

FIKTION AUS DER REALITÄT: DIE DARSTELLUNG DES GENOZIDS IN RUANDA AM BEISPIEL VON *MURAMBI. DAS BUCH DER GEBEINE* VON BOUBACAR BORIS DIOP

Massimlawè HARAKAWA

Universität Kara (TOGO)

eliasharakawa@yahoo.fr

ORCID : <https://orcid.org/0009-0000-9848-4338>

Zusammenfassung

Murambi, das Buch der Gebeine von Boubacar Boris Diop behandelt den Völkermord in Ruanda im Jahr 1994. Der Roman entstand während eines Schreibaufenthalts in Ruanda, in dessen Verlauf der Autor direkt mit den Schrecken der Massaker konfrontiert wurde und die Gelegenheit hatte, mit Zeugen und Überlebenden zu sprechen. Obwohl es sich um ein fiktives Werk handelt, zielt es darauf ab, einen klaren und realistischen Einblick in die Geschehnisse zu bieten. Anhand der textimmanenten Narratologie und des diskursanalytischen Ansatzes beabsichtigt diese Studie zu zeigen, dass der Roman auf zwei Ebenen als Reaktion und als eine Form von Gegengewalt interpretiert werden kann. Es geht nicht nur darum, den Völkermord zu dokumentieren, um die Pflicht zur Erinnerung zu erfüllen, sondern auch darum, dem Vergessen, dem Schweigen und der möglicherweise damit verbundenen Gleichgültigkeit entgegenzuwirken und gleichzeitig den leugnenden Diskursen entschieden zu widersprechen.

Schlüsselwörter: Völkermord in Ruanda, Literatur, Erinnerung, Aufarbeitung, Fiktion-Realität.

***Fiction from Reality: The Representation of the Rwandan Genocide in Boubacar Boris Diop's
Murambi: The Book of Bones***

Abstract

Boubacar Boris Diop's novel *Murambi. Das Buch der Gebeine* delves into the tragic events of the 1994 genocide in Rwanda. This literary work emerged from a writing residency in Rwanda, where the author was profoundly impacted by the brutalities of the massacres and engaged in conversations with both witnesses and survivors. While classified as a fictional narrative, the text aspires to deliver an authentic and detailed portrayal of the atrocities. Using a text-immanent narratology and a discourse-analytical approach, this study aims to demonstrate that the novel can be interpreted on two levels: as a reaction and as a form of counter-violence. The objective extends beyond mere documentation of the genocide for the sake of remembrance; it also strives to confront the tendencies of forgetfulness, silence, and the apathy that may accompany them, while simultaneously providing a robust challenge to denialist narratives.

Keywords: Rwanda genocide, literature, memory, processing, fiction-reality.

***Ficción a partir de la realidad: La representación del genocidio en Ruanda en el caso de
Murambi. Das Buch der Gebeine de Boubacar Boris Diop***

Resumen

Murambi, le livre des ossements de Boubacar Boris Diop trata sobre genocidio ruandés de 1994. La novela fue escrita durante una residencia literaria en Ruanda, durante la cual el autor se enfrentó directamente a los horrores de las masacres y tuvo la oportunidad de conocer a testigos y supervivientes. Aunque se trata de una obra de ficción, pretende ofrecer una perspectiva clara y realista de los acontecimientos. A partir de la narratología intratextual y del enfoque del análisis del discurso, este estudio pretende demostrar que la novela puede interpretarse en dos niveles: como reacción y como forma de contraviolencia. No se trata solo de documentar el genocidio para cumplir con el deber de la memoria, sino también de oponerse al olvido, el silencio y la indiferencia posiblemente asociados al mismo, refutando firmemente los discursos negacionistas.

Palabras clave: genocidio ruandés, literatura, memoria, trabajo de memoria, ficción-realidad.

Einleitung

Der Völkermord vom 7. April bis Mitte Juli 1994 in Ruanda stellt eines der brutalsten Massaker des 20. Jahrhunderts dar, bei dem extremistische Hutu etwa 800.000 bis 1.000.000 Tutsi sowie moderate Hutu ermordeten – rund 75 Prozent der Tutsi-Bevölkerung Ruandas in nur 100 Tagen (K. Wissbar, 1998, S. 125). Ausgelöst durch den bis heute ungeklärten Abschuss des Präsidentenflugzeugs am 6. April 1994, eskalierten staatlich organisierte Milizen wie die Interahamwe (S. Ristow & K. H. Wendler, 1998, S. 171) zu systematischen Tötungen mit Macheten und Schusswaffen. Dieses historische Trauma, geprägt von kolonialer Rassifizierung der Hutu-Tutsi-Dichotomie seit den 1930er Jahren (C. Heeger, 1998, S. 16), fand literarische Aufarbeitung in Boubacar Boris Diops Roman *Murambi. Das Buch der Gebeine* (2010)¹, der zu den 100 besten afrikanischen Büchern des 20. Jahrhunderts gekürt wurde (African Union Library, 2025).

Vor diesem Hintergrund positioniert sich der vorliegende Aufsatz an der Schnittstelle zwischen Geschichtswissenschaft, Erinnerungskultur und literarischer Fiktion. In diesem Kontext stellen sich die Fragen: Wie wird der Völkermord in Ruanda im Roman

¹ DIOP, Boubacar Boris, 2010, *Murambi. Das Buch der Gebeine*. Edition Hamouda: Leipzig. Aus dem Französischen von Sahbi Thabet. Original: *Murambi, le livre des ossements* (2000). Zulma: Paris. Aus der deutschen Ausgabe wird in diesem Aufsatz als *Murambi*, gefolgt von der Seitenangabe zitiert.

„Murambi“ fiktional verarbeitet? Welche Rolle spielen die Erzählperspektive, die Rhetorik des Erinnerns sowie die metanarrative Reflexion bei der Konstruktion von Gedenkarbeit?

Aus dieser Fragestellung ergibt sich die Hypothese, dass Boubacar Boris Diop nicht nur eine dokumentarische Evidenz des Völkermords in Ruanda liefert, sondern durch eine spezifische fiktionale Erzählperspektive auch eine Form der Erinnerung und Aufarbeitung schafft, die faktische Realität und poetische Simulation auf produktive Weise miteinander verknüpft. Ziel dieser Arbeit ist es demnach, die Verfahren der literarischen Fiktionalisierung des Völkermords systematisch zu analysieren und darüber hinaus die Spannung zwischen historischer Wahrheit, moralischem Zeugnis und ästhetischer Gestaltung zu reflektieren.

Methodisch verfolgt die Arbeit eine textimmanente Narratologie und einen diskursanalytischen Ansatz. Diese Ansätze sind wissenschaftlich fundiert durch Jan Assmanns kulturelles Gedächtnis (1992), Foucaults Diskursanalyse (1971) und Gérard Genettes textimmanente Narratologie (1972). Der textimmanente Ansatz erfasst die Perspektivstruktur und Gedächtnisszenen als narrative Verfahren, die die traumatische Erfahrung darstellbar machen. Die Diskursanalyse bettet den Text in Historiographie und Erinnerungspolitik, freilegende semantische Tiefenstrukturen des Genozid-Diskurses ein. Für die Analyse von *Murambi. Das Buch der Gebeine* sind diese Ansätze besonders passend, denn *Murambi* als symbolischer Erinnerungsort verknüpft faktische Referenz mit fiktionaler Darstellung, ein Kernmerkmal von Erinnerungsliteratur, die Geschichte und individuelles Leben zusammenbringt. Die Kombination der drei Ansätze ermöglicht sowohl die Analyse narrativer Darstellungsformen als auch ihre gesellschaftliche Wirkmacht im ruandischen Gedenkkontext.

Die Arbeit ist in folgende Abschnitte gegliedert: Der erste Teil befasst sich mit der literarischen Entstehungsgeschichte des Romans sowie mit dem historischen und politischen Kontext des Völkermords in Ruanda. Im Anschluss daran werden im zweiten Teil die zentralen narrativen und poetischen Verfahren Diops eingehend analysiert. Im dritten Teil wird gezeigt, wie der Autor Geschichte und reale Ereignisse nutzt, um sein Werk zu gestalten. Dabei wird die Bedeutung fiktionaler Texte für die langfristige Erinnerungskultur des Völkermords reflektiert.

1. Rwanda : « Ecrire par devoir de mémoire » oder schreiben gegen das Vergessen

Das Engagement von Boubacar Boris Diop für Ruanda begann 1998 mit dem Projekt «Rwanda: Écrire par devoir de mémoire» (Ruanda: Schreiben aus Pflicht zur Erinnerung)², einer Initiative von 14 afrikanischen Autoren, die getrieben von ihrer Empörung über die afrikanische Schweigemauer post-Genozid kollektiv schreibend die westliche Dominanz herausforderten. Im Rahmen dieses Schreibprojektes reiste Diop 1998 mit seinen KollegeInnen nach Ruanda, besuchte Massengräber an vielen unterschiedlichen Orten wie Murambi und sprach mit Überlebenden, Tätern und Politikern. Diese Erfahrungen prägten den hier zu behandelnden Roman. In einem Interview mit Amanda Morris äußert er sich zu dem Ruanda-Projekt wie folgt:

I am trained as a journalist, but when I went to Rwanda in 1998, I had already published four novels. So, I was familiar with both forms. I was invited to visit Rwanda by some of my friends who live in Northern France. I said, "OK, I'll go, but I won't write about it." I just wanted to make a simple report of what I saw and heard. I didn't want to be involved with all these killings. Maybe I was afraid because I knew it would be very, very hard. So I went there as a journalist, but after a week, I knew that the only way to deal with the genocide was to write a novel. When you feel such strong emotions, the best way to deal with them is not to pretend like it's not your business. I had to get involved because of the scale of the killings. About ten thousand people [were] killed every day for one hundred days. It was horrible. There were so many different stories I needed to tell. But I wrote the novel as a journalist. It's not the novel of a novelist. It's a novel of a journalist (zitiert nach A. Morris, 2024).

Mit diesen Äußerungen zeichnet Boubacar Boris Diop eindrücklich den Wandel von der journalistischen Berichterstattung zur Romanform nach, um den Völkermord in Ruanda sowohl emotional als auch narrativ zu verarbeiten. Die anfängliche Distanz, die er als Journalist wahrte, zerbricht, als ihn das Ausmaß der Tragödie zwingt, aktiv zu werden und die Geschichten realitätsnah zu schreiben. Die direkte Konfrontation mit Ruanda, insbesondere durch Besuche der Stätten des Völkermords wie Gisozi, Nyarubuye,

² Das literarische Initiativprojekt Rwanda: „Écrire par devoir de mémoire“, das 1998 von den Journalisten Nocky Djenanoum und Maïmouna Coulibaly ins Leben gerufen wurde, lud zehn afrikanische Schriftsteller ein, nach Ruanda zu reisen, um über den Genozid an den Tutsi 1994 vor Ort zu recherchieren und darüber Bücher zu schreiben. Damit wollten sie das Gedenken und die Auseinandersetzung mit dem Völkermord fördern. Zu den prominenten Teilnehmern zählte Boubacar Boris Diop, dessen Roman *Murambi, le livre des ossements* (dt. *Murambi, das Buch der Gebeine*) daraus hervorging und als eines der Werke des Projekts international anerkannt wurde.

Rebero, Nyanza, Bisesero, Ntarama, Nyamata und Murambi, hat seine Perspektive grundlegend verändert: Er strebte nicht länger danach, lediglich einen Bericht zu verfassen, sondern wollte die wahre Geschichte erzählen. Besonders bemerkenswert ist seine Selbstbeschreibung von *Murambi* als „Roman eines Journalisten“, eine Formulierung, die die journalistische Genauigkeit mit literarischer Tiefe vereint. Dies zeigt, wie Literatur in postkolonialen Kontexten dazu dient, Trauma zu verarbeiten und Zeugnis abzulegen.

Eine Analyse von Diops Aussage legt nahe, dass für den Autor sowohl in existenzieller als auch in künstlerischer Hinsicht ein klarer Unterschied zwischen der Zeit vor und nach dem Sommer 1998 besteht, wie im folgenden Zitat deutlich wird:

Bevor ich nach Ruanda reiste, fühlte ich mich nicht verpflichtet, die Tatsachen zu respektieren. [...] Ich genoss eine Einsamkeit, die der Dichter Birago Diop so treffend beschrieb: „Wenn die Erinnerung Totholz sammelt, bringt sie das Bündel mit, das ihr gefällt.“ Man muss einen Moment innehalten, um sich die Ratlosigkeit dessen vorzustellen, der sich mitten im Wald damit beschäftigt, „Totholz zu sammeln“. Er geht von einem Busch zum anderen, kehrt oft auf seinen Spuren zurück, überlegt unaufhörlich – und voller Unruhe – welche Richtung er einschlagen soll und scheint nie zu wissen, was er tut oder warum er es tut. Er möchte einfach nur endlich gestehen: Er kennt den Weg nicht, er kann ihn niemandem zeigen, er weiß nicht, wohin er geht, er kann nicht mit entschlossenem Schritt dorthin gehen. Dieser Wunsch, nicht mit Ideen, sondern mit Erinnerungen zu schreiben, ja sogar mit den Echos innerer, ferner und dunkler Worte, mag an Arroganz denken lassen. Mein Aufenthalt in Ruanda hat mir klar gemacht, dass ich darin vor allem Verzweiflung und das fast unaussprechliche Gefühl meiner eigenen Ohnmacht sehen musste (Übersetzung von mir)³.

Diese Aussage unterstreicht ein zentrales Thema postkolonialer Literatur: Die Spannung zwischen subjektiver Freiheit und ethischer Verpflichtung. Diops Reise markiert den Übergang vom „Fagots, das ihm gefällt“ zur schmerzhaften Pflicht, Fakten zu respektieren – ein Akt der Demut, der *Murambi* zu einem Meilenstein der afrikanischen

³ Originaltext : Avant d'aller au Rwanda, je ne me sentais tenu à aucun respect pour les faits. [...] Je me délectais d'une solitude si justement exprimée par le poète Birago Diop selon qui « quand la mémoire va ramasser du bois mort, elle rapporte le fagot qui lui plaît ». Il faut s'arrêter un instant pour imaginer la perplexité de celui qui, au cœur de la forêt, s'emploie à « ramasser du bois mort ». Il va d'un buisson à un autre, revient souvent sur ses pas, délibère sans cesse - et avec anxiété - sur la direction à prendre et ne semble jamais savoir ni ce qu'il ne fait ni pourquoi il le fait. Il a juste envie de passer enfin aux aveux : il ne connaît pas le chemin, il ne peut le montrer à personne, il ne sait pas où il va, il ne peut y aller d'un pas résolu. Ce désir d'écrire non avec des idées, mais avec des souvenirs, voire avec les échos des paroles intérieures, lointaines et obscures, peut faire penser à l'arrogance. D'être allé au Rwanda m'a fait comprendre que je devais surtout y voir du désespoir et le sentiment, quasi informulable, de ma propre impuissance (B. B. Diop, 2009, S. 374).

Genozid-Literatur macht. Damit warnt Diop vor der Gefahr, Trauma poetisch zu entschärfen, und plädiert für ein Schreiben, das Ohnmacht eingesteht.

In diesem Zusammenhang kritisiert Diop im Roman auch explizit eurozentrische Perspektiven. In seinem Essay *L'Afrique au-delà du miroir* (2007, S. 45) behauptet er: „Afrikanische Schriftsteller müssen die Geschichte Afrikas selbst erzählen und nicht die der Kolonialherren“ (Übersetzung von mir).⁴ Tatsächlich zielt der Roman von Diop nicht nur darauf ab, die Gewalt des Völkermords durch eine besonders reflektierte Form inszeniert darzustellen und aufzudecken, sondern auch die Existenz des Genozids selbst zu bekräftigen, die von bestimmten außerafrikanischen politischen und medialen Diskursen in Zweifel gezogen wurde, die diesen als Reihe „gewöhnlicher“ ethnischer Gewalttaten auf afrikanischem Boden darzustellen suchten. Der Roman lässt sich daher als Reaktion lesen, als eine Form der Gegen-Gewalt auf doppelter Ebene betrachten, da es darum geht, sich diesen negationistischen Diskursen zu widersetzen, während zugleich der Genozid artikuliert wird, um eine Pflicht zur Erinnerung zu erfüllen, dem Vergessen und Schweigen – ja sogar der Indifferenz – entgegenzuwirken, die ein solches Ereignis haben umgeben könnten.

Wie der Autor selbst eingesteht, war ein solches Unterfangen keineswegs ohne Schwierigkeiten. Ähnlich wie die anderen Beteiligten an diesem memoriellen Projekt sah sich Diop der Herausforderung gegenüber, eine Form zu finden, die fähig ist, das auszusprechen, was dem absolut Unsagbaren zu entspringen scheint. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass das Verfassen einer Fiktion über eine derartige menschliche Katastrophe eine Reihe ethischer und ästhetischer Zwänge mit sich bringt. Diese Zwangslage des Unsagbaren durchzieht die Literatur seit ihren Anfängen und wurde insbesondere nach dem Genozid an den Juden Europas kontrovers diskutiert, was zu antagonistischen Reflexionen führte, wie die Äußerungen von C. Wardi (1986, S. 36) verdeutlichen:

Der Ursprung der Kontroverse liegt in der Mehrdeutigkeit einer fiktiven Erzählung, die eine jüngste und außergewöhnliche historische Realität mit einem auf Fiktion basierenden ästhetischen Schaffensprojekt vermischt und damit ein ästhetisches, spielerisches und hedonistisches Ziel verfolgt. Auch wenn sie im Laufe der Jahrhunderte

⁴ Originaltext : Les écrivains africains doivent raconter eux-mêmes l'histoire de l'Afrique, et non pas celle des maîtres coloniaux.

verschiedene Formen angenommen hat, verbirgt eine solche Polemik, die auf der Dichotomie zwischen Realität und Fiktion beruht, in Wirklichkeit zwei grundlegend unterschiedliche Auffassungen von Sprache, Schrift und dem Zweck des künstlerischen Werks (Übersetzung von mir).⁵

Damit postuliert die Theorie von Wardi hier, dass die Darstellung aktueller und gravierender Ereignisse nicht in den Rahmen von literarischen Texten integriert werden sollte, da dies die „Grenzen“ eines Genres überschreiten würde, das angeblich der Fiktion vorbehalten ist. Darüber hinaus behindern die zugrunde liegenden Konzepte von Vergnügen, Ablenkung und Ästhetik sowohl die Schaffung als auch die Wahrnehmung solcher Werke. Diese Sichtweise auf Literatur beschränkt von vornherein die narrativen Möglichkeiten, indem sie sich auf das potenzielle Unbehagen stützt, das solche Darstellungen bei Lesern und auch bei Überlebenden hervorrufen können. Dieses Unbehagen, das durchaus greifbar ist, wurde erneut im Kontext von Texten über den ruandischen Völkermord deutlich. Diop beschreibt zudem, wie die Tutsi-Opfer sich gegen die fiktionale Aufarbeitung ihrer Erfahrungen wehrten:

Wir wussten von vornherein, dass uns der bloße Respekt vor den Opfern verbieten würde, uns Freiheiten bei der Wiedergabe ihrer Aussagen zu nehmen. Es ist übrigens bezeichnend, dass uns einige Überlebende, sobald sie den Zweck unseres Aufenthalts in Ruanda verstanden hatten, inständig baten: Bitte schreibt keine Romane über das, was wir erlebt haben, sondern gebt getreu wieder, was wir euch erzählt haben; die ganze Welt muss genau wissen, was bei uns geschehen ist (Übersetzung von mir).⁶

Die moralische Verantwortung gegenüber den Überlebenden, die den Autor in eine Art Suche nach der Wahrheit führt, intensiviert die Überlegung hinsichtlich der optimalen Form, um dieses Ziel zu erreichen. Dies ist besonders relevant, da das Misstrauen der Überlebenden gegenüber fiktionalen Darstellungen hinlänglich bekannt ist. Dennoch bleibt Diop von der unerlässlichen Rolle einer ästhetischen Vermittlung überzeugt, um sowohl ein Zeugnis als auch eine Wahrheit über den Völkermord zu übermitteln. Diese Vorgehensweise soll der Verharmlosung entgegenwirken, die durch nüchterne und

⁵ Originaltext : L'origine de la controverse tient à l'ambiguïté d'un récit fictif qui mêle une réalité historique récente et extraordinaire à un projet de création esthétique basé sur la fiction et postulant par là une visée esthétique, ludique et hédoniste. Même si elle a connu des formes variées au cours des siècles, une telle polémique fondée sur la dichotomie entre la réalité et la fiction recouvre en fait deux conceptions fondamentalement divergentes du langage, de l'écriture et de la finalité de l'œuvre artistique.

⁶ Originaltext : Nous savions à l'avance que le simple respect pour les victimes nous interdirait de prendre des libertés avec leurs témoignages. Il est d'ailleurs significatif que dès qu'ils ont compris le but de notre séjour au Rwanda, certains rescapés nous ont supplié : de grâce, n'écrivez pas de romans avec ce que nous avons vécu, rapportez fidèlement ce que nous vous avons raconté, il faut que le monde entier sache exactement ce qui s'est passé chez nous (B. B. Diop, 2003, S. 76).

entpersonalisierte Statistiken entsteht, und gleichzeitig den Leser zur Reflexion anregt. Der Autor ist sich jedoch des doppelten Risikos bewusst, das mit der Schaffung einer Fiktion verbunden ist: Das formale Spiel der Fiktion kann den Leser von der zu vermittelnden Wahrheit ablenken, wodurch der unausgesprochene Eid, der ihn mit den Zeugen und Überlebenden verbindet, potenziell gebrochen wird, deren Stimme er in gewisser Weise zu legitimieren hat.

In diesem Sinne versteht sich Diops Roman als ein Versuch, diese verschiedenen Anforderungen miteinander in Einklang zu bringen, um eine Fiktion zu schaffen, die in der Lage ist, ihre eigenen Grenzen zu überschreiten. Zu diesem Zweck wählt der Autor eine literarische Form, die an der Grenze mehrerer Gattungen angesiedelt ist. Diese Form umfasst eine zeugnishaft Schreibweise, die Informationen, Ereignisse und Personen einbezieht, die eindeutig auf die Realität des Völkermords verweisen, ebenso wie eine genuin romanartige Schreibweise, die sich auf den memorialen und existentiellen Werdegang einer Figur konzentriert. Darin lässt sich eine „Abimisierung“ (*mise en abyme*)⁷ erkennen, die auf der Ebene des Romans die Reflexionen und Fragen des Autors zu seiner Kunst transponiert.

2. Erzählerische Strategien für eine Fiktion des Plausiblen

Der Roman *Murambi* weist eine nicht-lineare Erzählstruktur auf, die sich in vier Episoden gliedert. Diese Episoden bestehen aus Erzählungen mit unterschiedlichen Merkmalen, die vor, während und nach dem Genozid angesiedelt sind. Diop verfolgt das Ziel, eine Fiktion zu schaffen, die so überzeugend ist, dass sie als solche in den Hintergrund tritt und dem Leser kontinuierlich die Realität vor Augen führt, die den Roman inspiriert hat. Hierbei bedient sich der Autor einer Technik, die C. Coquio (2004, S. 142) als eine Form der „expressiven Dämpfung“ bezeichnet; diese äußert sich durch eine sorgfältige Gestaltung von Stil und Sprache sowie durch eine strenge Auswahl der Fakten, die er einbezieht oder weglässt. Diop betont klar, dass er für die Schaffung seines Werkes auf die Realität zurückgreift. Doch diese Absicht mindert keineswegs

⁷ Der Begriff „Abimisierung“ (franz. für „*mise en abyme*“) bezeichnet ein narratives Verfahren, bei dem ein Werk in verkleinerter Form in sich selbst gespiegelt oder wiederholt wird. Es entsteht eine Struktur, die an zwei gegenüberliegende Spiegel erinnert, die ein Bild unendlich oft reflektieren (Vgl. L. Dällenbach, 1977).

seinen Status als Schriftsteller; Er verarbeitet die Realität nicht wie ein Historiker, sondern lässt sie durch eine fiktionale Linse erscheinen. Tatsächlich vollzieht Diop eine „Selektion“ innerhalb der von Ruandern (Opfern und Tätern) überlieferten Zeugnisse, um lediglich das zu präsentieren, was er als für die Wahrnehmung der Leser zugänglich erachtet. In Anlehnung an J. Semprun (1994, S. 82) versucht er, die „Stridenz eines wahrhaftigen Berichts“ zu umgehen, um den Leser weder zu erschrecken noch abzuschrecken.

Diese Überlegungen zeigen, dass es zwar um die Weitergabe von Zeugnissen geht, diese jedoch vor allem „lesbar“ bleiben müssen. Die durch die Fiktion offenbarte Realität ist derart abstoßend und „unglaublich“, dass sie für die Rezipienten tatsächlich „unhörbar“ werden könnte. Um sie effektiv zu kommunizieren, muss sie daher glaubwürdiger gestaltet werden. Der Autor behält dabei eine Warnung im Hinterkopf, die bereits im Klassizismus formuliert wurde, als N. Boileau (1872) bemerkte: „Das Wahre kann manchmal unglaublich sein“ (Übersetzung von mir).⁸ Ein solches Konzept prägt insbesondere den Schreibstil in *Murambi*, der sich durch eine stark reduzierte Ausdrucksweise auszeichnet, besonders in den Kapiteln 2 (*Murambi*, S. 41-86), 3 (*Murambi*, S. 87-134) und 4 (*Murambi*, S. 135-183), die den testimonialen Erzählungen zuzuordnen sind.

In diesem Kontext ließe sich bei Diop fast von einer „écriture blanche“ sprechen, wie sie von R. Barthes definiert wird. Barthes beschreibt die „écriture blanche“ als eine bewusst neutrale, transparente Schreibweise, die ohne markante stilistische Effekte auskommt, sodass die Sprache selbst kaum wahrnehmbar wird. In seinem Werk *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) stellt er diese Form des „désengagement“ dar, bei der der Schriftsteller auf Ausschmückungen, den „schönen Stil“ und die literarischen Konventionen der Vergangenheit verzichtet. Barthes' Aussage von 1972 (S. 56) zur „écriture blanche“ trifft daher besonders auf den hier analysierten Roman zu:

Das Schreiben auf der Nullstufe ist im Grunde ein indikatives oder, wenn man so will, amodales Schreiben; man könnte es zu Recht als journalistisches Schreiben bezeichnen, wenn der Journalismus nicht im Allgemeinen optative oder imperativische (d. h. pathetische) Formen entwickeln würde. [...] Das neutrale Schreiben findet tatsächlich zur ersten Bedingung der klassischen Kunst zurück: zur Instrumentalität. Doch diesmal ist das formale Instrument [...] der Modus einer neuen Situation des Schriftstellers, es ist

⁸ Originaltext : «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ».

die Art und Weise, wie eine Stille existiert; es verzichtet bewusst auf jeden Rückgriff auf Eleganz oder Verzierung, [...] Wenn das Schreiben wirklich neutral ist, wenn die Sprache, anstatt ein schwerfälliger und unbezähmbarer Akt zu sein, den Zustand einer reinen Gleichung erreicht [...], dann ist die Literatur besiegt, die menschliche Problematik wird entdeckt und farblos offenbart, der Schriftsteller ist unwiderruflich ein ehrlicher Mensch (Übersetzung von mir).⁹

Es fällt sofort ins Auge, dass Diops Schreibweise auf den ersten Blick absichtlich auf ästhetische Effekte verzichtet, um eine neutrale Sprache zu fördern, die einem unverfälschten Werkzeug ähnelt. Obwohl diese Herangehensweise, wie Barthes selbst anmerkt, zutiefst utopisch ist, scheint die „écriture blanche“ die Intentionen Diops recht prägnant zu reflektieren. In diesem Kontext präsentiert der Autor ein Konzept, das darauf abzielt, sich von der traditionellen Fiktion zu distanzieren, um einen stark testimonialistischen Ansatz in den Vordergrund seines Schaffens zu rücken. Barthes formuliert dies treffend: „Das Denken behält so seine ganze Verantwortung, ohne sich mit einem nebensächlichen Engagement der Form zu überdecken“ (1972, S. 56) (Übersetzung von mir).¹⁰ Um ein solches Vorhaben erfolgreich umzusetzen, wählt B. B. Diop eine Schreibweise, die bewusst einen weniger „bearbeiteten“ Stil hervorbringt. So weisen die Kapitel 1 (*Murambi*, S. 13-40) und 3 (*Murambi*, S. 87-134), trotz der Vielzahl an narrativen Stimmen, eine klare und unprätentiöse Sprache auf. In diesem Zusammenhang schildert der Autor die Geschehnisse, ohne jegliche Form von Empathie zum Ausdruck zu bringen. Darüber hinaus fördert die Prädominanz des Präsens und des Präteritums – im Gegensatz zum traditionelleren Perfekt – sowie die Wahl einer simultanen Erzählweise, dass die Leser unmittelbar in die drängende Atmosphäre des Völkermords eintauchen. Diese gezielte Auseinandersetzung mit der Form ist es, die die fiktionalen Werke prägt und ihnen die Fähigkeit verleiht, den Leser intensiver zu berühren als andere narrative Formen. Ein Beispiel hierfür ist der Erzähler im ersten Kapitel (*Murambi*, S. 13 – 40), der schrittweise die aufkeimende Spannung und Angst

⁹ Originaltext : L'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale, il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques). [...] L'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois l'instrument formel [...] est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, [...] Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure [...], alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme.

¹⁰ Originaltext : „La pensée garde ainsi toute sa responsabilité sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme“ .

beschreibt, die am Tag des Absturzes des Flugzeugs des ruandischen Präsidenten spürbar werden. Dieser narrative Ansatz, der darauf abzielt, „le tremblement de l'existence“ (das Zittern der Existenz) R. (Barthes, 1972, S. 27) einzufangen, verweist erneut auf die Beobachtungen von Roland Barthes:

Im Gegenteil, wenn die Erzählung zugunsten anderer literarischer Gattungen zurückgestellt wird oder wenn innerhalb der Erzählung das Präteritum durch weniger verzierte, frischere, dichtere und der gesprochenen Sprache näherstehende Formen (das Präsens oder das Perfekt) ersetzt wird, wird die Literatur zur Hüterin der Tiefe der Existenz und nicht ihrer Bedeutung (Übersetzung von mir).¹¹

Die Dominanz des Präsens oder des unmittelbaren Präteritums auf Kosten des „eher erzählerischen“ Präteritums, dessen Charakter als „formaler Pakt“, der sowohl „wahrscheinlich und falsch“ ist, den Roland Barthes bereits hervorgehoben hatte, erscheint als eine der Strategien, die B. B. Diop einsetzt, um sich von literarischen Konventionen zu distanzieren und eine Schreibweise zu entwickeln, die der Realität näherkommt. Diese Herangehensweise wird durch die Verwendung des „ich“ verstärkt, welches als narrative Instanz von erheblicher Ambiguität fungiert. Das narrative „ich“ gilt zudem bei Barthes als eine „Verletzung“ der romanhaften Tradition. Er bemerkt dazu: „Normalerweise ist das ‚Ich‘ der Zeuge, während das ‚Er‘ der Handelnde ist“ (R. Barthes, 1972, S. 29) (Übersetzung von mir).¹² Die Entscheidung, das „ich“ als zentrale enunziative Instanz zu wählen, die als „weniger romanhaft“ wahrgenommen wird, verdeutlicht den Bestreben des Autors, die Erzählung außerhalb der literarischen Konventionen zu positionieren, und betont die zeugenschaftliche Dimension der Erzählung, die durch die Einfachheit der Sprache, frei von künstlichen Elementen oder formaler Komplexität, zusätzlich hervorgehoben wird. In der Tat ermöglichen diese Schreibstrategien, die multiplen narrativen Stimmen in *Murambi* als authentisches Zeugnis zu interpretieren, da sie stark den Erfahrungen der Überlebenden des Genozids ähneln und zahlreiche reale Personen und Ereignisse heraufbeschwören. Diese Ansätze – neutrale Sprache, vielfältige Perspektiven, reale Bezüge – machen *Murambi* zu einem Werk, das die Komplexität des Völkermords plausibel vermittelt.

¹¹ Originaltext: Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification.

¹² Originaltext: „d'ordinaire, le "je" est témoin, c'est le "il" qui est acteur“.

3. Literarische Transformation: Von Fakten zur Fiktion in *Murambi*

Bei genauerer Betrachtung des Erzählstils des Autors lässt sich feststellen, dass die im Roman angewandten Strategien zur Veranschaulichung der Wahrscheinlichkeit Techniken darstellen, die einen besseren Einblick in die Komplexität der Sachverhalte vermitteln. Dies bemerkt sich durch zahlreiche Verweise auf tatsächlich geschehene historische Ereignisse, die Entstehungsgeschichte des Völkermords sowie einer Vielzahl von Erzählerfiguren, deren Aussagen den Charakter von Zeugenaussagen haben sollen. Die Wahl dieses Erzählstils zielt darauf ab, ein Bild zu vermitteln, das der Komplexität der Genozidsereignisse näherkommt. Der Autor kommentiert diese bewusste Vielfalt übrigens wie folgt: „Wenn es eben dieses ‚Patchwork‘ gibt, dann deshalb, weil es meiner Meinung nach immer eine Vielzahl von Blickwinkeln gibt, um zur Wahrheit zu gelangen (Übersetzung von mir). Zitiert nach Y. Bouka & C. Thompson (2003)“.¹³

Dieser vom Autor gepflegte „Patchwork“-Effekt, der sich für eine deutlich „fiktionalere“ Erzählform entscheidet als die, die dem Augenzeugenbericht nahekommt, unterscheidet den Roman von Boubacar Boris Diop von allen anderen Werken des Projekts „Ecrire par devoir de mémoire“. In diesem Zusammenhang konzentriert sich der größte Teil des Romans Diops auf den Lebensweg der Figur Cornelius, der nach langem Exil in Dschibuti vier Jahre nach dem Völkermord in sein Heimatland zurückkehrt. Die Handlung, die sich um Cornelius dreht und die in einer zeitlich distanzierten Perspektive zum Völkermord angesiedelt ist, hebt die Kapitel 2 (*Murambi*, S. 43-86), die ganz im Zeichen der Erinnerung stehen, von vornherein hervor. Die Erzählung offenbart darin die schmerzhafteste (aber unverzichtbare) Suche der Figur nach Erinnerung und Wahrheit, die ein ziemlich explizites Spiegelbild der Suche des Autors darstellt, der sich ebenfalls vier Jahre nach dem Völkermord im Ruanda aufhielt. Die Annäherung zwischen Schriftsteller und Figur wird zudem von Diop selbst konzediert, wenn er behauptet: „Was Cornélius betrifft, so ist er auf gewisse Weise jeder der Autoren, die das Ruanda nach dessen

¹³ Originaltext: « S’il y a justement ce "patchwork", c’est que selon moi, il y a toujours, pour aboutir à la vérité, une multiplicité de points de vue ».

bloßer Imagination entdeckten. [...] Cornélius, das bin ein wenig ich selbst“ (Übersetzung von mir).¹⁴

Cornelius betrachtet die Wunden seines Landes mit dem Blick eines Außenstehenden, doch sein innerer Antrieb ist von einem intensiven Willen geprägt, die tiefsten Abgründe des Grauens zu begreifen und zu vermitteln, die der Genozid verkörpert (vgl. *Murambi*, S. 84-85). Dieses Verlangen, durch Sprache und Kunst gegen das Vergessen sowie gegen die Verzerrungen und Manipulationen der Geschichtserzählung anzukämpfen, spiegelt zugleich die Erfahrungen und die persönliche Entwicklung des Autors wider. Es wurde bereits aufgezeigt, welchen maßgeblichen Einfluss seine Mitwirkung am Projekt „Écrire par devoir de mémoire“ auf sein Verständnis von Literatur hatte, indem sie eine klar engagierte Haltung in ihm hervorrief. Diese Art der Selbstrepräsentation des Autors durch die Figur des Cornelius wird besonders in den Fragen und Ängsten sichtbar, die ihn während seines erzählerischen Prozesses antreiben (vgl. *Murambi*, S. 85). Daher kann von Beginn an hervorgehoben werden, dass die Erzählung um Cornelius narrative und metatextuelle Strategien entfaltet, die grundsätzlich romanhaft sind und auf geschickte Weise das komplexe, intergenerische Gefüge ergänzen, das Diop zur Veranschaulichung des Genozids konzipiert hat.

Trotz der Tatsache, dass die Passagen, die Cornelius gewidmet sind, tief in der Fiktion verwurzelt sind (Vgl. *Murambi*, S. 43-86) und dabei die zuvor genannten Strategien weiterentwickeln sowie eine ausgeprägt bildhafte Schreibweise bevorzugen, bleibt festzuhalten, dass die Erzählung in hohem Maße mit den historischen Gegebenheiten verwoben bleibt. Sie strebt nicht nur an, die Entstehung des Völkermords nachzuvollziehen, sondern verfolgt vor allem das Ziel, einen negationistischen Diskurs zu dekonstruieren, der durch Rassismus geprägt ist und von bestimmten Medien und politischen Akteuren propagiert wird, indem sie explizite metatextuelle Elemente¹⁵ einfügt. Die Darstellung von Cornelius' Lebensweg, beginnend mit seiner Kindheit, fungiert als Mittel, um eine tiefgehende Reflexion über die historischen Wurzeln des Völkermords zu initiieren und bestimmte Falschaussagen ans Licht zu bringen.

¹⁴ Originaltext: « Quant à Cornélius, il est, d'une certaine façon, chacun des auteurs qui découvraient le Rwanda après l'avoir seulement imaginé. [...] Cornélius, c'est un peu moi ». Aussage von B. B. Diop in einem Gespräch mit Boniface Mongo-Mboussa. Siehe B. Mongo-Mboussa (2001, S. 188)

¹⁵ Laut Gérard Genette ist Metatextualität die sogenannte ‚kommentierende‘ Beziehung, die einen Text mit einem anderen Text verbindet, von dem er spricht, ohne diesen notwendigerweise zu zitieren. Vgl. G. Genette, 1982, S. 8.

Gleichzeitig verkörpert sie eine Textualisierung der ethischen und ästhetischen Fragestellungen, die rein literarisch den Charakter sowie, in weiterer Folge, jeden Autor beeinflussen könnten, der mit der Herausforderung der Repräsentation des Völkermords konfrontiert ist.

Folglich reicht Cornelius Uvimanas persönliche Geschichte bis zu den frühesten Phasen des Völkermords zurück, da seine eigene Geburt während eines der ersten Massaker an Tutsi stattfand, die Ruanda erschütterten. Tatsächlich wurde er von seiner Mutter Nathalie in einer Situation zur Welt gebracht, in der sie verzweifelt von Busch zu Busch floh, um den Angreifern zu entkommen, die ihr nach dem Leben trachteten. Die Schilderung der Umstände seiner Geburt eröffnet somit die Möglichkeit, daran zu erinnern, dass der Völkermord nicht am 6. April 1994 begann, sondern bereits viel früher:

Der Genozid hat nicht am 6. April 1994 angefangen, sondern 1959, mit kleinen Massakern, die niemand betrachtete. Sollte es heute zu politischen Mordtaten kommen, so muss man die Schuldigen sehr schnell bestrafen. Andernfalls wird sich eines Tages dieses ganze Blut wieder über unsere Köpfe ergießen (*Murambi*, S. 55).

Mit diesem Passus wird nochmals die präzise Chronologie der Anfänge des Genozids hervorgehoben und die Trägheit betont, die zur Bagatellisierung und Fortdauer der Gewalt führte. Im weiteren Verlauf des Romans wird auch auf die Kindheit von Cornelius eingegangen. Er wuchs mit dem erdrückenden Empfinden auf, ständig „den Tod auf den Fersen“ (*Murambi*, S. 46) zu sein. Diese „tragische Routine des Terrors“ (*Murambi*, S. 49) motivierte ihn – ebenso wie viele seiner Altersgenossen – dazu, sein Heimatland unter dem Schutz seines Onkels zu verlassen, als er noch ein sehr Jugendlicher war. Auf diese Weise verknüpft sich das Schicksal dieser Figur mit den prägnantesten Ereignissen der nationalen Geschichte, was in der folgenden Passage deutlich wird, in der Cornelius' Erinnerungen an seine Flucht mit seinen beiden engsten Freunden zu Beginn der Massaker von 1973 reflektiert werden:

Allein in seinem Schlafzimmer, erinnerte sich Cornelius jenes Februarmontags des Jahres 1973, als sie, noch Kinder, nach Burundi hatten fliehen müssen. Schon vor fünfundzwanzig Jahren ... Es war kurz vor dem Sturz des Präsidenten Grégoire Kayibanda. Am Morgen waren zwei Männer in die Klasse gekommen mit Listen in der Hand. Der Lehrer hatte laut Namen verlesen und einige Schüler nach Hause geschickt. Keiner dieser jungen Tutsi wusste zu jenem Zeitpunkt, dass er niemals das Recht haben würde zur Schule zurückzukehren. [...] In der gleichen Nacht griffen Männer, mit

Macheten und Stöcken bewaffnet, sein Geburtshaus an. Jessica und Stanley waren dahin gegangen, um sich dort zu verstecken. Siméon hatte sie dann alle in die dichte Bananenplantage gelockt und ihnen das Zeichen, sich nicht zu bewegen. [...] Sobald Ruhe eingekehrt war, hatte ihnen Siméon gesagt: – Kommt mit mir, meine Kinder. Wir haben einen langen Fußmarsch vor uns. Wenn ich zurück bin, benachrichtige ich eure Eltern (*Murambi*, S. 47-48).

Die Geschichte Cornelius' bietet somit die Möglichkeit, eines der Pogrome zu thematisieren, die die jüngere Geschichte Ruandas geprägt haben und die Flucht unzähliger Tutsi zur Folge hatten. In der Tat gestattet die Erzählung über die Hauptfigur einen Rückblick auf die entscheidenden Momente der ruandischen Geschichte, um die Abfolge der Ereignisse, die zur Katastrophe führten, so präzise wie möglich darzustellen und zu analysieren.

In seiner Suche nach der Wahrheit und durch seine Erinnerungen führt Cornelius die Leser in eine erinnerungsgestützte Rekonstruktion ein, die bis zu den ersten Ankünften Kolonisatoren zurückreicht, wie sie vom alten Onkel Siméon geschildert wird. Dieser hebt insbesondere den kulturellen und sozialen Wandel hervor, indem er den Zusammenbruch sämtlicher Symbole und überlieferter Glaubenssysteme anspricht – ein Vorbote der identitären Krisen und der Spaltungen, die durch die ersten Begegnungen mit den Europäern begünstigt wurden. Siméon zählt, ähnlich wie in einem tragischen Märchen, die Phasen dieses ontologischen Wandels auf. Damit verkörpert die Erzählweise des alten Onkels ein weiteres Beispiel für Plurivokalität, indem sie alternative Perspektiven zur Erzählung der ruandischen Geschichte eröffnet. Siméons eindringliche Schilderung ist die eines Zeitzeugen, der zwei verschiedene Epochen miteinander verknüpft. Als Träger des kulturellen Erbes seiner Vorfahren und als aufmerksamer Beobachter der Gegenwart berichtet er seinem Neffen von der Ankunft der ersten Entdecker sowie später der Missionare, die damals als „Padri“ bezeichnet wurden. Er schildert, wie diese Missionare die Ruander zum Teil gewaltsam zum Christentum bekehrten, und erläutert, inwiefern die Etablierung des Christentums den Interessen der ausländischen Mächte diene:

In seinen jungen Jahren berichtete man ihm von der Ankunft des ersten Europäers. Einige Leute erinnerten sich noch daran. Es war ein Deutscher. Er hatte darum gebeten, von dem Mawami am königlichen Hof von Nyanza empfangen zu werden. Seine Augen in seinem lebenswürdigen und lächelnden Gesicht standen nicht still. [...] Ohne ein Wort über sich selbst zu verlieren, stellte er Fragen. Man beeilte sich, darauf zu antworten. Vor seinem Eintreffen in Ruanda hatte er an den Küsten und sehr weit im Binnenland den

Ruandern ähnliche Völker unterworfen. Das wusste aber niemand. Von weitem gekommen, brachte er Geschenke, mit, die niemals jemand gesehen hatte. Man feierte ihn. Dann kamen die Missionare. Am Anfang hielten die *Padri* still [...]; dann fingen sie an, ihre Bediensteten zu bekehren. Bald darauf verlangten sie von dem Mwami, dass er sich von der Kalinga-Trommel befreie. [...]. Sie drängten darauf, dass Imanas Name geändert wurde. [...] Der Mwami selbst warnte seine Untertanen: „Durch die Schuld dieses neuen Gottes wird ein großes Unglück über uns kommen. Ich sage es euch, ändert nicht den Namen Imanas, die Welt gehört denen, die Gott einen Namen geben.“ Aber alles war bereits verloren. Viele Häuptlinge waren zur neuen Religion übergetreten. Die Fremden verjagten den eigensinnigen Mwami und setzten einen anderen an seine Stelle (*Murambi*, S. 169-171).

Siméons Bericht fügt sich harmonisch in die didaktische Zielsetzung des Romans ein, indem er eine einzigartige und zugleich klare Perspektive auf die Geschehnisse eröffnet. Der alte Weise thematisiert zudem – nicht ohne einen Hauch von Bitterkeit – die rassistische und heimtückisch motivierte Rhetorik, die von den „Fremden“ genutzt wurde, um Zwietracht unter den unterschiedlichen Gruppen der ruandischen Gesellschaft zu schüren:

In vergangenen Zeiten hatten die Ausländer zu den Tutsi gesagt: Ihr seid so wunderschön, eure Nase ist lang und eure Haut hell, ihr seid großgewachsen und eure Lippen sind schmal, ihr könnt unmöglich schwarz sein, nur ein unglücklicher Zufall hat euch mit diesen Wilden zusammengebracht. Ihr kommt von woanders her. Worüber sollte man am meisten staunen? Über die Unverschämtheit der Fremden oder über die unglaubliche Dummheit der Menschen dieser Zeit? (*Murambi*, S. 171).

Mit seiner abschließenden Frage hebt Siméon die Eigenverantwortung der Banyarwanda für ihr Schicksal hervor. Obwohl die Fremden durch Manipulation und Täuschung versucht haben, ihr Volk zu unterdrücken, bleibt er der Ansicht, dass dies daran nichts ändert, dass sie vor allem die Naivität der Banyarwanda ausgenutzt haben, die sich gegenseitig gekämpft hatten. In Siméons Augen stellt der Völkermord das Resultat einer Niederlage dar, die bereits mit der Ankunft der Kolonialmächte ihren Anfang nahm. Der Moment, an dem die Banyarwanda ihre kulturellen Werte, ihren Glauben und ihre Identität ablegten, um sich unreflektiert den Anweisungen der Fremden zu unterwerfen, markiert für ihn den Beginn einer mörderischen Abhängigkeit, die selbst nach der Erlangung der Unabhängigkeit des Landes weiter Bestand hatte:

Seit der Zeit der Mwami stellen Fremde Häuptlinge an die Spitze des Landes, die ihnen treu ergeben sind. Das muss aufhören. Nun, Cornelius, wenn der Herr ein Sklave ist, muss ihm nicht gehorcht werden. Er muss bekämpft werden. Ich möchte, dass du dich daran erinnerst, was auch geschehen mag (*Murambi*, S. 172).

Die Äußerungen des Onkels erscheinen als eine andere, synthetische und umfassende Weise, auf die wichtigsten Ereignisse vor dem Völkermord zurückzublicken. Im Gegensatz dazu vertiefen Cornelius' Gespräche mit Simeon seinen Drang, zu verstehen und Zeugnis abzulegen, auch wenn ihm bewusst ist, dass seine Stimme nicht mit der des alten Mannes konkurrieren kann. Dennoch entwickelt sich seine Reflexion durch den Austausch mit diesem, zumal letzterer ihm die Wahrheit über seine eigene Geschichte offenbart.

Tatsächlich erfährt Cornelius nur wenige Tage vor seiner Ankunft in Murambi, dass sein Vater, den er während des Genozids für tot hielt, noch am Leben ist. Dieser ist in Wirklichkeit einer der Hauptinstigatoren für das Massaker an der technischen Schule von Murambi:

Morgen gehst du nach Murambi, und du musst wissen, dass dein Vater dort das Massaker an mehreren Tausen Menschen organisiert hat. Das Blutbad in der Technischen Schule von Murambi, das war er. Du musst ebenfalls wissen, dass er dort deine Mutter Nathalie Kayumba hat töten lassen, deine Schwester Julienne, deinen Bruder Francois und deine ganze Familie mütterlicherseits (*Murambi*, S. 83).

Diese schockierende Erkenntnis zwingt Cornelius dazu, seine Perspektive auf die Ereignisse neu zu bewerten. Er erkennt, dass seine persönliche Verstrickung in den Genozid ihn zu einer größeren Vorsicht und Zurückhaltung anhalten sollte: Derjenige, der einst plante, ein Theaterstück über die Geschehnisse zu schreiben, wird sich plötzlich dessen bewusst, dass er sich nicht leichtfertig in eine fiktionale Darstellung stürzen darf, ohne zuvor die Wahrheit über den Tod seiner Angehörigen und das Schicksal aller ruandischen Opfer der Barbarei zu ergründen. Indem er die Komplexität der ruandischen Tragödie erfasst, die seine Identität mitgestaltet, wird Cornelius klar, dass jeder Versuch, sich zum Genozid zu äußern, eine ethische Dimension mit sich bringen muss. Seine persönliche Erfahrung verdeutlicht zugleich die Unzuverlässigkeit der offiziellen Narrative zur Geschichte des Genozids, wie Nicki Hitchcott zu Recht anmerkt:

What Murambi also demonstrates is the instability of historical discourse on Rwanda. Cornelius's journey causes him to rewrite the story of his family's death, exposing the unreliability of official versions of the truth. Inevitably, Diop has chosen to privilege certain "facts" about the genocide over others but his decision to present a multiplicity of genocide narratives in the novel implicitly challenges any reading that claims to be a final version of events (N. Hitchcott, 2009, S. 54).

Die Einsicht, die Cornélius gewinnt und die im Einklang mit den Überlegungen des Erzählers steht, manifestiert sich in einer tiefgreifenden Infragestellung seines Theaterstückprojekts sowie in einer kritischen Neubewertung der zugrunde liegenden Fakten und der damit verbundenen Diskurse. Die Figur, die Diops Perspektive auf unmissverständliche Weise verkörpert, ist in der Lage, einen metatextuellen Diskurs zu entwickeln, der darauf abzielt, bestimmte medienpolitische Narrative – insbesondere aus dem französischen Kontext – zu dekonstruieren.

Während der Autor in seinen Essays und Artikeln die Äußerungen des ehemaligen Präsidenten François Mitterrand explizit aufgreift und analysiert, übersetzt Cornélius diese metatextuelle Haltung in seine Fiktion, indem er in mehr oder weniger subtiler Weise auf spezifische Aussagen des Präsidenten anspielt: „Cornélius dachte an den Greis an der Spitze Frankreichs. „In diesen Ländern ist ein Völkermord nicht sonderlich wichtig“ (*Murambi*, S. 178). Dieser Satz, der von einer tiefen rassistischen Prägung durchdrungen ist, verkörpert die Quintessenz jener simplifizierenden Diskurse, die zu jener Zeit weit verbreitet waren und die der Autor seitdem unermüdlich kritisiert. Dennoch bewahrt die Figur, trotz der omnipräsenten Präsenz solcher beschwichtigenden und reduktionistischen Diskurse in den Medien sowie bei einflussreichen politischen Akteuren, das Vertrauen in die menschliche Fähigkeit zur Selbstreflexion und zur eigenständigen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte:

Kaum fühlte Cornelius eine vage Bitterkeit. Er vertraute der Zukunft, ihrem langen Gedächtnis und ihrer unendlichen Geduld. Früher oder später, in Afrika oder sonst wo, würden Leute in aller Ruhe sagen: Sprechen wir noch einmal ein bisschen von den hundert Tagen Ruandas, es gibt keinen Völkermord, der unwichtig ist, *auch* Ruanda ist unwesentlicher Punkt in der Zeitgeschichte (*Murambi*, S. 178).

Der Text hebt somit Cornelius' Überzeugung hervor, dass es eines Tages möglich sein könnte, einen neutralen und authentischen Bericht zu erleben, der die Ereignisse so reflektiert, wie sie tatsächlich stattgefunden haben, ohne sich den reduktionistischen und rassistischen Erklärungsansätzen zu unterwerfen, die typischerweise bei der Analyse von Gewalt auf dem afrikanischen Kontinent dominieren. Dieser letzte Wunsch des Protagonisten Cornelius fasst den Roman unter dem Bestreben zusammen, einen alternativen Diskurs zu schaffen, der in der Lage ist, bestimmte Wahrheiten wiederzubeleben.

Die Figur Cornelius, die es ermöglicht, die Spannungen und Fragen darzustellen, die mit der literarischen Verarbeitung der Abjektion des Genozids verbunden sind, verkörpert das Kernstück des am stärksten „romanhaften“ Abschnitts des Werkes: Sie dient als eine Art Wegweiser für die Leser, um durch die verschlungenen Pfade dieser intergenerationalen, fragmentierten und pluralen Erzählstruktur zu navigieren. Dennoch produziert die Erzählung keineswegs einen Eindruck von Undurchsichtigkeit oder verfällt in eine komplizierte allegorische Ausdrucksweise; vielmehr konstituiert sie ein kohärentes Ganzes, dessen stilistische Einfachheit der ungeschönten Darstellung einer Realität dient, die unablässig in den Vordergrund gedrängt wird. Somit strebt die Darstellung des Konflikts in diesem Roman einerseits nach einer treuen Wiedergabe der Realität, wie es die moralische Verantwortung des Autors erfordert, und andererseits impliziert sie eine ernsthafte formale Reflexion. Die didaktische Absicht, die Diop verfolgt, wird folglich mit einer grundlegenden Infragestellung der konventionellen fiktionalen Schreibweise verknüpft.

Schlussfolgerung

In seinem Roman transformiert Boubacar Boris Diop die apokalyptische Realität des ruandischen Völkermords, der von Hutu-Extremisten inszeniert und von internationaler Untätigkeit begleitet wurde, in eine vielstimmige Fiktion, die das kollektive Gedächtnis mobilisiert und der Verdrängung entgegenwirkt. Durch den Einsatz von Symbolen wie den Gebeinen, metafikcionalen Elementen sowie afrikanischen Perspektiven konstruiert Diop eine „Fiktion der Wahrheit“, die dazu dient, historische Lücken zu schließen, moralische Verantwortung einzufordern und postkoloniale Erzählungen kritisch zu hinterfragen. Dieses Schreiben unterstreicht die Bedeutung der Literatur als Ergänzung zu rechtlichen Mechanismen: Wo dokumentarische Beweise versagen, verweben vielfältige Stimmen – seien es Überlebende, Täter oder Touristen – ein hybrides Gedächtnis, das das Trauma ästhetisch darstellt, ohne es zu verharmlosen. Diops literarischer Beitrag kulminiert in einer von ubuntu¹⁶ inspirierten Versöhnungsdynamik, die intergenerationale Schuld, wie sie zwischen Cornelius und

¹⁶ Ubuntu ist ein altes philosophisches und moralisches Konzept aus den Bantusprachen Süd-, Zentral- und Ostafrikas, das für Menschlichkeit, Brüderlichkeit und Solidarität mit anderen steht. Der Begriff bedeutet wörtlich „Menschlichkeit“ und wird oft mit dem Satz übersetzt: „Ich bin, was ich bin, dank dessen, was wir alle sind“ oder einfacher: „Ich bin, weil du bist“ Mehr hierzu vgl. M. Sally, 2018, S. 179 und 182).

Siméon zu finden ist, thematisiert wird und eine kritische Selbstreflexion innerhalb der afrikanischen Gemeinschaft anregt.

Angesichts der zunehmenden Konflikte – beispielsweise im Ostkongo durch die Überreste der FDLR oder die aktuellen Spannungen in Äthiopien und Sudan – bleibt Murambi von großer Relevanz für die transitorische Justiz. Die Literatur greift ein, wo die Politik versagt, und erinnert daran, dass Fiktion in der Lage ist, das Schweigen zu durchbrechen und die Zukunft aktiv zu gestalten, indem sie reale Gebeine in narrative Imperative umwandelt. Die offene Fragestellung bleibt bestehen: Ist es der literarischen Fiktion jemals möglich, das Unfassbare des Genozids vollständig zu „erfahren“, oder bleibt sie ein notwendiges, jedoch unvollständiges Zeugnis? Diops Roman plädiert für Letzteres und fungiert damit als ein beständiger Appell an das Gewissen.

Bibliographie

- ADORNO Wiesengrund Theodor, 1977, Kulturkritik und Gesellschaft. *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp : Frankfurt am Main.
- African Union Library, 2025, «Africa's 100 Best Books». Unter <https://library.au.int/africa-100-best-books> [26.02.2026].
- BARTHES Roland, 1972, *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil : Paris.
- BOILEAU Nicolas, 1872, « Œuvres poétiques, L'Art poétique .Volume 1 (S. 221-235) ». Unter https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_po%C3%A9tique/Chant_III [23.03.2026].
- BOUKA Yolande & THOMPSON, Chantal, 2003, « Interview avec Boubacar Boris Diop, *Lingua Romana*, vol. 2, n° 1 ». Unter <http://linguaromana.byu.edu/2016/05/31/interview-boubacar-boris-diop/> (03.04.2026.).
- COQUIO Catherine, 2004, *Le Réel et les récits*. Paris, Belin.
- DÄLLENBACH Lucien, 1977, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- DIOP Boubacar Boris, 2000, *Murambi, le livre des ossements*. Stock : Paris.
- DIOP Boubacar Boris, 2003, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda ». In COQUIO, Catherine & KALISKY, Aurélia (Hrsg.), *Rwanda - 2004 : témoignage et littérature*. n° 112. Stauffenburg Verlag: Tübingen.

- DIOP Boubacar Boris, 2007, *L'Afrique au-delà du miroir*. Philippe Rey : Paris.
- DIOP Boubacar Boris, 2009, « Génocide et devoir d'imaginaire ». *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 190, S. 365-381.
- DIOP Boubacar Boris, 2010, *Murambi. Das Buch der Gebeine*. Leipzig: Edition Hamouda. Aus dem Französischen von Sahbi Thabet.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Points Essais. Seuil: Paris.
- HEEGER Carsten, 1998, «Politische und gesellschaftliche Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts». Leonhard Harding (Hrsg.). *Ruanda - der Weg zum Völkermord Vorgeschichte - Verlauf — Deutung*. S. 13-20. Lit: Hamburg.
- HITCHCOTT Nicki, 2009, « Writing on Bones: Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* ». *Research in African Literatures*, vol. 40, n°3, S. 48-61. Unter <http://www.jstor.org/stable/40468136> [12.02.2026].
- MONGO-MBOUSSA Boniface, 2001, *Désir d'Afrique*. Gallimard : Paris.
- MORRIS Amanda, 2024, « Boubacar Boris Diop : Interview ». Unter <https://www.triquarterly.org/the-latest-word/interviews/boubacar-boris-diop-interview> [25.03.2026]
- RISTOW Stefanie / WENDLER, Kay Helge, 1998, «Der Völkermord: Die Rollen Frankreichs und der Organisation für Afrikanische Einheit». Leonhard Harding (Hrsg.). *Ruanda - der Weg zum Völkermord Vorgeschichte - Verlauf — Deutung*. Hamburg: Lit, S. 171-182.
- SALLY Matthews, 2018, *Afrikanische Entwicklungsalternativen Ubuntu und die Post-Development-Debatte*. In: PERIPHERIE Nr. 150/151, 38. Jg. 2018. Unter: <https://doi.org/10.3224/peripherie.v38i2.03>, S. 178-197 [18.04.2026].
- SEMPRUN Jorge, 1994, *L'Écriture ou la vie*. Gallimard : Paris.
- WARDI Charlotte, 1986, *Le Génocide dans la fiction romanesque*. PUF : Paris.
- WISSBAR Katrin, 1998, « Guter Hutu – Böser Tutsi. Der Aufstieg der Hutu-Power». In HARDING, Leonhard (Hrsg.), *Ruanda - der Weg zum Völkermord Vorgeschichte - Verlauf — Deutung*. S. 125-138. Lit: Hamburg.