrative zu (Kopf 2005). Zumeist werden ihre Romane vor dem Hintergrund der simbabweischen kolonialen bzw. post-kolonialen Geschichte interpretiert. In diesem Zusammenhang wird Veras Rolle als erste Autorin, die es wagte, Mugabes Regime literarisch zu kritisieren und über die Matabeleland Konflikte zu schreiben, besonders betont (Ranger 2002, Kostelac 2010, Cairnie 2008). Außerdem wird auch immer wieder auf Veras Repräsentation der Konflikte rund um Land und Besitzrechte (Cairnie 2008) oder auch ihre Aneignung und Umschreibung Simbabweischer Mythen eingegangen (Kostelac 2010). Veras Romane werden außerdem sowohl als Versuch einer alternativen Geschichtsschreibung, als auch als Beispiel von Kriegerromanen von und über Frauen gelesen (Hunter 2003).

Interessanterweise wurde die bis dato einzige Diplomarbeit über Yvonne Vera der Universität Wien am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie geschrieben. Tanja Täuber setzt darin Veras Romane in Bezug zu soziologischen Konzepten afrikanischer Feminismen und Gewalt (Täuber 2002). Andere thematische Aspekte, die sich mit Veras literarischer Arbeit verbinden lassen und auf die in den schon erwähnten Artikeln eingegangen wird, sind weibliche Subjektivität, der Kampf um die Selbstbestimmung der Frau, Widerstand, (post-)koloniale Unterdrückungsstrategien, Genderrollen, konfliktbehaftete Beziehungen, Mutterschaft, Kindsmord und Inzest.

Ähnlich wie bei Calixthe Beyala stand auch das Vergewaltigungsmotiv in Veras Texten noch nie im Zentrum einer genaueren Analyse, sondern wurde eher im breiteren Kontext von Trauma (Kopf 2005), generell Gewalt gegen Frauen (Täuber 2002), kriegsbedingt zerstörten (sexuellen) Beziehungen (Hunter 2003) oder sogar als Allegorie der simbabwischen Land-Krise (Hunter 2003) gelesen. Letzteres ist eine Interpretation, der ich nicht wirklich folgen kann, da das psychologische Interesse am Bewusstsein der Protagonist_innen, das Veras Romane unter anderem ausmacht, einer Allegorisierung ihrer Figuren widerspricht¹².

Obwohl generell alle Studien und Rezensionen zu Veras Romanen deren Schönheit, Schwierigkeit und narrative Dichte betonen, analysieren auch in ihrem Fall nur wenige tatsächlich deren literarische Sprache. Eine Ausnahme ist in diesem Fall Jane Bryces (2002) strukturelle Analyse des „*cinematographic style*“ von Veras Prosa in ihren frühen Kurzgeschichten (*Why don't you carve other animals*, 1992) und ihrem ersten Roman *Nehanda* (1993). Der Vergleich Veras narrativer Schnitte und den episodischen Strukturen ihrer Texte mit der Technik der Montage und der perspektivischen Vielfalt mit dem filmischen Blick erscheint sinnvoll und aufschlussreich dafür, wie Vera ihr Konzept der „*history-in-a-moment*“ und ihr Bestreben, die Rezipienten so nahe wie möglich an das Nachfühlen einer Erfahrung zu führen¹³, umsetzt (Bryce 2002, 47 u. 57). Bryces Analyse geht allerdings nicht über diese strukturelle, intermediale Analyse hinaus, Veras politische Ansprüche ignoriert sie völlig. Majahana Lungu hingegen geht auf diese ein, wenn er Veras Sprache mit anderen politisch engagierten afrikanischen Texten (etwa Dangarembga's *Nervous Condition*) vergleicht. Er betont die Dichte und Komplexität Veras Literatur, ist allerdings letztlich zu sehr damit beschäftigt, Entschuldigungen für ihre damit verbundene Schwierigkeit zu suchen, um die Funktion dieser besonderen Ästhetik zu hinterfragen. Hunter geht schließlich näher auf die ästhetische Kraft Veras Gewaltszenen ein und fragt in ihrer Rezension zu *The Stone Virgins*, inwieweit Veras „*aesthetics of violence*“ begründbar

¹² In einem ähnlichen Kontext verweigert zum Beispiel Gayatri Spivak die Interpretation des qualvollen Todes der Protagonistin in Mahasweta Devis „Breast-giver“ als Allegorie für das Leiden des nationalen Projekts in einem neo-kolonialen, kapitalistischen Indien. Spivak widerspricht in diesem Fall sogar der Interpretation der Autorin selbst und begründet dies damit, dass eine Allegorisierung die Darstellung von Individualität und den Fokus auf die Frau im Text verunmögliche: „*The subaltern must be seen only as the vehicle of a greater meaning*“ (Spivak 1987d, 244). Letzterem verweigert sich Spivak – ihre Interpretation der Kurzgeschichte wird somit zu einem Plädoyer gegen die Intention des Autors oder der Autorin.

¹³ Vera in einem Interview mit Ranka Primorac: „*What I wanted [...] to show is – are – [...] the experiences which are, you know, kept down, which are in their [her protagonists'] minds and I wanted to reveal that. So that men, or people in general, or the nation – can be as close as possible to women's experience*“ (Primorac, 2001)

sei und legitimisiert werden könne (Hunter 2003). Da Hunters Überlegung (als Rezension) relativ kurz ausfallen musste, beantwortet sie ihre durchaus wichtige Frage allerdings zwangsweise etwas oberflächlich und lädt somit dazu ein, intensiver über den Sinn der Ästhetik der Gewalt in Veras Texten nachzudenken.

Aufschlussreich im Hinblick auf diesen Aspekt ist Sophia Kostelacs Dissertation zu *The Stone Virgins* und *Butterfly Burning*, in der sie untersucht, inwieweit die beiden Romane diskursiven Raum für subalterne Geschichten schaffen. Sie geht von Spivaks Erkenntnis aus, dass Subalterne keinen Platz im hegemonialen Diskurs haben. In Hinblick auf Kristevas Theorien über das subversive Potential der poetischen Sprache in *La Révolution du langage poétique*, schlägt Kostelac dann aber vor, dass Vera genau durch ihre besondere Sprachverwendung diskursiven Raum für marginalisierte Stimmen schafft (Kostelac 2006). Durch ihre Kombination von Spivaks postkolonialen Ansätzen zur Repräsentation mit Kristevas psychoanalytischen Überlegungen zur poetischen Sprache finden sich bei Kostelac ähnliche Ansätze wie in meiner Arbeit. Ich hab Kostelacs Dissertation allerdings erst entdeckt, nachdem ich mein Konzept schon aufgestellt hatte und gehe mit meiner Hinwendung zu narratologischen Theorien und mit dem Fokus auf Vergewaltigung bzw. der politischen Dimension der (metaphorischen) Gewalt der ausgewählten Texte letztendlich auch in eine andere Richtung.

2. Exkurs: *Francophonie* und *Postcolonial Studies*

Meines Wissens wurden Beyalas und Veras Texte bis dato nicht gemeinsam behandelt. Sie werden zwar bei Arndt (2002, 151) und Wilson-Tagoe (2009, 13) in Hinblick auf ihren innovativen Sprachgebrauch und der psychologischen Kraft ihrer Romane im selben Atemzug erwähnt. Außerdem hielten die beiden Autorinnen 2002 in Berlin im Zuge eines Kongresses¹⁴ über afrikanische Literatur eine gemeinsame Lesung (Kopf, Täuber 2002, 108). Eine umfangreichere komparatistische Analyse ihrer Romane liegt allerdings nicht vor.

Dies ist in Anbetracht der Bekanntheit der beiden Autorinnen und der Parallelen in ihren Werken doch verwunderlich, könnte aber damit zusammenhängen, dass sowohl afrikanische anglophone und frankophone Literatur als auch *Francophonie* und anglophone *Postcolonial Studies* (leider) nach wie vor eher zögerlich zusammengedacht

¹⁴ *Versions and Subversions: International Conference on African Literatures*. 1.bis 4.Mai 2002 an der Humboldt Universität Berlin

werden, obwohl beide Felder mit sehr ähnlichen Konzepten arbeiten (Bessière 2001, 169; Martinek 2004, 71ff). Heargraves und Murphy meinen dazu: „*'francophone' and 'postcolonial' [have] served all along as different taxonomic labels for fundamentally similar realities*“ (2008, 222). Dies mag zum Teil durch Sprachgrenzen bedingt¹⁵ oder reaktionären kulturpolitischen Interessen geschuldet sein¹⁶, ist aber doch schade, weil Verknüpfungen sowohl in theoretischer als auch literaturkritischer Hinsicht erhellend wären. Für den frankophonen Kontext finden sich nach einer langen Zeit der relativen Ablehnung mittlerweile mehr und mehr Plädoyers für eine verstärkte Zusammenführung der Theorien (u.A bei Bessière (2001), Moura (2001, 2005²) und Murphy (2002)). Moura spricht zum Beispiel von einer notwendigen „*hybridation études francophones – études anglophones*“, um von dieser Pluralität ausgehend überhaupt weitere „*champs plus larges*“ (2001, 165) denken zu können. Murphy plädiert für „*the development of a postcolonial theory of Francophone cultures*“ (2002, 166) und damit für einen produktiven und fruchtbaren Dialog der Theorien und Literaturen.

Bis dato spezialisieren sich allerdings zum Beispiel Anthologien afrikanischer Literatur zu einem Großteil entweder auf anglophone oder frankophone Autor_innen; Ausnahmen bilden hierbei unter anderen Nfah-Abbenyi (1997)¹⁷, Arndt (2002)¹⁸ oder auch Stratton (1994)¹⁹. Claudia Martinek meint im Hinblick auf diese drei Anthologien und deren Fokus auf Literatur von Frauen und feministische Fragen:

Ces trois études traitent d'œuvres anglophones *et* francophones, et il suffit donc de s'interroger si la théorie féministe ne mène pas vers un nouveau comparatisme en littérature. (2004, 68)

¹⁵ Detail am Rande – Martinek erwähnt 2004 noch, dass ein Großteil der Texte Spivaks und Bhabhas nicht auf Französisch verfügbar seien (2004, 72). Bhabhas *The Location of Culture* (1994) erscheint zum Beispiel erst 2007 auf Französisch (Heargraves, Murphy 2008, 224).

¹⁶ Murphy erklärt sich die lange Ablehnung von Theorien der *Postcolonial Studies* durch frankophone Studien unter anderem mit dem Erbe imperialistisch kolonialer Sprachenpolitik und der fälschlichen Verwechslung der *Postcolonial Studies* mit *English Studies* und Englisch als *lingua franca* mit *US global capitalism* (Murphy 2002, 168).

¹⁷ Nfah-Abbenyi behandelt in *Gender in African women's writing* sowohl Autorinnen frankophoner als auch anglophoner Literaturen (nämlich: Buchi Emecheta, Ama Ata Aidoo, Tsitsi Dangarembga, Delphine Zanga Tsogo, Calixthe Beyala, Werewere Liking, Mariama Bâ, Miriam Tlali und Bessie Head).

¹⁸ Arndt orientiert sich bei ihrer Klassifikation afrikanischer Feminismen (*Africana Womanism, Motherism, Stiwanism*) zwar ausschließlich an anglophonen Stimmen. Bei der anschließende Analyse literarischer Texte berücksichtigt sie aber auch andere Sprachräume (sie behandelt unter anderem Grace Ogots, Ifeoma Okoye, Flora Nwapa, Mariama Bâ, Bessie Head, Nawal El Saadawi und Calixthe Beyala).

¹⁹ Strattons *Contemporary African Literature and the Politics of Gender* ist laut Eigenaussage die erste extensive Studie, die sich ganz Genderfragen in der afrikanischen Literatur widmet. Sie behandelt Grace Ogot, Buchi Emecheta und Mariama Bâ bzw. als männliches „Gegenstimmen“ Achebe und Ngũgĩ.

Sie räumt einer feministisch orientierten Komparatistik im Bereich postkolonialer Studien somit also eine wichtige Rolle für die Orientierung in Richtung plurilinguale und vielschichtige Ansätze ein.

Dies ist ein Anspruch, dem ich in der vorliegende Arbeit durch die Zusammenführung eines anglophonen und eines frankophonen Romans in einem theoretischen Netz aus postkolonialen, poststrukturalistisch-feministischen und ästhetisch-narratologischen Ansätzen so gut wie möglich folgen möchte. Einschränkend möchte ich betonen, dass ich keinesfalls versuche, die beiden ausgewählten literarischen Texte als exemplarisch für feministische frankophone oder anglophone Romane oder afrikanischer Literatur von Frauen zu lesen oder sie in dieser Hinsicht zu vergleichen. Das Feld afrikanischer Literatur ist bei weitem zu groß und divers für ein solches Unterfangen. Ein Versuch dieses Umfangs würde zwangsläufig in lächerlichen Verallgemeinerungen versinken.

Im folgenden sollen zunächst zwei größere Kapitel die theoretische Basis für die anschließende Analyse bilden und die Problematik dieser Arbeit erklärend untermauern. Das erste widmet sich soziologischen und kultur- und literaturwissenschaftlichen Überlegungen zu Vergewaltigung und soll zeigen, wie sexuelle Gewalt theoretisch gedacht werden kann. Das zweite umreißt literatur- und kulturwissenschaftliche Überlegungen zur Problematik weiblicher Artikulation und Repräsentation in der Literatur.

A) Theoretische Annäherung: Soziologische, kultur- und literaturwissenschaftliche Perspektiven auf das Motiv der Vergewaltigung

Die vorliegende Arbeit folgt einem literaturwissenschaftlichen Fokus und will daher vermeiden, die ausgewählten Romane aus einem zu soziologischen Blickwinkel zu behandeln. Literarische Texte werden hier als kulturelle Artefakte verstanden, deren Analyse niemals direkte Rückschlüsse auf eine 'zugrundeliegende' soziologische Realität erlauben und die immer eine Interpretation des Kontexts darstellen, aus dem sie entstehen. (Post-)Koloniale Literatur wurde allerdings lange Zeit hauptsächlich auf ihren ethnographischen Informationsgehalt hin gelesen. Claire Riffard konstatiert diesbezüglich für den frankophonen Kontext:

L'étude des littératures a été et est encore souvent superposé à une étude des civilisations, comme si les littératures francophones valaient moins par leurs qualités proprement littéraires que par leur intérêt ethnologiques. On rabat ainsi la valeur littéraire sur la portée informative. (Riffard 2008)

Speziell postkoloniale Literatur von Frauen wurde, wenn überhaupt, zu oft ausschließlich auf ihre sozialen und politischen Aussagen hin untersucht. In „*Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*“ bedauert Spivak diesbezüglich den „*information-retrieval approach to 'Third World' literature which often employs a deliberately 'nontheoretical' methodology*“ (Spivak, 1985, 243), also die Tatsache, dass Texte von Autorinnen der 'Dritten Welt' sehr oft nicht im Licht kritischer, komplexer Analysen und „elitärer“ literaturwissenschaftlicher Theorien behandelt, sondern als bloße Zeugnisse lebensweltlicher Erfahrungen gelesen werden. Für den afrikanischen Kontext stellt Lloyd Brown in diesem Zusammenhang ebenfalls fest, dass literarische Werke von Frauen besonders in Hinblick auf ihre ästhetische Qualität extrem verkürzt gelesen wurden:

The critics have treated the writers as if the novels, plays, short stories and poems are simply political tracts, or anthropological studies. In so doing they ignore the extent to which such works should be approached as committed works of art in which theme, or social vision, is integrated with an effective sense of design and language. (Brown 1981, 12)

Es ist mir daher ein großes Anliegen, in der vorliegenden Arbeit die literarische Qualität der ausgewählten Werke zu betonen. Sie soll nicht als bloßer Nebeneffekt, sondern als grundlegend und bedeutungsvoll für die Wirkung der Romane behandelt werden. Die Frage nach dem „wie?“ soll für die Analyse also von primärer Bedeutung sein.

Besonders feministische Erzählforschungen gehen aber davon aus, dass auch Erzählformen als „formale Ausdrucksmittel kulturspezifischer Erfahrungen und Sinnstrukturen“ historisch und kulturell bedingt sind (Nünning 2006, 31). Somit weist selbst die ästhetische Ebene eines Textes über sich selbst hinaus, also auf Bedeutungsebenen, die werkimmanenten Analysen entgehen. Der feministischen Erzählforschung ist es daher ein Anliegen, die Frage nach dem „wie?“ kulturwissenschaftlich zu verankern und zu erweitern:

Every narrative form is always a 'content' in that the fact of its existence sends messages, but every narrative form is dependent for its value [...] on the context of representation and reception in which it is realized. (Lanser 1992, 279)

Geht man also davon aus, dass die Formen der Repräsentation sowie die Rezeption literarischer Texte von den vorherrschenden Diskursen einer bestimmten Situation gelenkt werden, so ist es unumgänglich, den historischen und gesellschaftlichen Kontext, aus dem die literarischen Repräsentationen entstanden sind, zumindest kurz zu umreißen:

Literature cannot be separated from the conditions under which it is produced, and the connections of text and context. (De Meyer 2009, xv)

Im Folgenden soll also ein kurzer Überblick auf sexuelle Gewalt in Afrika, im speziellen Kamerun und Simbabwe, zur Orientierung dienen und die gesellschaftliche Relevanz des Themas aufzeigen. Anschließend folgt der Versuch einer Definition von sexueller Gewalt und Vergewaltigung für die vorliegende Arbeit. Schließlich werden einzelne Aspekte von Vergewaltigung und ihr Interesse für die Analyse der ausgewählten literarischen Werke ausgearbeitet. Darunter fallen unter einem noch allgemeinen kulturwissenschaftlichen Blickwinkel Überlegungen zu Vergewaltigung als geschlechterspezifisches Verbrechen, Vergewaltigung als Folter und Vergewaltigung im Hinblick auf feministische Theorien zu Sprache und Stimme. Den Abschluss dieser Einführung bilden literaturwissenschaftliche Überlegungen zu Vergewaltigung als Diskurs und der literarischen Repräsentation von Vergewaltigung.

1. Sexuelle und gender-basierte Gewalt in Afrika. Ein Blick auf Kamerun und Simbabwe

Nach Jahrzehnten relativen Schweigens häufen sich in den letzten Jahren Berichte über sexuelle und gender-basierte²⁰ Gewalt in Afrika. Unterstützt durch die Arbeit zahlreicher Menschen- und Frauenrechtsorganisationen hat das Thema mehr und mehr mediale Aufmerksamkeit bekommen (Harcourt 2009, 95). Es ist zur Gewissheit geworden, dass gender-basierte Gewalt durch ihre erschreckenden Ausmaße und weite Verbreitung eine der grundlegendsten Verletzungen der Menschenrechte in Afrika darstellt (Green 1990, 2). Um die Brisanz der Problematik für den ausgewählten Kontext zu verdeutlichen und nicht verallgemeinernd über einen ganzen Kontinent zu schreiben, soll im Folgenden ein kurzer Überblick über die Verbreitung von Vergewaltigung in Kamerun und Zimbabwe gegeben werden.

In einer Umfrage, die gemeinsam von der Deutschen Gesellschaft für technische Zusammenarbeit und dem Kameruner Frauennetzwerk RENATA (*Réseau national des associations de tantines*; ein Zusammenschluss unverheirateter Mütter) erstellt wurde, gaben 20 Prozent von 38.000 befragten Frauen an, schon einmal vergewaltigt worden zu sein; 14 Prozent sprachen von Vergewaltigungsversuchen (Chimton 2009). IRIN, der UN-Informationsdienst, gibt an, dass in Kamerun in den letzten 20 Jahren 432.000 Frauen vergewaltigt wurden. Diese Angaben sind allerdings mit Vorsicht zu genießen, da davon ausgegangen werden kann, dass ein Großteil der Vergewaltigungsfälle nicht zur Anzeige gebracht wird bzw. viele Daten unzureichend erfasst oder nicht zugänglich sind (Bela 2010). Die gesetzliche Grundlage Kameruns sieht für Angeklagte, die mit Hilfe physischer oder moralischer Gewalt eine Frau zu sexuellen Handlungen zwingen eine Gefängnisstrafe von fünf bis zehn Jahren vor. Im Fall von Inzest sind ein bis drei Jahre und Geldstrafen vorgesehen – in der Realität werden diese allerdings kaum zur Anzeige gebracht (CRLP/ACAFEJ 2003; Artikel 12 und 10).

Berichte über sexuelle Gewalt in Zimbabwe stehen häufig in Zusammenhang mit den politischen Spannungen und Bürgerkriegen der letzten Jahrzehnte (RAU/ZADHR 2010, 4). Es liegt eine Studie über politisch motivierte Vergewaltigungen in Zimbabwe vor, laut der

²⁰ Wendy Harcourt verwendet den Begriff 'sexuelle und gender-basierte Gewalt' anstelle von 'Gewalt gegen Frauen', da dies seit 2000 so auch in UN Dokumenten und von vielen Frauenrechtsgruppen verwendet wird. Ich folge dieser Terminologie, weil sie auch im Sinne der poststrukturalistisch feministischen Denkmuster ist, die dieser Arbeit zugrundeliegen und biologistische Zuschreibungen umgeht.

die Vergewaltigungsrate in Zimbabwe in Zeiten politischer Wahlkämpfe deutlich ansteige. Einen traurigen Höhepunkt erreichte sie 2008, als Robert Mugabe seine Rolle als Diktator aufgeben (er hatte seit 1980 im Alleingang regiert) und dem Oppositionsführer Morgan Tsvangirai als Premierminister Mitspracherechte einräumen musste (RAU/ZADHR 2010, 20). Aids-free World gab 2009 einen Bericht heraus, in dem die Ereignisse von 2008 mit denen der Wahlen davor (2002) verglichen und eine Theorie der systematischen Vergewaltigungen als gezielte politische Strategie Mugabes aufgestellt wird. Demnach wären mehrere hunderte Frauen von ZANU-PF²¹ Mitgliedern nach ähnlichen Mustern vergewaltigt worden (Aids-free world, 2009, 12f). Sexuelle Gewalt wurde hier also offensichtlich gezielt als Terrormethode während der Wahlkämpfe eingesetzt.

Einschränkend muss betont werden, dass es unmöglich ist, bezüglich sexueller Gewalt an genaue Zahlen und Daten zu kommen, da die Schere zwischen angezeigter und vertuschter Vergewaltigungen laut NGOs eine sehr große ist. Die offiziellen Vergewaltigungsraten geben somit wenig Aufschluss über die tatsächliche Situation in den betreffenden Ländern. *Nationmaster.com* führt Zimbabwe mit Daten aus 2008 auf Platz 38 des Länderrankings an. Die *per capita*-Rate in Kamerun lag 2008 bei 0,025 pro 1000 Menschen (447 registrierte Vergewaltigungen). Für Zimbabwe liegen keine *per capita*-Angaben vor, für 2006 führt Nationmaster aber 40 registrierte Vergewaltigungen an (Zimbabwe liegt somit weltweit offiziell auf Platz 54). Es ist zu vermuten, dass das Ausmaß sexueller Gewalt diese offiziellen Angaben bei weitem überschreitet. NGOs weisen immer wieder auf die Schwierigkeit hin, korrekte Daten aufzustellen und schätzen (und arbeiten) mit sehr großen Dunkelziffern (vgl. „Rape statistics“ 2011).

2. Zum Verständnis von Vergewaltigung in der vorliegenden Arbeit

Es gibt keine allgemeingültige Definition von sexueller Gewalt bzw. Vergewaltigung; laut Mieke Bal hängt die jeweilige Definition ganz stark vom Status, im Speziellen der Frau, „*in relation to the community and its juridical organization*“ ab (Bal 1999, 25). Je nach

²¹ *Zimbabwe African National Union*; Robert Mugabes Partei. Die ZANU war neben der ZAPU eine der beiden führenden militärischen Bewegungen während des Unabhängigkeitskrieges und gewann 1980 die ersten Wahlen. Konflikte zwischen ZANU und ZAPU Mitgliedern schwelten jahrelang weiter (dies wird auch in *The Stone Virgins* thematisiert). 1988 wurden die beiden Gruppierungen nach der *Gukurahundi* (Terrormaßnahmen, die zu den Simbabweischen Bürgerkriegen führten) zur ZANU-PF vereinigt. Tsvangirais Oppositionspartei, die MDP, *Movement for Democratic Change*, entstand nach den Bürgerkriegen (Ndlovu-Gatsheni 2009).

Fachgebiet und nationalem, kulturellem und historischen Kontext wird mit verschiedenen Konzepten gearbeitet. Dies verkompliziert die folgende Aufgabenstellung insofern, als dass die vorliegende Arbeit als komparatistische zwangsläufig unterschiedliche Sprachen, geographische Kontexte und Konzepte zur Vergewaltigung aus verschiedenen Fachgebieten zusammenbringt. Für eine Definition des hier verwendeten Begriffs von Vergewaltigung muss daher etwas weiter ausgeholt und ein breiterer Rahmen gefunden werden.

Allein schon durch die Zusammenstellung des literarischen und theoretischen Corpus' bauen die folgenden Überlegungen auf Lektüren und Gedanken auf, die zwangsläufig ständig 'zwischen den Sprachen' – in diesem Fall Englisch, Französisch und Deutsch – oszillieren. Aus diesem Grund erscheint es notwendig, diese Annäherung an ein Verständnis von Vergewaltigung durch einen Blick in diverse Wörterbücher einzuleiten. So klassisch phantasielos dies auch erscheinen mag, ist es doch wichtig, vor Augen zu haben, von welchen Grundverständnissen man ausgehen kann und welche Konnotationen eventuell beim Sprung von einer Sprache in die andere verloren gehen.

Der deutsche Begriff 'Vergewaltigung' leitet sich von 'Gewalt' ab und wurde lange Zeit als synonym zum Begriff der 'Notzucht' (definiert als „durch Anwendung von Gewalt oder durch Drohungen erzwungener Geschlechtsverkehr“) verwendet. Mittlerweile ist Vergewaltigung aber der häufiger gebrauchte Begriff. (DUDEN 7/12, 275). Der Duden nennt als erste Bedeutung für Vergewaltigung „jemanden durch Anwendung, Androhung von Gewalt zum Geschlechtsverkehr zwingen“ und führt hier bei den Beispielsätzen sowohl männliche als auch weibliche Opfer an („ein Mädchen, eine Frau v.; Polizist Richard Beck ... Als Beck selbst von zwei Punks überfallen, und vergewaltigt wird;“). Die zweite Bedeutung ist „auf gewaltsame Weise seinen Interessen, Wünschen unterwerfen: ein Volk [kulturell, wirtschaftlich] v.; das Recht, die Sprache v.“. Als Ableitungen nennt der Duden zudem sowohl 'Vergewaltiger' als auch 'Vergewaltigerin' (DUDEN 9/10, 4214). Warum dies interessant ist, wird sich im folgenden noch zeigen.

Für den französischen Sprachraum sei hier aus dem *Petit Robert* zitiert. Dieser definiert *viol* als „*acte de violence par lequel une personne (→ violeur) impose des relations sexuelles avec pénétration à une autre personne, contre sa volonté*“ (2010, 2716). Für *violer* nennt er die Bedeutungen

- 1 agir contre, porter atteinte à (ce qu'on doit respecter), faire violence à ...
- 2 ouvrir, pénétrer dans (un lieu sacré ou protégé par la loi)
- 3 violer qqn - se dit d'un homme qui se livre à un viol (les soldats violaient les filles); abuser (de) - violer un garçon. (2010, 2717)

Der Begriff ist auch hier von *violence*, Gewalt, abgeleitet. Interessant ist, dass die Definition von *viol* noch genderneutral bleibt und von einer Person spricht, die Erklärung für das Verb *violer* allerdings eindeutig von einem Mann als Vergewaltiger einer Frau spricht und sogar ein anderes Wort für die Vergewaltigung eines Knaben definiert (*abuser*).

Das *Longman dictionary of English language and culture* definiert *rape* in seiner häufigst verwendeten Bedeutung als „(especially of a man) to have sex with someone (especially a woman) against their will“ (2005, 1141) und fügt dem noch hinzu, dass *rape* in den meisten Ländern illegal sei bzw. in Großbritannien mittlerweile auch erzwungener Sex in der Ehe als Verbrechen geahndet werden kann. *The Chambers dictionary* nennt als erste Bedeutung „unlawful sexual intercourse (by force) with another person without that person's consent [...] to commit rape upon; to violate, despoil; to seize and carry off“ (1999, 1369). Ein Blick in ältere Wörterbücher zeigt allerdings, dass sich im Englischen die Wortbedeutung bzw. die Häufigkeit der Verwendung sehr deutlich verschoben hat. *Webster's* führt noch in seiner Ausgabe von 1981 als erste Bedeutung „the act or an instance of robbing or despoiling: violent seizure“, als zweite „the act of carrying away a person by force“ an. Erst an dritter Stelle erscheine „a) illicit sexual intercourse without the consent of the woman and effected by force, duress, intimidation, or deception as to the nature of the act“ und „b) sexual aggression other than by a man toward a woman“ (1981, 1882). *Rape* ist im Englischen also nicht ursprünglich von Gewalt abgeleitet, sondern von Raub, was auf eine ganz andere Bedeutungsebene anspielt. Interessant erscheint hier außerdem die Tatsache, dass in älteren Einträgen Vergewaltigung als eindeutig von Männern an Frauen ausgeführt definiert wird, in neueren allerdings entweder neutral von Personen gesprochen oder die Eindeutigkeit zumindest durch ein „especially“ aufgebrochen wird.

Dieser kleine Exkurs zeigt, dass es sich als eher schwierig gestaltet, im Sprachen- und Kontextgewirr mit eindeutigen Begrifflichkeiten zu arbeiten. Damit die folgenden Überlegungen nicht in völliger Belanglosigkeit versinken, müssen also Entscheidungen getroffen werden.

Louise du Toits Beschreibung von Vergewaltigung als „any form of forced or coerced sex“ und „the violent abuse of power in a sexual way“ (2005, 253) ist als Arbeitsbegriff sehr brauchbar, da er die für die folgenden Analysen immanent wichtigen Aspekte der Gewalt, der Sexualität und der Macht beinhaltet. Als offiziell gültige

juristische Grundlage soll hier auch noch die Definition des ICTY²² zitiert werden, da diese durch ein internationales Gremium aufgestellt wurde und die Verfahren über die Kriegsverbrechen im Zuge der Jugoslawienkriege sexuelle Gewalt als Kampfmittel verstärkt ins (europäische) kollektive Bewusstsein gerufen haben. Vergewaltigung wird hier explizit in den Kontext von sexueller Gewalt gestellt, die wiederum definiert ist als

a form of aggression [...] a physical invasion of a sexual nature [...]. Sexual violence which includes rape is considered to be any act of a sexual nature which is committed on a person under circumstances which are coercive. (zitiert in Heinrich Böll Stiftung 2010, 5)

In diesen Definitionen wird Vergewaltigung also klar als sexuell konnotiertes Verbrechen angeführt und ihr zwanghafter Charakter betont.

2.1 Vergewaltigung als sexuelle und gender-basierte Gewalt

Die Rolle der Sexualität im Kontext von Vergewaltigung ist allerdings ganz und gar nicht unumstritten. Besonders im Spannungsfeld zwischen kulturwissenschaftlichen und juristischen Diskursen werden und wurden teils sehr heftige Debatten geführt, ob Vergewaltigung nun als reines Gewalt- oder als sexuelles Verbrechen zu definieren sei. So reagiert 1977 zum Beispiel Michel Foucault in einer Diskussionsrunde zu *Surveiller et Punir*, die später als „Folie encerclée“ in einer Zeitschrift des *Collectif Change* erschien, auf die damals diskutierte Reform des französischen Strafrechts und nimmt bezüglich der Problematik einer rechtlichen Grundlage gegen Vergewaltigung Stellung. Ausgehend von seinen Theorien zur Sexualität, besteht Foucault darauf, dass Sexualität und ihre Formen prinzipiell nicht bestraft werden dürften: „*Je crois qu'on peut poser en principe que la sexualité ne relève en aucun cas d'une législation quelle qu'elle soit*“ (Foucault 2001, 351). Bestraft werden könne somit nur der physische Gewaltakt: „*Quand on punit le viol on doit punir exclusivement la violence physique. Et dire que ce n'est rien de plus qu'une aggression, et rien d'autre*“ (Foucault 2001, 351)²³.

²² *International Criminal Tribunal of Yugoslavia Trial Chamber*; internationaler Gerichtshof mit Sitz in Den Haag, der für die schweren Kriegsverbrechen, die seit 1991 in den Jugoslawienkriegen begangen wurden, zuständig ist.

²³ Die anwesenden Frauen M. Zecca und M.O. Faye widersprachen Foucault in diesem Punkt übrigens sofort und sehr heftig, gaben ihm allerdings schließlich auch insofern recht, als dass M.O. Faye von der Notwendigkeit eines „*autre crime*“ sprach, eines Verbrechens, das gesetzlich nicht verfolgbar sein solle, aber gesellschaftlich moralisch eine schwere Übertretung darstelle und in den Aufgabenbereich der politischen Erziehung falle (Foucault 2001, 352).

Foucaults Beharren auf die absolute juristische Freiheit jeglicher Form von Sexualität erscheint zwar einerseits plausibel – vor allem auch vor dem Hintergrund seiner Analyse der biopolitischen „*téchnologie du sexe*“ (Foucault 1976, 192) der europäischen Moderne, im Zuge derer Sex zum gesellschaftlichen Machtspiel schlechthin wird²⁴: „*Le sexe est accès à la fois à la vie du corps et à la vie de l'espèce. On se sert de lui comme matrice des disciplines et comme principe des régulations*“ (Foucault 1967, 192). Andererseits scheint seine Aussage und die darin enthaltenen Ignoranz der sexuellen Komponente und psychischen Gewalt von Vergewaltigung sehr bedenklich und wurde in der Folge von einer ganzen Reihe feministischer Theoretikerinnen heftig kritisiert (vgl. Künzel 2003a; Plaza 1981; de Lauretis 1989; Cahill 2000). Setzt man Vergewaltigung vor Gericht mit reinen Gewaltdelikten gleich und sieht sie ausschließlich als Akt der Körperverletzung, so wäre, wie Foucault selbst vergleicht, kein Unterschied zwischen einem Faustschlag ins Gesicht und der sexuellen Erniedrigung einer Person: „*Que l'on foute son poing dans la gueule de quelqu'un, ou son pénis dans le sexe, cela n'appelle pas de différence*“ (Foucault 2001, 351). Die sexuelle Komponente von Vergewaltigung würde somit juristisch völlig ausgeblendet, es könnten nur sexuelle Aggressionen, die eindeutige physische Folgen nach sich ziehen, geahndet werden. Warum dieser Vergleich die Tragweite einer Vergewaltigung stark reduziert, soll im Folgenden erläutert werden.

Régine Jean-Charles nennt Vergewaltigung eine „*core form of gendered violence*“ (2006, 4). In Anlehnung daran betont die vorliegende Arbeit die sexuelle Komponente des Gewaltverbrechens. Vergewaltigung wird hier als gender-basierte Gewalt verstanden, als geschlechter-spezifisches Verbrechen, das untrennbar an Genderfragen gekoppelt ist. Damit einher geht eine Sicht auf Vergewaltigung als „*process of sexist gendering*“ (Marcus 1992, 391), also Vergewaltigung als zwanghafte, brutale und sexistische Zuschreibung von Geschlechterrollen, und als Repräsentation und „Strategie der gewaltsamen Etablierung einer (Geschlechter-)Hierarchie“ (Künzel 2003b, 17). Sharon Marcus nennt diese Strategie '*rape script*' und geht von der Annahme aus, dass sich herrschende nicht-egalitäre soziale Strukturen in die menschliche Psyche einschreiben und sie Vergewaltigung überhaupt erst *denkbar* machen (1992, 390). Sie steht damit eindeutig in poststrukturalistischer, diskursanalytischer Tradition und postuliert, dass Vergewaltigung nicht 'natürlich' sei,

²⁴ Die Macht der Politik über das nackte Leben, die (laut Foucault in *La volonté de savoir*) seit dem 18. Jahrhundert unsere Gesellschaft bestimmt, „*est centrée sur le corps-espèce, sur le corps traversé par la mécanique du vivant et servant de support aux processus biologiques: la prolifération, les naissances et la mortalité, le niveau de santé, la durée de vie, la longévité avec toutes les conditions qui peuvent les faire varier; leur prise en charge s'opère par toute une série d'interventions et de contrôles régulateurs: une bio-politique de la population*“ (Foucault 1976, 183)

sondern als Mechanismus, der selbst ständig Ungleichheit neu schreibt und reproduziert, verstanden werden könne. Damit einhergehend seien auch patriarchale Strukturen nicht natürlich, sondern werden erst durch Unterdrückungsstrategien (und dazu zählt eben auch Vergewaltigung) in der Gesellschaft verankert.

Masculine power and feminine powerlessness neither simply precede nor cause rape; rather, rape is one of culture's many modes of feminizing women. A rapist chooses his target because he recognizes her to be a woman, but a rapist also strives to imprint the gender identity of 'feminine victim' on his target. [...]

Rape is not only scripted - it also scripts. (Marcus 1992, 391)

Sabine Sielke räumt Diskursen eine ähnlich konstitutive Rolle bei der Wahrnehmung und Entstehung sexueller Gewalt ein, und postuliert, dass „*the very discourses that establish gender differences as differences in sexuality also construct female sexuality as victimization*“ (2002, 2).

Marcus und Sielke stehen damit in scharfem Gegensatz zu Susan Brownmiller's bekannter biologistisch angehauchter These, wonach Frauen unter anderem durch ihren Status als „*rapeable objects*“ definiert seien (Brownmiller 1980, 19ff). Brownmiller untersucht die Auswirkungen des Vergewaltigungsdiskurses auf weibliche Sexualvorstellungen. Vergewaltigung sieht sie als Mittel der Machtausübung, nicht als Abreagieren sexueller Nöte (1980, 12) und als ständige Bedrohungen, die in 'unserer' Gesellschaft Frauen von Grund auf beeinflusse. Aus der biologischen Tatsache, dass Frauen zumeist schwächer sind als Männer leitet Brownmiller ab, dass beim Menschen „anatomisch gesehen unzweifelhaft die Möglichkeit zu gewaltsamem Geschlechtsverkehr“ bestehe (1980, 22). Brownmiller schreibt in Bezug auf prähistorische Zeiten: „Als die Männer die Möglichkeit entdeckten, dass sie vergewaltigen konnten, machten sie von dieser Möglichkeit auch Gebrauch“ (1980, 22) bzw. „Sein gewaltsames Eindringen in ihren Körper [...] wurde zum Vehikel der siegreichen Unterwerfung der Frau, zum letzten Beweis seiner überlegenen Stärke, zum Triumph seiner Männlichkeit“ (1980, 23) und leitet davon ab, dass Ehe und Monogamie letztlich als Ausweg aus der „Angst der Frau, Freiwild der Männer zu sein“ (1980 23) entstanden, aus dem Bedürfnis, Schutz bei einem der Verfolger zu suchen.

Insbesondere Marcus kritisiert im Kontext ihres Engagements für die Prävention von sexueller Gewalt diese universale Konstruktion der Frau als Opfer in spe. Sie verwehrt sich der Strategie, Frauen als per se entweder bereits vergewaltigt oder 'vergewaltigbar' zu definieren (Marcus 1992, 387) und schlägt vor, Vergewaltigung im Gegensatz dazu als Sprache anzusehen:

Another way to refuse to recognize rape as the real fact of our lives is to treat it as a *linguistic* fact: to ask how the violence of rape is enabled by narratives, complexes and institutions which derive their strength not from outright, immutable, unbeatable force but rather from their power to structure our lives as imposing cultural scripts.

To understand rape in this way is to understand it as subject to change. (Marcus 1992, 388f)

Für einen spezifisch afrikanischen Kontext findet sich ein ähnliches Verständnis von sexueller Gewalt bei December Green, der die Behauptung aufstellt, die Wurzeln der Gewalt an Frauen in Afrika läge in den gesellschaftlichen Strukturen patriarchaler Domination (1999, 7). Sexuelle Gewalt richte sich gegen Frauen, gerade weil sie Frauen seien und habe eine starke gender-normierende Funktion:

Whether gender violence operates as direct physical violence, threat or intimidation, the intent is to perpetuate and promote hierarchical gender relations. (Green 1999, 2)

Green geht davon aus, dass gerade in Perioden politischer und ökonomischer Instabilität Gender-Ideologien in der Öffentlichkeit eine besonders starke Rolle spielen. Vergewaltigung ist für ihn ein gewaltsamer Mechanismus unter vielen, der dazu dient nationale, geschlechter-spezifische, religiöse oder linguistische Interessen und Ideologien zu stärken (Green 1999, 89). Von dieser Prämisse geht auch Wendy Harcourt aus, wenn sie schreibt, dass „*the widespread violence of men against women, whether physical, sexual or psychological, has its roots in patriarchal power structures, ideas and practices. As such, sexual and gender-based violence has a strong cultural component*“ (Harcourt 2009, 95).

Obwohl Green davor warnt, den gesamten afrikanischen Kontinent blind über einen Kamm zu scheren, weist er darauf hin, dass viele afrikanische Staaten ähnliche historische Prozesse durchlaufen haben und sich durchwegs nach wie vor in politisch, ökonomisch, religiös und gesellschaftlich instabilen Situationen befinden. Seine Studie erschien zwar schon 1999, es genügt allerdings ein Blick auf aktuelle Berichterstattungen, um diese Aussagen für nach wie vor gültig halten zu können. Die Instabilität der meisten afrikanischen Nationen ist folglich für Green eine mögliche Erklärung dafür, dass Gewalt an Frauen bzw. gender-basierte Gewalt generell in Afrika nach wie vor stark verbreitet ist (1999, 57f). Wendy Harcourt verknüpft in *Body Politics in Development* feministische Theorien mit Einblicken in aktuelle Projekte der UNO und kommt zu ähnlichen Schlüssen. Sie betont in diesem Kontext, dass sexuelle und gender-basierte Gewalt oftmals auch aus diesem Grund nach Unruhen und Kriegen eben nicht mit offiziellen Friedensbekundungen endet, sondern in den instabilen Perioden danach zumeist eher noch ansteigt (Harcourt 2009, 110).

Du Toit stellt in ihrer Phänomenologie der Vergewaltigung für Süd-Afrika²⁵ eine ähnliche Behauptung auf, wenn sie feststellt, dass Vergewaltigungsraten besonders häufig in Situationen ansteigen, in denen Geschlechterverhältnisse hinterfragt und traditionelle Männlichkeitsbilder angegriffen werden²⁶ (2005, 264). Damit einher geht auch ein Kommentar der südafrikanischen Soziologin Patricia McFaddens, die anlässlich eines Vortrags in Wien in Bezug auf Simbabwe feststellte, dass Vergewaltigung eng mit Fragen der geschlechtlichen Rollenbilder und Raumverteilung zusammenhängt. Vergewaltigungen hätten in Simbabwe zugenommen, als nach den Unabhängigkeitskriegen alleinstehende Frauen verstärkt in die Städte strömten und dort einen Raum suchten, der ihnen ökonomische Unabhängigkeit erlauben würde. Vergewaltigung interpretiert sie in diesem Kontext als Versuch der 'Rekultivierung' der Frau durch sexuelle Unterwerfung. Genau aus diesem Grund räumt sie allerdings auch dem Aktivismus gegen geschlechtsspezifische Gewalt besonders großes subversives Potential ein. Da er einerseits gezielt gegen Ausschlussmechanismen kämpft und andererseits Frauen eine gemeinsame Plattform für Veränderung bietet, bezeichnet McFadden ihn als „eine der stärksten Widerstandsformen auf dem gesamten afrikanischen Kontinent“ (Mc Fadden 2001, 21).

An diesem Punkt muss eingeräumt werden, dass Vergewaltigung nicht ausschließlich Frauen betrifft, sondern sehr wohl auch Männer Opfer sexueller Übergriffe sind. Nur wird die Aggression in diesen Fällen zumeist anders genannt. Dies mag damit zusammenhängen, dass in vielen Ländern Vergewaltigung nach wie vor explizit als Penetration einer Vagina durch einen Penis definiert wird, also gesetzlich nur von einem Mann an einer Frau verübt werden kann (Schliermann 1993, 27ff). Laut Du Toit ist dies extrem problematisch, da es den Begriff 'Vergewaltigung' (*rape*) für Frauen reserviert, er somit inhärent sexistisch sei und die Existenz von Vergewaltigung an Männern (oder

²⁵ Südafrika fällt das traurige Privileg zu, eine der weltweit höchsten *per capita*- Vergewaltigungsraten aufzuweisen. BBC News berichtet 2002: „[A] woman born in South Africa has a greater chance of being raped, than learning how to read“ (Dempster 2002). Das erschreckend hohe Ausmaß an sexueller Gewalt hat somit den Kolonialismus und die Apartheid überlebt und besteht, trotz der sehr frauenfreundlichen Verfassung, auch in der *Rainbow-nation* weiter. Experten schätzen, dass jede zweite Frau in Südafrika (ungeachtet ihres Alters oder ihrer sozialen Stellung) einmal in ihrem Leben vergewaltigt wurde oder wird. Exakte Angaben gibt es dazu aber nicht, da nur eine relativ geringe Anzahl der Frauen auch tatsächlich offiziell Anzeige erstattet. Dies hängt wohl auch mit der geringeren Rate an verurteilten Vergewaltigern zusammen. Laut Du Toit werden in Südafrika nur 8% der der Vergewaltigung bezichtigten Männer auch tatsächlich für schuldig erklärt (Du Toit 2005, 256ff).

²⁶ Für den europäischen Kontext ist diesbezüglich Barbara Zecchis Analyse der Repräsentation sexueller Gewalt in Italien und Spanien interessant. Sie erklärt sich die Vermehrung von Vergewaltigungsmotiven in der Literatur des 19. Jahrhunderts mit dem Umstand, dass diese Zeit besonders von Instabilität und gesellschaftlichen Umstürzen geprägt war. Die Vergewaltigungsmotive in der Literatur interpretiert sie als Antwort auf die verstärkten emanzipatorischen Bewegungen der Zeit, also als Versuch, den öffentlichen Raum als männliche Domäne zu markieren und männliche Identitäten zu stabilisieren (Zecchi 1998, 9).

Formen sexueller Gewalt unter Zuhilfenahme von Objekten) negiere (Du Toit 2005, 256). Dabei weisen gerade auch Vergewaltigungen an Männern deutlich auf die gender-basierte Ebene des Verbrechens hin, wird der Akt doch als Angriff auf die Männlichkeit der Opfer interpretiert, die erniedrigt und 'feminisiert' werden (Du Toit 2005, 255f; Plaza 1981, 28). Als Konsequenz werden Vergewaltigungen an Männern noch viel seltener publik gemacht als jene an Frauen, so dass Experten von einer regelrechten „*culture of silence*“ sprechen (Ganju, 2004)²⁷.

Zum Abschluss sei hier Monique Plazas Definition von Vergewaltigung als „*oppressive act exercised by a (social) man against a (social) woman*“ zitiert (1981, 28). Vergewaltigung wird hier als „*social sexing*“ verstanden und ist inhärent sexuell konnotiert, weil sie auf dem *sozialen* Unterschieden zwischen den Geschlechtern basiert (Plaza 1981, 29).

Geht man also von einer poststrukturalistischen Prämisse aus, die den Diskurs als konstitutive Kraft schlechthin postuliert, zeigt sich die politische Bedenklichkeit Foucaults oben zitierter Aussage. Foucault selbst argumentiert, dass Subjektivität, aber auch Körper und Körperlichkeit nicht außerhalb des Diskurses denkbar und somit immer schon in diskursiven Machtspielen verankert sind.²⁸ Setzt man also, wie Foucault vorschlägt (und sei es 'nur' im juristischen Kontext, und selbst hier hinkt der Vergleich²⁹), Vergewaltigung

²⁷ Ein Bericht des *Population Council* über Erfahrung von Männern mit sexueller Gewalt im afrikanischen Kontext weist auf die weite Verbreitung sexueller Übergriffe von Männern auf Männer in zum Beispiel Südafrika hin (Ganju 2004).

Eine literarische Auseinandersetzung mit diesem Thema liefert, ebenfalls für Südafrika, K. Sello Duikers *Quiet Violence of Dreams*, in dem der homosexuelle Protagonist von seinem Mitbewohner und dessen Freunde vergewaltigt wird, um ihn mehr oder weniger öffentlich als *queer* bloßzustellen und für seine sexuelle Orientierung zu strafen.

Die paradoxen Folgen einer Rechtssprechung, die Vergewaltigung als reines Frauenproblem definiert, wird im Roman *Wie vergewaltige ich einen Mann* der schwedischen Autorin Märta Tikkanen literarisch auf den Punkt gebracht. Selbst Opfer einer Vergewaltigung, will sich die Protagonistin auf unkonventionelle Weise bei ihrem Täter rächen und die erfahrene Demütigung erwidern. Sie vergewaltigt ihrerseits ihren Peiniger in dessen Wohnung und zeigt sich umgehend selbst an, erntet allerdings nur Spott. Erst als sie die eigene Vergewaltigung vortäuscht, rückt die Polizei an, stellt allerdings nur eine Strafe wegen Fehlalarms aus – und zwar für den an sein eigenes Bett gefesselten vergewaltigten Vergewaltiger.

²⁸ Alfonso Lingis formuliert in einem Artikel zu Körper und Diskurs bei Foucault dessen Ansatz folgendermaßen: „*A body is a subject of and subjected to power and discourse. Pain and pleasure are not just ineffable states of transitive impotence; they incite the power operations and discourse of others, they afflict the susceptible bodies of others*“ (Lingis 1999, 286). In einem anderen Kontext umschreibt Judith Butler Foucaults These mit: „*there could be no body before the law*“ (Butler 1999, 308) und „*cultural values emerge as the result of an inscription on the body*“ (Butler 1999, 309).

²⁹ Der Vergleich eines Faustschlags ins Gesicht mit erzwungener Penetration als Bild für Vergewaltigung allgemein ist erstens nicht weit genug gedacht (Foucault blendet hier Vergewaltigung an Männern ebenso aus wie Vergewaltigung mit Hilfe von Objekten), zweitens auch medizinisch nicht das selbe. Selbst wenn Vergewaltigung ausschließlich als Penetration einer Vagina durch einen Penis definiert wird, ist der Übergriff anders zu sehen als bei reiner körperlicher Gewalt, da die mögliche Folge von Geschlechtsverkehr immer eine Schwangerschaft oder die Übertragung von Krankheiten sein kann. Insofern findet hier im wahrsten Sinne des Wortes mehr Übertretung, mehr Eingriff und mehr

und reine körperliche Gewalt gleich, so werden die ausgeführten Aspekte der Machtausübung durch sexuelle Übergriffe und die soziale Viktimisierung der Betroffenen aus dem Diskurs verdrängt, also stillschweigend geduldet. Die Rechtssprechung würde somit sexistische Unterdrückungsmechanismen unterstützen und reproduzieren.

Das Stillschweigen und Umschreiben einer sexuellen Aggression beschreibt Virginie Despentes³⁰ als Strategie der Kurzsichtigkeit („*stratégie de la myopie*“), deren politische Implikationen sie aufzeigt, wenn sie meint: „*C'est que tant qu'elle ne porte pas son nom, l'agression perd sa spécificité, peut se confondre avec d'autres agressions*“ (Despentes 2006, 39).

Sexuelle Gewalt läuft also in Gefahr, trivialisiert zu werden, wenn sie nicht beim Namen genannt wird. Wird sie undifferenziert als eine Form körperlicher Gewalt unter vielen angesehen, wird dabei ihre Rolle im Bezug auf die soziale Konstruktion männlicher und weiblicher Sexualität übersehen (Cahill 2000, 43). Es erscheint somit verwunderlich, dass gerade Foucault eine Desexualisierung von Vergewaltigung forderte – besonders auch, wenn man bedenkt, dass dadurch der Aspekt von Vergewaltigung als Vergehen gegen sexuelle Selbstbestimmung verloren geht (Wetschanow 2003, 110).

2.2 Vergewaltigung als Mechanismus politischer Macht/ Vergewaltigung als Folter

Das oben ausgeführte Verständnis von Vergewaltigung impliziert also eine untrennbare Verbindung von Fragen nach Geschlecht und Macht bei Vergewaltigungsfällen. In ihrem theoretischen Pamphlet *King Kong Théorie* schreibt Virginie Despentes diesbezüglich, Vergewaltigung sei „*un programme politique précis: squelette du capitalisme, [le viol] est la représentation crue et directe de l'exercice du pouvoir* (2006, 50).

Übertragung statt als bei reiner körperlicher Gewalt.

Im Sinne Spivaks könnte man hier vielleicht anmerken, dass Foucault im Zuge der erwähnten Gesprächsrunde seine eigene Situiertheit und seine eigenen Vorstellungen einer 'normalen' Vergewaltigung wenig reflektiert hat. Spivaks Aussage über ihre Kritik an Foucault und Deleuze in „Can the Subaltern Speak“ erscheint somit auch in diesem Kontext ganz passend: „*The point I was making about Foucault and Deleuze was that when these great intellectuals talk to each other, just in conversation as it were, they betray certain kinds of convictions that, when they are in theoretical full dress, do not show themselves*“ (Spivak, In Response, 2010 228).

³⁰ Die französische 'Skandalautorin' Virginie Despentes widmet in *King Kong Théorie*, ihrem ersten theoretisch-kulturwissenschaftlichem Buch, ein Kapitel dem Thema der Vergewaltigung an Frauen und nimmt im Zuge dessen auf ihre persönlichen Erfahrungen als Jugendliche im Punk Milieu Bezug. Despentes ist zwar in einem völlig anderen geographischen und sozialen Kontext situiert als die Protagonistinnen der hier behandelten Romane. Dennoch möchte ich nicht auf ihre Darstellungen verzichten, da ich das besagte Kapitel für einen sehr aufschlussreichen Text über die Bedeutung von Vergewaltigung für betroffene Personen und ihre gesellschaftliche Tragweite halte.

Versteht man Macht mit de Lauretis als „*productive force that weaves through the social body as a network of discourses and generates simultaneously forms of knowledge and forms of subjectivity or what we call social subjects*“ (1989, 242)³¹, führt auch dieser Ansatz wieder zurück auf die schon oben angesprochene konstitutive Rolle des Diskurses in poststrukturalistischen Annäherungen an Fragen zur sexuellen Gewalt (vgl. Sielke 2002 und Marcus 1992). Vergewaltigung wird als Mechanismus der Macht begriffen, der direkten Einfluss auf Genderfragen ausübt. Gerade dieser Aspekt der Macht und Domination in Verbindung mit Identitätsfragen macht es unmöglich, Vergewaltigung als rein persönliches oder privates Schicksal zu interpretieren, sondern schreibt sie in eine stark politische, öffentliche Dimension ein.

Damit einhergehend arbeiten zum Beispiel December Green und Louise Du Toit auch mit stark politisch konnotierten Assoziationen, wenn sie über Vergewaltigung schreiben. Green versteht Vergewaltigung als „*political weapon*“ (1990, 53) und „*mass political terrorism*“ (1990, 72), Du Toit als „*a battlefield for power*“ (2005, 264). Du Toit geht in ihrer Phänomenologie der Vergewaltigung so weit, diese in Analogie mit Folter zu setzen. Sie baut dafür auf Elaine Scarrys Analyse der Struktur der Folter in *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985) auf.

Du Toits Vergleich und der damit verbundene Hinweis auf Scarry eröffnet neue Perspektiven auf die Strukturen und Mechanismen von Vergewaltigung und ermöglicht produktive Ansätze für eine kulturwissenschaftliche Interpretation von narrativen Repräsentationen sexueller Gewalt. Scarry schreibt in ihrer Abhandlung über die Unmöglichkeit, Schmerz in Sprache auszudrücken oder mitzuteilen und die politische Signifikanz dieses Umstands. Im Zuge dessen analysiert sie Folter und Krieg als „*Unmaking*“, und Kunst, Gesetz und Politik als „*Making of the World*“. In Anlehnung an Scarrys Analyse bestimmt Du Toit Vergewaltigung als ein öffentliches und politisches Verbrechen, das nicht unter der Prämisse einer anscheinend persönlichen und privaten Natur trivialisiert werden dürfe, so sehr es diesen Bereich auch einbeziehe (2005, 253). Vergewaltigung ist, wie Folter, laut Du Toit ein inter-subjektives Verbrechen gegen die Menschenrechte, von dem beide Geschlechter betroffen sind und das, obwohl offiziell verboten, inoffiziell toleriert wird (2005, 254). Ihre Ausführungen zu den von Scarry vordefinierten grundsätzlichen Merkmalen von Folter sind für ein Verständnis der politischen und psychologischen Tragweite von sexueller Gewalt sehr erhellend und sollen

³¹ Teresa de Lauretis bezieht sich in diesem Punkt auf Foucaults *Histoire de la Sexualité, Vol. I.*

daher im Folgenden kurz umrissen werden. Dabei soll das Hauptaugenmerk auf den zwei Aspekten des Schweigens und des falschen Motivs liegen.

In *The Body in Pain* nennt Scarry als einen der wichtigsten Effekte der Folter die Scham und die Schwierigkeit, über die erfahrenen Gräueltaten zu sprechen. Zum einen begründet sie dies damit, dass Schmerz nicht mitteilbar ist, ja sogar sprach-zerstörend wirkt: *Whatever pain achieves, it achieves it in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language* (Scarry 1987, 4).

Zum anderen nennt sie soziale Scham als Grund für die Schwierigkeit, über Folter zu sprechen. Laut Scarry ist Folter der Mechanismus, der es einem Regime erlaubt, Schmerz in Macht und gegnerische Körper in eine eigene Stimme und eigene Sprache zu übersetzen (Scarry 1987, 45). Ein Ziel der Folter ist es somit, die Integrität des Opfers zu zerstören und seine Moral zu pervertieren, um dadurch den Herrschaftsanspruch des Täters zu sichern. Scarry schreibt in diesem Zusammenhang vom „*false motive*“ (59) der Folter, die unter dem Vorwand einer fehlenden Information als Machtspiel funktioniert: „*what masquerades as the motive for torture is a fiction*“ (Scarry 1987, 28). Da ein Geständnis als Grund für die Folter vorgegeben wird, impliziert ihre Struktur die Mitschuld des Opfers – der oder die Gefangene könnte sein oder ihr Leiden ja beenden, indem er oder sie die gewünschten Informationen preisgibt.

Du Toit greift diese Aspekte auf und wendet sie auf die Struktur der Vergewaltigung an. Das Gefühl der Scham, der Mitschuld, der Erniedrigung und der Verlust des Selbstrespekts wird auch bei Vergewaltigungsopfern immer wieder als Grund für die Schwierigkeit, über das Verbrechen zu sprechen, angegeben. Du Toit führt in diesem Zusammenhang die durch die Vergewaltigung erzwungene Selbstverleugnung und Entfremdung des eigenen Körpers als Grund für soziale Scham an:

In the face of death the tortured or raped person is forced to *enact a performance of betrayal of the self*, to actively inflict damage on his or her own self-respect and dignity to the extent that his and her sense of personal coherence, their 'world', and their view of themselves as moral agents in that world are shattered. This happens through being reduced to bodily (sexual) existence in a public display which denies the existence of their subjectivity, agency, spirit – reduces them to the state of a victim. (Du Toit 2005, 258; Hervorhebung im Original)

Ist es ein Ziel der Folter, die Moral der Gefangenen zu pervertieren, so wird durch Vergewaltigung der Bezug des Opfers zum eigenen Körper zerstört. Die Frau, die immerzu in Angst lebt, vergewaltigt und somit physisch und psychisch gefoltert zu werden, sieht ihren eigenen Körper als Grund drohender Gewalt. Der Bezug zum eigenen Körper ist

dadurch von Grund auf gespalten, der Körper wird zwangsläufig objektisiert (Du Toit 2005, 260)³².

Auch der Aspekt des falschen Motivs lässt sich auf sexuelle Gewalt anwenden. Scarry verortet den tatsächlichen Grund für Folter in der Angst eines Regimes, das seinen absoluten Machtanspruch gefährdet sieht und auf Folter zurückgreift, um den Schmerz des Gefangenen in eine Demonstration seiner Macht zu transponieren. Wie weiter oben schon ausgeführt, häufen sich Fälle von Vergewaltigung besonders in gesellschaftlich instabilen Perioden, in denen mehr oder weniger fixe Identitätszuschreibungen angegriffen werden. Sexuelle Triebe wären also in diesem Fall das 'falsche Motiv', das die Angst vor dem Angriff auf Geschlechterrollen verdeckt und als Vorwand für den Rückgriff auf Vergewaltigung als Mechanismus zur Wiederherstellung männlicher Identitäten und Sicherheiten im Diskurs dient (vgl. Du Toit 2005 264).

Folter und Vergewaltigung können somit als Machtspiele interpretiert werden. Scarry fasst das Zusammenspiel von Macht und Schmerz für Folter in die folgenden drei Etappen: das Zufügen von Schmerz, die Objektisierung subjektiver Merkmale von Schmerz und das Übersetzen dieser Merkmale in Zeichen der Macht (Scarry 1987, 51). Schmerz und Macht bedingen sich laut Scarry gegenseitig durch ein Verhältnis der Inversion: Der Folterer erschafft bzw. sichert sich seine Welt, in dem er die Welt des Gefolterten zerstört; er demonstriert seine Macht durch das Zufügen von Schmerz, negiert die Identität des Opfers durch dessen Erniedrigung und affiziert dadurch seine eigene (Scarry 1987, 37). Die Eroberung und Zerstörung des Opfers wird zur Bestätigung der Ordnung des Täters. Mieke Bal formuliert dies im Zuge ihrer Analyse von Interpretationen der Vergewaltigung Lucrezias der Renaissance folgendermaßen: „*The rapist dictates her self-image to her. His murder of her subjectivity becomes her self-murder*“ (Bal (1996) 2006, 46).

Damit einher geht auch der stark performative Charakter von Folter und Vergewaltigung. Dies trifft verstärkt bei *Gang rape* oder in Fällen, wo Angehörige bei einer Vergewaltigung zusehen müssen, zu. Vergewaltigung wird in diesen Fällen

³² Ein relativ willkürliches gewähltes literarisches Beispiel widerspiegelt diesen Ansatz deutlich: In *Little Bee*, beschließt die gleichnamige Protagonistin, eine nigerianische Asylanträgerin, die in einem Londoner *detention camp*, in dem Männer und Frauen sich untertags den selben, engen Raum teilen, auf die Bewilligung ihres Antrages wartet, ihr Aussehen so lange zu verstecken und zu verunstalten, bis sie sich sicher fühlen kann: „*I made myself undesirable. I declined to wash, and I let my skin grow oily. Under my clothes I wound a wide strip of cotton around my chest, to make my breasts small and flat.[...] For the whole two years I did not smile or even look in any man's face. I was terrified. Only at night, when they locked the men away, I went back to my detention cell and I unwound the cloth from my chest and I breathed deeply*“ (Cleave 2008, 6f).

tatsächlich im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Schaustück der Macht. Du Toit geht diesbezüglich sogar so weit, Vergewaltigung als Theater und den Körper der Frau als Bühne zu lesen: „Her *sexual, moral and personal disintegration forms the unacknowledged stage, décor and material background to his drama of sexual rebirth*“ (Du Toit 2005, 266; Hervorhebung im Original). Damit erklärt sie auch das hohe Maß der Erniedrigung der Opfer: Der eigene Körper wird zum Ort der Machtausübung, zur Waffe des Vergewaltigers.

2.3 Digression zur Illustration – „Prokne und Philomela“

Im bisher Geschriebenen wurde auf sehr allgemeiner Ebene über das gesellschaftliche Phänomen der Vergewaltigung geschrieben. Juristische, kulturwissenschaftliche und soziologische Diskurse wurden dabei relativ sorglos vermischt. Damit die vorliegende Arbeit ihren literaturwissenschaftlichen Fokus allerdings produktiv ausschöpfen kann, muss ihr Rahmen im Folgenden präziser abgesteckt werden. So soll zunächst noch einmal betont werden, dass sich diese Arbeit mit *literarischen Repräsentationen* von Vergewaltigung und deren *diskursiver Relevanz* beschäftigt.

Der folgende kurze Exkurs zu Ovids Version des Mythos von Prokne und Philomela (*Metamorphosen*, Buch 6) soll daher als Brücke zurück zur Literaturwissenschaft dienen und die Aspekte, die für eine feministisch orientierte Literaturwissenschaft im Bezug auf Repräsentation von Vergewaltigung interessant sind, illustrieren.

Barbara Zecchi (1998,10) verweist im Zusammenhang mit der Unterdrückung weiblicher Artikulation und Stimme auf die Erzählung von Prokne und Philomela. Da der Mythos als perfekte Parabel für die eingangs formulierten theoretischen Fragestellungen gelesen werden und zudem als Schablone für das folgenden Teilkapitel zu Vergewaltigung, Sprache und Subjektivität verstanden werden kann, soll er hier kurz ausgeführt werden. Aus feministischer Sicht ist der Mythos von Prokne und Philomela höchst interessant, da er das Thema der Zerstörung von Sprache durch Vergewaltigung und patriarchale Macht illustriert, aber gleichzeitig darüber hinausgeht, einen Weg aus der Sprachlosigkeit aufzeigt und seinen Protagonistinnen Handlungsfähigkeit verleiht.

In Ovids Version begehrt der Thrakerkönig Tereus die Schwester seiner Frau Prokne. Unter dem Vorwand, sie zu seiner Gemahlin zu bringen, holt er Philomela aus der

Obhut ihres Vaters, entführt sie und vergewaltigt sie tief versteckt im Wald. Als es Philomela wagt, ihm seine Gräueltat vorzuhalten und ihm zu drohen - „Ich selbst, der Scham mich entschlagend,/ werde verkünden, was du getan“ (Ovid, 1972, 225) - schneidet er Philomela die Zunge heraus und lässt sie rund um die Uhr bewachen:

Solches Reden erregte den Zorn des wilden Tyrannen,/ aber nicht minder auch seine Furcht [...] Er griff mit der Zange jedoch ihre Zunge, die immer des Vaters/ Namen empört noch ruft und zu reden versucht; mit dem wilden/ Schwerte schnitt er sie ab. Die Wurzel zuckt, und die Zunge/ selbst, auf die schwarze Erde gefallen, lallt ihr noch zitternd/ zu und schnell, wie der Schwanz der verstümmelten Schlange zu springen/ pflegt sich empor und sucht im Sterben die Spur seiner Herrin./ Auch nach diesem Verbrechen – kaum wag' ich's zu glauben – mißbrauchte/ oft, so sagt man, er noch sich zur Lust den geschändeten Körper. (225)

Philomela versteht es allerdings, eine Botschaft an ihre Schwester zu senden, indem sie ihr über eine nichtsahnende Dienerin ein Gewand schickt, in das sie ihr Schicksal gewebt hat: „Klug bespannt sie mit Fäden den fremden, barbarischen Webstuhl,/ webt in den weißen Stoff die purpurnen Zeichen: der Untat/ Künd'“ (227). Prokne decodiert die Zeichen im Gewebe - „So entrollt die Ehefrau des wilden Tyrannen das Tuch, sie/ las den Jammerbericht von der Schwester Los, und – ein Wunder, / das sie es konnte! - sie schwieg“ (227) - und ist somit in der Lage, ihre Schwester zu befreien. Sie nutzt hierfür die Feste zu Ehren Bacchus. Dem Brauch folgend rast sie wie von Sinnen des Nachts tanzend durch den Wald und reißt ihre Schwester unerkant mit sich fort. Die beiden Frauen rächen Tereus' Verbrechen durch ein nicht minder grausames – Prokne zerstückelt ihren eigenen Sohn Itys und gibt ihn seinem Vater zum Verzehr. Dieser begreift erst, als ihm Philomela triumphierend den abgeschlagenen Kopf des Kindes vor die Füße wirft. Als Tereus aber sein Schwert zückt, werden er und die beiden Schwestern in Vögel verwandelt. Bei Ovid ist nur Tereus als Wiedehopf definiert; in späteren, mittelalterlichen Versionen, wird Prokne zur Schwalbe (mit den roten Blutropfen auf der Brust) und Philomela zur Nachtigall, dem Singvogel, der, unfähig zu sprechen, den Mythos durch seinen Gesang „in der Aufforderung zum Handeln noch heute fortschreibt“ (Behmenburg 2009, 222f).

Obwohl es zu allegorisch und eurozentrisch wirken mag, ausgerechnet einer Arbeit über afrikanische Literatur einen antiken Mythos voranzustellen, erscheint mir dies hier doch sehr erhellend, da die Erzählung gleich mehrere Parallelen zu den behandelten theoretischen Aspekten und den ausgewählten Romanen vorweist. Themen wie die Unterdrückung und Zerstörung von Sprache, alternative, subversive weibliche Artikulation, Rachegeleüste, Kindsmord, Frauensolidarität und Parodie genderspezifischer Artikulationsformen (ein Gewebe als Subversion des patriarchalen Logos; vgl.

Bahmenberg 2009, 207) werden uns auch bei der Analyse der Primärliteratur wieder begegnen. Die Rolle des Schweigens und der Kommunikation, der Handlungsfähigkeit und der Verbindung von Vergewaltigung und Auslöschung weiblicher Stimme werden ständige thematische Begleiter sein.

Physisch ist es für Philomela durch patriarchale Gewalt unmöglich geworden, zu sprechen, dennoch gelingt es ihr, weil sie von ihrer Schwester 'gelesen' und gehört wird, aus der Passivität auszubrechen. So wie sich nach der Lektüre des Philomela Mythos zwangsläufig die Frage aufdrängt, ob es Tereus denn letztendlich gelungen ist, sein Opfer zum Schweigen zu bringen und Philomela seiner patriarchalen Logik unterzuordnen, oder ob Philomela doch spricht und wie weit ihre Handlungsfähigkeit letztendlich geht, so sind auch die ausgewählten Romane in ihren Aussagen niemals ganz eindeutig. Wiederholte Rückgriffe auf Ovids Erzählung werden daher im Zuge der folgenden theoretischen Ausführungen hilfreiche sein, um die Begrifflichkeiten in unserem Kontext zu verankern.

2.4 Vergewaltigung, Subjektivität und Stimme

Rape is a speech act that reduces its sign to silence (Bal (1996) 2006, 62).

Um eine gedankliche Verbindung zurück zu den weiter oben ausgeführten Definitionen herzustellen, sei noch einmal wiederholt, dass Vergewaltigung aus feministischer Sicht „*a question of language, interpretation, and subjectivity*“ (Marcus 1992, 387) ist. Der Aspekt der Sprache wurde in Verbindung mit Scarries sprachzerstörender Wirkung von Gewalt und Schmerz angesprochen und wird uns noch einmal in Bezug zu Vergewaltigung und Diskurs und Vergewaltigung in der Literatur begegnen. Die Brisanz der Problematik der Interpretation wurde rund um die Debatte, wie Vergewaltigung (juristisch) zu definieren sei - als sexuelles Verbrechen oder als Gewaltdelikt - offensichtlich. Im Folgenden bleibt also der ohnehin etwas überstrapazierte Begriff der Subjektivität im Kontext von sexueller Gewalt und poststrukturalistischen feministischen Ansätzen zu klären. Ich werde mich diesbezüglich sehr kurz und an Chris Weedons Definitionen in *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* halten, da jede genauere Ausführung den hier vorgegebenen Rahmen sprengen würde.

Die Schlagwörter Subjekt und Subjektivität sind zentral für poststrukturalistische Ansätze, das gesellschaftlich und somit im Diskurs konstituierte menschliche Sein

erklärbar zu machen. Als Subjektivität kann man dabei die Gesamtheit der „*conscious and unconscious thoughts and emotions of the individual, her sense of herself and her ways of understanding her relation to the world*“ verstehen (Weedon 1997, 32). Subjektivität, auch im Sinne von 'Bewusstsein', ist somit ein Konzept, dass man als prekär, widersprüchlich, kontingent und immer im Prozess, also auch immer veränderbar, denken muss, ist es doch „*socially produced in language, as site of struggle and potential change*“ (Weedon 1997, 40). Subjektivität wird also auch in jedem Sprechakt, auch jedem Denkprozess, neu ausverhandelt – „*an individual's subjectivity is constituted in language for her every time she speaks*“ (Weedon 1997, 85) – wobei dieser Prozess natürlich von historischen und sozialen Faktoren und gesellschaftlichen Machtspielen beeinflusst wird. Das Konzept der Subjektivität ist also auf der Annahme begründet, dass Sinn und mögliche Subjektpositionen immer diskursiv verhandelt werden, dass Individuen immer „*site and subjects of discursive struggle for their identity*“ (Weedon 2007, 93) sind.

Strikte binäre Oppositionen, Essentialisierungen und fixe, kollektive Identitätszuschreibungen können vor diesem theoretischen Hintergrund also nicht als gegeben akzeptiert werden, sondern laden dazu ein, hinterfragt zu werden. Explizit auf stereotypische Darstellungen von Frauen der 'Dritten Welt' bezogen, schreibt Deepika Bahri diesbezüglich:

There is [...] no authentic Third-World womanly self that lies (let the pun be noted) awaiting discovery, just that which inhabits the language games, plots, and discursive regimes of the social world. (Bahri 2004, 211)

Der Einfluss von Sprache bzw. die Bedeutung von Stimme im Sinne diskursiver Handlungsfähigkeit und damit verbunden die politische Relevanz kultureller Narrative (also auch literarischer Fiktion), wird vor dem Hintergrund dieses Subjektbegriffs augenscheinlich. Laut Obioma Nnaemke besteht der Kern der feministischen Debatten rund um Stimme in den Fragen rund um das Selbst und das Andere, (fehlende) Handlungsfähigkeit und Sprache vs. Schweigen (1998, 17).

Diese Punkte schwingen mit, wenn für du Toit Vergewaltigung die Subjektivität und Integrität seines Opfers zerstört, in dem dieses gewaltsam auf seinen Körper reduziert und damit gegen seinen Willen sexualisiert wird (2005, 258). Der Vergewaltigungsakt zielt in diesem Sinne auf den Selbstverlust des Opfers ab.

Virginie Despentes spricht diese Zerstörung der Integrität, des Selbst-Respekts und der Würde einer Person an, wenn sie Vergewaltigung als „*Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole*“ (2006, 51) definiert. So wie Ovids Erzählung den sexuellen Übergriff

in die Verstümmelung und Verstumung Philomelas übergehen lässt, so beschreibt auch hier Desportes die Vernichtung des anderen mit der Auslöschung seines Sprechens. Auch Renee Heberle nennt „*the abuse of the body in order to destroy the autonomous use of the voice*“ als Logik und Effekt sexueller Gewalt (1996, 72).

Die Assoziation physischer Gewalt als Mittel, einem Opfer Handlungsfähigkeit und diskursive Macht abzusprechen, schlägt eine erneute Brücke zu Scarries Analyse der Folter und dem gezielten Zufügen von Schmerz als Sprachzerstörung. Du Toit postuliert in diesem Sinne: „*If voice embodies the presence of a self integrated within a meaningful world, then voice is precisely what is destroyed during rape*“ (Du Toit 2005, 259). So wie Marder im Philomela Mythos das Verhältnis von Vergewaltigung und Zugang zu Sprache exemplifiziert sieht (Marder 1999, 160³³), so wird sexuelle Gewalt hier also als ein Verbrechen verstanden, das den Subjekt-Status eines Opfers negiert und auf die Vernichtung der Stimme des anderen abzielt.

Barbara Zecchi sieht in diesem Verlust der Stimme und Sprache des sexuell erniedrigten Opfers sowohl den Ursprung als auch die logische Konsequenz des Verlusts der Subjektivität: „*to deprive women of language is both the product and the source of their loss of sexual subjectivity*“ (Zecchi 1998, 10).

Hier Halt zu machen würde allerdings jeglichem feministischen Glauben an Auswege aus der Unterdrückung weiblicher Artikulation zuwiderlaufen und Marcus' Verständnis von Vergewaltigung als „*subject to change*“ (1992, 388f) die Basis entziehen. Der Philomela Mythos thematisiert zwar den gewaltsamen Raub der Sprache des Vergewaltigungsopfers, präsentiert mit der Metapher des Gewebes als Angelpunkt der Erzählung allerdings auch eine alternative Form des Diskurses, eine „*language that has no 'tongue*“ (Marder 1999, 160). Laut Lena Behmenburg geht die Stimme Philomelas „in dem Gewebe auf“, Philomela nimmt somit durch das Gewebe die Rolle einer Autorin an (2009, 204). Erlegen die Vergewaltigung und die abgeschnittene Zunge dem Opfer zunächst physisches und schamhaftes Verstummen auf, so erfüllt das Gewebe später „die Funktion eines Therapeutikums“, das das doppelt auferlegte Schweigen bricht (Behmenburg 2009, 204). Die purpurnen Zeichen, die Philomela webt haben somit doppelt subversives Potential – als alternative Artikulationsform untergraben sie den patriarchalen Logos (und damit die diskursiven und symbolischen Strukturen, die den Körper Philomelas davor definiert haben

³³ Die Rolle der abgeschnittenen Zunge als Metapher für die Auslöschung der weiblichen Stimme wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass im lateinischen Original das Wort *lingua* sowohl für Zunge als auch Sprache steht (Marder 1999, 161).

(Marder 1999, 161)) und führen in weiterer Folge zur Parodie und Perversion des Gesetzes des Vergewaltigers.

Nur aber weil sie empfänglich für die Botschaft der Schwester ist und sie richtig liest, kann Prokne Philomela und sich selbst aus der auferlegten Passivität befreien – ein Schluss, der richtungsweisend für feministische Blickwinkel auf Fragen zur Repräsentation sein sollte:

The task of reading 'as a feminist' is a demanding challenge. For a feminist reading to fulfill this challenge, it must go beyond reading for the plot of male oppression and female victimization, even and especially when that plot seemingly dominates the text (Marder 1999, 159).

Stimme im Sinne diskursiver Handlungsfähigkeit und Macht durch Sprache ist somit eines der wichtigsten feministischen Anliegen, das sich durch sämtliche gesellschaftliche Bereiche zieht und in Lynn Higgins und Brenda Silvers Ausruf „*Who is speaking may be all that matters*“ (1991,1) seinen pointierten Ausdruck findet. Gerade in Bezug auf den eingangs erwähnten Aspekt der Interpretation macht es sehr wohl einen großen Unterschied, wer sprechen darf und wessen Perspektive gesellschaftlich akzeptiert wird: „*Whether in the courts or the media, whether in art or criticism, who gets to tell the story and whose story counts as 'truth' determines the definition of what rape is*“ (Higgins 1991, 1). Genau in diesem Punkt zeigen diese auf den ersten Blick abstrakt wirkenden kulturwissenschaftlichen Aspekte auch direkte Auswirkung auf praktische Fragestellungen. Die Folge von Stimmlosigkeit und aberkannter Subjektivität ist insbesondere in juristischen Fragen von Belang: „*A woman without a voice lacks the power of saying 'no' and therefore no easy legal distinction can be established between rape and consensual sexual relations*“ (Zecchi 1998, 10). Unter anderem aus diesem Grund ist die Kategorie der Stimme, im Sinne diskursiver Handlungsfähigkeit, als „eine Stimme haben oder sich erkämpfen“, ein zentrales Anliegen feministischer Theorien. Birgit Wagner weist 'Stimme' somit auch dem „traditionellen feministischen Forderungskatalog“ zu (2006, 144).

2.5 Vergewaltigung als Diskurs und Repräsentation von Vergewaltigung in der Literatur

Die Frage nach der literarischen Repräsentation von Vergewaltigung ist gerade dann spannend, wenn man mit Nancy Armstrong und Leonard Tennenhouse davon ausgeht, dass

Politik und Poetik untrennbar miteinander verbunden sind und es auch die besondere Ästhetik eines Textes oder literarische Kunstgriffe sein können, die politische Bedeutung in sich tragen (Armstrong 1989, 2). In Bezug auf den Philomela Mythos schreibt Elissa Marder: „*One cannot speak 'rape', or speak about rape, merely in terms of a physical body. The sexual violation of the woman's body is itself embedded in discursive and symbolic structures*“ (1999, 161). Dieser Aspekt der diskursiven und symbolischen Strukturen soll im Folgenden aufgegriffen und weiter ausgeführt werden.

Lynn Higgins' und Brenda Silvers *Rape and representation* (1991) war eine der ersten literaturwissenschaftlichen Anthologien, die sich ausführlich mit der komplexen Beziehung von Vergewaltigung und Repräsentation beschäftigte und als Antwort auf die laut ihnen vorherrschende *rape culture* in den USA angedacht war. Die zusammengestellten Artikel untersuchen Vergewaltigungsmotive in literarischen Texten von der Antike bis zur Gegenwart. Ausgehend von der These, dass unser Bewusstsein von Gender und Sexualität im Diskurs entsteht und somit untrennbar an Repräsentationen gekoppelt sei, postulieren sie, dass Vergewaltigung bzw. die Möglichkeit, vergewaltigt zu werden, einen zentralen Faktor unserer sexuellen Identitätskonstruktion darstelle. Unter der Prämisse „*the politics and aesthetics of rape are one*“ (Higgins, Silver 1991,1) sehen sie Vergewaltigungsnarrative somit unmittelbar gekoppelt an Fragen von Subjektivität, Autorität, Sinnggebung, Macht und Stimme (Higgins, Silver 1991, 3f). In ihren Analysen konzentrieren sie sich folgerichtig darauf, wie die untersuchten Narrative strukturiert sind, welche Identitätskonzepte den Texten zugrundeliegen, was verschwiegen wird und welche Ideologien transportiert werden.

Sabine Sielke folgt einem ähnlichen Verständnis, verweist in ihrer Untersuchung der Rhetorik von Vergewaltigungsnarrativen in der amerikanischen Literatur (1790-1990) aber einschränkend auf die Distanz zwischen literarischem Diskurs und realen Ereignissen. Sie beschreibt die komplexe Rolle narrativer Repräsentation zwar ebenfalls im Spannungsfeld zwischen Interpretation und Konstruktion sozialer Verhältnisse, betont aber den rhetorischen Charakter literarischer Repräsentation:

Rape narratives relate to real rape incidents in highly mediated ways only. They are first and foremost interpretations, readings of rape that, as they seem to make sense of socially deviant behavior, oftentimes limit our understanding of sexual violence while producing norms of sexuality in the process. As they have evolved in historically specific contexts, these narratives moreover interrelate with, produce, and subsequently reproduce a cultural symbology that employs sexual deviance for the formation of cultural identities. (Sielke 2002, 2f)

Vergewaltigung in der Literatur und der Diskurs darüber haben laut Sielke eine eigene Geschichte, eigene Ideologien und eigene dominierende Narrative, deren Analyse allerdings Rückschlüsse auf die Realitäten erlauben, aus denen sie entstanden sind, und sensibel für gegenwärtige Strukturen machen. In ihrem Fall liegt ein Hauptaugenmerk darauf, Vergewaltigungsgeschichten im Konfliktfeld von Rasse, Ethnie und Klasse zu verorten und, speziell für den amerikanischen Kontext, den „*Southern rape complex*“ (d.h. das Klischee der weißen Frau, die von einem schwarzen Mann vergewaltigt wird) zu dekonstruieren. Im Zuge dessen analysiert sie, wie sich Ideologien in die Repräsentation sexueller Gewalt einschreiben, wie kollektive Angst vor Vergewaltigung entsteht und wer davon profitiert. Vor diesem Hintergrund pocht Sielke darauf, Vergewaltigung in der Literatur und in den Medien bewusst als Rhetorik, nicht aber als soziologisches Fakt zu analysieren (Sielke 2002, 2) und zeigt somit die besondere Aufgabe der Literaturwissenschaft in diesem Bereich auf.

Für den deutschen Sprachraum sind Christine Künzels *Vergewaltigungslektüren* in der Frage nach dem Wirken literarischer Vergewaltigungsnarrative auf soziale Wirklichkeiten interessant. Sie untersucht die Aspekte der Codierung sexueller Gewalt, indem sie literarische und strafrechtliche Texte in einer überkreuzten Lektüre zusammenführt (Künzel 2003, 10). Dies rechtfertigt sie damit, dass der literarische Diskurs „im Hinblick auf den Topos der Vergewaltigung bestimmte kulturelle Deutungsmuster entwickelt [hat], die bis heute vorherrschen und als kulturelles Wissen auch in den Gerichtssaal hineingetragen werden“ (Künzel 2003a, 12f). Geht man davon aus, dass Erzählungen Mittel sozialer Kontrolle sind, so kann man aus ihnen also vorherrschende Ideologien und Verhältnisse ablesen (Künzel 2003, 17). Den literarischen Diskurs hält sie insofern für eine Analyse dieser kultureller Deutungsmuster geeignet, als dass Vergewaltigung im wesentlichen eine psychische Verletzung nach sich zieht, es also die Sprache ist, die das Geschehene annähernd mitteilbar macht (Künzel 2003, 257).

Eine ähnlich privilegierte Stellung räumt auch Mieke Bal der Literatur (und somit auch der Literaturwissenschaft) bei der Repräsentation sexueller Gewalt ein: „*Rape in many ways resists [visual] representation*“. Vergewaltigung ist für Bal nicht visualisierbar, da sie als Erfahrung „*physically as well as psychologically, inner*“ ist. Daher ist sie „*by definition 'imagined'*“ und somit nur als Text³⁴ kommunizierbar: „*it can only exist as*

³⁴ Hier sei allerdings darauf verwiesen, dass der Textbegriff bei Mieke Bal ein sehr breiter ist. Schließlich ist sie eine der federführenden Theoretikerinnen, die die klassische literaturwissenschaftliche Narratologie in ein interdisziplinäres Feld gerückt haben. Bal verwendet in ihren späteren Arbeiten narratologische

experience and as memory, as image translated into signs, never adequately objectifiable“ (Bal (1996) 2006, 44).

Wie der Schmerz bei Scarry ist Vergewaltigung somit in der Kommunikation niemals unmittelbar, als Erfahrung niemals ganz nachvollziehbar. Die dadurch bedingte unentwirrbare Verbindung von Repräsentation und Vergewaltigung birgt Gefahren in sich. Du Toit verweist in ihrer „Phenomenology of Rape“ auf die von Plato geprägte und unter anderem Derrida weiter ausgeführte Metapher des *pharmakons* (Arznei und Gift) wenn sie in Bezug auf Folter die ambivalente Natur von Sprache thematisiert (2005, 257). Auch Elaine Scarry problematisiert in *The Body in Pain* die Zweischneidigkeit von Sprache und umschreibt das Spannungsfeld, in dem sich sprachliche Repräsentationen von Gewalt zwangsläufig befinden: „*The fact that the language of agency has on the one hand a radically benign potential and on the other hand a radically sadistic one does not lead to the conclusion that the two are inseparable*“ (Scarry 1987, 13). Einerseits ist die Artikulation von Folter (/Vergewaltigung) notwendig, um sie zu denunzieren und ihr politischen diskursiven Raum zu verschaffen. Andererseits steckt dahinter auch immer die Gefahr der „*violence of representation*“ (Armstrong 1999). In diesem Zusammenhang verweist du Toit auf die inhärent pornographische und performative Dimension von Vergewaltigung, wenn sie die Schwierigkeit anspricht, über sexuelle Gewalt zu schreiben, ohne in einschlägige Diskurse und Stile abzurutschen (Du Toit 2005, 257). Diese Warnung vor der mehr oder weniger unbewussten Übernahme von Masterdiskursen taucht auch wiederholt in den Texten zu Vergewaltigungsprävention poststrukturalistisch geprägter Theoretikerinnen auf (Marsden 2004; Heberle 1996; Marcus 1992). Insbesondere Heberle äußert sich sehr kritisch in Bezug auf das laut ihr teilweise unreflektierte Credo des „*Speaking out*“ verschiedener Anti-Vergewaltigungs-Bewegungen (1996, 63ff)³⁵. Deren Beharren darauf, dass wir uns in einer „*reality of rape culture*“ (1996, 63) befänden, in der Frauen zwangsläufig als vergewaltigbar definiert seien, setzt sie die konstruktive Kraft des Diskurses entgegen. Ähnlich wie Marcus sieht sie in der ständigen Betonung weiblicher Opferkonstruktionen eine bedenkliche Wiederholung patriarchaler Masterdiskurse und

Verfahren, um sowohl visuelle Kunst als auch naturwissenschaftliche Studien und politische Rhetorik narratologisch als kulturelle Texte zu analysieren (vgl. Bal 1999 und 1990): „*Narratology is the theory of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story'*“ (Bal 2004, 3).

³⁵ Sie bezieht sich dabei auf den amerikanischen Kontext. Im Hinblick darauf, dass in den afrikanischen Ländern, in denen die hier behandelten Romane situiert sind, Gewalt an Frauen nach wie vor ein Tabu ist bzw. durch ihre weite Verbreitung ständig die Gefahr besteht, dass sie als normal angesehen wird, muss hier diese Kritik sehr differenziert betrachtet werden. Wo sexuelle Gewalt noch totgeschwiegen oder als natürlich gegeben angesehen wird, macht es wohl durchaus Sinn, dafür zu kämpfen, dass sie Einzug in einen breiteren öffentlichen Diskurs findet.

fordert stattdessen dazu auf, weniger verteidigend denunzierend zu agierend, als aktiv produktive Gegendiskurse über Sexualität zu schaffen (1996, 73). Konkreter wird Heberle hierzu allerdings nicht. Marcus dagegen fordert zu einer verstärkten Betonung weiblicher Aggressivität und Gewaltfähigkeit auf, um das Bild des passiven Opfers zu untergraben:

We can begin to develop a feminist discourse on rape by displacing the emphasis on what the rape script promotes – male violence against women – and putting into place what the rape script stultifies and excludes – women's will, agency, and capacity for violence. (Marcus 1992: 395)

In einem explizit literaturwissenschaftlichen Rahmen finden sich ähnliche Bedenken bei Meg Samuelson (2007). Im Kontext des nationalen Projekts der *Truth and Reconciliation Commission*³⁶ arbeitet sie in Bezug auf Zoë Wicombs *David's Story* heraus, inwieweit auch Schweigen als Verweigerung des phallogozentrischen Masterdiskurses eine Form von Widerstand sein kann, wenn das persönliche Schicksal Gefahr läuft, für politische Zwecke vereinnahmt zu werden, die nicht die eigenen sind (2007, 120ff). In diesem Zusammenhang schreibt sie:

When rape is spoken in the prevailing discourses of gender and nation during the political transition, women are produced as vulnerable victims in need of male protection, as objects of property and exchange, as reproducers of the future, as markers of national boundaries. (Samuelson 2007, 122)

Die große Verantwortung, die dadurch all jenen, die sich zu Vergewaltigung öffentlich äußern, implizit übertragen wird, ist es also, sich vorherrschender Diskurse bewusst zu sein und sie nicht einfach weiterzuführen, sondern sich subversiv damit auseinanderzusetzen. Wicombs Thematisierung des Schweigens als Subversion sollte allerdings nicht vorschnell mit einer generellen Verweigerung, heikle Themen anzusprechen bzw. (sexuelle) Gewalt darzustellen, gleichgesetzt werden. Problematisieren die genannten Autorinnen das Sprechen über Vergewaltigung, so ist dies wohl eher als Mahnung und Plädoyer für eine reflektierte Repräsentation zu verstehen. Diese Einsicht wird uns als grundlegend im folgenden Kapitel begleiten.

Die in diesem Kapitel zu Beginn angeführten Analysen (vgl. Sielke, Higgins, Künzel) sind allesamt mit einer Herangehensweise verbunden, die Elaine Showalter als

³⁶ Die TRC wurde nach dem Ende der Apartheid geschaffen und diente dazu, die Menschenrechtsverletzungen während des Regimes und der Freiheitskämpfe aufzudecken und anstelle eines Gerichts zu bearbeiten. Opfer und Täter wurden miteinander konfrontiert, Zeugenaussagen gesammelt und, Fall für Fall, Amnestie gegeben oder nicht. Der Fokus lag dabei auf Versöhnung und nicht zwangsläufig Gerechtigkeit (Edelstein 2001, 17).

„*feminist critique*“ (1981, 182) bezeichnete: Sie beschäftigen sich hauptsächlich mit Vergewaltigung und Repräsentationen von Frauen in literarischen Texten männlicher Autoren. Ihr Hauptaugenmerk liegt auf einer feministisch kritischen Untersuchung der tradierenden und konstruierenden Rolle inegalitärer Geschlechterhierarchien und Unterdrückungsmechanismen kultureller Narrative.

Geht man aber mit Sabine Sielke davon aus, dass es literarische Texte unter anderem ermöglichen, das Unsagbare mitteilbar zu machen und neue Artikulationsformen zu finden, so darf an die Möglichkeit literarischer Texte als kraftvolle Gegendiskurse zu dominierenden Narrativen und an das feministisch subversive Potential literarischer Repräsentationen geglaubt werden:

Literary texts translate pain into art, transform the unspeakable into figures of speech whose structure and function both disfigure and bespeak their cultural work. They tell stories and translate tales of violation into nationally specific cultural symbolologies and conclusive narratives. As such, they both form and interfere with cultural imaginary. (Sielke 2002, 5f)

Vor diesem Hintergrund versucht die vorliegende Arbeit auch eine Lesart von Romanen weiblicher Autoren, die Elaine Showalter als 'zweiten Modus feministischer Leseweisen' definiert (1981,184f)³⁷. In unserem Fall soll untersucht werden, wie die zwei ausgewählten Autorinnen gesellschaftliche Verhältnisse thematisch und poetologisch verhandeln und welche politischen Aussagen sie literarisch verpacken.

Nfah-Abbenyis Anspruch, die Literatur zeitgenössischer afrikanischer Autorinnen (auch) als theoretische Texte zu lesen und ihre Fiktion somit als Ausdruck afrikanisch feministischer Theorie zu verstehen, soll somit Genüge getan werden (Nfah-Abbenyi 1997, 20).

³⁷ In ihrem Konzept der *Gynocritics* plädiert Showalter dafür, sich nicht nur auf den männlichen Kanon zu konzentrieren, sondern den Fokus auf die Frau als Autorin zu verlegen: "*Woman as the producer of textual meaning, with the history, themes, genres and structures of literature by women*" (Showalter 1979, 25), und nicht unhinterfragt traditionelle, männlich geprägte Analysemethoden zu übernehmen, sondern Modelle zu entwickeln, die den Besonderheiten 'weiblicher' Texte (die Showalter, durchaus auch im Sinne eine *écriture féminine*, als gegeben annimmt) entsprechen. Die vorliegende Arbeit basiert zwar nicht auf der Prämisse einer 'typisch weiblichen Schreibweise' und möchte als distanziert von den damit verbundenen Essentialisierungen verstanden werden. Dennoch erscheinen Showalters Ansätze und ihr Fokus auf Texte sozialer Frauen in Verbindung mit dem behandelten Thema und der zwangsweise damit verbundenen Beschäftigung mit Genderrollen hier (zumindest ansatzweise) durchaus passend.

B) Literatur- und kulturwissenschaftliche Überlegungen zur Problematik weiblicher subalterner Artikulation und Repräsentation in der Literatur

Um den Kontext der folgenden Ausführungen klar und die darin angesprochenen Komplexitäten und Verstrickungen nachvollziehbar zu machen, sei zunächst erwähnt, dass im afrikanischen feministischen literaturkritischen Kontext das „*double silencing of African women*“ durch koloniale, aber auch männlich konnotierte Unabhängigkeitsliteratur ein sehr brisanter, wunder Punkt ist. Abena Busia schreibt hierzu: „*[The] presumed silence and the acceptance of her silencing – is a silence which is a fiction having consequences beyond the fiction itself*“ (1989-90, 99). Die Darstellung der indigenen Frau in imperialistischer Literatur, die damit verbundene Konstruktion des kollektiven Bildes des passiven Schweigens der kolonialisierten Frau, deren Weiterführung in nationalistischen Literaturen der Post-Unabhängigkeits Perioden und den damit verbundenen Identitätszuschreibungen, sind immer wiederkehrende Themen in feministisch postkolonialen Theorien und Literaturen (vgl. u.a. Busia, 1989-90, 86; Brown 1981, 8; Lazarus 1990, 211; Nfah-Abbenyi 1997, 4f).

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die ausgewählten Autorinnen selbst in Interviews und Essays immer wieder um Fragen der Repräsentation und weiblicher Stimme kreisen und wieso die verschiedenen Auffassungen dieser Fragestellungen politische Relevanz haben.

1. Beyalas und Veras Schaffen und das Gehörtwerden

Beyalas und Veras Schaffen ist geprägt von einem großen Engagement für die Präsenz von Minderheiten und unterdrückten Stimmen in der Öffentlichkeit und der Repräsentation weiblicher Artikulation. Dieses Anliegen zieht sich durch ihre literarischen Texte, geht und ging aber auch darüber hinaus.

Yvonne Vera hat als jahrelanger *Art Director* der *National Gallery* in Bulawayo (1997-2003) großen Wert darauf gelegt, die Galerie für Kunstwerke marginalisierter Gruppen zu öffnen und sie von einem Museum im traditionelleren Sinn in ein dynamisches Kulturzentrum zu verwandeln, das Workshops und Residenzen anbot, Künstler_innen miteinander in Kontakt brachte, und vor allem auch sehr vielen Frauen die Möglichkeit bot, ihre Werke auszustellen. Desiree Lewis erwähnt in diesem Kontext den

symbolträchtigen Schritt Veras, Batiken, Perlenarbeiten und Stickereien in der Galerie auszustellen (also Artefakte weiblich konnotierter Tätigkeiten) – und zwar nicht als nur traditionelles Handwerk, sondern als „*powerful artistic creations*“³⁸. Außerdem initiierte und unterstützte die *National Gallery* unter Veras Leitung Kunstprojekte, die die ländliche Bevölkerung Simbawes (vor allem Frauen und Kinder), miteinbezog und zu künstlerischen Tätigkeiten anregte (Lewis 2005).

Calixthe Beyala ist in Frankreich nicht nur für ihre Literatur, sondern auch für ihr politisches Engagement und ihre polemischen Äußerungen im Zuge politischer Debatten bekannt. Für uns hier ist interessant, dass sie sich als Sprecherin für das *Collectif Egalité pour les droits des minorités visibles en France* immer wieder für die Repräsentation der multikulturellen Beschaffenheit der französischen Gesellschaft ausspricht, und im Zuge dessen für eine verstärkte Sichtbarkeit von Minderheiten in französischen Medien und einer damit verbundenen Quotenregelungen kämpft (vgl. Homepage der Autorin)³⁹.

In Interviews und theoretischen Arbeiten weisen Yvonne Vera und Calixthe Beyala wiederholt auf ihr Bestreben hin, afrikanischen Frauen Gehör verschaffen zu wollen. So beschreibt zum Beispiel Vera ihr literarisches Anliegen in einem Interview als „*a way of mediating between people who are unable to speak, like women, and people who should be listening*“ (Hunter 1998). Im Vorwort zu einer von ihr editierten Anthologie afrikanischer Schriftstellerinnen bezeichnet sie die schreibende afrikanische Frau als Zeugin, die Schweigen durchbrechen kann, deren „*writing may best reveal how desperately Africa has erred in its memory*“ (Vera 1999, 2). Dem Schreiben an sich kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: „*If speaking is still difficult to negotiate, then writing has created a free space for most women – much freer than speech*“ (Vera 1999, 3). Wenn sie somit einräumt, dass das öffentliche Aussprechen von Tabus für Frauen in Afrika nach wie vor schwierig sei, weil ihnen der Zugang zu öffentlichen Diskursen verwehrt bleibe, die Literatur aber eine Möglichkeit eröffne, doch zu 'sprechen', so erinnert dies stark an

³⁸ An diesem Punkt komme ich nicht umhin, zurück an den Philomela Mythos zu denken, wo dem Gewebe als subversive weibliche Artikulationsform eine zentrale Bedeutung zukommt. Es ist ja das von Philomela gewebte Tuch, das letztendlich die Funktion ihrer verlorenen Stimme übernimmt. Behnenburg beschreibt die Rolle des Gewebes als doppelt bedeutsam. Einerseits habe die gewebte Geschichte die „Funktion eines Therapeutikums“ (2009, 204), andererseits nähme Philomela durch das Gewebe die Rolle einer Autorin an, ihre Stimme gehe „in dem sprechenden Gewebe auf“ (2009, 204).

³⁹ In einem Interview mit Priscilla Wolmer meint sie diesbezüglich: „*S' il y a des femmes noires en place au sein du gouvernement français, c'est que le Collectif Égalité c'est [sic!] levé pour taper du point. Nous avons utilisé la télévision comme moyen de lutte. La télévision permet de voir la véritable couleur d'un pays et ses évolutions*“ (Beyala in Wolmer 2010).

Spivaks Thesen zur Problematik der Repräsentation Subalterner, auf die später genauer eingegangen werden soll.

Calixthe Beyala skizziert ihr feministisches Projekt in ihrem Manifest *Lettre d'une africaine à ses soeurs occidentales* folgendermaßen:

Il ne suffit pas de s'autoproclamer féministe pour en être une. [...] Projetons-nous dans les millions d'autres femmes, la femme ouvrière, même si nous sommes patronnes, la femme asiatique même si nous sommes françaises, la femme excisée d'Afrique même si vous êtes allemandes. (Beyala 1995, 12f)

Im Laufe des Essays findet sie für dieses Credo an eine alles übergreifende Frauensolidarität noch deutlichere Worte, fordert die westliche Frau direkt dazu auf, ihr einziges Recht auf Einmischung als Pflicht wahrzunehmen:

Femmes Occidentales, occupez-vous des conditions de vie des femmes d'autres continents! C'est le seul droit d'ingérence qui mérite d'être vécu! [...] Votre vigilance attirera leur attention. Votre intérêt leur donnera des ailes (Beyala 1995, 103f).

Dies sind nun Anliegen, die sich im Lichte Spivaks Theorien zur Sprachlosigkeit Subalterner und damit verbunden zur Repräsentation (als Versuch eines 'Sprechens-für'), die in Gefahr läuft, Anmaßung zu sein, als prekär darstellen. Zudem erscheint es – im Kontext der schon ausgeführten feministischen Überlegungen zu Vergewaltigung als Auslöschung von Stimme und Zerstörung von Subjektivität – zunächst doch als fragwürdig, ob durch die intensive Darstellung von Vergewaltigung (also dem diskursiven Beharren auf der Viktimisierung der Frau) der angestrebten Vermittlungsfunktion gerecht werden kann, mögliche Subjektpositionen 'erschrieben' werden können oder ob die äußerst detailreichen Darstellung diverser Grausamkeiten nicht auch einem Trend des ästhetischen Schwelgens in der Darstellung von Gräueltaten geschuldet ist.

Es ist dieser scheinbare Widerspruch der mich bei der Lektüre von Beyalas und Veras Romanen verwirrt hat und mich über die Verstrickung von politischem Anspruch und Literarizität dieser Texte nachdenken hat lassen. Ich schlage dennoch vor, dass die ausgewählten Romane bei näherer Betrachtung als analog zu Spivaks „Can the Subaltern speak?“ gelesen werden können – und dies eventuell (auch) wegen der Wahl der ästhetischen Mittel, die die Autorinnen getroffen haben.

Im Folgenden sollen Überlegungen zu Repräsentation im Licht feministischer und postkolonialer Theorien die mögliche Problematik hinter Veras und Beyalas Anspruch und ihrem literarischen Projekt erläutern. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf Gayatri Spivaks

Theorien liegen, weil sie es erlaubt (und in ihren eigenen Arbeiten vordenkt), postkoloniale, feministische und poststrukturalistische Ansätze zusammenzuführen bzw. genuin literaturwissenschaftliche Überlegungen in einem politisch orientierten, kulturwissenschaftlichen Rahmen zu verorten.

Danach stellt ein kurzer Exkurs zu kulturwissenschaftlich orientierten narratologischen Methoden das Werkzeug für die folgende Analyse vor, die den Versuch bildet, einen Weg aus der dargelegten Problematik zu finden. Schließlich sollen Überlegungen zur ästhetischen Wirkung von Repräsentation sexueller Gewalt die losen Fäden zusammenführen.

2. Problematik der Repräsentation, Überlegungen rund um Spivaks Theorien

Who is speaking, who is spoken of, and who listens is a result, as well as an act, of political struggle. (Alcoff 1991-92, 15)

Bedenkt man Überlegungen, die Sprechen bzw. (literarisches) Schreiben als implizit gewaltvollen Akt definieren und der realen Gewalt in der Welt die metaphorische Gewalt, die durch Worte auf die Dinge in der Welt ausgeübt wird, gegenüberstellen (vgl. Armstrong & Tennenhouse, 1989, 9), so eröffnet sich beim Nachdenken über die literarische Repräsentation marginalisierter Gruppen und tabuisierter Themen erneut eine Brücke zwischen literaturwissenschaftlichen und politischen Überlegungen. Das Nachdenken über die Gefahr und das Potential von Repräsentation und/durch Sprache und das Ausmaß ihres Einflusses auf die Wahrnehmung von Identität und die Konstruktion von Subjektpositionen ist der große Angelpunkt, wo feministische und postkoloniale Theorien einander kreuzen, und sich gegenseitig erhellen können (vgl. Ashcroft 1998, 102). Damit verbunden sind weitere gemeinsame Fragestellungen und Anliegen wie Stimme, Marginalisierung und die Verstrickung von Politik und Kunst (Bahri 2004, 201). Die Verbindung von feministischen und postkolonialen Perspektiven erscheint somit für ein Nachdenken über Fragen der Repräsentation in den ausgewählten Romanen sehr fruchtbar.

Mieke Bal stellt in „*Enfolding Feminism*“, einem allgemein gehaltenen Artikel über feministische Fragestellungen verbunden mit Repräsentation, fest:

Anyone who has followed up on Spivak's founding article, 'Can the subaltern speak?' has lost the innocent belief that speaking *about* and speaking *for* others is either possible or avoidable. Representation, hovering as it does on the edge between these two incommensurably yet inextricable meanings, remains a glib and troubled notion. (Bal 2006, 214)

Sie ist mit dieser Feststellung nicht alleine; es scheint, besonders in feministischen und/oder postkolonial orientierten Auseinandersetzungen, beinahe Usus geworden zu sein, sich dem Thema der Repräsentation mit Verweis auf Gayatri Spivaks „*Can the Subaltern Speak*“ anzunähern (vgl. etwa Shohat 1995, 167; Busia 1989-90, 102; Alcoff 22ff).

Bevor auch ich mich eingehender Spivaks Ansätzen widme, erscheint es notwendig, in wenigen Worten abzustechen, was hier unter dem Begriff 'Repräsentation' verstanden wird und inwieweit er im Zuge politisch sensibler Theorien (etwa postkolonialer oder feministischer Ansätze) zu einem problematischen, vielleicht überstrapazierten, Begriff geworden ist.

Repräsentation ist einer jener Begriffe, die einen großen Konnotationsraum öffnen. Sehr allgemein gehalten deckt der Begriff der Repräsentation alles, was unter das semiotische Prinzip fällt, dass „*something is 'standing for' something else, or that some person or group is speaking on behalf of some other person or groups*“ (Shohat 1995, 166). Auf die Problematik, die sich hinter der in dieser Definition enthaltenen Verstrickung verbirgt, wird später genauer eingegangen. Laut Ella Shohat ist das Thema der Repräsentation im 'gegenwärtigen' (ihr Artikel „*The Struggle over representation*“ erschien 1995) Kontext von Identitätspolitik und der ständig schwelenden Diskussion über '*political correctness*' zu einem besonders problematischen Begriff geworden,

fraught with conflicting arguments over who speaks, when, how, and in whose name. The politics of identity call for the 'self-representation' of marginalized communities, and for 'speaking for onself'. (Shohat, 1995, 167)

Genau diese Annahme eines 'Für sich selbst Sprechens' subalternen Gruppen ist allerdings, wie wir noch sehen werden, sehr problematisch. Daher bedient auch Shohat Spivaks einflussreichen Essay und formuliert dessen Titel in: „*Can the nonsubaltern speak?*“ um (Shohat 1995, 167). Mit dieser Modifikation fragt Shohat, ob in gegenwärtigen Diskursen (v.A. identitätspolitischen Kontexten) überhaupt noch irgendjemand für irgendjemanden sprechen darf und soll, und verweist damit in ihrem Fall auch auf das Paradox zwischen

konstruktivistischen Ansätzen, die gegen Essentialisierungen⁴⁰ anschreiben (wie Feminismen, *Queer theory*, *Postcolonial Studies*) auf der einen und Aktivismus, der Identität genau aufgrund essentieller Kategorien beansprucht, auf der anderen Seite (Shohat 1995, 167). Sie beantwortet ihre Frage schließlich dennoch affirmativ, allerdings nicht, ohne auf die Wichtigkeit sensibler Differenzierung zu pochen:

Rather than ask who can speak, we should ask what are the different modes of speech to explore in our own future work. While it is hazardous to 'speak for someone', that is, paradigmatically to replace them, it is something different [...] to 'speak up for', that is, to speak on behalf of. (Shohat 1995, 177)

Linda Alcoff geht in ihrem Artikel „*The Problem of Speaking for others*“ in eine ähnliche Richtung. Sie zeigt auf, wie 'Sprechen für' jemanden einerseits immer diskursiv gefährlich sein kann – besonders, weil die eigene Situiertheit jeden Sprechakt, jede Intention beeinflusst (also den Sinn und die 'Wahrheit' des Gesagten) und somit nie ganz klar ist, inwieweit man für jemanden anderen oder doch nur für sich selbst spricht (Alcoff, 1991-92, 6f). Dennoch spricht sich Alcoff vehement dagegen aus, Repräsentation im Sinne eines 'Sprechens-für' aufzugeben. Für Alcoff wird dies zu einem moralischen Dilemma: „*Is my greatest contribution to move over and get out of the way?*“ (Alcoff 1991-92, 8). Spreche man nur für sich selbst und verweigere, aus '*political correctness*', jeglichen repräsentativen Charakter (für welche Gruppe auch immer) bzw. für marginalisierte und weniger privilegierte Gruppen das Wort zu ergreifen, so käme dies, laut Alcoff, einer Vernachlässigung der Verantwortung gleich, die einem aufgrund bestimmter Privilegien zukomme (Alcoff 1991-92, 8).

Shohats eingangs zitierte, allgemeine Definition von Repräsentation spielt auf den Unterschied, aber auch die Verbindung, zwischen Repräsentation als Darstellung und Repräsentation als Vertretung, *portrait* und *proxy*, an. Es dürfte deutlich geworden sein, dass auch Shohat und Alcoff beide mit dieser Komplizität und Differenzierung von 'Sprechen über, für und als' spielen. Gayatri Spivak hat sich in ihren Essays und Interviews immer wieder im Detail mit den feinen Unterschieden dieser Modi beschäftigt und das

⁴⁰ In dieser Hinsicht ist eventuell wieder ein Blick auf Spivaks Theorien hilfreich, die mit ihrem Konzept der strategischen Essentialisierung (Essentialisierung als, aber nur als, politische und aktivistische Strategie), dieses Paradox etwas aufweicht. Sie ist in dieser Hinsicht allerdings sehr vorsichtig und bezeichnet die Kritik am Essentialismus in dekonstruktivistischer Manier als die Kritik an etwas, das man nicht nicht anstreben wollen kann: „*The strategic has been taken as a point of self-differentiation from the poor essentialists. So long as the critique of essentialism is understood not as an exposure of terror, or own or others', but as an acknowledgement of the dangerousness of something one cannot not use. I would stand by it as one would stand among many.*“ (Spivak 1993a, 5; Interview mit Ellen Rooney)

Thema der Repräsentation als verstrickt im Spannungsfeld von 'Sprechen über, für, als, mit, zu', dem Gehörtwerden und (intellektueller) Verantwortlichkeit gedacht. Ich werde im Folgenden versuchen, ausgehend von „*Can the Subaltern Speak?*“ ([1988] 1994), die für uns hier wichtigsten Punkte herauszuarbeiten. Dabei werde ich allerdings nicht strikt bei diesem Essay bleiben – da er, wie Spivak selbst zugibt, teilweise etwas unklar und „unkontrolliert“ formuliert ist (2008, 119) – sondern auch auf seine spätere, überarbeitete Version (2010) und klärende Interviews zurückgreifen.

In ihrem einflussreichen Essay „*Can the Subaltern*⁴¹ *Speak?*“ geht Gayatri Spivak (mit Rekurs auf Marx) genauer auf diese Unterscheidung zwischen „*Representation as 'speaking for', as in politics, and representation as 're-presentation', as in art or philosophy*“ (Spivak [1988] 1994, 70) ein. Im Kern des hinterfragt Spivak generell die Möglichkeit subalternen Artikulation und stellt schließlich die vielfach zitierte These ihrer Aporie auf. Dabei legt sie ihr Hauptaugenmerk auf die Kondition der „*Third-world woman*“, und im Besonderen auf weibliche Angehörige des urbanen Subproletariats, die als neue Subalterne⁴² am meisten von allen Diskursen und Möglichkeiten abgeschnitten sind:

On the other side of the international division of labor, the subject of exploitation cannot know and speak the text of female exploitation even if the absurdity of the nonrepresenting intellectual making space for her to speak is achieved. The woman is doubly in shadow. (Spivak (1988) 1994, 84)

Spivak illustriert diese Aussage mit einem Exkurs zum Verbot von *sati* (Witwenverbrennung) in Indien durch die Briten 1829 (Spivak [1988] 1994, 93f). Sie zeigt auf, wie *sati* als Spielball für verschiedene Interessen benutzt wurde und fasst die aufeinanderstoßenden oppositionellen Standpunkte zusammen mit: „*White men are saving*

⁴¹ Hier sollte Spivaks Verwendung des Begriffs des Subalternen kurz geklärt werden. Spivak verwendet, beeinflusst von der *Subaltern Studies Group*, den ursprünglich militärischen und dann von Gramsci geprägten Begriff, um unterdrückte Gruppen zu bezeichnen, die von sämtlichen offiziellen und institutionalisierten Diskursen abgeschnitten sind (Loomba 2005², 48f). Sie selbst verwendet den Begriff nicht äußerst konsequent (etwa, wenn sie die Reaktionen der weiblichen Familienangehörigen auf Bhuvaneswari Bhaduris Selbstmord, eine Angehörige der indischen urbanen Mittelklasse, als Beispiel für die Unmöglichkeit subalternen Sprechens anführt. Spivak gibt selbst zu, dass Bhuvaneswari Bhaduri keine Subalterne im eigentlichen Sinn war, führt ihren Fall aber als Beispiel für Unterdrückung aufgrund von Genderrollen an) (Spivak [1999] 2010, 64).

In einem Interview mit Richard Dienst et al. meint sie zudem: „I like the word 'subaltern' for one reason. It is truly situational. 'Subaltern' began as a description of a certain rank in the military. The word was used under censorship by Gramsci: he called Marxism 'monism', and was obliged to call the proletarian 'subaltern'. That word, used under duress, has been transformed into the description of everything that doesn't fall under a strict class analysis. I like that, because it has no theoretical rigor“ (Spivak (1987) 1990, 141; meine Hervorhebung)

⁴² In der jüngeren Version von 1999 wird daraus „*the new subaltern in the New World Order*“ (Spivak (1999) 2010, 41)

brown women from brown men“ (also Frauenschutz als kolonialisierendes Argument) versus „*The women wanted to die*“ (also ein 'Wille der Frau' als nativistisches Argument) und stellt fest, dass in keiner der historischen Dokumente tatsächlich Frauenstimmen zu Wort gekommen seien (Spivak [1988] 1994, 93). Im Anschluss daran fragt sie sich, wo und wie in dieser dialektischen Struktur das Bewusstsein der betroffenen Frauen Platz haben könne:

Between these two appropriations, where is our pretty and constant burnt widow? [...] Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the 'third-world woman' caught between tradition and modernization (Spivak [1988] 1994, 102)

– um schließlich festzustellen, dass es für die weibliche Subalterne in diesem Kontext keinen Raum gibt, von dem aus sie sprechen kann bzw. wo sie gehört wird.

Um diese Feststellung zu untermauern, nennt sie zuletzt das Beispiel von Bhuvanewari Bhaduri, einer Angehörigen der indischen Mittelklasse (also keiner Subalternen im eigentlichen Sinn), die sich aufgrund ihrer politischen Involviertheit im Unabhängigkeitskampf und damit verbundenen Gewissenskonflikten (sie sollte einen politisch motivierten Mord begehen) erhängte. Die Frau wartete dafür das Einsetzen ihrer Periode ab, um das Motiv einer Schwangerschaft als Grund für den Selbstmord von vornherein als ausgeschlossen zu wissen. Für Spivak ist dies ein Beispiel für den verzweifelten Versuch weiblicher Artikulation – wo Sprache bzw. Zugang zu politischen Diskursen nicht offiziell möglich ist, weichen Frauen auf alternative Wege der Artikulation aus. Bhuvanewari Bhaduris Stimme wurde allerdings nicht gehört. Jahre nach dem Selbstmord erhält Spivak auf ihre nachforschenden Fragen von weiblichen Familienmitgliedern nur Antworten, die den Akt mit einer unglücklichen Liebesgeschichte in Verbindung bringen; die politische Dimension des Selbstmordes ist verloren bzw. nicht erkannt worden. Dies ist für Spivak ein Beweis dafür, dass (weibliche) Subalterne nicht sprechen können – weil sie nicht gehört und verstanden werden, weil direkter Zugriff auf ein subalternes Bewusstsein nicht möglich ist. Die Stimmen der Subalternen können laut Spivak nicht gehört oder hörbar gemacht werden⁴³. Damit einher geht aber eine große

⁴³ Genau an diesem Punkt setzt auch Spivaks Kritik an der Arbeit der *Subaltern Studies Group* an, die sie in „*Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*“ „*against the grain of their theoretical self-representation*“ liest (Spivak 1987b, 202). Spivak weist darauf hin, dass den Ansätzen der *Subaltern Studies Group* eine positivistisch, essentialisierende Praxis zugrunde läge, die bloße Subjekt-Effekte als das Bewusstsein Subalternen darstellen würde. Sie räumt zwar ein, dass es sich dabei in den meisten Fällen um strategische Essentialisierungen handle (also Essentialisierungen, die auf ein bestimmtes politisches Ziel hinauslaufen), plädiert aber für ein Bewusstsein darüber, dass „*the subaltern's view, will, presence, can be no more than a theoretical fiction to entitle the project of reading. It cannot be recovered*“ (Spivak 1987b, 204).

Verantwortung für Intellektuelle, die sich nicht damit begnügen dürfen, auf die Stimme und Selbstrepräsentation der Unterdrückten zu 'warten'. Somit schließt die erste Version ihres Essays mit einem eindeutigen Appell:

There is no virtue in global laundry lists with 'woman' as a pious term. Representation has not withered away. The female intellectual as intellectual has a circumscribed task which she must not disown with a flourish. (Spivak [1988] 1994, 104)

„*The Subaltern cannot speak*“ (Spivak, [1988] 1994, 103) – Diese so pessimistische wie (anscheinend) eindeutige Aussage Spivaks wurde in der Folge heftig kritisiert. Eine der Theoretikerinnen, auf deren Anregungen Spivak in einer überarbeiteten Version des Essays (1999) direkt eingeht, ist Abena Busia. Ihr Artikel „*Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female*“ (1989-90) handelt eigentlich von der Darstellung der indigenen Frau in afrikanischer imperialistischer und kolonialer Literatur, in der, laut Busia, die Frau immer ohne Stimme präsentiert, also passives Schweigen als Merkmal der kolonialisierten Frau konstruiert wird (Busia 1989-90, 86). Am Ende ihres Artikels greift sie Spivaks Verweis auf den Selbstmord Bhuvaneswari Bhaduris auf, um darauf zu verweisen, dass für Frauen Narration nicht unbedingt ein Sprechakt sein muss, sondern alternative Formen der Signifikation zur Verfügung stehen (sie erwähnt unter anderem handwerkliche Artefakte wie Quilte⁴⁴). Sie weist darauf hin, dass Spivaks Verweis auf Bhuvaneswari Baduri eine fruchtbare Neuverortung der weiblichen Stimme darstellt, weil er nicht nur einen alternativen 'Schreibakt' beschreibt, sondern damit verbunden auch eine neue Art zu lesen vorschlägt – und zwar, den Körper als legitimen Text zu lesen, den Körper als einen Text zu verstehen, der sich aus seinen widersprüchlichen Zuschreibungen selbst 'herausschreiben' kann. Gleichzeitig spricht sich Busia aber vehement gegen die Valorisierung von Selbstmord als Möglichkeit der weiblichen, indigenen Artikulation aus (Busia 1989-90, 103) und warnt vor einer zu oberflächlichen Auffassung von Spivaks

Besonders kritisch ist sie im genannten Artikel übrigens auch im Hinblick auf die Repräsentation von weiblichen Subalternen. Spivak zeigt auf, dass auch die *Subaltern Studies Group* teilweise subalterne Frauenfiguren instrumentalisiert und anderen politischen Fragen unterordnet. Sie nennt hierfür das Beispiel der *Patidar* Kaste, in der es Strategien gab, die verhinderten, dass Ehefrauen von ihrem Ehemann verstoßen und an die Familie zurückgegeben wurden. Dies wurde von der *Subaltern Studies Group* als Beispiel für geglückte Subalterne Organisation angeführt – Spivak kritisiert dies und zeigt auf, wie sehr hier die 'Frauenfrage' ignoriert und wie unreflektiert der 'Tauschwert Frau' als gegeben akzeptiert wird: „*Through all of these heterogeneous examples of territoriality and the communal mode of power, the figure of the woman, moving from clan to clan, and family to family as daughter/sister and wife/mother [...] is produced on [...] the dissimulation of her discontinuity, on the repeated emptying of her meaning as an instrument*“ (Spivak 1987b, 220).

⁴⁴ Erneut also eine gedankliche Brücke zum Philomela Mythos und Yvonne Veras kuratorischer Entscheidung, Handarbeiten als Artefakte künstlerischer Expression auszustellen.

Aussage: „*We must not confuse the meanings of 'can', therefore mistaking lack of permission or possibility for lack of ability*“ (Busia 1989-90, 102).

Spivak geht auf diese (und weitere) Anmerkungen in der überarbeiteten Version ihres Essays (1999) ein und betont auch ihren Fokus auf die unterdrückte Frau noch stärker. Schon in einem Interview mit Donna Landry und Gerald Maclean gibt sie 2008 zu, dass ihr ursprünglicher Artikel wohl teilweise zu kompliziert bzw. zu „unkontrolliert“ ausgefallen sei (2008, 120) und ihr Verständnis von 'Sprechen' eventuell nicht klar genug ausgedrückt wurde. 'Sprechen' beziehe sich laut Spivak in ihrem Artikel auf „die Transaktion zwischen SprecherIn und HörerIn“ (2008, 122) bzw. 'Sprechen' im Sinne von 'Sprechakte setzen'. Sie verschiebt ihren Fokus schon in diesem Interview vom 'Sprechen für/als/über' auf den Zusammenhang von Sprechen und Gehörtwerden:

Die Subalterne kann nicht sprechen', das meint also, dass sogar dann, wenn die Subalterne eine Anstrengung bis zum Tode unternimmt, um zu sprechen, dass sie sogar dann nicht fähig ist, sich Gehör zu verschaffen – und Sprechen und Hören machen den Sprechakt erst vollständig. (2008, 127)

Ein interessantes Zugeständnis, das dann auch in der Neuversion von „*Can the Subaltern speak*“ (wenn auch erneut relativierend) eingebaut wurde, ist in diesem Kontext Spivaks bejahende Antwort auf Donna Landrys Frage, ob ihre nachträgliche Interpretation von Bhuvaneshwaris Selbstmord nicht eine Möglichkeit sei, den Sprechakt sehr wohl zu rekonstruieren, „ob dieser Umstand also bedeutet, dass die Subalterne von der aufmerksamen, komplizenhaft involvierten Kritikerin gelesen und repräsentiert werden kann“ (2008, 144)⁴⁵. In „*Can the Subaltern Speak*“ (1999) räumt Spivak dann auch folgerichtig ein, dass gerade durch ihr eigenes Aufgreifen, Nacherzählen und die Reinterpretation des Selbstmordes von Bhuvaneshwari Bhaduri diese „*in some way*“ gesprochen hätte (Spivak [1999] 2010, 64), und dieses Moment des „*distanced decipherment by another*“ (64) eigentlich jedem Sprechakt inhärent sei. Ihre anfangs sehr deutliche Aussage „*The Subaltern cannot speak*“ bezeichnet sie schließlich als „*inadvisable remark*“ (Spivak [1999] 2010, 63). Dennoch mahnt sie, dass

the mute decipherment by another in an academic institution (willy-nilly a knowledge-production factory) many years later must not be too quickly identified with the 'speaking' of the subaltern (Spivak [1999] 2010, 64),

⁴⁵ Ein Aspekt, der uns wieder zurück zum Philomela-Mythos führt: Prokne kann Philomela retten, weil sie ihren Hilferuf hört, ihre Zeichen deuten kann. Dieser Aspekt wird außerdem übrigens auch von Medeiros-Lichem aufgegriffen, wenn sie Elena Poniatowskas Roman *Here's to you, Jesusa!*, der auf Poniatowskas Interviews mit einer Angehörigen des Mexikanischen Subproletariats basiert, als Möglichkeit subalternen Sprechens vorschlägt.

und betont erneut ihre Bestürzung darüber, dass Bhubaneswari Bhaduris extremer Sprechakt von ihren weiblichen (und teilweise sehr emanzipierten) Familienangehörigen so beharrlich ignoriert wurde: „*She 'spoke', but women did not, do not, 'hear' her*“ (Spivak [1999] 2010, 22) und „*She was made to unspeak herself posthumously, by other women*“ (Spivak [1999] 2010, 40).

Daraus leitet Spivak ab, dass Subalterne dem Diskurs als ewig Heterogenes, Ungreifbares gegenüberstehen, aus diesem Grund gar nicht entsprechend repräsentiert werden können und dennoch nicht genügend repräsentiert werden: „*These women are unsufficiently represented or representable in that narration. We can docket them, but we cannot grasp them at all*“ (Spivak [1999] 2010, 21). Damit Hand in Hand betont sie auch die besondere Verantwortung Intellektueller, diesen Umstand zu reflektieren und zu versuchen, diskursiven Raum zu schaffen bzw. eben die Unmöglichkeit eines 'selbst sprechen Lassens' genauso zu reflektieren wie ihre eigene „*complicity in the muting*“ (Spivak [1999] 2010, 64).

An dieser Stelle scheint es noch wichtig, zu präzisieren, dass Spivaks Einstellung zur Metapher der Stimme (*voice*) im Sinne von Handlungsfähigkeit (*agency*) eine sehr ambivalente ist. Sie bedient zwar ständig ein Vokabular, das um diese Kategorie kreist (vgl. Sprechen, Gehörtwerden), verweist in Interviews aber mehrmals auf die Gefährlichkeit des Konzepts, wenn es zu sehr mit (feministischen) Identitätsfragen und Individualität zusammengebracht wird und die repräsentierenden Instanz ihre eigene Situiertheit vergisst, glaubt, Stimme und Teil der 'anderen' zu werden. In einem Interview mit Alfred Artega meint Spivak diesbezüglich :

I have trouble with questions of identity or voice. I'm much more interested in questions of space, because identity and voice are such powerful concept-metaphors, that after a while you begin to believe that you are what you're fighting for. (Spivak 1996, 21f)

Dieser Aspekt des 'Sprechens für', das Gefahr läuft, ein 'Sprechen als', und somit eine Vereinnahmung und Überblendung des anderen, zu werden, führt wieder zurück zu den eingangs mit Alcoff und Shohat erläuterten Problemfeldern rund um die Frage der politischen und künstlerischen Repräsentation und ihren Verstrickungen.

Wie wichtig für Spivak die Unterscheidung zwischen Stimme und Repräsentation ist, wird auch im folgenden Interviewausschnitt mit Walter Adamson deutlich:

In Melbourne I ended my talk with an account of the suicide of a teenage woman in Calcutta in 1926. What I was doing with the young woman who had killed herself was really *trying to analyze and represent her text*. She wasn't particularly trying to speak to

me. I was representing her, I was reinscribing her. To an extent, *I was writing her to be read, and certainly was not claiming to give her a voice.* (Spivak (1986) 1990, 57; meine Hervorhebung)

Zugegebenermaßen ist Spivak in diesem Punkt allerdings nicht äußerst konsequent und definiert auch nie, was sie nun genau als 'Stimme' versteht. Es scheint, als würden sich die Bedeutungen für sie selbst von Interview zu Interview und Artikel zu Artikel leicht verschieben und es ist für mich an dieser Stelle schwer nachvollziehbar, worin nun zum Beispiel im Fall ihrer theoretischen Annäherung an die Geschichte Bhubaneswari Baduris der exakte Unterschied zwischen 'Stimme verleihen' und 'persönlichen Text neu einschreiben' besteht. Bzw. ist es wohl generell fraglich, wer wie bestimmen kann (wer diese Deutungshoheit innehat), ob und dass Stimme verliehen wird und ob dieser Akt geglückt ist (hat man Stimme verliehen, wenn man die Worte einer Person vermittelt? Wenn diese Worte gehört wurden? Wenn gehandelt wurde? Wenn die Worte neu interpretiert wurden? Wann beginnt geglückte Repräsentation?).

Wohin ihre Betrachtungen genau führen sollen (abgesehen von verstärkter Reflexion), präzisiert Spivak in „*Can the Subaltern Speak?*“ nicht genau. Sie lebt es allerdings ansatzweise durch ihre aktivistische Arbeit in Calcutta und Algerien vor, wo sie viel Zeit mit der Bemühung verbracht hat, mit Subalternen in Kontakt zu kommen, ihre Sprachen zu lernen (im Sinne ihres 'Sprechen mit') und am Aufbau von Schulen und Projekten zur Alphabetisierung gearbeitet hat.

Für unseren Kontext hier interessant, und auch konkreter als die bisher behandelten Essays, ist ein Blick auf Spivaks literaturwissenschaftliche Arbeiten, in denen sie (insbesondere in Besprechungen von Kurzgeschichten Mahasweta Devis) literarischen Texten die Möglichkeit einräumt, den Raum der Subalternen⁴⁶ zu bewohnen und „*to move the subalterns into hegemony*“ (Spivak 1993a, 165). Ein Blick auf Spivaks Auseinandersetzung mit Kurzgeschichten Mahasweta Devis soll aufzeigen, welches Potential Spivak literarischen Texten und damit kultureller Repräsentation zuschreibt.

Devi ist eine Bengalische Schriftstellerin und linke Aktivistin, die auch auf Bengalisch schreibt. Spivak hat mehrere ihrer Kurzgeschichten ins Englische übersetzt und sie in Artikeln thematisiert (u.a publiziert in Spivak 1987 a,c,d). Das Interesse Spivas an Devis Texten liegt in deren umsichtiger Repräsentation der '*Third World woman*':

⁴⁶ Der Raum der Subalternen ist laut Spivak: „Space that had no firmly established agency of traffic with the culture of imperialism. [...] outside of organized labor, below the attempted reversals of capital logic“ (Spivak 1993a, 48).

Mahasweta's fictions are [...] not stories of the improbable awakening of feminist consciousness in the gendered subaltern. They are also not spoken *for* them, whatever that might mean. She does not speak *as* them or *to* them. (Spivak 1993a, 49)

Da ich Spivaks Arbeit mit Devis Texten für sehr aufschlussreich halte – vor allem im Hinblick darauf, wie man die Ansätze von „*Can the Subaltern speak?*“ literaturwissenschaftlich verstehen kann – möchte ich hier als Abschluss der Repräsentationsfrage zwei der Texte Devis und Spivaks Interpretation kurz vorstellen.

In „Draupadi“ schildert Devi das Schicksal einer Unberührbaren während der Naxaliten Aufstände⁴⁷. Dargestellt wird die Jagd auf Draupadi/ Dopdi und ihren Ehemann, die von Dorf zu Dorf ziehen und für die Agitationen arbeiten. Als Erkennungszeichen singt Draupadi immer wieder das selbe Lied in einer Sprache, die die Soldaten der Regierung nicht verstehen. Draupadis Ehemann wird schließlich erschossen, sie selbst zieht alleine weiter und hält sich in Wäldern versteckt. Senanayak, der Offizier, der die Suche nach ihr leitet, ist besessen von dem Gedanken, den Text des Liedes zu decodieren und die darin vermutete politische Botschaft zu verstehen, was ihm allerdings nie gelingt. Schließlich wird Draupadi gefangen, vergewaltigt und gefoltert. Das Ende der Kurzgeschichte bildet die Szene, wo sie zum Vehör zu Senanayak geführt wird und sich gegen den Willen der Soldaten die Kleider vom Körper reist, den Offizier durch das furchtlose Zurschaustellen ihres geschundenen Körper, und vor allem ihrer völlig zerstörten Brüste und Genitalien, in Angst versetzt: „*Draupadi pushed Senanayak with her two mangled breasts, and for the first time Senanayak is afraid to stand before an unarmed target, terribly afraid*“ (Devi, transl. Spivak 1987a, 196).

Für Spivak exemplifiziert diese Geschichte mehrere Aspekte der Subalternen. Sie beschreibt zum einen die Einsamkeit der Unterdrückten (Draupadi, die ohne ihren Ehemann alleine durch die Wälder zieht und sich, um niemanden zu gefährden, nicht länger bei den Menschen in den Dörfern aufhalten darf). Zum anderen zeigt sie auf, dass es einen Raum gibt, den die männliche Führerschaft nicht einnehmen kann (Draupadi wird dann zum machtvollen Subjekt, wo es um ein Verbrechen geht, das eindeutig gegendert ist und in diesem Ausmaß nur einer Frau passieren kann) (Spivak 1987a, 184f), bzw. dass es jene Räume der anderen gibt, die weder ausgeschlossen noch vereinnahmt werden können

⁴⁷ Marxistisch-leninistisch orientierte Rebellion der Landbevölkerung gegen ihre Ausbeutung durch die Regierung (unterstützt durch Intellektuelle) in den späten 1960er Jahren in Westbengalen. Ursache für die Bauernaufstände war die doppelte Unterdrückung, einerseits durch die Konzentration des Landbesitzes auf Großgrundbesitzer (dies ging auf koloniale Verteilungen zurück), andererseits durch die minderwertige Stellung der indigenen Bauern im hinduistisch geprägten Kastensystem. Spivak erläutert diese Hintergründe im Vorwort zu ihrer Übersetzung (Spivak 1987a, 181ff).

(Draupadis Liedtext ist eigentlich trivial, wird durch seine Unverständlichkeit aber zu Senanayaks Obsession, er versteht kein Wort, kann nichts damit anfangen, die Existenz des Lieds aber auch nicht vergessen) (Spivak 1987a, 180). Draupadi, eine Unberührbare ohne Bildung und Zugang zu offiziellen Diskursen, abgeschnitten von sämtlichen Kontakten, ihren Verfolgern unverständlich, aber dennoch beharrlich und agitierend, ist für Spivak die Subalterne per se.

In „Breast-Giver“ präsentiert Devi die Lebensgeschichte von Jashoda, einer Subalternen, die, um ihren invaliden Mann und ihre Familie zu erhalten, '*professional mother*' im Haus der reichen Haldar Familie wird: Um die Brüste der Ehefrauen der Haldar Söhne zu erhalten, wird Jashoda dank ihrer körperlichen Vorzüge die Stillmutter deren zahlreichen Nachwuchses. Sie geht in dieser Aufgabe auf, wird als Übermutter stilisiert und erlebt ein 'goldenes Zeitalter' im Haus Haldars. Die Zeiten ändern sich allerdings, die gutbürgerlichen Ehefrauen der Haldar Söhne und Enkel weigern sich, weiterhin am laufenden Band Kinder zu produzieren. Jashoda verliert damit ihre Aufgabe und muss erkennen, dass sie auch in ihrem eigenen Haushalt, von ihrem Ehemann und ihren eigenen Söhnen vergessen und verstoßen wird. Ihr Körper und die Fähigkeit, ein Kind nach dem anderen zu bekommen, waren Jashodas Glück gewesen. Nun sind es ausgerechnet ihre Brüste, die Jashoda am Ende ihres Lebens quälen: Von ihr lange Zeit ignoriert, krepitiert sie schließlich qualvoll an einem Brusttumor, der am Ende der Geschichte so groß geworden ist, dass er „*like the crater of a volcano*“ aufbricht und Jashoda bei lebendigem Leibe verwest. Jashoda stirbt schließlich, von all ihren Milch-Söhnen alleine gelassen, im Spital; ihre Angehörigen können nicht erreicht werden: „*The Haldar-house was called on the phone, The phone didn't ring. The Haldars disconnected their phone at night*“ (Devi transl. in Spivak 1987c, 240).

Auch in dieser Geschichte ist es also wieder die Einsamkeit der Subalternen, die am Ende offenbar wird. Zudem widerspiegelt sie Spivaks Überzeugung, dass subalternes 'Bewusstsein' im Sinne subversiver, revolutionärer Gedanken unmöglich 'aufgespürt' werden kann: Jashoda selbst geht völlig im patriarchalen und traditionellen (Kasten-) System auf, an dem sie schließlich zugrunde geht. Sie kann 'sich' nicht selbst sprechen, weil sie bis zuletzt völlig in einer Ideologie aufgeht, die ihr (als Frau und Angehörige einer niederen Kaste) subversives Bewusstsein abspricht. Jashoda lebt, um zu geben, Aufopferung ist ihr höchstes Glück und als dieses vorbei ist, sieht sie nicht die Schuld am System, sondern an ihrem Körper, der nicht mehr geben kann. Für Spivak ist diese

Kurzgeschichte somit eine Parabel auf die Unmöglichkeit, eine Subalterne als tatsächliches Subjekt einer Geschichte zu haben und ihr Bewusstsein zu ergründen (Spivak 1987d, 246).

Spivak widmet „*Brest-Giver*“ einen längeren Artikel („*A Literary Representation of the Subaltern: A Woman's Text from the Third World*“ (1987d)), an dem sich generell Spivaks Verhältnis zu literarischen Darstellungen und dem Potential literarischer Repräsentationen sehr gut ablesen lässt. Spivak pocht darauf, dass literarische Texte ein besonderes Medium darstellen, weil sie transaktional zwischen Autor_in und Lesenden stehen (Spivak 1987d, 247). Literarische Texte bieten somit keine richtige Interpretation und auch keine konkreten Antworten und Beweise, aber können konstruktive Fragen eröffnen und Zweifel auslösen (Spivak 1987d, 258).

Ich bin mit dessen bewusst, dass der Bogen an dieser Stelle ein weiter geworden ist. Dennoch war es mir wichtig, den Exkurs zu Spivaks Aneignung von Devis Texten in dieser Detailliertheit ausfallen zu lassen, weil viele Aspekte darin auch für die Analyse von *C'est le soleil qui m'a brûlée* und *The Stone Virgins* aufschlussreich sind. Die von Spivak herausgearbeiteten Charakteristika der Subalternen in Devis Geschichte (ihre Einsamkeit, Abgeschnittenheit, Verlorenheit, Ungreifbarkeit, Sexualisiertheit), gegenderte Gewalt und die Ablehnung von Allegorisierungen und Metaphorisierung der Frau auf einer Metaebene werden uns wieder begegnen. Was ich an dieser Stelle als Basis für alles Weitere betont wissen möchte, ist Spivaks Beharren auf sehr reflektierte (literarischer und politischer) Repräsentation, ihr Misstrauen gegenüber der feministischen Kategorie der Stimme und ihr ständiger Verweis auf die Wichtigkeit des Schaffens von (diskursivem) Raum, um das 'Gehörtwerden' überhaupt erst zu ermöglichen.

Gleichzeitig zeigt Spivaks Besprechung von Devis Kurzgeschichten im Hinblick auf meine Romane allerdings auch theoretische Reibungsflächen und Limitierungen auf. Veras und Beyalas Romane zeichnen sich tatsächlich durch ein Bestreben aus, das Bewusstsein der Protagonistinnen literarisch und damit stilisiert greifbar zu machen, können als psychologisierende Romane verstanden werden, sind ein literarisches 'Sprechen für'. Ein Blick auf die literarische Verfasstheit der Texte soll helfen, diesen Knoten etwas zu lösen, die Reibungsflächen zu glätten und zeigen, dass die ausgewählten Romane Fragen der Repräsentation Subalternen und sexueller Gewalt sehr wohl reflektiert und vorsichtig behandeln bzw. die theoretisch ausgeführte Aporie des Sprechens (subalternen Sprechens und Sprechen im Kontext von sexueller Gewalt) durch ihre narrativen

Strategien widerspiegeln. Dabei können kulturwissenschaftlich orientierte narratologische Ansätze, die ebenfalls die Problematik der Repräsentation reflektieren, wegweisend sein.

3. Für eine feministisch-kulturwissenschaftlich orientierte Narratologie

I believe that thinking about narrative has much to gain from taking seriously the question of its purpose and the surplus value of its efforts. In other words, its point." (Bal 2007, 1; Hervorhebung im Orig.)

Die oben stehenden ausufernden Überlegungen zu Vergewaltigung und Repräsentation waren notwendig, um eine theoretische Basis und ein Verständnis für die Problematik des Themas zu schaffen. Stellt man, wie im vorliegenden Fall, Fragen an einen Text, die in kulturwissenschaftliche Richtung gehen (Frage der Stimme/Macht/Gewalt im Text), ist die Gefahr groß, in rein thematische Analysen abzurutschen. Dies würde aber an den Kompetenzen der Literaturwissenschaft vorbeigehen und wäre eine verkürzte Rezeption der Narrative.

Zu guter Letzt ist diese Arbeit eine literaturwissenschaftliche, untersucht Repräsentationen in der Literatur und hat zwei konkret definierte literarische Texte als Ausgangspunkt. So sehr sie also beinahe zwangsweise politisch-kulturwissenschaftlich orientiert ist, muss sie sich schließlich doch primär fragen, *wie* die ausgewählten Romane Fragen der Repräsentation ausverhandeln, *wie* sie, besonders in den Szenen sexueller Gewalt, mit Fragen der Stimme und Artikulation umgehen. Wie macht man nun aber Fragen der Repräsentation, der Stimme, des Sprechens auf der Diskursebene methodisch greifbar?

Traditionell ist es die Narratologie, die es erlaubt, sehr nah an einem Narrativ zu bleiben und durch *Close Reading* intensiv über das 'wie?' eines literarischen Textes, über seine Strukturen und seine literarische Verfasstheit, nachzudenken. Die Entscheidung, poetologische, strukturalistisch geprägte Verfahren im Kontext von politisch-kulturwissenschaftlichen Fragestellungen anzuwenden, mag auf den ersten Blick überraschen. Poetologinnen wie Mieke Bal oder Susan Lanser haben allerdings schon seit den späten 70er Jahren auf das Potential von Erzähltheorie im Hinblick auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen hingewiesen:

I contend that narrative theory, if carefully balanced between political questions and the imaginary answers that literature proposes, is inherently political. [...] Narrative theory helps rather than hinders a socially-committed approach to narrative texts. (Bal 2007, 2)

Was Bal genau damit meint und wohin diese Überlegung führen kann, soll in der Folge herausgearbeitet werden. Ausgehend von Ricoeur und dessen Überlegungen zur Erkenntnis und inwieweit Erzählen eine produktive Tätigkeit ist, die (diskursive) Wirklichkeit erschafft, verweist Birgit Wagner darauf, dass ausgerechnet formale und strukturalistisch geprägte Texttheorien sich dazu eignen, über kulturwissenschaftliche Fragestellungen nachzudenken (Wagner 2000, 10).

Dieses Verständnis von Narratologie ist das Ergebnis jahrzehntelanger Debatten. Seit den späten 70er Jahren ist die Erweiterung der sehr strukturalistischen textimmanenten narratologischen Prinzipien mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen ein Thema in der Poetologie. Es waren interessanterweise feministisch orientierte Narratologinnen, die als erste analytische und interpretative Herangehensweisen verbanden und somit auf das politische Potential literarischer Strukturen hinwiesen. Vor allem in den frühen 90er Jahren kam es diesbezüglich zu intensiven Diskussionen.⁴⁸

Um einerseits das für die Analyse nötige narratologische Vokabular einzuführen und andererseits darzulegen, warum und inwieweit Ansätze aus der Erzähltheorie als Methode für diese Arbeit spannend sind, soll in der Folge kurz auf Genettes Begrifflichkeiten eingegangen und im Anschluss skizziert werden, wie vor allem Mieke Bal und Susan Lanser auf Genettes textimmanente Basis aufgebaut, sie aber kulturwissenschaftlich erweitert haben.

Bals und Lansers frühe Essays sind mittlerweile teilweise überholt bzw. (auch von ihnen selbst) erweitert, dennoch sollen sie hier erwähnt werden, weil es diese frühen Schriften waren, die eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem kulturwissenschaftlichen Mehrwert von Narratologie provoziert haben und somit sehr einflussreich waren. Als relativ rezente Auseinandersetzung mit dem Thema sollen schließlich Ansätze von Birgit Wagner präsentiert werden, die Bal, Lanser und Spivak in ihren Überlegungen zur medialen Stimme zusammenbringt (Wagner 2006).

⁴⁸ Für einen Überblick auf die teilweise heftig geführte Debatte, ob Feminismus und Narratologie vereinbar seien vgl. u.A. Prince 1995, 74ff; Lanser 1986 und 1995, Page 2006, 2ff. Behaupteten die einen die Unvereinbarkeit theoretischer, systematischer Analysetätigkeit und politisch kritischer, interpretierender Zugangsweise, so hielten die anderem dem entgegen, dass sich beide Strömungen gegenseitig befruchten und es sehr wohl gewinnbringend sei, narratologisches Analysewerkzeug für breitere kulturwissenschaftliche Fragestellungen anzuwenden.

In den 60er Jahren führt der sehr strukturalistisch geprägte Gérard Genette in seinen *Figures*⁴⁹ die einflussreiche Trennung der erzähltheoretischen Kategorien des Modus und der Stimme ein (*mode* ↔ *voix*). Mit Modus bezeichnet Genette die narrative Perspektive, die aus der Fokalisierung (*wer sieht?*) und der erzählerischen Distanz (dem Verhältnis von Zeigen und Erzählen) besteht. Die narratologische Kategorie der Stimme umfasst die narrative Instanz (*wer spricht?*), die Erzählzeit und die verschiedenen Niveaus der Erzählung. Interessant für uns werden in der Folge die Kategorien der Fokalisierung und der Stimme als narrative Instanz sein – also die Fragen: *wer sieht?* und *wer spricht?*. Für die Kategorie der Stimme erstellt Genette die Unterscheidung zwischen homodiegetischem und heterodiegetischem Erzähler⁵⁰, also einem in der Geschichte selbst präsenten, anwesenden Erzähler in der Ich-Form oder nicht-präsenten, abwesenden Erzähler in der 3. Person. Für die Fokalisierung und die Frage, aus wessen Sicht die Geschichte gesehen wird, kategorisiert Genette die drei Modi der nicht-fokalisierten Erzählung (die erzählende Instanz sagt mehr als die Charaktere wissen), der externen Fokalisierung (die erzählende Instanz sagt weniger als die Charaktere wissen) und der internen Fokalisierung (die erzählende Instanz sagt nur das, was die Charaktere wissen).

Mieke Bal war eine der ersten, die narratologische Verfahren mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen verband und davon überzeugt ist, dass die Erzähltheorie eine Sackgasse sei, wenn man sie nicht produktiv anwende und erweitere, sondern bei einer strikten modellhaften strukturalistischen Anwendung bleibe (Bal 1991, 27). In „*Narration and Focalization*“ ([1977] 2006), ihrer ersten wichtigen Publikation, stellt Mieke Bal das Genett'sche System als interessantes Analyseinstrumentarium vor, kritisiert allerdings mehrere Punkte. In Bezug auf die Fokalisierung weist sie darauf hin, dass Genette die ideologische Ebene seiner Kategorie übersehen habe. Sie wirft ihm theoretische Ungenauigkeit vor, da die Kategorisierung nicht von den gleichen Prämissen ausgehend getätigt worden sei. Basieren in Genettes System nicht-fokalisierte Erzählung und interne Fokalisierung auf die Frage *wer sieht?*, so geht die externe Fokalisierung von der Frage *wer wird gesehen?* aus. Genette habe also laut Bal keinen Unterschied zwischen Fokalisierung *durch* und *auf* gemacht und somit auch den Unterschied zwischen Subjekt- und Objekt-Status von Charakteren ignoriert (Bal [1977] 2006, 10f). Dies ist für Bal aber

⁴⁹ Die folgende Darstellung basiert allerdings nicht auf *Figures* selbst, sondern auf Mieke Bals zusammenfassender Lektüre in „*Narration et focalisation*“ von 1977.

⁵⁰ Ich genere 'Erzähler' im Genett'schen Kontext nicht, weil Genette selbst seine Kategorie als rein universales und objektives Analyseinstrument sah und *Gender Mainstreaming* hier ein anachronistischer Eingriff wäre. Dies ist allerdings auch genau der Punkte, wo Susan Lanser mit ihrer Kritik an der traditionellen Narratologie ansetzt.

genau die Dimension des Textes, wo sich seine ideologische Ebene aufzeigen lässt. Laut Bal kann kein Erzähler als ein objektiver und neutraler Agent angesehen werden. Jedes Narrativ ist geprägt von hierarchischen Strukturen, da jeder Erzähler im narrativen Konstrukt ein Subjekt darstellt, das über ein Objekt berichtet, und dieses Objekt somit zwangsläufig vom Erzähler abhängig ist. Laut Bal ist es daher immanent wichtig, vier Kategorien zu unterscheiden: das Subjekt des Erzählens (Erzählinstanz), das Objekt des Erzählens (das Dargestellte), das Subjekt der Fokalisierung (durch wen wird gesehen) und das Objekt der Fokalisierung (auf wen wird gesehen) (Bal [1977] 2006, 14-19); da narrative Strukturen als Ausdruck von Machtverhältnissen gedacht, und die Wahl verschiedener Erzählinstanzen und narrativer Verhältnisse als Ausdruck politischer Positionen verstanden werden können: „to talk about narrators [...] is to impute agency to a subject of narration, even if this subject is not to be identified with the narrator“ (Bal 2004, 11).

Der narrative Aufbau eines Textes ist somit selbst sinntragend und kann und soll auf seine Bedeutsamkeit hin analysiert werden (Bal [1977] 2006, 16):

The political power of narratology qua theory resides in the more subtle and less obvious question of 'what it is that makes a text political', regardless of its specific politics. [...] The political resides in certain forms of questioning, inscriptions of ambiguity, structural positionings, modes of access to speech and vision and blurred vistas, not along a particular party line. (Bal 2007, 4)

Ist Mieke Bal federführend für die Erweiterung der Narratologie für *Cultural Analysis* allgemein, so ist Susan Lanser für die feministische Narratologie eine unumgehbare Referenz. Sie hat in den 80er Jahren damit begonnen, narratologische Analysekriterien mit feministischer Kritik zu verbinden und sich damit auf strukturalistische Grabenkämpfe eingelassen. Sie hat einerseits den Kanon der narratologischen Analysen kritisiert (Genette und Co. stützen sich ja hauptsächlich auf Texte männlicher Autoren) und für eine Erweiterung um Texte weiblicher Autoren plädiert, andererseits hat sie sich mit der Verknüpfung politischer und ästhetischer Fragestellungen rund um die narratologische Kategorie der Stimme (also der Erzählinstanz), beschäftigt. Dieser Aspekt ist für die vorliegende Arbeit interessant, da Susan Lanser das Konzept des doppelten Status der Stimme in die Narratologie einführt und zwei Ebenen von 'voice' (also narratologische Kategorie und politisches Konzept) zusammendenkt. Auch sie urgiert, dass weder Erzählinstanzen noch narratologische Analysekriterien als neutral und rein textimmanent gedacht werden können, jede Form auch Inhalt ist, die über ihr Medium hinausdeutet:

Every narrative form is always a 'content' in that the fact of its existence sends messages, but every narrative form is dependent for its value [...] on the context of representation and reception in which it is realized. (Lanser 1992, 279)

Die Kategorie der Stimme ist für Lanser der konstruierende und kontrollierende Faktor des Narratives, „voice [...] enacts more-or-less visibly a 'plot' of its own“ (Lanser 1992, 277). Diese Grundeinstellung in Bezug auf die ideologische Dimension von narrativen Strukturen und narratologischen Kategorien erinnert also stark an Mieke Bals Herangehensweise, nur, dass Susan Lanser viel fokussierter auf feministische Fragestellungen ist und strikt bei der Analyse literarischer Texte bleibt. Ihre Studien bilden eine wichtige Basis für weiterführende Überlegungen – unter anderem auch für Birgit Wagner, die den 'doppelten Status der Stimme' aufgreift und ihn in ihrem Artikel zur Medialität der Erzählstimmen in einer Erzählung Assia Djebars interessanterweise am Rande mit Gayatri Spivaks Theorien zur Repräsentation in Verbindung bringt (Wagner 2006).

Wagner zeigt auf, wie Stimme in der Literatur einerseits „metaphorischer Träger⁵¹ der narrativen Äußerung“, andererseits „Index von Repräsentation“ ist (2006, 144). Sie spielt damit auf die zwei verschiedenen Dimensionen von 'Stimme haben' und dem texttheoretischen Status der Stimme an (2006, 145). Versteht man die narrative Technik als performativen Akt, so erlaubt es laut Wagner gerade die Poetologie, den politisch ideologischen Subtext von Literatur herauszuarbeiten. Die Stimmen im literarischen Text sind immer situiert und durch narratologische Methoden einem Äußerungsursprung zuzuordnen. Dies macht aber auch deutlich, dass es immer eine Autorenentscheidung ist, *wer* im Text *wie* sprechen darf. Die narrative Instanz ist konstitutiv für die narrative Sinnbildung und die Subjekte im Text und (hier sind wir wieder bei einer der Prämissen poststrukturalistischen Denkens angelangt) somit auch für die Subjektpositionen, die ein literarischer Text bietet und im Diskurs konstruiert. Dies ist der Punkt, wo narrativen Verfahren eine ideologische Dimension inne wohnt, die durch poetologische Analysen greifbar gemacht werden kann, wo sich die narrative und ethisch-politische Dimension kreuzen und für Birgit Wagner sich „das Politische der Ästhetik und das Ästhetische der Politik [...] in ihrer Untrennbarkeit zur Schau [stellen]“ (2006, 145).

Damit verbunden, und dies führt uns wieder zurück zu den weiter oben thematisierten Problemfeldern der Repräsentation, können laut Wagner literarische Texte die

⁵¹ Metaphorisch deshalb, weil das Dispositiv des Textes von einer textinternen Stimme getragen wird, die aber auf eine textexterne SchreiberIn verweist (Wagner 2006, 144).

theoretischen Überlegungen rund um 'Sprechen über, für, mit' narrativ verhandeln und somit auf einer Metaebene von der Frage: *wer spricht?* zu: *wer darf für wen sprechen?* gelangen. Die narrative Struktur wird hier also als Sinn an sich und als Ausgangspunkt für kulturwissenschaftliche Fragen angesehen.

Literarisches Sprechen-für, auch im Sinne von politischer Repräsentation erscheint vor diesem Hintergrund möglich durch die Gegenöffentlichkeit (im Text, aber auch durch die Leserschaft), die ein literarischer Text schafft. Diese Idee der Gegenöffentlichkeit ist es schließlich, die es erlaubt, darüber nachzudenken, wie in der Literatur (künstlerische) Darstellung und (politische) Repräsentation zusammenfallen können (Wagner 2006, 155). Besonders dieser letzte Punkt soll eine gedankliche Brücke zu den abschließenden theoretischen Überlegungen im nächsten Teilkapitel bilden.

Zusammenfassend lassen sich also Stimme und Fokalisierung mit Bal, Lanser und Wagner als die narratologischen Kategorien verstehen, die den Leser oder die Leserin durch ein Narrativ leiten und somit ideologisch aufgeladen sind. Die Fragen, wessen Stimme und wessen Blick die Lesenden lenken, erlaubt es also, über die politischen und theoretischen Implikationen narrativer Strukturen nachzudenken. Narratologische Verfahren können vor Augen führen, wer durch den Text *agency* verliehen bekommt und machen somit auf Aspekte der Gewalt durch Repräsentation aufmerksam.

Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass narratologisches Werkzeug dazu dienen kann, darüber nachzudenken, ob und inwieweit die narrative Struktur der ausgewählten Romane die vorgestellten Überlegungen zu Vergewaltigung und Repräsentation widerspiegeln. Eine narratologische Analyse, die im Sinne Susan Lansers und Mieke Bals sensibel für kulturwissenschaftliche und feministische Fragestellungen ist und versucht, Stimme als narratologische Kategorie und Stimme im Sinne von politischer Repräsentation zusammenzudenken, soll zeigen, ob und wie in Beyalas und Veras Romanen (und insbesondere während der Vergewaltigungsszenen) sensibel damit umgegangen wird, wer wann spricht und wem Worte in den Mund gelegt werden. Eine genaue Analyse der Vergewaltigungsszenen in den ausgewählten Romanen soll zudem zeigen, dass diese als intensive Auseinandersetzung mit der Sprachlosigkeit (der Opfer) im Angesicht sexueller Gewalt gelesen werden können, aber gleichzeitigen die Notwendigkeit, Tabus und das Schweigen über normalisierte, vergessene oder vertuschte Verbrechen zu durchbrechen, in Szene setzen.

4. Ästhetik als Träger der soziopolitischen Botschaft – Zusammenführung ästhetischer und politischer Überlegungen

*Die Macht der dargestellten Gewalt lebt von der Macht der Darstellung dieser Gewalt. Ob sie es will oder nicht:
Die Kunst spielt ihr Spiel mit der von ihr gezeigten Gewalt.
(Seel 2000, 304f)*

Eine Analyse, die sich nur auf die Frage des Sprechens und Fokalisierens und den damit verbundenen Machtverteilungen in den Romanen beschäftigt, reicht aber nicht aus, um über die Verstrickung von politischem Anspruch und Ästhetik in Veras und Beyalas Texten nachzudenken. Weder eine reine Motivanalyse noch die Narratologie alleine machen diese Texte greifbar und helfen zu erklären, warum sie in solch einer Intensität ästhetisierte sexuelle Gewalt darstellen, aus einem emanzipatorischen Anspruch heraus die Qualen ihrer Protagonistinnen im Detail schildern. In diesem Punkt treffen für mich zwei Aspekte aufeinander, die der Chiasmus der 'Repräsentation von Gewalt und der Gewalt von Repräsentation' treffend umschreibt (vgl. de Lauretis 1989; Armstrong, Tennenhouse 1989), also die Frage nach der Gewalt im Text einerseits, und die Wirkung der sprachlichen Darstellung dieser Gewalt andererseits.

Was sich in den voranstehenden Überlegungen zur Repräsentation am Rande abgezeichnet hat, war der ständige Verweis auf das Gehörtwerden, das unweigerlich Hand in Hand mit Fragen des Sprechens gehen muss. Im Kontext literarischer Texte führt dies beinahe automatisch zu Fragen der Rezeption und der Wirkung eines Textes auf seine Leser und Leserinnen. Ein Text 'verleiht Stimme', verschafft sich Gehör nur, wenn er gelesen wird. Literarische Texte werden nun aber nicht primär rezipiert, um an Informationen zu gelangen oder Botschaften zu empfangen, ästhetisches Interesse schwingt immer mit. Spricht ein literarischer Text einen Leser oder eine Leserin nicht an, wird er oder sie nicht weiter lesen⁵². Die Wirkungskraft einer literarischen Repräsentation ist somit nicht nur mit dem Dargestellten verbunden, sondern hängt eng mit der Art und Weise zusammen, wie das Dargestellte erzählt wird. Die Ästhetik des Narrativs ist es, die letztendlich den literarischen Wert eines Texts bestimmt und die großen Einfluss darauf hat, ob die Rezipienten sich auf eine Geschichte einlassen, von ihr gepackt werden, sie 'hören' wollen. Diese an sich sehr banale Feststellung soll in der Folge theoretisch untermauert werden.

⁵² Dies nur am Rande: Ich habe mich im Zuge meiner Recherche durch sehr viel Vergewaltigungslektüre gelesen – und mehr als die Hälfte der Romane nicht beendet, weil sie mich aus sprachlicher Sicht nicht interessiert, nicht 'gepackt' haben.

In ihrer Rezension zu *The Stone Virgins* stellt Eva Hunter die Frage in den Raum, inwieweit Veras „*aesthetics of violence*“ begründbar sei und legitimisiert werden könne (2003). Sie räumt aber selbst ein, dass die Darstellung von Gewalt bei Vera niemals eindimensional, sondern immer komplex sei, und dem Bestreben diene, offizielles Schweigen zu durchbrechen und, so könnte man sagen, verstummten Stimmen einen diskursiven Raum zu schaffen. Die Legitimitätsfrage möchte ich hier ausklammern; Hunters Argument, wonach die Gewalt bei Vera dazu dient, offizielles Schweigen zu brechen und diskursiven Raum zu schaffen, erscheint mir aber aufschlussreich im Hinblick auf die Überlegungen zum Zusammenhang von politischer Relevanz und Ästhetik in literarischen Texten.

Hunters Frage führt mich weiter zu jenem Aspekt, der meine bisherigen Überlegungen immer begleitet hat, aber nicht explizit ausgeführt wurde: dem Zusammenspiel von Kunst und Gewalt. Wie denkt man über die Darstellung extremer (sexueller) Gewalt in Romanen mit emanzipatorischem Anspruch? Was kann es bedeuten, wenn Romane, die sich bewusst soziopolitisch heikler Themen annehmen in eine 'Faszination des Grauens führen' und die Darstellung extrem gewaltvoller Szenen durch die besondere Ästhetik und Literarizität der Texte als 'schön' empfunden wird. Ist dies ein Widerspruch in sich? Kann man die von Hunter beschriebene „*aesthetics of violence*“ mit politisch sensiblen Repräsentationsfragen zusammendenken?

Als mögliche gedankliche Brücke kann in diesem Punkt zunächst ein Nachdenken über Gewalt in der Literatur generell dienen. „Gewalt in der Literatur – Literatur als Gewalt“: So betitelt Klaus-Peter Philippi seine Überlegungen zu Ethik und Ästhetik der Gewalt in der Literatur und formuliert damit prägnant ein Verständnis des Zusammenspiels von Kunst und Gewalt das längst zu einem Gemeinplatz geworden ist und von Karl Heinz Bohrer als „Ästhetik und Gewalt als Bedingungsverhältnis“ (Bohrer, 1998) postuliert wurde. Kunst, und damit auch die Literatur, ist Schauplatz von Gewalt – und dies nicht nur thematisch, sondern auch rhetorisch und wirkungsästhetisch. Gewalt wird also nicht nur als Motiv, als Darstellung sprichwörtlicher, 'realer' Gewalt gedacht, sondern Literatur als gewaltsamer Akt an sich, Kunst als „metaphorische Gewalt“ (Seel 2000, 302)⁵³ verstanden. Vor diesem Hintergrund schreibt Martin Seel in seinen „Variationen über Kunst und

⁵³ zu Literatur als Gewalt vgl. Armstrong&Tennehouse 1989; Bohrer 1998; de Lauretis 1989; Seel 2000, 295ff; Philippi 2006 ; Wertheimer 2006

Gewalt“ in *Ästhetik des Erscheinens*, über das besondere Potential der Kunst bei der Repräsentation von Gewalt:

Kunst bringt Gewalt zur Wahrnehmung, wie sie in anderen Kontexten nicht wahrgenommen werden kann oder nicht wahrgenommen werden darf. Gerade weil sie die reale Gewalt in das Spiel ihrer Erscheinungen überführt, kann die Kunst, anders als jeder Diskurs, jeder Bericht und jede Statistik die Zufügungen artikulieren, die im Erleiden oder auch im Ausführen von Gewalthandlungen liegt [sic!]. (Seel 2000, 314)

Seel geht also davon aus, dass der Kunst in der Repräsentation von Gewalt – vor allem in Bezug auf ihre Wahrnehmung – eine spezielle Bedeutung zukommt. Spannt man von hier aus einen weiten Bogen zu Gayatri Spivaks Theorien über die Problematik subalternen Artikulation und die damit verbundene Notwendigkeit sehr reflektierter und bewusster Repräsentation, kann man mit Rekurs auf Seels Aussage die Zusammenführung wirkungsästhetischer Aspekte und dem politischen Potential literarischer Texte verstehen. Genau dieses drückt sich auch in der folgenden Feststellung von Clara Irene Reyes im Zuge ihrer Überlegungen zum Schönen und Sublimen in der Darstellung von Gewalt aus:

The portrayal of brutality [...] is a way to induce a reaction in the spectator to make him [sic!] feel pleasure, which can be sexual pleasure, or to make him think, reflect or take a stand against or in favor of something. (Reyes 2004, 18)

Der Darstellung von Gewalt wird hier also besonderes Potential eingeräumt, die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich zu ziehen und Reaktionen auszulösen.

Dies führt wieder zurück zu Seel, laut dem die Kraft und das Potential der Kunst in der Schaffung von Spielräumen der Wahrnehmung liegt. Allerdings kann laut ihm „noch in der Herstellung solcher Spielräume [...] ein gewaltsames Verhältnis liegen“ (Seel 2000, 320).

Die Darstellung von Gewalt – als 'menschlicher Grenzfall' – erfordert laut Seel aber auch eine besondere Ästhetik, stellt einen „ästhetischen Grenzfall“ dar, erfordert von der Kunst eine „Kulmination ihrer Mittel“, ein Vertrauen auf ihre „(metaphorische) Gewalt“ (Seel 2000, 304). Kunst hat also, besonders auch durch ihre ästhetischen Mittel, das Potential, besondere Aufmerksamkeit auf gewisse Themen zu lenken und genau damit eventuell eindrucksvoller zu denunzieren als durch die bloße Präsentation von Fakten.

Es ist damit genau dieses Spannungsfeld zwischen dargestellter Gewalt und Brutalität und Reiz der Sprache/Ästhetik, das sich mit Martin Seel politisch denken lässt und das im Prinzip auch Edmund Burke anspricht, wenn er in seinen Überlegungen zur Ästhetik schreibt „*It is one thing to make an idea clear, and another to make it affecting to the imagination*“ (Burke [1757] 1960, 258). Wenn ich also im vorangehenden Teil auf das literarische Schaffen einer Gegenöffentlichkeit verwiesen und behauptet habe, dass Vera

und Beyala durch ihr Thematisieren des 'Nicht-sprechen-könnens' diskursiven Raum schaffen, so tun sie dies (auch), weil ihre Texte als Literatur, als ästhetische Objekte, funktionieren, sie die Lesenden ansprechen, Affekte provozieren, man sie lesen/hören will⁵⁴.

Ich möchte von dieser Überlegung ausgehend Beyalas und Veras Romane als Beispiel dafür lesen, wie sich Literatur einerseits Gewalt zum Motiv macht – in diesem Fall als Repräsentation historisch 'realer' und unter anderem sexueller Gewalt – und andererseits durch ihre Wirkung auf die Lesenden bzw. im Diskurs als 'gewaltvoll' verstanden werden kann und (auch) dadurch politisches Potential inne hat.

⁵⁴ Veras 'poetisch schöner' Stil ist meist das erste, das in der Sekundärliteratur hervorgehoben wird (vgl. etwa Kostelac 2006, Hunter 2003, Bryce 2002, Täuber 2002). Ähnliches gilt für Beyala, die durch ihren provokativen Stil, der, obwohl in großen Teilen sehr literarisch, durch häufige Registerwechsel auch derbes, aggressives Vokabular beinhaltet, reizt (vgl. z.B.: Salé 2005, Cazenave 1996, Fernandes 2007). Der Analyseteil wird sich diesen stilistischen Besonderheiten ausführlicher widmen.

C) Analyse der Romane

Grundsätzlich sind die Romane von beiden, Calixthe Beyala und Yvonne Vera, als klar feministische und subversive Texte anzusehen. Die Autorinnen schreiben beide über die inneren und äußeren Kämpfen von Frauen, die in all ihren Romanen in direktem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen stehen – die Texte sind somit immanent systemkritisch. Dennoch folgen die beiden Autorinnen unterschiedlichen feministischen und ästhetischen Konzepten, die in der folgenden Analyse mit Hinblick auf die vorangehenden theoretischen Aspekte und dem Schwerpunkt der sexuellen Gewalt im Text herausgearbeitet werden sollen. Die beiden ausgewählten Romane, *C'est le soleil qui m'a brûlée* und *The Stone Virgins* werden dafür zunächst getrennt voneinander behandelt. Den Anfang bildet Calixthe Beyalas Roman, da dieser auch chronologisch früher entstand.

Der Fokus der Analyse liegt auf den Szenen sexueller und gender-basierter Gewalt, die in diesen Romanen häufig in Form von Vergewaltigungen auftritt. Dazu wird zunächst das Motiv der Vergewaltigung analysiert, indem thematische Aspekte der Romane mit den kultur-und literaturwissenschaftlichen Überlegungen in Kapitel A in Verbindung gebracht werden. Anschließend wendet sich die Analyse dem Narrativ als solchem zu und untersucht, inwieweit sich die Aporie des Sprechens im Angesicht von sexueller Gewalt auch in den gewählten narrativen Strategien zeigt. Dafür werden die narratologischen Kategorien der Stimme und der Fokalisierung herangezogen. Der letzte Teilt der Analyse widmet sich der Ästhetisierung der Gewalt in den Romanen und der Frage, wie die intensive Darstellung von sexueller Gewalt mit den emanzipatorischen Ansprüchen der Autorinnen zusammengeht. Unter der Berücksichtigung der teilweise heftigen Reaktionen mancher KritikerInnen auf vor allem Beyalas Texte soll ein *Close Reading* der Passagen, in denen sich sexuelle Gewalt manifestiert, erhellen, wie die Autorinnen ästhetisch mit der Repräsentation von Vergewaltigung umgehen und wie ihre formalen Entscheidungen mit ihrer politischen Botschaft zusammengedacht werden können. Dafür wird die besondere Sprachverwendung der Autorinnen untersucht; besonderes Augenmerk liegt dabei auf linguistischen Besonderheiten (Vokabular, Register, Syntax) und der Metaphorik der Texte.

Da es zwischen Yvonne Vera und Calixthe Beyala zwar thematische Parallelen gibt, sie aber dennoch aus unterschiedlichen geo-und soziopolitischen Kontexten kommen und (auch) damit verbunden ihr politisch/literarisches Programm verschieden ist, soll zu

Beginn der jeweiligen Analysen kurz dargestellt werden, in welchem soziopolitischen Kontext die Romane situiert sind bzw. wogegen die Autorinnen anschreiben und wie sie daher als politisch programmatisch verstanden werden können. Dafür wird es zunächst nötig sein, den Inhalt der beiden Romane sehr kurz zu umreißen und auf relevante Aspekte hinzuweisen. Der unterschiedlichen Präsenz in den Romanen bzw. den Interviews und theoretischen Texten der Autorinnen folgend, werden im Folgenden für Beyala und Vera jeweils verschiedene Schwerpunkte thematisiert. So konzentriert sich das Kapitel zu Beyala auf deren feministisches Verständnis und dessen Auswirkungen auf die literarischen Texte. Das Kapitel zu Vera geht stärker auf historische und staatspolitische Ereignisse und deren Einflüsse auf die Romane ein, weil es Yvonne Vera ein konkretes Anliegen ist, mit ihren Romanen nationale Erinnerungsarbeit zu leisten und traumatisierende Ereignisse für das kollektive Gedächtnis literarisch aufzuarbeiten.

Die Herausarbeitung unterschiedlicher Schwerpunkte ist auch notwendig, da das Motiv der Vergewaltigung in den beiden behandelten Romanen zwar zu ähnlichen Aussagen über Machtverhältnissen führt, nicht aber über die Beziehung zwischen den Geschlechtern im Allgemeinen.

I C'est le soleil qui m'a brûlée

1 Rahmen für die Analyse

1.1 Inhalt, wichtige thematische Aspekte

C'est le soleil qui m'a brûlée erzählt die Geschichte von Ateba, die, seit ihre Mutter verschwunden ist, bei ihrer Tante Ada im Prostituiertenmilieu des QG, einem Elendsviertel von Yaounde (Hauptstadt Kameruns), aufwächst. Die beiden Frauen teilen sich ein Haus mit den ständig wechselnden Männern Adas und dem jungen Untermieter Jean. Atebas beste Freundin, die sich prostituierende Irène, und Ada taumeln in ihrem Privatleben von einem Mann zum nächsten, kommen aber immer wieder an Schmarotzer unter deren psychischer und physischer Gewalt sie leiden.

Ateba ist 19 Jahre alt und wächst in einem Umfeld auf, das ihr jeglichen Platz zur Entfaltung nimmt und sie ob seiner Trost- und Hoffnungslosigkeit erdrückt. Sie hat das bestimmte Gefühl, anders zu sein, ausbrechen zu wollen. Das System, in dem sie leben muss, lässt dies aber nicht zu, Ateba fühlt sich von Traditionen, starren Rollenbildern, der Promiskuität des Elendsviertels und dem ständigen Gerede aller wie erdrückt:

Dans le QG bourdonnant de parlottes, Ateba tournoie sur elle-même, livrée à l'angoisse. Partout, elle se heurte aux écueils de la tradition. Partout, ils s'amoncellent, bouchant la vue, obstruant la gorge, éraflant la main timidement tendue vers la lumière. Seule. (74)⁵⁵

Außer Irène hat sie keine wirkliche Bezugsperson und kreiert sich daher einen eigenen Kosmos der weiblichen Solidarität. Sie verbringt ihre freie Zeit damit, 'den' Frauen zu schreiben – poetisch philosophische Botschaften, die sie dann als Flaschenpost in den dreckigen Fluss des Viertels wirft. Ihr Weltbild wird von der Legende eines weiblichen Ursprungsmythos bestimmt, wonach Frauen eigentlich Sterne waren, die dem leidenden Mann auf die Erde zu Hilfe kamen, dann aber von ihm angekettet wurden. Ateba klammert sich folgerichtig an das mystische Ziel, 'die' Frau und ihr Licht wiederzufinden. Ihr Mantra dabei ist „*retrouver la femme*“ (88) und „*il faut regagner la légende*“ (143).

Dieses esoterische Element wird verstärkt durch die Erzählstruktur des Romans: Ein mysteriöses Ich, das sich mal Geist, mal Seele, mal Tote, mal Frau nennt, erzählt die Geschichte. Der Text mäandert dabei zwischen der Gedankenwelt Atebas, die sich in

⁵⁵ Falls nicht anders angegeben, beziehen sich die Seitenzahlen im folgenden Teil auf: Beyala [1987] 2001.

philosophisch feministischen spirituellen Betrachtungen ergeht und den Konflikten, denen sie in der Realität ausgesetzt ist.

Von psychischer, sexuell konnotierter Aggressivität bis zur 'klassischen' Vergewaltigung schildert *C'est le soleil qui m'a brûlée* ein großes Spektrum an sexueller und gender-basierter Gewalt. Eine ganze Reihe von Männern nutzt Ateba aus, erniedrigt sie und zwingt sie zu sexuellen Handlungen.

Als Irène, Atebas beste und einzige Freundin bei einem Abtreibungsversuch stirbt, verschwimmt für Ateba die Grenze zwischen Wahnsinn und Verstand. Sie geht, wie einst ihre Freundin, auf Freiersuche und verkauft ihren Körper. Als der Freier aber mehr verlangt als ausgemacht, verliert Ateba – und das erzählende Ich über sie – die Kontrolle. In einem verzweifelten Kraftakt erschlägt sie den Mann, malträtiert seine Leiche, imaginiert ihn als den Körper ihrer toten Freundin, liebkost ihn. Der erzählende Geist hat keinen Einfluss mehr über sie, im Morgengrauen entgleitet Ateba und verschwindet aus der Geschichte: „*Je comprend qu'il n'y a plus rien à prendre. Je la regarde s'avancer, seule*“ (153).

1.2 Soziale Krisen und Normen, diktatorische Verhältnisse und Repressionen als Nährboden für Beyalas Romane

Nachdem Kamerun jahrzehntelang von verschiedenen Kolonialmächten besetzt gewesen war (Deutschland, Großbritannien und Frankreich), erhielt der französische Teil 1960 die Unabhängigkeit, 1961 schloss sich ein bis dato großbritannische Teil an den neuen Staat an (vgl. Calixthe Beyala wird 1961 geboren). Ahmadou Ahidjo errichtete nach der Unabhängigkeit eine Diktatur, gründete eine Einheitspartei und blieb bis 1982 Staatsoberhaupt. Nach ihm kam Paul Biya an die Macht und ist bis heute das Staatsoberhaupt Kameruns. Er vereitelte einen Putschversuch und trat zu Wahlen teilweise ohne Gegenkandidat an. Immer wieder kam es zu Korruptionsvorwürfen. Seine Regierungszeit war vor allem in den 80er Jahren geprägt von schweren sozialen und wirtschaftlichen Krisen, die unter anderem durch die Erschöpfung der Erdölreserven ausgelöst wurden (vgl. „Kamerun-Geschichte“ <05/08/2012>).

Dies ist die Zeit, in der Beyala, schon in Paris lebend, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) schrieb. Ihr Roman thematisiert sowohl ökonomische Missstände als auch das erdrückende soziale Klima und terrorähnliche Repressionen der Bevölkerung durch die

Soldaten des Regimes. Sie ist damit in der Literaturlandschaft Kameruns nicht alleine. Als wohl bekanntester Kritiker des Nationalismus in Kamerun sei hier nur Mongo Beti genannt. Laut Richard Bjornson ist die Literatur Kameruns ab den 70er Jahren davon geprägt, dass Autor_innen immer mehr mit europäischen Werten konfrontiert wurden und die Idee des europäischen Individualismus, die in scharfem Gegensatz zu traditionellen Gesellschaftsformen steht, sich verbreitete. Hinzu kommt, dass die Euphorie der Unabhängigkeit im intellektuellen Milieu sehr schnell dem Frust über diktatorische und korrupte Verhältnisse und Repressionen durch den Staat gewichen war und sich Ärger über die nationalistische Rhetorik eines korrupten Regimes, das sich an den Erdölvorkommen des Landes bereicherte, die Bevölkerung aber hungern ließ, breit machte (Bjornson 1991, 406f). So ist es typisch für literarische Texte ab den 70er Jahren, die Sehnsucht nach Freiheit und die Befreiung aus sozialen Normen, traditionellen Sitten und staatlicher Unterdrückung zu thematisieren. Junge Menschen, die, wie Ateba, gegen ihr Umfeld ankämpfen und versuchen, ihre Identität neu zu definieren, sind häufig Thema der Romane, die in dieser Zeit entstanden (Bjornson 1991, 211).

Beyalas frühe Romane passen einerseits gut in diese Tradition. Die meisten spielen in einem Afrika, dessen schwarze Bevölkerung unter Korruption, Armut und Unterdrückung leidet und stellen Protagonistinnen auf der (meist hoffnungslosen) Suche nach möglichen Identitäten und möglichen Spielräumen dar. Andererseits sticht Beyala aber auch durch ihren radikalen Feminismus, ja Separatismus, und den Fokus auf sexuelle und gender-basierte Gewalt und Perversion in ihren Romanen hervor. Im Folgenden soll ganz kurz Beyalas Feminismus umrissen werden, da dieser *C'est le soleil qui m'a brûlée* und der Repräsentation sexueller Gewalt darin maßgeblich zugrunde liegt.

1.3 Beyalas Feminismus in und um *C'est le soleil qui m'a brûlée*

Wie schon erwähnt ordnet Susan Arndt Beyalas Texte dem radikalen afrikanischen Feminismus zu. Diesen beschreibt sie folgendermaßen:

Den radikalen afrikanisch-feministischen Texten fehlt jeglicher Glaube an eine mögliche Transformation der Geschlechterverhältnisse. Zudem verneinen sie die Möglichkeit und Ertragsfähigkeit einer Solidarisierung von Männern und Frauen. Sehr grundsätzlich und radikal kritisieren und distanzieren sie sich von Männern (Arndt 2000, 173).

Radikale afrikanisch-feministische Literatur unterscheidet sich somit stark von alternativen afrikanisch-feministischen Konzepten wie Womanismus oder Stiwanismus, die an die Solidarität der Männer appellieren, ihren Kampf als gemeinsamen darstellen (Arndt 2000, 60). Beyala kreiert im Gegensatz dazu ein „vernichtendes Bild von Afrika und afrikanischen Männern“ (Arndt 2000, 149), postuliert eine unüberbrückbare Differenz zwischen Mann und Frau und stellt internationale Frauensolidarität als einzige Hoffnung für Afrika dar. Nicki Hitchcott spielt darauf an, wenn sie bezüglich *C'est le soleil qui m'a brûlée* schreibt:

Calixthe Beyala pousse la solidarité entre les femmes à sa limite séparatiste avec un renversement total du masculin et du féminin: les hommes deviennent passifs et inactifs; les femmes dynamiques et positivées. Pourtant il faut souligner que la négation totale du sexe masculin chez Beyala est à la fois rare et extrémiste (Hitchcott 2006, 26).

Es gibt in *C'est le soleil qui m'a brûlée* tatsächlich keine einzige positive männliche Figur. Männer sind ausschließlich oberflächliche Charaktere, sexbesessen, feig, falsch, brutal, scheinheilig und nur da (kurzzeitig) liebenswert, wo sie aus sexuellem Interesse Anteilnahme und Interesse heucheln. Frauensolidarität wird als einziger Halt und Hoffnung dargestellt. Die wenigen Passagen, wo Zärtlichkeit aufkommt, schildern Begegnungen zwischen Frauen. Gleichzeitig porträtiert Beyala allerdings auch vom traditionellen Patriarchat und dem Kapitalismus korrumpierte Frauen (vgl. Ada; die Frau, die Jungfräulichkeitstests durchführt; die Frauen der „*foule*“, die jedes Geschehen abschätzig kommentieren; die verlorenen Mädchen in den Bars). Deren Schwäche kann allerdings immer im Zusammenhang mit einer Tradition gesehen werden, in der Frauen weniger Rechte haben – sie sind also in der patriarchalen Ideologie verfangen und tradieren daher deren Werte und Grausamkeiten.

Der gesamte literarische Text kann als Kampfschrift für die Suche nach den „*femmes à venir*“ (153), neuen Frauen, angesehen werden. Leitbild dieser Suche ist Atebas fester Glaube an die ursprüngliche Kraft der Frauen, die früher Sterne waren. Durch das Leitmotiv dieser Legende erhält der Feminismus im Roman mythisch-esoterische, aber auch essentialisierende Anklänge. Die Protagonistin hält an dem Mythos einer ursprünglichen Frau fest. Sie imaginiert sich folgerichtig als mythische, königliche Kämpferin für die Befreiung der afrikanischen Frau: „*Elle veut se consacrer reine pour que la femme ne se retrouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats idiots à un idiot avec une idiotie entre les jambes*“ (122). Ihr Motto – sie heftet sich einen Zettel

über ihren Schreibtisch, auf dem dreimal in roter Tinte „*retrouver la femme*“ (88) geschrieben steht – kann also als programmatisch für den gesamten Text gelesen werden.

Dieser radikale Separatismus kommt allerdings nicht nur ziemlich deutlich in Beyalas Romanen hervor. Sie publizierte 1995, wie schon erwähnt, *Lettre d'une africaine à ses soeur occidentales*, ein feministischer Appell, in dem sie 'afrikanische Probleme' wie die Beschneidung von Frauen, Prostitution und die totale Regulierung der weiblichen Sexualität, ihres Körpers und ihrer Fortpflanzung thematisiert und die Frauen des Okzidents dazu aufruft, sich einzumischen. Ihr feministisches Verständnis definiert sie dafür zunächst grundsätzlich als Erkennen von sozialer Ungerechtigkeit aufgrund der Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht und dem Kampf für die eigene Befreiung:

Le féminisme aurait pu être, dans mon contexte africain, le simple fait de reconnaître qu'être femme peut empêcher l'accès au minimum éducatif [...] et d'œuvrer pour que cet état d'esprit change. [...] c'est aussi la conscience d'être 'chosifiée' et refuser d'être considérée comme un objet sexuel ou une machine à procréer; [...] c'est enfin lutter pour faire tomber les préjugés qui font de la femme un être inférieur, né à genoux aux pieds de l'homme. (Beyala 1995, 11)

Folgerichtig erklärt sie den Feminismus zu ihrer *conditio humana*: „Être une femme indépendante, c'était épouser le féminisme. [...] Je choisis donc je SUIS. C'est ainsi pour moi que ma vie valait d'être vécue“ (Beyala 1995, 14).

Im Rest des Essays wählt sie dafür einen äußerst aggressiven Ton und stilisiert sich als feministische Kämpferin für das Wohl der afrikanischen Frau:

J'émerge du caca féminin et tout monde fait ma connaissance : burlesque prune noire brillant à la mort. Je réclame en hurlant les bouts de clitoris que l'humanité nous doit. Pour un peu certains m'enverraient de nouveau dans le ventre de ma mère, tant je suis sortie de cris et de râles. (Beyala 1995, 78)

Außerdem lobt sie die Werte Westeuropas (kritisiert aber auch seine patriarchalen Schattenseiten) und demontiert afrikanische Patriarchismen und 'den afrikanischen Mann':

Depuis que je vis les hommes africains me ruinent les nerfs. j'ai une haine, moi contre cette dictature de couilles. Trente ans pour prouver chaque jour l'incapacité à s'occuper de la chose publique. Il serait temps qu'ils abandonnent le pouvoir aux femmes africaines. (Beyala 1995, 113)

Ihr extrem biologisch essentialistisches Verständnis wird dabei in ihrer Idee einer Frauensolidarität, die Klasse, Rasse, Geographie, Politik und Religion überschreitet, stark deutlich. In einem Interview mit Jean-Bernard Gervais anlässlich der Publikation des Essays formuliert sie diesen Separatismus so: „*Je considère que la lutte féministe est une lutte contre le racisme. Selon moi, il n'existe que deux races : la race mâle et la race*

femelle“ (Gervais 1995, 16), eine Aussage, die (vor allem vor dem Hintergrund des hier gewählten poststrukturalistisch feministischen Zugangs) durchaus problematisch ist.

Generell ist Beyalas Beharren auf einem fundamentalen und unüberbrückbaren Unterschied zwischen den Geschlechtern und deren notwendige Hierarchisierung⁵⁶, gepaart mit einer beinahe ausnahmslosen Verachtung der Männer, teilweise schwer verdaulich. Nichtsdestotrotz ist der Essay im Hinblick auf Beyalas Romane erhellend, weil die darin enthaltene Weltsicht mehr oder weniger direkt auch ihre literarischen Texte prägt und Beyala in ihrem Manifest, zumindest implizit, auch ihre Sprachverwendung thematisiert. Schreibt Beyala in *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*:

Je veux laver, javelliser, faire disparaître la pourriture, voilà pourquoi je mets les mains dedans au risque de me salir. [...] Chez moi, tout est toujours dit et dit dans une liberté de langage sans limites. Tout est rixe ici. Tout est samba. (Beyala 1995, 119f),

so drückt sich darin nicht nur ein Verständnis von Literatur als politisch engagierte aus, sondern macht sie auch ihren Zugang zur Sprache klar. Beyala formuliert nicht vorsichtig und differenziert, ihre Sprache ist (auch) Schlammschlacht. Das Übertreten von sozialen und linguistischen Normen wird somit zum Programm für eine feministische Literatur, die sich die Freiheit nimmt, Missstände bei ihren teilweise sehr unangenehmen Namen zu nennen und die Brutalität des Dargestellten durch die Wahl von stellenweise umgangssprachlichem, derbem Vokabular noch zu unterstreichen. Dieser Aspekt wird im folgenden Analyseteil genauer herausgearbeitet.

2. Analyse: Die Repräsentation von Vergewaltigung in *C'est le soleil qui m'a brûlée*

C'est le soleil qui m'a brûlée präsentiert sich durch seine Denunziation ungerechter Verhältnisse bzw. der Unterdrückung der mittellosen afrikanischen Frau als kämpferisch feministischer Text, der für eine bessere Gesellschaft plädiert. Die Aussage „*elle refuse de passer sa vie à genoux*“ des Klappentextes scheint Programm für den Roman.

Diese klare Zuschreibung kommt allerdings ins Wanken, wenn man das Ende des Romans bedenkt: eine Protagonistin, die im Wahn zu roher körperlicher Gewalt greift, ins Unbestimmte läuft. Zudem wird die Protagonistin den gesamten Roman hindurch erniedrigt und sexuell benutzt, wobei gerade die Szenen der sexuellen Gewalt, deren Opfer sie ist, mit besonderer Genauigkeit dargestellt werden. Dies macht es doch fraglich, wie

⁵⁶ Im selben Interview mit Gervais meint Beyala auch noch: „*Je veux affirmer la suprématie de la femme noire sur l'homme noir*“ (Gervais 1995, 16)

subversiv man den Text einstufen kann, prangert er zwar Gewalt an, verweilt dann aber besonders lange und in teilweise erschreckend klischerter Form bei ihr. Transportiert ein Text also tatsächlich kämpferischen Feminismus, wenn er seine Protagonistin immer wieder in erniedrigenden Momenten zeigt, sie damit ewig in Opferdiskurse einschreibt, und wie beeinflussen ästhetische Entscheidungen unter diesem Aspekt die politische Botschaft?

In der Folge soll dieser Frage rund um die Thematik der Repräsentation von sexueller Gewalt und der weiblichen, subalternen, postkolonialen Protagonistin nachgegangen werden.

2.1 Vergewaltigung, Sexualität und deren Rolle im Roman

Zunächst soll die Rolle von sexueller Gewalt auf der thematischen Ebene untersucht, also der Frage nachgegangen werden, welche Rolle sie für die Handlungen des Romans spielt bzw. wofür sie steht. Das Motiv der Vergewaltigung bzw. der sexuellen Gewalt zieht sich wie ein roter Faden durch *C'est le soleil qui m'a brûlée*, wobei nicht nur 'tatsächlich' in der Diegese stattfindende Übergriffe vorkommen, sondern auch Gewaltphantasien dargestellt werden. Die folgende Analyse konzentriert sich auf die sechs Szenen, in denen es – entweder imaginiert oder tatsächlich – zu sexuellen, gewaltvollen Übergriffen kommt. Um einen kurzen Überblick über diese Szenen, ihre Position im Roman und die Art der Gewalt zu erhalten, seien sie im Folgenden stichwortartig dargestellt⁵⁷:

- I) Imaginierte Vergewaltigung während eines Streitgesprächs, Ateba und Jean (15-17);
- II) Erzwungene Fellatio, Ateba und Jean (35f);
- III) Erinnerung Jeans an die Vergewaltigung einer seiner Geliebten (59);
- IV) Anspielung an eine mögliche Vergewaltigung Atebas durch einen Soldaten 92f;
- V) Vergewaltigung Atebas durch einen Mann, den sie auf einer Sadaka⁵⁸ kennenlernt; Ateba geht mit ihm nach Hause, wird dann aber gewaltvoll vom Gehen abgehalten; Penetration und orale Befriedigung gegen Atebas Willen (131-134)
- VI) Vergewaltigung Atebas durch ihren Freier; Ateba schläft zuerst freiwillig für Geld mit dem Unbekannten, wird danach aber vom Gehen abgehalten und vergewaltigt; als Reaktion darauf folgt die finale Totschlagszene (150-152)

⁵⁷ Um die Verortung der jeweiligen Szenen zu erleichtern und sie nicht jedes Mal aufs Neue beschreiben zu müssen, wird im Folgenden dann auf diese römischen Ziffern verwiesen.

⁵⁸ Hier: traditionelle Begräbnisfeierlichkeiten

Die Protagonistin Ateba ist also, bis auf Szene III, in allen Szenen das Opfer; die Täter, Umstände und Formen der Übergriffe sind verschieden. Nicht jede dieser Szenen kann als Vergewaltigung im 'klassischen Sinn' (also einer durch psychischen oder physischen Gewalt erzwungenen Penetration) definiert werden, dies ist allerdings hier auch nicht vordergründig wichtig. Es zählt jeder sexuell konnotierte Übergriff, der mit Hilfe von Gewalt und eindeutig gegen den Willen des Opfers (in diesem Fall ausschließlich Frauen) durchgeführt wird.

Imaginierte Übergriffe werden mit in die Analyse genommen, da ihr Vorkommen eindeutig etwas darüber aussagt, wie im Roman Rollenbilder und sexuelle Handlungen durch bestimmte Denkmuster der Charaktere definiert sind⁵⁹. Es erscheint diesbezüglich maßgeblich für die Rolle der sexuellen Gewalt im Roman, dass jede sexuelle Handlung oder jedes Verlangen, an denen Ateba tatsächlich oder in ihrer Vorstellung beteiligt ist, von physischer oder psychischer Gewalt begleitet wird⁶⁰. Die Männer in Atebas Umfeld sind ausschließlich verroht, sexgeil, tendenziell animalisch und scheinheilig, Frauen sind für sie nur als arbeitendes Sexobjekt existent. Dementsprechend gewaltvoll und unerfreulich ist auch jede sexuell konnotierte Handlung im Buch. Jede Berührung ist eine gewaltvolle Grenzüberschreitung, jedes Wort entweder verlogen oder brutal.

Ateba verliert jedes Mal die Kontrolle über die Geschehnisse, wird zum Instrument gemacht, benutzt. Selbst wenn sie sich teilweise 'freiwillig'⁶¹ in die Situationen begibt, in denen es dann zu gewaltvollen sexuellen Handlungen kommt, so gehen ihre Partner doch immer eindeutig weiter, als Ateba es will. Mehrmals will sie gehen, wird dann aber von ihren Partnern gewaltvoll davon abgehalten, wie zum Beispiel in II): „-*Lâche-moi ou je crie, siffle-t-elle. -Fais pas de manière, mon amour. Tu sais très bien que tu ne le feras pas. Ta parole contre la mienne*“ (35) oder auch in VI: „- *Je rentre. - Hors de question, ma belle. [...] Il lui plie le bras dans le dos et l'oblige à s'agenouiller devant lui*“ (151).

⁵⁹ An dieser Stelle sei noch einmal an Lynn Higgins und Brenda Silvers verwiesen. Sie gehen davon aus, dass unser Bewusstsein von Gender und Sexualität im Diskurs entsteht und somit untrennbar an Repräsentationen gekoppelt ist. Vergewaltigung bzw. die Möglichkeit, vergewaltigt zu werden kann demnach einen zentralen Faktor unserer sexuellen Identitätskonstruktion darstellen (Higgins, Silver 1991, 1f).

⁶⁰ Eine einzige Ausnahme sind Atebas Träume von und dem Verlangen nach Irène, die besonders an einer Stelle als sexuell konnotiert interpretiert werden können: „*Elle veut cette bouche malgré la fatigue qui en affaisse les coins, elle veut lui donner un baiser profond. [...] Elle avance une main, elle veut la poser sur le genou d'Irène, elle tremble, son corps lui dit qu'elle pêche, son sang lui dit qu'elle pêche, tout son être dit qu'elle pêche. Et elle reste le corps tremblant, essayant d'écraser cette chose intérieur qui la dévore. La femme et la femme. Nul ne l'a écrit; nul ne l'a dit*“ (138).

⁶¹ Wobei auch die Freiwilligkeit in Beyalas Kosmos der totalen gesellschaftlichen Bestimmung und Unterdrückung stark hinterfragt werden kann.

In diesen Szenen wird also immer eindeutig psychische oder physische Gewalt angewendet, die sexuelle Handlung wird immer von Zwang eingeleitet und bleibt dann auch Kampf.

Dementsprechend konnotiert ist auch das Vokabular, das für die Beschreibung jeder sexuellen Begegnung zwischen Mann und Frau verwendet wird. Küsse werden generell aufgezwungen, aufgedrückt, aufgeschlagen: vgl. die französische Wendung „*coller un baiser*“ in Szene I (16) oder „*il tente de brutaliser ses lèvres serrées*“ (II, 35), „*il lui impose un lourd baiser*“ (VI, 150). Annäherungen gestalten sich über gewaltvollen Körperkontakt: „*De force, il la prend dans ses bras*“ (I, 35); „*Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir*“ (II, 35). Anstelle eines Vorspiels steht das Zufügen von Schmerz: „*Il l'avait obligée à écarter les jambes. [...] il tirait ses cheveux en arrière, il lui faisait mal, elle pleurait*“ (III, 59). Die Beschreibung jeder sexuellen Handlungen gleicht der eines Ringkampfes:

Elle tente de se libérer, il l'agrippe plus fort, il l'oblige à s'allonger sur le lit. Il s'abat sur elle, elle le frappe, il s'attaque à son slip, elle le mord, elle ne veut pas, il s'évertue à la soumettre, il fonce sur le clitoris, elle se cabre, elle serre les cuisses pour faire obstacle à la main qui se fraye un chemin à coups d'ongles. (V, 131)

2.1.1 Weibliche versus männliche Sexualität

Sexualität wird dennoch im Roman nicht per se problematisiert, sondern das fehlende Recht der Frau darauf, ihre Sexualität zu finden und auszuleben. So wird zum Beispiel Atebas Begehren für Irène poetisch und als etwas Besonderes und Schützenswertes dargestellt. Außerdem wird in den Szenen, in denen beschrieben wird, wie Ateba sich selbst befriedigt, diese selbst bereitete Lust eindeutig der des Mannes übergeordnet :

Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double. (22)

In diesem Kontext ist ein Blick auf den Titel des Romans und das damit verbundene Epigraph, dem ersten Gedicht aus *Le Cantique des Cantiques*, dem Hohelied Salomons (Teil des jüd. Tanach und des Alten Testaments), richtungsweisend. Beyala stellt ihrem Roman folgendes Zitat voran:

Je suis noire et pourtant belle, filles de Jérusalem (...)
Ne prenez pas garde à mon teint basané:

C'est le soleil qui m'a brûlée.
Les fils de ma mère se sont emporté contre moi,
ils m'ont mise à garder les vignes.
Ma vigne à moi, je ne l'avais pas gardée.

Dieser Paratext ist im Hinblick auf die weibliche Sexualität im Roman vielsagend, ist das Hohelied doch eine Sammlung erotischer Schwärmereien und sexueller Anspielungen zwischen männlichen und weiblichen Stimmen. Die weibliche Stimme überwiegt dabei und das Hohelied ist einer der wenigen biblischen Texten, in denen Weiblichkeit nicht mit Unterlegenheit und Mangel gleichgesetzt wird. Athalya Brenner beschreibt das Hohelied als „nicht sexistisch und, allgemein gesprochen, nicht patriarchal“ (2003, 241), spricht sogar vom „Gynozentrismus der Lieder“ (2003, 238) und dem „Faktum weiblicher Überlegenheit im Hld [Hohenlied]“ (2003, 239), in dem die Frau sexuelle Begierde zeigen und gleichberechtigt ausleben darf.

Die Wahl dieses Epigraphs könnte ein subversiver Angriff auf eine monotheistische patriarchale Religion sein, die zwar wegweisende und fortschrittliche Texte geschaffen hat (wie ein biblisches Buch, das durch seine Polyphonie und den kaum vorhandenen Bezug zu einem monotheistischen Gott auffällt), deren patriarchale Auslegung aber in die Unterdrückung der Frau geführt hat. Vor dem Hintergrund Brenners feministischer Bibelauslegung könnte man den Titel des Romans und das Epigraph außerdem als Sinnbild für Beyalas Feminismus und eine Bejahung weiblicher Sexualität deuten.

Diese Interpretation macht durchaus Sinn, wenn man bedenkt, dass sich durch das gesamte Buch eine Sonne-Mond Symbolik zieht, die die Sonne, als männliches und göttliches Element, als Schaden der Frau darstellt (dessen sexuelles Begehren die Frau verbrennt, ausbrennt, unterwirft), während der Mond und die Sterne als weiblich konnotiert sind. So sagt zum Beispiel Ateba zu Ada, als sie sie nach gewalttätigen Ausfällen ihres aktuellen Mannes tröstet: *„qu'elle aime la lune, que la lune a le goût du miel et la fraîcheur de l'aube. [...] si quelquefois la lune se laissait surprendre par le soleil, c'était parce qu'elle se perdait de vue à rêver d'ailleurs, à souvent rêver d'ailleurs alors qu'elle était l'ailleurs“* (135). In diesem Zitat wird die symbolische Besetztheit von Sonne und Mond und ihre direkte Verbindung zu biologischen Unterscheidungen klar deutlich.

Im Roman selbst werden die Frauen nun nur zur Lust des Mannes benutzt. So etwas wie Gegenseitigkeit ist jeder sexuellen Handlung zwischen Mann und Frau völlig fremd, Gleichberechtigung nicht einmal annähernd gegeben. Ateba ist in den sexuell konnotierten Szenen immer passiv, höchstens, wenig erfolgreich, abwehrend. Die Männer hingegen sind aktiv, fordernd, die Frau ist für sie reines Objekt zum Lustgewinn. Als exemplarisch dafür

kann Szene VI zitiert werden, wo Atebas Freier über sie in der dritten Person spricht, sie also völlig objektisiert: „*Déshabille-toi [...] J'ai besoin du nu de la femme sous mes mains... J'ai envie de me fondre en elle ...*“ (150). Atebas Antwort auf diese Unterdrückung ihrer Person und Sexualität ist schließlich sinnlose Gewalt⁶². Als Ateba zu guter Letzt und wie im Wahn tatsächlich das Geschehen in die Hand nimmt, schlägt sie im wahrsten Sinne des Wortes zurück, die aufgezwungene sexuelle Handlung endet in Mord und Totschlag. Ateba donnert dem Freier, der sie zu Fellatio zwingt, so lange einen Aschenbecher auf den Kopf, bis dieser tot ist:

Je vois la femme déployer ses ailes, cracher le sperme aux pieds de l'homme, lui balancer un lourd cendrier de cuivre sur le crâne. Je le vois tanguer plusieurs fois devant l'assaut répété de la femme, puis se fracasser par terre. Je ferme les yeux, je me bouche les oreilles, je sens l'apocalypse venir. (152)

Das erzählende Ich setzt hier den Totschlag als Abwehr und Racheakt mit der sprichwörtlichen Entfaltung der Frau gleich (Öffnen der Flügel). Wenn minutiös dargestellt wird, wie die Frau immer wieder auf den Mann einschlägt und –sticht, so liest sich das wie eine Umkehrung und Perversion der Gewalt, die sie zuvor erfahren hat.

Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups [...] comme elle perçoit encore la vie sous ses mains, elle ramasse un canif, et, envahie de joie, elle se met à frapper, à frapper de toutes ses forces. Enfin, le dernier spasme, Ses reins cèdent, la pisse inonde le cadavre sous elle. Les yeux hagards, le souffle court, elle s'affale sur lui. (152)

Wird Ateba zuvor ständig objektisiert, so ist die Gewalt, die sie hier dem Freier antut, auch nicht gegen ihn persönlich gerichtet, sondern ein universaler Racheakt, ein finales Aufbäumen gegen die Verdinglichung ihres Körpers und ihrer Person, gegen ein Bild von Sexualität, das den Mann als ausschließlich fordernd und die Frau als gebend fest schreibt. Ateba schlägt gegen diese Determination an und irrt schließlich einer zwar ungewissen, aber doch hellen Zukunft entgegen: „*Elle avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon. Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir*“ (153).

⁶² Hier tut sich eine Parallele zu anderen radikal feministischen Texten auf – man denke an Nawal El Saadawis *Women at point zero* oder auch an Virginie Despentes *Baise Moi*. In beiden Romanen rächen oder wehren sich Frauen als Reaktion auf sexuelle Gewalt mit Mord und Totschlag, beide enden mit dem Tod und/oder der Verhaftung der Protagonistinnen.

2.1.2 Rolle der Vergewaltigung im Roman und deren theoretische Verortung

Was aus den bisherigen Ausführungen klar werden dürfte, ist, dass in *C'est le soleil qui m'a brûlée* sexuelle Gewalt und insbesondere Vergewaltigung als emblematisch für die Beziehung zwischen Mann und Frau gelesen werden kann. Im Umfeld, das Beyala zeichnet, gibt es keine Hoffnung auf Verständnis zwischen Mann und Frau, wohl aber auf Frauensolidarität. Beyalas Roman zeigt somit durch die Darstellung sexueller und genderbasierter Gewalt die Ungerechtigkeiten eines bestimmten sozialen Kontexts auf.

Sie betont dabei aber, dass diese nicht universal sein muss, in ihrem aktuellen Zustand aber keine Spielräume bietet – vgl.: „*Dans l'état actuel de l'histoire, quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, elle aura toujours tort. L'homme c'est lui*“ (35f, meine Hervorhebung).

Die Repräsentation von Vergewaltigungen dient Hand in Hand damit dazu, die Verroththeit und Primitivität des Mannes im dargestellten Milieu aufzuzeigen. So erinnert sich Jean, während er versucht, Ateba mit schönen Reden zu verführen, ziemlich kalt und in total klisierten Phrasen daran, wie er eine seiner Geliebten vergewaltigte (und dies, obwohl er in Szene I vor Ateba noch auf seine Ehre als Mann pocht, der es nicht nötig hat, eine Frau zum Sex zu zwingen, vgl.16):

Brusquement, il l'avait retournée et l'avait obligée à se cambrer. D'une poussée, il l'avait pénétrée et avait entrepris un brutal mouvement de va-et-vient. Elle gémissait, elle sanglotait, il criait que ce qu'il leur fallait à toutes, c'était leur rentrer dedans jusqu'à ce qu'elles demandent grâce. (III, 59)

Die Darstellung von Sex als Unterwerfungsmaschinerie kann zudem als Spiegel für die allgemeine Misere im Elendsviertel und im dargestellten Gesellschaftssystem verstanden werden. Nicht ohne Grund wird wohl auch die einzige direkte Kritik am Regime über einen (eventuellen) sexuellen Übergriff transportiert: In Szene IV kontrollieren Soldatentrupps die Menschen im QG, plündern aber auch deren Häuser, schießen wild durch die Luft und vergreifen sich an denen, die ihre Papiere nicht bei sich tragen. Darunter ist auch Ateba, die von einem Unteroffizier in eine alte Halle geschleppt wird. Es ist nicht ganz klar, was in dieser Halle wirklich passiert, weil das erzählende Ich es verweigert, in diesem Moment bei der Protagonistin zu bleiben:

Je le vois se dresser devant la femme, lui barrer le passage pour prendre don d'elle. Il s'approche, il sourit, il vaut la préparer, il veut que dans la mémoire de la femme, flotte l'homme pour toujours. Je baisse les yeux. Je sais qu'il est impossible d'échapper aux noces présentes. [...] Je tourne la tête au ciel tout en laissant tomber mes yeux à

l'horizontale comme un plomb. Je hurle mon dégoût, Ateba coule dans ses bras, le divorce du corps et du corps doit être consommé, debout, l'âme pute! (92)

Möglicherweise kommt Ateba dadurch davon, dass sie sich verstellt, dem Soldaten zu schmeicheln beginnt, ihn durch Reden ablenkt: „*Laisse-toi couler dans ses bras, Ateba. Fais pas la grimace lorsqu'il t'embrasse sur la bouche. Dégage-toi gentiment, souris et parle-lui*“ (93). Ganz klar ist das nicht, eindeutig erscheint an dieser Stelle aber die Übermacht des Soldaten (des Regimes) über Ateba. Ihre völlige Hilf- und Rechtlosigkeit (gegenüber den Männern und dem Regime) wird wieder einmal offenbar und durch eine (drohende) Vergewaltigung versinnbildlicht.

Dem Appell an die Frau, sich zu verändern und zu kämpfen – vgl. „*Il s'agit d'une route, femme*“ 16 – kann somit eine breitere gesellschaftliche Tragweite zugeschrieben werden: die Befreiung der Frau nicht nur als individuelles Projekt, sondern auch als Widerstand gegen ein korruptes Regime und als Kampf gegen die allgemeine soziale Misere.

Sexuelle Gewalt prägt im Roman den Umgang der Geschlechter miteinander, Vergewaltigung oder die Angst davor ist quasi immer präsent – vgl. Szene I: „*Soudain, comme dans un éblouissement, [Ateba] s' imagine violée là, sur le sol souillé*“ (16). Ateba muss ihre Identität als Frau beinahe zwangsläufig in Bezug dazu konstituieren, ihr Körper und ihre soziale Rolle als Frau sind es, durch die sie sich ständiger Bedrohung ausgesetzt sehen muss. Ein Blick zurück auf Weedons Beschreibung von Subjektivität als Gesamtheit der „*conscious and unconscious thoughts and emotions of the individual, her sense of herself and her ways of understanding her relation to the world*“ (Weedon 1997, 32), macht die Tragweite dieser ständigen gedanklichen und realen Präsenz von Vergewaltigung deutlich: Atebas weibliche Identität ist geprägt davon, sich als Frau als ständiges Opfer möglicher Übergriffe von Männern zu fühlen, dieses Gefühl der Bedrohung bestimmt also Atebas Beziehung zur Welt, ist für sie selbst in Momenten, wo es gar nicht tatsächlich zu Übergriffen kommt, spürbar und lenkt ihr Denken und ihre Reaktionen.

Dem Mann wird dabei schon durch seinen Körper eine Übermacht und der Wille zur Unterdrückung zugeschrieben, vgl. die Gedanken Atebas beim Betrachten von Jean in Szene II:

En le regardant, elle comprend mieux pourquoi ces corps d'hommes ont réussi à mettre l'humanité à leurs pieds. Ils sont de ceux qui détruisent, saccagent, mutilent mais réussissent à se blanchir les mains en un clin d'œil. Elle lit dans ses yeux le désir de la soumettre un jour ou l'autre pour le seul plaisir de l'humilier. (35)

Dieses „*plaisir de l'humilier*“, die Freude an der Demütigung, erinnert an Virginie Despentes Definition von Vergewaltigung als „*jouissance de l'annulation de l'autre*“ (2006, 51), an die Lust, zu unterwerfen, weil es möglich ist und Machtpositionen markiert und stabilisiert. Durch solche und ähnliche Aussagen ist Beyalas Text sehr nahe bei Susan Brownmillers kulturwissenschaftlichen Überlegungen zu Vergewaltigung anzusiedeln. In *Against our Will: Men, Women and Rape* definiert diese ja Frauen durch ihren Status als „*rapeable objects*“ (1980, 19ff) und sieht Vergewaltigung als Mittel der Machtausübung (1980, 12) bzw. als ständige Bedrohung, die Frauen von Grund auf beeinflusse. Brownmillers schon zitierte These, wonach Ehe und Monogamie aus der Angst der Frau und ihrer Schutzsuche bei einem der Verfolger (vgl. 1980, 23) entstanden seien, deckt sich zudem mit den Aussagen der Frauen rund um Ateba, die, obwohl ständig unter ihren Männern leidend, immer wieder darauf beharren, einen Mann im Haus zu brauchen; vgl. Ada: „*Il faut un homme à la maison*“ (106) oder Atebas verschwundene Mutter: „*Elle soutenait qu'une femme pouvait faire ce qu'elle voulait mais à condition d'avoir un homme sur qui elle pouvait compter. 'Un titulaire' selon les dires*“ (106).

Wie schon ausgeführt, werden in der vorliegenden Arbeit die Brownmillers Studie zugrundeliegenden biologistischen Zuschreibungen aber als bedenklich empfunden. Mit Marcus wird Vergewaltigung als „*process of sexist gendering*“ (1992, 391) verstanden, also als zwanghafte, brutale und sexistische Zuschreibung von Geschlechterrollen, die sich erst durch nicht-egalitäre soziale Strukturen in die menschliche Psyche einschreiben, Vergewaltigung überhaupt erst denkbar machen und nicht rein durch biologische Voraussetzungen bedingt sind. Insofern ist es dann auch fraglich, wie feministisch (wenn es darum geht, Handlungsspielräume zu schaffen) ein andauerndes Betonen und Festschreiben weiblicher Opferkonstruktionen tatsächlich ist (vgl. dazu auch noch einmal Heberle (1996, 73), die in der ständigen Betonung weiblicher Opferkonstruktionen eine bedenkliche Wiederholung patriarchaler Masterdiskurse sieht).

Beyalas Roman ist in diesem Punkt etwas ambivalent. Ateba zeigt sich zwar zwischendurch immer wieder kämpferisch, ist bisweilen schlagfertig und denkt zum Beispiel schon in Szene II darüber nach, sich körperlich zu wehren „*Et si elle arrêta le cours de l'histoire en arrachant son sexe d'un coup de dents?*“ (35), tut es dann aber nicht: „*Mais Ateba Léocardie ne fait rien, ne dit rien*“ (35). Dort, wo Ateba sich wehrt und zurückschlägt tut sie dies wie im Wahn und aus einer Ohnmacht heraus, nicht aber als bewusste Handlung. So ist das Ende des Romans zwar durchaus kohärent mit Beyalas

Feminismus (in dem Sinn, dass die Frau, in dem sie sich radikal vom Mann abgrenzt und aus der Ordnung ausbricht, stückweise weiterkommt). Allerdings irrt sie eben, und im Wahn, und nach einem irrationalen Gewaltakt. Daher rührt auch die Ambivalenz dieses Endes, verschreibt es sich doch einer Sicht von Weiblichkeit, die eine weibliche Essenz im Unbestimmten verortet, die Frau somit mystifiziert und von jeglicher bewussten Handlungsfähigkeit entkoppelt.

In genau diesem Umstand könnte allerdings auch die große Kritik Beyalas an der von ihr beschriebenen Gesellschaft liegen: So, wie die Rollen verteilt sind, ist dieses System für eine Frau wie Ateba, die über ihr Leben und ihren Körper selbst bestimmen möchte, nicht lebbar. Im Sinne von Sharon Marcus läge genau in diesem gewaltvollen Ende das subversive Potential des Romans. Wie schon erwähnt, fordert die poststrukturalistisch geprägte Theoretikerin dazu auf, zuerst den Diskurs zu verändern, nicht länger weibliche Hilflosigkeit zu repräsentieren, sondern Aggressivität und Gewaltfähigkeit, um das Bild des passiven Opfers zu untergraben. Beyalas Ende tut somit genau das, was Marcus fordert, wenn sie betont haben will „*what the rape script stultifies and excludes – women's will, agency, and capacity for violence*“ (Marcus 1992: 395).

Das Ende Beyalas Roman ist, wie dargestellt wurde, also durchaus zweideutig, könnte sowohl als Abdriften in den Wahnsinn und somit logische Konsequenz des Kreislaufs von Unterwerfung, Passivität und des Opferstatus Atebas, als auch als finale Befreiung, gelesen werden. Ob hier Handlungsfähigkeit verliehen oder abgesprochen wird, ist eine Frage der Interpretation.

2.2 Der 'doppelte Status' von Stimme: Die Repräsentation weiblicher subalterner Artikulation

Ein näherer Blick auf die Thematik von Stimme und Repräsentation der Protagonistin und der dargestellten Gewalt soll daher im folgenden Kapitel analysieren, ob Ateba durch narrative Strategien zu *agency* gelangt. Dazu wird das Problemfeld der literarischen Repräsentation und Artikulation Subalterner auf inhaltlicher und formaler Ebene untersucht. Gleich zu Beginn sei festgehalten, dass Ateba im Roman selbst nie über die sexuelle Gewalt, die sie erfährt, spricht. Weder teilt sie sich auf der Inhaltsebene anderen mit, noch ist sie auf der narrativen Ebene die Erzählerin des Geschehens. Die folgenden

Überlegungen gehen der Frage nach, wie man diesen Umstand deuten und theoretisch verorten soll. Zunächst wird auf rein inhaltlicher Ebene untersucht, inwieweit Beyalas Roman die dargestellten Theorien zu Sprache und Sprachlosigkeit im Kontext sexueller Gewalt thematisiert, also inwieweit Ateba (nicht) spricht oder sich artikuliert. Dann werden diese Überlegungen auf der (strukturellen) Metaebene weitergeführt und in Verbindung mit Spivaks Theorien zu Repräsentation gebracht. Die Frage danach, wer im Roman spricht und durch wessen Blickwinkel das Geschehen präsentiert wird, soll zeigen, ob und wie der literarische Text sensibel mit der Repräsentationsthematik umgeht.

Vorausschickend sei geklärt, dass Ateba als typische weibliche Subalterne im Spivak'schen Sinn⁶³ gelesen werden kann (vgl. die Aspekte, die Spivak in ihren literaturwissenschaftlichen Analysen der Kurzgeschichten Mahasweta Devis herausarbeitete, Kap. B2): Ateba leidet an ihrer Einsamkeit, ist abgeschnitten von offiziellen Diskursen, kann sich aber auch nicht wirklich mit den Menschen in ihrer direkten Umgebung zusammenschließen. Sie erschafft sich Räume, die zwar von männlichen, mächtigeren Charakteren nicht eingenommen werden können (ihre Briefe und Gedankenwelt), aber auch nicht zur Verständigung mit einem Außen dienen können. Sie wird zudem von ihrem Umfeld total sexualisiert: Für ihre Tante und die anderen Frauen, die sich an die Tradition klammern, zählt nur ihre Jungfräulichkeit, für die Männer ist sie reines Sexobjekt. Spivak postuliert zudem die Ungreifbarkeit der Subalternen, deren Bewusstsein nicht aufgespürt werden kann. Es ist speziell dieser letzte Punkt, auf den in der folgenden Analyse noch näher eingegangen wird.

2.2.1 Sprachlosigkeit und Versuche der alternativen Artikulation

Ateba hat im Roman, obwohl sie sich größtenteils fügt und die folgsame Nichte und passive, antwortende, aufmerksame Frau spielt, durchaus auch ihre schlagfertigen Momente, in denen sie mit ihrer intellektuellen Überlegenheit spielt. Das erzählende Ich kommentiert dies an einer Stelle so: *„je savais qu'elle voulait parler ainsi afin que l'homme se découvre dans la forme limitée de ses vérités“*(14). Als Jean sie zum Beispiel

⁶³ Hier könnte durch den direkten Vergleich mit Spivak der Vorwurf des Anachronismus aufkommen – Spivaks erste Version von „*Can the Subaltern Speak*“ wurde ja erst 1988, also nach *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) publiziert – die schon erwähnten Parallelen zeigen aber auf, dass sich beide im selben Zeitraum mit ähnlichen Fragen beschäftigt haben. Beide haben sich an der Problematik der Repräsentation weiblicher Subalternen abgearbeitet, Beyala literarisch, Spivak philosophisch theoretisch.

kurzerhand als Tochter Adas darstellt, pocht sie auf Richtigstellung: „*Je garde mon identité*“ (15).

Diese leisen Momente des diskursiven Widerstands muss sie allerdings zumeist sofort bitter bezahlen. In der angesprochenen Szene wird Jean als Reaktion ausfällig: „*Garce ... Pute ... Salope... Moi qui te prenais pour une fille bien... Tu aurais pu être ma femme... Mais tu n'es qu'une pute!*“ (16). Die Schlagfertigkeit einer Frau wird von ihm mit deren Promiskuität gleichgesetzt. Bleibt es in dieser Szene noch bei der schon zitierten imaginierten Vergewaltigung, so greift Jean später tatsächlich zu sexueller Erniedrigung (die erzwungene Fellatio in Szene II), um Ateba für ihre ‚Neugier‘ zu bestrafen. Jean duldet in dieser Szene kein Widerwort, er verwendet sexuelle Gewalt, um die Machtverhältnisse im Haus eindeutig klarzulegen, Ateba zum Schweigen zu bringen. Sexuelle Gewalt ist hier also ein Mittel, das den Subjekt-Status seines Opfers negiert und auf die Vernichtung der Stimme und Subjektivität des anderen abzielt (vgl. Zecchi 1998, 10; Marder 1999, 160).

Erschwerend kommt hinzu, dass Ateba mit niemanden über ihre Ängste und Erlebnisse sprechen kann, zu sehr ist sie anders und ist Gewalt von Männern an Frauen in ihrem Umfeld einerseits normalisiert, andererseits kein Gesprächsthema. In einer Gesellschaft, in der Frauen ganz systematisch unter der Brutalität ihrer Männer leiden und in der Ateba sofort das berüchtigte Ei Ritual, ein Jungfräulichkeitstest, über sich ergehen lassen muss, sobald nur der Verdacht aufkommt, dass sie mit einem Mann weg war (vgl. 67ff), ist das Sprechen über sexuelle und gender-basierte Gewalt ein Tabu.

Ateba fehlt es sowohl an Ansprechpersonen als auch an den Worten. Ada geht es in Bezug auf Ateba, traditionellen Denkmustern folgend, nur um die Aufrechterhaltung ihrer eigenen Ehre. Mit ihrer Ateba teilt sie nur die Banalität des Alltags und Arbeitsanweisungen: „*Elle ne lui dit pas bonjour. Entre elles, ces mots sont morts et enterrés depuis longtemps. Seuls subsistent les mots d'ordre: Fais. Prends. Donne*“ (47). Auch ihrer sich prostituierenden Freundin Irène kann Ateba die Ereignisse, die sie bedrücken, nicht erzählen – dafür wirken sie in einer Welt der Freier, die die Armut der Mädchen aus den Elendsviertel ausnutzen, beinahe zu banal. Noch schreibt sie sie an die 'Frauen', mit denen sie sonst ihre Gedanken teilt – dafür sind sie wohl zu profan und passen nicht zu Atebas philosophischen Ergüssen (auf die starken Registerwechsel im Roman wird später noch näher eingegangen).

Atebas Sprachlosigkeit hängt aber, neben dem Fehlen williger Zuhörerinnen, auch mit Scham, und dies auch in Hinblick auf das schon dargelegte Gefühl der Mitschuld und

dem damit verbundenen Verlust des Selbstrespekts, zusammen. In Szene II, der erzwungenen Fellatio, bringt Ateba ihre Erniedrigung durch Jean sogar explizit mit ihren verstohlenen Gedanken an 'den Mann' in Verbindung:

Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir. La tête dans les odeurs de l'homme, la bouche contre son sexe, elle se dit qu'il est devenu complètement fou, qu'elle est devenue complètement folle, *puisqu'elle est responsable de ce qui lui arrive*. Ces dernières nuits, sa pensée l'a désertée pour l'homme: *il fallait payer le geste de sa faute* (36, meine Hervorhebung).

Ateba gibt sich also selbst die Schuld an dem, was passiert, verliert den Respekt vor sich selbst, weil sie von Jean sexuell erniedrigt wird und zuvor an ihn gedacht hat.

Ein weiterer Aspekt in Beyalas Roman, der mit der Unterdrückung und Zerstörung von Sprache durch sexuelle Gewalt einhergeht und durch die schon dargestellten theoretischen Überlegungen erhellt werden kann, sind Atebas Versuche, sich auf anderen Wegen als dem Gespräch auszudrücken. Dort, wo Ateba als Frau (noch dazu unverheiratet, mittellos und von ihrer Mutter zurückgelassen) die Sprache in offiziellen Diskursen nicht möglich ist, weicht sie auf alternative Formen der Artikulation aus. Zunächst schreibt Ateba, die als Kind in der Schule für ihre Ideen und Reden immer verlacht wurde, heimlich Briefe oder spricht mit sich selbst: „*Elle sait qu'il faut coûte que coûte parler à quelqu'un [...] Elle décide de monologuer* (19)“;

Elle ne communique plus à personne ses trouvailles. Elle se contente de se les réciter ou de les écrire sur des bouts de papier qu'elle s'empresse de transformer en bateau et de lancer sur le ruisseau du QG, voie sûre, selon elle, pour conduire ses idées dans le monde. (34)

Diese Briefe sind an 'die Frauen' oder 'die Frau' adressiert: „*Elle écrit aux femmes*“ (55); „*Femme. Tu comble mon besoin d'amour. A toi seule, je peux dire certaines choses*“ (55), und landen entweder in Atebas Schreibtischschubladen oder als Flaschenpost im Rinnsal des Viertels: „*Elle ne communique plus à personne ses trouvailles. Elle se contente de se les réciter ou de les écrire sur des- bouts de papier qu'elle s'empresse de transformer en bateau et de lancer sur le ruisseau du QG, voie sûre, selon elle, pour conduire ses idées dans le monde*“ (34).

Im Laufe des Romans greift sie aber zu deutlicheren Mitteln. So zum Beispiel am Totenbett Irènes, wo sie, einer Cassandra gleich, wie im Wahn den dort versammelten Frauen ihre Legende von der Frau als Stern und den damit verbundenen Aufruf, die ursprüngliche Stärke wiederzufinden, vorträgt: „*Ateba parle, elle peint, elle répète la parole de mille manières, on l'écoute ou on ne l'écoute pas, elle raconte, elle devient un torrent de mots, d'idées, de théories*“ (147). Sie wird allerdings nicht angehört, als Hexe bezeichnet und verjagt (146).

Als letzten Ausdruck und Aufschrei Atebas kann schließlich der Mord an ihrem Freier am Ende des Romans verstanden werden. Die Verdinglichung Atebas als Frau ist in dieser Szene so vorherrschend (der Freier spricht in der 3. Person mit ihr), dass sie diskursiv gar nicht überleben kann, körperliche Gegenakzente setzen muss. Dort, wo Sprache nicht gehört wird, erscheint in diesem Fall zuletzt offensichtlich rohe Gewalt als einzige mögliche Antwort. Mit Abena Busia könnte man in diesem Fall von einem alternativen Schreibakt sprechen. Es ist Atebas Körper, der zuletzt ein Zeichen setzt, bzw. eines hinterlässt. Die malträtierte Leiche des Freiers kann als Botschaft verstanden werden, ein Körper wird zum Text (Busia 1989-90, 102).

Es ist allerdings mehr als fraglich, ob dieser Text von Atebas Umfeld richtig gedeutet werden wird. Denn was bei der Darstellung der Versuche Atebas Artikulation deutlich wird, ist ihr ständiges Nicht-Gehörtwerden. Von den mythischen Frauen erhält sie keine Antwort, die Bewohner des QG geben sich keine Mühe, einander wirklich zuzuhören und Irène ist zu sehr mit ihren eigenen Problemen beschäftigt, um Ateba wahrzunehmen. Ihre Briefe und Gedanken kommen nicht an die Öffentlichkeit, sondern sind in ihrer Schreibtischschublade versteckt oder als Flaschenpost in den Bach des Ghettos geworfen – wobei die Symbolik an diesem Punkt bezeichnend ist: Atebas Texte schwimmen das dreckige Wasser des Ghettoflusses hinunter, wo sie wohl nicht weit kommen, wohl keinen solidarischen Leser oder Leserin erreichen werden.

Logische Konsequenz davon sind Wahnsinn und Gewalt – allerdings mit einem Ausblick auf die „*femmes à venir*“ (153) am Ende des Romans. Durch die Darstellung von Atebas Kapitulation an der Unmöglichkeit, gehört und verstanden zu werden, erinnert *C'est le soleil qui m'a brûlée* an Spivaks Betrübnis über Bhubaneswari Bhaduris verzweifelte, in den Tod führenden, Sprechakt – vgl. „*She 'spoke', but the women did not 'hear' her*“ (Spivak (1999) 2010, 22). Ateba hat keine Prokne, keine verständige Schwester, die ihre Rufe hört und versteht. Durch den Tod Irènes wird ihr diese entrissen.

Der zaghafte Hoffnungsschimmer, der diesen ersten Roman Calixthe Beyalas dann aber doch abschließt – „*[Ateba] avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon. Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir*“ (153) – wird dann im schon erwähnten Roman *Tu t'appelleras Tanga* weiter ausgeführt. Dort wird dem gegenseitigen Anhören und Mitfühlen der weißen und schwarzen Frau Potential zur Verbesserung der Gesellschaft zugeschrieben, Frauensolidarität und Gehörtwerden werden als Unterstützung der afrikanischen Frau dargestellt.

So weit zur weiblichen Stimme und Artikulation auf der Inhaltsebene des Romans – in Bezug auf seine feministische Botschaft ist hier der Roman vor allem eins: sehr ambivalent. Dies lässt sich so auch für die Repräsentation der subalternen postkolonialen Subjekte behaupten. Das folgende Teilkapitel widmet sich der narrativen Ebene von Stimme und koppelt es an den Aspekt der Repräsentation Subalternen.

2.2.2 Stimme als Index von Repräsentation

Vermittelte die erste Lektüre den Eindruck, es handle sich um einen polyphonen Text, der die Protagonistin auch/zumindest auf narrativer Ebene aus der Passivität herausführt, so lässt ein näherer Blick auf die komplexe Struktur des Romans daran zweifeln. Von Lanser und Wagners Ausführungen zum doppelten Status der Stimme (als narratologische Kategorie und politisches Konzept) und Bals Überlegungen zur Lenkung der Rezipienten durch die Fokalisierung ausgehend, soll eine Analyse der narrativen Struktur des Romans erhellen, wie der Text mit Repräsentationsfragen umgeht.

Die Erzählstruktur des Romans ist relativ komplex. In der Diegese selbst kommt Ateba, wie dargestellt, nicht zu Wort bzw. wird nicht angehört, und auch auf narrativer Ebene erzählt sie ihre Geschichte nicht selbst, sondern wird abwechselnd von einem nicht eindeutig definierbaren erzählenden Ich und einer auktorialen Stimme beschrieben. Der Großteil des Romans ist auktorial gehalten, wobei das Geschehen vor allem in den Szenen, in denen Ateba auf Männer trifft, von Dialogen (direkte Rede) dargestellt wird und die Grenzen zwischen auktorialer Erzählstimme und Gedankenrede der Personen durch das häufige Vorkommen von erlebter Rede verschwimmen.

Die Erzählperspektive wechselt ständig zwischen den drei von Genette definierten Modi der Fokalisierung, Null-, interner- und externer Fokalisierung. Besonders in den Szenen sexueller Gewalt erfolgen die Wechsel rasch aufeinander. Um dies anhand eines Beispiels zeigen zu können, wird im Folgenden eine etwas längere Passage, nämlich die Szene der erzwungenen Fellatio (II) zitiert.

Die Szene setzt ein, nachdem Ateba in Jeans Zimmer geplatzt ist und ihn beim Sex mit einer Geliebten überrascht hat. Jean holt Ateba zur Erklärung in sein Zimmer: „*Debout devant elle dans son pantalon fripé sur le ventre et le sexe, les mains croisées sur la*

poitrine velue [...] il semble attendre une explication qui ne vient pas“ (34). Jean beginnt ein peinliches Verhör und glaubt Ateba nicht, dass sie in sein Zimmer geschickt wurde. Er unterstellt ihr, ihn absichtlich gestört zu haben und fordert Konsequenzen ein:

-Tu m'as volé mon plaisir. Je te demande de me le rendre. Honnête, non?“ De force, il la prend dans ses bras et se met à onduler du bassin.

-Tu verras, mon amour. Tu aimeras. Toutes mes femmes ont aimé.

-Lâche-moi ou je crie, siffle-t-elle.

-Fais pas de manière, mon amour. Tu sais très bien que tu ne le feras pas. Ta parole contre la mienne.“

Tout en la caressant, il tente de brutaliser ses lèvres serrées. Un profond dégoût la submerge et elle a un tel sursaut qu'il la lâche [...] Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir. La tête dans les odeurs de l'homme, la bouche contre son sexe, elle se dit qu'il est devenu complètement fou, qu'elle est devenue complètement folle, puisqu'elle est responsable de ce qui lui arrive. Ces dernières nuits, sa pensée l'a désertée pour l'homme: il fallait payer le geste de sa faute... A genoux, le visage levé vers le ciel... la position de la femme fautive depuis la nuit des temps... assise. [...]

Et si elle arrêta le cours de l'histoire en arrachant son sexe d'un coup de dents? [...] Mais Ateba Léocardie ne fait rien, ne dit rien, elle n'a plus que ses larmes qu'elle tente de retenir et qui, comme d'habitude, forment un écran derrière lequel elle contemple son impuissance. Une vérité venait de s'imposer à elle, certes floue, mais une vérité quand même: dans l'état actuel de l'histoire, quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, elle aura toujours tort. L'homme c'est lui.

Derrière la porte, un bruit. Jean la lâche subitement. (35f)

Diese Passage zeigt sehr gut, wie im Roman die Erzählperspektive ständig wechselt. Die gesamte Szene ist auktorial erzählt, die Äußerungen können aber durch das Spiel mit der Fokalisierung und der Distanz dennoch verschiedenen Ursprüngen zugeordnet werden. Die Szene beginnt auktorial und aus der Vogelperspektive (also nicht fokalisiert), wechselt dann aber sehr schnell auf eine interne Fokalisierung auf Ateba (bis „*Jean se racle la gorge*“). Diese interne Fokalisierung wird verstärkt durch den Einsatz von erlebter Rede (ab „*Ils sont de ceux ...*“). Der Status von erlebter Rede ist immer komplex, weil sie nie ganz eindeutig zugeordnet werden kann – sind es Atebas Gedanken, die wiedergegeben werden oder die Meinung der erzählenden Instanz?

Dann folgt ein kurzes Stück Dialog ohne Beschreibungen zwischen den direkten Reden, wobei Ateba in Verteidigungshaltung ist, nur einen kurzen Satz sagt. Anschließend folgt ein Teil ohne Fokalisierung, der aber gleich wieder in eine Fokalisierung durch Ateba und erneute erlebte Rede (ab „*il fallait payer le geste de sa faute ...*“) mündet. Die Beschreibung, wie sich Ateba hinknien muss, passiert aus der Vogelperspektive, der Rest der Szene ist durch sie fokalisiert. Erst ganz zum Schluss wechselt die Perspektive wieder nach außen.

Es ist also die auktoriale Stimme aus der Vogelperspektive, die die Details und den Rahmen der Tat darstellt. Interne Fokalisierung kommt zwar in den Szenen sexueller Gewalt sehr häufig vor, beschreibt diese aber nicht, sondern gibt eher abschweifende Gedanken wieder. Was aus Atebas Blick geschildert wird sind nicht die profanen und gewaltvollen Umstände, sondern abschweifende Reflexionen, die ihre Emotionen zu erfassen versuchen und das Geschehen in einen größeren Rahmen bringen, interpretieren, nicht aber benennen. Diesen Umstand reflektiert Mieke Bals schon zitierte Überlegung, wonach Vergewaltigung ein inneres Ereignis sei, das nicht direkt visualisierbar und nur „*as image translated into signs*“ nicht aber objektiviert und neutral beschreibbar sei (Bal (1996) 2006, 44).

Was aus der oben zitierten Szene also deutlich wird, ist das ständige Spiel mit den Perspektiven im Roman. Ateba ist zwar auf großen Strecken das Subjekt der Fokalisierung, besetzt diese Position allerdings nicht eindeutig, zu unklar ist durch die häufige Verwendung erlebter Reden, wer nun tatsächlich sieht bzw. spricht.

Dies führt zum nächsten Schritt und damit der Kategorie der Stimme, die laut Birgit Wagner durch ihre Rolle als „metaphorischer Träger“ einer Äußerung „Index von Repräsentation“ sein kann (2006, 144).

Der Roman wird eingeleitet durch eine Art Vorrede, die ein erzählendes Ich hält. Nach der Vorrede beginnt die Geschichte in der dritten Person in Form eines auktorialen Erzählers.

Das erzählende Ich schaltet sich aber wiederholt kommentierend ein und greift an manchen Stellen auch in die Geschichte ein. Wer oder was diese Stimme ist, wird allerdings nie ganz aufgeklärt, die Ungewissheit zieht sich durch den gesamten Roman. Dadurch ist es auch nicht möglich, sie eindeutig zu situieren und als homo- oder heterodiegetisch zu bestimmen.

Ylva Lindberg (2009) interpretiert das erzählende Ich kurzweg als Stimme der Autorin, die durch dieses Ich ihre eigenen Werte und Ideen ungefiltert in den Roman einschreibt und sich immer wieder einschaltet, um die Leser_innen wachzurütteln: „*Le lecteur s'éveille à ces instants où Beyala s'impose au récit avec sa voix d'auteure, faisant parler à travers ces descriptions et parlées sa propre subjectivité, voire ses valeurs et ses idées*“. Dieser eindeutigen Interpretation kann aber entgegengehalten werden, dass das erzählende Ich, wie aus den nachfolgenden Zitaten deutlich wird, keineswegs so direkt

spricht, sondern seine Aussagen meist mythisch angehaucht sind, und seine Zuordnung durch teilweise widersprüchliche Aussagen erschwert.

In der Vorrede stellt das erzählendes Ich Ateba zunächst vor und spielt auf eine Beziehung zwischen den beiden an: *„J'ai connu Ateba lorsque'elle entrait dans sa dix-neuvième année“* (5) bzw. markiert diese als nahe: *„J'étais la seule à comprendre son désarroi“* (6). Vor der Begegnung mit Ateba hat es jahrelang vergeblich gewartet: *„J'attendais que viennent à Moi tous les enfants d'Afrique [...] Aujourd'hui, j'en ai marre! Ras le bol! J'ai envie de parler“* (7). Wer hier sprechen möchte, ist aber nicht eindeutig definierbar.

Ist es eine Art weiblicher Esprit, eine Art Seele (von wem auch immer), eine Art Essenz oder ein Alter Ego der Autorin? Die Stimme nennt sich selbst zunächst *„esprit“* (103) und situiert sich als aus dem Totenreich kommend: *„sans m'être levée une fois d'entre les morts“* (7), bezeichnet sich am Ende aber auch als Atebas *„âme“* (153), die diese nicht wiedererkennt, obwohl die Stimme in der Szene davor, als ihr Ateba zum ersten Mal entgleitet, plötzlich versteht *„que je perdais mon âme“* (134). Wer ist nun wessen Seele? Die Stimme ist aber auch *esprit* im Sinne von Gedanke im Kopf Atebas: *„Elle sursaute quand elle me sent dans son temps. Je veux l'embrasser là tout de suite. J'hésite. J'ai peur. Depuis quand les esprits ont-ils peur?“* (103) oder *esprit* im Sinne einer externen Instanz, die Zugriff auf Atebas Gedanken hat: *„Elle est le rien qui fait le tout. J'aime cette phrase. Elle ressemble à toutes ces petites choses de la vie dont Ateba raffole mais dont elle ignore la source et qui n'ont de sens que pour son esprit paumé. Je la lui souffle à l'esprit. Elle sourit“* (33). Die Stimme kommentiert wiederholt das Geschehen und erzählt mal aus der Perspektive Atebas, mal aus der Vogelperspektive. Sie teilt seine/ihre eigenen Gefühle in Bezug auf die Handlung mit, ist schockiert, wenn Ateba erniedrigt wird: *„Je hurle mon dégoût“* (IV, 92); langweilt sich, wenn Ateba sich langweilt – und greift mit kleinen Gesten ins Geschehen ein: *„Elle s'ennuie. Moi aussi, je m'ennuie, je m'approche d'elle. J'étire timidement ses lèvres, elle sourit, je soupire“* (27). Das erzählende Ich stellt sich zunächst immerzu als allwissend in Bezug auf Ateba dar. Phrasen wie *„Moi, moi qui vous raconte l'histoire, je le savais déjà“* (144) ziehen sich durch den gesamten Roman. Bei fortschreitender Handlung verliert es aber an Einfluss und Kontrolle über die Protagonistin. Flüstert das Ich Ateba ja zunächst noch Gedanken ein und freut sich, wenn Ateba sie weiterspinnnt, so stürzt sie Atebas Radikalität aber doch nach und nach in Zweifel:

Ateba dit que la femme devrait arrêter de faire l'idiotie, qu'elle devrait oublier l'homme et évoluer désormais dans trois vérités, trois certitudes, trois résolutions. Je les connaissais:

revendiquer la lumière, retrouver la femme et abandonner l'homme aux incuries humaines... Était-ce ce que je voulais? Même les esprits ont des doutes. Je doutais (103f).

Sind es zunächst nur Atebas Gedanken, die sich vom erzählenden Ich entfernen, so muss sich dieses später eingestehen, dass es auch immer weniger Einfluss auf Atebas Reaktionen ausüben kann. Das folgende Zitat macht deutlich, wie sich das erzählende Ich zunächst zwar als allwissend und in gewissem Sinne mächtig stilisiert, plötzlich aber bemerkt, dass die Protagonistin wegrennt, auch vor ihm davonläuft, für das erzählende Ich nicht mehr greifbar ist:

Je savais l'acte de l'homme et la pensée de la femme. J'avais expérimenté le désir de l'un et la bonté de l'autre. Je savais... Moi, simple esprit, j'avais conduit la femme au pied du plaisir... Mon rôle s'achève... J'étais à me gargariser de mes exploits lorsque, soudain, Ateba se mit à courir. Je ne comprenait pas ... Elle m'échappait. Je courus derrière elle, je hurlai [...] Elle ne m'entendait pas. [...] C'est à la tombée de la nuit que je compris que je perdais mon âme. (134)

Dementsprechend distanziert muss die Stimme im Folgenden dann auch das Geschehen berichten. Es hat keinen Zugriff mehr, kann Atebas Handlungen nur mehr wie aus der Vogelperspektive beschreiben: „*Et je l'écoutais, et je la voyais se rouler par terre, manger la terre pour conjurer le sort*“ (146). Was hier in der Protagonistin vorgeht, kann nicht mehr erfasst, es können nur mehr ihre körperlichen Handlungen von außen beschrieben werden. Zu guter Letzt erkennt Ateba die erzählende Stimme nicht einmal mehr: „*Mais c'est Moi ... C'est Moi ton âme. Tu ne me reconnais pas?*“ (153). Die Verbindung zwischen Protagonistin und Erzählstimme ist endgültig getrennt, das Ich muss sich eingestehen, dass ihm Ateba völlig entgleitet, sie am Ende ins Ungewisse und damit aus der Geschichte verschwindet: „*Je comprend qu'il n'y a plus rien à prendre. Je la regarde s'avancer, seule, dans le jour naissant, dans les ruelles désertes* (153)“.

Im Theoriekapitel wurden mit Bal, Lanser und Wagner die narratologischen Kategorien der Stimme und Fokalisierung als Träger jener Strategien verstanden, die die Lesenden durch ein Narrativ leiten und es somit erlauben, Aussagen über politische und theoretische Implikationen eines bestimmten Textes zu treffen. Es wurde dargelegt, dass (auch) narratologische Verfahren aufzeigen können, wer im Narrativ *agency* verliehen bekommt und Aspekte der Gewalt durch Repräsentation durch narrative Verfahren verhandelt werden können. Welche Schlüsse lassen sich vor diesem theoretischen Hintergrund nun *für C'est le soleil qui m'a brûlée* ziehen? Was bedeuten das erzählende Ich, die narrative Struktur

und das ambivalente Ende des Romans für die Frage nach der Repräsentationsproblematik im Roman?

Ateba selbst kommt im Roman kaum direkt selbst zu Wort (nur durch direkte Rede in den Szenen, wo sie in Konflikt mit Männern kommt). Gleichzeitig werden allerdings große Teile des Romans mit interner Fokalisierung auf sie erzählt, und dies sowohl von einer auktorialen Erzählposition aus als auch vom erzählenden Ich. Geht man mit Mieke Bal davon aus, dass eine Fokalisierung *durch* einen Charakter diesem Subjektstatus und damit gewissermaßen Handlungsfähigkeit zuschreibt, weil er oder sie damit den Blick der Rezipienten durch das Geschehen lenkt – „*to impute agency to the subject of narration, even if this subject is not to be identified with the narrator* (Bal 2004, 11) – so wäre es über große Passagen tatsächlich Ateba, die das Narrativ bestimmt, ihr würde durch die narrative Struktur eine gewisse Form der Macht zugeschrieben.

Mit einem Blick zurück auf Spivaks Analysen von Mahasweta Devis Texten stellt sich nun aber auch die Frage, ob in unserem Kontext der Repräsentation einer postkolonialen Subalternen die Thematik nicht doch etwas komplexer ist. Was Spivak an Devis Texten, wie bereits in Kapitel B.2 dargelegt, besonders hervorhebt, ist der Umstand, dass die Kurzgeschichten zwar Subalterne repräsentieren, aber nicht versuchen, ihnen ein Bewusstsein im Sinne revolutionärer Gedanken anzudichten. Genau dies macht *C'est le soleil qui m'a brûlée* aber über weite Strecken, in dem der Text Ateba, durch interne Fokalisierung, philosophisch angehauchte Reflexionen über ihr Dasein als Frau in den Kopf legt, ihr einen bestimmten, sehr radikalen Feminismus zuschreibt.

Trotzdem habe ich eingangs behauptet, dass die ausgewählten Romane sensibel mit Repräsentationsfragen umgehen, Gewalt denunzieren, aber gleichzeitig die Aporie des Sprechens im Angesicht sexueller Gewalt widerspiegeln und der Tradition der Allegorisierung der subalternen afrikanischen Frau vielschichtige Protagonistinnen gegenüberstellen. Dieser Schluss kann vor allem aus dem sehr ambivalenten Ende des Romans und der darin enthaltenen Kapitulation des erzählenden Ichs gezogen werden.

Die Rolle des erzählenden Ichs ist, wie schon beschrieben, durch den gesamten Roman nicht ganz eindeutig. Laut Bal und Wagner sind die Stimmen im literarischen Text immer situiert und durch narratologische Methoden einem Äußerungsursprung zuzuordnen. Kann man nun aber eine Erzählstimme, die so offensichtlich beansprucht, Einfluss auf die Protagonistin zu nehmen, nicht eindeutig zuordnen, ist es schwierig, sie ideologisch zu verorten. Fest steht, dass die Erzählstimme, die sich immer wieder einschaltet, großen Einfluss auf Ateba ausübt, ihr Gedanken einflüstert, ihr vorgibt, wie sie sich als Frau zu

fühlen habe. Gegen Ende bricht dieses Kontrollverhältnis aber nach und nach auf, zu guter Letzt entgleitet die Protagonistin dem Ich und schlägt in einer direkten Konfrontation (das Ich wird plötzlich Erscheinung, die Ateba zur Hochzeit auffordert), die Vereinigung mit der erzählenden Stimme aus, läuft davon, entgleitet, kann nicht mehr eingefangen werden.

Dies kann man nun als Abdriften in den Wahnsinn interpretieren, allerdings auch als Akt der Befreiung gegen jegliche Festschreibungen, auch die gut gemeinter Feminismen.

Der Roman wäre somit ein Zeugnis gegen die Unterdrückung der afrikanischen Frau im beschriebenen Milieu, aber gleichzeitig auch ein Fingerzeig darauf, Engagement nicht mit Übersprechen zu verwechseln. Schon die narrative Struktur des Romans würde somit Mieke Bals Warnung, Repräsentation sei und bleibe „*a glib and troubled notion*“ (2006, 214), widerspiegeln. Die Protagonistin lässt sich am Ende des Romans nicht mehr sprechen, sie revoltiert auch gegen die Vereinnahmung ihres Bewusstseins und gegen eine Stimme, die sie ständig vorhersagt und ihre Beweggründe immer zu verstehen und richtig einzuordnen glaubt. Das erzählende Ich verliert am Ende die Kontrolle über seine Protagonistin, muss zusehen, wie Ateba aus dem Blickfeld der Leserin oder des Lesers verschwindet: „*Je comprend qu'il n'y a plus rien à prendre. Je la regarde s'avancer, seule, dans le jour naissant, dans les ruelles désertes [...] Elle avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon*“ (34). Ateba spricht hier zwar nicht im eigentlichen Sinne, handelt aber, setzt Taten und entzieht sich einer weiteren diskursiven Vereinnahmung. Vielleicht ist es so also tatsächlich erst am Ende des Romans, dass Ateba wirklich zum Subjekt des Narratives wird – indem sie handelt, aus der Geschichte verschwindet, um weiterhin nach den „*femmes à venir*“ (153) zu suchen:

Behauptet Birgit Wagner (2006, 147) in Anlehnung an Spivak anhand der Analyse von Assia Djebars „*Femmes d'Algier dans leur appartement*“, dass literarisches 'Sprechen-über' oder 'Sprechen-für' dann möglich ist, wenn strukturelle Hierarchien im Text aufgebrochen werden (und zwar durch plurivokales und mehrperspektivisches Erzählen), so passiert dies auch am Ende von *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Durch Atebas Ausbruch aus der Erzählung werden die narrativen Autoritäten rückwirkend in Frage gestellt. Es wird nicht mehr länger so getan, als könne das subalterne Bewusstsein dargestellt und kontrolliert werden.

Dadurch verschreibt sich der Roman nicht nur auf der Inhaltsebene politischem Engagement, sondern reflektiert auch auf der strukturellen Ebene die Komplexität literarischer Repräsentation.

2.3 Zusammenspiel ästhetischer Entscheidung und politischer Botschaft

Dieser Verweis auf das Zusammenspiel von inhaltlicher und formaler Ebene führt zum letzten Punkt dieser Analyse und damit zur Frage, welche Sprache im Roman verwendet wird, um sexuelle Gewalt darzustellen. Eingangs wurde es als eventuell widersprüchlich dargestellt, dass die Autorinnen ihren Texten einerseits ein emanzipatorisches Programm zugrunde legen, andererseits aber Frauen im Zustand der schlimmsten Objektisierung und als Opfer von sexueller Gewalt darstellen. Und dies nicht nur *en passant*, sondern, wie bei Beyala, als immerzu wiederkehrendes Element der Handlung und in einer sprachlichen Direktheit, die sich weit vom ‚guten Ton‘ entfernt. Man kann sich fragen, was die Intensität der Gewaltszenen, die Detailliertheit in der Beschreibung der sexuellen Übergriffe, ja, die Ästhetisierung der Gewalt, transportiert. Im Folgenden wird also untersucht, wie in *C'est le soleil qui m'a brûlée* einerseits Gewalt als Motiv behandelt wird, der Roman andererseits durch die besondere Sprachverwendung und die damit verbundene Wirkung auf die Lesenden bzw. im Diskurs als 'gewaltvoll' verstanden werden kann und (auch) dadurch politisches Potential innehat.

Im Theoriekapitel wurde bereits auf Louise du Toit hingewiesen, die im Zuge ihrer Studie zu den Parallelen von Folter und Vergewaltigung auf die inhärente pornographische und performative Dimension von sexueller Gewalt hinweist. Sprache, und damit ja notwendigerweise auch literarische Repräsentation, sind laut ihr im Kontext von Vergewaltigung ein problematisches Thema, da die Gefahr groß ist, in einschlägige Stile abzurutschen und damit Masterdiskurse fortzuschreiben (Du Toit 2005, 257).

Diese Warnung erscheint im Hinblick auf *C'est le soleil qui m'a brûlée* besonders treffend, sieht sich Calixthe Beyala tatsächlich wiederholt dem Vorwurf ausgesetzt, ihre Literatur sei pornographisch. Salés Aussage bezüglich der „*côtés triviaux, érotiques voire pornographiques*“ (2005,14) von Beyalas Texten wurde bereits zitiert. Ambroise Kom spielt ebenfalls darauf an und unterstellt der Autorin noch dazu, aus marktwirtschaftlichem Interesse pornographisch zu schreiben: „*L'on peut comprendre que les critiques n'hésitent pas à accuser Beyala de s'adonner passionnément à une écriture pornographique, technique destinée à accrocher un public en quête d'érotisme et d'exotisme bon marché*“ (zitiert in Mongo-Mboussa 1997).

Die Schublade der pornographischen Literatur, in die Beyala hier geschoben wird, ist verbunden mit einer ganzen Reihe an weiteren Vorwürfen: Es fehle ihren Texten

jeglicher bewusste Schreibstil, sie seien nicht literarisch, entbehren stilistischer Verfeinerung. Mongo-Mboussa formuliert noch vorsichtig, wenn er schreibt, Beyalas „*subversion pose problème dans la mesure où elle ne s'accompagne pas toujours d'un véritable travail d'écriture littéraire*“ (Mongo-Mboussa 1997). Ylva Lindberg schlägt in diese Kerbe, wenn sie Beyalas Stil jegliche intellektuelle Note abspricht: „*Ses phrases [...] ne sont point des élucubrations intellectuelles, mais des évacuations par les tripes*“ (Lindberg 2009).

Beyalas Texte seien engagierte Literatur „*sans filtrage à l'écriture*“, die sich stilistisch nicht in intellektuellen Abstraktheiten verliefen „*tout en restant marquée de thèmes et de problématiques de cet ordre*“ (Lindberg 2009). Denise Brahimi spricht gar von „*absence d'écriture*“, und zeichnet das Bild einer Autorin, die mit ihren Texten wild um sich schlägt, beschreibt Beyala als „*écrivain populaire qui sait trouver son public en appuyant le trait et en frappant fort*“ (zitiert in Mongo-Mboussa 1997). Ambroise Kom, noch einmal, spricht zwar nicht von der Abwesenheit jeglichen Stils, deklariert Beyalas Sprache aufgrund der Dichte und Schonungslosigkeit ihrer Beschreibungen aber als „*production essentiellement fonctionnelle, pratique*“, die, jeglicher Literarizität entbehrend, ausschließlich dazu diene, die patriarchale Ordnung zu denunzieren. Diesen letzten Punkt räumen alle zitierten Kritiker_innen ein. Beyala wird wohl zugesprochen, gesellschaftskritisch zu schreiben, besonderer literarischer Wert wird ihren Texten von vielen allerdings abgesprochen.

Dies sind nun Urteile, die doch als sehr hart erscheinen und in scharfem Gegensatz zu den Stimmen stehen, die Beyalas Sprache als neu, subversiv und befreiend loben (Salé 2005, 110). Besonders der Vorwurf, einer a-literarischen, unbearbeiteten Sprache mutet als verwunderlich an und ist mit einem kurzen Blick ins Buch auch leicht von der Hand zu weisen. Phrasen wie „*Retrouver la vue. Retrouver la voix. Échapper à cette larve vorace qui sévit depuis des générations. Partir*“ (70), kann man nicht als funktionale Sprache abtun, beinhalten sie doch ganz klar literarische Elemente wie, in diesem Fall, Wiederholungsstrukturen, Spiel mit Assonanzen und syntaktischen Regeln, Parallelismen in der Syntax und eine Metapher. Wird die Misere des Elendsviertels mit folgendem Satz eingefangen: „*Chaleur étouffante. Soleil accablant, un escadron de grosses mouches noires patrouille au-dessus d'une montagne d'ordures: Des rats jouent à cache-cache*“ (9), so ist in diesem Fall zwar das Dargestellte profan und ekelerregend, die Sprache ist aber literarisch interessant, spielt Beyala hier doch durch den Einsatz ungewöhnlicher Syntax und Interpunktion mit dem Leserhythmus und zieht den Blick der Rezipienten förmlich auf

die spielenden Ratten. Auch Sätze wie: „*Elle se met à hurler, elle a peur, elle a le vertige, elle a mal, il aime la peur, il aime la douleur, il aime le gouffre, il la prend à bras-le-corps et lui colle un baiser profond, il attend la gifle, elle ne vient pas*“ zeigen, wie Beyala Rhythmus und Tempo bewusst einsetzt, um den dargestellten Schlagabtausch auch auf narrativer Ebene zu betonen. Die sieben Dreiwortsätze, die nur durch Beistriche aneinandergefügt werden, bilden einen sprachlichen Strudel, der die Leserin oder den Leser zum Höhepunkt des Satzes, dem ersten körperlichen Kontakt zwischen Jean und Ateba, treibt. Das Spiel mit den Pronomina *il* und *elle* unterstreicht zunächst die Parallelismen und überrascht am Ende durch die Bedeutungsverschiebung (*elle* für Ateba und die Ohrfeige). Selbst wenn Beyala schonungslos Dreck und Verfall darstellt, so wirkt die Aneinanderreihung der Worte dafür stellenweise fast poetisch: „*Graisseux, sales, négligés, débraillés. Image du QG...*“ (10). Teilweise erscheint die Sprachverwendung beinahe zu elaboriert, wie in: „*Zouzou la Folle, dans la tenue d'Ève, allaita son dernier-né*“ (63), wo die Metapher ‚Evaskostüm‘ im Kontext der nackten Verrückten, die im Dreck ihr Kind stillt, schon fast überzogen wirkt.

Wie kommt es also zum Vorwurf, Beyalas Stil wäre unbearbeitet, ungefiltert? Dies könnte damit zusammenhängen, dass der Roman von krassen Stil- und Registerbrüchen durchzogen ist. So poetisch literarisch der Roman stellenweise ist, so sehr rutscht er auch regelmäßig in simple oder vulgäre Sprache ab, in sehr umgangssprachliches 'Straßenfranzösisch', das durchzogen ist von Schimpfwörtern. Sätze wie: „*Sa fausse dignité, elle n'a qu'à se la mettre où il sait*“ (16) oder „*elle ne faisait que l'énerver avec son odeur de femme pas lavée*“ (59) sind tatsächlich direkt und brutal. Phrasen wie : „*Qu'elle regarde donc l'intérieur de son sexe. Tout poisseux!*“ (59) und „*ce qu'il leur fallait à toutes, c'était leur rentrer dedans jusqu'à ce qu'elles demandent grâce*“ (59) sind schlichtweg obszön.

Was man hier allerdings bedenken muss, und Kritiker_innen eventuell gerne übersehen haben, ist die Tatsache, dass es sich bei diesen Zitaten allesamt um die Wiedergabe von Gedanken- oder direkter Rede der Charaktere handelt (in diesem Fall allesamt aus Jeans Mund), nicht um Passagen in auktorialer oder Ich-Erzählung. Untersucht man die Registerbrüche im Roman genauer, so fällt auf, dass Beyala sie durchaus kohärent verwendet und sich in der Verwendung des Sprachregisters auch eine Art Hierarchisierung des Inhalts ablesen lässt.

Atebas Gedanken und die Kommentare des erzählenden Ichs werden zumeist sehr literarisch elaboriert wiedergegeben. Wiederholungen, rhetorische Fragen, ausgesuchtes

Vokabular und eine hohe Dichte an Metaphern fallen hier auf. So drückt Ateba ihren Männerhass durchaus gewählt aus, wenn sie denkt: „*L'homme n'est que poussière. Sa mémoire n'est que poussière. Son cœur est rempli de poussière*“ (121) oder dem Mann in Szene V in dem kurzen Moment, als sie ihre Rolle als fügsame Frau vergisst und sich über dessen allegorisierende Gleichsetzung von Afrika mit der Frau ärgert, entgegenhält: „*Si la femme est comme l'Afrique, ni fait, ni geste, l'homme est l'acte qui s'annule au premier contact et s'évapore au premier mot*“ (131). Das Register wechselt aber, sobald Ateba in der Diegese dazu gezwungen ist, sich mit der Banalität des Alltags auseinanderzusetzen oder sie bei der Interaktion mit einem Mann dessen Diskurs aufgezwungen bekommt. Dann wird selbst bei Passagen mit interner Fokalisierung durch Ateba das Register umgangssprachlich: „*Elle l'écoute débiller ses salades, parler, parler, les yeux déments, les narines folles, il ne se contrôle plus*“ (121) (*débiller des salades* im Sinne von schwafeln, Zeug daherreden).

Generell rutscht das Sprachregister überall dort ab, wo Männer oder die Schwätzerinnen des Viertels ins Spiel kommen. Die Registerwechsel reflektieren somit die Verachtung der Erzählstimme für bestimmte Verhalten und Charaktere. Dort, wo Beyala mit ihrer Kritik ansetzt, tut sie dies „*de manière directe et brute*“ (in einem Interview mit Gervais, 1995, 16). Wie aus den oben zitierten Aussagen deutlich werden dürfte, verwendet Beyala für die Wiedergabe der Gedanken der Männer beinahe ausschließlich klischiertes, grobes Straßenvokabular, Schimpfwörter und diskriminierende Bezeichnungen. Dort, wo sie sich gewählter ausdrücken, wird Hand in Hand damit ihre Scheinheiligkeit angeprangert (vgl. der Mann in Szene V, der Ateba zunächst mit schönen Reden beeindrucken möchte, sie zu guter Letzt dann aber doch durch körperliche Gewalt zum Sex zwingt, 128-134).

Dieser Hierarchie der Stile und Register folgend, tun sich die Szenen sexueller Gewalt besonders durch brutale Sprachverwendung hervor. Auch durch die größere Dichte an direkten Reden bei der Wiedergabe der Dialoge sind sie von derben und obszönen Ausdrücken durchzogen, ist die Sprache klischiert, sind die Sätze kürzer (teilweise nur mehr Zweiwortsätze), passen sich dem Rhythmus des Geschehens an. Um dies zu veranschaulichen seien im Folgenden zwei Passagen aus Szene VI zitiert, wo Ateba zunächst freiwillig und bezahlt mit ihrem Freier Sex hat, später allerdings mit Gewalt zu Fellatio gezwungen wird:

Que tu es bonne! Dit-il en amorçant un va-et-vient savant. Tu as du rythme dans les reins. » Il fait bon... Le corps de l'homme scintille couvert de petits perles salées... Soulevé par les roulements de hanches d'Ateba, le plaisir grimpe et débouche dans la fange. Il crie:

« Salope! Putain! ... Ouvre-toi... Je viens... Salope! Tiens... Tiens... » Il s'écroule sur elle, les yeux fermés, la bouche entrouverte, le souffle court. (151)

Die Sprache in diesem Absatz ist tatsächlich furchtbar im Sinne von klischiert und vorhersehbar. Die zitierte Rede könnte wohl auch aus einem schlechten Porno kommen.

Ähnlich ist es in folgender Passage:

Il lui plie le bras dans le dos et l'oblige à s'agenouiller devant lui. « J'en veux pour mon argent, dit-il en frottant son sexe sur sa bouche. Prends-le. »

Il l'empoigne par les cheveux, il la force, elle résiste la bouche pleine de sa chair. Il se balance, les yeux mi-clos, la nuque ployée en arrière. Il s'enfonce, il veut sentir le sommet de sa gorge. Il va tout au fond avec des petits coups secs, rapides. Il souffle, il râle, elle le reçoit, la nausée dans le ventre.

Il la débarrasse en un floc mouillé et dit, le visage frétilant, que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme. (152)

Hier kommt noch erschwerend hinzu, dass nicht mehr nur eine Sexszene banalisiert dargestellt, sondern handgreifliche Gewalt detailliert beschrieben, wenig ausgespart wird, gewaltvolle und erniedrigende Akte beim Namen genannt werden. Diese Szene kann also tatsächlich schockieren und lässt den Vorwurf der pornographischen Schreibweise zumindest verständlich erscheinen.

Ist Beyala also, wie Louise du Toit warnt, in einschlägige Diskurse und Stile abgerutscht, hat unbewusst klisierte Ausdrucksweisen, pornographische Masterdiskurse übernommen? Die herausgearbeitete Hierarchie der literarischen Stile und Kohärenz der Registerbrüche widerspricht dieser Interpretation und deutet viel eher auf einen bewussten Einsatz von klischeehaftem, vorgefertigtem Phrasenmaterial, der die Banalität der Täter und die Brutalität des Geschehenen auch auf ästhetischer Ebene bloßstellt. Die Ungeschminktheit der zitierten Passage betont die Derbheit und Brutalität des Dargestellten.

Die Theorien zum Identitätsverlust des Opfers durch Vergewaltigung werden in dieser Szene reflektiert. Von Ateba, der vielschichtigen, philosophierenden Persönlichkeit bleibt hier nichts übrig als ein sexualisierter Körper, dessen Verdinglichung in der Direktheit der Sprache widerspiegelt wird. Dies ist es, worauf du Toit anspielt, wenn sie Vergewaltigung als Zerstörung der Subjektivität und Integrität seines Opfers darstellt, die dieses gewaltsam auf seinen Körper reduziert, auf den Selbstverlust des Opfers abzielt (2005, 258). Zu dieser Deutung passt nun die Darstellung von Rangira Gallimore, die die rhetorische Gewalt Beyalas als Möglichkeit interpretiert, den vergewaltigten weiblichen Körper (metaphorisch) zurückzufordern (Gallimore 1997, 92f). Beyalas Entscheidung, derbe Gewalt im Kontext ihres literarischen sprachlichen Netzes durch derbe Sprache

besonders hervorsteche zu lassen, kann also als (linguistischer) Aufschrei und Kampfansage gegen diesen Identitätsverlust gelesen werden. Augustine Asaah geht in diese Richtung, wenn sie Beyalas linguistische Abweichungen als Strategie sieht, das Gesetz des Vaters (in Form des patriarchalen Logos) anzugreifen und durch den Einsatz von ungeschminkter und derber Sprache Tabus rund um die Sexualität zu brechen (Asaah 2006, 39).

Beyala selbst erachtet es in einem Interview mit Jean-Bernard Gervais (1995, 16) als ihr oberstes Ziel, ihre Botschaften auf direkte und brutale Weise an die Öffentlichkeit zu bringen („*dire ce que j'ai à dire de manière directe et brute*“). Ihre Sprache nennt sie „*crue, authentique*“ definiert Schreiben, und damit die Verwendung exzessiver Sprache, aber auch als eine Art Lust: „*Ecrire, c'est avant tout jouir de la langue*“.

Dass diese Lust an der Sprache bei der Denunziation heikler Themen widersprüchlich und zweischneidig sein kann, wurde ja schon mit Elaine Scarry angesprochen. Sprache habe sowohl ein „*radically bening potential*“ als auch „*a radically sadistic one*“ (Scarry 1987, 13). In Beyalas Fall ist dies besonders treffend. Ihre Texte stoßen durch ihre Radikalität (ob der dargestellten Gewalt und der dafür gewählten Ausdrucksweise) vor den Kopf – und dies wohl sowohl abgeneigte als auch wohlgesinnte Leser und Leserinnen. Sie polemisieren (vgl. die zitierten Kontroversen, die Beyalas Texte ausgelöst haben) und verschaffen sich und den angesprochenen Themen dadurch mediale Aufmerksamkeit.

Das Spannungsfeld zwischen dargestellter Gewalt und Sprache zieht also die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich, löst Reaktionen aus – ein Effekt, auf den Literatur mit eindeutig politisch-kritischem Anspruch wohl abzielt. Damit kommen wir zurück zum Gehörtwerden, das uns seit Spivak als einer der wichtigsten Komponenten der Repräsentation Subalterner begleitet. Hier schließt sich der Kreis zu Martin Seel und Clara Irene Reyes, die Kunst bei der Darstellung von Gewalt besonderes (politisches) Potential einräumen, weil sie sie zur Wahrnehmung bringt „wie sie in anderen Kontexten nicht wahrgenommen werden kann“ (Seel 2000, 314).

Gerade Beyalas rücksichtslose Sprache hat demnach, in Kombination mit ihren nicht weniger schonenden Thematiken, das Potential zur Subversion. Das Aussprechen des Unsagbaren, Tabuisierten, das Verschriftlichen einer erniedrigten Körperlichkeit in brutal direkter Sprache schafft eine „*contre-histoire, un récit autre dans la perspective de déconstruire, en faveur des subalternes et des marginalisés, les histoires officielles*“

(Asaah 2006, 40), ein protestierendes Narrativ, das patriarchale Diskurse und Konventionen sowohl auf der inhaltlichen, als auch der formalen Ebene angreift.

Conclusio: Sexuelle und gender-basierte Gewalt in *C'est le soleil qui m'a brûlée*

Die Repräsentation sexueller Gewalt in *C'est le soleil qui m'a brûlée* kann als Motiv emblematisch für die Beziehung der Geschlechter im dargestellten sozialen Kontext gelesen werden. Die Erniedrigung und die fehlende Handlungsfähigkeit der Frauen in diesen Szenen ist die Problematik, die sich als roter Faden durch den gesamten Roman zieht und von diesem denunziert wird. Die Vergewaltigungsszenen sind also ein krasses Spiegelbild der kritisierten Gesellschaft und somit Träger der Denunziation. Es wurde herausgearbeitet, dass Beyalas Text im Sinne postkolonialer, feministischer Überlegungen sensibel mit Repräsentationsfragen umgeht und man ihn im Lichte Spivaks Theorien als Beispiel dafür lesen kann, wie kompliziert es sein kann, Fragen von Identität, *agency* und Deutungshoheit auf narrativer Ebene zu berücksichtigen. Abschließend wurde Hand in Hand damit untersucht, inwieweit formale und inhaltliche Ebene in *C'est le soleil qui m'a brûlée* zusammenspielen. Beyalas hierarchisierte Registerwechsel und die Wahl sehr direkter, brutaler Sprache provoziert den Leser oder die Leserin und widerspiegelt die Verachtung gegenüber dem Dargestellten auch auf ästhetischer Ebene.

Wenn Sabine Sielke darauf pocht, Vergewaltigung in der Literatur und in den Medien bewusst als Rhetorik, nicht aber als soziologisches Fakt zu analysieren (Sielke 2002, 2), so könnte Beyalas übertrieben anmutendes Schwarz-Weiß-Denken zwischen Mann und Frau auch eine bewusste Überzeichnung sein, um ihre Botschaft hörbarer zu machen.

II *The Stone Virgins*

1 Rahmen für die Analyse

1.1 Inhalt

The Stone Virgins ist in zwei große Überkapitel geteilt, die eine zeitliche Zäsur widerspiegeln. Der erste Teil gibt als Zeitrahmen 1950-1980 an und spielt während einer Periode des Waffenstillstands im Unabhängigkeitskrieg Simbabwe; der zweite ist zwischen 1981 und 1986 situiert, also während der Bürgerkriege nach der Unabhängigkeit. Yvonne Vera kreiert ein komplexes narratives Netz rund um das Schicksal zweier Schwestern in Kezi, einem Dorf in Matabeleland. Die ältere der beiden Schwestern, Thenjiwe, erlebt während des besagten Waffenstillstands eine Liebesaffäre mit Cephas, einem Mann aus der Stadt Bulawayo. Ohne Gedanken an Ehe, Mutterschaft oder ökonomische Zwänge genießt Thenjiwe ihre Sexualität, lebt ihre Lust aus (ein in der afrikanischen Literatur für weibliche Charaktere seltenes Phänomen). Die Atmosphäre im Dorf ist hoffnungsvoll, die Marula-Bäume blühen, Soldatinnen genießen Momente der Ruhe und Freiheit auf der Veranda des Dorfgeschäfts.

Doch Cephas verlässt Kezi, die Zeit vergeht, die politische Situation ändert sich. Im zweiten Teil begegnet man Nonceba, der jüngeren Schwester Thenjiwes, zum ersten Mal – in einer Szene unglaublicher Grausamkeit. Sibaso, ein Guerillakämpfer⁶⁴, köpft Thenjiwe und vergewaltigt bzw. verstümmelt Nonceba, schneidet ihr einen Teil der Lippen weg. Dies ist der Auftakt einer Reihe gewaltvoller Szenen: Erzählungen von Frauen, die ihre eigenen Männer köpfen müssen; Männer, die langsam und qualvoll verbrennen; Reisende, die bei Straßensperren von Soldaten gequält werden ... Die Landschaft Kezis ist ausgedorrt, die Früchte des Marula-Baumes verrotten im heißen Sonnenlicht, das Dorfgeschäft ist zerstört, der Eigentümer gefoltert und ermordet.

Cephas kehrt schließlich wieder, findet Nonceba im Krankenhaus und nimmt sie, in Trauer und Erinnerung an Thenjiwe, mit sich nach Bulawayo, wo sie gemeinsam und in aller Vorsicht versuchen, ein neues Leben zu finden.

⁶⁴ Im Roman wird Sibasos politische Zugehörigkeit nicht genannt, Terence Ranger bezeichnet ihn aber als „one of Joshua Nkomo's guerilla fighters“ (Ranger 2002, 205).

1.2 Literatur als Gegendiskurs zur offiziellen Geschichtsschreibung.

Da beinahe alle Romane Yvonne Veras sich intensiv mit der Geschichte Simbabwe auseinandersetzen – und vor allem *The Stone Virgins* dies ganz explizit tut – erscheint es sinnvoll, im Folgenden einen kurzen Abriss des historischen Hintergrunds zu präsentieren.

Veras Geschichten können allesamt als Gegendiskurse zur offiziellen Geschichtsschreibung Simbabwe verstanden werden. In ihren Interviews und nicht-fiktionalen Texten betont Vera stets die Wichtigkeit, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, sich zu erinnern, zu erzählen und Zeugnis zu geben von der Gewalt, unter der Menschen während der Kolonialzeit⁶⁵, der Unabhängigkeitskriege (erste und zweite *Chimurenga* 1896 und 1970s) und der Zeit nach der Unabhängigkeit (besonders die *Gukurahundi*⁶⁶ 1980-7) im kolonialen Rhodesien und unabhängigen Simbabwe gelitten haben (vgl. Vera 1999, 2f; Hunter 1998; Bryce 2000, 223). Mit ihrem Romanen folgt Vera selbst diesem Appell, wobei sie es vermeidet, verallgemeinernde Narrative zu (re)produzieren, sondern die 'Geschichte' Simbabwe durch ihren Fokus auf individuelle 'Geschichten' permanent hinterfragt. Mit dieser Form der Subversion offizieller Geschichtstexte und nationaler Ideologien schreibt sie sich in eine Tradition subtiler politischer Kritik ein, die auch schon bei Autorinnen wie Flora Nwapa oder Buchi Emecheta beobachtbar ist. Neil Lazarus beschreibt deren Literatur als „*fiercly committed to a politics of localism: small-scale, decentered, heterogeneous, agrarian, egalitarian, flexible, opportunistic*“ und daher inhärent, aber 'anders', politisch als die großen Narrative der Unabhängigkeitsliteratur, die so lange Zeit den dominierenden Diskurs afrikanischer politischer Fiktion gebildet haben (Lazarus 1990, 211).

⁶⁵ Das Gebiet von Simbabwe wurde bereits im 16. Jahrhundert von den Portugiesen kolonisiert. In den 1880er Jahren besetzte Cecil Rhodes für Großbritannien mit seiner *British South Africa Company* die Region, die ihm zu Ehren Rhodesien genannt wurde und enteignete die *Shona* und die *Ndebele*-sprachigen Stämme in Matabeleland (Region im Süden Simbabwe). Erst nach der Unabhängigkeit erhielt Simbabwe seinen heutigen Namen (cf. Hunter 1998).

⁶⁶ Bittere Symbolik: *Gukurahundi* bedeutet Frühlingsregen. Der Begriff wurde von Mugabe selbst eingeführt und vergleicht die Massaker unter der ruralen Bevölkerung durch ZANU Soldaten mit dem Frühlingsregen Simbabwe, der das Land säubert, erfrischt und befruchtet (Kostelac 2010).

1.2.1 Die Kämpfe Simbabwe und Mugabes Nationalismus-Projekt

Nationalism and the national project are phenomena that are always imagined, constituted, constructed, suffered, and celebrated
(Ndlovu-Gatsheni 2009, 2)

Simbabwe ist stark geprägt von der Geschichte kolonialer Domination, der Unabhängigkeitskämpfe und der Krisen danach (die Bürgerkriege, die durch Guerilla Terror und inter-ethnischen Konflikten besonders die Landbevölkerung Simbabwe in Schrecken versetzten)⁶⁷.

Der erste Teil von *The Stone Virgins* spielt während der *Second Chimurenga*, den Unabhängigkeitskriegen von 1966-1979, der zweite Teil ist in der Zeit der Bürgerkriege nach den Unabhängigkeitskämpfen situiert (1980-7) und thematisiert somit den Terror des Mugabe Regimes. Nach der Unabhängigkeit stellte Mugabe als Kopf seiner *Zimbabwe African National Union* (ZANU) eine Regierung auf, in der er den früheren Mitstreitern der *Zimbabwe African People's Union* (ZAPU) rund um Joshua Nkomo keinerlei Mitspracherecht einräumte und somit für ständige schwelende Konflikte sorgte. Zudem sahen viele Soldaten der ZIPRA (*Zimbabwe People's Liberation Army*, die Guerilla Kämpfer der ZANU) in dem neuen „party-state“ Mugabes keine Möglichkeit der Reintegration und setzen daher, so wie Sibaso im Roman, ihr Leben als Guerillas im Busch von Matabeleland, auf Ndebele Gebiet, fort (Ndlovu-Gatsheni 2009, 215). Daraus folgte, dass die rurale Bevölkerung sowohl unter der Gewalt der ZIPRA Guerillas, die rund um die Dörfer versteckt lebten, als auch den Soldaten des Regimes, darunter vor allem die berühmt-berüchtigte *Fifth Brigade*, litt. Die resultierenden Konflikte und Repressalien wurden durch ethnische Aspekte verschärft, weil die Ndebele-sprechende Landbevölkerung von den Mitgliedern des Shona Regimes dauerhaft verdächtigt wurde, mit den Dissidenten der ZIPRA zu kollaborieren. Die offizielle Geschichtsschreibung, als „official triumphalist history“, verschweigt diese äußerst gewaltvolle Periode der *Gukurahundi*. Kritiker des Systems sehen in diesem Schweigen „a crucial element of ZANU (PF)'s claim to 'national unity'“ (Kostelac 2010) – Veras Thematisieren der Verbrechen hat also großes subversives Potential. In einem Interview mit Ranka Primorac (2001) bezeichnet sie den Roman als „perhaps [...] my most brave novel“⁶⁸.

⁶⁷ Für die folgenden historischen Referenzen und Daten vgl. Ndlovu-Gatsheni 2009, 3ff und 215ff; Kostelac 2010 und Kopf 2004, 130ff.

⁶⁸ Umso wunderlicher erscheint es, dass ihre Romane in Zimbabwe nie von Zensur betroffen waren und sie nie politisch verfolgt wurde, sondern sogar die Leitung der *National Gallery* inne hatte (Primorac 2005).

Vor diesem geschichtlichen Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass in den Interviews, die Ndlovu-Gatsheni für eine Studie über Nationalismus in Simbabwe mit Menschen aus unterschiedlichen Milieus durchführte, viele der Befragten 'Simbabwe' mit Krieg und Gewalt assoziierten und sich nur mit bestimmten Perioden des nationalen Projekts identifizieren konnten (größtenteils nämlich den Unabhängigkeitskriegen) (cf. Ndlovu-Gatsheni 2009, 16f). In scharfem Kontrast dazu steht die offizielle Geschichtsschreibung des Mugabe Regimes, die geprägt ist durch normativen Patriotismus, Stilisierung von Kriegshelden, Lobreden und Zensur:

What has come to be termed 'patriotic' history in Zimbabwe is preoccupied with the issue 'liberation war heroes' and 'liberation war credentials', not only as legitimating concepts for the continued rule of those who participated in the liberation struggle, but also as part of the glorification of past and present violence as integral aspect of national history. (Ndlovu-Gatsheni 2009, 190)

Diese Art des Nationalismus ist kein Projekt im Sinne von „*nation-as-people*“ und lässt wenig Raum für individuelle Handlung und Deutung. Der Fokus der offiziellen Geschichte auf Kriegshelden blendet das Leiden und den Beitrag zur Unabhängigkeit eines großen Teils der Simbabweischen Bevölkerung völlig aus. Insbesondere die Erfahrungen von Frauen im Kampf und als Opfer von Gewalt, Vergewaltigung und Mord findet keinen Platz in einem Nationalismuskonzept, das durch „*ethnicity, militarism, neo-traditionalism, nativism, authoritarianism, patriarchy and violence*“ (Ndlovu-Gatsheni 2009, 8) geprägt ist.

Wie in vielen anderen afrikanischen Unabhängigkeitsgeschichten stellte sich der Kampf für die Freiheit des Landes für die beteiligten Frauen letztendlich als „*battle between two patriarchies*“ (Cairnie 2007) dar, in dem Begriffe wie Freiheit, Befreiung und Identität stark gegendered bleiben. Das Mugabe Regime verschweigt den aktiven Beitrag von Frauen im Unabhängigkeitskampf⁶⁹ und vertuscht ihr Leiden in den Perioden danach.

Dass Veras Texte der Zensur entkamen, könnte damit zusammenhängen, dass sie in keinem ihrer Romane je reale Namen nannte. Es ist zwar immer nachvollziehbar, um welche Ereignisse und welche Terroreinheiten es sich handeln könnte, eindeutige Kritik an einzelnen Personen oder Gruppierungen kann man ihr aber in keinem Fall vorwerfen. Dies könnte eine sehr bewusst gewählte narrative Strategie sein, um unbehelligt publizieren zu können.

⁶⁹ Veras Darstellung von Soldatinnen in *The Stone Virgins* ist auch in Bezug auf diesen Punkt ein Versuch des Gegendiskurses. Die Beschreibung der weiblichen Kämpfer, die während des Waffenstillstandes in Kezi stationiert sind, setzt diesen vom nationalen Diskurs verschwiegenen Frauen ein Denkmal: „*The women who return from the bush arrive with a superior claim of their own. They define the world differently. They are fighters, simply, who pulled down every barrier and entered the bush, yes, like men. But then they were women and said so and spoke so. [...] They do not apologize for their courage and long absence, nor hide or turn away from the footpath.*“ (Vera 2002, 56)
„*These women, alive now sitting on the edge of this smooth wall, are the most substantial evidence of survival there is, of courage, of struggle*“ (Vera 2002, 60)

Neil Lazarus' Kommentar: „*We must wonder whether the spectre of 'national liberation' could ever have held for women the symbolic resonance that it has clearly held for men*“ (1990, 211), ist also auch für diesen Kontext durchaus treffend.

1.2.2 Veras Projekt der *counter-history*

Women from Africa have not been swallowed by history [...] they too know how to swallow history. Their writing may best reveal how desperately Africa has erred in its memory.
(Vera 1999, 2)

Vera weist darauf hin, dass der Kampf von Frauen für die Unabhängigkeit Simbabwe keinen Einzug in offizielle Geschichtsschreibung gefunden habe, und dass es ihnen auch verwehrt sei, nationale Diskurse zu beeinflussen (vgl. u.a. Interview mit Hunter 1998). Vera war eine der ersten Autor_innen, die es wagten, die Grauen der Bürgerkriege im Matabeleland literarisch darzustellen. Sie schrieb vehement gegen das Nacherzählen offizieller geschichtlicher Narrative und verstand es als ihre Pflicht, die Geschichte ihres Landes immer wieder und aus verschiedenen Perspektiven zu überdenken (vgl. Vera 1999, 5; Hunter 1998; Primorac 2001). Für Vera ist dieses Anliegen besonders im Hinblick auf den Status der Frau in Afrika wichtig. Aus dem Gefühl heraus, als afrikanische Frau zum Schweigen verdammt zu sein („*there is the feeling of being left out in shaping the truth of the struggle*“, Interview mit Hunter 1998), betont sie die Möglichkeit, durch das Schreiben eine Rolle als Zeugin einnehmen zu können („*the woman writer in Africa is a witness*“ Vera 1999, 5).

Literatur eröffnet für Vera das Potential zur Subversion offizieller Geschichtsschreibungen und zur Schaffung kollektiver Gedächtnisse, in denen Schmerz und Respekt geteilt werden können (Vera 1999, 5).

2. Analyse: Die Repräsentation von Vergewaltigung bei Yvonne Vera

Vergewaltigung ist ein immer wiederkehrendes Motiv in Veras Romanen, die allesamt gender-basierte Gewalt thematisieren. Schon in *Under the Tongue* (hier aber Inzest, 1996) und *Without a name* (1994) stellt eine Vergewaltigung den Angelpunkt und Auslöser der Handlung dar.

In *Without a name* wird die Protagonistin Mazvita während der Unabhängigkeitskriege ironischerweise ausgerechnet von einem *freedom fighter* vergewaltigt, während sie draußen das Feld bestellt. Es ist diese Vergewaltigung, die sie Protagonistin aus ihrem Dorf in die Stadt jagt, sie damit in den Selbst- und Landverlust treibt, und sie so traumatisiert, dass sie schließlich das durch den Übergriff empfangene Kind erwürgt. Damit widerspiegelt Veras Text einerseits die problematische Beziehung von Frauen zum Land (auf dem sie zwar traditionellerweise die meiste Arbeit verrichten, das sie aber lange Zeit nicht besitzen durften; vgl. Täuber 2002, 19), andererseits zeigt er die Problematik des nationalistischen Projekts in Zimbabwe, das offiziell für die Befreiung der Bevölkerung kämpfte, Themen wie die Gleichberechtigung und damit Freiheit von Frauen allerdings ignorierte bzw. nationalen Anliegen unterordnete⁷⁰. In *Without a name* wird dadurch die Unmöglichkeit thematisiert, sich als Frau mit nationalistischen Projekten zu identifizieren, wenn aus den eigenen Reihen Vergewaltigungen passieren, Freiheitskämpfer die Freiheit der Frauen negieren⁷¹.

Without a name böte somit viele Ansatzpunkte für die vorliegende Arbeit. Ich habe mich letztlich aber für *The Stone Virgins* (2002) entschieden, da es der letzte Roman Yvonne Veras ist und zudem die aktuelleren geschichtlichen Ereignisse thematisiert⁷².

2.1 Die Vergewaltigungsszene als Kern von *The Stone Virgins*

In *The Stone Virgins* zieht sich sexuelle Gewalt, anders als bei Beyala, nicht wie ein roter Faden durch die gesamte Handlung, die Protagonistinnen sind nicht ständig mit sexuellen Übergriffen konfrontiert. Es gibt nur eine Vergewaltigungsszene im Roman – und auch hier erscheint der sexuelle Aspekt, im Angesicht der extremen physischen Gewalt die damit

⁷⁰ Ruth Lavelle zitiert eine Aussage Veras über das Zusammenspiel der Land Problematik und gegenderter Gewalt im Roman, wonach „rape and land issue are merged, because the war of independence was very much about the land“ (Lavelle 2002, 110)

⁷¹ Diesen Umstand thematisiert auch Anne Donadey, wenn sie schreibt: „It is very difficult for women to wholeheartedly embrace male-centered, Manichean liberation projects that figure them as objects to be protected or as stakes in the struggle and that use them as metaphors for the nation“ (Donadey 2001, xxx)

⁷² *Without a name* ist während der Unabhängigkeitskriege situiert, während *The Stone Virgins* auch die Bürgerkriege und das Mugabe Regime während der Unabhängigkeit thematisiert. Außerdem wurde *WaN* schon intensiver behandelt. Dies zwar nicht mit speziellem Fokus auf das Vergewaltigungsmotiv, aber Tanja Täuber (2002) behandelt zum Beispiel u.a. die Entfremdung der Protagonistin von Land und Boden und dem damit verbundenen Selbstverlust durch die Vergewaltigung, die ihr draußen am Feld durch einen Freiheitskämpfer widerfährt.

einhergeht (eine der beiden Protagonistinnen wird geköpft, die andere schwer misshandelt), zunächst nicht als der vordergründig wichtige.

Dennoch ist es die Vergewaltigungsszene, die den eindeutigen Höhepunkt des Buches bildet und ist es vielsagend, dass Thenjiwe und Nonceba in der Passage, die den Kern des Romans bildet, nicht 'nur' gefoltert werden, sondern es sexuelle Gewalt ist, die die beiden eindeutig als weibliche Opfer markiert. Die Vergewaltigung ist zwar eine unter mehreren Gewaltdarstellungen im Roman, ihr kommt allerdings durch ihre Position und Länge eine gesonderte Stellung zu. Relativ unvorbereitet setzt diese Szene, in der Nonceba zum ersten Mal erscheint, ein und bildet, nach einem sehr kurzen deskriptiven Übergang, den Beginn des zweiten Teils des Romans. Die Ermordung und Verstümmelung der Schwestern ist also der beinahe unmittelbare Auftakt einer neuen Zeit der Hoffnungslosigkeit und der Gewalt:

Kezi.

The man places his hand over her left shoulder. Her thoughts turn blind, ashes stirred by a small wind. He presses his hand down on her limp arm. He turns her body toward himself, looking for something in her he can still break, but there is nothing in her that can still be broken. For Nonceba, there is only the scent of this man, the cruel embrace of his arms. (Vera [2002] 2003, 67⁷³)

So steigt Vera in diese Szene ein und tastet sich langsam, Detail für Detail voran. Über drei Kapitel und zwanzig Seiten (67-86 und 109-111) erstreckt sich die Gräueltat des Guerillakämpfers Sibaso, wobei besonders Kapitel sechs, die ersten zwölf Seiten, unglaublich dicht und detailgenau ist und das Geschehen größtenteils aus der Sicht Noncebas darstellen. Das Kapitel sieben schafft etwas mehr Distanz, da es den Bewusstseinsstrom des Täters einfängt, dieser stark vom Geschehen selbst abschweift und erst im letzten Absatz wieder zum Tatort zurückkehrt. Noncebas Erinnerungen an das Geschehen in Kapitel zehn sind schließlich in der Ich-Form geschrieben und berichten wieder minutiös jede Geste des Täters.

Die ersten zwölf Seiten dieser Vergewaltigung bilden eindeutig den stilistischen Höhepunkt des Buches – nirgends sonst ist es so dicht, zeichnet es sich durch eine so intensive Bildsprache aus, treibt es ein so komplex verschachteltes Spiel mit der Wahrnehmung (eine genauere Analyse davon folgt später). Vera beschreibt detailgenau, wie Sibaso über die beiden Schwestern herfällt, Thenjiwe köpft und danach mit ihrem leblosen Körper spielt, ihre Leiche schändet: „*He slides into the dead body as though into a mute stream. Thenjiwe's blood flows from her body and curls around him, pulsating*“

⁷³ Im Folgenden beziehen sich die Seitenzahlen, falls nicht anders angegeben, auf diese Publikation.

(74), Nonceba physisch und psychisch malträtirt, ihre Gliedmaßen bricht, sie dazu zwingt, ihn zu berühren, ihn anzusehen, seiner Stimme zu folgen. Den Schluss der Szene bildet die Verstümmelung Noncebas – Sibaso schneidet in einem letzten Akt der Gewalt einen Teil ihrer Lippen weg: „*He sought my face. He touched it with a final cruelty. He cut smoothly away. He had memorized parts of me. Shape and curve; lips unspoken*“ (79). So sinnlos grausam dieser Akt auch erscheinen mag, ist er doch symbolisch aufgeladen und bildet den Höhepunkt von Sibasos Demonstration der Macht (eine genauere Analyse dieses Aspekts folgt).

Auch später noch wird Gewalt beschrieben, aber nie wieder in dieser Intensität und Länge. Die zweite detailliertere Szene der Gewalt ist bei weitem nicht so lange – 'nur' vier Seiten (131-135) – und stilistisch viel weniger intensiv gehalten. Beschrieben wird, wie Soldaten des Regimes *Thandabantu Store* verwüsten und Mahlathini, den Besitzer des Dorfgeschäfts, foltern und brutal ermorden. Diese Szene ist dem Überfall auf die beiden Schwestern durch den Guerillakämpfer gegenübergestellt und dient dazu, aufzuzeigen, dass beide kämpfende Seiten Grausamkeiten unter der Landbevölkerung verübt haben, gezielt Gewaltakte als Terrormethode⁷⁴ eingesetzt haben: „*The team of soldiers [...] had demonstrated that anything that had happened so far had not been random or unplanned. Atrocious, yes, but purposeful [...] Each move meant to shock, to cure the naïve mind*“ (135). Ganz anders als in der Vergewaltigungsszene verfolgt der Leser oder die Leserin diese Gewalt allerdings nicht 'direkt', sondern die Szene wird eingeleitet durch ein „*Those who claim to know inch by inch what happened to Mahlatini say [...]*“ (131). Es kommt zwar interne Fokalisierung auf Mahlathini vor, allerdings viel weniger, die Soldaten selbst werden gar nicht beschrieben.

The Stone Virgins zeigt somit einen ziemlich klaren Spannungsbogen: Die ersten 70 Seiten dienen zum Stimmungsaufbau, führen die Charaktere Thenjiwe und Cephas ein, liefern Beschreibungen von Orten und der allgemeinen Atmosphäre in Stadt und Land während einer Periode des Waffenstillstandes. Nur hin und wieder kommt es zu Andeutungen an den Krieg, der jederzeit wieder aufflammen kann: „*To be in Kezi, to be in the bush, is to be at the mercy of misfortune: Fear makes their hearts pound like drums. The war so near, so close to the skin that you can smell it*“ (30). Die Vergewaltigungsszene

⁷⁴ Dies genauer zu behandeln würde hier den Rahmen sprengen. Aber insbesondere die Szene der Ermordung Mahlathinis und der Zerstörung seines Dorfgeschäfts (das Zentrum des Dorfes) bietet Parallelen zu Elaine Scarrys (1987) Analyse von Folter als performativen Akt, der Schmerz in eine Sprache der Macht verwandelt. Wenn die Soldaten eine „*perverse show out of his death*“ (132) machen, so ist dies eine gezielte, demoralisierende Demonstration von Macht über die gequälten Körper der Gegenseite.

setzt dann ziemlich unvermittelt als Beginn des Teils des Romans ein, der die Unruhen während der Bürgerkriege thematisiert. Zwanzig Seiten lang wird die Tat detailgenau beschrieben. Obwohl noch weitere Gewalttaten thematisiert werden, kommt es an keiner Stelle mehr zu einer ähnlichen Intensität, ab der Mitte des Romans flaut die Spannung ab. Besonders das letzte, längere Kapitel verliert sich wieder in der Beschreibung von Straßen, Blumenläden, Noncebas neuem Zimmer, Cephas' Gefühlen. Der Roman endet so, wie er begonnen hat, mit der Beschreibung von Atmosphäre und Raum (163-184). War es zu Beginn der Unabhängigkeitskrieg, der seinen Schatten über Simbabwe's Bevölkerung geworfen hat, so ist es am Ende das Nachwehen der Bürgerkriege, das zwar (wieder) Raum für Hoffnung lässt, aber auch zur Vorsicht gemahnt. Die dargestellte Atmosphäre ist also sowohl zu Beginn als auch am Ende des Romans geprägt von Freiheitsgedanken, immer aber auch überschattet von der Angst vor weiteren Gewaltausbrüchen.

Dieser Aufbau und der Umstand, dass genau die Vergewaltigung stilistisch so dicht beschrieben ist, als literarischer Höhepunkt hervorsticht, liegt wohl nicht zuletzt daran, dass es diese Szene ist, die für Yvonne Vera tatsächlich diejenige war, die sie zum Schreiben des Romans veranlasst hat. In einem Interview mit Jane Bryce im Jahr 2000 (also noch während sie an dem Roman schrieb), meint sie diesbezüglich:

It's a very difficult subject, but I have a scene – a 'photograph' – of a woman being decapitated. [...] A man comes into the village and does that: how does he do it? How do I convey that in a way that interests the reader? I knew for a month or two that that was my opening scene, but the challenge was to find the words to make this work in a novel, both to make it believable, dramatic, but to do it in a way which celebrates writing. [...] So I have to choreograph it. The death becomes like a dance, the way the man kills this woman is almost sexual. (Bryce 2000, 224)

Diese Szene ist also tatsächlich der Kern, um den der Rest des Romans herumgeschrieben wurde und Vera beschreibt selbst, wie die Vergewaltigung als Totentanz, als Choreographie das tragende Bild des Romans ist. Eine Vergewaltigung als wichtigste Szene im Roman macht es unumgebar, ihn auf die Rolle von Sexualität, Gender- Identitäten und die damit verbundene politische Botschaft hin zu analysieren.

2.1.1 Sexualität und Identität im Kontext der Vergewaltigung

Die besondere Position der Vergewaltigungsszene und der Umstand, dass von allen beschriebenen Gewaltakten es der sexuell und gender-basierte ist, der den Roman trägt,

erlaubt es, den Text als Auseinandersetzung mit Vergewaltigung und den darin implizierten Genderrollen zu lesen.

Im Roman wird Sexualität, und zwar, anders als bei Beyala, männliche und weibliche Sexualität, nicht per se als problematisch dargestellt. Der gesamte erste Teil dient eigentlich dazu, Thenjiwe als reife, erotische Frau darzustellen, die weiß, was sie will und ihre Sexualität frei von Zwängen und Fremdbestimmung auslebt.

Generell gehen im Roman in der Zeit direkt nach der Unabhängigkeit die Frauen Freiheitsgedanken nach, nutzen den Waffenstillstand, um sich auf die Suche nach sich selbst zu machen: „*The Women want to take the day into their own arms and embrace it, but how? [...] The Women move from every weaving and meandering pathway, in and out, onto the main road so that the day can find them, find their bodies, which are longing to be touched by something new*“ (51f). Thenjiwe ist dabei wohl die selbstbestimmteste Figur aus allen Romanen Yvonne Veras. Sie wird als selbstbewusste Frau präsentiert, die „*really does not care for much but her own motion, her own breath, her weightless courage to be loved*“ (34). Im Gegensatz zum Großteil der Charaktere in Veras Romanen träumt sie nicht von Freiheit, kämpft nicht für Selbstdefinition – sondern lebt sie, im Einklang mit der Natur und dem Dorfleben um sie herum.

Als sie Cephas zum ersten Mal im Dorf begegnet und seinen Blick einfängt („*[she] does not look away but looks right back*“ (38), sieht sie ihn als „*whistling amusement*“ (33). Sie ist diejenige, die die Situation kontrolliert, die Cephas mit zu sich nach Hause nimmt: „*He knows that the swing in her walk places a claim on the entire earth. He is part of that earth, so he follows her like a shadow*“ (35f) und die sich ihrer Lust bewusst ist und sie auslebt: „*She takes this lover home and gives him a few labors [...] She knows that her emotion is perfect, it is backbone-true*“ (39), „*[she] gives him instructions with her body*“ (40).

Diese sehr offene Art der Beziehung wird dabei allerdings nicht idealisiert, mögliche Probleme und Kommunikationsschwierigkeiten nicht ausgeblendet – Cephas verlässt schließlich ja Kezi, weil er die Unbestimmtheit Thenjiwes nicht mehr erträgt, bzw. ihre Art der (für ihn fehlenden) Interessensbekundung auch ganz einfach missdeutet. Thenjiwe, die ihre Identität als untrennbar mit dem sie umgebenden Land verbunden sieht, fragt Cephas unentwegt über seinen Heimatort aus, ist wie besessen von einem Samenkorn, das sie in seiner Tasche gefunden hat. Cephas (mis)interpretiert dies als Desinteresse an seiner Person: „*Barely two months, and all she wants to know is the name of the fruit caught between her teeth. [...] Nothing about him*“ (42). Dennoch erleben die beiden eine

kurze, aber prägende Liebesgeschichte, in der sie in Freiheit und Gegenseitigkeit miteinander verkehren.

Das Bild dieser starken Frau und ihrer egalitären Beziehung zu Cephas wird durch die Vergewaltigungsszene völlig zerstört. Gleich nachdem Cephas Kezi verlässt, kommt es im Roman zu einem zeitlichen Sprung direkt in die Periode der Bürgerkriege. Thenjiwe, die bis dahin wohl strahlendste Frau im Vera'schen Romankosmos wird geköpft, ihre Leiche geschändet. Ihre jüngere Schwester Nonceba muss, bevor sie malträtirt, vergewaltigt und mutiliert wird dabei zusehen, wie Thenjiwe auf die grausamste Art und Weise auf reine Körperlichkeit reduziert, benutzt wird:

In that quickness, moments before that, Nonceba sees the right arm pull back and grab the body by the waist, dancing motion so finely practiced, it is clear it is not new to the performer [...] The body falls forward and he stumbles and then pulls the body back; bone-bright white flashes, neck bone pure, like a streak of light the bone vanishes into the stream of blood oozing out, the knees buckle forward, and the body twirls on its heels, the legs together, then dragging sideways – a soft ankle held to the ground. (75)

Sibaso führt seinen Totentanz nicht mit einer Person auf, hier und im Rest des Abschnittes ist nur mehr die Rede von einem Körper, „*the body*“, den der Täter beliebig verbiegt, positioniert und missbraucht, ein lebloser Körper, auf drastische Art und Weise gefügig gemacht. Desportes Beschreibung von Vergewaltigung als „*jouissance de l'annulation de l'autre*“ (2006, 51) und du Toits Verständnis von sexueller Gewalt als Zerstörung der Subjektivität und Integrität seines Opfers durch Reduktion auf Körperlichkeit (2005, 258) wird durch den Mord und die anschließende Schändung im Roman auf die Spitze getrieben, äußerst drastisch exemplifiziert.

Die Szene der Vergewaltigung bildet also einen sehr scharfen Schnitt in der Diegese und stellt damit die enthaltenen Botschaft umso klarer vor Augen: Der Krieg und die Unruhen zerstören alles, auch die Beziehungen zwischen Mann und Frau, die sexuelle Gewalt pervertiert und festigt Rollenbilder.

Es ist also nicht, so wie bei Beyala, die Beziehung zwischen Mann und Frau, die bei Vera per se als Unterdrückungsverhältnis dargestellt wird. Es gibt positive, rücksichtsvolle Männerfiguren wie Cephas, der zurückkommt, helfen möchte, auf Noncebas Bedürfnisse eingeht und ihr ein keusches, aber freundschaftliches Leben an seiner Seite ermöglicht, damit sie ihr Trauma vielleicht eines Tages überwinden kann. Frauen können im Roman Lust für Männer empfinden und müssen dies nicht automatisch mit Unterwerfung gleichsetzen. Es ist der Krieg, die Gewalt, der menschenverachtende Terror eines Regimes, das angekreidet wird und deren zerstörerische Macht (unter

anderem, aber besonders) durch die Vergewaltigungsszene und die damit verbundene Ermordung Thenjiwes und Zerstörung Noncebas psychischen und physischen Wohls, und damit ihrer Identität, dargestellt wird.

Die Liebesgeschichte und Darstellung gleichberechtigten sexuellen Austausches zwischen Thenjiwe und Cephaz zur Zeit nach der Unabhängigkeit und während des Waffenstillstands und das zaghaft vorsichtige, platonische, Zueinanderfinden Noncebas und Cephaz am Ende des Romans sind die Gegenakzente, die im Roman Mut zur Hoffnung machen und die Geschlechterbeziehung in der Vergewaltigungsszene kontrastieren, sexuelle Gewalt klar als Verbrechen und Erniedrigung als Ausnahmezustand bloßstellen. Cephaz Aussage, als er und Nonceba beide am selben Tag einen Job für sie finden – „*You will have to decide for yourself*“ (173) – und sein Vorhaben „*[to] let her find places to inhabit without his help*“ (174) kann als Ausdruck des feministischen Verständnisses von gleichberechtigten Geschlechterbeziehungen, die dem Roman zugrunde liegt, gelesen werden.

Insbesondere aber die Darstellung Thenjiwes Lust und erfüllter, reifer, weiblicher Sexualität im ersten Teil des Romans als Seltenheit in der afrikanischen Literaturlandschaft schafft eine Repräsentation weiblicher Sexualität, der im Sinne Renee Heberles poststrukturalistischen Plädoyers für die Schaffung feministischer Gegendiskurse subversives Potential zugesprochen werden kann (1996, 73).

Durch eine Protagonistin (Nonceba), die daran arbeitet, ihr Trauma zu überwinden und am Ende des Romans so selbstbestimmt ist, dass sie sich bei der Wahl zwischen einem Job in einer Bibliothek, den ihr Cephaz beschafft hat, und einer Arbeit, für die sie sich eigenständig beworben hat, für zweiteere entscheidet und damit ihr Leben selbst in die Hand nimmt, schafft Vera ein starkes feministisches Ende, das Hoffnung und Plädoyer zugleich ist: „*Free. A new path has opened for her; she will meet other people at work, build new friendships, have colleagues, discover qualities of her own. She has the strength for it, the resolve*“ (174).

2.1.2 Die Repräsentation von Vergewaltigung als Kritik an Kriegsverbrechen

In *The Stone Virgins* versinnbildlicht die Darstellung der Vergewaltigung in Verbindung mit unvorstellbarer Gewalt die Brutalität und destruktive Kraft des Krieges. Sibasos Figur zeigt auf, wie männliche Kämpfer dieser Periode die Verbindung zu Tradition, Erinnerung und ihren Mitmenschen verloren haben. Dieser Verlust jeglichen Respekts zeigt sich in Sibasos

Gewaltakt, aber auch zum Beispiel darin, dass er sich während seiner Zeit im Busch in Schreinen versteckt⁷⁵, wo er dann auch die *Stone Virgins*, die alten Höhlenmalereien entdeckt, die ihn bei der Vergewaltigung und Ermordung der Schwestern verfolgen (103f). Während der Vergewaltigung schweifen Sibasos Gedanken immer wieder ab, er denkt über den Krieg nach, über seine Zeit im Busch, über das 'normale' Leben, das er verloren hat. Die Frauen in seinen Händen nimmt er nicht wirklich wahr, so abgestumpft ist er: „*Perhaps [...] he may recover and feel something akin to kindness, not pity. [...] He may forget why he is here, why she is with him, who she is. He, too, may be stunned by his own dramatic presence*” (68). Sibaso denkt während des Gewaltaktes nicht an die Frau, die er vergewaltigt und malträtirt, sondern an die gemalten Frauen an den Wänden der Schreine im Busch. Er missdeutet und sexualisiert also traditionelle Malereien (daher rührt auch der Titel des Romans): „*He considers the woman in his arms. He sees her dancing heels, her hands chaste dead bone, porously thin, painted on a rock. [...] She is a woman from very far, from long ago, from the naked caves in the hills of Gulati* (78).

Er bezeichnet sich selbst als „*an instrument of war. I lose all sight of pity for myself*” (141), stellt sich von seinem Regime als instrumentalisiert, benutzt und vergessen dar: „*Independence is the compromise to which I could not belong. I am a man who is set free, Sibaso, one who remembers harm. They remember nothing. They never speak of it now*” (97). Sibaso ist einer jener Guerillakämpfer, die nach dem Krieg nicht mehr integriert, deren Erinnerung totgeschwiegen wurden, für die kein Platz im offiziellen Diskurs war.

Sibasos Verbrechen exemplifiziert dabei die Gewalt während der *Gukurahundi* und lenkt besonderes Augenmerk auf die gegenderte Ebene eines Bürgerkriegs, wo „*rape emerges as an effective political weapon out of a context that sanctions the subjugation of women*” (Kostelac 2010). Vergewaltigung ist hier also tatsächlich, im Sinne December Greens ein „*political weapon*“ (1990, 53). Die Instrumentalisierung der Körper Noncebas und Thenjiwes, die Verkörperlichung und Sexualisierung von Charakteren, die davor als vielschichtige Persönlichkeiten gezeichnet wurden, erinnert dabei stark an Elaine Scarrys Ausführungen zur Folter als Mechanismus, der es einem Regime erlaubt, Schmerz in Macht zu übersetzen, durch die Zerstörung der Integrität der Opfer Herrschaftsansprüche

⁷⁵ Dabei sind in vielen afrikanischen Kulturen gerade Schreine die heiligsten Plätze, von denen sich normale Menschen fernhalten müssen oder die nur zu bestimmten Ereignissen besucht werden dürfen. Dass Sibaso in einem Schrein Schutz sucht und dort schläft, ist bereits eine Übertretung alter, spiritueller Gesetze. Laut Hunter (2011) war dies jedoch während der *Second Chimurenga* unter männlichen Soldaten Gang und Gebe – Schreine wurden teils sogar vermint, was einen besonders schlimmen Tabubruch (ein heiliger Ort wird zum Kriegsschauplatz) darstellt.

klar zu stellen (Scarry 1987, 45). Der vom Krieg und der Instabilität gezeichnete Sibaso greift als Versuch der Wiederherstellung seiner Identität, der (Selbst-)Demonstration seiner Macht, zu Folter, Mord und Vergewaltigung, sucht sich als Opfer bezeichnenderweise ausgerechnet eine Frau aus, die alleine und selbstbestimmt lebt (Thenjiwe ist sein erstes Opfer, Nonceba mehr oder weniger die 'Draufgabe'). Dies deckt sich mit der Darstellung Louise du Toits, wonach sich Vergewaltigungen in gesellschaftlich instabilen Perioden häufen und als Mechanismus zur Wiederherstellung männlicher Identitäten und Sicherheiten im Diskurs verstanden werden kann (vgl. Du Toit 2005 264).

Es ist die Vergewaltigung, die neben 'bloßer' Gewalt Thenjiwe und Nonceba als hilflose Frauen markiert, Thenjiwes Entscheidung, in schwierigen Zeiten alleine und ohne Mann zu leben, als leichtsinniges Wagnis darstellt und Nonceba und deren Bezug zu ihrem Körper traumatisiert.

Die letzten vierzig Seiten des Buches stellen Noncebas mühsamen Weg der Selbstfindung dar. Nonceba kämpft mit den im Theoriekapitel besprochenen traumatischen Folgen der sexuellen Gewalt. Sie hat Angst, Angst vor fremden Menschen, Angst vor ihrem eigenen Körper: „*I breathe carefully, afraid of my own body*“ (115). Nach der Vergewaltigung erlebt sie ihren Körper als fremd, als Gefängnis. Die Narbe auf Noncebas Unterlippe ist nicht nur dauerhaftes Zeichen der erlebten Gewalt, Nonceba fasst sie als Symbol der Entfremdung, Enteignung ihres eigenen Körpers auf: „*Not only a touch on my lower lip, his roughness invading, the agony prolonged, but more than that. I feel, now, each moment. I am trapped in my bones. He is here. Sibaso. In my bones*“ (109). Der entstellte Körper trägt den Täter mit, gehört ihr nicht mehr. Operationen und Schminke kaschieren zwar ihre Entstellung, doch die Narbe bleibt, ist oberflächliches Zeichen einer tief sitzenden Verstörung und es ist bezeichnend, dass Nonceba in ihrem Zimmer keinen Spiegel anbringen lässt, die Konfrontation mit ihrem Gesicht vermeidet (170).

Vergewaltigung ist in diesem Fall im wahrsten Sinne des Wortes „*guerre civile*“ (Despentes 2006, 51), der weibliche Körper „*battlefield for power*“ (du Toit 2005, 264). Der nationale Kampf wird (auch) auf den Körpern der Frauen geführt. Die weiblichen Identitäten und Integrität werden die Orte, wo sich die Machtspiele fortsetzen. Die weiblichen Körper werden damit zu einem Schlachtfeld, das in der offiziellen Geschichtsschreibung allerdings unerwähnt bleibt.

Veras Text liest sich in diesem Sinne als Manifest gegen diese Gewalt, gegen diese Verbrechen und gegen die Tendenz, das Leid von Frauen und ihre sexuelle Erniedrigung zu

vertuschen und damit zu normalisieren. Yvonne Vera verwendet in diesem Sinne das Motiv der Vergewaltigung, um einerseits die Brutalität und die zerstörerische Kraft des Krieges zu exemplifizieren, andererseits aber auch gezielt auf die besondere Unterdrückung der Frau in diesem Kontext hinzuweisen. Sibasos Verbrechen in der Post-Unabhängigkeitsperiode stellt die Versprechungen nationalistischer Bewegungen als hohl dar, prangert den fehlenden Raum für die Gleichberechtigung der Frau in Mugabes Terrorregime an. Indem sie aufzeigt *“how women's bodies are made to bear the material wounds of protracted national struggle”* (Kostelac 2010), schafft Vera damit Gegenarrative zu nationalistischen Heldengeschichten.

Damit schneidet Vera 2002 ein Thema an, das traurigerweise nach wie vor aktuell und brisant ist. Es sei hier nur auf die schon eingangs erwähnten Berichte über politisch motivierten Vergewaltigungen in Zimbabwe (RAU/ZADHR 2010 und Aids-free world, 2009) verwiesen, wonach sexuelle Gewalt gezielt als Terrormethode im Zuge der letzten Wahlkämpfe eingesetzt worden sei (vgl. Kapitel 1).

2.2 Der 'doppelte Status' von Stimme: Die Repräsentation weiblicher Artikulation

Ich habe eingangs behauptet, dass Yvonne Vera in ihren Romanen einerseits die Aporie des Sprechens und damit auch die Auslöschung der Subjektivität und Handlungsfähigkeit des Opfers angesichts sexueller Gewalt thematisiert, gleichzeitig aber eine Verdinglichung der Frauenfigur vermeidet und sensibel mit Repräsentationsfragen umgeht. Dass sich Vera selbst der Komplexität ihres Unterfangens durchaus bewusst war, beweist folgende Aussage aus einem Interview mit Ranka Primorac: *„My role as a writer is to articulate [the women], but in a convincing manner. In a manner which doesn't force the woman to mouth it, because in fact she wouldn't, in these circumstances“* (Primorac 2001).

Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie Yvonne Vera diese komplexe Frage der Repräsentation eines weiblichen Gewaltopfers narrativ löst, ohne dieses zu viktimisieren oder ihm Worte aufzuzwingen.

Eingangs soll auch hier noch Noncebas Status im Bezug zu Spivaks Begriff der Subalternen abgesteckt werden. Wenn Spivak den Begriff in Anlehnung an Gramsci verwendet, um unterdrückte Gruppen zu bezeichnen, die von sämtlichen offiziellen und

institutionalisierten Diskursen abgeschnitten sind (Loomba 2005², 48f), so ist Nonceba keine 'richtige' Subalterne, hat sie doch einen Schulabschluss und damit auch die Möglichkeit, am Ende des Romans eine Arbeit zu finden, die ihrer Bildung entspricht bzw. die Codes offizieller Diskurse zu verstehen. So wie Spivak die Bezeichnung allerdings selbst nicht konsequent verwendet und Bhuvaneswari Bhaduris Selbstmord als Beispiel für die Unmöglichkeit subalternen Sprechens anführt (Spivak [1999] 2010, 64), so kann auch Nonceba und Veras Roman mit Spivaks Theorie in Verbindung gebracht werden.

In ihrer Position als Frau aus dem ruralen Matabeleland und noch dazu Angehöriger einer anderen ethnischen Gruppe als der der Führer des Regimes (Shona versus Ndebele) ist Nonceba in der Bürgerkriegszeit tatsächlich aus öffentlichen Diskursen über das Kriegsgeschehen ausgeschlossen. Ihr Leiden wird von diesen zugunsten glorifizierender Helden- und Kriegsgeschichten verschwiegen. Veras Roman bildet nun genau den Versuch, dieses Leiden zu repräsentieren, die geschehenen Verbrechen ins kollektive Bewusstsein zu führen und auf die gegenderte Ebene von Unabhängigkeits- und Freiheitsdiskursen hinzuweisen. In diesem Sinne ist der Roman im Spivak'schen Sinn ein Mittel zum Öffnen diskursiver Räume, der verschwiegene Leidensgeschichten „into hegemony“ führt (Spivak 1993a, 165), also verschwiegene Themen in den Diskurs führt und somit überhaupt erst die Möglichkeit schafft, über sie nachzudenken, ein öffentliches Bewusstsein für sie zu schaffen.

2.2.1 Sprachlosigkeit und die Suche nach Artikulation

Ähnlich wie Ateba in *C'est le soleil qui m'a brûlée* spricht auch Nonceba nicht über die Vergangenheit. Während und nach der Vergewaltigung fehlen ihr die Worte. Wie Nonceba mit ihrer Sprachlosigkeit kämpft, ihre Stille auszuhalten und als Überlebensstrategie zu akzeptieren lernt bzw. am Ende des Romans als diskursiv handlungsfähiger Charakter erscheint, wird im Folgenden auf der Inhaltsebene untersucht werden.

Mieke Bal schreibt über Vergewaltigung und deren künstlerische Bearbeitung: „*Rape is a speech act that reduces its sign to silence*“ ([1996] 2006, 62). Diese Sprachlosigkeit im Angesicht sexueller Gewalt bzw. die Schwierigkeit der Kommunikation in der Verarbeitungsphase danach, die Unmöglichkeit über das Geschehene zu sprechen, ist ein Thema, das auch in *The Stone Virgins* großen Raum einnimmt.

Schon während der Vergewaltigung kämpft Nonceba damit, nicht sprechen, ihren Schmerz und Zorn nicht ausdrücken zu können: „*He is at the pit of her being. Her anger rises furiously. Her saliva is a sour ferment of bile. She would like to speak, to spit* (68f). Sie würde gerne sprechen, kann es aber nicht, so sehr ist sie in diesem Moment Spielball Sibasos, so wenig sie selbst: „*My tongue is silent, his name on it. I could call out his name. I try, but I hear him breathing, near*“ (110).

Dieser Umstand wird nicht nur direkt angesprochen (bzw. von Noncebas Bewusstseinsstrom eingefangen), sondern auch durch Sibasos Spiel mit Noncebas Zunge und Lippen symbolisiert. In einer Passage der Vergewaltigungsszene wird genau beschrieben, wie Sibaso mit seiner Hand in Noncebas Mund greift, ihre Zunge abtastet: „*His fingers part her lips, dry skin, find her tongue. His fingers are on her tongue ... move into her mouth ... over her tongue. He curls his fingers and slides them over the top of her lips*“ (70). Dieser Akt stellt eine besondere Grenzüberschreitung dar. Sibaso verunmöglicht damit einerseits ganz direkt jegliche Artikulation Nonceba. Gleichzeitig dringen seine Finger in den Ort des Körpers ein, der der Sitz der Stimme und Sprache ist, der einen großen Teil der Identität, der Persönlichkeit eines Menschen nach außen trägt.

Dieser Aspekt wird noch verschärft durch Sibasos letzten Akt der Gewalt, der Verstümmelung Noncebas Lippen: „*He cut smoothly away. He had memorized parts of me. Shape and curve; lips unspoken.* (79). Dies macht es ihr für eine Zeit lang rein anatomisch unmöglich, über das Geschehene zu berichten. Dass Sibaso ausgerechnet Noncebas Lippen wegschneidet hat allerdings auch symbolische Funktion und legt eine gedankliche Brücke zurück zur Verstümmelung und Verstummung Philomelas nahe. So wie bei Ovid die abgetrennte Zunge das Opfer von der Denunziation abhalten soll, Philomelas Körper verletzt wird, um ihre Version der Geschichte nicht an die Öffentlichkeit kommen zu lassen, so soll auch Sibasos Gewaltakt Nonceba zum Verstummen bringen bzw. ihr für den Rest ihres Lebens Zeichen seiner Macht einschreiben. Es ist dann auch das Motiv des verstümmelten Mundes, das Kapitel zehn, in dem Nonceba von ihren Erinnerungen an den Überfall heimgesucht wird, einleitet: „*It is no longer a touch tracing my chin [...] I am trapped in my bones*“ (109). Es ist die Narbe auf ihren Lippen, die die erlittene Gewalt in ihrem Gesicht präsent hält: „*Each part memorized; my dark blood, my voice vanishing. My mouth, a wound. My mouth severed, torn, pulled apart*“ (109).

Bezeichnend ist in diesem Kontext auch das Ende des Vergewaltigungskapitels. Nennt Renee Heberle „*the abuse of the body in order to destroy the autonomous use of the*

voice“ als Logik und Effekt sexueller Gewalt (1996, 72), so widerspiegelt sich dieser Ansatz in Veras Abschluss der Darstellung sexueller Gewalt. Sie schließt die Szene mit einem Einwortsatz ab: „*Wordless.*“ (79) – was sich nach siebzehn Seiten genauer Darstellung 'unsagbarer' Gewalt beinahe bitter ironisch liest, Noncebas Zustand für die Zeit nach dem Verbrechen aber voraussagt.

Direkt nach der Tat hindern sie ihre Verletzungen daran, zu erzählen, was wirklich geschehen ist: „*She has to watch and be silent. She can only see. She cannot say a word. Not a word. She cannot speak. Not a word*“ (89). Im Krankenhaus, in dem sie sich von ihren körperlichen Verletzungen erholt, kämpft sie besonders mit ihrer Sprachlosigkeit, erlebt sie als Gefängnis: „*She is trapped by her silence*“ (93). Dieses Gefühl der Hilflosigkeit durch das aufgezwungene Schweigen ist es aber auch, das Nonceba dazu veranlasst, stark zu sein, sich zu befreien. Noch im Krankbett liegend, fasst sie den Entschluss, sich eine Stimme zu erkämpfen:

Now she is in an abysmal place, inert, held down. She is mute. A voice dying. Unable to shape words into language, to breathe freely. She will have to find sources of sound inside her, a pure and timeless sound. Then she will open her mouth and let the sound free. Words will flow, then language. Only then will she discover a world in contrast to her predicament. She will restore her own mind, healing it in segments, in sounds. (91)

Die Stimme und die Möglichkeit zu sprechen wird hier also von Nonceba selbst unmittelbar mit ihrer Heilung und Hoffnung für die Zukunft zudammengedacht.

Im Roman spricht sie allerdings auch später noch nicht direkt über die Vergangenheit, sondern nur in vagen Andeutungen: „*It is her way of dealing with the incident [...] of skirting the subject, of not focusing on the worst aspects of the event, yet not avoiding the subject completely*“ (183) .

Dennoch findet Nonceba, im Gegensatz zu Ateba, Solidarität und jemanden, der ihr helfen möchte, ihr Trauma zu verarbeiten. Mit Cephas kreiert Yvonne Vera eine männliche Figur, die in scharfem Kontrast zum brutalen Mörder und Vergewaltiger Sibaso steht. Cephas holt Nonceba zu sich in die Stadt und lässt sie bei sich wohnen, ohne Ansprüche zu stellen, Erklärungen zu erwarten oder sein (vorhandenes) Interesse an ihr zu bekunden: „*Certainly their relationship is undefined. It is pleasurable, supportive [...] They do not complicate it with questions they dare not answer*“ (171). In der „*language of silence that they have found*“ (162) steht er Nonceba unterstützend zur Seite und achtet auf ihre Wünsche. Durch diese Stütze und Achtung ist es Nonceba möglich, sich Schritt für Schritt eine Zukunft vorzustellen, sich nicht in der Vergangenheit zu verlieren, sondern

selbstbestimmt zu leben, die Herausforderungen des Alltags als „*a test passed*“ (175) erfolgreich zu bewältigen und dabei für sich selbst zu entscheiden.

2.2.2 Stimme und Blick als Index von Repräsentation

Im Anschluss an den Abriss Spivaks' literaturwissenschaftlicher Texte zu Mahasweta Devi wurde schon darauf hingewiesen, dass es zwischen den hier ausgewählten Romanen und Spivaks Analyse Reibungsflächen gibt, die insbesondere den Versuch betreffen, sich an das Bewusstsein der dargestellten Frauen heranzuschreiben. Lobt Spivak an Devis Kurzgeschichten ausgerechnet, dass diese die Ungreifbarkeit der Subalternen repräsentieren, so zeichnen sich Beyalas und Veras Romane ja tatsächlich dadurch aus, dass sie die Gefühle und Motivationen der Protagonist_innen durch die Verwendung von Bewusstseinsstrom, erlebter Rede und Ich-Erzählung darstellen, also durch den Versuch Charaktere literarisch und dadurch stilisiert greifbar zu machen.

Dies wird besonders deutlich, wenn man an den extrem poetischen Stil Yvonne Veras Romane denkt und Interviews mit ihr liest, in denen sie zugibt, dass die dargestellten Frauen in Wirklichkeit wohl niemals in der Lage wären, sich so zu artikulieren („*to have mouthed it in those words*“ (Interview mit Primorac 2001). Veras Erklärung dazu, warum sie so schreibt, kann hier allerdings eine Brücke aus diesem theoretischen Dilemma bilden:

What I wanted [...] to show, is – are – the contradictions in their mind, the experiences which are, you know, kept down, which are in their minds, and I wanted to reveal that. So that men, or people in general, or the nation – can be as close as possible to women's experience. (Primorac 2001)

Was Vera hier umschreibt, kann man als ästhetisch-politisches Programm verstehen, als Plädoyer für ein literarisches 'Sprechen-für' in Situationen, wo es den tatsächlich Betroffenen an Worten fehlt. Was Vera in diesem Interview anspricht ist die vermittelnde Funktion von Literatur und geht Hand in Hand mit dem, was Alcoff am Ende ihres Artikels zur Problematik des Sprechens für andere schreibt. In manchen Situationen braucht es Botschafter, Sprechen für andere ist nicht immer anmaßend, kommt nicht immer einem unterdrückenden Gestus gleich: „*It is not always the case that when others unlike me speak for me I have ended up worse off, or that when we speak for others they end up worse off*“ (Alcoff 1991/92, 29).

Dass zudem Noncebas Sprachlosigkeit in der Diegese nicht zu ihrem Verstummen auf der narrativen Ebene führt und wie dieser Umstand im Hinblick auf Spivaks Überlegungen zu Repräsentation feministisch interpretiert werden kann, soll im Anschluss herausgearbeitet werden.

Der narrative Aufbau von *The Stone Virgins* ist komplex. Der Großteil des Romans wird von einem auktorialen Erzähler getragen. Allerdings gibt es im zweiten Teil des Romans auch Passagen, die in der Ich-Form erzählt sind. Bezeichnenderweise ist auch hier die Vergewaltigungsszene wieder so etwas wie ein Angelpunkt des Romans. Wurde davor alles auktorial erzählt, so kommt es in Kapitel sechs zum ersten Mal zu Absätzen in Ich-Form aus Noncebas Perspektive: „*I am waiting. I am alive, now, a companion to his every thought*“ (68). In diesem Kapitel sind es jedoch nur jeweils zwei bis drei Sätze, die Nonceba als Ich Erzählerin spricht und jeweils kurze Einblicke in bewusst gefasste Gedanken bieten. Dieses „*I am alive [...] I am waiting*“ (73) zieht sich dabei durch das ganze Kapitel und steht im scharfen Gegensatz zu den auktorial erzählten, aber durch Nonceba fokalisierten Passagen. Während die auktorialen Passagen die Szene detailgenau und Noncebas Wahrnehmungen literarisch virtuos beschreiben, sind die Sätze in Ich Form auf das Wesentliche fokussiert, sehr kurz, schieben das Geschehene beiseite und konzentrieren sich auf Warten und Überleben.

Der gesamte Roman wird von verschiedenen Stimmen und aus verschiedenen Perspektiven erzählt. Die Vergewaltigungsszene sticht aber auch in diesem Punkt wieder heraus, weil hier das Spiel mit der Fokalisierung besonders intensiv betrieben wird. Verweilt der Roman ansonsten länger (teilweise überhaupt kapitelweise) bei einem bestimmten Modus, so verschieben sich die Erzählperspektiven während der Vergewaltigungsszene ständig; nie ist ganz klar, was aus der Perspektive Noncebas, was aus der Position einer externen Fokalisierung geschildert wird. Sätze wie: „*How did a man slice off a woman's head while a bucket was carried above it? How did a man slice a woman's throat and survive?*“ (73), können nicht eindeutig zugeordnet werden, sind aber immer nachträglich erklärend, bilden damit kurze narrative Pausen – nur um gleich darauf durch neue gewaltsame Bilder abgelöst zu werden: „*He slides into the dead body as though into a mute stream. Thenjiwe's blood flows from her body and curls around him, pulsating*“ (74).

Bemerkenswert an *The Stone Virgins* ist die Tatsache, dass Yvonne Vera auch Sibaso, den Täter zu Wort kommen lässt bzw. aus seiner Perspektive schreibt. Kapitel sieben, der zweite Teil der Vergewaltigungsszene, präsentiert fast zur Gänze die Gedanken

Sibasos. Eingeleitet mit „*My name is Sibaso. I have crossed many rivers with that name no longer on my lips*“ (82) zeigt das Kapitel auf, wie er während der Gewalttat in wirre Kriegserinnerungen abschweift. Erst der letzte, kurze Absatz dieses Kapitels kehrt zur Vergewaltigung und damit zu Nonceba zurück, die in der Ich-Form die Szene der sexuellen Gewalt abschließt und noch einmal auf die (schon im vorherigen Kapitel beschriebene) Verstümmelung ihrer Lippen anspielt: „*He whispers. He mumbles, delirious. He throws me violently to the ground, suddenly. Then he brings me up again, back into his arms. I feel him pressed against my body, only that, then a pain invisible*“ (86). Kapitel neun, elf und fünfzehn sind zur Gänze aus Sibasos Sicht und in der Ich-Form erzählt. Beginnend mit „*Independence is the compromise to which I could not belong*“ (96), fährt Sibaso hier in der *Present Tense* fort, sich an seine Zeit im Busch bzw. die Unmöglichkeit, sich danach zu integrieren, zu erinnern. Dadurch wechselt sich in den Kapitel direkt nach der Vergewaltigung (8-12) der Fokus auf Opfer und Täter von Kapitel zu Kapitel ab. Sibaso wird in den Kapiteln aus seiner Perspektive nicht als brutales Monster dargestellt, sondern als vom Krieg und dem damit verbundenen Gesellschaftssystem dazu gemacht. Die Beschreibungen aus seiner Perspektive bzw. in Ich-Form sind nicht minder metaphorisch als der Rest des Buches – so philosophiert er zum Beispiel über die politische Situation Afrikas: „*Of all continents, only Africa has known the crushed solitude of a dead spider. Charcoal perfect*“ (122). Sibaso wird also auch als vielschichtiger Charakter präsentiert, seine Tat damit in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext eingebettet.

Eva Hunter deutet Yvonne Veras narrative Strategie in diese Richtung. Ihre Entscheidung, nicht nur aus der Perspektive der Opfer, sondern auch der Täter zu schreiben, soll laut Hunter demonstrieren, dass Mörder und Vergewaltiger selbst keine Monster sind, sondern durch den Bürgerkrieg zerstört und verroht (Hunter 2003).

Wenn laut Birgit Wagner gerade die Poetologie es ermöglicht, politische Subtexte herauszuarbeiten, weil sie es erlaubt, die Entscheidung des Autors oder der Autorin, wer sprechen darf bzw. durch wen gesehen wird, zu hinterfragen und zu deuten, so ist der Bewusstseinsstrom Sibasos für das dem Roman zugrundeliegende Menschenbild bezeichnend. Dadurch, dass der Täter Sibaso eben kein oberflächlicher Charakter (wie die Männer bei Beyala) bleibt, sondern auch seine Gedanken eingefangen werden, erscheinen Männer bzw. Täter nicht grundsätzlich als Bestien, sondern als durch den Krieg und die Gewalt zu skrupellosen Monstern gemacht.

Männer fallen also nicht über Frauen her, weil 'sie es können', sondern weil auch sie Opfer des Kriegs und Spielbälle eines korrupten Regimes sind.

Birgit Wagner kommt durch die Analyse von Assia Djebars „*Femmes d'Algier dans leur appartement*“ ja zum Schluss, dass literarisches 'Sprechen-über' oder 'Sprechen-für' nicht immer eine Anmaßung sein muss und das Literatur Spielraum für Repräsentation und literarisches Sprechen-für eröffnen kann. Sie verweist in diesem Kontext auf die plurivokale, mehrperspektivische Erzählweise Djebars, die strukturelle Hierarchien im Text bricht, in dem sie durch Vielstimmigkeit keine eindeutige narrative Autorität im Text anerkennt und damit die Verhältnisse von Subjekt und Objekt im Text aufweicht (Wagner 2006, 147). Diese Beobachtung trifft auch auf Yonne Veras Text zu. Ihr literarisches Projekt einer *counter-history*, einer alternativen Geschichtsschreibung, die verschwiegenen Geschichten diskursiven Raum schafft, spiegelt sich somit auch auf der formalen Ebene, in dem ihr Text mit den Konventionen einer einzig gültigen offiziellen Wahrheit bricht. Ihre Geschichten sind multiperspektivisch und plurivokal, umgehen daher eindeutige narrative Autoritäten, suggerieren in ihrer Vielschichtigkeit die Graustufen der Wahrnehmung und Wahrheit.

Ich lese vor diesem Hintergrund besonders das Ende der beschriebenen Vergewaltigungs- und Verstümmelungsszene in *The Stone Virgins* als analog zu Spivaks Überlegungen. Es stellt einerseits eine intensive Auseinandersetzung mit der Sprachlosigkeit (der Opfer) im Angesicht 'unsagbarer' Gewalt dar; gleichzeitig kann der Text selbst – durch seinen politischen Anspruch als Gegendiskurs offizieller Geschichtsschreibung – als Manifest für die Notwendigkeit, Tabus und das Schweigen über normalisierte oder vertuschte Verbrechen zu durchbrechen, verstanden werden.

Wenn Gayatri Spivak in einem Interview mit Alfred Artega Geschichte als Geschichtsschreibung und Erzählen bzw. als Möglichkeitsraum zur Repräsentation von Identitäten im Sinne von Handlungsräumen versteht, so spiegelt dies denke ich genau dieses literarische Projekt:

History is, after all, storying [...] This alternate storying doesn't give you an identity as something intimately personal which lets you know who you are. It gives you a whole field of representation within which something like an 'identity' can be represented as a basis for agency. (Spivak 1996, 25f)

Dieses Feld der Repräsentation, das es erlaubt, Subjektpositionen darzustellen und damit Raum für mögliche Identitäten und damit auch Handlungsfähigkeit zu schaffen, weist wieder zurück zu Birgit Wagners Idee der Gegenöffentlichkeit, die durch Literatur geschaffen werden kann und die damit verbunden die Möglichkeit eines literarischen 'Sprechen-für' eröffnet (2006, 155).

Das Feld der Repräsentation erlaubt es folgerichtig dann auch, darüber nachzudenken, wie in der Literatur (künstlerische) Darstellung und (politische) Repräsentation zusammenfallen.

2.3 Ästhetik der Gewalt in *The Stone Virgins*

I would not write if I weren't in search of beauty, if I was doing it only to advance a cause. I care deeply about my subjects, but I want to be consumed by figures of beauty, by story and character. It must be about perfection.
(Vera in einem Interview mit Bryce 2000, 224)

Am Beginn dieser Arbeit habe ich den ästhetischen Schock, den mir die erste Lektüre von *The Stone Virgins* beschert hat, als Ausgangspunkt für die weitere Beschäftigung mit Yvonne Veras Texten angegeben. Es hat mich fasziniert und zutiefst verstört zugleich, mit welcher hohem Grad der Poetizität Yvonne Vera Szenen sexueller Gewalt repräsentiert, was die Ästhetisierung mit der dargestellten Grausamkeit macht. Was soll man über Romane denken, die soziopolitisch komplexe Themen bedienen und besonders Gewalt literarisch so behandeln, dass ihre Darstellung als ästhetisch schön empfunden wird?

Diese Verstörung dürfte viele Leser und Leserinnen von Yvonne Veras Romanen treffen. Stellvertretend sei hier die schon erwähnte Eva Hunter zitiert, die sich in ihrer Rezension zu *The Stone Virgins* fragt: „*Is Vera shaping an aesthetic of violence, as do many Hollywood films, such as those of Quentin Tarantino?*“ (Hunter 2003), und weiter die Frage in den Raum stellt, worin diese Ästhetik sich begründet bzw., implizit damit, ob und wie sie legitimisiert werden könne (2003).

Die Legitimitätsfrage möchte ich hier ausklammern; Hunters Argument, wonach die Gewalt bei Vera dazu dient, offizielles Schweigen zu brechen und diskursiven Raum zu schaffen, erscheint mir aber aufschlussreich im Hinblick auf die eingangs angesprochenen Überlegungen zum Zusammenhang von politischer Relevanz und Ästhetik der Gewalt in *The Stone Virgins*.

Der Höhepunkt der Gewalt und der stilistischen Dichte setzt in *The Stone Virgins*, wie schon im vorherigen Kapitel ausgeführt, unvorbereitet ein. Die dadurch ausgelöste beinahe krampfartige Lesehaltung lockert sich erst am Ende des Romans wieder, wenn er relativ unspektakulär ausläuft. Der mögliche Sinn dieses Spannungsbogens spiegelt sich in

einem Kommentar Martin Seels, der über die besondere Ästhetik der Darstellung von Gewalt in der Kunst schreibt:

Die Evokation eines menschlichen Grenzfalles stellt zugleich einen ästhetischen Grenzfall dar. Will sie Gewalt zum Ereignis machen, muß die Kunst sich zum Ereignis machen. Will sie einen Ausbruch von Gewalt zeigen, muß sie es zu einer Kulmination ihrer Mittel kommen lassen. Um (buchstäbliche) Gewalt zu zeigen, muß die Kunst auf ihre (metaphorische) Gewalt vertrauen. (304)

Die Darstellung von Gewalt – als 'menschlicher Grenzfall' – erfordert also laut Seel eine besondere Ästhetik. Ich möchte im Folgenden als eine Art Illustration dieser Aussage auf die Szene der Vergewaltigung, Ermordung und Verstümmelung der beiden Schwestern Thenjiwe und Nonceba näher eingehen.

Unerwartet und schockartig setzt diese Szene mit der Vergewaltigung Nonceba ein und bildet, nach einem sehr kurzen deskriptiven Übergang den Beginn des zweiten Teils des Romans: „*The war begins [...] The cease-fire ceases. It begins in the streets, the burying of memory. [...] Guns rise. Rising anew. In 1981*“ (64).

Was hier passiert und vor allem auch, was kurz davor geschehen ist (nämlich die Ermordung Thenjiwes) erfahren die Lesenden fragmentartig und a-chronologisch aus Gedankenketten und Wahrnehmungen Noncebas, ein qualvoller Bewusstseinsstrom. Während sie verletzt und vergewaltigt wird, nimmt sie die Leiche ihrer Schwester, die Geräusche um sie herum, den Körper des Täters, ihre Schmerzen wahr und erinnert sich immer wieder an Dinge, die wenige Minuten davor passiert sind. Veras Erzähltechnik ähnelt dabei der Wahrnehmung Noncebas: „*She follows the force of his hand like a map and walks backward, heel-first, the journey longer and longer as she listens to the surprising pain*“ (69). Sie tastet sich langsam und in sehr metaphorischer Sprache voran, durchsetzt die Passage mit Rückblenden, dehnt die Darstellung der Gewalt auf zwanzig Seiten aus.

Wie in der oben zitierten Stelle kommen die Informationen stückweise und äußerst bildhaft – der Arm wird zuvor als „*limp*“ (67), schlapp, beschrieben, erst dann kommt die direktere Anspielung auf gebrochene Knochen, später fällt Nonceba, „*her hands trapped between her breasts*“ (78). Dies ist ein Beispiel für Veras intensive Schreibweise, die ganz darauf ausgerichtet ist, empathische Reaktionen zu erzielen. Vera beschreibt den Arm nicht als gebrochen, liefert nicht Fakten, sondern stellt die Qualen dar: Ein Arm ist schlapp, Nonceba kann ihn von selbst nicht mehr bewegen.

Generell bedient Vera eine äußerst intensive Bildsprache. Sie verwendet viele Metaphern, nennt die Gewalt nie sofort beim Namen, nähert sich vorsichtig an und

verwendet so lange wie möglich Umschreibungen, um intensivere Bilder zu kreieren. Noncebas Körper wird als „*tendril on a hard rock*“ (68) bezeichnet, der nach Belieben verbogen und gebrochen werden kann, Sibasos Messer auf Noncebas Lippen ist ein „*fleeting touch*“ (79), seine grau durchzogenen Haare sind „*cemetery flowers*“ (77) und als er nach dem Mord an Thenjiwe über Nonceba herfällt ist er ein „*hunter who kills not because he is hungry but because his stomach is full, and therefore he can hunt with grace*“ (76). Vera reflektiert diese narrative Strategien, wenn sie in einem Interview mit Eva Hunter darüber spricht, dass sie bestimmte Worte bewusst vermeidet:

Avoiding certain vocabularies forces me to find more suggestive language, or a more rhythmic, more lyrical tone, rather than simply a word to solve my problem. I try not to use one word that condenses the entire thing because it then limits all the nuances and subtleties of the moment or the thing, and those really are what I'm looking for, those intangibles. (Hunter 1998, 6)

Ihre metaphorische Schreibweise erlaubt es Vera also, komplexe Situationen in ihrer Vielschichtigkeit darzustellen, sich auf ein Spiel mit Konnotationen einzulassen, Sachverhalte nicht durch eindeutige Festschreibungen zu verkürzen und damit den Leser oder die Leserin zu fordern⁷⁶.

Bei aller Metaphorik weicht Vera allerdings den Grausamkeiten nicht aus. So wird der Moment, in dem Nonceba beobachtet, wie Sibaso ihre Schwester köpft und anschließend schändet zwar vorerst übersprungen, später aber in der Erinnerung Noncebas wieder aufgegriffen. Die Beschreibung der Szene wirkt dabei beinahe surreal. Nonceba beobachtet Thenjiwe, die mit einem Wassertrog auf dem Kopf auf sie zugeht. Plötzlich erscheint ein Mann „*where Thenjiwe was before, floating in her body*“ (73). „*Thenjiwe vanishes and he is affixed in her place*“ (73). Erst nach und nach versteht man, wieso der Mann an der Stelle Thenjiwes Kopfes sichtbar wird, was er getan hat. Selbst die Gewalt, mit der Sibaso in Thenjiwes toten Körper eindringt, wird metaphorisch umschrieben: „*He slides into the dead body as though into a mute stream. Thenjiwe's blood flows from her body and curls around him, pulsating*“ (74), das Blutbad als ruhiger, pulsierender Strom bezeichnet.

Durch diese Ästhetisierung des Moments der absoluten Perversion umgeht Yvonne Vera auch die große Gefahr bei der Repräsentation von sexueller Gewalt, die Louise du Toit mit ihrem Verweis auf die inhärent pornographische Dimension von Vergewaltigung

⁷⁶ Diese Haltung findet sich übrigens schon bei Edmund Burke, wenn dieser feststellt, dass „*there are reasons in nature, why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear [idea]. [...] The mind is hurried out of itself, by a crowd of great and confused images; which affect because they are crowded and confused*“ (Burke [1757] 1960, 259f).

Großartige und verwirrende Bilder kreiert Yvonne Vera in der Vergewaltigungsszene unbestreitbar.

anspricht (2005, 257). Den Vorwurf der Pornographie oder der Übernahme deren einschlägiger Diskurse bei der Darstellung sexueller Gewalt kann man Yvonne Vera (im Gegensatz zu Calixthe Beyala) sicherlich nicht machen, viel zu sehr verfremdet sie die Vergewaltigungsszenen und umgeht durch ihre lyrische, fragmentierte und metaphorische Sprache jede direkte Benennung.

Dennoch stellt sich die Prosa im hier besprochenen Abschnitt wie durch eine Kamera eingefangen dar. Vera erzählt Detail für Detail, präsentiert niemals das ganze Bild, sonder baut es langsam auf. Diese Darstellung der Gewalt in Ausschnitten macht sie für die Lesenden doppelt unerträglich. Martina Kopf beschreibt diese narrative Strategie folgendermaßen:

Während der Text uns zwingt, jeden kleinsten Moment, jede Gefühlsregung, jede noch so kleine Geste dieser Handlung minutiös nachzuvollziehen, zelebriert er Sprache auf eine Weise, die ich nicht anders als schön nennen kann. Dennoch lässt uns die Schönheit der Schilderung keinen Atemzug lang den Schmerz außer Acht lassen, dem sie Ausdruck verleiht, sondern sorgt im Gegenteil dafür, dass er nachhaltig und tief in unser Bewusstsein eindringt. (Kopf 2004, 129)

Laut Kopf ist es also die Verstrickung aus der detailgenauen Beschreibung grauenhafter Ausschnitte und dem Schwelgen in schöner Sprache, die es Vera erlaubt, ihre Bilder besonders deutlich und eindrucksvoll zu vermitteln. Offenbar gelingt es Vera durch die Ästhetisierung der Gewalt, ihre Leser und Leserinnen möglichst nahe an das Geschehen heranzuführen, ermöglicht es ihr, das Unaussprechliche annähernd mitteilbar zu machen⁷⁷. Genau dies ist Yvonne Vera ein besonderes Anliegen: „*I want you to be there [...] I want you to be a witness, which means taking part in what is happening at the moment, as it happens*“ (Interview mit Bryce 2000, 223).

Insgesamt spiegelt die Vergewaltigungsszene für mich perfekt wider, was Martin Seel als die Fähigkeit der Kunst bezeichnet, „an die Schmerzgrenze“ ihrer Adressaten [zu] gehen“ (Seel 2000, 302). Veras lyrische Sprache zieht die Rezipienten in ihren Bann, ihre Metaphorik und Komplexität veranlasst, besonders aufmerksam zu lesen, ihre Bilder nachzuvollziehen. Veras gedehntes Erzählen spart keine Details aus, sondern zwingt, langsam zu lesen, langsam Ausschnitt für Ausschnitt zu Bildern im Kopf zusammenzufügen.

⁷⁷ Vgl. Scarrys Theorie, wonach Schmerz nicht mitteilbar ist, sondern sprach-zerstörend wirkt: *Whatever pain achieves, it achieves it in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language* (Scarry 1987, 4).

Laut Seel liegt die Kraft und das Potential der Kunst in der Schaffung von Spielräumen der Wahrnehmung, allerdings kann laut ihm „noch in der Herstellung solcher Spielräume [...] ein gewaltsames Verhältnis liegen“ (Seel 2000, 320). Bedenkt man den Kontext, in dem *The Stone Virgins* geschrieben und publiziert wurde – also ein Simbabwe, in dem Robert Mugabe nach wie vor das Staatsoberhaupt ist und der offizielle Diskurs über die Geschichte des Landes durch eine repressive, nationalistische Regierung bestimmt wird – so kann die Denunzierung der Gewalt in *The Stone Virgins* in übertragenem Sinn also selbst als (diskursiver) Gewaltakt gedacht werden. Vera durchbricht durch ihre Themen die Grenzen des 'Sagbaren'; ihre Romane können allein dadurch als Gegendiskurse verstanden werden, die offizielle Ordnungen schon durch die Wahl ihrer Motive ankratzen, ihnen Gewalt antun. Dasselbe kann man wohl über Beyalas Texte und die darin enthaltenen Tabubrüche durch die Thematisierung weiblicher Sexualität (im Kontext Kameruns) sagen. Darin zeigt sich der eingangs erwähnte Doppelschritt der Gewalt in und durch Literatur.

Rein thematisch lässt sich allerdings auch das Potential von Veras Texten nicht erklären, ist es doch zusätzlich die besondere Ästhetik der Texte Yvonne Veras, die verstört, nicht mehr loslässt.

In *Pouvoirs de l'horreurs* beschreibt Kristeva die Ästhetik des Grauens in Littells *Les Bienveillant* als „intensité stylistique maximale“, als „rhétorique qui apparente le texte à la poésie“ (Kristeva 1983, 166). Die Faszination, die Littells Text auslöst, erklärt Kristeva mit dem Vorhandensein eines „point sublime où l'abject s'effondre dans l'éclatement du beau qui nous déborde“ (Kristeva 1980, 248).

Es ist wohl diese maximale stilistische Intensität, die auch die Szenen der Gewalt in *The Stone Virgins* beinahe unerträglich, aber gleichzeitig auch literarisch interessant, stilistisch 'schön' und 'packend', macht. Dies ist der Punkt wo Politik und Ästhetik aufeinandertreffen können: Ein Text verleiht Stimme, verschafft sich Gehör nur, wenn sich die Rezipienten auf ihn einlassen, von ihm gepackt werden.

Ich habe dies zunächst ziemlich unbewusst in der vorliegenden Arbeit angesprochen, als ich weiter oben eine 'krampfhaft' Lesehaltung bei den Gewaltszenen thematisiert habe. Martin Seel spielt darauf an, wenn er schreibt: „Die Macht der dargestellten Gewalt lebt von der Macht der Darstellung dieser Gewalt. Ob sie es will oder nicht: Die Kunst spielt ihr Spiel mit der von ihr gezeigten Gewalt“ (2000, 304f). Abschließend möchte ich daher behaupten, dass es im Fall von *The Stone Virgins* vielleicht gerade dieses 'Spiel' der Literatur mit der Gewalt ist, die ihre darin enthaltene Denunziation besonders hörbar macht, ihrer politische Botschaft diskursiven Raum verschafft – die

Ästhetisierung der Gewalt also als eine Möglichkeit, dem Protest gegen sie den notwendigen Spielraum der Wahrnehmung einzuräumen.

Conclusio: Sexuelle und gender-basierte Gewalt in *The Stone Virgins*

Die Repräsentation sexueller Gewalt in *The Stone Virgins* ist Trägerin eines doppelten politischen Subtextes. Zum einen kritisiert sie das aktuelle Regime in Simbabwe und seinen Umgang mit Geschichte, indem sie im offiziellen Diskurs verschwiegene Verbrechen darstellt. Der Roman gestaltet sich dabei als Manifest gegen politische Führer, die ihr Land in den Bürgerkrieg treiben, das verursachte Leid aber nicht anerkennen.

Dadurch, dass Vera sie durch die Darstellung von sexueller Gewalt äußert, enthält ihre Kritik allerdings auch eine stark feministische Komponente und verweist auf die drastischen Auswirkungen eines Diskurses, der die Gleichstellung von Frauen nicht anerkennt. Dort, wo das Recht der Frauen auf selbstbestimmte Identität nicht anerkannt wird, werden sie zu Spielbällen patriarchaler Interessen, werden ihre Körper zum Schlachtfeld der Macht.

Es wurde herausgearbeitet, wie Yvonne Vera durch multiperspektivisches und plurivokales Erzählen versucht, schwierige Themen in ihrer Komplexität zu erzählen, Geschichte als Mosaik aus Geschichten darzustellen und somit sensibel mit Repräsentationsfragen umgeht. Damit verbunden wurde untersucht, wie bei Yvonne Vera das literarische Schwelgen in detailgenauen Gewaltdarstellungen zur starken politischen Aussage wird, wie die Faszination des ästhetischen Grauens dazu beitragen kann, für die darin enthaltenen Denunziation diskursiven Raum zu schaffen.

Resümee

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, das feministisch subversive Potential der literarischen Repräsentation sexueller Gewalt in *The Stone Virgins* (2002) von Yvonne Vera und *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) von Calixthe Beyala aufzuzeigen.

Als Basis für die weiterführende Analyse dienten die soziologischen, kultur- und literaturwissenschaftlichen Perspektiven auf das Motiv der Vergewaltigung im ersten Theoriekapitel. Vergewaltigung wurde als sexuelle und gender-basierte Gewalt definiert, deren Betrachtung Rückschlüsse auf zugrundeliegende gesellschaftliche Vorstellungen von Gender-Identitäten erlaubt. Sexuelle Gewalt wurde mit kulturwissenschaftlichen Überlegungen zu Folter in Verbindung gebracht und im Hinblick auf feministische Theorien zu Sprache und Stimme untersucht.

Der Aspekt der Stimme bzw. weiblicher Artikulation wurde im zweiten Kapitel genauer behandelt und mit Fragen der Repräsentation weiblicher Opfer zusammengebracht. Hierfür war ein größerer Exkurs zu Gayatri Spivaks Theorien über die Problematik subalternen Artikulation und die damit verbundene Notwendigkeit sehr reflektierter und bewusster Repräsentation hilfreich, um aufzuzeigen, wie komplex und schwierig es ist, Gewaltdarstellungen mit emanzipatorischen Ansprüchen zu verbinden.

Um diese Thematik auch literaturwissenschaftlich zu verankern, wurde auf kulturwissenschaftlich orientierte narratologische Ansätze eingegangen. Mit deren Hilfe konnte aufgezeigt werden, dass die ausgewählten Romane Fragen der Repräsentation Subalternen und sexueller Gewalt reflektiert behandeln bzw. die theoretisch ausgeführte Aporie des Sprechens im Angesicht sexueller Gewalt durch ihre narrativen Strategien widerspiegeln. Durch ein Verständnis von Stimme und Blick als ideologisch aufgeladene Kategorien können narratologische Verfahren untersuchen, wer in einem Text *agency* verliehen bekommt und machen somit auf den impliziten Aspekt der Gewalt durch Repräsentation aufmerksam.

Diese Frage der Gewalt im und durch den Text wurde schließlich durch einen Blick auf wirkungsästhetische Überlegungen abgerundet. Bei der Frage nach dem politischen Potential eines Textes kommt man nicht umhin, ihn auf seine 'Hörbarkeit' zu prüfen. Dies war der Punkt, der für diese Arbeit politische und ästhetische Fragen zusammenführte. Der formalen Ebene literarischer Texte wurde insofern Bedeutung zugesprochen, als dass Kunst besonders auch durch ihre ästhetischen Mittel das Potential hat, besondere

Aufmerksamkeit auf gewisse Themen zu lenken, genau damit eindrucksvoll zu repräsentieren und besonders deutlich zu denunzieren.

Es wurde vor diesem theoretischen Rahmen aufgezeigt, dass die Repräsentation sexueller und gender-basierter Gewalt in *C'est le soleil qui m'a brûlée* als emblematisch für die Beziehung zwischen Mann und Frau im dargestellten sozialen Kontext gelesen werden kann. Die Vergewaltigungsszenen fungieren als eindringliches Spiegelbild einer Gesellschaft, in der Frauen nicht als gleichwertig anerkannt sind. Die Repräsentation von sexueller Gewalt als der Nullpunkt weiblicher Subjektivität wird bei Calixthe Beyala damit zur Denunziation eines Gesellschaftssystems, das Frauen Handlungsfähigkeit abschreibt und (auch) dadurch seine soziale Misere nicht überwinden kann. Die Analyse von Calixthe Beyalas Roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* hat außerdem aufgezeigt, wie komplex und ambivalent sich die Frage nach feministischer Repräsentation von Opfern sexueller Gewalt gestalten kann. Zwar beinhaltet *C'est le soleil qui m'a brûlée* tatsächlich vehemente Kritik an festgefahrenen, patriarchalen Geschlechterrollen, überholten Traditionen und korrumpierenden Fortschrittsgedanken, die gemeinsam ein für die Protagonistin einengendes, unüberwindbares, unlebbares System der Unterdrückungsmechanismen bilden. Allerdings bleibt, zumindest vor dem Hintergrund des hier ausgewählten poststrukturalistisch feministischen Zuganges, am Ende ein etwas bitterer Nachgeschmack zurück. Die feministische Botschaft des Romans ist sehr radikal und geht durch die ständige Suche und Sehnsucht nach mythischen weiblichen Ursprüngen stark in Richtung biologischer Essentialisierung. Problematisch an der Gesellschaftskritik in *C'est le soleil qui m'a brûlée* ist damit, dass der Roman im Sinne von Marcus, Sielke und Co. die Frau erst recht wieder als das ewig Andere festschreibt und folglich, weil auf biologischen Argumentationen basierend, zur beinahe zwangsläufig Unterlegene determiniert.

Die Analyse des Zusammenspiels zwischen inhaltlicher und formaler Ebene in Beyalas Roman, zeigen allerdings Ebenen der Interpretation auf, die eine reine thematische Analyse übersteigen und es erlauben, den Roman als Gesamtkunstwerk auf seinen politischen Subtext hin zu befragen. Ein genauerer Blick auf die literarische Verfasstheit von *C'est le soleil qui m'a brûlée* und damit die Darstellung sexueller Gewalt durch direkte, brutale Sprachverwendung bzw. hierarchisierter Registerwechsel, zeigt auf, dass man Beyalas Text durchaus im Sinne postkolonialer, feministischer Überlegungen als sensible Auseinandersetzung mit Repräsentationsfragen lesen kann bzw. er zumindest aufzeigt, wie kompliziert es sein kann, Fragen von Identität, *agency* und Deutungshoheit auf narrativer Ebene zu berücksichtigen.

Ähnlich wie bei Beyala hat die Repräsentation sexueller Gewalt auch in *The Stone Virgins* die Funktion, herrschende Vorstellungen von Genderidentitäten zu untergraben. Zusätzlich transportieren Veras Texte allerdings eine noch viel deutlichere gesamtgesellschaftlich politische Botschaft, indem sie den Umgang des aktuellen simbabwischen Regimes mit Geschichte und Erinnerung kritisiert. Dadurch, dass *The Stone Virgins* Kriegsverbrechen in Form sexueller Gewalt repräsentiert, ist es einerseits Manifest gegen ein diktatorisches System, das die Freiheitsdiskurse der Unabhängigkeitskämpfe missbrauchte, andererseits enthält es einen starken feministischen Kern, der auf die Unterdrückung von speziell Frauen hinweist und versucht, ihre vertuschten und verschwiegenen Geschichten ins kollektive Bewusstsein zu bringen. Yvonne Veras multiperspektivische, plurivokale und metaphorische narrative Strategien unterstützen diesen politischen Subtext, indem Geschichte und Wahrheit auch auf formaler Ebene als Mosaik aus verschiedenen Bildern und verschiedenen Perspektiven dargestellt werden. Die Vielschichtigkeit von Yvonne Veras Texten zeigt damit Sensibilität für Fragen der Repräsentation von Gewalt und ihrer Opfer.

Die besondere Ästhetik der Prosa Yvonne Veras wurde schließlich als Trägerin und Verstärkerin ihrer politischen Botschaft dargestellt. Es wurde vorgeschlagen, dass gerade Veras Spiel mit der Sprache und der in ihr dargestellten Gewalt den Leser oder die Leserin packt und sich die in Veras Romanen enthaltene Denunziation genau durch diese Faszination des ästhetischen Grauens besonders eindrucksvoll und einprägsam gestaltet.

Wie die Analysen der Vergewaltigungsszenen gezeigt haben, machen sich Calixthe Beyala und Yvonne Vera unterschiedliche narrative Strategien für die Vermittlung ihrer politischen Botschaft zu eigen. Wählt Beyala beinahe unerträglich banales, obszönes Vokabular für die Darstellung der sexuellen Gewalt, stellt Vera diese total ästhetisiert in poetisch schöner und sehr metaphorischer Sprache dar. So gegensätzlich die narrativen Strategien der beiden sind, so verschieden sich die Ästhetik ihrer Romane ausmacht, sie funktionieren meiner Meinung nach bei beiden.

Beyalas Stil beklemmt gerade dadurch, dass er in den Vergewaltigungsszenen so klischiert und brutal banal erscheint, sich als eine Art Parodie gewaltvoller Pornographie liest. Ihr Stil denunziert vielleicht genau durch die Vorhersehbarkeit der gewählten Worte ein System, das solche Muster erlaubt, zeigt die Missstände einer Gesellschaft auf, in der sexuelle Gewalt banal geworden ist, nicht überrascht. Bei Yvonne Vera hingegen kommt es in den gewaltvollen Szenen zur von Seel angesprochenen Kulmination ästhetischer Mittel

bei der Darstellung eines menschlichen Grenzfalles. Durch ihre bildhafte und mäandernde Sprache muss man diese Szenen als verfremdet wahrnehmen, sie daher langsam lesen, sich ihre Metaphorik vor Augen führen. Veras Stil widerspiegelt den Ausnahmezustand sexueller Gewalt, denunziert ihn als Verbrechen, gegen das es anzukämpfen gilt.

Die Zusammenschau der Romane und der darin enthaltenen feministischen Weltansichten erlaubt es schließlich auch, den Fortschritt und erweiterten Freiraum in der afrikanischen Literatur von Frauen zu ermessen. Der sehr radikale Feminismus von Calixthe Beyala, ihr Schwarz-Weiß Denken und grundsätzliches Infragestellen eines egalitären Zusammenlebens von Mann und Frau kann durchaus auf den Zeitpunkt der Publikation des Romans zurückzuführen sein. 1987 war Beyala, wie eingangs ausgeführt, eine der ersten und wenigen Autor_innen, die explizit über gender-basierte und sexuelle Gewalt an Frauen in Afrika geschrieben haben. Ihre feministische Botschaft musste daher vielleicht einem klaren Aufschrei gleichen, um gehört zu werden. Der damalige Diskurs ließ den 'Luxus' der Differenzierung, dem sich Yvonne Vera in den 2000er Jahren verschreiben konnte, noch viel weniger zu. Zwanzig Jahre später sind die Themen ähnlich, aber im Roman zeichnet sich spürbar mehr Freiraum für die Protagonistinnen ab. Veras Feminismus ist ein viel differenzierterer, der Männer nicht per se ausschließt, nicht auf Hierarchisierung, sondern auf Zusammenarbeit pocht.

Es ist, denke ich, vielsagend, dass zu guter Letzt die Protagonistinnen in beiden Romanen den narrativen Instanzen bzw. den Lesern und Leserinnen entgleiten. In *C'est le soleil qui m'a brûlée* befreit Ateba sich von einem lyrischen Ich, das sie den ganzen Roman hindurch bestimmt, in *The Stone Virgins* bietet ausgerechnet das letzte Kapitel keinen Bewusstseinsstrom von Nonceba mehr, beschreibt sie nur mehr aus einer Außenperspektive als traumatisierte, aber mehr und mehr selbstbestimmte Frau.

Ähnlich wie bei Ovids Philomela Mythos ist es somit letztlich in keinem der beiden Romane möglich, eindeutig zu bestimmen, inwieweit hier starke Frauenfiguren oder Opfer dargestellt werden, inwieweit diese Protagonistinnen 'sprechen', inwieweit sie bewusst handeln. Aber beide lassen sich am Ende der Romane nicht mehr in vorbestimmte Rollenbilder pressen, sind ungreifbar geworden, weil sie auf der aktiven Suche nach möglichen Subjektpositionen sind. Die Romane stellen ein Wegstück dieser Suche dar, lassen sie aber offen. Darin liegt vielleicht gerade ihr Potential als feministisch postkoloniale und poststrukturalistische Texte: Durch ihre Weigerung eindeutiger

Festschreibung schaffen diese Romane diskursive Räume, die zwar nicht eindeutig definieren, aber zum Weiterdenken einladen.

In diesem Sinne möchte ich diese Arbeit auch mit einem letzten Blick auf Gayatri Spivak beenden, laut der literarische Texte keine richtige Interpretation und auch keine konkreten Antworten und Beweise bieten, aber konstruktive Fragen eröffnen und Zweifel auslösen können (Spivak 1987d, 258). Zum Abschluss bleibt damit für mich die Frage, wie man von dieser Erkenntnis aus den Spivak'schen Schritt weitergeht und, erst einmal sensibilisiert und aufgeweckt, lernt, zu handeln. Dies muss hier wohl unbeantwortet bleiben, übersteigt es doch literaturwissenschaftliche Sphären bei weitem. Daher schließt diese Arbeit hier mit der ganz praktischen und persönlichen Frage, wie und ob die gewonnenen literaturwissenschaftliche Erkenntnisse nach 'draußen' führen können.

Bibliographische Angaben

- Aids-free world. "Electing to Rape: Sexual Terror in Mugabe's Zimbabwe" Report, 2009.
<http://allafrica.com/download/resource/main/main/يداتcs/00011983:c8965eab617012d75622fb6f49693112.pdf> <25.1.2012>
- Alcoff, Linda. „The Problem of Speaking for Others“ *Cultural Critique* 20, 1991-1992. (5-32) <http://jstor.org/stable/1354221> <03.04.2012>
- Armstrong, Nancy, und Leonard Tennenhouse (Hrsg.). Preface. *The Violence of representation. Literature and the history of violence*. London: Routledge, 1989. (1-28)
- Arndt, Susan. *Feminismus im Widerstreit: Afrikanischer Feminismus in Gesellschaft und Literatur*. Münster: Unrast, 2000.
- Asaah, Augustine. „Entre Senghor et Beyala: Une affaire de controverse, de divergence et de résonance“ *Francofonía* 15, 2006. (33-51) <01.08.2012>
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/295/29501504.pdf>
- Ashcroft, Bill, und Gareth Griffiths und Helen Tiffin. *Key concepts in Post-colonial Studies*. London: Routledge, 1998.
- Bahri, Deepika. „Feminism in/and postcolonialism“ *The Cambridge companion to postcolonial literary studies*. Hrsg. Lazarus, Neil. Cambridge: Cambridge UP, 2004. (199–220)
- Bal, Mieke. „The Point of Narratology“ *Poetics Today*. Narratology Revisited II, 11.4, 1990. (727-753) www.jstor.org/stable/1773075 <09.02.2012>.
- „Introduction“ *On story-telling : Essays in narratology*. Hrsg. David Jobling. Sonoma: Polebridge Press, 1991. (1-24)
- „Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis“ *Grenzüberschreitungen*. Grünzweig, Walter; Solbach, Andreas. Tübingen: G. Narr, 1999. (19–40)
- „Poetics, Today“ *Poetics Today* 21.3, 2000. (479-502) <05.03.2012>
<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/21/3/479.full.pdf+html>
- *Narratology : Introduction to the theory of narrative* Toronto: U of Toronto P, 2004.
- (Hrsg.). *A Mieke Bal Reader*. Chicago: U of Chicago P, 2006.
- „Narration and Focalisation“. 1977. *A Mieke Bal reader*. Hrsg. Bal, Mieke. Chicago: U of Chicago P, 2006. (3-39)
- „The Story of W“. 1996. *A Mieke Bal reader*. Hrsg. Bal, Mieke. Chicago: U of Chicago P, 2006. (40–67)
- „Enfolding Feminism“. 2001. *A Mieke Bal reader*. Bal, Mieke. Chicago: U of Chicago P, 2006. (209–235)
- (Hrsg.). Introduction to volume III. *Narrative theory: Critical concepts in Literary and Cultural Studies*. Political Narratology 3. London: Routledge, 2007. (1-8)
- Bela, Viviane Tassi. „Frau sein in Kamerun ist ein Vergehen“ *dieStandard online*, 10/03/2010. <http://diestandard.at/1267743707397/Thema-Sexuelle-Gewalt-Frau-sein-in-Kamerun-ist-ein-Vergehen> <11.1.2012>
- Behmenburg, Lena. *Philomela: Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters*. Berlin: W. de Gruyter, 2009.
- Bessière, Jean, und Marc Moura (Hrsg.). *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris: Champion, 2001.
- Bessière, Jean. „Littératures francophones et postcolonialisme. Fictions de l'interdépendance et du réel. En passant par Salman Rushdie, Kateb Xacine,

- Mohamed Dib, Amadai Hampâté Bâ, Ahmadou Kourouma, Raphaël Confiant, Ernest Pépin et d'autres" *Littératures postcoloniales et francophonie*. Hrsg. Jean Bessière und Jean-Marc Moura. Paris: Champion, 2001. (169-196)
- Beyala, Calixthe. *Lettre d'une africaine à ses soeurs occidentales*. Paris: Spengler, 1995.
- *Tu t'appelleras Tanga*. 1988. Paris: Editions J'ai lu, 1997.
- *C'est le soleil qui m'a brûlée*. 1987. Paris: J'ai lu, 2001.
- *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel, 2003.
- Bjornson, Richard. *The African quest for freedom and identity: Cameroonian writing and the national experience*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1991.
- Bohrer, Karl Heinz. „Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis“ *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, 52, 1998. (281-293)
- Brenner, Athalya. „Das Hohelied. Polyphonie der Liebe“ *Kompendium Feministische Bibelauslegung*. Luise Schottroff und Marie-Theres Wacker. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 2003². (233-245)
- Brown, Lloyd Wesley. *Women writers in Black Africa*. Westport: Greenwood, 1981.
- Brownmiller, Susan. *Gegen unseren Willen: Vergewaltigung und Männerherrschaft*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980.
- Bryce, Jane. „Imaginary snapshots: cinematic techniques in the writing of Yvonne Vera“ *Sign and Taboo: Perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera*. Hrsg. Robert Muponde und Mandi Taruvinga. Harare: Weaver Press, 2002. (39–56)
- Burke, Edmund. „Aesthetics: The Psychology of the Sublime“. 1757. *The Philosophy of Edmund Burke*. Hrsg. Louis Bredvold und Ralph G. Ross. Ann Arbor: U of Michigan P, 1960.
- Busia, Abena. „Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female“. *Cultural Critique. The Construction of Gender and Modes of Social Division II*. 14, 1989- 1990. (81–104) www.jstor.org/stable/1354293 <05.01.2012>.
- Butler, Judith, und Joan Scott Wallach (Hrsg.). *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, 1992.
- „Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'“ *Feminists theorize the political*. Hrsg. Judith Butler und Joan Scott Wallach. New York: Routledge, 1992. (3– 21)
- „Foucault and the paradox of bodily inscriptions“. *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Hrsg. Don Welton. Malden: Blackwell Publishing, 1999. (307-314)
- Cahill, Ann J. „Foucault, Rape and the Construction of the Feminine Body.“ *Hypatia* 15.1, 2000. (43–56) <http://muse.jhu.edu/journals/hypatia/v015/15.1cahill.html> <14.04.2012>
- Cairnie, Julie. „Women and the Literature of Settlement and Plunder: Toward an Understanding of the Zimbabwean Land Crisis.“ *ESC: English Studies in Canada* 33.1-2, 2008. (165–188)
- „Calixthe Beyala: site officiel“ http://calixthebeyala.com/Calixthe-Beyala_a14.html <15/03/2012>
- „Calixthe Bayala veut succéder à Abdou Diouf“ *Les Afriques. Journal en ligne*. 128 (8.- 14.07.2010) <http://www.lesafriques.com/bourses/valeurs-africaines-3.html?Itemid=308> <01/08/2012>
- „Cantique des cantiques: Je suis noire et (ou mais) belle?“ discussion sur *Grioo.com* (Blog) <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=4920> <01/08/2012>
- Cazenave, Odile M. *Femmes rebelles: Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris: L'Harmattan, 1996.

- Centre pour le droit et les politiques en matière de santé reproductive et Association camerounaise des femmes juristes (CRLP/ACAFEJ). „Les droits des femmes en matière de santé reproductive au Cameroun. Rapport alternatif“ 2003.
<http://reproductiverights.org/sites/default/files/documents/SRCameroon00fr.pdf>
 <11.1.2012>
- Childs, Peter et al. *Post-colonial theory and literatures. African, Caribbean and South Asian*. Trier: WVT, 2006.
- Chimton, Ngala Killian. „Kamerun: Alarmierender Missbrauch“ *Afrika.info*, 11/06/2009.
http://www.afrika.info/aktuell_detail.php?N_ID=1220 <11.1.2012>
- Cleave, Chris. *Little Bee*. New York: Simon&Schuster Paperbacks, 2008.
- Coetzee, John M. : *Disgrace*. 1999. London: Vintage, 2000.
- Collins, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- Dangor, Achmat: *Bitter fruit: A novel*. 2001. Cape Town: Kwela Books, 2002
- De Meyer, Bernhard, und Neil ten Kortenaar (Hrsg.). *The Changing Faces of African literature – Les nouveaux visages de la littérature africaine*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Donadey, Anne: *Recasting Postcolonialism: Women writers between words*. Portsmouth: Heinemann, 2001.
- Gervais, Jean-Dempster, Caroline. „Rape – silent war on SA women“ *BBC News*. 9 April 2002 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1909220.stm> <25.1.2012>
- Dietrich, Julia, und Uta Müller-Koch (Hrsg.). *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Paderborn: mentis, 2006.
- Despentes, Virginie. *King Kong théorie*. 2006. Paris: Lib. générale française, 2007.
- Donadey, Anne. *Recasting postcolonialism: Women writing between worlds*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2001.
- Driver, Dorothy. „Unruly Subjects in Southern African Writing“ *Towards a transcultural future: literature and society in a "post"-colonial world*. Hrsg. Geoffrey Davis, Asnel Papers 9.2, Amsterdam: Rodopi, 2005.
- „Drucker: relation, procès, Calixthe Beyala dévoile tout“ Interview 17.11.2007
 <31/07/2012> http://www.dailymotion.com/video/x3icir_drucker-relation-proces-calixthe-be_news?search_algo=2
- du Toit, Louise. „A Phenomenology of Rape: Forging A New Vocabulary for Action“ *(Un)thinking citizenship*. Hrsg. Gouws, Amanda. Aldershot: Ashgate Pub., 2005. (253– 274)
- Duiker, K. Sello. *The quiet violence of dreams*. Cape Town: Kwela Books, 2001.
- Edelstein, Jillian. *Truth & Lies: Stories from the Truth and Reconciliations Commission in South Africa*. New York: New Press, 2001
- Etoke, Nathalie. „Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone: taxonomie, enjeux et défis“. *CODESRIA Bulletin* 3 & 4, 2006. (43–47)
<http://www.codesria.org/IMG/pdf/etoke.pdf> <02.11.2011>.
- Fernandes, Martine. *Les écrivaines francophones en liberté. Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixthe Beyala : Écritures de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*. Paris: Harmattan, 2007.
- Foucault, Michel. „Enfermement, psychiatrie, prison“. 1977. *Dits et Écrits II 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001. (332–360) ORIG PUB DATE?
- Gallimore, Rangira Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997.

- Ganju, Deepika et al. „Sexual coercion: Young men's experiences as victims and perpetrators“ Population Council. Juni 2004 <24.1.2012>
http://www.who.int/reproductivehealth/adolescent/docs/population_synthesis2.pdf
- Gervais, Jean-Bernard. „Calixthe Beyala: Africaine et rebelle“ *Amina* 304, 1995 (16)
<http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABeyala95.html> <15/3/2012>
- Joseph Gibaldi. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. New York: MLA, 2008⁶.
- Green, December. *Gender violence in Africa: African women's responses*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- Guy-Sheftall, Beverly. „African feminist discourse: a review essay.“ *Agenda* 58. African Feminisms III, 2003. (31–36) <http://www.jstor.org/stable/4548092> <02.11.2011>
- Harasym, Sarah (Hrsg.). *The Post-colonial critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. London: Routledge, 1990.
- Hargreaves, Alec, und David Murphy. „Introduction: New Directions in Postcolonial Studies“ *Journal of Postcolonial Writing* 44.3, 2008. (221-225)
- Harcourt, Wendy. *Body Politics in Development: Critical Debates in Gender and Development*. New York: Macmillan, 2009.
- Heberle, Renee. „Deconstructive Strategies and the Movement Against Sexual Violence“ . *Hypatia* 11.4, 1996. (63–76)
- Higgins, Lynn A.; Silver, Brenda R. *Rape and representation*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Hitchcott, Nicki. „Calixthe Beyala: Prizes, Plagiarism, and "Authenticity"“ Research in African Literatures, 37.1, 2006. (100-109)
- Hunter, Eva. „'Shaping the truth of the struggle'. An Interview with Yvonne Vera.“ *Current Writing*. 10.1, 1998. (75–86) <15.03.2011>
www.public.asu.edu/~attjs/Postcolonial/Vera/Interview.doc (1-7)
- „War and Victims and Survivors: The Expanding Vision of Yvonne Vera. Review“ *Feminist Africa* 2, 2003. <http://www.feministafrica.org/index.php/war-victims-and-survivors> <02.11.2011>.
- Jean-Charles, Régine Michelle. „Gendering VIOlence: Francophone Women Writers, Representation of Violence, and the Violence of Representation.“ Diss. Harvard Univ: 2006. abstract: <http://gradworks.umi.com/32/17/3217773.html> <15.09.2011>
- „Kamerun-Geschichte“ *Länder Lexikon* [www.laenderlexikon.de/Kamerun_\(Geschichte\)](http://www.laenderlexikon.de/Kamerun_(Geschichte)) <05.08.2012>
- Kapanga, Kasongo. „L'idéologie du « topicalisme » thématique dans les romans africains : de Yambo Ouologuem à Calixthe Beyala“ *Traversées de l'écriture dans le roman francophone*. 37.1, 2006. (111-129)
- Kassi, Bernardette. „Re(-)présentations de la condition féminine dans les textes des écrivaines africaines.“ *Québec français* 127, 2002. (39–44) <02.11.2011>
<http://id.erudit.org/iderudit/55805ac>
- Killam, Dougals, und Ruth Rowe (Hrsg.): *The companion to African literatures*. Oxford : Currey, 2000.
- Kopf, Martina, und Tanja Täuber. „Ein Fest für afrikanische Literaturen: Bericht von Versions and Subversions: International Conference on African Literatures. 1.bis4.Mai 2002, Humboldt Univ Berlin“ *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 2.4, 2002.
- Kopf, Martina. *Trauma und Literatur: Das Nicht-Erzählbare erzählen - Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2005.
- Kostelac, Sofia. „Poetic Language and Subalternity in Yvonne Vera's *Butterfly Burning* and *The Stone Virgins*“ Diss. U of the Witwatersrand: Johannesburg, 2006.
<http://wiredspace.wits.ac.za> <12.12.2011>

- , „Violence and Desire in Yvonne Vera's *The Stone Virgins*“ *Research in African Literatures* 41.3, 2010. (75-87) <02.11.2011>
http://muse.jhu.edu/journals/research_in_african_literatures
- Koulsy Lamko *La Phalène des Collines*. 2000. Paris: Le Serpent à Plumes, 2002.
- Kouroumas, Ahmadou. *Les Soleils des Indépendances*. 1968. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- Künzel, Christine. *Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt/Main ; New York: Campus-Verl, 2003a.
- (Hrsg.) *Unzucht, Notzucht, Vergewaltigung: Definitionen und Deutungen sexueller Gewalt von der Aufklärung bis heute*. Frankfurt: Campus, 2003b.
- Lanser, Susan „Toward a feminist Narratology“ *Style* 20.3, 1986. (341-63)
- , *Fictions of authority: Women writers and narrative voice*. New York: Cornell UP, 1992.
- , „Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology“ *Narrative* 3.1, 1995. (85-94) <http://www.jstor.org/stable/20107045> <11.03.2012>
- Lauretis, Teresa de. „The violence of rhetoric: Considerations on representation and gender“ *The Violence of representation*. Hrsg. Nancy Armstrong und Leonard Tennenhouse. London: Routledge, 1989. (239–259)
- Lazarus, Neil. *Resistance in Postcolonial African Fiction*. New Haven: Yale UP, 1990.
- Lavelle, Ruth. “Reclaiming that which has been taken” *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Hrsg. Robert Muponde und Mandi Taruvinga. Harare: Weaver Press, 2002. (109-114)
- Lewis, Desiree. „A Tribute to Yvonne Vera: 19 September 1964- 7 April 2005“
www.feministafrica.org/index.php/yvonne-vera <15.03.2012>
- Lindberg, Ylva. „Calixthe Beyala – écrit-elle pour les Scandinaves?“
MondesFrancophones.com, 2009 <31.07.2012> <http://mondesfrancophones.com>
- Lingis, Alphonso. „The Subjectification of the Body“ *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Hrsg. Don Welton. Malden: Blackwell Publishing, 1999. (286-306)
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. 1998. New York: Routledge. 2005².
- Lunga, Majahana John. „Yvonne Vera's Narrative Craft.“ <10.12.2012>
<http://ir.polytechnic.edu.na/handle/10628/194>
- Marcus, Sharon. „Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention“ *Feminists theorize the political*. Hrsg. Butler, Judith und Joan Scott Wallach. New York: Routledge, 1992. (385–403)
- Marder, Elissa. „Disarticulated Voices: Feminism and Philomela“ *Language and liberation* Hrsg. Hendricks, Christina. New York: State U of N.Y. P, 1999. (149–172)
- Marsden, Jill. „Deleuzian bodies, feminist tactics.“ *Women: A Cultural Review* 15.3, 2004. (308– 319)
- Martinek, Claudia. „Les identités de genre dans la littérature camerounaise et française contemporaine : images du 'soi', images de l'autre“. Band 1. Diss., Uni Wien, 2004.
- Martinek, Claudia. „'Inventer jusqu'au délire la danse des anges'? La sexualité dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala.“
L'Esprit Créateur 45.1, 2005. (48–58)
- Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the feminine voice in Latin American women's fiction : from Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela* Wien: Lang, 2002.
- Miller, Christopher. „Nationalism as Resistance and Resistance to Nationalism in the Literature of Francophone Africa“ *Post/Colonial conditions*. Hrsg. Françoise Lionnet und Ronnie Scharfman. New Haven: Yale UP, 1993. (62–100)

- Mongo-Mboussa, Boniface. „Calixthe Beyala: Une écriture des marges“ *AfriBD*, 1997. <http://www.afribd.com/article.php?no=174> <31.07.2012>
- Morris, Rosalind (Hrsg.) *Reflections on the History of an idea. Can the Subaltern Speak?* New York: Columbia UP, 2010.
- Moura, Jean-Marc. „Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone“ *Littératures postcoloniales et francophonie*. Hrsg. Jean Bessière und Jean-Marc Moura. Paris: Champion, 2001. (149-167)
- *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. 1999. Paris: Presses Universitaires de France, 2005².
- Muponde, Robert, und Mandi Taruvinga (Hrsg.). *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare: Weaver Press, 2002.
- Murphy, David. „De-centring French studies: towards a postcolonial theory of Francophone cultures“ *French Cultural Studies* 13, 2002. (165-185) <http://sagepub.com/content/13/38/165.citation> <11.01.2012>
- Nationmaster. „Crime Statistics > Rape“ <http://www.nationmaster.com/graph/crime-rap-crime-rapes> <19.01.2012>
- Ndlovu-Gatsheni, Sabelo J. *Do „Zimbabweans“ exist?: Trajectories of nationalism, national identity formation and crisis in a postcolonial state*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Nieberle, Sigrid, und Elisabeth Strowick (Hrsg.). *Narration und Geschlecht*. Köln: Böhlau, 2006.
- Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi. *Gender in African women's writing: Identity, sexuality, and difference*. Bloomington, Ind: Indiana UP, 1997.
- Nnaemeka, Obioma (Hrsg.). „Introduction: Imag(in)ing knowledge, power, and subversion in the margins“ *The politics of (m)othering: Womanhood, identity, and resistance in African literature*. London; Routledge, 1998. (1-25)
- Nünning, Vera, und Ansgar Nünning. „Analysekategorien und Forschungsperspektiven einer gender-orientierten Erzähltheorie und Erzähltextanalyse“ *Narration und Geschlecht*. Hrsg. Nieberle, Sigrid, und Strowick, Elisabeth. Köln: Böhlau, 2006. (24–44)
- Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. München: Ernst Heimeran Verlag, 1972⁵.
- Page, Ruth E. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Philippi, Klaus-Peter. „Gewalt in der Literatur – Literatur als Gewalt?“ *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hrsg. Julia Dietrich und Uta Müller-Koch, Paderborn: mentis, 2006. (27-56)
- Pineau, Gisèle : *L'espérance macadam : Roman*. 1995. Paris: HC, 2006.
- Plaza, Monique. „Our damages and their compensation. Rape: The Will not to know of Michel Foucault.“ *Gender Issues* 1.2, 2981. (25–35) <25.02.2012> <http://www.springerlink.com/content/c105835640562601/fulltext.pdf>
- Primorac, Ranka. „The Place of the Woman is the Place of the Imagination. Interview with Yvonne Vera“ Bulawayo 2001, <<http://www.weaverpresszimbabwe.com>> <17.05.2012>
- „Obituary: Yvonne Vera (1964-2005)“ *The Journal of Commonwealth Literature* 40, 2005. (149-152) <http://jcl.sagepub.com/content/40/3/149.citation> <08.02.2012>
- Prince, Gerald. „On Narratology: Criteria, Corpus, Context“ *Narrative* 3.1 1995, (73-84) <http://www.jstor.org/stable/20107044> <11.03.2012>
- Ranger, Terrence. „History has its ceiling. The pressure of the past in *The Stone Virgins*“ *Sign and Taboo: Perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera*. Hrsg. Robert Muponde und Mandi Taruvinga. Harare: Weaver Press, 2002. (203–216)

- „Rape Statistics: South Africa and worldwide. Update 2011“ <<http://www.rape.co.za>>
<09/03/2012>
- Reyes, Clara Irene. „Aesthetics: beauty and the sublime in the representation of violence: An analysis of contemporary film and novel in Spain and Latin America“. Diss. U of Michigan, 2004.
- Research and Advocacy Unit [RAU]; Zimbabwe Association of Doctors for Human Rights [ZADHR] „No Hiding Place: Politically Motivated Rape of Women in Zimbabwe“ 2010. <<http://lexglobal.org>> <11.1.2012>
- Riffard, Claire „Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques“, 2008. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602>. <11/12/08>
- Saadawi, Nawal El: *Woman at point zero*. 1975. London: Zed Books, 1985.
- Salé, Charles. *Calixthe Beyala. Analyse sémiotique de Tu t'appelleras Tanga*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Samuelson, Meg. *Remembering the nation, dismembering women? Stories of the South African transition*. Scottsville: U of KwaZulu-Natal P, 2007.
- Scarry, Elaine. *The body in pain: The making and unmaking of the world*. New York: Oxford UP, 1987.
- Schliermann, Brigitte : *Vergewaltigung vor Gericht*. Hamburg: Konkret-Literatur-Verlag, 2005.
- Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. München: Carl Hanser Verlag, 2000.
- Senghor, Léopold Sédar „Femme nue, femme noir“ <http://www.poesie.net/senghor1.htm>
<12.04.2012>
- Shohat, Ella. „The Struggle over Representation: Casting, Coalitions, and the Politics of Identification“. *Late Imperial Culture*. Hrsg. Román de la Campa et al. London: Verso, 1995. (166-178)
- Showalter, Elaine. *Toward a Feminist Poetics: Women's Writing and Writing About Women*. London: Croom Helm, 1979.
- „Feminist Criticism in the Wilderness.“ *Critical Inquiry* 8.2, 1981. (Writing and Sexual Difference). (179–205) <http://www.jstor.org/pss/1343159> <01.03.2012>
- Sielke, Sabine. *Reading rape: The rhetoric of sexual violence in American literature and culture, 1790-1990*. Princeton: Princeton UP, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Three Women's Texts and a Critique of Imperialism“ *Critical Inquiry*. 'Race'. Writing and Difference. 12.1, 1985. (243-261)
<http://www.jstor.org/stable/1343469> <15/01/2012>
- . (Hrsg.) *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987
- . (Transl.). „'Draupadi' By Mahasweta Devi“ *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987a. (179-196)
- „Subaltern Studies: Deconstructing Historiography“ *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987b. (197-221)
- . (Transl.). „'Breast-Giver' by Mahasweta Devi“ *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987c. (222-240)
- „A Literary Representation of the Subaltern: A Woman's Text from the Third World“ *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987d. (241-268)
- „The Problem of Cultural Self-representation“ Interview mit Walter Adamson (1986). *The Post-colonial critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Sarah Harasym [Hrsg.]. London: Routledge, 1990. (50-58)
- „Negotiating the Structures of violence“ Interview mit Richard Dienst, Rosanne Kennedy, Joel Reed, Henry Schwarz und Rashmi Bhatnagar (1987). *The Post-colonial critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Hrsg. Sarah Harasym. London: Routledge, 1990. (138-151)

- (Hrsg.). *Outside in the Teaching Machine*. London: Routledge, 1993
- „In a Word: Interview“ mit Ellen Rooney. *Outside in the Teaching Machine*. London: Routledge, 1993a. (1-23)
- „More on Power/Knowledge“ *Outside in the Teaching Machine*. London: Routledge, 1993b. (25-52)
- „Can the Subaltern Speak?“. 1988. *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. Hrsg. Patrick Williams und Laura Chrisman. New York: Columbia UP, 1994. (66-111)
- „'Bonding in Difference': Interview with Alfred Artega“ *The Spivak Reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Donna Landry [Hrsg.]. New York: Routledge, 1996. (15-28)
- „Ein Gespräch über Subalternität mit Donna Landry und Gerald Maclean“ 'Can the subaltern speak?'. *Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Hrsg. Spivak, und Hito Steyerl, Alexander Joskowicz, Stefan Nowotny. Wien: Turia + Kant, 2008. (119-148)
- „In Response. Looking back, looking forward“ *Reflections on the History of an idea. Can the Subaltern Speak?* Rosalind Morris (Hrsg.). New York: Columbia UP, 2010. (227-236)
- „Can the Subaltern Speak?. Revised edition“. 1999. *Can the Subaltern Speak: Reflections on the History of an Idea*. Hrsg. Rosalind Morris. New York: Columbia UP, 2010. (21-80)
- Stratton, Florence. *Contemporary African literature and the politics of gender*. London: Routledge, 1994.
- Tadjo, Véronique: *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Arles: Actes Sud, 2000.
- Tansi, Sony Labou. *La vie et demie*. Paris: Éd. Du Seuil, 1979.
- Täuber, Tanja. „Yvonne Veras Werke im Licht theoretischer Konzepte zu afrikanischem Feminismus und Gewalt: Eine ethnologische Studie zur Funktion eines literarischen Texts“ Dipl. Arbeit, Uni Wien, 2002.
- Tikkanen, Märta: *Wie vergewaltige ich einen Mann?* Kornwestheim : Bertelsmann, 1985.
- Vera, Yvonne (Hrsg.). Preface. *Opening spaces: An anthology of contemporary African women's writings*. Portsmouth Heinemann, 1999. (1-5)
- *Without a name and Under the Tongue*. 1994/1996. New York: Farrar Straus Giroux, 2002.
- *The stone virgins*. 2002. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Wagner, Birgit. „Kultur, Geschlecht, Erzählen“ *Beiträge zur historischen Sozialkunde. Sondernummer: Geschlecht und Kultur*, 2000. (8-13)
- „Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djebars Erzählung 'Die Frauen von Algier'“. *Narration und Geschlecht*. Hrsg. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick. Köln: Böhlau, 2006. (141–158)
- Weedon, Chris. *Feminist practice & poststructuralist theory*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Welton, Don (Hrsg.). *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Malden: Blackwell, 1999.
- Wertheimer, Jürgen. „Ästhetik der Gewalt? Literarische Darstellung und emotionale Effekte“ *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hrsg. Julia Dietrich und Uta Müller-Koch, Paderborn: mentis, 2006. (9-26)
- Wicomb, Zoë. *David's story*. 2000. New York: Feminist Press, 2001.
- Wilson-Tagoe, Nana. „History, gender and the problems of representation in the novels of Yvonne Vera“ *Sign and Taboo: Perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera*.

- Hrsg. Muponde, Robert und Mandi Taruvinga. Harare: Weaver Press, 2002. (155–178)
- Wilson-Tagoe, Nana. „New Locations and Changing Paradigms in Contemporary African Literature“ *The changing face of African literature*. Hrsg. Meyer, Bernard de und Neil ten Kortenaar. Amsterdam: Rodopi, 2009. (3–25)
- Wolmer, Pricilla. „Calixthe Beyala, une perle rare!“ Interview mit Calixthe Beyala, 18.09.2010, <http://www.suite101.fr/content/calixthe-beyala-une-perle-rare--a18172#ixzz103SV1s6c> <15/05/2012>
- Zecchi, Barbara. „The representation of Rape and the Rape of Representation: Sexual/ Textual Violence in Italy and Spain“ Diss, Univ. of California, 1998.

Abstract Deutsch

Vergewaltigungsszenen in der Literatur bieten doppelten Analysebedarf. Einerseits impliziert die literarische Repräsentation sexueller Gewalt schon als Motiv die Verhandlung sozio- und genderpolitischer Fragen. Andererseits wird deren Rezeption auch durch die Ästhetik der Narrative gelenkt. Vom Motiv der Vergewaltigung ausgehend, untersucht diese Arbeit das Spannungsfeld zwischen inhaltlicher Gewalt und Sprachkunst in den Romanen *The Stone Virgins* (2002) von Yvonne Vera und *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) von Calixthe Beyala.

Gezeigt werden soll, dass die gewählten Romane als feministisch subversive Texte gelesen werden können und theoretische Überlegungen zu Vergewaltigung und deren Repräsentation thematisch, aber auch durch ihre narrativen Strukturen literarisch widerspiegeln. Als theoretische Paralleltexte dienen für die Motivanalyse zunächst feministisch-poststrukturalistische Überlegungen zu Vergewaltigung und Subjektivität (Louise du Toit, Sharon Marcus, Sabine Sielke) bzw. postkoloniale Ansätze zur Repräsentation (Gayatri Spivak). Für die Analyse der narrativen Strategien werden als Vertreterinnen kulturwissenschaftlich orientierter narratologischer Ansätze Mieke Bal, Susan Lanser und Birgit Wagner herangezogen. Als Brücke von Ästhetik und Politik dienen schließlich Martin Seels Betrachtung wirkungsästhetischer Fragen in Bezug auf Gewaltdarstellungen.

Abstract English

Rape scenes in literature demand for analysis in two ways. On the one hand, the representation of sexual and gender-based violence deals implicitly with socio- and gender-political questions. On the other hand, its reception is guided by the aesthetics of the narrative. Therefore, this paper considers how and with which political implications sexual violence is represented in the novels *The Stone Virgins* (2002) by Yvonne Vera and *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) by Calixthe Beyala. The paper demonstrates that these novels can be read as feminist and subversive texts that reflect theoretical considerations on rape and its representation not only on their thematic, but also on their narrative level.

For the analysis of the motive of rape, the paper draws on feminist post-structuralist theories on sexual violence and subjectivity (cf. Louise du Toit, Sharon Marcus and Sabine Sielke) and post-colonial approaches to representation (cf. Gayatri Spivak). With their focus on culturally oriented narratology, the theories of Mieke Bal, Susan Lanser and Birgit Wagner will prove helpful to bridge political and poetological aspects. Finally, Martin Seel will be considered for questions on the interplay of aesthetics and (literary) violence.

Curriculum vitae

Persönliche Daten

Laura Fuchs- Eisner

geboren am 15.08.1987 in Rohrbach

Nationalität: Österreich

Email Adresse: fuchseisner@utanet.at

Bildungsweg

seit 2006	Studium an der Universität Wien:
2006-2012	Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
2009-2011	Modulschwerpunkt DaF/DaZ
seit 2009	Lehramtstudium Französisch/Englisch
Sept 08 - Juni 09	Erasmus: Studium <i>Lettres modernes</i> und <i>Médiation Culturelle</i> an der Universität Paris XII (Créteil)
2002-06	BORG Bad Leonfelden [Matura 12/06/06 (FBA in English)]

Weitere Erfahrungen

Auslandserfahrungen:

2008/09	Erasmus in Paris
Sept. 2010	Praktikum im <i>Réseau des médiathèques de Créteil</i> (Paris Umgebung)
Juli 2010	Teilnahme am DKA Lerneinsatz in Ghana
Juli 09	WOOFing in Pezze di Grecco (Apulien)
Juli 2007	Sprachkurs an der <i>Accademia di Firenze</i> (Stipendium über die Komparatistik)

Erfahrungen im Bereich der Literatur(wissenschaft)

April 2012	Vortrag am komparatistischen Studierendenkongress in München
April 2012	Teilnahme an der Kritikfabrik Graz (zu Hanna Arendt)
2012	Lektoratstätigkeiten (u.A für den Katalog der Ausstellung “Fremde überall” im Jüdischen Museum Wien)
2011	Übersetzung eines wissenschaftlichen Artikels für <i>Theorien des Comics</i> . <i>Ein Reader</i>
WS 09, SS 10	Tutorium für Französisch für Literaturwissenschaftler_innen an der Vergleichende Literaturwissenschaft
Februar 08	Praktikum beim Luftschacht- Verlag Wien

Erfahrungen im pädagogischen und didaktischen Bereich

2011	Unterrichtspraktikum DaF am Österreich-Institut in Krakau Unterrichtspraktika für Englisch und Französisch (AHS Schottenbastei und AHS Sacré Coeur Rennweg)
2010/11	Teilnahme an <i>Nightingale</i> (Mentoring Programm über DaZ und die Kinderfreunde für Schüler_innen mit Migrationshintergrund)
seit 2011	freie Mitarbeiterin bei Freiraum GmbH (Organisation und Durchführung von Wienwochen und Begrüßungswochen für Schulklassen)
seit 2009	pädagogische Mitarbeiterin auf Kindererholungsaktionen der Kinderfreunde Oberösterreich in Kooperation mit der Jugendwohlfahrt

Sprachen

Deutsch: Muttersprache
Französisch: fließend in Wort und Schrift (C1/2)
Englisch: fließend in Wort und Schrift (C1/2)
Italienisch: gute in Wort und Schrift (B1/2)