

# Anglo-romanische Kulturkontakte von Humanismus bis Postkolonialismus

herausgegeben von  
Andrew James Johnston und Ulrike Schneider



[ 2002 ]

TOBIAS DÖRING • DIRK NAGUSCHEWSKI

## Senghor und Soyinka: Sprachenfresser und Mythenmacher im postkolonialen Afrika

Am 9. Oktober 1996 wurde LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR 90 Jahre alt. Ihm zu Ehren veranstaltete die UNESCO in Paris eine dreitägige Geburtstagsfeier. Die Würdigung galt einem Mann, der in seinen Schriften einen neuen Humanismus franko-afrikanischer Prägung predigte und dafür als erster Afrikaner in die angesehenste Kulturpflegeorganisation Frankreichs, die Académie française, aufgenommen wurde. Sie galt aber ebenso dem ehemaligen Staatspräsidenten des Senegal, dem es nach zwanzig Jahren an der Macht gelungen war, diese ohne Blutvergießen an seinen Nachfolger zu übergeben. Und sie galt einer zentralen Figur der Bewegung der Négritude, deren Ziel die politische Gleichberechtigung der Schwarzen war.

SENGHOR war an diesem Tage krank, seine Anwesenheit nur televisuell: Den Gästen wurde eine Videobotschaft übermittelt, in der er ein Plädoyer für die kulturelle *métissage* hielt, jene Vermischung von Kulturen und Sprachen, der er Zeit seines Lebens das Wort geredet hat. Die Veranstaltung wurde umrahmt von drei Ausstellungen, in denen Werk und Wirken SENGHORS präsentiert wurden, und durch ein dreigliedriges Kolloquium über den *Dichter*, den *Staatsmann*, und den *Denker* SENGHOR, an dem unter anderen der damalige Generalsekretär der UNO (und spätere Generalsekretär der Agence de la francophonie), Boutros Boutros-Ghali, der ehemalige Staatspräsident des Libanon, Charles Hérou (wie SENGHOR eine prominente Figur der Frankophonie), und JEAN D'ORMESSON von der Académie française teilnahmen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Senghor wird ebenfalls in einem Sammelband gefeiert, vgl. *Présence Senghor. 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président*, Paris: Ed. UNESCO, 1997. Auch in Dakar wurde ein Ehrenkolloquium veranstaltet, es ist uns aber nicht gelungen, den daraus entstandenen Band (*Senghor: Colloque de Dakar - Université Cheikh Anta Diop 10-11 octobre*, Dakar: Presses Universitaires, 1997) einzusehen, da deutsche Bibliotheken offensichtlich kaum mehr in der Lage bzw. willens sind, in Afrika veröffentlichte Bücher anzuschaffen.

Anwesend war auch der Nigerianer WOLE SOYINKA, der, eine Generation jünger als SENGHOR, für die afrikanische Literatur englischer Sprache so emblematisch ist wie SENGHOR für die frankophone Literatur Afrikas. Als erster Schwarzafrikaner wurde er 1986 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet und ist heute einer der bekanntesten afrikanischen Schriftsteller und Menschenrechtler. Seinem kürzlich erschienenen Buch *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness* entstammt folgende Schilderung der Geburtstagsfeier:

*Under the auspices of UNESCO, along with the French and Senegalese governments, a truly impressive array of scholars, politicians, artists, and friends were brought together in Paris to pay him tribute. I was privileged to participate in this event, which could not help but be both a celebration and reassessment of the life and achievements of this controversial scholar and poet, as well as a retrospective of his times. (...) Mr. Senghor was himself unable to be present at his own anniversary because of the constraints of age, so the camera invited us into his home, followed him into his study, and explored with him the calm of a beautifully manicured garden. It was not a garden filled with the tamarind trees of Joal, the perfumes it gave off would clearly not be 'of the bush, hives of russet bees that dominate the crickets'; it was simply the clipped grounds and luxuriant flowers of his obviously French country home, his French wife by his side, in an ambiance that was clearly alien to the majority of – shall we simply say? – the Senegalese who, in far off West Africa, were similarly gathered to do him honor. That ambiance was one that had shaped his sensibilities both as thinker and poet, despite his undeniable fidelity to the absent sources from whose darker, ancestral draughts he also, as thinker and poet, drank.*

*(...) Senghor's address (...) was one that summed up his cultural conviction, a by now familiar brand of humanism that took, as its basis, a distinct, indeed a near unqualified commitment to European – and specifically – French culture. It reminded us all of the fact that there always was one undeniable quality to Senghor's lifelong response to his colonial, Gallic encounter – consistency. If any of us had come to that gathering thinking*

*that there would be a winter conversion, a re-examination of what – to many of us – had always appeared an unnecessary philosophical accommodation of, an assimilative creative response to a colonial, indeed, imperial culture, we were doomed to be disappointed. And therein lay, I suspect, the core of what had always appeared troublesome to those of us who, right from our brash creative youth, rejected the banner of Negritude as a philosophy of immediate relevance to our colonial and post-independence realities. Even then, however, in those early days, there was a niggling suspicion in the mind, indeed, one that was often implicit in the very language and focus of rejection in the turbulent sixties, that it was not so much the message that was contested as the messenger himself, both as medium and mediator.<sup>2</sup>*

Die ambivalente und auf intime Weise ironisch-distanzierte Haltung, die SOYINKA hier zum Ausdruck bringt, dient uns als Ausgangspunkt dafür, einen anglo-romanischen Kulturkontakt besonderer Art zu erkunden. Es geht um das kulturelle und politische Spannungsfeld, das entsteht, wenn sich die Auseinandersetzung von Englischem und Französischem im Kontext afrikanischer Kulturen vollzieht, d. h. auf einem *dritten*, in diesem Falle kolonialen Territorium, das so zur Reibungsfläche wird. Wir wollen dabei einer Reihe von Fragen nachgehen: Wie stellt sich ein frankophoner Autor Afrikas zur Kultur des sog. „Mutterlands“ im Vergleich zu einem anglophonen Autor? Wie gehen sie jeweils mit dem Kulturkanon der Kolonialnation um, der ihnen im Laufe ihrer Schulbildung vermittelt wurde? Wie positionieren sie sich in Relation zur Geschichte Afrikas? Und schließlich: Wie stehen sie zueinander? Welche kulturellen Visionen oder politischen Differenzen folgen aus der geteilten Kolonialerfahrung und ihrem – generationsbedingt – sehr unterschiedlichen Einsatz für die Dekolonisierung?

2 Soyinka, Wole, *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*, Oxford, New York: Oxford UP, 1999, 93-96.



Wir haben unsere Betrachtungen unter die Begriffe „Sprachenfresser“ und „Mythenmacher“ gestellt, weil diese jeweils eine spezifische und für unser Thema einschlägige Form von Kulturkontakt und -transformation kennzeichnen. „Mythenmacher“ verweist auf die strategischen Einlassungen mit europäischen wie auch afrikanischen Deutungsmustern, mit denen SENGHOR und SOYINKA ihr Programm literarisch ausgestalten und wirkungsmächtig präsentieren. „Sprachenfresser“ ist ein Begriff, den der französische Sprachwissenschaftler Louis-Jean Calvet in seiner im Untertitel als *Petit traité de glottophagie* bezeichneten Studie *Linguistique et colonialisme* geprägt hat<sup>3</sup> – ein Sinnbild, das in der postkolonialen Debatte vielfach aufgegriffen wurde.<sup>4</sup> Es bezeichnet zunächst die in der kolonialen Sprach- und Bildungspolitik angelegte Vernichtung afrikanischer Sprachen durch die Europäer und gewinnt hier seine Pointe aus der sprachlichen Verkehrung klassisch-europäischer Angstphantasien über afrikanische Wilde als „Menschenfresser“. In postkolonialer Perspektive allerdings läßt sich die „Sprachenfresserei“ auch in anderer Richtung deuten, nämlich als strategische Übernahme und Aneignung der vormaligen Herrschaftssprachen Französisch oder Englisch durch afrikanische Autoren,<sup>5</sup> die auf diese Weise einflußreiche europäische Denk- und Ordnungsmuster, wie z. B. das Konzept von Nationalsprache und Nationalkultur, nachhaltig durcheinanderbringen. Ein Grund mehr, warum afrikanische und andere postkoloniale Kulturproduktionen gerade in der Romanischen und der Englischen

3 Calvet, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Paris: Payot, 1974.

4 Siehe z. B. Zabus, Chantal, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Atlanta/Ga.: Rodopi, 1991.

5 Siehe dazu Chinua Achebes programmatischen Aufsatz von 1964, „The African Writer and the English Language“, in: ders., *Morning Yet on Creation Day. Essays*, London: Heinemann, 1975, 55-62. Für eine Dokumentation und Diskussion der Sprachdebatte (vorwiegend im anglophonen Afrika) siehe Riemenschneider, Dieter (Hg.), *Grundlagen zur Literatur in englischer Sprache: West- und Ostafrika*, München: Fink, 1983, 130-153, und Zabus, *African Palimpsest*, 1991, 32-42.

Philologie, deren Gründungsakte einem romantischen Nationalismus verpflichtet waren, nicht länger ignoriert werden dürfen.<sup>6</sup>

In unserer Zusammenschau werden wir zunächst die biographischen und politischen Kontexte skizzieren, in denen SENGHOR das Konzept der Négritude sowie SOYINKA seine Kritik daran formuliert haben; sodann wollen wir ihre programmatischen Positionen anhand ihrer literarischen Gestaltungen eines zentralen Mythos der afrikanischen Geschichte veranschaulichen; und schließlich werden wir auf unsere Ausgangssituation noch einmal zurückkommen, um in SOYINKAs Rückschau anlässlich des 90. Geburtstags SENGHORs die veränderte historische Situation zu reflektieren.

### Senghor und die Négritude

Geboren wurde LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR 1906 im senegalesischen Joalla-Portugaise. Er stammt nicht aus der im Senegal dominierenden Volksgruppe der Wolof, sondern aus der Minderheit der Sererer. Der katholisch getaufte Junge wird von seinen Eltern auf die Missionsschule geschickt und läuft von diesem Moment an in der Spur eines Bildungssystems, wie es von Frankreich für die Eliten der afrikanischen Kolonien eingerichtet wurde. 1922 beginnt SENGHOR seine Studien in Dakar, bevor er 1928 mit einem Stipendium nach Paris geschickt wird. Ab 1931 ist er an der prestigereichsten Universität Frankreichs eingeschrieben, der Sorbonne.

Zu dieser Zeit lernt er den aus Guyana stammenden LÉON DAMAS und den aus Martinique kommenden AIMÉ CÉSAIRE kennen, mit denen er 1934 – dem Geburtsjahr SOYINKAs – die Zeitschrift *L'étudiant noir* begründet. Ge-

6 Wobei anzumerken ist, daß diese Forderung in besonderer Weise für die Romanistik gilt. Die Beschäftigung mit der Frankophonie mutet im Vergleich mit der Bedeutung der New English Literatures für die Anglistik überaus schwach an. In diesem Zusammenhang sei auch der Hinweis angebracht, daß die Diskussion innerhalb der Afrikawissenschaften sich zumeist auf einen Sprachraum beschränkt, komparatistische Untersuchungen eher selten sind, vgl. Veit-Wild, Flora, „Dégueuler la honte: Sprachmacht bei Sony Labou Tansi und Dambudzo Marechera“, in: *Neue Romania* 23 (2000) (= Afro-Romania, hg. v. Dirk Naguschewski), 125-139; hier 125. Auch zu Senghor und Soyinka liegt bisher nur eine einzige Monographie vor: Peters, Jonathan A., *A Dance of Masks. Senghor, Achebe, Soyinka*, Washington, D.C.: Three Continents Press, 1978.



meinsam bilden sie das Zentrum einer Gruppe junger schwarzer Intellektueller in Paris, die aus dem Gefühl heraus, einer zu weit gehenden Assimilation unterworfen worden zu sein, die Rückkehr zu ihren kulturellen Wurzeln proklamieren und sich gleichzeitig dem Protest gegen den Kolonialismus widmen. Bekannt wird die Bewegung unter dem Namen „Négritude“, einem Neologismus, den CÉSAIRE in seinem poetischen Pionierwerk von 1939, *Cahier d'un retour au pays natal*, prägte.<sup>7</sup> Interessanterweise wirkte sie jedoch, obwohl sie starke Verbindungen in die USA pflegte, weitgehend unabhängig vom anglophonen Afrika. Einer der Hauptgründe dafür mag gewesen sein, daß die französische Kolonialpolitik auf die sprachliche Assimilation ein ungleich stärkeres Gewicht legte als die britische, für die die englische Sprache vor allem ein Kommunikationsmedium, eine Lingua franca, darstellte und weniger einen Kulturträger, mit dessen Kenntnis auch ein *Bekenntnis* zu einer die Werte der Aufklärung symbolisierenden Kultur verbunden war.<sup>8</sup> Eines der zentralen Probleme dieser in Frankreich lebenden Intellektuellen war daher die Sprachenfrage: Ist es möglich, dem Wesen schwarzer Menschen, ihrer Négritude, mit den Worten der Weißen angemessenen Ausdruck zu verleihen?

Nach Beendigung seines Studiums tritt SENGHOR 1935 als Lehrer für Französisch, Latein und Griechisch in den Schuldienst ein und wird in der Provinzstadt Tours zum afrikanischen Vermittler antiker und französischer Literatur. Der Zweite Weltkrieg unterbricht diese im Wortsinne beispiellose Karriere, SENGHOR zieht als einfacher Soldat für Frankreich in den Krieg und wird so zum wohl berühmtesten „tirailleur sénégalais“. Während seiner Gefangenschaft in einem deutschen Lager beschäftigt sich SENGHOR auch mit deutscher Sprache und Literatur – daß er 1968 mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde, muß wohl auch als Versuch einer verspäteten Wiedergutmachung interpretiert werden.

7 Siehe dazu Clifford, James, „A Politics of Neologism: Aimé Césaire“, *The Predicament of Culture*, Cambridge/Mass.: Harvard UP, 1988, 275-281. Für eine Darstellung der historischen Zusammenhänge und eine Einschätzung aus heutiger Sicht siehe Rosello, Mireille, „Aimé Césaire and the *Notebook of a Return to My Native Land in the 1930s*“, in: Césaire, Aimé, *Notebook of a Return to My Native Land/Cahier d'un retour au pays natal*, übers. v. Mireille Rosello & Annie Pritchard, Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 1995, 9-68.

8 Vgl. beispielsweise Nordmann-Seiler, Almut, *La littérature néo-africaine*, Paris: Presses Universitaires de France, 1976, Kap. IV.

Zurück in Frankreich, erhält SENGHOR 1945 einen Lehrstuhl für *Langues et civilisations négro-africaines* an der Pariser Ecole Nationale de la France d'Outre-Mer (ENFOM). Es folgt eine Phase der intensiven Beschäftigung mit afrikanischen Sprachen (insbesondere denen seiner Heimat) und literarischen Traditionen Afrikas. Im gleichen Jahr erscheint sein erster Gedichtband, *Chants d'ombre*. SENGHORS diverse Tätigkeiten im Nachkriegseuropa verdeutlichen das sich stetig vergrößernde Renommee dieses Mannes, der vorerst keine Ambitionen zeigt, in sein Heimatland zurückzukehren. Statt dessen wirkt er von 1945 bis 1958 als Abgeordneter des Senegals in der französischen Nationalversammlung, als Staatssekretär für Wissenschaft und Forschung, als Vertreter Frankreichs im Europarat, bei der UNESCO und bei der UNO; er stellt also sein politisches Wirken in die Dienste der Kolonialmacht und ist sogar an der Ausarbeitung einer neuen französischen Verfassung beteiligt.<sup>9</sup> Die politischen Tätigkeiten sind dabei fortwährend von literarischen Aktivitäten begleitet, worunter die Zusammenstellung der *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* von besonderer Bedeutung ist, die er 1948 herausgibt.<sup>10</sup>

### Die „Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française“

Einfluß und kulturelle Wirkungsmacht dieser Gedichtanthologie sind kaum zu überschätzen, handelt es sich hierbei doch um einen beispiellosen Akt der Sammlung und Zusammenführung zuvor nur verstreut publizierter und weithin unbekannter Dichtung durch einen Afrikaner. Dieser Akt dient der Herstellung und Dokumentation eines selbstbewußten Zugehörigkeitsgefühls, wie es für die Gründung kulturpolitischer Bewegungen charakteristisch ist. Dabei ist die Anlage der Anthologie nicht nur pan-afrikanisch; SENGHORS Konzept der „Poésie Nègre“ und seine Vorstellung von Négritude

9 Zum biographischen Hintergrund Senghors konsultiere man Vaillant, Janet A., *Black, French and African. A Life of Léopold Sédar Senghor*, Cambridge/Mass., London: Harvard UP, 1990; Biondi, Jean-Pierre, *Senghor ou la tentation de l'universel*, Paris: Denoël, 1993.

10 Senghor, Léopold Sédar (Hg.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris: Presses Universitaires de France, 1948.



schließen ausdrücklich die afrikanische Diaspora in der Neuen Welt mit ein; über die Hälfte der Texte stammt folglich von Dichtern aus der frankophonen Karibik, darunter auch Arbeiten seiner langjährigen Weggefährten DAMAS und CÉSAIRE. War die Anthologisierung klassischerweise eine Strategie kolonialer Herrschaftsmacht,<sup>11</sup> erhält sie bei SENGHORs Projekt eine klare anti-koloniale Pointe: Würden afrikanische Kulturen (nicht nur im traditionellen „Völkerkundemuseum“) bislang domestiziert und dem europäischen Blick dargeboten, indem das gerade noch Zumutbare und allenfalls Kuriose daraus ausgewählt, systematisch angeordnet und in leicht faßlichem Format präsentiert wurde, wird in dem Moment, da ein Afrikaner diese Methode übernimmt und die Texte selbst auswählt, zusammenstellt und ihre Vermittlung steuert, ein Gegenmodell etabliert und der Grundstein zu einem selbstbestimmten Kanon gelegt, der auch den Anspruch auf politische Selbstbestimmung signalisiert.

Ein beträchtlicher Teil der Signalwirkung dieser Anthologie ist allerdings auf ihr Vorwort zurückzuführen, einen ausführlichen programmatischen Text, den JEAN-PAUL SARTRE verfaßt hat.<sup>12</sup> Unter dem Titel „Orphée Noir“ erhebt er das Konzept der Négritude, den Leitbegriff einer Gruppe schwarzer Intellektueller im Paris der 1930er Jahre, zum Kampfbegriff einer weltweiten Revolution gegen den Kolonialismus. SARTRE deutet die Négritude-Bewegung als Ausgang der Schwarzen aus ihrer fremdverschuldeten Unmündigkeit und zugleich als Fanal zum großen gesellschaftlichen Aufbruch. Die historische Erfahrung von Unterdrückung, wie Schwarze sie im Kolonialismus durchlitten haben, soll durch die Entdeckung überwunden werden, daß es afrikanische Identität, Solidarität und Subjektivität außerhalb kolonialer Rollenverteilung gibt. Statt in der Rolle des Opfers und Objekts der Geschichte zu verharren, würden sie nunmehr zu deren Subjekten und aktiven Gestaltern. Jahrhundertelang vom weißen Blick kontrolliert, könnten Schwarze ihre Entfremdung dadurch überwinden, daß sie auf Europa zurückblicken und sich so selbst als andere sehen. Dieses

11 Die grundlegende Untersuchung und ideologiekritische Analyse dieser Strategie ist zum Gründungstext postkolonialer Theoriediskussionen geworden: Said, Edward, *Orientalism*, Harmondsworth: Penguin, 1978. Für eine neuere, differenziertere und erweiterte Auseinandersetzung mit dem Thema siehe Said, Edward, *Culture and Imperialism*, London: Chatto & Windus, 1993.

12 Sartre, Jean-Paul, „Orphée Noir“, in: Senghor (Hg.), *Anthologie*, 1948, IX-XLIV.

Andere liegt in der Rückgewinnung afrikanischer Kultur und Geschichte, die vormals nur im europäischen, d. h. fremden (und entfremdenden) Diskurs gefaßt wurden und die jetzt von ihnen selbst beschrieben und besungen werden müßten. Genau dies, so SARTRE, geschehe in den von SENGHOR versammelten Gedichten – eine Rückkehr ins Afrikanische, eine Heimkehr nach Afrika:

*Il faudra bien, pourtant, briser les murailles de la culture-prison, il faudra bien, un jour, retourner en Afrique: ainsi sont indissolublement mêlés chez le vates de la négritude le thème du retour au pays natal et celui de la redescente aux Enfers éclatants de l'âme noire. Il s'agit d'une quête, d'un dépouillement systématique et d'une ascèse qu'accompagne un effort continu d'approfondissement. Et je nommerai „orphique“ cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton.*<sup>13</sup>

Somit erklärt SARTRE den Titel seines berühmten Vorworts als Reminiscenz an einen poetischen Gründungsmythos, der gerade in der Moderne wieder Konjunktur hat. Wie einst Orpheus in die Unterwelt herabstieg, um seine Geliebte zurückzuholen, so sei auch die Rückkehr der Afrikaner in ihr Heimatland und ihre drängende Rückbesinnung auf dessen Geschichte und Kultur eine Art Abstieg in ihr Inneres, wo sie vom kolonialen Gott der Unterwelt, Pluto, die schwarzen Werte zurückfordern müßten. Die mythische Allegorisierung war sehr wirkungsmächtig, und sie ist in der Tat vielsagend. Doch läßt der sinnfällige Rekurs auf Orpheus vielleicht ebenso gut an JACQUES OFFENBACH denken wie an die Revolution in der „Dritten Welt“ – was auf eine grundsätzliche Schwierigkeit verweist, auf die im Zusammenhang von SOYINKAS Négritude-Kritik zurückzukommen ist: Wie soll die Überwindung von europäischen Denkmustern gelingen, wenn die Befreiungskämpfer sich ausgerechnet in das Gewand europäischer Mythen und Sprachen kleiden?

13 Sartre, „Orphée Noir“, 1948, XVII.



Gleichwohl wurde „Orphée Noir“ auch im anglophonen Afrika gehört. 1957 erscheint in Ibadan – Nigeria ist noch britische Kolonie – die erste Ausgabe der Zeitschrift *Black Orpheus*,<sup>14</sup> die bald zu einem führenden Organ und Forum der kulturellen und politischen Debatte wurde. Wie im Untertitel angegeben, versteht sie sich als „Journal of African and Afro-American Literature“ und folgt damit ganz klar der großen Vision von SENGHOR, der auch dem Advisory Committee angehört. Die erste Ausgabe druckt vier seiner Gedichte in englischer Übersetzung, aber ohne sie als übersetzt zu kennzeichnen. Einerseits läßt sich dies so deuten, als werde SENGHOR hier umstandslos anglophon vereinnahmt; andererseits entsprechen solche Brückenschläge und Verbindungsgesten genau seinem Programm. In jedem Fall aber zeigt seine englischsprachige Publikation an dieser prominenten Stelle, wie die kulturalistische Politik Afrikas sich in jener entscheidenden Phase um SENGHOR als verbindender und verbindlicher Galionsfigur formiert.

### Das „Premier Festival Mondial des Arts Nègres“

Ein wichtiger Kreuzungs- und Konfrontationspunkt dieser Debatten ist das *Premier festival mondial des arts nègres/First World Festival of Negro Arts*, das 1966 in der senegalesischen Hauptstadt abgehalten wird. Zehn Jahre nach dem *Premier congrès des écrivains et artistes noirs*, der 1956 an der Sorbonne stattfand, soll es dokumentieren, wie Afrika sich nach der völkerrechtlichen Unabhängigkeit der Mehrzahl seiner Staaten auch in Kunst und Literatur von Europa emanzipiert hat. Der Ortswechsel von Paris nach Dakar kündigt davon, daß afrikanische Kulturen nicht länger durch die alten kolonialen Zentren organisiert und dargeboten werden, sondern sich fortan auf dem eigenen Territorium mit eigenen Mitteln präsentieren und gestalten. In diesem Sinne sind die Veranstaltungen, die darüber hinaus auch den schwarzen Künstlern Amerikas ein Forum bieten, eine großformatige Umsetzung und Ausweitung des kulturpolitischen Programms von SENGHORS Gedichtanthologie.

14 *Black Orpheus. A Journal of African and Afro-American Literature*, hg. v. Ulli Beier u. Janheinz Jahn, Ibadan/Nigeria: General Publication Section, Ministry of Education, Nr. 1 (September 1957).

SENGHOR verkörpert die klare Kontinuität von der Anthologie bis hin zum Festival: Als Präsident des gastgebenden Landes hält er die Eröffnungsrede. Diese Rede verdeutlicht, wie so viele andere Texte SENGHORS,<sup>15</sup> seine doppelte (wenn vielleicht auch nicht gleichberechtigte) Ausrichtung an den kulturellen Hervorbringungen der Négritude einerseits und der französischen Literaturtradition andererseits.<sup>16</sup> Ihr Aufbau folgt einer Formel, die für das französische Sprachdenken seit dem 16. Jahrhundert paradigmatisch ist: Die von JOACHIM DU BELLAY (1549) geprägte Formulierung der „Défense et Illustration de la langue française“ galt einer Verteidigung und Valorisierung der französischen Volkssprache als gleichberechtigter Sprache der Dichtkunst neben dem Lateinischen. Sie wird nun von SENGHOR aufgegriffen, wobei es ihm um eine globale Verteidigung und Aufwertung der „Arts nègres“ geht, also des künstlerischen Schaffens von Menschen schwarzer Hautfarbe. In seiner Verteidigung proklamiert er den grundsätzlichen Eigenwert dieser Künste, er sieht in ihnen „un élément essentiel de la Civilisation de l’Universel, qui s’élabore, sous nos yeux, par nous et pour nous, par tous et pour tous“<sup>17</sup> und fordert damit das Aufgehobensein der Differenzen im Universellen. Bedingung dafür, daß Schwarze zum allgemeinen Weltkulturerbe beitragen, sei allerdings, daß sie sich selbst erkennen und zu ihrer eigenen Identität finden – ein Grundsatz der Négritude. SENGHORS Denken folgt dabei missionarischen Prinzipien. Die Anerkennung der „arts nègres“ ist für ihn nicht Selbstzweck, es geht ihm vielmehr darum, eine bessere Welt zu begründen, frei von jenen kolonialistischen und rassistischen Exzessen, die unter dem Deckmantel des europäischen Humanismus den Erdball überzogen. Die Teilnehmer des Kongresses werden aus dieser Perspektive zu Teilhabern an einer „entreprise bien plus révolutionnaire

15 Neben seinen Gedichtbänden hat Senghor vor allem kürzere philosophisch-politische Texte veröffentlicht, Ansprachen, Reden, Vorwörter, Beiträge jeglicher Art, die gesammelt in den Bänden *Liberté I-V*, Paris: Seuil, vorliegen: *Liberté I. Négritude et humanisme*, 1964; *Liberté II. Nation et voie africaine du socialisme*, 1971; *Liberté III. Négritude et civilisation de l’universel*, 1977; *Liberté IV. Socialisme et planification*, 1983 und zuletzt *Liberté V. Le dialogue des cultures*, 1993.

16 Senghor, Léopold Sédar, „Fonction et signification du Premier Festival Mondial des Arts Nègres“ [1963], in: Senghor, *Liberté III*, 1977, 58-63, engl. „The Function and Meaning of the First World Festival of Negro Arts“, *African Forum* 1.4 (1966), 5-10.

17 Senghor, „Fonction et signification“ [1963] 1977, 60.



que l'exploration du cosmos: à l'élaboration d'un nouvel humanisme, qui comprendra, cette fois, la totalité des hommes sur la totalité de notre planète Terre“, sie werden zu Begründern eines neuen, weltumspannenden Humanismus.

Bemerkenswert an dieser Rede ist vor allem die erstaunliche Konstanz von SENGHORs Programmatik: Mehr als zwanzig Jahre nach der Gründungsphase der Négritude ist trotz der dramatisch veränderten politischen Situation weltweit kaum ein Wandel seiner Visionen kenntlich. Ebenso bemerkenswert ist, daß sie zu diesem Zeitpunkt nicht länger unwidersprochen bleibt, nicht einmal in den eigenen Reihen. Zum bekanntesten und wortmächtigsten Kritiker der hier formulierten Utopie afrikanischer Kultur avanciert WOLE SOYINKA.

### Soyinka und die Tigritude

Zum Zielpunkt der Kritik dient SOYINKA zunächst, was SENGHOR in seiner Eröffnungsrede als historische Legitimation für seine Sache anführt, u. a. sein Hinweis auf PICASSO und die europäische Kunst der Moderne. Zweifellos standen in diesem Kontext die „arts nègres“ (oder was man dafür hielt) hoch im Kurs und wurden zu Leitbildern einer primitivistischen Ästhetik erkoren. Doch ob in dieser Übernahme, wie SENGHOR es impliziert, Interesse, Anerkennung oder gar Verständnis für afrikanische Kulturen liegen mochte, wird von SOYINKA klar bezweifelt. Er jedenfalls verurteilt den Blick der europäischen Avantgarde als Fetischisierung von kultureller Differenz, mit der sie zu unentfremdeter Ursprünglichkeit zurückkehren will: Mit der Wortschöpfung „Neo-Tarzanism“ faßt er diese Strategie griffig zusammen.<sup>18</sup>

Um diese ablehnende Haltung und den damit markierten Umschwung in der Négritude-Debatte zu verstehen, ist ein kurzer Blick auf prägende Momente in SOYINKAs Laufbahn sinnvoll,<sup>19</sup> weil damit zugleich seine grundsätzlich andere Haltung gegenüber der Kultur des kolonialen „Mutterlands“

kenntlich wird. Eine entscheidende Generation jünger als SENGHOR, schließt SOYINKA 1957 sein Studium an der University of Leeds ab und geht 23-jährig ans Royal Court Theatre nach London. Diese Orte und Institutionen wirken nachhaltig auf sein literarisches Werk. Das genannte Theater beispielsweise wird genau in diesen Jahren zur Plattform einer neuen englischen Avantgarde, der Generation der sog. „Angry Young Men“, die dort dem politischen Drama einen neuen, unerhörten Aufschwung geben. Nicht weniger signifikant ist die Wahl der Universität: Zwar hat SOYINKA in Nigeria die Elite-Institutionen des kolonialen Bildungssystems durchlaufen, er geht aber anschließend zum Studium der englischen Literatur nicht nach Oxford oder Cambridge, sondern eben nach Leeds, wo das English Department durch die Arbeit des modernistischen SHAKESPEARE-Deuters G. Wilson Knight geprägt ist; SOYINKA wird sein Schüler und Freund und nutzt später vieles von dessen Mythenschau und ritueller Archetypen-Sicht auf die Tragödie für sein eigenes dramatisches und essayistisches Werk.<sup>20</sup>

Anders also als SENGHOR, der einen Platz unmittelbar im kolonialen Zentrum – in Paris, an der Sorbonne – einnimmt, dort die intellektuelle Kultur Frankreichs kennenlernt und anschließend als Lehrer den europäisch-französischen Kanon vermittelt, ist SOYINKAs Position zur englischen Kultur durchweg eine andere, verschobene, dezentrierte. Dies ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, daß die englische Kolonialkultur in Afrika einen anderen Stand und Rang hatte als die französische: Sie war weitaus weniger präsent und nicht in demselben Maße auf kulturelle und sprachliche Assimilation der kolonisierten Völker ausgerichtet. Dies gilt zumal für Nigeria, wo die Distanz zwischen europäischer und indigener Kultur zum politischen Programm erhoben wurde.<sup>21</sup> Mit der formellen Einigung und Gründung der Kolonie (der sog. *amalgamation* von 1914) und der englischen Namensschöpfung „Nigeria“ gab es auch in der Kolonialverwaltung eine Wende, die man als *anthropological turn* bezeichnen könnte. Danach sollten

18 Soyinka, Wole, „The External Encounter: Ambivalence in African Arts and Literature“, in: ders., *Art, Dialogue and Outrage. Essays on Literature and Culture*, London: Methuen, 1993, 163-185; hier 176.

19 Zu biographischen Aspekten siehe Moore, Gerald, *Wole Soyinka*, London: Evans, 1978 und Gibbs, James, *Wole Soyinka*, Houndmills: Macmillan, 1986.

20 Siehe z. B. Soyinka, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge UP, 1976.

21 Siehe dazu ausführlicher Döring, Tobias, *Chinua Achebe und Joyce Cary: Ein postkoloniales Rewriting englischer Afrika-Fiktionen*, Pfaffenweiler: Centaurus, 1996, 17-63.



den westafrikanischen Kolonien die englische Kultur und ihre Institutionen nicht länger oktroyiert werden; das System des sog. *indirect rule* sah vielmehr vor, lokale Machteliten zu nutzen (oder zu erfinden), denen die Vertreter der Krone nominell als *Residents* zur Seite standen. Diese komplexe Konstruktion wurde damit begründet, daß es 'traditionelle Stammeskulturen' zu erhalten gelte, diene aber eigentlich nur dem europäischen Machterhalt, der durch die transkulturelle Dynamik des alten Missions- und Erziehungsprojekts in Afrika nachhaltig gefährdet war.

Für SOYINKA folgt daraus, daß, obwohl seine gesamte Bildungslaufbahn englischsprachig war – bereits sein Vater war *headmaster* einer lokalen Dorfschule –, aufgrund der geringen Anglisierung seines Landes die Yoruba-Kultur für ihn weiterhin sehr stark präsent bleibt.<sup>22</sup> Nach der Theaterstätigkeit in London ist es denn auch das Interesse an der Erforschung und kreativen Nutzung der dramatisch-rituellen Yoruba-Tradition, die ihn 1960 nach Nigeria, kurz vor dessen politischer Unabhängigkeit, zurückführt. Nach fünfjähriger Arbeit in England geht der junge Dramatiker und Dichter nunmehr den Spuren indigener Kultur zu Hause nach; zweifellos eine Form des *Retour au pays natal* im Geiste der Selbsterkundung und -behauptung, wie CÉSAIRE es formuliert hat, was sich bei SOYINKA aber, und das ist entscheidend, dezidiert im Dialog mit europäischen Traditionen vollzieht.

So läßt sich als Zwischenbilanz zum Kontext und Charakter von SOYINKAS Position und literarischer Produktion festhalten: Auch er unternimmt große und gezielte Brückenschläge zwischen europäischen und afrikanischen Traditionen, dies jedoch nicht – wie häufig bei SENGHOR – im Gestus von Versöhnung und Verbrüderung, sondern zumeist kritisch-distanziert und, zumal im Hinblick auf alte oder neue afrikanische Machteliten, zu denen SENGHOR eindeutig zu rechnen ist, ganz klar ironisch-dissident. Sein Verhältnis zu den wechselnden Machthabern Nigerias ist bis heute sehr gespannt bis feindselig. 1967 wird SOYINKA gar in Haft genommen, als der kurze, hoffnungsvolle Aufbruch Nigerias in die Dekolonialisierung und Demokratie durch Militärputsch und Bürgerkrieg beendet wird.

22 Von dem synkretischen Zusammenspiel christlicher Riten und Yoruba-Kultur in seiner Kindheit berichtet sehr eindrucksvoll der erste Band seiner Autobiographie, *Aké. The Years of Childhood*, London: Minerva, 1991.

Zwischen 1960 und 1967 erlebte SOYINKA eine außerordentlich produktive und vielfältige Arbeitsphase, während derer er im Theater und den Medien wie in Universitäten und sonstigen kulturpolitischen Arenen des postkolonialen Afrika aktiv ist. Es entstehen viele seiner bekannten Stücke,<sup>23</sup> ein wichtiger Roman,<sup>24</sup> außerdem Gedichte und zahlreiche programmatische Schriften. Nigeria wird in diesen Jahren zur literarisch und intellektuell tonangebenden Nation des anglophonen Afrika – ein Aufschwung, an dem SOYINKA als wortgewaltiger und weithin engagierter Protagonist maßgeblichen Anteil hat. In diese Zeit fällt auch SOYINKAS schärfste Abrechnung mit SENGHOR, der Vaterfigur des schwarzen Aufbruchs.

Gelegenheit dazu bietet sich genug. Mit seiner Rückkehr nach Nigeria übernimmt SOYINKA 1960 die Mitherausgabe von *Black Orpheus* (gemeinsam mit dem Autor EZEKIEL MPHALELE aus Südafrika) und tritt somit direkt das publizistische Erbe SENGHORS an. Zwar gehört SENGHOR auch weiterhin zum Advisory Committee, doch ob sein Rat dort noch willkommen ist, darf bezweifelt werden. Fortan veröffentlicht diese Zeitschrift jedenfalls keine weiteren Gedichte von ihm. SOYINKAS Kritik läßt sich mit einem berühmten und oft kolportierten Diktum resümieren: „A tiger does not proclaim its tigrity – it jumps.“<sup>25</sup> Der Satz sitzt, denn er macht sofort kenntlich, worin das Problem liegt: Die unentwegte Proklamation angeblich authentischer Identität ist doch nur Ersatzhandlung, um einen Mangel an Selbstbestimmung und Selbstverständlichkeit zu kompensieren.

In einer Vorlesungsreihe, die SOYINKA 1973 in Cambridge hielt, begründet er mit einigem historischen Abstand diese Kritik an SENGHORS und

23 Später gesammelt veröffentlicht in *Collected Plays*, 2 Bde., Oxford: Oxford UP, 1989.

24 Soyinka, Wole, *The Interpreters*, London: Andre Deutsch, 1965.

25 Siehe Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, New York: Routledge, 1989, 124; für eine gründliche Darstellung und Diskussion der gesamten Debatte siehe vor allem Irele, Abiola, „The Negritude Debate“, in: Albert S. Gérard (Hg.), *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, Bd. 1, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 379-393; weiterhin Mudimbe, Valentin Y., *The Invention of Africa*, Bloomington: Indiana UP, 1988, bes. 83-97, sowie Miller, Christopher L., *Theories of Africans*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, bes. 16-21, 184-189.



SARTRES Konzept ausführlicher, wenngleich nicht ohne polemische Zuspitzung. Hier heißt es u. a. über die Grundsätze der Négritude:

*Its reference points took far too much colouring from European ideas even while its Messiahs pronounced themselves fanatically African. In attempting to refute the evaluation to which black reality had been subjected, Negritude (...) not only accepted the dialectical structure of European ideological confrontations but borrowed from the very components of its racist syllogism. (...) It accepted one of the most commonplace blasphemies of racism, that the black man has nothing between his ears, and proceeded to subvert the power of poetry to glorify this fabricated justification of European cultural domination. (...) As for the pipe-dream of Sartre that it would pass through stages of development and merge itself within the context of the proletarian fight, one would have thought that it was obvious enough that Negritude was the property of a bourgeois-intellectual elite, and that there was therefore far greater likelihood that it would become little more than a diversionary weapon in the eventual emergence of a national revolutionary struggle wherever the flag-bearers of Negritude represent the power-holding elite. (...) The fundamental error was one of procedure: Negritude stayed within a pre-set system of Eurocentric intellectual analysis both of man and society and tried to re-define the African and his society on those externalised terms.<sup>26</sup>*

Somit verbleibt, laut SOYINKA, das Denken der Négritude im europäischen Koordinatensystem und weist dem Afrikaner als essentialisiertem „Wesen“ den Platz des Anderen zu. Inwieweit sich dieser radikalen Kritik SOYINKAS folgen läßt, wollen wir im folgenden überprüfen. Denn Unterschiede oder Überschneidungen der ästhetischen wie politischen Sichtweisen SENGHORS und SOYINKAS lassen sich nicht nur auf der Grundlage ihrer theoretisch-reflexiven Schriften herausarbeiten, sondern sind auch an literarischen Texten

26 Soyinka, *Myth*, 1976, 127-136. Uns ist kein Text begegnet, in dem Senghor direkt auf Soyinka Bezug genommen hätte. Allerdings läßt sich eine 1976 gehaltene Rede wie „La négritude, comme culture des peuples noirs, ne saurait être dépassée“, in: Senghor, *Liberté V*, 1993, 95-109 als indirekte Replik lesen.

nachzuvollziehen. In besonderer Weise bieten sich hierzu die jeweiligen Bearbeitungen des historisch basierten Mythos von Shaka Zulu (1787-1828) an, der Anfang des 19. Jahrhunderts in Südafrika eine autoritäre Monarchie begründete, deren Macht sich vor allem auf eine starke Armee stützte. Beide Autoren haben diese Symbolfigur einer afrikanischen Moderne, die ohne den Einfluß Europas im Entstehen begriffen war, poetisch gestaltet und darüber – in unterschiedlicher Weise – auch politisch indienstgenommen.<sup>27</sup>

### Chaka (Senghor)

SENGHORS „Chaka“, ein dramatisches Gedicht für mehrere Stimmen, wurde 1956 in dem Gedichtband *Ethiopiennes* veröffentlicht;<sup>28</sup> seine Entstehung fällt in die Zeit des stärksten Protests gegen die Kolonialherrschaft. SENGHOR greift in dieser Sammlung auf Elemente afrikanischer Geschichte, Mythen und Traditionen zurück; dabei sind der Sprachstil wie auch die formale Struktur an traditionelle orale Dichtung angelehnt, vor allem an Heldenepen. Eine französische Expertin für afrikanische Literatur nennt *Ethiopiennes* „la plus africaine des créations de Senghor, la plus engagée aussi“,<sup>29</sup> der deutsche Romanist Siegfried Jüttner sieht in ihnen „die Erweckung des afrikanischen Erbes in einer Zeit kolonialer Fremdbestimmung (...) als Orientierungshilfe für die Zukunft. Tradition einmal nicht verteuftelt oder sakrosankt:

27 Zu diesem wohl am häufigsten gestalteten Mythos der afrikanischen Literatur vgl. Burness, Donald, *Shaka King of the Zulus in African Literature*, Washington, D.C.: Three Continents Press, 1976 und Jansen, Karl Heinz, *Literatur und Geschichte in Afrika. Darstellung der vorkolonialen Geschichte und Kultur Afrikas in der englisch- und französischsprachigen fiktionalen afrikanischen Literatur*, Berlin: Dietrich Reimer, 1982.

28 Heute in: Senghor, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris: Seuil, 1990; für eine deutsche Übersetzung von „Chaka“ vgl. Senghor, Léopold Sédar, *Botschaft und Anruf. Sämtliche Gedichte*, französisch und deutsch, hg. u. übertr. v. Janheinz Jahn, München: Hanser, 1963.

29 Jacqueline Leiner, in: Kom, Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française: des origines à 1978*, Sherbrooke: Naaman, Paris: ACCT, 1983, 226.



Memoria als Potenz“.<sup>30</sup> Die Indienstnahme einer historischen Figur wie Shaka als Symbol des Kontinents entspricht der Programmatik der Négritude. Schon der Titel *Ethiopiennes* kündigt ja von der panafrikanischen Stoßrichtung der Sammlung, ruft er doch die alte Bezeichnung „Ethiopia“ für Schwarzafrika auf.

Trotz dieses Hintergrunds ist das Gedicht aber nicht allein ein Rewriting von *Shaka*, einem der ersten Romane in einer afrikanischen Sprache (Sesotho) von THOMAS MOFOLO, der 1940 auch in französischer Übersetzung erschien.<sup>31</sup> In „Chaka“ spiegelt SENGHOR vielmehr seine eigene Zerrissenheit als Dichter und Politiker: „C'est ma situation que j'ai exprimée sous la figure de Chaka, qui devient, pour moi, le poète homme politique déchiré entre les devoirs de sa fonction de poète et ceux de sa fonction politique.“<sup>32</sup> SENGHOR gestaltet in zwei Gesängen einen Konflikt, der an Konstellationen der französischen klassischen Tragödie gemahnt: Chaka muß seine Geliebte Nolivé opfern, um sein Volk zu retten. So erleben wir ihn, gleich einem christlichen Märtyrer, wie er kurz vor dem Tod sein Leben und seine Taten reflektiert. Im ersten Gesang, einer Rechtfertigung gegenüber der

Weißten Stimme, wird dieses Opfer als vorläufiger Triumph der Ratio und Pflichterfüllung über die Liebe und Poesie gezeichnet: „Un politique tu l'as dit – je tuai le poète – un homme d'action seul“ (Z. 60). Im zweiten Gesang, begleitet von den Preisungen des Chores, kehrt der zuvor getöte Dichter mit aller Macht auf die Bühne des Bewußtseins zurück. Wenn der Politiker, notgedrungen dem aktuellen Tagesgeschehen verhaftet, stirbt, dann bleibt die Schrift zurück wie das Gedicht, das er geschaffen hat und in dem geschrieben steht, was er tat, um sein Volk zu retten. Hier entwirft SENGHOR seine Vision der Zukunft: „Bien mort le politique, et vive le Poète!“ (Z. 161) In diesen Schlüsselformulierungen kristallisiert sich das Drama des Ausbalancierens von Politik und Poesie.<sup>33</sup>

In stilistischer Hinsicht artikuliert sich in „Chaka“ eine literarische und sprachliche *métissage*, die deutlich über den Essentialismus der Négritude hinausweist. SENGHOR nimmt einen afrikanischen Mythos auf und deutet ihn um, er bedient sich der französischen Sprache und verändert sie, er bringt antike literarische Formelemente (Chor und Chorführer) mit afrikanischen Dichtungstraditionen zusammen. Es ist gerade die Heterogenität dieses Stils, der Eklektizismus SENGHORS, der, gemeinsam mit seiner universalistischen Vorstellung, seine Modernität begründet.

Die Tradition der afrikanischen Dichtkunst spielt dabei nicht die geringste Rolle. SENGHOR sieht ihre Spezifika vor allem in ihrer Bildhaftigkeit, der Formgestaltung, der Bedeutung von Rhythmus und Gesang. Im Anschluß an die Überlegungen des deutschen Kulturphilosophen LEO FROBENIUS und im Einklang mit den Grundüberzeugungen der Négritude geht SENGHOR dabei von einem „style nègre“ aus, dem eine „poétique négro-africaine“ zugrunde liegt – und damit von einer kulturellen Einheit Afrikas.<sup>34</sup>

30 Jüttner, Siegfried, „Léopold Sédar Senghor: *Ethiopiennes*“, in: Walter Pabst (Hg.), *Die moderne französische Lyrik: Interpretationen*, Berlin: Erich Schmidt, 1976, 275-294; hier 280. Es gibt eine Reihe weiterer Interpretationen zu den *Ethiopiennes* und „Chaka“, vgl. vor allem Burness, *Shaka*, 1976 [als „Léopold Sédar Senghor's 'Chaka'“ auch in: Spleth, Janice (Hg.), *Critical Perspectives on L. Sédar Senghor*, Washington, D.C.: Three Continents, 1993, 175-186]; Joubert, Jean-Louis, „Sur le *Chaka* de Léopold Sédar Senghor“, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* II (1988), 215-224; Saravaya, Gloria, *Langage et poésie chez Senghor*, Paris: Harmattan, 1989, bes. 117-128; Garnier, Xavier, „De l'épopée au mythe: Le *Chaka* de Senghor“, in: Diop, Papa Samba (Hg.), *Sénégal-Forum. Littérature et histoire. Werner Glinga in memoriam (1945-1990)*, Frankfurt/M.: IKO – Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1995, 83-88; sowie im Internet: Debaene, Vincent, *ETHIOPIQUES, Léopold Sédar Senghor*, <http://www.dts.mg/lfu/peda/let/eth/ethacc.htm> [2000].

31 1908 geschrieben, wurde *Chaka* 1925 zum ersten Mal veröffentlicht; eine französische Übersetzung von V. Ellenberger erscheint 1940, hiervon ist eine Neuauflage mit einem Vorwort von J. M. G. Le Clézio erhältlich: Mofolo, Thomas, *Chaka. Une épopée bantoue*, Paris: Gallimard, 1981. Eine neue englische Übersetzung stammt von Daniel P. Kunene, Oxford [u. a.]: Heinemann, 1981.

32 Senghor, zit. nach Burness, „Senghor's *Chaka*“, [1976] 1993, 176.

33 Jüttner, „Senghor: *Ethiopiennes*“, 1976, 288 sieht dies ähnlich: „Chaka, der Krieger, scheitert, Chaka, der Dichter (...) wird zur Hoffnung für die Welt. Mit der Absage an die als illusionär erkannte unmittelbare Veränderung wächst indes die Einsicht in die Kraft des dichterischen Wortes. Die metapoetische Reflexion ist mithin immer auch politische Apologie“; ebenso Joubert, „Sur le *Chaka*“, 1988, 220.

34 Vgl. zu Senghors Theorie afrikanischer Dichtung und Ästhetik vor allem die Aufsätze „Langage et poésie négro-africaine“ [1954], „L'esthétique négro-africaine“ [1956] und „Comme les lamantins vont boire à la source“ [1956, ursprünglich das Nachwort zu *Ethiopiennes*], alle in: Senghor, Léopold Sédar, *Liberté I*, Paris: Seuil, 1964, 159-172, 202-217, 218-227.



Syntaktisch äußere sich diese Eigenheit beispielsweise in der Privilegierung der Juxtaposition über die Subordination. Die afrikanischen Sprachen gelten SENGHOR als konkret und besonders bildhaft, weil in ihnen die „image“, als Ausdruck von Analogie, die „sentiments“ und „idéés“ der europäischen Sprachen ersetze.<sup>35</sup> Während für die französische Dichtkunst die Metrik entscheidend sei, stehe für die afrikanische Poesie der Rhythmus im Vordergrund und zwar in Form eines Grundrhythmus', der allen Schwarzen eigen sei und so für eine „unité dans la diversité“ Sorge.<sup>36</sup> Nicht der Dichter schaffe den Rhythmus, sondern der Rhythmus den Dichter. Und erst durch die Kraft des Rhythmus' entfalte sich die Kraft der Bilder. Der dabei entstehenden Monotonie weist SENGHOR eine rituelle und positiv zu verstehende Funktion zu – in „Chaka“ heißt es: „Qui parle de monotonie? La joie est monotone la beauté monotone“ (Z. 186). Sie wird somit ebenfalls zu einem Merkmal der Négritude erklärt.

Ausschlaggebend für das Besondere afrikanischer Dichtung ist jedoch der Gesang. Im Nachwort zu *Ethiopiennes* beschreibt SENGHOR die je nach kultureller Vorprägung unterschiedlichen Möglichkeiten, einen Text wie „Chaka“ vorzutragen:

*Le même poème peut donc être récité (...), psalmodié ou chanté. Tout d'abord, on peut réciter le poème selon la tradition française, en soulignant l'accent majeur de chaque groupe de mots. La ponctuation expressive, dont j'ai usé dans ce recueil y aidera, je l'espère. On peut encore réciter le poème en s'accompagnant d'un instrument de musique: tam-tam, tama, kôra, khalam (...). Il s'agit, alors, de souligner l'accent final du verset et ceux des arêtes lyriques, à la manière du Crieur public dans les villages noirs. On peut psalmodier le poème sur un fond musical: avec les mêmes instruments ou, de préférence, des flûtes, des orgues ou un orchestre de jazz. (...) On peut, enfin, chanter vraiment le poème sur une partition musicale. (...) Je persiste à penser que le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps.<sup>37</sup>*

35 Senghor, *Langage et poésie*, [1954] 1964, 160.

36 Ebd., 170.

37 Senghor, *Comme les lamantins*, [1956] 1964, 226.

Daß sich SENGHOR aber in seiner Dichtung bewußt für die französische Sprache und somit eine dezidierte literarische *métissage* entschieden hat, heißt nicht, daß er grundsätzlich den Gebrauch afrikanischer Sprachen ablehnt. Im Gegenteil: So wie DANTE in *De vulgari eloquentia* oder DU BELLAY in seiner *Défense et Illustration de la langue française* den Gebrauch der europäischen Volkssprachen als Sprachen der Dichtung reklamieren, verteidigt SENGHOR in „Langage et poésie négro-africaine“ die Eignung der afrikanischen Sprachen als Sprachen der Poesie. Vorwürfe, er selbst habe ausschließlich französisch gedichtet, kontert SENGHOR im Nachwort zu *Ethiopiennes* mit der größeren Reichweite der französischen Sprache – und bemüht für seine Charakterisierung des Französischen Kategorien wie „universalité“, „gentillesse“ und „honnêteté“, deren Indienstnahme aufgrund ihrer traditionsbedingten Überformung immer eine ideologische Setzung bedeutet:

*(...) nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue 'de gentillesse et d'honnêteté'.<sup>38</sup>*

Ihm (wie auch den anderen Dichtern der *Anthologie*) geht es aber nicht darum, sich direkt der französischen Nationalliteratur zuschlagen zu lassen, sondern die Funktion von Vorläufern zu übernehmen, die eine „authentique poésie nègre“ begründen wollen, die an der französischen Sprache festhält. Dabei ist SENGHOR kein Dichter, der, wie nach diesen pro-französischen Bekenntnissen zu vermuten wäre, einem übersteigerten Sprachpurismus anhängt. In „Chaka“ reicht SENGHORs „Sprachenfreserei“ vom Einfügen afrikanischer Wörter – „Bayété“ (aus dem Zulu), „ndéïssane“ (eine Interjektion, die Spontaneität und Intensität ausdrücken soll, aus dem Wolof) –, über die Bezeichnung von afrikanischen Realia durch afrikanische Wörter, die im Laufe der Zeit eingebürgert werden („tam-tam“), wörtliche Übersetzungen afrikanischer Lexeme mit einem anderen semantischen Wert im Französischen („blonde“ in der Wendung „négresse

38 Ebd., 225.



blonde“ zu verstehen als ‚heller Braunton‘, als Zeichen von Schönheit) und die Übertragung von Preisnamen („tu es le Doué-d'un-large-dos“), bis hin zu einer expressiven Interpunktion, die seinem Text einen ganz eigenen Rhythmus verleiht.

Diese Arbeit an der französischen Sprache stellt also eine bewußte Form von *métissage linguistique* dar, die aber nicht mit einer Pidginisierung oder Kreolisierung zu verwechseln ist; es dominieren die grammatischen und syntaktischen Strukturen, die das Französische vorgibt. So lassen sich auch eine Reihe sprachlicher Merkmale finden, die eindeutig auf eine eurozentrische Sichtweise SENGHORs hinweisen: Lokalisierungen wie „méri dien“ und „au sud“ markieren im Sinne einer pragmatischen Kontextualisierung einen nördlichen Standpunkt; Fügungen wie „neige de Kilimandjaro“ oder „statue des Baoulé“ entstammen eher dem Erfahrungsschatz eines mit HEMINGWAY oder PICASSO vertrauten Europäers; ein Bild wie die „yeux de pétales de nénuphar“ verweist auf die französische Lyrik des Fin-de-siècle.

Für SENGHOR hat die französische Sprache nicht nur die Funktion, seine Dichtung einer breiteren Leserschaft bekannt zu machen, sie ist für ihn auch Fundament seines politischen Handelns. Das Bekenntnis zur französischen Sprache, das er und andere afrikanische Politiker in der Zeit der Unabhängigkeit formulierten, ist zur Grundlage der Frankophonie geworden, einem heute mehr als 40 Staaten umfassenden Staatenverbund, der sich der weltweiten Pflege der französischen Sprache und Kultur verschrieben hat. Ihre prominentesten Repräsentanten waren im Oktober 1996 in Paris anwesend, um mit SENGHOR, dem Ehrenpräsidenten des *Haut Conseil de la Francophonie*, die große Symbolfigur gerade auch der afrikanischen Frankophonie zu ehren. Der Schluß eines Textes, in dem zum ersten Mal das Wort „francophonie“ in seiner heutigen Bedeutung verwendet wurde, verdeutlicht die Ambivalenz von SENGHORs Liebe zur französischen Sprache. Er wurde zu einem Zeitpunkt veröffentlicht, als die afrikanischen Staaten gerade ihre Unabhängigkeit erklärt hatten:

*La Francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre: cette symbiose des 'énergies dormantes' de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire. 'La France, me disait un délégué du F.L.N., c'est vous, c'est moi: c'est la Culture française'. Renversons la proposition pour être complets: la Négritude, l'Arabisme, c'est aussi vous, Français de l'Hexagone. Nos valeurs font battre, maintenant, les*

*livres que vous lisez, la langue que vous parlez: le français, Soleil qui brille hors de l'Hexagone.*<sup>39</sup>

Araber, Afrikaner und Franzosen vereint im Namen der Brüderlichkeit und Gleichheit unter einer französischsprachigen Sonne, die über Ländergrenzen hinweg für alle scheint, sogar für den Delegierten der algerischen FLN (was angesichts des damals gerade beendeten Algerienkriegs von besonderer Brisanz ist). SENGHOR versteht seine Frankophonie als eine kulturelle Konstruktion, die zwar nicht unpolitisch ist, aber doch politische Systemgrenzen zu überschreiten hat. Dieses emphatische Plädoyer für die französische Sprache als Trägerin einer zu begründenden Zivilisation des Universellen ist aus postkolonialer Perspektive aufschlußreich, weil es ein beiderseitiges Einlassen fordert. Es ist aber auch bedenklich, da hier offensichtlich eine Entpolitisierung der Geschichte angestrebt wird, denn die Exzesse der im Namen der Menschlichkeit betriebenen französischen Kolonialgeschichte werden ausgeblendet. In diesem Zitat kommt wiederum zum Ausdruck, was SOYINKA eingangs kritisiert hatte: Ein universalistisch zu verstehender Humanismus wird an die Sprache und Kultur eines Volkes geknüpft, das auf nicht näher spezifizierte Weise der geeignetste Träger dieses Humanismus sein soll. Und dies alles vor dem Hintergrund der kolonialen Erfahrung, deren blutige Konsequenzen noch im Moment des Schreibens aktuell sind.

### Shaka (Soyinka)

Die Diskussion von SENGHORs „Chaka“ hat seine programmatischen Grundsätze zur Sprachen- und Kulturpolitik, wie wohl auch deren problematische Dimension, deutlich werden lassen. Vor dem Hintergrund dieser Interpretation – und der Umstand, daß SENGHOR seit seinem Rückzug aus der Politik wie eingangs beschrieben als französischer Staatsbürger mit seiner Frau in der Normandie lebt, gibt dieser Sichtweise zusätzlich anekdotisches Futter – läßt sich vielleicht auch jene Bewertung von SENGHORs

39 Senghor, Léopold Sédar, „Le français, langue de culture“, *Esprit* 11 (1962), 837-844; hier 844. Vgl. zu den Parallelen in der Entwicklung des französischen Sprachdenkens und der Frankophonie: Trabant, Jürgen/Naguschewski, Dirk, „Die Herausforderung durch die fremde Sprache: Der Fall des Französischen“, in: Herfried Münkler/Karin Meßlinger/Bernd Ladwig (Hgg.), *Die Herausforderung durch das Fremde*, Berlin: Akademie Verlag, 1998, 131-200.



Werk in einem neuen deutschsprachigen Lexikon zur afrikanischen Literatur nachvollziehen, derzufolge SENGHORS

*Vorstellungen über die große und erhabene Geschichte Afrikas, die sich vor allem in seinen frühen Gedichten finden und hier ihre nachfolgende theoretische Untermauerung erfahren, in ihrer Idealisierung und Romantisierung afrikanischer Vergangenheit, in ihrer Überbetonung des 'Andersseins' des afrikanischen Menschen, ein Bild schufen, das nicht der historischen Wahrheit entsprach und das er auch in seiner Funktion als Staatspräsident des Senegal, die er bis zu seinem Rücktritt 1980 innehatte, nie verfolgt hat. (...) Ein Dichter für Afrika ist Senghor, wiewohl ein afrikanischer Dichter und von weltliterarischer Bedeutung, so nie geworden.*<sup>40</sup>

Doch die Kritik an SENGHORS Visionen wurde bereits sehr viel früher formuliert. Namentlich das diskutierte „Chaka“-Gedicht hat WOLE SOYINKA wiederum als Anlaß gedient, seine ablehnende Haltung gegenüber SENGHOR darzulegen und einen anderen Umgang mit den Heroen afrikanischer Geschichte und Mythologie zu proben. Seine Abrechnung findet auf dem schon erwähnten Festival von 1966 in Dakar statt, mithin in einem Rahmen, der maßgeblich durch SENGHOR definiert wird. SOYINKA hält hier einen Vortrag, der sich explizit gegen das Ethos und Pathos der präsidentalen Eröffnungsansprache richtet. Unter dem Titel „And After the Narcissist?“ geht er mit SENGHORS „Chaka“ – sowie mit einer Reihe weiterer, auch anglophoner Autoren – hart ins Gericht.<sup>41</sup> Die Latte der Vorwürfe ist lang: Sie reichen von Narzißmus, Nabelschau und Selbstfeier über Eskapismus, Regression und Illusion bis zur fortgesetzten Abhängigkeit von europäischen Denkmustern.

Besonders in dem letztgenannten Punkt ist SOYINKAS Kritik zweifellos scharfsichtig. Wenn er feststellt, daß afrikanische Autoren wie SENGHOR

<sup>40</sup> Vgl. den Eintrag von Thomas Brückner zu Senghor in: Ehling, Holger/Ripken, Peter (Hgg.), *Die Literatur Schwarzafrikas. Ein Lexikon der Autorinnen und Autoren*, München: Beck, 1997, 103. Vgl. zur kritischen Rezeption Senghors den Beitrag von Véronique Porra, „Le nègre fondamental. Léopold Sédar Senghor sous les feux de la critique africaine“, *Neue Romania* 23 (2000), 91-108.

<sup>41</sup> Soyinka, Wole, „And After the Narcissist?“, *African Forum* 1.4 (1966), 53-64. Siehe dazu auch Moore, *Soyinka*, 1978, 138-140.

ihre Sache erst dadurch entdeckt haben, daß sie von anderen entdeckt wurde, daß sie sich selbst genau so sehen, wie sie vom externen Blick gesehen werden, und daß ihre quasi-religiöse Feier schwarzer Tugenden so harmlos, weil gewaltlos ist und genau deshalb überall mit Freuden aufgenommen wird – dann legt er seinen Finger nachdrücklich auf wunde Punkte. Die Ideologie der Négritude wendet sich emphatisch gegen Abwertung und Unterdrückung sog. „afrikanischer Werte“, übernimmt bei ihrer inhaltlichen Bestimmung jedoch genau die Dichotomisierung, die den europäischen Diskurs über Afrika seit jeher strukturiert, wie z. B. die Gegenüberstellung von Ratio und Emotion. Statt solche Gegensätze aufzubrechen, weist sie den beiden Polen lediglich eine andere Wertung zu.

SOYINKAS Schaffen zeigt dagegen eine grundsätzlich andere Herangehensweise, die gerade auch in seinem „Shaka“-Gedicht deutlich wird. Dieser Text findet sich in dem Zyklus *Ogun Abibimāñ* von 1976,<sup>42</sup> einem seiner wichtigsten und herausforderndsten, aber auch schwierigsten Werke. Teil II trägt die Überschrift „Retrospect for Marchers: Shaka!“ und beginnt mit den Versen:

#### SHAKA!

*Bleak contrivances yield place  
To throats of steel. The restless dead  
Will hold a Dialogue of skulls and bones  
And set their clangour to the fortified walls –  
Sigidi! Have some not out-divined divinities,  
These, who ill-content with land and trees,  
With pastures, lakes and gems, usurp  
The will to being of man, revile  
The racial fount of stolen habitations?*

*This will to desecration now be ours,  
Our sacred graves to yield, in need, thigh-bones  
Honed to drinking-points, as Shaka, roused,  
Defines his being anew in Ogun's embrace,  
And worlds encounter to the founding cry –  
Replete in act of repossession – Sigidi!*

<sup>42</sup> Soyinka, Wole, *Ogun Abibimāñ*, London, Ibadan: Rex Collins, 1976.



Rògbòdìyàn! Rògbòdìyàn!  
 Ògún re lé e Shákà  
 Rògbòdìyàn!  
 Ògún gbo wó Shákà  
 Ò di rògbòdìyàn!<sup>43</sup>

Dieser Einstieg zeigt bereits die für SOYINKAS Text charakteristische Vorgehensweise, die jedes konsensualistische Modell attackiert. Wenn in der dritten Zeile beispielsweise das Wort „Dialogue“ erscheint, deutet dies hier nicht auf Verständigung und Austausch, sondern vielmehr auf Rüstung zum Kampf. Hier ist von einem Dialog der Lebenden mit den ruhelosen Toren die Rede. Wie auch im Titel *Retrospect for Marchers* kündigt sich SOYINKAS Shaka-Gedicht gleich mit großer Geste als kämpferisch entschlossen an. Dieser Gestus bleibt durchweg bestimmend und wird mehrfach ganz klar ausformuliert, so z. B. in der zehnten Zeile: „The will to desecration now be ours“. Die Heiligtümer, die hier geschändet und genutzt werden sollen, sind auch als die geheiligten-Autoritäten der afrikanischen Geschichte zu verstehen – wie eben Shaka eine ist – die nicht länger in andächtiger Verehrung oder schauernder Ehrfurcht zu betrachten sind, sondern ganz akut indienstgenommen und für neue Zwecke umgestaltet werden.

Genau dieses Ziel setzt sich SOYINKAS Text. Die Formulierung „Shaka (...) defines his being anew in Ogun's embrace“ (Z. 11-12) spricht ganz klar die Umarmungsstrategien an, mit denen die Geschichte und Mythologie Afrikas hier umgeschrieben wird. Triebkraft und Protagonist dieses Unternehmens ist „Ogun“, eine prominente Figur aus dem Götterpersonal der Yoruba, die SOYINKA sich durchweg zu seiner Leitfigur erwählt und in vielfältiger Form gestaltet hat.<sup>44</sup> Wie viele seiner Texte zeigen, ist der Ogun-Mythos für ihn *das* zentrale Deutungs- und Darstellungsmuster für die Wiedergeburt Afrikas aus dem Geist seiner Geschichte. Das ostentative Nietzsche-Echo dieser Formulierung verweist darauf, wie SOYINKA selbst die Ogun-

<sup>43</sup> Soyinka, *Ogun*, 1976, 9.

<sup>44</sup> Siehe dazu Larsen, Stephan, *A Writer and His Gods. A study of the importance of Yoruba myths and religious ideas to the writing of Wole Soyinka*, Stockholm: University of Stockholm, 1983.

Figur deutet,<sup>45</sup> nämlich durchaus in den bekannten Termini von Apollinisch und Dionysisch, dabei allerdings gerade nicht einem dieser beiden Pole zugehörig, sondern beide Aspekte umfassend und verbindend, das Formgebende und Ausdrucksschaffende zusammenführend.

Ogun ist Gott der Techniker und Künstler, zugleich des Kampfes und der Transgression. Er trägt schöpferische und zerstörerische Kräfte in sich, hat kreatives ebenso wie destruktives Potential. Sein Instrument ist das Messer, das der Gestaltung ebenso wie der Gewaltanwendung dient – in jedem Fall jedoch ein eingreifendes und, im Wortsinn, einschneidendes Wirken hat, dem SOYINKA sich und seine Arbeit verpflichtet sieht. Es ist genau dieser Doppelaspekt, den er in Shaka geltend machen will und mit dem er gegen die komplementäre Aufteilung der Welt in Europäisches und Afrikanisches, in Intellekt und Emotion, zu Felde zieht.

In diesem Rahmen ist auch sein Shaka-Gedicht zu verstehen. Die kalkulierte Umgestaltung der geschichtlichen Figur Shaka durch die mythische Figur Ogun zeigt sich in vielen Details, so z. B. in den eingerückten Passagen, bei denen die auch von SENGHOR zitierten Formeln aus den Zulu Praise-Songs mit Yoruba-Ausdrücken aus dem Ogun-Ritual montiert werden. Die Zeilen 19-20 heißen übersetzt<sup>46</sup>: „Ogun reicht Shaka die Hand, alles ist in Aufruhr“. Spätere Strophen von SOYINKAS Gedicht verwenden zahlreiche Attribute – Erfinder, Techniker, Ordnungs- und Visionenschaffender –, die aus dem Ogun-Katalog stammen und hier Shaka zugesprochen werden. Doch diese Fusion ist nicht nur poetisches, sondern auch politisches Programm: „Our histories meet“ (Z. 75). Hier wird ein historisches Zusammentreffen benannt, das ganz konkret zu verstehen ist und auf den zeitgeschichtlichen Kontext von SOYINKAS Shaka-Dichtung verweist.

Wie schon erwähnt, ist der Text Teil des epischen Gedicht-Zyklus' *Ogun Abibimañ* (schon dieser Titel ruft die Ogun-Figur auf; „Abibimañ“ ist ein Akan-Ausdruck für die Gesamtheit der schwarzen Welt), der den Gefallenen von Soweto gewidmet ist. Damit stellt er sich ganz unmittelbar den politischen Auseinandersetzungen in Südafrika und solidarisiert sich mit

<sup>45</sup> Siehe seinen frühen Essay „The Fourth Stage“, in: Soyinka, *Myth*, 1976, 140-160.

<sup>46</sup> Hierbei Soyinkas eigener Übersetzung ins Englische folgend (Soyinka, *Ogun*, 1976, 24).



den Schulkindern jenes berühmten Townships bei Johannesburg, die gegen die amtliche Sprachreglementierung ihres Unterrichts im Juni 1976 auf die Straße gingen und damit den Anstoß für einen landesweiten gewaltigen Protestzug gaben. Durch seine poetisch-politische Zueignung des Textes folgt SOYINKA dieser Stoßrichtung gegen die Politik des Apartheid-Staates und ruft klar zum bewaffneten Widerstand auf. Dieser Sache widmet er nicht nur dieses eine Gedicht, sondern seine literarische Arbeit jener Jahre insgesamt, in ihren Dienst stellt er sein Schreiben, und ihr gilt seine Umdeutung des legendären Zulu-Kriegers SHAKA zu einer gegenwärtigen Ikone kämpferischer Kreativität.

Damit aber zeigt sich, daß SOYINKAS „Shaka“ vielleicht von SENGHORS „Chaka“ doch gar nicht so weit oder grundsätzlich entfernt ist, denn der Konflikt zwischen Dichter und Politiker kehrt hier ganz entschieden wieder. Bei aller kämpferischen Rhetorik und Entschlossenheit, die hier zum Einsatz und zum Ausdruck kommen, bei aller drängenden Notwendigkeit, sich für die gerechte Sache einzusetzen, läßt sich doch nicht verkennen, daß SOYINKAS episches Kampfgedicht gegen die Apartheid in einem performativen Widerspruch gefangen bleibt, der engagierte Literatur vielfach und grundsätzlich trifft: Das Reden oder Schreiben von der Veränderung schafft diese noch längst nicht in der Wirklichkeit; das Wort als Waffe kann die Sprache der realen Waffen auf Dauer nicht ersetzen; der kategorische Imperativ politischer Dichtung verlangt daher geradezu, das Dichten selbst aufzugeben und sich – zumindest vorübergehend – dem Kampf unmetaphorisch zu stellen. Gerade im Kontext der südafrikanischen Literatur der 1970-80er Jahre ist dies ein sehr häufig anzutreffender Topos.<sup>47</sup> Allerdings ist SOYINKAS Text viel zu komplex und selbstreflexiv, um etwa naiv in diese Aktionismus-Falle zu gehen. Das Gedicht läßt sich vielmehr als vorgängige und selbstkritische Reflexion über die Rolle von Intellektuellen im politischen Prozeß und über die Aufgabe der Literatur im bewaffneten Widerstandskampf lesen. In diesem Kontext wäre der Terminus „Aufgabe“ in seinem bekannten Doppelsinn sehr treffend zu verstehen: daß nämlich auch der Literatur hier etwas aufgegeben ist und daß sie nicht einfach aufgegeben werden darf. Anders als die anfängliche

47 Siehe Döring, Tobias, „Fin de siècle et fin de partie. Les dénouements de quelques romans sud-africains récents“, *Equinoxe* 6 (1991), 171-184.

Lektüre der zitierten Passagen nahelegt, ist *Ogun Abibimān* somit kein poetisch-politisches Kampflied zum Aufmarsch der Truppen gegen die Apartheid, sondern vielmehr eine metapoetische Auseinandersetzung über die Möglichkeit und Grenzen politisch engagierter Dichtung. Es ist in diesem Zusammenhang bedeutsam, daß zu den Gefährdungen des Gottes Ogun die Selbstüberschätzung infolge Trunkenheit gehört, eine Form der Hybris, auf die SOYINKAS Text klar anspielt (Z. 165) und der sich auch der Schriftsteller stets bewußt bleiben muß.

In dieser Perspektive zeigt sich, daß SOYINKA sich in diesem Gedicht eben den Problemen und Konflikten stellt, die auch SENGHOR als Staatsmann und Intellektueller immer wieder umgetrieben haben, und daß er dabei der großen Vaterfigur des afrikanischen Aufbruchs letztlich doch vielleicht näher steht, als er selbst einzuräumen bereit ist. Wie so oft sind gerade die gezielten und stärksten Invektiven womöglich Ausdruck besonderer Nähe, denn SOYINKA ist, darin ganz wie SENGHOR, ein afrikanischer Mythenmacher und Sprachenfresser, der sich Traditionen und Figuren aus den europäischen wie afrikanischen Kulturen für seine Zwecke zu eigen macht. Und vielleicht ist dies schließlich auch der Grund, warum SOYINKAS Haltung bei SENGHORS 90. Geburtstag (wie eingangs zitiert) so ambivalent bleibt, zwischen Ehrerbietung und Distanz, Anerkennung und leichtem Spott fortwährend changiert.

## Die Muse der Vergebung

Abschließend wollen wir daher kurz noch einmal auf diese Szene zurückkommen und nach den Gründen für die Neubewertung dieses franko-anglophonen Kulturkontakts im postkolonialen Afrika fragen. Denn trotz der eingangs formulierten Distanz setzt sich SOYINKA 1999 in *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness* nun immerhin zum wiederholten Mal mit SENGHOR und der Négritude auseinander – dieses Mal jedoch mit deutlich mehr Sympathie. Zwei Kapitel des genannten Buches widmet er dieser Diskussion. Dafür ist SENGHORS 90. Geburtstag allerdings nur der kalendrische Anlaß; die eigentlichen Hintergründe für die neuerliche und weitaus versöhnlichere Einlassung SOYINKAS mit dem ideologischen Erbe der großen Vaterfigur liegen ganz woanders, nämlich in der politischen Entwicklung Südafrikas seit Mitte der 90er Jahre. Speziell die dort von Bishop TUTU geführte „Truth and Reconciliation Commission“ ist es, deren Tätigkeit im Sinne öffentlicher Beichte und nationaler Aussprache SOYINKA interessiert und die er in einen Zusammenhang mit dem Erbe der Négritude-Bewegung stellt.



Dies ist zweifellos ein kühner Brückenschlag, denn vordergründig betrachtet, erfüllt die südafrikanische Wahrheitskommission ja einen rein juristisch-politischen Auftrag. Gerade weil dieser jedoch darin besteht, für die öffentliche Darbietung von Täter- wie Opfergeschichten Amnestie zu gewähren und somit die Gräben der blutigen Geschichte nicht zu verschütten, wohl aber zu überwinden – gerade deshalb läßt sich eine Verbindungslinie zu SENGHOR ziehen. SOYINKA sieht SENGHOR hier nun nicht mehr als Staatsmann oder Dichter, sondern als priesterlichen Seelsorger – „Senghor was a priest, but a failed one“<sup>48</sup> –, dessen Sorge stets der Gewissensarbeit und Versöhnung galt und den er insofern als einen spirituellen Vorläufer der Wahrheitskommission auf den Schild hebt. Die „Last der Geschichte“, so heißt es hier, kann nur bewältigt werden, wenn wir uns ihr gemeinsam und mit der „Muse der Vergebung“ stellen. Dies hebt die Pflicht zur Kritik und Anklage nicht auf. SOYINKA stellt seine Ausführungen denn auch unter das vielsagende Motto: „J'accuse, mais, je pardonne“, das für die Arbeit der Wahrheitskommission ebenso maßgeblich ist wie für seine eigene Haltung gegenüber den großen Protagonisten der Geschichte. Denn das Motto macht zugleich sehr deutlich, daß eine historische Annäherung nicht um den Preis der Aufgabe von Differenzbewußtsein geschehen muß. In diesem Sinne mag die Muse der Versöhnung denn abschließend auch für das veränderte Verhältnis zwischen den beiden afrikanischen Sprachenfressern und Mythenmachern gelten. Das Programm der Négritude und ihre Zielrichtung unterzieht SOYINKA nunmehr einer wohlwollenden Betrachtung:

*Négritude came to mean more for Senghor than race vindication; it was to serve as a bridge into other cultures and racial propositions – Arabacité, melanité, francité, lusophonité, etc. – as well as a tool for the retrieval of dispersed black races anywhere in the world – from India to Australasia. (...) the direction of 'oneness' into which his latter Negritudism evolved (...) made his sermon of forgiveness, of reconciliation, both aesthetically seductive and humanistically enlarging.*<sup>49</sup>

48 Soyinka, *Burden of Memory*, 1999, 97.  
49 Ebd., 139-140.

Noch 1985 hatte er einen Vortrag an der Cornell University zu der spöttischen Bemerkung genutzt, man möge SENGHOR doch bitte endlich den Nobelpreis verleihen, damit der Rest des Kontinents seine Ruhe habe.<sup>50</sup> Jetzt hingegen zeigt SOYINKA sich nicht nur versöhnlich, sondern gar reumütig: „Suffice it to say that, for me, Senghor remains the first – albeit unannounced – African winner of the Nobel Prize for Literature“.<sup>51</sup>

#### Nachtrag

Am 20. Dezember 2001 starb LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR 95-jährig in seinem Haus in Versou.

50 Soyinka, *Wole, Art, Dialogue and Outrage*, London: Methuen, 1993, 178.  
51 Soyinka, *Burden of Memory*, 1999, 144.