

Zwischen Exotismus und Postkolonialismus
Der Afrika-Diskurs
in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Dirk Göttsche (Nottingham)

Während Afrika nach dem Ende des Ost-West-Konfliktes im derzeitigen Prozeß der Globalisierung weltpolitisch und ökonomisch marginalisiert ist und Afrikaner in Deutschland unter dem fortdauernden Rassismus der sogenannten ›Ausländerfeindlichkeit‹ leiden, hat ihr Kontinent in der deutschsprachigen Literatur der Jahrtausendwende »Konjunktur« (wie der Piper-Verlag in seinem Frühjahrsprospekt 2000 feststellt). Parallel zu einer umfangreichen Reise- und Reportagenliteratur entstehen in wachsender Zahl und in zum Teil hoher Auflage Romane, die – inzwischen fast überwiegend auf autobiographischer Basis – Afrika, deutsche Erfahrungen mit Afrikanern oder das geschichtliche Verhältnis von Europa und Afrika thematisieren und damit ein größeres und anderes Publikum erreichen als die afrikanischen Kulturveranstaltungen in deutschen Städten oder die zunehmende Zahl wissenschaftlicher Publikationen zu Afrika, dem deutschen Afrikabild und der vergessenen deutschen Kolonialgeschichte. Quantitativ wie qualitativ hat der Afrikadiskurs der deutschsprachigen Literatur in der Jahrtausendwende ein neues Stadium erreicht, dessen Anfänge sich allerdings bis in die 1960er Jahre zurückverfolgen lassen.

Zwar bleiben viele dieser neuen Afrika-Romane – wie zu zeigen sein wird – selbst dort in »unserem Afrika«¹, also in den hartnäckigen Stereotypen und Projektionen des europäischen Afrikabildes befan-

¹ So der Titel des Afrika-Themenheftes der Zeitschrift *Literaturen* (Heft 6, Juni 2002). Vgl. den entsprechenden, unfreiwillig komischen Titel der Anthologie *Afrika, meine Liebe. Ein Lesebuch* (Hg. Moritz Volk. München 2002), die neben Romanauszügen der unten vorgestellten deutschsprachigen Autorinnen Stefanie Gercke, Corinne Hofmann, Cornelia Canady und Stefanie Zweig den Anschluß sowohl an den europäischen Exotismus (Tania Blixen, Kuki Gallmann) als auch an namhafte Weltliteratur (Doris Lessing) und postkoloniale Erfolgstexte (Waris Dirie) sucht.

gen, wo sie sich konkret auf die Begegnung mit Afrika und Afrikanern einlassen, und gerade die Unterhaltungsliteratur bedient weiterhin die exotistischen Sehnsüchte zivilisationsmüder Europäer, die dem durchrationalisierten Alltag der westlichen Welt zumindest imaginär entkommen möchten. Gleichwohl verbindet sich mit dem ›Afrika-Boom‹² in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auch das Bemühen vieler Autoren, kulturelle Alterität in ihrer eigenen Geschichtlichkeit unvoreingenommen als gleichwertig darzustellen, afrikanische Realitäten zu differenzieren, statt erneut den europäischen Mythos von dem einen, in sich ununterschiedenen exotischen ›Afrika‹ zu reproduzieren, und dem Dilemma zwischen kulturkritischer Idealisierung und stereotyper Dämonisierung afrikanischer Lebenswelten durch Alltagsdarstellung und interkulturellen Dialog zu entkommen. Wo diese Afrika-Romane die Verführung zu symbolischen Vereinnahmungen des Fremden überwinden, ein Bewußtsein der Gleichwertigkeit und Vielfalt, aber auch der Konflikte, Veränderungen und Hybridisierungen afrikanischer Kulturen in einer globalisierten Welt entwickeln, wo sie den deutschen Afrikadiskurs kritisch reflektieren oder an die verdrängte deutsche Verstrickung in das System des europäischen Kolonialismus erinnern, partizipieren sie literarisch am Postkolonialismuskurs, berühren sich mit den Intentionen der neuen postkolonialen Migrantenliteratur und arbeiten so an jenem mühsamen Prozeß mit, in dem die deutsche Gesellschaft derzeit ihre Zugehörigkeit zu der veränderten postkolonialen Welt nicht nur politisch-ökonomischer Globalisierung, sondern auch globaler Migration und neuer kultureller Interferenzen anzuerkennen beginnt. So dürften der fortdauernde Reiz der Fremde und ein neues interkulturelles Interesse in der derzeitigen Welle der Afrika-Romane Hand in Hand gehen.

Schon ein cursorischer Blick auf so unterschiedliche Bestseller wie Corinne Hofmanns *Die weiße Massai* (1999), Stefanie Zweigs *Nirgendwo in Afrika* (1995) oder Hans J. Massaquois Autobiographie einer afrodeutschen Kindheit in der Hitlerzeit (1999) oder gar auf so verschiedene Romane wie Urs Widmers *Im Kongo* (1996), Sabine Rebers *Die Schwester des Schattenkönigs* (1998), Ilona Maria Hilliges' *Die weiße Hexe* (2000), Jens Johannes Kramers *Die Stadt unter den*

² Jürgen Zimmerer. [Rez.] »Das Afrika-Lexikon« [Stuttgart 2001]. *Literaturen* Juni 2002: S. 92.

Steinen (2000) oder Norman Ohlers *Stadt des Goldes* (2002)³ verdeutlicht exemplarisch die Spannweite und Widersprüchlichkeit des Afrikadiskurses in der Gegenwartsliteratur. Fortschreibungen exotistischer Projektionen und (positiver wie negativer) Stereotypisierungen (bis hin zu alten und neuen Rassismen) stehen neben dem Versuch, solche Befangenheit in »unserem Afrika« bewußt zu machen und aufzubrechen, sich im Sinne interkultureller Erfahrung mit der realen Komplexität des postkolonialen Afrika in der »einen« und doch weiterhin durch asymmetrische Wohlstands- und Machtverhältnisse gespaltenen Welt auseinanderzusetzen oder im Sinne des postkolonialen Projekts »rewriting colonialism«⁴ ein neues Bild der vergessenen (auch deutschen) Kolonialgeschichte zu entwerfen. Der koloniale und rassistische Afrikadiskurs, der zumindest im Trivialroman bis in die 1970er Jahre noch tonangebend war⁵, kann heute nur noch in sublimierter und verwandelter Form fortbestehen. Das im Afrika-Roman der 1970er und 1980er Jahre im Gefolge des diskursgeschichtlichen Neuansatzes der 1960er Jahre sich durchsetzende Bemühen um interkulturelle Verständigung, Anerkennung kultureller Gleichwertigkeit in der Differenz, Überwindung rassistischer und exotistischer Stereotypen sowie die Entwicklung literarischer Formen der (Neo-) Kolonialismuskritik⁶

³ Corinne Hofmann. *Die weiße Massai*. München 1999; Stefanie Zweig. *Nirgendwo in Afrika*. Roman. München 1995; Hans J. Massaquoi. »Neger, Neger, Schornsteinfeger!« *Meine Kindheit in Deutschland*. Aus dem Englischen von Ulrike Wassel und Klaus Timmermann. Bern, München, Wien 1999; Urs Widmer. *Im Kongo*. Roman. Zürich 1996; Sabine Reber. *Die Schwester des Schattenkönigs*. Roman. Köln 1998; Ilona Maria Hilliges. *Die weiße Hexe. Meine Abenteuer in Afrika*. München 2000; Jens Johannes Kramer. *Die Stadt unter den Steinen*. Roman. München 2000; Norman Ohler. *Stadt des Goldes*. Roman. Reinbek bei Hamburg 2002.

⁴ Vgl. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Triffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London 1989.

⁵ Siehe Rosemarie K. Lester. *Trivialneger. Das Bild des Schwarzen im westdeutschen Illustriertenroman*. Stuttgart 1982. V.a. S. 191, 261ff.

⁶ Siehe Sonja Lehner. *Schwarz-weiße Verständigung. Interkulturelle Kommunikationsprozesse in europäisch-deutschsprachigen und englisch- und französischsprachigen afrikanischen Romanen (1970-1990)*. Frankfurt/M. 1994. V.a. S. 221ff., 226.

ist durch den ›postkolonialen Blick‹ (Lützeler)⁷ seither bekräftigt und im Afrika-Roman der Jahrtausendwende schließlich dominant geworden, ohne sich allerdings vollständig gegen ältere Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster durchsetzen zu können. Im symbolischen System der Afrikabilder findet sich in der Gegenwartsliteratur daher sowohl die Reproduktion oder Variation tradiertter ›Afrika‹-Topoi als auch der Entwurf genuiner »Poetiken der Interkulturalität« (Uerlings).⁸

Allerdings verläuft die Grenze zwischen der fortdauernden Faszinationskraft des Exotischen und dem genuinen Interesse an den afrikanischen Kulturen bzw. dem kritischen Blick auf die globale Verflechtung der Kulturräume im postkolonialen »Imperialismus« (Said)⁹ nicht trennscharf. Wie hartnäckig tradierte Afrikabilder als diskursives »System des Wissens«¹⁰ die europäische Wahrnehmung des Kontinents weiterhin prägen, das zeigen insbesondere die populären Afrika-Romane mit ihrem Spannungsverhältnis zwischen Metamorphosen des Exotismus und Problemstellungen des Postkolonialismus. Selbst die wachsende Zahl von Texten, die auf autobiographischer Grundlage von interkulturellen Erfahrungen berichten – fast überwiegend in der Form einer ›Frauenliteratur‹ über die Schicksale ›weißer‹ Frauen im ›dunklen‹ Afrika und ihre sensationsträchtigen Beziehungen zu ›schwarzen‹ Männern –, ist nicht frei von den (teils rassistischen) Klischees des traditionellen Bildes von Afrika als dem Raum des Abenteuers und vom Afrikaner als der ›wilden‹ (je nach Perspektive ursprünglichen oder primitiven) Verkörperung des Naturmenschen, oder sie übersetzen verstörende Erfahrungen kultureller Differenz in neue Stereotypen eines katastrophischen Afrika, wie es sich in den Medien darstellt.¹¹ So ist der Afrikadiskurs im deutschsprachigen Gegenwarts-

⁷ Paul Michael Lützeler. »Einleitung: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur.« *Schriftsteller und »Dritte Welt«*. *Studien zum postkolonialen Blick*. Hg. P. M. Lützeler. Tübingen 1998. S. 7-30, hier S. 14.

⁸ Herbert Uerlings. *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen 1997.

⁹ Edward W. Said. *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt/M. 1994.

¹⁰ Edward W. Said. *Orientalism*. Harmondsworth 1995. S. 6.

¹¹ Vgl. Anke Poenicke. *Afrika in deutschen Medien und Schulbüchern*. Sankt Augustin 2001 (= Zukunftsforum Politik. Broschürenreihe der Kon-

roman durch ein vielschichtiges Neben- und Ineinander älterer (exotischer) und neuerer (neo- und postkolonialer) Afrikabilder gekennzeichnet, deren Vorgeschichte teils über die Kolonalliteratur bis in die Aufklärung zurückverfolgt werden kann¹², teils mit der Weiterentwicklung und Diversifizierung des ›Dritte-Welt‹-Diskurses seit seinen Anfängen in der Mitte der 1960er Jahre zusammenhängt.¹³

Im Sinne dieser allgemeinen Beobachtungen gibt der folgende Aufsatz einen Überblick über den Afrikadiskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, indem er exemplarische Textanalysen mit zusammenfassenden Charakterisierungen thematischer und diskursgeschichtlicher Textgruppen verbindet. Damit sollen einerseits Entwicklungslinien des literarischen Afrikabildes seit den 1960er Jahren skizziert werden, in denen mit der Rezeption der anti-kolonialen Befreiungstheorie aus den einstigen Kolonien (Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire u.a.) und der Herausbildung eines europäischen ›Dritte-Welt‹-Diskurses im Zuge der systemkritischen Politisierung um ›1968‹ auch Afrika in neuer Form zum literarischen Thema wurde. (Die Nachkriegszeit seit dem Abbruch der umfangreichen Kolonalliteratur beim Untergang des Nationalsozialismus stellt sich von hier aus als eine diskursgeschichtliche Übergangsphase dar.) Andererseits wird mit Blick auf die Afrikawelle der unmittelbaren Gegenwartsliteratur der Spielraum der literarischen Möglichkeiten zwischen kompensatorischem Exotismus und selbstreflexiver interkultureller Wahrnehmung, zwischen der Fortschreibung tradierter Afrikastereotype und der Auseinandersetzung mit afrikanischer Gegenwart bzw. der Geschichte der Kultur- und Machtbeziehungen zwischen Europa und Afrika herausgearbeitet. Nach einer Analyse der Metamor-

rad Adenauer-Stiftung, 29). S. 12ff.; Nadine Gordimer. »Die nackte Katastrophe. Die Medien und das Bild von Afrika.« *Frankfurter Rundschau*, 15.4.2000. S. ZB 2.

¹² Vgl. Peter Martin. »Schwarze Teufel, edle Mohren«. *Afrikaner in Bewußtsein und Geschichte der Deutschen*. Hamburg 2001 [1993].

¹³ Vgl. Rüdiger Sareika. *Die Dritte Welt in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre*. Frankfurt/M. 1980; Konstanze Streese. »Cric?« – »Crac!« *Vier literarische Versuche, mit dem Kolonialismus umzugehen*. Bern u.a. 1991; Joseph Gomsu. *Wohlfeile Fernstenliebe. Literarische und publizistische Annäherungsweisen der westdeutschen Linken an die Dritte Welt*. Opladen/Wiesbaden 1998.

phosen des literarischen Exotismus im gegenwärtigen Afrika-Roman (1) folgt die Darstellung der diskursgeschichtlichen Entwicklung vom neokolonialismuskritischen ›Dritte-Welt‹-Diskurs der 1960er und 1970er Jahre (2) zum literarischen Resonanzraum des aktuellen Postkolonialismus-Diskurses (3). In diesem Überblick ausdrücklich ausgeschlossen bleiben zwei andere Teildiskurse, die Wiederaufarbeitung der Kolonialgeschichte im neuen historischen Afrika-Roman mit seiner Arbeit an einem neuen Bild auch des kolonialen Afrika¹⁴ und der partiell abweichende Afrikadiskurs im deutschsprachigen Namibia-Roman¹⁵, dessen Besonderheiten u.a. mit der fortdauernden Präsenz der deutschen Kolonialgeschichte zusammenhängen.

1. *Abenteuer Afrika: Metamorphosen des Exotismus*

Meint das Exotische die Faszinationskraft der (außereuropäischen) Fremde und ihrer Zeichen als solche, so bezeichnet der Begriff des Exotismus den symbolischen Entwurf fremder Welten als ästhetischer Gegenbilder zur europäischen Moderne. Diese Projektion kann kompensatorische Funktion besitzen als Ausdruck der »eskapistische[n] Sehnsucht des Ichs, der einengenden Wirklichkeit der Moderne an ge-

¹⁴ Vgl. Dirk Göttsche. »Der neue historische Afrika-Roman. Kolonialismus aus postkolonialer Sicht.« Voraussichtlich in *German Life and Letters* 2003. Der Aufsatz behandelt folgende Texte: Uwe Timm. *Morenga*. Roman. Köln 1985 [1978]; Alex Capus. *Munzinger Pascha*. Roman. Zürich 1997; Hermann Schulz. *Auf dem Strom*. Roman. Hamburg 1998; Kai Meyer. *Göttin der Wüste*. Roman. München 1999; Jens Johannes Kramer. *Die Stadt unter den Steinen*. Roman. München 2000; Hans Christoph Buch. *Kain und Abel in Afrika*. Roman. Berlin 2001; Harald Dietl. *Der Lord von Kenia*. München 2002.

¹⁵ Ein gesonderter Aufsatz ist in Vorbereitung, der neben den oben genannten historischen (Timm) und pseudohistorischen (Meyer) Romanen über Südwafrika u.a. folgende Texte zum Gegenstand hat: Eva Zeller. *Die magische Rechnung*. Erzählungen. Stuttgart 1966; Eva Zeller. *Der Sprung über den Schatten*. Roman. Stuttgart 1967; Heinz G. Konsalik. *Wie ein Hauch von Zauberblüten*. Roman. München 1981; Giselher W. Hoffmann. *Die Erstgeborenen*. Wuppertal 1991; Olaf Müller. *Tintenpalast*. Roman. Berlin 2000.

heimnisvoll-fremde Orte und in ferne Zeiten zu entfliehen«¹⁶, und in dieser Funktion ist der Exotismus in der westlichen Welt bis heute kulturell und literarisch massenwirksam. Die Projektion kann aber auch die Funktion kontrastiver Kultur- und Gesellschaftskritik besitzen, indem der Herkunftswelt in der umgekehrten Perspektive eines inszenierten Blickes von außen kritisch eine imaginäre oder modellhaft-reale fremde Welt entgegengestellt wird. Allerdings haben sich die Formen dieses Kritischen Exotismus seit Montesquieus *Lettres persanes* (1721) – gemäß der veränderten Wahrnehmung der außereuropäischen Kulturen und dem gewachsenen Wissen über sie – erheblich gewandelt. In beiden Traditionslinien des Exotismus schiebt sich das symbolische System ›Afrika‹ vor die Realitätswahrnehmung und schreibt sich daher auch dem geschichtlichen Verhältnis der Kulturräume ein. Edward Said hat diskurskritisch gezeigt, wie das symbolische System des Orientalismus (als der vielleicht prominentesten Form des Exotismus) zugleich als Herrschaftsinstrument fungiert¹⁷, und für Afrika gehen die exotistischen Projektionen entsprechend mit dem Rassismus des Kolonialzeitalters Hand in Hand, indem die komplementär-entgegengesetzten Stereotype des ›edlen Wilden‹ und des ›primitiven Negers‹ historisch weithin parallel laufen und zudem ineinander umschlagen können, wenn die europäischen Erfahrungen mit den Bewohnern der exotischen Fremde nicht den idealistischen Erwartungen entsprechen und die diskursive Konstruktion der Fremdwahrnehmung eine interkulturelle Verständigung verhindert.¹⁸

Zwar wird das imaginäre Afrika des älteren Exotismus spätestens mit dem Beginn des deutschen Kolonialimperialismus und der Entstehung der Kolonalliteratur am Ende des 19. Jahrhunderts obsolet, und Tourismus, Film und Fernsehen haben seit den 1960er Jahren das

¹⁶ Carlos Rincón. »Exotisch/Exotismus.« *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bdn.* Hg. Karlheinz Barck et al. Bd. 2. Stuttgart 2001. S. 338-366, hier S. 338.

¹⁷ Said. *Orientalism* (wie Anm. 10).

¹⁸ Vgl. Martin. »Schwarze Teufel, edle Mohren« (wie Anm. 12). Den Umschlag von Idealisierung zu Dämonisierung im Zeichen mangelnder interkultureller Kommunikationsfähigkeit zeigt für Columbus exemplarisch Tzvetan Todorov. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen.* Frankfurt/M. 1985. V.a. S. 42, 56, 64f.

(potentielle) Wissen über Afrika weiter erheblich vergrößert.¹⁹ Dennoch ist Afrika symbolisch der ›dunkle Kontinent‹, die Fremde schlechthin geblieben und literarisch daher weiterhin Gegenstand exotistischer Projektion. Von exotischen Naturbildern, die charakteristischerweise zwischen ›Paradies‹ und ›Hölle‹ alternieren, über die exotisierende Darstellung afrikanischer Kulturen als ›primitiv‹ oder ›magisch‹ bis zu den zählebigen rassistischen Stereotypen des ›wildem‹ Afrikaners (Naturhaftigkeit, Irrationalität, gesteigerte Sexualität) und der Reduktion des Kontinents auf das eine, in sich ungeschiedene und geschichtslose ›Afrika‹ durchzieht die Topik des Exotismus den literarischen Afrikadiskurs bis heute, und zwar nicht nur in den im folgenden zunächst betrachteten Texten, in denen die exotistische Konstruktion Afrikas als das symbolisch Andere Europas und/oder als Abenteuerraum besonders deutlich in den Vordergrund tritt. Zugleich jedoch verändert sich die Topik des Exotismus im Laufe der Geschichte europäisch-afrikanischer Beziehungen; Elemente des postkolonialen Afrika werden mit den traditionellen europäischen Afrika-Phantasien amalgamiert, neue Stereotype wie jenes des unterentwickelten Katastrophenkontinents verknüpfen sich mit älteren zu Metamorphosen des Exotismus im symbolischen ›Afrika‹ vor allem der Unterhaltungsliteratur.

Wie sehr das exotistische ›Afrika‹ im symbolischen System europäischer Phantasien nach wie vor verfügbar ist, das zeigt ein Roman wie Ludwig Fels' *Rosen für Afrika* (1987), der zwar überhaupt nicht von Afrika handelt, in dem ›Afrika‹ aber als die leitmotivische Chiffre des unerreichbaren Anderen der gegebenen Verhältnisse schlechthin fungiert. Für den Protagonisten – einen an seinem Leben verzweifelnden Gelegenheitsarbeiter, der sein zielloses Aufbegehren gegen die Zwänge der modernen Arbeitsgesellschaft regelmäßig in Alkohol, Gewalt und Sexualität erstickt – ist ›Afrika‹ der Inbegriff seiner Fluchtphantasien und Befreiungsträume, ein Sehnsuchtsbild, in dem alle exotistischen Projektionen des deutschen Afrikadiskurses zusammenfließen, vom Urwald und der Wüste (S. 10, 51 u.ö.) bis zum sprichwörtlich animalischen ›wildem Neger‹ (S. 20, 59, 70, 77, 145, 170), von den Topoi der ›glücklichen Insel‹ (S. 30) und des einfachen

¹⁹ Vgl. Lützeler. »Einleitung: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur« (wie Anm. 7). S. 28.

Lebens (S. 256) über Paradiesmotive (S. 142) bis zur Vorstellung kolonialen Herrenlebens (S. 45).²⁰ Als reine Imagination des Anderen des verhaßten Alltags ist dieses ›Afrika‹ keine geographisch-kulturelle Realität, sondern »überall« (S. 10), ein europäischer »Traum« (S. 71), austauschbar gegen den »Orient« (S. 14) und »nur ein anderer Name für Flucht« (S. 286). ›Afrika‹ »lag immer hinter einem, wohin man sich auch wandte« (S. 113), und ist damit – wie der Protagonist selbst erkennt – ebenso »alltäglich« wie »unerreichbar« (S. 146).

Daß Paul Valla seine exotistischen Phantasien schon früh als Projektionen auf der Grundlage abgebrauchter Stereotypen durchschaut – »Afrika oder auch nur das, was er für Afrika hielt: etwas endgültig zu Tode Geträumtes« (S. 106) –, diese Erkenntnis hindert ihn nicht daran, sich mit den ›Negern‹ zu identifizieren, indem er zum einen den »Urwald« in sich entdeckt und zivilisationskritisch für die »Rückgewinnung der Wildnis« kämpft (S. 70, 78), zum anderen – den alten sozialkritischen Topos vom ›weißen Sklaven‹ aufnehmend²¹ – sich in seiner Rolle als ›Proletarier‹ in der deutschen Gesellschaft selbst als unterdrückter »Neger« sieht (S. 74, 77, 224). Diese Identifikation führt in ihrer sozialkritischen Komponente zwar ein mit dem kompensatorischen Exotismus konkurrierendes, potentiell gegensätzliches Afrikabild ein, doch ist dieses Bild nicht minder stereotyp und bringt auch keineswegs einen unvoreingenommenen Blick auf afrikanische Wirklichkeit und auf Afrikaner als gleichwertige Mitmenschen hervor. Der Blick auf Afrikaner in Deutschland ist bezeichnenderweise voyeuristisch (S. 300) und latent ›ausländerfeindlich‹ (S. 147), und die mitgeteilten Informationen über das moderne Afrika gehorchen weit hin dem neuen Medienstereotyp des unterentwickelten Katastrophenkontinents.²²

Nun läßt die Häufung und penetrante Wiederholung der genannten klischeehaften ›Afrika‹-Motive (auf fast jeder Textseite) zwar vermuten, daß es dem Roman nicht um eine Reproduktion exotistischer Afrikabilder, sondern um deren literarische Vorführung und Ausstellung als kultureller Bilderschutt geht. Daß dem Protagonisten keine

²⁰ Seitenangaben beziehen sich hier und im folgenden auf die Ausgabe Ludwig Fels. *Rosen für Afrika*. Roman. München 1991.

²¹ Vgl. den Beitrag von Moustapha Diallo in diesem Band.

²² Siehe insb. S. 284, eine Passage, die allerdings auch als ironische Brechung des Afrikabildes der Medien gelesen werden kann.

Möglichkeit zugestanden wird, aus der Einsicht in den Projektionscharakter seines ›Afrika‹ zu lernen, daß zudem auch sonst kein realeres Afrika im Text aufscheint, das stellt die Angemessenheit einer solchen diskurskritischen Lektüre allerdings in Frage, zumal der Roman keinerlei Gespür für die – von Said einige Jahre zuvor am Beispiel des Orientalismus dargestellte – Herrschaftsdimension seines imaginären und stereotypen ›Afrika‹, keine Sensibilität für das Umschlagen der Projektionen in Vereinnahmung und Nichtanerkennung des Anderen zeigt.²³ Vielmehr gilt auch für Fels' Verfahren der literarischen Diskursvorführung noch jenes »Neben- und Ineinander der idealisierenden und der begehrliehen Blicke«, jene Dialektik des Anderen als »Projektionsfläche der Wünsche« und Gegenstand gewaltsamer Aneignung²⁴, die unabhängig vom Postkolonialismus-Diskurs auch die deutsche Exotismusforschung als charakteristisch für das europäische Verhältnis zu den außereuropäischen Kulturräumen herausgearbeitet hat.²⁵

1.1. *Erotische Abenteuer im ›dunklen Afrika‹*

Zu den bis heute wirksamsten exotistischen Phantasien gehört in diesem Zusammenhang die Verbindung von Exotik und Erotik als kompensatorischer imaginärer Ausbruch aus dem Moralsystem der westlichen Gesellschaften oder auch als koloniale Vergewaltigung des/der

²³ Auch das Titelmotiv des Romans – Paul Vallas Wunsch, Afrika mit Rosen zu überschütten (S. 201f.) – zeigt eine Hilflosigkeit, die in den 1980er Jahren nicht mehr unschuldig ist.

²⁴ Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. »Der europäische Blick auf die andere Welt. Ein Vorwort.« *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Hg. Th. Koebner und G. Pickerodt. Frankfurt/M. 2000 [1987]. S. 7.

²⁵ Eine etwas anders gelagerte Aktualisierung des exotistischen Afrikabildes findet sich in der ›Wende‹-Literatur der ehemaligen DDR, so etwa in Helga Königsdorfs Erzählung *Gleich neben Afrika* (Berlin 1992), deren Titel einerseits in ganz traditioneller Topik den Fluchttort der Protagonistinnen auf einer Kanarischen Insel »neben Afrika« meint, andererseits aber mit dem im Post-Wende-Diskurs geläufigen Vergleich spielt, die neuen Bundesländer seien im Vereinigungsprozeß zu Kolonien des Westens geworden.

Anderen bzw. als moderner Sextourismus. Zwar sind die außereuropäischen Welten im europäischen Kolonialdiskurs gemäß der diskursiven »Gleichung Frau – Natur« zunächst weiblich konnotiert (»Jungfräulichkeit und unkontrollierbare Wildnis«)²⁶, doch trifft der »Mythos« von der »Naturhaftigkeit, Ursprünglichkeit und Primitivität«²⁷ der »Eingeborenen« im deutschen Afrikadiskurs die Erotik beider Geschlechter, und die »europäischen Phantasien vom potenten Schwarzen«²⁸ lassen sich vom kolonialen Rassismus bis in die heutige Werbung verfolgen. Im gegenwärtigen populären Afrika-Roman dominiert eindeutig die weibliche Imagination schwarzer Männlichkeit, und in der Darstellung postkolonialer Geschlechterbeziehungen haben die erotischen Abenteuer »weißer« Frauen mit »schwarzen« Männern die umgekehrte (koloniale) Konstellation abgelöst. Wie stark der exotistische Diskurs die Wahrnehmung auch des realen Afrika bis heute prägt, zeigen gerade jene Texte, die – mit dem Gestus autobiographischer Authentizität oder autobiographische Erfahrung fiktionalisierend – interkulturelle Konstellationen auf die sensationsträchtige Liebe einer Europäerin zu einem Afrikaner reduzieren und darin mit dem zählebigen rassistischen Stereotyp des »wilden« erotischen Afrikaners zumindest spielen.

Das kommerziell erfolgreichste Beispiel dieses Subgenres ist Corinne Hofmanns Bestseller *Die weiße Massai* (1999) über die vier Jahre (1986-1990) des Zusammenlebens der Autorin mit einem traditionell aufgewachsenen Samburu in Kenia (der vor dem Hintergrund der europäischen Mythisierung der Massai und deren touristischer Vermarktung als Massai präsentiert wird). Eine entsprechende editorische Notiz (S. 307)²⁹ und ein Bildanhang mit europäisch-afrikanischen Familienfotos unterstreichen den Anspruch auf die authentische Darstellung spektakulärer fremdkultureller Erfahrung, ein Anspruch, der jedoch durch die Inszenierung des Texts als erotischer Abenteuerroman im exotischen Milieu unterlaufen wird. Das beginnt mit der exo-

²⁶ Rincón. »Exotisch/Exotismus« (wie Anm. 16). S. 339.

²⁷ Harald Pichlhöfer. *Typisch Afrika. Über die Interpretation von Afrikabildern. Eine semiotische Studie*. Wien 1999. S. 71.

²⁸ Poenicke. *Afrika in deutschen Medien und Schulbüchern* (wie Anm. 11). S. 10.

²⁹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Corinne Hofmann. *Die weiße Massai*. München 1999.

tistischen Signalfunktion des Umschlagbildes, der schwarzen Silhouette von Schirmakazien vor tiefrotem Abendhimmel, der charakteristischen Ikonographie dieses Buchmarktsegments (vgl. die fast identischen Einbände der im folgenden besprochenen Romane von Canady, Hilliges, Gercke und Zweig sowie entsprechende Bestsellerübersetzungen in der Tania Blixen- und Barbara Wood-Tradition). Der reißerische Titel *Die weiße Massai* evoziert die Bildtraditionen des kolonialen Exotismus³⁰, und die abenteuerromanhafte Inszenierung setzt sich stilistisch fort in dem gewissermaßen atemlosen Präsenz der Darstellung, die mit der Protagonistin von einem Hindernis zum nächsten hetzt und der Reflexion keinen Raum läßt. Vor allem aber ist die europäisch-afrikanische Liebesgeschichte selbst als (exotisches und erotisches) Abenteuer aufgebaut: Gleich zu Beginn ihres Urlaubs bei Mombasa in Kenia erblickt eine junge Schweizer Geschäftsfrau einen traditionell gekleideten, d.h. nach europäischem Verständnis fast nackten »Massai« und wird vom »Blitzschlag« des Begehrens für diesen »edlen Wilden« getroffen: »Da sitzt ein langer, tiefbrauner, sehr schöner, exotischer Mann lässig auf dem Fährengeländer und schaut uns, die einzigen Weißen in diesem Gewühl, mit dunklen Augen an. Mein Gott, denke ich, ist der schön, so etwas habe ich noch nie gesehen.« (S. 8) Gebannt von dem »magischen Geheimnis« dieses »jungen Gottes« (S. 21, 8) wird die Touristin zur Abenteurerin und verwirft ihr als unbefriedigend empfundenenes europäisches Leben für eine exotistische Projektion: »Ich will nicht mehr zurück. Ich will hier bleiben in diesem schönen Land bei den liebenswerten Menschen und vor allem bei diesem faszinierenden Massai.« (S. 14) Der Beschluß, »[...] daß ich diesen Mann will und keinen anderen« (S. 26), verbindet sich mit der Setzung »Er muß einfach genauso empfinden wie ich!« (S. 15), und mit diesem Schritt vom Begehren zur »Eroberung« sind die (strukturell teils exotistischen, teils neokolonialen) Grundlinien des interkulturellen Abenteuers abgesteckt.

³⁰ Siehe exemplarisch Arthur Teubners Film *Die weiße Sklavin* (1921) oder Hans Schomburgks Filme *Die weiße Göttin der Wangora* (1914) und *Eine Weiße unter Kannibalen* (1921); vgl. *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*. Redaktion Jörg Schöning. München 1997. S. 197ff.; Meg Gehrts. *Weißer Göttin der Wangora. Eine Filmschauspielerin 1913 in Afrika*. Aus dem Englischen von Bettina Schiller. Wuppertal 1999 [London 1915].

Gegen alle kulturellen und bürokratischen Hindernisse und mit wenig Rücksicht auf die Erwartungen und Gefühle ihres Gegenübers setzt die junge Frau ihre exotistische Phantasie in die Wirklichkeit um, bis sie tatsächlich mit dem jungen Samburu verheiratet ist und mit ihm in seinem traditionellen Dorf im ländlichen Norden Kenias zusammenlebt. Angesichts des mangelnden Bewußtseins für die Bedeutung kultureller Identität und Differenz ist es wenig überraschend, daß dieser Punkt des tiefsten Eindringens in die kulturelle Fremde zugleich den Wendepunkt zur Entzweiung markiert. Gesundheitliche und hygienische Probleme, finanzielle Nöte, die Sorge um die gemeinsame Tochter und die wachsende Angst vor dem als krankhaft eifersüchtig wahrgenommenen Ehemann sind einige der Faktoren in einem Desillusionierungs- und Entfremdungsprozeß, der vom Auszug aus der sprichwörtlichen afrikanischen Hütte über Geschäftsgründungen zuerst im Samburu-Distrikt und dann im europäisch-afrikanischen Schwellenraum Mombasa schließlich bis zur »Flucht« aus Afrika führt (S. 300), nachdem die Liebe in »Haß« umgeschlagen ist (S. 271) und sich das »Paradies« als »Gefängnis« entpuppt hat (S. 297). Ohne daß die kulturellen Differenzen jemals wirklich reflektiert worden wären, ohne jede eingehendere Auseinandersetzung mit gegensätzlichen Auffassungen des Geschlechterverhältnisses und der Frauenrolle endet das exotische Abenteuer, das in erotischer Hinsicht von Anfang an eine bittere »Enttäuschung« war (S. 25), mit der Einschätzung, daß »Meine Welt und Deine Welt« »zu verschieden« seien für ein Zusammenleben über die Grenzen der Kulturen hinweg (S. 302). Mit dem Gestus der Authentizität schreibt die fremdkulturelle Erfahrung des Buches somit einmal mehr den Abstand zwischen den Kulturräumen als unüberbrückbar fest und bestätigt in vielem die europäischen Stereotype vom »wildem« Afrika. Denn auch wenn einzelne KenianerInnen als gleichwertige Mitmenschen und Freunde und europäische Touristen umgekehrt kritisch dargestellt werden, erscheint beispielsweise der Ehemann, der einstige »edle Wilde«, bald nur noch als Quelle von »ewigen Problemen« (S. 257), als beschränkt und rücksichtslos, unzuverlässig, lernunfähig und in der modernen Welt überlebensunfähig, trotz gegenteiliger Beteuerungen also einmal mehr als jener »Primitive«, dem im charakteristischen Wechsel von Idealisierung und Dämonisierung von außen (aus europäischer Sicht) Qualitä-

ten zugeschrieben werden, ohne daß er sich rechtfertigen könnte oder im Text eine eigene Stimme erhielt.

So ist das Scheitern der interkulturellen Verständigung letztlich nichts anderes als ein unmittelbares (aber unreflektiertes) Resultat der exotistischen Ausgangssituation, besitzt also die Struktur einer ›self-fulfilling prophecy‹. Der Leser erfährt zwar beiläufig vieles über das Leben in Kenia, nicht nur über das exotisch-traditionale Leben der Samburu, sondern z.B. auch über das konfliktreiche Neben- und Ineinander von traditionalem und modernem Afrika, über Vorurteile und Spannungen zwischen den Ethnien, über die Folgen des Tourismus und die Kehrseiten des Modernisierungsprozesses bis hin zur AIDS-Epidemie. Anders als in den unten behandelten Romanen von Stefanie Zweig – oder beispielsweise in Miriam Kwalandas Autobiographie *Die Farbe meines Gesichts* (1999)³¹ – wird all dies aber nicht eigens thematisiert; der soziale und kulturelle Kontext der ›schwarz-weißen‹ Liebesgeschichte bleibt trotz vieler Details im Grunde abstrakt. Bezeichnenderweise spricht die Erzählerin anfangs nicht einmal Englisch und unternimmt auch keine Anstrengung, die Muttersprache ihres ebenfalls kaum Englisch sprechenden Mannes zu erlernen. Daß die Ehe zwischen einer ›weißen‹ Frau und einem traditionellen Massai kein bloßes Abenteuer zu sein braucht, sondern als interkulturelles Experiment das Zentrum einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der fremden Kultur und dem (auch geschichtlichen) Verhältnis der Kulturräume bilden kann, das zeigt im Vergleich der Bericht *Enkopai. Mein Leben mit den Massai* (1994)³² der Australierin Catherine Oddie, der dem Bestseller von Hofmann auch in seiner Aufmachung (Autobiographie mit Bildteil) als verlegerisches Vorbild gedient haben dürfte, sich im Niveau jedoch wohltuend von Hofmann abhebt. Oddie setzt sich ausführlich mit der Kultur der Massai im Wandel der Zeit auseinander, lernt ihre Sprache, reflektiert die koloniale und postkoloniale Geschichte Kenias und gibt ihrem afrikanischen Mann Gelegenheit, umgekehrt auch ihre eigene kulturelle Prägung kennen und ver-

³¹ Miriam Kwalanda und Birgit Theresa Koch. *Die Farbe meines Gesichts. Lebensreise einer kenianischen Frau*. Frankfurt/M. 1999. Vgl. hierzu den Beitrag von Sonja Lehner in diesem Band.

³² Catherine Oddie. *Enkopai. Mein Leben mit den Massai*. Aus dem Englischen von Cécile G. Lecaux. Augsburg 1999 [deutsch zuerst Bergisch Gladbach 1996].

stehen zu lernen. So trägt ihr Buch zum Dialog der Kulturen bei, wo das von Hofmann nur den exotischen Abenteuerraum ›Afrika‹ erotisch aktualisiert.

1.2. Das ›magische Afrika‹ im Wandel

Eine weitere Motivtradition des Exotismus, die europäische Faszination durch das ›magische‹ Afrika der Naturreligionen, der Fetische, Rituale und ›Medizinmänner‹ als der Symbole einer ›ursprünglichen‹ Spiritualität und Naturverbundenheit, die in den westlichen Gesellschaften keinen Platz (mehr) hat, verbindet sich zwanglos sowohl mit dem Topos der erotischen Abenteuer im exotischen Milieu als auch mit afrikanischer Alltagsdarstellung. Das beste Beispiel hierfür sind die Bücher von Ilona Maria Hilliges, zunächst also ihr erfolgreicher autobiographischer Roman *Die weiße Hexe. Meine Abenteuer in Afrika* (2000, mit authentifizierendem Bildteil), der die Topoi des ›magischen Afrika‹ und der exotischen Liebesgeschichte in die postkoloniale Realität des heutigen Nigeria überträgt. Biographischer Ausgangspunkt der erzählten »Abenteuer in Afrika« ist die Ehe der Erzählerin mit dem Nigerianer John Wowo (in Toronto, London und München), doch gelangen die Erfahrungen und Probleme einer multiethnischen Familie (mit zwei Kindern) im Deutschland der 1970er Jahre (die erzählte Vergangenheit reicht von 1972 bis 1983) nicht zur Darstellung. Der Roman setzt vielmehr erst ein, als ein ruinöses Exportgeschäft ihres Mannes und ihres Vaters – die Verschiffung deutscher Gebrauchtwagen nach Nigeria – die Erzählerin 1981 zur Intervention in Lagos zwingt, wo sie nach der Trennung von ihrem Mann in der Folge für eine deutsche Firma und ein nigerianisches Konsortium arbeitet, bevor der Tod ihres nigerianischen Geliebten 1983 die Heimkehr nach Deutschland begründet. Die verwickelte Familien-, Liebes- und Abenteuerhandlung führt die Protagonistin sozial, geographisch und kulturell in die unterschiedlichsten Bereiche des heutigen Nigeria – in die Slums von Lagos ebenso wie in das »Ghetto für

die Weißen« (S. 129)³³, in das »alte koloniale Lagos« der nigerianischen Oberschicht (S. 195) wie aufs Land in traditionelle Dörfer, in den islamischen Norden ebenso wie in die Mangrovensümpfe des Nigerdeltas –, so daß vielfältige Einblicke in die nigerianische Gesellschaft, in ihre ernomen sozialen Spannungen und in das postkoloniale Gegen- und Ineinander von afrikanischen Traditionen und westlicher Moderne vermittelt werden. Wie verschiedene Europäerinnen als ›Wanderinnen zwischen den Kulturen‹ (S. 92) in der Motivtradition des Kulturübertritts (›going native‹)³⁴ ein traditionales afrikanisches Leben gewählt haben und die Protagonistin selbst sich nach der Überwindung der slapstickartig dargestellten Hindernisse des nigerianischen Alltags zusehends zwischen »Afrika« und Deutschland »zer-rissen« fühlt (S. 224), tragen auch einige der afrikanischen Figuren die konfliktreiche Spannung von »westlicher Aufklärung und afrikanischer Tradition« in sich aus (S. 146) – von dem britisch-nigerianischen Geliebten der Erzählerin, Victor, der vor dem Hintergrund seiner englischen Elite-Ausbildung »soviel Europa wie möglich nach Nigeria einführen« will (S. 226, 267), über eine nigerianische Freundin, die für die Erhaltung der »Tradition« und »Selbstbestimmung einer Kultur« eintritt (S. 145f.), bis zu Victors Gegenspieler und Onkel, der afrikanische Tradition für ›moderne‹ Geschäfte funktionalisiert und mit seinen kriminellen Machenschaften zugleich die Korruption im postkolonialen Afrika repräsentiert.

All dies sind allerdings nur Schlaglichter auf die soziale und kulturelle Realität des heutigen Nigeria, und sie treten im Laufe der Abenteuerhandlung immer deutlicher hinter die exotistische Topik der Liebesgeschichte und ihres ›magischen Afrika‹ zurück. Zum einen ist Ilonas afrikanischer Geliebter ein »Prinz aus einer fernen Welt« (S. 10), »ein echter Stammesfürst aus dem ölreichen Südosten Nigerias« (S. 119); er verkörpert als Thronfolger eines traditionellen Königs und schwerreichen Geschäftsmannes sowie einer britischen Adelligen eine

³³ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Ilona Maria Hilliges [und Peter Hilliges]. *Die weiße Hexe. Meine Abenteuer in Afrika*. 6. Aufl. München 2001 [2000].

³⁴ Vgl. Karl-Heinz Kohl. »›Travestie als Lebensform‹ oder ›kulturelle Konversion‹? Zur Geschichte des kulturellen Überläufertums.« Ders.: *Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie*. Frankfurt/M. 1987. S. 7-38.

im Wortsinne ›post-koloniale‹ Synthese der Kulturen und ermöglicht dem Roman so eine doppelte, soziale und kulturelle Exotik: die Schlüssellochperspektive in die globale Welt der High Society und den exotistischen Blick in den – für europäische Augen gewöhnlich verschlossenen – Hof eines traditionellen afrikanischen Herrschers mit seiner völlig anderen, Polygamie einschließenden sozialen Ordnung, seiner fremden Mentalität und Vorstellungswelt. Hiermit verbindet sich zum anderen eine Reihe von Episoden, in denen das ›magische Afrika‹ als noch für das Leben im modernen Nigeria bestimmend dargestellt wird. Dieses Ineinander von Tradition und Moderne erinnert zwar an die Hybridisierungstopik des Postkolonialismuskurses, doch rückt dieser Text den aus europäischer Perspektive okkulten Reiz ›magischer‹ Praktiken und Riten gegenüber ihrer sozialen Dimension exotisierend in den Vordergrund. Das reicht von der Konsultation traditioneller ›Medizinmänner‹ über die wiederholte rituelle Befragung von Orakeln (die sich als erstaunlich zuverlässig erweisen) bis zur spektakulären Vorbereitung der Erzählerin auf das Leben einer afrikanischen Königin. In einer geheimen »Schule der Frauen« (S. 259) muß sie im Rahmen einer rituellen Initiation insbesondere lernen, »Abschied von [ihrem] Egoismus« zu nehmen und »Teil der Gemeinschaft [zu] werden« (S. 257). Zunächst »orientierungslos« »in den Fallstricken« zwischen »westliche[m] Pragmatismus« und »afrikanische[m] Glauben, der auf mystischen Kräften fußte« (S. 290), verwandelt sich die Protagonistin im Kampf gegen den Gegenspieler und Mörder Victors, im »Gegenangriff« gegen dessen »Schwarze Magie« (S. 322, 240) in die »weiße Hexe« des Romantitels (S. 323) und verhilft so im familiären Machtkampf um die Thronfolge zuletzt doch noch dem Guten zum Durchbruch: Nach dem gewaltsamen Tod der Konkurrenten wird jener Cousin »neuer König«, der als ein in den USA ausgebildeter, jedoch aus Überzeugung in Nigeria arbeitender Rechtsanwalt die Hoffnung auf eine produktive Zusammenarbeit, womöglich einen harmonischen Ausgleich der Kulturen verkörpert (S. 329, 270). Im Titelmotiv der ›weißen Hexe‹ verbindet sich (in derselben kolonialen Bildtradition wie bei der »weißen Massai«) das exotistische Faszinosum des probeweisen Übertritts in die fremde Kultur mit dem Abenteuertopos der heroischen Heldin im Kampf gegen das Böse – die moderne Hexe kann in Umwertung der mittelalterlichen

eine Identifikationsfigur weiblichen Widerstands sein –, der zugleich eine Abgrenzungsgeste gegen die fremde Kultur enthält.

Gleichwohl ist mit dem happy ending der Anknüpfungspunkt für die einbettende Rahmenerzählung gegeben, denn der autobiographische Roman beginnt mit einer späteren »Rückkehr nach Afrika« (S. 9) im Jahre 1997, von der aus die abgeschlossenen »Abenteuer in Afrika« ins mildernde Licht der Erinnerung treten. In diskursanalytischer Hinsicht ergibt sich eine Bewegung von dem traditionellen Exotismus der Eingangspassagen – Afrikas »endlose Weiten voller schlummernder Energie«, die »vielstimmige Sinfonie der Natur« (S. 9), die »Intensität« des »bunten, prallen Lebens« (S. 11, 13), das »Sinnenfest« des Marktes (S. 58) usw. – über die Konfrontation mit der »unvorstellbar anderen« Alltagswirklichkeit (S. 31) und die schrittweise Initiation in eine »unbekannte Welt voller Geheimnisse« (S. 78) bis zu einer postkolonialen Metamorphose des Exotismus, in der ein archaisches, »magisches Afrika« und eine katastrophische Moderne (butaler Kapitalismus und globale Kriminalität, Korruption und Elend) als komplementäre Gegensätze zusammengehören. Der Text dokumentiert mithin auch, wie das neue Medienstereotyp des unterentwickelten Katastrophenkontinents an die traditionelle Topik des exotistischen »Abenteurers Afrika« anschließbar ist. Trotz der Rede von der »Sicht der Afrikaner« (S. 45) gelangt diese kaum zum Ausdruck, und die eingangs apostrophierte »Leidenschaft für Afrika« (S. 10) erweist sich trotz ihrer autobiographischen Grundlagen in interkultureller Erfahrung einmal mehr als die Leidenschaft für »unser Afrika«, dasjenige der europäischen Phantasien.

Daß der stereotype Exotismus dieser Darstellung realer Erfahrungen im postkolonialen Afrika nicht zuletzt ein Ergebnis der Verkürzung interkulturellen Erlebens auf das Abenteuerschema der Erzählung und die Topik des deutschen Afrikadiskurses ist, das zeigt im Vergleich Hilliges' ergänzender Bericht *Das verborgene Herz Afrikas* (2001, wiederum mit familiärem Bildteil), der sich auf einen vergrößerten Ausschnitt ihres autobiographischen Romans konzentriert, auf ihre »Initiation« in den »Geheimbund der Frauen« als »spirituelle Neugeburt« und Einführung in eine spezifische nigerianische Kultur,

Mythologie und Religion (S. 19, 33, 124).³⁵ Zwar geht es hier, wo von der »unheilige[n] Allianz« der »Magie« mit der »Korruption« bewußt abgesehen wird (S. 22), erst recht um ein »ursprüngliches«, »magisches Afrika«, und die Verknüpfung der »Mystik Afrikas« (S. 42) mit dem im Titel chiffrierten Geschlechterdiskurs – »Das verborgene Herz Afrikas liegt im Gefühl der Frauen zueinander.« (S. 187) – ermöglicht sowohl esoterische als auch pseudofeministische Lektüren, die für die Vermarktung und Rezeption dieser »Frauenliteratur« nicht unerheblich sein dürften. Als Information über afrikanische Kultur literarisch eingebettet in das erzählende Gespräch der Autorin mit ihrer afrodeutschen Tochter, gelangt die detaillierte Darstellung des Initiationsrituals und seines sozialen Kontextes, der eigenen Empfindungen des westlichen Gastes und der Erläuterungen der beteiligten afrikanischen Frauen jedoch über die Reproduktion geläufiger Afrika-Klischees hinaus zu einer Differenzierung und Konkretisierung, die geeignet ist, eine dialogische »Brücke zwischen den zwei Welten« (S. 275) zumindest zu ermöglichen, einschließlich der dazugehörigen gegenseitigen Abgrenzungen.³⁶

Dagegen setzt sich in Hilliges' afrikanischem Wirtschaftskrimi *Die dunkle Macht* (2001)³⁷ die Verbindung von trivialliterarischen Genrekonventionen und aktualisierter exotistischer Topik um so nachhaltiger durch. Eine fiktive, aus diskursiven Effekten zusammengestük-

³⁵ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Ilona Maria Hilliges [und Peter Hilliges]. *Das verborgene Herz Afrikas*. München 2001.

³⁶ Eine solche Dimension kritischer interkultureller (Selbst-) Reflexion fehlt in dem detailreichen autobiographischen Bericht *Der Kuss des Voodoo. Mein Leben als afrikanische Prinzessin* (München 2002) von Annette Bokpê, deren Beniner Ehemann zunächst das Opfer »schwarzer Magie« ist, dann aber zum Prinzen und Europa-Repräsentanten eines traditionellen Königreiches in Benin erkoren wird. Die interessanten interkulturellen Aspekte einer deutsch-afrikanischen Ehe und Familie, die sich im Pendeln zwischen beiden Ländern und in der Vermittlung zwischen den Kulturen (auch wirtschaftlich) als Teil einer postkolonialen Welt behauptet, werden hier von der thematisch-motivischen Konzentration auf das »magische Afrika« (bis hin zu einer Apologie des Voodoo im Nachwort) und auf das exotistische Faszinosum alter afrikanischer Rituale völlig überlagert, und wieder steht eine »weiße« Frau im »schwarzen« Afrika im Mittelpunkt.

³⁷ Ilona Maria Hilliges. *Die dunkle Macht*. Roman. München 2001.

kelte westafrikanische ›Bananenrepublik‹, ein deutsch-afrikanisches Joint-venture zur Produktion eines AIDS-Präparats, ein afrikanischer Geheimbund, der traditionelles Wissen zur rücksichtslosen Durchsetzung politisch-wirtschaftlicher Macht mißbraucht, internationale Wirtschaftskriminalität, der Giftmord an einem zu erfolgreich recherchierenden deutschen Journalisten und die ›afrikanischen‹ Abenteuer seiner jungen Frau, die bei der Aufklärung der Verbrechen auf ihren eigenen Vater und seine Gewährsmänner stößt – dies sind einige der Zutaten dieses trivialen Cocktails, dessen Überblendung von ›magischem Afrika‹, europäischem ›Abenteuer Afrika‹ und Katastrophentopik stereotype deutsche Afrika-Phantasien in völlig überzogener Weise zusammenmischt.

1.3. Politik und Abenteuer im postkolonialen Afrika

Zu den beliebtesten Motivtraditionen des europäischen ›Abenteuers Afrika‹ gehört schließlich die Verbindung von Liebe und Politik, die diskursgeschichtlich zwischen älteren Stereotypen des Exotismus und dem neuen Medienklischee des Katastrophenkontinents Afrika vermittelt, politisch-historisch von der europäischen Faszination durch die Befreiungsbewegungen bis zu aktuellen Umweltfragen reicht. Ein anschauliches Beispiel für die Verknüpfung von Elementen des literarischen Exotismus etwa mit dem unten näher beleuchteten ›Dritte-Welt‹-Diskurs im Rahmen des Schemas ›Politik- und Liebesabenteuer in Afrika‹ bietet Ilka Model *Ein Stück Wahnsinn. Erinnerung an Afrika* (1989). Dieser Roman stellt – wiederum auf autobiographischer Grundlage³⁸, wenn auch noch ohne den heute üblichen authentifizierenden Bildteil – aus der Perspektive einer deutschen Diplomatenfrau in fiktionalisierender, tagebuchartiger Form den politischen Umbruch im Ghana der Jahre 1978 bis 1980 dar. Im Mittelpunkt steht der als politische und »moralische Revolution« (S. 107)³⁹ intendierte Militärputsch des Fliegerleutnants Jerry Rawlings, des späteren langjährigen

³⁸ Siehe das Interview Sonja Lehnert mit der Autorin in Lehnert. *Schwarz-weiße Verständigung* (wie Anm. 6). S. 233-236.

³⁹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Ilka Model. *Ein Stück Wahnsinn. Erinnerung an Afrika*. München 1989.

Präsidenten Ghanas, im Juni 1979, mit dessen fiktionalem Pendant (Jesse Johnson) das fiktionale alter ego der Autorin (Judith Nicolai) eine zugleich exotische und politisch spektakuläre Liebesaffäre verbindet.

In der Gattungstradition des zeitgeschichtlichen Sensationsromans (einer bis in die 1790er Jahre zurückgehenden populären Nebenform des politisch-historischen Zeitromans)⁴⁰ entwirft der Text mit Hilfe dieser interkulturellen Liebesgeschichte eine doppelte Schlüssellockperspektive in die fremde afrikanische Kultur und in die Schaltzentren politischer Macht, zumal die Protagonistin als politische Beraterin des Revolutionsführers und einflußreiche Vermittlerin zwischen den Putschisten und dem westlichen Diplomatenkorps dargestellt und damit geradezu zur »tragende[n] Figur«⁴¹ des gesamten politischen Umbruchprozesses stilisiert wird. Zwar gelangt der Roman über den konventionellen Exotismus seiner Eingangspassagen hinaus und partizipiert auf vielfältige Weise am Neokolonialismuskurs der afrikanischen und europäischen Linken in den 1960er bis 1980er Jahren: mit seiner Kritik an dem neokolonialen, in Teilen sogar rassistischen Afrikabild der europäischen Diplomaten und ihres »exotischen Luxuslebens« (S. 69), mit dem plakativen Kampf seines afrikanischen »Volkshelden« für »Gerechtigkeit, Menschenwürde und Freiheit« (S. 39, 194), mit seinen Gesprächen über die Möglichkeit eines »autonomen Afrika«, einer »eigenen« politischen »Tradition« Afrikas jenseits der machtpolitischen Fronten des Ost-West-Konfliktes (S. 364, 285), mit seinem bitteren Blick auf den Niedergang Ghanas seit seiner Unabhängigkeit sowie mit der Thematisierung europäischer »Schuld« (S. 30). Auch werden in modellhafter Form Einblicke sowohl in das Alltagsleben als auch in die ökonomisch-politische Situation des Landes vermittelt. All dies tritt jedoch zurück hinter das doppelte Abenteuer der »afrikanischen« Liebe und des politischen Revolutionsheroismus – »Es war so schön, intensiv zu leben [...].« (S. 184) –, und Sonja Lehner hat zudem gezeigt, wie das interkulturelle Verständigungspostulat des Romans durch seine untergründige »koloniale Ideologie zivilisato-

⁴⁰ Vgl. Dirk Göttsche. *Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert*. München 2001. S. 205ff., 636ff.

⁴¹ Lehner. *Schwarz-weiße Verständigung* (wie Anm. 6). S. 42.

rischer Überlegenheit«⁴² unterlaufen wird. Denn die zentralen politischen Gespräche der Liebenden erweisen sich bei näherer Hinsicht als asymmetrisch; der afrikanische Revolutionsheld – der als Sohn einer ghanaischen Mutter und eines schottischen Vaters »weder Afrikaner noch Europäer, sondern beides war« (S. 34) und diese Hybridität durch den »Schwur« kompensieren muß, »ein echter Afrikaner zu werden« (S. 36) – durchläuft einen von der Protagonistin gesteuerten »Erziehungsprozeß«, »in dessen Verlauf« er sich »zu den als überlegen gesetzten Werten der europäischen Kultur bekehrt«⁴³ bzw. zurückwendet. Die narrative Konstruktion höhlt den Neokolonialismusdiskurs des Textes mithin aus: »Trotz vordergründiger Kritik an beiden Kulturkreisen richtet sich die Schuldzuweisung für die aktuellen Probleme afrikanischer Staaten ausschließlich an diese selbst.«⁴⁴

Das Pathos von Models exotistischem Liebes- und Revolutionsdrama – der Epilog stilisiert den Roman geradezu zur Apologie des ghanaischen Revolutionärs auf der Bühne der Weltgeschichte (S. 369) – findet in der »tropischen Revolutions-Romanze« *Den letzten Calypso tanzen die Toten* (1982) von Volkhard Brandes seine vorweggenommene Parodie. Mit spielerischem Witz entwirft diese ironische Afrika-Erzählung das grotesk pointierte Modell einer fiktiven afrikanischen »Bananenrepublik« der frühen 1960er Jahre, für die geographisch und kulturell der Südsudan Pate gestanden hat. Ein geradezu apokalyptisches Szenario aus Hitze, Krankheit und Tod, Elend, Gewalt, Korruption und Verbrechen, ein rücksichtsloser Dauerkrieg zwischen »westlich« orientierter Diktatur und »anti-imperialistischer« Guerilla, zwischen neokolonialer Ausbeutung und totalitärer »Befreiungs-ideologie« bilden den Rahmen für das »Abenteuer Afrika«, in das sich ein junger britischer Zivilisationsflüchtling einläßt, indem er »Geschäft und gute Taten miteinander zu verbinden [versucht] und dabei zwischen die Fronten geriet« (S. 117).⁴⁵ Dieses amüsante Potpourri überzogener und gehäufte trivalliterarischer und exotistischer Topoi, zu dem als Höhepunkt auch die erotischen Abenteuer des Zivilisati-

⁴² Ebd. S. 59.

⁴³ Ebd. S. 50.

⁴⁴ Ebd. S. 53.

⁴⁵ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf die Ausgabe Volkhard Brandes. *Den letzten Calypso tanzen die Toten. Eine tropische Revolutions-Romanze*. Frankfurt/M. 1987 [zuerst Bernsheim 1982].

onsflüchtlings mit einer afrikanischen Revolutionsamazone gehören, ist ganz eindeutig keine Afrika-›Darstellung‹, sondern ein satirisches Spiel mit »unserem Afrika«, mit europäischen Afrika-Phantasien, wie sie sich aus der Perspektive des ›Dritte-Welt‹-Diskurses darstellen. Die Gegenstände dieses satirischen Spiels reichen von dem Mythos der gesteigerten exotischen Erotik bis zu den europäischen Revolutionsphantasien der 1960er und 1970er Jahre, vom Motiv der Zivilisationsflucht bis zum Medienstereotyp des Katastrophenkontinents, wobei die Zeichen des Neokolonialismus – von der Coca-Cola und dem amerikanischen College-T-Shirt über den gewaltsamen Ressourcenexport bis zum Ideologieimport – deutlich markiert werden. Lehner hat mit Recht auf die »gezielte Demontage des europäischen Protagonisten«, auf die Gleichwertigkeit, ja Überlegenheit seiner afrikanischen Geliebten, auf die »Kritik und Analyse politischer Herrschaft in Afrika, vor dem Hintergrund einer strukturellen Abhängigkeit von Europa« und auf die implizierte Kritik an den unfruchtbaren »Sozialismus- und Internationalismusmodellen« der europäischen Linken in den 1970er Jahren hingewiesen.⁴⁶ Eine interkulturelle Textanalyse, die die dominanten Erzählstrategien des Grotesken und Satirischen nicht berücksichtigt, verfehlt mit dem Ton der Erzählung allerdings auch deren entscheidende Leistung: die ironische Diskurskritik europäischer Afrika-Phantasien und -Stereotype.

Jüngere politische Themen im Bereich des literarischen Afrikadiskurses sind der Umweltschutz (hier die ökologische Kritik an der Vernichtung der tropischen Regenwälder und ihrer Arten) und der Schutz der Menschenrechte (hier der Kampf für die Kultur und Gleichberechtigung der Pygmäen). Wie der exotistische Blick in die engagierte Wahrnehmung und Darstellung postkolonialer Realitäten überführt werden kann, das zeigt in diesem Sinne Cornelia Canadys autobiographischer Bericht *Die Gottestänzerin. Mein Leben bei den Pygmäen* (2002) aus dem Regenwald der Zentralafrikanischen Republik (ca. 1989-2001, mit authentifizierendem Bildteil). Zunächst evoziert dieser Bericht (schon durch seinen Titel) wiederum den sensationsträchtigen exotistischen Topos der Abenteuer einer ›weißen‹ Frau im »schwärze-

⁴⁶ Siehe Lehner. *Schwarz-weiße Verständigung* (wie Anm. 6). S. 113, 109f., 115, 121.

sten Teil Afrikas« (S. 227)⁴⁷, zumal sie sich im Obertitel selbst den mythologischen Namen der Pygmäen aus der ägyptischen Antike (»Gottestänzer«, siehe S. 44-47, 203, 288) zulegt und »Abenteuer im Urwald« verspricht (S. 86). In charakteristischer exotistischer Topik changiert der Regenwald anfangs zwischen »unerschöpflichem Paradies« und »grüne[r] Hölle« (S. 15, 29), und der Besuch bei den Bayaka-Pygmäen stellt sich als »Zeitreise« »Zurück in die Steinzeit«, in eine exotische Idylle von »ganz eigenartige[m] Zauber« dar (S. 13, 22). Daß die Verfasserin sich als »wohl eine der Letzten« bezeichnet, »die das Leben der Pygmäen in seiner ursprünglichen Form kennen gelernt haben [,] und eine der Ersten, die ihre Odyssee in die vermeintliche Zivilisation hautnah miterlebten« (S. 9), dies unterstreicht den spezifischen (melancholischen) Exotismus des ethnologischen Blicks, mit dem beispielsweise auch Leni Riefenstahl ihre Nuba-Photographien gerechtfertigt hat⁴⁸: die europäische Beschreibung der fremden, traditionellen afrikanischen Kultur im Augenblick ihres Untergangs als Gedächtnismedium einer universal gedachten Moderne.

Das erste, mehrmonatige Zusammenleben mit den Pygmäen ist bei Canady jedoch der Ausgangspunkt eines Lernprozesses, in dessen Verlauf die exotistischen Projektionen zerfallen und ausdrücklich kritisiert werden. Der Regenwald entpuppt sich als reichhaltige, von unkontrolliertem Holzeinschlag gefährdete Lebenswelt (mit z.B. schutzbedürftigen Waldelefanten und Flachlandgorillas); die »edlen Wilden« individualisieren sich als gleichwertige Angehörige einer differenzierten Kultur (mit beispielsweise überlegenem Wissen über die »Urwaldapotheke«). Sie widerlegen die Vorurteile über ihre vermeintliche Primitivität und betreiben zum Bedauern der Europäerin angesichts der Zerstörung ihres Lebensraumes den dramatisch beschleunigten Übergang von ihrer herkömmlichen Lebensform zur postkolonialen Moderne selbst aktiv mit, um am vermeintlichen Fortschritt teilzuhaben (S. 154, 242). Zusätzlich motiviert durch das Vermächtnis des Dorfältesten, der sie auf seinem Sterbebett zum Schutz seines Volkes verpflichtet (S. 213f.), verwandelt sich die exotisierende Eth-

⁴⁷ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Cornelia Canady. *Die Gottestänzerin. Mein Leben bei den Pygmäen*. 2. Aufl. München 2002.

⁴⁸ Siehe Leni Riefenstahl. *Die Nuba / Die Nuba von Kau*. Frechen o.J. [1973/76]. S. 212-214.

nologin in eine engagierte Kämpferin für Kultur und Rechte der Pygmäen, gibt ihre Existenz in Deutschland auf und betreibt (von der Idee eines Schutzgebietes bis zu einem WWF-Projekt für ökologischen Tourismus) eine Fülle von konkreten Initiativen zur Förderung, Unterstützung und Anerkennung der Pygmäen, bis die eskalierenden politischen Unruhen im Land sie schließlich zur Rückkehr nach Deutschland zwingen. Selbstkritisch vermerkt die Autorin das Scheitern ihres Engagements überall dort, wo sie ohne Rücksicht auf kulturelle Differenz und Tradition europäische Entwicklungskonzepte durchzusetzen versucht, und doch ist das Buch als ganzes ein Appell zum Schutz jener gefährdeten Natur und Kultur, in die es reichen Einblick gewährt.

Aufschlußreich für die Hartnäckigkeit exotistischer Topik im Afrikadiskurs der heutigen Unterhaltungsliteratur ist nun, wie dasselbe autobiographische Material in Cornelia Canadys parallelem Roman *Tränen am Oubangui* (2000) fiktional verarbeitet wird. Als alter ego der Autorin durchläuft die Protagonistin des Romans, Julia von Lauer, eine österreichische Ethnologin und Fotografin, praktisch die gleichen Stationen und Entwicklungen, wie sie der autobiographische Bericht darstellt. In der fiktionalisierenden Ausgestaltung überlagern exotistische Motive jedoch das Engagement für die Pygmäen, für den Schutz des Regenwaldes und gegen die Wilderei sowie die Kritik europäischer Afrika-Phantasien viel deutlicher als in dem autobiographischen Bericht, und die Darstellung der sozialen Gegensätze, der Not, Korruption und politischen Instabilität im Land bestätigt ergänzend viel entschiedener das neue Afrika-Stereotyp des unterentwickelten Katastrophenkontinents. Der Roman wiederholt einmal mehr die konventionelle symbolische Brücke zwischen der geheimnisvollen »pure[n] Sinnlichkeit« der tropischen Natur (S. 19)⁴⁹ und der exotistischen Intensivierung des Lebens in der afrikanischen Kultur: »[...] Tod und Leben liegen in diesem Land so dicht beisammen, daß man das Leben hier viel intensiver lebt als bei uns.« (S. 290) Angesichts der ökologischen, kulturellen und politisch-sozialen Katastrophe im postkolonialen Zentralafrika (Zerstörung des Regenwaldes und der Pygmäen-Kultur, Zerfall des Staates und Elend der Urbanisierung) stellt sich das

⁴⁹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Cornelia Canady. *Tränen am Oubangui*. Roman. München 2000.

Land allerdings als ein »traurige[s] Paradies« dar (S. 293). Dessen Symbol ist das sentimentale Titelmotiv der »Tränen am Oubangui«, jenes Flusses, der »silbern, hellblau und auch rosa [funkelt], wie aus Tausenden von Tränen, die Glück und Leid zusammenspülten« (S. 229), d.h. postkoloniale Realität wird als »typisch afrikanisch« re-mythisiert und verklärt.

Zu dieser trivialen exotistischen Topik paßt dann auch die entscheidende Ergänzung, die den Romangrundriß von dem autobiographischen Bericht unterscheidet: die Einführung einer exotischen Liebesgeschichte zwischen der Protagonistin und dem reichen libanesischen Kaufmann Tahim Sadar (einem fiktionalen Zerrbild des Syrers Kamal in der Autobiographie). Schon bei der Ankunft der Protagonistin auf dem Flughafen der Hauptstadt Bangui kommt es zur initialen Blickbegegnung mit diesem »geheimnisvolle[n] Fremden« und »faszinierenden Mann« (S. 10, 68, 79), der trotz seiner faktischen Sonderstellung in Zentralafrika symbolisch zugleich für »das dunkel schillernde Afrika« steht (S. 79), so daß es vermittels des erotischen »Abenteuers« (ebd.) zu einer Engführung von Orientalismus und Afrika-Exotismus kommt. Der Topos der »orientalischen Liebe« (einschließlich eines entsprechenden quasi-kolonialen Lebensstils) dient dann auch der symbolischen Personalisierung und dramatischen Zuspitzung des kulturellen Konflikts zwischen »kritischem« europäischen Denken und »afrikanischen Verhältnissen«, indem sich Julias angehender Ehemann als der größte Holzkonzessionär des Landes und damit als entscheidend mitverantwortlich für jene Mißstände erweist, deren Bekämpfung sie zum Mittelpunkt ihres Lebens in Afrika gemacht hat (siehe S. 267). Anders als in dem autobiographischen Bericht, wo die Rückkehr nach Deutschland vorrangig äußerlich begründet ist (politische Unruhen), symbolisiert das Scheitern der österreichisch-orientalistisch-afrikanischen Liebesbeziehung am Schluß des Romans die Unvereinbarkeit von europäischer und »afrikanischer« Kultur, zumal die Protagonistin ihre persönliche Freiheit und moralische Integrität schließlich – obwohl sie von dem Libanesen ein Kind erwartet – nur durch die fluchtartige Rückkehr nach Deutschland zu retten weiß. Trotz der Beteuerung, »daß auch hier noch nicht alles verloren war« (S. 329), bekräftigt der Romanschluß damit das Medienstereotyp des befremdenden und katastrophischen, von globalem Kapitalismus, Modernisierung und Gewalt hoffnungslos zerrütteten Afrika.

Daß das ›Abenteuer Afrika‹ nicht notwendig exotistisch konstruiert werden muß, zeigt im Vergleich Kerstin Camerons autobiographischer Bericht *Kein Himmel über Afrika. Eine Frau kämpft um ihre Freiheit* (2002), der durch die sensationsträchtige Titelgebung, die Umschlaggestaltung und den mittlerweile üblichen authentifizierenden Bildteil eher zu Unrecht als ›Afrika-Roman‹ vermarktet wird. Obwohl der Bericht im Vorwort des ehemaligen deutschen Botschafters in Kenia, Bernd Mützelburg, als »fast ein modernes Märchen aus Afrika« bezeichnet wird (S. 7)⁵⁰, handelt es sich im Kern um eine literarische Variante des beliebten Fernsehgenres Gerichtsroman, hier auf der Grundlage einer europäisch-neuseeländischen Familientragödie vor der afrikanischen Kulisse des Handlungsortes Arusha (Tansania). Die in Arusha aufgewachsene und lebende deutsche Verfasserin berichtet in spannender romanhafter Form, wie sie nach dem Freitod ihres neuseeländischen Mannes infolge der massiven Intrigen und Manipulationen seiner Verwandten des Mordes an ihm angeklagt, im Mai 2000 für mehr als ein Jahr im Gefängnis von Arusha in Untersuchungshaft genommen wird und nur mit größter Mühe und breitester Unterstützung dem drohenden Todesurteil durch Freispruch entkommt. Der diesem Familien- und Gerichtsroman eingeschriebene Blick auf den Staat Tansania, sein Polizei- und Justizsystem sowie die tansanische Gesellschaft ist auffällig um Vorurteilsfreiheit und Differenzierung bemüht. Ganz ohne die übliche Verallgemeinerung im Hinblick auf ›typisch afrikanische‹ Verhältnisse werden das Versagen staatlicher Systeme (wie der Polizei), das unsägliche Elend des Gefängnisses und des staatlichen Krankenhauses, Korruption und Fälle von katastrophaler Unrechtsjustiz konkret dargestellt, während sich die Repräsentanten des höheren Gerichtswesens im Verfahren gegen die Erzählerin als kompetent und fair erweisen und auch im Kleinen immer wieder Beispiele von Rechtschaffenheit und Hilfsbereitschaft der naheliegenden Bestätigung europäischer Vorurteile entgegengehalten werden. Kleine Schicksalsportraits weiblicher Mitgefangener werfen ähnlich differenzierte Schlaglichter auf die soziale Realität des Landes (jenseits der im Vordergrund der Handlung stehenden post-kolonialen Oberschicht weißer Geschäftsleute und Farmer), indem sie durch die

⁵⁰ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Kerstin Cameron. *Kein Himmel über Afrika. Eine Frau kämpft um ihre Freiheit*. München 2002.

Anerkennung menschlicher Gleichwertigkeit und kultureller Alterität exotistische Idealisierung ebenso vermeiden wie rassistische Dämonisierung oder das neue Klischee des Katastrophenkontinents. Das literarische Schema vom ›Abenteuer Afrika‹ verträgt sich hier also durchaus mit einer neuen Unvoreingenommenheit, Selbstverständlichkeit und Individualisierung interkultureller Wahrnehmung und belegt so gegen die Fortschreibung exotistischer Topoi den langsamen Wandel des Afrikadiskurses in der Gegenwartsliteratur.

Gleichwohl verfolgen nicht alle gegenwärtigen Romane, die Afrikaner und ihre Kulturen als gleichwertig darstellen, ein genuines interkulturelles Interesse. Es findet sich in einigen neuen Texten auch ein ›postkolonialer Exotismus‹, der zwar durch die ideologiekritische Schule der Neo- und Postkolonialismuskurse hindurchgegangen ist, aber doch neuerlich ein symbolisches ›Afrika‹ vor das reale schiebt. So zeigt etwa der Kriminalroman *Gold im Gilf Kebir* (2001) von Michael Lüders, daß der Abenteuer-Topos der in exotische Welten projizierten ›weißen Flecken‹ auf der Landkarte europäischen Weltwissens weiterhin produktiv bleibt. Hier ist es ein Bergmassiv in der Sahara, im Südwesten Ägyptens, jenseits »der letzte[n] Außenposten der Zivilisation« und »am Rande des Nichts« (S. 105)⁵¹, das abermals als Bühne europäischer Phantasien dient, indem dort verstecktes »Nazi-gold« aus dem Afrika-Feldzug des Zweiten Weltkriegs Begehrlichkeiten auf sich zieht, deren kriminelle Entfaltung und journalistische Aufdeckung die in der Gegenwart angesiedelte Handlung erzählt. Afrika ist in dem dritten, in Ägypten spielenden Romanteil und einer korrespondierenden Retrospektive in das Kriegsjahr 1941 einmal mehr bloße Kulisse des europäischen Krimidramas.⁵²

Überraschender ist der ›postkoloniale Exotismus‹ in Gerhard Roths jüngstem Roman *Der Strom* (2002), der auf einer Ebene ebenfalls als

⁵¹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Michael Lüders. *Gold im Gilf Kebir*. Roman. Zürich, Hamburg 2001.

⁵² Entsprechendes gilt für Marokko in Peter Zeindlers Geheimdienstkrimi *Abschied in Casablanca. Sembritzki auf Mission in Marokko*. Roman. Zürich, Hamburg 2000. Daß das Genre des Kriminal- oder Detektivromans auch interkulturelle Interessen verfolgen und lebendige Modelle afrikanischer Welten zu entwerfen vermag, zeigt dagegen Peter Höners Kenia-Krimi *Rafiki Beach Hotel* (Zürich 1990); vgl. hierzu Lehner. *Schwarz-weiße Verständigung* (wie Anm. 6). S. 84-103.

Kriminalroman aus Ägypten angelegt ist. Nach dem Abschluß seines »Geographie- und Geschichtsstudiums in Wien« fliegt der österreichische Protagonist Thomas Mach für das Reisebüro seines Onkels nach Kairo, um die Nachfolge einer jüngst durch Freitod verstorbenen Reiseleiterin zu übernehmen (S. 8).⁵³ Deren Aufzeichnungen sowie die gleichzeitigen Nachforschungen ihres Ehemannes und seines Privatdetektivs suggerieren ein Verbrechen, von dessen Rätseln der Protagonist sich stärker faszinieren läßt als von seinem touristischen Pflichtprogramm. Im Mittelpunkt steht neben dem heimlichen Handel der Verstorbenen mit gefälschten Antiquitäten und ihren Liebesaffären dabei die negative Spiegelfigur für die Europamüdigkeit des Protagonisten, ein gescheiterter todkranker Zivilisationsflüchtling und ehemaliger Attentäter, der auf dem Kairoer Hausboot des österreichischen Reisebüro-Agenten untergetaucht ist, verfolgt von dem Privatdetektiv, den der Protagonist in Notwehr erschießt.

Mit diesem Kriminal szenario schreibt Roth nicht nur Figurengeschichten früherer Romane fort⁵⁴, er zitiert in dem ursprünglichen Hausbootbesitzer – einem österreichischen Augenarzt, der »bei der SS war und mit Häftlingen medizinische Experimente durchgeführt hat«, um sich dann nach Kairo zu flüchten und in seinem Hausboot »eine illegale Praxis« zu betreiben (S. 134f.) – auch die Figur des NS-Arzt Kärner aus Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, das eingangs als Teil des literarischen Archivs europäischer Ägyptenbilder ausdrücklich genannt wird (S. 11). Dieser intertextuelle Bezug erhellt exemplarisch, wie in beiden Texten Afrika als kritischer Spiegel Europas fungiert, indem Ägypten in der Tradition des Kritischen Exotismus die Entfremdungserfahrungen der österreichischen Protagonisten ans Licht bringt und im kulturellen Kontrast die verborgene Gewalt des Herkunftsraums (einschließlich der Geschichte des Nationalsozialismus, die auch Roth thematisiert) begreifbar macht. Während Bachmanns Roman jedoch im Medium der Erfahrung des fremden Natur- und Kulturraums eine radikale Kritik an den Strukturen der westlichen Gesellschaften und ihres Denkens zu gestalten versucht,

⁵³ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Gerhard Roth, *Der Strom*. Roman. Frankfurt/M. 2002.

⁵⁴ Vgl. hierzu Michael Braun. »Ekstatisch in Kairo. Gerhard Roth setzt seine Kulturgeschichte der menschlichen Selbstentfremdung fort [Rez.]« *Frankfurter Rundschau* 9.10.2002: Literaturbeilage S. 10.

fungiert Ägypten in Roths *Der Strom* einerseits neuerlich als exotische Kulisse der skizzierten österreichischen Kriminalgeschichte und andererseits als Material eines phänomenologischen Blicks, der die andere Kultur ästhetisiert, statt sich auf sie einzulassen (und dies ist die zweite Ebene des Romans jenseits der Kriminalgeschichte). Von dem geblendeten Blick durch das Kabinfenster des Flugzeugs, der den Nil als ein Gemälde von Giotto di Bondone und darin zugleich als »fremde, verzauberte Welt« wahrnimmt (S. 7), über das Kaleidoskop unkommentierter und unreflektierter Augenblickseindrücke auf den Wegen in und um Kairo und Alexandria bis zu dem Blendungsmotiv im Wüstenlicht, mit dem sich am Ende der Kreis schließt (S. 344), wird der Protagonist als eine Figur gezeichnet, die zwar behauptet, »auf Erfahrungen aus« zu sein (S. 25), die aber ganz in ihrem ästhetischen Blick und ihrer europäischen Phantasie befangen bleibt. Daß Mach bedingungslos den »Anweisungen« seiner »inneren Stimme« folgt und sich beispielsweise spontan die Haare rot färben läßt »wie Ramses II.« (S. 11f., 96f.), unterstreicht die der Ästhetisierung seiner Wahrnehmung eingeschriebene Distanz zur anderen Kultur, zumal dieser vermeintlich antikoloniale Akt symbolischer Identifikation mit Ägypten, der sich gegen den europäischen Mißbrauch ägyptischer Mumien wendet (S. 9f.), den Protagonisten im modernen Ägypten zur Verkörperung eines bösen Geistes (»Dschinn«) werden läßt und die interkulturelle Kontaktaufnahme und Kommunikation damit geradezu verhindert. Bezeichnenderweise findet die einzige menschliche Annäherung an einen Ägypter im Haschischrausch statt, mit dem das ästhetische Verhältnis zur fremden Kultur neuerlich bekräftigt wird (S. 286ff.).

Roth verleiht seiner Figur Thomas Mach damit eine Wahrnehmungsdisposition, deren phänomenologischer Grundzug an dessen Namensvetter, den Philosophen Ernst Mach, erinnert und ihn darin zugleich in die Nachfolge solcher Protagonisten der österreichischen Moderne rückt wie Hofmannsthals Lord Chandos oder Rilkes Malte. Weder besitzt seine Figur aber die epistemologische Brisanz ihrer Vorläufer noch gelingen dem Roman »faszinierende Entzifferungs-Expeditionen in einer Kultur, die sich zur Hieroglyphe verrätselt hat« (sic)⁵⁵. Denn die Verrätselung ist nicht ein Attribut der ägyptischen

⁵⁵ Ebd.

Kultur, sondern eine Funktion des Erzählverfahrens, dessen Interesse offensichtlich mehr dem dargestellten europäischen Bewußtsein und seiner »Entfremdungsgeschichte«⁵⁶ als der Kultur des afrikanischen Handlungsraums gilt. Wo der Protagonist die ihm begegnenden Eindrücke und »Denkvorstellungen« (S. 296) zu verstehen glaubt, handelt es sich um willkürliche Projektionen, von denen auch gelegentliche Empfindungen, »unerlaubt in eine fremde Welt« »einzudringen« (S. 17), ihn nicht abbringen. So ist der letzte »Schritt« (S. 329) der Zivilisationsflucht – der Beschluß, als »Segelfluglehrer für Wüstenflüge« (S. 338) in Ägypten zu bleiben – auch kein Ausdruck des Interesses an Ägypten, sondern symbolischer Austritt aus jeglicher sozialen Welt, denn der Segelflug fungiert leitmotivisch als Metapher des reinen Selbstgefühls (siehe S. 8). Der Roman handelt zwar in Ägypten, aber kaum von Ägypten; die Flut der Augenblicksbilder aus dem Alltag in Kairo und Alexandria ästhetisiert die in ihnen aufscheinende postkoloniale Wirklichkeit im Dienst der Darstellung einer europäischen Bewußtseinsproblematik. Trotz der ausdrücklichen Kritik an Kolonialismus und Tourismus (S. 9f., 25) verfährt der Afrikadiskurs des Romans damit erneut exotistisch.

2. Die Entdeckung der ›Dritten Welt‹: Kritischer Exotismus und Neokolonialismuskurs

Gerhard Roths Wiederanknüpfung an Ingeborg Bachmanns *Buch Franza* in seinem Roman *Der Strom* führt zu der historischen Frage nach Kontinuitäten und Verschiebungen im literarischen Afrikadiskurs der vergangenen vierzig Jahre zurück. Die zahlreichen mit Afrika (und dem Verhältnis Europas zu Afrika) befaßten Romane und autobiographischen Erzähltexte der unmittelbaren Gegenwart stehen am vorläufigen Ende eines Entwicklungsprozesses im Afrikabild (und in

⁵⁶ Ebd. – Als exotisches Forum der Identitätsprobleme europäischer Bildungsbürger ähnlich konstruiert ist Ägypten (hier das touristische, antike bzw. koloniale) in Wolfgang Hermann Körners Roman *Der Ägyptenreisende* (Frankfurt/M. 1999) und Hans-Ulrich Mielschs »Ägypten-Roman« *Wiedersehen in Luxor* (Köln 2000). Brigitte Blobels Ägypten-Roman *Die Kerze brennt nur bis zum Morgenrot* (Reinbek bei Hamburg 1998) rekurriert auf das Schema »Politik und Liebe im exotischen Raum«.

der Literaturgeschichte des interkulturellen Bewußtseins), der in der deutschsprachigen Literatur in den mittleren 1960er Jahren einsetzte, als sich die europäische Linke im Rahmen ihrer Ideologie- und Systemkritik am westlichen Kapitalismus und seinem ›Imperialismus‹ für die ›Dritte Welt‹ und ihre (Selbst-) Befreiung aus dem (Neo-) Kolonialismus zu interessieren begann. Zwar ist schon für die beiden Jahrzehnte nach dem Ende der in den Nationalsozialismus mündenden Kolonialliteratur (also für ca. 1945 bis 1965) neben der Fortschreibung des kompensatorischen Exotismus und kolonialer bzw. rassistischer Stereotypen der eurozentrismuskritische Entwurf realer und symbolischer Afrikabilder festzustellen, in denen die Literatur auf neuer Grundlage Deutschlands Verhältnis zur außereuropäischen Welt reflektiert.⁵⁷ Aber erst in den 1960er Jahren rückte Afrika angesichts der Unabhängigkeit der postkolonialen afrikanischen Staaten, der fortdauernden Befreiungskämpfe und der Bürgerkriege im Kongo und in Nigeria wieder stärker ins öffentliche Bewußtsein, nicht zuletzt infolge der Rezeption der (Neo-) Kolonialismuskritik Frantz Fanons und anderer nicht-europäischer Intellektueller durch die deutsche Linke, die die ›Dritte Welt‹ als globalen Horizont europäischer Selbstreflexion entdeckt.

Die Auseinandersetzung mit dem Erbe des Kolonialismus und dem kompensatorischen Projekt der nachholenden Entwicklung Afrikas, die Kritik neokolonialistischer Globalisierung in Wirtschaft und Politik, die Solidarisierung mit den Befreiungsbewegungen des ›Südens‹ und die Opposition gegen den US-Imperialismus (Vietnamkrieg) sowie das systemkritische Interesse an außereuropäischen Kulturen als Modellen alternativer Gesellschaftsordnungen sind die bestimmenden Komponenten des sich herausbildenden ›Dritte-Welt‹-Diskurses, der in der kulturellen Umbruchphase am Ende der westdeutschen Nachkriegszeit (um das symbolische Datum ›1968‹) im Kontext einer umfassenden Politisierung auch literarisch wirksam wird und in Werken von Autoren wie Hans Magnus Enzensberger, Peter Weiss und später Hubert Fichte das neue Interesse vor allem an Lateinamerika und

⁵⁷ Vgl. hierzu den vorangehenden Beitrag von Monika Albrecht in diesem Band.

Afrika begründet und prägt.⁵⁸ Umgekehrt sind es damit aber weiterhin die ideologischen und politischen Interessen des Westens, die im Rahmen dieses diskursgeschichtlichen Neuansatzes das Afrikabild wesentlich bestimmen. Trotz der Kritik an Eurozentrismus und Neokolonialismus, trotz des Versuchs einer radikalen Überwindung kolonialer, rassistischer und exotistischer Wahrnehmungsmuster und der programmatischen Anerkennung kultureller Differenz und Gleichwertigkeit bleibt der literarische Blick auf die je unterschiedlichen politischen Kulturen und sozialen Wirklichkeiten der Länder der ›Dritten Welt‹ daher oft abstrakt. Dies hat für den deutschsprachigen Raum allerdings nicht nur diskursgeschichtliche, sondern auch politisch-historische Gründe. Während die Kontinuität der Kolonialgeschichte und ihrer Rückwirkungen auf die einstigen Kolonialmächte (Elitenschulung, Migration, Commonwealth, Frankophonie) in Großbritannien oder Frankreich ein Kontinuum des (wie auch immer interpretierten) Erfahrungswissens über Afrika garantierte, mußte sich die deutschsprachige Literatur afrikanische Kulturen und Lebenswelten erst neu erschließen und darin (wie schon in den 1950er Jahren) Deutschlands Stellung in einer größer gewordenen Welt neu bestimmen. Dieser langsame Prozeß interkultureller Annäherung und Selbstreflexion kann als eine entscheidende Subgeschichte des literarischen Afrikadiskurses seit den 1960er Jahren gelesen werden. Er wird durch die Schwerpunktverlagerung vom politischen zum interkulturellen Interesse an Afrika in den 1980er Jahren zusätzlich begünstigt und ist (allen Metamorphosen des Exotismus zum Trotz) noch in der jüngsten Welle der Afrika-Romane wirksam.

In den Afrika-Romanen der 1960er bis 1980er Jahre, die im Horizont des ›Dritte-Welt‹-Diskurses der Linken und ihrer Kritik am Neokolonialismus entstanden (oder die auf diesen Diskurs reagieren), steht das interkulturelle Interesse allerdings weithin im Schatten anderer Darstellungskonstanten. Zum einen prädestiniert die Rückbindung dieses Interesses an Afrika an die politische Selbstkritik des Westens zur Wiederanknüpfung an die Tradition des Kritischen Exotismus, indem der fremde Kulturraum primär als kritischer Spiegel oder als Ge-

⁵⁸ Vgl. Sareika. *Die Dritte Welt in der westdeutschen Literatur der sechziger Jahre* (wie Anm. 13); Streese. »Cric?« – »Crac!« (wie Anm. 13). S. 14-38; Gomsu. *Wohlfeile Fernstenliebe* (wie Anm. 13).

genbild der deutschen und europäischen Gesellschaft gelesen wird. Da dieses Strukturmodell des Erzählens mit der kritischen Entgegensetzung von Eigenem und Fremdem, westlicher und afrikanischer Kultur arbeitet, die ihm eingeschriebene Kritik an neokolonialen Strukturen in der ›Dritten Welt‹ sich zugleich aber auf universale Werte aus der Tradition der Aufklärung und des Marxismus beruft, sind die entsprechenden Afrika-Romane (ähnlich den zeitgenössischen Befreiungstheorien aus Lateinamerika und Afrika) durch das Neben- und Ineinander dualistischer (den Gegensatz der Kulturen betonender und ggf. essentialistisch überhöhender) und universalistischer (geschichtsphilosophischer bzw. anthropologischer) Vorstellungen über das postkoloniale Verhältnis Afrikas und Europas gekennzeichnet, die diskursiv ausbalanciert werden müssen.

Zum anderen schlägt sich der politische Kontext des neuen deutschen Interesses an Afrika (als Teil der ›Dritten Welt‹) in einer Politisierung des Afrikabildes nieder. Die besondere Aufmerksamkeit gilt den politischen Konflikten der jungen afrikanischen Staaten, ihren Befreiungsbewegungen (im globalen Resonanzraum des Ost-West-Konflikts), ihren gesellschaftlichen Problemen (im Gegen- und Nebeneinander von Tradition und Moderne) und darin zugleich der Kritik und Überwindung der fortbestehenden Abhängigkeiten in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft mit dem Ziel tatsächlicher afrikanischer Selbstbestimmung und Gleichberechtigung. Im Zentrum der Darstellung stehen daher oft revolutionäre Umbrüche oder (deutsche) Entwicklungshilfeprojekte, und in den Figurenkonstellationen spielen auf der einen Seite deutsche Diplomaten, Entwicklungshelfer und Journalisten, auf der anderen Seite Repräsentanten der europäisch gebildeten afrikanischen Elite als Vermittler zwischen den Kulturen bzw. Akteure und Beobachter gesellschaftlicher Veränderung eine besondere Rolle. Dieser thematische Schwerpunkt und die entsprechende Konfiguration waren oben bereits in Ilka Modells Roman *Ein Stück Wahnsinn* (1989) zu beobachten, in dem eine deutsche Diplomatenfrau an Jerry Rawlings' revolutionärem Versuch partizipiert, die neokoloniale Abhängigkeit Ghanas zu beenden und ein eigenes afrikanisches Entwicklungsmodell durchzusetzen; und in Volkhard Brandes' satirischem Revolutionsroman *Den letzten Calypso tanzen die Toten* (1982) fand dieser Afrikadiskurs aus der Tradition der 1960er Jahre bereits seine ironische Dekonstruktion. Tatsächlich spielen Themen wie die

afrikanischen Befreiungsbewegungen, die deutsche Entwicklungshilfe und das politische Profil europäischer Diplomaten und Spezialisten (zwischen der Fortschreibung kolonialer Rassismen, zivilisatorischem Überlegenheitsglauben und sozialistischer Revolutionsromantik) dann im ›postkolonialen‹ Afrika-Roman spätestens seit den 1990er Jahren keine entscheidende Rolle mehr.

Nicht zufällig steht der erste Roman, in dem sich das neue Interesse an Afrika in der Mitte der 1960er Jahre literarisch artikuliert – Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza* (1966) aus ihrem *Todesarten*-Projekt – mit der Entdeckung der ›Dritten Welt‹ als Horizont europäischer Selbstreflexion in führenden intellektuellen Zeitschriften wie dem *Kursbuch*, dem *Merkur* und dem *Argument* in engem diskursiven Zusammenhang (siehe den Vorabdruck eines Auszugs von Fanons Buch *Die Verdammten dieser Erde* im *Kursbuch* vom August 1965).⁵⁹ Auf der Grundlage ihrer eigenen Reise nach Ägypten und in den Sudan im April/Mai 1964 (und entsprechender Entwürfe zu einem *Wüstenbuch*) stellt Bachmann im *Buch Franza* den afrikanischen Natur- und Kulturraum einerseits als befreiende Gegenwelt zur patriarchalischen westlichen Gesellschaft und deren verborgener Gewalt dar, die für das Opfer (die Protagonistin) erst in dieser Außenperspektive thematisierbar wird. In der Tradition des Kritischen Exotismus fungieren Ägypten und seine Wüste für die verstörte europäische Reisende als »Purgatorium« (Bd. 2, S. 248) europäischer Verletzungen, bis hin zu utopischen Gegenbildern einer möglichen anderen Sozialität im gleichberechtigten Miteinander der Kulturen (Bd. 1, S. 278-283).⁶⁰ Die Analogisierung von Kolonialismus und westlichem Patriarchat in

⁵⁹ Vgl. Monika Albrecht. »Es muß erst geschrieben werden«. Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*. »Über die Zeit schreiben«. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns »Todesarten«-Projekt*. Hg. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg 1998. S. 59-91.

⁶⁰ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Ingeborg Bachmann. »*Todesarten*«-Projekt. Kritische Ausgabe. 4 Bde. in 5 Bdn. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 1995. Die gemeinte Szene einer gemeinschaftlichen Mahlzeit in Wadi Halfa war zur Übernahme aus dem *Wüstenbuch* ins *Buch Franza* vorgehen.

Franzas Identifikation mit den Opfern europäischer Kolonialherrschaft – »ich bin eine Papua« (Bd. 2, S. 232) – veranschaulicht allerdings das potentielle Umschlagen solch exotistischer Kritik an der eigenen (österreichischen) Gesellschaft (und ihres Rassismus) in die subtile Vereinnahmung der anderen (afrikanischen) Kultur, und der fragmentarische Charakter des Textes läßt offen, inwieweit im Denken der Protagonistin kolonial geprägtes europäisches Bewußtsein tatsächlich kritisch ausgestellt oder letztlich erneut reproduziert wird.⁶¹

Zugleich eröffnet die (mit Rimbaud-Zitaten gestaltete)⁶² Anknüpfung an den Kritischen Exotismus und seine radikale Zivilisationskritik im *Buch Franza* aber auch den Blick für den fortdauernden und wachsenden Einfluß des ›Nordens‹ auf den dargestellten Kulturraum – vom Erbe britischer Kolonialherrschaft über das Eindringen westlicher Konsumgüter und den Bau des Assuan-Staudamms, mit dem die Sowjets die nachholende Modernisierung Nordafrikas vorantreiben, bis zur Reproduktion europäischen Denkens in der Elite des Landes:

Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn sie wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg. (Bd. 2, S. 278)

⁶¹ Vgl. zu dieser Debatte Hermann Weber. »Zerbrochene Gottesvorstellungen«. Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*.« *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Hg. Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993. S. 105-127; Sara Lennox. »White Ladies« und ›Dark Continents‹. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt aus postkolonialer Sicht.« »Über die Zeit schreiben« (wie Anm. 59). S. 13-31; Monika Albrecht. »Postkolonialismus und Kritischer Exotismus.« *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Stuttgart 2002. S. 255-258.

⁶² Vgl. Dirk Göttsche. »Die Schwarzkunst der Worte«. Zur Barbey- und Rimbaud-Rezeption in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus.« *Jb. der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge 17 (1991): S. 127-162.

In dieser radikalen Kritik neokolonialer Prozesse im nachkolonialen Afrika trifft sich Bachmann mit den Schriften Frantz Fanons, und die entsprechende Darstellung politischer und sozialer Wirklichkeit im nachkolonialen Nordafrika relativiert die Topik eines symbolischen ›Afrika‹ in der exotistischen Entgegensetzung der Kulturräume.⁶³ Mit dem *Buch Franza* stellt Bachmann die moralische Gesellschaftskritik ihres *Todesarten*-Projekts, das am Beispiel des Zentralschauplatzes Wien und österreichischer Figuren die verborgenen Gewaltstrukturen der westlichen Gesellschaft vor Augen führt, in den globalen herrschafts- und ideologiekritischen Horizont des ›Dritte-Welt‹-Diskurses und ergänzt ihr literarisches »Kompendium der Verbrechen« und »unerreichten Barbareien dieses Jahrhunderts« (Bd. 2, S. 360) zumindest ansatzweise um die Folgen des Kolonialismus und Wirtschafts imperialismus, während sie zugleich dennoch europäische Traditionen des Afrikabildes fortschreibt. Ihr Romanfragment *Das Buch Franza* exemplifiziert mithin, auf wie ambivalente Weise sich im ›Dritte-Welt‹-Diskurs Annäherungen an afrikanische Kulturen in ihrer Eigenständigkeit und Gleichwertigkeit mit exotistischen Projektionen europäischer Problemstellungen und Denkweisen verbinden, wie die hell-sichtige Kritik neokolonialer Abhängigkeiten und Asymmetrien zwischen ›Norden‹ und ›Süden‹ mit dem kolonialen Erbe einer »flexiblen Dichotomisierung von Weiß und Schwarz, Gut und Böse, Überlegenheit und Unterlegenheit, Intelligenz und Emotion, Rationalität und Sinnlichkeit, dem Eigenen und dem Anderen, Subjekt und Objekt«⁶⁴ einhergehen kann.

Ein offensichtlicheres Beispiel für die Ambivalenz des politisierten Afrikabildes in der Tradition des ›Dritte-Welt‹-Diskurses, wie er den Afrika-Roman von der Mitte der 1960er Jahre bis in die 1980er Jahre bestimmt⁶⁵, bietet der Roman *Wüste kehrt wieder. El Had* (1976) von

⁶³ Vgl. hierzu M. Moustapha Diallo. »Die Erfahrung der Variabilität. Kritischer Exotismus in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt im Kontext des interkulturellen Dialogs zwischen Afrika und Europa.« »Über die Zeit schreiben« (wie Anm. 59). S. 33-58; ders. *Exotisme et conscience culturelle dans l'oeuvre d'Ingeborg Bachmann*. Frankfurt/M. 1998.

⁶⁴ Streese. »Cric?« – »Crac!« (wie Anm. 13). S. 7.

⁶⁵ Nicht in dieses Muster fügen sich Eva Zellers Roman *Der Sprung über den Schatten* (Stuttgart 1967) und ihre Erzählungen *Die magische Rechnung* (Stuttgart 1966), an denen zu zeigen wäre, daß für den Raum Nami-

Karl-Heinz Jakobs, der einzige in der DDR entstandene Roman des vorliegenden Textkorpus. Ausgehend von den Erfahrungen eines Teams landwirtschaftlicher Entwicklungshelfer aus der DDR in einem fiktiven Sahelland, für das offensichtlich Mali »im Vorfeld des Putsches gegen Modibo Keita 1967/68« Pate gestanden hat⁶⁶, skizziert der Roman modellhaft einen jungen westafrikanischen Staat, der um den politischen Ausgleich zwischen seinen unterschiedlichen Volksgruppen, Kulturen und Machtinteressen ringt, während er zugleich auf dem Wege eines revolutionären afrikanischen Sozialismus sowohl das Erbe der französischen Kolonialzeit als auch tradierte feudale Strukturen zu überwinden trachtet. Das rhetorische Pathos staatssozialistischer Ideologie und die kaderhafte Institutionalisierung der Bildungs- und Entwicklungsanstrengungen werden allerdings mit einiger Ironie dargestellt, und am Ende erweist sich die politische Instabilität des Landes als ebenso katastrophal für das Projekt einer umfassenden Modernisierung und Emanzipation wie der verheerende Rhythmus der Dürre- und Flutkatastrophen, die den Ertrag der DDR-Entwicklungshilfe vernichten. Wie die Naturkatastrophen die Anstrengungen zur Überwindung von Hunger und Armut zunichte machen, so zerstört schließlich ein weiterer gewaltsamer Machtwechsel jene politischen Hoffnungen, die der Regierungswechsel zu Beginn des Romans gerade erst eröffnet hatte. Das emanzipatorische Programm sozialistischer (Neo-) Kolonialismuskritik schlägt in diesem Roman mithin in einen Modellfall des »Katastrophenkontinents Afrika« um.

Wie Sonja Lehner gezeigt hat, unterläuft die gleiche Perspektivenlosigkeit auch den interkulturellen Dialog zwischen dem deutschen Protagonisten Feller und seinem afrikanischen politischen Verbindungsoffizier El Had im Zentrum des Romans, dem Versuch einer kritischen Neubestimmung des Verhältnisses von Europa und Afrika auf den Grundlagen einer Anerkennung der historischen Schuld des europäischen Kolonialismus und der Würdigung afrikanischer Eigenständigkeit und Gleichwertigkeit. Im Zuge der Gespräche durchläuft der deutsche Entwicklungshelfer einen »exemplarischen Lernprozeß«

bia/Südafrika eine partiell abweichende, eigene Linie vom Afrikadiskurs des Kolonialromans in die Gegenwart führt.

⁶⁶ Lehner. *Schwarz-weiße Verständigung* (wie Anm. 6). S. 62.

und entwickelt ein »wachsendes Verständnis für die fremde Kultur«⁶⁷, bis er schließlich »gar nicht mehr zu diskutieren oder zu überzeugen bereit oder fähig« ist (S. 42f.)⁶⁸ und El Hads Sicht der Dinge einfach übernimmt – von der Kritik am afrikanischen ›brain drain‹ in die kolonialen Metropolen (S. 202f.) oder an europäischer Entwicklungshilfe als dysfunktionalem Ausdruck zivilisatorischer Überlegenheit (S. 42f.) über die Anerkennung der Gleichwertigkeit beispielsweise afrikanischer Musikkultur (S. 25) oder die Einsicht in die in Europa unbekanntere Geschichte Afrikas (S. 27f.) bis zur problematischen Behauptung etwa der Unmöglichkeit der Liebe über die Grenzen der »verschiedenen Kulturen und ihre[r] verschiedenen Traditionen« hinweg (S. 202). Als »tragende Ideologie des Textes« tritt das »Postulat unüberbrückbarer Differenzen« zwischen den ›weißen‹ und ›schwarzen‹ Kulturen hervor, das im »Mantel kulturellen Respekts« die koloniale Dichotomie von Europa und Afrika hinterrücks erneut festschreibt.⁶⁹ In der Tradition des Kritischen Exotismus werden die Kulturräume diametral gegenübergestellt, und die Zentralgestalt El Had erweist sich als afrikanisierte europäische Projektion, als symbolisch überhöhte Verkörperung eines utopischen Afrika ungebrochener Freiheit und dauerhaften Friedens (S. 28), wie es sich in der nachkolonialen Realität nicht wiederfindet. Der Rückzug dieses exotistischen Hoffnungsträgers in die unzugängliche Bergwelt seiner mythischen Heimat, aus der er eingangs engelgleich herabgestiegen war (S. 26f., 200), signalisiert am Schluß des Romans das Scheitern der dargestellten Entwicklungs- und Emanzipationsprojekte. Wie die Katastrophenmotivik der politischen Modellbildung so fällt mithin auch die exotistische Konstruktion des interkulturellen Dialogs in jenes symbolische ›Afrika‹ der europäischen Literatur zurück, dessen Oszillieren zwischen Idealisierung und Dämonisierung afrikanischer Lebenswelten den beabsichtigten Blick auf das reale nachkoloniale Afrika nachhaltig trübt.

Ähnlich begrenzt ist das politisierte Afrikabild des ›Dritte-Welt‹-Diskurses in dem gleichzeitigen westdeutschen Roman *Ein feiner Pa-*

⁶⁷ Ebd. S. 73, 81.

⁶⁸ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf die westdeutsche Ausgabe Karl-Heinz Jakobs. *Wüste kehrt wieder. El Had*. Roman. Düsseldorf 1979.

⁶⁹ Lehner. *Schwarz-weiße Verständigung* (wie Anm. 6). S. 74f., 82f.

triot (1976) des (Fernseh-) Journalisten Klaus Stephan, der die zeitgenössischen Entwicklungshilfeutopien letztlich als Metamorphosen des Neokolonialismus verabschiedet. In der Form eines Politikrimis aus der Welt europäischer Geheimdiplomatie und afrikanischer Geheimdienste in den Zeiten des ideologisierten Ost-West-Konflikts entwirft Stephan auf der Folie seiner journalistischen Afrika-Erfahrungen ein ironisches Panorama der politischen Akteure und Programme im nachkolonialen Afrika der 1970er Jahre. Dies reicht von den Repräsentanten der europäischen Diplomatie und Wirtschaft über die korrupte Oligarchie der jungen afrikanischen Staaten bis zu deren oppositionellen Intellektuellen, die in ihrem panafrikanischen Widerstand gegen die neokolonialen Verhältnisse zwischen afrikanischer Herkunft und europäischer Bildung hin- und hergerissen sind. Als tagebuchartiger Rechenschaftsbericht des bundesdeutschen Diplomaten Adam von Tobler aus nigerianischer Gefangenschaft angelegt, erzählt der Roman vordergründig von der spektakulären Entführung des fiktiven westdeutschen Ministers »für Friedenspolitik« Philip Zettler (S. 9)⁷⁰, dessen Befreiung den Protagonisten kreuz und quer durch Afrika führt.

Im Zentrum steht jedoch die Rivalität zwischen zwei komplementär-entgegengesetzten Entwicklungskonzepten, in denen der ideologisch verbrämte neokoloniale Machtkampf um den europäischen Einfluß in Afrika satirisch pointiert zusammengefaßt wird. Während der ›linke‹ Minister »die Länder so schnell wie möglich industrialisieren« und dadurch auf eigene Füße stellen will, um so den Frieden in Afrika zu sichern – so jedenfalls die offizielle Version seines ›Zettler-Plans‹ (S. 9f.) –, verfolgt der ›rechte‹ Protagonist Tobler als sein »Sonderbotschafter für gesellschaftliche Entwicklung« (S. 8f.) den genau entgegengesetzten ›Canelli-Plan‹, der vorgeblich beabsichtigt, »die Glückserwartungen Afrikas nicht an Spiegelbildern fremder historischer Erfahrungen, fremder politischer Wirklichkeiten auszurichten, sondern sie nach Rhythmus und Gewohnheiten der bisher statischen Gesellschaften dieses Kontinents behutsam zu entwickeln« (S. 198). Jedoch erweisen sich beide Entwicklungskonzepte als inverse Masken des Neokolonialismus, denn der scheinbar auf das Ziel afrikanischer Selbstbestimmung ausgerichtete Zettler-Plan nachholender Entwick-

⁷⁰ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Klaus Stephan. *Ein feiner Patriot*. Roman. München 1976.

lung muß sich vorwerfen lassen, in Wahrheit wolle er nur »Gleichgesinnte an der Macht sehen in Afrika« und »schwache Demokratien durch starke linksgerichtete Diktaturen« ersetzen (S. 81); und umgekehrt entpuppt sich der angeblich afrikanischere Canelli-Plan als zynischer Deckmantel neokolonialer Wirtschaftsinteressen, die den Kontinent »in der Abhängigkeit des westlichen Großkapitals« halten und »der wahren Demokratie, dem Sozialismus auf unabsehbare Zeit« den Riegel vorschieben wollen (S. 150). Die Verwechslung und eigensinnige Funktionalisierung beider Konzepte durch den Repräsentanten der oppositionellen afrikanischen Bildungselite, den nigerianischen Autor und Politiker Chris Onyenkwere, verdeutlicht endgültig die Austauschbarkeit der ideologischen Formeln in den dargestellten nachkolonialen Machtkämpfen: Als Oppositioneller wirft Onyenkwere dem Zettler-Plan jene Aufrechterhaltung des neokolonialen Status quo vor, die eigentlich der Canelli-Plan intendiert (S. 150f.), um später als neu ernannter Premierminister nach einem Staatsstreich eben diesen reaktionären Canelli-Plan als Programm eines afrikanischen Sozialismus zu verkünden (S. 258f.). Schon die ironische Konstruktion, daß der »feine Patriot« Tobler »als Sonderbotschafter an der Durchführung des Zettler-Planes arbeitete, als Chef der Organisation Canelli [aber] an seiner Verhinderung« (S. 35), karikiert nicht nur die (west- und ost-) deutsche Afrikapolitik, sondern illustriert auch die Komplementarität der gegensätzlichen europäischen Ideologien, die in Afrika ihre Stellvertreterkriege führen.

In einer familiären Nebenhandlung wird zudem dem »konservativen« Diplomaten Adam von Tobler in diesem Sinne sein »progressiver« Vetter Willy gegenüber gestellt, der sich als »Missionsarzt fürs Bilderbuch« »der Sache der afrikanischen Befreiungsbewegungen verschrieben« hat (S. 63), um am Ende wie jener wegen seiner Einmischungen in die afrikanische Politik aus Nigeria ausgewiesen zu werden. In einer kolonialgeschichtlichen Retrospektive rücken beide Antagonisten darüber hinaus als moderne Nachfolger jener Söhne zusammen, die ihr Urahn Bischof Gregor von Tobler der Fiktion nach im 18. Jahrhundert »als Missionare zu den Wilden nach Afrika« schickte (S. 63), so daß sich die deutsch-deutsche Entwicklungspolitik im nachkolonialen Afrika über die politischen Gegensätze hinweg als Fortschreibung des Kolonialismus darstellt.

Der besondere Reiz dieser ironischen Ausstellung neokolonialer Interessen und Konflikte liegt nicht zuletzt in der Erzähltechnik der reziproken Relativierung. Der Roman wird von einer Figur erzählt, deren zynische Weltsicht dem Leser zwar nicht lange verborgen bleiben kann, deren schelmenhafter Charme aber dennoch Sympathien bindet, während die Gegenspieler sich trotz ihrer (im Sinne des ›Dritte-Welt‹-Diskurses) politisch korrekten Haltung menschlich diskreditieren. Die ironische Konstruktion des Romans läßt jenseits der beiden sich gegenseitig relativierenden Ideologien keine geschichtliche Perspektive für Afrika erkennen, denn der durch Onyenkwere und seinen Geheimbund der »Gerechten« repräsentierte afrikanische Befreiungskampf operiert in der gleichen zynischen Welt politischer Gewalt und ideologischer Propaganda wie die korrupten afrikanischen Diktatoren und Oligarchien, die der Roman ebenso satirisch ausstellt wie die lebendigen Relikte des Kolonialzeitalters. Problematischerweise bestätigt diese satirische Kritik sowohl des Neokolonialismus als auch seiner Bekämpfung allerdings untergründig solche tradierten Stereotypen wie die Primitivität und Unreife der Afrikaner bzw. das neue Klischee des Katastrophenkontinents, zumal die Schlaglichter auf den afrikanischen Alltag keinen Gegenpol zur Bühne der Geheimpolitik bilden. Die moderne Großstadt Lagos beispielsweise »wird von Selbstsucht, Brotneid und vollkommener Anonymität beherrscht« (S. 272), und die Anerkennung des Protagonisten durch seine afrikanischen Freunde – als »Oyimbo dudu = ›Schwarzer Europäer‹« (S. 60) – erweist sich als blindes Motiv, dem keine interkulturelle Annäherung an afrikanische Lebens- und Denkweisen entspricht. Letztlich ist Afrika hier trotz der radikalen Kritik am (Neo-) Kolonialismus wieder (politischer und erotischer) Aktionsraum europäischer Abenteurer.

Ansätze zur Entwicklung eines neuen, differenzierteren Afrikabildes gelingen in den 1970er Jahren vor allem dort, wo das Darstellungsinteresse – über die Kritik des (Neo-) Kolonialismus hinaus – dem Alltagsleben in konkreten afrikanischen Kulturräumen gilt. Eine solche Neuentdeckung Afrikas aus der Topik des ›Dritte-Welt‹-Diskurses heraus unternimmt Bernd Bohmeier in seinem Roman *Die Faust in der Tasche* (1979) über die Afrika-Erfahrungen eines jungen deutschen Schauspielers mit dem symbolischen Namen Malte Engelhertz, der gemeinsam mit seiner jüngst verwitweten Schwägerin und deren beiden Kindern etwa vier Wochen lang die Familie eines ver-

wandten Entwicklungshelfers in Togo besucht. Die Anreise vom Flughafen Accra durch »Slum-Siedlungen« und »die paradiesischen Gärten der Einheimischen« (S. 14, 17)⁷¹ als erste Initiation in die Widersprüche Westafrikas, Ausflüge in die unmittelbare Umgebung des landwirtschaftlichen Entwicklungsprojekts, aber auch zu anderen europäischen Projekten, tropischen Naturschauspielen und in den Norden des Landes, »das wirkliche Afrika« (S. 293), dazu Besuche der Hauptstadt Lomé und des nahegelegenen Touristenstrandes sowie vielfältige Begegnungen mit Europäern und Togolesen ganz unterschiedlicher Herkunft vermitteln insgesamt ein recht anschauliches Bild des gesellschaftlichen Alltags, allerdings mit deutlichem Schwerpunkt bei den Lebensbedingungen und Denkweisen der Europäer und der europäisch gebildeten afrikanischen Elite, deren jeweilige Blickwinkel das Bild der westafrikanischen Kultur sowie der politischen und sozialen Probleme des Landes im nachkolonialen Afrika prägen.

Das politische Bewußtsein des Romans äußert sich vor allem darin, daß diese spezifischen Blickprägungen mit ihren geschichtlichen und kulturellen Voraussetzungen im Sinne der (Neo-) Kolonialismuskritik des »Dritte-Welt«-Diskurses modellhaft kontrastiert und ausdrücklich thematisiert werden. Von touristischem Exotismus hebt sich der Roman so nicht zuletzt durch seine Reflexivität und Diskursivität ab, die sich insbesondere in ausführlichen kontroversen Gesprächen über die gravierenden sozialen Probleme des »postkolonialen Staates« (S. 452) und seine politischen Perspektiven niederschlägt. Diese Diskussionen leisten eine kritische Aufarbeitung der (auch deutschen) Kolonialgeschichte, der neokolonialen Strukturen und Denkweisen im System der Entwicklungshilfe sowie des offenen und latenten Rassismus im Umgang der Europäer mit ihren afrikanischen Partnern und Angestellten. Das Spektrum der vorgeführten Haltungen reicht von den rassistischen Ressentiments der Schwägerin über den zivilisatorischen Überlegenheitsglauben der Gastgeber, deren Musterbetrieb mit seinem Anbau europäischer Gemüsesorten für europäische Touristen und Diplomaten die Dysfunktionalität der Entwicklungshilfe exemplifiziert (S. 52), bis zu dem zynischen Pragmatismus jener Europäer, die den neokolonialen Charakter ihrer Arbeit in Togo zwar durchschauen,

⁷¹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Bernd Bohmeier. *Die Faust in der Tasche*. Roman. Köln 1979.

dem ›Abenteuer Afrika‹ und dem Reiz quasi-kolonialer Lebensführung aber zu sehr verfallen sind, als daß sie aus ihren Einsichten Konsequenzen zögen (S. 113f., 332f.).

Als Katalysator und Medium dieser (Neo-) Kolonialismuskritik, die von den negativen Auswirkungen europäischer Altkleiderspenden auf das lokale Textilgewerbe (S. 80) über die Kommerzialisierung von Kunsthandwerk und Tanzkultur (S. 139, 241) bis zur Auflösung traditioneller Sozialbindungen durch die Lohnarbeit (S. 455) viele Einzelprobleme des nachkolonialen Afrika thematisiert, fungiert der Protagonist Engelhertz. Er macht sich nicht nur schrittweise das koloniale Erbe seiner Sozialisierung bewußt, in der ›Afrika‹ als Sehnsuchtsraum, als kindlicher Phantasieraum ›wilder Negerhäuptlinge‹ und als symbolischer Ort des ›schwarzen Mannes‹ erschien (S. 9, 38f., 47), sondern er setzt auch seine Überzeugung von der Gleichwertigkeit der Afrikaner in ihrer Andersartigkeit offensiv den Stereotypen seiner europäischen Gesprächspartner entgegen, die den Afrikanern in kolonialer Tradition und rassistischer Verallgemeinerung solche diskriminierenden Attribute wie zivilisatorische Unterlegenheit und Minderbegabung (S. 297, 369), Mangel an Pflichtbewußtsein, Verantwortungsgefühl und Entscheidungsfähigkeit (S. 69, 130), Arbeit »nach dem Lustprinzip« (S. 68), ein »magisch-archaisches Weltbild« (S. 257) und einen »Zeitbegriff« zuschreiben, der nur den Augenblick kennt (S. 45, 152). Daß der Schauspieler Engelhertz während seines Urlaubs in Togo Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* einstudiert, die den Topos vom dressierten Affen zu einer der schärfsten Kolonialismus- und Rassismuskritiken der modernen Literatur ausgestaltet, das unterstreicht die historische Tiefendimension in dem Bemühen des Romans um Überwindung europäischer Afrika-Klischees.

Allerdings entpuppt sich die demonstrative Anerkennung afrikanischer Eigenständigkeit und Gleichwertigkeit durch den Protagonisten – die Kulturräume seien »zwei verschiedene Entwicklungswege und nicht zwei Stationen auf ein und demselben Weg« (S. 233) – bei näherer Hinsicht als kaum weniger stereotyp als die kritisierte Gegenposition, denn Engelhertz schreibt den Afrikanern in bekannter Kulturkontrastivik gegen europäische Rationalität und Entfremdung solche Qualitäten wie natürliche Körperlichkeit und die Einheit von »Körper und Geist« (S. 30, 84), Magie und Einbildungskraft (S. 69f., 233), ›ursprüngliches Dasein‹ und »integriertes Existenzbewußtsein« zu (S. 33,

179). Damit steht seine (Neo-) Kolonialismuskritik zumindest anfangs einmal mehr in der Tradition des Kritischen Exotismus und seiner Funktionalisierung afrikanischer Kulturen teils als kulturkritisches Spiegelbild, teils als utopisches Gegenbild der westlichen Gesellschaft. So erscheint die Übernahme europäischer Institutionen, Verhaltensformen und Denkweisen durch Afrikaner dem Schauspieler beispielsweise als bloßes Theaterspiel »exotische[r] Laiendarsteller«, deren Unbeholfenheit zerrspiegelartig die Mangelhaftigkeit der europäischen »Vorlage« enthülle (S. 19), und doch repräsentieren die Afrikaner jenseits der »Textur der europäischen Zivilisation« (S. 33) diesem Modell nach die bewunderte Fähigkeit, »das lebendige Innere« ungebrochen zum Ausdruck zu bringen, wo der europäische Körper in seiner kulturellen »Rüstung« erstarrt sei (S. 84). Afrika repräsentiert in dieser zivilisationskritischen Perspektive einmal mehr die im europäischen Materialismus und Fortschritt verlorene Ganzheit, deren magischer »Urtext« unter den (neo-) kolonialen »Verbildungen« noch immer lebendig scheint (S. 325f., 33). Der Roman führt diese Beschränkung des interkulturellen Blicks allerdings auch deutlich vor Augen, indem er z.B. Engelhertz' kurzschlüssige symbolische Solidarisierung mit den Opfern des (Neo-) Kolonialismus – er spielt ihnen einen Monolog Othellos aus Shakespeares Drama vor – in peinlicher Weise mißlingen läßt, da diese Darbietung naiverweise einen gemeinsamen kulturellen Horizont voraussetzt, der hier schlicht nicht besteht (S. 155). Und ein europäischer Gesprächspartner diagnostiziert ausdrücklich das Umschlagen der kulturkritischen »Aggression« »zwanghafter Identitätssuche und Identifizierung«, wie sie den Protagonisten erfaßt, in eine »Idealisierung« Afrikas (S. 326).

Dennoch geht Bohmeiers Roman *Die Faust in der Tasche* in seinem weiteren Verlauf über die gegenseitige Relativierung von Neokolonialismus und Exotismus hinaus in Richtung auf ein differenzierteres Bild des postkolonialen Afrika und seines Verhältnisses zu Europa. Bezeichnenderweise sind Engelhertz' Neokolonialismuskritik und sein »linker« Exotismus Teil der Selbstsuche des Protagonisten in einer Identitätskrise, die (ähnlich wie in Bachmanns *Buch Franza*) im Spiegel seiner Afrika-Erfahrungen ausgetragen wird (S. 92, 379). Diese Krise öffnet ihn auf der Suche nach neuen Orientierungen für die fremde Kultur und führt ihn zunehmend in einen diskursiven »dritten Raum« zwischen den Kulturen. Solche Überschreitung euro-

päischer »Denkkategorien« (S. 84) kann im Kontext der 1970er Jahre natürlich als der typische Selbsterfahrungstrip zivilisationsmüder westlicher Jugendlicher in außereuropäischen Kulturräumen gelesen werden (und darauf bezieht sich die im vorigen Absatz zitierte Kritik). Sie erfüllt hier jedoch auch die ästhetische Funktion der Vermittlung eines Dialogs zwischen den Kulturen. In einem etwas anderen Sinne als im historischen Roman Walter Scottscher Prägung wird der Protagonist auf seiner afrikanischen Identitätssuche zum »mittleren Helden«, der es dem Text erlaubt, die unterschiedlichen kulturellen Welten (Europa und Afrika) und ihre jeweiligen Repräsentanten in Beziehung aufeinander darzustellen, und zwar ohne die Grenzen europäischer Erfahrung überschreiten und fingieren zu müssen, wie Afrikaner »für sich« denken und sprechen.

Zwar umfaßt das Spektrum afrikanischer Dialogpartner sowohl afrikanische Älteste, in deren Augen die Kolonialgeschichte ausschließlich eine Verschlechterung ihrer Lebensbedingungen bedeutet (S. 152), als auch auf der Gegenseite Togolesen, die zielstrebig »an der weißen Zivilisation teilhaben und nicht Museumsstücke bleiben« wollen (S. 109). Im Mittelpunkt stehen jedoch Figuren, deren bewußte Stellung zwischen afrikanischer Tradition und westlichem Einfluß den dialogischen Brückenschlag erst möglich macht. Denn eine entscheidende Grenze der dargestellten Afrika-Erfahrung ist das Umschlagen des interkulturellen Dialogs in die Formelhaftigkeit, sobald es um ein ideologisiertes Thema wie die »Verhältnisse zwischen Schwarz und Weiß« geht (S. 32), bzw. die Dialogverhinderung, wo der Deutsche sich als »Vertreter der weißen Rasse« statt als »Individuum« wahrgenommen findet (S. 178, 294). Da auch demonstrative Versuche der Partizipation an der afrikanischen Kultur nur punktuell – wie bei Bachmann und Jakobs beispielsweise im symbolischen Akt einer gemeinsamen afrikanischen Mahlzeit (S. 88) – gelingen, bedarf der kulturelle Grenzgänger solcher Togolesen als Dialogpartner, die infolge ihrer europäisch geprägten Bildung auf andere Weise ebenfalls zwischen den Kulturen stehen. Drei Schüler, ein afrikanischer Systemkritiker und ein Akademiker-Ehepaar – ein Architekt und seine Frau, eine Soziologieprofessorin – sind jene komplementären Vermittler, in denen der Roman die andere, afrikanische Sicht der nachkolonialen Verhältnisse dialogisch zur Geltung zu bringen versucht. Zugleich wird in diesen Figuren die Suche des Kritischen Exotismus nach dem

ursprünglichen« Afrika, wie sie sich etwa in einem Besuch bei den »Steinzeitleuten« vom Volk der Somba noch einmal zeigt (S. 354), durch das postkoloniale Interesse an (hier bereits so genannten) Hybridisierungsformen kultureller Identität (S. 108) im modernen Westafrika wenn nicht abgelöst, so doch ergänzt.

Als Beispiel für die Hybridisierung kultureller Identität im postkolonialen Afrika lebt beispielsweise der Schüler Théophile, der wichtigste Vermittler von Einblicken in die Lebenswelt des nachkolonialen Togo, in der Spannung »zweier Perspektiven, nämlich der europäischen und der afrikanischen« (S. 32), die bei aller Freundschaft eine ganz andere Qualität hat als die Identitätssuche des Deutschen: »Du bist einer an zwei Orten – ich bin zwei an einem Ort; das verbindet und trennt uns«, diagnostiziert der Schüler hellseherisch (S. 164). Noch zerrissener zwischen traditionalem und modernem Afrika ist jener andere Schüler, dessen Volk der Somba gegen den »modernen Staat« und die westliche Zivilisation bewußt seine herkömmliche Lebensweise behauptet (S. 348) und sich mit diesem Austritt aus der »Entwicklung« in europäischer Sicht selbst »zum Tode verurteilt« (S. 353). Die exotistisch motivierte Fundamentalkritik des Protagonisten – die afrikanischen »Verhältnisse« seien »kaputt«, »seit die Europäer ihren Einzug gehalten haben« (S. 108) – wird im letzten Teil des Romans durch zwei komplementäre und doch gegensätzliche afrikanische Positionen zwar in der Diagnose bestätigt, in der kulturkritischen Perspektive jedoch relativiert. Da ist zum einen ein »afrikanischer Intellektueller« (S. 437), der Engelhertz' Kritik am europäischen Kolonialismus, am politisch-ökonomischen wie am kulturellen und geistigen Neokolonialismus und an der untauglichen Vorbildfunktion Europas noch einmal aus afrikanischer Perspektive beglaubigt (S. 110, 257, 280, vgl. 432ff.), um auf diesen Befund mit einem Programm der Reafrikanisierung, der Rückbesinnung auf die »eigenen Wurzeln« zu antworten (S. 433). Und doch wird deutlich, daß auch dieser Intellektuelle »mit Kopf und Herz zwischen den Stühlen beider Kulturen« sitzt (S. 434), denn seine Bestimmung afrikanischer Tradition ist das dialektische Ergebnis der Erfahrung westlicher Moderne. Ihm gegenüber stehen der Architekt und die Soziologieprofessorin als Repräsentanten nicht der neokolonialen Oligarchie, sondern einer erfolgreichen, kritischen neuen Mittelschicht, die zwar auch eine »Reafrikanisierung« beispielsweise des Bildungssystems anzielt (S. 452), deren

weniger politische als historische Analyse des postkolonialen Togo jedoch pragmatischer auf die Lösung solcher sozioökonomischen Probleme zielt wie den »Dualismus zwischen traditioneller Subsistenzwirtschaft im Norden und moderner Cash-Crop-Wirtschaft im Süden« (S. 450), die neokoloniale Abhängigkeit Togos in seiner »klassischen kolonialen Rolle als Exporteur von Agrarerzeugnissen und Rohstoffen einerseits sowie als Importeur von industriellen Fertigprodukten auf der anderen Seite« (S. 451), Landflucht und Urbanisierung (S. 453f.), die »soziale Kluft zwischen Elite und Masse« (S. 452) und die Erosion der »traditionellen Sozialbeziehungen« (S. 454). So führt der Dialog des Protagonisten mit den Repräsentanten des modernen Togo weit über das Denkmodell des Kritischen Exotismus hinaus zu einem differenzierten Bild der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in dem dargestellten Kulturraum und beleuchtet den gesellschaftlichen Wandel, den das postkoloniale Afrika im Zuge der als unausweichlich erkannten Globalisierung durchläuft (S. 333). Trotz der normierenden politischen Topik des ›Dritte-Welt‹-Diskurses gelingt eine deutliche Konkretisierung afrikanischer Lebenswelten und eine Individualisierung afrikanischer Figuren im Spannungsfeld von Traditionalität und postkolonialer Modernität.

Ganz am Schluß scheint es allerdings, als traue der Autor dem sich abzeichnenden Übergang vom kritischen Pathos des ›Dritte-Welt‹-Diskurses zur Vielschichtigkeit und Multiperspektivität des Postkolonialismuskurses noch nicht so recht. Der Urlaub in Westafrika und mit ihm die interkulturelle Selbstfindungsreise des Protagonisten enden mit einem potentiell tödlichen Autounfall auf der Rückfahrt zum Flughafen von Accra. Damit wird das Romanende zwar motivisch an den Anfang zurückgebunden (den Autounfall, in dem die Schwägerin ihren Mann verlor), doch ist dieses tragische Schlußmotiv weniger offen als suggestiv im Sinne einer symbolischen Rache ›Afrikas‹ an den Europäern (der afrikanische Fahrer zeigt genau jene mangelnde Beherrschung europäischer Technik, die zuvor als ›typisch afrikanisch‹ diskutiert worden war; S. 130f.). Damit wäre das Romanende jedoch ein melodramatischer Rückfall in jenes symbolische ›Afrika‹ europäischer Stereotype, über das der interkulturelle Dialog hinausgeführt hatte – ganz abgesehen von der Frage, welchen symbolischen Sinn der mutmaßliche Tod der beiden mitfahrenden Kinder haben soll.

Daß Bohmeiers Roman *Die Faust in der Tasche* mit seiner differenzierenden und individualisierenden Annäherung an die alltägliche Wirklichkeit im postkolonialen Afrika im Rahmen des ›Dritte-Welt‹-Diskurses am Ausgang der 1970er Jahre nicht allein steht, belegt Gertraud Heises *Reise in die schwarze Haut* (1980), die als eine Reportage in Tagebuchform eigentlich nicht in den hier untersuchten Textkorpus gehört und daher nur kurz erwähnt werden soll. Auch hier ist es zunächst das politische Interesse der europäischen Linken an der ›Dritten Welt‹ und deren Anstrengungen zur (Selbst-) Befreiung aus dem (Neo-) Kolonialismus, das den Blick auf Afrika motiviert. Ziel der dargestellten sechsmonatigen Westafrikareise der Autorin durch Niger, Burkina Faso, Mali und Togo im Jahr 1977 ist aus eben diesem europakritischen Blickwinkel die sozialistische ›Revolution‹ in Benin im Gefolge des Militärputsches von 1972: »Ich wollte ein Land, das Afrika eine Hoffnung ist.« (S. 243)⁷² Die Enttäuschung der Revolutionstouristin durch den bürokratischen Staatssozialismus des neuen Benin ändert jedoch nichts an dem reichen Ertrag ihrer Reise mit vielfältigen Einblicken in den Alltag westafrikanischer Gesellschaften und in die ganz unterschiedlichen Erfahrungen und politischen Ansichten ihrer afrikanischen Gesprächspartner aus allen Schichten, die in übersetzten Interviews selbst zur Sprache kommen. Aus der grundlegenden Einsicht heraus, daß »unsere Vorstellungen über euch unterentwickelt sind« (S. 6), entsteht ein multiperspektivisches Bild afrikanischer Lebenswelten und Denkweisen, das die vorausgesetzte Antithetik Europa vs. Afrika (wir/ihr) zunehmend unterläuft. Bemerkenswerterweise – auch hinsichtlich des Überwiegens weiblicher Autoren im weithin autobiographischen Afrika-Roman seit den 1990er Jahren – wird der interkulturelle Lernprozeß dieser Annäherung an das reale postkoloniale Afrika bei Heise wesentlich durch den zeitgenössischen Feminismus mitgetragen, dessen kurzschlüssige Identifizierung mit den Opfern des (Neo-) Kolonialismus – »Frauen sind die Neger aller Völker«⁷³ – aus postkolonialer Perspektive inzwischen seine notwen-

⁷² Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf die Ausgabe Gertraud Heise. *Reise in die schwarze Haut. Ein Tagebuch*. Frankfurt/M. 1985 (Fischer-Taschenbuchreihe »Die Frau in der Gesellschaft«).

⁷³ Karin Schrader-Klebert. »Die kulturelle Revolution der Frau.« *Kursbuch* 17 (Juni 1969): S. 1.

dige (auch feministische) Kritik erfahren hat, hier jedoch (anders als noch bei Bachmann) als Schule der Interkulturalität fungiert.

3. *Postkolonialismus und Interkulturalität: Ansätze zu einem neuen Diskurs*

Nach der Schwerpunktverlagerung vom politischen zum interkulturellen Interesse am postkolonialen Afrika in den Texten von Bohmeier und Heise erscheint die ironische Dekonstruktion des ›Dritte-Welt‹-Diskurses in Brandes' parodistischem Abenteuerroman *Den letzten Calypso tanzen die Toten* für die 1980er Jahre angemessener als seine erneute Fortschreibung in Modells Ghana-Roman *Ein Stück Wahnsinn* oder in Heinz Konsaliks trivialem Südwestafrikaroman *Wie ein Hauch von Zauberblüten* (1981).⁷⁴ Wohl nicht zufällig fällt auch Ludwig Fels' selbstreflexive Reinszenierung der exotistischen Topik in *Rosen für Afrika* in die 1980er Jahre, die sich im deutschsprachigen Afrika-Roman so insgesamt als eine lange Übergangsphase zwischen dem ›Dritte-Welt‹-Diskurs der 1960er und 1970er Jahre und dem neuen, nun stark ansteigenden ›postkolonialen‹ Interesse an Afrika im Gegenwartsroman seit den 1990er Jahren darstellen. Die Ansätze zu einem neuen Afrikabild im Gegenwartsroman haben ihre Voraussetzungen u.a. in gesellschaftlichen Entwicklungen und kulturellen Veränderungen im deutschsprachigen Raum, also im sozialgeschichtlichen Kontext des literarischen Afrikadiskurses: Das Ende des Ost-West-Konflikts und seiner ideologischen Rückkopplungen, die Erschließung einiger afrikanischer Länder für den europäischen Massentourismus und die zunehmende Fernsehberichterstattung ermöglichen eine ›Normalisierung‹ deutscher Afrika-Wahrnehmung bei potentiell wachsendem Wissen über die fremden Kulturen, während gleichzeitig der Übergang von der Gastarbeiterdebatte zum ›Multikulturalismus‹-Diskurs im Einwanderungsland Deutschland – ›Ausländerfeindlichkeit‹ vs. Faszination durch die Migrantenkulturen – interkulturellen Problemstellungen einen neuen innergesellschaftlichen Resonanzraum verschafft, der auf den Afrikadiskurs im Gegenwartsroman ausstrahlt

⁷⁴ Heinz G. Konsalik. *Wie ein Hauch von Zauberblüten*. Roman. München 1981.

– bis hin zu einem neuen Interesse an deutsch-afrikanischen Partnerbeziehungen und Familienbildungen als Reflexionsmodellen der Interkulturalität, mit denen sich zumindest einige der deutschsprachigen Afrika-Romane thematisch und motivisch der neuen postkolonialen Weltliteratur anglo- und frankophoner AutorInnen nichteuropäischer Herkunft annähern.

Dieser Diskurswechsel vollzieht sich im Afrika-Roman teils parallel zu, teils in Auseinandersetzung mit dem Postkolonialismuskurs, der sich mit Arbeiten wie Edward Saids *Orientalism* (1978), Homi Bhabhas *The Location of Culture* (1994) oder dem Sammelband *The Empire Writes Back* (1989)⁷⁵ seit den 1980er Jahren vom anglo-amerikanischen Raum aus als neues Paradigma interkulturellen Denkens durchsetzt und in der Form der Postcolonial Studies auch eine grundlegende Revision der Kulturwissenschaften eingeleitet hat. Analog dieser theoriegeschichtlichen Entwicklung verschiebt sich auch im deutschsprachigen Afrika-Roman der Schwerpunkt des Interesses von der Weltpolitik zur Alltagsgeschichte, von der Ideologiekritik zur Diskursanalyse (trans-) kultureller Wahrnehmung, von der exotistischen Antithetik der Kulturräume zu Begegnungen und Interferenzen zwischen den Kulturen, vom symbolischen tendenziell zum realen Afrika der Gegenwart. Mit der Darstellung gesellschaftlichen Alltags im postkolonialen Afrika, mit der Reflexion von interkultureller Wahrnehmung und der Auseinandersetzung mit der historischen, politisch-wirtschaftlichen und kulturellen Verflechtung der Räume (bis in die Lebenswelten und Denkweisen der Figuren hinein) verfolgt der deutschsprachige Afrika-Roman seit den 1990er Jahren Fragestellungen des Postkolonialismuskurses, auch wenn nicht in jedem Fall ein engerer Bezug zu diesem Theorierahmen nachgewiesen werden kann.

Wie die Übergänge zwischen der älteren Neokolonialismusdebatte und dem sich verzweigenden Postkolonialismuskurs theoriegeschichtlich fließend sind, indem der neuere Diskurs den älteren in sich integriert und überbietet, so gilt Entsprechendes auch für die Ansätze zu einem neuen Afrikabild im deutschsprachigen Gegenwartsroman,

⁷⁵ Said. *Orientalism* (wie Anm. 10); Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London, New York 1994; *The Empire Writes Back* (wie Anm. 4).

der – wie oben die Beispiele von Hofmann, Hilliges, Canady und Roth bereits gezeigt haben – die Fallstricke exotistischer Projektion und Vereinnahmung noch keineswegs überall überwunden hat. Zu der Kritik des kolonialen Erbes im nachkolonialen Zeitalter tritt im Horizont des Postkolonialismuskurses jedoch ein veränderter Blick auf das Verhältnis der ehemaligen Kolonien zu ihren einstigen Kolonialmächten und den USA in einer globalen Verflechtung der Kulturräume, die sowohl europäische Abgrenzungsdiskurse wie den Exotismus/Orientalismus als auch fundamentalistische Befreiungs- oder Restaurationsideologien unterläuft. Aus der Perspektive von Grenzgängern zwischen den Kulturen richtet sich die Aufmerksamkeit breiter auf die nun als gemeinsam begriffene Geschichte und Nachwirkung des Kolonialismus im ›Süden‹ wie im ›Norden‹ sowie auf die Hybridisierung kultureller Identität im Zuge globaler Migrationsbewegungen in heterogenen Gesellschaften hier wie da. Aus dem politischen Diskurs der europäischen Linken über die ›Dritte Welt‹ ist ein globaler Diskurs über die kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Abhängigkeiten und Wechselwirkungen zwischen den durch die Kolonialgeschichte gleichermaßen getrennten wie verbundenen Gesellschaften der ›Einen Welt‹ und ihrer symbolischen (Macht-) Ordnung geworden.

3.1. Von der ›Dritten‹ zur ›Einen‹ Welt

Zu den ästhetisch anspruchsvollsten und vielschichtigsten jüngeren Afrika-Romanen gehört zweifellos Urs Widmers *Im Kongo* (1996), der die historische Kritik an der Kollaboration der Schweiz mit Nazi-Deutschland mit einer ebenso furiosen wie amüsanten Dekonstruktion europäischer Afrikadiskurse vom kolonialen Erbe des Exotismus und Rassismus bis zur postkolonialen Hybridisierungstopik verbindet. Mit Hilfe der Erzählverfahren des Grotesken und des Phantastischen entwirft Widmer ein bis ins letzte Detail durchkomponiertes Spiegelkabinett von Motivbezügen, in dem Afrika und Europa auf äußerst überraschende und provozierende Weise als komplementär-entgegengesetzte Teile ›einer‹ Welt miteinander verschränkt sind, während zugleich

»die Grenzen zwischen Realität und Fiktion«⁷⁶, mithin auch zwischen realem Afrika und dem symbolischen ›Afrika‹ europäischer Phantasien systematisch verwischt werden, so daß der Leser sich spielerisch zur Reflexion seines eigenen Bildes von Afrika und den Afrikanern gezwungen sieht. In selbstreflexiver Form stellt der Roman das gesamte Archiv europäischer Afrikabilder zur Disposition und thematisiert dabei doch zugleich die kulturellen Umbrüche im postkolonialen Afrika der Gegenwart.

In seinem Schweizerischen Handlungsstrang partizipiert Widmers Roman in der Form eines familiengeschichtlichen Politkrimis an jener kritischen Aufarbeitung der zwiespältigen Rolle der neutralen Schweiz in der Zeit des Nationalsozialismus, die in der Schweizer Literatur seit Max Frisch Tradition hat. Als der Vater des Ich-Erzählers Kuno Lüscher im Juli 1994 in das Züricher Altersheim eingeliefert wird, in dem sein Sohn als Pfleger arbeitet, erkennt er in dem Mitbewohner Fritz Berger seinen wichtigsten Mitarbeiter aus seiner bis dahin geheim gehaltenen Tätigkeit im »Nachrichtendienst der Schweizer Armee im Zweiten Weltkrieg« (S. 61)⁷⁷, und die sich ergänzenden Erzählungen der einstigen Geheimdienstkollegen decken – zur Überraschung des nichtsahnenden Sohnes – die verdrängte Verstrickung der Schweiz in die Verbrechen des Nationalsozialismus auf. Bergers Verkauf von Schweizer Präzisionsoptik an die Rüstungsindustrie des nationalsozialistischen Deutschland, u.a. für Rommels Afrika-Feldzug, erinnert an die Aushöhlung der Schweizer Neutralität durch ›Kriegsgewinnlertum‹ (S. 105), und die Figur des Brauereiunternehmers Anselm Schmirhahn, in dessen Villa Schweizer Faschisten mit deutschen Nazis Feste feiern und von dessen Grundstück aus die Mutter des Ich-Erzählers vom Nazi-Geheimdienst erschossen wird, ruft den Einfluß faschistischer Kräfte auch in der Schweiz ins Gedächtnis. Diese kritische Gedächtnisarbeit hat allerdings die Form satirischer Schlaglichter auf die blinden Flecken des Schweizer Geschichtsbewußtseins und entzieht sich gezielt den politisch-moralischen Normen der öffentlichen Debatten über Nationalsozialismus und Holocaust in Deutsch-

⁷⁶ Nikolaus Förster. *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt 1999. S. 78.

⁷⁷ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf die Ausgabe Urs Widmer. *Im Kongo*. Roman. Zürich 1998.

land. Besonders deutlich wird dies an dem Höhepunkt der historischen Retrospektive, Bergers Zusammentreffen mit einem grotesk betrunkenen, unberechenbaren und größtenwahnsinnigen Hitler, dessen persönliche Protektion in der Folge seine Enttarnung als Schweizer Agent verhindert.

Das untergründige Fortwirken dieses verdrängten Aspekts Schweizerischer Zeitgeschichte zeigt der Roman zunächst symbolisch darin, daß die dargestellte Gegenwart (bis hin zur Motivation des komplementären afrikanischen Handlungsstrangs) vollständig im Bann der politischen und privaten Verwicklungen der erinnerten Vergangenheit steht. Darüber hinaus veranschaulichen einzelne Motive wie die Abweisung eines deutschen politischen Flüchtling durch die Schweiz in der Zeit des Nationalsozialismus (S. 104) und der Freitod eines Tamilen, dem in der Gegenwart die Abschiebung und damit die Ermordung im Bürgerkrieg von Sri Lanka droht (S. 106f.), exemplarisch erschreckende Kontinuitäten in der Schweizer Asylpolitik, während die grotesk-komische Angst der Altenheimbewohner vor einem »nackte[n] Neger« satirisch den fortdauernden Rassismus ausstellt (S. 184). Wie weit sich diese Kritik Schweizerischer Xenophobie vom »Dritte-Welt«-Diskurs früherer Jahrzehnte entfernt hat, zeigt die komplementäre Satire europäischer Afrophilie in der Figur der »Schwester Anne«, deren (nicht zuletzt erotische) Phantasie von Afrika und dem Wunsch, schwarz zu sein, geradezu manisch besessen ist (S. 190). Annes Antwort auf die Liebeserklärung ihres Kollegen Kuno – »Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind« (S. 18) – illustriert das diskurskritische Verfahren des Romans nicht nur in seiner sprachspielerischen Komponente, sondern in komischer Doppelbödigkeit auch hinsichtlich des weiteren Gangs der Handlung.

Denn genau dies geschieht in dem komplementären afrikanischen Handlungsstrang: Als Kuno Lüscher im Auftrag des Brauereibesitzers Schmirhahn dessen Niederlassung in Kisangani (Kongo/Zaire) aufsucht, die seit 1957 von seinem skrupellosen Jugendfreund und -rivalen Willy und Kunos Jugendliebe Sophie geführt wird, haben sich diese weißen Schweizer in schwarze Afrikaner verwandelt, und zwar nicht nur der Hautfarbe nach, sondern bis hin zu »Kraushaarmähne und Wulstlippen« europäischer »Neger«-Bilder (S. 145). Gleiches widerfährt innerhalb von zwei Tagen dem Ich-Erzähler und später (in komischer Beschleunigung und selbstreferentieller Ausstellung der

Motivik) seiner geliebten Anne – »ich konnte regelrecht zusehen, wie sie schwarz wurde« (S. 197) –, die dem ›Afrikaner‹ Kuno ebenso spontan in den Kongo folgt, wie sie den Schweizer abgewiesen hatte. Am Ende übernehmen Kuno und Anne die Brauerei in Kisangani, während Willy und Sophie in Rache an der einstigen Verbannung durch Schmirhahn, in dessen rücksichtslosem Geschäftssinn Faschismus und Neokolonialismus konvergieren, als dessen ›schwarze‹ Erben in die Schweiz zurückkehren.

Das ebenso groteske wie phantastische Motiv der physiognomischen Verwandlung und ›Assimilation‹, das ironischerweise auf den Genuß des afrikanisch-schweizerischen Bieres zurückgeführt wird, dekonstruiert auf spielerische Art die stereotype Wahrnehmung von Menschen afrikanischer Herkunft als ›Neger‹ und darin den Rassismus im europäischen Afrikadiskurs seit der Aufklärung. Kunos Ausgrenzungserfahrungen bei einem Kurzbesuch in Zürich nach der Verwandlung (S. 176ff.) unterstreichen diese Rassismuskritik. Die Verwandelten sind ›anders‹ und doch ›dieselben‹ und führen so in komischer Verfremdung die Gleichwertigkeit in der Differenz der Völker und Kulturen vor Augen. Nebenbei enthält diese satirische Dekonstruktion rassistischen Denkens in der physiognomischen ›Beglaubigung‹ der Akkulturation freilich auch ironische Seitenhiebe auf die europäische Phantasie des ›going native‹, des Austritts aus der westlichen Zivilisation, und auf das kulturkritische Denkmodell des Kritischen Exotismus, denn das Andere erweist sich hier als die andere Seite desselben.

Nun ist das Verwandlungsmotiv allerdings nur das markanteste Element einer durchgängigen Ironisierung europäischer Afrika-Stereotype in dem kongolesischen Handlungsraum des Romans, in dem die Darstellung postkolonialer Realität und die grotesk-phantastische Spiegelung europäischer Afrika-Phantasien nahtlos ineinander übergehen. In übersteigernder Verfremdung exotistischer Topik mit ihrer charakteristischen Ambivalenz von ›Schönem‹ und ›Entsetzlichem‹ (S. 127) stellt sich Afrika als ›mörderisches Waldparadies‹ (S. 149) und »paradiesische Hölle« dar (S. 213), die von gewalttätigen Wilden bewohnt und von ›Mörderherrschern‹ und ›Königsteufeln‹ beherrscht wird (S. 48, 93), hypertrophen Zerrbildern der europäischen Phantasie

vom Afrikaner als animalischem ›schwarzen Teufel‹.⁷⁸ Der Topos afrikanischer Irrationalität kehrt entsprechend in dem allseits herrschenden »Wahn« wieder, der die Städte in Widmers Kongo beherrscht (S. 93), und das groteske Motiv der »Gigantenfrauen«, die in sexueller Ekstase die Häuptlingssöhne ›einschlürfen‹, bis nur noch deren »steife[s] Glied« als Trophäe übrig bleibt (S. 51f.), führt den Topos der animalischen afrikanischen Sexualität ad absurdum, und die Reihe solcher Beispiele ließe sich fortsetzen. In dieser phantastisch-grotesken Überbietung des europäischen Denkmodells vom anarchischen ›Naturzustand‹ ist nicht nur jede moralische Ordnung aufgehoben, sondern auch (gemäß der europäischen Vorstellung vom Leben der Afrikaner in ›bewußtloser Gegenwart‹) die Ordnung der Zeit (S. 21). In grotesker Übersteigerung des ›magischen Afrika‹ zerfließt sogar der Raum ins Sinnbild des vollständigen Chaos, in welchem »der Wald wandert« und »ganze Länder sich verändern«, bis hin zur phantastischen Beschleunigung der »Kontinentaldrift«:

Satellitenfotos zeigen uns jedes Jahr rasende Ländereien. Staubfahnen, wirbelnde Wasser. Ziegen, Menschen, Gazellen rennen auf dem dahinschlitternden Heimatboden in der Gegenrichtung, dennoch langsamer. Mit dem Hintern voran verschwinden sie, auf der Zunge des Großmonsters noch um ihr Leben laufend, in den geöffneten Freßmäulern. (S. 49)

Arbeitet das Verfahren der grotesken Phantastik hier mit einer Überblendung mittelalterlicher Weltrand-Vorstellungen, exotistischer Topik und moderner Technik (Zeitraffer und zurücklaufender Film), so sind insbesondere Kunos Flußreise »in den innersten Kongo« (S. 37) und seine Angstvisionen gepfählter Körper (S. 64, 134, 196) als literarische Kontrafaktur von Joseph Conrads Klassiker *The Heart of Darkness* zu lesen, dessen imperialismuskritisches Schreckensszenarium in Widmers phantastisch-groteskem Afrika mitverarbeitet wird.⁷⁹ Zugleich spielt die Diskurskritik des Romans aber auch auf das Medienstereotyp des ›Katastrophenkontinents Afrika‹ an, wenn sich beispielsweise das ›magische Afrika‹ in eines »jener Flüchtlingscamps« verwandelt, »die wir aus dem Fernsehen kennen« (S. 167), oder in das Schlachtfeld eines permanenten Bürgerkriegs als Spiegel globaler

⁷⁸ Vgl. Martin. »Schwarze Teufel, edle Mohren« (wie Anm. 12).

⁷⁹ Vgl. Förster. *Die Wiederkehr des Erzählens* (wie Anm. 76). S. 64, 72ff.

Gewalt in den Zeitungsnachrichten (S. 174). Der phantastische Ausblick des Erzählers von jenem Urwaldbaum, auf dem er der Fiktion nach den Text des Romans in sein Laptop hackt, verdeutlicht am Romanschluß nochmals den imaginären Charakter von Widmers Kongo als Spiegelkabinett europäischer Afrika-Topoi, indem der Blick am »Horizont« über »die goldfunkelnden Zinnen Timbuktus« (also offensichtlich des mythischen, nicht des realen) und die ebenso mythischen »Säulen« von Alexandria bis zu den »weißen Spitzen der Alpen« schweift (S. 214f.).

Und doch nutzt Widmer eben diese grotesk-phantastische Ausstellung europäischer Afrika-Phantasien zum spielerisch verfremdeten Entwurf eines imaginären Modells des modernen Afrika, das zwischen westlicher Kultur und afrikanischer Tradition weniger zerrissen ist, als daß es beide synkretistisch miteinander vermittelt, sich Elemente westlicher Kultur kreativ aneignet und afrikanische Traditionen in solcher Metamorphose fortführt. Da ist zunächst der Gegensatz zwischen dem sprichwörtlichen Dschungel, in dem die »Stammesfürsten« ihre rituelle Schreckensherrschaft ausüben (S. 47f.), und den »grossen Städte[n]«, den Schwellenorten zwischen traditionalem Afrika und westlicher Moderne, in deren Verkehrs-, Konsum- und Medienwelt die vermeintlich allmächtigen »Löwenherrscher« und »Waldmenschen« jede Orientierung verlieren (S. 87f.). Dieser Gegensatz ist zugleich als hybride Rückbindung der städtischen »Moderne« an die traditionelle »Waldzeit« (S. 91) gestaltet, denn im allgegenwärtigen Fernsehen verfolgen die Städter gebannt »Soap-opera[s] über die Walddämonen vergangener Zeiten« (S. 210), vor denen sie der Fiktion nach in die Städte geflohen sind. Da das Fernsehen aber nur »von Filmschaffenden erfundene Dschungelkönige« bietet, die mit den wirklichen so wenig gemein haben, daß diese sich in jenen gar nicht wiedererkennen (S. 90f.), handelt es sich bei dieser vermeintlichen Traditionsverarbeitung um eine Simulation, die in Wahrheit den kulturellen Wandel im Zeichen der Globalisierung symbolisiert. Die importierten Errungenschaften westlicher Technologie und Konsumwirtschaft sind im Afrikamodell dieses Romans weniger Symbole des Neokolonialismus als Bestandteile einer postkolonialen Welt eigener Ordnung, die im Prozeß der Modernisierung »Eigenes« und »Fremdes«, Altes und Neues in überraschenden Synkretismen amalgamiert und so

in grotesker Übersteigerung (im diskursanalytischen Sinne) den Konstruktcharakter von Kultur vor Augen führt.

Von solchen Strukturen der ›Kontinuität im Wandel‹ und der ›Einheit in der Differenz‹, die aus der Verbindung traditionell-afrikanischer und westlich-moderner Elemente Formen kultureller Hybridisierung schaffen, ist das imaginäre postkoloniale Afrika in Widmers Roman, das untrennbar in das selbstreflexive Spiegelkabinett exotistischer Phantasien eingebunden bleibt, insgesamt bestimmt. Da ist jenes Bier Schweizerischer Herkunft, das Willy und Kuno für Schmirhahn in Kisangani brauen, das seine kolonialen Ursprünge aber durch Veränderungen der Rezeptur so vollständig hinter sich läßt, daß es zum geniu afrikanischen wird (S. 37, 207), und ausgerechnet dieses artifizielle Simulacrum vermeintlicher Authentizität stellt leitmotivisch »das einzig Wirkliche in diesem Wirbel der Unwirklichkeiten« dar (S. 92).⁸⁰ Da ist die Metamorphose der »Brauereiangestellten« in einen »Stamm« und ihres Chefs (Willy/Kuno) in einen »Repräsentanten alter Stammesmacht« wie »die Direktoren von Toyota und Nestlé Zaire« (S. 208, 150); oder da sind die »Königstreffen« (S. 148), zu denen diese Herrscher – per Boten oder Fax eingeladen – mit dem Kanu anreisen, um nach dem Ritual der »Machtabgrenzung« (S. 149), dem sich sogar der Diktator Mobutu nicht entziehen kann, per Jeep oder Hubschrauber wieder heimzukehren.

Mit diesen Motiven postkolonialer Hybridisierung, die in dem selbstreflexiven Erzählverfahren des Romans unentscheidbar zwischen der Thematisierung kulturellen Wandels im heutigen Afrika und dem ironischen Spiel mit der Topik des Postkolonialismuskurses changieren, verbindet sich auch die komische Pointe des afrikanischen Handlungsstrangs, die Rettung Kunos und seiner Brauerei vor dem Angriff von Mobutus Soldateska durch einen Anruf bei dem Diktator selbst – so wie Berger in der historischen Retrospektive durch seinen Anruf bei Hitler gerettet wurde. Die spiegelverkehrte Entsprechung

⁸⁰ Die groteske Leitmotivik des allgegenwärtigen Bieres, ohne das im dargestellten Kongo »nichts läuft« (S. 150), ist die deutlichste Anspielung auf Césaires Theaterstück mit dem gleichen Titel *Im Kongo* (1966), das in komischer Brechung der politischen Thematik ebenfalls von dem Ruf »Bier! Bier! Bier!« durchzogen wird; siehe Aimé Césaire. *Im Kongo. Ein Stück über Patrice Lumumba*. Mit einem Essay von Jean-Paul Sartre. Übertragen von Monika Kind. Berlin 1966. S. 23, vgl. 31, 49, 66f.

der Telefonnummern – 21115 für Hitler und 51112 für Mobutu (S. 102, 210) – fungiert als Sinnbild nicht nur für das Spiegelungsverhältnis zwischen den beiden Diktatoren und ihren Unrechtsregimen, sondern zwischen Europa und Afrika in der Konstruktion des Romans insgesamt. Das Motiv der Spiegelverkehrung stellt eine symbolische Engführung der Einheit, Differenz und Gleichwertigkeit der Kulturräume dar. Die gewagte Parallelisierung von Hitler und Mobutu, die durch den Vergleich des Unvergleichbaren gewohnte Diskursnormen einmal mehr provoziert, ist weniger als Auseinandersetzung mit der Dialektik der Aufklärung oder mit der Struktur diktatorischer Gewaltherrschaft zu lesen denn als Teil jener grotesken Erzählstrategie, die Europa und Afrika in einem dichten Verweisungsnetz als gegensätzlich und doch zusammengehörig aufeinander bezieht und darin zugleich – im Guten wie im Bösen – als gleichwertig ausweist. Solche Spiegelungen verbinden beispielsweise den unabsehbaren Urwald des Kongo und seine archaischen Walddämonen mit dem »ewigen Wald« von Kunos Züricher Kindheit und seinen erfundenen »Häuptlingen« und »Giganten« (S. 10)⁸¹ oder die unterschiedlichen, aber gleichermaßen bösartigen Formen von Gewalt, Mord und Krieg in beiden Räumen. Hinsichtlich der symbolischen Konstruktion des Verhältnisses von Europa und Afrika besitzen diese Entsprechungen mithin die gleiche Funktion wie die hybride Verschränkung der Kulturen im imaginären Modell des postkolonialen Afrika und das phantastische Zentralmotiv der physiognomischen Verwandlung weißer Europäer in schwarze Afrikaner. Afrika ist in Widmers Roman nicht mehr die ferne Fremde oder das radikale Andere und auch nicht die der Solidarität bedürftige »Dritte Welt«, sondern Teil derselben erschreckenden Welt und Geschichte, zu deren gemeinsamer Erbschaft die von Widmers Roman mit Hilfe des Grotesken und Phantastischen dekonstruierten europäischen Afrikadiskurse gehören.

Eine vergleichbare Dekonstruktion des traditionellen Exotismus bei gleichzeitiger Anerkennung Afrikas als gleichwertigem Teil der »einen« Welt gelingt der jungen Schweizer Autorin Sabine Reber in ihrem Roman *Die Schwester des Schattenkönigs* (1998), der im Rahmen eines raffinierten, zwischen Bewußtseins- und Kriminalroman changierenden Erzählverfahrens eine Schweizer Familiengeschichte mit

⁸¹ Förster. *Die Wiederkehr des Erzählens* (wie Anm. 76). S. 76.

der Darstellung afrikanischen Alltags im heutigen Togo verknüpft. Zwar rekurriert die Handlungskonstruktion erneut auf den exotistischen Topos vom ›Abenteuer Afrika‹, denn die Protagonistin und Ich-Erzählerin Luzia Baudenbagger erweist sich als zentrale Schachfigur in einem afrikanischen Machtspiel, in das neben ihrem Onkel sensationellerweise auch der Präsident von Togo und seine inkognito agierende Zwillingschwester verwickelt sind. Alle drei, durch gegenseitige Abhängigkeiten miteinander verbundenen Akteure des afrikanischen Politkrimis versuchen sich in ihrer Rivalität der jungen Schweizerin zu bedienen, und wenn diese schließlich ihren Onkel in Notwehr gegen seinen Vergewaltigungsversuch erschießt, so ist dies aus afrikanischer Perspektive zugleich das Ergebnis der gezielten ›Einflüsterung‹ durch einen Priester der Präsidentenschwester (S. 395).⁸² Insbesondere aber Luzias Initiation in den »Geheimbund« der Marktfrauen durch deren »Chefin« Josephine, die Präsidentenschwester (S. 261), führt wiederum in jenes ›magische Afrika‹ weiblicher Kulte, dessen Faszinationskraft für interkulturell interessierte Europäerinnen oben bereits die autobiographischen Erfolgsromane von Ilona Maria Hilliges belegten.

Und doch wird dieses exotistische Motivmaterial in Sabine Rebers Roman völlig anders konfiguriert. Zunächst fällt auf, daß die Spielregeln des ›Abenteuers Afrika‹ hier nicht von den europäischen, sondern von den afrikanischen Figuren festgelegt werden. Vor allem aber ist das geheimnisvolle ›magische Afrika‹ schon als solches hier alles andere als ursprünglich, sondern unwiderruflich von der Moderne unterwandert, Maske politischer Interessen und Teil einer neuen postkolonialen Kultur, deren Synkretismen (gegen Exotisches oder Elendsbilder) humorvoll in den Mittelpunkt des Afrikabildes gerückt werden. So wird beispielsweise das kultische Ritual des Frauengeheimbundes durch klingelnde Handys gestört (S. 257), die Anreise mit einem schrottreifen PKW, der sich unterwegs in seine Bestandteile auflöst, dient als »Pannenorakel« (S. 258), der Annahme von Opfergaben durch die Geister der Ahnen wird listig nachgeholfen (S. 268), der in dem Romantitel *Die Schwester des Schattenkönigs* chiffrierte Aberglaube an die ›magische‹ Doppelgängerschaft, Allgegenwart und

⁸² Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Sabine Reber. *Die Schwester des Schattenkönigs*. Roman. Köln 1998.

Unsterblichkeit des Präsidenten (als »Schattenkönig«) entpuppt sich als Publicity-Strategie politischer Machtsicherung (S. 276). Auch die geheimnisvollen Zufälle, die Luzia gleich nach ihrer Ankunft in die Familie der Präsidentenschwester und Marktkönigin Josephine führen, erweisen sich als inszeniertes Kalkül (S. 244). Dennoch ist das »alte« Afrika der Fetische und Kulte, das die Protagonistin ebenso fasziniert wie erschreckt, keine bloße Schimäre. Als zentrales Phänomen des postkolonialen Togo weisen die Motive der Doppelgängerschaft, der Doppelbödigkeit und Zweigesichtigkeit der dargestellten afrikanischen Wirklichkeit (S. 235) und der kulturellen Hybridisierungen vielmehr die Tatsache aus, »daß beides nebeneinander bestehenbleib[t]«, Tradition und Moderne (S. 287). Emblematisch steht hierfür das Doppelleben Josephines zwischen traditionalem Familiengehöft und Marktleben auf der einen Seite, internationalen Handelsbeziehungen und einer Suite in jenem Hotelhochhaus, das die westliche Moderne (und zugleich die Korruption der Macht) symbolisiert, auf der anderen Seite. Auf der Spur solcher Brüche und Synkretismen entwirft der Roman in seinem Mittelteil ein durchaus lebendiges Bild afrikanischen (nicht europäischen) Lebens in und um Lomé – bis hin zu einem humoristischen Schlaglicht auf die deutsche Kolonialzeit in der Figur eines Alten, dessen Kolonialdeutsch sich seither bis zur Unkenntlichkeit »abgewandelt« hat (S. 177).

Relativiert wird das exotistische Motivmaterial des Romans in diesem Zusammenhang nicht nur durch seine postkoloniale Überformung, sondern auch durch die Struktur der interkulturellen Wahrnehmung und die Konstruktion des Verhältnisses zwischen Europa und Afrika. Die Autorin ist auffällig um die Vermeidung von (insbesondere physiognomischen) Stereotypen bemüht, individualisiert die togolesischen Figuren in gleicher Weise wie die Schweizerischen und läßt beispielsweise zu Beginn des in Togo spielenden Mittelteils Luzias fünfjährigen Sohn zwanglos mit einem afrikanischen Altersgenossen spielen – der wie Kinder überall in der globalisierten Welt vom Besitz eines Gameboys träumt (S. 111-120). Auch der abschließende Gegenbesuch von Josephine und Luzias afrikanischem Freund Sousou bei der Protagonistin in der Schweiz (samt Stiftung eines »Berner Sauriermuseums«; S. 395) kann – wenngleich er die Funktionsstelle des märchenhaften guten Endes besetzt – als symbolische Anerkennung der Gleichwertigkeit der Kulturräume und Figuren gelesen werden. In

die gleiche Richtung einer neuen Selbstverständlichkeit im Umgang von Europäern und Afrikanern wirkt das Erzählverfahren des Romans durch seinen lakonischen Humor und seine Vorliebe für slapstickartige Situationskomik, die unangemessene Geltungsansprüche und vorgegebene Ordnungen in beiden Räumen gleichermaßen in Frage stellen. Hier hat nicht nur der Fünfjährige seine Funktion, der alles Neue mit der gleichen unvoreingenommenen Neugier wahrnimmt; so werden auch jene Aspekte des postkolonialen Togo, die auf den europäischen Blick befremdlich wirken, durch die Skurrilität des Schweizer Romanpersonals mit seinen punkigen Aussteigern, Altersverwirrten, Echsenfanatikern und Dinosaurierforschern völlig aufgewogen. Während Luzias Onkel mit dem Scheitern seiner dunklen Geschäfte in Togo zugleich das Ende (neo-) kolonialer Abenteuer verkörpert, repräsentieren die imposante Marktkönigin Josephine und ihr Kreis ein starkes und selbstbewußtes Afrika, das seinen eigenen Platz in der globalisierten Welt zu behaupten beginnt. Ausgehend von der spielerisch-dekonstruktiven Umarbeitung seines exotistischen Motivmaterials entwirft Rebers Roman damit interessante Ansätze zu einem neuen Bild des postkolonialen Afrika.

In Norman Ohlers Johannesburg-Roman *Stadt des Goldes* (2002) läuft die Diskursgeschichte Afrikas von der ›Paradieshölle‹ des Exotismus über die ›Dritte Welt‹ zum selbstbewußten Partner in der ›einen‹ Welt dann gewissermaßen in sich selbst zurück. Zwar spielt Südafrika aufgrund seiner europäischen Besiedlung, seiner Industrialisierung und der Institutionalisierung des weißen Rassismus im System der Apartheid im Afrikadiskurs der deutschsprachigen Literatur eine Sonderrolle, die sich bis in die Kolonialliteratur (Hans Grimm) zurückverfolgen läßt. Schon daß Ohler Afrika im modernen Raum einer Großstadt aufsucht (statt im Dschungel oder auf exotischen Märkten) und in einer Metropolentrilogie mit New York und Berlin auf eine Stufe stellt⁸³, spiegelt den Sonderstatus Südafrikas im deutschen Afrikadiskurs. In seinem apokalyptischen Johannesburg-Roman ist die Stadt mit der höchsten Kriminalitätsrate der Welt nun aber der symbolische Ort, an dem »der Wahnsinn der Welt ausgetragen wird« (S.

⁸³ Siehe Norman Ohler. *Die Quotenmaschine*. Roman. Hamburg 1996; ders. *Mitte*. Roman. Berlin 2001.

245).⁸⁴ In dem entsprechenden Endzeitszenario der Drogen und der Prostitution, der allseitigen Verbrechen und Gewalt, der globalen Armutsmigranten und Gestrandeten jeglicher Herkunft, die den Protagonisten in ein lebensbedrohliches Abenteuer verstricken, fällt die Zivilisation der globalisierten Welt paradigmatisch in die Anarchie des Naturzustandes zurück, und der soziale und bauliche Verfall des Wohnhochhauses Ponte City, des einstigen Wahrzeichens der Moderne und zentralen Schauplatzes der Romanhandlung, fungiert als Sinnbild dieser Endzeitvision, die ebenso in Los Angeles oder São Paulo angesiedelt sein könnte. Trotz der gegenläufigen Geschichte einer jungen Südafrikanerin, deren Weg vom ärmlichen Dorfleben über Drogenschmuggel und Inhaftierung in den USA bis zur Begründung einer bürgerlichen Existenz im neuen Südafrika (S. 255) die Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Neuanfang symbolisiert, geht es in Ohlers Roman nicht wirklich um die gefährdete Entwicklung des Landes seit dem Ende der Apartheid, und auch die dargestellten Kehrseiten der Globalisierung sind eher literarische Effekte. Die massiven sozialen Probleme Südafrikas dienen vielmehr als Kulissen in einem zwischen Schrecken und skurriler Komik changierenden urbanen Abenteuerraum, wie man ihn aus angloamerikanischen Unterhaltungsfilmen kennt, und damit als Projektionsfläche westlicher Globalisierungsängste und Unterhaltungswünsche. Wenn die »dem Untergang geweihte Stadt« Johannesburg in diesem Roman stereotyp »auf einem verdammten Kontinent« liegt (S. 244) und die Anarchie dieses »wahnwitzigen« Afrika (S. 192) nur gesteigert zur Anschauung bringt, so entpuppt sich die Endzeitvision im Grunde als eine postmoderne Metamorphose der exotistischen Topik vom ›dunklen Afrika‹.

3.2. ›Heimkehr nach Afrika‹

Wie schon die Romane von Hofmann, Hilliges und Canady gezeigt haben, tut sich der deutschsprachige Afrika-Roman bis heute schwer mit der Überwindung exotistischer Wahrnehmungsmuster. Daß die Faszination durch ›unser Afrika‹ auf höchst ambivalente Weise den

⁸⁴ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Norman Ohler. *Stadt des Goldes*. Roman. Reinbek bei Hamburg 2002.

interkulturellen Blick nicht nur trüben, sondern auch motivieren kann, belegen hingegen jene Romane, in denen Elemente europäischer Afrikatopik und Ansätze zu einem differenzierteren Bild des postkolonialen Afrika als eigenständigem und gleichwertigem Kulturraum funktional aufeinander bezogen sind. Besondere Bedeutung hat in diesem Zusammenhang überraschenderweise eine interkulturelle Adaptierung des literarischen Chronotopos der Heimkehr gewonnen, der in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert üblicherweise die Erfahrung vergehender Zeit, v.a. den Wandel der Lebenswelt und die Problematisierung personaler Identität im Zuge sozialgeschichtlicher Beschleunigungserfahrungen zur Darstellung bringt.⁸⁵ Im Afrika-Roman der Gegenwart dient das Motiv der Heimkehr deutscher Figuren in den afrikanischen Raum ihrer Kindheit dagegen in erster Linie der Verschränkung der Kulturräume in Reflexionsmodellen der Interkulturalität, darin zugleich der Anerkennung ihrer Gleichwertigkeit und historischen Verbundenheit sowie der Neuentdeckung postkolonialer Wirklichkeit auf der Folie exotistisch gefärbter Erinnerung. So bietet die ›Heimkehr nach Afrika‹ vor allem bei Stefanie Zweig und Stefanie Gercke (aber auch z.B. in dem oben diskutierten Roman *Die weiße Hexe* von Hilliges) strukturell Ansätze zum Entwurf eines neuen Afrikadiskurses.

Als Beispiele für die Möglichkeit, die exotistische Faszination durch Afrika für ein differenzierteres Bild seiner Kulturwelten zu nutzen, sind zunächst die Bücher von Stefanie Zweig zu nennen, der derzeit erfolgreichsten und produktivsten Verfasserin deutschsprachiger Afrika-Romane. Bekannt wurde sie durch ihren autobiographischen Bestseller *Nirgendwo in Afrika* (1995), der inzwischen auch verfilmt worden ist⁸⁶ und der von dem Schicksal deutscher Juden erzählt, die in den 1930er und 1940er Jahren in der britischen Kolonie Kenia Zuflucht fanden. Die Darstellung der prekären Stellung dieser politischen Flüchtlinge und mittellosen Gastarbeiter zwischen der einheimischen Bevölkerung und den britischen Kolonialherren vermittelt lebendige Einblicke in kenianisches Alltagsleben der Zeit und kann mit ihrer so-

⁸⁵ Vgl. Michail M. Bachtin. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt/M. 1989; Göttsche. *Zeit im Roman* (wie Anm. 40). S. 744f.

⁸⁶ *Nirgendwo in Afrika* (D 2001. Regie Caroline Link).

zialen Perspektive ›von unten‹ zugleich als Gegenentwurf gegen die Mythisierung des Kolonialismus in Tania Blixens berühmtem Keniaroman *Out of Africa* (1937) gelesen werden. Zusätzlichen Reiz besitzt die prägnante Verknüpfung zweier unterschiedlicher Haltungen zu Afrika in der Flüchtlingsfamilie. Während der Vater die Kenianer auf der von ihm verwalteten Farm im Grunde als gutherzige ›edle Wilde‹ wahrnimmt (S. 26f.)⁸⁷ und zwischen seiner Liebe zum (Natur-) »Paradies« Kenia (S. 236) und jenen Gefühlen der Fremdheit und Heimatlosigkeit hin- und hergerissen wird, die ihn nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs trotz des Holocausts nach Deutschland zurückkehren lassen, findet sich seine Tochter über ihre Freundschaft mit den afrikanischen Hausangestellten und Dorfkindern rasch in die kenianische Kultur hinein, lernt neben der Verkehrssprache Suaheli auch die Regionalsprachen Jaluo und Kikuyu und erlebt diese afrikanische Welt (nicht die Welt der Kolonialherren) so als ihre Heimat. Die kindliche Erlebnisperspektive mit ihrer charakteristischen Mischung aus Naivität und Neugier, Vertrauen und Phantasie wird damit zu jenem Medium, in dem die exotistische Faszination durch Afrika für die unvoreingenommene Darstellung seiner Lebenswelten und für den interkulturellen Dialog fruchtbar gemacht wird.⁸⁸

Die Revitalisierung des exotistischen Blicks im Medium einer kindlichen Phantasie (die exotisierend mit der dargestellten Spiritualität der Kenianer analogisiert wird) und die Annäherung an afrikanisches Alltagsleben in europäisch-kenianischen Kinderfreundschaften (als den idealisierten Modellen interkultureller Verständigung) hat Zweig in mehreren Romanen noch einmal neu aufgerollt und (idyllisierend) variiert. Der Roman *Ein Mund voll Erde* (1980) ist geradezu ein entsprechend vergrößerter Ausschnitt aus *Nirgendwo in Afrika*, und die der Neufassung vorangestellte autobiographische Erzählung *Vivian* (2001) expliziert den das Schreiben der Autorin motivierenden Bogen vom Ende der afrikanischen Kindheit – als »Vertreibung aus

⁸⁷ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf die Ausgabe Stefanie Zweig, *Nirgendwo in Afrika*. Roman. 23. Aufl. München 1999.

⁸⁸ Es liegt in der Logik dieser Konstruktion, daß sich Afrika in der Fortsetzung *Irgendwo in Deutschland* (München 1996) wieder zum kulturkritischen Gegenbild der dargestellten westdeutschen Nachkriegszeit verklärt.

dem Paradies« (S. 26)⁸⁹ – zum »Traum von der Heimkehr«, der angesichts der lebens- und zeitgeschichtlichen Veränderungen in seiner wörtlichen Bedeutung enttäuscht werden muß, um in der Erinnerung und in der Neubegründung der »Heimat« im interkulturellen Dialog dennoch symbolische Wirklichkeit zu werden (S. 48). Der Jugendroman *Die Spur des Löwen* (2000) ist noch deutlicher als Schule des interkulturellen Bewußtseins angelegt, indem er von der Entführung eines deutschen Touristenjungen erzählt, der bei den Nandi in Nordkenia in eine traditionale afrikanische Lebensweise und in die afrikanische Sicht der ›Weißen‹ eingeführt wird, um den Ertrag dieser interkulturellen Lehre dann mit zurück nach Deutschland zu nehmen.⁹⁰ In dem Roman *Karibu heißt willkommen* (2000)⁹¹ rücken die Freundschaft zwischen einer Tochter wohlhabender britischer Farmer und einem Kikuyu-Mädchen sowie der historische Bogenschlag vom kolonialen zum unabhängigen Kenia, in das die Britin eine ›Heimkehr‹ versucht, allerdings doch wieder in prekäre Nähe zu Tania Blixens Mythisierung des Kolonialismus, denn im modernen Kenia mit seinen unübersehbaren sozialen Konflikten, wie es die Großstadt Nairobi repräsentiert, findet die erwachsene Protagonistin ›ihr Afrika‹ hier nicht mehr wieder. Die Fortsetzung *Wiedersehen mit Afrika* (2002) erzählt den weiteren Verlauf dieser ›Heimkehr‹ daher als Abarbeitung des kolonial-exotistischen Afrikabildes, das zunächst in der Wiederbegegnung mit der Natur und den Freunden der Kindheit noch einmal sinnliche und soziale Präsenz zu gewinnen scheint, um sich dann aber schrittweise gegenüber dem Kenia der 1970er Jahre als eine Trugwelt zu erweisen. Die Einsichten in »die Unwiederbringlichkeit des Glücks« (S. 141)⁹² und in die exotistischen »Illusionen vom Segen des einfachen Lebens« (S. 208) motivieren schließlich die Rückkehr nach London als eine zweite und eigentliche Heimkehr, ohne daß eine genauere Auseinandersetzung mit dem modernen Kenia stattgefunden

⁸⁹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Stefanie Zweig. *Vivan und Ein Mund voll Erde*. München 2001.

⁹⁰ Stefanie Zweig. *Die Spur des Löwen. Eine Freundschaft in Afrika*. München 2000.

⁹¹ Stefanie Zweig. *Karibu heißt willkommen. Roman aus Afrika*. München 2000.

⁹² Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Stefanie Zweig. *Wiedersehen mit Afrika*. Roman. München 2002.

hätte. Im übrigen führt die Produktivität der Autorin auf der Welle ihres Erfolgs zu Selbstwiederholungen, die Motivik, Stil und Bildlichkeit ihrer Afrikadarstellungen zunehmend in literarischer Rhetorik erstarren lassen.

Bemerkenswerterweise wächst genau jener Roman über den Schematismus solchen Motivrecyclings hinaus, in dem Zweig auf die Kinderperspektive und den Rückblick ins Kolonialzeitalter verzichtet, um sich stattdessen intensiver mit dem postkolonialen Kenia der Gegenwart auseinanderzusetzen. Es ist dies ihr Roman *...doch die Träume blieben in Afrika* (1998) über die Keniareise des Frankfurter Anwalts Dr. Paul Merkel, der in einer ›midlife crisis‹ den »Ausbruch aus der Norm« und dem »Lebensüberdruß« in der »grauen Welt der Kälte« Deutschlands probt (S. 11, 150, 39)⁹³ und nach Kenia ›heimkehrt‹, wo er als Kind deutscher Entwicklungshelfer geboren und aufgewachsen ist. Diese Verschränkung der beiden Kulturräume im Chronotopos der Heimkehr beruht einerseits auf der Kontraststruktur des Kritischen Exotismus – und entsprechende Vergleiche zwischen der menschlichen Wärme ›Afrikas‹ (nicht nur bestimmter Personen) bzw. seinem »Paradies der Farben, Düfte und Geräusche« (S. 205) und der »Enge, Farblosigkeit und Monotonie« Deutschlands (S. 14) durchziehen den ganzen Text –, sie stellt aber andererseits die Natur und Kultur Kenias als innere Heimat eines Grenzgängers zwischen den Welten dar und führt dem Leser so die exotische Fremde als eine Wirklichkeit eigenen Rechts vor Augen, in der »das Leben mit anderen Maßstäben zu messen« ist (S. 32). Deren Anerkennung wird in der symbolischen Konstruktion des Romans durch Mungu, »Afrikas Gott«, belohnt, der »es immer noch gut mit den Weißhäutigen meinte, die ihn achteten« (S. 41).

Diese Ambivalenz von Exotismus und Interkulturalität prägt den Afrikadiskurs des Romans insgesamt. Zwar lehnt der Protagonist die »Vorstellung von Kenia als Tierparadies« ab (S. 20), zugleich aber bildet das erneute Erlebnis der sinnlichen Intensität und Schönheit tropischer Natur die erste Stufe seiner »Heimkehr« nach Afrika (S. 26ff.), und seine Reiseroute orientiert sich an den üblichen Touristenzielen, den Naturparks als ›wilder Garten Eden‹ und »Bild gewordene

⁹³ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Stefanie Zweig. *...doch die Träume blieben in Afrika*. Roman. München 1998.

Sehnsucht« (S. 206, 233). Der Roman bedient damit durchaus exotistische Leserwünsche, um dann jedoch über sie hinauszugehen. Denn die zweite Stufe der ›Heimkehr nach Afrika‹ ist Paul Merckels Rückkehr in die Sprache (Suaheli) und Kultur seiner afrikanischen Kindheit, das Wiedereintauchen in die Vorstellungs- und Lebenswelt ›der‹ Afrikaner, deren »heilende Magie« (S. 55) der Roman in bildhafter Sprache leitmotivisch evoziert. Lachen »wie ein Schakal, der noch nie erfolglos zur Jagd aufgebrochen ist« (S. 12), mit Zoom-Objektiven »die größten Entfernungen so leicht verschlingen wie ein Gepard ein mutterloses Gnu kalb« (S. 49), die »Wünsche schneller wachsen [lassen] als gestorbenes Gras nach dem ersten großen Regen« (S. 125), usw. – solche bildhaften Spruchweisheiten aus einem vormodernen Leben im Einklang mit der Natur, die im Deutschen in ihrer Häufung allzusehr nach dem Indianerdeutsch Karl Mays klingen, auch wenn es sich wirklich um übersetzte Suaheli-Wendungen handeln sollte, solche bildhaften Weisheiten veranschaulichen nicht nur in diesem Roman der Autorin auch sprachlich die kulturkritische Antithese zwischen der »Norm und Logik« Europas (S. 43) und den Afrika in Variation exotistischer Topik zugeschriebenen Qualitäten wie »Magie« (S. 11), »flammende[r] Überfluß« (S. 39), »Lebenslust« (S. 295), »Spiellistigkeit« (S. 31), »Unendlichkeit« (S. 104), »Harmonie« (S. 234), »Ruhe der Seele« (S. 175), »Freiheit« (S. 247) und Humor, aber auch »Gewalt« (S. 95), Gefahr und eine elementare Nähe von »Tod und Leben« (S. 304). Auch in seinem Versuch einer sprachlichen Vergegenwärtigung afrikanischer Kultur changiert Zweigs Roman mithin zwischen Exotismus und Vermittlung kenianischer Vorstellungs- und Verhaltensweisen in ihrer gleichwertigen Andersartigkeit.

Im Zentrum der zweiten, sprachlichen und menschlichen Stufe der ›Heimkehr nach Afrika‹ steht nun nicht, wie man erwarten könnte, die Suche nach dem einstigen Jugendfreund Kamau (der sich diesbezüglich als blindes Motiv erweist), sondern die außergewöhnliche Freundschaft Merckels mit seinem kenianischen Fahrer Gabriel, einem Kikuyu, der symbolisch die Stelle des Jugendfreundes übernimmt und für Merkel auf seiner »Safari zurück zu den Anfängen« (S. 324) – mit einer Anspielung auf den Knaben »Wagenlenker« in Goethes *Faust* – zum »junge[n] Lenker des Lebens« wird (S. 150, 243). Aufgrund der Vertrautheit Merckels mit Gabriels Sprache, Kultur und Denkweise entsteht rasch eine intensive, auf Gegenseitigkeit beruhende Freund-

schaft, die die Grenzen zwischen den Kulturen einreißt und im Zuge ihrer Entfaltung zum Sinnbild einer Utopie interkultureller Verbundenheit überhöht wird. In symbolischer Abweichung von der Touristenroute erlebt Merkel insbesondere einen Besuch in Gabriels Heimatdorf als wahre Heimkehr und »Nacht des verwirklichten Traums« (S. 150f.), indem er sich dort zwanglos in die Familie aufgenommen sieht und ein krankes Kind vor dem Tod zu retten vermag (ironischerweise dank seiner Erinnerung an die geeignete Therapie in einer Tropenarztserie aus dem deutschen Fernsehen). Umgekehrt löst sich Gabriel, der für Paul zum »Freund und Sohn« in einem wird (S. 292), in der Freundschaft seinerseits aus seiner Verstrickung in einem mafösen Netz vorgeplanter Raubüberfälle auf Touristen, vertraut sich dem Deutschen vollständig an, gewinnt Selbstbestimmung und Lebensfreude wieder und trägt so gleichermaßen zum »Zauber« der »nicht mehr auflösbaren Verbundenheit zwischen zwei Männern« (S. 298) aus unterschiedlichen kulturellen Welten bei.

Allerdings markiert der Roman dieses Modell geradezu symbiotischer interkultureller »Verbundenheit« gerade dadurch als utopisch, daß er seine Verwirklichung im Motto als gefährlichen Grenzfall charakterisiert – »Sie sterben, wenn man sie trennt« – und im Handlungsverlauf tragisch enden läßt. Abseits der Touristenrouten werden die Freunde im Norden Kenias von mutmaßlichen Rebellen überfallen, Gabriel wird ermordet, und Merkel überlebt nur dank der wunderbaren Rettung durch ein Team »Fliegender Ärzte«, die den schwer Verwundeten noch rechtzeitig in ein Krankenhaus in Nairobi bringen – eine »Klinik, die die Krisen des Landes aufs genaueste widerspiegeln« (S. 314). Auf dem Höhepunkt der Reise, als sich das »Zusammenwachsen der Herzen« (so das Motto) ekstatisch mit dem Einklang mit der Natur und der »Wiederholung« der Kindheit überlagert (S. 299ff.), wird diese symbiotische Form der Interkulturalität als Austritt aus der Welt des Sozialen und Möglichen zensiert und hart in die Realität des postkolonialen Afrika zurückgelenkt: »sie hatten sich zu stark und zu frei gewöhnt« (S. 309). Und doch bestätigt die Erinnerung des Überlebenden die Wirklichkeit des erlebten Glücks kulturüberschreitender Freundschaft in Harmonie mit der Natur. Wie die darin veranschaulichte Utopie – die durch das entsprechende Leitmotiv von »Mungus Paradies«, in dem Menschen und Tiere Brüder sind (S. 324, 92), zugleich als eine afrikanische ausgewiesen wird – in den

Alltag des heutigen Kenia zurückzuübersetzen wäre, läßt der Roman allerdings offen, denn die »Mär von einem neuen Anfang« stellt der Erzähler ausdrücklich in Frage (S. 186).

In hartem Schnitt mit dem bildreichen Exotismus und der interkulturellen Utopie bietet Zweigs Roman *...doch die Träume blieben in Afrika* nämlich zugleich kritische Schlaglichter auf die Probleme des heutigen Kenia wie die politische Instabilität, die ethnische und kulturelle Vielfalt des Landes, das Erbe des Kolonialismus oder die scharfen sozialen Gegensätze. So finden sich beispielsweise die »Hütten der neuen Armut« gleich neben den alten Villen aus der Kolonialzeit, deren Übernahme durch die neue Oligarchie neokoloniale Kontinuität symbolisiert (S. 78). In der Großstadt Nairobi kontrastieren die Touristenhotels als bewachte Wohlstandsinseln mit dem Elend der Slums, und auch das harte Leben in Gabriels Heimatdorf wird nicht idyllisiert. Wo der touristische Blick »Bilder einer verkehrten Welt« (S. 49) entwirft, holt ihn die soziale Realität des Landes in Gestalt von Bettelerei, Korruption und Kriminalität wieder ein. Auch Merkels exotisierende Wahrnehmung junger Samburu-Krieger als Verkörperung von »Harmonie und Schönheit« (S. 207) wird beispielsweise als spezifisch europäischer Blick zurückgewiesen (S. 209), und daß ein solcher »schwarze[r] Adonis« die traditionelle Kleidung mit Turnschuhen kombiniert, »auf denen Streifen von Löwenfell zwischen Stickern von Micky Maus und Mercedes klebten« (S. 208f.), bringt in komischer Wendung den kulturellen Wandel Afrikas in der globalisierten Welt der Gegenwart zur Anschauung. Im vergleichenden Rückblick auf seine afrikanische Schulzeit muß der Protagonist feststellen: »Kenia war zweifellos dabei, den Anschluß an die Welt zu finden, aus der er kam.« (S. 72)

Vor allem aber ist es sein Fahrer selbst, der die Hybridisierung kultureller Identität im postkolonialen Afrika und ihren Zusammenhang mit der neuen Armut verkörpert, und der Erzähler wechselt ausdrücklich die Fokalisierung (von Merkel zu Gabriel), um dieses Thema aus einer fiktionalen afrikanischen Perspektive darzustellen. Gezeigt wird, wie der Wunsch nach Verbesserung der Lebensbedingungen, Sicherung der familiären Zukunft und Bildung der Kinder die Landbevölkerung in die Großstädte wie Nairobi treibt, wo die verzweifelte Suche nach Arbeit allzu leicht in den Slum, in Prostitution und Kriminalität führt. Merkels kenianischer Freund und Fahrer reprä-

sentiert die kulturelle Zerrissenheit eines solchen Lebens zwischen traditionellen, ländlichen und modernen, städtischen Lebenswelten nicht nur darin, daß er seine Familie zu ihrem eigenen Schutz im Heimatdorf zurückläßt, sondern schon in der Doppelung seines Namens: Aus dem Kikuyu Kinanjui wird im Schwellenraum Nairobi und im Geschäft des Tourismus der Chauffeur Gabriel, der – wenn er einen Auftrag erhält – mit seinem Namen auch seine Persönlichkeit verändert: »Als Gabriel war Kinanjui ein fröhlicher junger Mann, ein beneideter Gebieter des Lebens, der seinen Kopf so hoch tragen durfte, daß nicht der kleinste Schatten die Schultern schwer machte.« (S. 46f.) Diese Rolle, die Voraussetzung seines beruflichen Erfolges in einem hart umkämpften Arbeitsmarkt ist, blendet nicht nur seine familiären Sorgen und seine persönliche Identität aus, sondern auch die Zwänge der Korruption und des Verbrechens (Schmiergelder und Beihilfe zu den Touristenüberfällen), auf die er sich infolge seiner Not einlassen muß. Wenn Gabriel-Kinanjui am Schluß gewissermaßen als Opfer der interkulturellen Utopie des Romans stirbt und nurmehr als innere Stimme Merckels überlebt (S. 332), so hat diese durchaus problematische Konstruktion ihren sozialkritischen Sinn doch darin, daß die geplante Zusammenarbeit beider als Geschäftspartner in der Touristikbranche (S. 303) eine Trivialisierung der dargestellten Strukturprobleme Kenias bedeutet hätte. Für die am Reflexionsmodell einer »Heimkehr nach Afrika« veranschaulichten gesellschaftlichen Konflikte kennt der Roman keine einfache Lösung und läßt daher »Idylle« und »Alptraum« (S. 242), exotisierend eingebettete interkulturelle Utopie und postkoloniale Realität unaufgelöst nebeneinander bestehen.

Stefanie Gerckes autobiographischer Südafrika-Roman *Ich kehre zurück nach Afrika* (1998) und seine Fortsetzung *Ins dunkle Herz Afrikas* (2000) verbinden den Chronotopos der Heimkehr schon in ihren Titeln mit der Topik des Exotismus. Ganz konventionell steht Südafrika für das eine, in sich undifferenzierte und emphatisch beschworene »Afrika!« (I, 48ff.)⁹⁴, das in charakteristischer Ambivalenz das »Paradies« (I, 5), den »Zauber der Freiheit und Unendlichkeit« (II,

⁹⁴ Seitenangaben mit der Sigle I beziehen sich im folgenden auf die Ausgabe Stefanie Gercke. *Ich kehre zurück nach Afrika*. Roman. Augsburg 1999.

295)⁹⁵, mütterliche »Stärke, Kraft, Wärme« (I, 15; II, 305) – und zugleich Gefahr und Gewalt repräsentiert: »Afrika! Gefressen und gefressen werden.« (I, 52) Wie bei Zweig ist die sinnliche Intensität des Erlebnisses »prunkende[r] Natur« (I, 29) die erste Stufe der inneren Verbundenheit mit Afrika, die Erfahrung menschlicher Nähe zu Schwarzafrikanern die zweite, die angesichts der tiefen Spaltung der südafrikanischen Gesellschaft durch das rassistische System der Apartheid allerdings erheblich schwerer zu erlangen ist. Angesichts der Allgegenwart der politischen Verhältnisse und des faktischen Bürgerkriegs ist die Spannung zwischen exotistischen Phantasien und gesellschaftlicher Realität daher noch schärfer ausgeprägt als bei Zweig. Umso emphatischer wirkt der Schluß des Doppelromans, wo die Befreiung Nelson Mandelas und der Aufbruch des neuen Südafrika der deutschen Protagonistin erst die wahre »Heimkehr nach Afrika« versprechen, indem sie sich von ihren schwarzen Freunden endlich vorbehaltlos angenommen sieht: »Du gehörst zu uns, du bist eine von uns!« (II, 521) Trotz der explodierenden Kriminalität und der gravierenden sozialen Konflikte stellt sich die »Regenbogennation« (II, 506) hier als die soziale Erfüllung des utopischen Versprechens des Exotismus dar: »Mein Ziel. Das Paradies« (II, 521) scheint in dieser Idealisierung tatsächlich in greifbare Nähe gerückt.

Gerckes Doppelroman erzählt die Lebens- und Familiengeschichte einer Deutschen, die (als fiktives alter ego ihrer Autorin) im portugiesischen Guinea-Bissau geboren wird, 1959 nach ihrem Abitur in Hamburg erstmals nach Südafrika aufbricht, sich in der Folge dort bei Durban eine berufliche Existenz aufbaut, eine Familie gründet und mit ihrem Selbstverständnis als »weiße Afrikanerin« (I, 91) antirassistischer europäischer Prägung zwischen die Fronten und ins Zielfeld der südafrikanischen Geheimpolizei gerät, so daß die Familie in der Folge mehrfach nach Deutschland fliehen muß (1968, 1978, 1990), um doch jedesmal aus »Heimweh nach Afrika« (II, 130) wieder nach Südafrika zurückzukehren (1972, 1989, 1994). Im ersten Roman *Ich kehre zurück nach Afrika* führen Henrietta Tresdorf-Cargills Widerstand gegen das rassistische Denken und Verhalten ihrer weißen Umgebung, ihr Kampf gegen die Einschränkung auch ihrer »Grundrechte« (I, 366)

⁹⁵ Seitenangaben mit der Sigle II beziehen sich im folgenden auf Stefanie Gercke. *Ins dunkle Herz Afrikas*. Roman. München 2000.

durch die Gesetzgebung des Apartheidregimes und die Unterstützung des ANC durch ihren Mann schließlich zu politischer Verfolgung, vor der sich die Familie 1968 erst in letzter Minute durch abenteuerliche Flucht retten kann. Obwohl der herrschende Rassismus auch Henrietta die verhaßte »Gabe« lehrt, »mit einem Blick zu wissen, ob der Mensch, der vor ihr stand, einen Vorfahren mit dunkler Hautfarbe hatte« (I, 446), und trotz der Erfahrung von Zurückweisungen durch schwarze Südafrikaner in der sich verhärtenden Frontenbildung des Bürgerkriegs sucht die Protagonistin den interkulturellen Brückenschlag und findet in ihrer langjährigen Hausangestellten Sarah schließlich »Afrika. Ihre Heimat« (II, 420) im zweiten, menschlichen Sinne, indem sich die Erinnerung an ihr eigenes schwarzes Kindermädchen mit der neuen Freundschaft überkreuzt. Von der exotisierenden Wahrnehmung Sarahs als Verkörperung nicht nur der »Weisheit [...] ihres Volkes«, sondern auch einer größeren »Ursprünglichkeit« und »Nähe zum Leben« (I, 141) führt die Annäherung an die Kultur des schwarzen Südafrika über den gedachten, aber nicht ausgesprochenen Vorschlag, »die unsichtbaren Mauern zwischen uns« durch die gemeinsame der Erziehung der Kinder einzureißen (I, 303), bis zu der Einsicht, diese Zulu-Frau trotz der »vielen Jahre« des Zusammenlebens »kaum zu kennen« (I, 423). Erst als sich die Afrikanerin ihrerseits im gemeinsamen Schicksal politischer Verfolgung für den Dialog öffnet, wird schließlich die interkulturelle Freundschaft möglich, die am Ende als Hoffnungssignal gegen die Gewalt der politischen Repression gesetzt wird.

Der Fortsetzungsroman *Ins dunkle Herz Afrikas* ist durch den mehrfachen Wechsel zwischen Südafrika und Deutschland sowie durch eine Fülle von familien- und zeitgeschichtlichen Nebenmotiven weniger geschlossen und in seinem Afrikadiskurs zugleich widersprüchlicher. Ein Rückblick auf den zweiten Südafrika-Aufenthalt von Henriettas Familie (1972-78) wiederholt in komprimierter Form vor dem Hintergrund des Aufstandes in Soweto (1976) noch einmal das politisch-gesellschaftliche Szenario des ersten Romans. Zur Verhärtung des Bürgerkriegs kommt eine neuerliche Ambivalenz von Nähe und Differenz in der Freundschaft mit Sarah, die als Zulu das schwarze Südafrika repräsentiert. Einerseits gewährt Sarah Henrietta genaueren Einblick in das Doppelleben der schwarzen Südafrikaner zwischen ihrer eigenen Kultur und der »Welt der Weißen«, in der die

Zulu den Weißen in passivem Widerstand gegen den Rassismus der Apartheid »perfekt das Bild der Schwarzen vor[spielte], das zu dem in ihren weißen Köpfen passte« (II, 64). Andererseits »offenbart« sich in Momenten der Fremdheit Sarahs »dunkles Zwillingswesen«, ihre andere Seite, die als »ein bedrohlicher Schattenvogel [...] aus den archaischen Schichten ihrer Persönlichkeit« mythisiert und exotistisch als das ›dunkle Herz Afrikas‹ interpretiert wird (II, 57). Als ›eigentliches‹ Afrika erscheint damit nicht die komplexe Realität der Selbstbehauptung im »Spagat« (II, 304) zwischen schwarz und weiß, arm und reich, Tradition und Moderne, Unterdrückung und Herrschaft, sondern (essentialistisch) allein der ›archaische‹ Teil der Tradition, so daß die strukturelle Grundlage des kritisierten Rassismus im Apartheidsystem – das Denken in dem Gegensatz ›wir vs. die‹ gemäß der Formel »Die sind anders als wir« (II, 405; I, 28) – durch die exotistische Hintertür wieder eingeführt wird, zumal das »dunkle Herz Afrikas« ganz konventionell in Opposition zur »zivilisierten Welt« steht (II, 406).

Die Spannung zwischen exotistischen Denkmustern und kritischer Darstellung politisch-sozialer Realität, zwischen ausdrücklicher Anerkennung kultureller und menschlicher Gleichwertigkeit und essentialistischer Abgrenzung, zwischen Freundschaft und Fremdheit bleibt im weiteren Verlauf des Romans unaufgelöst. Der abenteuerliche Mittelteil um die Entführung Henriettas im Dezember 1989, am Vorabend des politischen Umbruchs, durch Saras ›dunkle‹ Schwester Mary, die aus Verbitterung und Haß »unter dem Mantel des Freiheitskampfes Raubzüge durchs Land macht« (II, 287), kreist um dieselbe Thematik. In ihrer verzweifelten Rache als brutale »Henkerin« (II, 287), die die AIDS-Epidemie zynischerweise zur Mobilisierung afrikanischen Widerstands einsetzt und so im wörtlichen Sinne über Leichen geht (II, 473ff.), handelt Mary als umgekehrte Rassistin nach dem Muster ihrer weißen Gegner (II, 401), um im Augenblick ihres Todes doch wieder in das archaische ›dunkle Herz Afrikas‹ zurückzukehren, indem sie ein Chamäleon (traditionellen »Mythen« gemäß) als Todesboten versteht (II, 339, 401f.). Auch wenn die erschreckende Kriminalität des neuen Südafrika als Ausdruck der sozialen Gegensätze und ausdrücklich nicht als spezifisch afrikanisch verstanden wird (II, 509) und der Roman alle Anstrengung macht, den politisch-gesellschaftlichen Neuanfang nach dem Ende der Apartheid als konkrete Utopie darzustellen – bis hin zu didaktischen Modellen zur Überwindung des Rassismus

auch in Deutschland –, verbleibt am Schluß bei aller Verbundenheit doch die Fremdheit einer Kultur, deren Tradition als »schwärzeste[s] Mittelalter« wahrgenommen und als bedrohlich empfunden wird (II, 518f.). Die Einsicht, »über die Gebräuche des größten Teils der Bevölkerung [...] nichts [zu wissen]« (II, 373), bewahrt nicht davor, solche Fremdheitserfahrungen erneut in die exotistische Antithese zwischen dem »Paradies« Afrika und dem »dunkle[n] Afrika« zurückzuübersetzen (II, 521, 519).

Stefanie Gerckes jüngster Roman *Ein Land, das Himmel heißt* (2002), der als Ausgestaltung eines Nebenmotivs (einer Gästefarm) aus dem vorigen mit diesem zyklisch verknüpft ist, verarbeitet weitgehend das gleiche thematisch-motivische Material an zum Teil identischen Schauplätzen und folgt dabei zunächst (wie schon der Titel vermuten läßt) demselben Afrikadiskurs. Die Konzentration auf die weitere, von sozialen und politischen Unruhen geprägte Entwicklung Südafrikas nach dem Ende der Apartheid – die Handlung spannt sich von 1989 bis 1999 – und auf das Strukturmodell des Schicksalsromans, in dem sich eine junge Frau gegen alle Wechselfälle des Lebens in feindlicher Umwelt zu behaupten lernt, tragen allerdings zu einer skeptischeren Einschätzung des Wegs von der Apartheid zur Multikulturalität der »Regenbogennation« bei, und vor allem die Wahl der Protagonistin Jill Court – einer Nachfahrin deutscher und englischer Siedler, die ihre Farm seit 150 Jahren gegen alle Anfechtungen verteidigen – verändert die Problemstellung nachhaltig. Denn wenn Henriettas Selbstverständnis als »weiße Südafrikanerin« als Bekenntnis zu einer ihr immer wieder entzogenen Wahlheimat zugleich eine Utopie interkultureller Verbundenheit einschloß, so bedeutet das gleiche Selbstverständnis bei dieser weißen Farmerin als Bekenntnis zu ihrem »Pionierblut« (S. 577)⁹⁶ trotz gleichen Widerstands gegen rassistisches Denken die Konkurrenz mit der schwarzen Urbevölkerung um den jeweiligen Platz in der als gemeinsam verstandenen Heimat (S. 12f.).

Jill Courts Farm, die in den wirtschaftlichen Turbulenzen nach der Apartheid nur durch die Aufnahme von Afrika-Touristen zu überleben vermag und sich schon deshalb als exotische Idylle präsentieren muß,

⁹⁶ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Stefanie Gercke. *Ein Land, das Himmel heißt*. Roman. München 2002.

ist geradezu als Reflexionsmodell der sozialen und politischen Konflikte des neuen Südafrika und seiner zentralen Landfrage angelegt. Schon die Figurenkonstellation ist in diesem Sinne so konzipiert, daß sie die Repräsentanten aller politisch-ideologischen Positionen und sozialen Probleme, im weißen wie im schwarzen ›Lager‹, als Mitglieder eines verzweigten Familiennetzes offener und verborgener Verwandtschaften und Abhängigkeiten miteinander verknüpft, so daß die familiären Konflikte gesellschaftliche Relevanz erhalten und die gesellschaftlichen Probleme in den familiären anschaulich werden (ein schon im Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts beliebtes Verfahren). Die so entfaltete komplizierte Familien- und Farmgeschichte veranschaulicht die Gewaltgeschichte schwarz-weißer Beziehungen in Südafrika, chiffriert zugleich aber auch die Behauptung der geschichtlich gewachsenen Gemeinsamkeit der Heimat für Schwarz und Weiß (S. 12), und der Roman spricht den weißen Siedlernachkommen mit der Stimme eines deutschen Journalisten ausdrücklich das Recht auf »Heimat« in Afrika und auf ihr Selbstverständnis als »Afrikaner« zu (S. 435).

Vor der Anerkennung der Gemeinsamkeit durch beide Seiten steht allerdings die Konkurrenz um die ›Heimat Afrika‹, und daher ist die Abgrenzung der Protagonistin von ihren schwarzen Mitbürgern und Angestellten (trotz ähnlicher exotistischer Motive wie in dem autobiographischen Doppelroman) hier ausgeprägter als dort. Sie geht bis zur rassistischen Imprägnierung mit der »Angst vor dem schwarzen Mann« (S. 110), und punktuelle interkulturelle Annäherungen begegnen im Gefolge der Apartheid verständlicherweise entsprechenden Grenzziehungen auch der ihr nahestehenden Zulus (S. 31, 39). Zwar richtet sich die Kritik des Romans in erster Linie auf die militanten Repräsentanten der Apartheid, die auch nach deren politischem Ende durch Terror und Provokation ein ›weißes Südafrika‹ erzwingen wollen. Jedoch bedarf es erst jener ganzen Serie gehäufter Schicksalschläge, die die Protagonistin heroisch zu bewältigen hat – von Fehlgeburten und Selbstmordgedanken über den Tod fast aller Angehörigen durch rechten Terror und die Folgegewalt der Apartheid bis zum Beinahebankrott und der partiellen Verwüstung der Farm –, bis schrittweises Umdenken das Aushandeln jenes Lösungsmodells mit der örtlichen Zulu-Bevölkerung ermöglicht, das der Roman als konkrete Utopie für das neue Südafrika anbietet: Die schwarzen Arbeiter

erarbeiten sich Anteile am Grundbesitz, die ihnen neues Selbstbewußtsein und wirtschaftliche Sicherheit geben (S. 347), und die Stiftung zusätzlichen Landes für »eine Kinderklinik und eine Schule« durch die Farmerin verpflichtet die Zulus im Gegenzug zur Abwehr illegaler Landbesetzer und Störenfriede (S. 619). Dieser Schritt aus der Wagenburgmentalität zu Kooperation und sozialer Verpflichtung markiert einen gesellschaftlichen Neuanfang, den ein junger Zulu moderner Bildung symbolisch durch ein »wir« bekräftigt, das erstmals beide Seiten als Gemeinschaft begreift, die weiße Farmerin und die örtlichen Zulus (S. 594). Wie immer man dieses Modell interkulturellen Zusammenlebens im südafrikanischen Kontext bewerten mag, hat die Autorin in diesem Roman damit doch den Schritt von exotistischen Afrika-Phantasien zur konkreten Auseinandersetzung mit den Problemen des postkolonialen Afrika getan.

3.3. Deutsch-afrikanische Partner- und Familienbeziehungen als Reflexionsmodelle der Interkulturalität

Schon die oben analysierten Texte von Hofmann, Canady und Hilliges dokumentierten das neue Interesse an afrikanisch-deutschen Partnerbeziehungen und Familienbildungen im Rahmen der derzeitigen Welle von Afrika-Romanen, und es wurde bereits deutlich, daß diese Thematik sowohl den Rekurs auf erotische Abenteuer und sensationsträchtige Schicksale ›weißer‹ Frauen mit ›schwarzen‹ Männern motiviert als auch die genuine Reflexion interkultureller Erfahrung. In einigen der neuen Afrika-Romane fungieren solche deutsch-afrikanischen Partnerschaften und Familien tatsächlich als (autobiographische oder fiktionale) Reflexionsmodelle der Interkulturalität, so daß sich Bezüge zum aktuellen Diskurs über die multikulturelle Diversifizierung der deutschsprachigen Gesellschaften herstellen. Aus anderer Perspektive als in der Beobachtung kultureller Hybridisierungsprozesse in Afrika nähert sich der literarische Afrikadiskurs hier thematisch-motivisch der ›interkulturellen Literatur‹⁹⁷ deutscher Sprache,

⁹⁷ Vgl. *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Hg. Carmine Chiellino. Stuttgart 2000.

d.h. den deutschsprachigen Varianten der neuen postkolonialen Migrantenliteratur.

Besonders deutlich ist dieser diskursive Zusammenhang bei der österreichischen Autorin mit dem Pseudonym Rebekka Agbono-Puntigam, deren erste einschlägige Erzählung *Warum hast du mich jetzt geküsst? Eine schwarz-weiße Liebesgeschichte* (1995) auf autobiographischer Grundlage von der Liebe und Ehe einer Wiener Buchhändlerin mit einem nigerianisch-afroamerikanischen Agrarexperten erzählt, der in Wien sein »Diplom für Bodenkultur« gemacht hat (S. 14).⁹⁸ Der hier anschließende Reiseroman *Dinner im Slum* (1998) berichtet dann von dem Besuch dieser Ich-Erzählerin und ihres nigerianischen Mannes in Lagos zwei Jahre später. Anstelle erotischer Abenteuer oder exotistischer Phantasien des Kulturaus- und -übertritts erzählt der erste Text als »Erfahrungsbericht« – »Wie ist es, wenn man mit einem Schwarzen verheiratet ist?« (S. 125) – mit lakonischem Humor von den Freuden, Hindernissen und Leiden interkultureller Partnerschaft, und er skizziert zugleich prägnant und kritisch den fortdauernden Rassismus der österreichischen Gesellschaft in den alltäglichen Erfahrungen des Nigerianers in Wien (etwa in der Arbeitswelt) sowie in der »Reaktion der weißen Gesellschaft auf [die] Heirat« der Wienerin mit einem Afrikaner (S. 157). Mit dem komischen Gestus der Selbstironie wird aber auch die (unbewußte) Prägung der emanzipierten Wienerin selbst durch die exotistischen und rassistischen Stereotype im Afrikabild »einer tendenziell fremdenfeindlichen Gesellschaft« (S. 21) vorgeführt und reflektiert – von den »wilden Negern« der Kinderwelt bis zu den Projektionen der Medienwelt, für die vor allem Tania Blixens Erfolgsroman *Jenseits von Afrika* und seine berühmte Verfilmung stehen (S. 17, 95f.). Die erste Begegnung mit dem sozusagen überraschend »normalen«, vernünftigen und nüchternen Nigerianer leitet in diesem Sinne einen Prozeß der Bewußtmachung und Abarbeitung des Exotismus ein:

Da gab es nicht viel Rätselhaftes an ihm. Das Rätselhafte wohnte vielmehr in mir selbst und projizierte alles, was unsere westliche Unterhaltungsindustrie und meine Eltern in mir an Sehnsüchten geweckt

⁹⁸ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf die Ausgabe Rebekka Agbono-Puntigam. *Warum hast du mich jetzt geküsst? Eine schwarz-weiße Liebesgeschichte*. Klagenfurt 1999.

hatten, auf seine schwarze Haut und sein fremdartiges Aussehen: Meeresrauschen, Korallenriffe, Löwenjagd, Trommelrhythmen, Zauberkult. Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen [...]. (S. 47f.)

Erst jenseits dieser Abarbeitung des europäischen Afrikadiskurses und der Einsicht in die Schwierigkeit, authentisches Wissen über Nigeria zu erlangen, beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit Erlebnissen kultureller Differenz in der Partnerschaft, und diese Erarbeitung der Gemeinsamkeit vollzieht sich vor dem Hintergrund des von Jörg Haider u.a. neuerlich angefachten Rassismus, der auch der mit einem Afrikaner verheirateten Österreicherin »massive Angst vor den Menschen im eigenen Land« einflößt (S. 112). Der interkulturelle Brückenschlag der »schwarz-weißen Liebesgeschichte« hat also nicht nur einen diskurskritischen, sondern ausdrücklich auch einen politischen Resonanzraum.

Die Reflexion und praktische Bewältigung kultureller Differenzen im ehelichen Alltag des nigerianisch-österreichischen Familienlebens vor dem Hintergrund des in das Privatleben hereinwirkenden gesellschaftlichen Kontexts steht auch im thematischen Zentrum der Quasi-Fortsetzung *Dinner im Slum*. Thematisiert die frühere Erzählung u.a. die Demütigungserfahrungen des Nigerianers in Wien und (kontrastierend) die falschen afrikanischen Vorstellungen von Europa als Paradies (S. 150), so verbindet der Reiseroman nun den europäischen Blick auf den Alltag der ausufernden Metropole Lagos (mit ihren massiven sozialen, logistischen, ökologischen und hygienischen Problemen) mit dem Gespräch der nigerianischen Familienangehörigen und ihrer Freunde über die kulturellen Unterschiede zu Europa und über die angespannte Lage ihres Landes unter der Militärdiktatur des Generals Abacha nach der Hinrichtung Ken Saro-Wiwas. Im Zuge der Darstellung des Aufenthaltes in der einfachen, aber modernen Wohnung eines nigerianischen Schwagers, der Begegnungen mit seinen Freundinnen und Bekannten sowie der Ausflüge – in verschiedene Viertel der Metropole, auf Märkte, an den Strand und ins Museum, aber auch in einen nächtlichen Slum – entsteht ein völlig anderes Lagos- und Nigeriabilde als bei Hilliges (allenfalls vorbereitet in Stephans satirisch gefärbtem Blick auf die Stadt). Lagos ist hier ein chaotischer, moderner und doch von Verfall, Mangel, härtesten sozialen Gegensätzen und entsprechender Kriminalität und Korruption gezeichneter Stadtmoloch, bar jeder exotischen und »magischen« Reize, in dem die

»nigerianische Durchschnittsfamilie« unter schwersten Bedingungen um ihr Überleben kämpft und die Bewohner unter einem Klima der »Anspannung«, »Unzufriedenheit, Traurigkeit« und »Angst« leiden (S. 114).⁹⁹ Auch die Mimikry westlicher Modernität (bis in die Wohnungsdekoration hinein), mit der die Nigerianer den Anschluß an den westlichen Fortschritt suchen, stellt sich für den europäischen Blick als traurig-komischer Hybridisierungseffekt dar:

Im Grunde stieß ich immer auf das gleiche Phänomen: Irgend etwas erinnerte mich an mein vorgefertigtes europäisches Muster, doch bei genauerem Hinsehen erkannte ich, daß die Bilder nicht deckungsgleich waren, ständig registrierte ich Mängel, wie Fehler in einem Suchbildrätsel. (S. 129)

Dieses Bild von Lagos als postkolonialer Metropole im verzweifelten Ringen um den Anschluß an die westliche Moderne bei beschleunigtem kulturellen Wandel ist zweifellos realistischer als das exotistisch geprägte Bild der konventionellen Afrika-Romane, und doch ist es auf andere Weise ebenfalls einseitig. Denn infolge vielfältiger Frustrationserfahrungen entsteht bei der österreichischen Besucherin im Laufe des Aufenthalts eine »tiefe Verunsicherung« (durch äußere Faktoren wie die »hoffnungslose Lage der Stadt« und durch innere wie die Anfechtung ihres Selbstverständnisses als »selbständige Frau« in der Geschlechterordnung der nigerianischen Gesellschaft; S. 207), die in Verbindung mit medizinischen und Ernährungsproblemen schließlich zum Abbruch des Besuchs führt. Der trockene Berichtstil des Romans, dem der lakonische Humor der früheren Erzählung fast vollständig abgeht, führt dazu, daß dieses persönliche Scheitern auf das Afrikabild durchschlägt und andere Komponenten zunehmend überlagert. Das Fehlen einer übergreifenden Reflexion der Erlebnisse (einschließlich der Fremdheitserfahrungen im interkulturellen Dialog) sowie die völlige Ausblendung des traditionellen und ländlichen Nigeria, seiner Geschichte und seiner kulturellen Vielfalt tragen zusätzlich zur Vereinseitigung des Afrikadiskurses in diesem Roman bei, der

⁹⁹ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Rebekka Abgono-Puntigam. *Dinner im Slum*. München 1998.

sein Potential kritisch-realistischer Alltagsdarstellung und gelebter Interkulturalität nicht auszuschöpfen vermag.¹⁰⁰

Man glaubt sich kaum in derselben Welt, wenn man neben Agbono-Puntigams *Dinner im Slum* den – wenn er denn wirklich authentisch ist – autobiographischen Roman *Hinter goldenen Gittern. Ich wurde im Harem geboren* (2001)¹⁰¹ der Deutsch-Nigerianerin Choga Regina Egbeme liest, der teils ebenfalls in Lagos, teils im ländlichen Nigeria spielt. Der sensationsheischende Titel mit seiner Assoziation eines lüstern-despotischen Orient (einer der ältesten orientalistischen Phantasien Europas) und die irreführende Umschlaggestaltung (eine junge Frau in islamischer Verschleierung) belegen die orientalistische Verkaufsstrategie des Verlags, besagen jedoch wenig über den Inhalt, die Geschichte einer jungen *christlichen* Nigerianerin mit deutscher Mutter, die an deren Sarg ihrer deutschen Halbschwester ihr Leben erzählt und darin vielfältige Einblicke in den Alltag der Frauen im traditionellen Afrika vermittelt. Dies wäre gewissermaßen als Gegenstück zu afrodeutschen Lebensberichten zu lesen, wie sie seit dem Sammelband *Farbe bekennen*¹⁰² ein wichtiger Bestandteil der innerdeutschen Interkulturalitätsdebatte geworden sind, wenn das interkulturelle Sujet nicht von seinem spektakulären und melodramatischen Rahmen förmlich erdrückt würde: dem Aufstieg und Fall des märchenhaften Harems eines christlichen nigerianischen Sektenführers, zu dessen fünfzig Frauen auch die deutsche Mutter der Erzählerin gehört, die dort

¹⁰⁰ Wie ein selbstbewußtes und tätiges Sich-Einlassen auf das bedrückende soziale Elend afrikanischer Großstädte zu konkreten Verbesserungen und zugleich im Sinne interkultureller Verständigung zu einem differenzierteren, individualisierenden Bild afrikanischen Alltagslebens beitragen kann, das zeigt demgegenüber der autobiographische Bericht *Mama Tenga. Mein afrikanisches Leben* (Köln 2002) von Katrin Rohde, die in Ouagadougou (Burkina Faso) zunächst ein Heim für Straßenjungen und dann weitere soziale Einrichtungen aufgebaut hat (auch wenn die fotografische und diskursive Vermittlung dieser Leistungen vom Mythos der schützenden europäischen ›Über-Mutter‹ ihrer afrikanischen ›Kinder‹ zehrt, wie man ihn aus der kolonialen Missionsliteratur kennt).

¹⁰¹ Choga Regina Egbeme. *Hinter goldenen Gittern. Ich wurde im Harem geboren*. München 2001 (6. Aufl. 2002).

¹⁰² *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Hg. Katharina Oguntoye, May Opitz, Dagmar Schultz. Berlin 1986.

sowohl einen Freiraum weiblicher Harmonie als auch eine hierarchisch geordnete Welt findet, bis sie mit vielen anderen der AIDS-Pandemie zum Opfer fällt. Am Schluß dieses weiblichen Schicksalsdramas führt die deutsch-nigerianische Tochter auf der Farm der verstorbenen Mutter deren praktische Entwicklungshilfe fort, und ihre deutsche Halbschwester steht ihr (gewissermaßen als symbolische Repräsentantin der anteilnehmenden Leserin) als Lehrerin bei.

Ein naheliegenderes Modell interkultureller Reflexion entwirft Ilona Maria Hilliges in ihrem neuesten Roman *Auf den Schwingen des Marabu* (2002). Im Gegensatz zu den exotistischen Inszenierungen eines ›magischen Afrika‹ in ihren oben besprochenen Texten – und trotz der Werbeformel »Mystik, Magie und Spannung aus Afrika« im Umschlagtext – gelingt der Autorin hier ein lebendiger und in Teilen amüsanter Unterhaltungsroman aus dem heutigen Kenia, der in seinen beiden miteinander verflochtenen Handlungssträngen – einer Kindesentführung und einer Initiation in afrikanische Traditionen –, vor allem aber mit Hilfe eines afrikanisch-deutschen Familiennetzes ein recht differenziertes Panorama interkultureller Lebenswege, Erfahrungen und Perspektiven entwirft. Wie in anderen jüngeren Kenia-Romanen stecken der Gegensatz zwischen der traditionellen Welt eines Dorfes im Landesinneren und dem europäisch-afrikanisch-arabischen Schwellenraum Mombasa mit seiner kritisch beleuchteten Abhängigkeit vom Tourismus (bis hin zu deutschen Sprachkenntnissen) sowie die Entstehung deutsch-afrikanischer Liebesbeziehungen durch den Tourismus den sozialen und geographischen Rahmen des Geschehens ab. Im Zentrum der transkulturellen Konstellationen steht die postkoloniale Berliner Kleinfamilie, die die Krankenschwester und Heilpraktikerin Hanna Dietz mit ihrem kenianischen Ehemann Mike Ndoni, den sie als »beachboy« am Strand bei Mombasa kennengelernt hat, und dem zehnjährigen Ken bildet, Mikes Sohn aus seiner verleugneten ersten, afrikanischen Ehe, den er als seinen Neffen ausgibt und von Hanna adoptieren läßt. Nicht aber die Stellung einer multiethnischen Familie im heutigen Deutschland ist das Thema des Romans, sondern die Infragestellung kultureller Identität im Leben zwischen Deutschland und Afrika, und dort noch einmal zwischen Tradition und Moderne. An das Sterbebett seines Vaters gerufen, kehrt Mike mit seinem Sohn nach zehn Jahren erstmals in sein Herkunftsdorf zurück, und obwohl er glaubt, »sein Zuhause in Deutsch-

land gefunden« zu haben (S. 44)¹⁰³, obwohl ihm Sprache und Kultur seiner Herkunft fremd geworden sind und er im Dorf anfangs daher sogar als ›Weißer‹ wahrgenommen wird (S. 25), gerät er in einen Prozeß der Entdeckung seiner afrikanischen »Wurzeln« (S. 333): Er unterwirft sich dem Ritual einer Ahnenbefragung, läßt sich im Geist »afrikanisch geprägter Solidarität« (S. 129) und Traditionalität als Nachfolger seines Vaters zum Heiler des Dorfes (»mganga«) bestimmen und durchläuft eine – für den europäischen Leser phantastisch anmutende – Initiation in das Wissen und die Religion seines Volkes, in eine Philosophie der »Allesliebe« und der selbstlosen »Hingabe an das Sein« (S. 271, 306). (Der Verf. sieht sich außerstande zu beurteilen, wie angemessen oder exotistisch diese Darstellung traditionellen afrikanischen Denkens, entsprechender Rituale und Spiritualität ist.)

Aufschlußreicher hinsichtlich der Darstellung postkolonialer Realität ist die Parallelhandlung um die Entführung des kleinen Ken durch seine leibliche kenianische Mutter, seine Selbstbefreiungsversuche mit Hilfe afrikanischer Zufallsfreunde und seine schließliche Wiedervereinigung mit seiner deutschen Adoptivmutter, die sich in Kenia auf die Suche nach dem Vermißten macht. Trotz des genregerechten happy ending – der Versöhnung zwischen den beiden Müttern und der schließlichen Wiedervereinigung mit dem Vater – beleuchtet dieses Familiendrama in den dargestellten Schicksalen grundlegende Aspekte und Konflikte postkolonialer Lebensläufe zwischen den Kulturen. Der Vater Mike Ndondi steht trotz seiner Intelligenz und Einfühlsamkeit und trotz seiner Kritik an dem sozialen »Unrecht« des modernen Kenia – die nur von der Neokolonialismuskritik der afrikanischen Ältesten übertroffen wird (S. 44, 30, 222) – für eine recht naive Assimilation an seine deutsche Wahlheimat, die auf einem biographischen »Lügengebäude« beruht (S. 81) und der Wiederbegegnung mit der Herkunftskultur nicht standhält; wie Tradition und Moderne nach der nachgeholtten Initiation in das ›magische Afrika‹ zu vereinbaren sind, läßt der Roman offen. Dieser Rückwendung zur Tradition steht in seinem Bruder Vince der Weg eines weiteren »beachboys« zum betrügerischen Repräsentanten korrupter Scheinmodernität gegenüber, bis hin zur illegalen Einreise nach Deutschland

¹⁰³ Seitenangaben beziehen sich im folgenden auf Ilona Maria Hilliges. *Auf den Schwingen des Marabu*. Roman. München 2002.

als dem erträumten Wohlstandsparadies. Umgekehrt sieht sich Mikes deutsche Frau Hanna schließlich zum »Neubeginn in Kenia« gezwungen (S. 335), da der kleine Ken, der sich – in Deutschland aufgewachsen – in Kenia zunächst verständlicherweise als Deutscher fühlt, durch seine Kenia-Erfahrungen in einen kulturellen Identitätskonflikt gerät, der in Deutschland nicht mehr lösbar scheint (deutsche ›Ausländerfeindlichkeit‹ wird nicht thematisiert). Seine leibliche Mutter Joyce, die sich aus sozialer Not zur Prostitution in Deutschland gezwungen sah und schließlich als Ehefrau eines deutschen Unternehmers und Kupplers eine prekäre Oberschichtexistenz in Mombasa führt, macht eine der Kehrseiten des Tourismus und die Armutsmigration sichtbar, während ihre humorvolle Schwester Perpetua, Wahlpflegemutter einer Schar von Straßenkindern, etwas rührselig jene soziale Not in Kenia thematisiert, zu deren Bekämpfung sich schließlich auch die Deutsche verpflichtet (S. 335).

Zweifellos gelingen dem Unterhaltungsroman nur Streiflichter auf die angesprochenen sozialen und kulturellen Konflikte, doch hat die Autorin in dem Grundmotiv der deutsch-afrikanischen Familie einen möglicherweise zukunftsreicheren Ansatzpunkt für die Darstellung postkolonialer Realitäten und Erfahrungen gefunden als der Chronotopos einer deutschen ›Heimkehr nach Afrika‹ bei Zweig und Gercke. Darüber hinaus gelingt es Hilliges in diesem Roman, ihre Figuren kulturübergreifend als gleichwertige Individuen darzustellen. Ähnlich wie Sabine Reber verzichtet sie z.B. auf einführende physiognomische Charakterisierungen, d.h. der Leser erfährt ggf. erst nach einigen Seiten aus dem Kontext, ob es sich um eine ›schwarze‹ oder eine ›weiße‹ Figur handelt. Damit leistet der Roman einen signifikanten Beitrag zur Überwindung jenes Denkens in Rassenkategorien, das den deutschen Afrikadiskurs nach wie vor belastet.

Die Romane um deutsch-afrikanische Partnerschaften und Familien verdeutlichen darüber hinaus abschließend noch einmal den Weg, den der literarische Afrikadiskurs seit dem Neuanfang der 1960er Jahre zurückgelegt hat. Zwar lebt die exotistische Topik europäischer Afrika-Phantasien in neuen Metamorphosen fort, und eine entsprechende ›Sehnsucht‹ nach ›unserem Afrika‹ dürfte für den kommerziellen Erfolg der zahlreichen Afrika-Romane der letzten Jahre mitentscheidend sein. Zu dieser modifizierten alten Diskurstradition tritt aber (teils in klarer Abgrenzung, teils in unklarer Vermischung) ein

wachsendes Interesse an den Kulturen, Lebens- und Vorstellungswelten der Menschen im postkolonialen Afrika, das angesichts von Tourismus, globaler Migration und anderen Begegnungsformen zumindest im kulturellen Feld zunehmend als gleichwertiger Partner gesehen wird. In der literarischen Darstellung und Reflexion interkultureller Erfahrung beispielsweise in gemischten Ehen und Familien tritt die Schwerpunktverschiebung von der Kulturkontrastivik des kompensatorischen Exotismus, des Kritischen Exotismus und des ›Dritte-Welt‹-Diskurses zu der ›einen‹, in sich vielfältig differenzierten Welt des Postkolonialismus mit seinen neuen kulturellen Interferenzen nur besonders deutlich hervor.