

**Erzählen über Genozid in der neusten deutschsprachigen Afrikaliteratur am Beispiel von
Lukas Bärfuss' *Hundert Tage* und Rainer Wocheles *Der General und der Clown***

by

Daniela H. Roth

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2011

© Daniela H. Roth 2011

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

In this thesis, I set out to examine how Lukas Bärfuss' *Hundert Tage* and Rainer Wochele's *Der General und der Clown* represent the Rwandan genocide. I argue that narrative structures foreground the protagonists, their feelings and personal suffering rather than real events. The violence that occurred during the Rwandan genocide is narrated through the protagonists' perspective and reflected in their development throughout the course of the novels.

In a post-Holocaust and postcolonial paradigm German-speaking authors have to be mindful of the issues associated with topics such as genocide on the African continent. Especially texts written by German-language authors have to reflect on the violent history of German-speaking countries and they have to problematize traditional stereotypes that are connected with former colonies. Writing about genocide on a different continent highlights the difficulty of "speaking the unspeakable."

My analysis shows that both novels use narrative devices such as frame-narration and the separation between homo- and heterodiegetic narrators and their focalizers to create narrative and emotional distance from the characters and events. Further, the personal character traits and the development of the protagonists over the course of the novels are used to reflect both on the violence and the possibilities of narrating such extreme events. Both novels portray their protagonists as self-involved persons. I conclude that the statements they make about the genocide and their surroundings are ambiguous because they only relate those events that can be connected to the construction of the protagonists's own identity. They present only parts of what they have seen in order to create a one-sided picture of themselves and of their suffering.

In the first chapter of the main part of my thesis I provide an introduction about the issues associated with writing about the Rwandan genocide and locate Bärfuss and Wochele within the

German-language tradition of writing about Africa. In the second chapter of the main part I examine how narrative strategies are used to call into question the veracity of the accounts of their protagonists. Furthermore, I argue that these narrative structures are also used to place special emphasis on the protagonists. The third chapter focuses on the protagonists' perception of events and how their perspective is influenced by cultural stereotypes. I suggest that both protagonists aspire to create a certain picture of themselves, but a close reading reveals that both protagonists are influenced by cultural prejudices. These influences can also be seen in how they talk about the violence they have experienced. The last chapter investigates how violence is portrayed in the two novels. It becomes clear that the protagonists use descriptions of violence to foreground their own experiences, feelings and suffering rather than the actual genocide.

I conclude that writing about genocide in a German-language context requires new narrative techniques to speak the unspeakable. Bärfaß and Wochele do not lay claim to any kind of truth. By problematizing their characters' reliability as eye-witnesses, they undermine the notion that a universal "truthful" account of the events can be achieved. By focussing on their protagonists' own suffering they highlight the "dark" continent's role as the "other" in the self-conception of the West. Both authors use their protagonists to describe the violence that occurred in Rwanda and they do not absolve the murderers, but they also implicate their own protagonists and postcolonial Western cultural politics and stereotypes in contributing to the genocide.

Acknowledgements

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Professor Boehringer und bei meinen Lesern Professor Schmenk und Professor Skidmore für die gute Zusammenarbeit und die vielen wertvollen Kommentare. Außerdem möchte ich Helena Calogerides für ihre Unterstützung bei der Recherche danken, meiner Familie zu Hause und meiner „Familie“ im Department. Ganz besonders Kerstin, Kristin und Evan, die mich das Jahr über unterstützt und begleitet haben.

Table of Contents

1. Einleitung	1
2. Forschungskontext	9
3. Theorie und Methodologie	20
4. Die erzählerische Darstellung des Genozids in Ruanda in Lukas Bärfuss' <i>Hundert Tage</i> und Rainer Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	31
4.1. Christoph Buchs <i>Kain und Abel in Afrika</i>	31
4.2. Erzählkonzeption / erzählerische Mittel in Bärfuss' <i>Hundert Tage</i> und Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	33
4.2.1. Erzählstruktur in Bärfuss' <i>Hundert Tage</i>	34
4.2.2. Erzählstruktur bei Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	41
4.3. Analyse der Perspektive der Figuren in Bärfuss' <i>Hundert Tage</i> und Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	48
4.3.1. Perspektive in Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	48
4.3.2. Perspektive in Bärfuss' <i>Hundert Tage</i>	59
4.4. Gewaltdarstellung in Bärfuss' <i>Hundert Tage</i> und Wocheles <i>Der General und der Clown</i>	76
4.4.1. Gewaltdarstellung in Bärfuss' <i>Hundert Tage</i>	76
4.4.2. Gewaltdarstellung in <i>Der General und der Clown</i>	84
5. Schlussbetrachtung	90
Literaturverzeichnis	96

1. Einleitung

Im März 2011 war der ehemalige kanadische General Roméo Dallaire zu Gast an der Universität in Waterloo, hielt einen Vortrag über Menschlichkeit und Verantwortung (Ramirez 1) und sprach ebenfalls über seine Erfahrungen in Ruanda. Er musste zusehen, wie der Völkermord vor seinem Augen stattfand und konnte nicht eingreifen, da er keinen Einsatzbefehl hatte. Seine Erlebnisse verarbeitet er in der Autobiographie *Shake Hands with the Devil* (2003). Obwohl in den Medien sporadisch über die Folgen des Völkermords und Verfahren gegen Täter berichtet wird (Kolb 1), lässt sich feststellen, dass der Genozid in Ruanda international vergleichsweise noch eine wesentlich geringere Beachtung findet als der Holocaust. Auffällig ist jedoch, dass sich „die Chronologie der Textsorten“ von der des Holocaust unterscheidet, da Berichte von Überlebenden zur gleichen Zeit erscheinen wie literarische Bearbeitungen (Stockhammer, *Ruanda* 74). Doch während es viel Literatur gibt, die sich auf eine historisch-literarische oder biographische Weise mit dem Genozid in Ruanda auseinandersetzt, gibt es vergleichsweise immer noch verhältnismäßig wenig literarische und damit auch fiktive – und vor allem deutschsprachige – Literatur zu diesem Thema. Dies hängt damit zusammen, dass das literarische Schreiben über Völkermord grundsätzlich als problematisch angesehen wird, da es sich von dem Anspruch der Faktizität löst. Im Falle des Genozids in Ruanda spielt aber auch die europäische koloniale Vergangenheit im heutigen Selbstverständnis der Autoren¹ eine wichtige Rolle. Autoren versuchen aus einer neuen Perspektive zu schreiben, um Geschehenes mit einem objektiven Blick wiederzugeben, ohne Völker der Entwicklungsländer auch literarisch zu kolonialisieren. Dies erweist sich jedoch oft als problematisch, da allein die Wahl der Erzählperspektive Schwierigkeiten mit sich bringt. Wählt man die Sicht eines Außenstehenden,

¹ Im Folgenden werden die Begriffe Autor und Leser geschlechtsneutral verwendet. Dies beinhaltet keinerlei Wertung und dient der einfacheren Lesbarkeit.

distanziert man sich von dem Geschehenen und unterscheidet zwischen dem Eigenen und dem Fremden/Anderen. Wählt man die Perspektive einer Figur aus ehemaligen Kolonien, kolonialisiert man diese, indem man sich anmaßt deren Sichtweise zu kennen und beurteilen zu können. Diese Problematik verstärkt sich noch mehr, wenn der Versuch unternommen wird über Krieg – oder sogar über Völkermord – auf einem anderen Kontinent zu schreiben. Der historische Hintergrund der deutschsprachigen Literatur erschwert dieses noch, da der Versuch über einen Genozid auf einem anderen Kontinent zu schreiben auch immer von dem Genozid während des Nationalsozialismus überschattet wird. Schreibt man die eigene Geschichte auf einem anderen Kontinent weiter oder kann es gelingen sich zu distanzieren? Judith Klein gibt in diesem Zusammenhang in ihrem Buch *Literatur und Genozid* Folgendes zu bedenken:

Literatur hat nicht nur teil an der allgemeinen Sprache, sondern auch am System der Literatur, an der Last ihrer Normen, Traditionen, Moden und Innovationen.

Wie alle Literatur sind auch die Werke über den Genozid nicht frei von Bezügen, die die Strukturen des sozialen Lebens und die Manifestationen des Denkens und der Kultur verknüpfen, was zusätzliche Determination, ja Entfernung bedeutet.

(13)

Deshalb sind es bisher vor allem Opfer, Zeitzeugen oder Schriftsteller mit einer Beziehung zu Afrika, die in ihren Werken den Völkermord thematisieren (u.a. Kopf, McNamee, Stockhammer)² und deren Texte von Robert Stockhammer als „problematische Grenzfälle“ zwischen verschiedenen Textsorten beschrieben werden (*Literatur* 24). Dennoch gibt es in der aktuellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einige Romane, die sich mit dem Völkermord in Ruanda auseinandersetzen. Hans Christoph Buch, der nach dem Völkermord nach Ruanda

² Ist diesem Zusammenhang ist vor allem das Projekt *Ruanda: écrire par devoir de memoire* zu nennen, bei dem 1998 verschiedene afrikanische Schriftsteller nach einem Besuch in Ruanda ihre Impressionen literarisch verarbeiteten (Vgl. Stockhammer, *Literatur* 23).

gereist ist und sich als Zeuge des Geschehens versteht, schreibt mit *Kain und Abel in Afrika* (2001) den ersten deutschsprachigen Roman über den Völkermord in Ruanda (Süßelbeck 90) und seine literarische Verarbeitung der Geschehnisse wurde in der Forschung bereits besprochen.³ In Anlehnung an die ersten Forschungsergebnisse, die sich aus der Analyse von Buchs Roman ergeben haben, werde ich mich mit zwei aktuellen, noch kaum rezipierten Romanen beschäftigen. Mein Forschungsbeitrag dabei wird sein: Die Weiterführung der literaturwissenschaftlichen Analyse der Völkermordthematik in einem postkolonialen Kontext und die Analyse besonderer Erzählmodi über Gewalt.

Lukas Bärfuss beschreibt in seinem Roman *Hundert Tage* (2008) das Geschehen aus der Perspektive des Schweizer Entwicklungshelfers David Hohl. Dieser tritt einen Posten in der Direktion in Kigali an und versteckt sich während der hundert Tage des Völkermords in seinem Haus. Schwerpunkt der Romanhandlung ist seine Beziehung zu der Afrikanerin Agathe, die für ihn zur Hauptmotivation seines Handelns wird. Rainer Wochele baut hingegen in *Der General und der Clown* (2008) rückblickend die traumatischen Erfahrungen des deutsch-kanadischen Generals Geisreiter in Kigali in die Romanhandlung ein. Dieser Roman hat den kanadischen General Roméo Dallaire zum Vorbild, der sich, wie zu Beginn erwähnt, selbst schon in *Shake Hands with the Devil* mit seinen Erfahrungen auseinandergesetzt hat. Geisreiter reist nach Niedermatten im Schwarzwald um sich dort in einem Kurhotel mit seinen Erinnerungen auseinanderzusetzen und diese in einer Autobiographie niederzuschreiben. Er trifft dort auf die pazifistische Lissy, die ihm zur Genesung verhilft.

Bärfuss und Wochele wählen also die Perspektive einer Figur, die nicht zum afrikanischen Volk gehört, die aber dennoch in das Geschehen involviert ist. Deshalb spielt in

³ Buch verknüpft zwei Erzählstränge in der Gegenwart und in der Vergangenheit, um die Veflechtungen der kolonialen Geschichte und der postkolonialen Gegenwart Ruandas deutlich zu machen. Auf Buchs Roman werde ich im Laufe dieser Arbeit noch näher eingehen.

beiden Romanen die Frage der Mitverantwortung und der persönlichen Schuld eine wesentliche Rolle, die auf den Täter-Opfer Diskurs in der Genozidliteratur verweist.

Ich werde in meiner Arbeit untersuchen, wie literarisch mit dem Thema Völkermord in Afrika umgegangen wird. In den Romanen geschieht dies durch eine freie literarische Bearbeitung der Thematik, bei der das historische Geschehen nur den Rahmen für die Romanhandlung liefert. Deshalb werde ich analysieren, wie auf der Ebene des Erzählens mit dem Genozid in Ruanda umgegangen wird. Dieser Ansatz orientiert sich an der zentralen Rolle des Erzählens in der Vermittlung des eigentlich Unsagbaren, wie auch Wochele in einem Interview mit der *Stuttgarter Zeitung* hervorhebt. Er antwortet auf die Frage, ob „ein Ruander das auch so geschrieben“ hätte: „Nein, er würde eine andere Sicht wählen. Mir war wichtig unseren Blick einfließen zu lassen“ („Seelische Folgen“ 1). Wie dies auch auf narrativer Ebene umgesetzt wird, werde ich in dieser Arbeit zeigen.

Auffällig ist auch, wie vor allem bei Bärfuss die afrikanische Frau aus der Sicht einer männlichen Reflektorfigur dargestellt wird und welche Rollen Gender- und Rassenstereotype⁴ in den beiden Texten einnehmen. Hier spielt vor allem die Frage nach Gewalt- und Lustempfinden eine Rolle, die auch eine Verbindung zu der Frage nach Rollenstereotypen und Sexualität hat. Der Zusammenhang zwischen Gender und Genozid wurde bisher nur relativ einseitig betrachtet, da Analysen in der Genozidforschung bisher meist aus einer feministischen Perspektive oder nach essentialistischen theoretischen Paradigmen erfolgt sind. So wurde die Frau nur in ihrer passiven Opferrolle wahrgenommen und das Konzept einer weiblichen Täterschaft weitestgehend ausgeblendet (Jones, Joeden-Forgey). In Bärfuss' Roman ist es jedoch vor allem

⁴ In dieser Arbeit wird der Begriff „Stereotyp“ nach der Definition von Walter Lippmann verwendet. Diese werde ich im Kapitel zu Theorie und Methodologie näher erläutern.

die Partnerin des Protagonisten, die durch ihre sadistischen Neigungen dezidiert eine Täterrolle einnimmt, während der Protagonist selbst meistens passiv ist.⁵

Anhand der Ergebnisse dieser Analyse werde ich schließlich zeigen können, wie die beiden Romane Gewalt, Massen- und Völkermord erzählerisch darstellen und versuchen sich auf eine neue Art in den bestehenden Diskurs der Genozidliteratur über Ruanda einzuschreiben.

Da diese Arbeit sich mit der literarischen Bearbeitung des Genozids beschäftigt, bei der die historischen Fakten nur eine untergeordnete Rolle spielen, werde ich die Historie des Völkermords nur kurz darstellen, um eine Basis für die Textanalyse zu schaffen. Wie auch schon Stockhammer in seiner Studie dargestellt hat, stehen bei einer philologischen Analyse rhetorische und erzählerische Mittel im Vordergrund und nicht die Prüfung der historischen Fakten (Stockhammer 7). Da ich aber im Laufe dieser Arbeit Begrifflichkeiten verwenden werde, die mit den realen Ereignissen in Ruanda in Verbindung stehen und diese nur im historischen Zusammenhang klar werden, werde ich zu Beginn dennoch einen kurzen Überblick über die Fakten geben und meine Verwendung des Begriffes „Genozid“ definieren. Ich berufe mich hierbei auf den 1944 von Raphael Lemkin (1) eingeführten Begriff und weitere, ergänzende Definitionen (Curthoys, Docker 9-11) sowie der UN Konvention von 1948 (Schabas 128). Demzufolge definiere ich Genozid folgendermaßen:

Genocide is the composite and manifold; *it signifies a coordinated plan of different actions aiming at the destruction of the essential foundations of life of a group*. Such actions can, but do not necessarily, involve mass killing, They involve considerations that are cultural, political, social, legal, intellectual, spiritual, economic, biological, physiological, religious, and moral. Such actions

⁵ Hierbei ist jedoch zu beachten, dass in Bärffuss' Roman diese weibliche Täterschaft von einem Mann erzählt wird. Deshalb sollte seine Darstellung von weiblicher Täterschaft problematisiert und hinterfragt werden.

involve considerations of health, food, and nourishment; of family life and care of children; and of birth as well as death. Such actions involve consideration of the honour and dignity of peoples, and the future of humanity as a world community. (Curthoys, Docker 11, meine Hervorhebung)

Ich bin mir bewusst, dass es gerade im Zusammenhang mit dem Völkermord in Ruanda viele Diskussionen über den Unterscheidung zwischen den Terminologien Genozid und ethnische Säuberung gibt (vgl. Liebermann 42-60), ich werde aber der obigen Definition folgend in dieser Arbeit den Begriff Genozid verwenden, da dies meiner Meinung nach die zutreffende Bezeichnung für die Geschehnisse in Ruanda ist.

Um einen Einblick in die komplexe Geschichte Ruandas zu geben, werde ich die Kolonialgeschichte des Landes kurz behandeln, meinen Schwerpunkt allerdings in der Beschreibung der Ereignisse während des Völkermords 1994 setzen. Es ist jedoch wichtig zu wissen, dass Ruanda 1884/85 auf der Berliner Kongo-Konferenz dem deutschen Kaiserreich zugesprochen wird und die deutsche Vergangenheit von diesem Zeitpunkt an auch mit der ruandischen verknüpft ist (Stockhammer, *Über einen anderen Genozid* 10). Auch die ruandische Geschichtsschreibung ist eng mit der Kolonialisierung durch die Europäer verbunden, da unter anderem durch die zunehmenden Alphabetisierung auch die mündliche Überlieferung durch eine schriftliche abgelöst wird (12). Die deutsche Kolonialherrschaft endete mit dem Einmarsch der Belgier und Briten 1916 (13). Die Belgier sind in den folgenden Jahren die vorherrschenden „Kolonialherren“ und spielen dann auch später im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg in Ruanda (1994) eine tragende Rolle. Erst Ende der 1950er Jahre gewinnt Ruanda zunehmend an politischer Eigenständigkeit.

Während dieser Zeit kommt es auch zu den ersten Auseinandersetzungen zwischen zwei der in Ruanda lebenden Ethnien, den Bahutu und Batutsi (Stockhammer 13).⁶ Hierbei muss beachtet werden, dass die Unterscheidung dieser Ethnien auf die Kolonialzeit des Landes zurückgeht. Die Gruppen sprechen die gleiche Sprache und haben „die gleiche indigene Religion und sind im selben Verhältnis getauft“ (13). Daher ist es teilweise heftig umstritten, ob es sich tatsächlich um ethnische Gruppen oder vielmehr um eine soziale Differenzierung handelt (14-17), die auf ein existierendes und zu dieser Zeit durchaus mobiles Klassensystem zurückgeht (Straus 519). Fest steht jedoch, dass diese – vielleicht willkürliche – Unterscheidung unter der belgischen Kolonialherrschaft bürokratisiert wird (Stockhammer 18). In den Jahren 1933/34 gibt es eine Volkszählung, auf deren Basis ein Pass erstellt wird, in dem die nicht zutreffenden ethnische Zugehörigkeit gestrichen wurde (18-19). Die Batutsi werden auch oft als die „schönere“ und „charismatischere“ der beiden Gruppen bezeichnet (20). Daraus entsteht eine „ästhetische Faszination für die Minderheit“ und die Unterjochung der Bahutu-Mehrheit, da die „Kolonialherren“ die Batutsi favourisieren (20). 1960 kommt es sowohl zur Befreiung von der Herrschaft Belgiens als auch zum Aufstand der Bahutu gegen die Batutsi-Minderheit, in deren Verlauf die Batutsi vertrieben und verfolgt werden, da die Bahutu sich für die Unterdrückung rächen wollen (22). Batutsi versuchen mehrmals aus dem Exil anzugreifen, sie sind jedoch erst erfolgreich, als sie zusammen mit oppositionellen Bahutu die RPF, die Rwandan Patriotic Front, gründen (22). Als die RPF 1990 den Norden des Landes angreift, wird bereits der Völkermord an den Batutsi geplant und vorbereitet. Die UN schickt 1991 „eine kleine friedenserhaltende Mission (zuerst UNOMUR, später UNAMIR)“ (23), die von dem kanadischen General Roméo

⁶ In dieser Arbeit werden im historischen Teil die von Stockhammer bereits erläuterten Bezeichnungen für die Völkergruppen übernommen (45,114), da diese die korrekten Bezeichnungen für die Völkergruppen sind. In den Romanen werden überwiegend die Abkürzungen Hutu und Tutsi verwendet. Es gibt neben den Bahutus und den Batutsi auch die Batwa, die einen geringen Prozentsatz der Bevölkerung ausmachen (14), diese spielen in den Romanen allerdings nur eine geringe Rolle.

Dallaire geleitet wird. 1994 wird das Flugzeug des Staatspräsidenten Habyarimana abgeschossen und der Völkermord an den Batutsi beginnt (23). Laut den Angaben des deutschen Auswärtigen Amtes fallen bis Juli ungefähr achthunderttausend Menschen den Massakern zum Opfer (23). Der Genozid ist gut organisiert und es wird reger Gebrauch von Propaganda-Mechanismen gemacht (Straus 523). Die Zivilbevölkerung wird gezielt für die Morde eingesetzt und oppositionelle Bahutu werden ebenfalls getötet (Stockhammer 27).

Besonders das Verhalten der internationalen Gemeinschaft wird im Nachhinein stark kritisiert (Straus 532-37). Truppen erhalten keinen Einsatzbefehl und werden sogar reduziert, als die Situation eskaliert. Erst der Einmarsch von französischen Soldaten bringt die entscheidende Veränderung (Stockhammer 27). Dieser rettet jedoch nur noch wenige Batutsi und verhilft vielmehr den Mördern zur Flucht (27). Auch die Medien tragen laut Stockhammer zu einem verdrehten Bild der Situation bei, da diese erst nach dem Völkermord wieder das Land betreten und so hauptsächlich über die bahutischen Flüchtlingsströme berichten (27-28).

Während in Ruanda Stück für Stück wieder demokratische Strukturen hergestellt werden (Paul Kagame wird 2000 zum Staatspräsidenten gewählt) und die Täter des Völkermords strafrechtlich verfolgt werden (28), stellt sich die Frage der internationalen Verantwortung für die Geschehnisse meiner Meinung nach noch heute, gerade für die Länder, die Verantwortung für die koloniale Geschichte des Landes haben. Umso interessanter ist es deshalb, wenn sich deutschsprachige Schriftsteller mit dem Genozid in Ruanda auseinandersetzen, da die eigene Vergangenheit dabei immer eine gewisse Rolle spielen wird – und das Schreiben über den Genozid in Afrika diese Problematik noch verstärkt.

2. Forschungskontext

In der Forschung wurden die beiden genannten Romane bisher nur wenig beachtet. Während es einige Arbeiten zu Buchs *Kain und Abel in Afrika* gibt, wurde zu Bärfuss' *Hundert Tage* bisher ein literaturwissenschaftlicher Aufsatz (Süßelbeck 2009) und zwei kürzere Interpretationen im Rahmen von größeren Studien veröffentlicht (Stockhammer, Lützel). Zu Wocheles Roman *Der General und der Clown* gibt es nur wenige Rezensionen und keine Forschungsliteratur. Um jedoch diese Thematik ausreichend fundiert analysieren zu können, werde ich die folgenden Grundlagen erarbeiten: Schreiben über den Völkermord (insbesondere im deutschsprachigen Raum notwendigerweise am Holocaust orientiert), und den Afrikadiskurs in der modernen deutschsprachigen Literatur und der postkolonialen Theorie.

Um verstehen zu können, welche Problematik das Schreiben über den Genozid in Afrika für deutschsprachige Autoren mit sich bringt, ist es auch wichtig die Diskussion über das Schreiben nach Auschwitz zu verstehen. Dies ist ein komplexer Diskurs, den ich im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig erarbeiten kann, aber ich werde kurz auf die aktuelle Forschungsliteratur zu diesem Thema eingehen, da ich mir bewusst bin, dass dieser Hintergrund auch eine Rolle für das Schreiben über Genozid im Allgemeinen spielt.

Der rege Diskurs zu diesem Thema wurde in der literaturwissenschaftlichen Forschung vor allem 1951 von Theodor W. Adorno ausgelöst.⁷ Auch heute noch ist die Problematik des Schreibens über den Holocaust in der deutschsprachigen Literatur ein wichtiges Thema, da es sowohl um Vergangenheitsbewältigung geht als auch um ein Schreiben, „in dem immer auch die Frage nach dem Verhältnis von ‚Wahrheit‘/Authentizität und Wirklichkeitskonstruktion eingeschlossen ist“ (Eke 9). Gerade in diesem Zusammenhang wurde auch die Differenzierung

⁷ Es wurde in der Forschung auch kritisch hinterfragt, ob Adornos Aussagen über die Dichtung nach Auschwitz als Diktum bezeichnet werden können, da er seine eigenen Annahmen zum Teil selbst relativiert hat oder diese anders interpretiert wurden. Zur aktuellen Diskussion über Adorno siehe: Hofmann und Ryland.

zwischen fiktionalem und historischem Schreiben erneut thematisiert (Langford 11), da die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion beim Schreiben über historische Ereignisse für den Leser viel stärker verschwimmen.

Auch der Gewaltbegriff wurde in der Forschung bereits ausführlich diskutiert. So analysiert Peter Imbusch die verschiedenen Definitionen von Gewalt und deren Zusammenspiel miteinander, so wie die Verbindung zwischen Macht und Gewalt (32), aber auch die Differenzierung von verschiedenen Formen der Gewalt (38-42). Dies ist hilfreich, um die Bedeutung von Gewalt und Macht in der erzählerischen Darstellung untersuchen zu können. Jürgen Wertheimer beschreibt in *Ästhetik der Gewalt*, dass es verschiedene literarische Darstellungsmodi bei der Ästhetisierung von Gewalt gibt (14-18) und analysiert exemplarisch einige Werke. Besonders wichtig ist jedoch Hans-Joachim Lenz' Analyse „Gewalt und Geschlechterverhältnis aus männlicher Sicht,“ da er das Konzept der hegemonialen Maskulinität mit Gewalt zusammenbringt. Er stellt fest, dass weibliche Täterschaft und männliches Opfersein bisher nur wenig beachtet wurden (21), und er versucht den Gewalt- und Opferbegriff neu zu definieren (24-26). Dieser Artikel ist besonders interessant für meine Arbeit, da er die Themenbereiche Gewalt, Gender und Sexualität verbindet und die männliche Opferrolle thematisiert, die in beiden Romanen eine Rolle spielt.

Viele Literaturwissenschaftler haben sich auch mit der Problematik des Schreibens über Völkermord und die Dritte Welt auseinandergesetzt. So gibt Dirk Göttsche einen Überblick über den Afrikadiskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, geht aber im ersten Teil seines Artikels hauptsächlich auf populärkulturelle und verklärende Liebesromane ein und stellt fest, dass es eine „Welle der Afrika-Romane“ gibt (162). Er merkt an, dass, obwohl „in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auch das Bemühen vieler Autoren, kulturelle Alterität in

ihrer eigenen Geschichtlichkeit unvoreingenommen als gleichwertig darzustellen“ zu erkennen ist (162), immer noch die „hartnäckigen Stereotypen und Projektionen des europäischen Afrikabildes“ erhalten bleiben (161-62). Er sieht dies vor allem im Zusammenhang mit Liebesromanen wie Corinne Hofmanns *Die weiße Massai* (1999), in denen nicht nur der Exotismus eine große Rolle spielt (162-64), sondern auch „eindeutig die weibliche Imagination schwarzer Männlichkeit“ dominiert (171). Afrika ist weiterhin der „dunkle Kontinent“ und ein „Gegenstand exotischer Projektionen“ (168). Göttsche merkt auch an, dass es in Romanen wie Stefan Zweigs *Nirgendwo in Afrika* (1995) zu einer „Revitalisierung des exotischen Blicks im Medium einer kindlichen Phantasie“ kommt (225), da sich hier in Kinderfreundschaften die Kulturen annähern, doch der Blick auf Afrika als das „Andere“ bleibt dennoch erhalten. Göttsche thematisiert zwar auch Romane, die sich mit der Politik in Afrika auseinandersetzen (180-81), aber prinzipiell schreibt er nur über die Thematik „Dritte Welt“ im Allgemeinen – über die Spannbreite zwischen Klischee und Exotismus, die in der neusten deutschsprachigen Afrikaliteratur immer noch vorherrscht. Für ihn stehen unter anderem Romane wie Gerhard Roths *Der Strom* (2002) „am vorläufigen Ende eines Entwicklungsprozesses im Afrikabild,“ der „in den mittleren 1960er Jahren einsetzte“ (191-92), und in dem sich Autoren mit Neokolonialismus und dem politischen Verhältnis zwischen Deutschland und Afrika auseinandersetzen. Das Thema Völkermord spielt in Göttsches Artikel keine Rolle, aber er schafft durch seine ausführliche Analyse der Gegenwartsliteratur über Afrika eine gute Basis für die Analyse von Bärfuss' und Wocheles Romanen, da eine „neue“ Literatur über Afrika und den Genozid in diesem Land sich mit der Problematik des Schreibens über Afrika auseinandersetzen muss, um sich von der bisherigen Literatur abzugrenzen.

Paul Michael Lützeler beschäftigt sich in der Einleitung zu einem Band über Postkolonialismus und Dritte Welt mit dem postkolonialen Diskurs in der deutschen Literatur. Dabei geht er auch auf die Rolle Deutschlands im postkolonialen Diskurs ein und legt dar, dass es Argumente gibt, die gegen die Wichtigkeit Deutschlands sprechen:

Erstens habe Deutschland so gut wie keinen Anteil an der europäischen Kolonialgeschichte gehabt, weswegen es auch keine postkolonialen Bürden gebe; und zweitens – damit zusammenhängend – spiele das Kolonialthema in der deutschen Literatur kaum eine Rolle, und die Behandlung der Dritten Welt in der Gegenwart sei eine marginale Angelegenheit. („Postkolonialer Diskurs“ 23)

Lützeler befindet weiter: Deshalb „nehmen die deutschsprachigen Autoren teil am internationalen, postkolonialen Diskurs, indem sie Reiseberichte oder Ähnliches verfassen“ (28). Dies ist allerdings eine sehr einseitige Position und eine enge Definition von Kolonialismus, da Deutschland zum einen natürlich auch Versuche unternommen hat die Welt zu kolonialisieren, und zum anderen der Grundgedanke des Kolonialismus gerade in der deutschen Geschichte durchaus eine wesentliche Rolle gespielt hat und Deutschland auch Kolonien in Afrika hatte. Auch in seinem Aufsatz „Der postkoloniale Blick“ (1996) erwähnt er zwar Buchs frühe Afrikaromane (57), geht allerdings ebenfalls mehr auf Genres wie den Reisebericht und Phänomene in einzelnen Gegenwartsromanen ein (56-57).

Es gibt jedoch einige Auseinandersetzungen mit dem Schreiben über den Völkermord in Ruanda. So schreiben Anja Bandau und auch Martina Kopf über ein Projekt, bei dem zehn afrikanische Schriftsteller, die keine persönliche Beziehung zu dem Geschehen haben, dazu eingeladen wurden, über den Genozid in Ruanda zu schreiben. Kopf untersucht, wie diese Autoren den Völkermord darstellen und welcher Zusammenhang zwischen „literature, memory

and trauma“ besteht (Kopf 1). Das Projekt selbst hat zwar keine direkte Verbindung zu meiner Analyse der beiden deutschsprachigen Romane, jedoch beschäftigen sich die teilnehmenden Autoren ebenfalls mit der Problematik von faktuellem und fiktionalem Erzählen (2), den narrativen Strategien und der literarischen Zeugenschaft auf verschiedenen Textebenen (5). Alexandre Dauge-Roth thematisiert im Zusammenhang mit diesem Projekt noch eine weitere Problematik, die durch das Schreiben über den Genozid entsteht, wenn die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verwischen. Schreiben könne seiner Meinung nach die Sicht auf die Fakten verändern und verfälschen, und somit auch die Erinnerung der Autoren beeinflussen, die über den Genozid schreiben – so wie die der Autoren des genannten Projekts (105-06). Auch Eugene McNamee setzt sich mit der literarischen Zeugenschaft und der damit verbundenen Problematik auseinander (311-14). Sein Schwerpunkt liegt aber auf der Frage, ob eine literarische Darstellung den historischen Ereignissen überhaupt gerecht werden könne, und er kommt zu dem Schluss, dass literarisches Schreiben eine Suche nach Gerechtigkeit sein könne (330). Dies halte ich allerdings für problematisch, da damit auch ein universeller Wahrheitsanspruch einhergeht, der bei fiktionalen Texten nicht wirklich gegeben ist.

Robert Stockhammer behandelt in seinem Artikel „Conditions of Identity in Writing or: about Genocide“ das Schreiben über den Genozid in Ruanda und geht dabei speziell auf den Faktor Identität ein (117). Dieser Beitrag ist wichtig, da er beschreibt, wie man mit belasteten Begriffen umgehen soll, die vor allem beim Schreiben über den Genozid problematisiert werden müssen (118). Er analysiert in diesem Zusammenhang auch, wie Buch gerade mit der „Hutu-/Tutsi-dichotomy“ umgeht (119). Stockhammers Artikel ist dadurch ein hilfreicher und wichtiger Text für diese Arbeit. Ebenso wichtig ist seine Studie *Ruanda: Über einen anderen Genozid schreiben* (2005), in dem er genau die Problematik thematisiert, die entsteht, wenn über einen

Genozid auf einem anderen Kontinent geschrieben wird. In der Vorbemerkung zu seiner Analyse behauptet Stockhammer zwar, dass diese „keine historische, sondern [eine] philologische“ sei (7), geht dann aber in seiner Studie hauptsächlich darauf ein, wie Fakten literarisiert werden sollten und welche literarischen Möglichkeiten für die Narration von Fakten zur Verfügung stehen. Er merkt an, dass „konsistente Analogien zwischen Holocaust und Genozid in Ruanda nicht so leicht zu ziehen“ seien (68), auch wenn „in Deutschland [...] derjenige Genozid organisiert [wurde], an dem sich das Schreiben über alle anderen Genozide orientiert – also auch das Schreiben über den Genozid von Ruanda“ (8). Stockhammer differenziert hier also zwischen der geschichtlichen und literarischen Analogie und stellt fest, dass jedes Schreiben über einen Völkermord in gewisser Weise an den Genozid in Deutschland gebunden sei. So ist es mit Stockhammer leicht nachvollziehbar, dass Schreiben über Genozid im deutschsprachigen Raum notwendigerweise den Holocaust als Hintergrund trägt (ein Bezug, der auch in Wocheles Roman mehrfach thematisiert wird). Darüber hinaus ist das Schreiben über den Völkermord auf einem anderen Kontinent auch von vielen anderen Diskursen, wie dem des Kolonialismus und des Exotismus, geprägt. Stockhammer hat seine Studie in dem Band *Literatur, nach einem Genozid: Äußerungsakte, Äußerungsformen. Äußerungsdelikte* (2010) weitergeführt und darin neben Dallaires *Shake Hands with the Devil* und Buchs *Kain und Abel in Afrika* auch Bärfuss' *Hundert Tage* kurz interpretiert. Er liefert bereits einige interessante Erkenntnisse über die Erzähltechnik in Bärfuss' Roman – wie zum Beispiel den Zusammenhang zwischen Rahmen- und Binnenerzählung –, die jedoch nur einen ersten Überblick bieten und nicht tiefer auf die Struktur des Romans eingehen (Stockhammer, *Literatur* 36). Der Schwerpunkt seiner Analyse liegt auf dem Widerspruch zwischen dem Titel und dem erzählten Inhalt des Romans, der gerade die hundert Tage des Völkermords nur sehr kurz beschreibt (38). Auf diesen Aspekt werde ich im

Laufe meiner Analyse ebenfalls zurückkommen und in meiner Interpretation dieses Phänomens erläutern. Besonders interessant ist der Vergleich, den Stockhammer zwischen Dallaire und Buch auf der einen Seite sowie Bärzfuss auf der anderen Seite zieht, da er anmerkt, dass Bärzfuss sowohl seinem Roman als auch sich selbst bewusst den Anspruch auf „Augenzeugenschaft“ (35) entziehe und sich dabei von den zuvor genannten Autoren und auch den Autoren des Projekts *Ruanda: écrire par devoir de memoire* von 1998 abgrenze (vgl. dazu Bandau, Kopf, McNamee). Diesen Gedanken finde ich sehr aufschlussreich für den Vergleich mit Wocheles Roman und werde ihn in meiner Analyse noch einmal aufgreifen.

Jan Süßelbeck hat einen der wenigen literaturwissenschaftlichen Aufsätze zu Bärzfuss' Roman *Hundert Tage* geliefert. Er bezieht sich auf Stockhammer und vergleicht nach einer einführenden Darstellung des Genozids in Ruanda Bärzfuss' Roman mit Kleists „Verlobung in St. Domingo“ und geht dabei verstärkt auf den Aspekt „Lust und Gewalt“ (82) ein. Obwohl Süßelbecks Schwerpunkt auf dem Vergleich der Texte liegt, ist die Analyse von Bärzfuss' Roman besonders im Bezug auf Sexualität und Gender (86) und die Tiermetaphorik (87) sehr aufschlussreich und liefert wertvolle Ergebnisse. So stellt Süßelbeck zum Beispiel fest, dass eine Verbindung zwischen Davids Lust an der Gewalt und seiner sexuellen Erregung besteht (86) und dass seine Gewalt an Tieren den Völkermord metaphorisch widerspiegelt, da die Darstellung der Gewalt und des Massenmords „eher als *subtextuelles* Zentrum der Geschichte fungiert“ (82). Ich werde an dieser Stelle einen Schritt weiter gehen und untersuchen, wie die Gewalt dennoch durch bestimmte erzählerische Mittel dargestellt wird und welche Wirkung diese Mittel haben. Süßelbeck geht zudem darauf ein, wie der Ich-Erzähler im Text konstruiert wird und stellt fest, dass eine empathische Identifikation mit der Figur kaum möglich sei (84,

86). Darauf aufbauend werde ich untersuchen, wodurch die Identifikation verhindert und wie auf der erzählerischen Ebene genau dieser Widerspruch aus Nähe und Distanz geschaffen wird.

Auch Lützeler widmet sich in seinem Band *Bürgerkrieg Global* in einem Kapitel Bärffuss' Roman. Er bemängelt zu Beginn besonders die erzählerische Konzeption des Romans, da der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung im weiteren Verlauf des Romans keine Rolle mehr spielt (115-16). Seiner Meinung nach „hätte das Gespräch eine sinnvolle Funktion haben können, doch wirkt es erzähltechnisch gesehen nicht überzeugend [...]“ (115-16). Dies zeigt, dass Lützeler bestimmte Aspekte der Erzähltechnik des Romans und deren Funktion nicht vollständig beachtet hat. Ich werde in meiner Arbeit zeigen, inwiefern die vorliegende Erzählkonzeption eine wichtige Funktion für die Darstellung des Genozids hat. Lützeler zieht weiterhin intertextuelle Parallelen – besonders in Bezug auf die Affäre zwischen David und Agathe – die ich nicht für durchweg schlüssig halte (177-18). Er betont insgesamt vor allem die literarische Tradition, in der er Bärffuss sieht, anstatt herauszustellen, inwiefern Bärffuss sich gerade in Bezug auf die Darstellung des Genozids von dieser abhebt.

Lukas Bärffuss wird im deutschen Feuilleton für seine Kritik an den Schweizern, seine Sprache (Auffermann) und die Intensität seiner Bilder gelobt (Rüther). In einem Interview auf der Leipziger Buchmesse erklärt Bärffuss jedoch selbst, dass ihn zwar das kollektive Schweigen der Schweizer Schriftsteller beschäftigt habe, aber dass es ihm nicht wirklich um eine Kritik der Entwicklungshilfe gehe (auch wenn diese definitiv problematisiert wird). Für ihn stehe vielmehr die Frage nach Verhältnis zwischen Moral und den eigenen Wertvorstellungen auf der einen und der Wirklichkeit auf der anderen Seite im Vordergrund. Was geschieht in Situationen, die diese herausfordern? Passt man die Moral oder die Wirklichkeit an? (Bärffuss, „Buchmesse-Podcast“). Ich setze den Schwerpunkt meiner Analyse ebenfalls nicht auf der Kritik der Schweizer

Strukturen im Speziellen, sondern konzentriere mich auf westliche/europäische Strukturen postkoloniale Strukturen, und die Entwicklung des Protagonisten und deren Funktion für die Darstellung von Gewalt.

Jörg Magenau analysiert in seiner Rezension das Verhältnis zwischen David Hohl, dem Protagonisten in Bärfuss' Roman, und seiner afrikanischen Geliebten und beschreibt es als „geprägt von kultureller Fremdheit, Unverständnis und Gier“ (Magenau), eine Beobachtung, die auch im Zusammenhang mit der erzählerischen Konstruktion des Protagonisten eine Rolle spielen wird. Volker Hage stellt fest, dass gerade David Hohls Zeugenschaft das Interesse des Lesers wecke. Er beachtet dabei jedoch nicht, dass diese Zeugenschaft konstruiert ist, da David Hohl kein realer Augenzeuge, sondern nur ein fiktiver Charakter ist (Hage).

Auch im *Times Literary Supplement* wird Bärfuss' Roman rezensiert. Jane Yager beschreibt den Protagonisten David Hohl als „young idealist,“ der sich in Ruanda in „a life of postcolonial privilege and boredom“ wiederfindet und den Ausbruch des Bürgerkriegs als Befreiung empfindet (3). „David's botched acts become a metaphor for the ineptitude of foreign intervention“ (3) und Yager stellt heraus, dass sich am Ende die Gebrochenheit des Protagonisten auch in der Erzählweise widerspiegelt (3-4). Sie merkt ebenfalls an, dass sich Bärfuss, dadurch, dass er den deutschsprachigen Raum verlässt, als ein Vorbild für andere Autoren darstelle (4). Ralf Bossart stellt außerdem fest, dass es Bärfuss gerade auf der sprachlichen Ebene gelinge Dinge darzustellen, ohne sie explizit zu benennen (1).

Über Wocheles *Der General und der Clown* gibt es weder literaturwissenschaftliche Beiträge noch Rezensionen in den Feuilletons der großen deutschen Zeitungen. Sein Roman wird vor allem in Lokalzeitungen im Raum Baden-Württemberg besprochen. Interessant ist aber, dass auch politische Zeitschriften wie *Das Parlament* und *Die Bundeswehr* Wocheles Roman

rezensieren. Dies zeigt, dass der Roman als hoch politisch gelesen wird. So betont *Das Parlament*, dass Wochele „knallhart recherchierte Fakten“ präsentiere (1), die neben „frei erfundenen Charakteren und Handlungssträngen“ stehen (1) und *Die Bundeswehr* bezeichnet den Roman als „Melange aus Fakten und Fiktion“ (1). Daraus lässt sich ableiten, wie schwierig die Trennung zwischen der Narration von Fakten und einer völlig freien literarischen Bearbeitung des Themas ist und wie auch in der Rezeption die Trennung zwischen Fakten und Fiktion oft nicht wahrgenommen wird. Doch obwohl Wochele Fakten in seinen Roman eingebaut hat, werden diese erzählerisch auf verschiedene Art und Weise vermittelt. Wie dies geschieht und welche Funktion die Erzählkonzeption des Romanes hat, werde ich im Vergleich mit Bärfuss' Roman aufzeigen. Lerke von Saalfeld stellt auf der Internetseite des Deutschlandfunks Wocheles Romankonzeption und dessen Ansicht zur Fiktionalisierung des historischen Stoffs vor. Hier lässt sich erkennen, dass Wochele selbst die Möglichkeiten der Fiktionalisierung nutzen will, um über die realistische Darstellung allein hinauszugehen. Von Saalfeld kritisiert in dieser Rezension allerdings auch, dass Wocheles Roman dadurch oft zu konstruiert wirke. Armin Friedl vergleicht in seiner Rezension Wocheles und Bärfuss' Romane und kommt zu dem Ergebnis, dass Wochele „gar nicht [...] den Eindruck [vermittele], als habe er vor Ort recherchiert,“ und er bezeichnet die Erinnerungen im Kopf von Geisreiter, dem Protagonisten in Wocheles Roman, als „üble Schlagzeilen“ (Friedl). Diese Feststellung ist meiner Meinung nach nicht zutreffend, da gerade Wochele in seinem Roman viel öfter auch Fakten und Zahlen in seine Geschichte einbaut. Wichtiger ist jedoch die Analyse, die Iris Frey in ihrer Rezension vornimmt. Sie beschäftigt sich mit den Dialogen in Geisreiters Kopf, die sie an „Theaterszenen erinner[n]“ (4). Dies ist eine wichtige Beobachtung, da gerade diese Dialoge sich durch die Unmittelbarkeit in der Darstellung

von dem Rest des Romans unterscheiden, bei dem die erzählerische Vermittlung viel deutlicher zutage tritt.

Insgesamt gibt es also zu beiden Romanen wenig Forschungsliteratur. Die Problematik der Darstellung von Genozid und die der postkolonialen Afrikaliteratur wurden zwar ausführlich besprochen, die Verbindung dieser beiden wurde bisher nur wenig beachtet. Die erzählerische Darstellung des Genozids in Ruanda in diesen Romanen liefert jedoch einen neuen Beitrag für den Diskurs über Genozidliteratur und das Schreiben über Afrika, sodass ich es für wichtig und interessant halte, sie zu analysieren.

3. Theorie und Methodologie

Auch wenn die beiden Romane den deutschsprachigen Raum verlassen und einen Völkermord auf einem anderen Kontinent thematisieren, schreiben sich die Autoren dennoch in den Diskurs der Genozidliteratur ein und lassen deshalb auch die Literatur über den Holocaust und die damit verbundenen literaturtheoretischen Diskussionen nicht hinter sich. Diese haben gerade im deutschsprachigen Raum nie aufgehört: Darf man über den Holocaust schreiben? Wie kann man das Unsagbare aussprechen? Nach Adornos berühmter Auseinandersetzung über das Schreiben nach Auschwitz und seiner Aussage, dass es „barbarisch“ sei „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“ (27), hat sich ein reger Forschungsdiskurs über dieses Thema entwickelt.⁸ Während Adorno noch insistiert, dass die Kunst eine moralische Verpflichtung hat und dass eine künstlerische Darstellung der Leiden die „Scham vor den Opfern verletzt“ (54) und diesen dadurch „Unrecht“ widerfährt (55), wird im weiteren Verlauf der Diskussion der Diskurs für andere Herangehens- und Sichtweisen geöffnet. Diese reichen von der Beschreibung der Veränderungen der literarischen Darstellungsformen (Hanenberg 5), über die Beziehung zwischen Historizität und Fiktion (LaCapra 1), bis hin zu einer Analyse der verschiedenen Genres von Genozidliteratur (Lang 19).

Inzwischen ist es auch nicht mehr die Generation des Holocaust, die sich mit diesem Thema literarisch auseinandersetzt, sondern die beiden nachfolgenden Generationen von Autoren. Norbert Eke stellt in *Shoah in der deutschsprachigen Literatur* fest, dass es eine „außerordentliche[] Bandbreite der ästhetischen Verfahrensweisen und Darstellungsarten“ (8) des Genozids in Deutschland gibt, die von einer reinen Narration der Fakten abweichen. Somit wird ermöglicht, dass auch Autoren, die keine Opfer oder Zeitzeugen sind, solche Themen in ihren Texten verarbeiten. Dadurch können Schriftsteller ihren eigenen Kulturraum verlassen und

⁸ Zur Diskussion über Adornos „Diktum“ siehe Fußnote 6.

über Themen wie den Genozid in Ruanda schreiben, auch wenn, wie Stockhammer anmerkt, gerade für deutschsprachige Autoren immer ein „Vergleichsdruck“ (*Ruanda* 8) vorliegt, wenn sie über einen anderen Genozid als den Holocaust schreiben:

Der Holocaust ist im Schreiben über den Genozid in Ruanda nicht nur auf der Ebene des Ausgesagten, sondern auch auf derjenigen der Aussagen selbst präsent; er ist nicht nur eine offenbar unvermeidbare Referenzgröße, sondern bildet auch eine Referenzrahmen. Denn das Schreiben über den Genozid in Ruanda bezieht sich nicht nur immer wieder auf den Holocaust, sondern gelegentlich auch auf das *Schreiben über* den oder *nach* dem Holocaust selbst. (Stockhammer, *Ruanda* 71)

Deshalb ist es notwendig sich bewusst zu machen, dass sich Romane über den Genozid in Ruanda auch in diesem Diskurs bewegen und in diesen gedanklichen Rahmen eingeordnet werden müssen, jedoch spielt beim Schreiben über den Genozid in Afrika die Diskussion der Rahmen des *Postcolonialism* eine noch größere Rolle.

Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf Ania Loomba, die in ihrem Buch *Colonialism/Postcolonialism* wesentlichen Aspekte des Kolonialismus und Postkolonialismus sowie historische und theoretische Hintergründe zusammenfasst. Postkoloniale Studien haben laut Loomba wichtige Errungenschaften im Umgang mit Afrika vorzuweisen, die sowohl von Ideen von afrikanischen Intellektuellen und Aktivisten als auch von Veränderungen im westlichen Denken ausgelöst wurden (vgl. Loomba 22-23, 204-206).⁹ Literatur spielt eine wichtige Rolle in diesem Diskurs, da in Texten bestehende Vorurteile bestätigt oder unterlaufen werden können (63, 66-67, 76, 80). Ein wichtiger Aspekt in der Diskussion über postkoloniale

⁹ Diese Kämpfe wurde auch durch das Aufkommen von marxistischem Gedankengut unterstützt (Loomba 24). Wichtig ist aber in diesem Zusammenhang auch der Wissen-Macht Nexus, den Foucault näher analysiert hat (42) und die Verbindung zwischen „the intellectual production of the colonial world and its growing global domination,“ mit der sich Theodor Adorno, Walter Benjamin und Hannah Arendt auseinandergesetzt haben (44).

Literatur ist der Umgang mit Stereotypen und Vorurteilen über Afrika. Dabei steht im Vordergrund, wie man über Afrika schreiben kann, ohne auf bestehende Muster zurückzugreifen. Besonders Edward Said und Chinua Achebe haben die Rolle der westlichen aber auch der afrikanischen Literatur diskutiert (66-68, 80-81). In meiner Arbeit geht es vor allem um die Problematik des Sprechens und des Denkens über das „Andere“ und die Selbst- und Fremdkonstruktion, die dadurch erfolgt. In Bärffuss' und Wocheles Roman spielt die Identitätsbildung über die Abgrenzung des „Anderen“ eine entscheidende Rolle. Um ihr eigenes Selbstbild zu konstruieren, greifen beide Protagonisten auf Stereotypisierungen zurück. Dabei handelt es sich nicht nur um Autostereotype, also Bilder, die sie von sich selbst und ihrer Kultur konstruieren, sondern auch Heterostereotype, also Bilder einer „fremden“ Kultur. Hier ist es wichtig zu erläutern, dass dieser Begriff nicht automatisch negativ konnotiert ist. Walter Lippmann zeigt in *Public Opinion*, dass Stereotype notwendig sind, um Identität und ein Weltbild zu konstruieren und sich in eine Gesellschaft einzugliedern, da der Mensch nicht fähig ist, die Welt in ihrer Komplexität wirklich wahrzunehmen und zu interpretieren, und deshalb ein Bild seiner Umwelt kreieren muss (29, 79, 95). Lippmann merkt auch an: “The stereotype not only saves time in a busy life and is a defense of our position in society, but tends to preserve us from all the bewildering effect of trying to see the world steadily and see it whole” (114). Stereotype sind also notwendig, um ein Selbstbild zu entwickeln und mit anderen zu kommunizieren. Stereotype können allerdings auch eine negative Konnotation haben und dazu dienen, das „Andere“ zu bewerten:

Therefore, the stereotypes are loaded with preference, suffused with affection or dislike, attached to fears, lusts, strong wishes, pride, hope. Whatever invokes the stereotype is judged with the appropriate sentiment. Except where we deliberately

keep prejudice in suspense, we do not study a man and judge him to be bad. We see a bad man. [...] Yet a people without prejudices, a people with altogether neutral vision, is so unthinkable in any civilization of which it is useful to think, that no scheme of education could be based upon that ideal. Prejudice can be detected, discounted, and refined, but so long as finite men must compress into a short schooling preparation for dealing with a vast civilization, they must carry pictures of it around with them, and have prejudices. (Lippmann 119)

Lippmann bezieht sich hier auf jede Form von Stereotypen und stellt den Bezug zu Vorurteilen her. Beim Schreiben über Afrika spielen sowohl Stereotype also auch Vorteile eine wichtige Rolle, da in der kolonialen Denk- und Sprechweise beide genutzt werden um sich Bild vom „Anderen“ und damit der eigenen Identität zu konstruieren.

Deutschsprachige Autoren stehen folglich beim Schreiben über den Genozid in Ruanda in einem Spannungsfeld zwischen historischer Verantwortung der Shoah und Mitverantwortung für den Völkermord in Ruanda, und schließlich zwischen kolonialer Vergangenheit und dem neuen Exotismustrend der Afrikaliteratur (Göttsche 162-64). Für diese Arbeit steht allerdings der Zusammenhang zwischen Gender, Sexualität und dem kolonialen und postkolonialen Diskurs auf der Figurenebene im Vordergrund, da dieser einen wichtigen Einfluss auf die Identitätsbildung der Protagonisten hat (128-44).

Bärfuss und Wochele befinden sich ebenfalls in diesem Spannungsfeld und haben nicht die Narration von Fakten, sondern eine freie literarische Darstellung des Genozids in Ruanda gewählt. Die Protagonisten ihrer Romane sind fiktiv und beide Autoren beanspruchen im Gegensatz zu Dallaire und Buch nicht mehr selbst Augenzeuge des realen Geschehens gewesen

zu sein. Ihre Figuren sind fiktive Augenzeugen¹⁰ und besonders Wochele ist bemüht, die mit dem Völkermord zusammenhängenden Terminologien zu erklären, korrekte Datums- und Ortsangaben zu liefern, und er ist auch selbst nach dem Völkermord nach Afrika gereist (Adick 27).¹¹ Auch wenn beide Autoren fiktive Protagonisten und auch eine fiktive Handlung gewählt haben, befindet sich diese Art von Literatur immer in einer Spannung zwischen historischer und literarischer Darstellung.¹²

Selbst außerhalb der deutschen Geschichte überwiegt im Umgang mit Genozidliteratur immer noch der Ansatz der Historizität, bei dem das Spannungsfeld zwischen Fakt und Fiktion eine besondere Rolle spielt. Die Trennung zwischen Fakt und Fiktion wird anhand verschiedener Ansätze vorgenommen, die in der Literaturwissenschaft immer wieder diskutiert werden. So gibt es semantische, syntaktische, pragmatische und in der neueren Forschung auch narratologische Definitionen, die die Trennung zwischen Autor und Erzähler und dessen Position in der erzählten Welt in den Fokus rücken (Schaeffer 98, 100). Dies wird besonders bei Genres wie der Autobiographie und Reiseberichten problematisiert, da hier die Trennung zwischen Autor und Erzähler oft nicht wahrgenommen wird.¹³ Gerade auch Texte, die einen Bezug zu historischen Ereignissen haben, greifen in einem gewissen Maß auf Fakten zurück, um die Erzählung zu verorten (Schaeffer 105). Damit bewegen sich beide Romane auch im Rahmen des Genres des historischen Romans, der sich seit 1800 zu einer wichtigen Gattung entwickelt hat, die sich auch

¹⁰ Der Aspekt der Augenzeugenschaft wird bei der Analyse der erzählerischen Darstellung näher erläutert werden.

¹¹ Wochele gibt am Ende seines Romans sogar die Quellen an, die er bei der Recherche verwendet hat, obwohl dies bei einer freien literarischen Bearbeitung nicht notwendig wäre (Wochele 403). Dies zeigt, dass Wochele sich dennoch verpflichtet zu fühlen scheint zu zeigen, dass er respektvoll mit der Thematik umgeht.

¹² Stockhammer verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass Dallaire in seinem autobiographischen Text sogar auf eine lineare Textkonstruktion verzichtet, um jegliche Sinngebung zu vermeiden (Stockhammer, *Literatur* 26-27).

¹³ Auch bei historischen Texten oder Literaturgeschichten wird die Trennung zwischen Fakt und Fiktion problematisiert, da jede Form von Narration – also auch die Beschreibung eines Krieges in einem Geschichtsbuch oder die Darstellung einer Epoche durch die schriftliche Darstellung – nicht mehr unmittelbar ist, sondern zu einem gewissen Grad eine narrative Mittelbarkeit erfährt (Schaeffer 99).

mit sozialer Geschichte und nicht nur Historiographie beschäftigt (Humphrey, 213). Laut Humphrey ist der historische Roman ein Genre, das sich durch eine Breite und detailreiche Darstellung eines Ereignisses in der Vergangenheit auszeichnet und in dem eine historische Begebenheit mit erfundenem Material kombiniert wird (213). Bärfuss und Wochele orientieren sich an diesem Genre, setzen ihren Schwerpunkt aber auf der Entwicklung ihrer Protagonisten und nicht, wie bereits gesagt, auf der ausführlichen Darstellung der historischen Ereignisse.

Dadurch, dass dennoch auf historische Fakten zurückgegriffen wird, entsteht beim Leser – und auch bei manchen Interpreten – der Eindruck, dass die Autoren dieser Erzählungen eine vollllkommen wahrheitsgemäße Darstellung beanspruchen, oder es wird die faktische Korrektheit der Texte antizipiert. Bärfuss thematisiert dies, indem er seinem Roman eine kurze Vorbemerkung voranstellt, in der er anmerkt, dass „die historischen Tatsachen in diesem Buch [...] verbürgt [sind], die handelnden Personen [aber] erfunden“ (1). Jedoch bezieht er sich in seinem Roman auch auf reale Strukturen – wie die Schweizer Entwicklungshilfe – und reale Personen (54,144,151), aufgrund derer die erzählte Welt näher verortet werden kann. Wochele betont in Zeitungsberichten ebenfalls, dass er die historischen Fakten gründlich recherchiert hat. („Rohe Materie“ 1). Vorbild für seinen Protagonisten ist Dallaire, auch wenn er diesen verfremdet, in eine fiktive Welt überträgt und in eine fiktive Liebesgeschichte verstrickt. Am Ende seines Romans merkt Wochele an, dass „seine Protagonisten und der Ablauf seiner Handlung [...] frei erfunden“ sind (Wochele 401). Genau wie in Bärfuss’ Vorbemerkung betont Wochele jedoch, dass dennoch ein Bezug zur Wirklichkeit vorhanden ist (401). Dies zeigt, dass sich zwar der Ansatz des Erzählens hin zu einer freien literarischen Erzählung verschoben hat, allerdings scheinen sich beide Autoren trotzdem verpflichtet zu fühlen, den Bezug zur

historischen Wirklichkeit herzustellen. Stockhammer stellt jedoch bei der Analyse von Bärfuss' Roman fest:

Die bei Bärfuss fokussierten handelnden Personen sind hingegen selbst innerhalb der Fiktion nicht geschichtsmäßig, sondern im Verhältnis zu den historischen Tatsachen so ‚namenlos‘ – selbst diejenigen, die als Täter und Opfer an ihrer Produktion beteiligt sind –, dass man von diesen Einzelnen auch dann schwerlich aus historiographischen Texten wüsste, wenn es sie gegeben hätte. Die Fiktion konkurriert nicht mit der verbürgten Geschichte, ja nicht einmal – wie im Falle Buchs – mit anderen Texten desselben Autors, der vergleichbare Begebenheiten in Roman und Reportage, also in Textsorten mit verschiedenen Fiktionsstatus beschrieben hat. (*Literatur* 36)

Dieser Annahme folgend werde in dieser Arbeit folgenden Ansatz vertreten: Ziel dieser Arbeit ist es nicht zu analysieren, *was* erzählt wird, sondern *was wie* etwas erzählt wird. Dabei wird im Vordergrund stehen, wie die Erzählweise in den Romanen dazu dient einerseits Distanz zwischen der Erzählinstanz und den Protagonisten zu schaffen, aber andererseits auch einen Einblick in das Bewusstsein der Figuren zu gewinnen, der ermöglicht Gewalt und Trauma darzustellen – das Unsagbare zu sagen. Der Fokus in beiden Texten liegt auf den Figuren und deren innerer Entwicklung, jedoch werden verschiedene erzählerische Mittel genutzt, um gleichzeitig eine Brechung zwischen Figuren- und Erzählerebene herzustellen.

Deshalb werde ich im ersten Teil dieser Arbeit eine Analyse der Erzähltechnik der Romane vornehmen, um zu zeigen, wie mit Erzähler und Fokalisierung gearbeitet wird, um eine Kolonialisierung der Protagonisten zu vermeiden. Dazu werde ich untersuchen, wie narrative Strukturen genutzt werden können, um sowohl Nähe als auch Abstand zum Geschehen zu

erzeugen, und darlegen, welche Funktion diese Strukturen für die Darstellung von Gewalt haben. Der Fokus der erzählerischen Analyse wird deshalb auf der Erzähler- und Figurenkonstruktion, Fokalisierung und Perspektive, Zeitstruktur und dem Zusammenspiel der Erzählebenen liegen. Auch die Verwendung von Darstellungsformen wie der erlebten Rede und dem Inneren Monolog wird eine Rolle spielen. Dazu werde ich vor allem Matias Martinez' und Michael Scheffels sowie Dorrit Cohns Terminologie verwenden.¹⁴

Der Erzähltheorie Gérard Genettes folgend setzen auch Martinez und Scheffel einen besonderen Schwerpunkt in der Trennung von Erzähler und Fokalisierung, sowie in der Trennung von Perspektive und Blickwinkel. So ist es möglich eine genaue Analyse der beiden Erzählebenen in Bärffuss' Roman und der Konstruktion der Inneren Monologe in Wocheles Roman vorzunehmen. Mithilfe dieser Terminologien kann sowohl das Zusammenspiel zwischen extra- und intradiegetischen Erzählebenen als auch zwischen Erzähler und Fokalisierer näher bestimmt werden.

Um besonders die Innensicht der Protagonisten näher analysieren zu können, werde ich Dorrit Cohns *Transparent Minds* (1978) heranziehen, da sie sich mit der erzählerischen Repräsentation von Bewusstseinsvorgängen beschäftigt und untersucht, wie durch die verwendete Erzähltechnik bei der Darstellung von Gedanken der Figuren sowohl Nähe als auch Distanz geschaffen werden kann. Sie verwendet den Begriff „narrated monologue“ für die erlebte Rede, um zwischen der Gedankenwiedergabe und der Gesprächswiedergabe unterscheiden zu können (99), und gliedert auch die Gedankenwiedergabe in der Ich-Form weiter auf, indem sie zwischen „self-narration“ und „self-quotation“ unterscheidet (170).

¹⁴ Narratologie an sich wurde zu einer Unterdisziplin der Textanalyse, nachdem Todorov 1969 den Begriff eingeführt hat (Kindt, Müller 5). Darauf folgend wurden verschiedene Konzepte der Narratologie entwickelt, wie Stanzels Typologie der Erzählsituation, Todorovs strukturalistische Herangehensweise und Genettes Konzept der Narratologie (Schmid 18).

Weiterhin stellt sie fest: „the first person narrator has less access to his own past psyche than the omniscient narrator of third person fiction has to the psyches of his characters” (144). Diese Behauptung ist besonders wichtig für die Analyse der beiden Romane, da Bärffuss’ Roman komplett in der Ich-Form verfasst ist und die zentralen Stellen in Wocheles Roman, in denen der Genozid beschrieben wird, in einer besonderen Form des Inneren Monologs verfasst sind, die zudem noch dialogisch aufgebaut ist. Cohn vergleicht auch die Beziehung eines Ich-Erzählers zu seiner eigenen Figur in der Vergangenheit mit dem Verhältnis eines heterodiegetischen Erzählers zu seinem Protagonisten (143). Diese Beziehung lässt sich auch in den beiden Romanen finden und erläutern. Cohns Terminologie ermöglicht es mir diese Bewusstseins- und Distanzierungsvorgänge auf der erzählerischen Ebene genauer zu bestimmen und schließlich zeigen zu können, inwiefern sie eine neue erzählerische Umsetzung des Genozids darstellen. Auch die Verbindung zwischen Erinnern, Erzählen und Schreiben steht im Zusammenhang mit der Narratologie. Bärffuss’ Protagonist David erinnert sich beim Erzählen und Wocheles Geisreiter versucht die Stimmen in seinem Kopf durch das Niederschreiben seiner Erfahrungen zu bekämpfen. Dieses Motiv ist sehr populär, da Erzählen auch als therapeutisches Mittel zur Traumabewältigung angesehen wird (Weilnböck 239).

Aufbauend auf die Analyse der Erzählkonzeption werde ich die Einflüsse untersuchen, die auf die Perspektive des Protagonisten einwirken. Hierbei werden die europäische Perspektive – oder Davids Konzept des „weiterentwickelten“ Europäers – und auch die männliche Perspektive eine Rolle spielen. Erstere wird durch Davids eigene Stereotype aber auch durch die seines neuen Umfelds in Ruanda manifestiert, während die männliche Perspektive Davids Sicht auf Agathe und sein Männlichkeitskonzept beeinflusst. Auch das Zusammenspiel von Sexualität und Gewalt innerhalb dieses Rahmens soll analysiert werden, um darzulegen, welche Rolle

Männlichkeit im Zusammenhang mit Gewalt und auch dem kolonialen Hintergrund in diesen Romanen spielt. Besonders Bärfuss' Roman zeigt deutlich, wie in der Figur Davids Stereotype über Afrika und Männlichkeitsbilder gespiegelt werden. Bei der Analyse von Wocheles Roman wird vor allem die Funktion der Aufspaltung der Innensicht des Protagonisten im Vordergrund stehen sowie – wie auch bei Bärfuss – der Einfluss der westlichen (und auch militärischen) Perspektive auf die Wahrnehmung des Protagonisten. Weiterhin werde ich untersuchen, welche Rolle die Frauen und die Liebesbeziehungen in den beiden Romanen spielen, da diese unterschiedlich konzipiert sind und dadurch unterschiedliche Funktionen für die Romanhandlung erfüllen.

Davon ausgehend werde ich im vierten Kapitel des Hauptteils die Romane daraufhin analysieren, wie sie erzählerisch mit der Darstellung der Gewalt umgehen und wie in den Romanen ein unvorstellbarer Gewaltakt – der Völkermord – beschrieben wird. Dies erfolgt – so meine These – vor allem auf der Figurenebene. Dabei ist es ausschlaggebend, welche Art von Gewalt dargestellt wird und welche durch die Konzeption der Romane gerade nicht erzählt wird. Sowohl die Gedanken als auch die Entwicklung der Figuren werden benutzt, um die Geschehnisse darzustellen oder deren Beschreibung zu umgehen, und in beiden Romanen steht eindeutig der Protagonist im Vordergrund. Während der Fokus bei Wochele auf der Traumatisierung¹⁵ und Rehabilitation Geisreiters liegt, sind es bei Bärfuss Davids Egozentrismus und sein Kampf um Anerkennung, die im Vordergrund stehen.

¹⁵ Auf die Trauma-Thematik in diesem Roman und meine Verwendung des Begriffs werde ich im Laufe meiner Arbeit noch näher eingehen. Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf Susan Brisons Definition von Trauma, die ein traumatisches Erlebnis als etwas beschreibt, bei dem die eine Person sich hilflos gegenüber Gewalt und Bedrohung fühlt (40). Die Folgen dieses Erlebnisses zeigen sich in physischen Symptomen (40), sie bewirken aber auch „a radical disruption of memory, a scering of past from present and, typically, an inability to envision a future“ (39). Wocheles Geisreiter weist diese äußeren und inneren Symptome auf (vgl. z.B. Wochele 16-17, 176-77).

Alle diese Faktoren beeinflussen die Darstellung des Genozids und der Gewalt und ermöglichen es am Ende eine Aussage darüber treffen zu können, wie Bärfuss und Wochele mit der Völkermordthematik umgehen und den bestehenden Diskurs weiterführen.

4. Die erzählerische Darstellung des Genozids in Ruanda in Lukas Bärfuss' *Hundert Tage* und Rainer Wocheles *Der General und der Clown*

4.1. Christoph Buchs *Kain und Abel in Afrika*

Hans-Christoph Buch ist der erste deutschsprachige Schriftsteller, der sich mit dem Völkermord in Ruanda auseinandergesetzt hat. Da Bärfuss und Wochele dadurch in gewisser Weise auf seine Tradition aufbauen oder sich in ihrer Herangehensweise von Buch abgrenzen, möchte ich zu Beginn meiner Analyse kurz darstellen, wie Buch mit dem Thema Völkermord umgeht, um dann nach der Analyse von Bärfuss' und Wocheles Romanen einen Vergleich zu Buch ziehen zu können.

Buchs *Kain und Abel in Afrika* (2001) ist ebenfalls ein fiktionaler Text, der von einer reinen Darstellung der Fakten abweicht, jedoch befindet sich der Roman an manchen Stellen viel stärker an der Grenze zwischen Fakt und Fiktion als die Romane von Bärfuss und Wochele. *Kain und Abel in Afrika* ist in zwei Erzählstränge aufgeteilt, die einen unterschiedlichen Grad an Fiktionalität haben. Der erste beschreibt die Erfahrungen eines Journalisten, der sich nach dem Völkermord von 1994 in Ruanda befindet und der in der Du-Form seine Erlebnisse schildert (28). In diesem Teil wird klar ein Bezug zur historischen Realität in Ruanda hergestellt, da Buch in seinem Roman auch auf seine eigenen journalistischen Texte zurückgreift und ganze Passagen aus einer Reportage übernimmt (Stockhammer, *Literatur* 28). Laut Stockhammer schreibt er hier „als Auch-Reporter“ (28) und konstruiert seinen Erzähler damit im Gegensatz zu Bärfuss und Wochele als glaubwürdigeren Wahrheitsträger.

Der zweite Strang wird allerdings von dem Afrikaforscher Richard Kandt erzählt, der über seine Erfahrungen in Afrika berichtet (28). Dieser Teil hat zwar eine thematische Verbindung zum ersten Erzählstrang, gleicht jedoch mehr einem historischen Roman. Durch

diesen zweiten Erzählstrang in der Vergangenheit und durch die Du-Form im ersten Teil werden jedoch auch eine Distanz des Erzählers zum Geschehen und zum Protagonisten aufgebaut und es werden erzählerische Mittel genutzt, die die Literarizität des Romans markieren (29). Jedoch bewirkt die direkte Ansprache des Lesers auch, dass dann der Leser näher an das Geschehen gerückt wird und dieses viel deutlicher nachvollziehen kann (29). Lützeler glaubt, dass es sich bei der Du-Form viel mehr um ein Selbstgespräch des Erzählers handelt (*Bürgerkrieg* 129). Dies ist ein interessanter Aspekt, da diese Technik vergleichbar mit den Selbstgesprächen des Protagonisten in Wocheles *Der General und der Clown* ist. Wochele setzt dieses erzählerische Mittel jedoch auf eine andere Art ein, indem er seinen Protagonisten diese Selbstgespräche führen lässt. Buch stellt durch die Du-Form nur eine Distanz zwischen Erzähler und der Figur her aber dafür eine Verbindung zum Leser, während Wochele durch die Trennung zwischen Erzähler und Figur eine weitere Distanzierung zwischen Autor und Figur schafft.

Buch betont also viel stärker seine eigene Augenzeugenschaft und verfolgt mit seinem Roman eine bestimmte politische Aussage (Stockhammer, *Literatur* 31). Er selbst glaubt, dass nur derjenige das Recht hat über den Völkermord in Ruanda zu schreiben, der sich nicht auf die Berichte anderer stützt, sondern selbst diese Erfahrungen gemacht hat (25). Buch ist also der Meinung, dass „die Darstellung in der Augenzeugenschaft ihrer Autoren gegründet ist“ und nicht von einer Erzählerfigur beansprucht werden kann (24). Buch erzählt deshalb nicht von den hundert Tagen selbst, sondern von der „Kontinuität des Kriegselends“ (Lützeler, *Bürgerkrieg* 128) und übt Kritik an den Hilfsorganisationen, auch wenn er deren Arbeit auch nicht als sinnlos erachtet (133-41). Laut Lützeler lässt sich auch insgesamt feststellen, dass Buch „zu selten am Beispiel von Einzelschicksalen veranschaulicht; es kommen wenige Subjekte und viele Objekte vor“ (144).

Besonders in diesem Punkt unterscheiden sich die Romane von Bärfuss und Wochele von Buchs Text. Sie legen ihren Fokus auf die Protagonisten und deren Gefühle und Erfahrungen, und stellen damit nicht mehr den Völkermord in das Handlungszentrum. Dennoch wird dieser durch verschiedene erzählerische Mittel und gerade über die Protagonisten dargestellt. Wie dies in den beiden Romanen erfolgt werde ich in den nächsten Kapiteln dieser Arbeit erklären.

4.2. Erzählkonzeption / erzählerische Mittel in Bärfuss' *Hundert Tage* und Wocheles *Der General und der Clown*

Nachdem ich im vorausgegangenen Kapitel erläutert habe, inwiefern sich Bärfuss und Wochele von Buchs Roman unterscheiden oder auf seine literarische Bearbeitung des Völkermords aufbauen, werde ich in diesem Kapitel aufzeigen, wie die beiden Romane erzählerisch konzipiert sind und welche Funktion die Erzählstruktur für die Darstellung des Völkermords hat, da beide Autoren bestimmte Mittel heranziehen, um mit der Problematik des Schreibens über den Völkermord und Afrika umzugehen. Hierbei werde ich mich, wie bereits erwähnt, auf die erzähltheoretischen Konzepte Genettes, Martinez/Scheffels und Cohns beziehen. Der erste Teil der Analyse wird sich mit dem grundsätzlichen Aufbau der Romane sowie deren Zeitstruktur beschäftigen, während im zweiten Teil Erzähler, Fokalisierung und Perspektive im Vordergrund stehen. Beide Protagonisten der Romane sind keine Afrikaner, sind aber dennoch direkt oder indirekt in das Geschehen involviert. Durch diese Positionierung der Protagonisten werden zwei Aspekte vermieden, die im Rahmen der Postcolonial Studies diskutiert wurden. Zum einen wird nicht der Versuch unternommen aus der Sicht eines Afrikaners – Täter oder Opfer – zu schreiben. Somit wird von den Autoren auch nicht

beansprucht deren Sicht zu kennen und zu verstehen.¹⁶ Zum anderen sind die beiden Protagonisten zwar nur Beobachter des Geschehens, aber selbst nicht frei von Schuld, wodurch die Trennung zwischen Kultur/Wildnis und dem Eigenen/Fremden aufgehoben wird. Die Struktur der Texte markiert ganz klar, dass es einen Bruch zwischen Autor, Erzähler- und Figurenebene gibt. Damit wird erreicht, dass die Stereotypen und Vorurteile, die die Protagonisten haben, nicht mit den Ansichten des Erzählers (in Bärfuss' Fall des Rahmenerzählers) und somit auch nicht den Ansichten des Autors verwechselt werden können.

4.2.1. Erzählstruktur in Bärfuss' *Hundert Tage*

Bärfuss' Roman *Hundert Tage* beginnt mit einer Rahmenerzählung, in der ein unbenannter Ich-Erzähler auf den Protagonisten der eigentlichen Erzählung trifft. Dieser Erzähler ist homodiegetisch in der intradiegetischen Welt der Rahmenerzählung, aber er ist extradiegetisch zu der Binnenerzählung, Davids erzählter Welt. Die Rahmenerzählung setzt unvermittelt und ohne Einleitung ein, und gleich zu Beginn wird der Fokus direkt auf David gelenkt. Der Rahmenerzähler scheint keine wichtige Rolle zu spielen: Er bleibt unbenannt und verschwindet schon nach vierzehn Seiten vollständig aus der Erzählung. Der Rahmen bleibt also offen und die Geschichte des intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers Davids steht im Vordergrund. Wie ich bereits im Forschungsbericht kurz angedeutet habe, kritisiert Lützelers dies als Schwäche der Erzählkonzeption, indem er behauptet:

Hohl fungiert nun selbst als einziger Ich-Erzähler, der seine Rede keineswegs mehr unterbricht, auch keine Schwierigkeiten hat, sich zu erinnern und die richtigen Worte für das Erlebte zu finden. Als Rahmenhandlung hätte das

¹⁶ Dies geschieht, wenn der Binnenerzähler David über Agathe spricht und Urteile über ihr Verhalten fällt. In welchem Zusammenhang dies mit der Perspektive der Figur David steht, wird im nächsten Kapitel erläutert werden.

Gespräch eine sinnvolle Funktion haben können, doch wirkt es erzähltechnisch gesehen nicht überzeugend, wenn Hohl nun ohne Unterbrechung einen stundenlangen Monolog von sich gibt, womit die anfängliche Dialogstruktur aufgelöst wird. (Lützel, *Bürgerkrieg* 115-16)

Doch sowohl das Vorhandensein als auch das Verschwinden des Rahmenerzählers hat für die Geschichte Davids und deren Inhalt durchaus eine Funktion. Der Rahmenerzähler erfüllt eine wichtige Rolle für die eigentliche Geschichte, indem er gleich zu Beginn anmerkt, dass nicht nur das wichtig ist, „was [David *erzählt*]“, sondern viel mehr, „was er [in seiner Erzählung] *verschweigt*“ (Bärfuss 5). Somit wird von Anfang an markiert, dass Davids Erzählung nicht vollkommen zuverlässig ist. Er war zwar Augenzeuge des Geschehens,¹⁷ doch das heißt nicht, dass er auch alles berichtet, was er gesehen – und vielleicht auch selbst getan – hat. Dies ist besonders wichtig für die Darstellung der Gewalt und des Völkermords, da deutlich gemacht wird, dass allein der Binnenerzähler David entscheidet, welche Informationen er preisgibt.

Eine weitere Funktion, die die unvollständige Rahmenerzählung erfüllt, ist die Brechung zwischen Figuren- und Erzählerebene, da durch den Rahmen eine Distanz zur Erzählung geschaffen wird. Der extradiegetisch-homodiegetische Ich-Erzähler ist der Auslöser für Davids Zeugenbericht – er ist sozusagen „Zeuge des Zeugen“ (Stockhammer, *Literatur* 39) – und stellt dadurch eine weitere Distanz zu dem Anlass von Davids Erzählung, dem Völkermord, dar. Dennoch wird Davids Erzählung durch diese Brechung und Distanzierung nicht vollkommen marginalisiert, da der Rahmenerzähler kein Fremder für ihn ist, sondern ein alter Schulfreund. Dadurch entsteht eine persönliche Bindung zwischen den beiden Erzählern in den beiden Erzählwelten, die auch Rahmen- und Binnenerzählung wieder verbindet. Das Verschwinden des

¹⁷ Dadurch erfolgt eine Rückbindung an Buchs Insistenz der Notwendigkeit des Augenzeugenstatus, die jedoch durch Davids fiktive und zweifelhafte Augenzeugenschaft gleichzeitig unterwandert wird.

Rahmenerzählers ist im Hinblick auf die Gesamtkonzeption des Romans somit nicht als Schwäche zu verstehen, sondern erfüllt auch eine bestimmte Funktion. Zum einen wird der Fokus bewusst auf David gelenkt und seine Geschichte steht vollkommen im Vordergrund. Zum anderen wird David laut Stockhammer damit „nicht nur als handelnde Person, sondern gerade auch *als* Erzählinstanz erfunden, womit er sich gegenüber den Erzählfiguren von Buch und Courtmanche [...] deutlich unterscheidet“ (36). Stockhammer stellt hier richtig fest, dass David durch das Verschwinden des Rahmenerzählers noch viel stärker selbst als Erzähler markiert wird. Für diese Arbeit spielt jedoch die zuerst genannte Funktion des Verschwindens des Rahmenerzählers eine wichtigere Rolle, da ich argumentiere, dass David und seine Entwicklung im Zentrum der Erzählung stehen. Der Text beinhaltet nur das, was *das erzählende Ich* wirklich erzählen will, dies muss sich aber nicht zwingend mit den Erlebnissen *des erlebenden Ichs* decken. Durch diese Verschiebung des Erzählinteresses verändert sich auch die Beschreibung der Gewalt und des Völkermords, da es nicht mehr auf eine verbürgte, faktische Darstellung ankommt, sondern darauf, was der Erzähler für wichtig hält und was der Konstruktion seines früheren Ichs dient.

Die Rahmenerzählung erfüllt aber noch eine weitere Funktion. Sie schafft nicht nur eine emotionale Distanz zwischen den beiden Erzählern und dem erzählten Geschehen, sondern auch eine räumliche und zeitliche. David erzählt seine Geschichte Jahre später (Bärfuss 9, 208), es wird also durch die Rahmenerzählung eindeutig markiert, dass ein großer zeitlicher Abstand zwischen dem erzählenden Ich David und dem erlebenden Ich in der autodiegetischen Erzählung vorherrscht. Dieser zeitliche Abstand bewirkt eine weitere Distanzierung zum erzählten Geschehen. Wichtig ist hierbei auch, wie sich David selbst zu seinem erzählten Ich stellt. In ihrer erzähltheoretischen Untersuchung zu Ich-Erzählern unterscheidet Dorrit Cohn zwischen

konsonantem und dissonantem Erzählen (145-61). Letzteres ist ein retrospektives Erzählen, bei dem der Erzähler die Handlungen und Ansichten seines früheren Ichs kommentiert und wertet, während bei konsonantem Erzählen diese Reflektion nicht wirklich gegeben ist und der Erzähler egozentrisch oder auch (in einem extremen Fall) von sich selbst besessen ist. David reflektiert durchaus, kommentiert und wertet seine Handlungen (Bärfuss 17, 21), allerdings stehen seine Person und seine Empfindungen durchgehend im Vordergrund der Erzählung. Es liegt hier also eine Art Mischform aus konsonantem und dissonantem Erzählen vor, da David zwar eine reflektierte Position gegenüber seinem früheren Ich einnimmt, aber dennoch ein egozentrischer Erzähler ist. Diese Mischform bewirkt ebenso wie die Rahmenerzählung eine Wechselwirkung zwischen Nähe und Distanz, da David sich durch seine Kommentare und Wertungen von seinem früheren Selbst und dessen Handlungen distanziert, aber gleichzeitig diese Distanz durch seinen offensichtlichen Egozentrismus unterwandert wird:

Wenn ich klug genug gewesen wäre, hätte ich die Lektion gelernt und meine Ideale und die Gründe, aus denen ich mich dieser Arbeit widmen wollte, in Zweifel gezogen. Aber ich war dumm, ich war blind, ich sah nur, was ich sehen wollte, und vor allem hatte ich die kindliche Sehnsucht mein Leben einer Sache zu widmen, die größer war als ich selbst. (21)

Hier zeigt sich auch, dass der Blickwinkel nicht automatisch mit der Figurenperspektive zusammenhängt, da der Erzähler durch den zeitlichen Abstand einen weiteren Winkel hat als das erlebende Ich. Es hängt vom Erzähler ab, ob er von diesem Wissensvorsprung des erzählenden Ichs Gebrauch macht oder ob er das Erzählte auf den Wissensstand des erlebenden Ichs beschränkt. Ein weiterer Effekt der Trennung von Rahmenerzähler, Erzähler und Figur ist

zudem, dass Stereotype und Vorurteile, die die Figur hat, relativiert werden können oder die Textintention sichtbar wird, indem die Aussagen Davids unterwandert werden.

Der räumliche Abstand zwischen den Erzählebenen wird durch den Gegensatz zwischen dem kalten Juragebirge, in dem sich David zur Zeit des Erzählens aufhält, und der Hitze Afrikas herausgestellt. Innerhalb der kurzen Rahmenerzählung wird mehrmals hervorgehoben, dass es schneit (1,7, 9). Am Ende der Erzählung wird durch die erneute Nennung des Schnees doch eine Art Rahmung erzeugt, auch wenn der Rahmenerzähler selbst nicht wieder auftaucht (208). Diese Verwendung von Gegensätzen wird auch in der Farbsymbolik weitergeführt. David stellt immer wieder den Gegensatz zwischen Hell und Dunkel und Schwarz und Weiß her – zum Beispiel, wenn er den Wechsel zwischen Tag und Nacht in Afrika beschreibt (11-13) und diesen mit der „Dämmerung“ vergleicht (12), die die Europäer seiner Meinung nach vorziehen. Er trennt dadurch die westliche Welt oder die Werte, die er mit dieser verbindet, von der afrikanischen „fremden“ und damit „dunklen“ Welt. Er selbst glaubt, dass er diese Unterscheidung nicht trifft, doch durch seine Wortwahl wird herausgestellt, dass er sie dennoch trifft. Auf die genaue Funktion der Farbsymbolik werde ich bei der Analyse der Perspektive noch näher eingehen, da diese auf einer Metaebene Davids Aussagen unterwandert und dadurch seine Vorurteile sichtbar macht.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass der Rahmen trotz der bemängelten fehlenden Schließung eine Funktion für die Gesamtkonzeption der Erzählung erfüllt, indem er den Fokus auf die Figur Davids lenkt. Dies weist darauf hin, dass alles, was erzählt – oder eben nicht erzählt – wird, an die Figur Davids gebunden ist und seine Entwicklung auch symbolisch die Entwicklung in Kigali repräsentiert. Dadurch kann über die Figur auch Gewalt dargestellt werden, ohne diese direkt zu benennen und zu werten.

Ein weiteres wichtiges erzählerisches Mittel ist das Erzähltempo und die Zeitstruktur des Romans. In Bezug auf das Erzähltempo ist der Gegensatz zwischen Raffung und Dehnung bei der Erzählung bestimmter Episoden in Davids Geschichte besonders hervorzuheben. So wird zum Beispiel Davids Begegnung mit den Gorillas, bei der in der Zwischenzeit eine Gruppe Kinder brutal ermordet wird, stark gedehnt (145-51) und auch in der Episode mit Théoneste ist die Erzählzeit länger als die erzählte Zeit (190-95). Dies ist besonders auffällig, da dies Szenen sind, in denen Gewalt ausgeführt wird, jedoch nicht die Gewalt ausführlich dargestellt wird, sondern das, was parallel geschieht. Traditionell dienen Zeitdehnungen dazu, Exkurse einzufügen oder innere Vorgänge der Protagonisten ausführlich erzählen zu können. Dies geschieht auch hier – jedoch mit dem Zweck, dass die Gedanken und Gefühle Davids in den Vordergrund gestellt werden und die Gewalt, die zeitgleich geschieht, von ihm wie eine Nebensächlichkeit dargestellt wird. Die genaue Funktion dieser Szenen wird in den folgenden Kapiteln noch näher erläutert werden, jedoch lässt sich hier schon erkennen, wie der Erzähler die Manipulierung des Erzähltempos dazu einsetzt, um die um ihn herum vorgehende Gewalt zugunsten seiner eigenen Erlebniswelt auszublenden. Im Text wird zwar betont, dass David von den „hundert Tage[n]“ erzählt (5), die hundert Tage des Völkermords werden jedoch nicht ausführlich erzählt und nehmen nur einen geringen Teil des Romans ein (Stockhammer, *Literatur* 38). Stockhammer zieht aus diesem Widerspruch einen interessanten Schluss, da er behauptet, dass dieser dazu dient, um „dem Modus der Verbürgtheit treu“ zu bleiben (39). Meiner Meinung nach zeigt diese Aussparung jedoch viel mehr, dass der Erzähler David sein erlebendes Ich konstruiert und bewusst Dinge, über die er nicht sprechen möchte, außen vor lässt (Bärfuss 5). Dadurch wird der Erzähler David vom impliziten Autor als ambivalent entlarvt (Stockhammer, *Literatur* 37) und durch die offensichtliche Leserlenkung die Aufmerksamkeit

auf die Egozentrik und Unzuverlässigkeit des Erzählers gelenkt. Der Leser empfindet aufgrund dieser Steuerung keine Sympathie für David und kann sich nicht mit ihm identifizieren.

David's Erzählung selbst beginnt mit einer Anachronie, da er zunächst von den ersten Tagen der hundert Tage erzählt, um dann, gleichzeitig mit dem vollkommenen Verschwinden des Rahmenerzählers, seine Erlebnisse von Anfang an zu berichten (Bärfuss 14). Diese Anachronie spiegelt auch den Fokus von David's Erzählung wider. Zu Beginn stehen noch die hundert Tage im Vordergrund, während dann der Fokus zunehmend auf die Beziehung zwischen ihm und Agathe gelegt wird, die zur Hauptmotivation seiner Handlungen wird. David's Erzählung ist wie ein fiktive autobiographische Geschichte angelegt, da gerade durch den zeitlichen Abstand zwischen erzählenden und erlebenden Ich noch einmal verdeutlicht wird, wie David die Rekonstruktion seiner eigenen Geschichte beeinflussen kann. Außerdem wird durch diese erzählerischen Mittel die Mittelbarkeit der Erzählung und der Abstand zum Geschehen auf eine subtile Art hervorgehoben. Dass das Geschehen nur aus seiner Perspektive geschildert wird, beeinflusst auch seine Beschreibung der Geschehnisse, seine Sicht auf die Beziehung zu Agathe und auch auf die ruandische Bevölkerung. Seine Wahrnehmung ist sehr subjektiv und somit auch seine Darstellung der Geschehnisse. Dadurch wird auch die Perspektive des Lesers eingeschränkt, der auf David angewiesen ist. Besonders interessant ist dieser Aspekt, wenn der Leser durch die Instanz des impliziten Autors erfährt, dass David nicht immer die Wahrheit sagt. Dies lässt sich dann erkennen, wenn David's Aussagen vom impliziten Autor unterwandert werden, denn an diesen Stellen wird die Textintention herausgestellt, die David als zweifelhaften Wahrheitsträger und Augenzeugen entlarvt. Im Folgenden werde ich die Erzählstruktur von Wocheles *Der General und der Clown* analysieren und dabei auch einen Vergleich zu Bärfuss' Roman ziehen.

4.2.2. Erzählstruktur bei Wocheles *Der General und der Clown*

Wocheles *Der General und der Clown* hat eine andere erzählerische Struktur. Hier liegt keine Ich-Erzählung vor, sondern das Romangeschehen wird durch zwei Protagonisten geschildert. Der Roman ist in der Er-Form geschrieben und von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt, der nicht Teil der erzählten Welt ist und so weit hinter die Figuren zurücktritt, dass er kaum wahrnehmbar ist. Er sieht durch die Augen der Figuren und stellt deren Gefühle und Gedanken dar. Dadurch liegt eine interne Fokalisierung vor, die mit den Darstellungsformen der inneren Erlebniswelt der Figuren in der erlebten Rede und auch dem Inneren Monolog einhergeht. Hier wird die Distanz zum erzählten Geschehen also nicht durch eine Rahmenerzählung erreicht, sondern durch die Trennung zwischen Erzähler und Fokalisierer. Diese Distanz wird allerdings vom Erzähler verringert, wenn Geisreiters Gedanken in der erlebten Rede oder in den Inneren Dialogen¹⁸ dargestellt werden, da der Leser dann ein direkte und unvermittelte Sicht in Geisreiters Unterbewusstsein erhält. Dialoge sind eine Darstellungsart, die eine größtmögliche Unmittelbarkeit bieten, da sie vergleichbar mit den Dialogen in einem Drama sind (Martinez, Scheffel 47). Innerhalb der Dialoge in Geisreiters Gedanken gibt es keine erzählerische Vermittlung und der Erzähler kommentiert die getroffenen Aussagen nicht. Man erhält also eine Innensicht in die Bewusstseinsvorgänge des Protagonisten in einer per Definition neutralen Darstellungsform. Der Leser erhält eine „unmittelbare Nähe zum erzählten Geschehen“ (47). Die „Dialogpartner“ in Geisreiters Gedanken werden vom Protagonisten selbst folgendermaßen eingeführt:

¹⁸ Geisreiters Innere Monologe sind dialogisch aufgebaut, da zwei Stimmen miteinander sprechen und sich auch gegenseitig ansprechen. Welche Funktion diese Selbstgespräche haben, werde ich im nächsten Kapitel noch näher erläutern. Da sie in ihrer Funktion vergleichbar mit Inneren Monologen sind, werde ich, um dies herauszustellen, die gleiche Schreibweise verwenden.

Und [er] merkt, wie es in seinem Kopf wieder zu reden beginnt. Er kennt das. Und wieder, wie immer in solchen Sekunden, Minuten, Stunden, hat er das Gefühl, er sei gedoppelt, nein, gedreifacht meint er zu sein. Er meint, es sitze ihm einer im Kopf, der redet. Doch nicht nur einer, zwei sind es, die in seinem Kopf reden. Der erste ist einer, der das Erinnerte berichten, aussprechen muss, koste es, was es wolle. [...] Und dann ist da noch ein Dritter. Ein Dritter in seinem Kopf. Und die Geisreiter Kopf-Stimme eins redet hin auf diesen Dritten, das vernimmt er in solchen Momenten ganz deutlich. [...] Der Fragen stellt. Einwürfe macht. Der sich unwissend gibt, der so tut als verstehe er nichts, und der doch alles zu wissen scheint. (Wochele 17-18)

Diese Selbstgespräche haben eine wichtige Funktion für den Roman, da hauptsächlich innerhalb dieser Dialoge die Gewalt dargestellt wird und auch der traumatisierte Zustand Geisreiters in diesen herausgestellt wird. Dieser leidet unter Symptomen wie Schlaf- und Konzentrationsstörungen (50, 176-77), die Susan Brison als typische Anzeichen für eine Traumatisierung beschreibt (40). Brison erklärt, dass es für Trauma-Patienten wichtig ist, ihre Erinnerungen in eine koherente narrative Form zu bringen (39). Geisreiter setzt sich mit dem Geschehenen jedoch zunächst nur in seinem Unterbewusstsein auseinander. Ich werde deshalb im folgenden Kapitel dieser Arbeit erläutern, wie sich die Dialoge innerhalb der Romanhandlung verändern, welche Funktion sie für die Gewaltdarstellung haben und wie die Entwicklung Geisreiters und der Einfluss seiner Liebesbeziehung sich in den Dialogen seiner inneren Stimmen widerspiegelt.

Bemerkenswert ist im Zusammenhang mit der Erzählstruktur auch, dass der Roman mit Lissys Perspektive beginnt, der weiblichen Protagonistin und späteren Freundin Geisreiters. Dies

hat zum einen den Effekt, dass dadurch auch eine Art Rahmen geschaffen wird, da der Roman auch mit Lissys Perspektive endet,¹⁹ zum anderen wird der weiblichen Hauptfigur eine besondere Bedeutung für die Romanhandlung eingeräumt, auf die ich an späterer Stelle noch näher eingehen werde. In beiden Romanen erfüllt die weibliche Protagonistin eine entscheidende, aber unterschiedliche Funktion, deren Vergleich hilfreich für das Verständnis der Romane ist.

Vergleichbar ist auch das Konzept der Augenzeugenschaft in den beiden Romanen. In beiden Fällen waren die Autoren nicht Zeugen des Geschehens, doch ebenso wie bei Bärfuss ist auch bei Wochele der Protagonist ein fiktiver Augenzeuge, der wiederum seine Erfahrungen an seine Geliebte und teilweise an seine Familie weitergibt oder – so das zentrale Motiv des Romans – als Mittel der Aufarbeitung niederschreibt. Beide Figuren teilen ihre fiktiven (in der diegetischen Welt jedoch „realen“) Erinnerungen an ein reales Ereignis mit anderen Figuren. Im Gegensatz zu David, der als Ich-Erzähler seine Geschichte selbst steuert, setzt sich Geisreiters Geschichte aus verschiedenen Perspektiven zusammen: Lissys und Geisreiters Perspektive, bei der ein heterodiegetischer Erzähler im Hintergrund steht und durch die Figuren fokalisiert, Gedankenwiedergabe durch erlebte Rede und schließlich die unmittelbare Darstellung der Gedanken in den inneren Selbstgesprächen. Die erlebte Rede ist eine Form des Bewusstseinsberichts, die einen noch höheren Grad an Mittelbarkeit als die direkte Gedankenwiedergabe in Form eines Inneren Monologes hat (Cohn 99-140). Laut Martinez und Scheffel wird durch die erlebte Rede „mit einer ‚Doppelstimme‘ gesprochen,“ die sich besonders gut eignet, um Vorgänge innerhalb von Figuren oder deren psychischen Zustand darzustellen, die sich „sozusagen am Rande der Sprachlichkeit bewegen“ (58). Damit ist diese Darstellungsform auch dafür geeignet, das scheinbar Unsagbare zu erzählen. Geisreiters Gedanken werden

¹⁹ Dem Handlungsende folgt noch ein letzter Absatz, in dem das Erscheinen von Geisreiters Roman erzählt wird.

allerdings durchaus auch in einer mittelbaren Form wie der „psycho-narration“ dargestellt (21). In dieser Darstellungsform wird das Figurenbewusstsein durch den Erzähler vermittelt und der „narrative Modus“ erzeugt eine Distanz zur Figur selbst (Martinez, Scheffel 186).

Diese Variationen haben den Effekt, dass auch die Gewalt, die Geisreiter in Ruanda gesehen hat, und die Wirkung, die diese auf ihn hat, aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt werden. So werden die Handlungen Geisreiters aus Lissys Perspektive beurteilt (Wochele 114-15), während die Innensicht sich aus verschiedenen Darstellungsformen zusammensetzt, die einen unterschiedlichen Grad an Unmittelbarkeit haben. So geht ein Abschnitt, in dem die inneren Vorgänge Geisreiters unmittelbar dargestellt werden, direkt in einen Erzählerbericht über:

Und wenn man es hier, hier, hier...nicht wegbekäme und raus aus einem, dann eben Schluss, aus. Und diesmal mit einer klaren, sauberen Handfeuerwaffe. Die man schon hatte. Die man sich in Frankfurt im Bahnhofsviertel beschafft hatte. Auf der Reise hierher. Nach Bad Niedermatten. John F. Geisreiter stand am Vormittag des 9. Mai im Kurpark von Bad Niedermatten auf der blauen Fußgängerbrücke, die über das Flüsschen Prenz führte, und schaute zum Wasser hinunter. (12)

Dieser Abschnitt zeigt auch, wie durch die Verwendung des Indefinitpronomens „man“ (12) die Grenzen zwischen Innerem Monolog und erlebter Rede verwischen. Dies verstärkt den Eindruck, dass die Figur Geisreiter von ihrem Unterbewusstsein dominiert wird und stark traumatisiert ist (vgl. Brison 40, 44). Die Mittelbarkeit der Darstellung nimmt ab, umso tiefer in die Gedanken Geisreiters eingedrungen wird. Auf diese Art kann sich der Erzähler von den Ansichten Geisreiters abgrenzen, die in dessen Unterbewusstsein stattfinden.

Wie bei Bärzfuss wird durch die Erzählstruktur auch eine zeitliche Distanz zum Völkermord in Ruanda hergestellt. Während diese bei Bärzfuss jedoch durch den Bruch zwischen erzählendem und erlebenden Ich erzeugt wird, ist es bei Wochele die Gesamtkonzeption der Romanhandlung, die diesen Bruch bewirkt. Die eigentliche Handlung (und damit auch der Großteil des Romans), die im Präteritum erzählt wird, findet in der Romangegenwart statt, in der Geisreiter Jahre nach seinen Erlebnissen in Ruanda und mit deren Folgen in seinem eigenen Leben zu kämpfen hat. Das Geschehen in Ruanda wird – im Gegensatz zu Bärzfuss' Roman – nicht als eigene Erzählung eingebettet, sondern nur in Form von Gedankenwiedergabe und Geisreiters kurzen Geschichten präsentiert. Der Schwerpunkt der Handlung liegt also in der diegetischen Gegenwart und nicht in der Vergangenheit. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu Bärzfuss' Roman, der auch die gegensätzliche Herangehensweise an das Thema verdeutlicht. Anders als Bärzfuss, der Davids Erlebnisse während seiner Zeit in Ruanda in den Vordergrund stellt, thematisiert Wochele die Folgen, die das Erlebte in Ruanda für seinen Protagonisten hat.

Während die Romanhandlung, die an sich linear verläuft, nur durch einige Zeitraffungen und -dehnungen unterbrochen wird, brechen die Selbstgespräche in Wocheles *Der General und der Clown* die Handlung und verlangsamen diese. Sie werden zwar von bestimmten Ereignissen in der diegetischen Welt ausgelöst (wie z.B. Wochele 17, 34), aber sie sind eindeutig vom Rest der Erzählung abgesetzt. Es sind jedoch diese Zeitdehnungen und Handlungspausen, in denen Geisreiters Erlebnisse beschrieben werden, und oft ist der Übergang zwischen erlebter Rede, Innerem Monolog und Innerem Dialog fließend (16-18). Wie bereits erwähnt, fällt besonders bei den Inneren Monologen, die nicht dialogisch aufgebaut sind, und bei der erlebten Rede auf, dass das Indefinitpronomen „man“ anstelle eines spezifischen Personalpronomens steht (16). Dadurch entsteht selbst noch in den internen Fokalisierungen eine Distanz zur Figur und dem Erzählten.

Diese Distanz spiegelt auch den Wunsch des Protagonisten sich zu lösen und die Erinnerungen zu verdrängen. Genau wie bei Bärfuss finden sich auch in Wocheles Roman einige Szenen, in denen sich die Zeitstruktur vom Rest des Romans unterscheidet. In *Der General und der Clown* geschieht dies an einer besonders zentralen Stelle, wenn Geisreiters Vergangenheit und seine Gegenwart zusammenfallen. Kurz nachdem er in seinem Masseur einen der Täter in Ruanda wiedererkannt hat, versucht dieser Geisreiter im Schwimmbad zu ermorden (206). Hier wird der lineare Erzählstrang gebrochen und es erfolgen verschiedene, teils zusammenhangslose Rückblicke, die Geisreiter in diesem Moment aus der Erzähllogik heraus nicht selbst denken kann, da er mit einer Ohnmacht kämpft (206-210). Es wird also nicht nur die Chronologie der Ereignisse aufgehoben, sondern auch der Erzähler tritt in den Vordergrund, indem er sich von der Figur selbst löst. An dieser Stelle hebt sich für Geisreiter die Distanz zwischen seiner Vergangenheit und Gegenwart auf, und die Gewalt, die in seinem Kopf stattfindet, findet eine reale²⁰ Repräsentation in Form des Mordversuchs. Gerade hier tritt die vermittelnde Instanz des Erzähler auf und markiert durch den Bruch in der Linearität die Fiktionalität des Textes. Dieser Effekt hebt diese Szene besonders hervor und macht sie zu einem zentralen Wendepunkt des Geschehens.

Der räumliche Abstand wird in Wocheles Roman dadurch deutlich, dass Geisreiter in den Schwarzwald reist, um seine Erlebnisse in Ruanda zu verarbeiten (Wochele 12). Der Erzähler markiert also ganz klar, dass der Protagonist nicht mehr am Ort des Geschehens ist. Kurz bevor die Inneren Dialoge Geisreiters beginnen, in denen seine traumatischen Erlebnisse offengelegt werden, verringert sich der zeitliche und räumliche Abstand kurzzeitig, da Bilder oder Vorgänge der erzählten Gegenwart Geisreiters Erinnerungen an die Vergangenheit auslösen (17, 35).

²⁰ Dieser Mordversuch ist real innerhalb der erzählten Welt, im Gegensatz zu den fiktiven Hirngespinnsten Geisreiters.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass sowohl die erzählerische Struktur der beiden Romane als auch deren zeitliche Konzeption ein vergleichbares Zusammenspiel aus Nähe und Distanz erzeugen, wobei für diesen Effekt jedoch unterschiedliche erzählerische Mittel eingesetzt werden. In beiden Romanen werden die Figuren und deren subjektive Wahrnehmung des Geschehens sowie deren emotionale und persönliche Veränderung in das Zentrum des Geschehens gerückt. Dadurch entsteht in Bezug auf die Darstellung des Völkermords eine Spannung zwischen Erleben und Erzählen der Protagonisten. Die erlebte Gewalt hat Einfluss auf das Verhalten und die Entwicklung der Protagonisten. Während bei Wochele jedoch stärker die Traumatisierung der Figur im Vordergrund steht, wird bei Bärfuss' Roman in umgekehrter Form der Protagonist, dessen Verhalten und Veränderung auf einer metaphorischen Ebene auch benutzt, um die Gewalt des Völkermords indirekt darzustellen.

In beiden Romanen liegt überwiegend eine interne Fokalisierung vor, da die Gedanken und Gefühle der Figuren dargestellt werden und das Geschehen durch ihre Augen wahrgenommen wird. Jedoch ist das Verhältnis zwischen Erzähler und Fokalisierer in den Romanen unterschiedlich angelegt. Bei Bärfuss sind in der Binnenerzählung Erzähler und Figur zwar grundsätzlich homodiegetisch, weil der Erzähler auch Teil der erzählten Welt ist und erlebendes Ich und erzählendes Ich die gleiche Figur sind. Jedoch markiert die Rahmenerzählung den zeitlichen Abstand, der zeigt, dass das erzählende Ich auch das beeinflussen kann, was das erlebende Ich wahrnimmt. Durch den zeitlichen Abstand verändert sich darüber hinaus auch der Blickwinkel und die Perspektive des erlebenden Ichs, da das erzählende Ich kommentieren und reflektieren kann. So kommt es zu Einschüben, die die historische Situation in Ruanda erläutern, oder zu Analysen der beschriebenen Situation, die erst durch den zeitlichen Abstand möglich werden.

Bei Wochele sind Erzähler und Fokalisierer klar getrennt, da die Geschichte aus der Sicht Geisreiters und Lissys erzählt wird, der Erzähler selbst aber nicht Teil der erzählten Welt ist. Durch die verstärkte Darstellung der Bewusstseinsvorgänge der Figuren ist der Erzähler kaum wahrnehmbar. Auch dieses erzählerische Mittel lenkt in beiden Romanen den Fokus auf die Protagonisten und stellt deren Perspektive in den Vordergrund.

4.3. Analyse der Perspektive der Figuren in Bärfuss' *Hundert Tage* und Wocheles *Der General und der Clown*

4.3.1. Perspektive in Wocheles *Der General und der Clown*

Die vorausgegangene Analyse der Erzählstruktur ermöglicht nun im nächsten Schritt die genauere Untersuchung der Perspektive der beiden Protagonisten. Dies ist wichtig, da der Blickwinkel der Figuren, der wiederum von verschiedenen Faktoren beeinflusst wird, eine unmittelbare Auswirkung auf die Wahrnehmung und Darstellung der Gewalt hat. Deshalb werde ich im folgenden Abschnitt die Perspektiven der Figuren sowie die Entwicklung und Veränderung der Figuren durch verschiedene Einflüsse untersuchen. Ich beginne in diesem Kapitel mit der Analyse von Wocheles Roman, da sich dies auf die vorherige Analyse der Erzählstruktur aufbaut.

In Wocheles Roman ist es nicht nur der männliche Protagonist Geisreiter, aus dessen Blickwinkel das Geschehen wahrgenommen wird, sondern auch Lissy, die weibliche Protagonistin, hat einen wesentlichen Anteil am Romangeschehen. Bei der Analyse der Gewaltdarstellung wird jedoch Geisreiters Perspektive im Vordergrund stehen, da dieser (fiktiver) Augenzeuge des Völkermords in Ruanda ist. Anders als David, der die meiste Zeit in seiner Villa zubringt, war Geisreiter direkt in das Geschehen involviert – zwar nicht aktiv, aber

als unmittelbarer Zeuge. Im Gegensatz zu David wird Geisreiter's Perspektive hauptsächlich von seinem militärischen Hintergrund beeinflusst, der auch für die Darstellung von Gewalt eine Rolle spielt. Um diesen Einfluss näher beschreiben zu können, werde ich zunächst die Selbstgespräche Geisreiter's und deren Funktion analysieren, um deren Veränderung zu erläutern und eine Aussage über Geisreiter's Perspektive auf den Völkermord treffen zu können, denn in diesen Dialogen werden wesentliche Handlungselemente gespiegelt. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass die erste Stimme vor allem von den militärischen Erfahrungen beeinflusst wird, während die dritte Stimme teilweise von Stereotypen und Werturteilen über Afrika geprägt ist (Wochele 355).

Ähnlich wie bei Bärffuss' Protagonist David, der sich selbst für einen aufgeklärten Europäer hält und dessen Vorurteile dennoch in seiner Erzählung zutage treten, ist auch Geisreiter nicht frei von diesen Stereotypen. Ebenso wie David trägt er diese nicht bewusst nach außen, sondern sie zeigen sich in seinem Unterbewussten, das von einem heterodiegetischen Erzähler vermittelt wird, der allerdings durch die neutrale Dialogform nicht spürbar ist. Da die Stimmen jedoch explizit als ein Teil Geisreiter's definiert werden, gehören auch die Vorurteile und Ansichten, die von der dritten Stimme repräsentiert werden, zur Figur Geisreiter (267, 354-55). Gerade im ersten Selbstgespräch wird ein klischeehaftes Bild von Afrika gezeichnet (19), das Geisreiter bei seiner Ankunft in Ruanda hat.

Weiterhin wird vom Erzähler immer wieder herausgestellt, dass sich Geisreiter über seinen militärischen Hintergrund definiert. Dies wird sowohl in Inneren Monologen (46) und in den Selbstgesprächen klar, wenn die erste Stimme spricht (20), als auch in seinem Verhalten und Auftreten in Niedermatten. Er trägt immer noch seine Stiefel (28), geht alten Gewohnheiten aus Ruanda oder seiner Militärzeit im Allgemeinen nach (13-14, 75, 359) und fühlt sich sicherer,

wenn er auf Dinge oder Personen trifft, die ihn an seine Vergangenheit beim Militär erinnern (82-83, 241). Für ihn spielt also nicht nur das Morden, das er gesehen hat, eine Rolle, sondern auch das Scheitern auf der militärischen Ebene und der Verlust von Kameraden (25, 354-56). Er hat dadurch eine völlig andere Perspektive auf das Geschehen als David, der aus persönlichen Gründen in Ruanda bleibt (Bärfuss 9). Diese Perspektive und sein militärischer Hintergrund beeinflussen auch seine Wahrnehmung von Gewalt. Militärische Gewalt ist Teil seines Berufs, deshalb stehen für ihn bestimmte Erlebnisse im Vordergrund, die ihn besonders traumatisieren. Wichtig ist hierbei, dass das Militär und seine Verantwortung ihm auch eine gewisse Macht verleihen, die er durchaus genießt (Wochele 176, 249). Sein Dienstgrad und seine militärische Verantwortung geben ihm eine Macht, die Bärfuss' Protagonist gerne inne hätte, aber genau wie David an seinen persönlichen und moralischen Idealen scheitert, so scheitert auch Geisreiter mit seinen militärischen Idealen.

Es gibt innerhalb des Romans acht dieser Inneren Dialoge Geisreiters und Variationen dieser. Alle werden durch Vorkommnisse in der Gegenwart ausgelöst, die Geisreiter an Dinge in Ruanda erinnern. Diese Auslöser sind vor allem visuelle oder akustische Reize (vgl. dazu auch Brison 43, 45). Die Situationen gleichen sich alle in ihrer Grundstruktur: In den meisten Fällen „starrt“ Geisreiter auf den Gegenstand, der seine Erinnerungen auslöst, und versinkt in eine Art apathischen Zustand (Wochele 17, 35). Während beim ersten Auftreten dieses Zustands der Wechsel in den Inneren Dialog noch angezeigt und sogar erklärt wird (17-18), beginnen die folgenden unmittelbar nach dem auslösenden Moment (35, 89, 125). Dadurch treten die beiden Stimmen in den Vordergrund und Geisreiter selbst wird von diesen verdrängt. Dies zeigt, dass Geisreiter keine Kontrolle mehr über die Stimmen hat (vgl. auch Brison 40). Bevor ich einige der Inneren Dialoge exemplarisch und im Detail analysiere, werde ich nun die Struktur und den

Aufbau aller Dialoge im Allgemeinen erläutern sowie die Stimmen und deren Funktion vorstellen.

Alle Inneren Dialoge beginnen mit den gebrochenen Sätzen „Ich sage...ich sage...[...]“ (Wochele 17, 35, 125, 349, 373). Diese markieren durch ihre Unvollständigkeit und durch die gebrochene Syntax den tranceartigen Zustand, in dem sich Geisreiter befindet. Zu Beginn des ersten Dialogs werden die Stimmen in Geisreiters Kopf erklärt. Wichtig ist hierbei, dass die erste Stimme, die „immer wieder aussprechen und berichten muss,“ zuerst genannt wird (18). Dies verleiht der Stimme, die für das Erzählen und Berichten zuständig ist, eine besondere Bedeutung. Geisreiter bezeichnet sie als „Geisreiter-Kopf-Stimme Nummer eins“ (18), die sich mit der dritten Stimme unterhält, die „Fragen stellt“ (18). Der „Mensch“ Geisreiter ist an diesen Gesprächen unbeteiligt. Dies zeigt, dass Geisreiter von dem Drang sich zu erinnern, das Erlebte auszusprechen und zu hinterfragen beeinflusst wird. Geisreiters eigene Wahrnehmung der Dinge in seinem Umfeld wird von den Stimmen in seinem Kopf verdrängt. Während der Dialoge zwischen der ersten und der dritten Stimme verschwinden der Erzähler und auch die Figur Geisreiter selbst aus dem Text. Beide werden durch die beiden Stimmen in seinem Kopf ersetzt. Diese Dialoge erfüllen eine wichtige Funktion im Roman: In ihnen wird größtenteils die Gewalt dargestellt, die Geisreiter erlebt hat, in ihnen werden die historischen Fakten vermittelt und der traumatisierte Zustand der Figur hervorgehoben. Geisreiter verarbeitet sein Trauma durch die Begegnung mit Lissy, Ngilimana und dessen Sohn Schritt für Schritt, und diese Veränderung kann anhand des Verhaltens der Stimmen in seinem Kopf nachvollzogen werden. Die Ereignisse und die Gewalt, die in den Dialogen geschildert werden, sollen im nächsten Kapitel noch näher betrachtet werden. An dieser Stelle stehen der Aufbau und die Veränderung der Selbstgespräche im Vordergrund.

In allen Dialogen beginnt die erste Stimme zu sprechen, die auf das reagiert, was Geisreiter an ein Erlebnis in Ruanda erinnert. Dieser erste Teil ist oft assoziativ und sehr bildhaft (19, 35) und geht erst durch das Hinzukommen der dritten Stimme in einen Dialog über, der (mit Ausnahme des letzten Selbstgesprächs) immer mit einer Bemerkung der dritten Stimme endet (373). Im ersten und auch im zweiten Selbstgespräch ist besonders auffällig, dass die erste Stimme wiederholt betont, dass sie „berichte“ und „Details“ darstelle (20-21, 23-25, 38-39). Die dritte Stimme hingegen ist vor allem in den ersten beiden Gesprächen sehr fordernd und herablassend (22-24). Wenn die erste Stimme sich über ihr Schicksal beklagt, entgegnet die dritte: „Aber du wolltest doch das Kommando ja. Oder etwa nicht? Du wolltest es doch unbedingt, John F. Geisreiter. Und jetzt klagst und winselst du“ (23).

Die beiden Stimmen repräsentieren also unterschiedliche Aspekte im Unterbewusstsein Geisreiters. Die erste Stimme vertritt die zuvor erläuterte militärische Perspektive Geisreiters. Sie berichtet ausführlich von Fakten und rechtfertigt Geisreiters Handeln (21, 25). Sie ist auch diejenige, die von der Gewalt spricht, die Geisreiter gesehen hat: „Der Völkerhassmord hatte begonnen. Der Blutstrom schwoll an. Einhundert Tage später, vierzehn Wochen später, über eine Million Menschen abgeschlachtet“ (23). Die dritte Stimme hingegen ist der Gegenspieler der ersten. Sie ist diejenige, die Geisreiters Geschichten und Rechtfertigungen infrage stellt, indem sie die Aussagen der ersten Stimme hinterfragt oder sie angreift: „Hör auf zu jammern, Geisreiter. Du bist Soldat. Und hat man nicht Soldaten schon immer ins Höllenfeuer geschickt. Also. Was willst du? Was, bitte, willst du?“ (27). Dadurch repräsentiert die dritte Stimme sozusagen das „schlechte Gewissen“ Geisreiters. Sie ist aber auch diejenige, die Stereotype und Vorurteile ausspricht, die Geisreiter nicht zugeben würde. Dies wird vor allem in den letzten Selbstgesprächen sichtbar, wenn die dritte Stimme sagt: „Und ich sag dir, die Ruander sehen

doch alle gleich aus. Die vergisst man leicht. Die vergisst man ganz leicht. Und was ist ein Ruander wert, frage ich dich“ (355).

Die Dialoge erfüllen also auf der ersten Ebene zwei Funktionen. Zum einen symbolisieren sie den Drang die Erinnerungen auszusprechen und sie dadurch zu verarbeiten (vgl. auch Brison 48-49). Zum anderen repräsentiert die dritte Stimme die Scham und die Verachtung, die die Figur Geisreiter empfindet. Gleichzeitig wird hier der Gegensatz zwischen Faktualität und moralischer Autorität etabliert, da die Darlegung von Fakten Geisreiter nicht hilft seine Schuldgefühle zu verarbeiten. Die dritte Stimme vertritt immer eine autoritäre Position, vor der sich die erste Stimme rechtfertigen muss. Dass diese beiden Positionen und Empfindungen jedoch zusammenhängen, wird dadurch verdeutlicht, dass die erste Stimme nicht will, dass die dritte Stimme aus Geisreiters Kopf verschwindet (Wochele 91). Die dritte Stimme betont jedoch, dass sie „immer da“ sei (91), als die erste nicht mehr hören will, was die dritte zu sagen hat. Die erste Stimme will vor den Fragen und Ansichten der dritten Stimme fliehen, doch diese sagt: „Du bist mein Zwangszuhörer. Soldat. [...] Ich bin da, wo du bist“ (95). Dies zeigt, dass sich die Perspektive Geisreiters immer aus diesem beiden Stimmen zusammensetzt, die nicht trennbar sind. Geisreiters Schuldgefühle und der Kampf mit der Mitverantwortung für das Geschehen in Ruanda werden zentral für den gesamten Handlungsverlauf und bestimmen den inneren Konflikt des Protagonisten. Dadurch, dass dies anhand der Selbstgespräche erfolgt, geschieht es für Geisreiter nicht willentlich, sondern er fällt dem heterodiegetischen Erzähler zum Opfer, der seine Gedanken und Aussagen steuert. In *Hundert Tage* beherrscht David die Erzählung weitgehend und hat dadurch mehr Einfluss auf das, was er berichten möchte, als die Figur Geisreiter – zumindest wird dies durch die Erzählkonzeption vermittelt. Die Figur Geisreiter tritt zurück und der Erzähler lässt die Stimmen in ihrem Kopf in den Vordergrund treten. Dies hat

den Effekt, dass der Figur Geisreiter zwar zum Teil die Verantwortung für das, was in ihrem Kopf geschieht, entzogen wird, es wird aber auch sichtbar, dass Geisreiter's Berichte ebenso wenig zuverlässig sind wie Davids, da sie für ihn nur ein Teil der Traumabewältigung sind.

Im Folgenden werde ich nun exemplarisch einige der Selbstgespräche näher analysieren, anhand derer die Entwicklung Geisreiter's nachvollzogen werden kann, da sich erst nach den ersten Dialogen eine Veränderung im Zusammenspiel der Stimmen erkennen lässt. Der vierte Dialog wird durch die erste Begegnung mit Ngilimana ausgelöst. Dieser ist einer der Mörder, denen Geisreiter in Ruanda begegnet ist. Er arbeitet nun als Masseur in dem Kurhotel, in dem sich Geisreiter befindet (135-51). In diesem Selbstgespräch berichtet die erste Stimme über das Aufeinandertreffen von Geisreiter und Ngilimana, bei dem Geisreiter in seinem Gegenüber denjenigen erkennt, der zuvor ein Baby ermordet hat (37-38). In diesem Dialog geht es hauptsächlich um die Schuldgefühle, die die erste Stimme hat, weil Geisreiter mit den Mördern verhandelt hat: „Mir war als hätte ich die Schwelle am Tor der Hölle überschritten und wäre ein paar Schritte in den Höllenschlund hineingegangen und hätte dort drin ein kleines freundliches Gespräch mit ein paar der Höllenbewohner geführt. Ein Gespräch, dessen Abmachung mit Handschlag besiegelt worden war“ (132).

Hier lässt sich also eine Variation der dritten Stimme erkennen, da diese nun die erste Stimme davon abhalten will, tiefer in Erinnerungen zu versinken (127). Dies zeigt noch einmal, dass die dritte Stimme eine wesentliche Funktion für die Inneren Dialoge hat. Während die erste überwiegend in ihrem berichtendem oder assoziativem Modus bleibt, ist die dritte Stimme diejenige, die die Veränderungen, die auf der Ebene der Romanhandlung dargestellt werden, in den Inneren Dialogen aufzeigt und deutlich macht. Das Verhalten der dritten Stimme markiert also die Entwicklung Geisreiter's. Dies ist besonders auffällig, wenn der Roman auf der

Handlungsebene zu einem ersten Wendepunkt gelangt. Für diesen gibt es mehrere Faktoren: Ein Auslöser des Wendepunkts ist das Zusammentreffen mit Joseph Ngilimana (125-50), da dieser Geisreiter wieder an seine Erlebnisse in Ruanda erinnert. Er erfüllt eine Doppelfunktion für die Romanhandlung, da er nicht nur ein weiteres Selbstgespräch auslöst, sondern auch ein realer Gesprächspartner für Geisreiter ist (137-51). Es kommt also zum ersten Mal zu einem richtigen Dialog außerhalb von Geisreiters Kopf, da seine bisherigen Versuche über das Erlebte zu sprechen überwiegend gescheitert sind (53-60). Nach diesem Erlebnis mit Ngilimana ist Geisreiter auch fähig mit seiner Tochter zu sprechen (181-88). Diese Veränderung in Geisreiters Verhalten wird dann in den Selbstgesprächen dadurch deutlich, dass die dritte Stimme im fünften Dialog zumindest kurzzeitig verstummt (214-17). Das Wegfallen der dritten Stimme untermalt hier also Geisreiters – kurzzeitige – Fähigkeit seine Gedanken einer anderen Figur mitzuteilen. An den Stellen, an denen der Dritte antworten würde, markieren Auslassungszeichen optisch das Fehlen des Gesprächspartners. Die erste Stimme ist jedoch noch nicht bereit auf den Dritten zu verzichten und fordert ihn auf zu reagieren (215). Dies zeigt, dass auch Geisreiters noch nicht vollkommen in der Lage ist sich in der Realität der erzählten Welt seinen Problemen zu stellen, und die dritte Stimme kommt letztendlich doch zurück (217).

Doch dieser Dialog unterscheidet sich in noch einem weiteren Aspekt von den vorangegangenen. Die dritte Stimme weist die erste darauf hin, dass es nicht nur Gewalt und Schlechtes in Ruanda gegeben hat und dass die erste Stimme dies verschweigt (219). Dieser Dialog endet also zum ersten Mal mit einer positiven Aussage (220). Überraschend ist, dass diese positive Wirkung auch durch eine weitere Begebenheit ausgelöst wird, in der es zu körperlicher Gewalt kommt. Ngilimana versucht Geisreiter zu ertränken und diese physische Gewalterfahrung scheint bei Geisreiter ebenfalls eine Veränderung hervorzurufen, die sich dann

in dem Wegbleiben der dritten Stimme äußert. Körperliche Erfahrungen sind wesentliche Bestandteile von Geisreiters Entwicklung im Roman und auch die Ausübung von Gewalt an ihm selbst macht Geisreiter wieder seine eigene Körperlichkeit bewusst. Der sechste Dialog, der von zwei Hunden ausgelöst wird, die ein Kind angreifen, scheint auf den ersten Blick ein Rückschritt in der Entwicklung Geisreiters zu sein, da die dritte Stimme nicht nur wieder zurück ist, sondern auch sehr dominant und makaber agiert und reagiert (267-270). Hier berichtet die erste Stimme davon, dass die Soldaten Hunde und Ratten erschießen, die das Fleisch der Leichen fressen und die dritte Stimme reagiert darauf, indem sie die erste mit rassistischen Aussagen konfrontiert:

- Wäre das Fenster offen gewesen, hätte mir das Vieh den Arm abgerissen.
- Bravo, hätte es vielleicht schon keinen Neger anfallen und verschlingen müssen oder kein Negerbaby oder kein Negermädchen. Negermädchen sollen ja an ganz bestimmten Stellen besonders gut schmecken. hahaha. (268)

Doch auch wenn dies wie ein Rückschritt wirkt, so folgt diesem Selbstgespräch jedoch der zweite entscheidende Wendepunkt auf der Handlungsebene. Da Geisreiter diesmal auf den Inneren Dialog mit einer physischen Handlung – einem Schuss – reagiert (270), ist er gezwungen Lissy von seiner Vergangenheit zu erzählen (273). Die Bedeutung der physischen Gewalt in dieser Szene und auch das Töten des Pfaus werde ich im folgenden Kapitel im Vergleich zu einer entsprechenden Szenen in *Hundert Tage* näher erläutern, doch kann man anhand dieser Szenen feststellen, dass Geisreiter die inneren Stimmen nun in Form von Handlungen nach außen transportiert.

Der siebte und vorletzte Dialog ist wiederum wie die vorherigen aufgebaut. Er wird durch Geisreiters sehr persönliche Schuldgefühle ausgelöst und unterscheidet sich dadurch von den vorherigen Selbstgesprächen (354). In diesem Dialog beschreibt die erste Stimme, dass

Geisreiter den Tod von zehn belgischen Soldaten zu verantworten hat, die bei einem fehlgeschlagenen Einsatz ums Leben kommen (352-354). Dieser Dialog ist jedoch auch deshalb besonders wichtig, da hier verstärkt Stereotype über Afrika zum Vorschein kommen, die von der dritten Stimme vertreten werden, da die dritte Stimme die Meinung vertritt, dass der Tod der europäischen Soldaten beklagenswerter ist als die Opfer in der ruandischen Bevölkerung (355). In diesem Dialog zeigt sich also, dass Geisreiter sich nun nicht mehr hinter drastischen Geschichten über die Gewalteskapaden während des Völkermords versteckt, sondern dass er sich nun auch mit seiner persönlichen Schuld und seinen Vorurteilen auseinandersetzt.

Das letzte Gespräch ist kein Dialog, da die erste Stimme allein bleibt. Die Abwesenheit der dritten Stimme wird auch nicht mehr graphisch angezeigt. Sie ist also nicht nur sprachlos, sondern vollkommen verschwunden. Geisreiter benötigt die Stimmen in seinem Kopf nicht mehr:

Ich spreche nicht mehr mit ihm. Ich muss es nicht mehr bereden. Ich muss es nicht mehr benennen. Ich muss ihn töten durch mein Schweigen. Und also schweige ich. Damit ihm die Luft ausgeht. Damit er stirbt. Mein Nichtreden, meine Stille im Kopf schnürt ihm die Kehle zu. Ich will ihn nicht mehr hören.
Schluss. Ende. Stille. Stille. (373)

Wichtig ist hierbei der gewalttätige Aspekt, der mit der Befreiung von den inneren Stimmen verbunden ist. Die Stimmen verschwinden nicht, sondern müssen getötet werden (373). Dies zeigt, dass Geisreiter seine passive Verhaltensweise zurücklassen muss, die er mit Ruanda verbindet, und aktiv gegen seine Schuldgefühle und sein Trauma angehen muss. In den Dialogen werden also anhand der beiden Stimmen die verschiedenen Ansichten verdeutlicht, die Geisreiter

vertritt, aber nicht nach außen tragen kann oder will. Darüber hinaus zeigen sie aber auch Geisreiters Umgang mit seinen traumatischen Erfahrungen.

Der Grund für seine Veränderung ist zum größten Teil seine Beziehung zu Lissy, deren Figur eine andere Funktion hat als Agathe in Bärfuß' *Hundert Tage*. Im Gegensatz zu Agathes marginalisierter Rolle in Davids Erzählung wird Lissys Perspektive dargestellt – wenn auch durch den Erzähler vermittelt. Ihre Sicht ist damit aber nicht direkt vom Protagonisten abhängig und gesteuert wie in *Hundert Tage*. Anders als Agathe dient sie auf der erzählerischen Ebene dazu Geisreiter zu charakterisieren, da sie sein Auftreten und seine Handlungen kommentiert (113-14). Auf der Figurenebene ist sie für Geisreiter nicht der Zugang zu einer fremden Welt, sondern eine Möglichkeit zur Rückkehr in seine frühere Welt. Geisreiter befindet sich in seinem Unterbewusstsein noch in Ruanda²¹ und Lissy verkörpert für ihn das Gegenteil. Sie steht für Gefühle – „Gefühl contra Fakten“ (Wochele 29) – und stellt mit ihrem „himmelblauen Weltumarmungsverlangen“ einen Gegenpol zu Geisreiters Selbstmordgedanken dar (27). Sie ist zudem strikte Antimilitaristin: Sie leitet die Ortsgruppe von Amnesty International (233) und steht damit auch im Gegensatz zu Geisreiters militärischen Ansichten. Auf der Handlungsebene motiviert sie Geisreiter allerdings seine Probleme zu bekämpfen und hat dadurch eine unterstützende Rolle, da ihre optimistische Haltung ihn aufheitert. Die Liebesbeziehung zwischen den beiden bringt sozusagen auch Geisreiters Optimismus (den die dritte Stimme eingefordert hat) zurück. Geisreiters Sicht auf Lissy zeigt aber auch, dass er sie als Frau in einer traditionellen Rolle wahrnimmt. Sie hat eine helfende und unterstützende Funktion und ist dazu da ihn zu „heilen“. Damit weist Geisreiter (und auch der Text) in seiner Haltung Lissy gegenüber essentialisierende Stereotype über die Rolle der Frau auf.

²¹ Vergleiche: Analyse der Selbstgespräche.

4.3.2. Perspektive in Bärfuss' *Hundert Tage*

Die Binnenerzählung in Bärfuss' *Hundert Tage*, die den größten Teil des Romans ausmacht, wird anders als bei Wochele nur aus der Sicht des Protagonisten David erzählt. Das Geschehen wird daher nicht aus verschiedenen Perspektiven erzählt, sondern ist auf seine Wahrnehmung und seine Beurteilung beschränkt. So werden auch Agathe, Théoneste und andere Figuren nur aus seiner Sicht beschrieben. Damit wirkt die Erzählung sehr subjektiv und die Haltung, die David einnimmt, wird von mehreren Faktoren beeinflusst. Darüber hinaus ist er auch derjenige, der alle Informationen steuert, da der Leser nur durch ihn etwas über die anderen Figuren erfährt.

Ein wesentlicher Faktor ist die westlich-hegemoniale Sicht, die er auf das Geschehen und die anderen Figuren hat. Diese setzt sich ebenfalls aus mehreren Aspekten zusammen. Zum einen gilt es daher die Selbstdarstellung Davids zu untersuchen. Dieser präsentiert gleich zu Beginn ein bestimmtes Bild von sich, das allerdings durch seine eigenen Handlungen unterwandert wird. Zum anderen sind auch die Einflüsse zu beachten, denen David in seinem Umfeld ausgesetzt ist. Hier sind vor allem die Direktion, die ein bestimmtes Bild von Ruanda vermittelt, aber auch Missland, ein ehemaliger Mitarbeiter der Direktion zu nennen. Missland führt David in die Gruppe der Expats ein,²² die wiederum eine ganz eigene Sicht auf das Land hat. Besonders in Bezug auf die Afrikanerin Agathe wirken die europäische und die männliche Perspektive Davids zusammen.

4.3.2.1. Europäische Perspektive

David selbst stellt sich immer wieder als aufgeklärter und kulturell sensibler Europäer dar, der keine Vorurteile hat und sich für eine universal gedachte Gerechtigkeit einsetzt (Bärfuss

²² Die Expats, die David kennenlernt, sind eine hauptsächlich aus europäischen Auswanderern bestehende Gruppe, die in Ruanda lebt.

15-17). Diese Selbsteinschätzung wird teilweise vom Rahmenerzähler bestätigt, der erklärt, dass David schon als Kind ein „ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden“ gehabt habe (6), das allerdings nicht durch Vernunft, sondern durch Emotionen gelenkt wird (6). Dadurch ist sein Auftreten mit einem gewissen Stolz und einer Arroganz verbunden, die jedoch Eindruck auf seine Mitschülerinnen machen (7). Der Rahmenerzähler deutet damit auch schon an, dass David nur „Eindruck schinden“ wollte (7).

David selbst hingegen stilisiert sich als Kämpfer für die Gerechtigkeit, der „die Menschheit weiterbringen“ möchte (7). Durch diese Haltung stellt er allerdings genau die Kodierung zwischen Zivilisation, bzw. westlicher Kultur und den afrikanischen Völkern auf, die seinem Selbstbild als aufgeklärter Europäer widerspricht. Der Erzähler David reflektiert darüber, dass die Ideale, die er in dieser Zeit hatte, zweifelhaft waren, und er bezeichnet sich als „dumm“ und „blind“ (21), aber die Figur David sieht diesen Widerspruch zu dieser Zeit noch nicht.²³ Er „fühlt [sich] wichtig“ und glaubt, dass seine Arbeit in Kigali etwas bewegen könnte (15).

Für den Leser wird jedoch gleich bei der ersten Begegnung mit der Afrikanerin Agathe klar, dass David die Vorurteile, die er an den Männern der belgischen Passkontrolle verachtet, auch bei ihm vorhanden sind. Denn als Agathe seinen – wie er glaubt – heroischen Versuch sie zu verteidigen, als die Beamten sie schikanieren, nicht würdigt, sondern ihn verachtet und damit seine Männlichkeit und seine Identität verletzt, reagiert er mit genau den gleichen Vorurteilen (18-20). Sein Entschluss „den Afrikanern eine zweite Chance zu geben“ (21) zeigt eindeutig, dass er eine Hierarchie zwischen Schwarz und Weiß aufstellt und sich selbst in einer besseren Position sieht. Auch sein Wunsch „Abenteuer“ zu erleben und seine Hoffnung „täglich mit dem größten menschlichen Elend fertig werden zu müssen“ zeigt, dass sich sein Selbstbild und seine

²³ Diese Trennung zwischen erzählendem und erlebendem Ich bietet an dieser Stelle die Möglichkeit für das erzählende Ich sich von den Aussagen, die die das erlebende Ich macht, zu distanzieren.

tatsächlichen Ansichten stark unterscheiden (24). An späterer Stelle gibt er auch zu, dass er dachte, „Afrikaner seien dem Naturzustand näher“ und dass „*Jeder mit Jeder*“ schläft (Bärfuss 103). Dies zeigt deutlich, dass sein Bild von Afrika sich aus Klischees zusammensetzt.²⁴

Die Verhaltensmuster Davids werden auf der Textebene auch durch die Farbsymbolik ausgedrückt. Diese zeigt auf erzählerischer Ebene sowohl das „Schwarz-Weiß-Malen,“ das David entgegen seiner Überzeugung dennoch praktiziert, als auch das Bewegen in moralischen Grauzonen, das für die Schweizer Direktion in Kigali und auch für David selbst eine wichtige Rolle spielt. Das Erste, was David wahrnimmt, als er in Kigali ankommt, ist die „Schwärze“ (22) und ihm fällt auf, dass die Tage dort sehr kurz sind, das heißt, dass es schneller dunkel wird, als er es gewohnt ist (26). Damit stilisiert David Afrika von Anfang an als den „dunklen“ Kontinent und verfällt damit in das gleiche koloniale Stereotyp wie schon Joseph Conrad in *Heart of Darkness*, der Afrika als ein verführerisches und gefährliches Land beschreibt, das die Figur Kurtz in den Wahnsinn treibt (vgl. auch Loomba 117). Er beschreibt diese Dunkelheit als etwas Bedrohliches, gegen das er sich nicht wehren kann: „Der Hunger und der Durst waren nicht das Schlimmste, das Schlimmste war die Dunkelheit, die Nacht, die pünktlich um sechs Uhr über das Land *fiel* und mich zudeckte, wie etwas Physisches, wie ein Tuch oder ein Schwall Pech“ (Bärfuss 13, meine Hervorhebung). Durch diese Aussage stilisiert David die Nacht und die Schwärze, die er mit Afrika verbindet, als etwas, das ihn vereinnahmt. Interessant ist, dass er diese Aussage zu Beginn trifft, aber auf die Zeit vorausweist, die er im Haus Amsar verbringt, über die er später jedoch kaum spricht. Dieser Teil seiner Geschichte bleibt damit ebenso „in vollkommener Finsternis“ (12). Dadurch, dass David anmerkt, dass er „fürchtet[, die Finsternis sei an [ihm] kleben geblieben“ (12), grenzt er sich wiederum von allem ab, was in dieser Zeit

²⁴ Interessanterweise verwendet David nie den Begriff „Aids“ wenn er von der Verbreitung des HIV-Virus spricht, sondern nennt die Krankheit „Seuche“ (Bärfuss 102-3, 165-66). Dies zeigt, dass David auch die Krankheit von sich und seiner Lebenswelt abgrenzen will.

geschehen ist, und will sich der Verantwortung entziehen. Dass er sich dieser nicht vollkommen entziehen kann, macht jedoch der Rahmenerzähler deutlich, da er feststellt, dass David sich während seiner Erzählung verhält, als befürchte er, „jemand [könnte] im nächsten Augenblick aus dem Dunkel treten“ (11). Hier wird also durch die Farbsymbolik angedeutet, dass David das fürchtet, was im Verborgenen liegt, das, was er nicht erzählt.

Dieser Gegensatz von Schwarz und Weiß stellt auch die Vorurteile der Direktion dar.

David behauptet:

Wir sind nicht gemacht für diese Nächte, ich und alle anderen von der Direktion, wir entstammen der Zone der Dämmerung. Wir bedürfen der Übergänge, des Zwielichts, wir sind auf die Rhythmen des Lichts angewiesen, die unser Leben begleiten. [...] Wir bewegen uns im Ungefähren, aber dort, zwei Breitengrade südlich des Äquators, gewährt die Sonne keinen Spielraum. Die Nacht fällt wie ein Fallbeil [...]. (12, meine Hervorhebung)

David nutzt hier die Farbsymbolik, um sich und die Europäer in der Direktion von der „fremden“ Welt abzugrenzen, aber seine Wortwahl zeigt auch die Textintention, die hinter seiner Aussage steckt. Sie entlarvt nicht nur die binäre Denkweise Davids, der sich selbst für tolerant und aufgeklärt hält, sondern sie weist auch bereits an dieser Stelle darauf hin, dass David und die Direktion sich in moralischen Grauzonen bewegen. Sie arbeiten mit der Hutu-Regierung zusammen ohne deren Handlungen zu hinterfragen, und sie unterstützen später die Tutsi-Minderheit, um ihr Gewissen zu beruhigen (152-53). Die Direktion weist also ähnliche Denkmuster auf und beeinflusst Davids Verhalten, da er teilweise deren Ansichten teilt, sich aber auch gegen deren Regeln auflehnt. So ist er zunächst zwar enttäuscht von seiner Arbeit und sieht auf Paul, den „stellvertretenden Koordinator“ herab (25), doch als es in Kigali unruhiger wird

und es ihm dadurch „von Tag zu Tag besser geht“ (31), scheint er sich auch mehr mit der Direktion zu identifizieren. Er erhält ein Haus und ein Auto, und auch wenn er sich zunächst für diese Privilegien schämt, bewirken sie doch eine Veränderung in ihm. Er fühlt sich wichtig und genießt die Macht, die er zu haben scheint und die „Unterwürfigkeit,“ die ihm die Einheimischen auf einer Geschäftsreise mit Paul entgegenbringen (32-33). Bei dieser Reise gibt es auch eine interessante Szene mit Kindern, die parallel zu einer vorherigen Szene funktioniert. Zusammen haben diese Szenen eine besondere Aussagekraft, sie verstärken sich und formen ein Gesamtbild. In der ersten Szene trifft David bei einem Ausflug auf afrikanische Kinder, die er als „Bälger“ und „wilde unzivilisierte Kinder“ stilisiert (29). Er glaubt, dass es gut wäre, wenn er so wie sie wäre, und verfällt damit in das Stereotyp des Exotismus (29). In der Parallelszene auf der Geschäftsreise trifft er auf weiße Kinder, „blonde Engelchen am Rande der Wildnis, die nackten Füße schmutzig, aber ihre Seelen unberührt von den schädlichen Einflüssen der Zivilisation“ (35). Diese beiden Szenen veranschaulichen sehr gut, dass David zum einen zwischen „Zivilisation“ und „Wildnis“ trennt und damit die „Wildnis“ von sich abgrenzt, zum anderen wird aber auch klar, dass er ein klischeehaftes Bild von dem Leben dieser Kinder hat.

Ähnlich verhält es sich auch mit Paul, der laut David das „Land vorbehaltlos“ liebt „und was er zuhause abgelehnt hätte, [hier] großzügig entschuldigte“ (38). Seine Haltung zu Afrika wird vom Erzähler David positiv konnotiert, auch wenn sie dennoch die Afrikaner als unzivilisiert marginalisiert (45). Durch die Personalunion des Erzählers und der Figur Davids ist es wichtig zu beachten, was das erzählende Ich positiv oder auch negativ konnotiert, da diese Aussagen auf dessen Werte zurückweisen. Durch Davids Kommentare wird auch klar, dass für Paul der Erfolg seiner Arbeit im Vordergrund steht und dass er und die Direktion Strukturen des Landes nicht hinterfragen, auch wenn sie bestimmte Gruppen benachteiligen (107-08). Dies

deutet bereits an, dass die Moral der Direktion doppelbödig ist und dass sich auch hier Selbstwahrnehmung und Realität unterscheiden. Die Arbeit der Direktion ist nicht nur selbstlos und gerade Paul verknüpft sein Selbstbild mit dem Erfolg seiner Arbeit (117-18). Als seine Arbeit scheitert, scheitert auch Paul. David sieht auf ihn herab und grenzt sich von dessen Scheitern ab (158-59), da Pauls Zustand in gewisser Weise seine eigenen Gefühle spiegelt, die er nach der Demütigung von Agathe hatte. Pauls Ideale scheitern nach vielen Jahren in Kigali, genau wie David mit seinen Idealen schon gescheitert ist, bevor er das Land überhaupt betritt. Beide haben ihre Identität über ihre Ideale konstruiert und beide zeigen in ihrer Verbitterung und Wut, dass sie dieselben Denkmuster, die sie an anderen verachten, dennoch in sich tragen (160,163). David findet Paul „ekelhaft“ (158) und er will seine Geschichte nicht hören. Er reagiert wütend, als Paul das Mädchen, mit dem er Sex hatte, mit Agathe vergleicht (165), da – auch wenn David es nicht wahrhaben will – der Vergleich durchaus berechtigt ist. Paul, der zuvor als begeisterter und engagierter Entwicklungshelfer dargestellt wurde, beschreibt sein Erlebnis mit den Einheimischen plötzlich mit den bekannten Stereotypen, die die Afrikaner als bedrohlich aber auch als übersexuell stilisieren (Süßelbeck 86). David will sich von Paul abgrenzen, findet ihn und seine Geschichte „peinlich“ (Bärfuss 167), aber letztendlich stellt sie nur eine Steigerung seines eigenen Scheiterns dar. Paul dient David als Mittel zur Identifikation aber auch zur Abgrenzung, ähnlich wie Missland, ein ehemaliger Mitarbeiter der Direktion, den David zwar für seine Korruption und seine Affären mit afrikanischen Frauen verachtet (47-48, 153), der ihm aber die Möglichkeit bietet eine „andere“ Seite von Afrika zu erleben (48-53). Darunter verstehen David und auch die Expats die Suche nach Zerstreung und Exotik – das, was sie sich eigentlich von Afrika ersehnen. Missland und die Expats unterscheiden sich von der strengen Direktion und amüsieren sich gern (52), und dies beinhaltet im Falle Misslands vor

allem das Verführen von afrikanischen Frauen (48). Auch hier werden koloniale Diskurse und Strukturen fortgesetzt, da sich Missland als überlegener Europäer stilisiert. Doch gerade Missland zeigt David, dass die Entwicklungshilfe sich in einer bequemen Position befindet und das Bild von Afrika, das sich den Helfern in Kigali bietet, nicht dem wahren Elend des Landes entspricht (52-53). David muss sich eingestehen, dass auch er sich nach dem Klischee sehnt, das er vom „wildem“ Afrika hat, und enttäuscht von seiner Lebensrealität in Ruanda ist (56). Dies bedeutet aber auch, dass er dieses Klischee in sich trägt. Dass er und die anderen Europäer mit diesen Stereotypen nach Afrika kommen und deren Erfüllung suchen, zeigt, dass das *othering* im kolonialen Kontext auch in der postkolonialen Zeit nachwirkt, und wie wichtig das „exotisch Andere“ für die eigene Identitätsbildung der Europäer noch heute ist.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch Davids Beschreibung der ethnischen Zugehörigkeiten in Ruanda. Anders als Buch verwendet er gerade in diesem Teil nicht die Begriffe Hutu, Tutsi und Twa (vgl. Stockhammer, „Conditions“ 119), sondern bezieht sich auf die Einteilung der Ruandeser in „Kurze“ und „Lange“ (Bärfuss 84-89). Die Vermeidung der Begriffe wirkt auf den ersten Blick wie ein Versuch die Kategorisierung zu vermeiden und deren Willkür offenzulegen, doch der Ton, in dem David die Unterscheidung erklärt, lässt seine Darstellung fast absurd erscheinen (vgl. auch Süßelbeck 77):

Es gab ein Geheimnis, ein Geheimnis, das dieses Land im Griff hatte, nein, es war kein Geheimnis, denn jeder wusste Bescheid, es war ein Tabu, für alle verbindlich, es hatte die Geschichte seit Anbeginn bestimmt und griff in der Gegenwart in das Leben eines jeden Einzelnen. Die Menschen waren nicht einfach Menschen, nicht nur Schuster, Bäuerin, Arzt, Fahrer, Sohn, Mutter,

Tochter, was auch immer. Zuallererst gehörte jeder Mensch entweder zu der Gruppe der Langen oder zu den Kurzen. (Bärfuss 84)

David macht die Unterscheidung der ethnischen Gruppen, zu der die Europäer beigetragen haben (siehe Einleitung), durch seine oft ironische Erzählhaltung und dem beiläufigen Ton zu einer alten afrikanischen Legende und damit zum „Anderen/Fremden.“ Den gleichen Ton verwendet David auch, wenn er das Verhalten der Direktion in der Krisenzeit beschreibt und rechtfertigt (Bärfuss 94). Es ist an vielen Stellen schwer zu bestimmen, ob er dieses ironisch reflektiert und kommentiert oder ob er die Handlungsweise der Direktion tatsächlich rechtfertigen will (94). Fest steht, dass David die Veränderung in Ruanda genießt, da der beginnende Bürgerkrieg eine Abwechslung für ihn darstellt und er sich wichtig fühlen kann (95-97, vgl. dazu auch Yager 3). Seiner Meinung nach hat Ruanda „seine Maske abgelegt“ und „war zur Bedeutung gekommen“ (Bärfuss 96). Er kann nun die „dunkle“ und „wilde“ Seite erleben, nach der er sich gesehnt hat. Dem entgegen steht seine Einschätzung, dass es gar nicht das „Wilde“ oder „eine archaische Brutalität“ ist (104), die sich in Ruanda zeigt, sondern ein organisierter Völkermord, der effizient geplant und ausgeführt wurde (105). David widerspricht sich also in seiner Beschreibung des Landes selbst. Abhängig von seinen eigenen Gefühlen grenzt er Ruanda entweder von der westlichen Welt ab oder er stellt eine direkte Verbindung zwischen der Schweiz und Ruanda her (57). Dadurch zeigt sich für den Leser, dass Davids Einschätzung der Situation stark von seinen eigenen Gefühlen abhängt und nicht objektiv ist. Darüber hinaus setzt David durch seine Denkweise auch koloniale Diskurse fort, da er davon ausgeht, dass es die Europäer sind, die den Afrikanern Organisation und Struktur „beibringen“ (179).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass David zwar durch sein Umfeld in der Direktion und auch durch Missland beeinflusst wird, er aber dennoch deren Ansichten kritisiert

und reflektiert. Er stellt sich selbst als tolerant dar und glaubt, dass er frei von Vorurteilen ist. Es wird jedoch schon bei der ersten Begegnung mit Agathe klar, dass er die Stereotype westlich-hegemonialen Denkens schon immer in sich getragen hat und diese durch seine Erfahrungen zutage treten. Agathe löst dieses Verhalten aus und motiviert seine Handlungen und Entscheidungen. Davids Ansichten werden vor allem dann sichtbar, wenn er Agathe beschreibt oder ihre Beziehung erläutert. Hier verbinden sich sein Männlichkeitskonzept und seine stereotypische Sicht auf die afrikanische Frau, was sich vor allem anhand ihrer sexuellen Beziehung zeigen lässt.

4.3.2.2. Männliche Perspektive

Sexualität spielt in Bärffuss' *Hundert Tage* eine wesentliche Rolle, da in der sexuellen Beziehung zwischen Agathe und David auch die Gewalt, die sich in Ruanda abspielt, gespiegelt wird, indem Charaktereigenschaften Davids zutage treten, die er andernfalls verbergen könnte. Sie ist diejenige, die seine Männlichkeit verletzt, und sie ist der Grund, warum David in Ruanda bleibt.

Die schwierige Machtbeziehung zwischen David und Agathe zeigt sich bereits, als David am Flughafen versucht Agathe zu verteidigen. Das Verhalten der belgischen Passkontrolle, die Agathe aufgrund der kolonialen Vergangenheit des Landes „schikanieren“ (15), entspricht nicht seinen Idealen, und David glaubt, die „schwache“ afrikanische Frau verteidigen und beschützen zu müssen. Anstatt erfolgreich die Beschützerrolle – den Prototyp hegemonialer Männlichkeit – und die Rolle des Verteidigers seiner Ideale auszuüben, wird David jedoch lächerlich gemacht und sowohl von Agathe als auch von der Passkontrolle in seiner Männlichkeit gekränkt: „Im nächsten Augenblick wurde ich von zwei vorher unsichtbaren Sicherheitsbeamten gepackt und in die Luft gehoben, was nicht nur schmerzte, sondern mir in den nächsten Tagen und Wochen die

Lebensfreude nehmen sollte [...]“ (17). Diese Verletzung seiner Männlichkeit wird für David der Motor seines Handelns, da die Kränkung für ihn so schwer wiegt, dass sie sein weiteres Leben beeinflusst: „Die Kerbe, die diese Frau in meine Seele geschlagen hatte, schmerzte lange“ (19). David fühlt sich, als müsse er sich „die erlittene Schande vom Leib [...] waschen“ (19).

Interessant ist, wie diese Episode mit Agathe Davids Idealismus verändert:

Das erstbeste aufgetakelte Fräulein hatte meine Ideale gemeuchelt. Was hätte diese Frau ein Zeichen gekostet, eine winzige Geste der Wertschätzung? Im Moment, als jemand schwächer war als sie, hatte sie sich auf die Seite der Starken geworfen, auf die Seite der Unterdrücker. (20)

Er marginalisiert die Afrikaner, grenzt sie als „die Schwachen“ (19) ab, beschimpft Agathe mit dem Wort „Negerin“ (20), ein Wort, das er zuvor nicht einmal in seinen Gedanken formulieren konnte (16). Er verwendet also das „vocabulary of abuse“ (Connell 77), um Agathe aufgrund ihrer afrikanischen Herkunft zu subordinieren. Seine scheinbare Aufgeklärtheit und Toleranz löst sich in Stereotype auf (Bärfuss 21,103) und sein Idealismus wird als Mitläufertum entlarvt (22). Wie Süßelbeck beobachtet, bricht sein „antirassistischer Idealismus [...] [also] bezeichnenderweise bereits zusammen, *bevor* er überhaupt in Ruanda angekommen ist“ (84). David fällt also in seiner Verunsicherung auf tradierte rassistische und sexistische Denkmuster zurück, obwohl er glaubt, dass er eine aufgeklärte, tolerante und nicht-patriarchale Ansicht vertritt (Bärfuss 16).²⁵

Für David wird der einzige Weg, um seine gescheiterte Männlichkeit wiederherzustellen, eine erneute Begegnung mit Agathe. Bei ihrem ersten Aufeinandertreffen wird Agathe von ihm zunächst durch seinen Blick objektiviert und sexualisiert (15). Aufgrund ihrer exotischen

²⁵ Als Patriarchat wird ein Gesellschaftmodell bezeichnet, in dem Männer die dominierende Rolle einnehmen und in dem Frauen subordiniert und marginalisiert werden. Zum Thema Patriarchat und hegemoniale Männlichkeit siehe Connell.

Erscheinung nimmt David sie als animalisch wahr und beachtet besonders ihre „Fesseln“ (15), die „offene[n] Schuhe [und] die rot lackierten Zehennägel“ (15). Er fühlt sich als Beschützer und will Agathe gegen die Ungerechtigkeit verteidigen, die ihr widerfährt (16). Wie schon zuvor erwähnt, hinterlässt ihre Verachtung eine tiefe Wunde in ihm und er fühlt sich in seiner Männlichkeit so sehr gekränkt, dass er geradezu besessen davon ist sie wiederzusehen und sich zu rächen (24, 40). Als er in einem Restaurant ihren Schirm entdeckt harrt er dort aus, um dies zu erreichen: „Ich saß da, wartete auf einen Moment der Revanche“ (40). Die Suche nach Agathe ist für ihn wichtiger als alles andere: „Ich wusste nur eines: Ich musste die Frau finden“ (46). Als er sie schließlich wiedersieht, scheint sie ihm völlig verändert. Sie pflegt in einer provisorischen Krankenstation diejenigen, die beim Papstbesuch verletzt wurden, und David bewundert ihre „Demut“ (67), ihr „milde[s] Lächeln“ (67) und ihre Sanftheit (67). Ihr Verhalten vermittelt ihm den Eindruck, dass sie sich in eine „domestizierte“ und unterwürfige Frau verwandelt hat, die er subordinieren kann. Durch Agathes scheinbare Veränderung fühlt er sich selbst auch anders und glaubt neu anfangen zu können. Ihre Fürsorge – oder das weibliche Paradigma der Fürsorge, das er konstruiert – scheint das Machtverhältnis zwischen ihm und ihr wiederherzustellen, da sie plötzlich die traditionelle Rolle der Frau im patriarchalen System zu erfüllen scheint (67). Doch seine Hoffnung wird enttäuscht:

Es gab nicht nur eine Agathe, es gab mindestens ein halbes Dutzend, und wenn ich eine zu fassen kriegte, dann nahm sie auch schon wieder eine andere Form an. Ich konnte ihre Mimik nicht lesen, und auch nicht den Tonfall ihrer Stimme; ich sah, sie lachte, aber ihre Worte klangen hart, und oft, wenn sie eine komische Geschichte erzählte, wirkte sie traurig. (71)

Agathe ist für David also unberechenbar und ihre fließende Identität verunsichert ihn. Auffällig ist aber, dass er sich gerade an ihrer „europäischen“ Seite stört. Sie verachtet Kigali und möchte zurück nach Brüssel, was David irritiert und verärgert. Zum einen, weil er befürchtet, dass sie dort auch eine Beziehung hat (71), zum anderen, weil sie seine eigenen Ideale ablehnt (75). Er behauptet, sie müsse sich „ihrer Heimat verschreiben, so wie es ihre Pflicht war“ (75). Hier wird nicht nur sein Wunsch deutlich sie zu erziehen, sondern auch, dass er unbedingt möchte, dass Agathe eine Verbindung zu ihrem Land hat. Dies hat nicht nur ideelle Gründe: Agathe ist für David auch der Zugang zum „Animalischen“ und „Exotischen“ des Landes, nach dem er sich sehnt. Wenn sie selbst diese Verbindung zu ihrem Land ablehnt, entspricht sie auch nicht mehr dem Stereotyp, das er von ihr hat. Darüber hinaus erschwert es Agathes fließende Identität David sich selbst zu definieren, da sie die Rolle des „Anderen“ ablehnt, sowohl die des weiblich als auch des rassistisch „Anderen.“ Sie lässt sich dadurch von ihm nicht in der Art kategorisieren und subordinieren, wie er es für seine eigene Identitätsbildung benötigen würde.

Als er sich mit Agathe trifft, behandelt sie ihn weiterhin „schnippisch, kühl“ (71) und verächtlich, und David muss feststellen, dass er sie weder durch seine Intellektualität und seinen Gerechtigkeitssinn (75) noch durch seine neu erworbene Machtstellung und die Projekte in der Direktion beeindrucken kann (81-82). Er versucht sich als eine Art Lehrer und Erzieher zu positionieren (75), um sie dadurch zu subordinieren und seine Machtstellung ihr gegenüber wieder herzustellen. Doch seine Bemühungen laufen ins Leere und Agathe behält die Macht im Geschlechterverhältnis, aber auch in dem Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß, da sie, die zuvor von David in Gedanken als schwarze Frau doppelt subordiniert wurde, nun den weißen Mann subordiniert, indem sie David lächerlich macht. Nachdem sie ihm versichert hat, dass sie nichts von dem interessiert, was er erzählt, reagiert sie auf seine Nachfrage folgendermaßen: „Ich

interessiere mich für Jungs, antwortete sie [...], und ich konnte ihrer Stimme nicht den leisesten Zwischenton entnehmen, nicht einen Anflug von Doppeldeutigkeit. Ihre Antwort war klar, ernst und schamlos“ (83). David fühlt sich durch ihre Reaktion gedemütigt, während sie es genießt die Oberhand zu haben. Symbolisch wird dies vor allem in der Szene gezeigt, in der sie sogar darüber entscheiden kann, ob und wann David während ihrer Fahrt nach Kigali urinieren darf (92).

Dennoch gelingt es ihm Agathe an sich zu binden und eine gewisse Abhängigkeit herzustellen, da er außerhalb ihrer verhassten Familie ihre einzige Bezugsperson in Kigali ist (98). Für David wird Agathe wieder zum Sexobjekt und ihr Nachgeben scheint ihm zu helfen, sich über die Ausübung des Sexakts als der Mächtigere zu definieren (112). Doch werden auch in ihrer sexuellen Beziehung wieder negative Stereotype deutlich, da David sich schämt (113) und Agathe eine Art Übersexualität zuschreibt: „Sie liebte, wie sie aß: Um ein Bedürfnis zu stillen, für das sie keine Verantwortung trug, das einfach da war und schrie, wie ein Baby schreit, um das man sich zu kümmern hat“ (113). Er reduziert sie auf das Animalische, von dem er sich als gebildeter Weißer absetzt. Er ist der zivilisierte weiße Mann, der sich für seine sexuellen Abenteuer schämt, während sie die animalische übersexuelle schwarze Frau, in deren „Natur“ es liegt ihre Lust auszuleben (113).

David fühlt sich jedoch, als sei er endlich in dem neuen Land angekommen und könne Macht über Agathe ausüben. Er definiert sich und seine Männlichkeit über seinen Penis und glaubt seiner natürlichen – und damit essentialistischen – Bestimmung als (weißer) Mann zu folgen, indem er Agathe sexuell dominiert (115). Hier zeigen sich die Parallelen der Unterwerfungsmechanismen des Kolonialismus und des Patriarchats. In beiden Fällen wird das „Andere“ marginalisiert und objektiviert, um die eigene Identität und Macht zu festigen.

Dies wird auf der Textebene zunächst jedoch infrage gestellt, da gezeigt wird, dass dies nicht der Fall ist und nur Davids Sicht auf die Dinge ist. Agathe lässt sich nie völlig von ihm beherrschen. Während David glaubt durch die sexuelle Beziehung zu Agathe wieder eine Machtposition zu besetzen, da es ihm gelungen ist, die Frau, die ihn gedemütigt hat, zum Objekt zu machen und sie zu subordinieren, verändert sich Agathe ebenfalls – beeinflusst durch die Entwicklungen in Kigali. Sie rasiert sich den Schädel und gibt damit ein typisches weibliches Merkmal der westlichen Welt auf (125), kleidet sich nicht mehr feminin (132) und nimmt an politischen Versammlungen teil, die sie zuvor nicht interessiert haben (132-33). Sie wirft David auch direkt vor, dass er ihren Körper „kolonialisiere“ (133). Sie wird sich also ihrer Positionierung im *gendered space* der postkolonialen Machtverhältnisse bewusst.

Ihre Beziehung – vor allem ihre sexuelle – wird immer mehr durch die Gewalt beeinflusst, die um sie herum geschieht. David wird durch die Gewalt der Worte auf den Versammlungen, auf die er Agathe begleitet (133-34), und von ihren „paranoiden, kriegerischen, mörderischen Gedanken erregt“ (134). Der Geschlechtsverkehr ist nach diesen Veranstaltungen „animalischer“ für ihn (136), und wie Halter richtig bemerkt: „Je fremder Agathe ihm wird, desto aufregender empfindet er ihre Schamlosigkeit“ (3). An dieser Stelle wird der Reiz und die Bedrohung des „Anderen“ eingeschrieben und Agathe als „das Andere“ objektiviert. Darüber hinaus wird das „Andere“ auch mit dem „Tierischen“ identifiziert und damit die Hierarchie zwischen Agathe und David über die Dichotomie Mensch/Tier produziert. Agathe wird als schwarze Frau über Rasse und Weiblichkeit doppelt subordiniert. David stellt dies jedoch so dar, als würde er durch den Kontakt mit dem „Tierischen“ selbst zum „Tierischen“ verführt, und greift dadurch den kolonialen Diskurs auf (Bärfuss 141). Dies gipfelt in einer Szene, in der Agathe Davids Haushälterin demütigt und David von ihrem Verhalten erregt wird (135-36).

Jedoch ist er nach dieser sexuellen Begegnung ernüchtert und schämt sich dafür, dass er sie trotz ihres Rassismus und Sadismus begehrt (136). Dies verdeutlicht, dass sich David in einem Abhängigkeitsverhältnis befindet und es eigentlich Agathe ist, die die Macht über ihn hat. Auch hier stellt sich die Frage, ob Bärfuss nicht indirekt alte Schemata wieder einschreibt, obwohl er diese kritisieren will. Dadurch, dass David Agathe gerade wegen ihrer Animalität begehrt, schreibt dies auch in ihre Position im Text ein. Dies kann nur dadurch relativiert werden, dass Davids Ansichten vom impliziten Autor unterwandert werden und seine Position kritisiert wird.

Auch wenn David versucht sich in vielen Situationen zu behaupten, kann er dies oft nur durch Ersatzhandlungen. So rettet er einen Bussard, weil er, als Théoneste und sein Sohn ihn erschlagen wollen, Agathes Verhalten in ihrem gespiegelt sieht (138).²⁶ Dieser Bussard bietet ihm die Zuneigung und Abhängigkeit, die Agathe ihm nie zukommen lassen wird (155). Doch David muss erkennen, dass er auch hier keine Kontrolle hat: Er lässt zu, dass lebende Tiere getötet werden, um den Bussard zu ernähren (158). Als der Bussard nicht mehr von David abhängig ist, fühlt dieser sich sogar betrogen, da sich wieder ein Machtverhältnis zu seinen Ungunsten gewendet hat (187).

Letztendlich bleibt David in Kigali, um Agathe zu beweisen, dass er kein Feigling sondern männlich ist (9, 170). Dies bezeichnet Halter als „ein[en] völlig irrationale[n] Akt zwischen kindischer Mutprobe und Liebeswahn“ (2). Meiner Meinung nach ist es jedoch nicht Liebe, die David antreibt, da er selbst anzweifelt, dass er „Agathe je geliebt ha[t]“ (Bärfuss 15). Für ihn steht sein Machtanspruch im Vordergrund und er will seine verletzte Ehre wiederherstellen, indem er Agathe objektivierte, sie beherrscht und ihr seine Männlichkeit beweist (15). David sieht sie jedoch erst wieder, als sie in einem Lager im Sterben liegt (Bärfuss 206). Er fühlt sich in dem Moment ihres Todes überlegen, da er glaubt, dass sie überrascht über seine

²⁶ Auf die metaphorische Funktion des Bussards werde ich im Kapitel zur Gewaltdarstellung näher eingehen.

Anwesenheit und sein Überleben ist. Doch auch diesmal kann er sie nicht dominieren. Sie empfindet noch immer die gleiche Verachtung und David kann seinen verletzten Stolz nicht wiederherstellen (207).

Agathe erfüllt auf der Handlungsebene eine wichtige Funktion: Sie ist der Auslöser für sein Handeln und eine Art Antagonistin für David. Sie ist keine unterstützende und liebende Partnerin, sondern provoziert David bewusst (139-141). Wichtig ist jedoch, dass alles, was über Agathe gesagt wird, durch den Erzähler David dargestellt wird. Dies bedeutet auch, dass David in Agathe das hineinprojizieren kann, was er über sich selbst verschweigen möchte. Agathe verkörpert das Gegenteil aller Ideale, die David vertritt, und wird von ihm ganz klar als die dunkle Gegenspielerin stilisiert (141). Sie erfüllt dadurch auch außerhalb der Figuren- und Handlungsebene eine wichtige Funktion. Durch Davids Sicht auf Agathe und durch seine Beschreibung ihres Verhaltens werden seine eigenen Stereotype sichtbar. Agathe, und vor allem ihre sexuelle Beziehung, dient auch als wesentliches Mittel die Völkermordthematik zu verarbeiten.

Bezeichnend ist, dass auch die Rollen, die die beiden Frauen erfüllen, durch die Erzähler gewertet werden. Lissy wird, nachdem sie ihre Funktion erfüllt hat, zurückgelassen – so wird dies zumindest durch den heterodiegetischen Erzähler dargestellt. Geisreiter verlässt sie und schickt sie zu einem anderen Mann (Wochele 389). Agathe hingegen, die vom Erzähler David als dominante und rebellierende Frauenfigur stilisiert wird, muss am Ende sogar sterben (Bärfuss 206-7). So werden beide Frauenfiguren auf der Handlungsebene der Selbstdarstellung der Männer untergeordnet. Bärfuss' Roman folgt der literarischen Tradition des Kolonialismus, indem er die afrikanische Frau sterben lässt (vgl. Lützel, *Bürgerkrieg* 120). Durch die bereits dargelegte Distanzierung von den Erzählern wird dies hinterfragt und problematisiert, es lässt

sich hier jedoch abermals kritisieren, dass Bärzfuss und auch Wochele sich trotzdem in alte koloniale und patriarchale Diskurse einschreiben, indem sie diese Traditionen aufgreifen.

Diese Analyse hat deutlich gemacht, dass Davids Handlungen und seine Sichtweise von seinem westlichen (europäischen) Hintergrund und seinem Machtkampf mit Agathe beeinflusst werden und damit auch seine Wahrnehmung auf das Geschehen in Ruanda subjektiv ist. Seine Person und seine Beweggründe stehen im Vordergrund und er handelt, entscheidet – und erzählt später auch seine Geschichte – aus dieser subjektiven Position. Seine Erzählung ist egozentrisch und in einem gewissen Maß auch narzisstisch, da es ihm nicht um das Leiden der Bevölkerung in Ruanda geht, sondern nur um seine Männlichkeit und seinen Selbstwert. Besonders der zweite Teil der Analyse hat gezeigt, dass auch in seine Beziehung zu Agathe seine Männlichkeit und sein Machtanspruch im Zentrum steht. Sie ist seine Handlungsmotivation, weil sie das Objekt ist, das es zu beherrschen gilt. Deshalb hat Agathe eine wesentliche Rolle für den Roman und erfüllt eine völlig andere Funktion als Lissy. In Bezug auf die Darstellung des Völkermords hat dieses Kapitel gezeigt, dass beide Autoren Protagonisten wählen, die selbst nicht frei von Vorurteilen sind und die keinem Idealtypus entsprechen. Dadurch haben Bärzfuss und Wochele eine Möglichkeit gefunden mit der Problematik des Schreibens über Afrika und des Schreibens über Völkermord umzugehen. Die Protagonisten sind Charaktere, die mit ihren Fehlern und mit ihrer Schuld kämpfen und die das Geschehen aus ihrer subjektiven Sicht wahrnehmen. Durch die psychologische Tiefe der Figuren lässt sich ihre Handlungsmotivation nachvollziehen, aber durch die verschiedenen erzählerischen Mittel wird eine Distanz zu den Figuren geschaffen, durch die sich sowohl die Erzähler als auch die Autoren abgrenzen können. Während bei Wocheles Geisreiter durch die Darstellung seines aufreibenden emotionalen Kampfes mit den Traumata, die durch das Erlebte ausgelöst wurden, eine gewisse Sympathie mit dem

Protagonisten erzeugt wird, ist dies bei David nicht gegeben. Man gewinnt zwar einen guten Einblick in seine emotionale Verfassung, aber es wird kein Gefühl der Empathie erzeugt (vgl. auch Süßelbeck 84). Bärfuss und Wochele gelingt es also, auf der Figurenebene die Völkermordthematik und den Afrikadiskurs in all ihren Problematiken darzustellen, obwohl sie selbst keine Augenzeugenschaft vorweisen können und diese auch nicht beanspruchen. Ihnen gelingt dies vor allem dadurch, dass sie auch die Vorurteile und Stereotype der Leser reproduzieren und kritisch hinterfragen.

4.4. Gewaltdarstellung in Bärfuss' *Hundert Tage* und Wocheles *Der General und der Clown*

In beiden Romanen werden verschiedene Arten von Gewalt dargestellt. In Bärfuss' *Hundert Tage* sind es vor allem verbale Gewalt, Gewalt gegen Tiere, und Gewalt gegen Frauen und Kinder. Die eigentlichen Massaker des Völkermords werden hingegen hauptsächlich metaphorisch beschrieben. In Wocheles *Der General und der Clown* wird die Gewalt des Völkermords expliziter dargestellt, obwohl auch hier nur eine bestimmte Art von Gewalt thematisiert wird. Es werden hauptsächlich drastische und exemplarische Gewaltakte gegen Frauen und Kinder beschrieben, deren Darstellung auch das Verhältnis des Protagonisten zum Geschehen verdeutlicht. Wie dies geschieht und welche Funktion die Gewaltdarstellung in beiden Romanen hat, werde ich im folgenden Kapitel erläutern.

4.4.1. Gewaltdarstellung in Bärfuss' *Hundert Tage*

In beiden Romanen stehen, wie bereits gezeigt wurde, die Hauptfiguren und deren Gefühle im Zentrum. Es wird nur das erzählt, was für sie selbst wichtig ist. Umgekehrt werden sie und ihre Verhalten aber auch benutzt, um die Gewalt zu erzählen, die nicht direkt beschrieben wird. Im Gegensatz zu Wocheles Geisreiter, der als General direkter Beobachter des Geschehens

war, verbringt David laut seiner Erzählung die meiste Zeit im Haus Amsar (Bärfuss 8) und nimmt das Morden nur „metonymisch, akustisch wahr“ (Stockhammer, *Literatur* 39), wenn er die Milizen schreien hört (Bärfuss 10,13). Dies erscheint allerdings zweifelhaft, da David in einem Gespräch mit seinem Gärtner Théoneste zugibt, dass er bereits gesehen hat, was vor sich geht (173). Dies zeigt, dass David – wie auch der Rahmenerzähler angedeutet hat – nicht alles erzählt, was er gesehen hat. Er hat das Morden also durchaus wahrgenommen, es wird allerdings metaphorisch und nicht metonymisch dargestellt. Es geht nicht darum, dass der Völkermord mit dem Schreien der Milizen assoziiert wird, sondern dass Metaphern und Symbole verwendet werden um Dinge auszudrücken, die David nicht nennen will. Die Aussparung dient David vor allem dazu von seiner eigenen möglichen Schuld abzulenken und den Fokus auf sein eigenes Leiden unter den Umständen und unter der Beziehung mit Agathe zu lenken. Auch Süßelbeck stellt fest, dass sich in der Beziehung zwischen David und Agathe die Gewalt des Völkermords spiegelt (82), denn in dieser verbinden sich Lust und Gewalt. Er bezeichnet diese Verbindung aber als „literarisches Vexierbild,“ da seiner Meinung nach die Sicht des Lesers auf Beziehung zwischen David und Agathe gelenkt wird und dadurch „der tatsächliche Genozid“ in den Hintergrund rückt (82). Doch Süßelbeck erklärt nicht, wie dies geschieht, und führt nicht aus, wie sich die Dynamik in der Beziehung ändert. Reizt David zunächst nur Agathes Fremdartigkeit und ihre scheinbar schamlose Übersexualität (Bärfuss 113-14), ist es später vor allem ihr Sadismus, der ihn erregt (133-36). Auch wenn David versucht sich von seinem Verhalten abzugrenzen, wird deutlich, dass es „seinem innersten, unterdrückten Eigenen entspricht“ (Süßelbeck 86), denn David ist zwar von Agathes Gewaltfantasien und Hassparolen angewidert, wird aber dennoch von diesen erregt (Bärfuss 134). In seiner Person und seiner sexuellen Lust spiegeln sich also sowohl die Lust an der Gewalt als auch die Veränderungen, die in Kigali

beginnen. Darüber hinaus begehrt er damit Agathe auch „nicht als potenzielles Opfer, sondern eben als potenzielle Täterin“ (Stockhammer, *Literatur* 38). Stockhammer bewertet dies als eine – im Vergleich zu Courtemanche – als positiv, problematisiert aber nicht, dass David derjenige ist, der Agathe beschreibt und über ihr Verhalten berichtet. Da er als Erzähler nicht wirklich glaubwürdig ist, muss auch seine Darstellung Agathes kritisch hinterfragt werden, vor allem da er sie oft in Abgrenzung zu sich selbst beschreibt. David kann nicht damit umgehen, dass er Agathe nicht nicht subordinieren kann. Als sie auch seine Entscheidung, in Kigali zu bleiben, nicht würdigt und er keinen Kontakt mehr zu ihr hat (174), kann er auch nicht sicher wissen, welche Rolle Agathe wirklich während des Völkermords spielt. Ihr Name wird nicht direkt mit den Morden der Milizen in Verbindung gebracht, aber in Davids Wiedergabe seines Gesprächs mit einem Helfer im Flüchtlingslager macht das erzählende Ich durch Anspielungen deutlich, dass es sich um Agathe handeln müsse (202-3). Sie wird als „offensichtlich Verrückt[e]“ bezeichnet, „die den ganzen Tag wie eine Hofdame durch das Lager promenierte sei“ (202) und die den Sonnenschirm bei sich trägt, der David bei ihrer ersten Begegnung aufgefallen ist (15). Doch selbst der Helfer, der über Agathe spricht, war nicht Zeuge ihrer Handlungen (203) und somit verliert auch dieser Bericht an Glaubwürdigkeit. Es wird also deutlich, dass es keinen wirklich „objektiven“ Nachweis von Agathes Täterschaft gibt.

Je mehr die Gewalt in Kigali zunimmt, desto stärker verändert sich auch David und seine eigene Gewaltbereitschaft. Dies wird zunächst anhand von Tieren dargestellt. David hört, wie Théoneste und sein Sohn einen Bussard töten wollen, und wird durch das Schreien des Bussards an die Szene zwischen Agathe und Erneste erinnert. Um seine eigene Scham zu verdrängen und vor dem Gärtner eine Art Exempel zu statuieren, rettet er den Vogel (Bärfuss 137-38). Der Bussard erfüllt für David somit eine Doppelfunktion. Zum einen dient er ihm dazu seine

Schuldgefühle zu ersticken und zum anderen ist der pflegebedürftige Vogel eine Art Substitution für Agathe. Er ist von ihm abhängig und scheint ihn zu respektieren und zu mögen (155). David füttert ihn mit Aas und engagiert einen Mann, der ihm regelmäßig Hundekadaver bringen soll. Er nimmt sogar in Kauf, dass dieser dazu lebendige Hunde tötet (157-58). David reflektiert sein Verhalten zwar, kann jedoch „nichts Falsches darin erkennen“ (158). Die Tiermetaphorik in *Hundert Tage* verweist also auf subtextueller Ebene nicht nur auf den Völkermord und auf die Gewalt, sondern sie charakterisiert auch den Protagonisten, dessen Verhalten wiederum die Gewalt in Kigali spiegelt. So wird auf mehreren Ebenen die Gewalt der Mörder dargestellt, ohne dass sie jedoch direkt benannt wird (Süßelbeck 87). Dies gipfelt darin, dass David in einem ersten Schritt selbst Gewalt anwendet, indem er den Bussard tötet. Er tut dies zwar mit der Begründung, dass er nicht ertragen kann, dass dieser einen menschlichen Finger frisst (Bärfuss 188), doch auch diesmal wird seine Handlung von zwei weiteren Dingen motiviert: Zum einen ist er enttäuscht, dass der Vogel ihn nicht mehr braucht und David deshalb keine Macht mehr über ihn hat. Zum anderen – und viel wichtiger – empfindet David das Töten als befreiend und befriedigend (188). Hier erfährt David also zum ersten Mal die Lust an seiner eigenen Gewalt. Er vergleicht diese Befriedigung, mit der nach einem „erfolgreichen Arbeitstag“ (188) – eine Formulierung, die sich direkt auf den Völkermord bezieht, denn David beschreibt zuvor das organisierte Morden mit den gleichen Worten (Bärfuss 177-78). Auch Süßelbeck sieht diese Parallele, bezieht sie jedoch mehr auf den Vergleich der Milizen mit den Schweizer Bauern und nicht auf den Charakter Davids, und geht auch nicht näher auf diese Beobachtung ein (88-89). Meiner Meinung nach geht es allerdings an dieser Stelle mehr darum, dass David sich durch die Verwendung dieses Begriffes selbst entlarvt. Dass diese Parallele innerhalb von zehn Seiten erfolgt ist besonders auffällig und zeigt, wie der implizite Autor den Leser lenkt und David

indirekt charakterisiert. Hier wird also deutlich, wie – entgegen seiner eigenen Erzählintention – durch den impliziten Autor und die Textintention, Davids Verhalten gewertet und der Bezug zum Völkermord hergestellt wird. Süßelbeck beschreibt diese Szene als den „endgültigen Selbstmord Hohls an seiner angemäßen humanen Existenz“ (88). Der implizite Autor entlarvt Davids eigene Opferhaltung und seine Abgrenzung von den gewalttätigen Handlungen um ihn herum als unhaltbar.

Anhand des Bussards und Davids Sexualität lässt sich also auch die veränderte Gewaltbereitschaft des Protagonisten nachvollziehen. Zunächst übt er selbst „nur“ Gewalt gegen Tiere aus. Er scheint also in einer Hierarchie zwischen Mensch und Tier zu denken, die diese Art von Gewalt erlaubt. Dadurch, dass er jedoch versucht den Bussard zu anthropomorphisieren und Agathe animalisiert, wird diese Hierarchie bereits problematisiert. Davids Gewaltbereitschaft ändert sich, als er erkennt, dass der Gärtner Théoneste Davids Haushälterin Erneste getötet hat (190). Er lässt zu, dass Théoneste von Milizen getötet wird, indem er ihn nicht darauf hinweist, dass er seine Identitätskarte verloren hat (191-95). David tötet zwar nicht aktiv, lässt aber den Mord bewusst zu. Er redet sich zwar ein, dass er hoffe, dass Théoneste seine Identitätskarte auf dem Boden bemerkt, aber dies wirkt nicht überzeugend (193), denn David gesteht:

Es war mir egal, dass ich Schuld auf mich lud, das hatte ich ohnehin längst getan, doch bisher hatte ich nicht genau bestimmen können, worin sie gelegen hatte, in einer Komplizenschaft, in einem Stillschweigen, in einem Stehen auf der falschen Seite, mehr aber auch nicht, mehr war darüber kaum zu sagen, und irgendetwas brannte darauf mir eine messbare Schuld zu geben, etwas, das ich tatsächlich bereuen konnte. (194)

Dies zeigt, dass es auch hier nur um Davids eigenes Empfinden geht. Er behauptet zwar, dass er gerecht handelt und rechtfertigt sein Verhalten (195), aber auch dies wird wieder als reine Verteidigungsfunktion entlarvt. David lässt Théonestes Tod zu, um seine eigenen Gefühle einordnen zu können. Seine Entscheidung ist rein egoistisch und er hat auch keine Skrupel sich von den Mördern helfen zu lassen (195-96). Laut Süßelbeck „wiederholt sich damit auch noch auf einer anderen als der sexuellen Ebene die Botschaft des Romans, dass sein Protagonist alle projizierten Eigenschaften der geschmähten Hutu-Täter von Anbeginn auch in sich selbst trug“ (89).

Eine weitere Beschreibung der Gewalt auf einer metaphorischen Ebene erfolgt in der Szene, in der David die Gorillas beschreibt, während parallel Kinder ermordet werden. In dieser Episode werden die beiden zuvor besprochenen Szenen aufgegriffen, in denen David die afrikanischen und weißen Kinder beschreibt. Hier werden jedoch die Kinder in den Hintergrund gerückt, da für David die Begegnung mit den Menschenaffen eine wichtigere Rolle spielt. David reflektiert über die Gorillas und verfällt in das gleiche Klischee wie die anderen Weißen, die von ihren Erlebnissen mit den Gorillas berichten. Wie ich bereits bei der Analyse der Erzählkonzeption gezeigt habe, kommt es an dieser Stelle zu einer extremen Zeitdehnung, in der das fast schon spirituelle Erlebnis beschrieben wird, das David bei der Begegnung mit einem Gorilla hat (Bärfuss 148-49). Während David also über die Naturverbundenheit der Gorillas und das inhärent Böse im Menschen philosophiert, der im Gegensatz zum Gorilla „getrennt [...] von der Schöpfung [...] und allein ist“ (149), geschehen parallel grausame Morde an einer Gruppe von Kindern. David sieht allerdings das traditionell „Andere,“ den Menschenaffen, als ursprünglicher und verwandter an, als das kolonialisierte „Andere,“ das schwarze Kind. Auch hier lässt sich also die Spannung zwischen Mensch und Tier erkennen. Die Kinder erfüllen

dadurch zwei Funktionen: Zum einen werden auch hier wieder Davids Stereotype verdeutlicht, zum anderen wird der Kontrast zwischen der Gewalt an den „unschuldigen“ Kindern und Davids Erlebnis mit den Gorillas noch verstärkt. Auch hier stehen David und sein Erlebnis im Vordergrund und die Gewalt, die in der Zwischenzeit geschieht, wird wie eine Nebensache in seine Erzählung eingeflochten. David entzieht sich der Verantwortung, indem er das Geschehene marginalisiert und seine eigene Gefühle ausführlich beschreibt.

Auch sein Verhältnis zur Direktion und deren Mitschuld am Geschehen ist ambivalent. Zwar identifiziert er sich mit der Direktion und deren Versagen, indem er sich durch ein „wir“ mit einbezieht (125, 127-29, 153, 179), aber dadurch dass er am Ende Paul und die anderen Mitarbeiter verachtet, die das Land verlassen, grenzt er sich auch von ihnen ab (169). Die scharfe Kritik an der Entwicklungshilfe (50-53) und auch an der Schweiz (178) wurde in Rezensionen sowohl gelobt als auch kritisiert (Auffermann). Auf der Textebene hat diese Kritik laut Süßelbeck noch eine andere Funktion, da er in ihr einen direkten Bezug zur Problematik des „Schreibens nach Auschwitz“ sieht. Er merkt an, dass diese Reflektion über Schuld und Mitschuld mit der Problematik der Genozidliteratur zusammenhängt. Bärfuss muss sich an deren Tradition orientieren, laut welcher es nicht mehr möglich ist nach Auschwitz über Gewalt und Genozid zu schreiben ohne die eigene Schuld zu reflektieren (Süßelbeck 82). Die Entwicklungshilfe wird jedoch durch Davids Aussagen auch wie eine Fortsetzung der Kolonialisierung mit anderen Mitteln dargestellt. Die direkte Entwicklungshilfe und die Projekte, die das Leben der Menschen verbessern sollen, scheitern zwar (Bärfuss 117, 152), was aber von den Aussagen Davids und der Direktion in die Körper der Afrikaner eingeschrieben wird, ist die Rassentheorie und die organisatorischen Strukturen, die den Genozid erst möglich machen. So exportieren die Europäer laut David also genau diejenigen Diskurse und Denkweisen, die für den

europäischen Genozid verantwortlich sind. Dies zeigt, dass sich im Roman durchaus ein Rückbezug zum Holocaust herstellen lässt und die Rolle der Europäer in Afrika thematisiert und problematisiert wird. Doch David reflektiert deren Einfluss zwar und sieht die Rolle der Direktion durchaus kritisch, aber er stellt das Lehrer-Schüler-Verhältnis nicht in Frage und stellt damit die Europäer über die Afrikaner (179-80).

Fest steht auch, dass David diese Reflektionen nur auf sich selbst und *seine* Rolle in der Direktion bezieht. Er erzählt Dinge nur dann, wenn sie mit seinen Gefühlen zusammenhängen und ihm zur Identitätsbildung dienen. Darüber hinaus scheint David zu Beginn nur dann mit körperlicher Gewalt gegen Menschen zurecht zu kommen, wenn er sich von den Opfern abgrenzen kann. David denkt eindeutig in einer Hierarchie, in der er den Menschen zunächst noch über die Tiere setzt, da er kein Problem mit Gewalt gegen Tiere hat. Nach der Episode mit den Gorillas ändert sich diese Haltung jedoch und es scheint, als würde er Théoneste zu einem Tier degradieren (Bärfuss 193). Er anthropomorphisiert die Gorillas und setzt ihre „Weisheit“ über das „unmenschliche“ Verhalten von Théoneste, um damit seinen passiven Mord zu rechtfertigen. Obwohl er zuvor über die Organisation und das strukturierte, geplante Morden der Milizen reflektiert (175-78), sieht er die Mörder hier auch als „Tiere“ und grenzt sich dadurch von ihnen ab. David fühlt sich also auf der einen Seite vom „Tierischen“ in Agathes Sexualität angezogen, da er sich nach einer bestimmten, romantiserten Art von Natur und „Wildnis“ sehnt, will aber auf der anderen Seite nicht Teil der „Wildheit“ sein, die er ebenfalls mit dem „tierischen“ Verhalten gleichsetzt. Dies lässt sich auch anhand des zuvor erwähnten Bussards zeigen, den David zuerst als Substitution für Agathe anthropomorphisiert und dann tötet. Wie ich bereits erläutert habe, geschieht dies hauptsächlich, da David glaubt, dass der Vogel ihn nicht mehr respektiere. Er tötet ihn aber auch, um sich symbolisch von dessen „barbarischer“ Seite

abzugrenzen, auch wenn er dadurch zur gleichen Zeit eigentlich selbst „barbarisch“ handelt. Es geht also auch hier wieder primär um die Konstruktion einer Identität des zivilisierten Europäers durch das „Andere“ der hegemonialen westlichen Kultur, der sich nach dem „Exotisch-Tierischen“ sehnt, sich aber von dem von ihm als „wild“ Stilisierten abgrenzt.

Für David steht also nicht der Völkermord im Zentrum seiner Erzählung, sondern seine eigene Erfahrung mit seiner eigenen Mitschuld auf der einen und seinem Opfer-Sein auf der anderen Seite. Gleichzeitig wird anhand seiner Figur aber auch auf einer metaphorischen Ebene das dargestellt, was als „unsagbar“ gilt – die Gewalt und der Massenmord, der von Menschen an anderen Menschen verübt wird.

4.4.2. Gewaltdarstellung in *Der General und der Clown*

Auch in Wocheles *Der General und der Clown* steht die Figur Geisreiter im Zentrum des Geschehens und der Fokus liegt auf seinem Trauma, das er verarbeiten und vor allem gegenüber sich selbst und seiner Familie rechtfertigen will, die ihm sein Verhalten nach seiner Rückkehr zum Vorwurf macht. Seine Frau und seine Kinder verstehen ihn nicht und haben keine Geduld mehr seine Geschichten anzuhören (Wochele 59-60). Bevor er sich Ngilimana und schließlich Lissy mitteilen kann, sind die Inneren Dialoge die einzige Möglichkeit über die Gewalt, die er erlebt hat, zu „sprechen.“ Doch da das „Selbst“ immer in Beziehung zu anderen steht und sich über die Verbindung zu anderen definiert, sind laut Brison sowohl Abgrenzungs- als auch Verbindungsmechanismen wichtig für traumatisierte Menschen (41).

Wie bei Bärfuss hat damit auch Wocheles Figur Geisreiter eine Doppelfunktion. Einerseits werden nur durch Geisreiter und seine Entwicklung die Gewalt in Ruanda dargestellt, andererseits spielt auch nur *die* Gewalt eine Rolle, die für Geisreiter wichtig ist, und es wird

dadurch wiederum nur das erzählt, was für seine Figur und deren Charakterisierung von Nutzen ist. Anders als bei David ist es allerdings hier nicht die Figur selbst, die die Geschichte erzählt und dadurch entscheidet, was sie erzählen möchte und was nicht, sondern der Erzähler lenkt die Geschichte und stellt Geisreiter's Trauma in den Vordergrund. Dadurch, dass der Erzähler oft zurücktritt und nur Geisreiter's Innensichten und seine inneren Kämpfe im Fokus stehen, zeigt er dem Leser, dass Geisreiter eine gebrochene Figur ist. Hier ist es also nicht unbedingt die bewusste Aussparung von Erlebtem, die Geisreiter zu einem zweifelhaften Wahrheitsträger macht, sondern seine Traumatisierung, seine psychischen Probleme und seine Schuldgefühle. Dies beeinflusst auch, welche Art von Gewalt dargestellt wird und wie dies erfolgt. Die Geschehnisse, die in Geisreiter's Inneren Dialogen beschrieben werden, sind besonders drastisch und detailliert. Während die erste Stimme in Geisreiter's Kopf versucht sich hinter militärischen Floskeln und Berichten zu verstecken, fragt die dritte Stimme so lange nach, bis die erste Stimme nicht mehr aufhören kann zu erzählen und jedes Detail beschreibt (Wochele 36-37): „Moment. Moment. Weiß noch, das Kind hatte ein zerschlissenes rotes Hemdchen an, auf dem dann dunkel Blut zu sehen war. Blut. Blut. Immer dieses Blut“ (37). Auch in Wocheles Roman spielt die Farbsymbolik eine wesentliche Rolle. Im Gegensatz zu *Hundert Tage* wird sie jedoch nicht zur Verdeutlichung der Stereotype herangezogen, sondern untermalt die Gewaltdarstellung. Es wird immer wieder das Adjektiv „rot“ verwendet, das klar mit Blut in Verbindung gebracht werden kann. So spricht Geisreiter gleich zu Beginn davon, dass alles in Afrika „rot“ ist (19), und deutet damit bereits die blutigen Geschehnisse an, die er später beschreibt: Das Mädchen, das in einer Blutlache ausrutscht, trägt ein „rotes Kleid“ (91), der kleine Junge, den er adoptieren will, trägt ein „rötliches Hemdchen“ (185) und Geisreiter sieht immer wieder „blutverschmierte,

blutdurchtränkte Hemden, Hosen, Kleider“ (130). Die Farbe Rot zieht sich also leitmotivisch durch den Roman und untermalt dessen drastische Gewaltdarstellungen.

Auffällig ist, dass auch in *Der General und der Clown* oft Gewalt gegen Frauen und Kinder dargestellt wird. So beschreibt das zweite Selbstgespräch den brutalen Mord an einem Baby (37-38) und der dritte Dialog ein hysterisches Mädchen in einer Blutlache (91). An späterer Stelle redet Geisreiters erste Stimme über „das Aufschlitzen von Schwangeren“ und die Ermordung von Tutsi-Kindern (185). Im Gegensatz zu *Hundert Tage* werden hier die Gewaltexzesse sehr detailliert dargestellt und wenig ausgespart. Welche Art von Gewalt erzählt wird, lässt sich ebenfalls auf zwei verschiedenen Handlungsebene erklären. Die erzählten Gewaltepisoden dienen, wie bereits dargelegt wurde, vor allem dazu Geisreiters Veränderung zu untermalen. Zu Beginn sind es noch allgemeine und schwer fassbare Beobachtungen, die er in seinem Inneren verhandelt, so zum Beispiel Leichen, die in den Flüssen schwimmen (24). Hier steht seine eigene Schuld – das, was ihn eigentlich bewegt – noch nicht im Vordergrund, sondern die erste Stimme klagt viel mehr die Untätigkeit der Vereinten Nationen an und fühlt sich „betrogen“ (93). Am Ende geht es viel stärker um seine eigene Schuld und sein Versagen: „Ich werde meine zehn toten belgischen Soldaten nie vergessen, mein ganzes Leben lang werde ich sie nicht vergessen, und ich werde mich stets schuldig fühlen bei dem Gedanken an ihren Tod“ (354). Geisreiters erste Stimme versteckt sich dadurch nicht mehr hinter der Darstellung von fast schon stereotypischen, archaischen Gewalteskapaden, von denen sie sich noch abgrenzen kann, sondern beschäftigt sich mit Geisreiters eigener sehr persönlichen Schuld.

Nachdem er diese Schuld erkannt hat und die erste Stimme die Stereotypen der dritten Stimme nicht mehr ertragen kann, braucht Geisreiter die Inneren Dialoge nicht mehr und er muss auch nicht mehr über die Gewalt sprechen, die er gesehen hat (373). Dies zeigt, wie eng die

Gewaltdarstellung an die Figur Geisreiter geknüpft ist. Wenn Geisreiter sein Trauma (zumindest ansatzweise) überwunden hat, dann spielt auch das, was er gesehen hat, keine so große Rolle mehr. Es wird also nur das erzählt, was Geisreiter charakterisiert und für ihn und seine Gefühle wichtig ist. Der Völkermord an sich steht also wiederum nicht im Zentrum, nimmt aber durch die explizitere Darstellung auf der Textoberfläche eine größere Rolle ein als in *Hundert Tage*. Die Drastik der Szenen hat also auf der Figurenebene zum einen den Effekt, dass Geisreiter sein Trauma vor sich rechtfertigen kann, da ihm seine Familie das Gefühl vermittelt, dass sein Verhalten unangemessen ist (52-53). Zum anderen dient sie ihm dazu sich stärker von der Brutalität abzugrenzen. Wenn jedoch in den Inneren Dialogen durch die dritte Stimme auch Geisreiter's eigene Stereotype und seine Schuld herausgestellt werden, wird auch Geisreiter's Sicht vom impliziten Autor problematisiert. Da der Erzähler völlig hinter die Figuren zurücktritt und sich nicht durch Kommentare direkt einbringt, wertet dieser nur indirekt. Hier fallen also Erzähler und impliziter Autor in gewisser Weise zusammen, da der Erzähler als Zwischeninstanz kurzzeitig verschwindet und allein durch den impliziten Autor gewertet wird. Der Widerspruch innerhalb der Figur Geisreiter wird hauptsächlich durch die Streitgespräche deutlich. Es spielt jedoch auch eine Rolle, dass durch Geisreiter's Selbstmordgedanken (51) und auch die Bemerkungen, die seine Frau über seinen Zustand macht (59), klargemacht wird, dass sein psychischer Zustand seine Wahrnehmung beeinflusst, was ihn ebenfalls zu einem zweifelhaften Wahrheitsträger macht.

Ähnlich wie David verändert sich im Laufe des Romans auch Geisreiter's eigene Gewaltbereitschaft, beziehungsweise er erlebt physische Gewalt am Ende als befreiend. Dies hat jedoch eine andere Funktion als bei David. Während bei David die körperliche Gewalt auf der Figurenebene nur ein Ausdruck der bereits in David vorhandenen Gewaltbereitschaft ist und auf

der metaphorischen Ebene die Gewalt des Völkermords darstellt, ist Geisreiter's körperliche Gewalt eine Form aktiv seine eigenen Dämonen zu bekämpfen. Der Kampf mit Ngilimana ist der erste Schritt. Hier wird Geisreiter noch angegriffen und muss sich wehren (210), als er jedoch den Pfau tötet, nimmt er zum ersten Mal die aktive Rolle ein und „spürt[] eine trotzige Gelassenheit in sich“ (299). Für Geisreiter ist der Pfau, dessen Geräusche ihn an Panzerketten erinnern (295), ein Symbol für seine traumatischen Erinnerungen. Das Töten des Pfaus hat für ihn eine befreiende Wirkung, während für David das Töten des Bussards ein Ausdruck seiner Lust an Gewalt war. Für Geisreiter bedeutet also die Fähigkeit zu Handeln einen weiteren Schritt aus seinem traumatischen Zustand heraus. David hingegen gerät durch sein Handeln stärker in den Sog der Gewalt (Bärfuss 188).

Am Ende transferiert Geisreiter seine Erfahrungen, dadurch dass es ihm schließlich gelingt, eine Autobiographie über seine Erlebnisse zu verfassen. Damit greift Wochele ein bekanntes Motiv auf – die therapeutische Wirkung des Schreibens (Brison 40). Anders als David, der sich von der Menschheit zurückzieht (Bärfuss 208), gelingt es Geisreiter sich wieder zu integrieren und seine Autobiographie zu verfassen (Wochele 400).

In beiden Romanen stehen also die Figuren im Vordergrund und es wird nur das erzählt, was der Beschreibung ihres Leidens dient. Das bedeutet, dass auch nur die Art von Gewalt erzählt wird, die der jeweiligen Figur zur Charakterisierung oder zur Selbstdarstellung dient. Dies heißt ebenfalls, dass trotz der Darstellung des Leidens der ruandischen Bevölkerung, immer die Gefühle der Protagonisten ausschlaggebend sind: Ihre Einschränkungen, ihre Rolle im Geschehen, die Auswirkungen auf ihr Leben – und ihre Schuldgefühle. Dadurch wird zwar einerseits vermieden, dass sich die Protagonisten in die ruandische Bevölkerung hineinversetzen und den Völkermord aus ihrer Perspektive darstellen müssen, andererseits dienen den

Protagonisten die Berichte über den Völkermord – vor allem bei David – oft als Mittel zum Zweck.

Dies hat darüber hinaus den Effekt, dass beide Protagonisten zweifelhafte Wahrheitsträger sind und durch den impliziten Autor ihre eigenen Schuldgefühle, Geisreiter's traumatisierter Zustand und Davids Egozentrismus hervorgehoben werden. Besonders David, der anders als der General Geisreiter als „Jedermann“ gesehen werden kann, führt dem Leser ebenfalls vor Augen, dass es beim *othering* immer um die eigene Person und deren Identitätsbildung geht und nicht um das, was als das „Andere“ stilisiert wird. Darüber hinaus nutzen beide Figuren auch die Konstruktion ihrer Erinnerungen zu diesem Zweck. Anhand von David und Geisreiter lässt sich also auch zeigen, dass Erfahrungen immer diskursiv konstruiert sind und nie „real“ (vgl. dazu van Alphen 25), da die Figuren sich zur Identitätsbildung verschiedener Diskurse bedienen – so zum Beispiel dem kolonialen oder dem militärischen Diskurs – und auch ihre Erinnerung so konstruieren, dass der Fokus auf ihrer Person liegt.

5. Schlussbetrachtung

Das Ziel dieser Arbeit war es zu zeigen, wie sich Lukas Bärfuss und Rainer Wochele mithilfe von erzählerischen Mitteln in ihren Romanen auf eine neue Art in den bestehenden Diskurs der Genozidliteratur über Ruanda einzuschreiben. Dadurch, dass sie über den Genozid in Ruanda schreiben, bewegen sie sich nicht nur im Spannungsfeld zwischen Post-Holocaust Literatur und postkolonialer Literatur. Sie müssen sowohl mit der Unsagbarkeits-Topik umgehen, die seit dem Holocaust diskutiert wird, als auch mit der Problematik des Schreibens über Afrika. Die Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur zu diesem Thema hat gezeigt, dass es zwar viel Literatur zur Holocaust-Thematik und dem Afrika-Diskurs gibt, aber dass deutschsprachige Schriftsteller – mit Ausnahme von Hans-Christoph Buch – sich noch nicht mit dem Genozid in Afrika beschäftigt haben. Um beide Romane einordnen zu können, habe ich deshalb zu Beginn meiner Analyse kurz dargestellt, wie Buch den Völkermord in seinem Roman verarbeitet. Dieser bettet essayistische und journalistische Passagen in seinen Roman ein und verfolgt das Konzept des Schriftstellers als direkten Augenzeugen, der dabei gewesen sein muss, um darüber schreiben zu können. Bärfuss und Wochele waren zur Zeit des Völkermords nicht vor Ort, beschreiben aber in ihren Romanen fiktive Protagonisten, die Zeugen des Geschehens sind und somit die Gewalt in Ruanda sehen und werten können. Beide Autoren wählen darüber hinaus Protagonisten, die keine Afrikaner sind, und befinden sich damit in dem oben beschriebenen Spannungsfeld. Sie umgehen zwar die Problematik die Sicht der Mörder oder Opfer einzunehmen, müssen aber dennoch mit den vorherrschenden Stereotypen und Vorurteilen und der Darstellung der Gewalt eines „unsagbaren“ Ereignisses wie einem Völkermord umgehen.

Bärfuss und Wochele gelingt es auf unterschiedliche Weise mit dieser Thematik umzugehen. Meine These ist, dass beide Autoren die Gewalt des Völkermords anhand ihrer Protagonisten darstellen. Sie nutzen deshalb erzählerische Mittel, um ihre Protagonisten in den Vordergrund zu stellen, sich aber gleichzeitig durch die Herausstellung der Textintention von ihnen zu distanzieren. Damit kann Gewalt indirekt dargestellt werden, ohne diese direkt zu werten und Vorurteile und Stereotype können thematisiert werden, ohne dass Figur- und Autormeinung gleichgesetzt werden. Darüber hinaus schreiben sich beide Autoren mit ihren Romanen in gewisser Weise auch in den Täter-Opfer-Diskurs ein, indem sie anhand der Charakterisierung ihrer Protagonisten das Täterleiden problematisieren.

Um dies zu belegen habe ich in einem ersten Schritt die Erzählkonzeption der beiden Romane untersucht. Die Analyse hat gezeigt, dass beide Autoren das Verhältnis zwischen Erzähler und Figur, Raum- und Zeitstruktur nutzen, um den Fokus auf die Figuren zu lenken, sich aber gleichzeitig von ihnen zu distanzieren. Während dies bei Bärfuss vor allem dadurch erfolgt, dass der Ich-Erzähler David in seiner Erzählung seine eigene Identität konstruiert, sind es bei Wochele hauptsächlich die Inneren Dialoge, die im Unterbewusstsein der Figur stattfinden, in denen Geisreiters Identität konstruiert wird.

Dies setzt sich auch in der Analyse der Perspektive der Figuren fort. Hier habe ich zeigen können, dass in beiden Romanen die Protagonisten in ihrer Wahrnehmung beeinflusst sind und dass beide Protagonisten – oft unterbewusst – Stereotype über Afrika äußern und auch auf traditionelle Rollenmuster im Geschlechterverhältnis beharren. Bärfuss' Ich-Erzähler David zeigt diese besonders in seiner und durch seine Beziehung mit der Afrikanerin Agathe. Die Demütigung, die er durch sie erfährt, wird zum Motor seines Handelns und legt seine Vorurteile offen, obwohl er selbst davon überzeugt ist, aufgeklärt, tolerant und frei von Vorurteilen zu sein.

Bei Geisreiter werden die verschiedenen Einflüsse anhand der inneren Stimmen dargestellt, die in seinem Kopf „diskutieren.“ Bei ihm wird deutlich, dass er sich vor allem über seinen militärischen Hintergrund definieren möchte, aber dass auch er unterbewusst in Stereotypen und Vorurteilen denkt. Die Analyse der Perspektive der Protagonisten hat gezeigt, dass sie keine „neutralen“ Zeugen des Völkermords sind, sondern dass beide in ihrer Wahrnehmung und Erfahrung des Geschehens durch ihre eigenen persönlichen Hintergründe beeinflusst sind und dass auch beide sehr persönliche Beweggründe haben über ihre Erlebnisse zu sprechen. Dies ist wichtig, da es in beiden Fällen Auswirkungen darauf hat, wie Gewalt dargestellt wird, welche Art von Gewalt erzählt wird und welche nicht, und inwiefern anhand der Protagonisten Dinge erzählt werden, die sie selbst nicht aussprechen.

Die genaue Analyse der Gewaltdarstellung zeigt, dass besonders bei Bärffuss' *Hundert Tage* die Gewalt des Völkermords nicht direkt erzählt wird. Stattdessen erfolgt dies teilweise über eine symbolische und metaphorische Darstellung und durch die Entwicklung des Protagonisten Davids. Seine sexuelle Beziehung zu Agathe wird zunehmend von der Gewalt um sie herum geprägt und Davids eigene Gewaltbereitschaft nimmt zu. In Wocheles *Der General und der Clown* wird die Gewalt in Ruanda hingegen auf eine sehr drastische Weise dargestellt, jedoch fast ausschließlich in Geisreiters Unterbewusstsein. Außerdem wird auch hier die Gewaltdarstellung instrumentalisiert, da die Drastik in der Beschreibung von Gewalt dem Protagonisten dazu dient sich von seiner eigenen Schuld abzugrenzen.

Es zeigt sich also, dass beide Autoren ihre Protagonisten und deren Entwicklung nutzen, um den Völkermord in Ruanda zu beschreiben, aber dass in beiden Romanen nur die Gewalt dargestellt wird, die den Protagonisten dazu dient, ihre Identität zu konstruieren.

Durch die Textintention wird der Egozentrismus der Figuren offengelegt und beide Protagonisten werden als Wahrheitsträger problematisiert und damit auch ihre Darstellung der Ereignisse in Zweifel gezogen. Beide kämpfen mit ihrer eigenen Schuld, konstruieren ihr Leiden und stellen diese in den Vordergrund. Bei Bärzfuss ist es Davids Kampf mit der Demütigung, die er durch Agathe erfahren hat, die ihn dazu bringt in Ruanda zu bleiben. Die leidvollen Erfahrungen, die er dort macht, führt er alle auf diese Demütigung zurück. Bei Wochele ist es vor allem Geisreiter's Traumatisierung, die in den Vordergrund gestellt wird. Da beide Protagonisten sich jedoch auf ihre Art schuldig machen und somit nicht nur Opfer, sondern auch Täter sind, wird anhand dieser Protagonisten auch das „Täter-Leiden“ problematisiert.

Bärzfuss und Wochele gelingt es also im postkolonialen Kontext über den Völkermord in Afrika zu schreiben, indem sie zwar anhand ihrer Protagonisten Stereotype und Vorurteile thematisieren, diese aber durch den impliziten Autor offenlegen, indem die Figuren problematisiert werden. Gerade dadurch, dass die Protagonisten – besonders David – als „Jedermann“ gezeigt werden, wird auch dem Leser deutlich gemacht, dass das *othering* der „fremden“ Kultur immer zur eigenen Identitätsbildung dient. Sowohl David als auch Geisreiter versuchen sich von der Gewalt, die um sie herum geschieht, abzugrenzen, doch beide sind Teil dieser Gewalt und machen sich selbst schuldig. Bärzfuss und Wochele schreiben sich also dadurch auf eine neue Art in den bestehenden Diskurs der Genozidliteratur über Ruanda ein, indem sie sich nicht mehr auf eine direkte Augenzeugenschaft berufen und ihre Protagonisten in den Fokus setzen. Dadurch kann das Unsagbare dennoch erzählt werden, ohne dass der Anspruch von Wahrhaftigkeit erhoben oder eine Bewertung der Ereignisse vorgenommen wird.

Aufbauend auf die Ergebnisse dieser Arbeit ließe sich durchaus auch ein Bezug zur Genozidliteratur im deutschsprachigen Raum herstellen, denn beide Autoren schreiben zwar über

einen Genozid auf einem anderen Kontinent, schreiben aber beide in gewisser Weise trotzdem den Diskurs über Holocaust- und Genozidliteratur im Allgemeinen fort und greifen bestehende Diskussionen auf. Dadurch, dass beide Protagonisten sich sowohl als Opfer der Umstände stilisieren, aber durch ihre Passivität indirekt auch zu Tätern werden, wird der Täter-Opfer-Diskurs weitergeführt, in dem das Täter-Leiden thematisiert und problematisiert wird. Aufgrund der spezifischen Fragestellung und dem begrenzten Umfang dieser Arbeit, konnte ich diesen Aspekt nicht näher ausführen und auf keinen direkten Rückbezug zur Täter- und Opfer-Problematik in der deutschen Geschichte herstellen.²⁷

Man könnte hier also darüber diskutieren, ob Bärfuss und Wochele sich mit ihren Romanen auch in den bestehenden Diskurs der Genozidliteratur über Deutschland einschreiben. Indem sie einen Genozid auf einem anderen Kontinent thematisieren, entfernen sie sich zunächst von der Schuldfrage, die im deutschsprachigen Raum in jeder literarischen Bearbeitung des Holocausts immer noch vorherrschend ist. Da sie jedoch trotzdem die Frage nach dem Täter- und Opfer-Leiden thematisieren, könnte ein Rückbezug zu dieser Diskussion hergestellt werden. Dies wirft die Frage auf, ob anhand von deutschsprachigen Texten, die Genozide in anderen Ländern (so zum Beispiel auch den in den Medien gerade präsenten Völkermord in Bosnien), auch die Täter- und Opfer-Frage im deutschsprachigen Raum indirekt mitverhandelt wird. Dies kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden, da es hier um die Darstellung des Völkermords in Ruanda geht.

Diesbezüglich lässt sich zusammenfassend feststellen, dass es Bärfuss und Wochele gelingt, mithilfe der in der Analyse dargelegten Mittel die Gewalt des Genozids in Ruanda innerhalb des Spannungsfeldes, in dem sie sich befinden, darzustellen ohne diese selbst zu

²⁷ Hier gilt auch immer zu bedenken, dass ich mich mit Bärfuss als Schweizer Autor zwar im deutschsprachigen Raum bewege, der insgesamt durch den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg geprägt wurde, aber keine spezifischen Aussagen treffen kann, wenn Deutschlands Geschichte isoliert behandelt wird.

bewerten. Wochele, dessen Roman verfilmt werden soll (Schlecht), greift teilweise auf traditionelle literarische Motive wie dem Verarbeiten von Traumata durch Schreiben zurück, während Bärfuss David auf eine subtilere Art charakterisiert. Dass die Abgrenzung von den Figuren nicht immer zweifelsfrei erfolgt, lässt sich an manchen Textstellen zeigen, in denen auch im Textganzen gewisse Stereotype nachzuweisen sind. Bei Bärfuss lässt sich dies vor allem in der Beschreibung von Agathe erkennen, die am Ende sterben muss, und auch bei Wochele wird die traditionelle Sicht auf die Rolle der Frau, die Geisreiter vertritt, durch das Ende des Romans nicht wirklich problematisiert.

Gerade deshalb ist es jedoch von Bedeutung sich mit diesen Romanen auseinanderzusetzen, da sie zeigen, dass auch in einem postkolonialen Zeitalter Mechanismen des *othering* weiterhin greifen und die Darstellung von Gewalt und Völkermord auch – oder gerade – in einem Post-Holocaust-Zeitalter immer noch unter dem Einfluss der „Unsagbarkeits-Topik“ steht. Beide Autoren scheinen sich dieser Problematik bewusst zu sein und ihnen gelingt es insgesamt Figuren, Erzähler und impliziten Autor voneinander abzugrenzen, und auch die Vorurteile und Stereotype der Leser zu reproduzieren und kritisch zu hinterfragen. So wirkt Davids Aussage am Ende provozierend und scheint an den Leser gerichtet zu sein, wenn er zum Schluss seiner Geschichte sagt: „Ich bin nach meiner Rückkehr durch dieses Land gezogen, und ich habe nur gerechte Menschen gefunden, Menschen die wissen, was gut und was schlecht ist“ (208).

Literaturverzeichnis

- Adick, Michaela. „Zum Zuschauen verdammt: Rainer Wochele las bei Dichtung & Wahrheit aus seinem fesselnden Ruanda-Roman.“ Rez. zu *Der General und der Clown*, von Rainer Wochele. *Heilbronner Stimme* 13. Februar 2009: 27.
- Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft.“ *Lyrik nach Auschwitz*. Hg. von Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1995. 27-49.
- Alphen, Ernst van. „Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma.“ *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hg. von Mieke Bal, Jonathan Crewe und Leo Spitzer. Hanover: UP of New England, 1999. 24-38.
- Auffermann, Verena. „Krieg und Liebe in Kagali.“ Rez. zu *Hundert Tage*, von Lukas Bärfuss. *Die Zeit* 13. März 2008. 25. April 2011 <<http://www.zeit.de/2008/12/L-Baerfuss-1046>>.
- Bärfuss, Lukas. *Hundert Tage*. Göttingen: Wallstein, 2008.
- Bärfuss, Lukas. Interview. „Lukas Bärfuss im Interview: Buchmesse-Podcast 2008.“ *Literaturcafé.de* 18. Oktober 2008. 10. Juli 2011 <<http://www.literaturcafe.de/lukas-baerfuss-interview-hundert-tage-buchmesse-podcast-2008/>>.
- Bossart, Wolf. „Hundert Tage: Gegen die falsche Scham.“ Rez. zu *Hundert Tage*, von Lukas Bärfuss. *Die Wochenzeitung* 10 April 2008. 02. Mai 2011 <<http://www.woz.ch/artikel/2008/nr15/kultur/16179.html>>.
- Bandau, Anja. „„Ruanda: Schreiben aus der Pflicht zu erinnern“: Literatur zwischen Imagination und Zeugenschaft.“ *Literatur und soziale Erfahrung am Ausgang des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Christa Ebert und Brigitte Ständig. Berlin: sc̈ripvaz, 2003.
- Brison, Susan J. „Trauma Narratives and the Remaking of the Self.“ *Acts of*

- Memory: Cultural Recall in the Present*. Hg. von Mieke Bal, Jonathan Crewe und Leo Spitzer. Hanover: UP of New England, 1999. 39-54.
- Buch, Hans Christoph. *Kain und Abel in Afrika*. Berlin: Volk & Welt, 2001.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Christoph, Alexander. „Die Bilder des Grauens.“ Rez. zu *Der General und der Clown*, von Rainer Wochele. *Das Parlament* 29. Dez. 2008: 1.
- Connell, Robert W. „The Social Organization of Masculinity.“ *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995. 67-86.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Courtemanche, Gil. *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Montréal: Boréal, 2002.
- Curthoys, Ann und John Docker. „Defining Genocide.“ *The Historiography of Genocide*. Hg. von Dan Stone. Houndsmills: Macmillian, 2008. 9-15.
- Dallaire, Roméo. *Shake Hands with the Devil: The Failure of Humanity in Rwanda*. Toronto: Random House Canada, 2003.
- Dauge-Roth, Alexandre. *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lanham: Lexington Books, 2010.
- Eke, Norbert, Otto und Hartmut Steinecke (Hg.). *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- Frey, Iris. „Tür an Tür mit dem Grauen.“ *Eßlinger Zeitung* 8./9. November 2008: 4.
- Friedl, Armin. „Kampfjets über Kurort.“ Rez. zu *Der General und der Clown*, von Rainer Wochele. *Stuttgarter Nachrichten* 30. September 2008: 6.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Fink, 1998.

- Göttsche, Dirk. „Zwischen Exotismus und Postkolonialismus: Der Afrika-Diskus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.“ *Interkulturelle Texturen: Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Hg. M. Moustapha Diallo und Dirk Göttsche. Bielfeld: Aisthesis, 2003. 161-244.
- Hage, Volker. „Kein Entkommen.“ *Spiegel* 42 (2008): 182-84.
- Halter, Martin. „Die Schweiz schwimmt in Blutbädern, die andere anrichten.“ Rez. zu *Hundert Tage*, von Lukas Bärfuss. *Tagesanzeiger* 12. März 2008. 02. Dezember 2010
<<http://sc.tagesanzeiger.ch/dyn/news/buecher/850466.html>>.
- Hanenberg, Peter. Vorwort. *Fußnoten zur Literatur* 38 (1996): 5-9.
- Henning, Frank. „Vom Leid eines UN-Soldaten.“ Rez. von *Der General und der Clown*, von Rainer Wochele. *Die Bundeswehr* April 2009: 1.
- Hofmann, Corinne. *Die weiße Massai*. München: Doemer Knauer, 1999.
- Hofmann, Klaus. „Poetry after Auschwitz: Adorno’s Dictum.“ *German Life and Letters* 58.2 (2005): 182-194.
- Humphrey, Richard. „Historical Novel.“ *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laurie Ryan. London: Routledge, 2005. 213-15.
- Imbusch, Peter. „Der Gewaltbegriff“ *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Hg. von Wilhelm Heitmayer und John Hagan. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002. 26-57.
- Joeden-Forgey, Elisa. „Gender and Genocide.“ *The Oxford Handbook of Genocide Studies*. Hg. Von Donald Bloxham und A. Dirk Moses. Oxford: Oxford UP, 2010. 61-80.
- Jones, Adam. „Gender and Genocide.“ *The Historiography of Genocide*. Hg. von Dan Stone. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2008. 228-252.

- Kindt, Tom, Hans-Harald Müller. Preface. *What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: De Gruyter, 2003. 5-7.
- Klein, Judith. *Literatur und Genozid: Darstellungen der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der französischen Literatur*. Wien: Böhlau, 1992.
- Kleist, Heinrich von. *Die Verlobung in St. Domingo, Das Bettelweib von Locarno, Der Findling*. Ditzingen: Reclam, 1986.
- Kolb, M. „Prozess in Frankfurt wegen Genozid in Ruanda: Die dunkle Vergangenheit des vorbildlichen Nachbarn.“ *Süddeutsche.de* 18. Januar 2011. 19. Januar 2011
<<http://www.sueddeutsche.de/politik/anklage-wegen-voelkermord-in-ruanda-die-vergangenheit-des-nachbarn-1.1047844>>.
- Kopf, Martina. „Creative Writing in the Aftermath of the Genocide in Rwanda: The Project ,Rwanda – Ecrire par devoir de memoir.““ Trauma Research Net Conference. St. Moritz, Schweiz. 14-17. Dezember 2006.
- LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Lang, Berel. „Holocaust Genres in the Turn to History.“ *The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*. Hg. Andrew Leak und George Paizis. Houndsmills: Macmillan, 2000. 17-31.
- Langford, Larry E. *Fiction and the Social Contract: Genocide, Pornography, and the Deconstruction of History*. New York: Peter Lang, 1998.
- Lemkin, Raphael. *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*. New York: H. Fertig, 1973.
- Lenz, Hans-Joachim. „Gewalt und Geschlechterverhältnis aus menschlicher Sicht.“ *Gewalt und*

- Geschlechterverhältnisse: Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analyse und Perspektiven* (2007): 21-52.
- Liebermann, Benjamin. „Ethnic Cleansing’ versus Genocide?“ *The Oxford Handbook of Genocide Studies*. Hg. von Donald Bloxham und A. Dirk Moses. Oxford: Oxford UP, 2010. 42-60.
- Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Harcourt: Brace and Company, 1922.
- Loomba, Ania. *Colonialism: Postcolonialism*. London: Routledge, 1998.
- Lützel, Paul Michael. *Bürgerkrieg Global: Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartroman*. München: Fink 2009.
- . „Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Schriftsteller und ‚Dritte Welt‘.“ *Studien zum postkolonialen Blick*. Tübingen: Stauffenburg, 1998. 7-30.
- . „Der postkoloniale Blick: Deutschsprachige Autoren berichten aus der Dritten Welt.“ *Neue Rundschau* 107.1 (1996): 54-69.
- McNamee, Eugene. „Writing the Rwandan Genocide: The Justice and Politics of Witnessing After the Event.“ *Law Critique* (2007): 309-30.
- Magenau, Jörg. „Hundert Tage von Lukas Bärfuss: In der perfekt organisierten Hölle.“ Rez zu *Hundert Tage*, von Lukas Bärfuss. 12. März 2008. 09. Mai 2011
<<http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/in-der-perfekt-organisierten-hoelle/>>.
- Martinez, Matias, Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 2002.
- Ramirez, Eduardo E. „Lt. General Dallaire Questions the World’s Priorities.“ *Imprint* 33 (2011): 1.
- Roth, Gerhard. *Der Strom*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.

- Rüther, Tobias. „Mach dein Kreuz, und fahr zur Hölle.“ Rez. zu *Hundert Tage*, von Lukas Bärfuss. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12 April 2008: 7.
- Ryland, Charlotte. „Re-Membering Adorno: Political and Cultural Agendas in the Debate About Post-Holocaust Art.“ *German Life and Letters* 62.2 (2009): 140-56.
- Saalfeld, Lerke von. „Die Hölle im Kopf.“ Rez. zu *Der General und der Clown*, von Rainer Wochele. *Deutschlandradio.de* 27. Januar 2009. 28. Januar 2009 < <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/910514>>.
- Schabas, William A. „The Law and Genocide.“ *The Oxford Handbook of Genocide Studies*. Hg. von Donald Bloxham und A. Dirk Moses. Oxford: Oxford UP, 2010. 123-141.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Fictional vs. Factual Narration.“ *Handbook of Narratology*. Hg. von Peter Hühn et al. Berlin: De Gruyter, 2009. 98-114.
- Schlecht, Susanne. „Vom sprachlichen Kunstwerk zum Film.“ *Südwestpresse.de*. 8. Dezember 2009. 4. Juli 2011 < http://www.swp.de/goepfingen/lokales/mittleres_filstal/Vom-sprachlichen-Kunstwerk-zum-Film;art5777,285543>.
- Schmid, Wolf. „Narrativity and Eventfulness.“ *What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin: De Gruyter, 2003. 17-33.
- Stockhammer, Robert. „Conditions of Identity in Writing or: about Genocide.“ *Arcadia* 43 (2008): 114-23.
- . *Literatur, nach dem Genozid: Äußerungsakte, Äußerungsformen, Äußerungsdelikte*. Aachen: Shaker, 2010.
- . *Ruanda: Über einen anderen Genozid schreiben*. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 2005.
- Straus, Scott. „The Historiography of the Rwandan Genocide.“ *The Historiography of Genocide*.

- Hg. von Dan Stone. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2008. 517-542.
- Süßelbeck, Jan. „Der erfrischende Machetenhieb: Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans *Hundert Tage* von Lukas Bärfuss.“ *Hamburger Institut für Sozialforschung* 3 (2009): 77-92.
- Weilnböck, Harald. „Psychotrauma, Narration in the Media, and the Literary Public and the Difficulties of Becoming Interdisciplinary.“ *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Hg. von Jan Christoph Meister. Berlin: De Gruyter, 2005. 239-264.
- Wertheimer, Jürgen. *Ästhetik der Gewalt: Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1986.
- Wochele, Rainer. *Der General und der Clown*. Tübingen: Klöpfer und Meyer, 2008.
- . „Rohe Materie und Rohmaterial.“ *Stuttgarter Zeitung* 2. Januar 2010: 1-2.
- . Interview mit Adriene Braun. „Seelische Folgen.“ *Stuttgarter Zeitung*. 30.06.2009: 12.
- Yager, Jane. „What Was the GDR? New Fiction From Germany Looks Back to the Towers and the Traumas of the Post-War Period.“ Rez. zu *Hundert Tage*, von Lukas Bärfuss. *Times Literary Supplement* 12. Dez. 2008. 6. März 2011
<http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article5423569.ece>.
- Zweig, Stefan. *Nirgendwo in Afrika*. München: Langen/Müller, 1995.