A. Sandra Richter

A.

Sandra Richter (heute Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und begeisterte Leserin von Chimamanda Ngozi Adichie und J.M. Coetzee, früher: Interrailerin, Marokko-Reisende mit Camus‘ *Pest* in der Tasche, Hip-Hop-Fan) über sich:

„Afrika ist für mich Idee und Projekt. Es bedeutet so viel wie: den homo sapiens an seinem Ursprung aufsuchen, Vielfalt in mentaler und religiöser Hinsicht, moderne und archaische Lebensformen, lokale Hybridkulturen in Amerika, Europa und andernorts, verbunden mit Handelsbeziehungen, die es stärker zu entwickeln gilt.“

E SO

B.

STAND

FER

SS,

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... Max Webers Antrittsvorlesung von 1895 ideengeschichtlich bedeutsam ist und das Denken über die Kolonien in all seinen politischen und kulturellen Topoi mitgeprägt hat.

ENITH

c.

SCHEN

ERDE

T ES

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

„Afrika“ wird von Weber mit imperialen und zugleich aufklärerischen Sprachbildern erzählt. Mein exemplarischer Satz:

„Die gewaltige Sonne, welche im Zenith Deutschlands stand und den deutschen Namen in die fernsten Winkel der Erde leuchten ließ, war, so scheint es fast, zu groß für uns […].“ Max Weber, Antrittsvorlesung, 1895

Der 31-jährige Wissenschaftler Weber tritt mit dieser Rede in Freiburg eine Professur für Staatswissenschaft an. Er kritisiert das (liberale) Großbürgertum und den Adel, die nicht mehr über „politische Urteilsfähigkeit“ verfügen: „Schon als nach den Einheitskriegen die ersten Anfänge positiver politischer Aufgaben der Nation nahe traten, der Gedanke einer überseeischen Expansion, – da fehlte ihm selbst jenes einfachste ökonomische Verständnis, welches ihm gesagt hätte, was es für den Handel Deutschlands in fernen Meeren bedeutet, wenn an den Küsten umher die deutschen Fahnen wehen.“ Die Lösung liegt für Weber in einer deutschen Anverwandlung des englischen Modells: einer durch ökonomische Erziehung und den Kampf um Weltmacht gereiften Arbeiterklasse. Arbeitsame und durchsetzungsfähige Kolonialarbeiter, die „Arbeiteraristokratie“, sollen die preußischen Junker aus den unteren Schichten ersetzen.

HTEN

D.

ROSS

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich fasziniert an diesem Text, dass Max Weber zahlreiche Kolonialismus-Topoi nutzt, die sich alle aus einer politischen Fantasie speisen, die ganz wesentlich durch Vorurteile und Großmachtstreben beeinflusst ist. Dieses Verhältnis zwischen Kolonialismus und Fantasie – in all ihren künstlerischen und literarischen Spielarten – näher zu bestimmen, interessiert mich. Ich halte es für eine multiperspektivische Geschichte des Kolonialismus für essentiell.

SO

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Um Max Webers Text zu verstehen, muss man wissen, dass er in einer spezifischen politischen Gemengelage entsteht und diese wissenschaftlich weitertreibt: In Freiburg trat Weber die Nachfolge des politischen Ökonomen Eugen Freiherr von Philippovich an. Der Österreicher Philippovich war Mitglied in mehreren Kolonialvereinen, verehrte den brutalen Kolonialpionier Carl Peters und sah in den Kolonien vieles: Orte der Revitalisierung für ein degeneriertes Europa ebenso wie einen großen Absatzmarkt für heimische Rohstoffe und Produkte. Weber spitzt die politische Agenda nationaler, liberaler und sozialdemokratischer Kreise rhetorisch zu: „Sozialimperialismus“ (Hans-Ulrich Wehler) lautet das Stichwort, das ein Euphemismus für das eigene Handeln war. Auf Kosten Afrikas galt es, die Arbeiter- und Frauenemanzipation voranzutreiben, um – mit Weber – Deutschlands Sonne wieder in die Welt strahlen zu lassen. Oder – mit Außenminister Bernhard von Bülow – den Deutschen ihren „Platz an der Sonne“ zu sichern.

Max Weber hatte seine Überlegungen schon vor seiner Antrittsvorlesung in den Schriften des Vereins für Sozialpolitik veröffentlicht und 1894 in Peters‘ Alldeutschem Verband vorgetragen. Er legitimierte als wissenschaftliches Projekt, was andere politisch für geboten hielten, und erhob die Erklärung der deutschen „Rückständigkeit“ in Kolonialfragen zu einem Anliegen der zeitgenössischen Staatswissenschaft.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Zum Argumentationsbestand der wissenschaftlichen Kolonialliteratur zählen etwa neun Argumentationskomplexe, die jeweils variiert, verstärkt, geschwächt und mehr oder minder eigenständig zusammengesetzt werden: 1. Der sozialdarwinistische Kampf aller Menschen und Mächte gegen alle und damit verbunden das Muster des „Survival of the fittest“. 2. Der „Sozialimperialismus“ der europäischen Weltmächte, nüchtern dargestellt als Interessenpolitik, vitalistisch beschworen als politischer Instinkt und dergleichen. 3. Rassebiologische oder pseudowissenschaftliche Hierarchisierung der Menschen nach Blut, Herkunft und Lebensweise. 4. Die Glorifikation des Übermenschen, wie etwa durch Frieda von Bülow, die den brutalen Kolonialbeamten „Mars-Mann Carl Peters“ nannte. 5. Emanzipatorische Argumente für die deutschen Frauen und Arbeiter auf Kosten der Afrikaner. 6. Futurismus, Vitalismus und Jugendbewegung: das kraftvolle Drängen künftiger Generationen, die Suche nach Abenteuer und die Möglichkeit der Selbstprofilierung oder Selbstbewährung. 7. Geopolitik: eingebildete Raumnot und ebensolcher Expansionsbedarf (Gustav Frenssen/ Hans Grimm), was sich zunächst aus dem Blick nach Osten speiste, entsprechende Expansionsgelüste bediente, und auf Afrika übertragen wird. 8. Verschwörungstheorien: contra altes Preußen, für den Kaiser oder gegen alle (Adda von Liliencron). 9. Mission und die Klage über den Islam. Noch keine Antwort habe ich auf diese Frage: Wie kann die Literatur dazu beitragen, solche Argumentationsbestände kritisch zu sichten?

A. Bruno Kleynhans

A.

Bruno Kleynhans beschreibt sich selbst:

„Wuppertal, Südafrika. Schriftsteller und (als Bruno Arich-Gerz) Militärhistoriker und Literatur- und Sozialwissenschaftler. Arbeiten unter anderem zur Sozialgeschichte Südafrikas 1919 bis 1994, Erinnerungskultur und Museen, Postcolonial Theory als Forschungsparadigma im südlichen Afrika.“

B.

Abbildung eines historischen Fieberthermometers

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Ich habe die austauschbare Abbildung eines historischen Fieberthermometers ausgesucht, weil, so könnte man mutmaßen, ein Thermometer eines der Diagnoseinstrumente zur medizinisch-neurologischen Bestimmung des sogenannten Tropenkollers ist: einer zivilisatorischen beziehungsweise zivilisationsunterwandernden Malaise, die in literarischen Texten „um 1900“ zu zirkulieren begann und bis heute sowohl als Topos in Erzählungen als auch als Thema in histori(ografi)schen Arbeiten zu finden ist.

Bruno Kleynhans

C.

Abbildung eines historischen Fieberthermometers

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

„Afrika“ wird mit diesem Gegenstand zugleich stereotyp (also allzu bekannt) und opak (nämlich mit dem zu ermittelnden Datum ‚Temperatur‘ alleine zu ungenau für eine medizinische Klassifizierung) erzählt als ‚heiß‘, ‚hitzig‘, ‚fiebrig‘ und damit pathologisch beziehungsweise pathogen für deutsche koloniale Beamte. Sowohl Außen- als auch Körpertemperatur sind ‚erhöht‘, hinzu kommen die nochmal viel typischeren Symptome der Tropenneurasthenie: ungewöhnliche Reizbarkeit, Gemütsschwankungen, Megalomanie-Fantasien, Neigung zu Gewalttaten. Exemplarisch zeigt diese ‚innen und außen‘ erhöhte Temperatur diese Textstelle aus Frieda von Bülows Roman *Tropenkoller* (1895):

„Alle, die seine durch Fieber und Klima noch erhöhte Reizbarkeit kannten, vermieden sorglich, mit ihm in Streit zu geraten, und da jedes unbedachte Wort einen solchen hervorrufen konnte, ging man mit ihm behutsam um, wie mit einem rohen Ei.“

Bruno Kleynhans

D.

Abbildung eines historischen Fieberthermometers

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

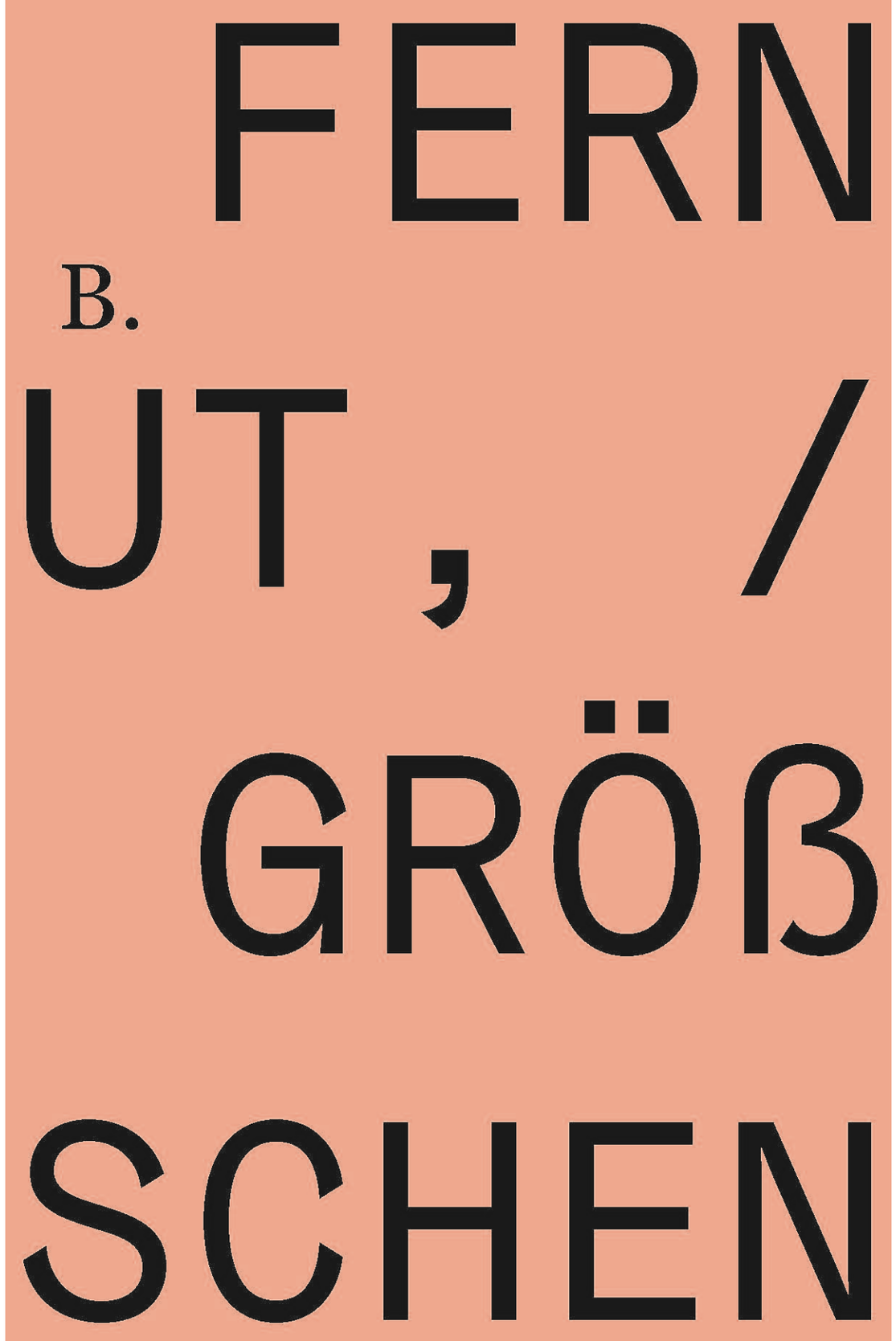
Seine zwar assoziativ gegebene und von Frieda von Bülow hier aufgerufene, letztlich aber nicht mögliche Emblematisierbarkeit und Instrumentalisierbarkeit für den Befund des Tropenkollers: a thermometer is, after all, not instrumental for the diagnosis of tropical frenzy. Die Verheißung eines jeden Diagnose-Geräts besteht darin, dass mit ihm Werte und damit Symptome messbar werden, die zur Ätiologie einer Krankheit und schließlich zu einer passenden Therapie führen. In der medizinischen Praxis steht das Thermometer damit am Anfang des Umgangs mit einer Krankheit: Es misst exakt und ist – im Verbund mit anderen Diagnoseverfahren (Blutuntersuchung etc.) – notwendig für alles Weitere. Im Fall des Tropenkollers mit seiner Begleiterscheinung der charakteristisch erhöhten Außen- und (fakultativ) Körpertemperatur geht dem Thermometer das Notwendig-Sein für Therapie und Heilung allerdings ab. Die mit ihm erhobenen Werte sind, anders als bei der Diagnostizierung von Malaria, nur noch hinreichend – oder? Bei der Malaria ist die erhöhte Temperatur des Körpers und der Umwelt konstitutiv für die Definition und Diagnose des Krankheitsbilds, beim Tropenkoller nicht. Entsprechend kaum eine Rolle spielt das Thermometer (anders als das Symptom Fieber und der Umstand Hitze) in der belletristischen Literatur.

Bruno Kleynhans

A. Martin Kuhn

A. Martin Kuhn (Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an den Universitäten Konstanz und Stuttgart, wissenschaftlicher Volontär in den Marbacher Museen) über sich:

„Durch den ‚Gepardenmann' Matto Barfuß und die Verhaltensforscherin Jane Goodall, die in Tansania das Verhalten von Schimpansen erforschte, entstand in meiner Kindheit ein erster Zugang zum afrikanischen Kontinent und der Drang, selbst „Naturforscher" werden zu wollen. In der Literaturwissenschaft war es der exotistische Expressionismus, der mich wieder zur Beschäftigung mit einem hundert Jahre alten verzerrten Afrikabild führte."


FERN
B.
UT, /
GRÖß
SCHEN

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... sich mir viele Fragen zum durchschnittlichen Wissens- und Erwartungshorizont eines Menschen gestellt haben, der während des Ersten Weltkrieges im Deutschen Reich gelebt hat: Welches Wissen über die Kolonien konnte man haben? Welche Medien informierten darüber, was in den Kolonien geschah, und auf welche Art und Weise? Was gab man den Truppen im Ersten Weltkrieg als Tornister-Lektüre mit und was wurde tatsächlich gelesen? Haben in Afrika stationierte Soldaten anderes gelesen als jene, die zum Beispiel in Frankreich kämpften? Wie wissenschaftlich oder propagandistisch sind die 419 Texte der hier vorgestellten, vom Deutschen Literaturarchiv 2013/14 rekonstruierten Truppenbibliothek? Arno Barnert schrieb über diese Rekonstruktion:

„Einen Schwerpunkt bilden populäre Reihen (wie das ‚Deutsche Soldatenbüchlein', ‚Ullsteins Kriegsbücher' und ‚Die Feldbücher') und Exemplare mit Provenienzspuren, mit Stempeln zum Beispiel oder Einträgen wie dem eines deutschen Offiziers vom Armeeoberkommando 6, der den ersten Band einer französischen Corneille-Ausgabe aus der Truppenbücherei des ‚153e Régiment d'Infanterie' bei der Einnahme des Forts Manonviller am 27. August 1914 erbeutet hat."

T IN

c.

T DAS

NOCH

ÄRKRE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Wer eine Truppenbibliothek zum Gegenstand seiner Betrachtung macht, sieht sich mit einer Vielzahl unterschiedlicher Texte und Textsorten konfrontiert, die von der Belletristik bis zur Völkerkunde multidimensionale Räume des Kolonialen eröffnen und nicht unbedingt exemplarisch sind. In der von dem Kolonialpolitiker Johann Albrecht zusammengestellten Gedichtanthologie *Deutsche Kriegsklänge. 1914/1918* thematisiert das Kriegsgedicht *Den Kämpfern in Deutsch-Ostafrika* von Lydia Lenßen stereotypisch das Leben in den deutschen Kolonien:

„Doch von euch fernen Brüdern dort in der Tropen Glut, / Da fordert ernst das Schicksal noch größern Heldenmut, / Noch mehr der deutschen Treue, noch stärkre Zuversicht, / Denn eure Last ist schwerer und härter eure Pflicht. / Dort unter heißer Sonne, in Staub und Wüstensand, / Da haltet Monde, Jahre dem zähen Feind ihr stand, / Dich todesmut'ges Häuflein bracht nimmermehr zu Fall. / [...] / Bald fallen hier die Würfel, und die Entscheidung naht! / Dann klingt es hell hinüber nach Deutsch-Ostafrika: / Wofür auch ihr gestritten: der deutsche Sieg ist da!"

Afrika erscheint als wilde, glühend heiße und vertrocknete Ödnis, als Peripherie der zivilisierten Welt, in der das Alltagsleben und die Aufgaben der Kolonisten härter sind als auf dem europäischen Kontinent. Die Kriegsführung und die Niederschlagung kolonialer Aufstände gehören zur Soldatenpflicht gegenüber dem Deutschen Kaiserreich. Im Wechselspiel zwischen Kolonie und Reich wird das Erringen des Sieges im Ersten Weltkrieg zur gemeinsamen Aufgabe und zum Befreiungsakt für eine koloniale Ordnung: Kolonialismus und Krieg dienen beide dem Ziel, eine deutsche Vorherrschaft zu sichern.

Auf ähnlich kriegsbegeisternde Weise beginnt auch das *Schwabenbüchlein fürs Feld* mit einem bezeichnenden Schillerzitat aus der *Jungfrau von Orleans:*

„Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“

Die koloniale Rhetorik des vorangegangenen Gedichts von Lenßen folgt der zeitgenössischen apologetischen Haltung, Gewalt zugunsten der Nation zu legitimieren, und verwebt diese mit einem Gestus religiöser Herrschaftslegitimierung, indem Schiller als Instanz eines nationalen Dichtervorbilds gesetzt wird.

DER

D.

/

,

RE P

STAU

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Es ist vor allem der Umstand faszinierend, in der Spezial- und Forschungsbibliothek des Deutschen Literaturarchivs eine Truppenbücherei aus dem Ersten Weltkrieg vorzufinden, die im Rahmen der Ausstellung *August 1914. Literatur und Krieg* im Literaturmuseum der Moderne 2013/14 rekonstruiert und gezeigt wurde. Die Truppenbücherei macht plastisch sichtbar, wie die Soldaten (in Europa) mit Literatur versorgt wurden, was gelesen werden konnte und welche Informationen zum Kolonialen an der Front tatsächlich greifbar waren.

E, N

E.

IST S

T UN

D, /

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Die ausgesuchten Titel machen nur einen Bruchteil der eigentlichen Truppenbücherei aus. Aus einem Bestand von 419 Bänden verweisen neun Bücher klar auf koloniale Inhalte – gerade einmal zwei Prozent. Eine besondere Stellung nimmt darin der in sechs Auflagen erschienene vorkoloniale Bestseller *Abu Telfan* von Wilhelm Raabe ein, der hier als Feldausgabe vorliegt. Spannend ist, dass der 1865 bis 1867 geschriebene Text zuerst in der literarischen Zeitschrift *Über Land und Meer* veröffentlicht wurde, die maßgeblich den kolonialen Wissenshorizont der Zeit mitbestimmt hat. Im Roman flieht der Leipziger Student Leonhard Hagebucher aus der Heimat und sucht sein Glück in Nordafrika, wo er von den nomadischen Viehhirten der Baggara versklavt wird. Nach elfjähriger Versklavung wird er von einem Tierhändler freigekauft und kehrt in die Heimat zurück, wird dort jedoch von seinem Vater verschmäht. Trotz der Versklavung sehnt er sich immer wieder nach Afrika zurück. Während er mit Professor Reihenschlager an einer großen Grammatik des Koptischen (jüngste Sprache des Ägyptischen) arbeitet, trägt er seine innerafrikanischen Erlebnisse der Öffentlichkeit vor. Seine sozial- und zivilisationskritischen Afrika-Vorträge werden ihm jedoch polizeilich verboten.

HALTE F. IHR S LEIN

F.

Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Welche Bücher standen in den Kolonien zur Verfügung? Was davon hat man tatsächlich gelesen? Wie wurde der durchaus ironisch-spielerische, sozial- und zivilisationskritische *Abu Telfan* in der Kolonialzeit rezipiert? Welche kolonialen Kriegsgedichte kannte und sang man vielleicht sogar? Welche kolonialen Texte finden sich in anderen Sammlungen des DLA wie der Lazarettbibliothek, der Kolportagesammlung, der Abenteuerromansammlung oder in Autorenbibliotheken der Zeit?

A. Daniel Knaus

„WIR RITTEN EINE WEILE WEITER; DA LAG EINE ZIEGE AM WEG UND NEBEN IHR EIN KNABE MIT MAGERN, MERKWÜRDIG LANGEN GLIEDERN, ALS HÄTTEN SIE SICH IM STERBEN GERECKT. WIR BOGEN KAUM AUS MIT UNSEREN PFERDEN, DAß SIE IHN NICHT TRATEN; ES IST MERKWÜRDIG, WIE GLEICHGÜLTIG UNS MENSCH UND MENSCHENLEBEN IST, WENN ES VON ANDERER RASSE IST.“

B. C. D. E. F.

Gustav Frenssen:
Peter Moors Fahrt nach Südwest.
1906

A. Daniel Knaus

A. Daniel Knaus über sich:

„Geboren 1991 in Sigmaringen, 2010 Abitur auf der Liebfrauenschule, 2019 Master Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart, seit dem Wintersemester 2019/20 ebenfalls hier Doktorand und in den Museen des Deutschen Literaturarchivs Wissenschaftliche Hilfskraft.“

EINE B. WEG AGERN HÄTTE

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

… Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1906) unbewältigte Geschichte ist. Seine Figuren – Soldaten, Geistliche, Händler, Gelehrte, Familien – rechtfertigen den Genozid an Herero und Nama umfassend: patriotisch, sozialdarwinistisch, ökonomisch, religiös, gar utopisch im Sinne allgemeiner Brüderlichkeit.

A LAG

C.

EIN

ANGEN

ERBEN

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Menschen erzählen beständig: verarbeiten Geschehen durch Auswahl und Anordnung, schaffen Welten – auch manipulativ. *Peter Moor* vermittelt den Genozid an Herero und Nama nicht objektiv, sondern perspektiviert durch den Autor/Erzähler; ohne primäre Zeugenschaft und nur nach deutschen Feldzugsberichten.

Die „Schwarzen" sind hierbei biologisch anders als Europäer: mit „Tiergebissen" und als „Fohlen" gegenüber dem strafenden und dadurch zähmenden „Knecht", dem deutschen Soldaten. Der weiße Mann kann „in die Ferne fahren und dort leben, handeln, forschen und herrschen", mächtig durch seine Technik (Schiffsmotor, Maschinengewehr…) und seinen „Willen". „Südwest" ist das „Affenland" mit „einem wilden Heidenvolk" und utopische Palmenidylle; als Raum zwar heiß, öde, unentwickelt und somit schrecklich, aber gestaltbar und ohne moralische Subjekte außer weißen Siedlern.

Streng erzogen, könnte das „Naturvolk" einmal „Bruder" werden – aufständisch aber muss der „Feind" („ein Volk mit all seinen Kindern") „in den Durst und in den Tod […] gehen, damit die Kolonie für alle Zeit vor ihm Ruhe und Frieden hätte", damit entschieden ist, ob das Land „den Germanen gehören soll oder den Schwarzen". So sollen die Deutschen „vor allen Völkern der Erde die Besseren und Wacheren werden. Den Tüchtigen, den Frischeren gehört die Welt. Das ist Gottes Gerechtigkeit."

Diese Argumentation für eine radikale Kolonialpolitik verschmilzt christliche Vorstellungen mit dem rassistisch-sozialdarwinistischen Konzept ‚Kampf ums Dasein'. Greuel werden nicht verschwiegen, sondern ideologisch integriert:

„Wir ritten eine Weile weiter; da lag eine Ziege am Weg und neben ihr ein Knabe mit magern, merkwürdig langen Gliedern, als hätten sie sich im Sterben gereckt. Wir bogen kaum aus mit unseren Pferden, daß sie ihn nicht traten; es ist merkwürdig, wie gleichgültig uns Mensch und Menschenleben ist, wenn es von anderer Rasse ist."

DERN,

D.

WIR B

SIE

IE G

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Faszination ist dem Erschrecken benachbart. Der Religionswissenschaftler Rudolf Otto (1869–1937) nennt Erfahrungen des Göttlichen ‚mysterium tremendum et fascinans': abdrängend-anziehend. Im Falle des Pastors Frenssen, der Religiöses sozialdarwinistisch bearbeitet und so auch den Genozid legitimiert, wird Faszination absurd. Er selbst erfährt diese pervertiert im charismatischen Führerkult, nimmt teil am ‚Gelöbnis treuester Gefolgschaft' (1933).

SICH

E.

IT UN

N; ES

MENS

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Dieser Text lässt heutige Leser/innen Geschichte als schrecklich erfahren. Bereits 1904 dient moderne Technik (wie die Eisenbahn) auch Rassismus, Gewalt und Völkermord.

Peter Moors Kontexte sind vielfältig, zum Beispiel Cäsars *De bello Gallico* (ca. 50/51 v. Chr.) oder Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* (1861). Das Leid der Herero und Nama zeigt sich aber unter eigenen Bedingungen. Die rhetorische Struktur des Textes erweckt einen Anschein von Verständnis für die „Schwarzen"; es wird der Aufstand auch „Befreiungskrieg" genannt und wiederholt utopische Brüderlichkeit thematisiert. Immer aber geht es um weiße Herrschaft mit allen Mitteln. Der Erzähler ist überzeugt, dass „diese Schwarzen [...] ganz, ganz anders sind als wir" – und begegnet seinem Anderen nur als Feind: als Gefangene, verachtete (Zwangs-)Arbeiter, Prostituierte/Sexsklavinnen, Gejagte und Verdurstende.

UND F. ANDER

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Was wussten Soldaten von ihrem Einsatzgebiet in Afrika? Kannten sie wie im Text nur exotistische Klischees? Wie kontrovers reagierte die damalige Öffentlichkeit auf eine Darstellung radikaler Instrumentalisierung auch ‚deutscher Menschen' (zum Zwecke des ‚totalen Sieges')? Was bedeutete ihr die ständige Vernutzung von Tieren? Inwiefern wurden Greuel tatsächlich als ‚Abenteuer' gelesen? Welche Rolle spielte die Religion im Denken der Soldaten?

A. Stefanie Hundehege

„JOHN HOB DIE HAND: ‚ICH BIN JOHN NUKWA, DER GAIKA VON KENTANI.‘ – DER INNCIBI NICKTE: ‚DES VATERS DEINES VATERS HABE Aẞ MIT HAUT UND HAAR KRELI, DER GROẞE HÄUPTLING, WEIL DER VATER DEINES VATERS MIT ZAUBERWERK DIE MENSCHEN KRANK MACHTE, DER INTONGA FAND DAS UBUTI.‘ – JOHN ANTWORTETE DEMÜTIG: ‚INKOS, DIES IST WAHR, DER INTONGA FAND DAS ZAUBERMITTEL, UND KRELI, DER GROẞE HERR, Aẞ MEINES GROẞVATERS HABE MIT HAUT UND HAAR.‘“

Hans Grimm:
Südafrikanische Novellen,
1913

A. Stefanie Hundehege

A. Stefanie Hundehege (seit 2018 Mitarbeiterin im Forschungsreferat des Deutschen Literaturarchivs Marbach):

„In den Werken meiner Lieblingsautor/innen der englischsprachigen Literatur ist die britische Kolonialvergangenheit allgegenwärtig: In Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1874) findet die Titelheldin heraus, dass ihr Verlobter, Mr. Rochester, bereits verheiratet ist und seine geistesgestörte Ehefrau Bertha, eine Kreolin aus der britischen Kolonie Jamaika, im Dachgeschoss seines Anwesens versteckt hält. Sherlock Holmes' Freund Watson, ein pensionierter Militärarzt, kehrt 1878 schwer verwundet und fiebrig – ‚als der Typhus, jener Fluch unserer indischen Besitzungen mich niederstreckte' (*Eine Studie in Scharlachrot* 1887) – aus Indien nach London zurück. Agatha Christies Kriminalromane spielen oft in britischen Mandatsgebieten im Mittleren Osten – *Mord in Mesopotamien* (1936), *Sie kamen nach Bagdad* (1951) – oder in den britischen Kolonien in Afrika – *Der Tod auf dem Nil* (1937). Wo finden wir Spuren der deutschen Kolonialgeschichte in Afrika in der Literatur? Und wie wird Afrika darin erzählt?"

HAND:

B.

N KE

ATERS

UND H

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Hans Grimms Kolonialerzählungen, die er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges veröffentlichte, sind stark von dem Verlust der deutschen Kolonien geprägt. Beispielsweise avancieren vor allem in der zweiten Hälfte seines Romans *Volk ohne Raum* (1926) die deutschen Kolonien zum Zankapfel zwischen dem Deutschen Kaiserreich und dem Britischen Empire. Ich möchte hingegen den Blick auf Grimms frühe (jedoch nicht notwendigerweise weniger problematische) Erzählungen lenken, in denen die Rivalität mit den Briten eine weniger prägende Rolle spielt. Die Sammlung *Südafrikanische Novellen* wurde 1913 veröffentlicht und besteht aus sieben Erzählungen. Mich interessiert insbesondere „Aus John Nukwas Lehrjahren", die einzige Novelle, die einen afrikanischen Protagonisten hat.

UKWA,

c.

NCIBI

HABE

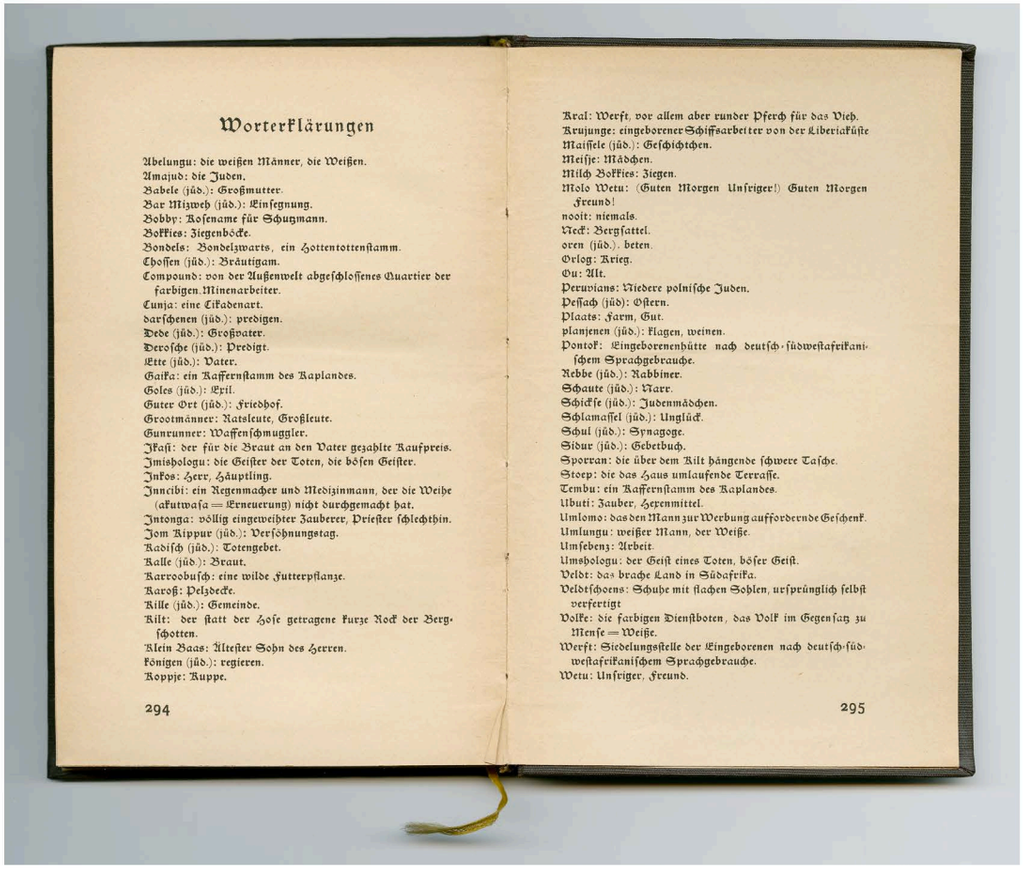
GROßE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Grimms „Afrika“ erscheint nicht als wilder, gesetzloser Ort, aber durchaus als eine Welt, in der Wahrheit und Lüge, Gesetz und Gerechtigkeit, Religion und Magie miteinander verschwimmen. Die Hauptfigur, der einundzwanzigjährige John Nukwa aus Kentani (Südafrika), wird im Laufe der Erzählung von beinahe jedem, dem er begegnet, egal ob Europäer oder Afrikaner, ausgenutzt und betrogen. Verzweifelt und überzeugt, dass übernatürliche Kräfte am Werk sein müssen, sucht John schließlich einen medizin- und magiekundigen Inncibi auf: nach Hans Grimms Index ein „Regenmacher und Medizinmann“. Er bittet ihn, die Imishologu, die Geister der Toten, zu beschwören.

„John hob die Hand: ‚Ich bin John Nukwa, der Gaika von Kentani.‘ – Der Inncibi nickte: „Des Vaters deines Vaters Habe aß mit Haut und Haar Kreli, der große Häuptling, weil der Vater deines Vaters mit Zauberwerk die Menschen krank machte, der Intonga fand das Ubuti.‘ – John antwortete demütig: ‚Inkos, dies ist wahr, der Intonga fand das Zaubermittel, und Kreli, der große Herr, aß meines Großvaters Habe mit Haut und Haar.‘ – ‚Du hast kein Vieh und kein Geld‘, fuhr der Inncibi fort. „Was willst du von mir? Die Imishologu sind hungrig. Sie wollen Speise. Ich kann nicht Speise geben für dich.‘“

Ich habe diesen kurzen Abschnitt ausgewählt, weil er zugleich eine der wichtigsten Erzählstrategien Grimms verdeutlicht. Grimm ist bemüht, das Erzählte so authentisch wie möglich erscheinen zu lassen. Er bezieht sich in seiner Novelle (wie übrigens auch Frieda von Bülow in *Tropenkoller*) auf afrikanische Bräuche beziehungsweise verwendet afrikanische Wörter, ohne diese im Text genauer einzuführen oder zu erläutern. Für seine europäische Leserschaft fügt Grimm am Ende der Novellensammlung einen Index ein. Eine Untersuchung der afrikanischen Wörter, die Grimm in „John Nukwas Lehrjahre“ verwendet, zeigt, dass Grimm sie durchaus akkurat und nuanciert einsetzen kann. Das *Dictionary of South African English* zum Beispiel definiert „Umshologu“ (Plural: Imishologu) als „ancestral spirit, believed to be either helpful or evil, depending on how it is treated“ [Geist eines Vorfahren, der sowohl hilfreich als auch böse sein kann, je nachdem wie er behandelt wird], während Grimms Index das Wort als „der Geist eines Toten, böser Geist“ erläutert. Grimms Übersetzung betont die dunkle und zerstörerische Kraft der Geister und lässt dafür die Verwandtschaft zwischen den Toten und Lebenden außer Acht. Jedoch war Grimm sich dieser Verbindung offenbar bewusst: Bei dem in der Novelle angerufenen Imishologu handelt es sich um Johns Großvater.



Worterklärungen

Abelungu: die weißen Männer, die Weißen.
Amajud: die Juden.
Babele (jüd.): Großmutter.
Bar Mizweh (jüd.): Einsegnung.
Bobby: Kosename für Schutzmann.
Bokkies: Ziegenböcke.
Bondels: Bondelzwarts, ein Hottentottenstamm.
Chossen (jüd.): Bräutigam.
Compound: von der Außenwelt abgeschlossenes Quartier der farbigen Minenarbeiter.
Cunja: eine Cikadenart.
darschenen (jüd.): predigen.
Dede (jüd.): Großvater.
Derosche (jüd.): Predigt.
Ette (jüd.): Vater.
Gaika: ein Kaffernstamm des Kaplandes.
Goles (jüd.): Exil.
Guter Ort (jüd.): Friedhof.
Grootmänner: Ratsleute, Großleute.
Gunrunner: Waffenschmuggler.
Ikas: der für die Braut an den Vater gezahlte Kaufpreis.
Imishologu: die Geister der Toten, die bösen Geister.
Inkos: Herr, Häuptling.
Inncibi: ein Regenmacher und Medizinmann, der die Weihe (ukutwasa = Erneuerung) nicht durchgemacht hat.
Intonga: völlig eingeweihter Zauberer, Priester schlechthin.
Jom Kippur (jüd.): Versöhnungstag.
Kadisch (jüd.): Totengebet.
Kalle (jüd.): Braut.
Karroobusch: eine wilde Futterpflanze.
Karoß: Pelzdecke.
Kille (jüd.): Gemeinde.
Kilt: der statt der Hose getragene kurze Rock der Bergschotten.
Klein Baas: Ältester Sohn des Herren.
Königen (jüd.): regieren.
Koppje: Kuppe.

Kral: Werft, vor allem aber runder Pferch für das Vieh.
Krujunge: eingeborener Schiffsarbeiter von der Liberiaküste
Maissele (jüd.): Geschichten.
Meise: Mädchen.
Milch Bokkies: Ziegen.
Molo Wetu: (Guten Morgen Unsriger!) Guten Morgen Freund!
nooit: niemals.
Neck: Bergsattel.
oren (jüd.): beten.
Orlog: Krieg.
Ou: Alt.
Peruvians: Niedere polnische Juden.
Pessach (jüd): Ostern.
Plaats: Farm, Gut.
planjenen (jüd.): klagen, weinen.
Pontok: Eingeborenenhütte nach deutsch-südwestafrikanischem Sprachgebrauche.
Rebbe (jüd.): Rabbiner.
Schaute (jüd.): Narr.
Schickse (jüd.): Judenmädchen.
Schlamassel (jüd.): Unglück.
Schul (jüd.): Synagoge.
Sidur (jüd.): Gebetbuch.
Sporran: die über dem Kilt hängende schwere Tasche.
Stoep: die das Haus umlaufende Terrasse.
Tembu: ein Kaffernstamm des Kaplandes.
Ubuti: Zauber, Hexenmittel.
Umlomo: das den Mann zur Werbung auffordernde Geschenk.
Umlungu: weißer Mann, der Weiße.
Umsebenz: Arbeit.
Umshologu: der Geist eines Toten, böser Geist.
Veldt: das brache Land in Südafrika.
Veldtschoens: Schuhe mit flachen Sohlen, ursprünglich selbst verfertigt
Volke: die farbigen Dienstboten, das Volk im Gegensatz zu Mense = Weiße.
Werft: Siedelungsstelle der Eingeborenen nach deutsch-südwestafrikanischem Sprachgebrauche.
Wetu: Unsriger, Freund.

Index *Südafrikanische Novellen*

MIT H

D.

WEIL

DIE

DAS

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Neben seinen Kenntnissen der afrikanischen Sprachen (hier isiXhosa) lässt Grimm auch sein geschichtliches und geografisches Wissen in die Erzählung einfließen. Auch wenn der Leser nicht erfährt, wann die Ereignisse genau stattfinden, wird John Nukwas Leben in die Geschichte Südafrikas eingebettet, wie der kurze Abschnitt oben zeigt. Johns Familie, so erfährt der Leser, geriet in Not, als der Besitz des Großvaters von Sarili kaHintsa (auch unter dem Namen „Kreli“ bekannt), der von 1835 bis 1892 das Oberhaupt des Volkes der Gcalecka war, weggenommen wurde.

Der Leser wird auch jederzeit genauestens informiert, wo die Erzählung geografisch stattfindet. Zu Beginn lebt John in Kentani, einer kleinen Siedlung siebzig Kilometer nördlich von East London. Seine Reisewege und Ortswechsel werden genauestens erläutert; der Leser erfährt stets, welche Route er nimmt und welche Transportmittel er nutzt. Auf diese Weise versucht Grimm ebenfalls, Authentizität zu suggerieren.

KRELI

E.

NES

MACH

ANTWO

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Bei seiner Leserschaft hatten Grimms Strategien offenbar Erfolg. Zeitgenössische Rezensionen betonen die (vermeintliche) Authentizität von Grimms *Südafrikanischen Novellen*: „Hier schrieb sich einer, der etwas erlebt hat, das Erlebte von der Seele, weil die Überfülle der inneren Geschichte und äußeren Eindrücke dazu zwang. Wer Südafrika – das Burenland bis Kapstadt und Deutsch-südwestafrika – in seinem Blute nacherleben will, kann es durch Hans Grimm", urteilte beispielsweise die Zeitung *Leipziger Neueste Nachrichten*.

Tatsächlich war der Grundstein für Grimms Faszination mit den deutschen Kolonien schon früh gelegt. Im Jahr 1885, als er sieben war, war sein Vater einer der Mitbegründer des Deutschen Kolonialvereins. Nach einer Ausbildung in einer englischen Handelsfirma in London wurde Grimm 1897 nach Port Elizabeth in Südafrika versetzt. In seiner Freizeit beschäftigte er sich mit afrikanischer Geschichte, Politik und Wirtschaft. Er lernte Afrikaans und die Bantusprache Kafir und bereiste das Land. Eine Zeitlang war er Mitinhaber einer eigenen Handelsfirma in East London (Südafrika). Später schrieb er Presseberichte über das Leben der deutschen Siedler, über die afrikanische Flora und Fauna und über neuentdeckte Diamantenfelder, die dann in der *Täglichen Rundschau* in Berlin veröffentlicht wurden. Doch faktisches Wissen über afrikanische Geografie, Geschichte und Sprache bedeutet nicht zwangsläufig, dass auch eine Reflexion des eigenen

Verhältnisses zum Land stattfand. Auch wenn „Aus John Nukwas Lehrjahren“ stärker als Grimms andere Novellen die Ungerechtigkeiten und die Ausbeutung der afrikanischen Bevölkerung in den Kolonien hervorhebt, wird das Prinzip des Kolonialismus weder von John noch von den anderen Figuren in Frage gestellt. Am Ende seiner sogenannten „Lehrjahre“ hat John lediglich gelernt, innerhalb dieses Systems zu existieren.

TETE

F.

DER

UND K

GROßV

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Grimms *Südafrikanische Novellen* könnten heute sicherlich kein großes Publikum mehr begeistern. Kulturelle, rassistische (und auch sexistische) Klischees und Stereotypen durchziehen die Texte und hinterlassen einen bitteren Nachgeschmack. Und doch können Geschichten wie „Aus John Nukwas Lehrjahren“ uns wichtige Hinweise geben, beziehungsweise uns ermutigen, wichtige Fragen zu stellen: Welchen kulturellen und sprachlichen Austausch – in beide Richtungen – gab es tatsächlich zwischen den europäischen Kolonialisten und der afrikanischen Bevölkerung? Und: Wer darf „Afrika“ erzählen? Kann und darf ein deutscher Autor, selbst wenn er viele Jahre in Afrika gelebt hat, überhaupt über die Erfahrungen eines Afrikaners – noch dazu zur Kolonialzeit – schreiben?

A. Martin Kuhn

„O AFRIKA VON EINST, WIE ICH DICH KANNTE, / GEFÄHRLICH, WILD, DOCH VOLLER POESIE, / EIN JEDER WAR EIN KERL IN DIESEM LANDE, / WER SO DICH KANNTE, DER VERGISST DICH NIE.“

B.

C.

D.

E.

Paul Graetz: Afrika einst und jetzt, undatiert

F.

A. Martin Kuhn

A. Martin Kuhn (Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an den Universitäten Konstanz und Stuttgart, wissenschaftlicher Volontär in den Marbacher Museen) über sich:

„Durch den ‚Gepardenmann' Matto Barfuß und die Verhaltensforscherin Jane Goodall, die in Tansania das Verhalten von Schimpansen erforschte, entstand in meiner Kindheit ein erster Zugang zum afrikanischen Kontinent und der Drang, selbst „Naturforscher" werden zu wollen. In der Literaturwissenschaft war es der exotistische Expressionismus, der mich wieder zur Beschäftigung mit einem hundert Jahre alten verzerrten Afrikabild führte."

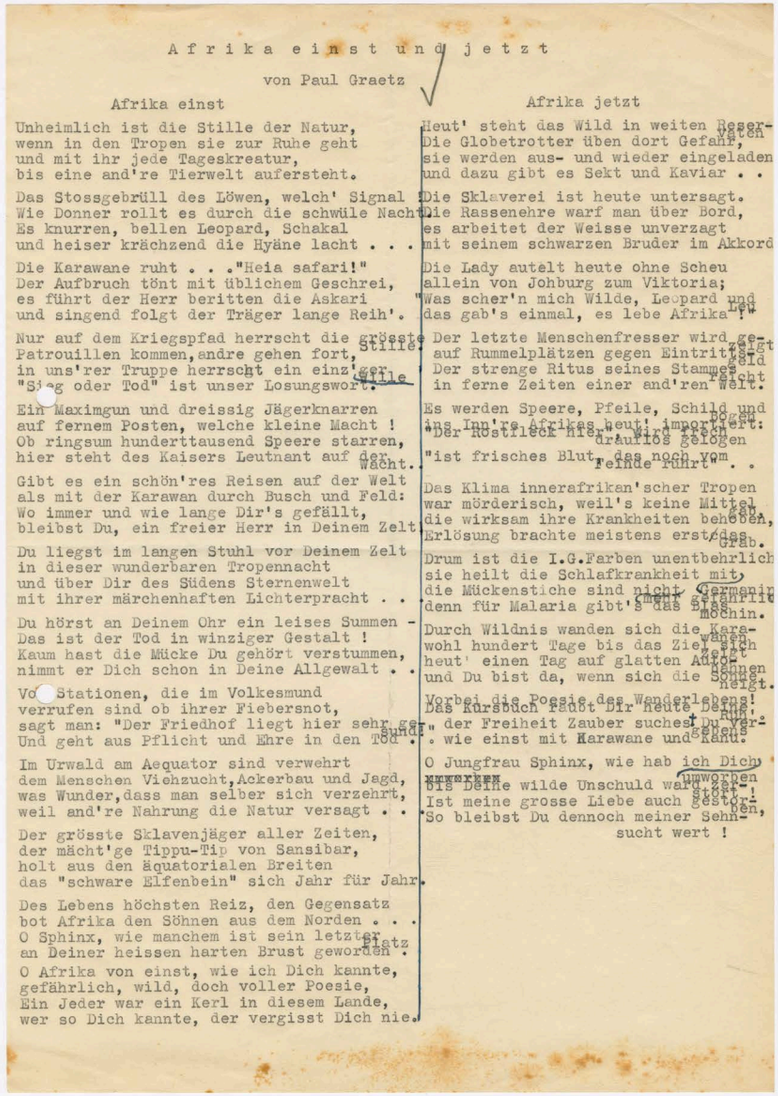
EINST B. LICH, JEDE / WER

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

… das Gedicht „Afrika einst und jetzt“ von Paul Graetz bereits in der Oberflächenstruktur die Intention aufzeigt, zwei vermeintliche Realitäten miteinander zu vergleichen. Die zwei sich gegenüberliegenden Spalten des Gedichts eröffnen in 13 Strophen Graetz’ Bild seines ‚alten Afrika‘ und in 10 weiteren Strophen das moderne ‚jetzige Afrika‘. Im Gedicht werden also zwei Bilder einer historischen Wirklichkeit entworfen, die sich antagonistisch gegenüberstehen.

Paul Graetz: Afrika einst und jetzt, undatiert



A f r i k a e i n s t u n d j e t z t

von Paul Graetz

Afrika einst

Unheimlich ist die Stille der Natur,
wenn in den Tropen sie zur Ruhe geht
und mit ihr jede Tageskreatur,
bis eine and're Tierwelt aufersteht.

Das Stossgebrüll des Löwen, welch' Signal !
Wie Donner rollt es durch die schwüle Nacht
Es knurren, bellen Leopard, Schakal
und heiser krächzend die Hyäne lacht . . .

Die Karawane ruht . . ."Heia safari!"
Der Aufbruch tönt mit üblichem Geschrei,
es führt der Herr beritten die Askari
und singend folgt der Träger lange Reih'.

Nur auf dem Kriegspfad herrscht die grösste Stille!
Patrouillen kommen, andre gehen fort,
in uns'rer Truppe herrscht ein einz'ger Wille
"Sieg oder Tod" ist unser Losungswort.

Ein Maximgun und dreissig Jägerknarren
auf fernem Posten, welche kleine Macht !
Ob ringsum hunderttausend Speere starren,
hier steht des Kaisers Leutnant auf der Wacht.

Gibt es ein schön'res Reisen auf der Welt
als mit der Karawan durch Busch und Feld:
Wo immer und wie lange Dir's gefällt,
bleibst Du, ein freier Herr in Deinem Zelt

Du liegst im langen Stuhl vor Deinem Zelt
in dieser wunderbaren Tropennacht
und über Dir des Südens Sternenwelt
mit ihrer märchenhaften Lichterpracht . .

Du hörst an Deinem Ohr ein leises Summen -
Das ist der Tod in winziger Gestalt !
Kaum hast die Mücke Du gehört verstummen,
nimmt er Dich schon in Deine Allgewalt . .

Vo Stationen, die im Volkesmund
verrufen sind ob ihrer Fiebersnot,
sagt man: "Der Friedhof liegt hier sehr gesund!
Und geht aus Pflicht und Ehre in den Tod .

Im Urwald am Aequator sind verwehrt
dem Menschen Viehzucht, Ackerbau und Jagd,
was Wunder, dass man selber sich verzehrt,
weil and're Nahrung die Natur versagt . .

Der grösste Sklavenjäger aller Zeiten,
der mächt'ge Tippu-Tip von Sansibar,
holt aus den äquatorialen Breiten
das "schware Elfenbein" sich Jahr für Jahr.

Des Lebens höchsten Reiz, den Gegensatz
bot Afrika den Söhnen aus dem Norden . . .
O Sphinx, wie manchem ist sein letzter Platz
an Deiner heissen harten Brust geworden .

O Afrika von einst, wie ich Dich kannte,
gefährlich, wild, doch voller Poesie,
Ein Jeder war ein Kerl in diesem Lande,
wer so Dich kannte, der vergisst Dich nie.

Afrika jetzt

Heut' steht das Wild in weiten Reservaten
Die Globetrotter üben dort Gefahr,
sie werden aus- und wieder eingeladen
und dazu gibt es Sekt und Kaviar . .

Die Sklaverei ist heute untersagt.
Die Rassenehre warf man über Bord,
es arbeitet der Weisse unverzagt
mit seinem schwarzen Bruder im Akkord

Die Lady autelt heute ohne Scheu
allein von Johburg zum Viktoria;
"Was scher'n mich Wilde, Leopard und Leu
das gab's einmal, es lebe Afrika !"

Der letzte Menschenfresser wird gezeigt
auf Rummelplätzen gegen Eintrittsgeld
Der strenge Ritus seines Stammes reicht
in ferne Zeiten einer and'ren Welt.

Es werden Speere, Pfeile, Schild und Bogen
ins Inn're Afrikas heut' importiert:
"Der Rostfleck hier", wird frech drauflos gelogen
"ist frisches Blut, das noch vom Feinde rührt" . .

Das Klima innerafrikan'scher Tropen
war mörderisch, weil's keine Mittel gab,
die wirksam ihre Krankheiten behoben,
Erlösung brachte meistens erst das Grab.

Drum ist die I.G.Farben unentbehrlich
sie heilt die Schlafkrankheit mit Germanin
die Mückenstiche sind nicht mehr gefährlich
denn für Malaria gibt's das Blas mochin.

Durch Wildnis wanden sich die Karawanen
wohl hundert Tage bis das Ziel sich zeigt
heut' einen Tag auf glatten Autobahnen
und Du bist da, wenn sich die Sonne neigt.

Vorbei die Poesie des Wanderlebens!
Das Kursbuch raubt Dir heute Deine Ruh,
der Freiheit Zauber suchest Du vergebens
wie einst mit Karawane und Kanu.

O Jungfrau Sphinx, wie hab ich Dich umworben
bis Deine wilde Unschuld ward zerstört !
Ist meine grosse Liebe auch gestorben,
So bleibst Du dennoch meiner Sehnsucht wert !

Um die Stereotype im Gedicht zu entlarven, hilft die aus der vergleichenden Literaturwissenschaft hervorgegangene interkulturelle Hermeneutik, früher Imagologie genannt. Diese beschäftigt sich methodisch mit Bildern und Vorstellungen des Anderen und hilft dabei, stereotypische Beschreibungen oder Bilder, sogenannte Imagines, aufzudecken und analytisch zu interpretieren.

UKWA, C. NCIBI HABE ROSSE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„O Afrika von einst, wie ich Dich kannte, / gefährlich, wild, doch voller Poesie, / Ein Jeder war ein Kerl in diesem Lande, / wer so Dich kannte, der vergisst Dich nie."

Bereits der Titel „Afrika einst und jetzt" indiziert die Gegenüberstellung zweier Afrikabilder. Dabei wird im ersten Teil ganz nach dem Motto „Früher war alles besser" das ‚jetzige' Afrika negativ modernisiert dargestellt, während das wilde alte Afrika zum Abenteuerraum verklärt wird. Die Natur wird als ruhige Idylle und zugleich als unfruchtbare Wildnis beschrieben. Interessant ist dabei, dass Kannibalismus eben nicht durch fehlende Kultiviertheit motiviert wird, sondern durch die Umgebung selbst:

„Im Urwald am Aequator sind verwehrt / dem Menschen Viehzucht, Ackerbau und Jagd / was Wunder, dass man selbst sich verzehrt, / weil and're Nahrung die Natur versagt".

Diese Wildnis ist es auch, die als Gegenbild zur nordischen Heimat beschrieben und zum letzten Ort der Männlichkeit verklärt wird:

„Des Lebens höchsten Reiz, den Gegensatz / bot Afrika den Söhnen aus dem Norden ... / O Sphinx, wie manchem ist es sein letzter Platz / an Deiner heissen harten Brust geworden."

Das sind nur zwei Beispiele dafür, welche Merkmale dem ganzen Kontinent Afrika im Gedicht von Paul Graetz zugewiesen werden. Innerhalb des Gedichts treten diese Bilder vermehrt auf, sie sind inflationär stereotypisch. Zudem sind diese Vorstellungen in vielen anderen Texten der Jahrhundertwende verbreitet. Koloniale wie postkoloniale Texte sind

voll von stereotypischen Imagines verschiedener Art, die das Afrikabild des frühen 20. Jahrhunderts bis heute verklären. Dabei werden einerseits künstlerische und andererseits propagandistische politische Sphären eröffnet.

EM LA

D.

ICH N

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Die Methode der interkulturellen Hermeneutik ist an dieser Stelle ein Instrument, um Stereotype ausfindig zu machen, diese genau zu beschreiben und ihre Funktionen aufzudecken. Formelhaft formuliert ist ein Stereotyp eine Imago einer Person oder Personengruppe, die aufgrund einer irrationalen Annahme einem Ding (Mensch, Tier, Raum, Objekt) das Merkmal G zuweist. Um das Imago als Stereotyp zu bezeichnen, muss entweder die dauerhafte Vorstellung dieser Zuordnung oder die temporäre Zuordnung dieser Eigenschaft von einer unbestimmten größeren Masse oder beides in Kombination vorhanden sein. Im Gegensatz zum sozialpsychologischen Ansatz, der nur Menschen analysiert, lässt sich im Zuge einer solchen modellgeleiteten Untersuchung Afrika als Raum erforschen, dem ein bestimmtes Merkmal zugewiesen wird.

ICH K

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Das Typoskript des Afrikareisenden Paul Graetz, der nicht mit dem gleichnamigen Kabarettisten zu verwechseln ist, findet sich im Nachlass des NS-Bestseller-Autors Hans Grimm. Paul Graetz, geboren 1875 in Deutschland, gestorben im Jahre 1968 an der deutschen Ostsee, war ein deutscher Offizier und Afrikareisender. Berühmt wurde Paul Graetz für seine Durchquerung Afrikas mit dem Automobil, mit der bis heute in Namibia für Safaris von Reiseveranstaltern geworben wird. Graetz' Automobilreise fand in den Jahren 1907 bis 1909 statt, um die Möglichkeit einer motorisierten Ost-West-Verbindung in Afrika zu beweisen und das Automobil für den kolonialen Einsatz zu erproben. Die Reise erfolgte von Dar-es-Salam in der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika, heute Tansania, mit dem Ziel Swakopmund in Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia. Eine zweite Expedition von Mosambik über den Kongo zum Atlantik mit dem Motorboot scheiterte.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Inwiefern geben die Stereotype als Projektionsfläche eigener Sehnsüchte Aufschluss über das Selbstbild und die negative Selbstwahrnehmung der deutschen Künstler und Autoren einerseits und über die Steigerung von Alteritätsvorstellungen zugunsten politischer Vereinnahmungen auf imperialistischer Seite andererseits?

G. Heike Gfrereis

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Martin Kuhn weist darauf hin, dass heute noch mit dem „deutschen Indiana Jones“ Paul Graetz für Namibiareisen geworben wird – bis in den Schreibstil hinein wiederholen sich dabei die Stereotypen von damals.

Zum Beispiel im *Explorermagazin*: „Paul Graetz war immer Motor, der zündende Ideen mit Tatkraft umsetzte …“. Der Autor, der deutsche Reiseveranstalter Carsten Möhle, der die Tour zum Selbernachreisen bei *Bwana Tucke-Tucke* anbietet, schreibt über sich selbst: „Mittlerweile lebt er 9 Monate im Jahr in der Sonne, die salzige Seeluft holt er sich bei Heimweh von Deutschlands ‚südlichstem Nordseebadeort‘ Swakopmund ab.“

Aber auch in Deutschlands „führendem Nachrichtenmagazin“ begegnen einem Stereotype wieder. Am 2.7.2008 berichtet *Der Spiegel* über „Kintopp mit Krokodilen“: „Hunderte Fotos hat der mobile Abenteurer geschossen, um seine gefährliche Urwaldfahrt zu dokumentieren. Hernach schrieb er einen packenden Reisebericht und ließ kostbare handkolorierte Glasplatten-Dias fertigen, mit denen er wie ein Medienstar durch Europa tourte. Im Berliner Hotel Adlon besaß Graetz eine Dauersuite.“ Carsten Möhle entdeckte den Film, den Graetz bei seiner zweiten Afrikadurchquerung mit dem Motorboot ‚Sarotti‘ drehen ließ: „Anfang 2007 wurde der Fahnder“, so Matthias Schulz für *Der Spiegel*, „schließlich fündig – im letzten Wohnsitz des 1968 gestorbenen Pioniers, dem Haus ‚Afrikaruh‘ in Travemünde. Dort lebt heute dessen Tochter Uta Graetz-Africana, 65. Nach schwierigen Verhandlungen, die man teils auf Suaheli führte, kramte die Erbin im Keller eine kleine verstaubte Blechdose hervor: Darin enthalten war der Stummfilm von der ‚Sarotti‘-Fahrt. In Kintopp-Qualität und flimmerndem Schwarzweiß zeigt das Werk, wie Graetz am Hebel eines Außenbordmotors mit hoher Bugwelle über schlammige Flüsse in Mosambik und Malawi braust – mitten hinein in eine wilde Natur aus Schlingpflanzen und Giftspinnen, deren menschliche Bewohner zum Teil noch unter steinzeitlichen Bedingungen lebten. Kameramann Fière filmte sie auf der Krokodiljagd und beim Fischen mit Speeren am Malawi-See. Er lichtete Frauen in Bastkleidern ab, zeigte sie beim Ritualtanz und beim Kochen vor der Strohhütte. Dazwischen immer wieder Graetz. Insgesamt 240 Kilometer weit ließ er das Boot über Land schleifen, schweißnasse Schwarze zogen es mit Hanfseilen durch Urwaldschneisen und an Felshängen empor. Fachleute wie der Dekan des Afrika-Instituts der Universität Leipzig halten die Aufnahmen für ein ethnologisches Kleinod. Weltweit lagen bislang nur 26 Vorkriegs-Filmminuten aus dem tropischen Afrika vor.“

Wie sehr erzwingen die Marktgesetze der Gattungen ‚Tourismus‘ und ‚Reportage‘, aber auch ‚Ausstellung‘ Stereotypien und: Wie kann man das durchbrechen? Durch Provo-

kationen, wie sie die Modefirma Benneton mit ihren Anzeigenkampagnen versuchte, die zum Beispiel auf ein menschliches Herz die Wörter „white“, „black“ and „yellow“ setzte, oder mit einer Sprache, die sich gegen eine einfache Vereinnahmung durch den Leser sperrt, indem sie diesen auf sich selbst zurückwirft und ihn ins Nachdenken bringt? Wie schreibt man und führt zugleich eine Ebene der Reflexion und des Bruchs mit? Wie bleibt man widerständig, ohne sich der Verständlichkeit und der Offenheit zu verweigern? Mich beschäftigt das als Kuratorin sehr, denn ich höre nicht selten: „Erzählen Sie den Leuten doch einfache Geschichten, sie wollen sich wiederfinden.“ Oder: „Inwiefern ist das repräsentativ, kanonisch, relevant, kohärent, sinnstiftend, gar von nationaler Bedeutung? Lern ich hier alles, was ich wissen muss?“ Gehen aber nicht im Gegenteil viel eher Kompliziertheit, Komplexität, Eigenwilligkeit, Sperrigkeit, Sinnverweigerung und das Beharren darauf, dass jeder einzelne selber nachdenken muss, wenn er etwas verstehen möchte, zusammen mit Besucherfreundlichkeit und sogenannter Niedrigschwelligkeit, mit Hingabe und vielleicht sogar mit Glück? Ich denke schon. Ich empfinde Glück, wenn ich sehe, wie unterschiedlich wir alle sind. Und ich empfinde es als riesengroßes Glück, gelernt zu haben, dass literarische Texte für mich da am schönsten sind, wo sie mir keinen Sinn geben, den ich in eine benotbare Erzählung übersetzen kann oder gar muss, sondern etwas viel wertvolleres: Freiräume. Open spaces.

A. Dag Henrichsen

„SÜDWESTER GESCHICHTEN VON UNSEREN FARBIGEN FREUNDEN“

B. Heinrich Vedders sogenannte „Südwester Geschichten“, 1953

C.

„ETWA HUNDERT BRIEFE DIE UNSEREM ALTEN HÄUPTLING MAHARERO GEHÖRTEN“

D.

E. Ernst Rudolf Scherz' sogenannte „Südwester Geschichten“, 1953

F.

A. Dag Henrichsen

A. Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentationszentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel".

SCHIC

B.

“

BRIEF

RERO

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Ich habe die „Südwester Geschichten" des Missionars Heinrich Vedder (als Buch und in einer Tonaufnahme von 1953) und des Felsbildforschers Ernst Rudolf Scherz (Buch) ausgesucht. Die zum Teil verschriftlichten sogenannten „Südwester Geschichten", die von deutschsprachigen Namibiern erzählt wurden und werden, zeugen von einer vielschichtigen literarischen Oralität der Siedlergesellschaft (die sich zugleich als die lesende und schreibende Bevölkerungsgruppe Namibias verstand und immer noch versteht) und von den ästhetisierten kolonialnostalgischen, paternalistischen und zum Teil rassistischen Denk- und Weltbildern und ihrer mündlichen, aber literarisch gefügten Überlieferung.

FAR-

c.

TEN

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Südwester Geschichten von unseren farbigen Freunden" (Ernst Rudolf Scherz) – „Etwa hundert Briefe die unserem alten Häuptling Maharero gehörten" (Heinrich Vedder)

Diese sogenannten Geschichten (die oft eher Anekdoten sind) zählen zum wesentlichen ‚Kulturgut' der deutschsprachigen Namibier und nehmen eine zentrale Stellung in der Stabilisierung von kolonialen und Apartheidverhältnissen ein: Bei Vedder, einem rheinischen Missionar, Ethnologen und Linguisten, dem 1925 die Ehrendoktorwürde durch die Philosophische Fakultät der Universität Tübingen verliehen wurde, der in regem Briefwechsel mit Hans Grimm stand, von 1948/49 an Senator im südafrikanischen Apartheidsparlament und zentraler Verfechter der Apartheid in Namibia war, werden sie mit paternalistischem, belehrendem Duktus vorgetragen; bei Rudolf Scherz, einem Wissenschaftler und Emigranten aus Nazi-Deutschland, der tendenziell freigeistig und ‚offener' für das/die ‚Andere/Anderen' war, mit zum Teil rassistischem ‚Humor' erzählt. Die Geschichten kreisen häufig um „unsere Afrikaner", „unseren Häuptling", „unseren Hottentotten", „unsere Johanna" et cetera und ästhetisieren pointiert die Apartheidsbeziehungen zwischen ‚Weissen' und ‚Schwarzen'. Häufig sind die Geschichten in den zentralen Sehnsuchtstopos der „weiten, leeren Landschaft" eingebunden und an die sogenannten Herausforderungen in einer kolonialen afrikanischen Situation geknüpft, wie etwa die vermeintlichen Probleme mit der afrikanischen Arbeiterschaft oder die ungewohnten klimatischen Bedingungen.

Die Tonaufnahme mit Vedder stammt von dem Afrikanisten und Theologen Ernst Dammann (Berlin und Marburg), ebenfalls Verfechter der Apartheid und NSDAP-Mitglied.

Heinrich Vedders und Ernst Rudolf Scherz'
sogenannte „Südwester Geschichten", 1953

TLING

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich interessiert die literarische Oralität der kolonialen Siedlergesellschaft als wesentlicher Marker von Ethnisierungsprozessen und Identitätsstiftung der Namibia-Deutschen; das „Sprechen" der kolonialen Elite über ‚die Anderen', zumeist Afrikaner/innen.

TEN“

E.

E.

Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Die ausgewählten Stücke stehen im Kontext von Oralität und Schriftlichkeit für das Selbstverständnis einer europäischen Siedlergesellschaft in Afrika, von Ethnisierungsprozessen und Rassismus bei Namibia-Deutschen.

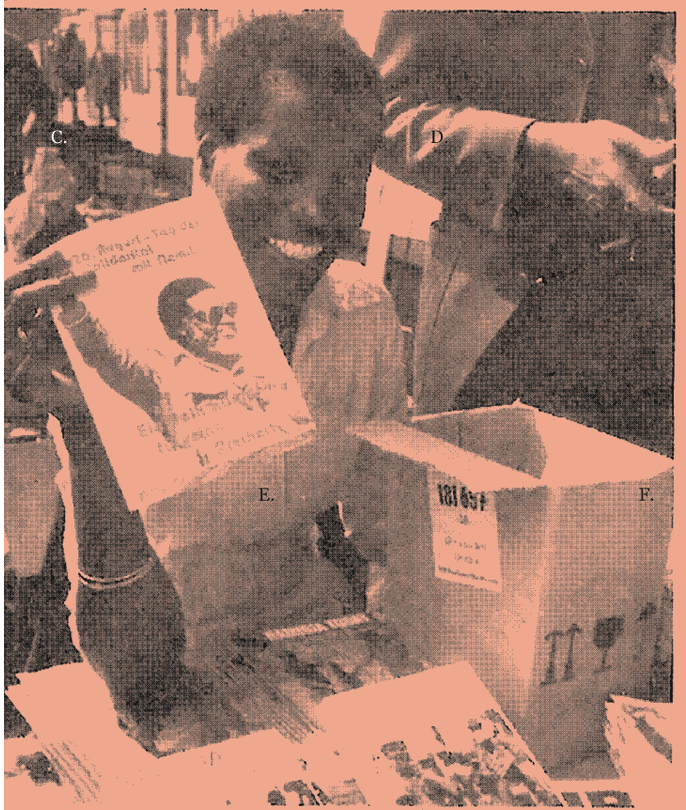
F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Bei Rudolf Scherz gehören ‚Humor' und Rassismus zusammen, bei Vedder ‚Stimmvolumen' und Rassismus. Beides ist für ein Publikum ohne Hintergrundwissen verführerisch. Wie lässt sich das erklären, analysieren und verhindern?

A. Dag Henrichsen

B.



C.

D.

E.

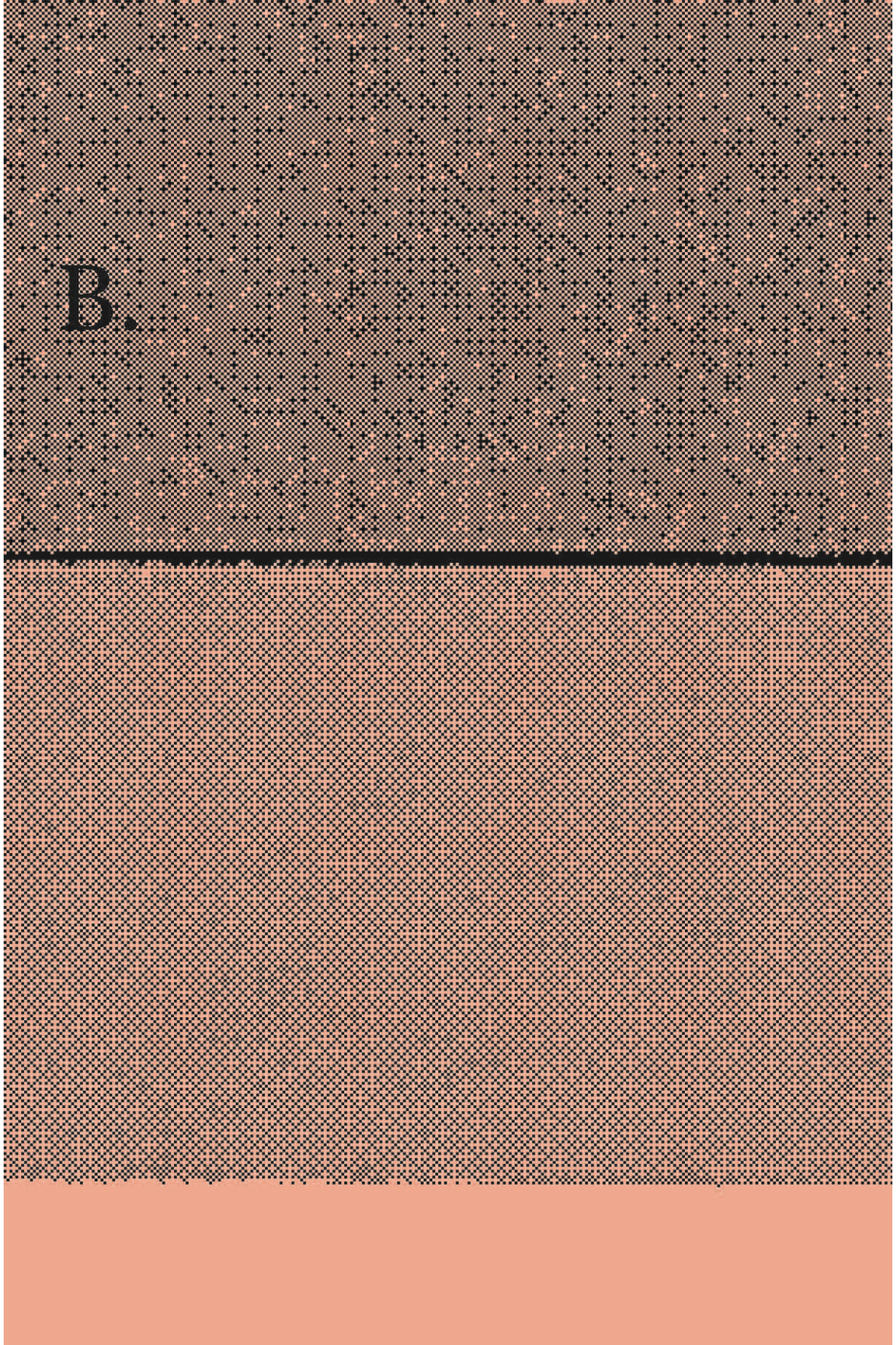
F.

SWAPO

A. Dag Henrichsen

A. Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentations-zentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel“.


B.

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Namibia Today. Official Organ of the South West Africa People´s Organisation (hier eine Ausgabe von 1984) ist die weitverbreitete Zeitschrift der namibischen Befreiungsbewegung SWAPO, sowohl für die namibische Exilbevölkerung während des Befreiungskrieges (1966-1990) als auch für die internationalen Anti-Apartheid- und Sympathisantenbewegungen bestimmt. Sie wurde zeitweilig in Erfurt (DDR) gedruckt. Obgleich auf Englisch herausgegeben, wurde die Zeitschrift auch in Ost- und Westdeutschland verteilt. Die Redaktion(en) befanden sich in London und, in den 1980er Jahren, in Angola. Der zeitweilige Druck der Zeitschrift in der DDR war Ausdruck der SED-Solidarität mit den afrikanischen Befreiungsbewegungen, in der DDR breit durch die ostdeutsche Bevölkerung abgestützt. Das Foto auf der Rückseite der *Namibia Today*-Ausgabe spielt darauf an und zeigt zugleich ein weitverbreitetes Buch des DDR-Journalisten Alfred Babing.

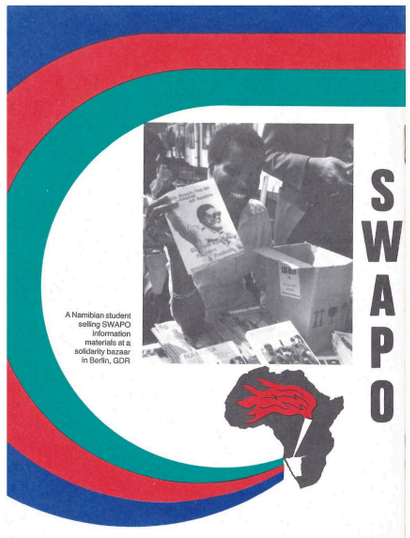
Dag Henrichsen

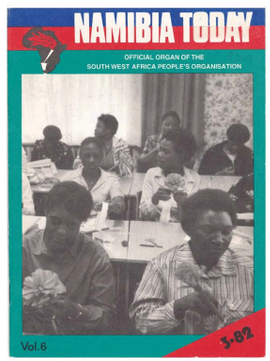
Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation (1984)

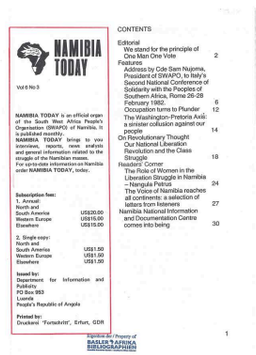
C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Namibia Today … printed by Druckerei ‚Fortschritt', Erfurt, GDR (Impressum)" – „A Namibian student selling SWAPO information materials at a solidarity bazaar in Berlin, GDR"

Das Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift gibt die Themen und Parolen des antikolonialen Befreiungskampfes wieder: nationale Befreiung, Einforderung von „One Man, One Vote", Solidarität, Revolution und Klassenkampf, die Rolle der Frauen im Befreiungskampf et cetera.







Die in Berlin lebende Künstlerin Laura Horelli hat die Geschichte von *Namibia Today* und der Druckerei „Fortschritt" in Erfurt filmisch festgehalten und in einer in Berliner U-Bahnstationen installierten Kunstaktion thematisiert. (http://laurahorelli.com/namibia-today)

Das Buch von Alfred Babing gibt im Untertitel die historischen Linien des Befreiungskampfes wieder: „Vom Waterberg nach Ongurumbashe – Kampf um Diamanten und Persianer – die Erben Hendrik Witbooi's". Antikoloniale (Roman-)Literatur mit Bezug auf die deutsche Kolonialgeschichte war in der DDR verbreiteter und etablierter als in der BRD.

Dag Henrichsen

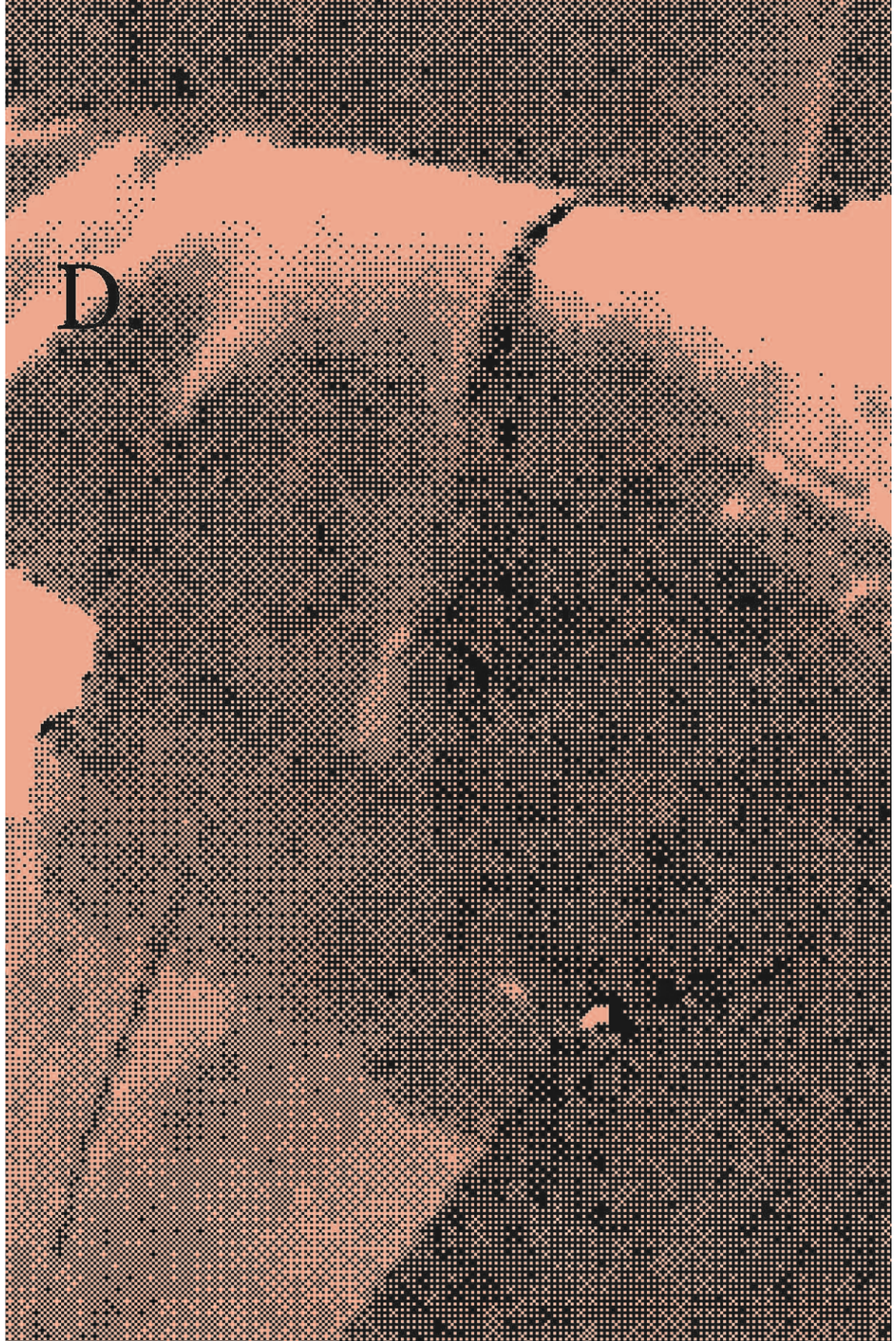
Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation, 1984

Dag Henrichsen

Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation, 1984

Kunstaktion von Laura Horelli

Dag Henrichsen

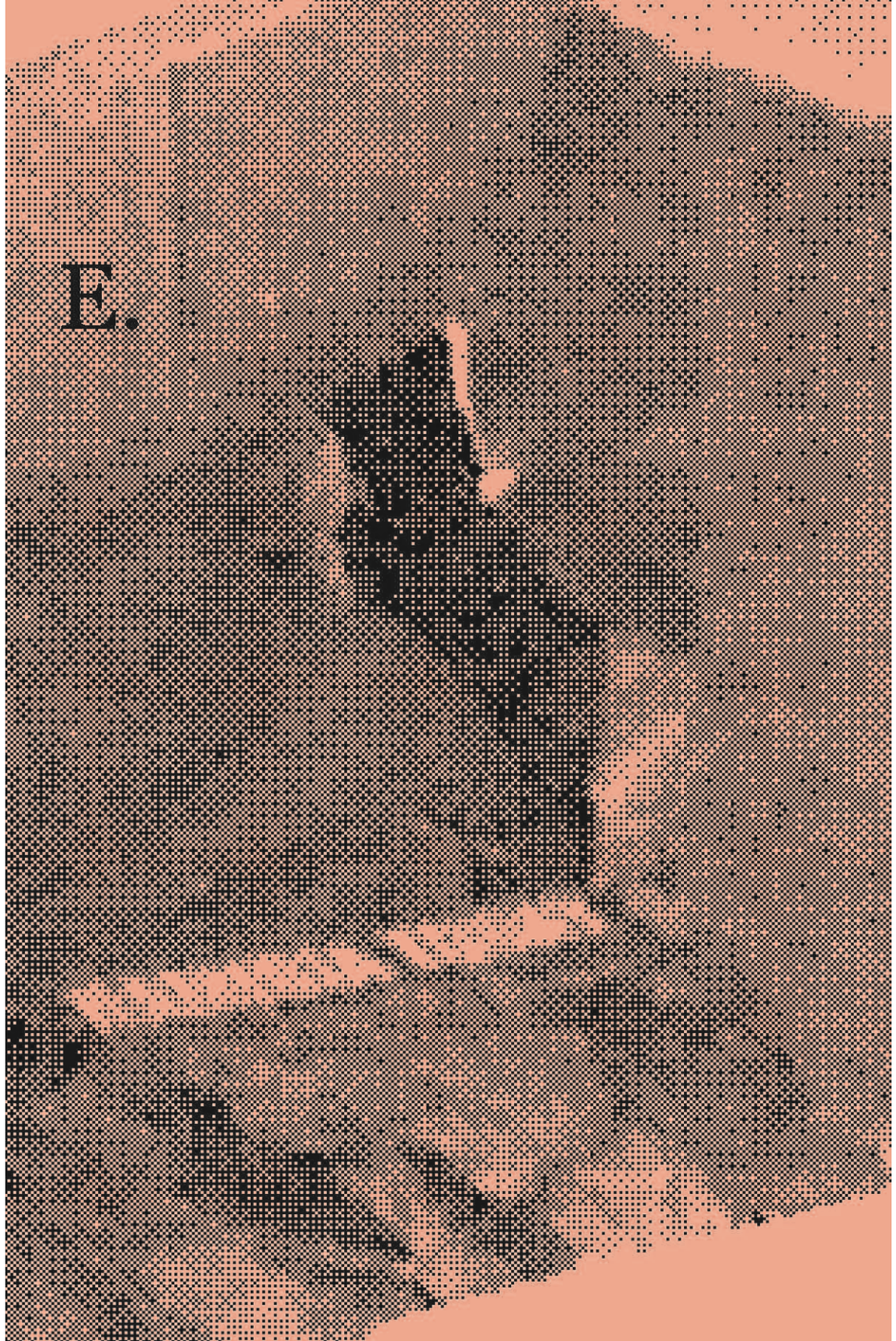

D.

Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation, 1984

D. Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich interessiert das internationale Netzwerk von Redaktionen, Journalisten, Druckern et cetera im Hinblick auf die Mobilisierung von antikolonialer Solidarität und die Bedeutung der DDR hierbei.

Dag Henrichsen


E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Das Stück ist vor dem Hintergrund von Befreiungsbewegungen und internationaler Solidarität, insbesondere der ostdeutschen Solidarität, zu verstehen. Es entstanden internationale Netzwerke und internationale Plattformen und ‚audiences' für die Anliegen afrikanischer Befreiungsbewegungen.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Namibia Today und literarische Beiträge von Namibiern und anderen Schriftsteller/innen. Namibische Befreiungsgedichte waren ein etabliertes Genre. Was lässt sich hierzu noch finden?

A. Jan Bürger

„OSTAFRIKA IM HIRNE, / TOGO, DER AMOK TANZT: / DAS IST DIE WEICHE BIRNE / MIT FREMDER WELT BEPFLANZT“.

Gottfried Benn:
Ostafrika, 1925

B.

C.

D.

E.

F.

A. Jan Bürger

A. Jan Bürger, Literaturwissenschaftler und Autor, leitet in Marbach das Siegfried Unseld Archiv und verantwortet das literarische Veranstaltungsprogramm, über sich:

„Afrika ist für mich seit den Anti-Apartheid-Demonstrationen der achtziger Jahre, an denen wir als Jugendliche teilnahmen, eine feste Größe. In meinem ziemlich politisierten Umfeld tauchten damals immer wieder Flüchtlinge aus afrikanischen Ländern auf, vor allem aus Ghana, aber auch Mitglieder der SWAPO. Als Student beschäftigte ich mich mit den wirtschaftlichen Problemen Afrikas. Ebenso mit dem Exotismus der Expressionisten. Gelegentliche Kontakte nach Afrika waren immer selbstverständlich. Warum ich noch nie in afrikanische Länder gereist bin, kann ich mir selbst nicht erklären.“

HIRNE

B.

IST D

EPFLA

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... es mir schon vor vielen Jahren als merkwürdiger Fremdling unter Gottfried Benns Gedichten aufgefallen ist. Ich mochte es nie, mich störten die scheinbar willkürlich montierten Klischees, ich begriff auch nicht, warum Benn diese Strophen 1925 veröffentlichte. Und doch blieb es mir im Gedächtnis.

AMOK

c.

/ MIT

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Das Gedicht stellt stereotype, zum Teil auch rassistische Vorstellungen von Afrika unvermittelt nebeneinander, die zu Gottfried Benns Zeiten – also unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs – viel präsenter waren als Ende des 20. Jahrhunderts. Das klingt dann so:

„Ostafrika im Hirne, / Togo, der Amok tanzt: / das ist die weiche Birne / mit fremder Welt bepflanzt".

Beim ersten Lesen denkt wohl jeder, hier würde ein lyrisches Ich über sich selbst sprechen und sich darin gefallen, einen wahren Wirbel an Klischees über die südliche Erdhalbkugel zu präsentieren. Auch der Rhythmus wirkt so, als wollte der Dichter die vermeintliche Wildheit afrikanischer und afroamerikanischer Musik überbieten. Manche interpretieren das Gedicht sogar als eine Art Drogenrausch. Beim zweiten oder dritten Lesen fällt allerdings auf, dass es in ihm gar kein Ich gibt. Deshalb überzeugt es mich mehr und mehr, Benns „Ostafrika" nicht als Monolog, sondern als eine parodistische Beschreibung zu verstehen. Es ist eben kein Rausch, sondern vielmehr eine spielerische Gesamtschau jener Kolonialsehnsüchte, die auf uns heute nur noch verwerflich und naiv wirken, in den zwanziger Jahren für einen Großteil der deutschen Gesellschaft aber noch ganz selbstverständlich waren und überhaupt nicht in Frage gestellt wurden.

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Dass sich Benns Gedicht dem einfachen Verstehen konsequent verweigert und unmissverständlich ausdrückt, dass es die eine richtige Interpretation nicht geben kann. Der Autor kümmert sich auch gar nicht um inhaltliche Schlüssigkeit und (politische) Korrektheit. Stattdessen macht er ernst mit einer seiner Lieblingsideen, dass das Ich in der modernen Literatur neu aus „Redensarten, Sprichwörtern, sinnlosen Bezügen“ zusammengesetzt werden müsse – als „Mensch in Anführungsstrichen“.

E.

E.

Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, wie präsent der Kolonialismus im Alltag vor 1933 noch war: Man kaufte exotische Früchte und Gewürze im Kolonialwarenladen. Man blickte nach Afrika in der Wochenschau, die als Vorprogramm im Kino lief. Wie groß die Sehnsucht nach tropischen Ländern, wie hemmungslos die Phantasien des Glücks in der Fremde in Gottfried Benns Generation noch waren, das lässt sich heute sehr schwer nachvollziehen. Romane und Gedichte können dabei helfen.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Zum einen: Wer fragt in diesem Gedicht bloß nach „Gartensorgen“ und dem Gedeihen von „Blumen“? Was soll das?

Zum anderen beschäftigt mich eine ganz andere Frage: Wie können wir uns selbst über Afrika austauschen, ohne dass es auf spätere Generationen genauso lächerlich wirkt wie jene Klischees, die Benn in seinem Gedicht aneinanderreiht? Sind wir wirklich so viel aufgeklärter, klüger, gerechter als all jene, in deren Kindheit Kolonien noch eine Selbstverständlichkeit zu sein schienen?

A. Julia Schneider, Verena Staack

A. Julia Schneider und Verena Staack, beide für Bildungs- und Vermittlungsprojekte in den Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach zuständig, beide bislang nur lesend mit dem afrikanischen Kontinent in Berührung gekommen, über sich:

„Umso schöner, dass wir vor einigen Monaten Kontakt zum Stuttgarter Verein „Hit the beat“ bekamen, der in interkulturellen Bildungsprojekten mit Musik, Tanz und Bewegung junge Menschen vor allem aus Namibia, Südafrika und Deutschland zusammenbringt. Im September fand eine Konzerttournee von 24 Schülern aus der Waldorf School Windhoek durch Deutschland statt. Zur selben Zeit hatten wir im Rahmen der ‚Kulturakademie Baden-Württemberg‘ der Stiftung Kinderland 20 Jugendliche aus der ganzen Region bei uns auf der Schillerhöhe. Eine gute Gelegenheit, einen Austausch zwischen den namibischen und deutschen Jugendlichen anzustoßen.“

C.

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

‚Afrika‘ stand zunächst einmal gar nicht im Mittelpunkt des gemeinsamen Workshops *Soundscape*. Vielmehr sollten Musik und Rhythmus dahingehend erkundet werden, wie sie als Brücke dienen können, die unterschiedliche Nationalitäten miteinander verbindet. Die Jugendlichen begegneten sich in einer Speed-Dating-Runde als Individuen, die natürlich alle geprägt sind durch die Orte ihrer Herkunft. Im gemeinsamen Austausch wurden dann aber viele weitere Themen angesprochen: Aus welcher Familie komme ich, habe ich Geschwister, womit beschäftige ich mich gerne, was bewegt mich?

D.

D.

Was uns daran fasziniert hat:

Fasziniert hat uns die Aufgeschlossenheit der teilnehmenden Jugendlichen. Die Schüler der Kulturakademie hatten sich erst wenige Tage vor Durchführung des Workshops kennengelernt und sahen nun erneut in unbekannte Gesichter. Für die meisten jungen Teilnehmer der Waldorf School Windhoek war es zwar nicht das erste interkulturelle Bildungsprojekt, doch wurde uns rasch klar, dass jedes dieser Projekte neu, einzigartig und somit gleichermaßen herausfordernd war und ist. Viel mehr noch hat uns die Bereitschaft beeindruckt, sich auf das künstlerische Experiment mit offenem Ende einzulassen und es nach nur wenigen Stunden des Improvisierens und Probens vor einem öffentlichen Publikum auf die Bühne zu bringen.

E.

E.

Welche Informationen sind aus unserer Sicht für das Verständnis wichtig?

Der Anglizismus *Soundscape* findet seine deutsche Entsprechung in dem Begriff ‚Klanglandschaft‘. In der Vorstellung vieler mag die charakteristische Klanglandschaft eines Museumsbesuchs von andächtigem Schweigen, ehrfurchtsvollem Staunen, leisem Gewisper und zarten Schritten durch heilige Hallen geprägt sein. Doch wer sagt, dass es so sein muss? Das Open-Space-Konzept, das von der Vielheit und Vielfalt der Stimmen lebt, sodass es schon einmal etwas lauter werden kann, warf seine Schatten voraus: Deutschsprachige Texte sind mit afrikanischen Rhythmen zu einer gemeinsamen Soundperformance verschmolzen, welche die Museumsräume in eine einzigartige Klanglandschaft verwandelt hat.

F.

F. Auf welche Fragen dazu haben wir noch keine Antwort?

Was würden wir hören, wenn die Jugendlichen nicht nur drei Stunden, sondern drei Tage gemeinsam getextet, getanzt, gesungen und musiziert hätten?

G. Heike Gfrereis

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Ganz zu Beginn dieses Forschungs- und Ausstellungsprojekts haben wir uns in Marbach überlegt, Frieda von Bülows Roman als den einen Ausgangspunkt für alle Kuratoren zu wählen. Im *Tropenkoller* gehen nicht nur literarische Paradiesfiktionen und politische Kolonialideologie Hand in Hand, sondern auch Fiktion und Realität: Frieda von Bülows eigenes Leben ist das Vorbild für die Handlung in *Tropenkoller*. Die verarmte Eva Biron geht zusammen mit ihrem Bruder Udo nach Ostafrika, wo sie die Kranken pflegt, ihren Bruder verliert und sich am Ende in den Kompagnieführer von Rosen verliebt.

Die verarmte adelige Diplomatentochter Frieda von Bülow lebt von 1885 bis 1889 in Deutsch-Ostafrika, gründet 1886 den Frauenverein zur Krankenpflege in den Kolonien sowie die Evangelische Frauenmission für Deutsch-Ostafrika und verliebt sich unglücklich in Carl Peters, der als einer der grausamsten deutschen Kolonialpioniere zum Held der Nazis wurde. 1889 kehrte sie aufgrund einer Malaria-Erkrankung nach Berlin zurück und begann zu schreiben: *Reiseskizzen und Tagebuchblätter aus Deutsch-Ostafrika* (1889), *Am anderen Ende der Welt* (1890), *Der Konsul. Vaterländischer Roman aus unseren Tagen* (1891), *Deutsch-Ostafrikanische Novellen* (1892). Dann reiste sie wieder nach Ostafrika, um die Farm ihres gefallenen Bruders zu übernehmen, was aber scheiterte. Nach einem Jahr kehrt sie endgültig zurück und reist mit ihrer Freundin Lou Andreas-Salomé durch Europa, in Wien lernt sie Arthur Schnitzler und den jungen Hugo von Hofmannsthal kennen. 1897 ist sie dabei, als Lou in München dem jungen Rainer Maria Rilke begegnet und sich die beiden ineinander verlieben.

Heike Gfrereis

An Frieda von Bülow schreibt Rilke nach der gemeinsamen Russland-Reise mit Lou:

„Im Grunde sucht man in jedem Neuem (Land oder Menschen oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn. Und sie leiden nicht dadurch, denn während sie uns immer klarer aussprechen, senkt unsere Seele sich in demselben Maße über sie."

Bülows *Tropenkoller* steht so in einem Bezugsrahmen, in dem auch die Literatur als Form der Kolonialisierung von Welt und letztlich als imperiale Geste zu diskutieren ist.

Abbildung eines historischen Fieberthermometers

Bruno Kleynhans

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Das Phänomen der zweifach erhöhten Temperatur (Hitze und Fieber) und seiner Messbarkeit; die Rolle des Thermometers im Bestreben, eine (neue) Krankheit: den ja nur provisorisch und umgangssprachlich so genannten Tropenkoller zu beschreiben; die nahezu völlige Abwesenheit des Wortes „Thermometer“ in kolonialliterarischen Texten: Diese Texte sind nicht an der medizinischen Seite des Phänomens interessiert (sondern an der gesellschaftlichen oder soziopolitischen im Zeichen einer Kolonialapologetik).

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Meine Frage, auf die ich noch keine Antwort habe: Gibt es nicht doch ein Notwendig-Sein des Thermometers für die Bestimmung des Tropenkollers? Immerhin ist es differentialdiagnostisch wertvoll, denn eine erhöhte (Außen-)Temperatur scheint typisch für die Tropenneurasthenie im Unterschied zu Krankheiten mit ansonsten ähnlichen Symptomen wie „Hysterie“ im 19. Jahrhundert und *male hysteria* im Ersten Weltkrieg mit posttraumatischen Belastungsstörungen (ebenfalls mit breitem Niederschlag in der Literatur von Woolf, Owen und Sassoon bis Toller und Trakl).

A. Sandra Richter

A.

Sandra Richter (heute Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und begeisterte Leserin von Chimamanda Ngozi Adichie und J.M. Coetzee, früher: Interrailerin, Marokko-Reisende mit Camus' *Pest* in der Tasche, Hip-Hop-Fan) über sich:

„Afrika ist für mich Idee und Projekt. Es bedeutet so viel wie: den homo sapiens an seinem Ursprung aufsuchen, Vielfalt in mentaler und religiöser Hinsicht, moderne und archaische Lebensformen, lokale Hybridkulturen in Amerika, Europa und andernorts, verbunden mit Handelsbeziehungen, die es stärker zu entwickeln gilt."

RHERR

B.

T DE

ZU

AHN

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Der Star unter den schreibenden Kolonialfreunden hieß Frieda von Bülow. Sie war eine Art deutsche Tania Blixen. Mit ihrem Roman *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben* (1895, ²1898, ³1905, ⁴1911) legte sie den ersten deutschsprachigen Kolonialbestseller vor und nahm zugleich einen schillernden Begriff der kolonialen Kranken- und Psychologiegeschichte sowie der Jurisprudenz der Kaiserzeit auf: den „Tropenkoller". Ich habe diesen Text ausgesucht, weil wir uns die Literatur des Fin de siècle modern denken, dabei aber eine dunkle Seite eben dieser Literatur unterschlagen: Jene zahlreichen und damals auf dem Buchmarkt erfolgreichen Texte, die zwar von modernem Denken und Schreiben geprägt waren, politisch aber das pro-koloniale Denken und Handeln beförderten.

E DER

c.

BE-

S DER

ERAN

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Tropenkoller ist eine Kolonial-, Abenteuer-, Kriegs-, Liebes- und Bildungsgeschichte voll von Beobachtungen, die die Autorin vor Ort machte und ebenso voll von kolonialen Sprachbildern und Ideologemen, subjektiven Vorstellungen und Träumen, die sich bloß abstrakt auf Afrika beziehen. Die Handlung des Romans spielt in der fiktiven deutschen Kolonie Satuta. Im Mittelpunkt steht von Bülows alter ego Eva, ein eigensinniges und schalkhaftes Naturkind ungarischer und deutscher Herkunft, ein Hybridwesen also. In den Armen des verehrten Kompagnieführers Ludwig von Rosen, einer Art Faust-Figur, zugleich ein moralisch ins Positive gewendeter Carl Peters, findet sie ihr Glück. Von Bülows Afrikaner bleiben im Vergleich mit den psychologisch ausgearbeiteten deutschen Figuren stereotyp. In Summe gelten sie als gesellig „wie spielende Kinder". Aber die Unschuld will geschützt sein: Von Bülows Erzählerin klagt die Kolonialbeamten des Fehlverhaltens und der Unmäßigkeit an, allen voran Drahn, den Direktor der Straßenbaugesellschaft Exzelsior, ein Narziss und Ausbeuter, der unter „Tropenkoller" leide, wie von von Rosen ironisch kommentiert wird:

„Die Herrscherherrlichkeit im Lande der Wilden steigt den Knechts- und Bedientenseelen zu Kopfe [...]. Was der ehrenhafte Drahn mir da so gut veranschaulicht, scheint mir eine durch klimatische und andere Komplikationen bösartig gewordene Form des Parvenütums."

Frieda von Bülow: Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben, 1895, [2]1898, [3]1905, [4]1911

Frieda von Bülow: Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben, 1895, [2]1898, [3]1905, [4]1911

NHAFT

D.

, SCH

KOMP

ARVEN

Frieda von Bülow: Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben, 1895, [2]1898, [3]1905, [4]1911

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich fasziniert, dass von Bülows *Tropenkoller* einen historisch bedeutsamen Einblick in eine gemäßigte koloniale Mentalität gibt, die zugleich anti-preußisch angelegt ist. Das wird vor allem an ihrer Auseinandersetzung mit einer Leitvokabel des Kolonialdiskurses deutlich, mit dem vermeintlichen „Tropenkoller“ der Kolonialbeamten. Der für die Kolonialzeit zentrale Begriff „Tropenkoller“ bezeichnet eine nervliche Reizbarkeit, angeblich verursacht durch klimatische Extrembedingungen. Tatsächlich aber – und von Bülows Erzählerin entlarvt dies deutlich – handelt es sich bloß um einen Begriff, der die Kolonialbeamten in Gerichtsverfahren von der Schuld freizusprechen erlaubte, sich in den Kolonien und vor allem gegenüber der einheimischen Bevölkerung brutal verhalten zu haben. Der Roman ist damit so typisch wie ungewöhnlich für seine Zeit: Anders als Gustav Frenssens afrikanischer Artusroman *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1906) meidet *Tropenkoller* rassistische Zuschreibungen und anders als Freifrau Adda von Liliencron (geb. Adda von Wrangel, 1844–1913), die Tochter eines Generals, Offiziersgattin und Verfasserin zahlreicher Romane, die pro-preußisch, für die Soldaten im Feld und ihre Gattinnen schreibt, betreibt er auch keine schlichte Kolonialpropaganda. Auch unterscheidet er sich von einfachen Abenteuergeschichten wie Carl Falkenhorsts *Ein Afrikanischer Lederstrumpf* (1888–1890). Wenn wir das Gespräch mit afrikanischen Ländern suchen wollen, müssen wir solche ideologisch beladenen Begriffe identifizieren und in ihre Kontexte stellen können, um eine gemeinsame Sprache zu finden.

Sandra Richter

DA SO
E.
URCH
ARTIG

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Frieda von Bülows Hauptfigur Eva ist ihr alter ego. Im Jahr 1881 gründete Frieda von Bülow den Frauenverein zur Krankenpflege in den Kolonien, im Oktober 1886 den Deutsch-nationalen Frauenbund; außerdem war sie Vorstandsmitglied der Deutsch-Ostafrikanischen Evangelischen Missionsgesellschaft. In Sansibar und Deutsch-Ostafrika richtete sie in den Jahren 1885 bis 1889 Krankenstationen ein und organisierte Wohltätigkeitsveranstaltungen. Frieda von Bülow lebte so freizügig, dass sie bei den kolonialen und heimischen Autoritäten aneckte. Ihrer Liebe zu Carl Peters, dem brutalen Begründer der Kolonie Ost-Afrikas, war allerdings kein Glück vergönnt, was aus heutiger Sicht etwas beruhigt. Bis zu ihrem Tod im Jahr 1909 erfreute sie sich im Deutschen Reich des Rufes einer ‚dem Großen' verpflichteten nonkonformistischen und emanzipierten Frau. Zu ihren Freunden und Bewunderern zählten u.a. Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke.

Frieda von Bülow: Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben, 1895, [2]1898, [3]1905, [4]1911

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Wie lasen Andreas-Salomé, Rilke und ihre Zeitgenossen von Bülows *Tropenkoller*, wenn sie den Roman lasen? Übersah man die kolonialen Elemente und erfreute sich allein am phantastischen und afrikanischen Kolorit? Was machte die Darstellung Afrikas und der Afrikaner mit der eigenen Literatur?

A. Heike Gfrereis

Friedrich Schiller: Die Räuber, 1782
Theodor Fontane: Effi Briest, 1894

A.

Heike Gfrereis (Leiterin der Museen)
über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden? Und: Lese ich anders, verstehe ich mehr oder werde ich nur anders blind, weil ich doch sehr fokussiert lese?“

MIR

B.

SES M

? W

ALLE

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Ich habe Texte und Dinge ausgesucht, die mein Blixen-Mozart-Afrika erheblich stören (auch wenn sie allesamt aus dem Bereich der deutschsprachigen Literatur stammen) und durch Fundstücke aus dem Literaturarchiv für mich eine seltsam konkrete und auch unheimliche, nicht in jeder Hinsicht greifbare Wirklichkeit erhalten. Bei den ersten beiden Texten, Friedrich Schillers Erstlingsdrama *Die Räuber* von 1782 und Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* von 1894, übersieht man leicht die negativen Afrika-Bilder – und wie die Texte diese Stereotypen selbst wieder unterlaufen, indem sie diese unsympathischen Figuren in den Mund legen, mit denen man sich als Leser auf keinen Fall identifizieren möchte: dem intriganten Bruder- und Vatermörder Franz Moor und dem Prinzipienreiter-Ehegatten und Liebhaber-Ehrenmörder Innstetten.

Friedrich Schiller: Die Räuber, 1782
Theodor Fontane: Effi Briest, 1894

wenn die Veilchen blühen [...] es geht überhaupt nicht ohne ‚Hilfskonstruktionen'."

Heike Gfrereis

NASE?

C.

HOT-

AUBE,

N DAS

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Beide Texte, *Die Räuber* und *Effi Briest*, nutzen rassistische Klischees, um Afrika am Rand der Haupthandlung als Hintergrundschauplatz anzudeuten, der den Realitätseffekt der Geschichten erhöht. Ihnen genügt dazu jeweils ein Halbsatz:

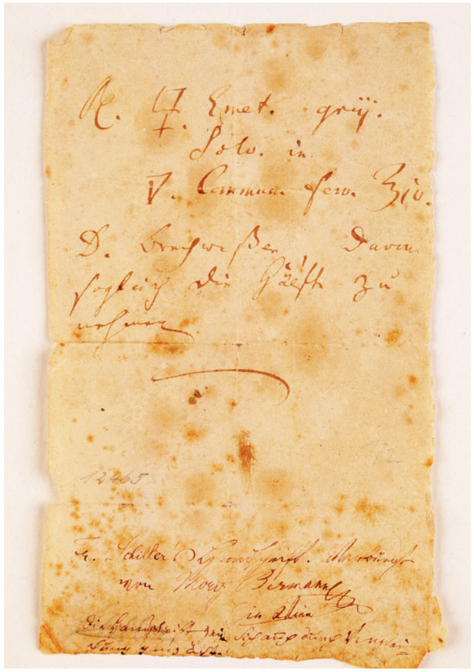
„Warum gerade mir die Lappländersnase? gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentottenaugen? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken." Friedrich Schiller: Die Räuber, 1782

„[…] weg von hier, weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen. Diese Glücklichen! Denn gerade das, dieser ganze Krimskrams ist doch an allem schuld."
Theodor Fontane: Effi Briest, 1894

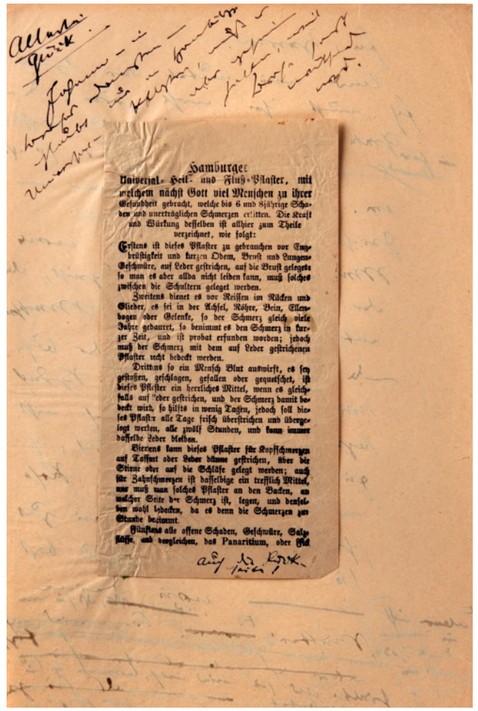
Innstetten ist das, was eine Leserin einmal als ein „altes Ekel" bezeichnet hat: ein Karrierist und so genannter Ehrenmann, der bereit ist, für das Einhalten gesellschaftlicher Konventionen eiskalt zu töten. Innstettens Gesprächspartner Wüllersdorf begegnet dessen Afrika-Träumen mit einer Gesellschaftskritik, die den Kolonialismus als sozialpolitisches Ventil und dessen Formulierungen als leeres Gerede entlarvt:

„Ach was, Innstetten, das sind Launen, Einfälle. Quer durch Afrika, was soll das heißen? Das ist für 'nen Leutnant, der Schulden hat. Aber ein Mann wie Sie! Wollen Sie mit einem roten Fes einem Palaver präsidieren oder mit einem Schwiegersohn von König Mtesa Blutfreundschaft schließen? Oder wollen Sie sich in einem Tropenhelm, mit sechs Löchern oben, am Kongo entlangtasten, bis Sie bei Kamerun oder da herum wieder herauskommen? […] Es ist Torheit mit dem Im-Urwald-Umherkriechen oder In-einem-Termitenhügel-Nächtigen; wer's mag, der mag es, aber für unserem ist es nichts. In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste. Vorher aber im kleinen und kleinsten so viel herausschlagen wie möglich und ein Auge dafür haben,

Friedrich Schiller: Die Räuber, 1782
Theodor Fontane: Effi Briest, 1894



Brechmittelrezept (Schiller)



Allerlei Glück Universalpflaster

Heike Gfrereis

HAT D. HE A S GEB UND

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Die Räuber und *Effi Briest* werden in den germanistischen *post colonial studies* gern als Beispiel für koloniale Themen in der Literatur genommen, weil man so leicht über ihre Klischees hinwegliest. Mich fasziniert, mit wie wenig Wörtern Literatur vermeintlich ganze Menschen und Welten entwirft. In Marbach werden diese Texte von besonderen Archivalien kommentiert: von einem Brechmittelrezept (Schiller) und einer Universalpflaster-Reklame (Fontane).

Das Rezept des Regimentsarztes Schiller, von 1780 bis 1782 in Stuttgart stationiert, ist ein hochdosiertes Abführmittel: „3 Gran Brechweinstein sind zu lösen in 4 Unzen heißem Wasser, davon sogleich die Hälfte zu nehmen.“ Über seine Rosskuren schreibt Schiller anlässlich der anonym erschienenen Räuber: „Er, Schiller, soll ein Arzt bei einem Wirtembergischen Grenadier-Bataillon seyn und muß starke Dosen in Emeticis [in Sachen der Medizin] eben so lieben als in Aestheticus [in Sachen der Kunst]. Ich möchte ihm lieber zehen Pferde, als meine Frau zur Kur übergeben.“ *Die Räuber* benötigen die drastische Darstellung substantiell, um auf die Zuschauer reinigend, im traditionellen aristotelischen Sinn kathartisch und urgewaltig wirken zu können:

„Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! […] Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus deßen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“,

berichtet ein Augenzeuge über die Uraufführung im Mannheimer Nationaltheater.

Der gelernte Apotheker Fontane beschäftigt sich mit Afrika als Glückssucher-Ort schon lange vor *Effi Briest*. Für sein frühes Romanprojekt *Allerlei Glück* sammelt er seit den 1860er-Jahren Material, darunter auch diese Reklame für die geld- und glücksversprechende Erfindung eines „Hamburger Universalpflasters“. Eine von Fontanes geplanten Figuren, Wilhelm Brose, will nach Afrika gehen – strukturell gesehen in Fontanes Romanwelt nur eine Variante neben der Kunst, der Wissenschaft, der Kirche, der Quacksalberei, dem Aberglauben und der Liebe, um sein Glück zu machen.

Friedrich Schiller: Die Räuber, 1782
Theodor Fontane: Effi Briest, 1894

„Ich behaupte vielmehr, daß die Natur sich immer reichlich, ja verschwenderisch erweise. […] Wir andern aber, sowie auch die Neger und Lappländer, und schlanke Menschen, die schöner sind als wir alle, hatten gewiß auch andere Urväter“.

Heike Gfrereis

NSCHE
E.
EN G
„[.
R PE

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Warum Schiller ausgerechnet die Hottentotten und Lappländer wählt, um körperliche Hässlichkeit zu bezeichnen? Beide stehen in der Literatur der Aufklärung für wilde und primitive, aber auch unschuldige und damit dem Paradies noch nahe Völker. Carl Peter Thunberg reist von 1770 bis 1779 durch die halbe Welt und versucht sie zu klassifizieren:

„Alle Hottentotten, so viele ich deren kennen gelernt habe, kommen, auch wenn sie zu noch so verschiednen Stämmen gehören, darin überein, daß sie, wenige ausgenommen, klein von Statur, mager und schmächtig sind, hervorstehende Backenknochen, eine platte Nase, einen stark hervorragenden Mund, ein spitziges Kinn, einen schwanken Rücken und einen großen Bauch haben."

Franz Heinrich Bispinks *Briefe eines Hottentotten über die gesittete Welt* (1772) und Christian Ludwig Hillebrands *Geschichte eines Hottentotten von ihm selbst erzählt* (1773) erzählen, wie an den vermeintlich primitiven Ureinwohnern Afrikas ausprobiert wird, ob der Prozess der Zivilisation zwangsläufig eine Vertreibung aus dem Paradies bedeuten muss oder gar im Gegenteil durch die Vernunft alles zum Besseren wendet.

„Lappländer" sind in dieser Aufklärungsliteratur das nordische Gegenstück zu „Negern". Johann Gottfried Herder sammelt *Lappländer-Lieder* und schreibt zur „Beförderung der Humanität" *Neger-Idyllen*. Noch 1828 antwortet Goethe auf die Frage, wie es möglich wäre, dass zwar „Schwarze, Braune, Gelbe und Weiße die Länder der Erde bewohnen", aber dennoch "alle Menschen von dem einzigen Paare Adam und Eva" abstammten, mit einer merkwürdigen Kombination:

Friedrich Schiller: Die Räuber, 1782
Theodor Fontane: Effi Briest, 1894

Heike Gfrereis

SCHWA F. EHRE DENN KRAMS

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Nach einer Vorabveröffentlichung 1894/95 in der *Deutschen Rundschau* erscheint Fontanes *Effi Briest* als Buch Ende 1895 (mit dem gedruckten Erscheinungsjahr 1896) im Verlag seines Sohnes Friedrich – zur selben Zeit und im selben Verlag wie Frieda von Bülows *Tropenkoller*. War das verlegerische Absicht? War das Fontane bewusst? Ist *Effi Briest* gezielt in diesem Textmilieu platziert, um es zu unterlaufen? Immerhin publizierte sein Sohn seit 1890 Frieda von Bülows Kolonialerzählungen: *Am anderen Ende der Welt, Ludwig von Rosen. Eine Erzählung aus zwei Welten* und *Deutsch-Ostafrikanische Novellen*. Oder hat sie sich mit ihrem berlinerischen Relativ-Ton an Fontane orientiert? Allerlei Glück findet sich als Vorstellung auch im *Tropenkoller*:

„Ein jeder sucht nu' mal das seine: Der eine hofft, dekoriert zu werden, der andere seine Finanzen aufzubessern; dem waren die Verhältnisse drüben zu eng, und jenen locken Jagd- oder Kriegsabenteuer. Hab' ich recht?"

Und noch eine Frage, die Bruno Arich-Gerz provoziert hat: „‚Um witzige Namen sind die Berliner ja nicht verlegen', heißt es in Bülows *Tropenkoller*. Wenn Literatur die Wirklichkeit terminologisiert, wenn sie Wörter in die Lebenswelt aussät, die zu Konzept- und Kampfbegriffen werden. Beispiel James Joyce, *Finnegans Wake* (1939): ‚Three quarks for Muster Mark' heißt es dort. Daraufhin nannte der Teilchenphysiker Murray Gell-Mann die Elementarteilchen, aus denen Hadronen bestehen, Quarks. Anfang der 1960er Jahre war das. Die naturwissenschaftliche Quarks-Theorie zählt nach wie vor zu den relevanten Erklärungsansätzen darüber, was die Welt im Innersten (und Kleinsten) zusammenhält." – Wie sähe Afrika aus, wenn wir keine Literatur im Hinterkopf hätten?

Heike Gfrereis

A. Annette Bühler-Dietrich

A.

Annette Bühler-Dietrich über sich:

„apl. Prof. für Neuere deutsche Literatur, Universität Stuttgart, seit 2010 Lehreinsätze an der Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso; Forschung zu Theater und Literaturen Afrikas in französischer Sprache, zur Schwarzen deutschen Literatur sowie zum deutschen Afrikabild der 1970er-Jahre; Übersetzung afrikanischer Autor/innen.“

B. Ich habe den 2018 entstandenen, noch unveröffentlichten Text *Pistes* („Pisten“) der franko-senegalesischen Autorin Penda Diouf (*1981) ausgesucht, weil…?

… sie in ihrem autobiografisch informierten Monodrama die Geschichte ihrer Diskriminierung als Heranwachsende in Frankreich mit der Gewaltgeschichte von Deutsch-Südwest verbindet. Allein reist sie durch die Namib und stellt Beziehungen über Zeit- und Sprachgrenzen her. Diouf setzt sich mit der deutschen Kolonisierung Südwestafrikas, dem Widerstand der Herero und Nama und dem Vernichtungskrieg gegen die Nama auseinander. Ihr Held ist Hendrik Witbooi, das Oberhaupt der Nama, der 1904 den von den Herero begonnenen Krieg gegen die Deutschen fortführt. Diouf fokussiert die Gewaltgeschichte dieses Kriegs, das Konzentrationslager auf Shark Island und die Verdinglichung menschlicher Körper zu Forschungsobjekten. Sie verbindet dies mit Eindrücken ihrer Reise durch die Namib, mit Erinnerungen an das Zusammentreffen mit Menschen, aber auch mit den Begegnungen mit Elefanten und Löwen. Doch ihre Reise ist direkt bezogen auf die Ausschluss- und Gewalterfahrungen, die sie selbst in Frankreich macht:

„Te souviens-tu des dunes de Namibie? […] Dune mugissante. C’est la complainte du grain de sable rôti au soleil, dans le désert du Namib, qui roule, qui tombe, qui chute. Ce sont les pleurs sans larmes des grains de sable, témoins des morts millénaires. Témoins des corps décharnés, de la soif, de l’oubli des autres continents. Ce sont pour les corps pris au piège allemand que les grains de sable, égrainés par le vent, hurlent leur douleur. C’est le blues de Big Mama, dont les côtes pleurent ces enfants morts. Le désert du Namib, malgré la signification de son nom, bouclier, n’a pas suffisamment protégé. Pour la première fois, ordre est donné de n’épargner personne. Hommes, femmes et enfants.“

Penda Diouf: Pistes, 2018

‚Erinnerst du dich an die Dünen Namibias? […] Eine heulende Düne. Es ist die Klage des Sandkorns, in der Sonne verbrannt, in der Namib Wüste, das rollt, fällt, stürzt. Es ist das tränenlose Weinen der Sandkörner, Zeugen der uralten Toten. Zeugen ausgemergelter Körper, des Durstes, des Vergessens der anderen Kontinente. Für die in die deutsche Falle gegangenen Körper schreien die Sandkörner, vom Wind entkörnt, ihren Schmerz. Es ist der Blues von Big Mama, deren Flanken diese toten Kinder beweinen. Die Namib Wüste hat nicht genügend Schutz verliehen, trotz der Bedeutung ihres Namens: Schild. Zum ersten Mal wird der Befehl gegeben, niemanden zu verschonen. Männer, Frauen und Kinder.‘

Annette Bühler-Dietrich

Penda Diouf: Pistes, 2018

Annette Bühler-Dietrich

LES CB.ES GRENT, DES D

T LE
D.
RENT
GRÉ L
PAS

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Penda Diouf verbindet die Wahrnehmung der Natur, die Dünen der Namib, mit der Erinnerung an die Vernichtung der Herero und Nama während der deutschen Kolonialzeit. Geschichte wird für Autor/innen transnational verfügbar, ist nicht mehr (nur) an die Auseinandersetzung mit Ländern biographischen Bezugs gebunden. Diouf findet ein Echo der von ihr erfahrenen Ausgrenzung sowie rassistischer Gewaltverbrechen heute in der von Herero und Nama erfahrenen Gewalt. Ihre Helden, Hendrik Witbooi und der namibische Läufer Frankie Fredericks (*1967, namibischer Leichtathlet, Gewinner der Silbermedaille im 100- und 200-Meter-Lauf bei den Olympischen Spielen 1992 und 1996), werden ihr zu Wegweisern ihres eigenen Kampfes. Mutig nennt man sie in Namibia, weil sie allein reist:

„Brave. … D'autres l'ont été avant moi. Je n'ai fait que porter mes pas dans ceux de Franckie." [„Mutig … Andere waren es vor mir. Ich gehe nur in den Fußstapfen von Franckie."]

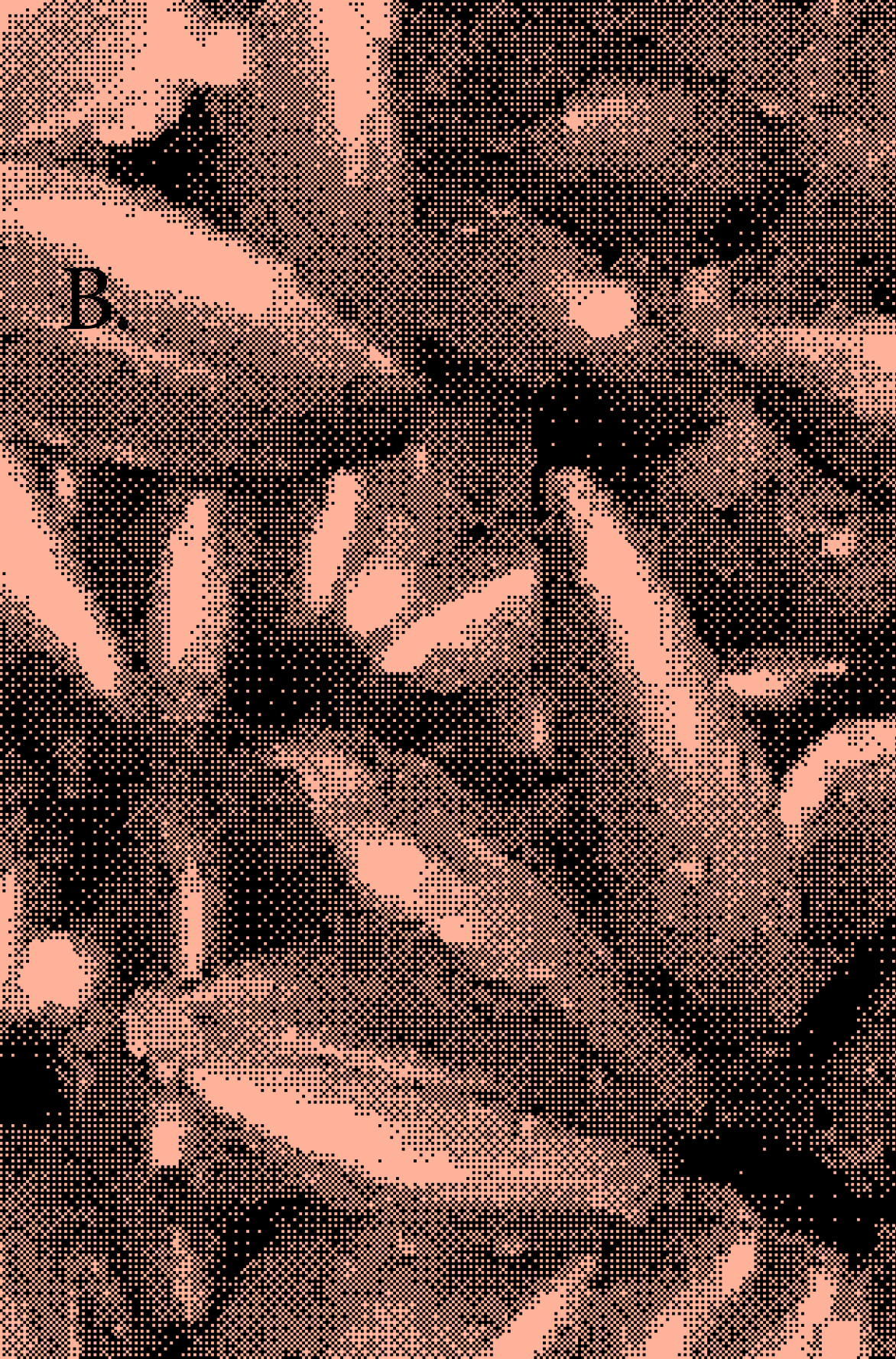
Penda Diouf: Pistes, 2018

A. Ulrike Ganz

A.

Ulrike Ganz über sich:

„Geboren und aufgewachsen in einem Dorf in der Nordeifel. Magister Artium vor 20 Jahren an der Hochschule für Jüdische Studien, Heidelberg. Hauptfach und Interessenschwerpunkt hebräische Sprache und Literatur, israelische Literatur. Berufliche Stationen in Hannover, Heidelberg und Stuttgart. Seit 2014 an der Uni Stuttgart und im SRCTS. Verwaltungsangestellte im SRCTS, Übersetzungen und Recherchen zu verschiedenen Themen für die Direktion des SRCTS.“


B.

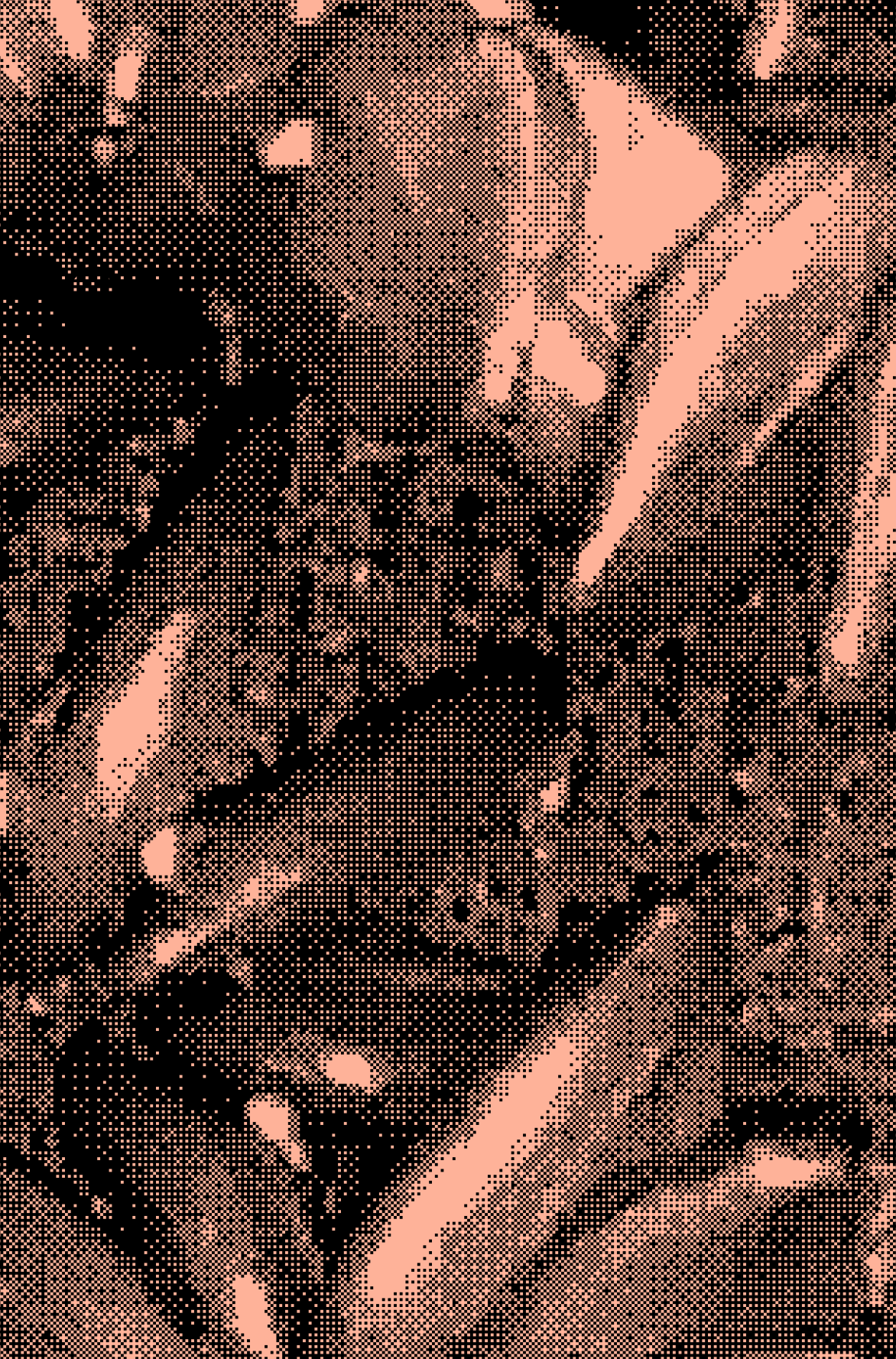
B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Das Objekt, das für mein ‚narratives Afrika' steht, ist eine Kette, vermutlich aus Apfelkernen, die ein Besucher aus Uganda meiner Mutter als Gastgeschenk überreichte. Er wohnte drei Monate bei uns und besuchte uns später immer wieder, wenn er in Deutschland war. Die Kette hat mich sofort in ihren Bann gezogen. Die glänzenden Kerne, die Verarbeitung, die Farbe, sogar der Geruch. Irgendwann habe ich die Kette aus dem Haus meiner Eltern mitgenommen. Bei einem Kindergeburtstagsgetümmel wurde sie von meinem Sohn zerrissen. Diese Kette ist mein Aufhänger für mein „Afrika". Sie steht für mein „undealt with". Nicht viel davon hat etwas mit dem tatsächlichen Uganda zu tun, aus dem die Kette stammt. Die Kette ist der Anfang meines roten Fadens.

Apfelkernkette aus Uganda

Ulrike Ganz



C. Wie wird darin Afrika erzählt?

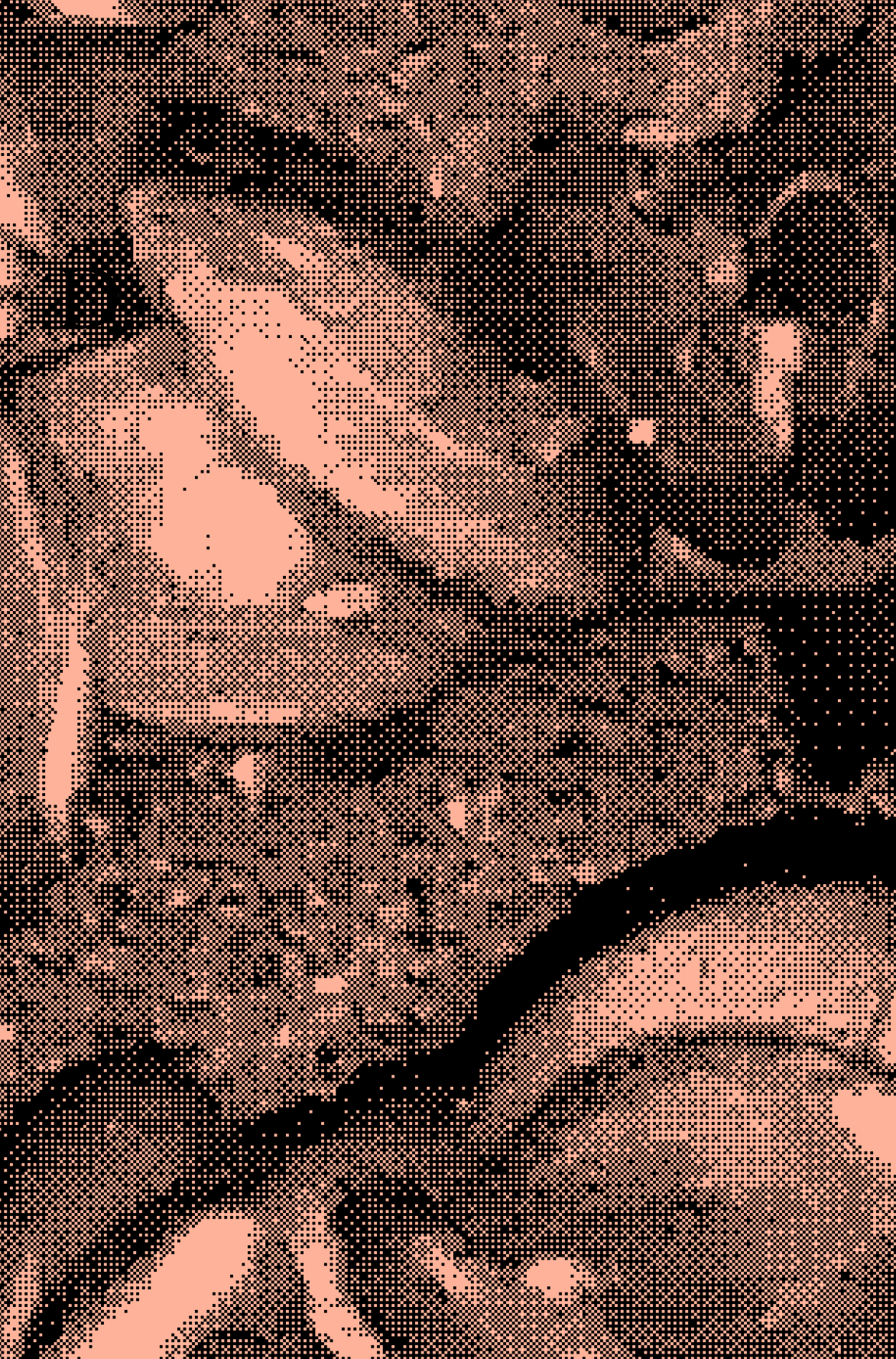
Meine Kette ist mit den Erinnerungen an Dr. Okelo verbunden. Als sie zerrissen ist, war klar, dass ich sie aufbewahre. Sie ist nun nicht mehr nur Schmuckstück. Sie ist der Faden zu meinen vielen Afrikas. Die Kette ist der Schlüssel zu einem Universum meiner Phantasie mit schrillen Farben und schwarzen Stellen. Während der Recherche für die Marbacher Ausstellung habe ich oft gestaunt, wie viel übersehenes Afrika in meinem Alltag steckt. Es hat mich gefreut, als ich erkannte, dass der rote Faden „Afrika“ für mich von dem Dorf und den verschiedenen Sprachen, die ich gelernt habe, über das Afrika in den Romanen des israelischen Schriftstellers A. B. Yehoshua (*Die Manis,* Übers. 2001, und *Freundesfeuer,* Übers. 2009) hin zum Zitat aus seinem jüngsten Roman führt:

„alles kann man sehen, wenn man nur will“ Der Tunnel, 2019

Der rote Faden führt mich weiter, zu dem Regisseur Jim Jarmusch und einem Zitat aus einem Interview mit Bill Murray zu seinem Film *The dead don´t die (2019)*: Die „Zombies“ könnten „the undealt with“ sein. Von da führt der Faden weiter zu Jarmuschs Begeisterung für den Schriftsteller Raymond Roussel, der in seinen Romanen (*Eindrücke aus Afrika,* Übers. 1980., und *Locus Solus,* Übers. 2012) ein fiktives und äußerst irritierendes Afrika entworfen hat, das ebenfalls mit dem „was man nicht behandelt hat“ zu tun haben mag.

Apfelkernkette aus Uganda

Ulrike Ganz



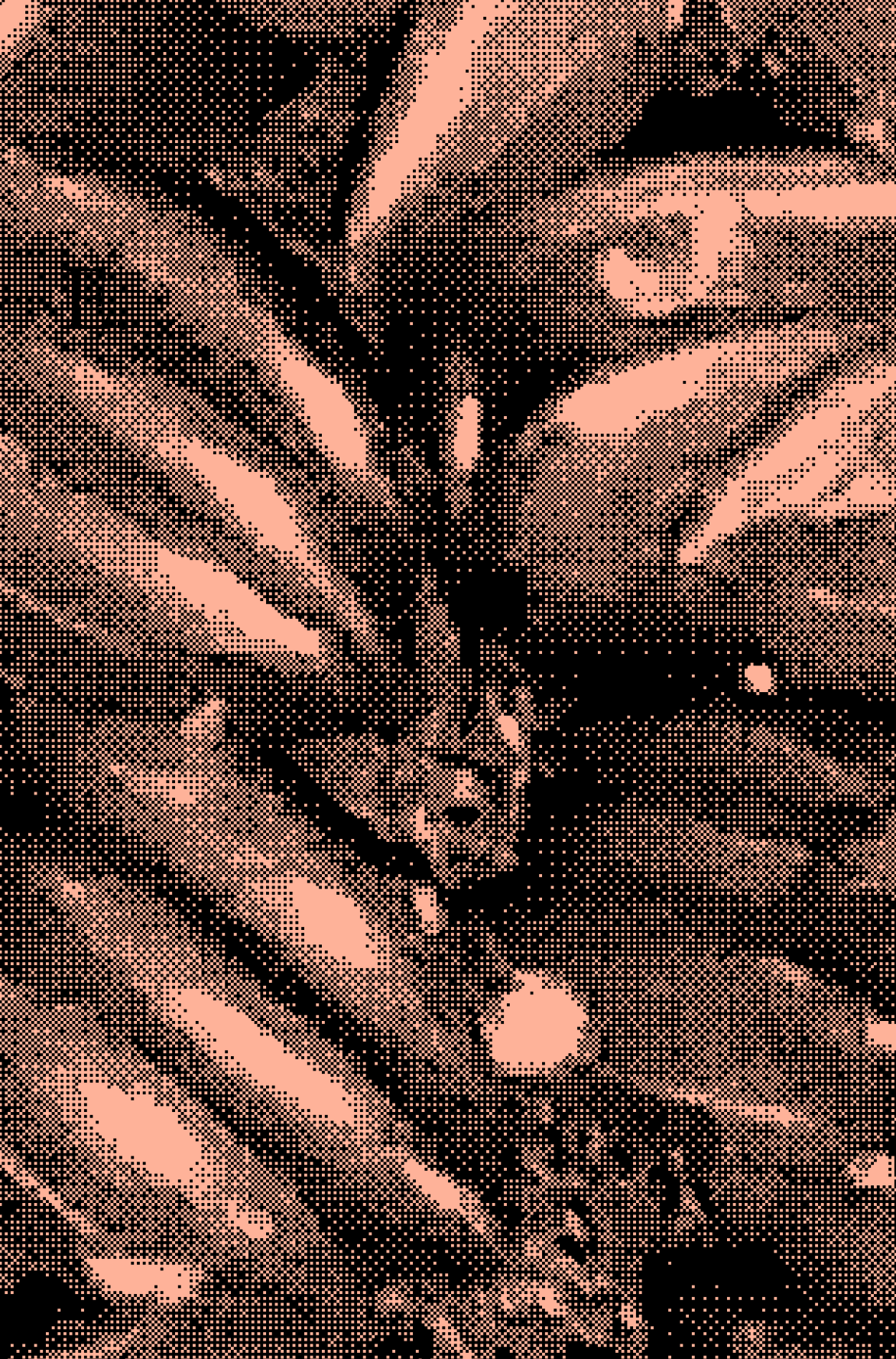
D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Im Schlafzimmer meiner Eltern hängt eine kleine Farbfotografie in einem schlichten Rahmen. Zu sehen ist darauf ein weiß gekleideter Papst Johannes Paul II., einige Vatikanmitarbeiter, von denen einer lacht. Außerdem ist dort ein schwarzer Mann in schwarzer Priesterkleidung mit weißem Kragen knieend zu sehen. In der Bildmitte und voller andächtiger Ehrfurcht hat er mit beiden Händen die Hände des Papstes ergriffen und schaut zu diesem empor. Papst Johannes Paul II. sieht lächelnd auf den Knieenden herunter. Der Knieende ist Dr. Anthony Okelo. Der Besucher und Freund meines Vaters, der meiner Mutter die Kette schenkte. Schon hier steckt viel ‚Unbehandeltes', denn war der viel ältere Mann wirklich ein Freund? Welche Rolle hatte er? Dieses Bild im Schlafzimmer meiner Eltern war irritierend und beklemmend. Die Farben, der lachende Priester im Hintergrund, der ehrfürchtig emporblickende Mann aus Uganda. Stimmt die Geschichte, so wie man sie uns erzählt hat und wie wir sie trotz Irritation nicht hinterfragt haben? Für meine Eltern ist heute noch klar, dass das Bild keine Aussage zum Kolonialismus ist. Hans Grimms Afrika, Ernst Jüngers Käfersammlung, die Menschenschauen, Alfred Anderschs freundschaftlicher Briefwechsel mit Ernst Jünger, in dem beide voller Selbstmitleid über die Kritik an ihrer Haltung im Nationalsozialismus klagen … führt meine Kette nicht auch dorthin?

Apfelkernkette aus Uganda

Ulrike Ganz



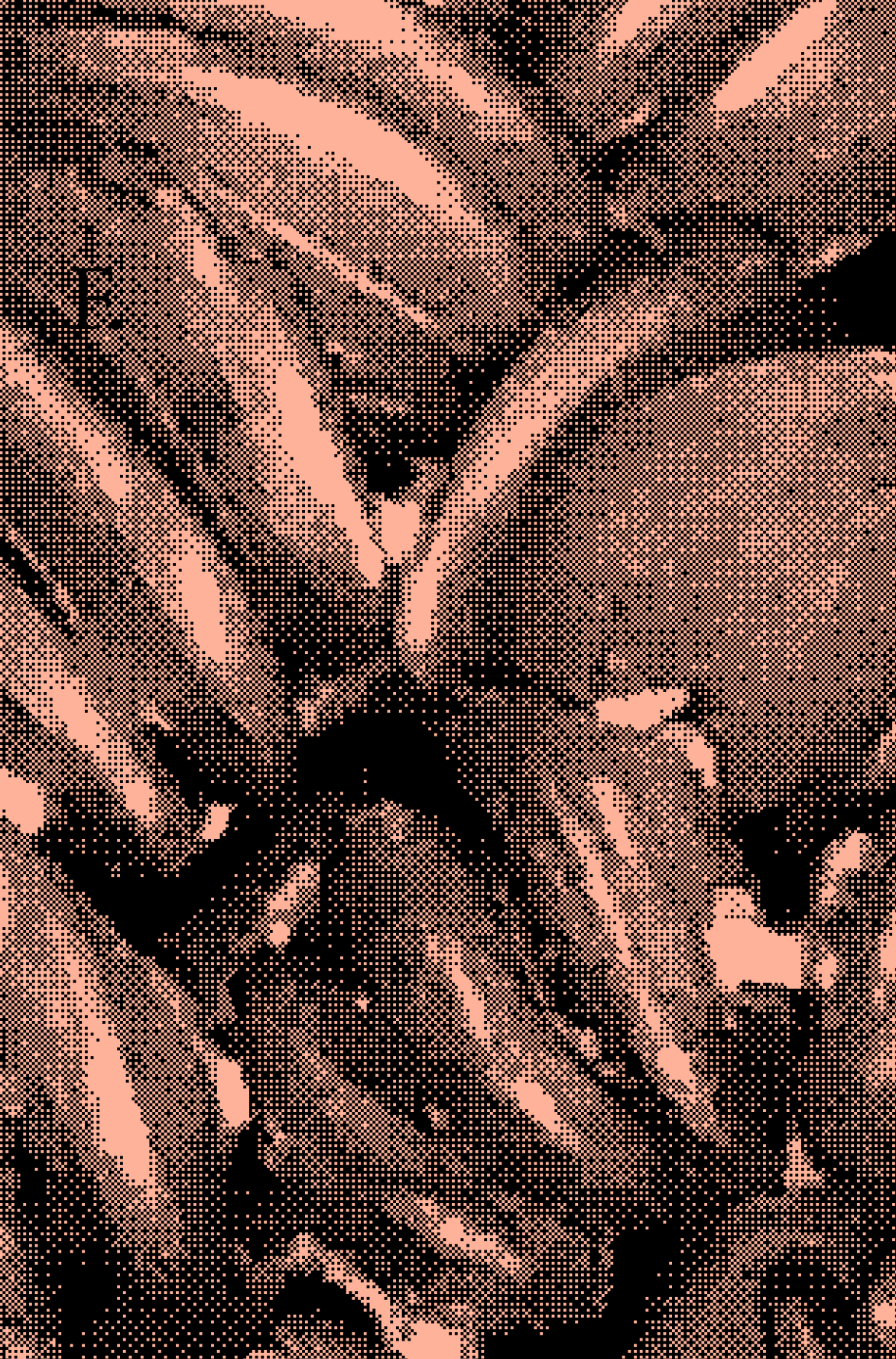
E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Der Hintergrund dieser Kette ist ein ganzes Universum an Geschichten und Geschichte. Andere ‚Andenken' aus Uganda haben meine Eltern nicht aufbewahrt. Es hätte Hunderte von Luftpostbriefen gegeben, die wir als Kinder nur Bettelbriefe nannten. Sie kamen aus dem Kriegsland, Idi Amin-Land (Henry Kyemba*, State of Blood. The inside story of Idi Amin,* 1977). Dieses Land war mit seiner grünen Natur und seiner Malaria bei uns immer präsent. Ich kannte die blutigen Berichte, die Hauptstadt, die Namen der wichtigsten Politiker, die Namen der Flüsse, Städte und Seen Ugandas und Kenias. Dort herrschte Krieg, in den Nachrichten und in unseren Gesprächen war Uganda sehr nah. Unser Mitgefühl und unser Interesse waren unbeholfen. Das tatsächliche Uganda war weit weg. Jeden Tag hatten wir mehrere dieser blauen kleinen Briefumschläge mit rot-blauem Rand im Briefkasten: Luftpost.

Die Briefe waren auf Englisch verfasst. Mein Vater las uns manchmal daraus vor. Ein paarmal waren die Schreiber erfolgreich und meine Eltern schickten Geld. Dann kamen wieder Briefe. Meine Eltern haben alle Briefe irgendwann im Altpapier entsorgt. Uganda war einmal als provisorische Heimstadt der Juden vorgeschlagen worden. Und es war ein Land, in das jüdische Flüchtlinge kamen, die aus Europa vor dem Rassenhass, der Aberkennung der Menschlichkeit, der Entrechtung flohen. Uganda war später das Land Idi Amins, der über viele Jahrzehnte eine blutige Schreckensherrschaft ausübte, der den Terrorismus gegen Israel unterstützte, der asiatischstämmige Ugander verfolgte und verjagte. Der Krieg zwischen Uganda und Kenia war dauernd in den Nachrichten.

Apfelkernkette aus Uganda

Ulrike Ganz



F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

In der Erinnerung geraten die Besuche durcheinander. Ich weiß, dass Leute Scherze über Dr. Okelo machten, dass die Kassiererinnen bei einem Museumsbesuch sich über den dunklen Mann lustig machten und dass sie sich in Grund und Boden schämten, als sie merkten, dass wir Kinder sie gehört hatten. Ich erinnere mich, dass wir an einem grauen Wintertag auf dem menschenleeren Bonner Marktplatz waren, als Dr. Okelo am anderen Ende des Platzes einen anderen Schwarzen erblickte und sofort laut rufend und gestikulierend auf diesen zulief. Es gab eine kurze Umarmung, Lachen. Dann verschwand der andere eilig. Dr. Okelo sagte uns, dass der andere nicht aus Uganda stammte und das klang belustigt und enttäuscht zugleich. Offensichtlich hatte der andere kein Interesse an Dr. Okelo. Aber es hatte unserem Gast gut getan, mal wieder einen Menschen aus Afrika zu sehen. In dem Augenblick verstanden wir, dass unser Gast Heimweh hatte. Ich erinnere mich auch daran, dass Dr. Okelo meiner Mutter einmal belustigt sagte, dass sie in Afrika niemals einen Mann zum Heiraten gefunden hätte, weil jeder bei einer so dünnen Frau unweigerlich an eine Krankheit denken musste. Ich erinnere mich an die Pakete mit Kleidung, die wir nach Uganda schickten und von denen Dr. Okelo sagte, dass wir sie nicht senden sollten, weil die Menschen das nicht brauchten. Es bleiben viele Fragen: Der Kontakt zu Dr. Okelo brach ab, als mein Vater ihm ein Fotoalbum nach Uganda schickte. Er hatte ausdrücklich darum gebeten, keine Fotos von seinem Besuch zu senden. Was ist mit Dr. Okelo passiert? Erstmals kam Dr. Okelo als junger Mann um 1960 nach Deutschland. Er kam vermutlich als afrikanischer Missionar in ein für ihn gottloses Land, dessen Menschen wenige Jahre zuvor einen millionenfa-

chen Mord aus Hass, Habgier, Rassismus und Antisemitismus begangen hatten. Er wollte sich um Jugendliche kümmern, Fußball und Schach spielen, Literatur besprechen, Sprachen sprechen. „Alles kann man sehen, wenn man nur will.“

Ulrike Ganz

A. Martin Kuhn

A. Martin Kuhn (Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an den Universitäten Konstanz und Stuttgart, wissenschaftlicher Volontär in den Marbacher Museen) über sich:

„Durch den ‚Gepardenmann' Matto Barfuß und die Verhaltensforscherin Jane Goodall, die in Tansania das Verhalten von Schimpansen erforschte, entstand in meiner Kindheit ein erster Zugang zum afrikanischen Kontinent und der Drang, selbst „Naturforscher" werden zu wollen. In der Literaturwissenschaft war es der exotistische Expressionismus, der mich wieder zur Beschäftigung mit einem hundert Jahre alten verzerrten Afrikabild führte."

SEN W

B.

NTERS

EINES

INGEL

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Während meiner Recherchen für die Ausstellung entdeckte ich eine Fülle verschiedener Textsorten im Archiv, die inhaltlich sehr unterschiedlich waren. Einerseits zeigen sich imperialistisch motivierte Überlegenheitsvorstellungen, die koloniale Stereotype aufgreifen, um eine politische und kulturelle Vormachtstellung zu legitimieren. Andererseits finden sich Texte linker Schriftsteller der literarischen Moderne, die Stereotype vermeintlich aufklärerisch verhandeln und dabei den afrikanischen Kontinent selbst zur Projektionsfläche eigener Sehnsüchte machen. Claire Golls sogenannter „Negerroman“ *Der Neger Jupiter raubt Europa* (1926) zeigt exemplarisch diese Stereotype auf. Diese werden im Text teils dekonstruierend behandelt, teils jedoch auch nur reproduziert.

E EIN

c.

SICHT

WAREN

N FÜR

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Für die Weißen war jeder Schwarze ein Kaffer. Sie unterschieden sein Gesicht nicht von dem eines andern, und so waren die zwanzig eingeladenen Schwarzen für sie nur immer derselbe Djilbuti en série.“

Afrika erscheint im Roman in der Figur Jupiter Djilbutis, Kabinettchef des französischen Kolonialministeriums, der aufgrund seiner Hautfarbe auf dem Ball der schwedischen Gesandtschaft den jungen Schwedinnen Alma und Anette besonders ins Auge fällt. In einem nahezu cineastischen Bild wird im Text eine Szene karikiert, in der „inmitten dieser Blondheit“ der schwarze Jupiter hervorsticht. Der unzuverlässige Erzähler kommentiert die Szenerie:

„Der Anblick eines Negers, und besonders eines eleganten Negers, hat für den Weißen immer etwas Lächerliches.“

An einen „Kraftautomaten“ erinnert (eine Art „Hau den Lukas“ mit einem Afrikaner, der seine Zunge rausstreckt, wenn man ihn boxt), wetten Alma und Anette von Neugierde getrieben, welche Zungenfarbe der Afrikaner wohl nun wirklich habe. Jupiter Djilbuti wird den jungen Fräuleins vorgestellt. Die vergnügliche Gewaltfantasie wird von Scherzen flankiert: Alma findet, dass Jupiter aufgrund seiner körperlichen Anwesenheit seine Ecke des Saales erwärme, denn der „Neger hat sicher afrikanische Sonnenstrahlen in der Tasche mitgebracht.“ Sie empfindet Jupiters pharaonisches Aussehen sogar als attraktiv. „Es gab also Individualitäten unter ihnen?“ Aus dieser Begegnung entwickelt sich eine melodramatische Liebesbeziehung der beiden, die tragisch enden wird.

Im Roman wird die Stellung des Schwarzen als gesellschaftlicher Außenseiter in einer

Zeit kritisch-ironisch skizziert, in der die Beschäftigung mit afrikanischer Kunst und Musik zum neuesten modischen Schrei wurde.

ZWANZ

D.

MER

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Der Neger Jupiter raubt Europa bricht viele gängige Stereotype der Zeit wie die sogenannte Negerlust und den Fetischkult durch Ironie und Komik. Ein Schritt auf dem von Claire Goll versuchten Weg, die afrikanische Kultur ohne europäischen Kulturschleier ernst zu nehmen. Während die afrikanische Kunst selbst in diesem Text keine primäre Rolle einnimmt, legt einer ihrer späteren Texte, *Afrikanische Plastik*, das Augenmerk auf die Kunstsammlung der Kosmetikpionierin Helena Rubinstein und folgt dem, was Carl Einstein mit seiner berühmten kunsthistorischen Studie *Negerplastik* (1915) begonnen hatte: die Aufwertung und Gleichstellung afrikanischer Kultur ohne teleologischen Vergleich von vermeintlichen hierarchischen Kulturstadien.

N SC
E.
UTI

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Die in Nürnberg geborene, die meiste Zeit in Frankreich lebende Lyrikerin, Pazifistin, Erzählerin, Journalistin und Übersetzerin Claire Goll ist oft nur durch ihre Liaison mit Rainer Maria Rilke und ihre Ehe mit Yvan Goll bekannt. Bereits in ihrer studentischen Zeit in der Schweiz nahm sie zusammen mit Yvan Goll an Veranstaltungen der Dadaisten im Zürcher *Cabaret Voltaire* teil. Gerade die dadaistischen Kreise griffen thematisch und in onomatopoetischen Experimenten den zeitgenössischen Afrika-Diskurs auf. Claire Goll übersetzte 1922 den Roman *Batouala. Véritable roman nègre* (dt. *Batuala. Ein echter Negerroman*) des französischen Schriftstellers René Maran, der ursprünglich aus der französischen Kolonie Martinique stammte und aufgrund seiner kritischen Haltung gegenüber der französischen Kolonialpolitik nach sechsjähriger Amtszeit als Kolonialbeamter nach der Publikation entlassen wurde. Maran wird heute und auch schon von Léopold Sédar Senghor aufgrund seiner schriftstellerischen und journalistischen Tätigkeiten zu den Vorläufern der Négritude-Bewegung gezählt. Er erhielt 1921 als erster schwarzer Schriftsteller in Frankreich den Literaturpreis Prix Goncourt. Vermutlich war es die Übersetzung dieses Romans, die Claire Goll dazu motivierte, ihren eigenen anti-kolonialistischen und anti-rassistischen „Negerroman“ zu schreiben. 1927 übersetzte sie Marans zweiten Roman *Djouma, chien de brousse* (dt. *Dschuma. Ein Negerhund*).

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Offen bleibt, inwiefern man den Text als geglückt betrachten möchte. Der ehrbare Versuch, den Katalog sämtlicher Stereotype der Zeit dekonstruierend abzuarbeiten, führt dem heutigen Leser immer wieder stereotypische Textstellen vor Augen, in denen die ironische Brechung nicht klar markiert ist – ist sie überhaupt da? Doch gerade die plumpe Inszeniertheit gängiger Klischees macht den Text auch interessant und heute noch mit Komik und Ironie lesbar.

A. Sandra Richter

A. Sandra Richter (heute Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und begeisterte Leserin von Chimamanda Ngozi Adichie und J.M. Coetzee, früher: Interrailerin, Marokko-Reisende mit Camus' *Pest* in der Tasche, Hip-Hop-Fan) über sich:

„Afrika ist für mich Idee und Projekt. Es bedeutet so viel wie: den homo sapiens an seinem Ursprung aufsuchen, Vielfalt in mentaler und religiöser Hinsicht, moderne und archaische Lebensformen, lokale Hybridkulturen in Amerika, Europa und andernorts, verbunden mit Handelsbeziehungen, die es stärker zu entwickeln gilt."

N DIE

B.

GEBI

NEN,

VERBI

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Der Pazifist und Kolonialkritiker Hans Paasche versuchte bereits in den 1910er-Jahren, Afrikanern eigene essayistische und literarische Stimmen zu verleihen, wenn sie auch seine eigenen blieben. Dieser Versuch ist im deutschen Sprachraum zu diesem Zeitpunkt einmalig, daher habe ich *Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland (1912/13)* ausgesucht.

ESET-

c.

UND

KEIN

S ZU

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Lukanga Mukara handelt nicht oder nur vermittelt von Afrika, teilt jedoch mehr über die Frage mit, wie man aus und über Afrika erzählen kann als die meisten zeitgenössischen Afrika-Romane. In Briefen berichtet der fiktive Deutschland-Tourist und Quasi-Ethnologe Lukanga Mukara über Deutschland. Dem Stil der Montesquieu'schen *Lettres Persanes* nachempfunden sind seine Briefe in schlichter Sprache gehalten und durch ihre nüchternen Beobachtungen komisch. So denkt Lukanga Mukara etwa über eine Zivilisation nach, die das Schreiben und die Schriftlichkeit zur Pflicht macht, aber nicht über die Inhalte des Geschriebenen nachdenkt:

„[…] es gibt in diesem Lande zwar Gesetze, die jedem gebieten, Schreiben und Lesen zu lernen, es gibt aber kein Gesetz, das verbietet, Schlechtes zu schreiben, Schlechtes zu lesen. Und so wird viel Schlechtes über ein Volk, das schreiben kann, hingeschrieben. Es kann kein Gesetz geben, das verbietet, Schlechtes zu schreiben. Denn wer will abmessen, wo die Grenze des Guten liege?"

Paasches afrikanischer Korrespondent kritisiert deutsche Lebens- und Arbeitsformen, mangelnde Moral, Ess- und Trinkgewohnheiten, moderne Sinnentleertheit, Profitgier und das hektische Streben nach Position und Ansehen. Aus seiner Sicht sind die Deutschen Sklaven ihrer eigenen Lebens- und Produktionsweise. Ihn stört die beengende Kleidung:

„Alle Eingeborenen gehen nur bekleidet umher, und selbst zum Baden ziehen sie ein dünnes Kleid an. Niemand hat das Recht, nackt zu gehen, ja niemand findet es anstößig und gemein, Kleider zu tragen. Selbst der König des Landes unterwirft sich dem Zwang der Kleidung. An dem Körper trägt er dicke, genähte Stoffe, den Kopf bedeckt er, und die Füße umkleidet er mit genähtem Kalbfell. Wie groß und erhaben bist Du doch,

Mukama, gegen ihn! Dein Kleid ist Bastfaden, an dem zwei geschnitzte Hörner eines Buschbocks hängen; ein gestreiftes Ziegenfell bedeckt Deine linke Hüfte. Frei atmet Deine Brust, die Sonne bescheint Deine glatte Haut, und dein nackter Fuß berührt die fruchtbare Erde."

Erst eine Gruppe singender junger Menschen flößt Lukanga Mukara Vertrauen ein: die Jugendbewegung, die von den zivilisatorischen Praktiken der älteren Generation Abstand nimmt und sich wieder der Natur annähert.

TZ,
D.
SCH
ECHTE
ESCHR

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Lukanga Mukara ist einer der ersten Texte und in deutscher Sprache wohl überhaupt der erste, der den europäischen ethnologischen Blick umkehrt und ihn auf Europa, hier: auf Deutschland richtet. Diese Schreibweise hat ein Nachleben: In den 1930er-Jahren schloss der in den USA emigrierte Ethnologe und Soziologe Julius Lips an Paasches europäischen Reisebericht aus afrikanischer Sicht an: *The Savage Hits Back, Or The White Man Through Native Eyes* (erschienen bei Dickson in London 1937) zeigt europäische Plastiken nach dem Muster von Carl Einsteins *Negerplastik* (1915) und beschreibt Europa in der Form einer ethnologischen Satire – eine Form, auf die die Ethnopoesie der 1960er- und 70er-Jahre zurückgriff.

SCH

E.

EN. U

K, DA

KEIN

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Paasche ist eine schillernde Figur. Als Marineoffizier beteiligte er sich am Maji-Maji-Krieg, setzte sich aber zugleich für die Einheimischen ein und wandte sich gegen den preußischen Imperialismus. Paasche lernte Kisuaheli und zog nach dem Ende seiner Militärlaufbahn im Jahr 1909/10 mit seiner Ehefrau an den Victoriasee. Dort lernte er einen jungen Afrikaner kennen, der von Missionaren unterrichtet worden war und der als Vorbild für Lukanga Mukara gilt. Im Jahr 1919 referierte Paasche gemeinsam mit Mdachi Bin-Scharifu, einem Lektor des Orientalischen Seminars Berlin, über die Rechtmäßigkeit der Friedensordnung nach dem Versailler Vertrag. Bin-Scharifu gehört zu den wenigen zeitweise oder länger in Deutschland lebenden Afrikanern. Nach dem Versailler Vertrag versuchte er, über die Verhältnisse in den ehemaligen Kolonien Zeugnis abzulegen. Er beschrieb die Prügel- und Kettenhaftstrafen, mit denen die Kolonialherren seine Landsleute belegten. Das Überwachen und Strafen der Kolonialherren deutete Bin-Scharifu ironisch mit dem gängigen Begriff „Tropenkoller“: einer Krankheit, die scheinbar bloß weiße Kolonialbeamte heimsuchte. „Tropenkoller“ bedeutet so viel wie eine krankhafte Reizbarkeit infolge extremen Klimas. Der Begriff war zugleich ein juristischer Terminus, denn wer daran erkrankte, konnte nicht bestraft werden. 1920 wurde Paasche als Vaterlandsverräter denunziert und von einem Freikorpskommando erschossen.

Sandra Richter

Hans Paasche: Die Forschungsreise des Afrikaners Lukanga Mukara ins innerste Deutschland, 1912/13

Sandra Richter

SETZ

F.

ZU SC

WO DI

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Inwiefern trägt die Stimme, die Paasche in *Lukanga Mukara* hineinprojiziert? Hätte sie historisch zutreffen können? Wie reagierten Afrikaner auf Deutschland, wenn sie es besuchten?

A. Annette Bühler-Dietrich

A.

Annette Bühler-Dietrich über sich:

„apl. Prof. für Neuere deutsche Literatur, Universität Stuttgart, seit 2010 Lehreinsätze an der Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo, Burkina Faso; Forschung zu Theater und Literaturen Afrikas in französischer Sprache, zur Schwarzen deutschen Literatur sowie zum deutschen Afrikabild der 1970er-Jahre; Übersetzung afrikanischer Autor/innen.“

FRIKA B. WIE DEM G DAHE

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Die deutsche Autorin Ilse Langner (1899-1987) reiste 1975 für sechs Wochen nach Kenia und Uganda und veröffentlichte darüber 1976 ihren Artikel *Schwarze Reise* in der Zeitschrift *Frankfurter Hefte*. Im DLA sind ihre Aufzeichnungen zu dieser Reise erhalten. Der Text zeigt den selektiven Blick auf Afrika und verbindet präzise Beobachtungen mit stereotypen Formulierungen. Trotz der politischen Situation Ugandas während der Herrschaft Idi Amins (1925-2003; 1971-79 Staatsoberhaupt Ugandas, Diktatur) finden sich dazu nur zwei Nebensätze. Stattdessen verfolgt Langner ihr Interesse für nicht-intellektuelle Frauen, das ihr in Uganda erfüllt scheint.

UNTEN

c.

ELND,

NICHT

N NE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Ilse Langner bereist Kenia und Uganda als Privatperson. Sie stellt dem als global empfundenen Nairobi Kampala gegenüber, dessen Bauten und Geschichte sie ausführlich beschreibt. Ihr besonderes Interesse gilt aber den Bäuerinnen und Marktfrauen, in denen sie die Kraft des Landes verkörpert sieht. Aus einzelnen Beobachtungen entwirft Langner Szenen, in denen sie ihre Wahrnehmungen für die Leser/innen dramatisiert. Die Macht der Marktfrauen äußert sich gegenüber der finanziell überlegenen Nachtklubbesitzerin, aber auch gegenüber den Mittelstandsfrauen im Supermarkt:

„Der Weg vom bäurischen Markt zum Supermarkt ist Jahrtausende lang. Ich gehe nur über die Straße in Kampala und trete aus der Lebens-munteren, wunderbar unvollkommenen, von Gefühl, Kindergeschrei, Gewinnsucht und Käuferlust noch heißer als der heiße Tag erhitzten Holzbudenwelt in die sterile Atmosphäre ungekonnter Perfektion. Die stolzen Afrikanerinnen, mit bunten Flügelärmeln wie Urzeitvögel wedelnd, schreiten auf dem gewichsten Boden nicht mehr gewaltig daher, den Korbjungen neben sich, – sie schleppen Drahtkörbe zwischen weißen, vielfach leeren Regalen [...].“

Langners Reisebericht enthält in der Darstellung von Bauten und Geschichte Erwartbares, doch der Blick der 75-jährigen Autorin auf Frauengestalten verschiedener Herkunft und verschiedenen Alters bringt Facetten des Lebens in Uganda hervor, die von anderen Berichten nicht abgedeckt werden. Gleichzeitig verstört die Art, wie sie die Körper der Marktfrauen beschreibt, deren Körperformen sie fasziniert wahrnimmt.

D.

GEW

– SIE

IELFA

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Verblüffend an Ilse Lagners Bericht ist, dass sie anhand kleiner Beobachtungen wie dem Schlangestehen der Menschen für Zucker die ökonomische Misere Ugandas unter Idi Amin ausmacht und anhand einer Marktszene die Macht korrupter Beamter enthüllt. Ihre Beobachtung der Differenz von afrikanischem Marktgetümmel und sterilem Supermarkt und die Kritik an Letzterem ist an die heutige Diskussion des Werts traditioneller Handels- und Umgangsformen anschließbar. Obwohl Langner in ihren Notizbüchern auch über die Natur Kenias und Ugandas schreibt, begrenzt sie diesen Gegenstand offensiv auf das Nötigste.

A. Sandra Richter

A. Sandra Richter (heute Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und begeisterte Leserin von Chimamanda Ngozi Adichie und J.M. Coetzee, früher: Interrailerin, Marokko-Reisende mit Camus‘ *Pest* in der Tasche, Hip-Hop-Fan) über sich:

„Afrika ist für mich Idee und Projekt. Es bedeutet so viel wie: den homo sapiens an seinem Ursprung aufsuchen, Vielfalt in mentaler und religiöser Hinsicht, moderne und archaische Lebensformen, lokale Hybridkulturen in Amerika, Europa und andernorts, verbunden mit Handelsbeziehungen, die es stärker zu entwickeln gilt.“

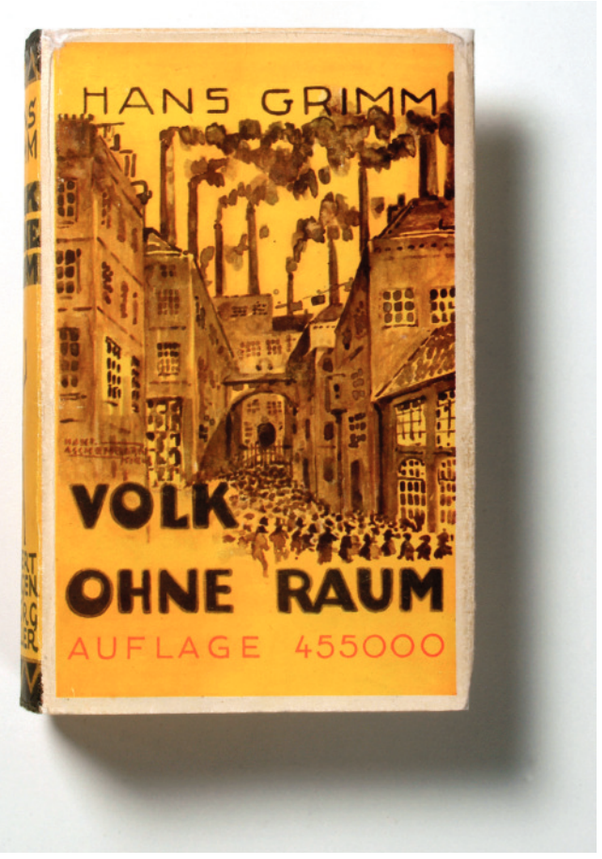
B.

Hans Grimm: Volk ohne Raum, 1895

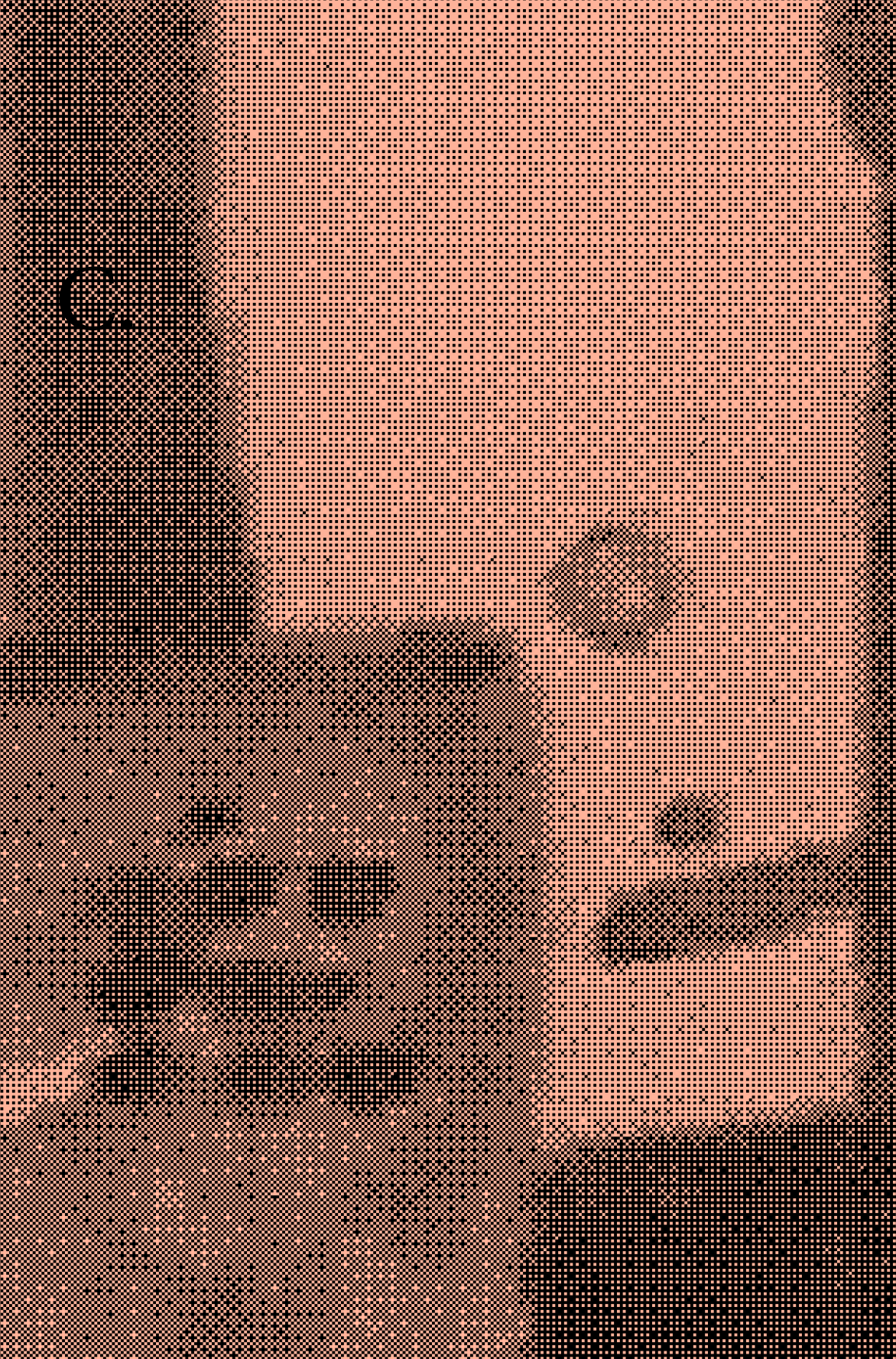
B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... Hans Grimms Roman *Volk ohne Raum* (1926) zeigt, wie ein vormals in Südwestafrika tätiger Kaufmann und Handelsagent den Verlust der Kolonien wie den Versailler Vertrag überhaupt literarisch zu kompensieren suchte. Er zeigt, wie sich nach dem Ende der deutschen Kolonialzeit pro-koloniale, radikal nationalistische und rassistische Erzählungen zu einer Weltanschauungsliteratur verbanden, wie sie der Nationalsozialismus politisch umsetzte.



Sandra Richter



C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Hans Grimms Afrika ist riesig. Es wartet aus seiner Sicht nur darauf, von den ‚guten deutschen Kolonisatoren' besetzt zu werden. Grimm hat die kleinen Bauern im Blick, die unter der norddeutschen Höfeordnung leiden: Danach erbt der älteste Sohn den Hof, der jüngere geht leer aus, denn ihm fehlt Raum. Sein Roman kennt zwei Hauptfiguren – Hans Grimm als fiktiver Autor und Cornelius Friebott, der im Weserbergland als Sohn eines kleinen Landwirts geboren wird und sich und seine Familie im Steinbruch ernähren muss, nach Afrika auswandert, zurückkehrt, zum Prediger in Raumfragen wird und mit nur 48 Jahren stirbt, weil ihn der Steinwurf eines Arbeiters während einer Rede tötet. Bei Hans Grimm, so könnte man sagen, ist die „Arbeiteraristokratie", von der Max Weber in seiner Freiburger Antrittsvorlesung 1895 träumt, am Werk:

„Adel, Junkertum und Heer haben bei uns die geistige Verpflichtung nicht begriffen …, was soll aus uns werden ohne geistige deutsche Führung?"

Die Arbeiter, Handwerker und Bauern nehmen ihre Sache selbst in die Hand: Friebott liest und bildet sich durch Lektüre – von der *Odyssee* über Karl May, Theodor Storm, Ernst Reuter, Felix Dahn und Wilhelm Busch bis hin zu Thomas Manns *Buddenbrooks*. Der Hans Grimm des Romans ist vom Prediger Friebott fasziniert und radikalisiert, was in Frieda von Bülows *Tropenkoller* angelegt ist: Er bekennt sich zu Rassismus und Sozialdarwinismus in all seinen Spielarten, hegt imperialistische Vorstellungen, versteht seinen Roman als ideologisches Motivationsbuch für Volk und Politik.

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Es ist beängstigend zu sehen, wie Grimms *Volk ohne Raum* anti-kapitalistische und koloniale Argumente miteinander verknüpft. Im Ergebnis steht ein moralinsaures Plädoyer für eine gerechte Landnahme der Deutschen nicht nur in Südwest-Afrika, sondern auch im Osten. Die vermeintliche Selbstermächtigung des Volkes erscheint als moderne Rattenfängergeschichte im Gewand altertümelnder Sprache.

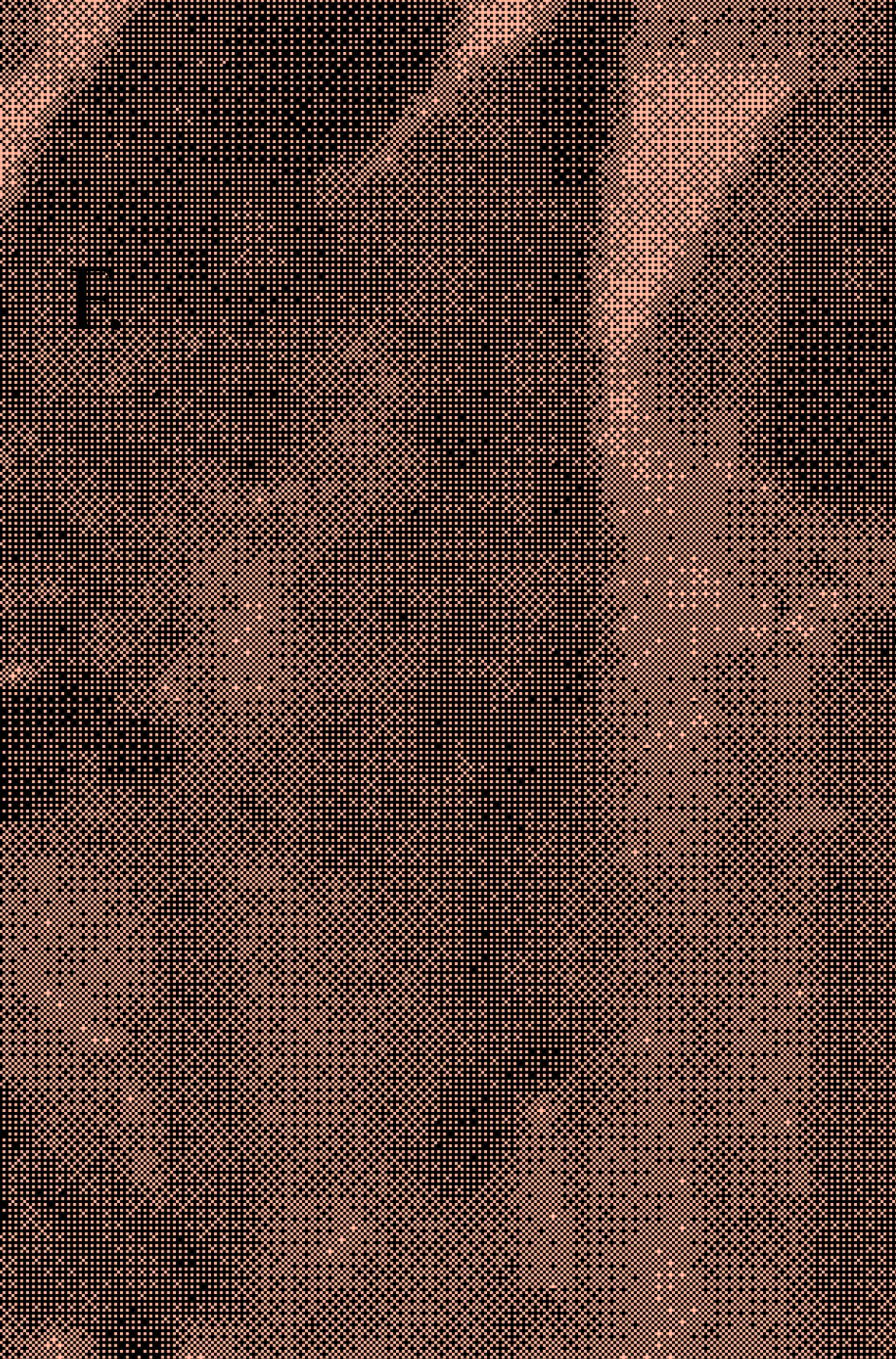
Sandra Richter

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Nach einem abgebrochenen Literaturstudium in Lausanne und einer kaufmännischen Ausbildung in London zog Hans Grimm zunächst nach Südafrika, damals unter britischer Besetzung, wo er bis 1908 in Port Elizabeth und East London lebte. Nach einem Aufenthalt in Deutschland reiste er erst 1910 im Auftrag der *Berliner Zeitung* in die deutsche Kolonie, aus der er für einige Monate über das beschwerliche Leben der deutschen Siedler, die dortige Flora und Fauna sowie über die neu entdeckten Diamantenfelder berichtete. Die Konzentrationslager, der Genozid an den Herero und die darauf folgende ‚Friedhofsruhe', die in der Kolonie bis 1915 vorherrschte, klammerte er in den Zeitungsberichten ebenso wie in seinen späteren literarischen Werken jedoch weitestgehend aus. In seinen Erzählungen und Novellen findet sich keine Spur von Kritik an der Gewalt gegenüber der einheimischen Bevölkerung. Sein Roman *Volk ohne Raum* wurde zu einem Bestseller der Weimarer Republik und Grimm zu einem der Lieblingsautoren Adolf Hitlers. Die NSDAP griff Grimms Vorstellungen von räumlicher Expansion auf, setzte sie im sogenannten Generalplan Ost um und machte Grimms Roman zur Schullektüre. Grimm selbst sympathisierte mit dem Nationalsozialismus, war aber nicht Mitglied der NSDAP. Er wurde zum Senator der Deutschen Akademie für Dichtung berufen, amtierte von 1933 bis 1935 als Präsidialrat der Reichsschrifttumskammer, kam 1944 auf die Gottbegnadetenliste, trat auch nach 1945 für Hitler ein, verharmloste den Nationalsozialismus, kandidierte 1953 für die rechtsextreme Deutsche Reichspartei und veranstaltete jährlich „Lippoldsberger Dichtertreffen" für Autoren aus dem äußerst rechten Spektrum.

Sandra Richter



F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Wer las das Buch tatsächlich und wer las es vom Anfang bis zum Ende durch? War es das Volksepos der NS-Zeit, als das es gilt, und fiel den Lesern die Verknüpfung von Kolonialgeschichte, anti-kapitalistischer und völkischer Propaganda auf? Warum funktionierte eine Buchhandlungswerbung, wie sie sich im Archiv findet?

Werbung für *Volk ohne Raum*

Sandra Richter

A. Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden?“

Heike Gfrereis

Heike Gfrereis

B.

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

2014 haben wir das erste Mal Fotos aus dem Nachlass von Hans Grimm ausgestellt: Reisefotos, vergleichbar mit denen, die im Krieg oder im Exil entstehen – nicht immer sieht man ihnen ihren historischen Abgrund an, was mein Grund ist, sie hier noch einmal auszustellen und zum Beispiel den Afrika-Fotos aus dem Nachlass von Norbert Elias gegenüberzustellen.

Heike Gfrereis

C.

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

Der Kunsthistoriker Daniel Berndt hat Grimms Fotos 2018 für *Narrating Africa* gesichtet: „zwischen 1897 und 1928 in Afrika entstanden, konkret in Südafrika und in der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwestafrika, heute Namibia. Unter diesen befinden sich u.a. Bilder afrikanischer Diamantenwäscher, Minen- und Landarbeiter, Porträts deutscher Unternehmer, wie den Brüdern Albert und Gustav Voigt, von denen letzterer Bürgermeister der heutigen namibischen Hauptstadt Windhoek gewesen ist; Schnappschüsse von deutschen Kindern, die unter Palmen einen deutschen ‚Volkstanz' tanzen; Bilder von Grimm auf Safaris, auf denen er stolz das von ihm erlegte Wild präsentiert, sowie Aufnahmen des Missionars und Anthropologen Heinrich Vedder, die ihn im Kreis von Einheimischen zeigen." Die Fotos aus Grimms Nachlass inszenieren einen kolonialen Blick in den meist offenen und weiten Landschaftsraum. Zu den Weißen wird in der

Regel aufgeschaut, zu den Schwarzen hinunter; sie sind an den Rand oder in den Bereich der Unschärfe verbannt. Auffällig ist der Kontrast zwischen vermeintlicher europäischer Zivilisation und afrikanischer Wildnis:

Fliege, Krawatte, Schnurrbart, gescheitelte Haare, Brille, Koffer, Auto und Hosenträger sind in diesem Landschaftskontext lächerliche Attribute.

Eine Spinne klebt auf einem Fotoglas ausgerechnet vor der Aufnahme der Gedenksäule für den Gardeoffizier Friedrich von Erckert, der die deutsche Schutztruppe im Kampf gegen die Nama 1908 mit Kamelen ausgestattet hatte.

Heike Gfrereis

Fotos aus dem Nachlass von Hans Grimm

Heike Gfrereis

C.

Fotos aus[illegible]
von Hans [illegible]

Fotos aus dem Nachlass von Hans Grimm

Heike Gfrereis

Fotos aus dem Nachlass von Hans Grimm

Heike Gfrereis

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Hat diese Art der Kolonialherreninszenierung als Bild-Propaganda tatsächlich je funktioniert? Oder ist sie nicht immer schon urkomisch?

Schon in Theodor Fontanes letztem Roman *Der Stechlin* zum Beispiel (erstmals 1897/98 in der die deutschen Abenteuer- und auch Kolonialfantasien anregenden Zeitschrift *Über Land und Meer* veröffentlicht) ironisiert der alte Stechlin unsere Neigung, Menschen polarisierend zu klassifizieren. Er häuft besonders viele Komposita mit -mensch an (Verstandesmensch, Naturmensch, Gesangsmensch, Malermensch, Eulengesichtsmensch, Ausnahmemensch …) und endet mit einer Nietzsche-Formulierung:

„Jetzt hat man statt des wirklichen Menschen den sogenannten Übermenschen etabliert; eigentlich giebt es aber bloß noch Untermenschen, und mitunter sind es gerade die, die man durchaus zu einem ‚Über' machen will. Ich habe von solchen Leuten gelesen und auch welche gesehn. Ein Glück, daß es, nach meiner Wahrnehmung, immer entschieden komische Figuren sind, sonst könnte man verzweifeln."

Heike Gfrereis

A. Sandra Richter

A. Sandra Richter (heute Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und begeisterte Leserin von Chimamanda Ngozi Adichie und J.M. Coetzee, früher: Interrailerin, Marokko-Reisende mit Camus' *Pest* in der Tasche, Hip-Hop-Fan) über sich:

„Afrika ist für mich Idee und Projekt. Es bedeutet so viel wie: den homo sapiens an seinem Ursprung aufsuchen, Vielfalt in mentaler und religiöser Hinsicht, moderne und archaische Lebensformen, lokale Hybridkulturen in Amerika, Europa und andernorts, verbunden mit Handelsbeziehungen, die es stärker zu entwickeln gilt."

N WI

B.

ETWAS

EGINN

EN ER

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

… Kurt Tucholskys zwei Jahre nach dem Erscheinen veröffentlichter Verriss von Hans Grimms *Volk ohne Raum* diesen Roman als Kolonialliteratur nach dem Ende der Kolonialliteratur beschreibt. Tucholsky zeigt mit satirischem Witz und zeithistorisch bestens informiert, wie rückwärtsgewandt und unangemessen Grimms Raumfantasien sind.

HIER

c.

CHES.

, MIT

URCH-

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

Grimms Märchen titelte Tucholsky in der von ihm mit herausgegebenen Wochenschrift *Die Weltbühne* vielsagend. Tucholsky konterkariert Grimms Anspruch, ein „politische[s] Glaubensbuch“ zu schreiben und nennt das Machwerk „Bibel des Deutschtums, wo es am knastricksten ist“. Der Superlativ dieser eigenwilligen (aus dem Schwedischen kommenden? – „knastra“ = Kruste?) Wortbildung zeigt, wie geschickt Tucholsky das Grimm’sche Ansinnen essayistisch angreift. *Volk ohne Raum* ist für ihn das Gegenteil davon: unelegant, schwerfällig, umständlich, zu derb, ja militaristisch – gespeist nicht aus der Lektüre der Klassiker, sondern aus lügnerischen Heeresberichten. Der Autor Grimm sei „kein Bierfilz-Kolonialpolitiker“, aber er leide unter „dilettantische[r] Innigkeit“, einem allzu entschiedenen Willen zur Metaphysik, der die Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg und den Verlust der Kolonien kaschieren wolle: „nach dem schiefgegangenen Gasangriff wird ein Geistesangriff angesetzt.“

Tucholskys Frage an Grimms Text lautet nüchtern und pragmatisch, wozu Deutschland denn überhaupt Kolonien benötige. Er systematisiert und kritisiert Grimms Argument:

„Hans Grimm lügt nicht – hier nicht und nicht anderswo. Er erzählt nur holde Märchen. Ausnutzen läßt sich dieses arme Land Südwest nicht; exportieren kann es kaum etwas; zu importieren ist wenig; den Bevölkerungsüberschuß Deutschlands nimmt es tatsächlich nicht auf – wozu brauchen wir Kolonien? Und hier geschieht nun etwas typisch Deutsches. Der Deutsche beginnt, wie alle Welt, mit wirtschaftlichen Erwägungen, eine durchaus gesunde und rationale Methode. Greift die nicht durch – aber nur dann –: dann wird er moralisch.“

Tucholskys Fazit: „Kolonien sind ein Anachronismus.“ Er rechtfertigt den Versailler Vertrag als das, was er war: ein Friedensvertrag im Ausgang aus dem Krieg.

Sandra Richter

SCHAF

D.

E UND

CH –

“

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Tucholskys Text zeigt, wie sich Kolonialdebatte und der aufkommende Nationalsozialismus überlagern. Es sind dieselben Argumente und Erzählformen, die für und wider die Kolonien, für und wider nationalsozialistische Fantasien von Raumnot ausgetauscht werden.

GEN,

E.

ODE.

— : D

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Im Deutschen Reich gab es wenige ausdrückliche Anti-Kolonialisten, unter ihnen Kurt Tucholsky. Seit dem Ersten Weltkrieg war er Pazifist. Pazifisten – unter ihnen der Verleger und spätere Filmproduzent Willy Münzenberg, der Theologe und Mediziner Albert Schweitzer sowie der ehemalige Marineoffizier Hans Paasche – agitierten gegen die Kolonien.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Wer wandte sich im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert tatsächlich gegen koloniale Vorhaben? Waren es nur Pazifisten? Wie verteilten sich pro- und antikoloniale Argumente in der Parteienlandschaft? Welche Rolle spielte dabei das für Grimm so zentrale Argument der vermeintlichen Raumnot, die man durch Expansion in alle Richtungen zu lösen suchte?

A. Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden?“

Heike Gfrereis

TIONA

B.

AR

S TH

IN

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... die einzige in Marbach aufbewahrte afrikanische Maske aus der Sammlung von Norbert Elias daran erinnert, wie selbstverständlich wir Afrika mit nicht-europäischen und damit nicht berechenbaren Vorstellungen von Zeit und Raum, von Phantasie und Wirklichkeit, von Innen und Außen, Geist und Körper verbinden.

Heike Gfrereis

Heike Gfrereis

FLOW

C.

EACH

S A

MAY

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

1962 reist der 65-jährige Soziologe Norbert Elias in das gerade dekolonialisierte Ghana, wo er bis 1964 eine Gastprofessur innehat. Er beginnt afrikanische Plastiken zu sammeln, die er 1970 im Leicester Museum ausstellt, dort von Gisèle Freund fotografieren lässt und in einem Katalog kommentiert: „I collected them in an haphazard manner and, at first, without much knowledge."
Elias reizt die Ähnlichkeit der Masken zur modernen europäischen Kunst bei gleichzeitigem großem funktionalen Unterschied. Die Plastiken sind Teil von Ritualen und Zeremonien:

„But it is also possible to look at this shapes and patterns for a while without asking what their purpose is and allow them to speak directly to one's own imagination. Then one may become aware that they communicate something to those who look at them, that they convey some unspoken message even through it is perhaps difficult to put it into words. […] Traditional African art reflects the fact that in its society dream and reality flow more easily into each other. The spirits are alive, they may take possession of one of the masks you see here and cure or threaten, punish or reward."

Heike Gfrereis

ASILY

F.

. THE

LIVE,

POS-

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Die afrikanische Maske aus der Sammlung von Norbert Elias ist in vielerlei Hinsicht ein Augen- und Gedankenfänger. Das Inventarbuch im Archiv verzeichnet sie als Holzmaske der Senufo, einer Ethnie mit eigener Tradition, deren Sprache auch heute noch in Teilen der Elfenbeinküste und in Mali gesprochen wird. Möglich, aber vielleicht auch falsch, dass es sich um die unter Nr. 44 verzeichnete Maske in Elias' Ausstellungskatalog handelt: „This is an example of one of the chief masks of the Senofu people"!?

Um die Fragen zu vermehren, lege ich den Vortrag, den Elias 1964 zu Max Webers 100. Geburtstag in Deutschland gehalten hat, dazu, eine Kopie von seinem Ausstellungskatalog 1970, einen Text von Ulrich van Loyen über Norbert Elias in Afrika von 2012, einen berühmten Vorgängertext, Carl Einsteins *Negerplastik* von 1915 sowie Afrika-Fotos aus dem Nachlass von Norbert Elias.

Was mich darüber hinaus interessiert, ist das, was im Archiv nicht schriftlich dokumentiert worden ist: Warum wurde in Marbach gerade diese Maske aus der Sammlung ausgewählt, die dann an ein ethnologisches Museum in den Niederlanden ging? Was ist dort mit der Sammlung geschehen?

Und: Wie zeigt man solche Plastiken? Als Kunst in einem white cube (so wie wir das hier im Kleinen tun) oder als Teil eines in Szene gesetzten rituellen Kontextes?

Norbert Elias: Afrikanische Plastik

Heike Gfrereis

Norbert Elias: Afrikanische Plastik

Heike Gfrereis

MASKS

F. Afrika-Fotos aus dem Nachlass von Norbert Elias

CURE

ISH O

A. Heike Gfrereis

Albert Schweitzer: Postkarte Schimpanse, 1931

A.

Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden?“

Heike Gfrereis

B.

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Albert Schweitzers Schimpanse, der mit einer Schaufel im Sand gräbt, löste 2018 bei uns intern als Bildmotiv für *Narrating Africa* viele Diskussionen aus: Darf man dieses Foto ganz und ohne Erklärung zeigen?

Heike Gfrereis

C.

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Albert Schweitzer, der berühmte Elsässer „Urwald-Arzt“ in Lambaréne, hat das Foto als Postkarte verwendet und lässt den Schimpansen am 4.4.1931 auf der Bildseite scheinbar selbst zu Wort kommen:

„Der Schimpanse des Spitals sendet Herrn Wolfskehl, dem er nichts übelnimmt, beste Grüße“.

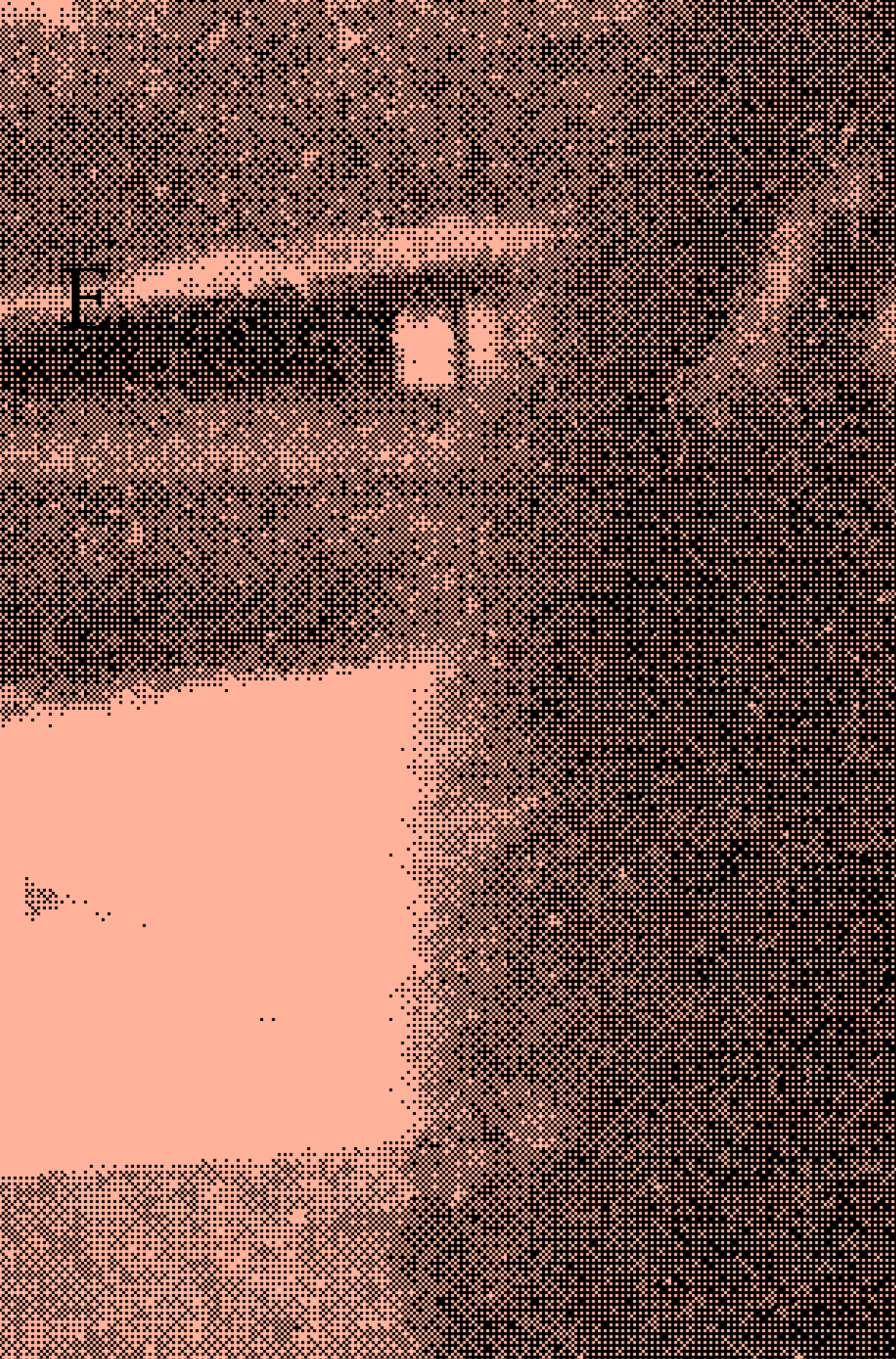
Auf der Textseite bedankt sich Schweitzer bei dem Schriftsteller und Stefan-George-Jünger Karl Wolfskehl, der den afrikanischen Elefanten als Wappentier gewählt hat, für dessen Schöpfungsgedicht *Die Menschwerdung*:

„Es nimmt sich Ihr Gedicht besonders lebendig aus, wenn man inmitten zahmer, frei ums Haus herumlaufender Affen lebt, wie wir hier. Ach, das Affenherz ist so etwas Vielgestaltiges! Da hat man nie ausgelernt. Hier ist mein Schimpanse, der mit auf die Sandbank geht, Sand für den Cement der Bauten zu holen! – Hier geht alles gut – aber viel Arbeit und Hitze!“

In Wolfskehls Gedicht greift am Schluss der liebe Gott noch einmal ein und verleiht in einem letzten Schöpfungsakt dem frechen und übermütigen Affen Einfühlungsvermögen, um ihn zum Menschen zu machen.

Albert Schweitzer: Postkarte Schimpanse, 1931

Heike Gfrereis



Albert Schweitzer: Postkarte Schimpanse, 1931

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Mich fasziniert, wie das Gleiche selten dasselbe ist. Wolfskehls Gedicht knüpft an die Darwin'sche Theorie an, der Mensch stamme vom Affen ab, und an Friedrich Nietzsches Schlussfolgerung daraus: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham" (vgl.: Norman P. Franke in *Sinn und Form* 2012). Schweitzer legt Wolfskehls Gedicht allerdings konkret und lebendig aus. Er schreibt über den Abgrund jeglicher Mensch-Tier-Analogien und -Stereotypen munter hinweg, die wenig später z.B. in der Nazipropagandaschrift Johann von Leers' *Juden sehen Dich an* (1934) in Anspielung auf Paul Eippers Erfolgsbuch *Tiere sehen Dich an* (1929) ideologisch genutzt werden. Was in der Theorie aussieht wie eine Provokation, ist für Schweitzer ganz selbstverständlich menschlich und Anlass, um miteinander zu lachen. Der Schimpanse schaut

Umschlag *Juden sehen Dich an,* 1934

felt freiwillig. Schweitzer spricht mit seinen Tieren und gibt ihnen ironische Namen. Einer seiner Schimpansen etwa heißt wie bei Wilhelm Busch Fips, die Pelikane Tristan und Parsifal, die Antilopen Erika und Leonie, die Wildschweine Thelma und Isabella.

Heike Gfrereis

Umschlag *Tiere sehen Dich an,* 1929

Heike Gfrereis

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Hat Schweitzer wirklich nicht an die vielen Nebenbedeutungen dieses Fotos gedacht oder schreibt er so, weil er sich im Gegenteil ihrer sehr bewusst ist? Und noch eine ganz andere Frage: Ob Schweitzer und Wolfskehl Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* kannten, wo ein Affe von seiner Menschwerdung spricht? Theoretisch wäre es möglich. Der Text wurde erstmals zusammen 1917 in *Der Jude* veröffentlicht und dann 1918 im Band *Ein Landarzt*.

Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden?“

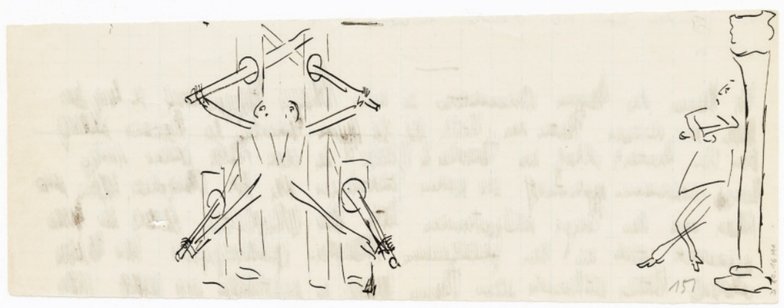
Heike Gfrereis

B.

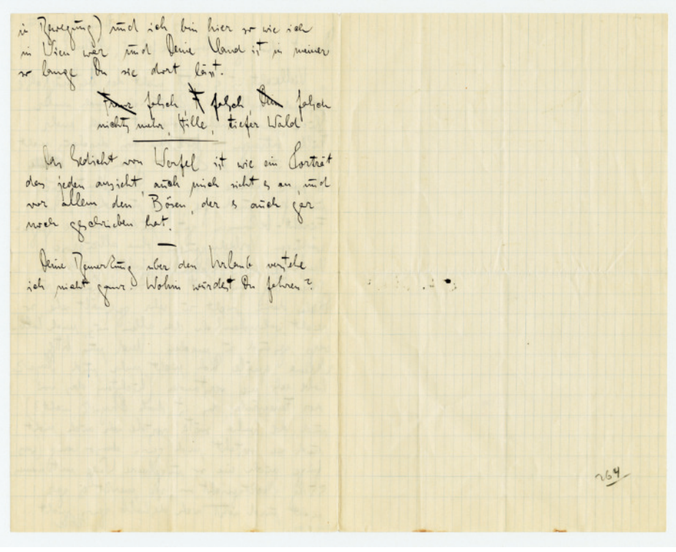
Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

In Franz Kafkas im Sommer 1920 geschrieben Briefen an Milena Jesenská spielt Kafka mit seinen Initialen: F, K und, gespiegelt und verdoppelt, X. Das X malt Kafka als Folterwerkzeug aus:

„Es sind 4 Pfähle, durch die zwei mittleren werden Stangen geschoben an denen die Hände des ‚Delinquenten' befestigt werden; durch die zwei äußern schiebt man Stangen für die Füße. Ist der Mann so befestigt, werden die Stangen langsam weiter hinausgeschoben, bis der Mann in der Mitte zerreißt. An der Säule lehnt der Erfinder und tut mit übereinandergeschlagenen Armen und Beinen sehr groß, so als ob das Ganze eine Originalerfindung wäre, während er es doch nur dem Fleischhauer abgeschaut hat, der das ausgeweidete Schwein vor seinem Laden ausspannt."

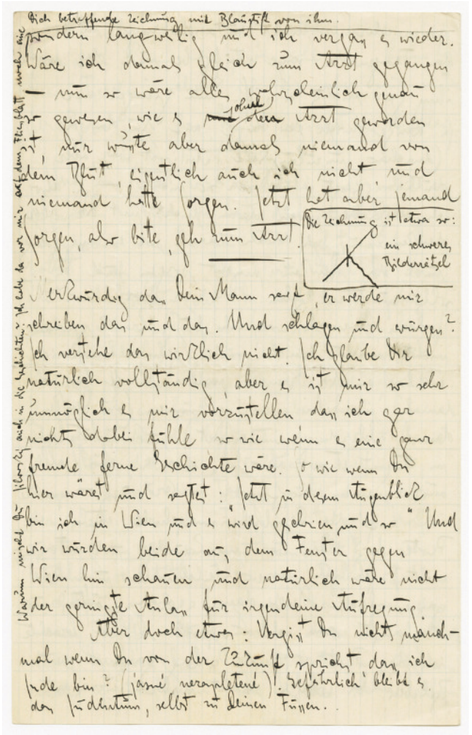


Ich habe diese Zeichnung ausgesucht, weil sie an eine andere, deutlich koloniale Szene in einem Kafka-Text erinnert: die Hinrichtung des Gefangenen in der Erzählung *In der Strafkolonie* (1914 entstanden, 1919 veröffentlicht).



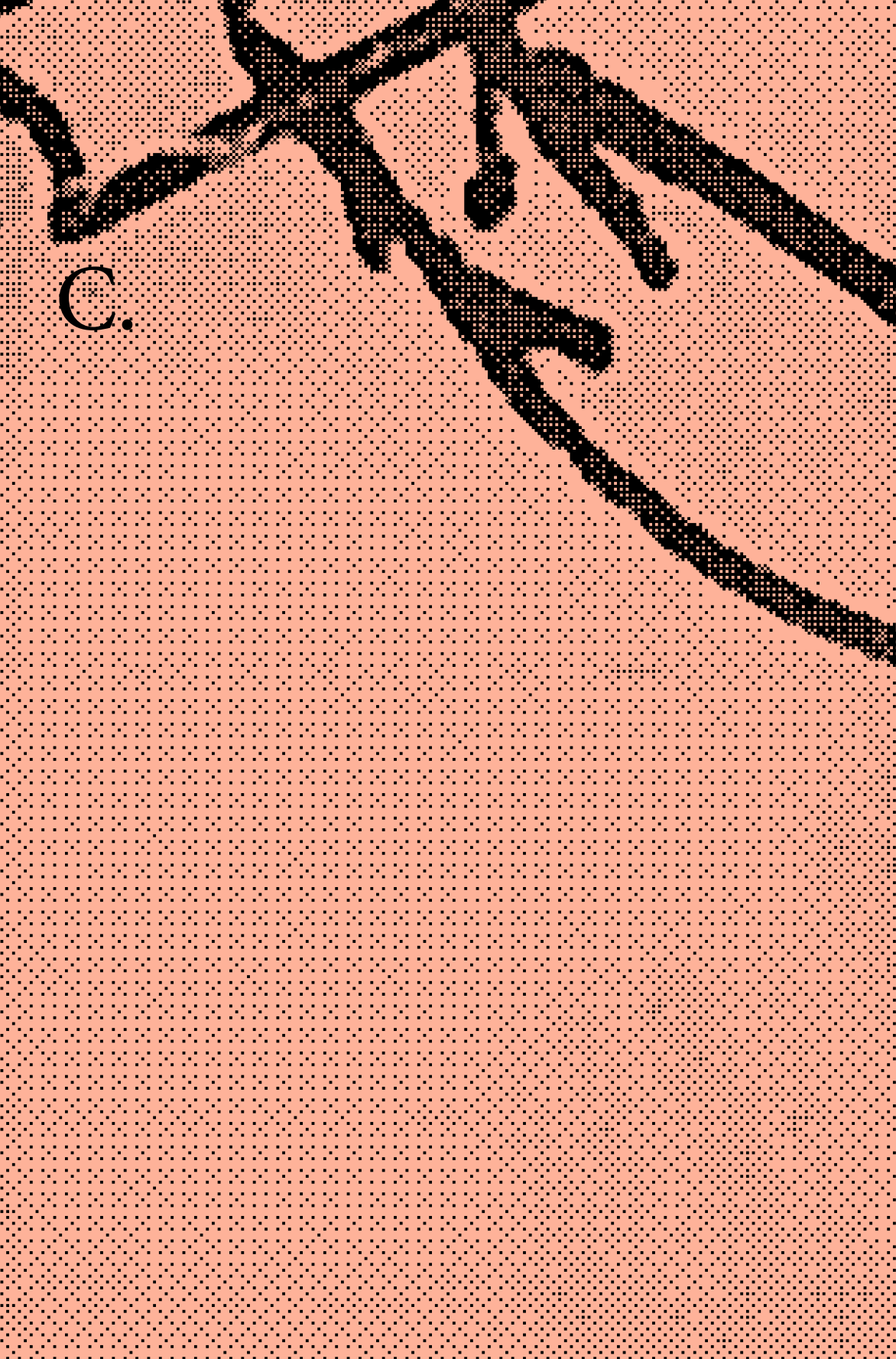
Heike Gfrereis

Franz Kafkas Zeichnung aus einem Brief, 1920



Heike Gfrereis

B.

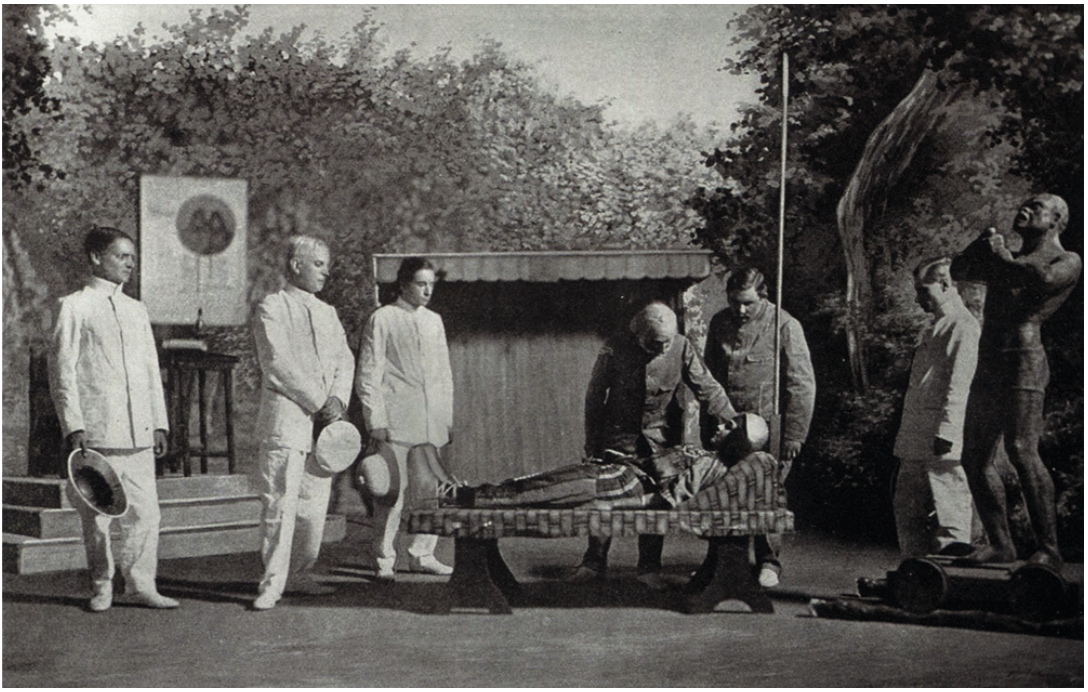

C.

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Harald Szeemann nimmt Kafkas Strafkolonie-Maschine in seinen Ausstellungskatalog *Junggesellenmaschinen* (1975) als berühmtes literarisches Beispiel auf. Der Offizier richtet sich dort mit einem ausgeklügelten, an ihm selbst aber scheiternden System selbst hin:

„Es war, wie es im Leben gewesen war; kein Zeichen der versprochenen Erlösung war zu entdecken; was alle anderen in der Maschine gefunden hatten, der Offizier fand es nicht; die Lippen waren fest zusammengedrückt, die Augen waren offen, hatten den Ausdruck des Lebens, der Blick war ruhig und überzeugt, durch die Stirn ging die Spitze des großen eisernen Stachel."

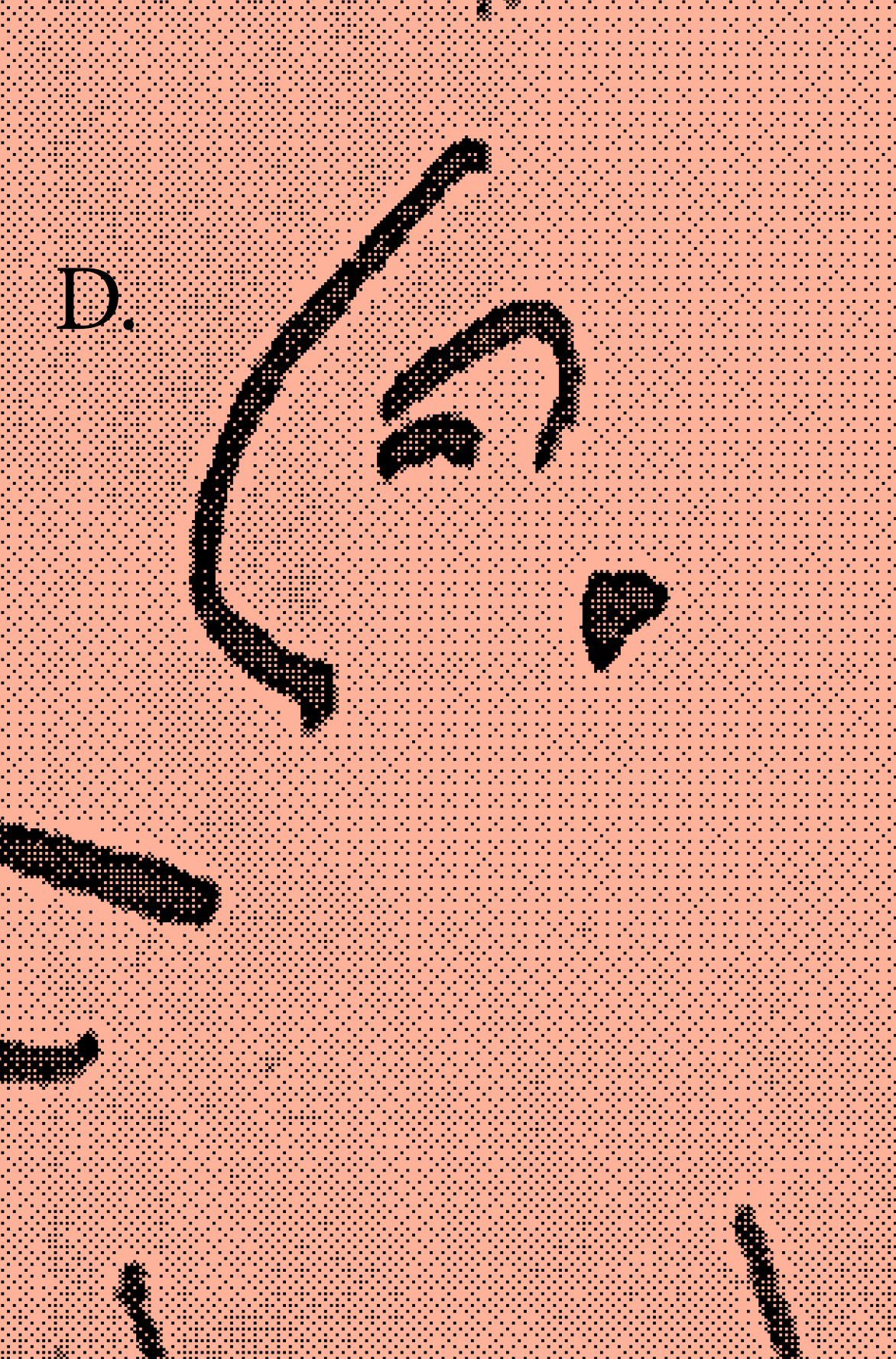
Die Foltermaschine, die unleserliche Zeichen in den Körper ritzt und am Ende dem Opfer einen Stachel in den Kopf bohrt, ähnelt auf erstaunliche Weise dem Blitzableiterbett, das Raymond Roussel in Paris im Frühjahr 1912 in der Bühnenfassung seiner *L'Impression afrique* (1910) auf die Bühne bringt – ein dreiviertel Jahr, nachdem Kafka mit Max Brod Paris besuchte. Das Afrika, in das Roussel seine Leser und Zuschauer mit einem französischen Überseedampfer bringt, ist ein fiktives Land. Kaiser Talou VII fordert Lösegeld für die europäischen Passagiere, die an seiner Küste Schiffbruch erlitten haben. Um sich die Zeit in der Gefangenschaft zu vertreiben, bereiten sie künstlerische Darbietungen für seine Krönungsfeierlichkeiten vor. Unter anderem wird das schwarze Mädchen Djizmé mit einer stacheligen Metallkappe und geerdeten Metallschuhen durch Blitzschlag hingerichtet.



Raymond Roussel, Bühnenfassung (1912): *L'Impression afrique*

Heike Gfrereis

D.



D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Für Marcel Duchamp wird Raymond Roussels Aufführung der *L'Impression afrique* zum Initial, seine Kunst neu zu denken und das Ready-Made zu erfinden. Ob Kafka Bilder der *L'Impression afrique* kannte oder Erzählungen davon oder gar Roussels Buch? Ich weiß es nicht. Das ist meine zweite Motivation dafür, Kafkas Zeichnung auszuwählen. Wie lassen sich diese Dinge – eine Zeichnung für die Geliebte und zwei Erzählungen – verbinden? Lassen sie sich überhaupt verbinden?

Heike Gfrereis

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Was war für Franz Kafka „Afrika“? Sein Onkel Josef Löwy war mit der spanischen Eisenbahngesellschaft in Panama, Kongo, China und Kanada gewesen und gründete dann eine Kolonialgesellschaft mit Karawanen am Kongo – eine Anregung für Kafkas Erzählung *Erinnerung an die Kaldabahn* und die Oktavheft-Notiz: „Es war kein heiteres Leben, das ich damals beim Bahnbau am mittleren Kongo führte.“ Kafka kannte die Völkerschauen und Weltausstellungen und auch frühe Literatur darüber. Mit 17 Jahren, am 21.7.1900, schreibt er an seine elfjährige Schwester Elli:

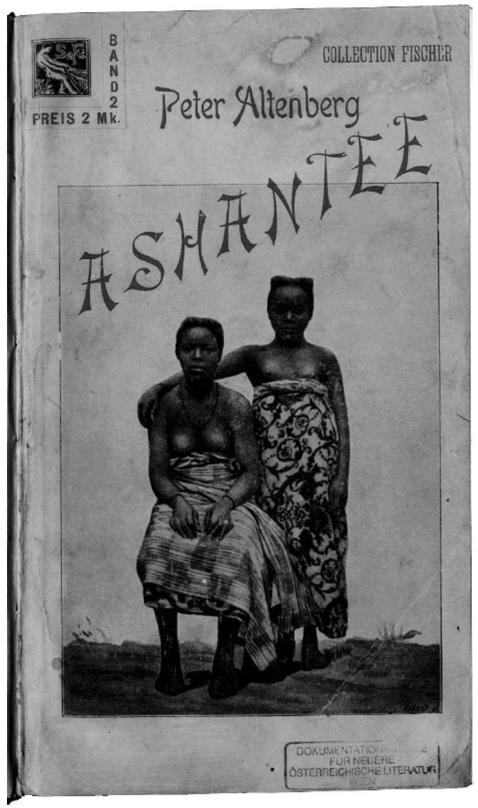
„Klein-Ella wie schaust Du denn aus, ich habe Dich schon so völlig vergessen als hätte ich Dich nie gestreichelt. Besten Gruß Dein Franz.“

„Klein-Ella“ ist der Titel eines Kapitels in Peter Altenbergs 1897 bei S. Fischer veröffentlichtem Band *Ashantee*, ein Reflex auf eine Völkerschau von Angehörigen des Stammes der westafrikanischen Ashanti im Wiener Tiergarten. Am 15.12.1910 schreibt Kafka über seine eigenen Texte: „Kein Wort fast das ich schreibe passt zum anderen, ich höre wie sich die Konsonanten blechern an einander reiben und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger“. 1911 besucht Kafka dann selbst eine Völkerschau im Prager Zoo. Am 17.12.1917 notiert er in ein Oktavheft:

„Leere Tage. […] Der Neger, der von der Weltausstellung nach Hause gebracht wird, und, irrsinnig geworden von Heimweh, mitten in seinem Dorf unter dem Wehklagen des Stammes mit ernstestem Gesicht als Überlieferung und Pflicht die Späße aufführt, welche das europäische Publikum als Sitten und Gebräuche Afrikas entzückten. Selbstvergessenheit und Selbstaufhebung der Kunst: Was Flucht ist, wird vorgeblich Spaziergang oder gar Angriff.“

Der Schriftsteller Hubert Fichte nimmt diesen kurzen Text 1976 in *Mein Lesebuch* auf – als ein Beispiel dafür, dass Interkulturalität traditioneller Weise unter den Vorzeichen der Gewalt steht. Vermutlich kannte Kafka auch Octave Mirbeaus Roman *Der Garten der Foltern* (*Le Jardin des supplices*, 1899, von Auguste Rodin 1902 illustriert), in dem ein Lebemann aus Paris flieht und mit der jungen Engländerin Clara nach China geht, die ihn in den „Garten der Qualen“ einführt, in dem Folter als eine Kunstform gepflegt wird.

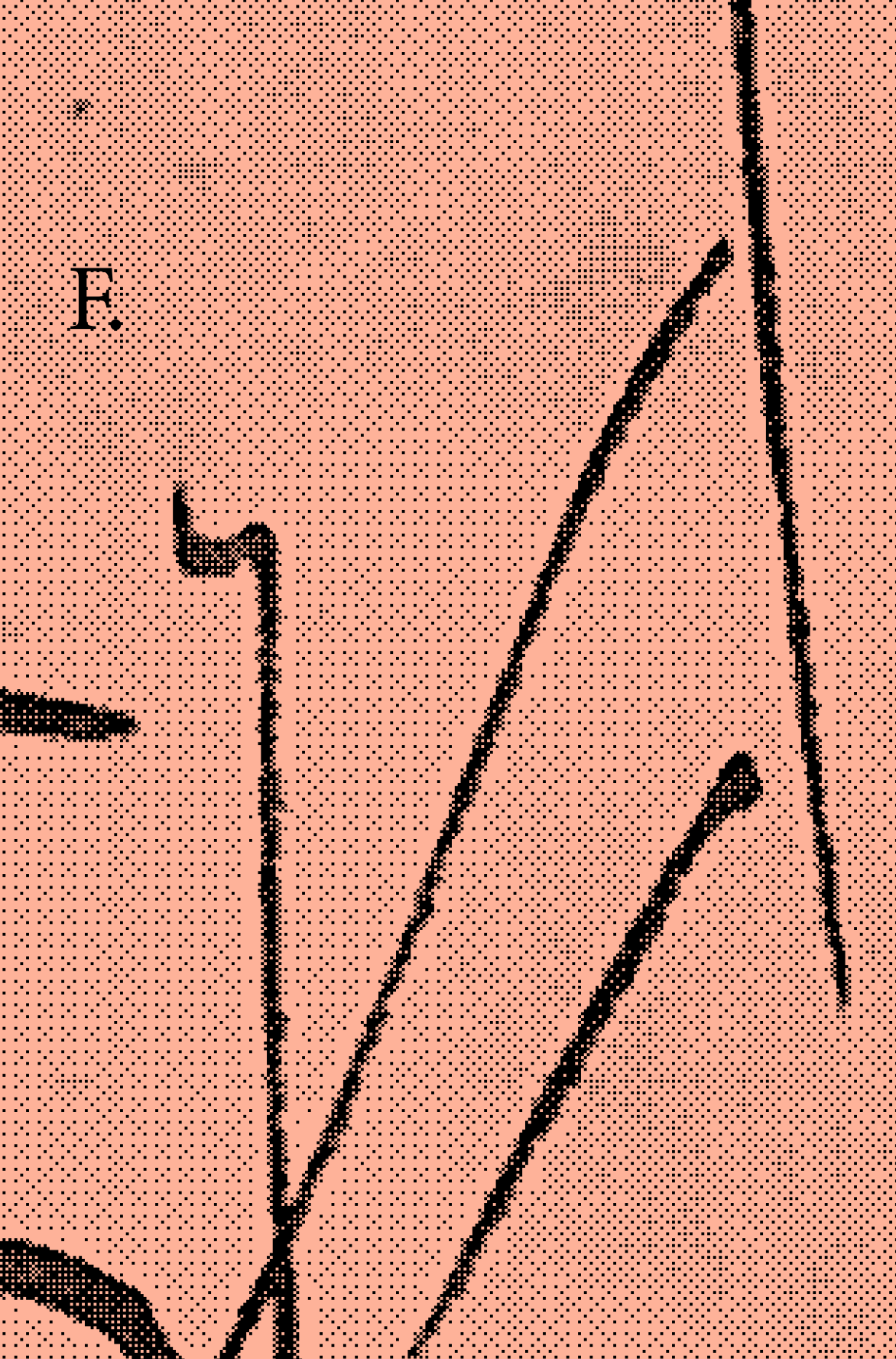
Franz Kafkas Zeichnung aus einem Brief, 1920



Peter Altenberg: *Ashantee*, 1897

Heike Gfrereis

E.


F.

F.

Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Die Analogien zwischen Kafka und Roussel reizen dazu, ein Knäuel von Fäden zu entwirren oder auch weiter zu verknoten, von dem ich nicht weiß, ob sie nur aus Versehen in derselben Kiste mit der Aufschrift „Narrating Afrika“ gelandet sind. Warum suchen sich Kafka und Roussel irgendein Afrika aus, um eine Reise ins Innere ihrer Sprache und in die für sie damit verbundenen Gewaltfantasien zu unternehmen? Wieso gehören Exotismus und Décadence, (inneres) Afrika und Moderne auf derart miteinander verbackene Weise zusammen? Und wann und wo wird von einem Afrika erzählt, das nicht mehr ein Afrika nur der Literatur ist?

Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis

Schulheft von Peter Rühmkorf, 1936

A.

Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden?“

Heike Gfrereis

Heike Gfrereis

B.

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …

… dieses Schulheft einen bedrückenden Anachronismus offenbart: Es ist Martin Kuhn aufgefallen, dass Peter Rühmkorf (1929–2008) noch 1936 in sein Schulheft die deutschen Kolonien malt, die seit 1918 gar nicht mehr existieren. Rühmkorfs Lehrer unterrichtete offenbar entgegen besseren Wissens den Glauben an die Welt, wie er sie sich wünschte.

Heike Gfrereis

Schulheft von Peter Rühmkorf, 1936

C.

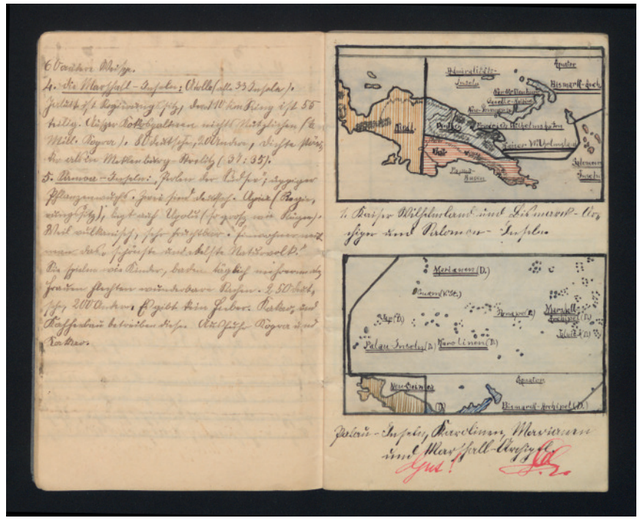
Wie wird darin Afrika erzählt?

Das Gegenstück zu diesem Schulheft, in dem Afrika als Teil eines inzwischen wieder fiktiven deutschen Großreichs dargestellt wird, ist das Schulheft von Erich Kästner (1899–1974): Der 13-jährige zeichnet 1912 in sein Erdkunde-Heft alles Mögliche, auch das damals noch existierende deutsche Kolonialreich mit Deutschsüdwest- und Ost-Afrika und seinen Inseln in der Südsee wie Palau und Upolu, die Salomonen und Kaiser-Wilhelm-Land. Später wird Kästner sich an seine Schulzeit erinnern:

„Wenn ein Kind lesen gelernt hat und gerne liest, entdeckt und erobert es eine zweite Welt, das Reich der Buchstaben. Das Land des Lesens ist ein geheimnisvoller, unendlicher Erdteil.“

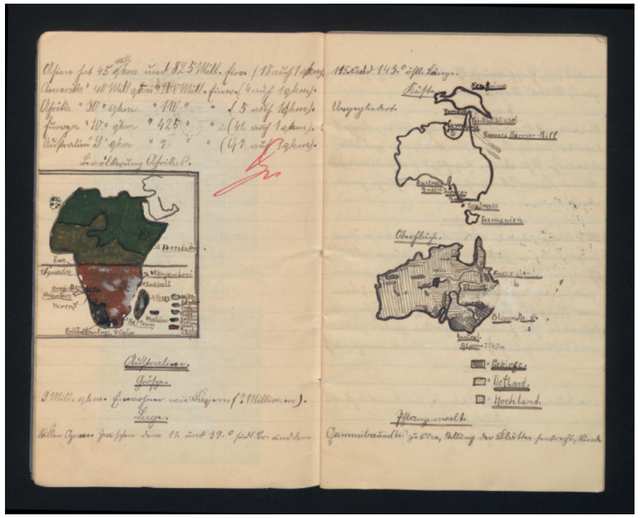
1929, 17 Jahre nach seinem Erdkunde-Heft, veröffentlicht Kästner sein erstes Kinderbuch: *Emil und die Detektive* – mit einem Anfang, der dem Erdkunde-Heft von 1912 entsprungen sein könnte:

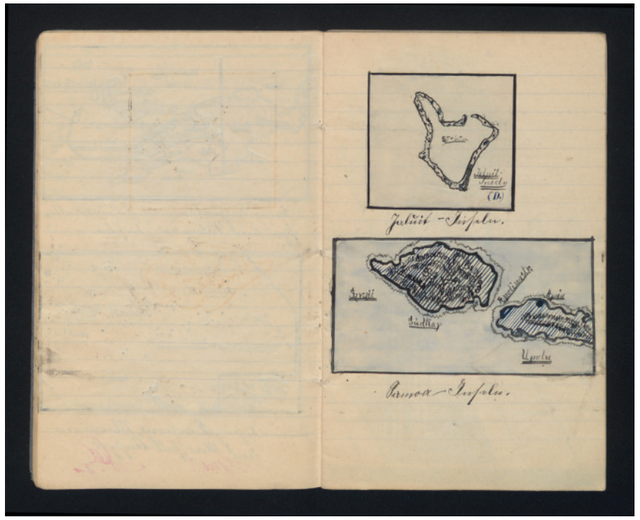
„Euch kann ich’s ja ruhig sagen: Die Sache mit Emil kam mir selber unerwartet. Eigentlich hatte ich ein ganz anderes Buch schreiben wollen; ein Buch, in dem vor lauter Angst die Dschungeltiger mit den Zähnen und die Dattelpalmen mit den Kokosnüssen klappern sollten. Und das kleine schwarzweiß karierte Kannibalenmädchen, das quer über den Ozean marschierte, um sich bei Mister Drinkwater in Frisco eine Zahnbürste zu holen, sollte Petersilie heißen. Nur mit dem Vornamen natürlich. Einen richtigen Südseeroman hatte ich vor, weil mir mal jemand mit einem großen Umhängebart erzählt hatte, so was würdet ihr am liebsten lesen.“ (Mehr dazu in unseren Ausstellungen *Die Seele* und *Hands on*!)



Heike Gfrereis

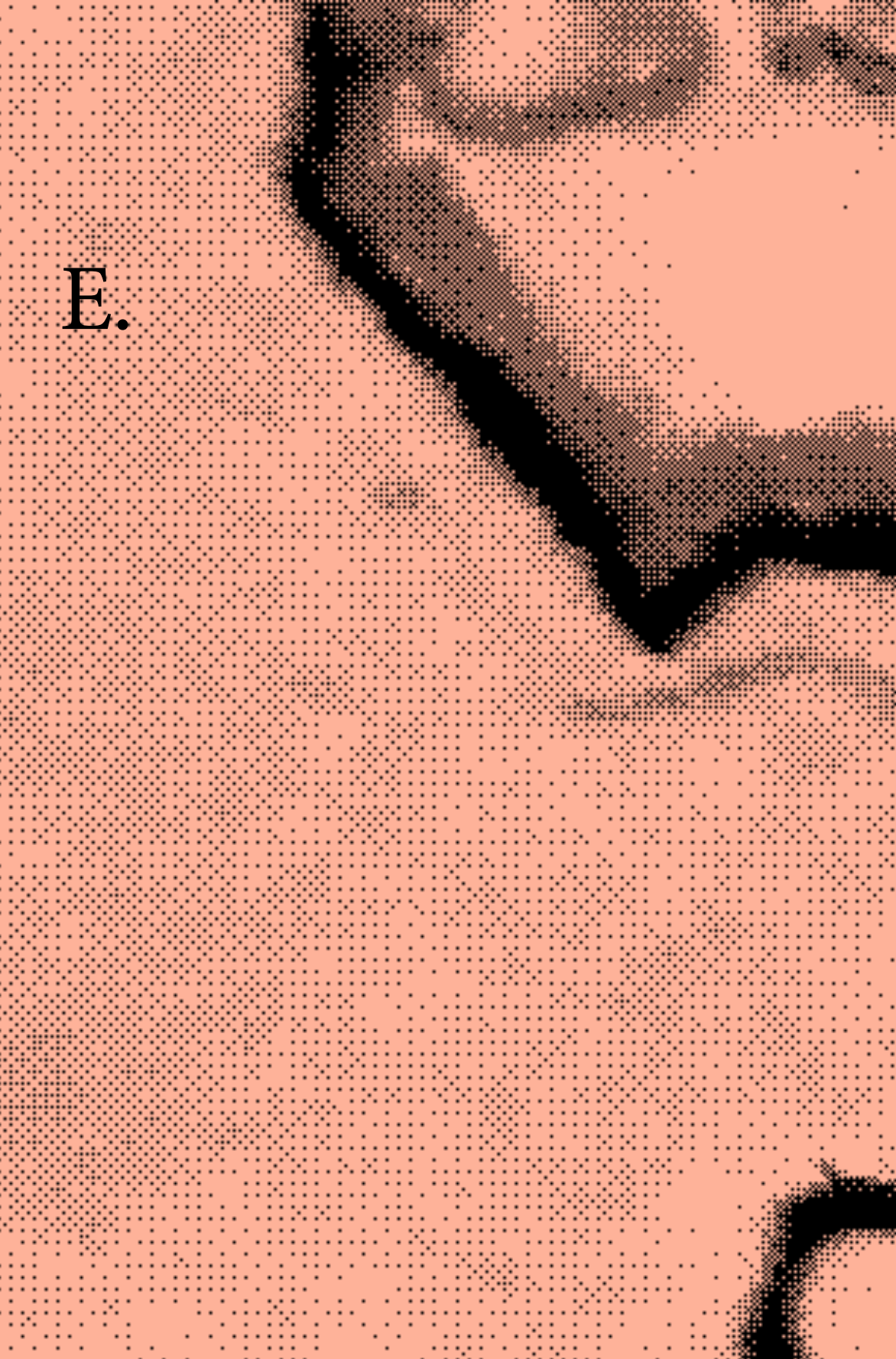
Schulheft von Peter Rühmkorf, 1936





Heike Gfrereis

C.


E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Rühmkorf hat seine persönliche Afrika-Erzählung als Rede zum Johann-Heinrich-Voß-Preis am 24. Juli 2000 vorgetragen – ohne den Hinweis auf falsche Schulhefte:

„auch die Kirche selber war ja dem Silber nicht abhold. Das bezeugte geradezu sinnbildlich ein ziemlich monströser Missionsneger aus Pappmache, der sich ebenfalls auf der geschilderten Truhe befand und der bei jeder in ein vorgestrecktes Kästchen gesteckten Münze artig nickte. Daß ich ihn selbst oft mit eingeworfenen Hosenknöpfen oder abgelaufenen Vorweltkriegsgroschen zu animieren suchte, erwähne ich mal nur nebenhin. Der Mechanismus schien mir so sonderbar, dass ich mich an der Wechselwirkung aus Input und Output gar nicht sattsehen konnte, egal, ob mein Großvater oft genug seufzte: Da hat doch wieder mal ein Lümmel solche Dinge da reingesteckt. Interessanter noch scheint mir im späten Rückblick die merkwürdige Doppelfiguration. Auf der einen Seite der nicht gerade zu seiner Zufriedenheit abgespeiste Bettelmann, maulig löffelnd oder mißmutig kauend, auf der anderen der exotisch gewandete Bettelmohr und wahrscheinlich einer der HL drei Könige aus dem Märchen von Christi Geburt, so jedenfalls mutete er mich an, und er veranlaßte mich zu meinem ersten Bildercomic ‚Die Erlebnisse von drei Deutschen in Afrika'. [Ich fahre] in meinen afrikanischen Phantasmagorien fort, die sich eines guten oder auch heiklen Tages dann noch einmal neu entzünden sollten. Ein Missionar kam ins Haus, ein richtig welterfahrener und afrikaerprobter, der eine passende Frau für seine Missionsanstalt in Südafrika suchte und auch glaubte, sie in meiner Tante Klärchen (siehe auch unter Lala) gefunden zu haben, aber da gab es dann diese tuberkulösen Eintrübungen, scheinbar verschmerzte, aber

immer noch bedrohliche, so daß er nach seinem zunächst verheißungsvollen Werbefeldzug schließlich doch noch brieflich von seiner Offerte Abstand nahm. Möglich, daß ich diese wirklich tragische Geschichte längst vergessen hätte, wenn sich nicht eine eher beiläufige Hinterlassenschaft unverlierbar in meinem Gedächtnis erhalten hätte. Es war ein afrikanisches Liedchen, möglicherweise in einem Zulu-Idiom, das mir eindringlich wie ein lautmalerischer Kindervers zu Ohren ging und das ich heute noch ohne groß zu überlegen hersingen kann:

„quin quei quannimonni gennimonni nassari / quei quo – quin quei quo / quin quai quannimonni gennimonni nassari / quei quo – quin quei quo / moude moude / moude meode moeu umba aumba umba.“

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Gab es Deutschlehrer im Dritten Reich, die den Kindern keine deutschen Kolonien vorgaukelten? Wann entdecken Schüler, dass Lehrer auch lügen? Was lernen wir heute über Afrika in der Schule? Gibt es Rühmkorfs afrikanischen Kindervers wirklich?

Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

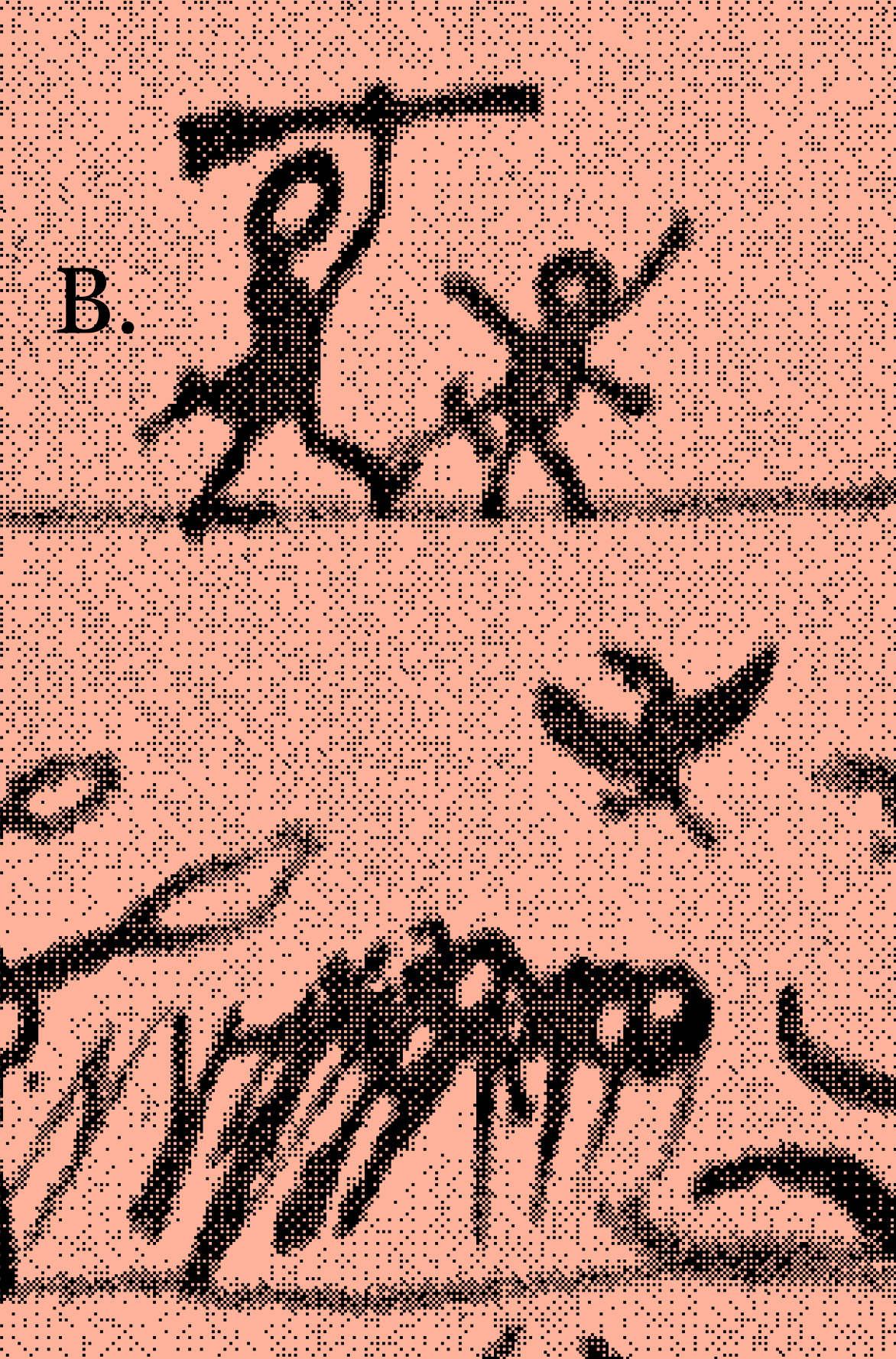
A. Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.‘

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung‘ kooperativ genutzt werden?“

B.



Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

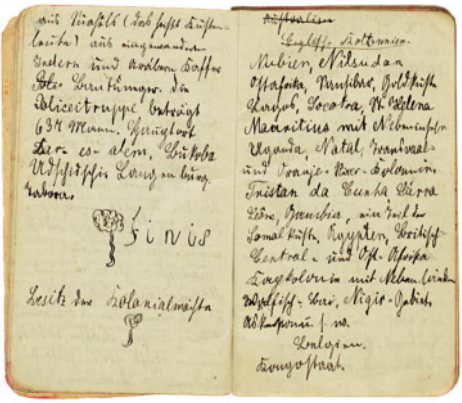
B.

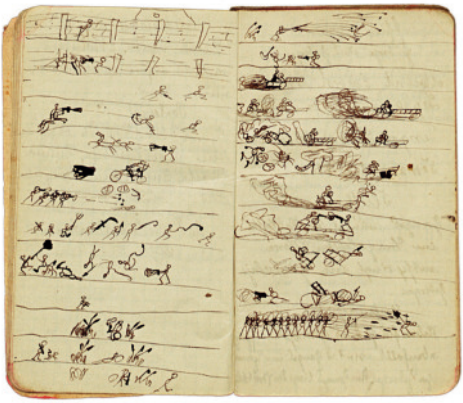
Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

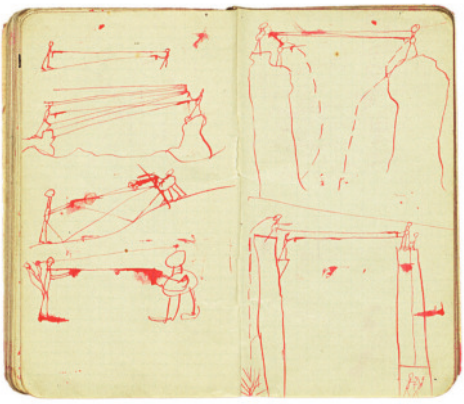
Im Herbst 1909 zeichnen die Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger (Ernst ist vierzehn, Fritz gerade elf geworden) in einen kleinen Taschenkalender, der mit Erdkunde-Aufsätzen zu Afrika und den Kolonialmächten begonnen wurde, Kämpfe unter Palmen – zweidimensional und auf eine Linie gestellt wie die Bildsequenzen der Trajanssäule. Ernst nimmt den Kalender mit in seinen Schüleraustausch: „Fast zwei Wochen hier, schon mächtig Wein gesoffen," notiert er in der Picardie. Afrika ist in diesem Kalender eine Fiktion, wie sie für die kindlichen Vorstellungen von „Welt" in dieser Zeit typisch sein dürfte.

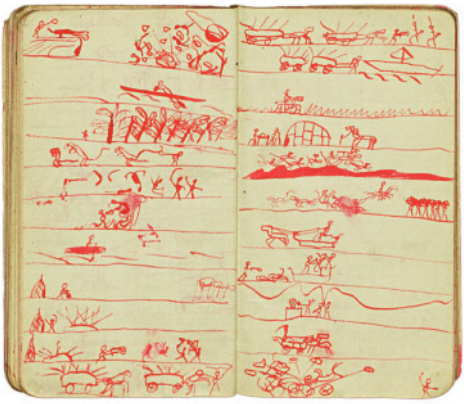
Heike Gfrereis

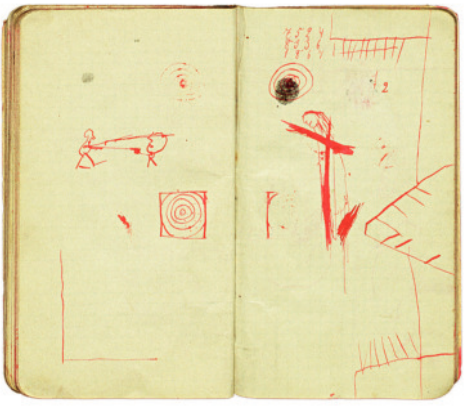
Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909



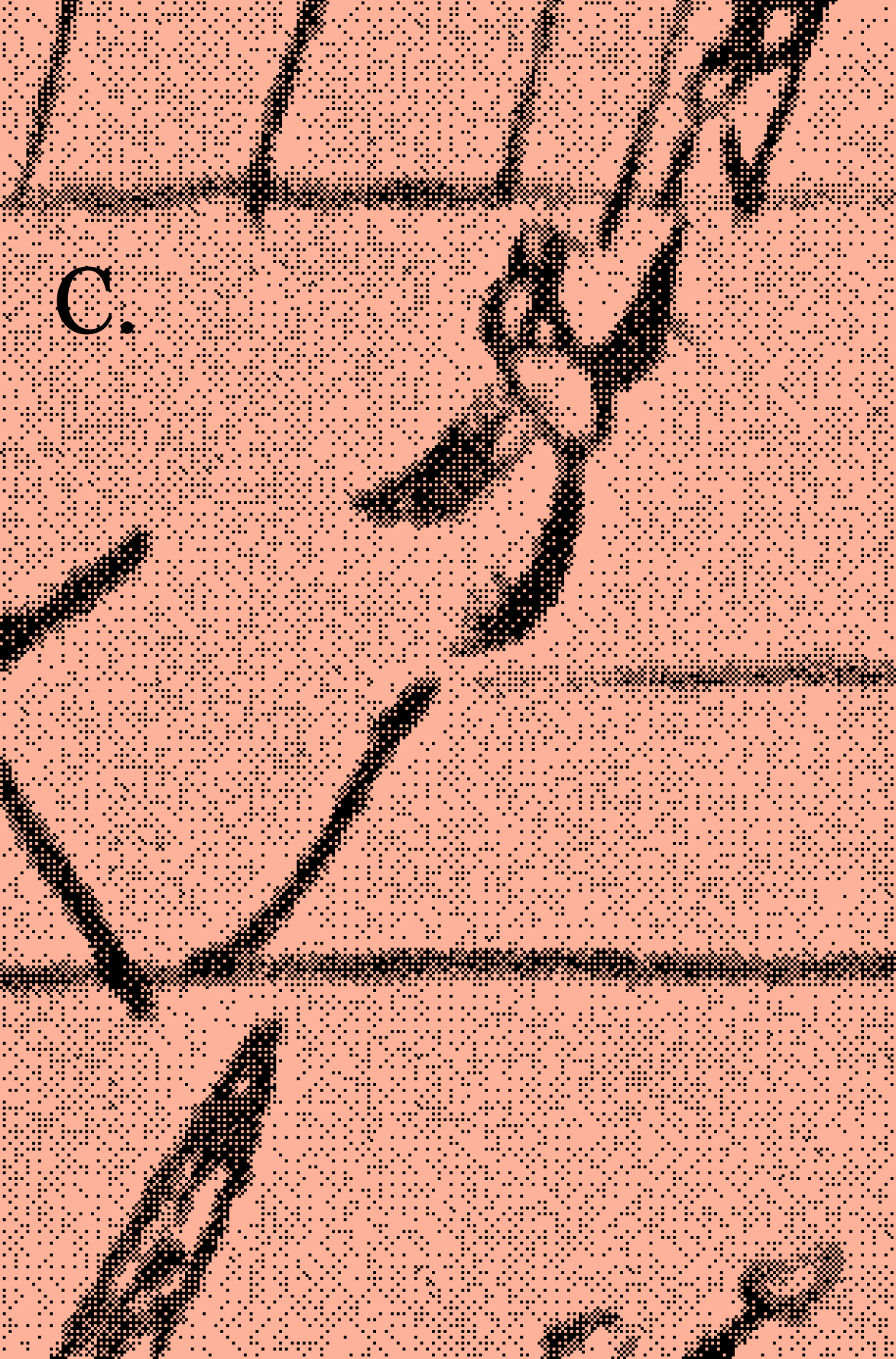








Heike Gfrereis

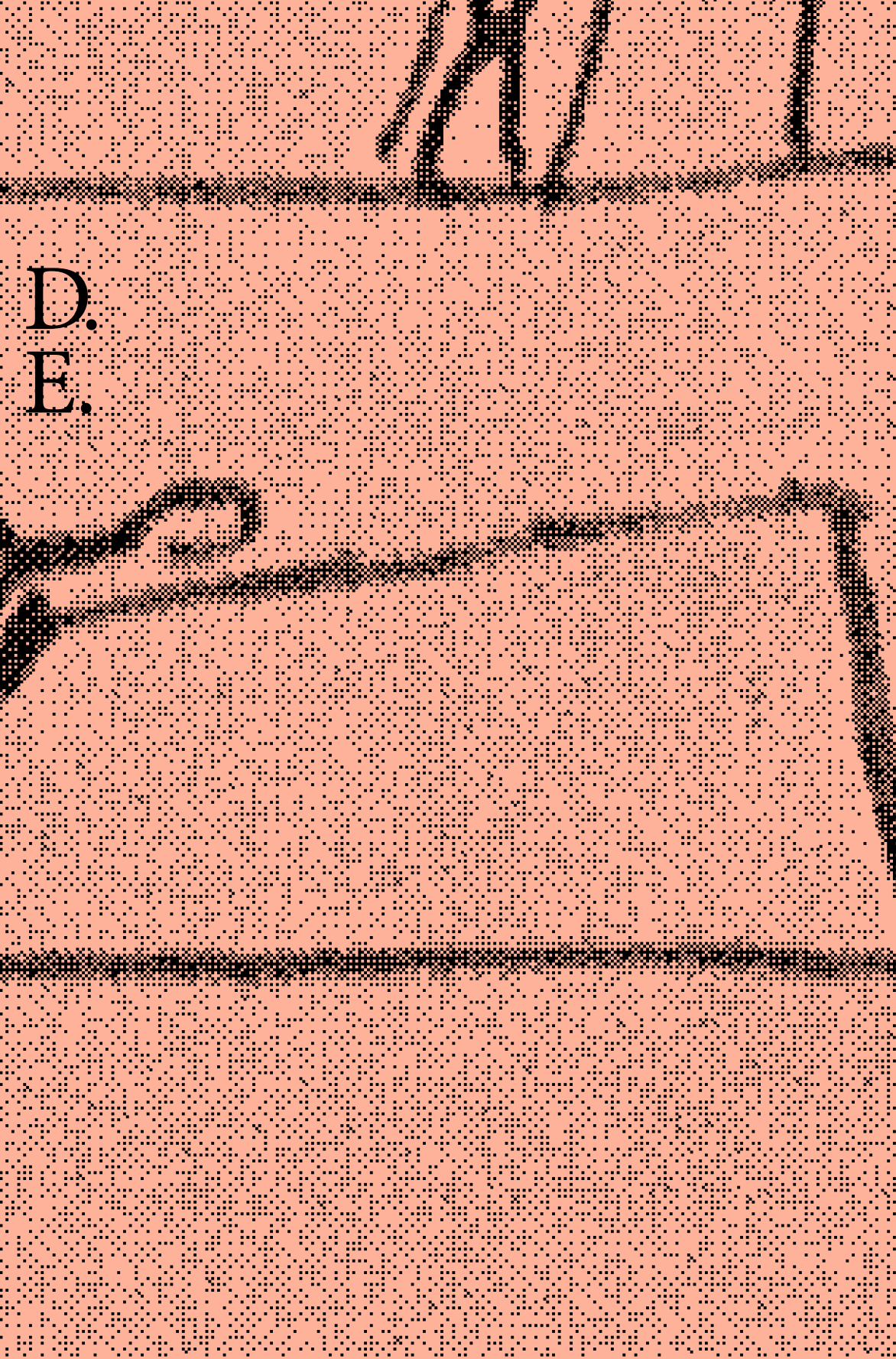

C.

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Auch das Afrika, das die beiden Jünger-Brüder erfinden, gibt es nicht. In einem Filminterview von 1977 (*Ich widerspreche mir nicht*) weist Ernst Jünger den Gedanken zurück, dass er bei seinen vielen außereuropäischen Reisen koloniale Hintergedanken habe, und begründet diese Reisen stattdessen mit der Literatur, die er gelesen habe, wie zum Beispiel den Geschichten von Livingstone und Stanley. Die Sehnsucht, Literatur zu erleben und dann als Autor zu erschaffen, zeigt auch ein Schulheft von 1909, in dem die beiden Brüder „kleine Erzählungen“ nachtragen, „die wir erlebt haben, aber die noch nicht in unserm’ Tagebuche stehn und schon alt sind“. Wohl zur selben Zeit entstehen Zeichnungen, von Ernst überschrieben mit „Jagderlebnisse“ und den einzelnen Episoden „Ausflug nach Afrika“, „Meer“, „Hirschjagd“, „Negerkampf“, „Gemsen“, „Vogeljagd“, „Amerika“, „Kampf mit Indianern“, „Prairiebrand“ und „Die Jagd auf den grauen Bären“ und dann von Fritz 1914 mit seiner Unterschrift in Besitz genommen.

Heike Gfrereis


D.
E.

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

D.
E.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?
Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

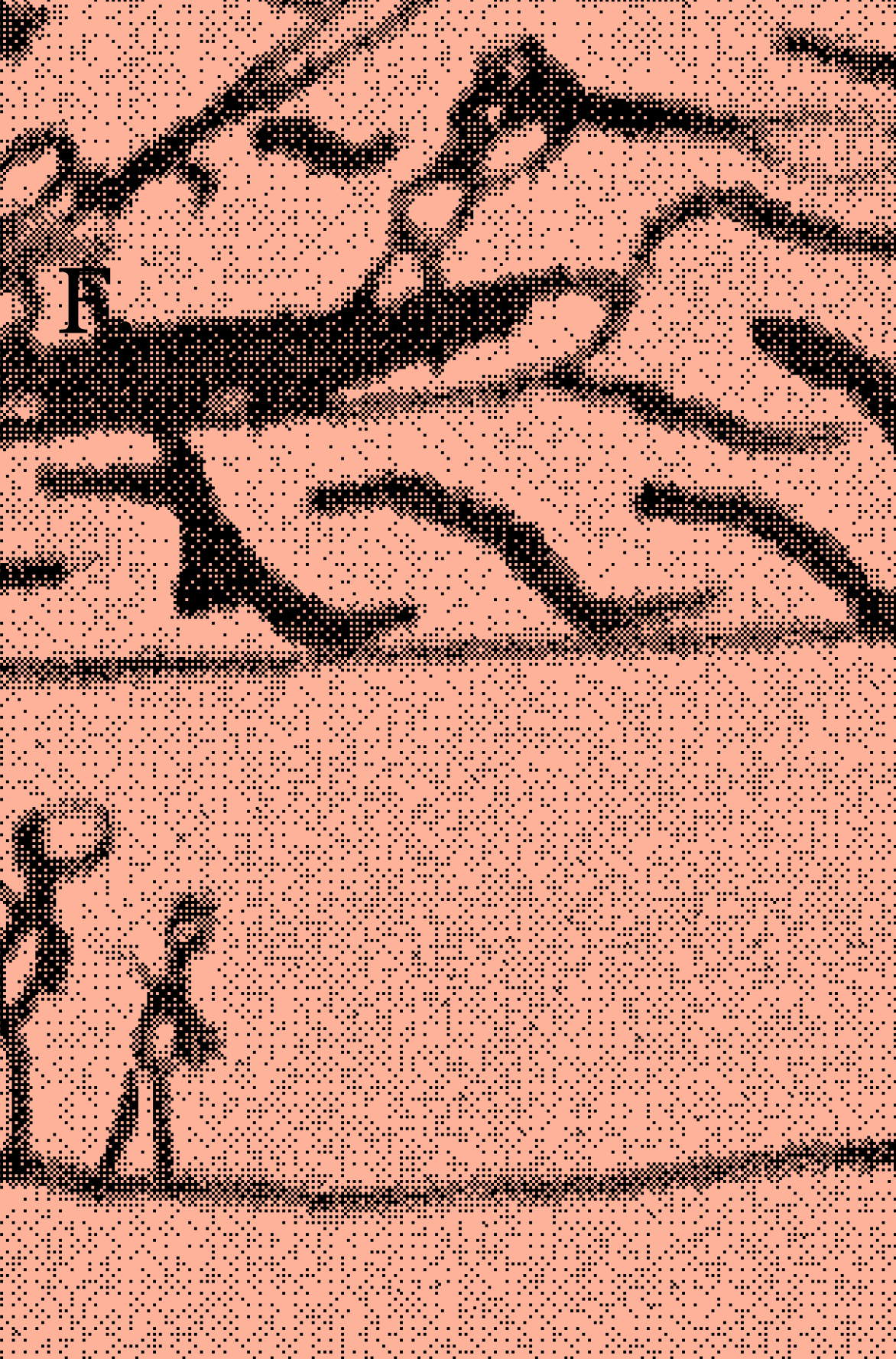
Ernst Jünger macht im Fall von Afrika die frühe Probe auf's Exempel. 1913 verlässt der 18-jährige bei Nacht und Nebel das Elternhaus, um sich bis zur französischen Fremdenlegion nach Algerien durchzuschlagen. Ein Abenteuer, das schnell in der Enttäuschung endet, aber immerhin noch ein Gedicht – *Der Legionär* – nach sich zieht:

„Dort steht der Grenzpfahl! Nun bin ich frei, / Nun sind die Qualen der Knechtschaft vorbei. / Vorbei die Schrecken der Wüstenglut, / Dort ist die Heimat, und alles ist gut. // Stets dacht ich an dich als der Freiheit Land, / Unterm Zelt, im Gefecht, im Sonnenbrand. […] // Da spür ich eine Faust im Kragen, / Und eine Heimatstimme hör ich fragen: / Wat liegt denn da? Der kommt aus die Legion. / Det is ja strafbar, komm, mein Sohn. // Ich fahre auf und sehe den Gendarmen. / Jetzt gehts ins Loch, da gibt es kein Erbarmen. / So rauh der süßen Schwärmerei entrissen, / Wird eins mir klar: 's ist hier wie dort beschissen."

Heike Gfrereis

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

Heike Gfrereis


F.

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

1936 erzählt Ernst Jünger in den *Afrikanischen Spielen* von dieser gescheiterten Flucht aus dem wilhelminischen Schulalltag. Er schildert, anders als sonst, seine eigene Angst und Kleinheit. Ein Versteck im Gestrüpp scheint ihm das „Afrikanischste, was ich bislang erlebt hatte“. Ist Sich-Selbst-Kleinmachen eine Möglichkeit, von Afrika zu erzählen, ohne es zu kolonialisieren? Und: Welches Afrika haben Kinder heute im Kopf? Ist das Afrika-Bild von Jungen anders als das von Mädchen?

Kinder-Assoziationen

Heike Gfrereis

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

Heike Gfrereis

A. Tamara Meyer

A.

Tamara Meyer über sich:

„1991 geboren, Studium der Germanistik und Lusitanistik an der Eberhard Karls Universität Tübingen und der Universidade Federal Fluminense in Niterói, Rio de Janeiro. Derzeit wissenschaftliche Volontärin in den Literaturmuseen des Deutschen Literaturarchivs in Marbach und Doktorandin an der Universität Tübingen zum Thema „Interkulturalität und Exotismus – Julia Mann und ihre Söhne."

ARBEI

B.

M EU

AHREN

DAS

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Während meines Studiums in Brasilien beschäftigte ich mich sowohl mit brasilianischer und portugiesischer Literatur als auch mit lusophoner Literatur aus den ehemaligen Kolonien Angola und Mosambik. Die Bildung einer nationalen Literatur vollzog sich in den Kolonien erst sehr spät, ein Grund dafür war die niedrige Alphabetisierungsrate in der Bevölkerung. Welchen Einfluss hat die koloniale Vergangenheit auf die heutige afrikanische Literaturszene? Und welche Bedeutung hatte die panafrikanische Bewegung in Portugal? Für die Ausstellung *Narrating Africa* kehre ich nun den Blick um und frage nach den Perspektiven deutscher Autoren auf die portugiesischen Kolonien. Im Zentrum steht Peter Weiss, der in seinem Stück *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1967) das kolonialistische Verhalten des Mutterlandes sowie die Ausbeutung Afrikas im Allgemeinen anprangert und die Nöte der afrikanischen Bevölkerung drastisch aufzeigt.

EUER

c.

MAS-

ROPAS

RDE /

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Bauern Zwangsarbeiter Gefangene / Euer Gold / hängt um Europas Hals / Die Masken eurer Vorfahren / schmücken Europas Staatszimmer / Das Wachstum eurer Erde / wird von Europas Bauch / verdaut / Betrogene Ausgeplünderte Hungernde / Mit eurer Arbeit habt ihr Europas Reichtum / begründet / Mit euerm Eisen / bewaffnet sich Europa jetzt / gegen euch“

Der Zweiakter *Gesang vom Lusitanischen Popanz* des deutsch-schwedischen Schriftstellers Peter Weiss (1916-1982) wird 1967 uraufgeführt. Bei dem Stück handelt es sich um ein szenisches Pamphlet, worin Weiss die Position mehrerer Angolaner einnimmt, die unter dem Mutterland Portugal (dargestellt durch die Figur des Popanzes, also einer nicht ernst zu nehmenden Schreckgestalt) leiden und ausgebeutet werden. Das Gelingen dieses Systems erläutert Weiss in seinem Stück:

„Vor allem kommt es diesem Mann / auf die Unwissenheit seiner Untergebenen an / Soviele wie möglich sollen weder lesen können / noch schreiben / da lassen sich alle Missverständnisse vermeiden / Und schuften sie schwer für ihr knappes Überleben / haben sie keine Kraft sich gegen ihn zu erheben“.

Weiss lässt einen Angolaner erzählen, wie dieser es zum ‚Assimilado‘ geschafft hat – einer Person, der es gelungen ist, diverse Auflagen zu erfüllen, um den Portugiesen gleichgestellt zu sein. Jeglicher Protest war unerwünscht:

„Jeden Aufständischen wo immer sie ihn finden / werfen sie in den Kerker um ihn dort zu schinden“. Die Ungleichbehandlung der Menschen sorgt für Unruhen im Land, ab 1961 kommt es zu bewaffneten Unabhängigkeitskämpfen. Weiss‘ Text greift dies ebenfalls auf: „Dies ist der 15. März 1961 / Merkt euch das Datum / Der Kampf um unsre Selbstständigkeit hat begonnen“

Der Popanz, wenig beeindruckt von den Kampfansagen, mobilisiert zehntausende

Tamara Meyer

portugiesische Soldaten und lässt verlauten: „Wir kämpfen nicht gegen Menschen / wir kämpfen / gegen wilde Tiere“. Die Aufständischen werden schnell niedergeschlagen, die Ausbeutung der Menschen und des Landes mit den Kolonialwaren Diamanten, Öl, Eisenerz, Kaffee, Kupfer, Mangan, Sisal, Zucker und Tabak geht weiter. Der Text kritisiert zuletzt den Atlantischen Pakt, dessen Verbündete die Portugiesen bei ihrem ungleichen Kampf unterstützen – natürlich nur aus finanziellen und wirtschaftlichen Gründen, wie das Stück suggeriert. Ein hoher ausländischer Justizminister kommt zu Wort, der Lusitaniens afrikanische Provinzen besucht:

„Ich sage nur / was ich mit eigenen Augen sah / Nur Fortschritt sah ich / in Lusitaniens afrikanischen Provinzen / Angola und Moçambique / Ich sah nur Inseln des Friedens / Seit Jahrhunderten herrscht hier / die Gleichberechtigung / zwischen den Rassen / Ohne den geringsten Zwang auszuüben / hat das Mutterland / es jedem Schwarzen ermöglicht / an jeder Form von Bildung / teilzunehmen / Wer keine Mittel hat / kann auf Staatskosten studieren […].“

TSZIM D. EUROP ERTE EUROP

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Auf knapp 80 Seiten erläutert Peter Weiss nicht nur die 500-jährige Kolonialherrschaft der Portugiesen und stellt die Entdeckungsfahrten (zum Beispiel durch Diego Cão) sowie die Kolonisierung und Missionierung des afrikanischen Kontinents samt ihren Problemen dar, sondern schildert auch eindrücklich ein damals hochaktuelles Thema. Die portugiesischen Kolonien in Afrika wurden erst 1975 unabhängig – das Jahr der Uraufführung des Stückes, 1967, liegt zwischen den ersten Unabhängigkeitskämpfen und der Nelkenrevolution, die das Ende der portugiesischen Diktatur einläutete.

Tamara Meyer

TUM E.
AUT /
EURE
GRÜND

E.

Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Im Gegensatz zu anderen Kolonialmächten hielt Portugal, damals unter der Diktatur António de Oliveira Salazars, bis 1975 an seinen letzten Kolonien fest. Salazar wies eine mögliche Unabhängigkeit seiner Kolonien Angola, Mosambik, Guinea-Bissau, Kap Verde sowie São Tomé und Príncipe vehement zurück, weswegen es ab 1960 zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen den aufkommenden nationalistisch geprägten Unabhängigkeitsbewegungen und dem portugiesischen Militär kam. Die meisten dieser oftmals bewaffneten Bewegungen standen mit ihrer Politik sozialistischen Ideen nahe und verbanden sich zur Konferenz der nationalistischen Organisationen der portugiesischen Kolonien.

Der Portugiesische Kolonialkrieg endete mit der sogenannten „Nelkenrevolution“ am 25. April 1974 – dem Ende der autoritären Diktatur des *Estado Novo* und des Salazar-Regimes in Portugal. Nach diesem Militärputsch wurden Verträge mit den jeweiligen Unabhängigkeitsbewegungen der Kolonien abgeschlossen, die einen sofortigen Waffenstillstand und die unverzügliche Entkolonialisierung der Überseegebiete einleiteten.

MIT E

F.

PA J

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Was bewegte Peter Weiss dazu, sich ausgerechnet mit der Kolonialgeschichte Portugals auseinanderzusetzen? Was bewirkte Weiss' Text zu dieser Zeit tatsächlich? Welche Rolle spielte das Stück in der DDR? Weiss macht zwar auf ein damals hochaktuelles Thema aufmerksam, aber er hilft nicht bei der Beantwortung der Frage:

„Was vermag der Einzelne – hier in Deutschland – zu tun?"

A. Dag Henrichsen

A.

Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentationszentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel“.

B.

„South West News – the only non-racial newspaper in the territory“ aus Windhoek vom 9. Juli 1960

B. Ich habe die „South West News – the only non-racial newspaper in the territory“ aus Windhoek vom 9. Juli 1960 ausgesucht, weil …

… das die erste afrikanische Zeitung in Namibia ist – und das einzige „non-racial newspaper“. Sie wurde 1960 im afrikanischen Township von Windhoek von jungen afrikanischen Aktivisten herausgegeben. Die hier ausgewählte erste Seite mit Artikeln in Deutsch, Englisch und Otjiherero gibt unter anderem in deutscher Sprache eine Rede wieder, die Zedekia Ngavirue auf dem Kongress der afrikanischen Lehrer in Windhoek über die Themen „Unterdrückung“ und „Selbsthilfe“ gehalten hat. Die Zeitung ist für eine multilinguale Leserschaft im von Apartheid bestimmten Namibia gedacht. Afrika wird – auch in Deutsch – für ‚weiße‘ und ‚schwarze‘ Afrikaner in Afrika erzählt und gestaltet. Im multilingualen und multikulturellen kolonialen Namibia nahmen die deutsche Sprache und das Narrativ „Afrika“ einen vielschichtigen Platz ein. Zedekia Ngavirue ist heute (2019) der Sonderbeauftragte der namibischen Regierung für namibisch-deutsche Verhandlungen. 1960 war er der erste afrikanische Sozialarbeiter in Namibia.

South West News
SUIDWES NUUS
RANDA
M. PUPKEWITZ & SONS (Pty.) Ltd.
The only non-racial newspaper in the territory
Price 6d. (Registered at the G.P.O. as a Newspaper.)
SATURDAY, 9th JULY, 1960.
No. 5.
"Macht eure Welt Schoener"
No Change of Syllabus
OUHUURA uo KONGO UAJANDA
W. ZIMMER
General Dealer & Groceries
WINDHOEK
and
OKAHANDJA
Groceries
Materials
D. von MALLINCKRODT
Shoes
Baby Outfitters

Dag Henrichsen

„South West News – the only non-racial newspaper in the territory“ aus Windhoek vom 9. Juli 1960

Dag Henrichsen

sind bejamme
und schlug
ehrer, die G
zialhelfer in e
hen muessten,
r Nachlaessig
g zu steuern.

„South West News – the only non-racial newspaper in the territory“ aus Windhoek vom 9. Juli 1960

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Ist die gegenwaertige Situation wirklich nur die Folge einer Unterdrückung?“

Die kleine afrikanische Elite im kolonialen Namibia – Lehrer, Sozialarbeiter, Krankenschwestern oder Prediger, nutzen selbstkritisch das Konzept der „Selbsthilfe“, um gegen Apartheid, Diskriminierung, Armut und für Respekt und Aufbau einer „besseren“, „schöneren“ Welt in Afrika zu plädieren. „Eine ‚Kampagne der Sauberkeit‘ soll“, schloss Zedekia Ngavirue, „der Beitrag der Lehrer, Geistlichen und Sozialhelfer beim Aufbau eines neuen Afrika sein.“

Dag Henrichsen

stande sind,
en. selbst zu
orderte als kon
esen Zustand
sammenarbeit
"Wir werden
bitten, uns di
ge und Gera

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich fasziniert, dass die erste afrikanische und erste nicht-rassistische Zeitung in Namibia von afrikanischen Journalisten in sowohl afrikanischen als auch in europäischen Sprachen der Kolonien, unter anderem in Deutsch, herausgegeben wurde. Sie ist die erste Zeitung mit vielen Artikeln in afrikanischen Sprachen als Zeitungs- und Literatursprachen – im Unterschied zu den europäischen Zeitungen in Namibia, die nur in Deutsch oder Englisch oder Afrikaans herausgegeben wurden. Die afrikanischen Journalisten berichten in der Zeitung aus ihrer Sicht. Die Zeitung hat eine eigene Rubrik: „A Glance at Our Africa“. Sie war ein journalistischer Gegenentwurf zur herrschenden (kolonialen deutschsprachigen) Zeitungslandschaft.

Dag Henrichsen

E.

Eine
soll, s
Beitrag
Sozialh
neuen

OU

E.

Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

All das ist wichtig, um das Konzept dieser Zeitung zu verstehen: Apartheid und deutsche Siedlergesellschaft in Namibia; die deutsche Sprache im Kontext eines afrikanischen Zeitungs-Alltags; alternative Sichtweisen in einem kolonialen beziehungsweise Apartheidskontext; Ngavirue als aktuell bekannter namibischer Politiker in bundesdeutschen Medien.

go mujakara
F·mbeta poz
ana.

go ojo kaïri ot
nu omu In
a Belgians ve
Belgium, kav
peja averambu

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Hat das Marbacher Archiv deutschsprachige Zeitungen aus Namibia – gegebenenfalls in Einzelnummern –, die vergleichend mit der Perspektive „Deutschsprachige Narrative in Afrika“ gezeigt und diskutiert werden können?

Dag Henrichsen

A. Dag Henrichsen

A. Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentationszentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel“.

EN,

B.

IEHT

—

...

N SCH

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Ich habe die Aufzeichnung eines Interviews ausgesucht, das ich mit Cecilie Kapepera Kahimunu (geboren 1914/15) geführt habe. Sie berichtet 1990 von ihrer ehemaligen Tätigkeit als Hausangestellte und Köchin auf einer deutschen Farm in Namibia. Das auf Deutsch geführte Gespräch enthält zahlreiche pointierte Wahrnehmungen über die deutsch-kolonialen Verhältnisse, wie sie eine afrikanische Dienstbotengesellschaft erlebte und nun, in der Gesprächssituation zum Teil mit manchem Gelächter, skizziert – von der Etikette des „deutschen" Haushaltes bis hin zu „Rudolf Hitler". Das Gespräch vermittelt zudem einen Eindruck von der deutschen Sprache als Kolonial-, Herrschafts- und Dienstbotensprache: Die deutsche Sprache von Cecilie Kahimunu enthält auch Wörter in Afrikaans und in Otjiherero, ihrer Muttersprache.

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Mmmm, ganz früh, Kaffeewasser aufsetzen, die andere macht die Esszimmer sauber und Tisch decken und alles, wenn grosse Baas rauskommen, ist alles schon fertig … . Tisch abräumen, alles fertig machen – ohne Blumen sieht doch die Esszimmer nicht richtig – … (Mittags) Erst die Suppe, zweiten Schlach, ich komm dann mit grosse Tablett … die ganzen Ovahona sitzt doch, die ganze Tafel, ich bring nur, bitte schön, danke schön, kann selber essen und guten Appetit machen … Nachmittag dann setzt Du nur einen dicken Kuchen dahin und bring den Kaffee dahin, Milch, fertig.“

Das Gespräch ist bislang nicht transkribiert worden. Ich habe Cecilie Kahimunu diese Fragen gestellt:

Was haben Sie gearbeitet? War das viel Arbeit? Und als Sie in der Küche gearbeitet haben, mussten Sie früh aufstehen? Wenn das Frühstück fertig war, dann mussten Sie abwaschen? Was musste dann gemacht werden? Mittagessen? Und das Essen haben Sie auch auf den Tisch gestellt? Sie haben das Essen nur auf den Tisch gestellt? Und wenn Sie fertig gegessen haben …? Und dann muss der Tisch abgeräumt und Geschirr sauber gemacht werden? Und was musste am Nachmittag gemacht werden? Waren die Deutschen sehr streng? Wohin „mitnehmen“? Und haben sie auch etwas bezahlt für die viele Arbeit? Konnte man viel kaufen? Haben Sie auch Stoff gekriegt, um die Kleider zu machen oder selber kaufen zu können? Und Ihre Familie, Ihr Mann und Ihre Kinder, wo haben sie gewohnt? Auch auf der Farm? Und Ihre Kinder, wo waren sie? Und Sie haben auch ein eigenes Haus gehabt, auf der Farm? So, noch eine Frage. Gibt es ein Omutango [Preislied] für Deutsche? Möchten Sie mir noch etwas erzählen oder sollen wir aufhören? Die Deutschen haben alle auf Hitler gewartet und was ist dann passiert? Und dann haben die Boeren die Deutschen Männer ins Gefängnis gesteckt?

Cecilie Kahimunu verwendet folgende nicht-deutsche Ausdrücke:

Muhona (Otjiherero): Herr (oder chief), von Omuhona
Baas (Afrikaans): Herr, Boss
Ovahona (Otjiherero): die Herren (oder chiefs), pl. von Omuhona
Ovikuria (Otjiherero): die Speise
Passiona (Dienstbotensprache): verreisen, besuchen
Omutango (Preislied über Personen, über Deutsche: oviduitji)
Grosse Baas / Mister: großer Herr

Interview mit Cecilie Kapepera Kahimunu

Dag Henrichsen

HEN – C. IMMER DIE DANN

E, Z

D.

E TAB

GANZE

KE S

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich fasziniert, wie hier die deutsche Sprache als koloniale Dienstboten- und Herrschaftssprache verwendet wird: Afrikanerinnen (und nicht immer Europäerinnen) erzählen über ihr erlebtes koloniales „Afrika“.

ICH

E.

EN OV

RING

ER ES

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Deutsche Siedler in Namibia lebten und leben in einem Dienstbotenkontext, in vielen ihrer Erinnerungen wurden Dienstboten „verklärt“ und mit zahlreichen Stereotypen versehen: „faul“, „verlässlich“, „treu“ und so weiter.

UND G

F.

DANN

DAHIN

MILCH

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Der Entstehungskontext – warum dieses Gespräch, warum diese Fragen und so weiter – wäre zu vermitteln und man könnte den Ton um Fotos ergänzen, von Cecilie Kahimunu, von Dienstboten und Farmarbeiter/innen.

A. Dag Henrichsen

A.

Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentationszentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel“.

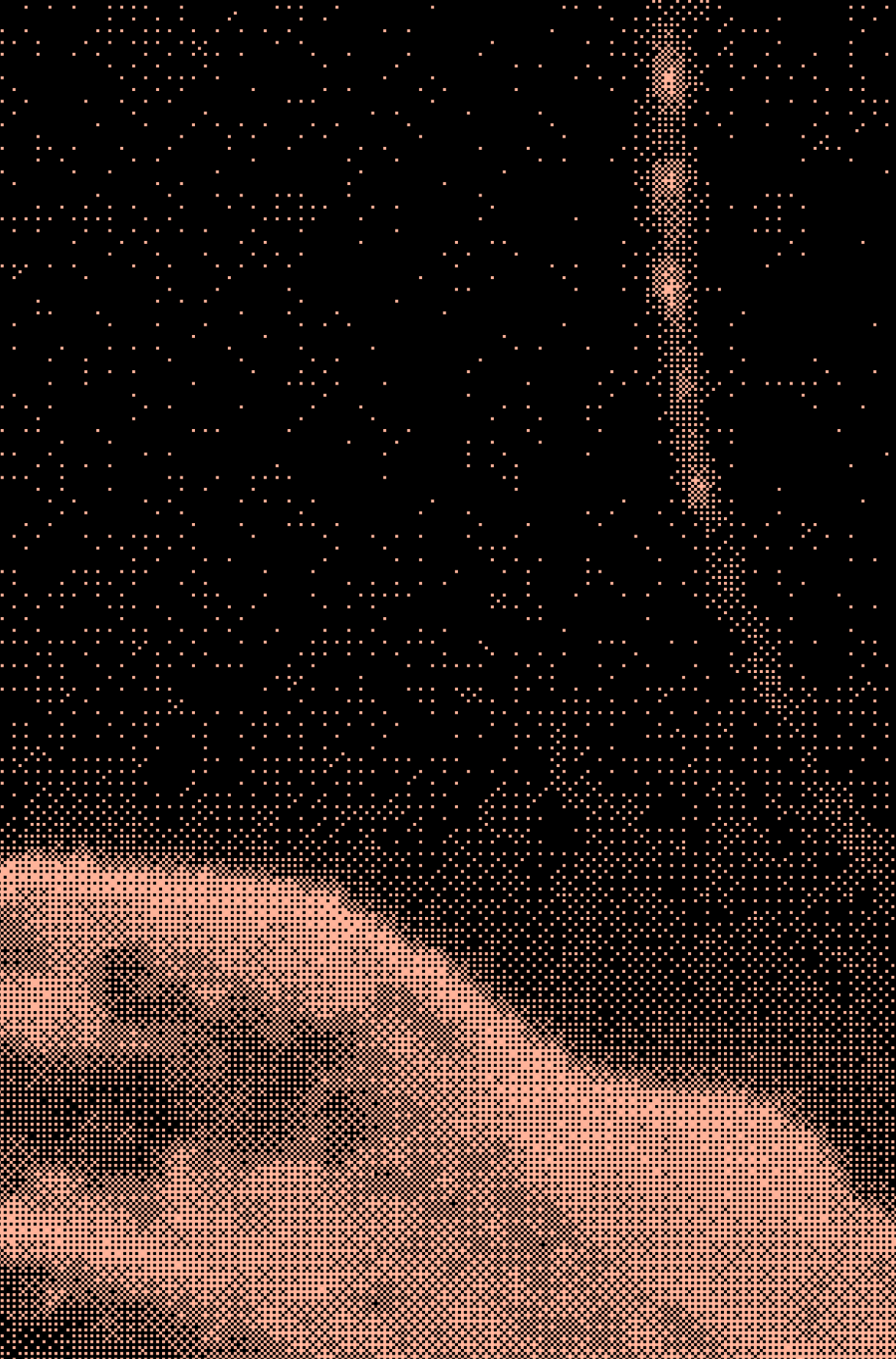
B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Ich habe Theaterplakate aus Namibia aus dem umfangreichen Plakatarchiv der Basler Afrika Bibliographien ausgesucht – zu: *Romeo und Julia in Namibia* der Theatergruppe Deutsche Höhere Privatschule, Windhoek 2000 / *Es war nicht die Fünfte, es war die Neunte*, ein Theaterstück vom Lions Club Swakopmund im Haus der Jugend 1977 / J.W. Goethe's *Urfaust*, ein Theaterstück von „Swakopmunder mach(t) Theater" im Woermann Haus 1999 /Julien Geirises is Penelope Theaterstück *The Namibian Odysseus* des National Theater of Namibia, Windhoek. Und dann noch ein Schweizer Plakat: *Steve Bikos Tod. Ein Prozess. Sprechstück nach den originalen Prozessakten* am Stadttheater Bern 1988.

Theaterplakate aus Namibia

Dag Henrichsen



C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Die visuelle Sprache der Theaterplakate vermittelt unterschiedliche Themen – von „deutschem Kulturimport nach Namibia“ über Adaptionen (Romeo als Afrikaner, Penelope als Afrikanerin) bis hin zum Anti-Apartheitstheater (in Bern). Eine breite Palette von dezidiert literarisch-politischen Paradigmen und Paradigmenwechseln.

D.

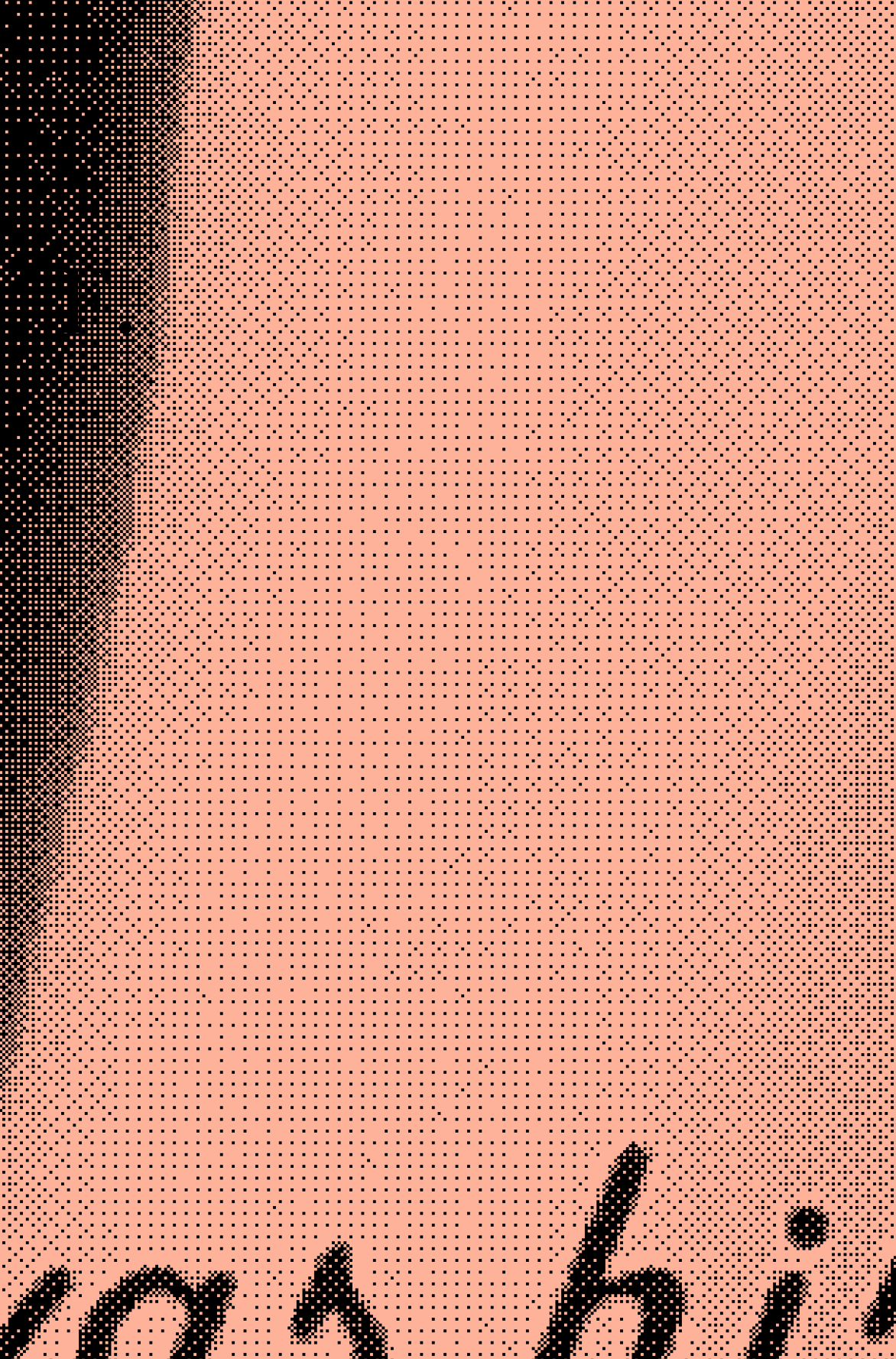
Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich faszinieren die Plakate als visuelle und öffentliche Marker von Literatur und Kultur(politik) in (post-)kolonialen Alltagskontexten in Afrika und Europa.

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Auch hier ließe sich mehr erzählen. Die Stichworte: Apartheid und deutsche Siedlergesellschaft in Namibia; post-koloniales Theaterschaffen in Namibia; die europäische Anti-Apartheidsbewegung und die Bedeutung von Theaterstücken aus dem beziehungsweise zum südlichen Afrika; Boykottwochen der Anti-Apartheidsbewegungen in Europa waren häufig alternative Kultur(boykott)kampagnen.



F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Der südafrikanische Apartheidsstaat hat ab den 1950er Jahren zahlreiche deutschsprachige Theater-, Opern- und Konzertproduktionen aus Westdeutschland, der Schweiz und Österreich nach Südafrika und Namibia eingeladen und finanziert. Daneben wurden Autoren wie Dürrenmatt et cetera ins Afrikaans übersetzt. Wie geht die Literaturwissenschaft, wie gingen bekannte deutschsprachige Autor/innen mit dieser propagandistischen Kulturpolitik während der Apartheidszeit um?

A. Anna Kinder

A. Anna Kinder (Leiterin des Referats Forschung am Deutschen Literaturarchiv Marbach) über sich:

„War selbst bisher noch nie in Afrika, kennt es nur lesend, hörend und sehend, vermittelt über Sprache, Musik, Bild und Erzählung, und freut sich darauf, das im Rahmen unseres Ausstellungs- und Forschungsprojekts zu ändern."

E SAV
B.
MANDS
RLING
ER.»

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Ich habe einen Brief des senegalesischen Autors und Politikers Léopold Sédar Senghor (1906-2001) ausgewählt, mit dem dieser sich 1968 für die Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels bedankt, weil damit eine Verschränkung von Diskursen in all ihrer Komplexität deutlich wird, die mir paradigmatisch scheint, wenn wir uns mit der Frage beschäftigen, von welcher Position aus man Afrika erzählen kann: Wer spricht? Wer darf sprechen? Und wer spricht für wen?

DES

,c.

ENIUS

MES

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

Léopold Sédar Senghors Name ist eng mit dem Dekolonialisierungsdenken der 1930er Jahre verbunden und frühen, in der Folge auch kritisierten Versuchen, Afrika mit einer eigenen Identität zu versehen. Neben Aimé Césaire einer der zentralen Vertreter des Programms der ‚Négritude', setzt Senghor sich in seinen Schriften für die kulturelle und politische Eigenständigkeit Afrikas ein. Ziel ist die Entwicklung eines eigenen und universalen (pan-)afrikanischen Selbstbewusstseins, das sich von dem des Europäers unterscheidet: Selbstbehauptung durch Differenz, so könnte man das Programm umschreiben.

Interessanterweise entwirft Senghor dieses Programm der Abgrenzung von einem europäischen Standpunkt aus, ist sein Denken eng mit den europäischen Diskursen verwoben. Im Senegal geboren, in Frankreich studiert und dann auch gelehrt, später französischer Staatsbürger und Abgeordneter in der französischen Nationalversammlung, als Offizier 1940 in deutscher Kriegsgefangenschaft und von 1960 bis 1980 der erste Präsident des Senegal – im „Urgrund der afrikanischen Seele wurzelnd" und „gebildet am europäischen Geist", so die Preiserklärung im September 1968 – verwundert es nicht, dass Senghors Gewährsmänner auch in den Marbacher Archivkästen zu finden sind, darunter Goethe, Einstein, Sartre und Marx ebenso wie der Philosoph Hermann Alexander Graf Keyserling und der Ethnologe Leo Frobenius:

„Comme vous le savez, sans doute, des penseurs allemands comme Leo Frobenius et Von Keyserling ont été parmi mes maîtres à penser."

Stereotype eines Keyserling, der die „gewittrige Vitalität" und „große Gefühlswärme des schwarzen Blutes" (*Die Wurzeln der Negritude*,

11.11.1961) und damit eine abgrenzbare Identität bezeugt, stehen dabei neben Goethe als Gewährsmann für universale, harmonisierende Ideen.

RES Á

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Dass die Verflechtung von Politik und Dichtung, die sich oberflächlich darin ausdrückt, dass ein Staatspräsident einen Preis für sein Wirken auf den Gebieten der Literatur, Kunst und Wissenschaft bekommt, auch im Programm der „Négritude“ eine entscheidende Rolle spielt.

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Bei Senghors Entwurf einer afrikanischen Identität und der damit verbundenen Abgrenzung von einer europäischen, geht es, das zeigt auch das übersetzte Redemanuskript zu einem Vortrag 1961 in Frankfurt am Main, das ich ergänzend ausgewählt habe, vor allem um Unterschiede in der Weltaneignung. Danach unterscheide sich der afrikanische Modus der Erkenntnis „gerade dadurch von dem klassischen Erkenntnismodus des Europäers“, dass er „von Gefühlsregungen gefärbt ist“. Anstelle von rationaler Wahrnehmung steht bei Senghor Sensualität, Empfänglichkeit für „Formen und Farben, für Töne und Rhytmen“ (sic). Es ist diese „Gabe der Emotion“, die Senghor als Kern der Négritude sieht, die „die Gesamtheit der kulturellen Werte des Negro-Afrikaners definiert“ – und dazu zählt eben vor allem auch die Literatur, die mit ganz eigenen Bildern, Rhythmen, Symbolen und Melodien operiert.
Wie wird Afrika also in Senghors eigener Dichtung entworfen? Ich empfehle einen Blick in den Band *Tam-Tam schwarz*, den Senghor 1955 in Paris Paul Celan persönlich gewidmet hat und der in der Marbacher Autorenbibliothek von Paul Celan zu finden ist. Vor der Lektüre sei die folgende Passage aus der Laudatio zur Friedenspreisverleihung 1968 an die Hand gegeben:

„Können Besinnung auf den Ursprung und Ausblick auf die Mischkultur zusammengehen? Ihre Dichtung gibt eine Antwort. Sie schreiben in Rhythmen, die zugleich französische und afrikanische Einflüsse spüren lassen, und stellen sich diese Dichtungen als Rezitationen vor, begleitet von afrikanischen Instrumenten, der Kora – einer Harfe, dem Balafong – einem Xylophon, und dem tama, dem tabala, dem talmbatt, dem mbalakh, dem ndeundeu, dem gorong, die verschiedene Instrumente des tamtam sind. So sind diese Gedichte mit ihrer rhythmischen Begleitung zugleich Négritude und Francité, oder wie Aimé Césaire es sagte: ‚Geben und Nehmen‘.“

Léopold Sédar Senghor: Dankesbrief für die Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels, 1968

Anna Kinder

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Hat Paul Celan Senghors Dichtung gelesen? Das ist wohl weniger wichtig als das Nebeneinander von Celan und Senghor, das beim Blick in Paul Celans Bibliothek sichtbar wird und das einmal mehr als ein Plädoyer für eine Vernetzung von Kontexten zu begreifen ist. Denn Dichtung, wie alle Literatur, interessiert sich erst einmal wenig für Grenzen und eröffnet vor allem dann neue Perspektiven, wenn sie in ihren immer schon miteinander verwobenen Zusammenhängen wahrgenommen und gelesen wird.

Diese Vorstellung liegt wohl auch der Anthologie *Luftfracht: Internationale Poesie* von Hans Hartung aus dem Jahr 1991 zugrunde, ebenfalls für die Ausstellung ausgewählt, in der Senghors Gedicht „Dem Guélowâr“ vor Paul Celans „Todesfuge“ und nach einem Gedicht René Chars steht.

A. Merisa Taranis

A.

Merisa Taranis über sich:

„Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literaturwissenschaften an der Universität Stuttgart; nicht nur Germanistin, sondern auch leidenschaftliche Rezipientin der französischen Kultur und Literatur, die heute ohne interkulturelle Schriftsteller/innen nicht mehr zu denken ist: Leïla Slimani, Marie N’Diaye, Frantz Fanon und Aimé Césaire begleiteten mich durch das Studium und prägten mein Denken, wenn es um Diversität, kulturelle Heterogenität und Eurozentrismus geht. Zugleich öffneten sie mir den Blick für deutschsprachige hybride Autoren wie Sharon Dodua Otoo, Feridun Zaimoglu und Saša Stanišić.“

Aimé Césaire: N’ayez point pitié de moi , 1941
Paul Celan: Habt kein Erbarmen mit mir, 1948

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Ich habe Aimé Césaires *N’ayez point pitié de moi* (übers. von Paul Celan 1948) und Celans *Habt kein Erbarmen mit mir* (in: *Surrealistische Publikationen*, hrsg. v. Edgar Jené u. Max Hölzer, Klagenfurt 1950) ausgesucht. Und noch eine weitere Übersetzung von Césaire: Yvan Goll und Lionel Abels Übertragung des *Cahier d’un retour au pays natal* ins Englische: *Memorandum on my native land* (1947).

Zuerst jedoch zu Paul Celans Übersetzung. Als ersichtlich wurde, dass sich die Veröffentlichung von Celans erstem Gedichtband *Der Sand aus Urnen* verzögern würde, sandte André Breton seinem neuen Freund 1948 einige Gedichte zu, die er für eine Sonderedition der Zeitschrift *Plan* übersetzen sollte (die Sonderausgabe erschien jedoch nicht, die Übersetzungen wurden in den *Surrealistischen Publikationen* zwei Jahre später veröffentlicht). Unter den Gedichten befand sich auch Aimé Césaires *N’ayez point pitié de moi*, das 1941 in der Zeitschrift *Tropiques* auf Martinique erschienen ist und dessen Typoskript schnell in Bretons Hände fiel. Die Übersetzungen sollten Celan nun einerseits zum Broterwerb dienen und andererseits die Möglichkeit geben, sich einen Namen in der literarischen Szene zu machen.

Merisa Taranis

Aimé Césaire: N’ayez point pitié de moi, 1941
Paul Celan: Habt kein Erbarmen mit mir, 1948

Merisa Taranis

MORT

B.

LEUSE

EUX /

E DE

C. DES DE LA ’OBS- E CI-

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

In Césaires Gedicht *N’ayez point pitié de moi* überwindet das Ich, aus dessen Perspektive das Gedicht gesprochen ist, die Verwundung, die eine Folge seiner Entfremdung und Entfernung von der eigenen Identität ist. Die Opfer des Kolonialismus werden zur kollektiven Erinnerung an die kolonialen Verbrechen in Form von Sternen durch die „mains merveilleuses“ wieder zum Leben erweckt. Pointiert wird dieses Bild durch eine hervorspringende Viper, die in vielen Teilen Afrikas metaphorisch für die Inkarnation verstorbener Verwandter steht.

„les étoiles mortes apaisées par des mains merveilleuses / jaillissent de la pulpe de mes yeux / Fumez fumez / l’obscurité fragile de ma voix craque de cités flamboyantes / et la pureté irrésistible de ma main appelle de loin de / très loin du patrimoine héréditaire le zèle victorieux de l’acide dans la chair de la vie - marais - / telle une vipère née de la force blonde de / l’éblouissement.“

Auch in Paul Celans Übersetzung *Habt kein Erbarmen mit mir* ist diese Verwundung das zentrale Motiv, jedoch ohne den Aspekt der Heilung. Besonders deutlich wird dies am „tote[n] / Stern“. Celan macht aus Césaires Sternen einen einzigen. Die Übersetzung endet mit einer Otter. Vielleicht, weil Celan an das Alte Testament dachte, wo die Otter für das Böse und Giftige steht und gleichbedeutend mit der Viper verwendet wird. Für Celan ist die Shoah der Bezugspunkt seines Gedichts.

Aimé Césaire: N’ayez point pitié de moi, 1941
Paul Celan: Habt kein Erbarmen mit mir, 1948

TÉ F

D.

OYANT

N APP

HÉR

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Ich lese Césaires *N'ayez point pitié de moi* als Antwort auf Guillaume Apollinaires *La Jolie rousse* (1918), wo das Ich, das im Gedicht spricht, für sich und seinesgleichen (Künstler an der Front des Ersten Weltkrieges) Mitleid erbittet. Césaire verzichtet auf diese Bitte. Er zielt auf die Emanzipation der afrikanischen Kultur und ihre Gleichberechtigung mit der Kultur der Weißen.

Césaires *N'ayez point pitié de moi* wurde noch ein zweites Mal übersetzt, im Rahmen der Übersetzung des Gedichtbandes *Sonnendolche* (1956) von Janheinz Jahn. Der Übersetzer arbeitete seit 1953 intensiv mit Césaire zusammen und versuchte in seinen Übertragungen den Originalen möglichst nahe zu kommen. So stammt auch die erste deutschsprachige Übersetzung des *Cahier d'un retour au pays natal* von Jahn, der auch Texte von Léopold Sédar Senghor und David Diop ins Deutsche vermittelte.

IX CR

E.

TÉ I

E / T

E VIC

E.

Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Früher wie heute stehen Celans Dichtung und Poetik paradigmatisch für die deutschsprachige Shoah-Dichtung. Während des Zweiten Weltkrieges selber in einem Arbeitslager interniert, musste Celan zuvor zusehen, wie seine Eltern deportiert wurden sind – ein traumatisches Erlebnis, das sein Werk durchzieht. Obwohl ein Vergleich zwischen Kolonialismus und Nationalsozialismus inadäquat ist, sind strukturelle Ähnlichkeiten zwischen kolonialem Rassismus und Antisemitismus da (etwa der Völkermord). Mit der Übersetzung von Césaires Gedicht versucht Celan nicht etwa, sich eine afrikanische Identität anzueignen, sondern das Gedicht zu seinem eigenen zu machen, indem er die jüdische Vergangenheit der afrikanischen gegenüberstellt.

A. Merisa Taranis

A.

Merisa Taranis über sich:

„Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literaturwissenschaften an der Universität Stuttgart; nicht nur Germanistin, sondern auch leidenschaftliche Rezipientin der französischen Kultur und Literatur, die heute ohne interkulturelle Schriftsteller/innen nicht mehr zu denken ist: Leïla Slimani, Marie N’Diaye, Frantz Fanon und Aimé Césaire begleiteten mich durch das Studium und prägten mein Denken, wenn es um Diversität, kulturelle Heterogenität und Eurozentrismus geht. Zugleich öffneten sie mir den Blick für deutschsprachige hybride Autoren wie Sharon Dodua Otoo, Feridun Zaimoglu und Saša Stanišić.“

N’E

B,

ÉE C

RITUD

R L’Œ

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

Als André Breton im Exil auf Martinique Aimé Césaire trifft und dessen *Cahier d’un retour au pays natal* (1939) liest, bezeichnet er dieses als größtes lyrisches Monument der Zeit. Yvan Goll, der mit Breton gemeinsam Césaire in Europa zu größerer Bekanntheit verhelfen wollte, entschloss sich, mit dem jüdisch-amerikanischen Übersetzer Lionel Abel das Langgedicht ins Englische zu übertragen und eine zweisprachige Edition herauszugeben: *Cahier d’un retour au pays natal / Memorandum on my native land* (1947). Besonders spannend sind die Korrekturen, die Goll in den ersten Fassungen der Übersetzung größtenteils handschriftlich getätigt hat, denn sie zeigen die Sprachgenauigkeit Césaires, aber auch die Schwierigkeiten bei der Übersetzung.

ERRE,
C.
R DU
TAIE
ERRE/

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Bereits der Titel stellte Goll und Abel vor eine größere Herausforderung. Im Französischen handelt es sich um ein einfaches Notizbuch („cahier“), das „pays natal“ ist nicht näher bestimmt, der Leser erfährt lediglich, dass das artikulierte Ich in dieses Geburtsland zurückkehrt. Die Fassungen lassen erkennen, dass zunächst die Variante „Memorandum on Returning Home“ gewählt wurde. Goll, selbst Jude und auf dem Papier Deutscher, der, wie er selbst meinte, nur zufällig in Frankreich geboren wurde, überschreibt seine erste Korrektur „on Homecoming“ nochmals mit „on my Martinique“.

Eine weitere Schwierigkeit zeigt sich bei der Übersetzung der Neologismen „négritude“ und „négraille“. Die „négritude“ ist Teil der Identität der Schwarzen, für die es ein Bewusstsein zu schaffen gilt. Damit ist allerdings nicht zwangsläufig die Herkunft gemeint, sondern vielmehr die Interaktionen und Relationen, die das Schwarzsein ausmachen.

Aimé Césaire: Cahier d’un retour au pays natal, 1939

„ma négritude n’est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour / ma négritude n’est pas une taie d’eau morte sur l’œil mort de la terre / ma négritude n’est ni une tour ni une cathédrale.“

Die „négraille“ hingegen bezeichnet das aufständische, revoltierende Schwarzsein, das in Césaires Gedicht selbst zwar nie als solches explizit definiert wird, jedoch immer in den wichtigen Augenblicken auftaucht. Der Begriff „négritude“ erlaubt den herablassenden Blick auf das Schwarzsein, das Konzept der „négraille“ wehrt sich dagegen. Goll und Abel jedoch übersetzen beides unterschiedslos mit „niggerness“.

U MOR

E.

UDE

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Césaire thematisiert den Ursprung der Ausdifferenzierung zwischen „négritude" und „négraille" am Beispiel von Haiti. Mit der französischen Revolution wurden die Menschen- und Bürgerrechte nicht nur in Europa verbreitet, sondern auch in den entfernten Kolonien. Infolgedessen formieren sich auf Haiti (damals noch die französische Kolonie Saint-Domingue), dessen Bevölkerung damals großteils aus schwarzen Sklaven besteht, die ersten Aufstände: „la négritude se mit debout pour la première fois". Die Tatsache, dass die Négritude-Bewegung und die Négraille-Aufstände avant la lettre 1804 zur Unabhängigkeit Haitis führen, macht Haiti zum großen Vorbild für Martinique und andere Kolonien. Der Anführer der Haitianischen Revolution, Toussaint Louverture, wird zum Teil des Ichs im Gedicht: „Ce qui est à moi c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche".

ORT D

E.

TOUR

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Yvan Goll und seine Ehefrau Claire gehörten zu den Ersten, die öffentlich ihre antikolonialistische Haltung äußerten und das Ende der Kolonien forderten. In ihren eigenen Texten (etwa in Yvan Golls Artikel *Die Neger erobern Europa*) geht ihr Pazifismus so weit, dass sich durch die fetischisierten Beschreibungen der Schwarzen die Verhältnisse umkehren, was man heute als positiven Rassismus bezeichnet. Interessant an Golls Übersetzung des *Cahier* ist, dass er dagegen Césaires Beobachtungen originalgetreu vermittelt.

A. Merisa Taranis

A.

Merisa Taranis über sich:

„Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Literaturwissenschaften an der Universität Stuttgart; nicht nur Germanistin, sondern auch leidenschaftliche Rezipientin der französischen Kultur und Literatur, die heute ohne interkulturelle Schriftsteller/innen nicht mehr zu denken ist: Leïla Slimani, Marie N'Diaye, Frantz Fanon und Aimé Césaire begleiteten mich durch das Studium und prägten mein Denken, wenn es um Diversität, kulturelle Heterogenität und Eurozentrismus geht. Zugleich öffneten sie mir den Blick für deutschsprachige hybride Autoren wie Sharon Dodua Otoo, Feridun Zaimoglu und Saša Stanišić."

R DAS

B.

E AUS

BERAL

E WA

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Obgleich mit der Gründung der Weimarer Republik 1918 die Presse- und Meinungsfreiheit erneut garantiert wurden, hatte es die politische und gesellschaftskritische Satire in Deutschland schwer. Kurt Tucholsky bediente sich dennoch regelmäßig in seiner Zeitschrift *Die Weltbühne* dieser literarischen Form der Kritik – insbesondere, wenn es darum ging, seine pazifistische, antimilitaristische und antikolonialistische Sichtweise spielerisch-witzig darzulegen. So veröffentlichte Tucholsky 1930 unter dem Pseudonym Kaspar Hauser eine Sammlung Berliner Ballberichte, worunter sich auch die Satire *Kolonialball* befindet (in: *Die Weltbühne* 28.1.1930). Berichterstattungen über prominente Ballgäste gab es in den Zeitungen en masse – allerdings keine Erzählung aus der Perspektive eines zynischen Journalisten.

AUS-

c.

AALES

OKOS-

S DAS

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

In der Metropole Berlin findet der „köstliche“ Kolonialball statt. Repräsentanten staatlicher Dienststellen, Gesellschaften und Verbände, Diplomaten sowie Bodenspekulanten erwarten die wichtigsten Gäste des Abends: die Kolonialgesellschaftsvertreter und „solche[], die es werden wollen“.

„Der Verein für das Deutschtum im Auslande hatte die Ausschmückung des Saales übernommen: überall lustige, auf Kokosblätter gemalte Wandkarten, die uns das moderne Weltbild veranschaulichten: die Brüder, die zu befreien sind, und die Brüder, denen man es noch besorgen muß. Die Tanzbegleitung lag in den bewährten Händen des Orchesters enteigneter Hereros. Eine Fülle rassiger, schöner Frauen zierte das Fest; der Kronprinz wohnte zunächst dem Fest bei.“

Der koloniale Import der Deutschen ist so bieder wie frivol: „Zwei Kostüme: ein pflaumenfarbenes, mit Goldfäden durchzogenes Abendkleid, vorne so lang wie hinten so hoch, und ein ärmelloses Kleid, das von einem Wattebausch zusammengehalten wurde, werden sicherlich überall für den Gedanken der deutschen Kolonisation werben.“

TER G

D.

ELTBI

ZU

ES NO

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Das seit 1920 vom Ortsverband Berlin organisierte Fest, das alljährlich im Winter unter dem Motto „Tropennacht unter Palmen“ stand, stieg schnell zu der wichtigsten Jahresveranstaltung der Berliner Ballsaison auf. In der Weltstadt wird auch ein „modernes Weltbild“ propagiert, indem die Opfer- und Täterrollen verkehrt werden. Infolge des Versailler Vertrags wurde Deutsch-Südwestafrika als Mandatsgebiet des Völkerbundes und der Südafrikanischen Union fortgeführt. Die im ehemaligen deutschen Schutzgebiet lebenden Weißen unterlagen damit dieser Macht – für Tucholsky ironisch „Brüder, die zu befreien sind“, wurden doch die Herero, Nama und Witbooi jahrzehntelang von der deutschen Kolonialmacht enteignet und versklavt. Die designierten Vertreter der deutschen Kolonien, Parteimitglieder der aufstrebenden NSDAP, konnten sich nicht einigen, ob sie sich auf die vielversprechende, heimische Bodenspekulation konzentrieren oder den deutschen Imperialismus erneut aufleben lassen sollten. Der Kolonialball erlaubt das Ausleben kolonialer Träume, ohne ein Gegenstück in der Realität zu besitzen.

TEN,
E.
ICHTE
UND
USS.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Die satirische Berichterstattung kritisiert die Ausbeutung der Schwarzen zugunsten der Erfüllung eines kolonialen Traums.

A. Heike Gfrereis

A. Heike Gfrereis (Leiterin der Museen) über sich:

„*Jenseits von Afrika* nach Tania Blixens Lebensgeschichte ist der einzige Film, den ich im Kino drei Mal hintereinander angeschaut habe. Ich war 17. So klingt das erste, was mir zu Afrika einfällt, sehr europäisch, sehr romantisch und ein wenig nach Mozarts Klarinettenkonzert:

‚Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge. Nach allen Seiten war die Aussicht weit und unendlich. Alles in dieser Natur strebte nach Größe und Freiheit.'

Meine Hauptfragen bei *Narrating Africa*: Verstehe ich literarische Texte mit dieser Perspektive besser? Wie ist Ausstellen gerade nicht ein Verfügbarmachen von Dingen, sondern Öffnen unserer Sichtweisen darauf? Wie kann ausgerechnet das schwierige, weil von vielen Faktoren abhängige und organisatorisch komplexe Format ‚Ausstellung' kooperativ genutzt werden?"

Heike Gfrereis

B.

Commedia dell'arte-Figuren
aus Achim von Arnims Stammbuch

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Achim von Arnim klebt um 1800 ein Bild mit drei Figuren aus der Commedia dell' arte in sein Stammbuch. In der Mitte: der Harlekin mit seinem Kostüm aus rautenförmigen Flicken und einer schwarzen Maske, die hier weniger den traditionellen hakennasigen halben Teufelsmasken ähnelt als dem stereotypen Bild eines Afrikaners. Als ob das kleine Teufelchen, das auf der Bühne für alle blinden Flecken des Lebens, für alles Verdrängte, Anarchische und Körperliche (Essen, Trinken, Ausscheiden, Sexhaben und Sterben) zuständig war und vom deutschen Aufklärungsliteraturpapst Johann Christoph Gottsched wegen seiner provokativen Künstlichkeit verbannt und von seiner Anhängerin Friederike Caroline Neuber 1737 sogar als Puppe auf der Bühne verbrannt wurde, in der Realität als Afrikaner wiederkehren könne, weil diesem in der Literatur und Philosophie (zum Beispiel bei Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel) um 1800 die Nachtseiten des Lebens zugeordnet werden.

Commedia dell'arte-Figuren

Heike Gfrereis

Commedia dell'arte-Figuren aus Achim von Arnims Stammbuch

Heike Gfrereis

C.

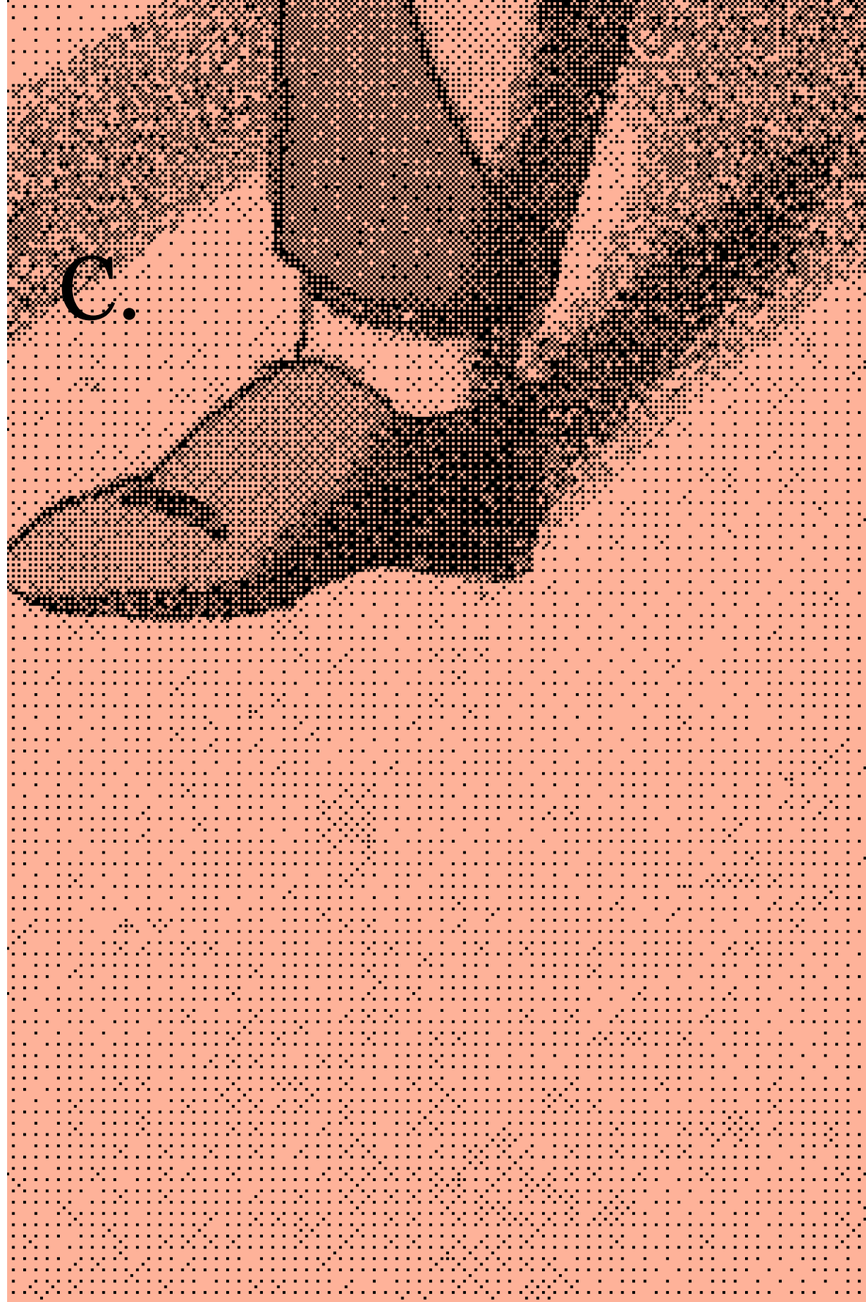
Wie wird darin Afrika erzählt?

Ob die Ähnlichkeit auf Achim von Arnims Klebebild zwischen Harlekin und Afrikaner-Stereotyp zufällig ist oder beides zu dieser Zeit tatsächlich bewusst miteinander verwoben wird? Da #StepOne von *Narrating Africa* in Marbach parallel zu zwei anderen Ausstellungen (über Schiller und Dostojewski sowie über Hegel) stattfindet, möchte ich Arnims Bild mit einem Text über eine Dreifach-Lektüre verknüpfen, die das nahelegt: *Dostojewski liest in Sibirien Hegel und bricht in Tränen aus* von László F. Földényi (2008). Földényi bezieht sich auf die häufig kritisierten Passagen in Hegels 1837 postum aufgeschriebener und herausgegebener Geschichtsphilosophie, in der Afrika aus der Zeit und damit aus jeder historischen Entwicklung herausfällt:

„Jenes eigentliche Afrika ist, so weit die Geschichte zurückgeht, für den Zusammenhang mit der übrigen Welt verschlossen geblieben; es ist das in sich gedrungene Goldland, das Kinderland, das jenseits des Tages der selbstbewußten Geschichte in die schwarze Farbe der Nacht gehüllt ist."

„Was lehnt Hegel hier in einem einzigen Satz ab? Das glänzende Gold, die Kindheit und die Nacht." Földényi deutet Dostojewskis Hegel-Lektüre – „Er konnte zu Recht befinden, Hegel komplimentiere nicht nur Sibirien (und mit Sibirien ihn selbst) aus der Geschichte hinaus" – und Hegels Motivation: „Über Sibirien wird kaum ein Wort verloren. Die Erklärung ist einfach: Unmittelbar davor hat Hegel Afrika behandelt, das gleichfalls aus der Geschichte hinausfällt. Die Verbannung Afrikas vollzieht Hegel mit solchem Genuss, mit solcher dichterischen Inspiration, dass sein kreativer Impetus zum Ende hin sichtlich erschöpft ist. Und was er über Afrika sagt, gilt ebenso für Sibirien. Ausschließung und Ablehnung haben in beiden Fällen den gleichen Grund: Angst vor dem, was für den europäischen Verstand unbegreiflich ist, Furcht vor dem Unverständlichen, Scheu vor der Dunkelheit. Am verräterischsten ist jedoch Hegels unerwartet entflammende Leidenschaft. Wenn er Afrika und Sibirien ablehnt, negiert er etwas, das ihn spürbar innerlich berührt hat – und was von Leni Riefenstahl, die sich als Deutsche unter den Nuba niederließ, später so sehr bewundert und offen angenommen wird, für das Recht derer eintretend, deren Recht die Weißen bestritten. Hegel beutet nicht nur einfach seine Gefühle aus, er verleugnet auch sein eigenes dunkles Ich, all das Schreckliche, Entsetzliche, Scheußliche, das er sicherlich nicht so heftig ablehnen müsste, wenn er nicht im eigenen Herzen auf dessen Wurzeln stieße. Die Leidenschaft, mit der er die angeblich unaufhaltsamen Grausamkeiten in Afrika schildert, unermüdlich, immer wieder neue Fälle, Anekdoten und Schreckensgeschichten niederschreibend, ohne auch nur Spuren von Freude, Schönheit

oder Erstaunlichem zu entdecken – sie belegt in erster Linie, dass sich Hegel nicht vor Afrika fürchtete (in Berlin durfte er sich in Sicherheit fühlen), sondern dass er mit seinen eigenen Instinkten auf Kriegsfuß stand. [… es kann] sein, dass er sich zuinnerst nichts anderes wünschte, als – wie später Rimbaud oder Genet – sagen zu können: Ich bin ein Neger.“



F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Der Dramatiker Heiner Müller provoziert noch 1985 wie Arthur Rimbaud und Jean Genet: „Ich bin ein Neger." Gibt es diesen Rollenwechsel in der afrikanischen Literatur auch? Ist da der Weiße der Harlekin, der als Trickster mit Streichen und Gaunereien die Ordnung der Welt durcheinanderwirbelt, um ihre blinden Flecken aufzuspüren? Welche Stereotypisierungen (der Schwarzen wie der Weißen) gibt es in den unterschiedlichen Texten aus Afrika? Was sorgt in ihnen für Mehrstimmigkeit, für Polyphonie – oder ist das ein typisch europäisches Kunstkonzept, in das auch in Afrika immer nur hineingeschrieben wird, weil es das Muster für die Gattung „Literatur" vorgibt (wie Homi K. Bhabha es beschrieben hat: „Remembering Fanon. Introduction to the English edition of *Black skin white mask*." 1986)? Was mich zu meiner letzten Frage bringt: Sieht afrikanische Literaturtheorie anders aus als diejenige, die in einer europäischen Literaturtradition entwickelt worden ist?

Commedia dell'arte-Figuren aus Achim von Arnims Stammbuch

Heike Gfrereis

A. Vera Hildenbrandt

A. Vera Hildenbrandt (Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Marbacher Museen) über sich:

„Meine erste erinnerbare Begegnung mit Afrika hatte ich in Meyers bebildertem Kinderlexikon - mit dem zwischen Rakete und Flugzeug, Arktisbewohner und Judoka, zwischen Hirschkäfer und Enzian abgebildeten Geparden auf dem Buchdeckel und der schlichten Karte Afrikas im Inneren, die ich - fasziniert von Größe und Form des Kontinents - abpauste. Möglicherweise rührt mein literaturwissenschaftliches Interesse an deutschsprachigen Texten, die dieses reduzierte Afrikabild erweitern, aus dieser frühen Begegnung.“

B.

ETEN

EN

EBENE

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... Döblin in *Berge Meere und Giganten* auf der Suche nach einer Antwort auf die Frage „Was wird aus dem Menschen, wenn er so weiterlebt?“ (*Epilog*), in siebenhundert Handlungsjahren immer wieder und immer wieder anders Afrika thematisiert.

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

Der Roman setzt in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ein und führt im Zeitrafferverfahren und in wenigen Abschnitten durch Jahrhunderte rasanten technologischen Fortschritts. Die Menschen der „westlichen Kontinente“ bringen „Maschinen, Apparate“ und „Erfindungen“ hervor, die sie nicht nur mit Stolz, sondern auch mit einem ungeheuren Expansionsdrang erfüllen:

„Auf Afrika richteten die blassen eisengetriebenen Männer und Frauen ihre Augen. Der uralte noch immer traumverlorene Erdteil. Über die blaugrüne Fläche des Mittelmeeres fuhren von Norden her wie Geschosse die Schiffe der weißen Völker. Die Randgebirge überflogen die leichten Menschen. Siebzig Breitengrade überdeckte der plumpe Erdkoloß.“

In der fiktiven hochtechnisierten Zukunft rückt Afrika als massiger und schwerfälliger Riese, als vorzeitlicher und entrückter, sich seiner selbst scheinbar noch nicht bewusster Kontinent in den Blick. Nicht Maschinen, Apparate, Erfindungen prägen diesen Kontinent, sondern mächtige ungezähmte Natur, in die sich die Bewohner einfügen. Afrika erscheint zunächst als das ganz Andere des technikgläubigen Europa. Nicht lange jedoch, und das europäische Eindringen bringt „Unruhe Ungeduld unter die Stämme von der Großen Syrte bis zum Tsadsee. […] Das Abbröckeln unter der Verlockung der Europäer war nicht zu verhindern.“ Die Anziehungskraft der „Wunderapparate der Nordleute“ löst eine Invasion in die Gegenrichtung, ein „schwallartige[s] Heranwogen unermesslicher Scharen Farbiger und Mischlinge aus den Ländern Afrikas“ an Europa aus. Es entsteht eine negativ globalisierte, von einer „fast gleichförmige[n] Menschenmasse“ besiedelte Welt, in der Sprachen zu einem „Kauderwelsch“ werden, Staaten sich auflösen. Stattdessen bilden sich von totalitären Machtstrukturen geprägte Stadtschaften.

In der Stadtschaft Berlin tritt der Kongolese Zimbo, „ein gigantisches Wesen, von negerischem Aussehen, schwarzbrauner Hautfarbe“, auf den Plan. Während dieser „listige herrschsüchtige Afrikaner“ voller Machtgier westliche Herrschaftspraktiken adaptiert, verfallen die „Horden“ des Berliner Konsuls Marduk in atavistische Grausamkeiten.

„Es ist Tatsache, daß […] auf dem europäischen Kontinent wieder Menschenzähne Menschenfleisch zerrissen und Menschenlippen Blut tranken. […] Die afrikanische Durchflutung des europäischen Blutes wurde deutlich. Aus zertrümmerten Schädelschalen tranken Krieger, Männer und Frauen […].“

Döblins anonymer Erzähler beschwört hier das Bild einer vormodernen Unkultur der afrikanischen Völker herauf, der die europäischen Massenmenschen des 24. Jahrhunderts anheimfallen. Kannibalismus wird zum Phantasma einer aufkommenden Barbarei.

Döblin: Berge Meere und Giganten, 1924

Doch nicht nur vermeintliche animalische Gewalttätigkeit kommt von Afrika nach Europa. Nach dem Uralischen Krieg tragen im 26. Jahrhundert afrikanische Völkergruppen „ein neues noch nicht faßbares Element in die klappernden, schon lahmen, noch brausenden heulenden maschinengewaltigen Weststädte“: „Vom westlichen Afrika kamen damals die Menschen, die am tiefsten und eigentümlichsten in den Städten Europas wirkten. Das waren Fulbe aus der Gegend der Guineaküste, waren Mandarah Bagirmi Wadey Ibo Yoruba, kleine Pilgergemeinden aus Kordofan und Samoa. [...] Wie diese Männer und Frauen von Mandarah und Bagirmi zu singen und zu erzählen verstanden, war den Europäern unerhört. [...] Sie sangen und sprachen wie vor vielen Jahrhunderten Gaukler und Spielleute im südlichen Frankreich und der Po-Ebene.“

Wie einst Maschinen und Apparate der Europäer den Afrikanern „Verlockung“ war, wird nun das Singen und Spielen der Afrikaner in Europa, werden ihre Fabeln und Märchen „süße Lockung“. Orale afrikanische Erzähltradition wird Auslöser einer Gegenbewegung: Die Menschen siedeln sich außerhalb der Städte an, leben in den Landschaften, in der Natur.

Nicht nur die Siedler bestimmt der Drang nach der Erschließung neuer Räume, sondern die westlichen Menschen insgesamt. Die Fabel vom schwimmenden Bären nährt die Sehnsucht nach dem Norden. Der neue Plan ist die Enteisung Grönlands, die dafür nötige Energie soll durch die Sprengung der Vulkane Islands gewonnen werden. Die „Fahrt des Negers Mutumbo“ (*Bemerkungen zu „Berge Meere und Giganten“*) jedoch geht „eigene Wege“. In einem gewaltigen prometheischen Akt besiedeln Mutumbo und seine Gefährten mit Hilfe eines gigantischen, den Ozean zurückdrängenden Netzes östlich von Grönland bei Jan Mayen den Meeresboden. Die Urszene der kolonialen Landnahme wiederholt sich unter der Führung einer Figur afrikanischer Abstammung.

Vera Hildenbrandt

DER C. TRA L. ÜNE

NOCH

D.

ORENE

DIE

DES

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Döblins *Berge Meere und Giganten* sperrt sich gegen die Lektüre, verärgert aufgrund mancher Widersprüchlichkeit und fasziniert doch auch, weil die Folgen von kolonialem Antrieb, von Globalisierung und Hybridisierung der Gesellschaft in drastischen und visionären Bildern in Szene gesetzt werden.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Das Material für seinen Roman fand Döblin wie für viele seiner Erzähltexte in Museen, in ethnographischen Werken und geographischen Abhandlungen, in Reise- und Expeditionsberichten, in Märchen- und Liedersammlungen. In den im Archiv gesammelten Vorarbeiten, Notizen und Materialien zu *Berge Meere und Giganten* finden sich neben einer Liste mit „Negernamen“ Exzerpte aus u. a. Gustav Nachtigals *Sahărâ* und *Sûdân* (1879-1889), Georg Schweinfurths *Im Herzen von Afrika* (1874) und Henry Hamilton Johnstons *Der Kongo* (deutsche Ausgabe von 1884). Auch Friedrich Ratzels *Völkerkunde* (1885-1890), August Seidels *Geschichten und Lieder der Afrikaner* (1896) und Carl Meinhofs *Afrikanische Märchen* (1917) kannte Döblin. Inspiration waren dem stets an neuen Kunstströmungen interessierten Autor aber sicherlich auch die „Afrika-Mode“ der 1920er Jahre und die neue Wahrnehmung und Diskussion afrikanischer Kulturen in den Zirkeln der Avantgarde. Es ist zu vermuten, dass er Carl Einsteins Publikationen ebenso rezipierte wie Wilhelm Hausensteins Band *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker*, den er kurz nach dessen Erscheinen 1922 als „prächtige Bildersammlung“ pries, die „die Bildnerei exotischer und primitiver Völker und Stämme […] in wundervollen, oft beglückenden Posen“ (*Kleine Schriften II*) reproduziere. Die so gefundenen Anreize, Bilder und Quellen verleibt Döblin dem Reservoir seiner Fantasie ein, schöpft zum Teil großzügig aus ihnen, webt sie in seinen Text ein, verwandelt sie sich an, schreibt sie um, denkt sie weiter. Zu Beginn der 1920er Jahre entsteht so ein Zukunftsroman, dessen Afrikabilder weder von einer realen Reise noch von Zukunftsprojektionen angeregt sind. Vielmehr spiegeln sie – teilweise in enzyklopädischer Manier – den Kenntnisstand der Entstehungszeit wider, denn sie speisen sich aus zeitgenössischen Diskursen und aus ethno- und geographischen Berichten und Sammlungen, die zum Teil bereits älteren Datums sind. Zum Teil stammen sie zudem von Autoren, deren kolonialer Blick nicht zu übersehen ist. So waren etwa sowohl Georg Schweinfurth als auch Friedrich Ratzel kolonialpolitisch tätig.

Döblin: Berge Meere und Giganten, 1924

Vera Hildenbrandt

VON N

E.

SCHOS

DER

DIE

HER W

F.

IE S

N V

BIRGE

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Zeitlebens ließ Döblin eine vitale Neugier an fremden Ethnien und Kulturen erkennen, suchte in seinen Texten stereotype Beschreibungen zu vermeiden, wenn nicht zu entlarven, erprobte stattdessen multiperspektivische Annäherungen. In *Berge Meere und Giganten* scheint es Döblin jedoch nicht immer zu gelingen, kritische Distanz zu seinen Quellen zu halten. Partiell begegnen zeittypische Sicht- und Denkweisen mit rassistischen und chauvinistischen Anklängen in seinem Text, und nicht immer wird deutlich, ob es sich um unbedachte Reproduktion oder einen Versuch der Dekonstruktion handelt.

A. Margret Frenz

A. Martin Kuhn

A. Martin Kuhn (Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an den Universitäten Konstanz und Stuttgart, wissenschaftlicher Volontär in den Marbacher Museen) über sich:

„Durch den ‚Gepardenmann' Matto Barfuß und die Verhaltensforscherin Jane Goodall, die in Tansania das Verhalten von Schimpansen erforschte, entstand in meiner Kindheit ein erster Zugang zum afrikanischen Kontinent und der Drang, selbst „Naturforscher" werden zu wollen. In der Literaturwissenschaft war es der exotistische Expressionismus, der mich wieder zur Beschäftigung mit einem hundert Jahre alten verzerrten Afrikabild führte."

FERN

B.

UT, /

GRÖß

SCHEN

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

… sich mir viele Fragen zum durchschnittlichen Wissens- und Erwartungshorizont eines Menschen gestellt haben, der während des Ersten Weltkrieges im Deutschen Reich gelebt hat: Welches Wissen über die Kolonien konnte man haben? Welche Medien informierten darüber, was in den Kolonien geschah, und auf welche Art und Weise? Was gab man den Truppen im Ersten Weltkrieg als Tornister-Lektüre mit und was wurde tatsächlich gelesen? Haben in Afrika stationierte Soldaten anderes gelesen als jene, die zum Beispiel in Frankreich kämpften? Wie wissenschaftlich oder propagandistisch sind die 419 Texte der hier vorgestellten, vom Deutschen Literaturarchiv 2013/14 rekonstruierten Truppenbibliothek? Arno Barnert schrieb über diese Rekonstruktion:

„Einen Schwerpunkt bilden populäre Reihen (wie das ‚Deutsche Soldatenbüchlein', ‚Ullsteins Kriegsbücher' und ‚Die Feldbücher') und Exemplare mit Provenienzspuren, mit Stempeln zum Beispiel oder Einträgen wie dem eines deutschen Offiziers vom Armeeoberkommando 6, der den ersten Band einer französischen Corneille-Ausgabe aus der Truppenbücherei des ‚153e Régiment d'Infanterie' bei der Einnahme des Forts Manonviller am 27. August 1914 erbeutet hat."

T IN
c.
T DAS
NOCH
ÄRKRE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Wer eine Truppenbibliothek zum Gegenstand seiner Betrachtung macht, sieht sich mit einer Vielzahl unterschiedlicher Texte und Textsorten konfrontiert, die von der Belletristik bis zur Völkerkunde multidimensionale Räume des Kolonialen eröffnen und nicht unbedingt exemplarisch sind. In der von dem Kolonialpolitiker Johann Albrecht zusammengestellten Gedichtanthologie *Deutsche Kriegsklänge. 1914/1918* thematisiert das Kriegsgedicht *Den Kämpfern in Deutsch-Ostafrika* von Lydia Lenßen stereotypisch das Leben in den deutschen Kolonien:

„Doch von euch fernen Brüdern dort in der Tropen Glut, / Da fordert ernst das Schicksal noch größern Heldenmut, / Noch mehr der deutschen Treue, noch stärkre Zuversicht, / Denn eure Last ist schwerer und härter eure Pflicht. / Dort unter heißer Sonne, in Staub und Wüstensand, / Da haltet Monde, Jahre dem zähen Feind ihr stand, / Dich todesmut‘ges Häuflein bracht nimmermehr zu Fall. / […] / Bald fallen hier die Würfel, und die Entscheidung naht! / Dann klingt es hell hinüber nach Deutsch-Ostafrika: / Wofür auch ihr gestritten: der deutsche Sieg ist da!“

Afrika erscheint als wilde, glühend heiße und vertrocknete Ödnis, als Peripherie der zivilisierten Welt, in der das Alltagsleben und die Aufgaben der Kolonisten härter sind als auf dem europäischen Kontinent. Die Kriegsführung und die Niederschlagung kolonialer Aufstände gehören zur Soldatenpflicht gegenüber dem Deutschen Kaiserreich. Im Wechselspiel zwischen Kolonie und Reich wird das Erringen des Sieges im Ersten Weltkrieg zur gemeinsamen Aufgabe und zum Befreiungsakt für eine koloniale Ordnung: Kolonialismus und Krieg dienen beide dem Ziel, eine deutsche Vorherrschaft zu sichern.

Auf ähnlich kriegsbegeisternde Weise beginnt auch das *Schwabenbüchlein fürs Feld* mit einem bezeichnenden Schillerzitat aus der *Jungfrau von Orleans:*

„Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, / Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?“

Die koloniale Rhetorik des vorangegangenen Gedichts von Lenßen folgt der zeitgenössischen apologetischen Haltung, Gewalt zugunsten der Nation zu legitimieren, und verwebt diese mit einem Gestus religiöser Herrschaftslegitimierung, indem Schiller als Instanz eines nationalen Dichtervorbilds gesetzt wird.

DER

D.

,

/

RE

P

STAU

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Es ist vor allem der Umstand faszinierend, in der Spezial- und Forschungsbibliothek des Deutschen Literaturarchivs eine Truppenbücherei aus dem Ersten Weltkrieg vorzufinden, die im Rahmen der Ausstellung *August 1914. Literatur und Krieg* im Literaturmuseum der Moderne 2013/14 rekonstruiert und gezeigt wurde. Die Truppenbücherei macht plastisch sichtbar, wie die Soldaten (in Europa) mit Literatur versorgt wurden, was gelesen werden konnte und welche Informationen zum Kolonialen an der Front tatsächlich greifbar waren.

E, N

E.

IST S

T UN

D, /

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Die ausgesuchten Titel machen nur einen Bruchteil der eigentlichen Truppenbücherei aus. Aus einem Bestand von 419 Bänden verweisen neun Bücher klar auf koloniale Inhalte – gerade einmal zwei Prozent. Eine besondere Stellung nimmt darin der in sechs Auflagen erschienene vorkoloniale Bestseller *Abu Telfan* von Wilhelm Raabe ein, der hier als Feldausgabe vorliegt. Spannend ist, dass der 1865 bis 1867 geschriebene Text zuerst in der literarischen Zeitschrift *Über Land und Meer* veröffentlicht wurde, die maßgeblich den kolonialen Wissenshorizont der Zeit mitbestimmt hat. Im Roman flieht der Leipziger Student Leonhard Hagebucher aus der Heimat und sucht sein Glück in Nordafrika, wo er von den nomadischen Viehhirten der Baggara versklavt wird. Nach elfjähriger Versklavung wird er von einem Tierhändler freigekauft und kehrt in die Heimat zurück, wird dort jedoch von seinem Vater verschmäht. Trotz der Versklavung sehnt er sich immer wieder nach Afrika zurück. Während er mit Professor Reihenschlager an einer großen Grammatik des Koptischen (jüngste Sprache des Ägyptischen) arbeitet, trägt er seine innerafrikanischen Erlebnisse der Öffentlichkeit vor. Seine sozial- und zivilisationskritischen Afrika-Vorträge werden ihm jedoch polizeilich verboten.

HALTE

F.

IHR S

LEIN

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Welche Bücher standen in den Kolonien zur Verfügung? Was davon hat man tatsächlich gelesen? Wie wurde der durchaus ironisch-spielerische, sozial- und zivilisationskritische *Abu Telfan* in der Kolonialzeit rezipiert? Welche kolonialen Kriegsgedichte kannte und sang man vielleicht sogar? Welche kolonialen Texte finden sich in anderen Sammlungen des DLA wie der Lazarettbibliothek, der Kolportagesammlung, der Abenteuerromansammlung oder in Autorenbibliotheken der Zeit?

A. Daniel Knaus

A. Daniel Knaus über sich:

„Geboren 1991 in Sigmaringen, 2010 Abitur auf der Liebfrauenschule, 2019 Master Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart, seit dem Wintersemester 2019/20 ebenfalls hier Doktorand und in den Museen des Deutschen Literaturarchivs Wissenschaftliche Hilfskraft.“

EINE B. WEG AGERN HÄTTE

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

… Gustav Frenssens *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1906) unbewältigte Geschichte ist. Seine Figuren – Soldaten, Geistliche, Händler, Gelehrte, Familien – rechtfertigen den Genozid an Herero und Nama umfassend: patriotisch, sozialdarwinistisch, ökonomisch, religiös, gar utopisch im Sinne allgemeiner Brüderlichkeit.

A LAG

c.

EIN

ANGEN

ERBEN

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

Menschen erzählen beständig: verarbeiten Geschehen durch Auswahl und Anordnung, schaffen Welten – auch manipulativ. *Peter Moor* vermittelt den Genozid an Herero und Nama nicht objektiv, sondern perspektiviert durch den Autor/Erzähler; ohne primäre Zeugenschaft und nur nach deutschen Feldzugsberichten.

Die „Schwarzen“ sind hierbei biologisch anders als Europäer: mit „Tiergebissen“ und als „Fohlen“ gegenüber dem strafenden und dadurch zähmenden „Knecht“, dem deutschen Soldaten. Der weiße Mann kann „in die Ferne fahren und dort leben, handeln, forschen und herrschen“, mächtig durch seine Technik (Schiffsmotor, Maschinengewehr…) und seinen „Willen“. „Südwest“ ist das „Affenland“ mit „einem wilden Heidenvolk“ und utopische Palmenidylle; als Raum zwar heiß, öde, unentwickelt und somit schrecklich, aber gestaltbar und ohne moralische Subjekte außer weißen Siedlern.

Streng erzogen, könnte das „Naturvolk“ einmal „Bruder“ werden – aufständisch aber muss der „Feind“ („ein Volk mit all seinen Kindern“) „in den Durst und in den Tod […] gehen, damit die Kolonie für alle Zeit vor ihm Ruhe und Frieden hätte“, damit entschieden ist, ob das Land „den Germanen gehören soll oder den Schwarzen“. So sollen die Deutschen „vor allen Völkern der Erde die Besseren und Wacheren werden. Den Tüchtigen, den Frischeren gehört die Welt. Das ist Gottes Gerechtigkeit.“

Diese Argumentation für eine radikale Kolonialpolitik verschmilzt christliche Vorstellungen mit dem rassistisch-sozialdarwinistischen Konzept ‚Kampf ums Dasein'. Greuel werden nicht verschwiegen, sondern ideologisch integriert:

„Wir ritten eine Weile weiter; da lag eine Ziege am Weg und neben ihr ein Knabe mit magern, merkwürdig langen Gliedern, als hätten sie sich im Sterben gereckt. Wir bogen kaum aus mit unseren Pferden, daß sie ihn nicht traten; es ist merkwürdig, wie gleichgültig uns Mensch und Menschenleben ist, wenn es von anderer Rasse ist."

DERN,
D.
WIR B
SIE
IE G

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Faszination ist dem Erschrecken benachbart. Der Religionswissenschaftler Rudolf Otto (1869–1937) nennt Erfahrungen des Göttlichen ‚mysterium tremendum et fascinans': abdrängend-anziehend. Im Falle des Pastors Frenssen, der Religiöses sozialdarwinistisch bearbeitet und so auch den Genozid legitimiert, wird Faszination absurd. Er selbst erfährt diese pervertiert im charismatischen Führerkult, nimmt teil am ‚Gelöbnis treuester Gefolgschaft' (1933).

SICH

E.

IT UN

N; ES

MENS

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Dieser Text lässt heutige Leser/innen Geschichte als schrecklich erfahren. Bereits 1904 dient moderne Technik (wie die Eisenbahn) auch Rassismus, Gewalt und Völkermord.

Peter Moors Kontexte sind vielfältig, zum Beispiel Cäsars *De bello Gallico* (ca. 50/51 v. Chr.) oder Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* (1861). Das Leid der Herero und Nama zeigt sich aber unter eigenen Bedingungen. Die rhetorische Struktur des Textes erweckt einen Anschein von Verständnis für die „Schwarzen"; es wird der Aufstand auch „Befreiungskrieg" genannt und wiederholt utopische Brüderlichkeit thematisiert. Immer aber geht es um weiße Herrschaft mit allen Mitteln. Der Erzähler ist überzeugt, dass „diese Schwarzen [...] ganz, ganz anders sind als wir" – und begegnet seinem Anderen nur als Feind: als Gefangene, verachtete (Zwangs-)Arbeiter, Prostituierte/Sexsklavinnen, Gejagte und Verdurstende.

UND F. ANDER

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Was wussten Soldaten von ihrem Einsatzgebiet in Afrika? Kannten sie wie im Text nur exotistische Klischees? Wie kontrovers reagierte die damalige Öffentlichkeit auf eine Darstellung radikaler Instrumentalisierung auch ‚deutscher Menschen' (zum Zwecke des ‚totalen Sieges')? Was bedeutete ihr die ständige Vernutzung von Tieren? Inwiefern wurden Greuel tatsächlich als ‚Abenteuer' gelesen? Welche Rolle spielte die Religion im Denken der Soldaten?

A. Stefanie Hundehege

A. Stefanie Hundehege (seit 2018 Mitarbeiterin im Forschungsreferat des Deutschen Literaturarchivs Marbach):

„In den Werken meiner Lieblingsautor/innen der englischsprachigen Literatur ist die britische Kolonialvergangenheit allgegenwärtig: In Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1874) findet die Titelheldin heraus, dass ihr Verlobter, Mr. Rochester, bereits verheiratet ist und seine geistesgestörte Ehefrau Bertha, eine Kreolin aus der britischen Kolonie Jamaika, im Dachgeschoss seines Anwesens versteckt hält. Sherlock Holmes' Freund Watson, ein pensionierter Militärarzt, kehrt 1878 schwer verwundet und fiebrig – ‚als der Typhus, jener Fluch unserer indischen Besitzungen mich niederstreckte' (*Eine Studie in Scharlachrot* 1887) – aus Indien nach London zurück. Agatha Christies Kriminalromane spielen oft in britischen Mandatsgebieten im Mittleren Osten – *Mord in Mesopotamien* (1936), *Sie kamen nach Bagdad* (1951) – oder in den britischen Kolonien in Afrika – *Der Tod auf dem Nil* (1937). Wo finden wir Spuren der deutschen Kolonialgeschichte in Afrika in der Literatur? Und wie wird Afrika darin erzählt?“

HAND:

B.

N KE

ATERS

UND H

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Hans Grimms Kolonialerzählungen, die er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges veröffentlichte, sind stark von dem Verlust der deutschen Kolonien geprägt. Beispielsweise avancieren vor allem in der zweiten Hälfte seines Romans *Volk ohne Raum* (1926) die deutschen Kolonien zum Zankapfel zwischen dem Deutschen Kaiserreich und dem Britischen Empire. Ich möchte hingegen den Blick auf Grimms frühe (jedoch nicht notwendigerweise weniger problematische) Erzählungen lenken, in denen die Rivalität mit den Briten eine weniger prägende Rolle spielt. Die Sammlung *Südafrikanische Novellen* wurde 1913 veröffentlicht und besteht aus sieben Erzählungen. Mich interessiert insbesondere „Aus John Nukwas Lehrjahren“, die einzige Novelle, die einen afrikanischen Protagonisten hat.

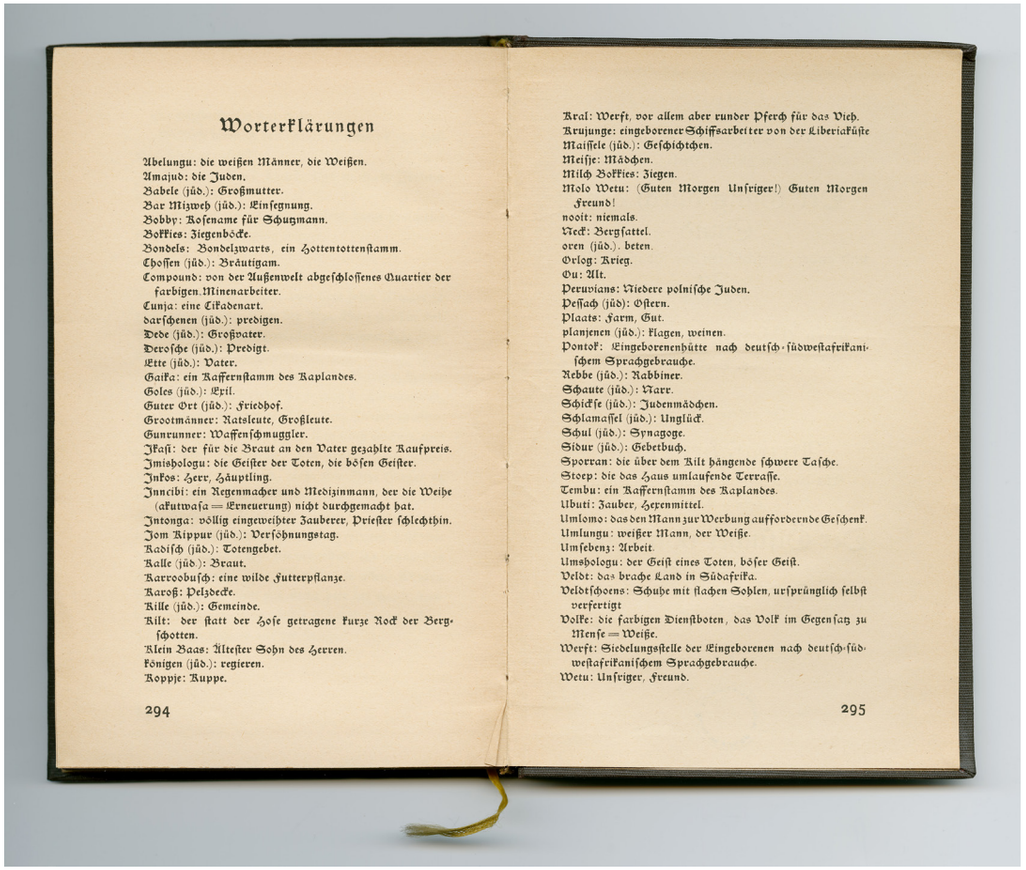
UKWA, C. NCIBI HABE GROßE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Grimms „Afrika“ erscheint nicht als wilder, gesetzloser Ort, aber durchaus als eine Welt, in der Wahrheit und Lüge, Gesetz und Gerechtigkeit, Religion und Magie miteinander verschwimmen. Die Hauptfigur, der einundzwanzigjährige John Nukwa aus Kentani (Südafrika), wird im Laufe der Erzählung von beinahe jedem, dem er begegnet, egal ob Europäer oder Afrikaner, ausgenutzt und betrogen. Verzweifelt und überzeugt, dass übernatürliche Kräfte am Werk sein müssen, sucht John schließlich einen medizin- und magiekundigen Inncibi auf: nach Hans Grimms Index ein „Regenmacher und Medizinmann“. Er bittet ihn, die Imishologu, die Geister der Toten, zu beschwören.

„John hob die Hand: ‚Ich bin John Nukwa, der Gaika von Kentani.‘ – Der Inncibi nickte: „Des Vaters deines Vaters Habe aß mit Haut und Haar Kreli, der große Häuptling, weil der Vater deines Vaters mit Zauberwerk die Menschen krank machte, der Intonga fand das Ubuti.‘ – John antwortete demütig: ‚Inkos, dies ist wahr, der Intonga fand das Zaubermittel, und Kreli, der große Herr, aß meines Großvaters Habe mit Haut und Haar.‘ – ‚Du hast kein Vieh und kein Geld‘, fuhr der Inncibi fort. „Was willst du von mir? Die Imishologu sind hungrig. Sie wollen Speise. Ich kann nicht Speise geben für dich.‘“

Ich habe diesen kurzen Abschnitt ausgewählt, weil er zugleich eine der wichtigsten Erzählstrategien Grimms verdeutlicht. Grimm ist bemüht, das Erzählte so authentisch wie möglich erscheinen zu lassen. Er bezieht sich in seiner Novelle (wie übrigens auch Frieda von Bülow in *Tropenkoller*) auf afrikanische Bräuche beziehungsweise verwendet afrikanische Wörter, ohne diese im Text genauer einzuführen oder zu erläutern. Für seine europäische Leserschaft fügt Grimm am Ende der Novellensammlung einen Index ein. Eine Untersuchung der afrikanischen Wörter, die Grimm in „John Nukwas Lehrjahre“ verwendet, zeigt, dass Grimm sie durchaus akkurat und nuanciert einsetzen kann. Das *Dictionary of South African English* zum Beispiel definiert „Umshologu“ (Plural: Imishologu) als „ancestral spirit, believed to be either helpful or evil, depending on how it is treated“ [Geist eines Vorfahren, der sowohl hilfreich als auch böse sein kann, je nachdem wie er behandelt wird], während Grimms Index das Wort als „der Geist eines Toten, böser Geist“ erläutert. Grimms Übersetzung betont die dunkle und zerstörerische Kraft der Geister und lässt dafür die Verwandtschaft zwischen den Toten und Lebenden außer Acht. Jedoch war Grimm sich dieser Verbindung offenbar bewusst: Bei dem in der Novelle angerufenen Imishologu handelt es sich um Johns Großvater.



Worterklärungen

Abelungu: die weißen Männer, die Weißen.
Amajud: die Juden.
Babele (jüd.): Großmutter.
Bar Mizweh (jüd.): Einsegnung.
Bobby: Kosename für Schutzmann.
Bokkies: Ziegenböcke.
Bondels: Bondelzwarts, ein Hottentottenstamm.
Chossen (jüd.): Bräutigam.
Compound: von der Außenwelt abgeschlossenes Quartier der farbigen Minenarbeiter.
Cunja: eine Cikadenart.
darschenen (jüd.): predigen.
Dede (jüd.): Großvater.
Derosche (jüd.): Predigt.
Ette (jüd.): Vater.
Gaika: ein Kaffernstamm des Kaplandes.
Goles (jüd.): Exil.
Guter Ort (jüd.): Friedhof.
Grootmänner: Ratsleute, Großleute.
Gunrunner: Waffenschmuggler.
Ikas: der für die Braut an den Vater gezahlte Kaufpreis.
Imishologu: die Geister der Toten, die bösen Geister.
Inkos: Herr, Häuptling.
Inncibi: ein Regenmacher und Medizinmann, der die Weihe (ukutwasa = Erneuerung) nicht durchgemacht hat.
Intonga: völlig eingeweihter Zauberer, Priester schlechthin.
Jom Kippur (jüd.): Versöhnungstag.
Kadisch (jüd.): Totengebet.
Kalle (jüd.): Braut.
Karroobusch: eine wilde Futterpflanze.
Karoß: Pelzdecke.
Kille (jüd.): Gemeinde.
Kilt: der statt der Hose getragene kurze Rock der Bergschotten.
Klein Baas: Ältester Sohn des Herren.
Königen (jüd.): regieren.
Koppje: Kuppe.

Kral: Werft, vor allem aber runder Pferch für das Vieh.
Krujunge: eingeborener Schiffsarbeiter von der Liberiaküste
Maissele (jüd.): Geschichtchen.
Meisse: Mädchen.
Milch Bokkies: Ziegen.
Molo Wetu: (Guten Morgen Unsriger!) Guten Morgen Freund!
nooit: niemals.
Neck: Bergsattel.
oren (jüd.). beten.
Orlog: Krieg.
Ou: Alt.
Peruvians: Niedere polnische Juden.
Pessach (jüd): Ostern.
Plaats: Farm, Gut.
planjenen (jüd.): klagen, weinen.
Pontok: Eingeborenenhütte nach deutsch-südwestafrikanischem Sprachgebrauche.
Rebbe (jüd.): Rabbiner.
Schaute (jüd.): Narr.
Schickse (jüd.): Judenmädchen.
Schlamassel (jüd.): Unglück.
Schul (jüd.): Synagoge.
Sidur (jüd.): Gebetbuch.
Sporran: die über dem Kilt hängende schwere Tasche.
Stoep: die das Haus umlaufende Terrasse.
Tembu: ein Kaffernstamm des Kaplandes.
Ubuti: Zauber, Hexenmittel.
Umlomo: das den Mann zur Werbung auffordernde Geschenk.
Umlungu: weißer Mann, der Weiße.
Umsebenz: Arbeit.
Umshologu: der Geist eines Toten, böser Geist.
Veldt: das brache Land in Südafrika.
Veldtschoens: Schuhe mit flachen Sohlen, ursprünglich selbst verfertigt
Volke: die farbigen Dienstboten, das Volk im Gegensatz zu Mense = Weiße.
Werft: Siedelungsstelle der Eingeborenen nach deutsch-südwestafrikanischem Sprachgebrauche.
Wetu: Unsriger, Freund.

Index *Südafrikanische Novellen*

MIT H

D.

WEIL

DIE

DAS

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Neben seinen Kenntnissen der afrikanischen Sprachen (hier isiXhosa) lässt Grimm auch sein geschichtliches und geografisches Wissen in die Erzählung einfließen. Auch wenn der Leser nicht erfährt, wann die Ereignisse genau stattfinden, wird John Nukwas Leben in die Geschichte Südafrikas eingebettet, wie der kurze Abschnitt oben zeigt. Johns Familie, so erfährt der Leser, geriet in Not, als der Besitz des Großvaters von Sarili kaHintsa (auch unter dem Namen „Kreli“ bekannt), der von 1835 bis 1892 das Oberhaupt des Volkes der Gcalecka war, weggenommen wurde.

Der Leser wird auch jederzeit genauestens informiert, wo die Erzählung geografisch stattfindet. Zu Beginn lebt John in Kentani, einer kleinen Siedlung siebzig Kilometer nördlich von East London. Seine Reisewege und Ortswechsel werden genauestens erläutert; der Leser erfährt stets, welche Route er nimmt und welche Transportmittel er nutzt. Auf diese Weise versucht Grimm ebenfalls, Authentizität zu suggerieren.

KRELI

E.

NES

MACH

ANTWO

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Bei seiner Leserschaft hatten Grimms Strategien offenbar Erfolg. Zeitgenössische Rezensionen betonen die (vermeintliche) Authentizität von Grimms *Südafrikanischen Novellen*: „Hier schrieb sich einer, der etwas erlebt hat, das Erlebte von der Seele, weil die Überfülle der inneren Geschichte und äußeren Eindrücke dazu zwang. Wer Südafrika – das Burenland bis Kapstadt und Deutsch-südwestafrika – in seinem Blute nacherleben will, kann es durch Hans Grimm“, urteilte beispielsweise die Zeitung *Leipziger Neueste Nachrichten*.

Tatsächlich war der Grundstein für Grimms Faszination mit den deutschen Kolonien schon früh gelegt. Im Jahr 1885, als er sieben war, war sein Vater einer der Mitbegründer des Deutschen Kolonialvereins. Nach einer Ausbildung in einer englischen Handelsfirma in London wurde Grimm 1897 nach Port Elizabeth in Südafrika versetzt. In seiner Freizeit beschäftigte er sich mit afrikanischer Geschichte, Politik und Wirtschaft. Er lernte Afrikaans und die Bantusprache Kafir und bereiste das Land. Eine Zeitlang war er Mitinhaber einer eigenen Handelsfirma in East London (Südafrika). Später schrieb er Presseberichte über das Leben der deutschen Siedler, über die afrikanische Flora und Fauna und über neuentdeckte Diamantenfelder, die dann in der *Täglichen Rundschau* in Berlin veröffentlicht wurden. Doch faktisches Wissen über afrikanische Geografie, Geschichte und Sprache bedeutet nicht zwangsläufig, dass auch eine Reflexion des eigenen

Verhältnisses zum Land stattfand. Auch wenn „Aus John Nukwas Lehrjahren“ stärker als Grimms andere Novellen die Ungerechtigkeiten und die Ausbeutung der afrikanischen Bevölkerung in den Kolonien hervorhebt, wird das Prinzip des Kolonialismus weder von John noch von den anderen Figuren in Frage gestellt. Am Ende seiner sogenannten „Lehrjahre“ hat John lediglich gelernt, innerhalb dieses Systems zu existieren.

TETE

F.

DER

UND K

GROßV

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Grimms *Südafrikanische Novellen* könnten heute sicherlich kein großes Publikum mehr begeistern. Kulturelle, rassistische (und auch sexistische) Klischees und Stereotypen durchziehen die Texte und hinterlassen einen bitteren Nachgeschmack. Und doch können Geschichten wie „Aus John Nukwas Lehrjahren“ uns wichtige Hinweise geben, beziehungsweise uns ermutigen, wichtige Fragen zu stellen: Welchen kulturellen und sprachlichen Austausch – in beide Richtungen – gab es tatsächlich zwischen den europäischen Kolonialisten und der afrikanischen Bevölkerung? Und: Wer darf „Afrika“ erzählen? Kann und darf ein deutscher Autor, selbst wenn er viele Jahre in Afrika gelebt hat, überhaupt über die Erfahrungen eines Afrikaners – noch dazu zur Kolonialzeit – schreiben?

A. Martin Kuhn

A. Martin Kuhn (Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft an den Universitäten Konstanz und Stuttgart, wissenschaftlicher Volontär in den Marbacher Museen) über sich:

„Durch den ‚Gepardenmann' Matto Barfuß und die Verhaltensforscherin Jane Goodall, die in Tansania das Verhalten von Schimpansen erforschte, entstand in meiner Kindheit ein erster Zugang zum afrikanischen Kontinent und der Drang, selbst „Naturforscher" werden zu wollen. In der Literaturwissenschaft war es der exotistische Expressionismus, der mich wieder zur Beschäftigung mit einem hundert Jahre alten verzerrten Afrikabild führte."

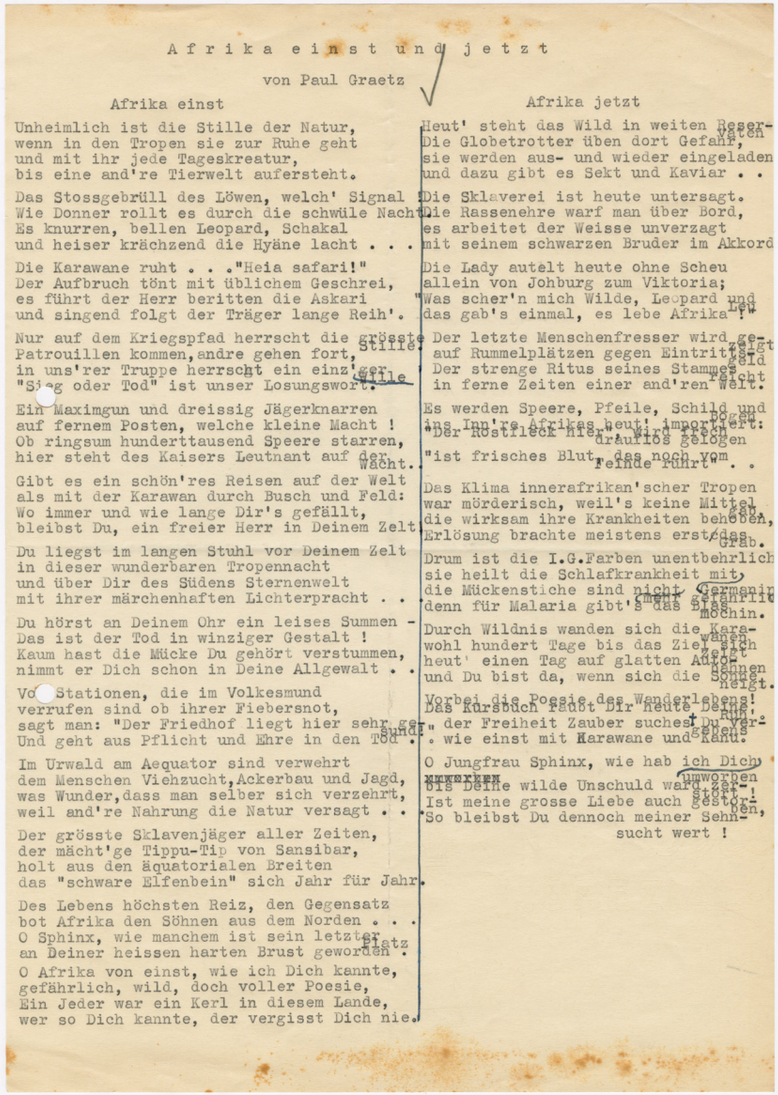
EINST B. LICH, JEDE / WER

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

... das Gedicht „Afrika einst und jetzt“ von Paul Graetz bereits in der Oberflächenstruktur die Intention aufzeigt, zwei vermeintliche Realitäten miteinander zu vergleichen. Die zwei sich gegenüberliegenden Spalten des Gedichts eröffnen in 13 Strophen Graetz’ Bild seines ‚alten Afrika‘ und in 10 weiteren Strophen das moderne ‚jetzige Afrika‘. Im Gedicht werden also zwei Bilder einer historischen Wirklichkeit entworfen, die sich antagonistisch gegenüberstehen.

Paul Graetz: Afrika einst und jetzt, undatiert



A f r i k a e i n s t u n d j e t z t

von Paul Graetz

Afrika einst

Unheimlich ist die Stille der Natur,
wenn in den Tropen sie zur Ruhe geht
und mit ihr jede Tageskreatur,
bis eine and're Tierwelt aufersteht.

Das Stossgebrüll des Löwen, welch' Signal !
Wie Donner rollt es durch die schwüle Nacht
Es knurren, bellen Leopard, Schakal
und heiser krächzend die Hyäne lacht . . .

Die Karawane ruht . . ."Heia safari!"
Der Aufbruch tönt mit üblichem Geschrei,
es führt der Herr beritten die Askari
und singend folgt der Träger lange Reih'.

Nur auf dem Kriegspfad herrscht die grösste Stille!
Patrouillen kommen, andre gehen fort,
in uns'rer Truppe herrscht ein einz'ger Wille
"Sieg oder Tod" ist unser Losungswort.

Ein Maximgun und dreissig Jägerknarren
auf fernem Posten, welche kleine Macht !
Ob ringsum hunderttausend Speere starren,
hier steht des Kaisers Leutnant auf der Wacht..

Gibt es ein schön'res Reisen auf der Welt
als mit der Karawan durch Busch und Feld:
Wo immer und wie lange Dir's gefällt,
bleibst Du, ein freier Herr in Deinem Zelt

Du liegst im langen Stuhl vor Deinem Zelt
in dieser wunderbaren Tropennacht
und über Dir des Südens Sternenwelt
mit ihrer märchenhaften Lichterpracht . .

Du hörst an Deinem Ohr ein leises Summen -
Das ist der Tod in winziger Gestalt !
Kaum hast die Mücke Du gehört verstummen,
nimmt er Dich schon in Deine Allgewalt . .

Vo Stationen, die im Volkesmund
verrufen sind ob ihrer Fiebersnot,
sagt man: "Der Friedhof liegt hier sehr gesund!"
Und geht aus Pflicht und Ehre in den Tod .

Im Urwald am Aequator sind verwehrt
dem Menschen Viehzucht, Ackerbau und Jagd,
was Wunder, dass man selber sich verzehrt,
weil and're Nahrung die Natur versagt . .

Der grösste Sklavenjäger aller Zeiten,
der mächt'ge Tippu-Tip von Sansibar,
holt aus den äquatorialen Breiten
das "schware Elfenbein" sich Jahr für Jahr.

Des Lebens höchsten Reiz, den Gegensatz
bot Afrika den Söhnen aus dem Norden . . .
O Sphinx, wie manchem ist sein letzter Platz
an Deiner heissen harten Brust geworden .

O Afrika von einst, wie ich Dich kannte,
gefährlich, wild, doch voller Poesie,
Ein Jeder war ein Kerl in diesem Lande,
wer so Dich kannte, der vergisst Dich nie.

Afrika jetzt

Heut' steht das Wild in weiten Reservaten
Die Globetrotter üben dort Gefahr,
sie werden aus- und wieder eingeladen
und dazu gibt es Sekt und Kaviar . .

Die Sklaverei ist heute untersagt.
Die Rassenehre warf man über Bord,
es arbeitet der Weisse unverzagt
mit seinem schwarzen Bruder im Akkord

Die Lady autelt heute ohne Scheu
allein von Johburg zum Viktoria;
"Was scher'n mich Wilde, Leopard und Leu
das gab's einmal, es lebe Afrika !"

Der letzte Menschenfresser wird gezeigt
auf Rummelplätzen gegen Eintrittsgeld
Der strenge Ritus seines Stammes reicht
in ferne Zeiten einer and'ren Welt.

Es werden Speere, Pfeile, Schild und Bogen
ins Inn're Afrikas heut' importiert:
"Der Rostfleck hier", wird frech drauflos gelogen
"ist frisches Blut, das noch vom Feinde rührt" . .

Das Klima innerafrikan'scher Tropen
war mörderisch, weil's keine Mittel gab,
die wirksam ihre Krankheiten behoben,
Erlösung brachte meistens erst das Grab.

Drum ist die I.G.Farben unentbehrlich
sie heilt die Schlafkrankheit mit Germanin
die Mückenstiche sind nicht mehr gefährlich
denn für Malaria gibt's das Blas Mochin.

Durch Wildnis wanden sich die Karawanen
wohl hundert Tage bis das Ziel sich zeigt
heut' einen Tag auf glatten Autobahnen
und Du bist da, wenn sich die Sonne neigt.

Vorbei die Poesie des Wanderlebens!
Das Kursbuch raubt Dir heute Deine Ruh,
der Freiheit Zauber suchest Du vergebens
wie einst mit Karawane und Kanu.

O Jungfrau Sphinx, wie hab ich Dich umworben
bis Deine wilde Unschuld ward zerstört !
Ist meine grosse Liebe auch gestorben,
So bleibst Du dennoch meiner Sehnsucht wert !

Um die Stereotype im Gedicht zu entlarven, hilft die aus der vergleichenden Literaturwissenschaft hervorgegangene interkulturelle Hermeneutik, früher Imagologie genannt. Diese beschäftigt sich methodisch mit Bildern und Vorstellungen des Anderen und hilft dabei, stereotypische Beschreibungen oder Bilder, sogenannte Imagines, aufzudecken und analytisch zu interpretieren.

UKWA,
C.
NCIBI
HABE
ROSSE

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„O Afrika von einst, wie ich Dich kannte, / gefährlich, wild, doch voller Poesie, / Ein Jeder war ein Kerl in diesem Lande, / wer so Dich kannte, der vergisst Dich nie.“

Bereits der Titel „Afrika einst und jetzt“ indiziert die Gegenüberstellung zweier Afrikabilder. Dabei wird im ersten Teil ganz nach dem Motto „Früher war alles besser“ das ‚jetzige‘ Afrika negativ modernisiert dargestellt, während das wilde alte Afrika zum Abenteuerraum verklärt wird. Die Natur wird als ruhige Idylle und zugleich als unfruchtbare Wildnis beschrieben. Interessant ist dabei, dass Kannibalismus eben nicht durch fehlende Kultiviertheit motiviert wird, sondern durch die Umgebung selbst:

„Im Urwald am Aequator sind verwehrt / dem Menschen Viehzucht, Ackerbau und Jagd / was Wunder, dass man selbst sich verzehrt, / weil and’re Nahrung die Natur versagt“.

Diese Wildnis ist es auch, die als Gegenbild zur nordischen Heimat beschrieben und zum letzten Ort der Männlichkeit verklärt wird:

„Des Lebens höchsten Reiz, den Gegensatz / bot Afrika den Söhnen aus dem Norden … / O Sphinx, wie manchem ist es sein letzter Platz / an Deiner heissen harten Brust geworden.“

Das sind nur zwei Beispiele dafür, welche Merkmale dem ganzen Kontinent Afrika im Gedicht von Paul Graetz zugewiesen werden. Innerhalb des Gedichts treten diese Bilder vermehrt auf, sie sind inflationär stereotypisch. Zudem sind diese Vorstellungen in vielen anderen Texten der Jahrhundertwende verbreitet. Koloniale wie postkoloniale Texte sind

voll von stereotypischen Imagines verschiedener Art, die das Afrikabild des frühen 20. Jahrhunderts bis heute verklären. Dabei werden einerseits künstlerische und andererseits propagandistische politische Sphären eröffnet.

EM LA

D.

ICH N

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Die Methode der interkulturellen Hermeneutik ist an dieser Stelle ein Instrument, um Stereotype ausfindig zu machen, diese genau zu beschreiben und ihre Funktionen aufzudecken. Formelhaft formuliert ist ein Stereotyp eine Imago einer Person oder Personengruppe, die aufgrund einer irrationalen Annahme einem Ding (Mensch, Tier, Raum, Objekt) das Merkmal G zuweist. Um das Imago als Stereotyp zu bezeichnen, muss entweder die dauerhafte Vorstellung dieser Zuordnung oder die temporäre Zuordnung dieser Eigenschaft von einer unbestimmten größeren Masse oder beides in Kombination vorhanden sein. Im Gegensatz zum sozialpsychologischen Ansatz, der nur Menschen analysiert, lässt sich im Zuge einer solchen modellgeleiteten Untersuchung Afrika als Raum erforschen, dem ein bestimmtes Merkmal zugewiesen wird.

ICH K

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Das Typoskript des Afrikareisenden Paul Graetz, der nicht mit dem gleichnamigen Kabarettisten zu verwechseln ist, findet sich im Nachlass des NS-Bestseller-Autors Hans Grimm. Paul Graetz, geboren 1875 in Deutschland, gestorben im Jahre 1968 an der deutschen Ostsee, war ein deutscher Offizier und Afrikareisender. Berühmt wurde Paul Graetz für seine Durchquerung Afrikas mit dem Automobil, mit der bis heute in Namibia für Safaris von Reiseveranstaltern geworben wird. Graetz' Automobilreise fand in den Jahren 1907 bis 1909 statt, um die Möglichkeit einer motorisierten Ost-West-Verbindung in Afrika zu beweisen und das Automobil für den kolonialen Einsatz zu erproben. Die Reise erfolgte von Dar-es-Salam in der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika, heute Tansania, mit dem Ziel Swakopmund in Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia. Eine zweite Expedition von Mosambik über den Kongo zum Atlantik mit dem Motorboot scheiterte.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Inwiefern geben die Stereotype als Projektionsfläche eigener Sehnsüchte Aufschluss über das Selbstbild und die negative Selbstwahrnehmung der deutschen Künstler und Autoren einerseits und über die Steigerung von Alteritätsvorstellungen zugunsten politischer Vereinnahmungen auf imperialistischer Seite andererseits?

G. Heike Gfrereis

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Martin Kuhn weist darauf hin, dass heute noch mit dem „deutschen Indiana Jones“ Paul Graetz für Namibiareisen geworben wird – bis in den Schreibstil hinein wiederholen sich dabei die Stereotypen von damals.

Zum Beispiel im *Explorermagazin*: „Paul Graetz war immer Motor, der zündende Ideen mit Tatkraft umsetzte …“. Der Autor, der deutsche Reiseveranstalter Carsten Möhle, der die Tour zum Selbernachreisen bei *Bwana Tucke-Tucke* anbietet, schreibt über sich selbst: „Mittlerweile lebt er 9 Monate im Jahr in der Sonne, die salzige Seeluft holt er sich bei Heimweh von Deutschlands ‚südlichstem Nordseebadeort‘ Swakopmund ab.“

Aber auch in Deutschlands „führendem Nachrichtenmagazin“ begegnen einem Stereotype wieder. Am 2.7.2008 berichtet *Der Spiegel* über „Kintopp mit Krokodilen“: „Hunderte Fotos hat der mobile Abenteurer geschossen, um seine gefährliche Urwaldfahrt zu dokumentieren. Hernach schrieb er einen packenden Reisebericht und ließ kostbare handkolorierte Glasplatten-Dias fertigen, mit denen er wie ein Medienstar durch Europa tourte. Im Berliner Hotel Adlon besaß Graetz eine Dauersuite.“ Carsten Möhle entdeckte den Film, den Graetz bei seiner zweiten Afrikadurchquerung mit dem Motorboot ‚Sarotti‘ drehen ließ: „Anfang 2007 wurde der Fahnder“, so Matthias Schulz für *Der Spiegel*, „schließlich fündig – im letzten Wohnsitz des 1968 gestorbenen Pioniers, dem Haus ‚Afrikaruh‘ in Travemünde. Dort lebt heute dessen Tochter Uta Graetz-Africana, 65. Nach schwierigen Verhandlungen, die man teils auf Suaheli führte, kramte die Erbin im Keller eine kleine verstaubte Blechdose hervor: Darin enthalten war der Stummfilm von der ‚Sarotti‘-Fahrt. In Kintopp-Qualität und flimmerndem Schwarzweiß zeigt das Werk, wie Graetz am Hebel eines Außenbordmotors mit hoher Bugwelle über schlammige Flüsse in Mosambik und Malawi braust – mitten hinein in eine wilde Natur aus Schlingpflanzen und Giftspinnen, deren menschliche Bewohner zum Teil noch unter steinzeitlichen Bedingungen lebten. Kameramann Fière filmte sie auf der Krokodiljagd und beim Fischen mit Speeren am Malawi-See. Er lichtete Frauen in Bastkleidern ab, zeigte sie beim Ritualtanz und beim Kochen vor der Strohhütte. Dazwischen immer wieder Graetz. Insgesamt 240 Kilometer weit ließ er das Boot über Land schleifen, schweißnasse Schwarze zogen es mit Hanfseilen durch Urwaldschneisen und an Felshängen empor. Fachleute wie der Dekan des Afrika-Instituts der Universität Leipzig halten die Aufnahmen für ein ethnologisches Kleinod. Weltweit lagen bislang nur 26 Vorkriegs-Filmminuten aus dem tropischen Afrika vor.“

Wie sehr erzwingen die Marktgesetze der Gattungen ‚Tourismus‘ und ‚Reportage‘, aber auch ‚Ausstellung‘ Stereotypien und: Wie kann man das durchbrechen? Durch Provo-

kationen, wie sie die Modefirma Benneton mit ihren Anzeigenkampagnen versuchte, die zum Beispiel auf ein menschliches Herz die Wörter „white“, „black“ and „yellow“ setzte, oder mit einer Sprache, die sich gegen eine einfache Vereinnahmung durch den Leser sperrt, indem sie diesen auf sich selbst zurückwirft und ihn ins Nachdenken bringt? Wie schreibt man und führt zugleich eine Ebene der Reflexion und des Bruchs mit? Wie bleibt man widerständig, ohne sich der Verständlichkeit und der Offenheit zu verweigern? Mich beschäftigt das als Kuratorin sehr, denn ich höre nicht selten: „Erzählen Sie den Leuten doch einfache Geschichten, sie wollen sich wiederfinden.“ Oder: „Inwiefern ist das repräsentativ, kanonisch, relevant, kohärent, sinnstiftend, gar von nationaler Bedeutung? Lern ich hier alles, was ich wissen muss?“ Gehen aber nicht im Gegenteil viel eher Kompliziertheit, Komplexität, Eigenwilligkeit, Sperrigkeit, Sinnverweigerung und das Beharren darauf, dass jeder einzelne selber nachdenken muss, wenn er etwas verstehen möchte, zusammen mit Besucherfreundlichkeit und sogenannter Niedrigschwelligkeit, mit Hingabe und vielleicht sogar mit Glück? Ich denke schon. Ich empfinde Glück, wenn ich sehe, wie unterschiedlich wir alle sind. Und ich empfinde es als riesengroßes Glück, gelernt zu haben, dass literarische Texte für mich da am schönsten sind, wo sie mir keinen Sinn geben, den ich in eine benotbare Erzählung übersetzen kann oder gar muss, sondern etwas viel wertvolleres: Freiräume. Open spaces.

A. Dag Henrichsen

„SÜDWESTER GESCHICHTEN VON UNSEREN FARBIGEN FREUNDEN“

B. Heinrich Vedders sogenannte „Südwester Geschichten“, 1953

C.

„ETWA HUNDERT BRIEFE DIE UNSEREM ALTEN HÄUPTLING MAHARERO GEHÖRTEN“

D.

E. Ernst Rudolf Scherz’ sogenannte „Südwester Geschichten“, 1953

F.

A. Dag Henrichsen

A. Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentationszentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel".

SCHIC

B.

“

BRIEF

RERO

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Ich habe die „Südwester Geschichten" des Missionars Heinrich Vedder (als Buch und in einer Tonaufnahme von 1953) und des Felsbildforschers Ernst Rudolf Scherz (Buch) ausgesucht. Die zum Teil verschriftlichten sogenannten „Südwester Geschichten", die von deutschsprachigen Namibiern erzählt wurden und werden, zeugen von einer vielschichtigen literarischen Oralität der Siedlergesellschaft (die sich zugleich als die lesende und schreibende Bevölkerungsgruppe Namibias verstand und immer noch versteht) und von den ästhetisierten kolonialnostalgischen, paternalistischen und zum Teil rassistischen Denk- und Weltbildern und ihrer mündlichen, aber literarisch gefügten Überlieferung.

FAR-

c.

TEN

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Südwester Geschichten von unseren farbigen Freunden" (Ernst Rudolf Scherz) – „Etwa hundert Briefe die unserem alten Häuptling Maharero gehörten" (Heinrich Vedder)

Diese sogenannten Geschichten (die oft eher Anekdoten sind) zählen zum wesentlichen ‚Kulturgut' der deutschsprachigen Namibier und nehmen eine zentrale Stellung in der Stabilisierung von kolonialen und Apartheid-verhältnissen ein: Bei Vedder, einem rheinischen Missionar, Ethnologen und Linguisten, dem 1925 die Ehrendoktorwürde durch die Philosophische Fakultät der Universität Tübingen verliehen wurde, der in regem Briefwechsel mit Hans Grimm stand, von 1948/49 an Senator im südafrikanischen Apartheidsparlament und zentraler Verfechter der Apartheid in Namibia war, werden sie mit paternalistischem, belehrendem Duktus vorgetragen; bei Rudolf Scherz, einem Wissenschaftler und Emigranten aus Nazi-Deutschland, der tendenziell freigeistig und ‚offener' für das/die ‚Andere/Anderen' war, mit zum Teil rassistischem ‚Humor' erzählt. Die Geschichten kreisen häufig um „unsere Afrikaner", „unseren Häuptling", „unseren Hottentotten", „unsere Johanna" et cetera und ästhetisieren pointiert die Apartheidsbeziehungen zwischen ‚Weissen' und ‚Schwarzen'. Häufig sind die Geschichten in den zentralen Sehnsuchtstopos der „weiten, leeren Landschaft" eingebunden und an die sogenannten Herausforderungen in einer kolonialen afrikanischen Situation geknüpft, wie etwa die vermeintlichen Probleme mit der afrikanischen Arbeiterschaft oder die ungewohnten klimatischen Bedingungen.

Die Tonaufnahme mit Vedder stammt von dem Afrikanisten und Theologen Ernst Dammann (Berlin und Marburg), ebenfalls Verfechter der Apartheid und NSDAP-Mitglied.

Heinrich Vedders und Ernst Rudolf Scherz'
sogenannte „Südwester Geschichten", 1953

TLING

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich interessiert die literarische Oralität der kolonialen Siedlergesellschaft als wesentlicher Marker von Ethnisierungsprozessen und Identitätsstiftung der Namibia-Deutschen; das „Sprechen" der kolonialen Elite über ‚die Anderen', zumeist Afrikaner/innen.

TEN“

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Die ausgewählten Stücke stehen im Kontext von Oralität und Schriftlichkeit für das Selbstverständnis einer europäischen Siedlergesellschaft in Afrika, von Ethnisierungsprozessen und Rassismus bei Namibia-Deutschen.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Bei Rudolf Scherz gehören ‚Humor' und Rassismus zusammen, bei Vedder ‚Stimmvolumen' und Rassismus. Beides ist für ein Publikum ohne Hintergrundwissen verführerisch. Wie lässt sich das erklären, analysieren und verhindern?

A. Dag Henrichsen

B.

C.

D

E.

F.

SWAPO

A. Dag Henrichsen

A. Dag Henrichsen über sich:

„Namibischer Historiker zur afrikanischen Geschichte. Seit 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Basler Afrika Bibliographien (größtes Namibia Dokumentationszentrum außerhalb Namibias) und Lehrbeauftragter am Departement Geschichte, Universität Basel“.

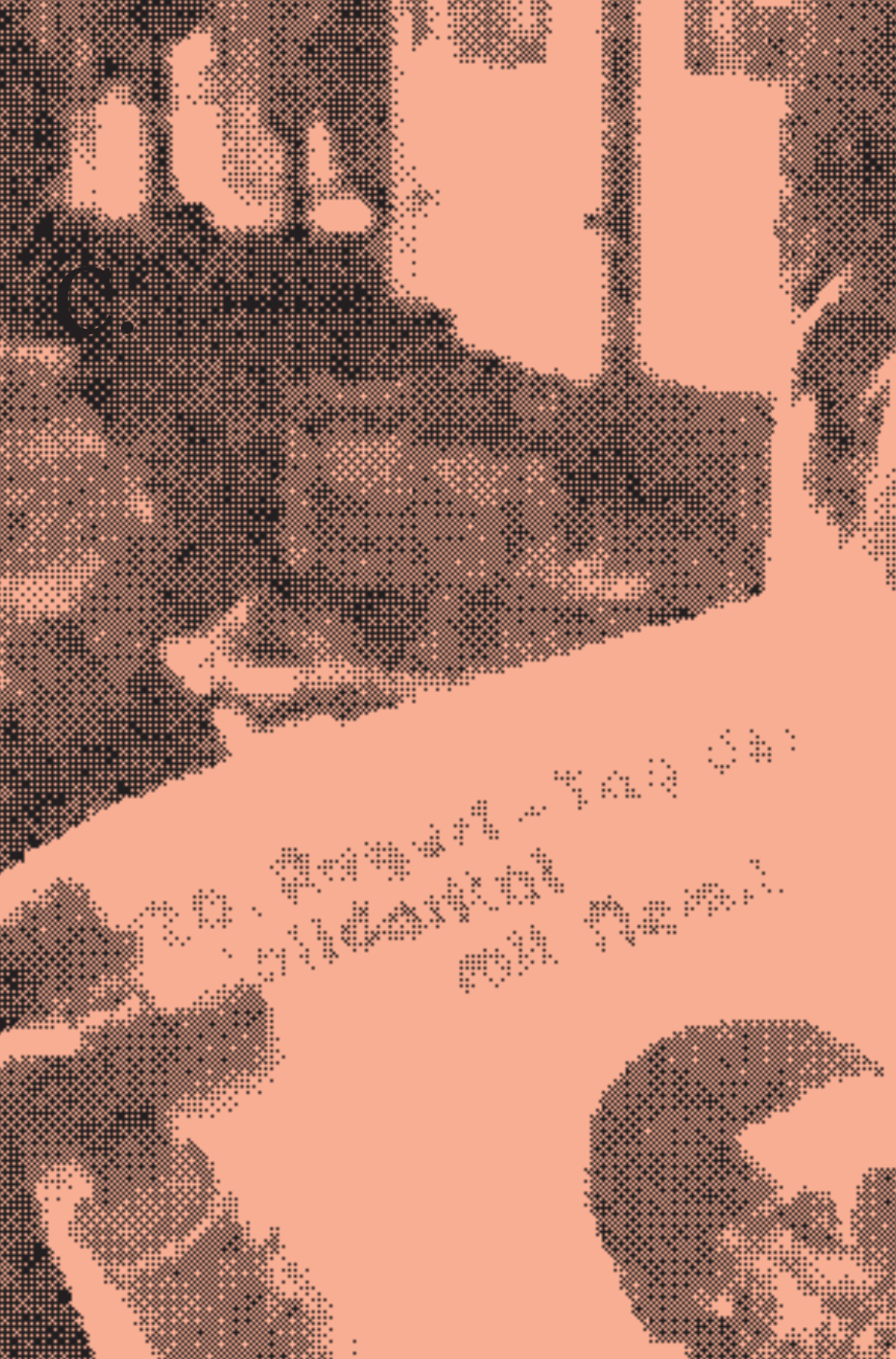
B.

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil ...?

Namibia Today. Official Organ of the South West Africa People´s Organisation (hier eine Ausgabe von 1984) ist die weitverbreitete Zeitschrift der namibischen Befreiungsbewegung SWAPO, sowohl für die namibische Exilbevölkerung während des Befreiungskrieges (1966-1990) als auch für die internationalen Anti-Apartheid- und Sympathisantenbewegungen bestimmt. Sie wurde zeitweilig in Erfurt (DDR) gedruckt. Obgleich auf Englisch herausgegeben, wurde die Zeitschrift auch in Ost- und Westdeutschland verteilt. Die Redaktion(en) befanden sich in London und, in den 1980er Jahren, in Angola. Der zeitweilige Druck der Zeitschrift in der DDR war Ausdruck der SED-Solidarität mit den afrikanischen Befreiungsbewegungen, in der DDR breit durch die ostdeutsche Bevölkerung abgestützt. Das Foto auf der Rückseite der *Namibia Today*-Ausgabe spielt darauf an und zeigt zugleich ein weitverbreitetes Buch des DDR-Journalisten Alfred Babing.

Dag Henrichsen

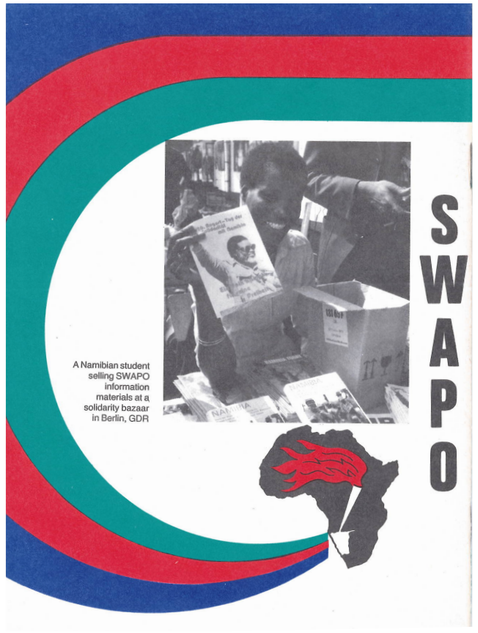


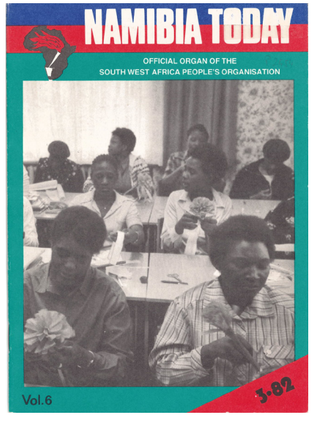
Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation (1984)

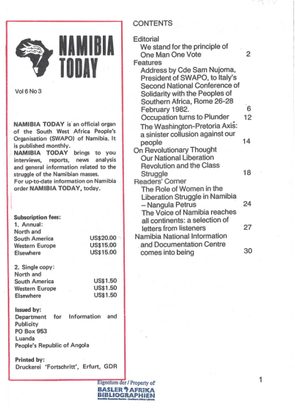
C. Wie wird darin Afrika erzählt?

„Namibia Today … printed by Druckerei ‚Fortschritt', Erfurt, GDR (Impressum)" – „A Namibian student selling SWAPO information materials at a solidarity bazaar in Berlin, GDR"

Das Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift gibt die Themen und Parolen des antikolonialen Befreiungskampfes wieder: nationale Befreiung, Einforderung von „One Man, One Vote", Solidarität, Revolution und Klassenkampf, die Rolle der Frauen im Befreiungskampf et cetera.







Die in Berlin lebende Künstlerin Laura Horelli hat die Geschichte von *Namibia Today* und der Druckerei „Fortschritt" in Erfurt filmisch festgehalten und in einer in Berliner U-Bahnstationen installierten Kunstaktion thematisiert. (http://laurahorelli.com/namibia-today)

Das Buch von Alfred Babing gibt im Untertitel die historischen Linien des Befreiungskampfes wieder: „Vom Waterberg nach Ongurumbashe – Kampf um Diamanten und Persianer – die Erben Hendrik Witboois". Antikoloniale (Roman-)Literatur mit Bezug auf die deutsche Kolonialgeschichte war in der DDR verbreiteter und etablierter als in der BRD.

Dag Henrichsen

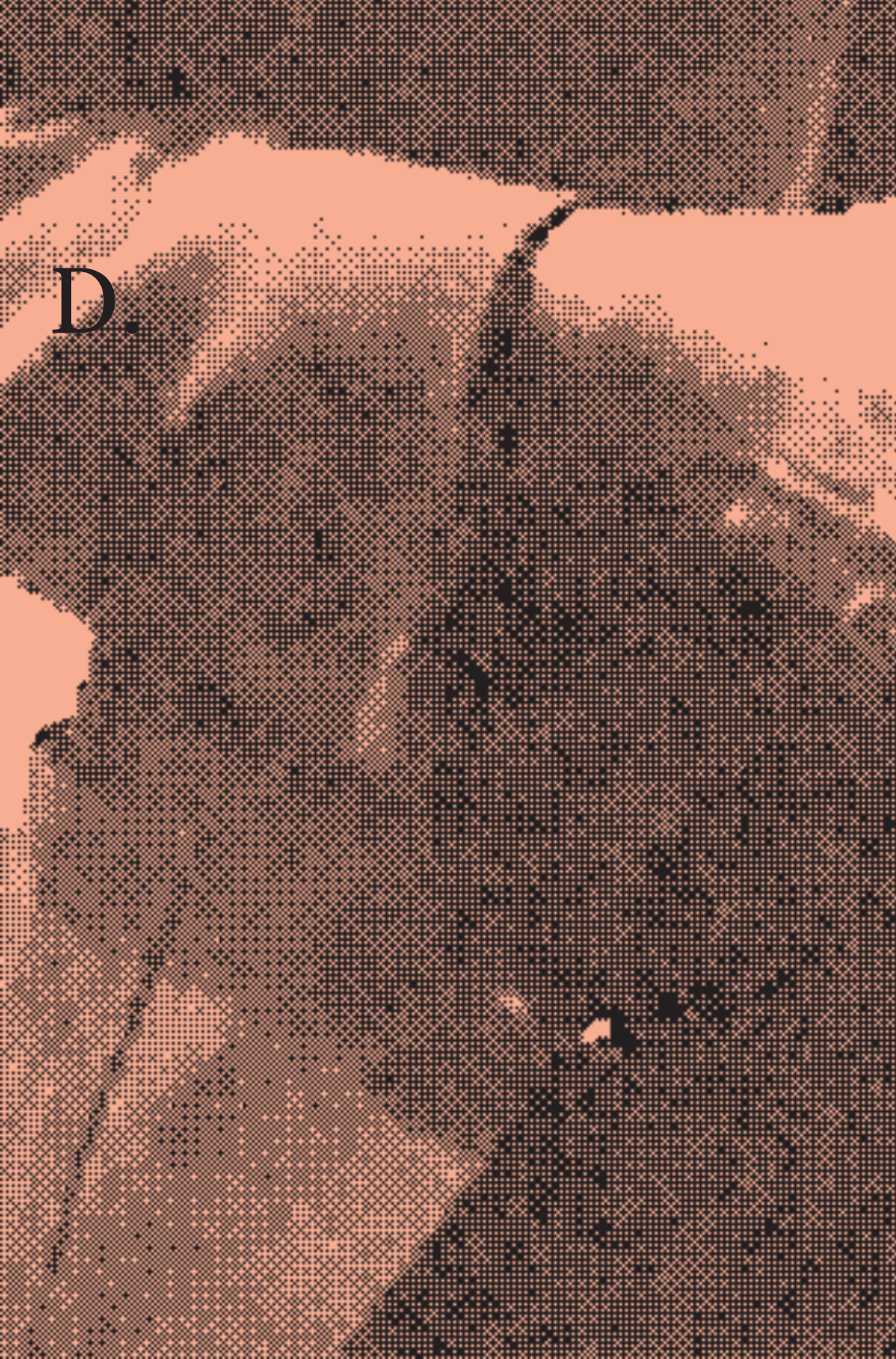
Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation, 1984

Dag Henrichsen

Namibia Today. Official Organ of the
South West Africa People´s Organisation, 1984

Kunstaktion von Laura Horelli

Dag Henrichsen

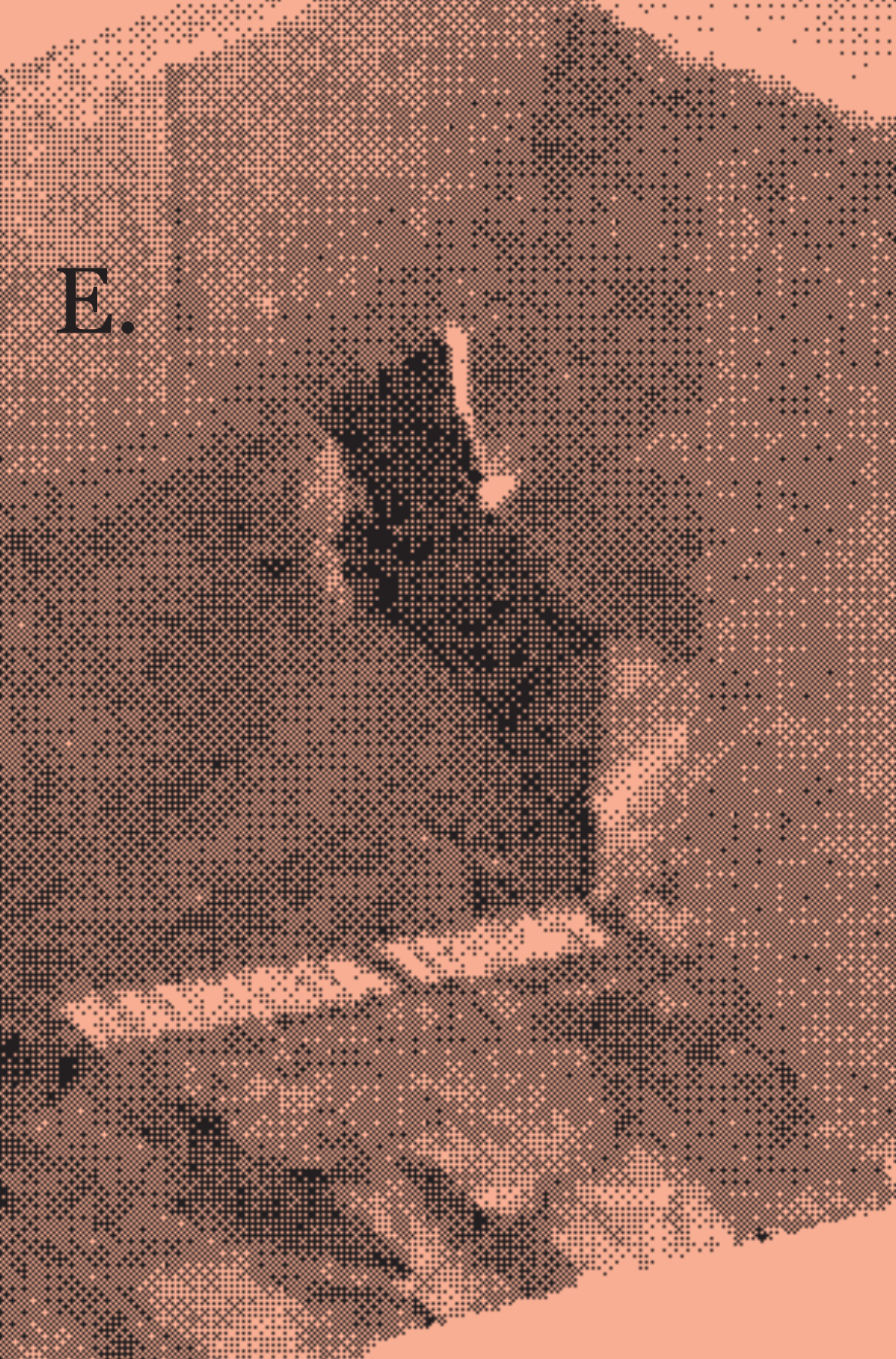

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Mich interessiert das internationale Netzwerk von Redaktionen, Journalisten, Druckern et cetera im Hinblick auf die Mobilisierung von antikolonialer Solidarität und die Bedeutung der DDR hierbei.

Dag Henrichsen


E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Das Stück ist vor dem Hintergrund von Befreiungsbewegungen und internationaler Solidarität, insbesondere der ostdeutschen Solidarität, zu verstehen. Es entstanden internationale Netzwerke und internationale Plattformen und ‚audiences' für die Anliegen afrikanischer Befreiungsbewegungen.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Namibia Today und literarische Beiträge von Namibiern und anderen Schriftsteller/innen. Namibische Befreiungsgedichte waren ein etabliertes Genre. Was lässt sich hierzu noch finden?

A. Jan Bürger

„OSTAFRIKA IM HIRNE, / TOGO, DER AMOK TANZT: / DAS IST DIE WEICHE BIRNE / MIT FREMDER WELT BEPFLANZT“.

Gottfried Benn:
Ostafrika, 1925

B.

C.

D.

E.

F.

A. Jan Bürger

A. Jan Bürger, Literaturwissenschaftler und Autor, leitet in Marbach das Siegfried Unseld Archiv und verantwortet das literarische Veranstaltungsprogramm, über sich:

„Afrika ist für mich seit den Anti-Apartheid-Demonstrationen der achtziger Jahre, an denen wir als Jugendliche teilnahmen, eine feste Größe. In meinem ziemlich politisierten Umfeld tauchten damals immer wieder Flüchtlinge aus afrikanischen Ländern auf, vor allem aus Ghana, aber auch Mitglieder der SWAPO. Als Student beschäftigte ich mich mit den wirtschaftlichen Problemen Afrikas. Ebenso mit dem Exotismus der Expressionisten. Gelegentliche Kontakte nach Afrika waren immer selbstverständlich. Warum ich noch nie in afrikanische Länder gereist bin, kann ich mir selbst nicht erklären.“

HIRNE

B.

IST D

EPFLA

B.

Ich habe dieses Objekt ausgesucht, weil …?

… es mir schon vor vielen Jahren als merkwürdiger Fremdling unter Gottfried Benns Gedichten aufgefallen ist. Ich mochte es nie, mich störten die scheinbar willkürlich montierten Klischees, ich begriff auch nicht, warum Benn diese Strophen 1925 veröffentlichte. Und doch blieb es mir im Gedächtnis.

AMOK

c.

/ MIT

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Das Gedicht stellt stereotype, zum Teil auch rassistische Vorstellungen von Afrika unvermittelt nebeneinander, die zu Gottfried Benns Zeiten – also unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs – viel präsenter waren als Ende des 20. Jahrhunderts. Das klingt dann so:

„Ostafrika im Hirne, / Togo, der Amok tanzt: / das ist die weiche Birne / mit fremder Welt bepflanzt".

Beim ersten Lesen denkt wohl jeder, hier würde ein lyrisches Ich über sich selbst sprechen und sich darin gefallen, einen wahren Wirbel an Klischees über die südliche Erdhalbkugel zu präsentieren. Auch der Rhythmus wirkt so, als wollte der Dichter die vermeintliche Wildheit afrikanischer und afroamerikanischer Musik überbieten. Manche interpretieren das Gedicht sogar als eine Art Drogenrausch. Beim zweiten oder dritten Lesen fällt allerdings auf, dass es in ihm gar kein Ich gibt. Deshalb überzeugt es mich mehr und mehr, Benns „Ostafrika" nicht als Monolog, sondern als eine parodistische Beschreibung zu verstehen. Es ist eben kein Rausch, sondern vielmehr eine spielerische Gesamtschau jener Kolonialsehnsüchte, die auf uns heute nur noch verwerflich und naiv wirken, in den zwanziger Jahren für einen Großteil der deutschen Gesellschaft aber noch ganz selbstverständlich waren und überhaupt nicht in Frage gestellt wurden.

D.

D.

Was fasziniert mich an diesem Objekt?

Dass sich Benns Gedicht dem einfachen Verstehen konsequent verweigert und unmissverständlich ausdrückt, dass es die eine richtige Interpretation nicht geben kann. Der Autor kümmert sich auch gar nicht um inhaltliche Schlüssigkeit und (politische) Korrektheit. Stattdessen macht er ernst mit einer seiner Lieblingsideen, dass das Ich in der modernen Literatur neu aus „Redensarten, Sprichwörtern, sinnlosen Bezügen“ zusammengesetzt werden müsse – als „Mensch in Anführungsstrichen“.

E.

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um das Objekt zu verstehen?

Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, wie präsent der Kolonialismus im Alltag vor 1933 noch war: Man kaufte exotische Früchte und Gewürze im Kolonialwarenladen. Man blickte nach Afrika in der Wochenschau, die als Vorprogramm im Kino lief. Wie groß die Sehnsucht nach tropischen Ländern, wie hemmungslos die Phantasien des Glücks in der Fremde in Gottfried Benns Generation noch waren, das lässt sich heute sehr schwer nachvollziehen. Romane und Gedichte können dabei helfen.

F.

F. Auf welche Fragen zu diesem Objekt habe ich noch keine Antwort?

Zum einen: Wer fragt in diesem Gedicht bloß nach „Gartensorgen“ und dem Gedeihen von „Blumen“? Was soll das?

Zum anderen beschäftigt mich eine ganz andere Frage: Wie können wir uns selbst über Afrika austauschen, ohne dass es auf spätere Generationen genauso lächerlich wirkt wie jene Klischees, die Benn in seinem Gedicht aneinanderreiht? Sind wir wirklich so viel aufgeklärter, klüger, gerechter als all jene, in deren Kindheit Kolonien noch eine Selbstverständlichkeit zu sein schienen?

A. Julia Schneider, Verena Staack

A. Julia Schneider und Verena Staack, beide für Bildungs- und Vermittlungsprojekte in den Museen des Deutschen Literaturarchivs Marbach zuständig, beide bislang nur lesend mit dem afrikanischen Kontinent in Berührung gekommen, über sich:

„Umso schöner, dass wir vor einigen Monaten Kontakt zum Stuttgarter Verein „Hit the beat“ bekamen, der in interkulturellen Bildungsprojekten mit Musik, Tanz und Bewegung junge Menschen vor allem aus Namibia, Südafrika und Deutschland zusammenbringt. Im September fand eine Konzerttournee von 24 Schülern aus der Waldorf School Windhoek durch Deutschland statt. Zur selben Zeit hatten wir im Rahmen der ‚Kulturakademie Baden-Württemberg‘ der Stiftung Kinderland 20 Jugendliche aus der ganzen Region bei uns auf der Schillerhöhe. Eine gute Gelegenheit, einen Austausch zwischen den namibischen und deutschen Jugendlichen anzustoßen.“

C.

C.

Wie wird darin Afrika erzählt?

‚Afrika‘ stand zunächst einmal gar nicht im Mittelpunkt des gemeinsamen Workshops *Soundscape*. Vielmehr sollten Musik und Rhythmus dahingehend erkundet werden, wie sie als Brücke dienen können, die unterschiedliche Nationalitäten miteinander verbindet. Die Jugendlichen begegneten sich in einer Speed-Dating-Runde als Individuen, die natürlich alle geprägt sind durch die Orte ihrer Herkunft. Im gemeinsamen Austausch wurden dann aber viele weitere Themen angesprochen: Aus welcher Familie komme ich, habe ich Geschwister, womit beschäftige ich mich gerne, was bewegt mich?

D.

D.

Was uns daran fasziniert hat:

Fasziniert hat uns die Aufgeschlossenheit der teilnehmenden Jugendlichen. Die Schüler der Kulturakademie hatten sich erst wenige Tage vor Durchführung des Workshops kennengelernt und sahen nun erneut in unbekannte Gesichter. Für die meisten jungen Teilnehmer der Waldorf School Windhoek war es zwar nicht das erste interkulturelle Bildungsprojekt, doch wurde uns rasch klar, dass jedes dieser Projekte neu, einzigartig und somit gleichermaßen herausfordernd war und ist. Viel mehr noch hat uns die Bereitschaft beeindruckt, sich auf das künstlerische Experiment mit offenem Ende einzulassen und es nach nur wenigen Stunden des Improvisierens und Probens vor einem öffentlichen Publikum auf die Bühne zu bringen.

E.

E.

Welche Informationen sind aus unserer Sicht für das Verständnis wichtig?

Der Anglizismus *Soundscape* findet seine deutsche Entsprechung in dem Begriff ‚Klanglandschaft‘. In der Vorstellung vieler mag die charakteristische Klanglandschaft eines Museumsbesuchs von andächtigem Schweigen, ehrfurchtsvollem Staunen, leisem Gewisper und zarten Schritten durch heilige Hallen geprägt sein. Doch wer sagt, dass es so sein muss? Das Open-Space-Konzept, das von der Vielheit und Vielfalt der Stimmen lebt, sodass es schon einmal etwas lauter werden kann, warf seine Schatten voraus: Deutschsprachige Texte sind mit afrikanischen Rhythmen zu einer gemeinsamen Soundperformance verschmolzen, welche die Museumsräume in eine einzigartige Klanglandschaft verwandelt hat.

F.

F.

Auf welche Fragen dazu haben wir noch keine Antwort?

Was würden wir hören, wenn die Jugendlichen nicht nur drei Stunden, sondern drei Tage gemeinsam getextet, getanzt, gesungen und musiziert hätten?

G. Heike Gfrereis

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Ganz zu Beginn dieses Forschungs- und Ausstellungsprojekts haben wir uns in Marbach überlegt, Frieda von Bülows Roman als den einen Ausgangspunkt für alle Kuratoren zu wählen. Im *Tropenkoller* gehen nicht nur literarische Paradiesfiktionen und politische Kolonialideologie Hand in Hand, sondern auch Fiktion und Realität: Frieda von Bülows eigenes Leben ist das Vorbild für die Handlung in *Tropenkoller*. Die verarmte Eva Biron geht zusammen mit ihrem Bruder Udo nach Ostafrika, wo sie die Kranken pflegt, ihren Bruder verliert und sich am Ende in den Kompagnieführer von Rosen verliebt.

Die verarmte adelige Diplomatentochter Frieda von Bülow lebt von 1885 bis 1889 in Deutsch-Ostafrika, gründet 1886 den Frauenverein zur Krankenpflege in den Kolonien sowie die Evangelische Frauenmission für Deutsch-Ostafrika und verliebt sich unglücklich in Carl Peters, der als einer der grausamsten deutschen Kolonialpioniere zum Held der Nazis wurde. 1889 kehrte sie aufgrund einer Malaria-Erkrankung nach Berlin zurück und begann zu schreiben: *Reiseskizzen und Tagebuchblätter aus Deutsch-Ostafrika* (1889), *Am anderen Ende der Welt* (1890), *Der Konsul. Vaterländischer Roman aus unseren Tagen* (1891), *Deutsch-Ostafrikanische Novellen* (1892). Dann reiste sie wieder nach Ostafrika, um die Farm ihres gefallenen Bruders zu übernehmen, was aber scheiterte. Nach einem Jahr kehrt sie endgültig zurück und reist mit ihrer Freundin Lou Andreas-Salomé durch Europa, in Wien lernt sie Arthur Schnitzler und den jungen Hugo von Hofmannsthal kennen. 1897 ist sie dabei, als Lou in München dem jungen Rainer Maria Rilke begegnet und sich die beiden ineinander verlieben.

Heike Gfrereis

An Frieda von Bülow schreibt Rilke nach der gemeinsamen Russland-Reise mit Lou:

„Im Grunde sucht man in jedem Neuem (Land oder Menschen oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht und Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn. Und sie leiden nicht dadurch, denn während sie uns immer klarer aussprechen, senkt unsere Seele sich in demselben Maße über sie."

Bülows *Tropenkoller* steht so in einem Bezugsrahmen, in dem auch die Literatur als Form der Kolonialisierung von Welt und letztlich als imperiale Geste zu diskutieren ist.

A. Margret Frenz über sich:

Ich bin Historikerin und erforsche globale, transnationale und imperiale Geschichte. Meine Expertise erstreckt sich auf die Regionen Südasien, Afrika und den Indischen Ozean. Ich interessiere mich insbesondere dafür, wie Menschen unterschiedliche soziale Positionen in kolonialen und post-kolonialen Kontexten erlebten, welche Erinnerungen sie pflegen, und wie sich diese Erfahrungen mit einer breiteren, strukturellen Geschichte verbinden.

(EN) Margret Frenz about herself:

I am a historian working on global, transnational, and imperial history. My expertise lies in the regions of South Asia, Africa, and the Indian Ocean. I am interested in how individuals experienced different social positions in colonial and post-colonial settings; how they remember their lives during and especially at the end of colonialism; and how these experiences can be related to its broader, structural history.

PERÇOIV

D.

S – PU

COULEUR

JE SU

NOURRI

’AI QU

D. Was fasziniert mich an diesem Text?

Frantz Fanon benennt Tatsachen ohne Umschweife. Er hat eine klare Vorstellung davon, was geschehen muss, um sich – und andere – aus dem Dilemma der Zuschreibung aufgrund von Hautfarbe zu lösen und so zu einer universellen Menschlichkeit zu gelangen.

(EN) What fascinates me about this text?

Frantz Fanon presents facts outright. He has a clear vision of what needs to happen in order to get out of the vicious cycle of being ascribed certain qualities on the basis of skin colour. Thus, he outlines an avenue to universal humanity.

ENFIN,
F.
ABSURDE
ÉCARTER
TABLES
VERS L
DIT DE

F. Auf welche Fragen zu diesem Text habe ich noch keine Antwort?

Wie kann universelle Menschlichkeit erreicht oder gar durchgesetzt werden? Weshalb dauert es so lange und warum ist es so schwierig, eine so einfache Formel zum menschlichen Miteinander umzusetzen?

(EN) Which questions about this text remain unanswered as of yet?

How can universal humanity be achieved and implemented? Why does it take so long, and why is it so difficult, to carry out such a simple formula for human interaction between individuals?

IS QUE

B.

À HAÏR

POUR

JE DEMA

OU BIE

SAIE AL

B.

Ich habe diesen Text ausgesucht, weil…

… Frantz Fanon (1925–1961) in seinem Buch *Peau Noir, Masques Blancs* (1952) deutlich macht, dass Menschen häufig aufgrund ihrer Hautfarbe in unterschiedliche Kategorien aufgeteilt werden. Er weist darauf hin, dass dunkle Hautfarbe als Symbol der Sünde angesehen wird. Er plädiert dafür, Zuschreibungen von anderen keinen Wert mehr beizumessen. Fanons Ausführungen haben auch knapp siebzig Jahre nach der Erstveröffentlichung nichts an Aktualität verloren.

(EN) I have chosen this text, because…

… Frantz Fanon (1925–1961) demonstrates in his book *Peau Noir, Masques Blancs* (1952) that humans are often categorized according to skin colour. He points out that dark skin is perceived as a symbol of sin. Fanon advocates to ignore attributions to oneself made by others. Even seventy years after being published for the first time, Fanon's arguments are still topical.

VALORI

E.

NT, J’

FIN À

UNE SO

NTAGONI

LER CE

E. Welche Informationen sind aus meiner Sicht wichtig, um den Text zu verstehen?

Es ist wichtig, sich über zum Teil unbewusste, aber hoch wirksame Zuschreibungen im Klaren zu sein, die tief – sehr tief – in das kulturelle Gedächtnis Europas und in Verhaltensweisen von Europäerinnen und Europäern eingeschrieben sind. Um Fanons Text zu verstehen, ist es notwendig, historisches Wissen über die Kolonialgeschichte und die Dekolonialisierung afrikanischer Länder im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert zu haben.

(EN) What information do I consider to be important to understand the text?

It is important to be clear in one's mind that – partly unconscious, but highly effective – attributions are deeply engrained in the collective memory of Europe and the modes of behaviour of Europeans. In order to understand Fanon's path-breaking text, it is necessary to be familiar with colonial history and the decolonization process of African countries in the nineteenth and twentieth centuries.

BOLE DU
C.
ÂTE QUE
, D EUX
S FAIRE
X QU'ON
UI EST

Frantz Fanon: Peau Noir, Masques Blancs (1952)

(Frantz Fanon, Peau Noir, Masques Blancs (Paris: Édition du Seuil, 1952), S. 159-160.

Frantz Fanon, Schwarze Haut, Weiße Masken, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt: Syndikat, 1980, S. 124–125.

C. Wie wird darin Afrika erzählt?

Die zentrale Aussage ist, dass Afrikanerinnen und Afrikaner sich den Zuschreibungen durch andere entziehen und durch die Kategorie der allgemeinen Menschlichkeit ersetzen müssen, um mit Mitmenschen auf Augenhöhe zu verhandeln, zu diskutieren, zu leben. Fanons Forderung nach einer neuen Universalität der Menschheit liegt darin begründet. Damit könnte der Kontinent ‚Afrika' in der Überwindung der Kolonialgeschichte mit sehr oft unmenschlichen Ausprägungen in eine neu ausgerichtete Zukunft gehen. Die zentrale Aussage in *Peau Noir, Masques Blancs* lautet:

«Comme je m'aperçois que le nègre est le symbole du péché, je me prends à haïr le nègre. Mais je constate que je suis un nègre. Pour échapper à ce conflit, deux solutions. Ou bien je demande aux autres de ne pas faire attention à ma peau; ou bien, au contraire, je veux qu'on s'en aperçoive. J'essaie alors de valoriser ce qui est mauvais – puisque, irréflexivement, j'ai admis que le Noir était la couleur du mal. Pour mettre fin à cette situation névrotique, où je suis obligé de choisir une solution malsaine, conflictuelle, nourrie de phantasmes, antagoniste, inhumaine, enfin, – je n'ai qu'une solution: survoler ce drame absurde que les autres ont monté autour de moi, écarter ces deux termes qui sont pareillement inacceptables et, à travers un particulier humain, tendre vers l'universel. Quand le nègre plonge, autrement dit descend, il se produit quelque chose d'extraordinaire.» (Fanon, *Peau Noir, Masques Blancs* (Paris, 1952), p. 159-160.)

„Da ich gewahr werde, daß der Neger das Symbol der Sünde ist, beginne ich, den Neger zu hassen. Aber ich stelle fest, dass ich selbst ein Neger bin. Um diesem Konflikt zu entrinnen, gibt es zwei Lösungen. Entweder bitte ich die anderen, nicht auf meine Haut zu achten; oder aber ich will, daß man sie bemerkt. Dann versuche ich, das aufzuwerten, was schlecht ist, da ich – unüberlegt, anerkannt habe, daß der Schwarze die Farbe des Bösen ist. Um dieser neurotischen Situation ein Ende zu setzen, in der ich gezwungen bin, eine ungesunde, konfliktschwangere, von Phantasien genährte, antagonistische und letztlich unmenschliche Lösung zu wählen, bleibt uns nur eine Lösung: dieses absurde Drama, das die anderen um mich herum inszeniert haben, zu überfliegen und diese beiden Termini, die beide gleichermaßen unannehmbar sind, wegzuschieben und durch die menschliche Besonderheit das Allgemeine anzustreben. Wenn der Neger untertaucht, das heißt hinabsteigt, geschieht etwas Außergewöhnliches."
(Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken* (Frankfurt, 1980), S. 124-125.)

Frantz Fanon: Peau Noir, Masques Blancs (1952)

(Frantz Fanon, Black Skin, White Masks.
London: Pluto Press, 1986, p. 153.)

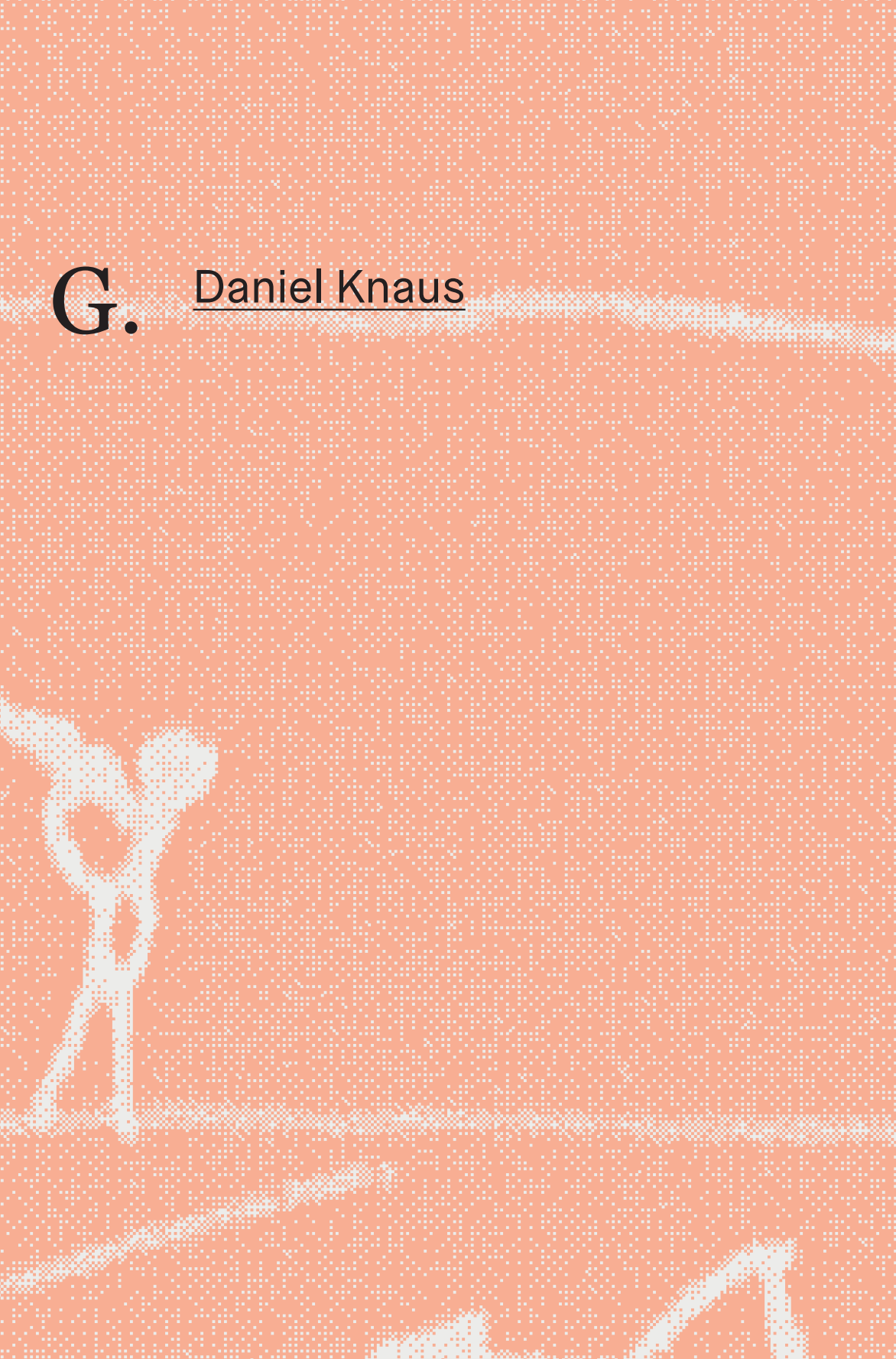
(EN) How does the text narrate
Africa? Which sentence illustrates this?

The central argument of Fanon's *Black Skin, White Masks* is that Africans should elude attributions made by others. Instead, they should go by the category of universal humanity and negotiate, discuss, and live on par with fellow human beings. This idea is the basis of Fanon's demand for universal humanity. When taking this concept as its foundation, the 'African' continent would be able to overcome colonial history with its frequently violent facets and move into a differently designed future.

"As I begin to recognize that the Negro is the symbol of sin, I catch myself hating the Negro. But then I recognize that I am a Negro. There are two ways out of this conflict. Either I ask others to pay no attention to my skin, or else I want them to be aware of it. I try then to find value for what is bad—since I have unthinkingly conceded that the black man is the color of evil. In order to terminate this neurotic situation, in which I am compelled to choose an unhealthy, conflictual solution, fed on fantasies, hostile, inhuman in short, I have only one solution: to rise above this absurd drama that others have staged round me, to reject the two terms that are equally unacceptable, and, through one human being, to reach out for the universal. When the Negro dives—in other words, goes under—something remarkable occurs." (Fanon, *Black Skin, White Masks* (London, 1986), p.153).

G.

Daniel Knaus



G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Warum lohnt es sich, auf der Suche nach dem Afrika der Literatur auch nach Ernst Jünger zu fragen? Vielleicht weil er selbst nach ihm suchte und wie wenige andere Autorinnen und Autoren dann das Scheitern dieser Suche darstellte. Heike Gfrereis nimmt Jüngers *Afrikanischen Spiele* in den Blick, die Erzählung seiner „gescheiterten Flucht aus dem wilhelminischen Schulalltag“ in die ersehnte große Freiheit Afrikas und seiner dortigen Desillusionierung. Sie fragt: „Ist Sich-Selbst-Kleinmachen eine Möglichkeit, von Afrika zu erzählen, ohne es zu kolonialisieren?“

Diese Frage kann hier nicht beantwortet werden; vielleicht aber immerhin diskutiert durch eine weitere Frage: Wohin führte Jünger sein afrikanisches Scheitern und was bedeutete das für sein ‚literarisches Afrika‘? Eine Antwort mag aus Jüngers Anfängen heraus erfolgen. Seine *Afrikanischen Spiele* (1936) liegen zeitlich und auch inhaltlich seinem kriegerischen Frühwerk nahe. Kurze Zeit nachdem der aus der Schule geflohene Fremdenlegionär nach Deutschland zurückkehrte und Jahre bevor er die Afrikanischen Spiele schrieb, nimmt Jünger am Ersten Weltkrieg teil (1914–1918). Seine Kriegserlebnisse verarbeitet er in seinem Erstlingswerk *In Stahlgewittern* (1920). Auch diese tragen Züge eines Reisetagebuches – von Schlacht zu Schlacht – und wie später in den Afrikanischen Spielen ist hier ein junger Mann, der die Welt bisher nur aus Geschichten kennt, hungrig nach Erlebnissen. Der Erzähler ist zunächst geprägt von heroischen Stoffen, bezieht sich aber beispielsweise auch auf Arthur Schopenhauer, Laurence Sterne und Ludovico Ariosto. Auch Desillusionierung findet sich bereits hier: Warum der Krieg eigentlich geführt wird, kann kaum begründet werden; Heroismus verschwindet durch die technische Gewalt; Handlungsmuster sind der ‚Kampf nur zum Zweck des Kampfes‘, das Spiel mit Leben und Tod, der kriegerische Wettstreit.

Jüngers Darstellung einer Sinnsuche und deren Scheitern in den Afrikanischen Spielen ist also eine fortgesetzte Verarbeitung der Herausforderungen der Moderne, etwa der individuellen Sinnfindung in einer Welt ohne Gott, die technisiert ist und verwaltet. ‚Afrika‘ ist demnach für ihn auch nur ein ‚Beispielraum‘, in dem sich Themen – wie Freiheit, Größe, Wildheit – abhandeln lassen. Anders als in seinem literarischen Frühwerk der Zwanziger Jahre begegnet Jünger 1936 der Desillusionierung aber nicht mehr mit einer Ästhetisierung (des Krieges), sondern stellt den Sinnverlust nackt aus. Vielleicht distanzierte er sich damit von der Wirkung seiner nationalrevolutionären Publizistik.

Werden die *Afrikanischen Spiele* so im Zusammenhang seines Werkes verstanden, folgt Jüngers nächster Roman *Auf den Marmorklippen* (1939) logisch. Auch in ihm geht es wieder um Sinnsuche und um Desillusionierung, nun allerdings mit ganz neuen Konsequenzen. Zwei Brüder, der Ich-Erzähler und sein Bruder Otho – häufig als Chiffre für Ernst und

Ernst und Friedrich Georg Jünger, 1909

Friedrich Jünger gelesen – suchen durch botanische Studien Ordnung in der Natur, während um sie herum eine Kultur zerstört wird und ein grausamer Tyrann (der „Oberförster“) die Macht übernimmt. Die Brüder werden Zeugen von Folter und Mord, doch Pater Lampros lehrt sie, Ordnung auch ‚geistig‘ wahrzunehmen. So können sie ihre eigenen Werte bewahren. Ein Konzept von ‚Geistigkeit‘ verhindert hier die totale Desillusionierung und entspricht einer Wende in Jüngers Werk (die freilich im Verhältnis zur Realität umstritten ist).

Nachdem der Schüler Jünger, geprägt von heroischen Geschichten, 1913–1914 im realen Afrika vergeblich Abenteuer und Sinn als Fremdenlegionär suchte, dann der erwachsene Autor 1936 sein erinnertes Afrika als Beispielraum nutzte, um Desillusionierung darzustellen, entdeckt er nun 1939 den ‚Geist‘ als Raum für die Sinngebung. Für sein ‚literarisches Afrika‘ bedeutet das wohl zweierlei: erstens eine Entlastung, da es nun weniger als exotisches Gegenbild gebraucht wird, um zu verhandeln, was man selbst ist; zweitens Nichtachtung, da Jünger sich nun mehr für ‚Überzeitliches‘ interessiert und nicht realistisch für den konkreten Kontinent.

Bevor ich im Museum Hilfskraft wurde, habe ich mich als Literaturstudent immer wieder mit Ernst Jünger beschäftigt – weil sein Werk polarisiert. Da es weiterhin kritisch befragt werden kann, würde ich dafür plädieren, auch seine Afrikanischen Spiele nicht einzeln zu betrachten, sondern im Zusammenhang von Jüngers Gesamtwerk. Interessant bleibt mir, den Roman auf sein Spätwerk zu beziehen.

Daniel Knaus

MENSC

G. Daniel Knaus

BREIT

TE D

KOLOS

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Was ist besonders am erzählten Afrika in *Berge Meere und Giganten* (1924) von Alfred Döblin? Wohl erstmal, dass es weit in der Zukunft liegt – in einer Utopie, die es mit Europa vereint. Dazu kommt eine literarische Vielschichtigkeit, die Deutungen erschwert. Vera Hildenbrandt stellt fest, dass Döblin „in siebenhundert Handlungsjahren immer wieder und immer wieder anders Afrika thematisiert". Seine „Afrikabilder" sieht sie allerdings im Kolonialismus verwurzelt: So „scheint es Döblin [...] nicht immer zu gelingen, kritische Distanz zu seinen Quellen zu halten."

Das wirft Fragen auf: Wie können die „rassistischen und chauvinistischen" Bezüge erklärt werden? Verhält sich Döblins Zukunftsutopie zum Rassismus auch kritisch?

Antworten ergeben sich aus ihrem sichtbarsten Inhalt: einer zukünftigen Geschichte der Menschheit. Diese wird erzählt durch den Fortschritt der Technik und die Interaktion sozialer Gruppen. Technik bedeutet hierbei prometheisch Herrschaft über die Natur – aber nicht Herrschaft der Menschheit allgemein, sondern nur ‚der Weißen'. Also werden Figuren in ‚Rassen' unterschieden; ihr wechselhafter Umgang mit dem technischen Fortschritt bestimmt die Handlung.

Ein Muster fällt dabei auf: ‚Ihre' Technik bringt den Weißen auch Nachteile. Umweltschäden und künstliche Ernährung führen zu sinkenden Geburtenzahlen. „London pessimistisch wie immer", so bemerkt der Erzähler bereits im ersten Buch („Die westlichen Kontinente"), „sah das Ende der westlichen Welt voraus". In dieser Bemerkung spiegeln sich historische Vorstellungen von der Dekadenz Europas wider, die Döblin in seinem Roman verarbeitete, wie sie zum Beispiel Oswald Spengler (1880–1936) in seinem kulturphilosophischen Buch *Der Untergang des Abendlandes* (1918) entwirft. Der Geschichtspessimist Spengler will eine „Analyse des Unterganges der westeuropäischen [...] Kultur" und eine „Morphologie der Weltgeschichte" vorlegen. Kulturen, so glaubt er, würden sich stets zu Zivilisationen ‚verfeinern', letztlich aber an Lebenskraft verlieren und verfallen.

Döblin kombiniert diese Vorstellung westlicher Dekadenz mit einem Bild von Afrika, das gleichfalls zur Altlast historischer rassistischer Denkmuster gehört. Afrikaner seien, konfrontiert mit westlichen Maschinen, wie Kinder – „verspielt, halb furchtsam" –, aber als naturnah auch „lüstern" und vital, sodass sie einwandernd „in einigen Generationen alles überfluteten" und durch ihre Zahl ein Machtfaktor in der Bevölkerung werden. Die stereotype Sexualisierung und die angstbesetzte Überflutungsmetapher sind alt, ebenso wie diese Vorstellung eines Machtgewinns ‚vitalerer' Gruppen, die der geschichts- und kulturpessimistischen Tradition entstammt. Auch der Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897) schrieb über einen

Daniel Knaus

„Fond von gesunder Barbarei“ Russlands, der Europa gefährde; der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844–1900) wiederum wertete „Barbarei“ als positives und lebensbejahendes Gegenbild der ‚Dekadenz‘ um.

Der Rassismus in Döblins *Berge Meere und Giganten* ist also vielleicht nicht nur kolonialistisch grundiert, sondern auch einer pessimistischen Geschichtsphilosophie geschuldet, die mit Stereotypen und Spekulation den Zeitlauf zu erklären versucht. In seiner Formulierung „in Asien welkten blühten Rassen“ ist Döblin Spengler besonders nahe, der seine Morphologie mit einer der Biologie entlehnten Sprache erklärt: „[…] Kulturen, die mit urweltlicher Kraft aus dem Schoße einer mütterlichen Landschaft […] aufblühen, von denen jede ihrem Stoff, dem Menschentum, ihre eigne Form aufprägt, von denen jede […] ihren eignen Tod hat.“

Wie Döblin rassistische Entwürfe nicht nur verarbeitet, sondern auch kritisiert, lässt sich kaum einfach klären; dass er sie kritisiert, aber beweisen: zum Beispiel durch die seinem Roman vorangestellte „Zuneigung“. An eine göttliche Instanz gewandt, bestimmt hier scheinbar der Autor seine Position: „Eingeschlossen in diesem Augenblick mit Myriaden Dingen an dieser Ecke der Welt. Wir sind zusammen diese Welt: […] Schilf See Stühle […] Karpfen im Wasser, Mücken darüber, […] Angler Angelrute […] elektrische Spannung der Luft.“ So entwirft Döblin den Menschen in erster Linie vage ‚kosmologisch‘, wobei die Differenz zwischen Mensch und Tier aufgehoben wird wie auch die zwischen belebter und unbelebter Materie. Diese ‚naturmystische‘ Anschauung gibt dem Roman auch ein Entwicklungsgesetz abseits der Morphologie Spenglers, nämlich das „Tausendwesen, das in den Stoffen […] sich löst, verbindet, verweht. […] Immer neues Prasseln Verschmelzen Verwehen.“

Daniel Knaus

DIE DAS ZE HER HAUT

Stefanie Hundehege

Hans Grimm: Südafrikanische Novellen, 1913

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

... weil mir beim vergleichenden Lesen der Fragebögen die Unterschiede vor allem bei der Beantwortung der Karte „A“ auffielen. Während die befragten Kuratorinnen und Kuratoren überwiegend die Frage „Was ist für Dich ‚Afrika‘?“ beantwortet haben, sah ich erst mit einigem zeitlichen Abstand, dass ich eigentlich eine ganz andere Frage beantwortet habe, nämlich eher: „Was bedeutet für mich Kolonialgeschichte?“ Eine im Nachhinein schmerzlich zu lesende Gleichsetzung von ‚Afrika‘ und ‚Kolonialismus‘. Wenn die Fragebogenkarte „A“ mit der Frage „Was ist für dich Afrika“ also unter anderem darauf abzielen sollte, den Schreibenden die eigene Perspektive in all ihrer Voreingenommenheit und Begrenztheit bewusst zu machen, dann hat sie hier bei mir – zumindest anfangs – dieses Ziel nicht erreicht.

Teils spiegelt die Karte hier den Entstehungsprozess des Open-Space-Projekts wider, dessen Fokus zu Beginn stärker auf der Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte lag und sich dann in den Wochen vor der Eröffnung auf die Frage „Wie erzählt man Afrika?“ verlagerte. Offensichtlich war ich hier gedanklich in früheren Entwürfen verhaftet geblieben. Teils spiegelt meine Antwort aber auch eine Erkenntnis wider, die mir in der frühen Phase des Projekts noch einmal sehr bewusst wurde, nämlich, dass die Kolonialgeschichte kaum Teil des (Bildungs)Diskurses in Deutschland ist. In Schulen und Universitäten wird sie erst seit einigen Jahren gelehrt und auch in den Medien, in Literatur und Film begegnet man ihr selten. Das ist in der britischen Kultur (in der ich mich auch viel bewege; meine Dissertation habe ich an der Universität Kent im englischen Canterbury geschrieben) ganz anders; hier ist der Diskurs um die eigene Kolonialvergangenheit sehr viel präsenter.

Also, zweiter Versuch: Was bedeutet für mich ‚Afrika‘?

Stefanie Hundehege

Den afrikanischen Kontinent habe ich noch nicht bereist. Die Bilder in meinem Kopf stammen aus der Literatur (Alexander McCall Smiths Buchserie *The No. 1 Ladies' Detective Agency*, seit 1998), aus dem TV (Trevor Noah, seit 2015 Moderator der *Daily Show* with Trevor Noah, spricht in der Show gelegentlich über seine Kindheit in Südafrika) und aus Filmen (zum Beispiel Marvels *Black Panther*, der 2018 eine öffentliche Diskussion um die Repräsentation afrikanischer Kulturen ausgelöst hat). Unübersehbar ist, dass es sich bei allen genannten Beispielen um amerikanische oder britische Produktionen mit afrikanischen Akteuren handelt. Ich freue mich, dass sich mein Horizont seit Projektbeginn weitet: Ich lese Felwine Sarr, Nuruddin Farah, Sharon Dodua Otoo, Chinua Achebe, Inua Ellams, Lorraine Hansberry und füge den Bildern in meinem Kopf neue Eindrücke, Facetten und Stimmen hinzu.

G. Heike Gfrereis

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Ich möchte hier Erich Kästners Erdkundeschulheft als Faksimile hinzulegen und eine Anmerkung dazu ergänzen, die einen Grund dafür geben kann, warum die deutschen Kolonien ein so langes Nachleben in den Schulheften führen konnten. 1929, als *Emil und die Detektive*, veröffentlicht wird und elf Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, sind die Kolonien, die Deutschland nach dem Krieg verloren hat, Tagesthema. 1927 werden für die *Hamburger Monatshefte für Auswärtige Politik* zweihundert Persönlichkeiten gefragt: „Braucht Deutschland Kolonien?“ Thomas Mann zum Beispiel antwortet: „Die Idee der Freiheit und der Selbstbestimmung ist überall erwacht und wird sich nicht wieder zur Ruhe legen. Ich glaube, dass die Ereignisse gelehrt haben, unsere Freiheit von kolonialem Gepäck als einen Vorteil zu empfinden.“ Darin steckt auch der Gedanke: Wir haben keine Kolonien mehr, wir müssen uns nicht damit auseinandersetzen, jeder so, wie er möchte … was heißt: keine Realität stört beim Weiterträumen.

Die Kolonien bleiben als Phantasiekonstrukt in der deutschen Realpolitik dieser Zeit die ideale Lösung vieler Probleme. Erich Kästner kritisiert diese einseitige, realitätsferne Perspektive in einem Kommentargedicht für die Wochenzeitung *Montag Morgen* im Februar 1930, nachdem der Reichstag bei der Verabschiedung des Haushaltes den Bau eines zweiten Panzerkreuzers zurückgestellt hatte:

Den Kreuzer her! Wir brauchen ihn.
Und droht nicht mit den Staatsbilanzen.
Wer Schiffe hat, kriegt Kolonien.
Dort könnten wir dann größere Partien
von Arbeitslosen hinverpflanzen.
Dann würden wir die Sozialisten los.
Wir schickten sie nach Übersee.
Dort wäre Platz. Die Welt ist groß.
Nun wird nichts draus. Was macht man bloß …
So leb denn wohl, Popanzerkreuzer B!

Und noch ein Buch und eine Anmerkung: 20 Jahre nach *Emil und die Detektive*, 1949, veröffentlicht Kästner seinen ersten Roman nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Handlung von *Die Konferenz der Tiere* ist in ein utopisches Afrika verlegt: Der Löwe Alois, der Elefant Oskar und die Giraffe Leopold schlagen Alarm. Die 86. internationale Konferenz der Menschen wurde aufgelöst, und das obwohl Regierungsvertreter es nicht geschafft haben, eine Lösung für die von ihnen selbst verursachten Probleme (Kriege, Hungersnöte und Umweltzerstörung) zu finden. Das Trio – Löwe, Elefant und Giraffe – beschließt, selbst die Initiative zu ergreifen. Sie laden alle Tiere rund um den Erdball inklusive aller Tiere aus den Bilderbüchern und ein Kind von jedem Kontinent zu einer eigenen Konferenz ein. Der Beschluss: Die Tiere organisieren unterschiedliche Angriffe auf die Besprechungen der Menschen, um sie zu einer Lösung zu zwingen. Nagetiere vernichten sämtliche Akten, die sie als hinderlich für eine Einigung ansehen, Mottenschwärme zerfressen die Uniformen. Letztlich entführen alle Tiere zusammen die Kinder.

Heike Gfrereis

Schulheft von Peter Rühmkorf, 1936

Erst dann unterzeichnen die erwachsenen Menschen einen Vertrag, der festlegt, dass alle Grenzen aufgehoben, das Militär und alle Schuss- und Sprengwaffen abgeschafft werden und alle Bestrebungen der Menschheit auf den Frieden und das Wohl der Kinder ausgerichtet sein sollen.

Heike Gfrereis

G. Urs Büttner

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Ich bin Urs Büttner und unterrichte Germanistik an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. Im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit Globalgeschichten der deutschen Literatur habe ich mich in einem Aufsatz mit der Friedenspreisverleihung 1968 an Senghor beschäftigt. Bei meinen Recherchen bin ich auf zwei Briefe gestoßen, die eine Gegenperspektive zu den Archivalien Senghors bilden. Auch die deutsche Seite stellte die erstmalige Auszeichnung eines Afrikaners mit einem der renommiertesten europäischen Kulturpreise vor die Frage nach Abgrenzung und Anbindung. In diesem Spannungsfeld verhalten sich beide Briefschreiber sehr unsicher.

Nachdem die Wahl auf Senghor gefallen war, schrieb Sigfred Taubert (seit 1964 Geschäftsführer der Ausstellungs- und Messe GmbH des Börsenverein des deutschen Buchhandels) am 10. Mai 1968 dem Vorstehenden des Börsenvereins des deutschen Buchhandel, Friedrich Georgi, der in dieser Funktion auch das Auswahlkomitee für den Friedenspreis leitete. Taubert, der Senghor für den Preis vorgeschlagen hatte, betont in seinem Brief nochmals die Fremdheit des Afrikaners für ein europäisches Publikum: „Vielen ist das Werk Senghors unbekannt.“ Wie fremd ihm selbst Afrika aber im Grunde war, zeigt sich an seinem gut gemeinten Vorschlag, bei der Feierstunde „West-Afrikanische Musik oder Jazz auf Westafrikanischer Grundlage“ zu spielen. Wenn er im Weiteren überlegt, dass sich in Deutschland wohl keine „Kapelle“ finden ließe, die sie spielen könnte, und man deshalb auf eine Schallplatte zurückgreifen müsste, wirkt das nicht so, als hätte er eine konkrete Vorstellung davon, wie diese Musik eigentlich klingen soll. Wenig überraschend griff der Börsenverein den Vorschlag nicht auf und bei der Feier erklang wie üblich klassische Musik.

Während dieser erste Brief die Schwierigkeiten einer deutschen Annäherung an Afrika veranschaulicht, tritt in dem zweiten Brief die Sorge vor einer Vereinnahmung des Fremden hervor. Dreieinhalb Monate später, Ende August 1968, erhielt Georgi einen Brief von Siegfried Unseld, dem Leiter des Suhrkamp Verlags und ebenfalls Mitglied des Wahlgremiums. Bemerkenswert ist bereits, dass Unseld überhaupt die Notwendigkeit sah, diesen Brief zu schreiben. Es wirkt fast pedantisch, wenn er darin die Änderung einzelner Formulierungen der Urkunde fordert, die das Verhältnis des Europäischen zum Afrikanischen betreffen. Sie seien zu ausgreifend und pauschalisierend. Aber er fürchtete eine Blamage. Unseld ahnte wohl, dass die Entscheidung für Senghor wesentlich stärker von deutschen Afrika-Projektionen als von tatsächlicher Kenntnis seiner Person, Dichtung und Politik geleitet war. Tatsächlich war für das Komitee vor allem entscheidend gewesen, dass der Preisträger an „europäischem Geist gebildet“ war. Einen geeigneten Kandidaten mit dunkler Hautfarbe aus einem fernen Land zu finden, bedeutete zusätzlich aber noch

einen Hauch Exotik und die Möglichkeit, die eigene Weltläufigkeit demonstrieren zu können. Unselds Änderungsvorschläge wurden akzeptiert.

G. Annika Böttcher

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Als Bachelor-Studentin der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft mit romanistischem Schwerpunkt an der Freien Universität Berlin, als jahrelanges Unesco-Mitglied, als Vorstandsmitglied des Partnerschaftsvereins Root Foundation Germany e.V. und als Praktikantin am Deutschen Literaturarchiv im Frühjahr 2020 interessiere ich mich – beeinflusst von ehemals kindlich-naiven Afrikavorstellungen und einem entwicklungspolitischen Freiwilligendienst in Ruanda 2017/18 – ganz besonders für Literaturen von und zum afrikanischen Kontinent und für aktuelle Fragen der Entwicklungszusammenarbeit.

Afrikanisch-Europäische Partnerschaften, die etwa zwischen Kulturinstitutionen bestehen, gründen häufig auf gemeinsamer kolonialer Vergangenheit. Umso wichtiger ist es, ungleiche Machtverhältnisse mithilfe dieser Partnerschaften aufzuheben und dauerhaft kritisch-reflektiert mit der Zusammenarbeit umzugehen. Der Anspruch, der damit einhergeht, nämlich an gleichwertige Partner gleiche Forderungen zu stellen, ist eine häufig idealisierende Marketing-Strategie, die mir besonders aus dem westlichen Kontext heraus bekannt ist und das allseits bekannte Märchen von der Augenhöhe vorgaukeln soll.
Dass afrikanische Aktivistinnen und Aktivisten vor genau sechzig Jahren eine mehrsprachige Zeitung herausgaben, erscheint aus dieser Perspektive äußerst bemerkenswert und fortschrittlich. Vier zentrale Aspekte möchte ich deshalb hervorheben:

Zunächst einmal waren die Herausgeberinnen und Herausgeber im Vergleich zum durchschnittlichen Alter afrikanischer Führungskräfte sehr jung, eine Tatsache, die einerseits viel über die Interessen und politischen Partizipationsmöglichkeiten, andererseits über die Journalismusbranche von damals verraten könnte. Zweitens lässt mich die Tatsache, dass afrikanische und europäische Sprachen in der Zeitung nebeneinanderstehen, Vermutungen anstellen: Werden die Sprachen von vorneherein als gleichwertig verstanden oder sollen kolonial benachteiligte afrikanische Sprachen aufgewertet werden, um einen vergleichbaren gesellschaftlichen Status zu erreichen? Werden die europäischen Sprachen vereinnahmt oder als neuer Bestandteil afrikanischer Kultur verstanden? Ist die Zeitung eine Art ‚Inklusionsversuch', ein – pathetisch formuliert – Versuch der Völkerversöhnung? Ein dritter Punkt, der auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht spannend ist, sind Formen der Übersetzung. Inwiefern beispielweise Sprachen, Kulturen, Gesellschaften oder Wahrnehmungen übersetzt werden können, an Grenzen scheitern oder selbst solche Grenzen sind, kann an dieser Zeitung auch mit historischer Herangehensweise beobachtet werden. Zuletzt ist die Sonderstellung der Zeitung innerhalb des Open-Space-Projekts „Narrating Africa" hervorzuheben. Die meisten Exponate entstammen einem

europäischen Kontext, die *South West News* nicht. So erhebt der thematisierte Kontinent gewissermaßen einmal selbst die Stimme.

G. Sonja Arnold

G.

Warum ich hier etwas ergänzen möchte?

Der wohl berühmteste literarische Tropenkoller aus dem hier erwähnten Roman *Tropen. Der Mythos einer Reise* (1915) von Robert Müller ist gleichsam einer, der seine Figur nicht in Afrika, sondern im tropischen Südamerika übermannt. Bei einer Expedition des deutschen Ingenieurs Hans Brandlberger und seiner beiden weißen Begleiter dringen die drei Europäer tief in den südamerikanischen Dschungel vor. Brandlberger, dem in einer an Herrenmoral orientierten Weltsicht die Kreation einer neuen hybriden ‚Rasse' vorschwebt, wohnt dionysischen und kannibalistischen Akten bei und geht am Ende ganz in den Tropen auf. Die Diagnose Tropenkoller empfindet er gar als Erleichterung. Das Triebhafte und Nonkonforme, das sich im südamerikanischen Dschungel offenbart, ist durch die Diagnose zu etwas Sagbarem, der Ordnung der Sprache angehörend, geworden. Das Beispiel zeigt deutlich, dass der Tropenkoller kein auf den afrikanischen Kontinent begrenztes Phänomen der Zuschreibung ist. Vielmehr wird dabei offensichtlich, dass sich die Zuschreibungen von bestimmten Phänomenen und Stereotypen auch auf andere koloniale Konstellationen übertragen lassen. Meist spiegeln sich darin einerseits Visionen des Anderen, Unbekannten und nicht Begreifbaren, andererseits dienen die Fremdbilder auch als Filter für (europäische) Utopien.

Auch Uwe Timm begrenzt sich dabei nicht auf den afrikanischen Kontinent. Zwar wird in *Morenga* der Tropenkoller mit dem heutigen Namibia und dem Herero-Aufstand assoziiert, schon einige Jahre später, im 1986 erschienenen *Der Schlangenbaum*, das in einem namenlos bleibenden spanischsprachigen Land Lateinamerikas angesiedelt ist, zeichnet Timm die Umstände für einen südamerikanischen Tropenkoller fiktional nach. Der Protagonist, Bauleiter Wagner, hat auf seiner Baustelle mit vielen widrigen Umständen zu kämpfen, die gemeinhin dem Tropenkoller zugeschrieben werden: eine mächtige und bedrohliche Natur, die unentwegt wieder ins zivilisatorische Werk hereinzubrechen droht, undisziplinierte Arbeiter, die nicht mit den ‚deutschen' Tugenden in Einklang zu bringen sind und undurchsichtige politische Machenschaften eines unbekannten und fremden staatlichen Systems.

Lateinamerika steht hier einerseits für das Fremde, Andere, andererseits dient es als Projektionsfläche für die Sehnsucht der Europäer nach Loslassen, Irrationalität, Kreativität. *Narrating Africa* könnte auch *Narrating Latin America* sein. Wie wird Lateinamerika erzählt? Gibt es eine gemeinsame koloniale Erzählung, die scheinbar von geographischen Hintergründen unabhängig ist? Die vielen Wege, die aus dem DLA nach Lateinamerika führen, seien es das Suhrkamp-Verlagsarchiv mit seinem großen Lateinamerika-Programm oder die (Teil-)Nachlässe von Hilde Domin, Balder Olden und Paul Zech, erzählen einen Teil dieser Geschichte. Als ich im Jahr 2017 als

Abbildung eines historischen Fieberthermometers

Wissenschaftliche Koordinatorin der Initiative Global Archives ans DLA kam, war gerade Stefan Zweigs Exilbibliothek im brasilianischen Petrópolis erschlossen worden. Hinter mir lag eine dreijährige Brasilien-Erfahrung mit vielen Reisen in andere lateinamerikanische Länder. Die vielen Spuren, die innerhalb der anschließenden Projekte nach Brasilien, Argentinien und Uruguay führten – so etwa Herbert Caros Thomas Mann-Übersetzungen ins brasilianische Portugiesisch –, zeigten zwei Dinge sehr deutlich: Der Erzählung Lateinamerikas ist eine ‚deutsche' Erzählung inhärent. Das zeigen die vielen Verknüpfungen beispielsweise in den Nachlässen von deutschsprachigen Intellektuellen im Exil. Gleichzeitig ist die Erzählung Lateinamerikas – wie auch die Erzählung Afrikas – geprägt von Stereotypen, die eine nuancierte und aktuelle Wahrnehmung eines ganzen Kontinents erschweren oder gar verhindern. Spannend finde ich vor diesem Hintergrund die Frage nach den Parallelen kolonialer Erfahrungen und der Wahrnehmung ehemals kolonialisierter Länder in Zeiten der Globalisierung.

Sonja Arnold