

© 2018 Sarah Hennebühl

WEISSE WEIBLICHKEITEN:
AFRIKA, DEUTSCHSPRACHIGE SCHRIFTSTELLERINNEN UND IHRE
(POST-)KOLONIALE VERORTUNG VON GESCHLECHT

BY

SARAH MARIA HENNEBÖHL

DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy in German
in the Graduate College of the
University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018

Urbana, Illinois

Doctoral Committee:

Professor Carl H. Niekerk, Chair
Professor Stephanie M. Hilger
Professor Laurie R. Johnson
Associate Professor Anke Pinkert

Abstract

In this project, I trace back the fictitious figure of the white female vis-à-vis Africa in German literary and media productions from the late 19th century until today. I examine the works of four German speaking writers: Frieda von Bülow, Claire Goll, Ingeborg Bachmann and Stefanie Zweig. I will demonstrate how all four authors portrait their heroines as victims, yet, do this in very different ways that not only mirror the respective historical background against which they set their novels, but also reveal the critical, political and sometimes very personal agenda that each of these authors has in mind.

Some of the female characters I discuss in this study demonstrate character traits that find their way into very recent German literary and media productions. Here, colonial stereotypes that can be found in the portrayal of the featured white females, trigger an atmosphere of colonial nostalgia that is highly uncritical and thus concerning. Yet, it seems to contribute to the high popularity of exactly this figure.

For this dissertation, I largely rely on German postcolonial research. I offer a gendered perspective on German (post-)colonial works that feature the figure of the white female vis-à-vis Africa. I also take into account the categories of “race” and “class”. The project contributes to the field of critical whiteness studies and offers a new angle within the broader field of German postcolonial studies.

Acknowledgements

*Für meine Eltern
Birgitt und Norbert Henneböhl*

I would like to thank a few people for their support throughout the years.

First and foremost, my parents for their endless support and for their belief in me. I would not be the person I am today without them! No complaints!

My sisters Viola and Sonja for providing help and support! My brothers-in-law, Thomas Jandewerth for helping out in cases of emergency, and Simon Glogowski for his computer skills! My niece Frida and my nephew Wyn for hilarious moments and general good vibes! My godmother Marliese Kathemann and her husband Egon for always being there for me.

My dear friends!

My partner in crime Susanne Feser for making an awesome travel companion and for being such a kind and giving person. Johannes Fröhlich for his companionship and support during my grad school years, for many entertaining evenings over numerous glasses of wine, and for being very German at crucial moments. Angeliki Tzanetou for offering a home away from home, for good conversations, and for her generous support. Kostas Arampaslis for many nice evenings with good food and company. My chaotic “brother” Hesam Sharifian for entertaining gatherings with heated debates. Regine Criser for staying in touch and for always watching out for me.

Stefanie Nowoczin, Bitia Fesidis, Natalie Pilz, Kristina Simic, Nantjen Küsel, and Ricarda Schlüter for being my friends!

Christina Kamaretsou and Vasiliki Angeloudi for being amazing friends and colleagues and for making my work-loaded summers in Germany so enjoyable.

Last but not least, Nikos Vergis for always having my back and for very fond memories. This dissertation would not have been possible without him. Words are not enough...

My “Doktorvater” Carl Niekerk for his guidance through grad school, his ongoing support, his academic expertise, and for keeping a cool head and an optimistic outlook on my project during critical times.

My dissertation committee: Prof. Stephanie Hilger, Prof. Laurie Johnson, and Prof. Anke Pinkert. Thank you for your support!

Susanne Feser, Stefanie Nowoczin, Sonja Glogowski and Johannes Fröhlich for proof-reading a chapter of my dissertation.

Tausend Dank! Many Thanks!

Inhalt

Einleitung	1
1. Kapitel	
Die Kolonie als weiße Gender-Utopie: Frieda von Bülow's Kolonialromane.....	17
2. Kapitel	
Claire Golls Romane <i>Der Neger Jupiter raubt Europa</i> und <i>Ein Mensch ertrinkt</i> : Weiße Weiblichkeit zwischen Avantgarde Negrophilia und schwarzem Terror.....	68
3. Kapitel	
Ingeborg Bachmann's <i>Das Buch Franza</i> : Afrika als Ort weißer weiblicher Heilsvorstellungen.....	127
4. Kapitel	
Koloniale Adaptionenmuster: Stefanie Zweig's <i>Nirgendwo in Afrika</i> und <i>Nirgendwo war Heimat</i> . Roman, Film und Autobiografie im Vergleich.....	188
Schlussbetrachtungen	235
Literatur	239

Einleitung

Jahrelang war die Kolonialvergangenheit kein Teil des kulturellen Gedächtnisses der Deutschen. Zu einer aktiven öffentlichen Auseinandersetzung mit dieser Epoche der deutschen Geschichte kommt es erst seit dem Jahr 2004. Die damalige Bundesministerin für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung, Heidemarie Wiecek-Zeul, entschuldigt sich bei ihrem Besuch anlässlich einer Gedenkfeier in Windhuk, Namibia, für „den ersten Völkermord des 20. Jahrhunderts“ (Brumlik 10; vgl. Wiecek-Zeul): den 1904 blutigen Niederschlag des Aufstands der Herero und Nama durch deutsche Schutztruppen in der damaligen Kolonie Südwest Afrika. Das „Gedenkjahr“ hat zur Folge, dass der deutsche Kolonialismus an Präsenz in der Öffentlichkeit gewinnt. So erscheinen vermehrt Medienberichte und Zeitungsartikel. Im *Spiegel*-Artikel „Die Peitsche des Bändigers“ geht es beispielsweise um den Aufstand der Herero und Nama (Bölsche) und 2007 erscheint ein *Spiegel-Special* Geschichtsheft „Afrika. Das umkämpfte Paradies“. Auch auf bildungspolitischer Ebene wird der deutsche Kolonialismus zum Thema: Die *Bundeszentrale für politische Bildung* veröffentlicht 2005 den Artikel „Deutschland in Afrika. Der Kolonialismus und seine Nachwirkungen“ des Historikers Dirk van Laak (van Laak).

Mehrere zivilgesellschaftliche Initiativen auf Bundesebene entstehen. Die prominentesten unter ihnen *Freedom Roads*, eine Wanderausstellung zu kolonialen Straßennamen (www.freedomroads.de), das Bündnis „Völkermord ist Völkermord“ (www.genocidenamibia.net), das für eine Anerkennung des Herero Nama Kriegs als Völkermord kämpft, und der Verein *Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland* (ISD), der Rassismus bekämpft und „schwarzes Bewusstsein“ sowie eine „positive Identitätsfindung“ schwarzer Menschen fördert (www.isdonline.de). Auch auf lokaler Ebene beschäftigt man sich mit Kolonialismus: Vereine werden gegründet und einzelne Städte beginnen, Internetseiten zu betreiben, auf denen die

Kolonialgeschichte der jeweiligen Stadt publik gemacht wird. Beispielsweise können Interessierte auf der Internetseite www.essen.colonialtracks.de einen Städterundgang planen, der Orte mit kolonialer Vergangenheit in der Stadt Essen miteinbezieht. Auch die Stadt Augsburg weist auf ihrer Internetseite www.augsburgpostkolonial.de auf Veranstaltungen und Neuerscheinungen zum Thema Kolonialismus hin.

Künstler sind ebenfalls darum bemüht, der kolonialen Vergangenheit einen gesellschaftlichen Stellenwert zu verschaffen. Sie fordern dabei die Öffentlichkeit zur aktiven politischen Teilnahme auf. Beispielsweise stellt das Projekt *Afrika Hamburg* 2004 das eingelagerte Wißmann-Denkmal für 14 Monate öffentlich aus. Es zeigt den Kolonialgouverneur von Ost-Afrika Hermann von Wißmann, zu dem ein Askari aufblickt.¹ Besucher werden dazu angehalten, zu diskutieren wie mit dem Denkmal in der Zukunft umgegangen werden soll und somit auch, wie der deutschen Kolonialvergangenheit ein Platz im kulturellen Gedächtnis des Landes eingeräumt werden kann. 2010 wird das „Gröbenufer“ in Berlin-Kreuzberg, benannt nach dem Forschungsreisenden und Kolonialpionier Friedrich von Gröben (1657-1728), in Erinnerung an die afro-deutsche Aktivistin May Ayim (1960-1996) zu „May-Ayim-Ufer“ umbenannt und gibt den Anstoß für weitere Pläne, Straßennamen, die in Verdacht geraten, die koloniale Vergangenheit zu verherrlichen bzw. unkritisch zu erinnern, ebenfalls umzubenennen (Haruna, Otto).

Die Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus ist auch heute noch eine komplexe Angelegenheit. Seit 2015 laufen Verhandlungen zwischen der BRD und Namibia, bei denen es um etwaige Reparationsleistungen für die Nachkommen der ermordeten Herero und Nama geht. Dennoch gab es von Deutschland bisher kein offizielles Schuldeingeständnis. Jan-Philippe Schlüter und Christiane Habermalz beschreiben in einem Beitrag für den

¹ Siehe hierzu den Internetauftritt des Projekts *Afrika Hamburg*.

Deutschlandfunk den Grund dafür treffend:

Deutschland möchte die Verbrechen ... anerkennen und Maßnahmen zur Versöhnung treffen. Aber ohne dass dabei Rechtsbegriffe fallen wie „Völkermord“, oder „Reparationen“ ...[M]it einem offiziellen Schuldeingeständnis der Regierung, so die Befürchtung, könnte dies völkerrechtliche Folgen mit Klagen in Milliardenhöhe haben – nicht nur in Deutschland, sondern auch für andere frühere Kolonialmächte. (Schlüter & Habermalz)

Ebenfalls 2015 richten einige Bundestagsabgeordnete sowie die Fraktion Bündnis 90/Die Grünen eine sogenannte „Kleine Anfrage“ an den deutschen Bundestag (Schauws et al.). Hierin bemängeln sie den Umgang der Deutschen mit ihrer kolonialen Vergangenheit und fordern eine aktive Auseinandersetzung mit diesem Kapitel der deutschen Geschichte:

Die Verbrechen des Kolonialismus sind eines der dunkelsten Kapitel der deutschen Geschichte, das in der Erinnerungskultur noch immer viel zu wenig Beachtung findet und Gefahr läuft, vergessen zu werden. Nicht zuletzt zeigt sich die mangelnde Aufmerksamkeit für dieses Thema darin, dass die Aufarbeitung der Kolonialgeschichte in den Schulen so gut wie keinen Raum einnimmt. Das demokratische Deutschland hat aber die moralische Verpflichtung, seine Kolonialgeschichte angemessen aufzuarbeiten. (Schauws et al. 2)

Wie lässt sich dieses verspätete, oft unkritische und vielerorts mangelnde Interesse erklären? Deutschland, das schon im kolonialen Zeitalter als Nachzügler galt, also auch ein kolonialer Aufarbeitungsnachzügler? Dazu ist es nötig, die Besonderheit der deutschen Situation innerhalb der europäischen Kolonialismus- und auch Postkolonialismus-Bewegung herauszustellen.

Anders als andere europäische Kolonialmächte, erstreckte sich die Blütezeit des deutschen

Kolonialismus über einen relativ kurzen Zeitraum (1884-1918).² Unmittelbar nach der Gründung des deutschen Reiches nahm Reichskanzler Otto von Bismarck gegenüber der deutschen Kolonialexpansion eine skeptische Haltung ein. Shelley Baranowski verweist in ihrem Buch *Nazi Empire – German Colonialism and Imperialism from Bismarck to Hitler* (2011) darauf, dass diese skeptische Haltung gegenüber einem staatlich geförderten Kolonialismus keineswegs auf altruistische bzw. bescheidene Motive zurückzuführen war; vielmehr gab es gute Gründe für Bismarcks Zurückhaltung. Das vereinte Deutschland musste zunächst zu seiner nationalen Identität finden, um auch tatsächlich als neue Großmacht operieren und als Konkurrenz gegenüber den anderen Großmächten auftreten zu können. Das heißt innerdeutsche Spannungen hinsichtlich Religion, Ethnizität und Klasse mussten zunächst überwunden werden (vgl. Baranowski 4).

Das neue Deutschland befand sich in einem Zustand, der von zwei Wunschvorstellungen geprägt war: dem Traum von einer deutschen Nation und dem Traum von einer deutschen globalen Großmacht (Friedrichsmeyer et al. 8-9). Nach der Anfangseuphorie der Vereinigung machten sich schnell Ängste breit. Bismarck schien die innerdeutschen Spannungen nicht lösen zu können und die Ängste und Aggressionen der Deutschen richteten sich auf „domestic enemies“ (Baranowski 4), die aufgrund ihrer politischen Einstellung (liberal oder marxistisch) oder ihrer Ethnie und Religion – wie im Falle der jüdischen Bevölkerung – in den Augen von Politik und Bevölkerung eine innerdeutsche Einheit gefährdeten. Es gab aber auch Ängste, die durch Erinnerungen an vergangene Kriegen- und Besatzungserfahrungen in der Bevölkerung schlummerten. Den Zwiespalt zwischen imperialistischem Expansionsdrang und Angst vor erneuten Niederlagen beschreibt Baranowski mit dem Begriff „tension of empire“ (ebd.):

[T]he aspiration to imperialist expansion and the simultaneous fear of dissolution at the

² Historische Informationen zum deutschen Kolonialismus entnehme ich den folgenden Überblickswerken: Winfried Speitkamp 2005, Jürgen Osterhammel u. Jan C. Jansen 2009, Horst Gründer 2011, Sebastian Conrad 2012.

hands of its imperialist rivals [which] ... arose from the memory of the late medieval decline of German settlements in the Slavic lands of Eastern Europe, the religious conflict of the Reformation and the Thirty Years War, the decentralization and eventual break-up of the Holy Roman Empire under Napoleon [and] the triumphant but 'incomplete' unification in 1871, which left large communities of ethnic Germans beyond boundaries of the Second Empire ... (ebd.)

Bismarck musste die außenpolitischen Interessen Deutschlands also vorsichtig abwägen. Er konnte sich nicht erlauben, die anderen europäischen Mächte zu verstimmen und damit wohlmöglich den Traum einer deutschen Nation aufgeben zu müssen. Gleichzeitig sah es die Verfassung von 1871 allerdings vor, dass das neue deutsche Reich das koloniale Projekt vorantrieb und förderte (vgl. Baranowski 12-13, 14) und somit wurde Deutschland eine Kolonialmacht.

Die Deutschen verfolgten in ihren Kolonien fast ausschließlich ökonomische Interessen und hatten außer an ihren Fähigkeiten als Arbeitskräfte wenig Interesse an der Erziehung und Bildung der einheimischen Bevölkerung. In ihrer Kolonialpolitik unterschieden sie sich also wesentlich von ihren zwei größten Konkurrenten, Großbritannien und Frankreich: „Unlike Britain, which wished to convert the rest of the globe to the English way of life, and France, committed to its *mission civilatrice*, Germany's policy aims in the colonies were almost exclusively economic" (Friedrichsmeyer et al. 11).

Im Nachhinein muss diese Tatsache jedoch mehr als erstaunen, da die Kolonien kaum Profit abwarfen (vgl. Joeden-Forgey 167).

Der Traum einer kolonialen Großmacht fand mit der Niederlage im ersten Weltkrieg und dem Verlust der deutschen Kolonien ein jähes Ende. Die ehemals deutschen Kolonien wurden unter den Siegermächten aufgeteilt. Waren die kolonialen Jahre von einer „tension of empire“

bestimmt, zeigten sich die Ängste der Deutschen nun bestätigt: wieder einmal waren es andere Mächte, die Deutschland in seine Schranken wiesen und ihm den Status einer Weltmacht nahmen.

Das formale Ende des deutschen Kolonialprojektes bedeutete aber nicht das Ende des kolonialen Gedankens bzw. imperialistischer Wunschvorstellungen, was bereits der deutsche Widerstand bezüglich der Auflagen des Versailler Vertrages deutlich machte. Anschuldigungen der Siegermächte, Deutschland hätte sich in seinen Kolonien barbarisch verhalten, werden als Diffamierung („Kolonialschuldlüge“) zurückgewiesen, denn Deutschland baute darauf, seine Kolonien wiederzubekommen (vgl. Friedrichsmeyer et al. 15).

Das post-koloniale Deutschland war – so Pascal Grosse – geprägt von einem ‘colonialism without colonies’, was wiederum zu einer zunehmenden Radikalisierung des kolonialen Gedankens beitrug (Grosse 118). Auch wenn die Kolonien und die mit ihnen verbundenen wirtschaftlichen Interessen mehrheitlich ein Projekt des deutschen Bürgertums waren, initiierte der Verlust der deutschen Kolonien eine koloniale Propagandamaschine, die die breite Masse ansprach. Christian Rogowski spricht in diesem Zusammenhang von einer „manic energy“ (Rogowski 220), die sich in Deutschland ausbreitete. Kulturelle Produktionen, die sich mit dem Thema der deutschen Expansion befassten, erreichten im frühen post-kolonialen Deutschland ihren Höhepunkt: 1926 veröffentlichte Hans Grimm seinen Roman *Volk ohne Raum*, der bis 1945 eine Auflage von fast einer halben Million erzielte (vgl. Smith 215); bis 1939, als in Dresden die letzte deutsche Kolonialausstellung stattfand, erfreuten sich Kolonialausstellungen hoher Besucherzahlen (Wilke, *Masochismus* 54) und der koloniale Gedanke inspirierte diverse Filmproduktionen. Der Film *Allein im Urwald – Die Rache der Afrikanerin* (1922), sowie spätere Nazipropaganda-Filme wie *Ohm Krüger* (1941) und *Germanin – die Geschichte einer kolonialen Tat* (1943) können hierfür als Beispiele dienen (vgl. Friedrichsmeyer et al. und Wilke,

Masochismus).

In literarischer Hinsicht bildet Deutschland sowohl was die koloniale, als auch die postkoloniale Literatur angeht, eine Ausnahme. Textproduktionen aus der Zeit des Kolonialismus werden heute in der Regel als trivial abgetan. Kein Germanistikstudent muss sich heute mit den Werken dieser Zeit auseinandersetzen, weil sie in der Regel als ästhetisch wenig anspruchsvoll und zudem als von einem offenen Rassismus geprägt abgetan werden. Deutschland hat während der Zeit der kolonialen Expansion – auch hierin ein Sonderfall – keine literarischen Größen wie z.B. Rudyard Kipling oder Joseph Conrad hervorgebracht, die noch heute fester Bestandteil eines englischen Literaturkanons sind.

In anderen Ländern, in denen die Kolonialherrschaft bis in die 40er oder 60er Jahre anhielt, und es zu einem stetigen Austausch zwischen Kolonie und Mutterland kam, waren es die kritischen Stimmen von Intellektuellen aus den (ehemaligen) Kolonien und Schriftstellern der postkolonialen Literatur, die eine Auseinandersetzung mit den kolonialen Vergangenheiten vorantrieben und einforderten. Deutschland sah sich aber kaum mit Dekolonisierungsbewegungen bzw. postkolonialen Aktivisten konfrontiert – zumindest nicht im Hinblick auf die eigene koloniale Vergangenheit.³ Es kam im deutschsprachigen Raum nie zu einer „Writing-Back“-Bewegung wie beispielsweise im angelsächsischen Raum.

Koloniale Fantasiegebilde und Stereotype, sowie ein westlicher Herrschaftsanspruch lassen sich in der gesamten deutschen Literatur finden und sind keineswegs historisch bzw. epochal kategorisierbare oder singuläre Erscheinungen. So untersucht eine der Wegbereiterinnen der postkolonialen Germanistik, Susanne Zantop, literarische Produktionen vor der eigentlichen

³ Eine Ausnahme bildete hierbei die Studentenbewegung. Hier stand allerdings der Kolonialismus als globales Phänomen am Pranger. Uwe Timm ist der einzige Schriftsteller, der sich in seinem Roman *Morenga* (1978) bereits früh mit dem deutschen Kolonialismus auseinandersetzt.

Gründung des deutschen Kolonialreiches im Zeitraum von 1770 bis 1870. Sie stellt die These auf, dass sich in den Texten ein „latenter Kolonialismus“ (Zantop 2) finden lasse, der sich literarisch in kolonialen Fantasien äußere. Die Texte fungierten als Handlungsersatz für ein fehlendes aktives koloniales Projekt und trügen dazu bei, einen Diskurs von Exklusivität und moralischer Überlegenheit zu schüren, der letztendlich in einen aktiven Kolonialismus, sowie ein übersteigertes Nationalgefühl mündete.

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von Zantops *Colonial Fantasies* (1997) erscheint unter der Herausgeberschaft von Friedrichsmeyer, Lennox und Zantop ein Sammelband, der sich ebenfalls mit dem spezifisch deutschen Kolonialismus auseinandersetzt: *The Imperialist Imagination – German Colonialism and Its Legacy* (1998). Das Buch schließt dort an, wo Zantops Buch aufhörte. Zantop beschränkte sich historisch auf koloniale Fantasien im präkolonialen Zeitraum (vor der Gründung des deutschen Reiches). Im Sammelband hingegen geht es um den kolonialen Diskurs im neuen deutschen Reich und dem post-kolonialen Deutschland, d.h. in der Weimarer Republik, dem Dritten Reich und der Nachkriegszeit. In ihrer Einleitung sprechen die Autorinnen die Besonderheiten der deutschen Situation an. Das mangelnde Forschungsinteresse an der Zeit des Kolonialismus bzw. die fast völlige Abwesenheit einer kolonialen Erinnerungskultur, erklären sie mit der dominierenden Erinnerungskultur, die sich um das zentrale Ereignis der deutschen Geschichte – den Holocaust – herausbildete (vgl. Friedrichsmeyer et al. 4).

Mitte der 1990er Jahre beginnt die Entwicklung eines regelrechten „Afrika-Booms“ auf dem deutschsprachigen Buchmarkt. Dirk Göttsche bemerkt in *Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature* (2013), dass dieses neue Interesse an Afrika von Anfang an zwiespältig ist (vgl. Göttsche, *Remembering* 13-14). Zum einen finden wir literarische Produktionen, die versuchen, sich dem Thema der Kolonialvergangenheit

kritisch anzunähern. Als Beispiele seien hier Urs Widmers Roman *Im Kongo* (1996), Alex Capus' *Muntzinger Pascha* (1997), Gerhard Seyfrieds *Herero* (2003) sowie Hans Christoph Buchs Romane *Kain und Abel in Afrika* (2001) und *Sansibar Blues oder Wie ich Livingstone fand* (2008) genannt. Zum anderen tauchen aber vermehrt Bücher auf, deren zentrale Handlung sich um eine deutsche Frau dreht, die nach Afrika reist und dort ihre exotischen Fantasien über Land und Leute auslebt. Auslöser für die Flut dieser Frauenromane über Afrika ist Stefanie Zweigs Bestseller *Nirgendwo in Afrika* (1995). Zweigs Roman wird in Deutschland kommerziell extrem erfolgreich als Afrikaroman vermarktet. Das ist hinsichtlich seiner Thematik nicht völlig gerechtfertigt wie ich später zeigen werde, denn es geht im Roman primär um das Schicksal der jüdischen Exilantenfamilie Redlich in der britischen Kolonie Kenia. Andere Schriftstellerinnen – manche von ihnen haben wie Zweig einen persönlichen Bezug zum afrikanischen Kontinent – wollen an Zweigs Erfolg anknüpfen.⁴ In dieser neuen „Frauenliteratur“ fungiert Afrika als “largely imaginary stage of escapist European adventures overseas“ (Göttsche, *Remembering* 3).

Ab dem Jahr 2000 findet sich der „Afrika-Boom“ auch in der deutschen Film- und Fernsehlandschaft (vgl. Rita Morrien 2012, 253). 2001 wird die Verfilmung von Zweigs *Nirgendwo in Afrika* ausgestrahlt und wird so erfolgreich, dass sie 2003 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film gewinnt. Die Stimmung der Erfolgseuphorie nutzen TV-Produzenten für eine Schwemme weiterer Filme, die in Afrika spielen: *Eine Liebe in Afrika* (2003), *Kein Himmel über Afrika* (2005), *Die weiße Massai* (2005), *Mein Herz in Afrika* (2006), *Afrika mon amour* (2007), *Momella eine Farm in Afrika* (2007), *Auf der Spur des Löwen* (2012) und *Afrika ruft nach*

⁴ Als Beispiele seien hier die folgenden Afrikaromane genannt: Corinne Hoffmanns *Die weiße Massai* (1998), Stefanie Gercke *Ich kehre zurück nach Afrika* (1999) und *Ins dunkle Herz Afrikas* (2001) Illona Maria Hilliges *Die weiße Hexe* (2000), Patricia Mennen *Der Ruf der Kalahari* (2010) und *Sehnsucht nach Owitambe* (2011), Beatrix Mannel *Der Duft der Wüstenrose* (2012), Leah Bach *Der Himmel über dem Kilimandscharo* (2012) und *Sanfter Mond über Usambara* (2012).

dir (2012). Auch in den Fernsehproduktionen geht es zentral um eine weiße Heldin, die in Afrika über sich hinauswächst und dort ihre neue Heimat findet. Stoßen diese Produktionen beim Publikum auf ungeheure Beliebtheit, rufen sie bei der Bildungselite des Landes entsetzte Reaktionen hervor. So heißt es in einer Fernsehkritik der *Süddeutschen Zeitung*:

Sorgen sollte man sich eher um das deutsche Fernsehen machen, genauer gesagt um die Filmschaffenden in den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. Seit geraumer Zeit fallen diese nämlich über den Kontinent her. Ob Iris Berben, Jutta Speidel oder Christine Neubauer, ob *Afrika, mon amour*, *Für immer Afrika* oder *Mein Traum von Afrika* – der Kontinent ist für das deutsche Fernsehen zur Sehnsuchtslandschaft geworden. Statt Schwarzwald gibt's nun Schwarzafrika, wobei zumindest im Schwarzwald einst noch Einheimische zu Wort kamen. (Bitala)

Die neuen Afrika-Filme sind „Erinnerungsfilme der Sehnsucht“ und ihre Funktion ist vergleichbar mit dem klassischen deutschen Heimatfilm (Neuser 131). Afrika und Afrikaner sind in ihnen lediglich „Kulisse“ (ebd.).

Parallel zu einer kritischen und öffentlichen Auseinandersetzung – wie weiter oben aufgezeigt wurde – mit der deutschen Kolonialvergangenheit verläuft also eine völlig unkritische Herangehensweise an die afrikanischen Länder und den europäischen Kolonialismus, die aber den Geschmack eines Massenpublikums treffen. Diese literarischen und medialen Produktionen bilden eine Nische, in der koloniale Stereotype fortgeschrieben werden. Insbesondere die Figur der weißen (deutschen) Frau rückt hier ins Zentrum der Handlung und Afrika wird zu einer Projektionsfläche für die in der deutschen Heimat unerfüllten Selbstverwirklichungsträume.

Bisherige literaturwissenschaftliche Untersuchungen zum Verhältnis von Frauen und Kolonialismus für die deutsche Literatur beziehen sich entweder auf einen bestimmten Zeitraum

– beispielsweise auf die literarische Produktion von Frauen zur Zeit des deutschen Kolonialreiches (vgl. Wildenthal und Berman) oder die Werke einzelner Autorinnen (vgl. Wildenthals Aufsätze zu von Bülow und Aufsätze zu Ingeborg Bachmann von Albrecht und Götsche). Sabine Wilke untersucht in ihrem Buch *Masochismus und Kolonialismus* (2007) deutsche kulturelle Produktionen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie geht davon aus, dass zeitgleich mit der Euphorie des kolonialen Gedankens in Antwort auf die Ängste der Moderne eine masochistische ästhetische Tradition entsteht. Strukturell unterliegen den literarischen Produktionen der Zeit verschiedene (masochistische) bildliche Venusdarstellungen, die sich mit dem Bildbereich der europäischen Kolonialgeschichte überschneiden. Wilke stellt fest, dass

eine kuriose Vermischung von Topoi aus der Tradition des literarischen Masochismus und der europäischen Kolonialgeschichte ... eine Struktur [entstehen lässt], die der kulturellen Produktion als Imaginationsmuster unterliegt und die die koloniale Phantasie – und damit auch die Erwartungen, die an die koloniale Erfahrung herangetragen werden, und die koloniale Praxis mitbestimmen. (Wilke, *Masochismus* 10)

Sie bezeichnet diese Struktur als „masochistische koloniale Imagination“ und spielt damit auf einen wesentlichen Bestandteil des kolonialen Diskurses an: die Konstruktion von Geschlecht.

Kolonialismus wird oftmals als primär männliches Phänomen verstanden und aufgrund und mithilfe von patriarchalen Gesellschaftsstrukturen erklärt. Dennoch unterstützten Frauen „die koloniale Sache“ nicht nur passiv bzw. indirekt, sondern waren selbst aktiv an ihr beteiligt. Die Historikerin Lora Wildenthal untersucht in ihren Publikationen die spezifisch (weiße) weibliche Erfahrung innerhalb der Kolonialbewegung, die alles andere als konfliktfrei war:

Colonialist women faced a particular predicament as they tried to act on behalf of their race and nation: they had constantly to justify their importance to the imperial enterprise, even

to convinced colonialists. A German or other European man's right to be in the colonies was self-evident to Europeans across the political spectrum ... German and other European women had to give reasons for their presence in the colonies, and indeed the colonial movement. (Wildenthal 54)

Diese Frauen waren in vielerlei Hinsicht progressiv und wussten koloniale Lücken als "deutsche" Ehefrauen und Krankenschwestern zu nutzen, um sich aktiv an der Politik ihres Landes zu beteiligen. Viele von ihnen sahen sich als „Opfer“ patriarchaler Gesellschaftsstrukturen und ihre Auflehnung gegen eben solche Strukturen und ihre ungewöhnlichen Biografien werden vielerorts als proto-feministisch angesehen. Die Tatsache, dass ihr feministisches Programm sich auch auf ein Gefühl von rassistischer und nationaler Überlegenheit stützte, macht trotz einiger Parallelen, die sich zwischen Kolonial- und Patriarchaldiskurs finden lassen, deutlich, dass diese vermeintlich progressiven Frauen in Bezug auf das koloniale Projekt keineswegs unschuldig waren. Es stellen sich also Fragen nach der Verbindung bzw. Komplizenschaft zwischen (Proto-)Feminismus und Kolonialismus.

Dass es zu einem regelrechten Frauen-Import in die Kolonien kam, ist darauf zurückzuführen, dass in der Metropole Gerüchte über Verbindungen zwischen deutschen Kolonialisten und einheimischen Afrikanerinnen aufkamen. Die Männer in den Kolonien bedurften deutscher Frauen um sich gegen den vermeintlich gefährlichen Einfluss Afrikas zu wehren. Birthe Kundrus resümiert an dieser Stelle nüchtern: „Die ‚koloniale Frauenfrage‘ war insofern eigentlich eine ‚koloniale Männerfrage‘“ (Kundrus 84).

Inwiefern fügten sich die Frauen in die patriarchalischen Strukturen des Kolonialismus bzw. wie verorten sie ihre spezielle weiße Weiblichkeit im kolonialen Diskurs und im Raum der Kolonie? Für Wilke gründet sich die Geschlechterdynamik in den Kolonien bzw. in den kulturellen

Produktionen des kolonialen/postkolonialen Diskurses auf der „Erziehung zum Masochismus, die für den weißen Mann eine kontrollierende Stellung über die starke, aber (notwendig) grausame weiße Frau vorsieht, die in der Rolle der strafenden Mutter und Überfrau erstarrt“ (Wilke, *Masochismus* 52). Diese masochistische Struktur lässt dann eine Art Dreiecksbeziehung entstehen:

Die weiße Frau in den Kolonien findet sich ... in einer Stellung, wie sie daheim im Mutterland oft gar nicht vorgesehen war: meistens aus bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Verhältnissen stammend, wurde sie dafür ausgebildet, an der Seite ihres Mannes einen Haushalt zu führen, der auch die Herrschaft über die schwarzen Arbeiter miteinschloss und sie gewollt oder ungewollt in die Position der Strafenden geschoben hat. Der masochistische Mann, der die Kontrolle über die strafende weiße Frau nicht erfolgreich etablieren kann, hat in diesem Szenarium dann die alternative Möglichkeit, seine erotischen regressiven Phantasien durch den verbotenen Seitenblick auf die schwarze Frau zu befriedigen. (Ebd.)

Wilke leistet mit ihrem Ansatz einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des kolonialen Diskurses, indem sie auf die oft widersprüchliche Position der weißen Frau hinweist, die in der patriarchalischen Struktur der Metropole in ihrer traditionellen Rolle als Frau konditioniert wurde, in der Kolonie aber über ihre Geschlechtsgrenzen hinauswachsen muss.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nun, die Spur der Figur der weißen Frau, deren Popularität bis heute ungebrochen ist, in der Literatur nachzuzeichnen. Die Anfänge finden sich in den Kolonialromanen Frieda von Bülow. Die Diskussion der Romane *Der Konsul. Väterländischer Roman aus unseren Tagen* (1890), *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben* (1896) und *Im Lande der Verheißung. Ein deutscher Kolonial Roman* (1899) bilden die Grundlage für das erste Kapitel. Progressivität hinsichtlich der „Frauenfrage“ und Rassismus

gegenüber kolonisierten Subjekten, aber auch den „Anderen“ innerhalb der deutschen Gesellschaft, sowie ein übersteigertes deutsches Selbstwertgefühl stehen Seite an Seite.

Mit Hilfe ihrer Protagonistinnen entwirft von Bülow Sinnbilder weißer kolonialer Weiblichkeit, die in einer Genre-Vermischung von trivialem Liebesroman und kolonialem Propaganda-Roman, ein breites Lesepublikum ansprechen und in diesem Sinne politisch-literarisch den kolonialen Diskurs vorantreiben. Die Kolonie wird in der Romanwelt zur weißen Gender-Utopie und bietet einen gesellschaftlichen Gegenentwurf zum gelebten Patriarchat in Deutschland. Ein Gelingen des kolonialen Projektes so wird deutlich, ist nur durch die Einbindung der weißen Frau möglich. Freilich geht diese Utopie auf Kosten der einheimischen Bevölkerung, die in den Romanwelten ein Schattendasein führt.

Was der Fall von Bülow verdeutlicht ist, wie sehr die Geschichten von Rassismus und europäischen Feminismus im Zeitalter des Kolonialismus miteinander verwoben waren. Wildenthal fasst von Bülows Schreiben daher mit den folgenden Worten zusammen: „Bülow’s writings – whether fiction or non-fiction and whether set in Germany or in the colonies – suggest that German women could not and should not be free unless the subordination of a range of racialised male and female ‘others’, from Jews to Africans, was ensured” (Wildenthal 55). Das heißt auch in der Frauenfrage zeigt sich, dass es zunächst galt, innerdeutsche Spannungen und „domestic enemies“ (Baranowski) aus dem Weg zu räumen. Der koloniale Feminismus und damit der Wegbereiter späterer emanzipatorischer Frauenbewegung etablierte sich auf Kosten der „Anderen“ – gesellschaftlicher Außenseiter und kolonialer Subjekte.

Im zweiten Kapitel geht es um die Romane *Der Neger Jupiter raubt Europa* (1926) und *Ein Mensch ertrinkt* (1931) von Claire Goll. Goll thematisiert in ihren Romanen ein Tabuthema: die Beziehung zwischen einer weißen Frau und einem schwarzen Mann. Die in Frankreich lebende

Autorin lässt die Handlung ihrer Romane im Paris der 1920er Jahre spielen. Ihr Schreiben ist durchaus gesellschaftskritisch zu lesen, wobei ihre tatsächliche politische Agenda nicht deutlich wird. Insbesondere in *Der Neger Jupiter raubt Europa* zeigt Goll auf extreme Weise die psychopathologischen Auswirkungen des Kolonialismus auf die kolonialen Subjekte am Beispiel des schwarzen Kolonialbeamten Jupiter. Jupiters Obsession mit dem Besitz einer weißen Frau als Methode der eigenen Weißmachung und Machtetablierung in der französischen Gesellschaft muss scheitern, denn in einer Gesellschaft in der das normstiftenden Element *Weißsein* ist, bleibt er schwarz und ein Außenseiter, woran seine Ehe mit der Weißen Alma nichts zu ändern vermag.

Das dritte Kapitel befasst sich mit Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*. Bachmann versucht sich in dem Fragment, das als Roman ein Teil ihres Todesarten-Projekts werden sollte, daran, die Machtstrukturen und die daraus resultierenden Verbrechen am Menschen in der Nachkriegsgesellschaft aufzudecken. Die Frau ist in dieser Gesellschaft Opfer, aber durch ihre eigene Teilhabe auch Mittäterin. Die Protagonistin Franza sucht als Opfer der *Weißheit* Heilung auf einer Ägyptenreise, die sie zusammen mit ihrem Bruder unternimmt. Es wird ihr nicht gelingen, denn ihr Verharren in einer Opferstarre sowie die mangelnde Reflexion über ihren eigenen Status als Weiße machen den afrikanischen Kontinent zu einer Projektionsfläche für ihr eigenes Leiden und negieren ihre Möglichkeit auf Heilung.

Abschließend werden der Roman *Nirgendwo in Afrika* (1995) von Stefanie Zweig, dessen gleichnamige Verfilmung durch Caroline Link (2001), sowie Zweigs autobiografischer Briefroman *Nirgendwo war Heimat. Mein Leben auf zwei Kontinenten* (2012) als Beispiele für den Umgang mit der literarischen und filmischen Figur der weißen Frau in der unmittelbaren Gegenwart herangezogen.

Die Überlebensgeschichte der jüdischen Familie Redlich, die sich vor den Nazis in die britische

Kolonie Kenia rettet, bildet die Grundlage für die Verfilmung und doch weicht diese ganz entschieden von der Romanvorlage ab, indem sie die Figur der Mutter, Jettel Redlich, als weiße Frau inszeniert. Der Film erzählt nicht mehr die Geschichte der Holocaustüberlebenden, sondern legt seinen Fokus auf die Entwicklung einer weißen Frau von der verwöhnten und naiven Anwaltsgattin, die in und durch Afrika zu einer starken, emanzipierten Frau wird. Im filmischen Adaptionprozess wird Jettel Redlich zu einer Figur, die sich problemlos in die Riege der weißen Protagonistinnen der beliebten deutschsprachigen „Frauenliteratur“ über Afrika der 1990er und 2000er Jahre einreihen lässt. Wir sehen die erfolgreiche Fortschreibung kolonialer Stereotype über Afrika und insbesondere der weißen Frau in einem vermeintlich postkolonialen Kontext. Zweig versucht mit *Nirgendwo war Heimat. Mein Leben auf zwei Kontinenten* sich ihre Geschichte wieder anzueignen und als Überlebende des Holocaust Zeugnis abzulegen ohne dabei koloniale Fantasien über Afrika zu bedienen.

1. Kapitel

Die Kolonie als weiße Gender-Utopie: Frieda von Bülow's Kolonialromane

Wir wollen Mitarbeiterinnen des Mannes sein, treue und freie Weggenossinnen. Nicht das Gleiche wollen wir leisten, sondern ihn auf allen Lebensgebieten ergänzen, als seine andere Menschenhälfte.⁵

(Frieda von Bülow)

Seit den späten 1990er Jahren stoßen die Arbeiten der deutschen Kolonialautorin Frieda von Bülow (1857-1909) in der kulturwissenschaftlichen Forschung auf wiederkehrendes Interesse. Hatte einer der Vorreiter der literaturwissenschaftlichen Forschung über die Zeit des deutschen Kolonialismus, Joachim Warmbold, ihr Werk zwar schon zu Beginn der 1980er Jahre und damals im Rahmen eines allgemeinen Überblicks zur deutschen Kolonialliteratur über Afrika diskutiert (Warmbold), werden ihre Person und ihre Arbeiten erst stärker beachtet, als postkoloniale Fragestellungen ihren Einzug in die Germanistik halten. Der Ruf wird lauter, die Frauenbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund des Kolonialismus einer kritischen Analyse zu unterziehen und die Kategorie „Frau“ aus ihrer starren Opferposition zu lösen und sie differenzierter und auch unter Aspekten der „eigenen hegemonialen gesellschaftlichen Positionierung“ (Dietrich 13) zu betrachten.⁶

Von Bülow's Schreiben motiviert neben dem persönlichen Anliegen, ihre eigenen Afrika-Erfahrungen niederzuschreiben, ein propagandistisches Streben; sie wollte „ihre Feder in den Dienst der geliebten Kolonialsache stellen und für die Idee Freunde werben“ (160), schreibt 1910 – gänzlich unkritisch – ihre erste Biografin Sofie Hoechstetter. Das Spannungsfeld zwischen

⁵ Frieda von Bülow, „Das Weib in seiner Geschlechtsindividualität“ 601.

⁶ Vgl. dazu auch: Wildenthal, „When Men Are Weak“, Eigler, Biedermann, Abrecht, Delgado Mingocho.

Rasse und Geschlecht, in dem von Bülow ihre Protagonistinnen positioniert, wird somit vor dem historischen Hintergrund eines aktiven Kolonialismus interessant. Dass von Bülows komplettes Werk stark autobiografische Züge trägt, verkompliziert einerseits eine reine, von der Autorin losgelöste Analyse ihrer literarischen Arbeiten und ist andererseits verantwortlich für die immer noch andauernde Faszination dieser Autorin. Ihr Werk wird oftmals als nationalistisch abgehandelt, wohingegen ihr eigenes Schicksal als „starke“ Frau im Kolonialismus, die durchaus für mehr als den alleinigen Dienst an einem nationalistischen Deutschland stand, Interesse weckt. So schreibt von Bülows zweite Biografin, Monika Czernin, über ihr eigenes Interesse an der historischen Figur der von Bülow:

Wer war diese Frieda von Bülow? Wer war die ‚Afrikanerin‘, die Frau hinter der Schriftstellerin und Publizistin? Wie konnte sie gleichzeitig Peters’ Geliebte und Lous [Lou Andreas-Salomés] beste Freundin sein? Wie konnte sie einerseits das deutsche Kolonialfieber und andererseits die Emanzipation der Frau angetrieben haben? Und was bedeutete ihr das Schreiben? Und Afrika? (Czernin 12)

Kerstin Decker, Autorin der neuesten Biografie über Frieda von Bülow, *Meine Farm in Afrika. Das Leben der Frieda von Bülow* (2016), betont, dass von Bülow für die damalige Zeit nicht nur mutig gewesen, sondern Afrika für sie eine wirkliche „Chance“ (Decker 2) gewesen sei, wenn sie schreibt:

Für sie [Frieda von Bülow] wurde Deutsch-Ostafrika zur Chance ihres Lebens. Sie hat eine Chance genutzt, die neu war, die die Generationen vor ihr nicht kannten, alleinstehende Frauen schon gar nicht: Noch einmal ganz von vorn anfangen dürfen! Sich auf einem anderen Erdteil einfach neu erfinden. Sie war eine Frau, bald 30, sie musste heiraten. Aber sie kannte niemanden, der vorhätte, sie zu heiraten, und, fast schlimmer noch: Sie kannte

auch niemanden, den sie heiraten wollte. Und dann plötzlich stand der ganze Horizont offen: Afrika! Auswandern statt heiraten! (Decker 2)

Wer ist nun diese Frau, wie wirkte sie an einem aktiven Kolonialismus des neuen Deutschlands mit, und wie erklärt sich ihr gleichzeitiges Engagement für die „Frauenfrage“ und ihr absoluter Glaube an die „koloniale Sache“, der durch eindeutig national-patriotische Färbungen ihrer Erzählungen zum Vorschein kommt?

Zunächst einmal lässt sich sagen, dass sich von Bülow's schriftliches Oeuvre zwar zu ihren Lebzeiten großer Beliebtheit erfreute (Warmbold 309), sie aber nach und nach in Vergessenheit geriet. Während Publikationen ihrer schreibenden Kollegen sich noch bis in die Zeit des Zweiten Weltkrieges hinein eines breiten Lesepublikums erfreuten, wurden ihre Werke erst in jüngster Zeit aus dem „kolonialen Keller“ der deutschen Literatur hervorgeholt. Die Gründe dafür sind vielschichtig. Kolonialliteratur wurde bisher vielerorts als Trivallliteratur abgetan, deren Ästhetik vor einem explizit nationalistischen Ton in den Hintergrund tritt. Dieser Vorwurf ist im Fall von Bülow teilweise berechtigt, denn alle drei der hier zu untersuchenden Romane orientieren sich an der Form des trivialen Liebesromans. Kolonialismus galt lange Zeit als primär männliches Phänomen. In der Tat hatten Frauen wenig Einfluss auf große politische Entscheidungen oder wirkten kaum aktiv an der Landexpansion in Übersee mit. Dennoch fielen ihnen andere Aufgaben zu. So gingen deutsche Frauen in die Kolonien, um die Männer vor Ort zu unterstützen, sich missionarisch oder aber als Krankenschwestern zu betätigen.⁷

Frieda von Bülow ist eine dieser Frauen. In Deutschland als Lehrerin ausgebildet, entflammt ihr Eifer für die deutsche Kolonialexpansion. Kurzerhand entschließt sie sich, ein Krankenschwester-Seminar zu besuchen, und verlässt 1886 Deutschland, um im Auftrag des von

⁷ Vgl. Martha Mamozai, *Schwarze Frau, Weiße Herrin. Frauenleben in Den Deutschen Kolonien*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 1989.

ihr ein Jahr zuvor mitgegründeten *Deutsch-nationalen Frauenbundes für die Krankenpflege in den Kolonien* Krankenstationen in der Kolonie Ostafrika aufzubauen. Auch ihr Bruder Albrecht steht im Dienst der kolonialen Expansion Deutschlands und ist in Ostafrika stationiert. Sie hat in Deutschland zudem die Bekanntschaft von Carl Peters gemacht, mit dem sie eine heimliche Affäre unterhält und zu dem sie sich Zeit ihres Lebens hingezogen fühlt. Als sie nach einem Jahr vom Frauenbund aus der Kolonie abgezogen wird – nicht zuletzt, weil ihre Affäre mit Peters in der Heimat für Aufregung sorgt und auf Missbilligung stößt – fängt sie in Deutschland zu schreiben an.⁸ Joachim Warmbold sieht die Motivation für ihr koloniales Engagement und ihre Schreibtätigkeit psychologisch begründet. Von Bülow, die nach dem frühen Unfalltod der ihr sehr nahe stehenden Schwester Margarete in eine Depression verfällt, nimmt das Projekt „Kolonialismus“ als möglichen Ausweg aus dieser Depression in Angriff, so schreibt Warmbold, und „die entscheidenden Impulse für ihr koloniales Engagement – einschließlich der späteren kolonial-literarischen – verdank[e] Frieda von Bülow letztlich niemandem anders als dem, der ihr seit dem Verlust ihrer Schwester am nächsten stand: Carl Peters“ (Warmbold 76).

Wer nun aber in von Bülow eine nationale Fanatikerin sehen will, unterschätzt sie. So sehr in ihren Werken auch eine deutsch-nationale Stimme spricht, die irritiert, so sehr müssen wir berücksichtigen, dass „unsere gefärbte Brille, mit deren Hilfe wir das 19. Jahrhundert nach unseren Vorstellungen retuschieren“ (Czernin 81) oftmals zu radikal in der Beurteilung ihrer Literatur ist. Zum einen schreibt von Bülow – unverheiratet und dem verarmten Adel angehörig – zwar aus Leidenschaft, aber doch zuallererst aus finanziellen Gründen. Sie schreibt, um davon leben zu können. Abgesehen von der Tatsache, dass sie selbst an die „koloniale Sache“ glaubte, war es ihr

⁸ Als Quellen für biografische Angaben zu von Bülow verwende ich die folgenden Texte: Joachim Warmbold, 1982; Maria Teresa Delgado Mingocho 2007; Katharina von Hammerstein, „Frieda von Bülow.“ *Fembio*, www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/frieda-von-buelow/, Zugriff: 12.1.2018.

Anliegen, ein breites Publikum für eben diese zu begeistern und dadurch ihren kommerziellen Erfolg zu sichern. So relativiert sich der erstmalige irritierend-abwertende Eindruck, den ihre Literatur im heutigen Leser hervorruft, wenn wir einen Blick in ihre Tagebucheinträge und privaten Aufzeichnungen werfen. Hier herrscht nicht nur ein national denkender Ton. Vielmehr finden wir eine Frieda von Bülow, die sich weitaus offener gegenüber der afrikanischen Natur und auch Kultur erweist, und in deren Aufzeichnungen Afrika nicht nur „ein apart schillernder Rahmen zu einer durch und durch deutschen Welt“ (Warmbold 92) ist; deren Notizen sich im Gegenteil „durch Beschreibungen von Land und Leuten und örtliche[n] Kenntnisse[n] der Erzählerin“ (Hammerstein 43) auszeichnen. Ich würde allerdings nicht so weit gehen, in ihren Romanen „eine weitgehend positive Darstellung der zu erziehenden ‚Kinder‘“ (Abret 369) zu sehen. Dennoch bleibt Frieda von Bülow eine interessante Figur, nicht nur was ihren eigenen Lebensweg anbelangt, sondern auch was die sich in ihrer Figur scheinbar verbindenden ideologischen Strömungen des Feminismus und Kolonialismus betrifft.

Erstaunen mag, dass sie sich trotz ihrer nationalistischen Orientierung und der Übernahme des zu ihrer Zeit herrschenden Rassedenkens, in denen sich die Deutschen als „Herrenmenschen“ inszenierten, privat keine Berührungsängste gegenüber jüdischen Deutschen hegte. Ihre enge Freundschaft zu Lou Andreas-Salomé belegt dies.⁹ Dennoch hält es sie nicht davon ab, in ihren Werken, jüdische Deutsche in stereotypischer Weise darzustellen. Ein Beispiel ist hier die Figur des jüdischen Gasthausbesitzers Lindenlaub (*Der Konsul*), der sich nicht nur durch einen übersteigerten Geschäftssinn und emotionale Kälte auszeichnet, sondern auch eine ängstlich-unterwürfige Haltung gegenüber den „eigentlichen“ Herrenmenschen der Kolonie einnimmt.

⁹ Vgl. hierzu beispielhaft: Josef Rattner, „Lou Andreas-Salomé – Geschichte einer ‚männlichen‘ Frau.“ *Die Frau als Kulturschöpferin. Zehn biographische Essays*, hg. von Katharina Kaminski, Königshausen & Neumann, 2000, 105-124; Wildenthal, „When Men Are Weak“.

Eine Interpretation der Romane von Bülow, welche die Texte an der Schnittstelle von postkolonialen und feministischen Fragestellungen untersucht und hier insbesondere die Komplizenschaft zwischen Feminismus und Kolonialismus erarbeitet, läuft Gefahr genau das zu tun, was sie im Kern aufdecken will: nämlich Machtdynamiken in der Zeit des Kolonialismus zu entschlüsseln und dabei selbst im westlichen Wissensdiskurs zu verharren, indem mit Kategorien wie „Frau“ und „Rasse“ gearbeitet wird. Gehen wir mit heutigen post-feministischen Debatten davon aus, dass die Kategorie sowohl das biologische Geschlecht als auch ein soziales Konstrukt meint, kritisiert die Soziologin Oyèrónké Oyěwúmi zurecht, dass „Frau“ als soziales Konstrukt keineswegs eine universale Kategorie ist. Sie schreibt: „The creation of ‘women’ as category was one of the very first accomplishments of the colonial state” (Oyěwúmi 257). In ihrem Buch *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourse* zeigt sie, dass für viele afrikanische Völker in der präkolonialen Zeit „Geschlecht“ kein Strukturmerkmal sozialer Beziehungen war und soziale Hierarchien mithilfe der Kategorie „Alter“ etabliert wurden. Dieser Hinweis scheint mir für die Romane von Bülow besonders wichtig, da zwar in der vorliegenden Arbeit die „weiße Frau“ primärer Gegenstand der Analyse ist, sie sich aber eben auch durch die Abgrenzung von der „schwarzen Frau“ definiert bzw. von der Autorin in der Figur ihrer Protagonistinnen positioniert wird. Vorsicht ist also geboten, wenn wir das Oppositionspaar „weiße Frau – schwarze Frau“ heranziehen wollen, weil es zwar den Absolutheitsanspruch der weißen Frau in Frage stellt, aber die schwarze Frau gleichzeitig in Bezug auf ihr Frausein kategorisiert und mit der weißen Frau gleichsetzt.

Eine Analyse der von Bülow'schen Protagonistinnen hinsichtlich „Rasse“ und „Geschlecht“ wird zeigen, wie sehr die Autorin „Kind ihrer Zeit“ war und erlaubt uns, anhand ihrer Romane Rückschlüsse auf die historische Realität im ausgehenden 19. Jahrhundert zu ziehen.

Es wird aber gezeigt, dass im Diskurs des Kolonialismus, den sowohl von Bülow als auch ihre Protagonistinnen leben, „Andere“ nicht auf die gleiche Stufe wie die Weißen gestellt werden.

Ich möchte im Folgenden die weiblichen Protagonistinnen in von Bülows Romanen genauer untersuchen. Welche Rollenerwartungen nehmen sie an? Welchen Rollenerwartungen widersprechen sie, und wo lassen sich Momente weiblicher Subjektivität bzw. eines weiblichen Handlungsspielraumes entdecken? Durchlaufen die Protagonistinnen eine Entwicklung? Und wenn sie dies tun, auf wessen Kosten „emanzipieren“ sie sich; d.h. inwieweit ist ihre eigene Vormachtstellung die Folge einer weiteren Hierarchisierung innerhalb ihres Verhältnisses zur einheimischen Bevölkerung? In einem letzten Schritt möchte ich auf die Frage eingehen, inwieweit der koloniale Raum diese Entwicklung ermöglicht bzw. verhindert und wie diese Protagonistinnen von der Autorin in eine fiktive Realität eingebaut werden, die durch deren eigene Biografie gespeist wird. Dabei werde ich mich auf drei der Bülowschen Kolonialromane und deren Protagonistinnen konzentrieren und sie gemäß der Reihenfolge ihrer Publikation untersuchen: *Der Konsul. Väterländischer Roman aus unseren Tagen* (1890/1891), *Im Lande der Verheißung. Ein deutscher Kolonial-Roman* (1899) und *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben* (1902).

In allen Werken finden sich starke autobiografische Züge und von Bülows Protagonistinnen sind ihren eigenen Erfahrungen, die sie während ihrer zwei Jahre in den deutschen Kolonien gemacht hat, nachmodelliert. In ihren Figurenbeziehungen, in deren Zentrum die weibliche Protagonistin steht, gibt es immer ein Geschwisterpaar und immer ist es eine Liebesbeziehung, die sich zwischen der Protagonistin und dem männlichen Helden, der der realen Person Carl Peters nachempfunden ist, entspannt.

So finden wir in ihrem ersten Roman *Der Konsul* Nelly Donglar, die ihrem Bruder, einem

Hamburger Unternehmer, in die Kolonie gefolgt ist. Sie ist unverheiratet, zeichnet sich durch einen scharfen Verstand aus und genießt das gesellschaftliche Leben in der Kolonie. Sie führt eine Art Luxusleben, in dem sie von den alltäglichen Problemen der Deutschen in der Kolonie nur am Rande erfährt. Ihre Zurückgezogenheit gibt sie erst durch ihre Begegnung mit dem Konsul Max von Syllfa auf, mit dem sie sich am Ende des Romans verlobt. In *Im Lande der Verheißung* haben wir die für die koloniale Sache schwärmende Maleen, die durch ihre Naivität besticht und die Leser fragen lässt, warum gerade diese nicht sonderlich positive Charakterisierungsstrategie für eine Figur, die der Autorin nachempfunden ist, gewählt wird. Sicherlich spiegelt sich in der Naivität Maleens von Bülows eigene Naivität hinsichtlich ihrer großen Liebe Peters wider. Maleen ist Ralf Krome (alias Carl Peters) anfänglich gänzlich verfallen. Wie im wahren Leben übt der Kolonialpropagandist und sein literarisches *Alter Ego* einen wesentlichen Einfluss auf den Kolonialenthusiasmus der Frauenfiguren (von Bülow und Maleen) aus und wie auch im wahren Leben, entwickelt sich Maleen am Ende zu mehr Selbstständigkeit und kehrt allein und von ihrer Krome-Schwärmerei befreit zurück in die Kolonie. Auch von Bülow kehrte nach ihrem abgebrochenen ersten Afrika-Aufenthalt zurück in die Kolonien, um die Plantage ihres dort verstorbenen Bruders Albert zu übernehmen. Wie von Bülow, deren Ruf unter ihrer Affäre mit Peters gelitten hatte, hat auch Maleens Ruf unter ihrer Liebschaft mit Krome gelitten und sie sieht sich mit einer Kolonialgesellschaft konfrontiert, die sie keineswegs mit offenen Armen empfängt. In *Tropenkoller* betritt Eva Biron die literarische Bühne und sie, die ihren Status als ledige Frau und ihre ungewöhnlich un-deutsche Erscheinung betreffend (ungarischer Abstammung, dunkler Typ) Züge von von Bülow selbst trägt, findet ihre Erfüllung in einer Verbindung mit Graf von Rosen. Auch diese Zuneigung der Figuren füreinander scheint, zumindest was Eva Biron's Anteil angeht, von Bülows eigener Zuneigung zu Carl Peters nachempfunden. Von Rosens Figur ist aber

kein Carl Peters, sondern verkörpert eher von Bülow's Wunschvorstellung von ihm.

Der Konsul

Der Hamburger Unternehmer, Harry Donglar, holt nach dem Tod seiner Eltern seine Schwester zu sich in die Kolonie. Sie ist „ein Mädchen, über deren geistige und körperliche Vollendung die Bewohner von U. nicht stritten“ (*Konsul* 8). Und in der Tat auch der neue Konsul der Stadt muss bei seiner ersten Begegnung mit der Protagonistin Nelly feststellen, dass sie „ihm anfangs in ihrer Modepuppenhaltung so ganz äußerlich erschienen [war], daß er sich gar nicht bemüht hatte, sie anders als äußerlich aufzufassen. Jetzt blitzte ihm unerwartet ein sehr selbstständiges Urtheil entgegen, und dabei nahm sie ihn als einen Gegner“ (*Konsul* 35). Hinter diesem Antagonismus steckt allerdings das literarische Kalkül der Autorin, die hier versucht, eine konventionell-kitschige Liebesbeziehung entstehen zu lassen, in der sich die Liebenden zunächst als Gegner verstehen, obwohl sie sich durchaus mit Interesse betrachten, um dann letztendlich nach einigen Hindernissen doch noch zueinanderzufinden. Für die Leser wird Nelly als „dunkle Blondine von zierlicher, mittelhoher Gestalt“ eingeführt, die bei ihrem ersten Auftritt im Roman ein „lose[s], weiße[s] Morgenkleid“ trägt, durch das ihr Körper bzw. „deren Formen“ „eher verborgen als hervorgehoben wurden“ (*Konsul* 9). Ganz anders tritt dahingegen eine andere weibliche Figur des Romans auf: Josefa, die zwar als Frau Lindenlaub bezeichnet wird, aber offiziell nicht mit dem jüdischen Gasthausbesitzer Lindenlaub verheiratet ist, sondern, wie er in einem Gespräch mit dem Konsul zugibt, von ihm nur als „Lockvogel“ (*Konsul* 76) für seine männlichen Gäste in die Kolonie geholt wurde. Auch wenn an keiner Stelle eine sexuelle Szene dargestellt und dieser Sachverhalt von Bülow auch nicht explizit erwähnt wird, scheint es wahrscheinlich, dass der Gastwirt Lindenlaub sie als Prostituierte eingestellt hat. Josefa begegnet dem Leser zum ersten Mal in der folgenden Beschreibung:

Die große, tiefe und halbdunkle Gaststube war leer, nur ein junges Frauenzimmer befand sich darin. Dieses saß in nachlässiger Stellung, den einen Fuß untergeschlagen, an einem grobgeschnitzten indischen Tisch von schwarzbraunem Holz und kramte in einem Haufen gildener und silberner Schmucksachen. Ihr Gesicht, das der Eintretende [Konsul Syllfa] im Profil sah, und das schwere dunkle Haar, das in losen Flechten über den Rücken fiel, hatten etwas Zigeunerartiges. Desgleichen ihr Anzug, der ebenso unordentlich wie malerisch war. Eine hemdartige Bluse brachte uneingezwängt den schönen Wuchs zur Geltung. Über der kräftig gewölbten Brust trug sie ein kirschrotes Seidentuch mit reicher Goldstickerei. Es sah abgenutzt und schmutzig aus und war auf einer Seite herabgerutscht, ebenso wie der lose Hemdärmel, so daß darüber eine runde, gelblich getönte Schulter sichtbar wurde. Dazu trug sie einen verschossenen Seidenrock mit Falbeln, der die kräftigen Formen ihres Körpers hervortreten ließ. Der den Fußboden berührende rechte Fuß steckte halb in einem goldgestickten Sammetpantöffelchen, war jedoch unbestrumpft. (*Konsul* 60-61)

Josefas Erscheinung ist ungepflegt und sie kleidet sich freizügig. Erschien also Nelly dem Konsul gegenüber kühl und abweisend und an sich als leblos und vom Fieber geplagt, verhält sich Josefa ganz anders und begegnet ihm „mit einem neugierigen und dann begehrliehen Blick ihrer flammenden, schwarzen Augen“ (*Konsul* 61). Es kommt sogar zu einer Szene der sexuellen Nötigung: „Auf einmal glitt sie mit katzenartiger Behendigkeit von ihrem hohen Sitz, schwang sich auf seine Knie, umschlang seinen Hals mit beiden Armen und küßte ihn so herzlich auf den Mund, daß er ihre Zähnnchen auf den Lippen fühlte“ (*Konsul* 63). Repräsentiert Nelly Donglar die unterkühlte, weiße, europäische Frau, so repräsentiert Josefa die animalische, zügellose Frau, die ihr Begehren keinerlei gesellschaftlichen Normen oder Zwängen unterwirft. Allerdings kann deswegen Josefa in von Bülow's Figurenwelt keine Deutsche sein. Sie macht sie zu einer Böhmin,

d.h. sie kommt aus einem unmittelbaren Grenzgebiet des neuen Deutschlands und für von Bülow steht sie sinnbildlich dafür, welche Gefahren sich in den Randgebieten des deutschen Staates finden lassen und auch in die Kolonie ihren Einzug halten.¹⁰ Von Bülow kontrastiert die zwei weiblichen Figuren im Romangeschehen.

Es gibt noch eine dritte weiße Frau, Frau Gabelsberger, die ihrem Mann zusammen mit ihrem kleinen Sohn in die Kolonie folgt. Nelly empfindet sie gleich als Konkurrentin, da sie allgemein als Schönheit gilt. Bei ihrer ersten Begegnung mit Frau Gabelsberger lesen wir folgende Reaktion:

Und sofort bemächtigte sich ihrer ein quälendes Gefühl sinnloser Eifersucht. „Wenn Sylffa sie gesehen hat,“ dachte sie, „und er hat sie natürlich gesehen, so muß er für sie schwärmen.

Sie entspricht ganz gewiß seinem Idealbild, diese zarte, opferwillige und wie ein Engel aussehende Frau!“ (*Konsul* 126)

In der Tat äußert sich Sylffa gegenüber Nelly über Frau Gabelsberger äußerst positiv: „Ich glaube, daß eine solche Frau immer veredelnd auf ihre Umgebung wirkt. Sogar die Lindenlaub hat etwas Weiblicheres in ihrem Wesen, seit sie in täglichem Verkehr mit dieser edlen Frau steht“ (*Konsul* 138). Frau Gabelsberger erkrankt kurz nach ihrer Ankunft in der Kolonie an einem schweren Fieber. Nelly schickt sich zum ersten Mal an, einen Dienst am Nächsten zu erweisen, und besucht die Kranke. Ihre Motivation ist allerdings eindeutig: Sie will den Konsul beeindrucken und ihm beweisen, dass sie durchaus eine mitfühlende Seele sein kann. Dennoch heißt es über Nelly: „Sie, die gewohnt war, rücksichtslos gegen etwaige Ansprüche Anderer ihrem Behagen zu leben und

¹⁰ Shelley Baranowski diskutiert die historische Entwicklung Deutschlands von der Bismarck Ära bis hin zum Nationalsozialismus und zeigt, dass die deutsche Kolonialexpansion im Vergleich zu anderen europäischen Ländern von einer extremen nationalistischen Färbung geprägt war, die den Weg für die nationalsozialistische Herrschaft unter Hitler ebnete. Eine Obsession vor einer Verunreinigung durch nicht-ethnische Deutsche spiegelt sich auch in von Bülows Kolonialromanen wider (vgl. Baranowski).

ihre Launen zu Gesetzen zu machen, fühlte sich der sittenlosen Josefa immer noch menschlich näher, als jener Heiligen“ (*Konsul* 175). Hier setzt aber der erste Schritt der Entwicklung der Protagonistin ein. Sie kümmert sich um die kranke Frau Gabelsberger, die ihr in Bezug auf „Klasse“ unterlegen ist und nimmt sogar deren Sohn zu sich. Bei einem Krankenbesuch in der Gaststube, kommt es zu einem sexuellen Übergriff auf Nelly (vgl. *Konsul* 179-181). Betrunkene sind auf der Suche nach Josefa und Nelly tritt ihnen entgegen, weil sie die Kranke stören. Dabei vergreift sich einer der Betrunkenen an ihr. Nelly wird von Josefa „gerettet“, die den Täter ohrfeigt (vgl. *Konsul* 180), ist aber danach tief beschämt und fühlt sich physisch erniedrigt.

Von Bülow kreiert in ihrem Roman eine Art weibliches Dreigespann. Steht am moralischen unteren Ende die sittenlose Josefa, führt die engelsgleiche Frau Gabelsberger das Gespann an. Nelly hat ihren Platz noch nicht vollends eingenommen. Dazu bedarf es erst männlicher Hilfe, die sie in der Gestalt Sylffas findet. Es wird allerdings deutlich, dass ihr Platz in der Mitte liegen muss. Sie soll sich eine gewisse Eigenständigkeit bewahren, ohne dabei ins Animalische abzudriften, muss aber das „Weibliche“, das Frau Gabelsberger anhaftet und darin besteht, ihrem Mann zu folgen und eine Mutter für sein Kind zu sein, in sich hervorholen, um Sylffa zu gefallen. Für Sylffa basiert eine Ehe auf folgendem Prinzip: „Der Mann muß sich beherrschen, das Weib sich vergessen können“ (*Konsul* 74). In diesem Punkt sind Sylffa und Nelly sich am Ende einig. Nelly ist sich bewusst, dass Frauen in Sylffas Leben nur eine „nebensächliche“ (*Konsul* 207) Rolle spielen. Sylffa ist zufrieden mit seiner Eroberung und dem Blick „fanatischer Hingebung“ (*Konsul* 190), den Nelly ihm zuwirft; und Nellys Liebeserklärung vor ihrem Bruder nimmt sich entsprechend heraus: „Ich liebe ihn und bewundere ihn und bete ihn an! Die ganze übrige Welt ist mir völlig gleichgültig! Seine Sklavin zu sein, würde mich glücklicher machen, als Euch anderen Alle miteinander zu regieren“ (*Konsul* 212). Bei einer ihrer ersten Begegnungen hatte Nelly ihn

noch mit seiner „männlichen Eigenliebe“ konfrontiert, als sie sich über das Thema „Patriotismus“ ereiferte:

Immer soll das Wort Patriotismus den Deckmantel und das Aushängeschild für die anmaßendste Selbstsucht hergeben. Wenn nämlich die Eigenliebe von euch Männern kein Genüg mehr darin findet, die eigene Person zu verherrlichen, dann erweitert Ihr flugs den Begriff Eurer Macht- und Ruhmessphäre, indem ihr Alles einschließt, was Ihr als Euch gehörend betrachten könnt. (*Konsul* 72-73)

Am Ende des Romans scheint ihr ihre Stellung als Besitz ihres Mannes nichts mehr auszumachen.

Nelly entwickelt sich also von der unverheirateten, launischen und klassenbewussten Frau zu einer Frau, die sich komplett nach den Wünschen ihres zukünftigen Mannes richtet und ihre Liebe zu ihm über alles stellt. Josefa ist für sie als Konkurrentin ausgeschlossen und daher ist es auch möglich, dass sich am Ende eine Art „Freundschaft“ zwischen den beiden entwickelt – insofern es die gesellschaftliche Etikette erlaubt. Frau Gabelsberger muss sterben, weil es in von Bülow's Welten nur eine Protagonistin geben kann. Nur eine Frau darf die entscheidende Rolle spielen. Nelly zeigt ihren manipulierenden Charakter, wenn sie sich Franzl Gabelsbergers annimmt. Dies tut sie nicht allein aus reiner Nächstenliebe. Sie entwickelt Muttergefühle. Als das Kind sie bei einer Fahrt in die Stadt fragt, wann die tote Mutter wiederkomme, erfahren die Leser Nellys wahre Gedanken: „die Zeit wird bald genug das Bild der Todten verwischen“, sagte sie sich, „und dann schlägt dies warme Kinderherz mir allein“ (*Konsul* 229). Nellys „Erfolg“ liegt in der Eroberung eines Mannes und dafür ist sie bereit, wörtlich über Leichen zu gehen und sich das Kind einer anderen Frau anzueignen. Von Emanzipation lässt sich in diesem Fall nicht sprechen. Die Kolonie sowie das koloniale Projekt liegen in den Händen der Männer, die Frau kann sich nur in der Abhängigkeit von einem Mann behaupten, sei es in einer Bruder-Schwester-Beziehung oder

in einer Mann-Frau-Beziehung. Außerhalb der bestehenden gesellschaftlichen Normen – das heißt gelöst aus einem dominierenden Beziehungsgeflecht – hat sie keine Existenzberechtigung. Selbst Josefa hat es nur in die Kolonie geschafft, weil ein Mann, der Jude Lindenlaub, sie aus geschäftlichen Zwecken zu sich geholt hat. Ihre Stellung als Prostituierte verhindert allerdings jeglichen offiziellen Zugang zur kolonialen Gesellschaft. Aus heutiger Sichtweise scheint Nelly am Anfang des Romans „emanzipierter“ als zum Schluss.

Eine Positionierung der weiblichen Protagonistin hinsichtlich der Einheimischen in der Kolonie wird von der Autorin nicht vollzogen, weil in diesem Roman Einheimische lediglich als „Kinder“ in ihrer Rolle als Dienstpersonal und das nur an wenigen Stellen vorkommen, oder aber als Teil der Landschaftsbeschreibungen erwähnt werden (vgl. *Konsul* 36, 78, 102). An anderer Stelle heißt es beispielsweise:

Die Negerinnen stampften Korn in großen hölzernen Mörsern oder schleppten Wasser in bauchigen Thongefäßen auf den Köpfen. Männer wanderten, schwere Lasten und Stangen tragend, unter rhythmischen Gesang stadteinwärts oder saßen vor ihren Hütten, Matten flechtend und Decken wirkend. (*Konsul* 102)

Für die Handlung des Romans spielen sie keine Rolle, weil von Bülow darum bemüht ist, die Kolonie als leeren Raum zu kreieren. Die Anderen werden eigentlich komplett ausgeblendet und dort wo sie auftauchen, lediglich in ihrer Funktion als zu beherrschendes Objekt beschrieben. Die Einheimischen erhalten minimalen Sprechanteil. Expliziter Rassismus gegenüber den Einheimischen findet sich nicht, was nicht heißen soll, dass er nicht zwischen den Zeilen zu finden ist. Eine absolute Verherrlichung des weißen Herrenmenschen ist dafür Beispiel genug. Die Darstellung der Kolonie als ein leerer Raum hat den Zweck, ihre Leser von der Wichtigkeit des kolonialen Projektes zu überzeugen, aber auch die Möglichkeiten in den Kolonien für die

Deutschen herauszustellen. Von Bülow vermeidet eine Darstellung der Rassenkonflikte in den Kolonien, und sie verlagert, so schreibt Eigler, „the major conflict inherent in all colonial expansionism from an interracial place onto an intranational one“ (Eigler 73).

In der Tat sind die eigentlichen Antagonisten in *Der Konsul* die Engländer, die zum Schluss auch daran Schuld tragen, dass der Konsul von der deutschen Regierung seines Amtes enthoben wird, weil er die Engländer durch seine Vorgehensweise verstimmt haben soll. Eigler verweist auch darauf, dass die Figur der Josefa und der sexuelle Übergriff auf Nelly als „counterhegemonic position“ (75) zu lesen sind, die von Bülow hier einnimmt. Josefa ist eine weiße Frau, die keineswegs dem Ideal der Frau entspricht und in der Kolonie keinerlei positiven Einfluss ausübt und Nelly wird von einem weißen Mann belästigt; d.h. das Klischee, dass ein schwarzer Mann sich an einer weißen Frau vergreift, wird von von Bülow hier nicht aufgegriffen. Meiner Ansicht nach sind dies allerdings keine „counterhegemonic“ Momente, in denen sich die Autorin absichtlich um eine solche Darstellung bemüht. Diese Momente entstehen, weil von Bülow die Kolonialgesellschaft als „weiß“ kreiert und die Einheimischen am Geschehen unbeteiligt lässt und ihnen auch keinerlei Sozialität im eigentlichen Sinne zukommen lässt. Für die einheimischen „Kinder“ spielt es in diesem Bülowischen Roman keine Rolle, ob sie männlich oder weiblich sind. Sie sind für von Bülow geschlechtslos. Wir lernen nichts Näheres über einzelne Einheimische. Sie bleiben merkwürdig beziehungslos und wir erfahren nichts über ihr Leben außer in ihrem Dienstverhältnis zu den weißen Herren. Josefa als „weiße Frau“ zu sehen, halte ich außerdem für falsch, da weder ihr Erscheinungsbild im Roman dem einer idealtypischen weißen Frau entspricht, noch ihr Verhalten vorbildhaft ist: Sie hat kein Rassebewusstsein, weil sie sich mit dem Juden Lindenlaub eingelassen hat und verdingt sich in der Kolonie als Prostituierte. Kontrahegemoniale Momente lassen sich in von Bülows späteren Romanen finden, wenn sie die deutsche Gesellschaft

keineswegs als ausschließlich aus guten Kolonisierenden bestehend schildert. Abret geht so weit zu behaupten, dass von Bülow einer „Entmenschlichung“ (Abret 369) der Einheimischen „mit einer ästhetischen Aufwertung und der Betonung des alle Menschen Verbindenden ... bewusst“ (Abret 369) entgegenwirkt. Ich halte diesen Interpretationsansatz für falsch, da ich weder eine *ästhetische Aufwertung* der Einheimischen noch eine *Betonung des alle Menschen Verbindenden* in von Bülows Romanen sehe. Die Tatsache, dass von Bülow im Gegensatz zu anderen Kolonialschriftstellern in diesem Roman auf eine explizit dehumanisierende Darstellungsweise der Einheimischen verzichtet bedeutet noch keine ästhetische Aufwertung und wenn im Erziehungsanspruch der Weißen die Betonung des alle Menschen Verbindenden liegen soll, sollte das nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass von Bülow den Erziehungsauftrag der Weißen gegenüber den einheimischen „Kindern“ als Rechtfertigung für die koloniale Expansion vorgibt.

*Im Lande der Verheißung*¹¹

Im Mittelpunkt der Handlung des Romans *Im Lande der Verheißung* aus dem Jahre 1899 steht die bei ihrer Ankunft in der Kolonie 26-jährige Maleen Dietlas, die ihrem Mann, einem Plantagenbesitzer, in die deutsche Kolonie Südwestafrika folgt. Um die Figur der Maleen genauer zu untersuchen, ist es hilfreich, zunächst die diversen Rollen, die sie innerhalb des Romangeschehens annimmt, genauer zu beleuchten. So sind ihre Rollen auf rein familiärer Ebene die der Schwester, der Ehefrau und der Enkelin. Aufgrund ihrer Heirat erschließen sich dann im Raum der Kolonie weitere Rollen für sie: die der Hausherrin und der Gesellschafterin. Ihre eigentliche Wunschrolle ist aber die einer Gefährtin und Kameradin für den Mann und sie entspricht damit dem zeitgenössischen Selbstverständnis vieler weißer Frauen in den Kolonien:

¹¹ Im Folgenden wird der Titel mit *Verheißung* abgekürzt.

„Frauen hatten weder Sitz noch Stimme in den Verwaltungsgremien der Kolonien. Sie strebten auch nicht danach. Ihr Selbstverständnis war das einer ‚Gefährtin‘ ihrer Männer“ (Mamozai 189). Emanzipierte Frauen waren in den Kolonien diejenigen, die für sich einen Handlungsraum schufen, um der kolonialen Sache zu dienen, ohne dabei die männliche Herrschaft in Frage zu stellen. Eine völlige Gleichstellung mit dem Mann wurde von den kolonialen Frauen, die sich der politischen Kolonialbewegung angeschlossen hatten, nicht angestrebt, da sie den Geschlechterdualismus nicht in Frage stellten.

Auf den ersten Seiten begegnet dem Leser nicht wie üblich die Hauptfigur, vielmehr ist es gerade ihre Abwesenheit, die dieses Kapitel auszeichnet. Rainer Waltron erwartet ungeduldig die Ankunft seiner Schwester Maleen und wird von seinen europäischen Kollegen, darunter ein Engländer und ein Italiener, darauf hingewiesen, dass sich der Aufenthalt der Schwester in der Kolonie als schwierig gestalten wird. So bemerkt der Engländer: „Die Baronin wird hier vieles entbehren müssen“ (*Verheißung* 10) und im Hinblick auf die noch junge deutsche Kolonie bemerkt der Italiener spitz: „Vielleicht ist das Hierherkommen Ihrer Frau Schwester etwas verfrüht“ (ebd.). Das heißt, ohne dass Maleen bekannt ist bzw. den anderen die Möglichkeit bietet, ein Urteil über sie zu erlauben, gehen die europäischen Männer, bis auf Rainer Waltron, von allgemeinen Annahmen über „die Frau“ aus. Einzig Rainer Waltron hat keinen Zweifel an der Tauglichkeit seiner Schwester für die Kolonie, was bei den anderen Europäern auf Unglauben stößt: „Der Franzose und der Engländer blickten ungläubig auf den jungen Deutschen, der seine Schwester nach sich selbst zu beurteilen schien“ (ebd.). „Die Frau“ mit den gleichen Maßstäben wie den Mann zu messen, stößt auf Ablehnung. Dennoch begrüßen auch die anderen Kolonisierenden Maleens zukünftigen Beitrag für die Kolonie, der darin bestehen wird, die Moral in der Kolonie zu heben. Bereits in diesem ersten Kapitel wird aber auch der Diskurs über die „besseren“

Kolonialherren angesprochen, und der Engländer und der Italiener setzen ihr Gespräch über die Deutschen in Abwesenheit von Waltron fort. Wenn auch die literarische Figur von diesem Dialog ausgeschlossen wird, so werden die Äußerungen vom deutschen Lesepublikum gehört, das dieses Gespräch quasi belauscht. Von Bülow spielt hier auf das Konkurrenzdenken der europäischen Kolonialmächte untereinander an, operiert hier aber auch rein propagandistisch, denn das deutsche Publikum weiß um den Vorwurf des Nachzüglertums. Zumal auch von Bülow nicht verheimlicht, dass die Deutschen die „besseren“ Kolonialherren sind. Und so erfährt der Leser im weiteren Gespräch, dass Rainer Waltron in der Kolonie zu einem Helden geworden ist und allerlei Geschichten über ihn kursieren, die gepaart mit seinem „germanischen“ Aussehen die Mystifizierung seiner Person vorantreiben. Das wird im weiteren Handlungsgeschehen auch von den anderen Europäern anerkannt.

Rainer Waltron begrüßt seine Schwester mit einer Zofe: die Schwarze Tschekanajo, die Fräulein von Eltville Maleen zum Geschenk macht. In diesem „Geschenk“ wird deutlich, dass die weiße Frau sich in keiner Weise auf die gleiche Stufe mit der schwarzen Frau stellt. Die schwarze Frau bezieht ihren Wert einzig aus ihrem Dasein als Dienstobjekt und kann daher „verschenkt“ werden. Als sich Maleen nach Fräulein von Eltville erkundigt, bemerkt Rainer, dass Georg Dietlas dem Umgang seiner Frau mit dieser Person wohl nicht zustimmen würde. Sie gälte als „überspannt“ (*Verheißung* 18). So wie bereits Maleen am Anfang des Romans in einem Gespräch unter Männern die literarische Welt des Romans betritt, wird Fräulein von Eltville von Rainer mit dem gängigen weiblichen Topos der Überspanntheit beschrieben, ohne dass sie selbst präsent ist. Später wird genau dieses Fräulein von Eltville zu einer mütterlichen Figur für Maleen, aber in gewisser Weise auch eine Doppelgängerfigur für die Maleen Dietlas im zweiten Buch des Romans. Die Zofe beurteilt Maleen mit den Worten „allerliebste“ und sie bezeichnet sie ihrerseits als „ma

petite“ (*Verheißung* 20). Von anderen Schwarzen ist sie „belustigt“, weil sie „als einziges Kleidungsstück einen schmutzig braunen Lendenschutz trugen“ (*Verheißung* 21). Die Hierarchien sind also von vorneherein klar und es ist weder von Bülow's Absicht, noch die ihrer Protagonistin, den Schwarzen im Roman mehr als eine Diener- bzw. Kindposition zukommen zu lassen. Auch in *Im Lande der Verheißung* folgt von Bülow gängigen Vorurteilen ihrer Zeit.

Kritisch reflektiert die Romanheldin allerdings ihre eigene untergeordnete Stellung als Ehefrau: „Nun, dachte sie sich selbst höhnend, ich bin also im Grunde eine Sklavinnennatur, die ihr höchstes Glück darin sieht, von dem Mann, den sie liebt, beherrscht zu werden“ (*Verheißung* 31-32), und wenig später denkt sie sich: „Immer zog sie den Kürzeren und musste neben ihm die Rolle des unverständigen Kindes spielen“ (*Verheißung* 37). In der Ehe mit dem 14 Jahre älteren Dietlas hat Maleen die Stellung eines privilegierten Kindes. Er tut alles für sie; dafür muss sie sich gefallen lassen, dass er sie wie sein Eigentum behandelt. Und auch wenn die Schwarzen von den Deutschen als Kinder bezeichnet werden, lässt sich doch ein Vergleich zwischen Maleen und den Einheimischen nicht ziehen. Zum einen macht von Bülow keinen Unterschied zwischen einem schwarzen Mann oder einer schwarzen Frau und zum anderen besteht das Privileg der Schwarzen darin, die Europäer zu bedienen und nicht darin, selbst bedient zu werden. Dass sich Maleen aber nicht ohne Weiteres in die Rolle des verhätschelten Kindes fügen will, wird angedeutet, wenn es heißt: „So wie uns die Männer sehen wollen, so werden wir mit der Zeit, dachte sie, wenigstens scheinbar“ (*Verheißung* 38). Die inneren Monologe der Protagonistin weisen daher auf ein Reflexionsniveau hin, das keineswegs mit dem eines naiven Kindes im Einklang steht. Im Gegenteil setzt Maleen Zärtlichkeiten für ihren Mann mit Berechnung ein und zwar immer dann, wenn sie ihn versöhnlich stimmen will, etwas erreichen will bzw. um mehr Freiheiten bittet. Als Georg Dietlas eifersüchtig auf die jungen Offiziere ist, die seiner Frau den Hof machen, streckt sie

ihm versöhnlich ihre Lippen entgegen. Dabei „erstickte [er] sie beinahe“ (*Verheißung* 95), was die Machtdynamik in ihrer Beziehung verdeutlicht. Dietlas lässt seiner Frau keinerlei Aktionsraum.

Wir erfahren, dass Maleen Dietlas aufgrund von Kromes Zuraten geheiratet hat. Krome hatte diese Verbindung als günstig hinsichtlich der Kolonie bewertet und von daher begrüßt. Später bereut Maleen ihre Entscheidung, weil sie keine Liebesheirat eingegangen ist. Hier erfahren wir auch, dass sich Maleen bei der Begegnung mit Krome gewünscht hatte, ein Mann zu sein und darin ihre tatsächliche Chance auf aktive Mitwirkung am kolonialen Projekt sieht. Sie weiß, dass diese Aufgabe nur den Männern obliegt:

Jene Tage der Wahl und Entscheidung standen ihr wieder vor Augen, deutlich, ganz deutlich: wie sie sich mit ihrem Bruder für Kromes kühnes Werk und den kühnen Krome selber begeistert hatte, wie sie so leidenschaftlich gewünscht hatte, ein Mann zu sein, um ihm helfen zu dürfen. Wie sie, die nichts von den üblichen Verkehrsformen der sogenannten Gesellschaft wußte, mit ihm Freundschaft geschlossen und in dieser Freundschaft geschwelgt hatte – und – wie er sie eines Tages auf Herrn von Dietlas aufmerksam gemacht hatte mit den Worten: Er ist eine meiner wertvollsten Stützen, denn er hat nicht nur seine Person, sondern auch noch sein Geld eingesetzt, und das will bei uns noch mehr sagen. (*Verheißung* 64-65)

Hier wird deutlich auf den manipulativen Charakter Kromes hingewiesen. Krome war es, der Maleen und Rainer für die koloniale Sache begeisterte und auf Maleen einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Sie ist von Krome fasziniert und scheint um dessen manipulativen Charakter zu wissen, als ihr klar wird, „daß dieser Mann sie stets nur aus dem einen Gesichtspunkt angesehen hatte: wie er sie zu seinen Zwecken dienstbar machen konnte“ (*Verheißung* 43). Dennoch beanstandet sie sein Verhalten nicht. Krome wird zum Antagonisten von Dietlas, ohne dass es

letzterem bewusst wird.

Erst als Dietlas für zwei Wochen ins „Innere“ muss, öffnet sich für Maleen ein Handlungsspielraum. Sie handelt dabei allerdings nicht selbstbestimmt, sondern fremdbestimmt. Die Anziehungskraft, die Krome auf sie ausübt, steuert auf einen Höhepunkt zu und als dieser seine enge Vertraute und Beraterin Maleen bittet, ins Deutschlandhaus zu kommen, weiß sie, dass sie sich damit gegen den Willen ihres Mannes stellt: „Er [ihr Mann] war nach dem Gesetz ihr Herr und machte von seinem Herrenrecht Gebrauch. Dies Gesetz, das eine erwachsene, denkende Frau ein für allemal unter den Willen ihres Mannes zwang, erschien ihr als eine Ungeheuerlichkeit“ (*Verheißung* 130). Schließlich kommt es zum Kuss zwischen Krome und Maleen, woraufhin Maleen in Ohnmacht fällt und an Fieber erkrankt.

Als Antagonistin für Maleen tritt die Missionarstochter Maria Beta auf. Maria Beta ist die Tochter eines europäischen Missionars aus einer Mischehe mit einer Abessinierin und ist aufgrund ihrer Schönheit und Exotik eine Konkurrentin für Maleen. Da sie keine schwarze Frau ist, sondern eine Art rassistischen Zwischenraum einnimmt, hat sie im Gegensatz zu den einheimischen Frauen eine Sonderstellung. Sie wird wie folgt im Text eingeführt:

Maria Beta hatte eine bräunlich dunkle Gesichtsfarbe und im Nacken geschlungenes, pechschwarzes Haar. Ein nicht mehr sauberes weißes Kleid umschloß die anmutig schlanke Gestalt. Marias Gesicht erinnerte im Profil mit der schmalen, geraden, niedrigen Stirn, der sanft gebogenen Nase, und den etwas aufgeworfenen Lippen an den Typus der Ägypterin. Dazu stimmten auch die schmal geschlitzten, mandelförmigen, tiefdunklen Augen, die zwischen den dichten, langen Wimpern feucht aufglänzten, wie ein Waldteich im Mondlicht. (*Verheißung* 48)

Auch wenn sie schön ist, wird im obigen Zitat deutlich, dass sie keineswegs perfekt ist, wenn auf

das „nicht mehr saubere[] weiße[] Kleid“ verwiesen wird. Sie übt trotz ihrer erst 17 Jahre sexuelle Macht auf die männliche Bevölkerung der Kolonie aus. Im Text tritt sie zum ersten Mal während einer Begegnung mit Krome in Erscheinung. Perspektivisch nähern wir uns als Leser der Figur mit dem männlichen Blick Kromes. Maria befindet sich vorm Missionarshaus und beschäftigt sich mit ihrem gefesselten, flügelahm geschossenen Adler. Der Anblick Marias mit ihrem Adler wird von Krome als „[e]in schönes Symbol!“ (*Verheißung* 49) bezeichnet. Auf den ersten Blick scheint dies wenig Sinn zu haben, denn der Anblick eines Mischlingskindes, das einen Adler, der hier symbolisch für den Reichsadler, Deutschland, sowie die Virilität des deutschen Mannes steht, gefesselt hält, scheint genau oppositionär zu dem zu stehen, was Krome in der Kolonie bezwecken will. An dieser Stelle weiß der Leser allerdings noch nicht, dass der Adler, den er flügelahm geschossen hat, ein Geschenk von Rainer Waltron an Maria ist. Das heißt, Marias (sexuelle) Macht ist eingeschränkt. Symbolisch könnte dieses Bild aber auch dafür stehen, dass Maria die deutschen Männer in der Kolonie gefesselt hält, die sich allerdings nur aufgrund der Umstände, d.h. aus Mangel an deutschen Mädchen (siehe Rainer) für sie interessieren. Dennoch birgt Maria ein Gefahrenpotential, weil ihre Erscheinung die „Weißheit“ und „Rassenhygiene“ der Kolonie in Frage stellt.

Krome bedenkt sie mit einem musternd-lüsternen Blick. Er hat es allerdings eilig, und im Text heißt es: „[d]och hatte er nicht die Zeit, sich mit dem lieblichen Ding aufzuhalten“ (*Verheißung* 49). Dass Maria für die Deutschen bloß einen Objektcharakter hat, wird nicht nur daran deutlich, dass Krome sie als Gespielin duldet, dennoch nicht bereit ist, sie zu heiraten, sondern auch als Rainer Waltrop, der gegenüber Maleen äußert, dass er Maria liebt, sie letztendlich aus „Rassebewusstsein“ nicht heiratet. Später korrigiert er sogar seine „Liebe“ zu ihr in einem Brief an seine Schwester: „Daß mit meiner Passion für sie ..., das war natürlich nur so ‘ne

Jugendliebe. Keine Spur davon ist geblieben; die Idee hat heute geradezu etwas Komisches für mich“ (*Verheißung* 295). Maleen reagiert bei Rainers Liebesoffenbarung schon entsprechend: „Sie sieht ja sehr anmutig aus ..., wie eine kleine Sklavin; aber du sagtest mir einmal, Deine Frau solle Dir eine wirkliche Gefährtin sein, auch geistig. Ich fand das schön. Maria Beta würde Deine ergebene Dienerin sein und dein Spielding. Sicherlich sonst nichts“ (*Verheißung* 119). An dieser Aussage zeigt sich außerdem, dass Maleen nicht jeder Frau die Berechtigung einräumt, als Kameradin für einen deutschen Mann zu fungieren. Nur diejenigen, die es geistig mit ihm aufzunehmen wissen, und die außer optischen Reizen auch noch anderes zu bieten haben, können für den Mann zu einer Partnerin werden. Wie bereits weiter oben angedeutet, äußert sich hier Maleens eigenes Verständnis einer idealen Beziehung zwischen Mann und Frau in den Kolonien: Die Frau soll dem Mann eine Gefährtin sein. Maleens Reaktion zeigt aber auch den Einzug einer anderen Empfindung in den Roman, nämlich den der Eifersucht. Zum Konkurrenzkampf zwischen farbigen Frauen und weißen Frauen schreibt Mamozai:

Farbige Frauen waren aber auch „wilde Frauen“, das heißt, sie waren nicht nur durch die patriarchalisch-bürgerliche Schule der Frauenunterdrückung gegangen, entsprachen daher nicht dem Ideal der gezähmten Frau, die ihre eigene Unterdrückung verinnerlicht hatte und zur Hausfrau, Gattin und Mutter geschrumpft war. (155)

Maleen ist nicht nur eifersüchtig auf Maria, weil diese die Aufmerksamkeit der weißen Männer auf sich zieht, sondern auch eifersüchtig auf sie, weil sie scheinbar ungezügelte sexuelle Freiheiten erleben kann, ohne sich mit der Rolle der moralischen Stütze für den Mann, die Maleen einnehmen muss, auseinandersetzen zu müssen. Bezeichnend ist auch, dass Marias Adler später in der Geschichte flieht und lieber den Hungertod in der Wildnis vorzieht, als von Maria handzahn gehalten zu werden (vgl. *Verheißung* 117). Maria heiratet am Ende auch keinen Deutschen,

sondern einen Italiener.

Eine weitere Frauenfigur ist Fräulein von Eltville. Sie nimmt im Roman eine Art Doppelgängerfunktion für die Figur der Maleen ein. Eltville ist nach Afrika gegangen, um ihrer Liebe, Père Dieudonné, zu folgen. Sie lebt – im Wissen, dass ihre Liebe in körperlicher Hinsicht unerfüllt bleiben muss – in Armut und widmet sich karikativen Dingen. Maleen findet in von Eltville nicht die „überspannte“ Frau, wie sie von den Männern in der Kolonie bezeichnet wird, sondern eine Vertraute und ein Vorbild. Eltville ist diejenige, die die

Glorifizierung der Figur Kromes beendet. Maleen erfährt von ihr, dass Krome eine Affäre mit Maria Beta unterhält und ist schockiert: „Eine entsetzliche Enttäuschung hatte sie erfahren! Also während sie sich alles versagte, um ihn zu retten und sich selbst zu retten, während sie ihn ganz von ihr selbst erfüllt glaubte, fing er eine Liebelei mit dieser scheuen Wildkatze an!“ (*Verheißung* 152). Maleen ist eifersüchtig und das Idealbild von Krome als einem Mann mit Prinzipien beginnt zu bröckeln. War die Eifersucht auf Maria und die Aufmerksamkeit, die sie von Rainer bekommt, noch kontrollierbar, weil sich Maleen ihres Einflusses auf den Bruder sicher ist, ändert sich Maleens Verhalten, als sie sich der tatsächlichen Gefahr bewusst wird, die von Maria ausgeht. Sie hat Schwierigkeiten ihre Eifersucht zu kontrollieren. Ihre Aggressionen richten sich dabei aber nicht gegen Krome. Als sie ihn zu sich ruft und ihn äußerlich ruhig und rational mit der Affäre konfrontiert, reagiert er kalt. Dennoch schreibt er ihr abends eine Nachricht mit folgendem Wortlaut:

Natürlich hatten Sie recht in allem, was Sie sagten, in allem. Aber Sie sind nicht ohne Schuld. Sie haben mich fern gehalten, haben mir die traulichen Plauderstündchen zwischen uns vorenthalten und mir damit das Beste genommen, was ich hatte. Können Sie erstaunen, wenn ich von dem Übermaß der Kräfteanspannung Erholung nötig habe und sie da nehme,

wo sie mir geboten wird? Um zu betteln bin ich zu stolz, – selbst Ihnen gegenüber.

(*Verheißung* 160)

Krome selbst findet seine Affäre mit Maria nur natürlich und sieht die Schuld bei Maleen. Ihre Distanzhaltung habe ihn in die Arme von Maria Beta getrieben. Eigler interpretiert diese Figurenkonstellation als exemplarisch für die Rollenverteilung des 19. Jahrhunderts: In dieser Szene zeige sich, so Eigler, die Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft im kolonialen Raum: „in order to ensure white domination, the seemingly privileged role of moral authority is assigned to the middle-class European woman, a role that has the effect of reinforcing the regulations and strictures placed on feminine desire“ (Eigler 76). In der Tat hat Maleen damit zu kämpfen, ihre ihr von Krome zugewiesene Rolle als moralische Stütze aufrechtzuerhalten und gegen ihre Leidenschaft anzukämpfen. Sie „darf“ nicht aggressiv auf Krome reagieren, weil es ihrer Rollenzuweisung widerspräche und sie deshalb dazu kein Recht hat. Sie zeigt keinerlei Protest hinsichtlich der Begründung seiner Affäre. Im Gegenteil, die Tatsache, dass Maria lediglich als „Ventil“ für Kromes Sexualtrieb fungierte, wird von ihr still hingenommen. Krome stattet Maleen erneut einen Besuch ab und als am Abend Rainer hinzustößt, findet er beide zusammen vor: „Krome war so sanft und still, wie Rainer ihn noch nie gesehen hatte. Auch Maleen war sanft und still“ (*Verheißung* 162). Wir wissen nicht, was genau zwischen den beiden vorgefallen ist, aber Kromes Brief kann als Liebesgeständnis gelten; d.h. Maleen fühlt ihre Zugneigung zu Krome erwidert. Dies alles geschieht in der Zeit, in der Dietlas noch im Inneren weilt.

Maleens nächster Schritt ist es, ihre Konkurrentin aus dem Weg zu räumen. Maria muss eliminiert werden, um ihre sexuelle Macht über die Männer der Kolonie zu unterbinden. Maleen hat eine Unterredung mit dem Missionar Beta und schlägt ihm vor, Maria nach Europa in ein Pensionat zu schicken. Dies erwähnt sie mit Kalkül gegenüber dem Italiener Despini. Dabei

scheint Maria die einzige Figur zu sein, die Maleens wahre Motive erkennt und auch den wahren Charakter Kromes erkannt hat. Das heißt, sie ist Maleen einen Schritt voraus. Als Maleen ihr eine Predigt hält, reagiert Maria aggressiv:

Ich will mich nicht unter Frauen sperren lassen. Ich hasse Frauen. Frauen sind mißgünstig und neidisch. Weil ich den Männern gefalle, finden die Frauen nichts Gutes an mir. Sie möchten mich zur Kopfhängerin machen. Aber ich will nicht ... Männer sind gut – außer einem: der ist schlecht, und ich bitte Gott alle Tage, daß er ihm eine Strafe schicke. Ja, ich möchte, daß ihm die Araber den Hals abschnitten. Das hat er verdient. (*Verheißung* 177)

Nachdem das Problem „Maria“ beseitigt wurde und Despini tatsächlich um ihre Hand anhält, kommt es zur Klimax der Liebesbeziehung zwischen Maleen und Krome: ein Kuss. Daraufhin fällt Maleen in Ohnmacht und erkrankt an Fieber. Tatsächlich hatte sie seit ihrem Wiedersehen mit Krome in der Kolonie eine aufkommende Fieberkrankheit bekämpft. Das Fieber kann hier metaphorisch für ihr eigenes weibliches sexuelles Verlangen gelesen werden (vgl. Eigler 76-77). In dem Moment, in dem sie nicht mehr in der Lage ist, gegen ihre Leidenschaft anzukämpfen, bricht es aus. Doch während sie noch im Fieber liegt, hat Krome bereits für sich entschieden, sich von Maleen zu distanzieren. Er entscheidet dabei ganz rational:

Die Fesseln eines Ehebundes widerstrebten ihm stark, die Ehe mit einer geschiedenen Frau erschien ihm im allgemeinen besonders wenig erstrebenswert, aber ein ehebrecherisches Verhältnis zu der Frau eines Mannes, den er seinen Freund nannte, wäre das Schlimmste von allem gewesen. (*Verheißung* 193-194)

Auch Maleens Krankheit widerstrebt ihm; sein Umgang mit der Kranken ist kalt und lieblos, weil ihm die Hilflosigkeit als ein „menschenunwürdiger Zustand“ (*Verheißung* 195) erscheint. Maleen scheint in Bezug auf Krome blind zu sein. Trotz der Warnungen durch die anderen weiblichen

Figuren, idealisiert sie Krome weiterhin, sieht aber ihre Leidenschaft für ihn durchaus als verwerflich und plagt sich mit einem schlechten Gewissen gegenüber ihrem Mann. Ihre Leidenschaft für Krome wird aber keine Erfüllung in einer Beziehung mit ihm finden. Schon während ihrer Erkrankung erlischt sein sexuelles Verlangen nach ihr. Seine Leidenschaft überträgt er nun voll und ganz auf das koloniale Projekt.

Es folgt ein Zustand der Belagerung. Die Deutschen kämpfen einen Aufstand der Araber nieder. Maleen ist wieder halbwegs genesen und nutzt noch einmal die Gelegenheit der Abwesenheit ihres Mannes, um für sich einen kolonialen Handlungsraum zu erobern. In einer waghalsigen Aktion fährt sie auf die Plantage ihres Mannes und rettet die Aufseher vor einem sicheren Tod durch die Aufständischen. Für diese Eigenmächtigkeit sieht sie sich später Georg Dietlas' Zorn ausgesetzt. Er begründet seine Wut mit seinem Besitzanspruch auf Maleen und versichert ihr, dass sie die Kolonie verlassen werden:

Was schert mich Afrika? Was scheren mich alle Kolonien der Welt, wenn Du mir darüber drauf gehst? Mögen sie doch zum Kuckuck fahren. Was gehen Dich Jördens und Eichart an: Sie sind meine Beamten, aber nicht Deine, mein liebes Kind. Sind sie nicht alle beide erwachsene Männer, die sich selber helfen können? Verlaß Dich darauf, mein Kind, mit dem nächsten Dampfer fahren wir zwei nach Deutschland zurück. (*Verheißung* 243)

Maleen überlegt sich sogar, ob Georg sie für ihr eigenmächtiges Handeln schlagen wird (vgl. ebd.), zum Erstaunen lesen wir dann, dass „diese Empfindung ... ihr gar nicht unangenehm“ (*Verheißung* 242) war. Und weiter: „Wenn er auch tobte, sie fühlte sich geliebt und fühlte sich in ihrer eignen Ruhe überlegen“ (ebd.). Was im Falle eines Mannes als heroischer Akt gilt und im Falle Rainer Waltrons immer wieder als heroischer Akt beschrieben wird, ist für die Frau ganz unterschiedlich. Sie hat nicht das Recht auf eigenmächtiges Handeln, besonders nicht, wenn sie sich dabei selbst

in Gefahr bringt, weil sie das Eigentum des Ehemannes ist. Am Ende des ersten Buches stirbt Georg Dietlas am Fieber. Von Bülow muss ihn sterben lassen, weil er der „Emanzipation“ ihrer Heldin im Weg steht. Maleen kehrt nach Deutschland zurück. Die Kolonie und das koloniale Projekt enthielten für sie keinerlei Handlungsraum. Ihre Funktion bestand darin, die Ehefrau ihres Mannes zu sein, und nicht, wie sie dachte, politisch aktiv am Aufbau der Kolonie mitzuwirken.

Das zweite Buch beginnt mit einem Briefwechsel zwischen Rainer und Maleen, aber auch zwischen Krome und Maleen. Rainer bringt auch die Gerüchte, die über sie und Krome kursieren, zur Sprache und schreibt über Maleen entschuldigend:

Wenn ich bedenke, wie furchtbar einsam Du aufgewachsen bist, die Eltern getrennt, die Mama, mit der du lebstest, in dieser ganz pietistischen Richtung und Du immer nur in Deinen Träumen und Phantasien! Als Du zuletzt nach Mutters Tod mit der Großmama nach Berlin kamst, wo Du Dietlas kennen lerntest, hattest Du doch weder Frauen- noch Männerverkehr gehabt. (*Verheißung* 291-292)

Wieder muss jemand sterben, um die „Emanzipation“ Maleens voranzutreiben. Die Großmutter, um die sich die Witwe gekümmert hat, stirbt und Maleen trifft sich mit Rainer, der auf einem Erholungsurlaub ist, in Kairo. Rainer kehrt zurück in die Kolonie und Maleen zurück nach Deutschland. Rainer hat in der Zwischenzeit in Afrika Ländereien erworben und der Plan ist, seine zukünftige Frau und Maleen zu sich zu holen. Dazu kommt es nicht mehr. Rainer, durch den Maleen auf ihre Rolle als Schwester festgelegt wird, stirbt bei einer seiner Expeditionen und Maleen reist alleine nach Afrika. Dort erhält sie einen kühlen Empfang. Das Gerede über sie hat die Runde gemacht. Maleen bemerkt dazu bitter:

„Was sind wir Frauen!“ dachte sie empört. „Verwöhnt und hochgeachtet, solange ein geachteter Mann, sei es Gatte oder Bruder, uns zur Seite steht, und wenn der uns fehlt –

eine gesellschaftliche Null! Jede junge, unbedeutende Frau darf uns Alleinstehende über die Achsel ansehen, solange sie ihren Mann hat! Bestand der Wert, den man mir eins nachrühmte, nur darin, daß ich Georgs Frau war und Rainers Schwester? (*Verheißung* 334-335)

Dennoch gibt sie nicht auf und arrangiert sich mit ihrem neuen Status und Leben. Aber auch sie verfällt in gängige Stereotype, wenn es heißt:

Und sie fühlte, daß es nur eine Art Kampf gibt, den eine Frau führen kann, ohne die Macht ihrer Weiblichkeit darüber zu verlieren: stilles Leiden und stilles, mutiges Handeln. Nicht der Kampf gefährdete die Weiblichkeit des Weibes, aber leicht das Geräusch der Waffen und die Ellbogenstöße. Eine Position, die sich nicht anders verteidigen läßt als mit Zorn und großem Geschrei, die gibt eine kluge Frau lieber auf. (*Verheißung* 343-344)

Auch als sie in der Kolonie mit Krome konfrontiert und über den Prozess gegen ihn informiert wird, verteidigt sie ihn nach wie vor. Weiterhin steht sie im Briefkontakt mit Krome und lehnt die (immerhin) zwei Heiratsanträge, die ihr gemacht werden, ab. Als es aber dann zu einem finalen Treffen mit Krome kommt, der als *Persona non grata* ein Aufenthaltsverbot in den deutschen Kolonien hat und ihr erzählt, dass er die Seite gewechselt habe und für die Engländer tätig ist, ist sie geschockt. Er versucht sogar, sie zu überreden, es ihm nachzutun, und verabschiedet sich mit einem Kuss. Der Roman endet mit einer Begegnung zwischen dem Kompanieführer von Rosen und Maleen. Von Rosen berichtet ihr, dass er nun gegen seinen ehemaligen Chef Krome agieren müsse, woraufhin Maleen resümiert: „Nun ... da es einmal so ist ... müssen wir uns stark machen gegen ihn. Tuen Sie für uns, was Sie können, Herr von Rosen. Ich bitte Sie: tun Sie Ihr Allerbestes“ (*Verheißung* 411).

Am Ende hat sich Maleen also gänzlich von den Männern losgesagt, aber nicht von der

kolonialen Sache, die ihre einzige Berufung bleiben wird. Ihr Ehemann und ihr Bruder sind tot. Ihr Bild von Krome ist zusammengebrochen. Maleen muss sich nun voll und ganz auf das konzentrieren, was von Anfang an ihr Anliegen gewesen ist: die koloniale Sache. Was zunächst als ein Zug erscheint, der sie auf eine Stufe mit Krome stellt, widerlegt sich bei genauerem Hinsehen. Kromes sexuelles Begehren wurde kurzentschlossen umkanalisiert und richtet sich auf die Kolonisierung des Kontinentes, was weibliche Eroberungen nicht von vorneherein ausschließt. Maleens sexuelles Begehren ist erloschen. Sie lebt als Märtyrerin für die koloniale Sache. Das heißt: der Preis ihrer Freiheit ist der völlige Verzicht auf eine sexuelle Beziehung. Hierin nähert sie sich der Figur Fräulein von Eltvilles.

Auch wenn Rainer sie am Anfang des Romans als Kameradin und Vertraute ansieht, macht er in einem späteren Brief im zweiten Teil des Romans deutlich, dass sie keineswegs für diese Rolle gemacht war und erklärt dies mit ihrer unnatürlich unweiblichen Sozialisation. Die Kameradschaft sowie das Vertrauensverhältnis zu Krome stellen ebenfalls kein reines kameradschaftliches Verhältnis dar, sondern werden durch eine erotische Spannung getragen, die sich am Ende auflöst. Sobald die Beziehung nicht mehr von Erotik getragen wird, erlöscht Kromes Beziehung zu Maleen. Als Plantagenbesitzerin kann sich Maleen zwar trotz massiven Widerstandes der übrigen Kolonialgesellschaft letztendlich ansiedeln, aber dies ist ihr nur möglich, weil ihr Bruder das Land bereits für sie erworben hat. Die Figur bleibt somit im patriarchalen Diskurs eingebunden. Ihr Versuch, gleichwertig behandelt zu werden und als Kameradin für die Männer zu gelten, scheitert, und als Kolonialherrin kann sie sich nur durch bereits geleistete männliche Vorarbeit etablieren und dies erst, nachdem sie eine neue Rolle, die der Witwe und alleinstehenden Frau, angenommen hat. Das heißt, am Ende entscheidet sie sich bewusst gegen familiäre Rollen.

Kann man in diesem Fall von Emanzipation bzw. vom Ablegen alter Rollenmuster sprechen? Maleen beweist Handlungsfreiheit, wenn sie Heiratsanträge ablehnt. Allerdings wissen wir aus Einblicken in die Figur aus dem ersten Teil des Romans um ihre Einstellung zur Ehe und deren Rollenverteilung. Das heißt, sie will sich nicht wieder in die Zwänge einer Ehe fügen. Andererseits hat Maleen am Ende ein merkwürdiges Zwitterdasein angenommen: Sie ist eine „alte Afrikanerin“, die als eine Art Heilige bzw. Übermutter für die Kolonie fungiert und zur Mentorin für die Gräfin Ilserhofen wird. Sie lebt abgeschieden und abgetrennt von der übrigen Kolonialgesellschaft. Ihre „Männlichkeit“ beweist sie in ihrer Verwaltungsarbeit für die Farm. Erstaunlich ist, dass sich ihre Emanzipation als absoluter Alleingang beweist. Sie solidarisiert sich weder mit anderen weißen Frauen, ganz zu schweigen von einheimischen Frauen. Was ist also die Botschaft von von Bülow in diesem Roman? Ist Emanzipation nur möglich, wenn man sich bewusst für eine Außenseiterposition entscheidet?

Maleens Figur erfährt immense Veränderungen und ist die einzige Figur, die eine solche Entwicklung mitmacht. Keine der männlichen Figuren ändert sich. Am ehesten vielleicht Rainer, der anfänglich noch die Naivität des Jungsporns und kleinen Bruders in sich trägt, und sich am Ende zum gestandenen Kämpfer für die koloniale Sache entwickelt hat. Anfänglich sind es die Männer, die Maleen den Status als Kameradin verweigern und sie an einer Weiterentwicklung hindern. Dass dafür aber schon Potential in ihr selbst vorhanden ist macht von Bülow durch ihre innere Figurenrede deutlich. Auch zeichnet die Autorin Maleen anfänglich durchaus gewollt als naiv, was sich allerdings erst rückblickend und mit dem Wissen um die Geschehnisse des weiteren Romans entschlüsselt: der für die Handlung wichtige naive Glaube Maleens an die Integrität Ralf Kromes.

Tropenkoller

Eva Biron ist die Protagonistin des Romans *Tropenkoller* und ist ihrem Bruder in die Kolonie gefolgt. Verwaist und unverheiratet ist sie dem Bruder dankbar, dass er sie mitgenommen hat. Sie hat sich klimatisch und sozial in die koloniale Gesellschaft eingefügt und ist allseits beliebt. Dennoch bleibt sie eine Außenseiterin und man spricht hinter ihrem Rücken über ihre Ehelosigkeit. Im Gegensatz zu ihrem Bruder, der als „nordgermanische[r] Recke“ (*Tropenkoller* 12) beschrieben wird, in der Kolonie allerdings unter Fieberschüben und Wutausbrüchen (*Tropenkoller*) leidet, scheint Eva robust. Ihr machen weder Hitze noch das Leben in der Kolonie etwas aus. Obwohl sie nie eine formelle Ausbildung als Krankenschwester erhalten hat, werden ihre Dienste als solche von den weißen Bewohnern der Kolonie in Anspruch genommen. Bei einem Abendessen trifft sie auf Graf von Rosen, den von Bülow als Idealkolonist darstellt. Er ist seit acht Jahren in der Kolonie und hat weder seinen Idealismus, noch seine Selbstbeherrschung verloren und ist somit nicht dem *Tropenkoller* verfallen. Im Gegenteil hat der Aufenthalt in der Kolonie von Rosen geläutert: Er hatte in der Heimat ein skandalumwittertes, sittenloses Leben geführt und wird in der Kolonie auf den „rechten Weg“ gebracht (vgl. *Tropenkoller* 145-146). Eva und von Rosen kommen sich im Laufe der Handlung näher und sind am Ende des Romans ein Liebespaar.

„Unter einem der großen Affenbrotbäume am Rande des Plateaus saß zu dieser Stunde auf dem gefällten Stamm einer Palme ein menschliches Wesen so regungslos, daß es leblos wie Steine und Pflanzen rings umher erschien“ (*Tropenkoller* 2). So leitet die Autorin im ersten Kapitel den Blick ihrer Leser auf ihre Protagonistin hin. Erst in einem nächsten Abschnitt klärt sie die sexuelle Zugehörigkeit dieses geschlechtslosen Wesens „Dieses Wesen war eine Frau“ (ebd.). Eva Biron fügt sich perfekt in die afrikanische Landschaft ein: sie scheint kaum aufzufallen und mit der Landschaft verschmolzen. Von Bülow deutet bereits hier an, dass Eva, wie sich im weiteren

Verlauf des Romans noch herausstellen soll, für den Aufenthalt in der Kolonie geschaffen ist. Ungleich ihrer männlichen Pendants, die am Klima und nicht zuletzt am *Tropenkoller* zu leiden haben, zeichnet sich Eva durch ihre robuste Natur aus. Ganz bewusst verschweigt von Bülow ihren Lesern in obiger Passage die Geschlechtszugehörigkeit ihrer Figur und spielt mit den Erwartungen solcher Leser, die das Leben in den Kolonien für Frauen als ungeeignet halten.

Von Bülow verschweigt aber auf den ersten Seiten ihres Romans nicht, dass der Assimilierungsprozess der Deutschen in den Kolonien Risiken in sich birgt und zu Problemen führen kann. Dies wird im inneren Monolog ihrer Protagonistin deutlich:

Wie einfach sagt's sich ich reise nach der Kolonie. Wenn sie sich sagten: Ich werde eine ganz ungewohnte Luft atmen, ganz fremde Laute um mich hören, anderes essen und trinken müssen, als ich gewohnt bin, in ganz neue soziale und gesellschaftliche Verhältnisse geraten, kurz einen Lebenszustand, der von allen bisherigen ganz und gar verschieden ist, – ob sie dann auch so leichtherzig herüber kommen würden? Und drüben in Deutschland ist man erstaunt, wenn sich die Menschen hier anders benehmen, als man's von ihnen gewöhnt war. Bringt man Pflanzen und Tiere von dort zu uns, so wundert sich keiner, wenn ihre ganze Art eine andere wird. (*Tropenkoller* 8-9)

Die Autorin spricht hier mithilfe ihrer Protagonistin zeitgenössische politische Themen an: zum einen die Debatte darüber, ob die Deutschen für ein Leben in den Kolonien geeignet sind und zum anderen die sogenannten „Kolonialskandale“, die in Deutschland für Aufruhr sorgten. Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden in Deutschland gewaltsame Ausschreitungen von deutschen Bürgern gegenüber der einheimischen Bevölkerung in den Kolonien bekannt und sorgten für hitzige Debatten im Reichstag. Von Bülows ehemaliger Geliebter Carl Peters, der 1891 die Tötung von seiner einheimischen Geliebten und deren Partner angeordnet hatte, sorgte für einen dieser

Skandale (vgl. Besser 300). Dabei tauchte in den Diskussionen immer wieder der Topos des *Tropenkollers* auf. Der *Tropenkoller* wurde „um 1900 zu einer Art Meta-Krankheit des deutschen Kolonialismus [und] ließ sich ... mit beinahe allen Aspekten der kolonialen Lebensführung von der Kleidung über den Alkoholkonsum bis zur Infektionsvorsorge in Verbindung bringen“ (Besser 308). Mediziner und Kolonialgegner bezweifelten allerdings, dass es sich bei dem Phänomen um eine tatsächliche Krankheit handelte. Stephan Besser verweist darauf, dass das Syndrom als ein „polyvalent cultural topos“ (Besser 304) eine Vielzahl von unterschiedlichen Bedeutungen, Definitionen und diskursiven Funktionen übernahm (vgl. Besser 304) und somit einen Nährboden für politische Ideologien unterschiedlicher Färbung bot. Von Kolonialpropagandisten wie von Bülow wurde das Phänomen des *Tropenkollers* als natürlich angesehen und diente sowohl als Erklärung als auch Entschuldigung der (männlichen) Gewaltverbrechen in den Kolonien.

Vom *Tropenkoller* waren in den Kolonien lediglich Männer befallen. Frauen waren schlichtweg nicht in der Position, physische und sexuelle Gewalt auf die Einheimischen der Kolonie auszuüben. Frauen hatten zwar Autorität über das Dienstpersonal, aber zu exzessiven Ausschreitungen gegenüber den Einheimischen kam es nicht. Koloniale Frauen wurden in den Kolonien in starre Rollenmuster gepresst. In den ersten Jahren der kolonialen Bewegung gab es für Frauen wenig Raum in den Kolonien. Sie kamen als Krankenschwestern, Pflegerinnen, Missionsschwestern oder als Ehefrauen von Missionaren bzw. kolonialen Amtshaltern und hatten keinen aktiven Anteil an der kolonialen Bewegung. Auf dieses Spannungsfeld zwischen kolonialen Männern und Frauen verweist Frieda von Bülow mit ihrem Romantitel und im weiteren Verlauf der Handlung. Sie eröffnet einen neuen, „gendered“ Blick auf den Kolonialismus. Bewusst setzt sie dabei das spezifisch männliche Phänomen des *Tropenkollers* ein, um zu zeigen, dass Männer nicht automatisch zu guten Kolonialherren und Siedlern werden. Sie können Schwäche

zeigen und das sowohl in physischer als auch moralischer Hinsicht. Dieser männliche Schwachpunkt wird für von Bülow's Romanheldinnen zu einem Raum für weibliches Handlungspotential.

Von Bülow sieht in der Emanzipation der Frau keine absolute Befreiung von patriarchalen Herrschaftsstrukturen, sondern eine Kameradschaft zwischen Mann und Frau. In der Kolonie kann die Kameradin/Gefährtin den Mann positiv beeinflussen: Er muss seine sexuellen Triebe nicht mehr mit afrikanischen Frauen befriedigen, sie kann ihm Gesellschaft leisten und ihn vor unnötigen Alkoholexzessen, zu denen Männer in der Einsamkeit neigen, bewahren. In von Bülow's Romanwelt zeigen sich die Symptome des *Tropenkollers* ausschließlich bei alleinstehenden Männern und die Autorin impliziert, dass es diesen Männern an einer weiblichen Gefährtin mangelt.

Evas Bruder, der Forstassessor, Udo Biron, aber auch die Plantagenbesitzer Persantes und Kramer neigen zu Wutausbrüchen und Gewaltausschreitungen gegenüber der einheimischen Bevölkerung. Die Leser treffen auf Udo als er gerade ein Buch lesend auf der Veranda seiner Herberge ein Bier trinkt. Wir erfahren, dass er sich seit seinem ersten Fieberanfall nicht wieder richtig erholt habe: „Während sie [Eva] sich ungewöhnlich gut mit dem feucht-heißen Küstenklima vertrug, wollte dem Assessor nach dem ersten, heftigen Fieberanfall die Spannkraft der Nerven nicht zurückkehren“ (*Tropenkoller* 12). Die Unterschiede zwischen den beiden Halbgeschwistern werden von der Autorin nachdrücklich herausgestellt.

Äußerlich wird Eva Biron als „Zigeunertypus“ (*Tropenkoller* 11) beschrieben. Ihr Aussehen hat sie von ihrer „ungarischen Mutter“ (*Tropenkoller* 12), und es sticht im Vergleich zu dem germanischen Aussehen ihres Bruders hervor:

Eva glich ihm gar nicht. Sie war nur mittelgroß, schlank, graziös und biegsam. Ihr

braungelbes, mageres Gesichtchen mit der keck hervorspringenden Nase, den etwas zu starken Backenknochen und dem zu großen Mund wäre einfach häßlich gewesen, ohne die alles überleuchtende Schönheit der dunklen Augen. (Ebd.)

Von Bülow beschreibt ihre Protagonistin also nicht als klassische Schönheit und was noch erstaunlicher ist, nicht als klassische Germanin. Wie auch schon in ihren anderen beiden Romanen lehnt sie eine Idealisierung der weiblichen Schönheit ab. Die Frau soll sich nicht ausschließlich durch Äußerlichkeiten definieren. Am Ende „gewinnen“ die Frauen, die verstehen, sich als „andere Hälfte“ einer Einheit zu sehen. So muss beispielsweise die Liebe von Maleen zu Krome scheitern, weil dieser sich auf diese Art von Mann-Frau-Beziehung nicht einlassen will und sich außerdem am Ende nicht mehr als guter Kolonialherr herausstellt.

Udo Biron ist „heftig, rasch [und] aggressiv“ (*Tropenkoller* 13). Sein Verhalten wird vom Willen bestimmt „sich durchzusetzen“, aber ihm mangelt es an „geistiger Behendigkeit“ (ebd.) und „Anpassungsvermögen“ (ebd.). Dagegen positioniert von Bülow ihre Protagonistin. Sie „hatte bei aller Lebhaftigkeit des Naturells etwas Verhaltenes und Beherrschtes“ (ebd.). Mit anderen Worten scheint Eva für das Leben in der Kolonie weitaus tauglicher als ihr Bruder.

Eva scheint auch zu dem einheimischen Dienstpersonal ein ausgewogeneres Verhältnis zu haben als die Kolonialherren. So fungiert sie als Vermittlerin zwischen dem Dienstpersonal ihres Bruders und ihrem Bruder. Als Udo seinem Diener Uledi eine leere Bierflasche reicht und dieser unsicher ist, ob diese Geste meint, dass er Biron ein neues Bier bringen soll oder aber signalisiert, dass er kein Bier mehr möchte, schaut er „[h]ilfesuchend“ (*Tropenkoller* 15) zu Eva. Eva kann die Verwirrung klären aber kann nicht verhindern, dass Udos Zorn sich letztendlich – wenn auch in abgemilderter Form – doch gegen den Diener richtet, als dieser beim ungeschickten Einschenken, das Bier zum Übersäumen bringt: „Ärgerlich lachend packte der Assessor den Erschrockenen

bei beiden Ohren und tunkte ihn mit der Nase in das über den Tisch gelaufene Bier“ (*Tropenkoller* 16). Der heutige Leser findet die Beschreibung der obigen Szene nicht weniger verwerflich als einen potentiellen Wutausbruch gegenüber dem einheimischen Dienstpersonal, aber von Bülow geht es in dieser Szene um die besänftigende Wirkung, die Eva auf ihren Bruder ausübt. Das soll nicht heißen, dass sich Eva mit den Einheimischen solidarisch erklärt. Sie schreitet nicht ein, als Udo Uledi wie ein Tier mit der Nase ins übergelaufene Bier stößt. Die Szene macht deutlich, dass es von Bülow um das Ideal einer Symbiose von Mann und Frau in der Kolonie geht. Sie propagiert weibliches Potential für die Kolonie. Die Züchtigung der Einheimischen und die Rolle des Deutschen als Erzieher der Einheimischen sind für sie natürlich und auch notwendig. Was sie in dieser Szene zeigen kann, sind Aspekte eines kolonialen Weiblichkeitsideals, dessen Trägerinnen die Kolonien bereichern können. Entspricht aber Eva diesem kolonialen Weiblichkeitsideal?

Lesen wir zunächst das Eingangskapitel weiter. Eva beobachtet und lauscht einer Liebesszene und wir als Leser tun es ihr gleich:

Unter einem Vordach einer nahegelegenen Hütte stampfte ein junges Negermädchen Korn in dem holzgeschnitzten wie ein Mörser geformten Gefäß. Ihre Gewandung ließ Schultern, Hals und Arme frei. Die tadellos geformten, schwarzen Arme hoben taktmäßig und mit anmutig kräftigem Schwunge den schweren, hölzernen Stößer. Dazu fing sie aus voller Kehle, wenn auch etwas näselnd, ein Rezitativ eigener Dichtung. (*Tropenkoller* 9)

Das Bild des „Negermädchens“ ist sexuell aufgeladen. Ihre körperlichen Reize werden detailliert beschrieben und ihre Arbeit mit dem durchaus als Phallusobjekt zu verstehenden „hölzernen Stößer[s]“ bestärken das erotisierte Bild, das uns von Bülow hier vermitteln will. Wiederhall findet ihr Gesang bei einem „daherkommende[n] Neger-Dandy in langem, weißem Araberhemd, durch dessen mullartiges Gewebe man den schwarzen Körper schimmern sah“ (ebd.). Die freizügige

Kleidung des „Negermädchens“ und der schimmernde schwarze Körper des „Neger-Dandys“ veranlassen Eva zu einem Seufzer (vgl. ebd.): „Das Bewußtsein kam ihr von etwas ihr Fehlendem. Sie fühlte die Einsamkeit die sie eben noch gesucht und genossen hatte, wie etwas Schmerzhafte“ (ebd.). Die Protagonistin beobachtet hier ihre Umgebung mit einem erotisierenden und gleichzeitig konkurrierenden Blick. Der Flirt der Einheimischen erinnert sie schmerzhaft an ihre eigene Ungebundenheit. Auf gewisse Weise wird die Protagonistin hier für ein kurzes Moment – zumindest was das Verlangen nach Partnerschaft angeht – mit den Einheimischen auf eine Stufe gestellt. Wenig später im Text erfahren wir genauer, nach wem sie sich sehnt: „Einem Menschen, dem ich alles sagen könnte, was mir durch den Kopf geht!“ dachte sie sehnsuchtsvoll, „der mich berichtigen würde! Der dem Wirrwarr halber Gedanken zu Klarheit und Festigkeit verhülfe! O wie schön wäre das! Wie schön!“ (*Tropenkoller* 10) Dem sich scheinbar mühelos in die Landschaft einfügenden Wesen mangelt es also doch an etwas. Äußerlichkeiten können nicht über die inneren Empfindungen der Protagonistin hinwegtäuschen. Sie sehnt sich nach einem starken Mann, der sie komplementiert. Sie kann sich in ihrer Sehnsucht nach einem Partner mit dem einheimischen Paar identifizieren und beneidet sie gleichzeitig um ihr Liebesglück.

Diese Stelle zeigt von Bülow's eigene „ambivalence about women's freedom“ (Wildenthal 59), die sich in Evas Sehnsucht nach einem „master who tames [her]“ (ebd.) zeigt. So emanzipiert und unkonventionell von Bülow ihre Heldin im Roman auftreten lässt, so wenig löst sie sie von einem konventionellen Verständnis der Geschlechterrollen und einer patriarchalisch-dominanten Beziehung zwischen den Geschlechtern. Letztendlich findet Evas Sehnsucht ihre Erfüllung in der Beziehung zu von Rosen. Zur Funktion der Weiblichkeitsideologie in der bürgerlichen Frauenbewegung schreibt Barbara Greven-Aschoff in ihrem Buch *Die bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland 1894-1933*, dass sie darin bestand, „Konkurrenzsituationen zu

vermeiden [und] ›Reservate‹ zu sichern. Die Transformation angeblich weiblicher Rollenattribute in Sphären gesellschaftlicher Arbeit diene auf ideologischer Ebene diesem Ziel“ (Greven-Aschoff 61). Bezogen auf den kolonialen Feminismus bei von Bülow lässt sich Ähnliches feststellen. Erzähltechnisch lässt die Autorin die Geschwister Biron in ein Konkurrenzverhältnis miteinander treten, das sie gegenüber ihren Lesern offenlegt. Es geht darum, wer von beiden sich für ein Leben in der Kolonie besser eignet. Eva tritt als Siegerin hervor, und Udo stirbt am Ende des Romans und wird davor bewahrt, sich vor Gericht für sein Verhalten in den Kolonien verantworten zu müssen. Die Gründe dafür sind aber nicht in der Geschlechtszugehörigkeit der Figuren zu suchen. Von Bülow liegt fern, den Geschlechterdualismus uneingeschränkt auf das Oppositionspaar zwischen guten und schlechten Kolonialherren zu übertragen und Frauen als die besseren Kolonialherr(innen) zu porträtieren. Kolonialherren bleiben für von Bülow Männer. Die Figur Udo Biron entwirft die Autorin daher nicht als einen klassischen Bösewicht. Es ist die Infektion mit dem *Tropenkoller*, die Udo für die Kolonie ungeeignet machen. Auf ähnliche Weise lässt von Bülow ihre Protagonistin nicht mit dem idealen Kolonisten von Rosen konkurrieren, vielmehr komplementieren sich beide Figuren auf erstrebenswerte Weise und bilden somit das Ideal des heterosexuellen, weißen Kolonialpaares.

Was die Männer in den Kolonien, die dem *Tropenkoller* verfallen sind, zu viel haben, daran mangelt es dem Regenten von Satuta, Graf Albert Waldemar von Ilershofen. Aufgrund einer Liebesheirat zu einer mittellosen Frau, sah sich der Graf gezwungen eine Stellung in der Kolonie anzunehmen, um seine finanzielle Lage und die seiner Frau zu verbessern. Er wohnt mit seiner Frau im „zierlichste[n]“ (*Tropenkoller* 23) Haus in Satuta. Das Haus wurde in Einzelteilen aus Deutschland eingeschifft und stellte sich als für die Gegend völlig ungeeignet heraus:

Wie ein hübsches Riesenspielzeug, ein Vogelhaus, stand nun die lustige Villa über dem

Meer. Das die Veranden überragende Wellblechdach blitzte wie Stahl in der Sonne, und die schlanken Eisensäulen, die den ganzen Bau trugen, ließen das Haus von weitem aussehen, als schwebe es in der Luft. (*Tropenkoller* 23)

Der Graf gilt in der Kolonie als zu weich im Umgang mit den Einheimischen. Es mangelt ihm an Strenge und Durchsetzungsvermögen. Die Heirat aus Liebe sowie sein phantastisches Haus deuten auf seinen „verweichlichten“ Charakter hin. An anderer Stelle im Roman werden seine „langbewimperten Augen“ (*Tropenkoller* 74) und seine Gestik – er schlägt die Beine übereinander – (vgl. ebd.) beschrieben, und von Bülow betont an diesen Stellen die weibliche Ausstrahlung des Grafen. In einer Auseinandersetzung zwischen Albert Waldemar und Udo gleitet „sein [Udos] Blick über das hübsche, fast frauenhaft zarte, aber blasse und etwas gedunsene Gesicht des diplomatischen Grafen“ (*Tropenkoller* 122-123). Auch wenn der heutige Leser in der Milde und Gerechtigkeit des Grafen positive Eigenschaften sieht, ist von Bülows Figurenzeichnung hier eindeutig negativ und darauf angelegt, den Grafen als *transgender* Figur zu porträtieren. Er ist ein Mann, der sich aufgrund seiner Überschreitung der geschlechtlichen Konventionen als Kolonialherr disqualifiziert. Trägt aber nicht auch Eva Attribute, die als konventionell männlich gelten können? Sie ist anpassungsfähig, entschlossen, besitzt Durchsetzungsvermögen, etc. Der Fall Evas ist deshalb ein anderer, weil es gerade diese Attribute sind, die ihr ermöglichen, ihren eigenen Handlungsraum zu erobern, ohne dabei – wie Albert Waldemar – zu einer Karikatur zu werden bzw. den Respekt der übrigen Kolonialgesellschaft zu verlieren. Albert Waldemar ist sowohl physisch als auch psychisch „verweiblicht“. Eva hingegen weist äußerlich keinerlei männliche Merkmale auf. Wildenthal bemerkt, dass Evas Figur „a certain gender ambiguity“ (Wildenthal 59) umgibt, die Männer anzieht: „they talk to her as they would to a man, then realize that they have plunged themselves into casual intimacy with a woman“ (ebd.). In der Tat begegnen

die deutschen Männer in der Kolonie Eva mit Respekt.

Welche anderen weißen Frauen finden sich in der Romanwelt von *Tropenkoller*? Wieder gibt es im Roman eine Missionarsfrau. Eine Institution, die fest in von Bülow's Figurenwelt verankert ist. Sie zeichnet sich durch ihren Glauben und ihre aufopfernde Art aus:

Die kleine, blonde Frau des Missionars saß am Harmonium. Sie litt sehr viel an leichtem Fieber und senkte auch jetzt den von prachtvollen, blonden Haarflechten umgebenen Kopf in der schweren Mattigkeit, die den Anfällen folgte, die sie aber längst nicht mehr berücksichtigte. (*Tropenkoller* 117)

Als Udo Biron ihr ein schwarzes „Hauskind“ bringt, ist er von Frau Günther beeindruckt: „Sie führte das fremde Kind ins Haus und dabei lag in ihrer Haltung und ihrem Wesen etwas so Mütterliches, dass Udo ihr bewundernd und gerührt nachschaute“ (ebd.). Eine Konkurrenz für Eva ist diese weiße Frau nicht.

Evas Antagonistin ist Gräfin Leontine, die Ehefrau von Albert Waldemar. Sie gehört dem Typus der „clubwoman“ (Wildenthal 49) an. „For clubwomen, colonial space was entertaining, never threatening. They never faced masses of Africans at a marketplace ...“ (ebd.). In der Tat besteht Leontines Leben aus gesellschaftlichen Empfängen und Freizeitaktivitäten wie beispielsweise Reitausflügen mit Udo Biron. Gelegentlich wird sie von Fieberschüben geplagt, aber sie führt ansonsten ein Leben fernab von politischer Verantwortung oder gar aktivem Einsatz für die Kolonie. Von Bülow lässt keinen Zweifel daran, dass Leontine nicht ihrem Ideal kolonialer Weiblichkeit entspricht:

Die Gräfin Leontine glich in ihrem langwallenden, weissen Mullgewand beinahe geisterhaft in die Länge streckten, stilisierten, prärafaelitisch angehauchten Gestalten unserer modernen Mahler. Gleich jenen über grossblumige Wiesen schwebenden,

schemenhaften Wesen hatte sie sozusagen nur eine Dimension. (*Tropenkoller* 29)

Im Gegensatz zu Eva bereitet ihr der Assimilationsprozess in der Kolonie Schwierigkeiten. Sie hängt „beinahe fanatisch am Althergewohnten, und das neue, Fremdartige [stößt] sie ab, ohne ihre Phantasie zu reizen“ (ebd.).

Nicht nur ihr Ehemann liebt sie hingebungsvoll, sondern auch Uwe Biron ist ihr verfallen. Diese Art von bedingungsloser Liebe und Hingabe werden von von Bülow abgewertet. Zum einen ist die Verbindung zwischen Leontine und Biron ungewöhnlich und bei den Lesern muss die Frage aufkommen, warum der Graf ein solches Verhältnis duldet. Auch hierin zeigt sich die mangelnde Autorität des Grafen, der seine Frau nicht „im Griff“ hat. Dann – in einem Gespräch zwischen Leontine und Eva – scheint Leontine zwar öffentlich hinter ihrem Mann zu stehen und sich seiner Meinung anzuschließen, ihr eigenes weibliches Urteilsvermögen wird aber durch die auktoriale Erzählperspektive an dieser Stelle von der Autorin geoutet. Es geht im Gespräch um Gewalt gegen Einheimische und die Gräfin berichtet Eva, dass ihr Mann sich mit etlichen Beschwerden seitens der Einheimischen auseinandersetzen müsse. Eva reagiert ungehalten „Ach, diese Waschlappen übertreiben ja unmäßig!“ (*Tropenkoller* 100), woraufhin die Gräfin erwidert: „Man sieht aber doch die Striemen. Nein. Ihren geliebten Persante versuchen Sie vergebens weiß zu brennen. Sein Jähzorn ist bekannt, und man sieht es ihm ja auch an. Hu, ich fürchte mich schon vor seinen bösen Augen“ (ebd.).

Von Bülow liegt es fern, dass Phänomen des *Tropenkollers* als Instrument gegen die männliche Herrschaft in den Kolonien einzusetzen. Zwar problematisiert von Bülow mit ihren vom Tropenkoller befallenen männlichen Figuren das Thema der Gewalt in den Kolonien, aber lehnt deshalb den Einsatz von Gewalt nicht gänzlich ab. Ihre Protagonistinnen sind keine Gegnerinnen von Gewalt und sehen in Gewalt eine nötige Züchtigungsmaßnahme für die

einheimische Bevölkerung. Im Gespräch zwischen Eva und Leontine spricht sich Eva eindeutig für die Anwendung von Gewalt aus:

Begreifen Sie nicht zu gut, daß unseren armen Banas manchmal die Geduld reißt, wenn eine Arbeit getan werden muß, und die Kerls [die Einheimischen] statt fest anzugreifen, mit der Hacke so ganz sachte ein wenig herumspielen? Begreifen Sie nicht, daß man da mal kräftig zuhaut, wenn Worte gar nichts ausrichten. (*Tropenkoller* 101)

Und dann heißt es im Text „Leontine begriff das allerdings, aber sie war eine zu loyale Ehefrau, um Dritten gegenüber etwas zuzugestehen, was den Anschauungen ihres Gatten widersprach“ (ebd.). Mithilfe der auktorialen Erzählperspektive, die es den Lesern erlaubt, in die Gedankenwelt Leontines zu schauen, verdeutlicht Bülow, dass sich Leontine sehr wohl eine eigene Meinung bilden kann und dies auch tut, aber durch die Ehegemeinschaft, die sie mit ihrem Mann eingegangen ist, diese Meinung nicht öffentlich macht. Für von Bülow bedeutete wahre Emanzipation eine „final escape from the romantic life course prescribed for women and entry into the realm of comradeship with men and a social life in which women represented themselves ...“ (Wildenthal 61). Leontine repräsentiert sich nicht selbst, sie repräsentiert ihren Mann und sieht ihre Erfüllung in ihren Aufgaben als Ehefrau.

In *Tropenkoller* finden sich keine „wilden Frauen“ wie Maria Beta in *Im Lande der Verheißung* oder Josepha in *Der Konsul*. Einheimische Frauen werden einerseits wie in der anfänglichen Szene des Flirts zwischen dem „Negermädchen“ und dem „Neger-Dandy“ auf merkwürdige Weise idealisiert – wobei, wie weiter oben gezeigt wurde, gerade diese Szene von erotischer Bildhaftigkeit getragen wird. Das Mädchen hat etwas, wonach Eva sich sehnt, und von Bülow benutzt die Szene als Projektionsfläche für die Sehnsüchte ihrer Protagonistin. Dies erklärt auch das Wiederauftauchen der Szene an späterer Stelle. Mit dem Fortschreiten der

Liebesbeziehung zwischen von Rosen und Eva und der langsamen Annäherung der beiden Figuren begegnet dem Leser wieder die Szenerie vom Anfang:

Aus einiger Entfernung tönte deutlich ein Wechselgesang herüber. Die eine Strophe sang eine kindliche Frauenstimme, sobald sie schwieg, nahm frisch und keck eine männliche Stimme den Gesang auf, in getragenen Tönen. Die Männerstimme kam aus einer anderen Richtung. So wechselte Strophe und Gegenstrophe, Rede und Antwort des schwarzen Liebespaares, das sich über Busch und Zaun in Melodien unterhielt. (*Tropenkoller* 176)

Die Wiederholung der Szene deutet darauf hin, dass Evas Sehnsucht erhört wurde: Sie hat endlich den Freund, der ihr fehlte, gefunden.

Andererseits werden einheimische Frauen aber auch auf ihre Rolle als Sexualobjekt reduziert. Eva beobachtet von der Terrasse ihrer Behausung einheimische Frauen auf der Straße. Perspektivisch nimmt sie dabei eine dominierende Stellung ein, von oben blickt sie herab.

Eva hatte sich umgedreht und blickte auf die Straße hinab, wo ein paar geputzte Negerweiber kokett vorübertänzelten. Die in bunte Kattunstoffe drapierten Mädchen waren sich ihrer Unwiderstehlichkeit durchaus bewußt. Eine, die jüngste und hübscheste, ging voran und spielte auf einer Mundharmonika – wie die deutschen Kaufleute sie einführten – ganz richtig zwei Strophen eines geliebten Suhaeli-Tanzliedes. Die anderen wiegten sich in den Hüften zu der Melodie und machten Tanzschritte. (*Tropenkoller* 16)

Die einheimischen Frauen haben sich die von den Deutschen importierten Gegenstände auf kokette Weise angeeignet. Sie flanieren auf der Straße, um die Aufmerksamkeit der Männer zu gewinnen. Zu Evas Erstaunen, scheint ihr Bruder die Damen zu kennen, was darauf hindeutet, dass er sexuelle Verbindungen mit einheimischen Frauen unterhält. Auch hier verweist von Bülow implizit auf eine ganz andere Problematik, die sich im kolonialen Raum entwickelt hat: Verhältnisse zwischen

deutschen Männern und einheimischen Frauen und mögliche Kinder, die daraus hervorgingen, um deren Status ebenfalls hitzige Diskussionen im Reichstag geführt wurden. Die deutschen Männer setzten sich in den Kolonien der Gefahr der „Verkafferung“ (Kundrus 79) aus. Hier bietet sich der deutschen Frau die Gelegenheit, sich eine notwendige Präsenz in der Kolonie zu schaffen. Sie kann sich in der Kolonie als Kulturträgerin inszenieren: „Erst durch seinen weißen, deutschen, weiblichen Gegenpart kann sich der deutsche Mann als wahrer deutscher Mann konstituieren und erfahren“ (Kundrus 81). Das heißt, dass von Bülow mit Hilfe der Gefahr, die von den einheimischen Frauen für die deutschen Männer ausgeht, für ihre Heldin eine Daseinsberechtigung in der Kolonie inszeniert. Katharina von Hammerstein kommentiert, dass von Bülow „in expliziter Absetzung von den Frauen aller einheimischen ... Ethnien und in offensichtlicher Rivalität zu deren erotischer Ausstrahlung ... ein kontrastives Frauenbild [propagiere], das Bülows eigene Bildung, Unabhängigkeit und Belastbarkeit im Einsatz für die nationale Sache reflektiert“ (Hammerstein 55).

Einheimische „Männer“ werden von der Autorin auf ein Dienstboten-Dasein reduziert und als Kinder belächelt. Den Kammerdiener Leontines „kastriert“ von Bülow durch Verweiblichungsstrategien in der Figurenzeichnung, wenn er mit einer „Zofe“ (*Tropenkoller* 44) verglichen wird, als er seiner Herrin einen Schal um die Schultern legt.

Im Roman wird die einheimische Bevölkerung auf ein Schattendasein reduziert. Wortfelder, die sich um ihr gespensterhaftes Aussehen und ihr gespensterhaftes Gebärden bilden, zeugen davon: „Im Speisesaal, der im obersten Stock lag, waren alle Fenster erleuchtet. Die Fenster reichten bis zum Fußboden und man sah die Gestalten der an der Tafel deckenden Schwarzen in ihren wallenden weißen Gewändern gespensterhaft vorüberhuschen“ (*Tropenkoller* 141-142).

Die von von Bülow an das Genre des trivialen Liebesromans angelegte Beziehung zwischen von Rosen und Eva entwickelt sich anfänglich aufgrund von Missverständnissen, aber auch aufgrund eines inneren Kampfes, den Eva mit sich führt, schleppend. Sie fürchtet nicht nur die Ablehnung durch den ernsten und respektablen von Rosen, sondern weiß, dass ihr zu „männliches“ Auftreten durch Rückorientierung auf ihre weibliche Seite ausgeglichen werden muss. Eva, die „im Grunde ihres Herzens den Drang zu herrschen und zu bestimmen“ (*Tropenkoller* 127) hat, tut sich schwer damit, sich kampflos einem Mann unterzuordnen. Dabei vollzieht sich in von Bülows Sinn aber keine Unterwerfung der Frau im Sinne völliger Selbstaufgabe, sondern eine Aufgabe des eigenen Herrscheranspruches, den Eva sowieso nie hatte ausleben können, zugunsten einer Kameradschaft zu von Rosen. Dieser bemerkt die Veränderung in Eva: „Sie war still, ihr Ton weich, ihr Blick sanft. Etwas viel Weiblicheres als sonst lag wie ein zarter Hauch auf ihrem Wesen“ (*Tropenkoller* 178). Eva verkörpert am Ende das Ideal kolonialer Weiblichkeit: Die Frau muss willensstark, ausdauernd und kameradschaftlich sein; sie muss aber gleichzeitig weiblich und sanft bleiben.

Eva unterscheidet sich von den anderen weiblichen Figuren, weil sie bemüht ist, sich weiterzuentwickeln. Sie empfindet ihre fehlende Schulausbildung und auch die Tatsache, dass sie noch keinen Gefährten gefunden hat, als Mangel. Sie scheint sehr wohl zu wissen, dass man sie hinter ihrem Rücken als „alte Jungfer“ bezeichnet. Aber von Bülows Botschaft ist hier eindeutig: Eine Heirat sollte nur dann eingegangen werden, wenn sowohl Gefühl als auch Verstand im Einklang sind. Von ihrem Gefährten wünscht Eva sich Richtungsweisung und Kritik und findet die Verwirklichung ihrer Wunschvorstellungen in von Rosen. Von Bülow erkennt die Unterschiede zwischen Mann und Frau; sie besteht auf der freien Entfaltung des jeweiligen Geschlechtstypus, die sich aber letztendlich nur in der Kameradschaft zwischen Mann und Frau

perfektionieren kann. Somit motiviert Evas Sehnsucht nach einem Mann nicht etwa eine konventionelle Panik vor dem Leben als „alter Jungfer“, sondern das Wissen, dass das höchste Glück in einer Einheit von Mann und Frau besteht.

In ihrem Aufsatz *Das Weib in seiner Geschlechtsindividualität* (1897) äußert sich von Bülow zum Thema der Frauenemanzipation. Vorlage für ihren theoretischen Exkurs bietet ihr eine Publikation des Frauenarztes Dr. Runge, der die Frau als von Natur aus dem Mann untergeben und alleinig zum „Naturberuf“ der Ehefrau und Mutter bestimmt sieht. Von Bülow, die selbst ehe- und kinderlos blieb, ist eindeutig anderer Ansicht, was folgende Passage über den Typus der „alten Jungfrau“ verdeutlicht:

Der hier geschilderte, bekannte und viel verlachte Typus (der alten Jungfer) entstand aber nicht dadurch, daß das Weib seinen Naturberuf (Ehefrau und Mutter) nicht erfüllen konnte, sondern dadurch, daß es diese Natur-Aufgabe als einzigen wahren Beruf des Weibes aufzufassen gelehrt worden war; die Künstlerin, die Doktorin, die Schriftstellerin, die Gutsverwalterin, überhaupt die mitten im Leben stehende, schaffende und wirkende Frau braucht weder vorzeitig zu welken noch seelisch zu verkrüppeln, wenn ihr Ehe- und Mutterglück nicht zu Theil geworden ist. Jeder, der in die Berührung mit den geistig arbeitenden Kreisen unserer heutigen Frauenwelt gekommen ist, weiß, daß gerade diese ehelosen oder kinderlosen Frauen zuweilen von Lebensenergie und Freude förmlich strotzen und innerhalb der ihnen gesteckten engen sozialen Grenzen Arbeitsleistungen aufweisen, die die des männlichen Durchschnitts um ein gutes Theil übertreffen. (*Das Weib* 598)

Von Bülow spricht sich in der Frauenbewegung nicht für eine materielle und soziale Gleichstellung von Mann und Frau aus, sondern tritt dafür ein, die Frau aus ihrer „Untermensch“

Kategorisierung zu befreien und sie zu einem gleichwertigen und dabei dem Manne komplementären Menschen zu machen. Das ist ihr Verständnis von Emanzipation. So schreibt sie:

Wir wollen Mitarbeiterinnen des Mannes sein, treue und freie Weggenossinnen. Nicht das Gleiche wollen wir leisten, sondern ihn auf allen Lebensgebieten ergänzen, als seine andere Menschenhälfte. Um Das zu können, müssen wir uns vor allen Dingen frei entfalten dürfen. Was wir bei freier Entwicklung unserer weiblichen Wesensart sein und leisten werden, wird erst die Zukunft lehren. (*Das Weib* 601)

Der Topos der Gefährtin bzw. Genossin zieht sich wie ein roter Faden durch alle Romane von Bülow. Die Schriftstellerin artikuliert in ihren Romanen eine Vision eines Miteinanders von Mann und Frau. Sie kreiert dabei eine Art Utopie als deren Schauplatz sie die Kolonie wählt. Was in Deutschland aufgrund vorgegebener Rollenmuster und Tradition nicht möglich ist, wird in der Kolonie möglich. Von Bülow geht es in ihren Romanen nicht um die einheimische Bevölkerung, worauf vielerorts zu Recht hingewiesen wird. Sie will die Kolonie als „leeren Raum“ sehen und kreiert in diesem leeren Raum eine zweidimensionale Utopie: sozial, fern vom Klassenwesen der deutschen Gesellschaft, und romantisch, fern von den Zwängen der bürgerlichen Ehe, bietet sich für die Frau im Kolonialismus ein neuer Wirkungsraum. Insofern sind ihre Kolonialromane durchaus emanzipiert.

Annette Dietrich verweist darauf, dass sich zum Ende des 19. Jahrhunderts in den Kolonien „eine ›neue koloniale Weiblichkeit‹, ein rassifizierter Weiblichkeitsentwurf, in dem die weiße deutsche Frau zur notwendigen Partnerin des Kolonialherren wurde“ (Dietrich 184), entwickelte. Von Bülows Kolonialromane bieten einen fiktiven Schauplatz für die Entfaltung dieses Weiblichkeitsideals. Dabei bietet der deutsch-nationale Rassediskurs den Nährboden für die Emanzipation der kolonialen Frau: „die afrikanische Frau [kann] trotz einer gewissen körperlichen

Anziehung dem deutschen Mann niemals eine Gefährtin sein“ (Bechhaus-Gerst 69) und Ähnliches gilt für die anderen „wilden Frauen“ (Maria Beta, Josepha). Die deutsche Frau kann ihre Identität aus ihrer Position der rassischen Überlegenheit gegenüber den einheimischen und „wilden“ Frauen beziehen. Die einheimische Bevölkerung hat zwar ihren Platz in von Bülows Utopie, aber hier lediglich als Dienstpersonal und keineswegs als gleichberechtigte Mitbürger. Einheimische Frauen oder Mulattinnen (Maria Beta) sind ein Störfaktor und die Gefahren, die von ihnen ausgehen, müssen von der weißen Frau gebannt werden. Sie stören das Gleichgewicht der ohnehin schon strapazierten männlichen Deutschen. Eifersüchtig und argwöhnisch beobachten die deutschen Frauen ihre sexuellen Freiheiten (Eva in Bezug auf das Liebespaar, Maleen in Bezug auf Maria Beta), dabei stellt eigentlich nur Maria Beta eine Gefahr da und das auch nur temporär. Als Halb-Weiße rückt sie der weißen Frau biologisch eine Stufe näher und ein Verhältnis mit ihr lässt sich nicht allein mit dem männlichen Drang nach Triebbefriedigung rechtfertigen. Letztendlich lässt aber auch von Bülow keinen Zweifel daran, dass die Verbindung mit einer nicht-weißen Frau lediglich eine Notlösung – eine temporäre Verwirrung – sein kann und darauf zurückzuführen ist, dass keine passende weiße Frau zugegen ist.

Von Bülow propagiert in der Kolonie einen Raum für (weiße) weibliche Emanzipation und deckt mithilfe ihrer Protagonistinnen Missstände hinsichtlich der Frauenfrage in der Heimat auf, wo Frauen immer noch auf ihre Rollen als Mutter und Ehefrau reduziert werden. Ihr kolonialer Feminismus begründet sich auf den Idealen des bürgerlichen Feminismus:

Die deutsche bürgerliche Frauenbewegung wich von der naturrechtlichen Argumentation [...] ab. Sie forderte zwar auch Gleichheit vor dem Gesetz, ging aber von einer dualistischen Theorie der Geschlechter aus. Mann und Frau sind wesensverschieden, aber funktional gleichwertig bezogen auf ein Ganzes (Greven-Aschoff 39)

Das „Ganze“ ist im historischen Zusammenhang der Kolonialromane von Bülow der Aufbau der deutschen Kolonien und die Schaffung eines neuen Lebensraumes für deutsche Siedler.

Von Bülows Protagonistinnen müssen nicht verheiratet sein, um sich ihren Handlungsraum zu bewahren bzw. zu erobern. Maleen Dietlas bleibt am Ende partnerlos und das aus eigener Entscheidungskraft heraus. Ralf Krome, den sie potentiell als bessere Hälfte angesehen hat, wird sie am Ende bitter enttäuschen. Glückliche Paarbeziehungen gehen dahingegen Nelly und Syllfa und Eva und von Rosen ein. Bezeichnend ist, dass von Bülow keine Hochzeitsszenen schildert und ihren Protagonistinnen keine Mutterrolle zufällt. Die Autorin unterstreicht hier einmal mehr, dass Ehe und Kinder nicht notwendigerweise ein erfülltes weibliches Dasein garantieren. Mann und Frau sollen Kameraden und Gefährten sein, und sobald sie das gegenseitig anerkennen, ist das Ideal eines Paares gefunden. Die Kolonie bietet also nicht nur die Möglichkeit der Erfüllung eines Ideals bzw. einer Sehnsucht, sie kann zur perfekten Mikrogesellschaft werden, von der die Heimat lernen kann.

Von Bülow sieht in der Kolonie die Möglichkeit der Verwirklichung eines weißen Gesellschaftsentwurfs, der auf einer Harmonie zwischen den Geschlechtern beruht. Frau und Mann bewahren sich ihre „Geschlechtsidentität“; sie sind von Natur aus unterschiedlich und es ist klar, dass der Mann die führende Rolle übernimmt. Dennoch kann ihn die Frau unterstützen, denn ihre Stärken liegen in Widerstandsfähigkeit, Treue, Tugend und nicht zuletzt Rasse- und Nationalbewusstsein. Jedes Geschlecht trägt seinen Teil zum Gelingen des Ganzen bei. Insofern weichen von Bülows Liebespaare auch von klassischen Liebespaaren der Trivalliteratur ab. Sie scheint Themen wie Ehe-Dasein und Mutter-Sein differenziert zu betrachten, was für ihre Zeit sicherlich als fortschrittlich einzustufen ist. Das Idealbild eines Zusammenlebens von Mann und Frau bleibt dabei allerdings durch eine nationalistische Ideologie gefärbt.

In den Kolonien ist aber auch Platz für andere weiße Frauen, die nicht dem kolonialen Weiblichkeitsideal entsprechen. Britta Schilling betont, dass die deutschen Kolonien auch nach der Zeit des aktiven Kolonialismus als „testing ground for a range of female identities“ (142) fungierten. Laut Schilling können die Kolonien die Bedürfnisse unterschiedlicher Frauentypen befriedigen, sowohl die von „maternal, domestically and familially oriented women“ (ebd.), als auch die von „financially independent, adventurous, tomboyish and publicly active ones“ (ebd.). Eine völlig freie und unabhängige Existenz und gleichzeitig Teil der Gesellschaft zu sein war aber keiner weißen Frau in den Kolonien möglich. Von Bülows eigenes Leben, sowie das Leben ihrer Protagonistinnen bezeugen dies. Bei von Bülow finden sich neben ihren Protagonistinnen auch weiße Frauenfiguren, die karitative Tätigkeiten ausüben (Fräulein von Eltville, Frau Günther) und solche, die als Ehefrauen rein repräsentative Funktionen für ihren Ehemann übernehmen (Maleen Dietlas zu Beginn von *Im Lande der Verheißung*, Gräfin Leontine). Den Idealtyp kolonialer Weiblichkeit verkörpern letztendlich die Frauenfiguren, die von Bülow auf ihren eigenen Erfahrungen basierend gezeichnet hat: Maleen kann sich aus den Zwängen der bürgerlichen Ehe befreien und als Alleinstehende ein neues Leben in der Kolonie aufbauen. Nelly verlässt die Sphäre der privaten Zurückgezogenheit und damit ihre Rolle als Repräsentantin einer elitären Schicht und beginnt sich aktiv für die Ereignisse in der Kolonie zu interessieren. Eva muss ihre Eigenständigkeit nicht aufgeben, sondern kann ihre Entwicklung durch eine kameradschaftliche Liebesverbindung mit von Rosen vervollständigen.

2. Kapitel

Claire Golls Romane *Der Neger Jupiter raubt Europa* und *Ein Mensch ertrinkt*: Weiße Weiblichkeit zwischen Avantgarde Negrophilia und schwarzem Terror

„[T]rotz aller feministischen Bewegungen bleibe ich bei meiner Meinung, daß die Frau ein minderes Wesen ist und dem Mann niemals ebenbürtig wird.“¹²

(Claire Goll)

Der Schaffenszeitraum der deutsch-jüdischen Exil-Schriftstellerin Claire Goll erstreckt sich über mehr als ein halbes Jahrhundert (1917-1976). Insbesondere in den ersten drei Jahrzehnten ihres Wirkens durchziehen ihre Schriften – Essays, Lyrik und Prosa – klassische Themen der Moderne: Krieg und die Auseinandersetzung mit Kolonialismus und Imperialismus; das Leben in der Großstadt und die kapitalistische Klassengesellschaft, sowie der Verlust eines Gemeinschaftsgefüges und die Entfremdung des Menschen von sich selbst. Teilweise ist Golls Ton anklagend, teilweise verarbeitet sie diese Themen aber auch nüchtern-sachlich, was von einem desillusionären Weltbild und einer kritischen Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen *Status quo* zeugt. Ihr Werk kann allgemein dem Expressionismus¹³ zugeordnet werden, und ihre Romane lassen das Interesse der Autorin an der noch jungen therapeutischen Behandlungsform der Psychoanalyse durchscheinen, wenn sie ihren Lesern Einblicke in die Psychogramme ihrer Figuren gewährt.

Claire Goll wird 1891 als Klara Liliane Aischmann in ein wohlhabendes jüdisches

¹² Claire Goll, *Ich verzeihe keinem*, 5.

¹³ Ich gehe von einer weiten Definition des Begriffs und der Epoche „Expressionismus“ aus und betrachte Expressionismus mit Michael Stark als „eigenständiges Paradigma der ästhetischen Moderne im 20. Jahrhundert [...], [das] auf Probleme der Rationalisierung, Industrialisierung, Technisierung, Bürokratisierung und Verstädterung geprägter Wirklichkeit [eingeht]. In der Literatur lassen sich vor allem zwei Tendenzen beobachten. Es entsteht einerseits ein ekstatisch-pathetischer Code, der in visionär-messianischer Beschwörung [...] zu politischem Aktivismus drängt. Andererseits wird ein erkenntniskritischer Code ausgeformt, in dem sich die Negativ- und Entfremdungserfahrungen in der Zeit des Expressionismus widerspiegeln. Insbesondere die analytische Thematisierung der von Angst, Wahnsinn und Ichdissoziation, Transzendenzverlust, Tod und Nichtigkeit, bedrohten Existenz gilt heute als Zeichen seiner Moderne“ (Stark 96).

Elternhaus geboren.¹⁴ Sie erlebt keine geborgene Kindheit, insbesondere das Verhältnis zur Mutter ist gestört. Die Familie zieht relativ schnell nach ihrer Geburt von München nach Nürnberg um. 1911 heiratet sie den Schweizer Verleger Heinrich Studer. Zu diesem Zeitpunkt ist sie bereits schwanger. Gemeinsam gehen sie nach Leipzig, wo Studer ein Philosophie-Studium beginnt und die gemeinsame Tochter Doralies geboren wird. 1916 lässt sich das Paar scheiden. Heinrich Studer erhält das alleinige Sorgerecht für die Tochter, und Claire Goll siedelt in die Schweiz über.

Im Frühjahr 1917 lernt sie dort Yvan Goll kennen. Gemeinsam mit ihm zieht sie 1919 nach Paris, wo sie 1921 heiraten. Ihre ersten Veröffentlichungen sind zwei Gedichte „Gefallener Sohn“ und „Totendialog“, die beide unter dem Namen Claire Studer 1917 in der Zeitung *Die Aktion* erscheinen. Während der Zeit vor ihrer Heirat mit Goll publiziert sie politische Artikel in der Schweizer Presse. Weitere lyrische Arbeiten sowie Prosastücke folgen mit *Mitwelt* (1918), *Die Frauen Erwachen* (1918) und *Der gläserne Garten* (1919). In Paris ist die Autorin auch als Herausgeberin und Übersetzerin tätig. 1922 erscheint ihre deutsche Übersetzung des mit dem *Prix Concourt* ausgezeichneten Romans *Batouala* (1921) von René Maran. Nach der Heirat mit Yvan Goll entstehen in Ko-Autorenschaft drei Gedichtbände im Zeitraum zwischen 1925 und 1927. Zwischen 1926 und 1933 veröffentlicht Claire Goll auch gesellschafts- und sozialkritische Romane. 1926 erscheint ihr Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*. Es folgen 1929 der französischsprachige Roman *Une Perle*, dessen deutsche Fassung mit dem Titel *Ein Mensch ertrinkt* 1931. 1932 erscheint *Un Crime en Provence* und dessen deutsche Ausgabe *Arsenik* ein Jahr später. 1939 flieht das Paar vor den Nationalsozialisten in die USA. Im Exil entstehen weitere Schriften. 1947 kehren sie dann zurück nach Paris, wo Yvan Goll 1950 an Leukämie stirbt. In den Folgejahren erscheinen zwar noch einige biografische Schriften von Claire Goll, allerdings macht

¹⁴ Alle biografischen Informationen über die Autorin Claire Goll sind den folgenden Schriften entnommen: Yvan Goll 1973, Brinker-Gabler 1986, Bischoff 2002, Kramer 2002, Nadolny 2002 und 2005.

sie es sich zur Hauptaufgabe, den Nachlass ihres Mannes zu verwalten und dafür Sorge zu tragen, dass er nicht in Vergessenheit gerät. Eine Aufgabe, die durchaus pathologische Züge annimmt (vgl. Glauert-Hesse, Zeller).¹⁵ 1977 stirbt Claire Goll in Paris.

Claire Goll ist ebenso wie von Bülow eine kontrovers diskutierte Schriftstellerin. Ihre Autobiografie, die 1976 auf Französisch unter dem Titel *La Poursuite du vent* erscheint in deutscher Übersetzung als *Ich verzeihen keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit* (1978 posthum erschienen) sorgt für einen kleinen Skandal in der literarischen Welt, denn sie rechnet hier mit Weggefährten und ehemaligen Liebhabern ab (vgl. Gabrisch). Ihre kontroversen Ansichten hinsichtlich der Stellung der Frau scheinen keinen Raum für eine Geschlechtergleichstellung zuzulassen. So schreibt sie 1917 in „Die Stunde der Frauen“:

Der schmachvolle Zusammenbruch der von Männern geführten Völker müßte uns endlich lehren, die Welt unter einem anderen Gesichtswinkel als dem männlichen zu sehen. Aus diesem Krieg müßten wir ewigen, zur Passivität verdamnten Minderjährigen hineinwachsen in unsere Erdball-Aufgabe: der Mitarbeit an der Vergeistung und Verbrüderung aller Menschen...Die Liebe, die uns immer zur Hemmung wurde, und den Geist, den man in uns unterdrückte, sind noch niemals wirklich frei geworden. Wir müssen uns eine ganz neue Stellung der Welt und dem Mann gegenüber erwerben. Wir müssen uns unserer Kraft bewußt werden. Der Mann kennt uns noch nicht. Er sieht die Frau, wie er sie seit Jahrhunderten festgestellt hat und behandelt sie so. Und vielleicht sieht er in vielem recht. Weil unsere Entwicklung nicht von innen, sondern von außen kam, sind wir nur das Resultat und nicht der Weg. Wir haben im Verhältnis zu ihm gar keine Natur, sondern die,

¹⁵ Zeller gibt sich in seinen Erinnerungen versöhnlich, allerdings beweist der Briefwechsel bezüglich der Nachlassverwaltung Golls mit dem Marbacher Literaturarchiv, dass die Verhandlungen mit Claire Goll schwierig waren. Einsehbar ist der Briefwechsel im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

die er uns gibt. (Studer 9-1)

In ihrer Autobiografie drückt sie ihr Selbstverständnis als Frau wie folgt aus:

Wir sind mindere Geschöpfe, gerade gut genug zur Unterordnung. Wir haben Eierstöcke, wir sind jeden Monat von unserem Blut abhängig, wir werden vom Mond beeinflusst. Unser Gehirn ist weniger entwickelt als das unserer Gefährten, und auch unsere Körperkraft ist geringer. (*Ich verzeihe keinem* 147)

Nicht zuletzt machte der Plagiatsskandal, den sie auslöste, als sie Paul Celan beschuldigte, die Werke ihres Mannes kopiert zu haben, sie zum schwarzen Schaf der literarischen Szene (vgl. Wiedemann, Kiefer, Kramer).¹⁶ Die Goll zensierte und korrigierte außerdem private Dokumente, gab ein falsches Geburtsjahr an, machte falsche Angaben bezüglich ihrer Familie, etc.

Erstaunlich ist, dass das Private – und das trifft auch für den Fall von Bülow zu – maßgeblich Einfluss auf die Anerkennung der schriftstellerischen Leistungen hat. Yvan Golls literarische Größe überschattet die seiner Frau und das ist durchaus von ihr so gewollt. Die Goll gefällt sich in der Rolle der Muse. In einem Hörbuchbeitrag spricht sie von Yvan Goll als ihrem „Meister“: „Nur Goll hat mir geholfen. ... Das heißt ich bin seine Schülerin. Er ist der Meister“ (C.Goll).¹⁷ In ihrer Autobiografie heißt es weiter:

Ich wollte es lieber im Leben zu Erfolg bringen, als eine bloße literarische Karriere zu machen. Als Frau wußte ich, daß ich es mit der Kraft der männlichen Inspiration keinesfalls

¹⁶ Kramer bemerkt dazu: „Es ist unbegreiflich, zu welchen Ruchlosigkeiten, Lügen, Diffamierungstaktiken die unglückliche Witwe griff, um den aufgehenden Stern Celans zu verdunkeln. Claire Goll hatte Celans Übersetzungen des späten Goll beim Verleger diskreditiert, die Manuskripte nicht zurückgegeben, teilweise sogar als Dichtungen Yvans, ausgeben lassen. Und als man Celan zur Seite sprang, auf das frühere Auftreten einiger Metaphern in Celans offiziell nicht existentem Debütband – er hatte ihn wegen zahlreichen Druckfehlern einstampfen lassen – hinwies, hatte Claire Goll die Stirn, in den Handschriften ihres Mannes Umdatierungen vorzunehmen, um eine Abhängigkeit Celans von ihrem Manne zu beweisen. Daß die „Affäre“ ein persönlicher „Rachefeldzug“ aus Neid und privater Kränkung war, war allen Beteiligten schnell klar, auch und gerade denen, auf die sich Claire Goll (zu Unrecht) als Kronzeugen berief“ (Kramer 138-139).

¹⁷ *Rainer Maria Rilke. Dichtungen und Erinnerungen.* Sprecher: Westphal, Gert; Becker, Maria; Clara Westhoff-Rilke, Claire Goll u.a., Radio Bremen, 2000. Hörbuch.

aufnehmen konnte. Ich setzte mir also kein festes Ziel und konnte mich, da ich mit niemandem konkurrierte, friedlich meiner Rolle als Zuschauer hingeben. Goll hingegen war ein echter Dichter. (*Ich verzeihe keinem* 108-109)

Beobachten wir hier eine Akzeptanz der männlichen Vorherrschaft und war die Goll tatsächlich niemand, die sich durch schriftstellerische Größe auszeichnen konnte? So fragt Gisela Lerch in ihrer Rundfunkrezension des Romans *Der Neger Jupiter raubt Europa* aus dem Jahre 1988 zu Recht:

Wer war Claire Goll? War sie eine Schriftstellerin, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist? Oder war sie vor allem die Geliebte, die Muse großer Männer, die legendäre Frau Ivan Golls, die ihre Bestimmung darin sah, in den Biographien berühmter Männer als Anmerkung weiterzuleben? (Lerch, „Der Neger Jupiter raubt Europa“)

Noch 2004 muss die Goll-Biografin und Nachlassverwalterin des Goll-Archivs im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Barbara Glauert-Hesse, die der Person Claire Goll durchaus kritisch gegenübersteht, in ihrer Reminiszenz auf die Autorin beschwichtigend schreiben: „Um noch einmal mit Bertolt Brecht zu sprechen: Gedenkt ihrer mit Nachsicht!“ (Glauert-Hesse 85).

Margaret Littler will in Claire Golls misogynen Haltung gegenüber Frauen, wie sie sie insbesondere in ihrer Autobiografie äußert, eine Form der „mimicry“ (Littler 172) sehen, die allerdings ohne „transformative potential“ (ebd.) bleibt. Rodney Livingstone sieht hinter Golls Frauenhass Kalkül:

It is possible that her views on women were a form of preemptive gesture designed to disarm hostility in advance by embracing current negative views in an exaggeratedly forthright manner ... Her hostility to the ideology of feminism is effectively countered by the passionate indictment of the treatment of women in modern society ... Throughout her

writings we may discern a constant struggle between her desire to subordinate herself and her wish to assert herself, both as a writer and as a woman, and an exploration of the experience of subordination. (Livingstone 176)

Was auch immer Claire Goll zu ihrer frauenfeindlichen Haltung brachte bzw. ihre unterwürfige Haltung gegenüber den „großen“ Männern der Literatur motivierte, muss Spekulation bleiben. Es ist aber gerade dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit, der sie interessant macht.

Posthum erscheinen Neuauflagen ihrer Romane. So beispielsweise in den 80er Jahren beim Argon Verlag. Auch der Wallstein Verlag bringt 2006 die Romane *Arsenik* und *Eine Deutsche in Paris* in einem Sammelband auf den Markt. 2002 erscheint die Hörbuchausgabe des Romans *Der Neger Jupiter raubt Europa* im Ullstein Hörverlag.¹⁸ Über die literarische Qualität der Romancière Goll äußert sich Anna Rheinsberg in einem Beitrag für den Deutschlandfunk anlässlich des 100. Geburtstages von Claire Goll kritisch:

Claire Goll hatte ein Faible für die Kolportage. Sie schrieb mehrere ausgesprochen mittelmäßige Romane, einige publiziert bei Argon. Leider fehlt „Arsenik“, die literarische Vernichtung ihrer Rivalin Paula Ludwig. Romane, misogyn, mit teils schönen lyrischen Passagen, aber was Inhalt, ja „Message“ betrifft, ungenießbar. (Rheinsberg)

Rheinsberg resümiert dann abschließend:

Was bleibt? Eine große Lyrikerin. Ein gequältes Kind. Eine Frau, die laut und schonungslos über Haß sprach. Über Haß auf Frauen. Die ihre Mutter verriet. Eine Frau, die über Opfer und Täter sprach. Über Gewalt von Frauen. Eine Frau, die furchtbare Geborgenheit suchte im Mann, auf der Flucht vor der Mutter. Es gelang ihr nicht. Ihr Mut zwingt zur Anerkennung. (Rheinsberg)

¹⁸ Claire Goll: „*Der Neger Jupiter raubt Europa*“. Roman. Gelesen von Hannelore Hoger. Ullstein Hörverlag, München, 2002. Hörbuch.

Obwohl die Autorin in den späten 90er Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf literaturwissenschaftliches Interesse stieß, hat es ihren Bekanntheitsgrad innerhalb der Germanistik nicht vorantreiben können. Barbara D. Wright konstatiert: „Women in German Expressionism have been the intimate strangers of the movement in more senses than one“ (287). Sie führt weiter aus, dass Frauen allenfalls „coffeehouse companions or lovers of male companions“ (289) gewesen seien. Claire Golls Arbeiten wurden weder während der Zeit des Expressionismus, noch in der Phase der Wiederentdeckung des Expressionismus in den 1960ern (vgl. Fähnders) besonders berücksichtigt oder gar ernst genommen. Erst allmählich arbeitet die Literaturgeschichte diesen relevanten Teil der Expressionismus-Bewegung auf.

Unabhängig davon, wie sich Claire Goll selbst inszenieren wollte, gilt für ihre Schaffenszeit als Schriftstellerin, Lyrikerin, Journalistin, Übersetzerin und Essayistin, die immerhin einen mehr als 50-jährigen Zeitraum (1918 bis 1976) umfasst, dass sie mehrere literarische Epochen durchlebte. Ihr literarisches Werk ist wichtig, weil ihre frühen Schriften „als eine Variante des weiblichen Schreibens einen Beitrag zum Expressionismus leiste[n]“ (Hernandez 135) und somit das Verständnis des literarischen Expressionismus um eine weibliche Perspektive erweitern können. Ihre Arbeiten wurden außerdem vielleicht oft vorschnell in die Kategorie „Kitsch“ (Lerch, „Der Neger Jupiter raubt Europa“) eingeordnet. Es lässt sich zumindest sagen, dass Unsicherheit hinsichtlich der adäquaten Beurteilung ihrer schriftstellerischen Leistung herrscht. Andreas Kramer fordert deswegen eine Neubewertung von Golls Oeuvre: „Claire Golls Werk hat lange Zeit im Schatten ihrer Biographie gestanden. Einer angemessenen Beurteilung ihres Werks ist vor allem ihre späte Selbstinszenierung als aufopfernde Ehefrau, Muse und Nachlassverwalterin Yvans, als lyrische Zweitstimme eines harmonischen »Duo d’amour«, als »femme fatale« abträglich gewesen“ (Kramer 32). Der österreichische Schriftsteller Franz Blei

schreibt unmittelbar nach der Veröffentlichung von *Der Neger Jupiter raubt Europa* an Goll: „Ich fürchtete es würden so lyricistische Faxen drin sein, aber es sind gar keine. Sondern größte Ökonomie, klare Disposition, Anschaulichkeit ohne forcierte Mittel“ (Klappentext). Noch 1988 empfiehlt auch Gisela Lerch in ihrem Rundfunkbeitrag Golls *Der Neger Jupiter raubt Europa* den Hörern als Lektüre: „Dieser Roman ist nun nach über 60 Jahren neu aufgelegt worden und beweist, daß Claire Golls ... neben ihren männlichen schreibenden Zeitgenossen bestehen kann“ (Lerch “Der Neger Jupiter raubt Europa”). 1990 – zur Neuauflage von Golls Roman *Ein Mensch ertrinkt* – schlägt Lerch anlässlich von Golls hundertstem Geburtstag einen gänzlich anderen Ton an: „Spätestens bei der Neuauflage ihres Romans ‚Ein Mensch ertrinkt‘ ließ sich nicht mehr verheimlichen, daß Claire Goll als Romanautorin zu Kitsch und Kolportage neigt und ihre Biographie mehr von der europäischen Unruhe ihrer Zeit spiegelt als ihre Bücher“ (Lerch “Gisela Lerch zum 100. Geburtstag von Claire Goll”).

Eine literaturwissenschaftliche Analyse der Werke dieser Autorin muss – auch hinsichtlich feministischer Fragestellungen – unabhängig von der Autobiografie der Autorin geschehen. So artikuliert Andrea Rinnert, dass es „einer Zementierung des Zwei Geschlechter Modells gleichkäme, Literaturproduktionen von Frauen vorwiegend als autobiografisch zu charakterisieren und sie dem Schreiben von Männern gegenüberzustellen, indem dieses als eine Übersetzung autonomie-ästhetischer Normen begriffen wird“ (Rinnert 125). Auch die Schriftstellerin kann „ihren konkreten Lebenszusammenhang mit universalen Fragen ... vermitteln“ (ebd.), und von daher müssen die weiblichen Figuren in den Werken von Claire Goll nicht daraufhin gelesen werden, wie sehr sie durch Wunschvorstellungen oder aber nicht verarbeitete Traumata der Autorin gezeichnet werden, sondern darauf, wie ihre spezifische Weiblichkeit im Romanzusammenhang konstruiert und durch welche Faktoren sie bestimmt wird. Eine solche

Analyse erlaubt es, zeitgenössisch relevante Wirklichkeiten in und durch diese Frauenfiguren zu ergründen.

*Der Neger Jupiter raubt Europa*¹⁹

In Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*, dessen Erstausgabe noch mit dem Untertitel „Ein Liebeskampf zwischen zwei Welten“ im Ullstein-Verlag erschien (vgl. Kramer 17), geht es um die sadomasochistische Beziehung zwischen Jupiter, einem in Paris stationierten, schwarzen Kolonialbeamten, und Alma, einer 18-jährigen Pariser Kleinbürgerin. Die beiden lernen sich auf einem Ball kennen. Alma ist fasziniert von dem exotischen Jupiter, der ihr wie ein Prinz aus 1001 Nacht erscheint. Jupiter sieht in Alma zugleich seine Chance auf Akzeptanz in der weißen Gesellschaft sowie in ihrer Eroberung (Raub) die Möglichkeit, Rache an den Weißen (Männern) zu nehmen. Anfänglich scheint Jupiter seine Dominanz gegenüber Alma behaupten zu können. Doch nach einer Phase der Euphorie und des exotischen Begehrens des jeweils anderen, beginnt bei Alma ein Prozess, der sich am treffendsten als Farbbewusstwerdungsprozess bezeichnen lässt. Bewunderung für das Exotische und Andersartige an Jupiter, aus dem sie nicht zuletzt ihren eigenen Nutzen ziehen konnte, schlagen in Hass um. Sie, die von der Pariser Gesellschaft „blonde Negerin“ genannt wird, fühlt sich als Opfer seiner schwarzen Hautfarbe und rächt sich mit allerlei Erniedrigungen an ihrem Ehemann. Auch die gemeinsame Tochter wird auf die schwarze Hautfarbe abgerichtet. Parallel zu Almas Farbbewusstwerdungsprozess verläuft Jupiters körperlicher Verfall. Je mehr er leidet, desto stärker erscheint sie. Als dann Alma eine Affäre mit dem Schweden Olaf beginnt, ein Versuch der eigenen Wieder-Weißwaschung und Jupiter davon erfährt, ersticht er Alma in einem Akt der Raserei.

¹⁹ Im Folgenden wird der Titel mit *NJrE* abgekürzt.

Im Folgenden wird der Roman einer Analyse unterzogen, in deren Fokus die weibliche Hauptfigur hinsichtlich ihrer Positionierung im Konstruktionsgefüge zwischen „Gender“ und „Rasse“ steht. Bisherige Untersuchungen der Hauptfiguren des Romans legen ihren Fokus auf jeweils eine Figur und verweilen bei einem eindimensionalen Interpretationsansatz. Es ist produktiver, diese eindimensionale Interpretationsmethode zugunsten einer mehrdimensionalen, intersektionalen²⁰ Interpretation, die auf die Spannungsverhältnisse zwischen Kategorien wie „Gender“, „Rasse“ und „Klasse“, sowie auf spezielle soziale Lebensumstände der Figuren eingeht, aufzugeben. Nur so können die jeweiligen Figuren in ihrer Komplexität verstanden werden, was davor bewahrt, das Werk und die Autorin vorschnell dem Vorwurf des Rassismus und der Misogynie auszusetzen.

Einstimmigkeit herrscht in der Forschung darüber, dass Claire Goll im Roman zeitgenössisch-relevante Diskurse verwendet und durch das Zeitgeschehen thematisch inspiriert und auch informiert wurde und darin die Stärke des Romans liegt. Uneinigkeit herrscht allerdings bei der Beurteilung des rassistischen Diskurses des Werkes.

Bernhard Blumenthal, der erste Literaturwissenschaftler, der sich mit Claire Golls Prosa beschäftigt, attestiert Claire Goll eine nicht aufgeklärte, „very cruel depiction of particular blacks“ (vgl. Blumenthal 359). Er stellt aber fest, dass die Autorin sich mit einer „wide range of highly provocative subject matter“ (Blumenthal 359) – hier seien zu nennen, Mord, Suizid, Inzest, Ehebruch, lesbische Beziehungen, Masochismus, Beziehungen zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunftsländer und das Schicksal unverheirateter Mütter – beschäftige. Insbesondere mit *Der Neger Jupiter raubt Europa* geht Goll auf gesellschaftliche Ängste, aber

²⁰ Für eine ausführliche Diskussion über den Forschungsansatz der Intersektionalität sei an dieser Stelle auf die folgenden Werke verwiesen: Gabriele Winker, und Nina Degele, Hg. *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Transcript, 2009; Katharina Walgenbach et al., Hg. *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Barbara Buderich, 2012.

auch Begehren der 1920er Jahre ein. Dem stipulierten Tabu der Mischehe fällt dabei eine besondere Rolle zu:

Offenbar konnte besonders in den zwanziger Jahren gerade diese Kombination [Beziehung einer Weißen zu einem Schwarzen] einen Knotenpunkt darstellen, in dem sich in besonderer Weise rassistische und sexistische Ängste und heimliche Begehren verdichteten...Es ist auch kein Zufall, dass gerade in den zwanziger Jahren diese Ängste in Europa stärker hervortreten. Nicht nur sind zu dieser Zeit, vor allem in Frankreich, einfach mehr Schwarze anwesend, auch politisch zeigen sich die ersten Ansätze sowohl einer Emanzipation der Frau als auch eines wachsenden Selbstbewusstseins von Kolonisierten und allgemein Schwarzen weltweit, die ihren Niederschlag im Aufkommen einer Konstellation fanden, die sich dem Zugriff der weißen und männlichen Machtposition zu entziehen schien. (Gerstner 102-103)

Jan Gerstner sieht das Potential des Textes darin, dass er auf den historischen Hintergrund in „provokatorischer Weise“ (Gerstner 103) reagiert. Er sieht im rassistischen Diskurs, mit dem der Text operiert, nicht etwa den Ausdruck der rassistischen Gesinnung der Autorin, d.h. keine bloße Wiedergabe, sondern eine Reaktion auf das Zeitgeschehen. Dies allerdings in erster Linie aufgrund einer „Ablehnung eines als hinfällig empfundenen Europas“ (ebd.) und nicht aufgrund einer Kritik am Rassismus der Gesellschaft.

David Simo unterstreicht ebenfalls, dass Claire Goll den „ethnologischen Diskurs“ (Simo 211) ihrer Zeit übernehme und zeige wie „mythisch, teilnehmend und prälogisch Jupiter verfährt“ (Simo 212). Simo stellt aber besonders den Rassismus in der Darstellung Jupiters heraus, der offensichtlich werde, wenn „die geistigen und moralischen Merkmale der Figur“ die „direkte Folge ihrer physischen und biologischen Merkmale“ (Simo 213) seien. Andreas Kramer bezeichnet den

Roman hingegen als ein Projekt der „interkulturellen Arbeit“ (17), denn er befasse sich mit „dem Rassismus, den beide Figuren in der Pariser Gesellschaft erleben und der den zeitgenössischen ‚Negerkult‘ in Europa ... mehr oder weniger offen charakterisierte“ (Kramer 17).

Auch für Stephan Dietrich ist der Verdienst des Romans, die Sammlung von Elementen des „popularisierten Primitivismus-Diskurses in Europa“ (Dietrich 54), der den Roman selbst zu einem *Archivroman* (Dietrich) werden lasse. Er betont, dass die „literarischen Repräsentationen des Wilden nicht im mimetischen Sinne realistisch [sind]“ (Dietrich 31), sondern „von gängigen Stereotypen und Gemeinplätzen determiniert [und daher] fiktiv“ (ebd.) seien und sieht somit den rassistischen Diskurs des Romans als Kunstgriff der Autorin. Offenkundig-rassistische Äußerungen der Erzählstimme führt Dietrich darauf zurück, dass der Text „ein Beleg für die Übermacht des Populärdiskurses der Zeit“ (58) sei.

Anna Hausdorf bietet eine ausschließlich psychoanalytische Lesart des Romans. Sie sieht im Roman den Versuch der Autorin, das expressionistische „Dilemma [...], das Leiden an der Entfremdung, das zunehmende Bewußtsein der Subjektabhängigkeit und [die] Relativität aller Wahrheitsbehauptungen und Aussagen über die Wirklichkeit“ („Claire Goll“ 270) zu verarbeiten. Claire Golls Frauenfiguren allgemein seien, laut Hausdorf, „Abbilder ihrer Psyche in einem bestimmten Abschnitt ihres Lebens“ („Frauenbild“ 218). In Alma sieht sie „die Repräsentantin der westlich-abendländischen Kultur, deren moralische und ethische Werte wesentlich vom Christentum geprägt sind, und die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ihre allgemeine Verbindlichkeit verloren haben“ („Claire Goll“ 271). Almas Tod deutet Hausdorf als „Symbol der Auflösung des Bildes vom neuen Menschen als einem rationalen Wesen“ (ebd.). Hausdorf ist die einzige Interpretin, die aus der Konsequenz ihrer Interpretation der Figur Almas davon ausgeht, dass Jupiter von Goll als Sympathieträger kreiert wurde. So schreibt sie: „Im Roman gilt die

Sympathie der Goll deshalb eindeutig dem Helden Jupiter, mit dem sie sich identifiziert und für den sie auch mit allen Mitteln die Sympathie des Lesers zu gewinnen sucht“ („Claire Goll“ 274-275).

Im Gegensatz zu Hausdorf sieht Isabel Hernández in Alma die Sympathieträgerin des Romans: „Von Beginn an fühlt sich der Leser von der jungen Frau angezogen und durch den farbigen Mann abgestoßen, da die Autorin die Erzählmaterie aus der Sicht der Weißen einführt“ (Hernández 143). Sie räumt ein, dass sich das zum Schluss ändert, wenn er

als Mann geschildert wird, der leidet, und nicht mehr als der ‚Andere‘. Seine Verzweiflung wegen des Verlusts seiner Frau, seines Sohnes²¹ und seiner Würde weckt die Empathie des Lesers, und die Grausamkeit seiner weißen Gegner wird voll und ganz deutlich. Jupiter verwandelt sich so in ein Symbol des nicht-weißen, nicht-europäischen, ausgebeuteten und durch das französische Bürgertum zerstörten Mannes. (Ebd.)

Verena Mahlow liefert eine ebenfalls psychoanalytische Lesart des Romans „als Variation der Identitätsproblematik ..., die Claire Golls Prosawerk durchzieht, und die von dem Konflikt zwischen dem uneigentlichen, auf normative Muster bezogenen Sein und dem vorsymbolischen, prädipalen Erleben gespeist wird“ (Mahlow 242). Problematisch wird ihr Interpretationsansatz hinsichtlich des Protagonisten Jupiter:

Seine [Jupiters] Rolle im Roman zeigt unübersehbar Affinitäten zu der Doppelexistenz der Frau zwischen Weiblichkeitsmythos und individuellem Selbstverständnis ... Da es Jupiter (der Frau, die versucht, die Grenze des Geschlechts zu überschreiten) verwehrt ist, die Position des Kolonisators einzunehmen, ist für ihn Identität nur als bewußte Bewegung zwischen der Erfahrung des Fremdseins und dem angenommenen, einverlebten Ort des

²¹ Hier handelt es sich um einen Fehler. Jupiter und Alma haben zusammen eine Tochter.

Anderen möglich. (Ebd.)

Mahlow geht von einer „Analogisierung von weiblichen und fremden, d.h. ‚primitiven‘ Eigenschaften“ (Mahlow 245) aus, mit denen ein „sozialisiertes ‚Sklaventum‘“ (Mahlow 245) angeprangert wird. Sie sieht folglich keine dichotomische Gegenüberstellung Jupiters und Almas, sondern in deren Figurenzeichnung die „relativierende Haltung der Autorin“ (Mahlow 247). Warum, stellt sich die Frage, hat Claire Goll das Tabuthema der Mischehe für ihren Roman gewählt, wenn sie intendiert, Jupiters *Gender* als weiblich zu lesen? In der Forschungsliteratur wurde vielerorts auf Parallelen sowohl hinsichtlich theoretischer Fragestellung als auch tatsächlicher sozialer Begebenheiten zwischen Frauen und Kolonisierten hingewiesen. Jedoch agieren Frauen, und das sehen wir im Roman, „as objects as well as subjects of fundamentalist discourse“ (Loomba 189). Ein Interpretationsansatz, der Jupiter und Alma als *weibliche* Opfer sozialer Konstellationen sieht, ignoriert die Unterschiede in ihrer Figurenzeichnung, denn beide sind Opfer fundamentalistischer Diskurse, die sich nichtsdestotrotz voneinander unterscheiden, und beide agieren auch als Subjekte jeweils unterschiedlicher Diskurse, aber diese unterscheiden sich vehement voneinander. Den schwarzen Mann als Frau zu lesen, käme einer rassistischen Hierarchisierung auf Seiten der Interpretin gleich, die von Seiten der Autorin so nicht vorgesehen war. Diese ethnozentrische Lesart des Textes wird daher im Wesentlichen durch die Schriften der zweiten (weißen) Welle der Feminismus-Bewegung informiert und muss sich deren Rassismus-Kritik stellen.

Diejenigen AutorINNen, die sich spezifisch mit dem Frauenbild in Golls Werken auseinandersetzen (Hausdorf, Hernández, Mahlow, Littler, Livingstone), ignorieren den rassistischen Diskurs in *Der Neger Jupiter raubt Europa* gänzlich (Hausdorf, Littler, Livingstone) oder gehen nicht gesondert auf das komplexe Zusammenspiel verschiedener Determinanten bei

der Figurenzeichnung ein. Eine Ausnahme bildet Moray McGowan. Er liest den Roman als „mosaic of mutually overlapping and contradictory tensions of race, gender, class and experience“ (205). Auch McGowan sieht das Problem des Romans darin, dass er den “Eurocentrism it repeatedly mocks” (ebd.) nicht umgehen kann, aber ähnlich wie Jan Gerstner sieht er den Verdienst des Romans gerade in dieser „mockery“ bzw. „deconstructive ambivalence“ (209) und dem Versuch, die europäischen Vorurteile sowohl durch Bestätigung als auch Herausforderung durch den Protagonisten Jupiter an die Oberfläche zu bringen (vgl. ebd.). In seiner Interpretation kommen der *Gender*-Aspekt und eine detaillierte Analyse der Protagonistin allerdings zu kurz. Dieses Versäumnis soll im folgenden Interpretationsansatz nachgeholt werden.

Im Roman demonstriert Claire Goll die absolute Übermacht des biologistischen Rassebegriffs anhand der Entwicklung ihrer Protagonistin Alma, der sich durch ihre Beziehung zu Jupiter die Gelegenheit bietet, sich der Absolutheit der „weißen“ Norm zu widersetzen, wobei sie allerdings in fataler Weise scheitert. Privilegien und Dominanz gegenüber den Schwarzen sind für die weiße Mehrheitsgesellschaft zur unreflektierten Norm geworden. *Weißsein* als „master signifier“²² (Seshadri-Crooks) strukturiert die gesamte Romanwelt: das Handeln und Denken der Figuren, egal ob sie „weiß“ oder „schwarz“ sind – es dominiert die Referenz auf *Weißsein*.

Weitere Strukturelemente sind „Gender“ und „Klasse“, aus denen sich sowohl ein patriarchaler Herrschaftsanspruch, als auch die hierarchische Gliederung der kapitalistischen Klassengesellschaft speisen. Almas Entwicklung ist die einer rassistischen „Teil-Emanzipation“ und vollzieht sich parallel zu ihrer absoluten Internalisierung des biologistischen Rassebegriffs, aus dem sie ihren Machtanspruch schöpft. Sie, die weiße Frau, emanzipiert sich ausschließlich

²² “[T]he structure of racial difference is founded on a master signifier – Whiteness – that produces a logic of differential relations. Each term in the structure establishes its reference by referring back to the original signifier ... which itself remains outside the play of signification even as it enables the system” (Seshadri-Crooks 20).

vom schwarzen Mann und bleibt gegen das weiße Patriarchat widerstandslos. Alma stellt an keiner Stelle des Romans die Vormachtstellung des weißen Mannes in Frage. Die Transgression, die sie durch die Ehe mit Jupiter eingeht, ist ihr zunächst nicht in ihrer ganzen Folgeschwere bewusst. Bewusst ist ihr am Ende nur ihre Dominanz gegenüber der „schwarzen Rasse“. Die eigene Unterordnung gegenüber dem weißen Mann akzeptiert sie jedoch uneingeschränkt.

Die 18-jährige Alma wird zunächst als naiver, träumerischer Teenager in den Text eingeführt. Als Halb-Schwedin und Halb-Französin vereinen sich in ihr, darauf verweist Wolfgang Struck (vgl. Struck 61), die vermeintliche „Rassenblindheit“ der französischen Gesellschaft²³ und der Rassenhass der übrigen Nationen. So bemerkt der „reine“ Schwede Olaf, empört darüber, dass Alma mit Jupiter tanzt: „Freilich, sie war nur mütterlicherseits Schwedin. Ihr verstorbener Vater war Franzose gewesen, und die Franzosen mit ihren falschen Gleichberechtigungsideen waren zu tolerant und human mit dieser dunklen Brut.“ (*NJE* 16) Dass die französische Gesellschaft weder „rassenblind“ ist und dass Alma sich dank dieser ziemlich schnell der Rassenhierarchie der Weißen bewusst wird, wird sich im Verlauf des Romans zeigen.

Die Handlung des ersten Kapitels spielt sich bei einem Empfang der schwedischen Gesandtschaft ab. Visuell sticht die Eingangsszene des Romans hervor, wenn es heißt:

Wenn man in den Saal der schwedischen Gesandtschaft trat, mußte man sich schnell die Augen zuhalten. Geblendet. Nicht von den Kronleuchtern, den Balltoiletten der Damen oder den Frackhemden der Herren, sondern von dem unglaublichen Blond der Haare, das von den Köpfen wie Schweinwerfer loderte. Ein Blond, wie man es sonst in Paris nur durch Bleichen mit Wasserstoffsuperoxyd erzielt, ein modisches und doch fast bäuerliches Blond: der Flachs wuchs in Schweden auf den Köpfen. Wenn man ihn verarbeitete, wurde

²³ Vgl. hierzu Wendl und von Lintig.

er nicht Leinen, sondern reines Crêpe de Chine. Dazu trugen die Schwedinnen nach der Sitte ihres Landes auch noch sehr sommerliche rote Backen, so daß es in ihrer Gegenwart nie Winter werden konnte. Wie blutarm und bleichsüchtig wirkten dagegen die kleinen Französinnen, die alle zehn Minuten in irgendeiner Ecke des Saales die Natur korrigierten und Rouge auflegten. (*NJrE* 7)

Es scheint zunächst einmal ungewöhnlich, dass Goll ihre Leser in die schwedische Gesellschaft in Paris einführt. Allerdings macht sie damit bereits auf den ersten Seiten des Romans überdeutlich, worum es in diesem eigentlich gehen soll: Eine Problematisierung der Dominanz von *Weißsein* und die damit einhergehende normative Rassenhierarchie. Diese Dominanz wird gleich zu Beginn farblich inszeniert und die Schweden bieten sich als Prototypen der „nordischen Rasse“ als Agenten dieser Inszenierung weitaus besser an, als die vermeintlich „rassenblinden“ Franzosen. Wolfgang Struck verweist in Bezug auf diese Stelle auf eine Petition, die im Sommer 1920 von u.a. 50.000 schwedischen Frauen unterschrieben wurde. Diese Petition galt der Sicherheit der deutschen Frauen und forderte einen Abzug der afrikanischen Truppen in den von Frankreich besetzten deutschen Gebieten und ein Ende der sogenannten „Schwarzen Schmach“ (vgl. Struck 61). Dieser historische Fakt könnte durchaus die Figurenzeichnung der Protagonistin beeinflussen haben. Fest steht, dass bereits zu Anfang der Diskurs über den nordischen Rassemenschen eröffnet wird. Der Anblick der blonden Haare ist grell und der Text macht deutlich, dass die dadurch entstehende Atmosphäre alles andere als einladend ist. Der Betrachter fühlt sich geblendet und muss sich „schnell die Augen zuhalten“, das Blond „loderte“ von den Köpfen. Die Parallele zum lodernden Feuer ist unübersehbar und deutet auf die Gefahr hin, die von diesem Blond ausgeht.

Geht es zunächst um die Abendgesellschaft im Allgemeinen, richtet die auktoriale Erzählstimme ihr Augenmerk auf die weiblichen Gäste. Das äußere Erscheinungsbild der

Schwedinnen zeichnet sich nicht nur durch das „fast bäuerliche Blond“ ihrer Haare aus, ihre Gesichter zieren „sommerlich rote Backen“. Das Bild der bäuerlichen, robusten Schwedinnen, die sich durch äußerliche Natürlichkeit auszeichnen, steht im Kontrast zu den Geschlechtsgenossinnen ihres Gastlandes. Die Französinen werden als „blutarm“ und „bleichsüchtig“ bezeichnet; sie müssen die „Natur korrigieren“ und Make-up auflegen. Aristokratische Blässe auf Seiten der Französinen konkurriert mit bäuerlicher Natürlichkeit auf Seiten der Schwedinnen. Alma, dem Erscheinungsbild nach Schwedin, wünscht, weniger natürlich bzw. gesund auszusehen. Sie möchte „die echte rote Schminke auf [ihren] Wangen mit weißer Oelfarbe übermalen lassen“ (ebd.), um ihre Zugehörigkeit zu den Französinen ausdrücken zu können. Alma kann ein Zugehörigkeitsgefühl nur über ihr äußeres Erscheinungsbild und ihre Hautfarbe entwickeln und möchte ironischerweise „weißer“ aussehen. Sie, das wird an dieser Stelle deutlich, ist sich bewusst, dass Zugehörigkeit über das äußere Erscheinungsbild ausgedrückt wird. Dennoch, darauf verweist ihre Freundin Annette mit einem Fingerzeig auf Jupiter, gibt es für Alma eigentlich keinen Grund, sich zu beklagen und scherzhaft fragt Annette sie: „[M]öchtest du vielleicht lieber aussehen wie der dort?“ (ebd.). Interessant ist an dieser Stelle, dass bereits eine Hierarchisierung der äußerlichen Farberscheinung vorgenommen wird, nämlich von künstlich weiß, über natürlich weiß bis hin zum absoluten Gegenteil „schwarz“, dabei sind Alma und Jupiter jeweils die einzigen Mitglieder ihrer Kategorie und nehmen daher beide eine Randposition ein.

Alma sieht „nur einen schwarzen Frack ..., auf dem eine dunkelbraune Kugel saß“ (ebd.). Sie nimmt Jupiter zunächst gar nicht als Menschen wahr. In ihrer Wahrnehmung dominieren Farbe und äußerliche Gestalt. Der Frack scheint für sie keine Person zu bekleiden und der menschliche Kopf als „Kugel“ besticht ebenfalls durch seine äußerliche Form und Farbe und nicht durch Körperlichkeit bzw. Inhalt. Die Erzählstimme bemerkt, dass „der Anblick eines Negers, und

besonders eines eleganten Negers ... für den Weißen immer etwas Lächerliches [habe]“ (*NJrE* 7-8). Jupiter wirkt „inmitten dieser Blondheit ... wie eine Karikatur“ (*NJrE* 8). Und so haben die Mädchen Spaß mit dem „Neger“ der aussieht „wie ein großer Fetisch“ (ebd.) oder wie „einer jener Kraftautomaten aus einer Bude von Montmartre“ (ebd.). Alma und Annette schließen gleich eine Wette darüber ab, ob der „Neger“ eine schwarze oder eine rote Zunge hat. Sie bitten den Attaché, Olaf Magnussen, sie Jupiter vorzustellen, damit sie die Zungenfarbe des „Negers“ überprüfen können. Olaf besticht ebenso wie Alma und Jupiter durch seine farbliche Erscheinung:

Olaf Magnussen, jene[r] Jüngling, der nie auf einem Balle fehlte, und der diesmal die Besonderheit hatte, daß seine Blondheit den Rekord schlug. Seine Haare schienen fast weiß, und die Brauen hatten beinahe die Farbe der Haut. Diese teigfarbenen Augenbrauen waren übrigens der einzige Fehler in seinem hübschen Seriengesicht, das man von den englischen Gibsonkarten her kennt. (Ebd.)

Der Hinweis auf das „Seriengesicht“ Olafs verdeutlicht, dass es Goll bei ihren Figuren nicht so sehr um Individualität geht, sondern darum, dass sie als Typen für bestimmte gesellschaftliche Gruppen stehen. Olaf ist verliebt in Alma. Dass es sich dabei nur um eine oberflächliche Verliebtheit handelt, wird an folgender Textpassage sehr deutlich:

Olaf zeichnete verliebt die Form ihres Mundes nach. Ihr helles Haar moussierte auch wie Champagner. Und um die großen, je nach der Jahreszeit mit Lavendel, Enzian oder Ehrenpreis gefärbten Augen standen strahlenförmig, mit Rimmel gesteuft und geschwärzt, beinahe anderthalb Zentimeter lange Wimpern. Das gab ihr etwas Puppenhaftes. Olaf hätte gerne mit ihr gespielt, aber die Puppe wollte geheiratet werden. (*NJrE* 8-9)

Olaf begehrt Alma aufgrund ihrer Schönheit und ihrer „Puppenhaftigkeit“. Die Bezeichnung Almas als „Puppe“, mit der Olaf spielen möchte, symbolisiert ihre untergeordnete Stellung. Ganz

„Puppe“ scheint sie aber nicht zu sein, wenn es heißt, dass sie geheiratet werden will. Alma verfügt über einen Willen und eine Meinung, wenn es um die Erfüllung bürgerlicher Moralansprüche geht und weigert sich vorerst, Olafs Begehren nachzugeben, was diesen daran hindert, eine Beziehung mit ihr einzugehen.

Mit Olaf wird nicht nur der Repräsentant des weißen Patriarchats, sondern gleichzeitig der Antagonist Jupiters in den Text eingeführt. Olaf stellt die beiden Mädchen Jupiter vor, er selbst begrüßt dabei Jupiter, indem er „unbewusst verächtlich“ (*NJrE* 9) seine „helle Hand“ (ebd.) in die „dunkle“ (ebd.) Hand Jupiters schiebt. Der Händedruck als vermeintlich höfliche Geste ist für das Romangeschehen als Kampfansage zu sehen. Denn mit der Bekanntmachung Almas und Jupiters – das heißt: mit dem Auftritt der weißen Frau und der Gefahr ihres rassistischen Übertritts – erfolgt eine Inszenierung Almas in einen Machtkampf des männlichen Begehrens. Ania Loomba schreibt in diesem Zusammenhang: „The fear of cultural and racial pollution prompts the most hysterical dogmas about racial difference and sexual behaviours because it suggests the instability of ‘race’ as category“ (Loomba 135). Eine mögliche Transgression bedroht Olafs Herrschaftsanspruch bzw. den Herrschaftsanspruch des weißen Mannes, der sich aus der Kontrolle der Sexualität der weißen Frau und der Kontrolle des Machtverhaltens des schwarzen Mannes speist. Der Besitz der weißen Frau wird zum Symbol eines männlichen Allmachtanspruches. Der weißen Frau werden damit ihr unbewusste Fähigkeiten zugeschrieben: sie ist es, die zum eigentlichen Fetisch²⁴ wird. Mit ihrem Besitz erhofft sich Jupiter eine „Weißwaschung“ und gleichzeitig Rache an der weißen Gesellschaft, die ihm aufgrund seiner schwarzen Hautfarbe eine Assimilation verweigert. Aber auch Olaf braucht Alma zur Sicherung seines Herrschaftsanspruches, denn eine Verbindung zwischen Alma und Jupiter unterminiert seine weiße männliche Identität. „Fetische sind

²⁴ Jupiters Erscheinung wird im Text mit der eines Fetischs verglichen (vgl. *NJrE* 8).

grundsätzlich Dinge, denen neben ihrer natürlichen Beschaffenheit wirkmächtige Eigenschaften zugeschrieben werden“, schreibt Jan Dunzendorfer, und er fügt hinzu:

[S]ie setzten sich aus zwei Elementen zusammen: zum einen aus einer geistigen Potenz und zum anderen aus einem Objekt, das dieser Macht als Träger dient. Das wesentliche eines [Fetischs] ist jedoch nicht die äußere Hülle, sondern die ihm innewohnende Kraft, die für gewöhnlich durch Opfergaben und Geschenke aktiviert wird...Diese Kraft kann seinen Träger auch wieder verlassen, womit das Objekt seinen sakralen Wert verliert. (Dunzendorfer 635)

Alma ist Trägerin dieser Macht ohne aber selbst Machtansprüche geltend machen zu können bzw. zu besitzen.

Nach der Bekanntmachung folgt eine detaillierte Beschreibung Jupiters aus der Figurenperspektive Almas. Interessant an dieser Stelle ist, dass Jupiter anfänglich nicht an der Figurenrede partizipiert. Durch die Erzählstimme erfahren wir, dass er „eine elegante, etwas eitle Verbeugung“ (*NJrE* 9) macht. Unmittelbar nach dieser Einführung durch die Erzählstimme folgt die innere Figurenrede Almas:

Alma, die bisher geglaubt hatte, alle Neger sähen sich ähnlich, bemerkte doch sofort, daß dieses Gesicht nicht aus dem gewöhnlichen dunklen Ton geknetet war, wie das der Grooms, afrikanischen Boxer und Schuhputzer. Sie hatte die Neger immer nur als Masse gesehen. Es gab also Individualität unter ihnen? Dieser sah aus wie einer der heiligen drei Könige, ein biblischer Prophet oder eine Pharaone. Pharaon im Frack! Freilich, der konventionelle Schwalbenschwanz paßte schlecht zu den hohen, fast ägyptischen Schultern. Er hatte einen feinen, dünnen Hals und nicht den mächtigen Stiernacken, den sklavisches Lastentragen durch Jahrhunderte hindurch an vielen Negerstämmen gezüchtet

hat. Die Stirn war stolz und fliehend wie das Kinn, die Nase gerade, und nur die etwas wilden Nasenlöcher bogen sich leicht orientalisches, wie man es häufig bei Indern sieht. Die Augenlider waren viel dicker als die Lider der Weißen und sprangen etwas über die Augen hervor, ganz pharaonisch. Die Ohren saßen hoch oben und lehnten sich fast an den Kopf an. Und der violette Mund war gar nicht aufgeworfen, sondern zeigte nur eine leidenschaftliche Kurve. Die Augäpfel glänzten in dem dunklen Gesicht, glitzernde Brillanten. Aber das Haar erinnerte Alma an die Füllung von Matratzen. Dieses unzählbare, gekreppte Roßhaar glich leider allzusehr einem Tintenwischer, mit dem sie als Kind die Federn gereinigt hatte. (*NJrE* 9-10)

Jupiter wird von Alma visuell traktiert und damit ihrem kategorisierenden und hegemonialen Blick, der, so lässt sich bereits hier feststellen, gleichzeitig Begehren und Neugierde ausdrückt, untergeordnet. Alma kategorisiert Jupiter als „anderen Neger“. Erstaunt nimmt sie ihn als ein Individuum wahr, der äußerlich nicht zur Masse „der afrikanischen Boxer und Schuhputzer“ passt. Äußerlich sieht er für sie wie ein „Pharao“ aus und hat nicht „den mächtigen Stiernacken, den sklavisches Lastentragen durch Jahrhunderte hindurch an vielen Negerstämmen gezüchtet hat“. Sein Mund hat eine „leidenschaftliche Kurve“ und seine Augen sind „glitzernde Brillanten.“ Lediglich sein Haar fällt ihr unangenehm auf. Almas „penetrating inspection“ (Spurr 21) ermöglicht ihr zum einen eine Verhaltensform die eigentlich nur dem Mann zusteht, der im Besitz des idealisierenden hegemonialen Blickes ist; zum anderen ermöglicht es ihr eine visuelle Besitznahme (vgl. Spurr 22) von Jupiters Körper.

Jupiter ist sich der Musterung durch Alma bewusst und die Erzählstimme bemerkt: „Der Neger bemerkte die Veränderung in Almas Gesicht, dessen leiser Spott einer interessierten Neugierde Platz gemacht hatte“ (*NJrE* 10). Anschließend wird dem Leser ein Einblick in die innere

Figurenrede Jupiters geboten, wenn es heißt „O, er kannte sie die Neugier der weißen Frauen!“ (ebd.) Jupiter weiß um Almas Vorurteile, aber sieht seine Chance in ihrer sexuellen Neugierde, was im Text durch die Beschreibung seines „leichte[n] Lachens“ (ebd.) signalisiert wird. Sogleich versucht er „sie von ihren Begleitern zu isolieren“ (ebd.) und fordert sie zum Tanzen auf. Zunächst scheint sein Versuch zu scheitern, denn Alma lehnt seine Aufforderung ab (vgl. ebd.). Interessanterweise errötet sie, als Jupiter sie zum Tanzen auffordert: „Alma errötete. Die Herde ihrer dunklen Gedanken stob auseinander. Sie schielte zu Olaf hin“ (ebd.). Almas Reaktion und Ablehnung der Tanzaufforderung sind bezeichnend. Sie errötet nicht aufgrund einer jugendlichen Verlegenheit, sondern sie errötet aufgrund ihrer „dunklen Gedanken“, d.h. wegen ihrer sexuellen Fantasien über Jupiter. Wie ein Kind, das in seiner Fantasie unerlaubte Gedanken spinnt, fühlt sie sich ertappt und erwartet ängstlich ein Urteil von bzw. eine Verurteilung durch Olaf. Als sie aber den „Trauerflor“ (ebd.) in Jupiters Augen bemerkt, errötet sie wieder:

Sie errötete, bis sie ein Rot erreicht hatte, das nicht mehr zu steigern war. „Doch vielleicht tanze ich, wenn Sie wollen, ja?“ Sie schämte sich ihrer Scham. Dummes Vorurteil, eine Frage des Pigments. Seine zufällige weiße Haut gab Olaf doch nicht das Recht, verächtlich auf den andern herabzusehen. Übrigens war es ganz pikant, einmal mit so einem Neger zu tanzen. Trotz schob sie sich in seine Arme. (Ebd.)

Ihrer gesellschaftlichen Rolle entsprechend erwartet Alma das Urteil von Olaf, dabei vermeidet sie – anders als bei Jupiter – den direkten Blickkontakt. Alma ist durchaus bewusst, dass sie in den Augen Olafs eine Grenzüberschreitung begeht. Sie – und hier ist zunächst scheinbar ein Moment weiblichen Widerstandes zu erkennen – wartet den Blick Olafs nicht ab, sondern schiebt sich „trotzig“ in die Arme Jupiters. Wenn aber im Text das reflexive Verb „sich schieben“ verwendet wird, deutet das auf einen Kraftakt hin. Es ist für Alma anstrengend sich in dem Moment für Jupiter

und gegen Olaf zu entscheiden. Gleichzeitig sind aber die „Arme“ Jupiters das Ziel dieses Kraftaktes, was das emanzipatorische Potential in Almas Gestik zu Nichte macht. Auch wenn Alma sich erfolgreich dem Blick Olafs verweigert, geschieht dies nur, weil ihr der Blick Jupiters begegnet. Somit ist die Blickverweigerung Almas kein Moment des Widerstandes, vielmehr hat sie aktiv gar keinen Einfluss darauf. Jupiter ist derjenige, der den Weg des männlich-weißen hegemonialen Blickes mit seinem trauernden Blick unterbricht. Alma gerät von dem dominierenden Blick des einen Mannes zum dominierenden Blick eines anderen. Jupiters Durchkreuzung des weißen männlichen Blickfeldes deutet auf die Dominanzverhältnisse in der sich entwickelnde Beziehung zwischen Jupiter und Alma hin. Wichtig ist auch, dass sich die Blicke der beiden Männer voneinander unterscheiden: Alma erwartet von Olaf einen verurteilenden/strafenden Blick. Jupiter hingegen zieht Almas Aufmerksamkeit mit einem traurigen, d.h. emotionalen Blick auf sich. Jupiter weiß, dass er gegenüber einer weißen Frau in der Gesellschaft von weißen Männern, kein Anrecht auf einen weißen männlichen Blick hat. Er muss die Aufmerksamkeit Almas durch eine andere Art von Blick gewinnen, der in diesem Fall Verletzbarkeit ausdrückt.

Abgesehen davon, findet Alma es „ganz pikant“ mit Jupiter zu tanzen. Diese Stelle verweist auf den zeitgenössischen Diskurs über Afrika: „Afrikanische Stammeskunst und afroamerikanische Unterhaltungsmusik waren im Paris der Zwanzigerjahre gleichermaßen en vogue“ (Wendl & von Lintig 18). In der Tat herrschte eine regelrechte *Negrophilia* (Archer-Straw), „a love of black culture“ (Archer-Straw 9), die durch Werbung, Kunstgegenstände, Fotografien, populäre Musik, Tanz und Theater, Literatur, Journalismus und Design genährt wurde. (vgl. ebd.) Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen zeichnen sich dadurch aus,

that both Europeans and Africans owned stereotypical views about each other. They

formed what can be called an “other” relationship whereby their attraction fed off their differences rather than their similarities. The process of “othering” allowed both partners to act out myths and fantasies. For whites, the negrophiliac relationship provided a space for rebellion against social norms. They naïvely considered blacks to be more vital, more passionate and more sexual. (Archer-Straw 14-15)

Die Beziehung zwischen Alma und Jupiter wird durch den Prozess des „othering“ motiviert. Alma sieht in Jupiter den Anderen, den anderen (schwarzen) Mann. Auch ihr eröffnet sich durch die Beziehung mit Jupiter die Möglichkeit des Widerstandes, dessen Ansätze wir in ihrer Tanzeinwilligung sehen. Dabei ist dieser Widerstand kein Widerstand gegen die Herrschaft der patriarchalen Norm. Ihr Widerstand ist eine Art Emanzipation des eigenen sexuellen Begehrens. Es spiegelt sich hier der Ansatz eines Widerstandes gegen den Rassismus der Gesellschaft, dessen Reichweite und Macht Alma am Anfang des Romans nicht bewusst sind, und den sie letztendlich auch nicht leben wird, denn es ist kein absoluter Widerstand gegen den Rassismus und somit kein heroischer Akt, denn vor der eigentlichen Begegnung mit Jupiter nimmt Alma am rassistischen Diskurs der Gesellschaft teil, wenn sie mit ihrer Freundin die Wette über die Zungenfarbe Jupiters abschließt und „Scherze“ über „den Neger“ macht: „Ist das heißt hier! Was für ein Temperaturunterschied gegen die andere Ecke des Saales...Der Neger hat sicher afrikanische Sonnenstrahlen in der Tasche mitgebracht“ (*NJrE* 8), und ihn visuell anhand ihrer rassistischen Matrix der „anderen Neger“ als „individuellen Neger“ kategorisiert. Ihre rassistischen Ressentiments gegen diese „anderen Neger“ legt sie nicht ab. Ihr Widerstand gegen die rassistische Struktur der Gesellschaft ist ausschließlich an die Person Jupiters gebunden und durch ihr begehrendes „othering“ ausgelöst, das im Tanz mit Jupiter deutlich wird. Erleichtert stellt sie fest, dass Jupiter nicht riecht: „Das war also auch eine Lüge, daß die Neger einen besonderen,

unangenehmen Geruch hatten“ (*NJrE* 11). Weiter bezeichnet sie ihn als „Prinz aus Tausend und eine Nacht“ (ebd.). Almas doppeltes „othering“ Jupiters besteht darin, dass sie ihn zum einen vom weißen Mann absetzt und zum anderen von den anderen Schwarzen, „den Boxern und Schuhputzern“, d.h. sowohl sexuelles Begehren als auch Jupiters gesellschaftlicher (finanzieller) Status – er ist Kabinettschef im Kolonialministerium – nehmen Alma für ihn ein. Dieses doppelte „othering“ Jupiters zeigt sich auch an späterer Stelle im Text, als Alma die Fotografie von Jupiters Mutter abhängt, weil sie Besuch von Annette erwartet. Auf der Fotografie ist eine „alte ... Negerin, deren Lachen weit über ihre Lippen, ihr Gesicht, ihre Ohren hinausging und die einen komischen Foulard auf dem Kopfe trug“ (*NJrE* 68) abgebildet. Alma, so heißt es im Text, „war das Bild von Anfang an peinlich gewesen. Alle farbigen Dienstboten trugen in Paris solch bunte lächerliche Tüchlein um ihr Wollhaar“ (ebd.). Wieder ist es eine Äußerlichkeit, die Alma bei ihrer Wahl zwischen „gutem/r Neger/in“ und „schlechtem/r Neger/in“ beeinflusst. Insbesondere im Fall der Mutter Jupiters ist das erstaunlich, weil Alma, die ja annimmt, dass Jupiter ein Prinz und dessen Vater König ist, davon ausgehen muss, dass Jupiters Mutter eine Königin ist, die es allerdings – aus Almas Perspektive – im Gegensatz zu Jupiter nicht geschafft hat, sich äußerlich vom schwarzen Dienstpersonal abzugrenzen.

Während der Tanzszene bietet der Text uns ein psychologisches Protokoll Jupiters. Dieser, so erfahren wir, leidet an einer „Neurasthenie²⁵ der Erniedrigung“ (*NJrE* 11):

Hypersensibel wie alle Schwarzen, die zwischen den Weißen leben, zitterte er immer vor einer Anspielung auf seine Dunkelheit. Ja, es war bei ihm, dem feinnervigen Edelneger,

²⁵ In Europa sah man Neurasthenie als Resultat eines „decadent overload of ‘modern civilization’ (Stoler 359). Dahingegen wurde Neurasthenie so der damalige Glaube in den Kolonien durch eine „distance from civilization“ (ebd.) erzeugt. Interessant ist hier, dass Goll den Schwarzen Jupiter mit dieser „Krankheit der Weißen“ diagnostiziert und somit einen kolonialen Irrglauben unterläuft und gleichzeitig auch zu einer „Krankheit der Schwarzen“ werden lässt.

schon beinahe krankhaft geworden, dieses Spüren nach Beleidigungen, dieses Herumschnuppern in der Luft nach Anspielungen ... Als ob es für ihn, den Neger, jemals Assimilation gäbe! Er konnte wohl im Abendlande studieren, Ämter bekleiden, Sitten annehmen, er war doch nur geschminkt mit europäischer Kultur, sie ging ihm nicht ins Blut hinein. Irgendwo blieb er ein Wilder, ein Heide, ein Kannibale ... Ein Neger stank doch, nicht wahr? Ein Neger wusch sich doch nicht! Als ob sie sich wünschen, die Weißen, diese unappetitlichen Tiere. (*NJrE* 11-12)

Bereits in seiner Kindheit in der afrikanischen Kolonie hat Jupiter unter seiner Hautfarbe gelitten und versucht „heller zu werden“ (*NJrE* 12). Der Leser bekommt an dieser Stelle eine Ahnung von der widersprüchlichen Figur Jupiters. Ein Minderwertigkeitskomplex bezüglich der eigenen Hautfarbe, mit einem daraus resultierenden vermeintlich pathologischen Wunsch der Zugehörigkeit bzw. Angst vor rassistischen Kommentaren der Weißen, paart sich mit Herrschaftsfantasien über die Weißen. Bemerkenswert ist in Bezug auf die Darstellung Jupiters, darauf verweist auch McGowan, Golls psychologische Sichtweise. 26 Jahre vor dem Erscheinen von Frantz Fanons *Black Skin, White Masks* (1952) macht Claire Goll mit ihrer Figur des Jupiters auf die psychischen Folgen des Rassismus und die Gefahren und Konsequenzen des Kolonialismus aufmerksam (vgl. McGowan 205, 211). Dazu bemerkt Frantz Fanon:

When the Negro makes contact with the white world, a certain sensitizing action takes place. If his psychic structure is weak, one observes a collapse of the ego. The black man stops behaving as an *actional* person. The goal of his behavior will be the Other (in the guise of the white man), for the Other alone can give him worth. That is on the ethical level: self-esteem. (Fanon 154)

Er fügt hinzu:

The Negro is comparison. There is the first truth. He is comparison: that is, he is constantly

preoccupied with self-evaluation and with ego-ideal. Whenever he comes into contact with someone else, the question of value, of merit, arises. (Fanon 211)

Wir sehen diese Eigenschaften in der Figur Jupiters, der zwar im obigen Zitat die Körperhygiene der Weißen wütend kritisiert, dies allerdings nur innerlich, denn seine Aggression versteckt er hinter einer Maske: „sein Gesicht war schon wieder eine Maske, eine jener undurchdringlichen Negermasken, wie sie echt oder imitiert heute bei den Kunsthändlern von den Snobs verlangt werden“ (*NJrE* 12). Gleichzeitig leidet Jupiter, wie wir im weiteren Verlauf des Romans erfahren, unter einem neurotischen Waschzwang. Obsessiv sprüht er sich mit dem Parfum „Narcisse Noir“²⁶ ein, um einen möglichen Körpergeruch zu vermeiden.

Alma bemerkt diese innere Zerrissenheit Jupiters nicht. Er weiß sich hinter seiner Maske zu verstecken und zwar so überzeugend, dass Alma in eine Art Tagtraum und anschließend in eine Ohnmacht fällt. Hier überlagern sich durch Populärmedien gespeiste Fantasien, mit der Angst vor der Übermacht des schwarzen Mannes.

Sie empfand ein Stechen an der Brust, beinahe Schmerz. Gewiß hatte sie zuviel Sekt getrunken! Es wurde ihr ein wenig dunkel vor Augen, aber sie achtete nicht darauf. Er tanzte wie ein großer Tänzer, einer schwarzer Nijinski. Seine Füße federten. Wie plump

²⁶ Goll spielt hier mit dem zweideutigen Namen des Parfüms. Im Französisch bezeichnet „Narcisse“ sowohl die Narzisse als auch den Narziss. Dass sich der schwarze Narzisst Jupiter mit einem scheinbar die gleiche Bezeichnung tragenden Parfum einsprüht ist ein weiteres Indiz für seine schizophrene Charakterstruktur. Das Parfum „Narcisse noir“ wurde 1911 von Caron als Damenduft kreiert und wird dort interessanterweise noch heute im Sortiment geführt. Noch 2014 operierte der Werbetext mit Bildern des Exotismus. Hier ein Auszug aus der Beschreibung des Parfüms auf der Internetseite von Caron aus dem Jahr 2014: “NARCISSE NOIR remains one of the greatest CARON classics, a combination of the purity of the Narcissus and the stark whispering beauty of the colour black. Encased in its inky bottle capped with a black glass lid, this timeless fragrance is an invitation to succumb to a swirl of intoxicating florals.” (<http://www.parfumscaron.com/en/narcisse.php>. Zugriff: 13.2.2014). Heute findet sich dort der folgende Text: “Created in 1911, this extreme fragrance uniquely combines the delight of rose and the purity of orange blossom with the arousing notes of sandalwood and musk. These accords evoke the essence of femininity, daring and sensuality.” (<https://www.parfumscaron.com/en/narcisse-noir.html>. Zugriff: 12.1.2018). Auf die Farbe Schwarz wird im Text nicht mehr angespielt. Das Parfum wird zu einem stolzen Preis von 158 Euro 15ml verkauft und gilt als Klassiker aus dem Hause Caron.

erschieden ihr dagegen die Europäer? Freilich, das war ihm eingeboren. Alma hatte kürzlich im Kino Häuptlinge der Bambara tanzen sehen, den Dreitage- und Dreinächtetanz. Wie kam Jupiter unter sie? Nackt, nur etwas Bast um die Lenden, rot tätowiert und bemalt, riesige Federn im gesträubten Haar und um den Hals eine Kette aus Menschenzähnen. Er schlug auf einer Trommel das übliche kriegerische Tam-Tam der Neger, aber nicht mit den Fingern, wie gewöhnlich, sondern mit zwei Klöppeln aus Elfenbein, die nichts anderes waren als zwei lange Knochen. Alma erkannte zitternd die in afrikanischer Glut getrockneten Knochen ihrer eigenen Arme. Jupiter ließ die Trommel fallen, sie rollte erst langsam, dann immer schneller von einem Dorfe der Peuhl zum andern, von Djibo nach Gorubi, über den Niger hinweg bis Sokoto, zurück über die Rote und die Schwarze Volta bis zu den Peuhls von Pita und Koin. Von den Peuhls zu den Tukuleurs, von den Tukuleurs zu den Sarakolles, von den Sarakolles zu den Nimadis, von den Nimadis zu den Bantus, von den Bantus zu den Uolofs und von den Uolofs mitten hinein ins Senegal. In Dakar erwarteten sie schon tausend andere Trommeln. Almas Knochen vervielfältigten sich und schlugen das kriegerische Tam-Tam, und das Tam-Tam schwoll an zu einem Zyklon von Geräusch bis hinüber zum Atlantischen Ozean und trommelte Amerika wach. Da setzte sich Jupiter eine böse Holzmaske auf, nahm den geschnitzten Schild mit den Skulpturen aus Messing in die linke Hand, einen vergifteten Dolch in die Rechte und tanzte solo den Kriegstanz über den Ländern der Weißen. Er ritzte sich Zeichen ins Gesicht, sein Blut tropfte herunter und wurde zu Mohnblumen. Er tanzte von Wolke zu Wolke, Glocken, Muscheln und Schellen um seine Füße rasselten und sprangen ab wie Hagelkörner, und mit dem Dolch schnitt er den Himmel in große blaue Stücke und warf sie über alle Bleichgesichter, um sie zu ersticken. (*NJrE* 14-15)

Jupiters Amulett, ein Geschenk seiner Mutter, das er nie ablegt und das ihn „vor der Rache der erzürnten Geister toter Ahnen, vor dem Verhexen und Verzaubern seiner Feinde“ (*NJrE* 13) beschützte, ihm hilft „Karriere“ (ebd.) zu machen und die „Liebe einer Frau zu gewinnen“ (ebd.), „sticht“ Alma und scheint, darauf lässt die Logik des Textes schließen, der Auslöser für Almas Tagtraum zu sein. Jupiters Amulett/Fetisch ist mit einer phallischen Konnotation belegt und das Stechen steht symbolisch für den noch nicht vollzogenen Geschlechtsakt zwischen Alma und Jupiter. Dabei überlagern sich Almas „beinahe Schmerz“ mit Angst („zitternd“). Almas Traum ist zum einen die Vorausschau auf ihr bevorstehendes Schicksal, denn sie wird von Jupiter – wenn auch nicht kannibalisch – getötet, zum anderen zeigt sich hier, dass sich Alma in ihrem Unterbewusstsein mit den möglichen Gefahren einer (sexuellen) Verbindung mit Jupiter beschäftigt, dessen Ziel nicht nur ihre Unterwerfung, sondern ihre Vernichtung ist. Interessanterweise empfindet Alma die Gefahr, die von Jupiter auszugehen scheint, auch physisch. Als sie aus ihrem „Traum“ erwacht, muss sie nach Luft schnappen: „Sie griff mit der Hand an den Hals“ (*NJrE* 15). Das heißt, Alma identifiziert sich im Traum nicht nur mit ihren Knochen, sondern auch mit „alle[n] Bleichgesichter[n], “ (15) die Jupiter ersticken will. Im Traum „sieht“ sie ihre Bedeutung für Jupiter, die auch der Leser während des ersten Geschlechtsaktes der beiden erfährt: „In Alma hielt er alle weißen Frauen der Welt in den Armen. Alle, die seine Rasse zu beschimpfen, zu verspotten, zu verachten und damit zu betrügen wagten. Aber sie sollte es spüren, daß er ihr Herr war!“ (*NJrE* 57). Der grausame Jupiter aus Almas Traum passt zunächst nicht zu dem Jupiter, den sie vor sich sieht, als sie aus ihrer Ohnmacht erwacht. Diese schüttet zitternd etwas Kölnisches Wasser auf eine Serviette und kniet vor ihr (vgl. *NJrE* 15). Jupiter scheint hier besorgt und verängstigt.

Ein Anderer, nämlich Olaf, wurde völlig in den Hintergrund gedrängt: „Olaf stand schief

und steif da und verzog das Gesicht. Er ärgerte sich über seine Eifersucht; als ob man auf einen Neger eifersüchtig sein könnte! Jupiter schüttete auf eine Serviette etwas Kölnisches Wasser. Sie sah, wie seine Finger dabei zitterten“ (ebd.). Er kann das Geschehen nur beobachten, ihm fallen weder Handlungs- noch Blickmacht zu. Dennoch, scheint er den Kampf um Alma noch nicht aufgegeben zu haben, denn er fordert „herausfordernd“ (*NJrE* 16) Annette zum Tanz auf. Jupiter ist es aber, der Alma „rettet“. Dabei zittern seine Hände. Dieses Zittern wird von Alma bemerkt. Die physische Reaktion des Zitterns wird im Roman mit Angst in Verbindung gebracht. Alma zittert im Traum, als sie ihre Knochen erblickt. Über Jupiter heißt es kurz vor der Trauung „Jupiter zitterte seit Wochen vor diesem Tag, vor dieser Nacht. Zum ersten Mal sollte sich Alma bewußt werden, daß nicht nur sein Gesicht und seine Hände, daß sein Rücken, seine Brust, seine Schenkel eine einzige Finsternis war“ (*NJrE* 31). Beide, Alma und Jupiter, „zittern voreinander“ (*NJrE* 36) als sie sich vermählen und Alma zittert, als Jupiter nach der Trauung mit einem Fingerzeig auf sie artikuliert: „Das gehört mir“ (*NJrE* 38, meine Hervorhebung). Was motiviert die Angst der beiden Figuren? Es ist die Angst vor der eigenen Vernichtung durch den jeweils Anderen. Almas Todesangst kommt im Traum zum Ausdruck und Jupiters besitzergreifende Worte mit der gleichzeitigen Objektivierung Almas durch den Gebrauch des Artikels „das“ kommen einer Vernichtung ihres Subjektstatus gleich. Jupiter zittert ebenfalls aus Angst vor Vernichtung. Almas Ohnmacht lässt ihn eine Verlustangst empfinden. Der Verlust Almas, der weißen Frau, macht seine Hoffnungen auf Akzeptanz in der weißen Gesellschaft zu Nichte. Gleichzeitig, und das sehen wir in der Vermählungsszene, zittert er vor Almas *Weißheit* und der Macht, die mit dieser *Weißheit* verbunden ist. Alma muss ihn als Mann anerkennen, denn sein narzisstisches Ego nährt sich aus der Meinung anderer über ihn. Schenkt Alma ihm diese Anerkennung nicht, kommt es auch bei ihm zur Vernichtung seines Subjektstatus und daher seiner kompletten Existenz. Interessant ist,

dass sich die Angst sowohl körperlich äußert als auch psychologisch. Kommuniziert wird sie aber von keinem der Partner. Die Ängste sind begründet, denn Alma wird am Ende des Romans von Jupiter ermordet, d.h. es geschieht eine absolute Vernichtung ihrer Existenz, und auch Jupiter steht kurz vor der absoluten Vernichtung durch Alma, als diese das Machtverhältnis zu wenden weiß und als Stellvertreterin des weißen Mannes agiert.

Jupiter schafft es zunächst, Alma für sich einzunehmen und eine kurze Phase des Werbens folgt. Alma besucht ihn in seinem Büro, und Jupiter kalkuliert, „daß sein pompöses Kabinett großen Eindruck auf sie machen würde“ (*NJrE* 17). Damit liegt er richtig. Beim Blick auf sein Zimmer konstatiert sie, „daß das mit rotem Brokat ausgeschlagene Zimmer Jupiter kostbar einrahmte“ (*NJrE* 20). Alma vergleicht die Szenerie mit einem „Bild von Tizian“ und „den Gemälden von Botticelli“ (ebd.). Sie ist also sofort eingenommen vom Pomp und Prunk des Kabinetts. Als dann Jupiter Alma von seinem afrikanischen Königreich erzählt, macht er „Eindruck auf die romantische Alma“ (*NJrE* 21), was die Erzählstimme wie folgt kommentiert: „Exotische Ländernamen entzünden europäische Mädchengehirne“ (ebd.). Alma ruft begeistert aus: „Ich möchte dort hinfahren“ (ebd.). Jupiters erfundenes Märchen über seine eigene Herkunft ist so „echt“, „daß er es selbst oft gar nicht merkte“ (ebd.) und hilft ihm Alma zu manipulieren. Almas Unterwerfung verläuft dabei in mehreren Schritten: Zuerst nimmt er eine ihrer Hände, dann beginnt er sie „Prinzessin“ (*NJrE* 22) zu nennen, und wenig später nimmt er Besitz von der zweiten Hand. Alma, so heißt es im Text, „hing an seinem Mund wie ein Kind, dem man ein buntes Märchen erzählt“ (*NJrE* 23). Schließlich reagiert sie und „drückt seine Hand“, denn „[s]ie hat Lust bekommen, in dieser heißen Szenerie mitzuspielen“ (ebd.). Die Verführungsszene hat ihre Klimax erreicht, wenn „[Jupiter] lange auf ihren Mund [sieht], und sie wartet“ (ebd.). Eigentlich müsste jetzt ein Kuss folgen. Aber im Gegenteil frustriert Jupiter hier Almas sexuelle Erwartungen, wenn

es heißt: „an den beiden Händen hält er sie, so weit er kann, von sich ab. [...] Ein schwarzer Mann stiehlt nichts an einer Frau’, sagt er berechnend“ (*NJrE* 23). Alma interpretiert seine Reaktion als Behutsamkeit, wohingegen der Titel des Romans darauf hinweist, dass Jupiter nichts „an“ einer Frau stiehlt, sondern es darauf abgesehen hat, die „ganze“ Frau, nämlich Alma/Europa, zu stehlen. Jupiter hat es geschafft, Almas Begehren nach finanziellem und sozialem Aufstieg wachzurufen (Alma sieht sich als Prinzessin) und ist gleichzeitig in der Lage ihre erotischen-exotischen Fantasien zu bedienen: „Alma ist verliebt. Ob in sich oder in ihn, das kann sie nicht so recht unterscheiden. Sie ist erst achtzehn Jahre alt. Sie nimmt an, in ihn“ (*NJrE* 23-24). Das Resultat der Verführungskünste Jupiters, Almas „Verliebtheit“, unterstreicht die Problematik dieser Beziehung, die aufgrund narzisstischer Pathologien beider Partner entsteht. Alma gefällt sich darin, als Prinzessin in einer exotischen „Szenerie“ mitzuspielen, aber erst Jupiter ermöglicht ihr diese Szenerie. Jupiter muss Alma unterwerfen, weil sich daraus sein Ego nährt. Beide Partner brauchen den anderen für die Erfüllung ihrer geheimen Fantasien, aus denen sie jeweils eine Rollenidentität für sich entwerfen. Im Unterschied zu Alma ist sich Jupiter seiner eigenen Abhängigkeit bewusst, vermeidet aber krankhaft, sich diese Schwäche vor ihr einzugestehen. Alma findet eine Abhängigkeit der Frau vom Mann normal. Es ist ein von der Gesellschaft vorgelebtes Rollenmodell, in das sie sich fügt.

Als Jupiter bei Almas Mutter um Almas Hand anhält, hat er ein leichtes Spiel. Alma ist Halb-Waise. Von ihrem Vater – dessen ist sich Jupiter bewusst – hätte er „Almas Hand nie und nimmer erhalten“ (*NJrE* 28). Die Mutter, „von ihrer Tochter schlecht erzogen“ (*NJrE* 29), ist eine „von Durchschnittssorgen ausgelaugte[] Frau“ (*NJrE* 28). Sie ist zwar zum einen an einer finanziell vorteilhaften Heirat ihrer Tochter interessiert, hat zum anderen aber keinerlei Autorität über Alma und da diese „Prinzessin werden wollte“ (*NJrE* 29), stimmt sie der Heirat zu.

Wie weiter oben bereits ausgeführt, „zittern“ beide Partner voreinander, als die Trauung vollzogen wird. Almas Zittern schlägt bald in eine „unendliche Rührung“ (*NJrE* 36) um:

Er steht vor ihr ein wenig steif, aber sie sieht doch, daß er eigentlich kniet, nicht nur mit den Knien, sondern mit den Schultern, mit den Händen, mit dem ganzen Gesicht kniet er vor ihr wie vor einer Heiligen. Eine unendliche Rührung ist in Alma über sich selbst. Eine Rührung, die nicht zu halten ist, die hinaus will zu ihrem Mund als Schrei, zu ihren Augen als Tränen, zu ihren Fingern als Liebkosung. Sie bildet sich mehr denn je ein, daß sie ihn liebt, und mit einer zärtlichen Gebärde bietet sie ihm ihren Mund zum Kuß. (Ebd.)

Es ist Jupiters unterwürfige Haltung, seine Verehrung Almas als Heilige, d.h. seine Verehrung der weißen Frau als Fetisch, die Alma in dieser Szene dominieren lässt. Jupiter wird weiter als „aufmerksamer schwarzer Hund, der die kostbare Spur der geliebten Herrin einzieht“ (*NJrE* 37) beschrieben. In der Anbetung durch Jupiter sieht Alma sich selbst als eine solche Heilige, was sie in Rührung verfallen lässt. Auch an dieser Stelle wird Almas Selbstverliebtheit überdeutlich. Es ist ihre phantastische Vorstellung von sich selbst, die durch Jupiter realisiert wird, in die sie sich verliebt und die sie Jupiter heiraten lässt.

Gleich nach der Trauung wird Alma zu Jupiters Eigentum, das er eifersüchtig (vgl. *NJrE* 39) vor den Blicken Anderer zu schützen sucht und bewacht. Die endgültige Inbesitznahme Almas, das heißt die sexuelle Vereinigung des Paares, kommt einer Gefangenschaft gleich, die von Alma allerdings zunächst nicht als solche empfunden wird. Immer wieder schimmert jedoch ihre Angst vor dem eigentlich sexuellen Akt durch. Jupiter singt ihr ein Liebeslied aus seiner Heimat vor und Alma beginnt zu weinen und verhält sich wie ein schüchternes Kind: „Eigentlich ... weinte sie nicht wegen der Musik, sondern aus Angst vor dem Augenblick, da er aufstehen würde. Sie versteckte das Gesicht in ihren Armen ... “ (*NJrE* 41). Almas Weinen wird von Jupiter nicht

bemerkt, denn auch er hat Respekt vor dem eigentlichen Moment der Vereinigung und „hatte sich noch nicht mal erlaubt, daran zu denken, sie zu küssen, die kleine weiße Heilige dort auf dem Sofa“ (ebd.). Als er ihr seine Wohnung zeigt, „nahm [er] sie nicht am Arm, als wäre sie seine Braut, sondern an der Hand wie ein kleines Kind“ (NJrE 44). Beim Anlegen eines Brustschmuckes aus seiner Heimat „zitterte [Alma] so sehr, daß er Mitleid hatte und das schon geöffnete Kleid schleunigst wieder schloß“ (NJrE 45). Alma schämt sich, „[i]m Zeitalter der Garçonne noch so übertrieben prüde zu sein! Er mußte sie für einen Backfisch mit himmelblauer Phantasie halten! Aber sie wollte ihm zeigen, daß sie emanzipiert war. Emanzipiert! Das Wort machte sie kühn!“ (NJrE 46). Hier sehen wir Almas krampfhaften Versuch, eine vorgegebene Identitätsrolle – die der emanzipierten Frau – anzunehmen, um einen Ausweg aus ihrer Angst zu finden. Dieser Ausweg ist für sie das Anlegen der afrikanischen Kleidungsstücke: „Sie tat in dem Ballettröckchen einer Wilden einige Tanzschritte gegen ihn, aber vielleicht hatte sie sich zuviel zugetraut: sie knickte plötzlich, da wo sie stand, in die Knie ein und fing kläglich zu weinen an, ein Weinen, das gar nicht zu dem Negerkostüm passte. Ein kleines Mädchen, das seine Mutter verloren hat“ (ebd.). Almas Auftritt als Jupiters „kleine weiße Negerin“ (ebd.) scheitert. Auf den ersten Blick scheint die Szene lediglich Jupiters Dominanz zu unterstreichen. Es ist aber ein Rollenspiel, in dem das normalisierte Verhältnis von Kolonialherr und Kolonialobjekt umgekehrt wird: Jupiter nimmt die Position des weißen Kolonialherren ein und Alma wird zum Kolonialobjekt/ zur „Negerin.“ (ebd.) Im *third space* (Bhabha) des heimischen Schlafzimmers entsteht die Möglichkeit einer Veränderung. Allerdings ist diese Veränderung kurzweilig und auch nur für Jupiter möglich. Alma versteht weder die Komplexität der Situation noch eröffnet sich ihr ein Handlungsspielraum: sie bricht als afrikanisch dekorierte Puppe zusammen. Jupiter bemerkt, dass er sein „Opfer“ (NJrE 47) nicht überstrapazieren kann:

Er trug sie auf den Diwan und zog ihr behutsam, wie einem Mannequin aus Wachs die Strümpfe an. Entfernte zuerst den Schmuck und stülpte ihr das seidene Hemdchen über, unter dem er dann so vorsichtig wie möglich, damit er nichts sehen konnte, den Lendenschutz fortzog. Legte ihr, geschickt wie eine Zofe, die Chantillyspitze an, die sehr wahrscheinlich das Höschen vorstellte, hüllte das Ganze ungekostet in den weißen Brautschaum und setzte es in seinen Lehnstuhl. (Ebd.)

Das Personalpronomen „es“ und die Bezeichnung „das Ganze“ für Alma betonen erneut – wie auch schon nach der Trauung – die Objektivierung Almas.

In der Abgeschiedenheit der Wohnung kann Jupiter, der bewusst die sexuelle Vereinigung hinausschiebt, Almas Vertrauen gewinnen. Diese kommt „sich sehr interessant vor. Augenblicklich waren die Neger modern. Ihre Musik, ihre Skulptur, ihre Tänze beschäftigten vorübergehend die oberflächlichen Zehntausend der Gesellschaft“ (*NJrE* 54), wie die Erzählstimme kommentiert. Alma verweilt in der Position des „kleinen Mädchens“ und Jupiter inszeniert sich als ihr „Vater“. Zu sehen ist dies beispielhaft, als Jupiter Alma eine Antwort auf die Frage, ob weiße Frauen und schwarze Frauen unterschiedlich küssten, verweigert. „Autoritär“ (ebd.) verbietet er ihr eine solche Frage und sie „schlüpft[] eingeschüchtert unter seine Schulter“ (ebd.), und kommt erst wieder hervor, als er sie „wie ein kleines weißes Schoßhündchen“ (ebd.) auf seine Knie zieht. Als der Moment der sexuellen Inbesitznahme Almas gekommen ist, zittert Jupiter nicht mehr vor einer möglichen Übermacht der weißen Frau, denn von dem gefügigen weißen Mädchen Alma hat er keinen Widerstand zu befürchten:

Er konnte jetzt seine Kleider abwerfen, er war ihrer sicher. Sie gehörte ihm ... Von heute ab besaß er jede ihrer Zellen ... Er fürchtete jetzt nichts mehr von seiner Farbe und hatte auch mit Absicht das spitze Amulett nicht abgenommen. Als er sie jetzt gierig an sich

drückte, schrie sie auf. Ja, er wollte sie schreien hören. Er wollte, daß das Amulett an ihr seinen Zauber erprobte, daß es sie durch alle Leben hindurch, die sie zu leben hatte, ihm verknüpfe. (*NJrE* 55)

Anschließend lesen wir das Geschehen aus der inneren Figurenrede Almas, die während des sexuellen Aktes in Jupiter zum ersten Mal „einen diabolischen Götzen aus Ebenholz“ (56) sieht. Wieder zittert sie:

„Er ist verrückt geworden“, zitterte Alma, „er durchsticht mich mit einem Messer.“ Sie stürzte und sank immer tiefer und tiefer in dem Bett, durch das Gestell, den Plafond, die Etagen bis auf die Straße hinunter, ganz wie in einem sensationellen Film. Als sie wieder zu sich kam und die Augen öffnete, war sein sonst so gutmütiges Gesicht voll Dämonie, der sie sich nicht einmal entziehen, sondern nur noch mehr unterwerfen, noch mehr hingeben wollte. Ihr Schmerz war einem demütigen Entzücken vor dem Mann über ihr gewichen. Der hielt mit beiden Händen ihre Brüste als Pfänder in seinen Händen fest [und] drückte sie gegen das Amulett. (*NJrE* 56)

Im Akt der sexuellen Vereinigung geschieht Almas vorerst endgültige Unterwerfung, an der sie Gefallen findet. Sie empfindet ein „demütiges Entzücken“ und spürt das Verlangen sich noch mehr zu erniedrigen. Jupiter kann nun seine angestaute Wut und seinen Sadismus völlig ausleben. Er verlangt von ihr den Schwur ewiger Liebe und droht ihr mit Bestrafung im Falle eines Ehebruchs: „Ich würde dich vor meinen Augen von Oli, meinem Diener, meinem Hund, beschlafen lassen“ (*NJrE* 57). Jupiter erinnert Alma auch daran, dass sie „nicht im Theater“ (ebd.) seien. Seine Wut „gegen alle weißen Frauen der Welt“ (ebd.) kommt erst dann zu einem Stillstand, als Alma „ein kindliches Geräusch“ (ebd.) von sich gibt und anfängt zu weinen. Erst dann beruhigt er sich und „versetzt[...] die ermattete Frau in einen beruhigenden Schlaf“ (ebd.). Triumphierend bemerkt er

am Schluss des Kapitels, dass sich sein Amulett „in ihre Haut tätowiert“ (*NJrE* 58) hat und er damit Almas Körper als seinen Besitz markiert hat.

Alma gewöhnt sich an Jupiters Eifersuchtsanfälle. Die Erzählstimme lenkt ein und fragt: „Aber welche neu verliebte Frau würde es als unangenehm empfinden, so unerhört besessen zu werden?“ (*NJrE* 60). Dabei vermischt sich der masochistische Wunsch nach Unterwerfung mit dem kolonialen Begehren der „Entdeckungsreise“, die Alma in idealisierende Schwärmereien über Jupiter verfallen lässt. Ania Loomba beschreibt, dass „from the beginning of the colonial period, till its end (and beyond) female bodies symbolize the conquered land“ (Loomba 129). Indem Claire Goll ihre Heldin auf eine visuelle Entdeckungsreise schickt, dekonstruiert sie zwar einerseits einen männlichen kolonisierenden Blick, kehrt ihn aber andererseits in einen weiblichen kolonisierenden Blick um, und veranschaulicht so Almas Identitätsbildung innerhalb eines patriarchalen sowie kolonial-exotischen Diskursgeflechtes:

[I]mmer wieder ging Alma in der finsternen Landschaft, die sich Jupiter Djilbuti nannte, auf Forschungsreisen aus, um stets entzückt mit einer neuen Entdeckung zurückzukehren. Alles war feiner an den Negern als an den Bleichgesichtern. Wie sie überhaupt in den ersten Wochen einen Kult mit der Farbe Schwarz trieb. Wie sollte sie auch den, der zum erstenmal all ihre Poren der Lust geöffnet und sie zur Frau ausgebildet hatte, nicht vergöttern! Immer noch sah sie wie ein schüchternes Schulmädchen an ihm herauf, wenn er ans Bett trat. (*NJrE* 61)

Bei einer seiner „Märchenerzählungen“ über seine Heimat, lässt Alma zum ersten Mal das Wort „Neger“ ihm gegenüber fallen. Er bemerkt es und ignoriert es, aber die Erzählstimme belehrt die Leser eines Besseren:

Keiner von ihnen hörte mehr das leise, klirrende Geräusch, das die fünf schwarzen

Emaillbuchstaben des Wörtchens NEGER machten, die Alma soeben unachtsam hatte aus ihrem Mund fallen lassen. Fünf zerbrechliche Lettern, deren feindliches Tam-Tam mehr und mehr anschwellen und bald das ganze Haus erfüllen sollte. (*NJrE* 63)

Noch scheint aber alles nach Jupiters Wünschen zu verlaufen:

Alma küßte wie eine Sklavin seine Hand. Er sah ihr beinahe von oben herab zu. Ähnliche Hände hatten vor einer Generation noch Sklavendienste geleistet ... Eines Tages würden viele solche Hände über die Weißen kommen. Hunderttausende, Millionen. In tausend Jahren war die helle übermütige Rasse vielleicht schon von der seinen aufgesogen. Stolz und gebieterisch nahm er von Alma, die ihm die Synthese dieser Rasse bedeutete, Besitz. (*NJrE* 63-64)

Anfänglich zögerlich ist Alma Jupiter bald schnell verfallen, als dieser ihr von seiner Heimat/seinem Königreich vorschwärmt. Auch nach der Hochzeit hält diese Euphorie an und Alma betreibt einen regelrechten Kult mit der Farbe Schwarz. Was sie nicht weiß, ist, dass Jupiters Tanz mit ihr, seine kurze Werbephase und die Hochzeit, sowie die darauffolgende Flitterwochenphase, in der Darstellung des Romans von diesem genau kalkuliert und manipuliert wurden. Alma, die nach der Hochzeit von Jupiter in der Wohnung eingesperrt wird, was sie zunächst weder als störend empfindet noch bewusst bemerkt, erlebt die euphorische Phase nur, weil Jupiter weiß, die restliche Gesellschaft auszusperrern. Im engen Raum der Wohnung schafft er ein Schlupfloch, eine *Heterotopie* (Foucault), in der seine Hautfarbe positiv aufgewertet wird und keinen Mangel bedeutet; in der er die weiße Frau besitzen kann und in der er sich über den weißen Mann stellen kann. Die Grenzen der *Heterotopie* werden überschritten, als er seine Arbeit wieder aufnehmen muss und Alma wieder in den Genuss einiger Freiheiten kommt. Mit dem ersten Eindringling, Annette Martin, beginnt der langsame Zerfall von Jupiters *Heterotopie*. Die

Machtumkehrung in der Beziehung zwischen Alma und Jupiter wird eingeleitet. Parallel dazu verläuft der körperliche Verfall Jupiters.

Der Sturz Jupiters beginnt mit dem Abhängen des Porträts seiner Mutter, obwohl Alma da noch bemüht ist, „ihn ihre Handlung vergessen zu machen“ (*NJrE* 70). Nichtsdestotrotz verändert sich Jupiter: „Er war nicht mehr so offen wie in den ersten Wochen, man sah ihm die zahlreichen Besuche Annette Martins an. Ein Dritter, ganz gleich welchen Geschlechts, ist immer irgendwie Gegenspieler in einer Ehe“ (ebd.). Annette ist es, die „die ersten kommunistischen Gefühle in der jungen Frau gegen Jupiter ..., den sie als einen primitiven Kapitalisten des Gefühls hinstellte, der sich einbildete, eine Frau in einem Safe verwahren zu können“ (*NJrE* 70-71) entfacht. Jupiter bemerkt, dass er Alma nicht länger allmächtig kontrollieren kann, und Alma genießt ihre neu gefundene Freiheit und den dank der Heirat mit Jupiter erworbenen Reichtum.

Jupiter meidet es nach wie vor, gemeinsam mit Alma in der Öffentlichkeit gesehen zu werden, aber er weiß, dass sie bald herausfinden wird, „daß er sich davor fürchtete, neben ihr als Schatten zu gleiten“ (*NJrE* 71). Schließlich besteht Alma auf einen gemeinsamen Theaterbesuch. Mithilfe von Schminke setzt Jupiter Alma „eine Maske“ (*NJrE* 72) auf, „so daß sie ganz und gar einer Marionette glich“ (*NJrE* 73). Er will nicht, dass andere sich an ihrer *Weißheit* berauschen. Dann passiert, was passieren muss: der absolute Einsturz der *Heterotopie* und die Konfrontation mit der Gesellschaft, die sich mit ihren rassistischen Äußerungen nicht zurückhält. Alma reagiert beschämt:

Das weißgepuderte Gesicht Almas schminkte jetzt die Scham purpurrot. Sie sah sich nach den Beleidigern um. Gewiß würden alle zivilisierten Zuschauer ihre Partei ergreifen. Aber sie sah nur in eine dem Witz beifallachende boshafte Menge. Erbittert blickte sie Jupiter an, dessen sonst an Mimik so überreiches Gesicht nichts ausdrückte, weder gekränkten

Stolz, noch Wut, noch die Absicht, den Gegner zu stellen. Sie kannte ihn nicht. Sie wußte nicht, wieviel Kraft es ihn kostete, die Haltung zu bewahren und die Haut seines Gesichtes glatt und elastisch wie Gummi über die Muskeln zu spannen, in denen der Schmerz saß. (NJrE 75)

Auf der Rückfahrt im Auto, zittert Jupiter vor der Reaktion Almas. Tatsächlich ist seine Angst begründet, denn sie straft ihn sofort mit Liebesentzug und distanziert sich von ihm: „Vielleicht hätte sie wirklich ein Angriff auf ihn allein ihm eng verbündet, da der Spott aber auch ihr gegolten, richtete sich ihr Zorn jetzt gegen ihn“ (NJrE 76). Almas Bild von Jupiter als einem starken Herrscher wird zunichtegemacht. Erbozt fragt sie ihn: „Und warum bist du so feige wie ein Jude?“ (ebd.). Auch an anderen Stellen im Roman finden sich Vergleiche zwischen Jupiters Situation und der von Juden. Beispielsweise wird Jupiter als „neugetaufter Jude, der sich einer Horde von Antisemiten assimilieren will“ (NJrE 11-12) beschrieben. Im Roman werden Parallelen zwischen dem Status der Juden in der Gesellschaft und dem der Schwarzen gezogen: sie bleiben in einer weißen christlichen Mehrheitsgesellschaft Außenseiter. Hierbei spielt sicherlich auch der jüdische Hintergrund von Goll selbst eine Rolle. Frank Krause bemerkt hierzu, dass

jüdische Autoren ... oft Erfahrungen [machen], bei denen ihre jüdische Herkunft eine tragende Rolle spielt, wie sie sich als soziale Außenseiter erleben, oder weil sie als randständige Intellektuelle die soziale Isolation derjenigen, denen die überlieferten metaphysischen Gewissheiten fragwürdig geworden sind, besonders deutlich spüren. (Krause 130)

Jupiter unternimmt den Versuch einer Antwort auf Almas Frage, wenn er mutmaßt:

Vielleicht sind wir die schwarzen Juden des zwanzigsten Jahrhunderts. Was hilft gegen unsere Unterdrückung die Auflehnung eines einzelnen! Die Haut des Negers reizt den

Weißten ebenso, wie im Mittelalter jeder gelb und rote Stoffetzen, den die Juden tragen mußten, die Christen reizte. (*NJrE* 76)

Alma wird bewusst, dass ihre gelebte Fantasie in den Augen der übrigen Gesellschaft einen folgenschweren Affront darstellt: „Zum ersten Mal ahnte Alma, was ihr an seiner Seite bevorstand“ (ebd.). Interessant ist an dieser Stelle, dass Almas bevorstehende Veränderung dadurch ausgelöst wird, dass sie sich von der Gesellschaft in eine Außenseiterposition gedrängt fühlt. Sie ist es, die nicht dazu gehört und die verspottet wird. Die Anfeindungen gegenüber Jupiter scheint sie normal zu finden. Die Phase der bedingungslosen Unterwerfung und des masochistischen Lustempfindens sind vorbei, sobald ihre exotische Fantasie von sich selbst als Prinzessin von der Gesellschaft zerstört wird: „Von heute ab war er nicht mehr ihr Herr, sondern ihr Neger“ (*NJrE* 77). Almas narzisstisches Ego-Konstrukt bricht zusammen. Maßgeblich Identität stiftend ist für sie zudem die Unterwerfung unter einen starken Mann. Als sie aber feststellen muss, dass Jupiter schwach und wehrlos ist, bricht auch dieser Faktor weg. Um nicht an der Seite Jupiters unterzugehen, klammert sie sich obsessiv an ein gesellschaftlich respektiertes identitätsstiftendes Konzept: *Weißsein*. Die Folge ist ein Machtwechsel innerhalb der Beziehung zwischen Alma und Jupiter. Alma fällt die Rolle der strafenden und grausamen weißen Herrscherin zu. Zum ersten Mal verweigert sie sich ihm sexuell und schläft „[m]itleidlos“ (ebd.) an seiner Seite. Ihre Rolle wechselt von der der Masochistin zu der der Sadistin.

Wieder ist es Annette, die gegen Jupiter intrigiert, als sie Alma berichtet, dass man sie die „blonde Negerin“ (*NJrE* 78) nennt. Der Ausdruck zeigt, dass sich der Rassismus der Gesellschaft nicht nur auf die Hautfarbe einer Person bezieht, sondern biologistische Annahmen über deren Charakter beinhaltet. Alma ist eine „Negerin“, weil sie einen Tabubruch begangen hat und entwickelt eine „hysterische[] Empfindsamkeit“ (ebd.): „An der Seite Jupiters ging sie in kein

Geschäft, kein Restaurant, besuchte kein Theater, ohne vor einer Anspielung zu zittern. Ja, sie erwartete sie überall, sie forderte sie geradezu heraus“ (ebd.). Als „eine Art moralisches Schmerzensgeld“ (ebd.) an Jupiter, bestreitet sie noch einige öffentliche Auftritte, bevor sie sich völlig von ihm distanziert. Seine Farbe wird für sie ein „Gebrechen“ (ebd.) und es heißt im Text: „Es ging ihr wie der Frau eines Buckeligen, die unfreiwillig an dessen Verkrüppelung mitzutragen hat“ (*NJrE* 79). Wir sehen einen völligen Wandel Almas in der Beurteilung der Andersartigkeit ihres Mannes. Hatte sie seine schwarze Haut anfänglich exotisch und aufregend gefunden, empfindet sie sie jetzt als (ansteckende) Krankheit, die sie abzuwehren versucht. Jupiters „fremdartige Gewohnheiten, von denen jede einmal ein Vorzug gewesen, rechnete sie ihm jetzt als Fehler an“ (*NJrE* 80). Jupiter kann nicht mehr als Projektionsfläche für ihr narzisstisches Ego dienen. Die neue Projektionsfläche ist die weiße Mehrheitsgesellschaft und das Bild der „blonden Negerin“, das sie dort entdeckt, missfällt ihr absolut.

Als Jupiter dienstlich verreist, lässt er seinen Diener Oali vor der Schlafzimmertür schlafen, was einen Streit des Ehepaares zur Folge hat. Alma leistet zum ersten Mal aktiven Widerstand gegen die, wie sie findet, „auf die Spitze getriebene Bewachung“ (*NJrE* 78). Ihr masochistisches Lustempfinden ist nicht mehr existent. Eine „heftige[] Auseinandersetzung“ (*NJrE* 79) zwischen Alma und Jupiter endet mit „einem Tränenstrom Almas“ (ebd.). Almas Tränen, ihre Weigerung sich masochistisch unterzuordnen, und ihre neuerworbene Rolle in der Beziehung, brechen Jupiter: „Ein Tränenstrom der ein für allemal den eisernen Jupiter in zwei Stücke brach: das eine davon lag auf der Erde, ihr zu Füßen, das andere ging ihr mit einem Hundeblick bis an die Hüften. Darüber tanzten ihre entfesselten Launen den Kriegstanz“ (ebd.).

Jupiter war es, der in Almas Tagtraum „den Kriegstanz über den Ländern der Weißen“ (*NJrE* 15) tanzte; in der fiktiven Realität des Romans wird Alma zur Herrscherin, die den Kriegstanz tanzt:

Sie beginnt nicht nur, „sich zu entlieben“ (*NJrE* 79), sondern versucht außerdem ihren Gegner Jupiter zu zerstören. Parallel zu Almas vermeintlichen Befreiung bzw. „Rassenemanzipation“ – im Sinne einer Emanzipation von der schwarzen Rasse – verläuft Jupiters körperlicher Verfall. Seine *Heterotopie* ist eingestürzt; sein Wunsch, die Weißen zu dominieren, kann nicht mehr bestehen. Alma ist zur „gelblichen Hexe“ geworden, die er paranoid in ihrer ersten Nacht in ihr gesehen hat:

Wirklich hatte er schon einige Zentimeter seiner herrlichen geraden Haltung in den zwei letzten Wochen eingebüßt. Auch seine Haut war grau und matt geworden. Sie glänzte nicht mehr wie der Lack von Coromandel, dem selbst einige Jahrhunderte Meerwasser nichts hatten anhaben können. (*NJrE* 81)

Jupiters Widerstand gegen die weiße Herrschaft ist absolut gebrochen. Nach dem Streit verlässt er leise die Szenerie: „Das Schlafzimmer schloß sich fast lautlos hinter ihm. Alma grollte ihm nur noch mehr, weil er sie mit diesem sanften Abgang beschämte. Eine krachend ins Schloß geworfene Tür hätte sie ihm eher verzeihen“ (ebd.). An dieser Stelle sehen wir, dass sich Alma in ihrer neuen Machtposition nicht gefällt, sie will dominiert werden und auf Widerstand stoßen, aber Jupiter ist dazu nicht mehr in der Lage.

Während ihrer Schwangerschaft verfällt Alma dann in einen regelrechten „Farbenwahn“ und betreibt nun aus Angst, ihr Kind könnte schwarz werden – oppositionär zu ihrem Verhalten am Anfang des Romans –, einen Kult mit der Farbe Weiß. Sie konsultiert eine Wahrsagerin, die ihr einen blondgelockten Sohn verspricht (vgl. *NJrE* 94), vertieft sich in die Lektüre von Shakespeares *Othello* und fröhnt „mehr denn je“ (*NJrE* 85) ihrer Kauflust. Nicht zufällig, fällt in diese Kultphase die Wiederbegegnung mit Jupiters Antagonisten Olaf. Zuerst kreuzt er nur Almas Gedanken: „Einen Augenblick lang dachte sie an Olaf – in aller Unschuld – als an den blondesten

Menschen, den sie kannte“ (*NJrE* 82). Dass sie keinesfalls unschuldig an ihn denkt, und dass es kein Zufall ist, dass sie ausgerechnet an ihn denkt, als Jupiter seinen Reiz für sie verloren hat und im Gegenteil zur Gefahr für sie geworden ist, wird sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigen.

Zu einer Eifersuchtsszene kommt es, als Jupiter erfährt, dass Alma Olaf zufällig auf einem ihrer Einkaufstouren getroffen hat und mit ihm spazieren war. Unter psychischer Folter gesteht sie Jupiter die Wahrheit:

Er riß ihr die Hände vom Gesicht und drückte sie so heftig, daß sie aufschrie. Er sah nicht mehr rostbraun, sondern rot vor Augen. An allen Gliedern zitternd, ließ er seine Finger krachen und knirschte wie eine Rassel mit den Zähnen. Dann warf er sich auf sie und preßte ihr die Arme zusammen, um durch die Folter schneller die Wahrheit zu erfahren. (*NJrE* 87-88)

Als die gemeinsame Tochter Marianne geboren wird, schirmt Alma sich und das Kind mehr und mehr von Jupiter ab. Das einstige Schlupfloch wird zur Kampfzone. Alma nutzt ihre Mutterrolle aus und dressiert das Kind auf die Farbe Schwarz. Sobald es eine Person schwarzer Hautfarbe oder einen schwarzen Gegenstand sieht,

brach das Kind in ein nervöses Weinen aus ... wenn der unglückliche Vater sich seinem Kinde nähern wollte ... verfiel [es] geradezu in Krämpfe, wurde blau im Gesicht und beschrieb mit seinen bebenden, geballten Fäustchen unaufhörlich abwehrende Kreise in der Luft. (*NJrE* 96)

Schließlich verbietet Alma Jupiter den Zutritt zur Wiege und nimmt auch die ehemals gemeinsamen Mahlzeiten getrennt von ihrem Mann im Kinderzimmer ein. Den Höhepunkt erreicht die sadistische Quälerei Jupiters, als Alma ihn überredet mit ihr auf eine Messe zu gehen.

Sie will ihm den letzten Dolchstoß versetzen und führt ihn zu einer Attraktion die „Negro Down“ heißt:

Vor der Bude parodierte ein Neger die Neger und grinste, grinste, daß man versucht war zu wetten, er habe doppelt soviel Zähne im Mund als andere Menschen. Jupiter schmerzte dieses Lachen. „O, was ist das?“ fragte Alma mit ihrer unschuldigsten Stimme ... „Wir wollen hineingehen“, sagte Alma. Sie brannte darauf, Jupiter einen Streich zu spielen ... Zwei riesige Neger saßen nackt, nur mit einer Badehose und einer Gummimütze bekleidet, auf zwei Sprungbrettern, in einem Käfig, der über einem mit schmutzigem Wasser gefüllten Bassin angebracht war. Die Sprungbretter standen rechts und links in Verbindung mit einem Knopf, den man aus einem gewissen Abstand mit Holzbällen zu bewerfen hatte. Traf man, so senkte sich das Brett mechanisch und warf einen der Neger ins Wasser. Das Unwürdige und Unmenschliche an dem ganzen Vorgang war nun freilich nicht einmal das Hinunterpurzeln der wie zwei Affen hinter dem Gitter lauernden Schwarzen, sondern eine Zugabe der Zuschauer, die ihnen Soustücker ins Wasser warfen, nach denen sie tauchen mußten ... Da man dem Publikum in seinen versteckten Gelüsten, die zwei Schwarzen selbst mit den Bällen zu steinigen, leider aus humanen Gründen nicht entgegenkommen durfte, war man gezwungen, sie auf Umwegen zu bewerfen. Jeder Wurf war ein Symbol, das der Lynchpassion manches Weißen als Ableiter dienen mußte. (*NJrE* 100-101)

Alma nimmt „mit Leidenschaft“ (*NJrE* 101) an diesem „Spiel“ teil: „Sie warf nicht nach dem Knopf, nicht nach den Schwarzen. Sie warf nach Jupiter. Und sie traf ihn mitten ins Herz“ (*NJrE* 101). Als Jupiter realisiert, dass Alma nicht bloß Gefallen am Hinunterwerfen der „anderen Neger“ findet, sondern sich ihr Sadismus direkt gegen ihn richtet, kommt es auch für ihn zum endgültigen Bruch mit Alma. Er beginnt sie zu hassen, und als er zu Hause Almas Lektüre des *Othello*, in dem

sie Passagen gegen die schwarze Rasse unterstrichen hat, entdeckt, hegt er die ersten Mordgedanken.

Erneut kommt es zu einer Begegnung mit Olaf. Alma lässt sich von ihm überreden, gemeinsam in den Skiurlaub zu fahren. Olaf sieht jetzt seine Chance seinen Gegner auszustecken:

Nein, hier in Paris, konnte er diesem schwarzen Teufel nicht die zwei Hörner aufsetzen, die schon lange auf seine Stirn gehörten. Um einen Mann zu betrügen, der zwölf Sommersprossen notiert hat, der wie ein Polizeihund alle Menschen roch, mit denen sie zusammengewesen war, der jedes Fleckchen auf der Haut sofort auf seinen Ursprung zurückführen konnte, mußte man vorsichtiger sein als mit Sherlock Holmes. (*NJrE* 111)

Alma erhofft sich hingegen von Olaf, dem „Überblonde[n]“ (110), „eine Reinigung von den rußigen Umarmungen Jupiters“ (*NJrE* 110). Die Erzählstimme erlaubt den Lesern aber noch einen tieferen Blick in ihre Psyche: „Sie wußte es selbst nicht einmal, daß sie von Olaf eine Art Rehabilitation und Wiedereinreihung in die weiße Gesellschaft erhoffte“ (ebd.). Der Ehebruch wird von Jupiter entdeckt, trägt aber zu seiner eigenen Rehabilitation bei. Er fühlt sich wieder stärker und „atmete wie früher, wenn er seinen weißen Gegner mit seinen breiten Nasenlöchern zu Boden atmen wollte... [Alma] sollte ihn nicht mehr durch ihren Anblick schwächen“ (*NJrE* 118). Als Alma nachts im Bett liegt und ängstlich auf Jupiter wartet, ist sie „[v]or Schreck zur Plastik erstarrt“ (*NJrE* 120). Jupiter ersticht sie mit einem Dolch und tanzt den Kriegstanz.

Alma ist nicht mehr seine weiße Frau, sondern nur noch eine weiße Frau. Sie ist für ihn wieder zum Feindbild der Weißen geworden. Durch ihren Ehebruch hat sie ihre Fetischfunktion für Jupiter verloren und vorerst zum Sieg seines Gegners beigetragen. Alma selbst hat sich vom Patriarchat des schwarzen Mannes, zurück in das Patriarchat des weißen Mannes begeben. Symbolisiert wird dies durch ihr Haaropfer an Olaf: „Das Haar ruhte im Köfferchen von Olaf, dem

sie es geschenkt hatte. Er hatte das Haaropfer von ihr verlangt. Er behauptete, er wolle eine andere Alma lieben als die Alma Jupiters. Und so verwandelte sie sich denn ihm zuliebe in einen sechzehnjährigen Pagen“ (*NJrE* 112).

Der Bubikopf/Pagenschnitt wurde in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts gewöhnlich mit dem Typus der „neuen Frau“ in Verbindung gebracht, die gegen tradierte Weiblichkeitsmuster rebellierte.²⁷ Alma hingegen schneidet sich – auf Verlangen Olafs hin – die Haare kurz und wird nicht etwa zu einer „neuen Frau“, sondern erscheint optisch jünger und zudem knabenhaft. Das Schneiden ihres Haares wird von Goll nicht als ein emanzipatorischer Akt entworfen, sondern ins Gegenteil umgekehrt. Alma schneidet sich nicht einfach die Haare, sie bringt in einem quasi-religiösen Akt ein „Haaropfer“. Ihre Haare stehen hier symbolisch für ihre – in den Augen Olafs – vermeintlich zügellose weibliche Sexualität, die sie durch den Tabubruch der Mischehe ausgelebt hat. Die Forderung, dieses Symbol abzulegen, kommt einer „Kastration“ ihres sexuellen Begehrens gleich, was zusätzlich durch das Bild der Verwandlung in einen jungen Knaben (sechzehnjähriger Page) zum Ausdruck gebracht wird. Almas weibliche Sexualität wird wieder an einen sicheren Ort gebracht (das Köfferchen), das im Besitz Olafs ist. Somit ist das Haaropfer die endgültige Wiedereingliederung Almas in die hegemoniale Ordnung des weißen Patriarchats.

Tatsächlich sehen wir, dass Almas „Emanzipation“ an die Hautfarbe Jupiters gebunden ist. Sie emanzipiert sich vom schwarzen Mann, um sich in ihre vorgezeichnete Rolle zu fügen und somit wieder ein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden. Ihre Herrschaftsposition, die sie temporär in der Beziehung zu Jupiter eingenommen hat, entspricht weder ihrem eigenen noch dem gesellschaftlichen Weiblichkeitsideal. Sie nimmt die Rolle der starken Frau nur an, weil sie

²⁷ Für eine ausführlichere Diskussion des neuen Frauenbildes in den 1920er Jahren siehe Gesa Kessemeier, *Sportlich, sachlich, männlich: das Bild der „Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren: zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Edition Ebersbach, 2000.

die rassistische Norm der Gesellschaft vollständig internalisiert hat und in ihrer Ehe stellvertretend als Agentin des weißen männlichen Masochismus gegenüber dem kolonialen Subjekt agiert.

Ein Mensch ertrinkt²⁸

In einem weiteren Roman thematisiert Claire Goll die Beziehung zwischen einer weißen Frau und einem schwarzen Mann. *Ein Mensch ertrinkt* ist die Geschichte von Marie, einem Dienstmädchen in Paris. Marie arbeitet zunächst im Haushalt des Perlenhändlers Theodor Delos. Sie lernt den Mulatten Babylas kennen und verliebt sich in ihn. Das unbedarfte und naive „Mädchen vom Lande“, merkt nicht, dass dieser nur eine Beziehung mit ihr eingeht, um sie als Komplizin für einen Überfall auf ihren Chef zu gewinnen. Als Marie davon erfährt, ist sie in Sorge um Delos' Leben, was dieser als Verliebtheit interpretiert und als Anlass, sie täglich sexuell zu missbrauchen. Als sie schwanger wird, wird sie entlassen. Arm und mittellos versucht sie sich danach durchzuschlagen. Nach der Geburt des Kindes muss sie sich prostituieren, um Geld für Miete und Lebensmittel zu bekommen. Sexuelle Übergriffe werden für sie zur Tagesordnung. Als das Kind an den Folgen schlechter Ernährung stirbt und Marie erfährt, dass ihre Mutter auf dem Land aufgrund eines anonymen Briefes über Maries Lebenswandel, dessen Umstände sie der Mutter verschwiegen hatte, der Schlag getroffen hat, ertränkt sie sich in der Seine.

Maries Unglück beginnt, als sie den „Mulatten“ Babylas kennenlernt. In der Anfangsszene des Romans ist Marie gerade dabei ihre Morgentoilette zu betreiben. Dabei fällt ihr Blick auf einen „blauroten Fleck innen am Oberschenkel“ (*Mensch* 7): „Sie ließ die Linke mit dem Kamm sinken, schloß die Augen, und das tierische Behagen ging in sinnliche Lust über. Von Kopf bis zu den Zehenspitzen durchrieselt, saß sie da“ (ebd.). Dass Marie, ebenso wie Alma Lust empfindet, wenn

²⁸ Im Folgenden wird der Titel mit *Mensch* abgekürzt.

sie sich dem Mann unterwirft und fasziniert ist von der Andersartigkeit des zweirassigen Babylas, lernt der Leser bereits auf den ersten Seiten des Romans, wenn wir Maries Gedanken über Babylas lesen:

Dieser Fleck stammte von Babylas, dem Mulatten. Was für ein schöner Mensch, dieser Babylas! Was für breite Schultern, was für Muskeln! Da war sie gar nichts mehr gewesen, als sie an seiner Brust gelegen hatte. Einfach zergehen mußte eine Frau in seinen Armen. Sie stellte ihn sich stärker vor, als er in Wirklichkeit war, um sich noch kleiner, noch weiblicher, noch höriger zu fühlen. (Ebd.)

Trotz ihrer sexuellen Unerfahrenheit ist es Maries Wunsch, von einem Mann völlig beherrscht zu werden; dies äußert sich auch in Vergewaltigungsphantasien, die sie hegt: „Männer mit gigantischen Geschlechtsteilen vergewaltigten sie“ (*Mensch* 32). Dabei ist ihr eigenes Sexualverhalten mit Schuldkomplexen beladen, die zum einen daher rühren, dass sie ihrer Mutter gegenüber, die von Marie wie eine Heilige idealisiert wird, ein Gelübde abgelegt hat und daher an ihrer Unschuld festhält, zum anderen durch ihre christliche Erziehung – so lässt sich zwischen den Zeilen lesen – motiviert ist.

In Babylas hat Marie zunächst einen passenden Partner für die Erfüllung ihres masochistischen Lustempfindens gefunden. Beim gemeinsamen Kinobesuch mit ihm „kitzelte und kniff [er] sie abwechselnd“ (*Mensch* 8) und Marie empfindet dabei „Schmerz und Wollust“ (ebd.). Sie schließt für einen Moment die Augen und als sie diese wieder öffnet „sprang auf der Leinwand die verlassene Heldin der ‚Grausamen Liebe‘ ins Wasser“ (ebd.). Marie sieht auf der Leinwand ihr eigenes Schicksal. Ähnlich wie Almas Tagtraum Almas Schicksal voraussagte, zeichnet sich im Ende der Heldin im Film Maries Schicksal ab.

Dass sie sich gründlich in Babylas' Zuneigung zu ihr täuscht, wird im dritten Kapitel

deutlich. Wir beobachten Babylas bei seiner Morgentoilette. Die Erzählstimme beschreibt ihn wie folgt:

Babylas schien von seinem Vater, dem Neger, nur eine ästhetische Mitgift mitbekommen zu haben: herrliche Zähne, kleine Ohren, eine eirund gewölbte hohe Stirn mit schönem, stilisiertem Haaransatz und die dunkelbraune Haut. Von seiner Mutter, der Algerierin, hat er die gerade Nase, deren Nasenflügel sich nur beim Lachen weiten und die Negerherkunft erraten lassen. Der Mund ist sinnlich, aber nicht aufgeworfen. Die Unterlippe zieht sich an den beiden Winkeln ein wenig hinab. Man sieht nicht gleich, wie eisern, wie grausam diese Lippe ist. Genau so grausam wie die schwarzen Augen, in die man erst länger hineinschauen muß, um das Fürchten zu lernen. Diese schillernden Augen, hinter deren sanftem, schwarzem Samt zuweilen ein böser Funke auflodert, der Funke eines seit Generationen eingewurzelten Sadismus. (*Mensch* 15)

Babylas ist in seinen eigenen Augen kein „Neger“, weil er eine hellere Hautfarbe hat, weiß aber, dass von der weißen Gesellschaft zwischen „Mulatten“ und „Negern“ kein Unterschied gemacht wird. Marie macht aber sehr wohl einen Unterschied. Auf die Frage eines anderen Dienstmädchens „Warst du gestern mit deinem Neger?“ (*Mensch* 27), erwidert sie korrigierend: „Er ist kein Neger, sondern ein Mulatte“ (ebd.). Wie Jupiter hat Babylas eine sadistische Neigung, die hier durch die Erzählstimme offenbart wird. Babylas ist ein „armer Neger“ (*Mensch* 17), dessen einziges Ziel es ist, reich zu werden und Karriere zu machen („Wenn er nur reich wird und Karriere macht“, ebd.). Er ist ein absoluter Narzisst und geht Beziehungen nur aus Berechnung ein. So kreuzt Marie in dieser Szene nur flüchtig seine Gedanken: „Jetzt erst, während er sich eine Zigarette anzündet, denkt er an Marie. Und vergißt sie gleich wieder. Was soll er mit ihr? Er will höher hinaus. Laufen ihm nicht schon bald alle Dienstmädchen des Viertels nach?“ (*Mensch* ebd.).

Weiter erfahren wir, dass auch ein schwarzes Dienstmädchen in ihn verliebt ist: Muna „stammt aus der Guadeloupe wie er und dient im gleichen Haus wie Marie. Jedesmal, wenn sie einholen geht und ihn auf dem Weg zur Garage kreuzt, schaut sie ihn mit ihren ergebenen Kuhaugen scheu werbend an“ (*Mensch* 17-18). Die schwarze Frau ist für Babylas (noch) nicht von Interesse, denn „Neger können es in Europa sogar bis zu einer weißen Frau bringen; Negerinnen sind und bleiben verachtet. Nicht nur von den Weißen, noch mehr von ihresgleichen“ (*Mensch* 18). Besuche in seinem Stamm-Nachtklub hatte ihm eine „Negerin“ bereits verdorben, denn „[a]ls Babylas die riesigen, keilförmigen Hängebrüste sah, ergriff ihn Zorn und Ekel“ (ebd.). Grundsätzlich sieht Babylas Frauen als ihm untergeordnet an. Weiße Frauen rassifiziert er höher als schwarze Frauen, vor denen er sich – wie das obige Zitat verdeutlicht – regelrecht eckelt.

Muna, die schwarze Frau, wird im Romangeschehen zu Maries Konkurrentin. Eine Begegnungsszene zwischen den beiden zeigt allerdings, dass Marie diese Konkurrenz nicht bewusst ist, denn zum einen ist Muna hässlich und zum anderen ist sie schwarz. Muna bringt Marie einen Brief, der bei der Concierge hinterlegt wurde. Als es an ihrer Tür klopft, wundert sich Marie, da sie niemanden die Treppe hinaufkommen hören hat, aber – so erfährt der Leser durch Maries innere Figurenrede – „so faul und leise schlich nur Muna herum, die Negerin“ (*Mensch* 34-35). In der kurzen Unterhaltung, die folgt, versucht Muna Informationen über Babylas herauszubekommen und Marie zeigt ihr „stolz“ (*Mensch* 35) einen billigen Metallring, der in einer Schachtel mit Überraschungen lag, die Babylas ihr gekauft hatte, und für sie selbst eine Art Verlobungsring ist. Muna ist „neidisch“ (ebd.) und „eifersüchtig“ (ebd.) und versucht Marie zu manipulieren, wenn sie sagt: „Die Männer meiner Heimat sind treulos und falsch“ (*Mensch* 36). Marie, die Muna zuvor gönnerhaft ein Bonbon gegeben hat („Magst du ein Bonbon, Muna?“, *Mensch* 35), sieht Muna keineswegs als Konkurrentin. Als Muna zum Schluss äußert „Einen

Weißten möchte ich nicht zum Mann, aber einen Neger noch weniger“ (*Mensch* 36), denkt Marie mitleidig: „Arme schwarze Vogelscheuche. Als ob sie je einen Weißen bekäme“ (ebd.). Muna ist keine „Negerschönheit“, wie uns die Erzählstimme berichtet:

Immer frierend, trug sie all ihre Habe auf dem im europäischen Klima ungesund aufgedunsenen Körper, ein Kleid auf dem andern darüber drei Strickjacken, so daß sie unförmig dick und plump aussah. Die Schönheit des Gesichts, eine echte Negerschönheit: breitgequetschte Nase, deren Scheidewand nach unten zu einen kleinen, fast jüdischen Buckel machte, zwar nicht aufgeworfenen, aber durch den steilen Ober- und Unterkiefer trichterförmig vorstehende Lippen und gewölbte Backenknochen, alle diese den Reiz des Negergesichtes ausmachenden Besonderheiten wurden von dem viereckigen Körper und den etwas einwärts gebogenen Füßen zunichte gemacht. (Ebd.)

Daran, dass Muna sich am Ende tatsächlich für Babylas nützlicher als Marie erweisen wird, denkt Marie in diesem Augenblick nicht. Die Leser erahnen aber ihre „dunkle Seite“, denn „[i]n ihren scheinbar so sanften Kuhaugen zuckte ein böser Funke auf“ (ebd.). Einzig Maries Freundin Didi scheint Munas wahren Charakter zu kennen, als sie bei Maries Zusammenbruch nach der Nachricht vom Tod ihrer Mutter, rachsüchtig denkt: „Den Brief hat Muna geschrieben, die falsche, immer so leise kriechende Schlange ... Damit die Mutter die Marie zurückrufe und ihr die Nebenbuhlerin aus dem Weg räumte“ (*Mensch* 171). Weiter heißt es im Text:

Sie wünscht, Muna möge bei dem Überfall auf Delos, zu dem sie sich sicher von Babylas benutzen lassen wird, mitgefangen und mitgehängt werden. Und wenn die Polizei nicht von selbst darauf kommt, daß Muna Babylas als Spionin gedient hat, sie, Didi wird die schwarze Natter schon fangen lassen. (Ebd.)

Maries Verhältnis zu Babylas und zu den anderen männlichen Figuren im Roman ist

zunächst von ihrer völligen Widerstandslosigkeit gekennzeichnet. Durch den Roman hinweg wird sie regelmäßig vergewaltigt und sexuell missbraucht. Babylas ist, wie bereits weiter oben beschrieben, keine Ausnahme, was nochmal durch die folgende Szene, während eines gemeinsamen Café-Besuches betont wird:

[Babylas] erfindet ein Spiel. Er zwickt und quetscht Maries Arm, bis sie braunschwarze Flecken bekommt. Wenn sie unter dem Schmerz mit keiner Wimper zuckt, ist es ein Beweis dafür, daß sie ihn liebt. Marie zuckt mit keiner Wimper. Babylas quält so gern, schon als kleiner Junge hat er die Tiere gequält ... Je weher Babylas Marie tut, desto demütiger gibt sie sich ihm mit den Augen hin. Einmal schlägt sie den Ärmel zurück, ihr ganzer Arm ist mit Babylas' Malen blau tätowiert. (*Mensch* 53)

Schließlich wird sie von Babylas vergewaltigt. Zunächst „schleift“ (*Mensch* 54) er sie die Treppen zu ihrem Zimmer hinauf; Marie versucht, sich in Ausreden zu flüchten und schluchzt: „Ich habe es meiner Mutter versprochen, überhaupt, ich bin heute nicht wohl“ (ebd.). Babylas geht nicht auf sie ein, sondern zieht ihr die Kleider aus. Marie gelingt eine Flucht ins Bad, von woraus sie wieder angekleidet zurückkommt. Dann „packt [er] sie an dem roten starken Haar und zieht daran ihren Kopf nach hinten“ (*Mensch* 56). Schließlich hält sich Babylas nicht mehr zurück, dabei „nagelt eine merkwürdige Ohnmacht ihre Arme fest“ (ebd.). Die Vergewaltigungsszene erinnert durch die festgenagelten Arme an die Kreuzigungsszene Christi und symbolisiert Maries märtyrerhafte Kapitulation vor männlicher Gewalt. Sie leistet keinerlei Widerstand und denkt vielmehr, dass sie diese Form der Gewalt aufgrund ihres gebrochenen Gelübdes als „Strafe“ verdient hat.

Widerstand leistet Marie erst später, als Babylas versucht, sie zu überreden, einen Überfall auf ihren Chef, den Perlenhändler, zu planen. Er verspricht ihr eine Heirat und Mahagonimöbel, denn

Mahagonimöbel sind Maries höchster Traum. Sie geht mit dem Mahagonischlafzimmer der Herrschaft um wie mit einem Heiligtum. Auf ihren Sonntagspaziergängen steht Marie vor den Möbelhandlungen still und hält Andacht vor den Mahagonimöbeln ...Mahagoni verbindet sich in Maries Kopf unbedingt mit bürgerlicher Seligkeit. (*Mensch* 69)

Als sie dann aber von Babylas' Plan erfährt, ist sie „kreideweiß“ (*Mensch* 71), und aus ihrer Reaktion wird Babylas klar, dass sie ihm nicht helfen will. Wütend will er den Plan allein durchführen und wendet sich von Marie ab. Marie versucht ihn zurückzuhalten: „[sie] hängt sich mit aller Kraft an ihn“ (ebd.). Babylas fordert sie auf, ihn loszulassen und droht ihr mit Schlägen. Als sie nicht loslässt, schlägt er sie und sie „kreuzt die Arme abwehrend wie ein hilfloses Kind schützend vor ihrem Gesicht, das von dem Schlag rot gezeichnet ist“ (*Mensch* 72). Als er geht, droht er ihr, ihr eine „Kette“ (*Mensch* 73) umzulegen, wenn sie ihn verrät. Maries Bild von Babylas stürzt ein:

Marie sieht entgeistert auf die bösen gierigen Raubtierhände, die sie noch vor einigen Minuten liebkost haben. Sie schüttelt den Kopf. Die ganze Zeit, während Babylas sich anzieht, im Hemd, in der Unterhose, in der Weste oder mit halbgebundener Krawatte an sie herantritt, ihr etwas ins Ohr zischt oder sie rüttelt, schüttelt sie den Kopf. Sie fürchtet sich vor den langen Fingern mit den langen, von der Arbeit in der Garage schwarzgefärbten Nägeln. Ähneln sie nicht Geierkrallen? (Ebd.)

Nachdem Babylas ihr seine Pläne eröffnet hat, bangt sie um ihren Chef. Ängstlich überwacht sie diesen. Dieser vergewaltigt sie, u.a. weil er ihre Aufmerksamkeit fehlinterpretiert. Marie sieht während der Vergewaltigung „Babylas mit einer eisernen Stange in der Hand“ (7 *Mensch* 9) hinter ihrem Chef und „[ihre] Angst lähmt ihren Willen. Sie wagt nicht, sich dem Herrn zu entziehen. Schuldbewusst dient sie ihm mit ihrem Körper“ (*Mensch* 79). Maries Figur wird kein

Handlungspotential eingeräumt. Selbst dann, wenn sie ethisch richtig Handeln will (z.B. wenn sie den Raubüberfall auf Delos verhindern will), zeigt sie keinen Aktionismus, sondern lässt sich absurderweise lieber vergewaltigen, denn sie ist „überzeugt davon, daß jeder Mann das Recht hat, schlecht mit ihr zu sein“ (*Mensch* 98). Als sie endlich den Mut aufbringt, Babylas zu konfrontieren und zum ersten Mal verbalen Widerstand leistet, beschimpft sie ihn als “[s]chlechte[n] Hund“ (*Mensch* 81), aber die Erzählstimme macht deutlich, dass Marie diesen Widerstand nicht verinnerlicht hat. Sie „bildete sich ein, Babylas, der an allem schuld war, zu hassen. Alles ekelte sie“ (*Mensch* 82). Letztendlich bleibt Marie machtlos und kann sich nicht aus ihrer Unterdrückung befreien. Patriarchaler Diskurs und Klassengesellschaft, sowie ein Schuldkomplex gegenüber der „heiligen“ Mutter tragen Schuld daran.

Ungleich dem Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* ist es Goll in diesem Roman nicht primär daran gelegen, den Rassismus der Gesellschaft anzuprangern. Ihre kolonialisierten Figuren, Muna und Babylas, werden nicht mit derselben psychologischen Detailliertheit wie etwa Jupiter beschrieben. Für Marie wird die Hautfarbe Babylas’ nie zum Problem, gleichzeitig entstehen für sie keine Möglichkeiten aufgrund ihres eigenen *Weißseins*. Im Textgefüge ist Babylas ein weiterer Mann, der sich der Gewalt gegen Marie schuldig macht. Zwar erkennt Babylas, dass eine Verbindung mit einer weißen Frau für ihn vorteilhaft wäre, denn auch er hat rassistische Nomen internalisiert, wenn er sich als „Mulatte“ über die „Neger“ stellt und Ekel und Hass gegenüber schwarzen Frauen entwickelt, aber Marie als weiße Frau disqualifiziert sich für ihn durch ihre Klassenzugehörigkeit. Eine Verbindung mit ihr bedeutet für ihn keinen gesellschaftlichen Aufstieg.

Marie wird als Opfer dargestellt, obwohl sie sich selbst – als vermeintliche Komplizin Babylas’ – in ein Täterprofil zwingt. Sie kann nicht verarbeiten, dass ihre Hoffnungen von diesem

eiskalt missbraucht wurden und fühlt sich mitschuldig an seinen verbrecherischen Aktivitäten, dadurch dass sie sich ihm hingegen hat. Der Verlust der sexuellen Unschuld ist für sie mit Schuld belastet. Obwohl sie Babylas vermeintlich liebt, wird diese Zuneigung von ihm sexuell missbraucht. Ungleich Alma ist Marie keine Narzisstin, die im männlichen Gegenüber ihre eigenen egoistischen Fantasien verwirklicht sehen will. Marie ist weitaus unschuldiger, kann aber ihre durch Erziehung mitgegebenen Moralerwartungen in der Metropole Paris nicht erfüllen. Der Umzug vom Land in die Stadt und das Verlassen der Mutter stellen ihre Rolle als liebende Tochter auf eine harte Probe. Interessanterweise übt die Mutter – vielleicht unbewusst, das erfahren wir aus dem Text nicht – eine matriachale Gewalt über Marie aus, die letztendlich zum Spielball sowohl matriachaler als auch patriarchaler Machtdiskurse wird. Almas Mutter hingegen findet nur eine kurze Erwähnung im Roman. Das Dominanzverhältnis ist umgedreht: hier dominiert die Tochter die Mutter und nicht umgekehrt.

Die weiblichen Figuren Alma und Marie gleichen sich hinsichtlich ihres Alters, werden beide als Masochistinnen dargestellt, und für beide endet ihr kurzes Leben tragisch. Dabei gibt es jedoch auch große Unterschiede in den Figurenzeichnungen. Marie begeht Selbstmord, zu dem sie zwar aufgrund von gesellschaftlichen Strukturen und persönlicher psychologischer Veranlagung getrieben wird, aber letztlich ist ihr Selbstmord auch ein aktiver Akt der Erlösung. Sie nimmt am Ende ihr Schicksal selbst in die Hand. Alma hingegen wird ermordet.

Das gesellschaftliche Milieu, in dem die Handlung der beiden Romane spielt, unterscheidet sich wesentlich. In *Der Neger Jupiter raubt Europa* gehören die Figuren – auch Jupiter – der gesellschaftlichen Oberschicht an. In *Ein Mensch ertrinkt* wird eine absolute Trennung zwischen Herrschenden und Dienenden gemacht. Marie, Muna und Babylas unterscheiden sich nur durch ihre Hautfarbe und ihren individuellen Hintergrund, aber das die im Roman geschilderte

Gesellschaft hegemonial strukturierende Konstrukt ist „Klasse“. Alle drei Figuren kommen von außerhalb in die Metropole Paris. Marie kommt vom Land und Babylas und Muna aus der Kolonie. Für Marie bedeutet ihr *Weißsein* nicht automatisch ein Privileg, sowie es für Alma zwar zunächst ein von ihr unreflektiertes Privileg ist, im Laufe des Romans, während ihrer „rassistischen Emanzipation“, aber von ihr als Norm völlig internalisiert wird und temporär die Genderhierarchie zwischen Jupiter und ihr umkehrt.

Weißsein ist in den Romanwelten „kein monolithischer Block ..., sondern wird durch Geschlecht und Klasse fragmentiert oder stabilisiert“ (Walgenbach, *Die weiße Frau* 40). In der Beziehung zwischen Alma und Jupiter vollzieht sich für Alma eine Fragmentierung ihres *Weißseins*. Dies geschieht durch ihre Transgression sowohl aus der für sie vorgesehenen normativen *Genderrolle*, als auch aus der für sie vorgesehenen Klassenzugehörigkeit: Sie bemächtigt sich eines exotistisch-begehrenden Blickes auf den schwarzen Mann Jupiter und träumt von dem Reichtum einer Prinzessin. In der *Heterotopie* mit Jupiter wird sie zum weißen Fetischobjekt, was ihr die Möglichkeit einer höheren Klassenzugehörigkeit eröffnet. Gleichzeitig bewirkt ihre Verbindung mit Jupiter einen Verlust ihres *Weißseins* in der Gesellschaft, für die sie zur „blonden Negerin“ wird. Sobald Alma dieser Verlust bewusst wird, unternimmt sie eine weitere Transgression: sie kehrt die Machtverhältnisse in der Beziehung zu Jupiter um. Ihr *Weißsein* ermöglicht ihr eine erneute Transgression aus der für sie vorgesehenen *Genderrolle* innerhalb der *Heterotopie* mit Jupiter. Jetzt versucht sie mit aller Kraft ihren privilegierten Status als weiße Frau außerhalb dieser *Heterotopie* wiederzuerlangen. Der Preis dafür ist ihre Regression ins weiße Patriarchat.

Geht es in *Der Neger Jupiter raubt Europa* um eine Darstellung der alles übergreifenden rassistischen Grundstruktur der Gesellschaft und der zerstörerischen Gewalt des Patriarchats, ist

der Gesellschaftsentwurf in *Ein Mensch ertrinkt* getränkt von einer kulturpessimistischen Schwere, in der der Einzelne – wie am Beispiel Maries veranschaulicht – durch hegemoniale Machtstrukturen – insbesondere durch Klassenzugehörigkeit – keinerlei Handlungspotential entwickeln kann. Almas Entwicklung ist die einer rassistischen Emanzipation. Maries Entwicklung ist die einer absoluten Kapitulation.

3. Kapitel

Ingeborg Bachmanns *Das Buch Franza*: Afrika als Ort weißer weiblicher Heilsvorstellungen

„Die pseudo-moderne Frau mit ihrer quälenden Tüchtigkeit und Energie ist für mich immer höchst seltsam und unverständlich gewesen.“²⁹

„Ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in den Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen Mann und Frau.“³⁰

(Ingeborg Bachmann)

Die Autorin Ingeborg Bachmann wurde 1926 in Klagenfurt geboren.³¹ Nach dem Studium der Philosophie, Germanistik und Psychologie in Innsbruck, Graz und Wien, promovierte sie 1950 mit einer Arbeit über die Philosophie Wittgensteins an der Universität Wien. Neben ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin arbeitete sie als Redakteurin, Dramaturgin und Journalistin.

Bachmanns Durchbruch als Lyrikerin von Ruf geht auf eine Tagung der Gruppe 47 im Mai 1952 zurück. Hier wird die 25-jährige „entdeckt“ und in den Kreis der wichtigsten Nachkriegsdichter aufgenommen. 1954 folgt eine Titelseite „Stenogramm der Zeit“ im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, in der die junge Dichterin als *It-girl* der deutschen Literaturszene gefeiert wird.

Das Titelbild („Stenogramm“ 26) inszeniert Bachmann als „Poster-Girl ... einer neuen Literatur“ (Leahy 19), der Literatur der deutschen Nachkriegszeit, und im Artikel selbst wird die Autorin als



Abb. 1: Titelbild „Stenogramm der Zeit“.

²⁹ Ingeborg Bachmann, GuI 109.

³⁰ Ingeborg Bachmann, GuI 144.

³¹ Biographische Angaben zur Schriftstellerin entnehme ich hier und im weiteren Text den folgenden Werken: Kurt Bartsch 1997, Sigrid Weigel 1999, Frauke Meyer-Gosau 2008, Monika Albrecht und Dirk Götsche 2013, Andrea Stoll 2013.

„Wesen aus einer anderen Welt dargestellt ..., das von der Bürde der Geschichte symbolisch entlasten soll“ (ebd.). Die Titelstory des *Spiegels* dokumentiert die „Geburt einer [literarischen] Göttin“ (Hotz 73) und kreiert diesen Mythos nicht nur aufgrund von Bachmanns künstlerischer Leistung. Erotische Ausstrahlung und die Inszenierung einer fragilen Weiblichkeit stehen dabei nicht an letzter Stelle. Zwei Prozesse werden mit dem *Spiegel*-Artikel ins Rollen gebracht: da wäre zunächst das Auftreten Bachmanns als Symbolfigur für die deutsche Nachkriegszeit, deren Symbolhaftigkeit sich durch ihre neue poetische Sprache, die sich in „traurig schönen Bildern und Stimmungen des Untergehens“ („Stenogram“ 29) ausdrückt, aber auch in der Tatsache, dass die Österreicherin Bachmann paradoxerweise zum Symbol für „Wiederaufbau [und] Wiedererreichen internationaler Standards und Wiedergewinnung von Anerkennung Deutschlands in der Welt“ (Hotz 72) wird, zeigt. Hinzu kommt eine Vermischung von Autorinnenfigur und Privatperson, die die Dichterin Zeit ihres kurzen Lebens begleiten wird.

Eine Aura des Fragilen und der Weltfremdheit umgibt die Autorin bei ihren öffentlichen Auftritten. Bachmann wirkt zerstreut, schüchtern und der Welt entrückt. Bei ihrem ersten öffentlichen Auftritt auf der Tagung der Gruppe 47 war die Dichterin so nervös, dass ihr immer wieder die Stimme brach. „Gehemmt, stockend, verwirrt“ (Richter 59) las Ingeborg Bachmann ihre Texte. Dies war aber nur eine Seite der Dichterin. So verweist Hans Höller darauf, dass Bachmann durchaus kalkuliert „alle Register des Rollenspiels einer scheinbar hilflosen jungen Frau“ (Höller 75) zu ziehen wusste, und damit „den Männern im patriarchalischen Literaturbetrieb die Rolle von Rettern und Wundertätern“ (ebd.) zuwies, die bereitwillig „in die ihnen zugewiesenen Rollen hinein[wuchsen]“ (Höller 76). Die „dichtende ... Märchenprinzessin aus Österreich“ (Witte 2), zu der sie für viele wurde, war nicht zuletzt eine Karrieristin, die „mit strategischem Überblick“ (Meyer-Gosau, „Suche“, 1) ihre Karrieremöglichkeiten nutzte, „stets zur

richtigen Zeit am richtigen Ort auftauchte“ (ebd.) und sich somit Zugang zu den renommiertesten Literaturkreisen verschaffte.

Posthum können enge Freundinnen aus Bachmanns Italienzeit einige der legendären bachmannschen Momente teilweise völlig profan erklären. So habe Ingeborg Bachmann, die an einer starken Sehschwäche litt, aus Eitelkeit auf das Tragen einer Brille verzichtet. Dies erklärt ihren fast tastenden Gang bei öffentlichen Auftritten und das beständige Suchen und Kramen in ihren Unterlagen.³²

Bachmanns Privatleben, insbesondere ihre Beziehungen zu den Schriftstellerkollegen Hans Weigel, Paul Celan und Max Frisch, und dem Komponisten Hans Werner Henze, selbst öffentliche Personen, wurden ebenfalls in der Presse breitgetreten. Nach der Trennung von Max Frisch wurde Ingeborg Bachmann krank. Ob ein direkter kausaler Zusammenhang besteht, muss Spekulation bleiben. Fakt ist jedoch, dass die Beziehung – auch für Frisch – emotional aufreibend verlief. In seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964) – daraus macht er keinen Hehl – verarbeitet er seine Beziehung zu Bachmann. Bachmann wird es ihm nie verzeihen. Sie bezeichnet es als „Blutbuch“ (John-Wenndorf 404) und fühlt sich in ihrer Privatsphäre verletzt. Für die Autorin folgen Jahre der psychischen Labilität und Tablettenabhängigkeit, in denen es zu wiederholten Krankenhaus- und Kuraufenthalten kommt.

Bei einem Brand – wohl ausgelöst durch eine brennende Zigarette – in ihrer Wohnung in Rom zieht sich Bachmann schwere Verbrennungen zu und wird ins Krankenhaus eingeliefert. Dort

³² Dazu Inge von Weidenbaum: „Zu den banalsten Mythen gehört ja, dass die Dichterin Bachmann immerfort etwas fallen ließ, um die Herren sich zu Diensten zu machen, dass sie ihre Papiere durcheinander brachte, die dann irgendwo zu Boden segelten – all das, wie auch ihre zeremonielle Langsamkeit beim Gehen, die irgendwelche Trotteln als Feierlichkeit gedeutet haben, war eine Folge ihrer extremen Kurzsichtigkeit! Sie musste einfach genau schauen, wo sie hintrat – und konnte es doch allenfalls ahnen. Immer aber hat sie versucht, diesen Defekt möglichst elegant zu überspielen, und das gelang ihr auch derartig gut, dass die Leute ihre tastende Bewegungsart als eine Art priesterliches Gebaren verstanden. Wie sie schließlich in ihrer Konfusion mit Schlüsseln, Taschentüchern und Papieren nur zu gern eine typisch weibliche Verhaltensweise erkannten, ein Zeichen ihrer charmanten Hilfsbedürftigkeit.“ (Meyer Gosau 27).

stirbt sie am 17. Oktober 1973, vermutlich – so wurde rekonstruiert – weil Bachmanns Vertrauensärzte das Personal des italienischen Krankenhauses nicht vollständig über die Medikamentensucht der Autorin aufklärten, was dazu führte, dass die Patientin medikamentös nicht richtig eingestellt werden konnte und ihr unfreiwilliger Entzug sich fatal auf ihre Genesung auswirkte.

Die Öffentlichkeit stürzt sich sensationsheischend auf Bachmanns Tod: „[D]ie vielen Feuermetaphern aus ihren Gedichten und ... die Stelle in ihrem Roman *Malina*, wo die Protagonistin sich eine letzte Abendzigarette an der glühenden Herdplatte anzündet“ (Lennox 25), luden dazu ein, Parallelen zu Bachmanns Leben zu ziehen. Die bereits „zu Lebzeiten zur literarischen Figur geworden[e]“ (Witte 2) Schriftstellerin schien ihren eigenen Tod vorausgesehen zu haben.

Keine der unzähligen Publikationen über das Werk Ingeborg Bachmanns versäumt auf Bachmann als Privatperson einzugehen. Anekdoten aus ihrem Privatleben dienen in vielen Analysen als unterstützendes Interpretationsmaterial, denn es scheint unmöglich,

sich den Texten Ingeborg Bachmanns unvoreingenommen zu nähern ... [Z]u häufig [sind] Person und Werk der Dichterin vermischt worden, als daß der Leser ohne eine vorgängig kritische Analyse ihres Ruhms überhaupt die wahren Konturen des Werkes ausmachen könnte. (Witte 3)

Karen Leeder verweist darauf, dass das sowohl ihrem Privatleben als auch ihrem Werk geltende Interesse nicht zuletzt mit Bachmanns Geschlecht zu tun habe. Es sei laut Leeder „a commonplace that the work of female artists tends to be conflated with their lives“ (Leeder 261). Dies insbesondere, wenn sich das Werk der Autorin mit traumatischen Ereignissen beschäftige (vgl. ebd.).

Klaus Amann veröffentlicht 1997 ein Buch mit dem Titel „*Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen*“. Amann appelliert daran, den Wunsch der Dichterin nach einer vor der Öffentlichkeit geschützten Privatsphäre ernst zu nehmen und wählt mit Bedacht den Titel seines Buches mit Bachmanns eigenen Worten: 1971 hatte Ingeborg Bachmann in einem Interview mit Veit Mölter auf seine Frage „Aber Sie nehmen doch Stellung im Leben?“ (GuI 77) mit den folgenden Worten geantwortet: „Ich nehme Stellung, wenn es mir richtig erscheint, zu politischen, gesellschaftlichen Verhältnissen oder zu den Unglücken der einzelnen, wenn ich gerade in der Nähe bin. Nicht zu meinem Leben. Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen“ (ebd.).³³

Insbesondere mit Bachmanns Partnern Hans Weigel, Max Frisch und Adolf Opel geht Amann dabei – nicht zu Unrecht – hart ins Gericht. Erstere haben sich jeweils literarisch mit ihrer Lebenspartnerin Ingeborg Bachmann auseinandergesetzt und somit das Private, das für die Schriftstellerin ein Heiligtum war, öffentlich gemacht.³⁴ Letzterer hat sich zum selbsterklärten Bachmann-Kenner stilisiert und in seinem Buch *Ingeborg Bachmann in Ägypten: "Landschaft, für die Augen gemacht sind"* seine gemeinsame Reise mit Bachmann sowohl bildlich als auch textuell rekonstruiert und dabei allerhand Intimitäten ausgeplaudert.

Im *Spiegel* erfolgt 1996 eine Rezension über Opels Buch unter dem Titel *Triumph des Sexus*. Darin wird eine merkwürdig ambivalente Einstellung gegenüber Opels Buch sichtbar. Einerseits stehen dort Sätze wie „Diskretion ist nicht unbedingt das Gebot der Stunde. Und was dem ehemaligen Reitlehrer Lady Dianas recht ist, kann dem Ex-Liebhaber der 1973 in Rom

³³ Hier spielt Bachmann auf Ludwig Wittgensteins Aussage in seinem Werk *Tractatus logico-philosophicus* (1921) „Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen“ (Wittgenstein 7) an.

³⁴ Hierzu: Hans Weigel, *Unvollendete Sinfonie*. Styria Premium, 1951; Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*. Suhrkamp, 1964; Adolf Opel, *Ingeborg Bachmann in Ägypten: "Landschaft, für die Augen gemacht sind*. Deuticke, 1996.

gestorbenen Lyrikerin nur billig sein“ („Triumph“ 243). Andererseits wird dieser Tadel bezüglich der Veröffentlichung allzu privater Details gleichzeitig wieder zurückgenommen, wenn es heißt: „Und eben dieses Beiläufige, scheinbar Unbedeutende verhilft den Erinnerungen Adolf Opels zu ihrem besonderen Wert. Denn unverschlüsselte Einblicke in das Privatleben der Dichterin sind bisher äußerst rar; zumal die Bachmann-Erben den privaten Teil des Nachlasses sperren ließen“ (ebd.).

Opel wird hier zwar der Grad des Gentlemans aberkannt, der Nutzen der Publikation für die Öffentlichkeit wird aber gleichzeitig gutgeheißen. 2001 erscheint ein weiteres Werk von Adolf Opel „*Wo mir das Lachen zurückgekommen ist... „ Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*“³⁵, das ebenfalls ganz im Stil des vorangegangenen Buches „plaudert“.

Die Germanistin Sigrid Weigel appelliert in ihrer 1999 erschienenen Monografie *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses* ähnlich wie Amann daran, Respekt vor dem Privatleben der Person Bachmann zu haben und sich in literaturwissenschaftlichen Arbeiten alleinig mit ihrem Werk auseinanderzusetzen.³⁶ Das scheint angesichts nicht zu übersehender Parallelen zwischen der Autobiografie der Autorin und dem Handlungsgeschehen und den Figurenzeichnungen in ihren Prosawerken schwierig. Der Artikel „Ingeborg Bachmann, Max Frisch und die diskrete Germanistik: Fechten vor verhängten Spiegeln“ in der *Neuen Züricher Zeitung* aus dem Jahr 2003, der sich mit der Beziehung zwischen Bachmann und Max Frisch und deren Verarbeitung in den jeweiligen Werken der Autoren auseinandersetzt, reagiert auf die Forderung Weigels nach einer – wie es im Artikel heißt – „diskreten Germanistik“ (1) mit polemischem Unverständnis, denn es läge – so der anonyme Autor – auf der Hand, dass im Falle

³⁵ Adolf Opel, *„Wo mir das Lachen zurückgekommen ist...“ Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*. Langen Müller, 2001.

³⁶ Vgl. Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaft unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Zsolnay-Verlag, 1999.

Bachmann-Frisch, nicht nur Max Frisch, der den Tatbestand nie verheimlichte, auch Ingeborg Bachmann sich literarisch mit ihrer Beziehung zu dem Schriftsteller auseinandersetzte. Der anonyme Autor sieht in den *Todesarten* „die verbitterte Perspektive“ (3) einer verletzten Frau und ein Figurenensemble, „[das] sich auf das Leben und Schreiben des realen Autorenpaars bezieh[t]“ (ebd.): „Böser Mann nutzt hilflose Frau aus und vernichtet sie!“ (ebd.). Ausdrücklich verweist der Autor darauf, dass Bachmann die Veröffentlichung ihrer *Todesarten* – mit Ausnahme von *Malina* – untersagt hat, was er auf „ihre Integrität und ihren literarischen Anspruch“ (ebd.) zurückführt.

Die im Januar 2016 bei Suhrkamp erschienene Biografie *Ingeborg Bachmanns Wien 1946-1953* von Joseph McVeigh bestätigt einmal mehr den Eindruck, dass eine Auseinandersetzung mit Bachmanns Werk scheinbar automatisch eine Untersuchung ihrer Biografie mit sich zieht. Der Germanist Joseph McVeigh, der sich darin mit Bachmanns Anfangsjahren in Wien beschäftigt, verwendet für seine Untersuchung unveröffentlichte Materialien aus dem Bachmann Nachlass. McVeighs Interesse gilt dem „Verhältnis von Biografie und literarischem Werk“ (McVeigh 7). Ohne den Wert der Publikation abstreiten zu wollen, sind es zwei Dinge, die besonders ins Auge fallen. Zunächst ist da McVeighs ausführliche Rechtfertigung seines Vorhabens in der Einleitung zu seinem Buch:

Sowohl die schwierige Quellenlage der frühen Zeit als auch – und nicht zuletzt – das vielerörterte Diskretionsbedürfnis der Autorin haben dazu geführt, dass sich die Bachmann-Forschung vorwiegend theoretisch-poetologischen Themen zuwandte. Der Nexus zwischen Leben und Werk blieb – bei allen berechtigten Vorbehalten gegen biographistische Kurzschlüsse – weitgehend unterbelichtet. Dabei hat Ingeborg Bachmann aus gutem Grund von der elementaren Bedeutung des „geistigen Wiens“ für ihr Schaffen gesprochen ... In den komplexen und manchmal verwirrenden Erfahrungen, die sie in

dieser „Stadt ohne Gewähr“ (W II, 126) machte, steckt mancher Schlüssel zum Verständnis ihres damaligen wie späteren literarischen Schaffens. (McVeigh 8)

McVeigh kennt sehr wohl die Debatte um den Schutz von Bachmanns Privatsphäre und sieht sich dazu angehalten, sein Buch-Projekt zu rechtfertigen, denn er muss dafür in sehr privaten Materialien des Bachmann-Nachlass recherchieren: Bachmanns Briefverkehr mit dem österreichischen Schriftsteller Hans Weigel. Auffallend sind außerdem die Besprechungen von McVeighs Publikation in der deutschen Medienlandschaft, die sich sensationsheischend in erster Linie auf die Tatsache stürzen, dass McVeigh die bis dato unveröffentlichten Briefe Bachmanns an Weigel behandelt. Thomas Mießgang wählt für seine Rezension in *Der Zeit* „In mir ist die Hölle los“ seinen Titel aus einem der Briefe und im Untertitel schreibt er „In einem neuen Buch zitiert der amerikanische Germanist Joseph McVeigh erstmals aus den Briefen von Ingeborg Bachmann an ihren Mentor und Geliebten Hans Weigel“ (Mießgang). Das ist natürlich richtig, nichtsdestotrotz ist es interessant, dass der *Zeit*-Autor diesen Sachverhalt besonders hervorheben muss und auf den literaturwissenschaftlichen Gehalt der Publikation zunächst nicht eingeht. Elke Schlinsog spricht in ihrem Beitrag für Deutschlandradio Kultur davon, dass McVeigh seinen Lesern „eine ganz neue Ingeborg Bachmann“ (Schlinsog) offenbare und weiter „Wir lesen auch Privates, Ungefiltertes – natürlich darf auch das Liebesverhältnis zu Hans Weigel und zu Paul Celan nicht fehlen, mit allem Hin und Her“ (ebd.). Auch hier fällt auf, dass die Sprecherin sich – wie Mießgang – eines Zitats aus den bereits erwähnten Briefen bedient. Selbstverständlich scheint es für Schlinsog, dass dem Lesepublikum das Privatleben der Bachmann zugänglich gemacht wird. Helmut Böttigers Rezension „Seitensprünge, Nachlass-Angst“ in der *Süddeutschen Zeitung* geht ebenfalls im Untertitel auf die Briefe ein. Es heißt: „Joseph McVeighs biografische Studie über Ingeborg Bachmanns Wiener Jahre und die Rolle, die am Beginn ihrer Autorschaft ihr Liebhaber

Hans Weigel spielte“ (Böttinger). Das Interesse an Bachmanns Privatleben ist keinesfalls abgeklungen und die Appelle von Literaturwissenschaftlern wie Amann und Weigel oder auch Sabine Wilke, die schreibt, dass das Interesse am Privatleben der Autorin Bachmann eine methodische Herangehensweise an ihre Texte „eher blockiert als gefördert“ (Wilke, *Dialektik* 123) habe, hat dies nicht verhindern können.

Bachmann ist nicht unschuldig an dem Personenkult, der mit ihr betrieben wurde. In ihren Texten verarbeitet die Autorin nämlich sehr ausdrücklich ihr Privatleben, das paradoxerweise von ihr in Interviews und Briefen vehement geschützt wurde. Immer wieder tauchen in ihren Texten autobiografische Details auf. In *Malina* beispielsweise ist die Protagonistin eine Schriftstellerin, lebt in Wien und zwar dort, wo Bachmann selbst in Wien gelebt hat. Bachmanns Freunde berichten von einer schon fast paranoiden Vorsicht, die die Autorin walten ließ, und beispielsweise unterschiedliche Freundeskreise streng voneinander separierte, um absolute Kontrolle über ihr soziales Leben zu behalten. Es lässt sich spekulieren, dass Bachmann vielleicht nicht damit gerechnet hat, dass ihr Privatleben auf ein solches Interesse stoße. Vielleicht war sie aber auch nur dann mit Einblicken in ihr Privatleben einverstanden, wenn sie diese selbst steuern konnte. Solange ihre privaten Details durch ihren Schriftstellerblick vermittelt bzw. in persönlichen Gesprächen mit Vertrauenspersonen ausgetauscht wurden, hatte sie die Kontrolle, sobald aber andere private Details ausplauderten, verlor sie diese und zeigte sich tief gekränkt. Man kann sich des Eindrucks einer gewissen Doppelmoral hinsichtlich des Privatlebens der Schriftstellerin und ihres eigenen Verhältnisses dazu nicht erwehren.

Am Treffendsten und unbeabsichtigt auf spätere Forschungsdilemmata vorausschauend (ver)erklärt die Autorin selbst noch zu Lebzeiten in einem Interview ihre Unterscheidung zwischen „herkömmlicher Autobiographie“ und einem Verständnis einer Biografie, die sie „als geistigen

Prozeß eines Ichs“ sieht. 1971 fragt Ekkehart Rudolph Bachmann in einem Interview, ob es autobiografische Einflüsse auf das weibliche Ich im Roman *Malina* gebe (vgl. GuI 88). Bachmann bejaht dies zwar, aber macht auch die folgende Einschränkung:

Zweifellos und unbedingt ... Aber niemals autobiographisch im herkömmlichen Sinn! Denn man erfährt ja niemals die Geschichte von Ivan ... Wir erfahren auch von Ich und Malina nichts, was sonst in den Autobiographien vorkommt oder vorzukommen hat, also keine Geschichten, keinen Lebenslauf. Eine Autobiographie würde ich es nur nennen, wenn man darin den geistigen Prozeß eines Ichs sieht, aber nicht das Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten. (Ebd.)

Bachmann lehnt hier Lebensläufe und Privatgeschichten als „Peinlichkeiten“ ab; es bleibt jedoch unklar, inwieweit und mit welchen Einschränkungen auf Autobiografisches im herkömmlichen Sinne verzichtet werden kann, um die geistige Entwicklung eines Ichs darzustellen. Und somit hat sie bereits hier in wenigen Worten, eine große, wenn nicht gar die Kontroverse der späteren Bachmann-Forschung, zusammengefasst.

Über 40 Jahre nach Bachmanns Tod scheint sich das anfängliche Darstellungsdilemma für die Autorin, skandalumworbene Diva oder fragile Intellektuelle, nicht geändert zu haben und auch die Verschmelzung von Biografie und literarischem Werk in der Herangehensweise an Bachmanns Werk scheint ein ungelöstes Problem zu bleiben.

Ingeborg Bachmanns Gesamtwerk durchläuft literaturhistorisch verschiedene Interpretationswellen. Ihr erster Gedichtband *Die gestundete Zeit* (1953) wurde von der Kritik euphorisch gefeiert. Die Bachmann wird der „neue[r] Stern am deutschen Poetenhimmel“ (Blöcker 13). Als Bachmann sich dann der Prosa widmet, 1961 erscheint ihr Erzählband *Das dreißigste Jahr*, 1971 der Roman *Malina* und 1972 der Erzählband *Simultan*, ist ihr die Kritik nicht mehr so

wohlgesonnen. Viele Kritiker wollen in Bachmanns Prosa ein angeblich mangelndes politisches Engagement der Autorin sehen, ganz zu schweigen davon, dass die von Marcel Reich-Ranicki titulierte „gefallene Lyrikerin“ (Reich-Ranicki 189) laut Aussagen der Kritiker in ihrer Prosa qualitativ nicht mit den Erfolgen ihrer Gedichte mithalten könne.³⁷ Nichtsdestotrotz ändert der Wechsel von der Lyrik zur Prosa Bachmanns Beliebtheit beim „gemeinen“ Lesepublikum nicht. Sara Lennox macht darauf aufmerksam, dass der Erzählband *Das dreißigste Jahr*, 1961 auf Platz 1 der Bestsellerliste des *Spiegels* stand (vgl. Lennox, „Rezeptionsgeschichte“ 23).

1978 erscheint posthum eine vierbändige Werkausgabe (1978) unter Herausgeberschaft von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster im Piper Verlag, die bisher unveröffentlichte Schriften – wie die *Todesarten* – aus dem Nachlass enthält, und Anlass für Neuinterpretationen von Bachmanns Oeuvre gibt. Insbesondere die feministische Literaturwissenschaft entdeckt die Autorin Bachmann für sich. Die „andere Bachmann“ (Weigel, „Die andere Ingeborg Bachmann“ 5) wird zur „Ikone eines feministischen Leidenskults“ (Langer 56) und feministische Lesarten werden von Mustern simpler Identifikation dominiert. Auch Christa Wolf kann sich dieser Methode nicht erwehren, wenn sie über das Verhältnis von Bachmann zu ihren Protagonistinnen schreibt: „Die Bachmann aber ist jene namenlose Frau aus *Malina*, sie ist die Franza aus dem Romanfragment, die ihre Geschichte einfach nicht in den Griff kriegt“ (Wolf 151). Das Identifikationspotential der Bachmannschen Prosa bezieht sich aber nicht nur auf die Gleichschaltung von Autorin und weiblicher Hauptfigur, sondern vollzieht sich auch auf rezeptioneller Ebene durch eine Identifikation der Leserin mit der Protagonistin. „[D]ie zwischen Empörung und Selbstmitleid schwankende Leserin wiederum identifiziert sich sowohl

³⁷ Siehe dazu auch beispielhaft: Peter Schünemann, „Alles, was der Fall ist: Zu den Erzählungen der Ingeborg Bachmann notiert.“ *Frankfurter Rundschau*, 28.06. 1961; Walter Jens. „Zwei Meisterwerke in schwacher Umgebung. Ingeborg Bachmanns Prosa muß an höchsten Ansprüchen gemessen werden.“ *Die Zeit*, 08.09.1961.

mit der Autorin als auch mit deren Figuren“ (Langer 56), was dazu führt, dass die Leserin sich in einer Opfergemeinschaft „eines in seinen Strukturen durch und durch faschistischen Patriarchats“ (ebd.) mit den restlichen Instanzen denkt.

Auch heute sorgt Bachmanns Werk noch immer für Aufsehen und stößt auf literaturwissenschaftliches Interesse. Ein Grund für die immer noch anhaltende Faszination liegt darin, dass es unvollendet geblieben ist. So ist das *Todesarten*-Projekt, ein von Bachmann intendierter Roman-Zyklus, nie fertiggestellt geworden. Hinzu kommt, dass in regelmäßigen Abständen von den Erben aus dem Nachlass freigegebene Einzelstücke veröffentlicht werden. Hier vor allem Briefwechsel, unveröffentlichte Gedichte und Manuskripte, die die Autorin für die österreichische Radio-Seifenoper *Die Radiofamilie* anfertigte.³⁸ 2012 entscheiden sich die Erben den Nachlass der Autorin – inklusive des ursprünglich bis 2025 gesperrten Teils – in Kopie dem Literaturarchiv Salzburg zu übergeben.³⁹ Von den geplanten 30 Bänden der *Salzburger Edition der Werke Ingeborg Bachmanns* erschienen 2017 bei Suhrkamp die ersten zwei Bände: *Male oscuro. Notizen, Traumnotate und Briefe aus der Zeit der Krankheit* und *Das Buch Goldmann*. Im selben Jahr erschienen zwei neue biografische Darstellungen der Autorin. Diese, so schreibt Eva Menasse, kämen „nicht weihrauchgeschwängert und auf Knien“ (Menasse 1) daher: Ina Hartwigs *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biografie in Bruchstücken* und Helmut Böttingers *Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Menasse resümiert anerkennend: „Ingeborg Bachmann auf ihrem verdienten Thron im Dichterhimmel darf aufhören, der weiblich Jesus der Literaturgeschichte zu sein“ (ebd.).

³⁸ Hier eine Auswahl: Hans Höller, Hg. *Kriegstagebuch: Mit Briefen von Jack Hamesh an Ingeborg Bachmann*. Suhrkamp, 2010; Bertrand Badiou und Hans Höller, Hg. *Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Herzzeit. Briefwechsel*. Suhrkamp, 2008; Monika Albrecht, und Dirk Götsche, Hg. *Kritische Schriften*. Piper, 2005; Hans Höller, Hg. *Briefe einer Freundschaft. Ingeborg Bachmann – Hans Werner Henze*. Piper, 2004; Isolde Moser, Hg. *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*. Piper, 2000.

³⁹ Vgl. dazu die Internetseite der Salzburger Bachmann Edition der Universität Salzburg: www.uni-salzburg.at/index.php?id=207772. Zugriff: 12.01.2018.

Auf das bisher größte Interesse stieß die 1995 veröffentlichte kritische Ausgabe des *Todesarten*-Projektes unter Herausgeberschaft der Germanisten Robert Pichl, Monika Albrecht und Dirk Göttsche, die die alte vierbändige Werkausgabe zum Teil ablöste. Das Projekt stellt den Versuch dar, den Textnachlass der *Todesarten* systematisch zu ordnen. Bei aller Akribie und Detailgetreue, die die Herausgeber walten ließen, fühlt sich der Leser oftmals von dem Textkonvolut erschlagen. Joachim Kaiser schreibt in der *Süddeutschen Zeitung* über diese „Mammutarbeit“ (Löffler 247):

Man betritt ein Text-Tollhaus, das viel Herrliches, bislang Unbekanntes, aber keines mehr enthält als eine verrückterweise immer noch unvollständige Material-Darbietung ... Man gerät beim Lesen in den Sog der immer neuen Bachmann-Ansätze. Man verstrickt sich, wie die Dichterin, in einen Kampf, wo es keinen Sieg geben kann, sondern wirklich nur ein Überstehen. (Kaiser 161)

Obiges Zitat verdeutlicht, dass insbesondere die germanistische Forschung immer noch vor unbeantworteten Fragen steht, einer Tatsache, die aus literaturwissenschaftlicher Perspektive frustriert. An der Unvollständigkeit eines großen Teils von Ingeborg Bachmanns Texten wird sich posthum nichts ändern lassen. In der Tat fällt es beim Lesen der editierten *Todesarten* schwer, den Überblick zu behalten. Verschiedene Entwürfe der Textvorhaben reihen sich aneinander, was besonders das Lesen der unfertigen Texte alles andere als ein Lesevergnügen werden lässt.

Mit der Veröffentlichung dieser neuen kritischen Werkausgabe wird aber eine erneute Welle der Bachmann-Forschung ausgelöst. Weiterhin ist die Forschung an feministischen Fragestellungen interessiert. Hinzukommen aber auch psychoanalytische Interpretationen, intertextuelle Analysen, und nicht zuletzt eine Herangehensweise an Bachmanns Werk, die sich mit postkolonialen Fragestellungen beschäftigt. Und hier richtete sich das Augenmerk

insbesondere auf Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, dessen Geschehen zu großen Teilen in Nordafrika – im Sudan und in Ägypten – spielt und das Gegenstand der folgenden Analyse sein wird.⁴⁰

Bachmanns Gesamtwerk durchzieht eine Spur von Traumata: auf historischer Ebene das große Trauma des zweiten Weltkrieges und des Holocausts und auf privater Ebene die Traumata, die in Beziehungskonstellationen und/oder dem Verlust dieser, entstehen.

Es wird heute sehr viel Vergangenheit bewältigt, von Romanciers, Gedichteschreibern, Journalisten, und ich muß gestehen, daß mein selbstverständliches Entsetzen über die Greuel, von denen wir alle wissen, mich nicht daran gehindert hat, auf eine andere Suche zu gehen ... Trotzdem erklärt das nichts ... Direkte Zusammenhänge bestehen nie. Aber es hat mich sehr beschäftigt, wo das Quantum Verbrechen, der latente Mord (geblieben) ist, seit ich begreifen mußte, daß 1945 kein Datum war, was wir so gern glauben möchten.
(F 16-17)

Dabei sieht die Autorin historische/kollektive und persönliche Traumata nicht separat voneinander, wie obiges Zitat bezeugt. Vielmehr ist besonders ihr *Todesarten*-Projekt der Versuch, die Verbindung zwischen kollektiven und individuellen Erfahrungen zu zeigen ohne dabei die individuelle Erfahrung zu verallgemeinern oder zu trivialisieren, noch den Status der Kollektivität zu unterschätzen. Der Faschismus ist für Bachmann nach dem Zweiten Weltkrieg nicht verschwunden. Sie sieht in der Fähigkeit zum Verbrechen am Anderen und der Eigenschaft, diese Verbrechen als Opfer bzw. Mittäter widerstandslos zu akzeptieren, wenn nicht gar zu unterstützen,

⁴⁰ Im Folgenden verwende ich ausschließlich Band 2 *Das Buch Franza* aus dem „Todesarten“-Projekt von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Ich verwende die von den Herausgebern angegebenen Textsiglen für diesen Band: F = Das Buch Franza (ohne Kapitelzuordnung), FH = Das Buch Franza: Heimkehr nach Galicien, FJ = Das Buch Franza: Jordanische Zeit, FF = Das Buch Franza: Die ägyptische Finsternis, FF1 = Das Buch Franza: Die ägyptische Finsternis (Teil I), FF2 = Das Buch Franza: Die ägyptische Finsternis (Teil II).

die Grundvoraussetzungen für das Fortleben desselbigen.

In einem Interview konkretisiert die Autorin ihr Vorhaben, wenn sie sagt:

Ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in den Beziehungen zwischen Menschen.

Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen Mann und Frau. (GuI 144)

Bachmann beschreibt in einem Entwurf einer Vorrede zum *Fall Franza* ihr Vorhaben für das Buch wie folgt:

Dieses Buch hingegen versucht etwas anderes – das aufzusuchen, was nicht aus der Welt verschwunden ist. Denn es ist heute nur unendlich viel schwieriger, Verbrechen zu begehen, und diese sind Verbrechen so sublim, daß wir sie nicht sehen und zu begreifen vermögen, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in Ihrer, und also unter unseren Augen stattfinden. (F 75)

Darüber hinaus spricht sie in ihrer Züricher Lesung vom 9.1.1966 vom *Fall Franza* als

Fortsetzung ... in einer Gesellschaft, die sich die Hände in Unschuld wäscht und nur keine Möglichkeit hat, Blut fließen zu lassen, zu foltern, zu vergasen. Aber die Menschen, die sind nicht so, nicht plötzlich zu Lämmern geworden. Unsere Literatur möchte kühn sein, auf Kosten der Vergangenheit, aber ich habe herausgefunden, daß sie unbewußt einer Täuschung unterliegt. Daß sie, ohne es zu wissen, verheimlicht, welche Dramen sich abspielen, welche Arten von Mord Das Buch beginnt in einem Dorf in Kärnten, zwischen Galicien und Tschinowitz, der Bruder nimmt seine Schwester wider Willen auf eine Reise mit, der sie nicht gewachsen ist, die ihr, wenn auch zufällig und durch Analogie, zu ihrer Todesart verhilft. Es ist nur eine unter vielen, und die Person, die ich Ihnen vorstelle, mit ihrem Sterben und Untergehen, ist nur ein Fall, der später nie wieder

auftaucht. (F 17)

Die Grundmotivation für die Nachkriegs-Autorin ist demnach die Erforschung der Wurzeln des Faschismus und der Gründe für ein Weiterleben faschistischer Strukturen in den dyadischen Beziehungen zwischen Mann und Frau. Die *Todesarten* sind der Versuch, den Faschismus als politische Bewegung so wie er im zweiten Weltkrieg erfahren wurde, als persönlich erfahrenes, gesellschaftlich fortwährendes Phänomen literarisch zu beschreiben und mögliche Ursachen herauszustellen. Das Projekt versucht sich an einem neuen Ansatz zum Verständnis des Phänomens fernab von der Masse auf das Private gerichtet. Dabei ist der *Fall Franza* – wie Bachmann betont – ein Einzelfall, „der später nie wieder auftaucht“ und dennoch repräsentativ für das Phänomen stehen soll.

Die *Todesarten* sind zuallererst eine „Patriarchatskritik“ (Wilke, *Dialektik* 151), aber Bachmann geht noch einen Schritt weiter. Sie übt in ihren *Todesarten* eine allgemeine Systemkritik, wenn sie – insbesondere im *Fall Franza* – Nationalismus, Imperialismus und Kolonialismus thematisch aufgreift und versucht, deren ideologische Wurzeln auf die Keimzelle des Faschismus zurückzuführen, die für Bachmann in der Vorherrschaft eines weißen Patriarchats liegt. Wenn Bachmann in ihren Prosatexten den Untergang ihrer Heldinnen beschreibt, zeichnet sie ihre Protagonistinnen nicht als Rebellinnen. Im Gegenteil sind es Frauen, die sich aufgegeben haben, für die Widerstand nie in Frage kam oder sinnlos ist, und die nicht unschuldig an ihrer eigenen Vernichtung sind. Bachmann beschreibt in ihren Texten eine düstere Welt.

Marion Schmaus verweist darauf, dass zeitgenössische Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus durch die Frankfurter Schule den „gesellschaftskritischen Rahmen“ (Schmaus 216) für Bachmanns literarisches Gesamtwerk bilden. Als Bachmann im Wintersemester 1959/60 eine Poetik-Dozentur an der Universität Frankfurt antritt, wird sie mit

T.W. Adorno bekannt. Es sind nicht zuletzt die Denkmodelle und sozialwissenschaftlichen Untersuchungen der Frankfurter Schule, die eindeutige Spuren in Bachmanns Werk hinterlassen. Die Frage nach dem Weiterleben bzw. der Rückkehr des Faschismus ist für Adorno vor allem eine gesellschaftliche Frage. In „Erziehung nach Auschwitz“ schreibt er: „Ich möchte aber nachdrücklich betonen, dass die Wiederkehr oder Nichtwiederkehr des Faschismus im Entscheidenden keine psychologische, sondern eine gesellschaftliche Frage ist“ (Adorno 677). Es ist dieser Zusammenhang zwischen sozialpsychologischer und individualpsychologischer Dynamik, den Bachmann in ihren *Todesarten* erkunden will.

Ingeborg Bachmann war aufgrund ihres Studiums, sowie ihrer intensiven Auseinandersetzung mit dem Wissensfeld der Psychologie – darauf lässt ihr privater Bibliotheksbestand an psychologischen, psychoanalytischen und psychiatrischen Publikationen schließen – interessiert.⁴¹ *Das Buch Franza* ist Bachmanns Versuch, sich literarisch mit dem Konzept des „autoritären Charakters“ so wie es von Freud⁴² ansatzweise erforscht und später von Erich Fromm⁴³ und der Frankfurter Schule⁴⁴ weiterentwickelt und differenziert wurde, auseinanderzusetzen. Freud sieht in der Unterdrückung der Libido durch Gesellschaft und Erziehung die Ursachen für neurotische Störungen, die destruktive Verhaltensweisen motivieren. Der Mensch ist seiner Ansicht nach fast unbegrenzt formbar. Erich Fromm entwickelt in Abgrenzung dazu sein Konzept der „humanistischen Ethik.“ Der Mensch, so schreibt Fromm, „kann sich ... unzulänglichen Verhältnissen anpassen, aber in diesem Prozess entwickelt er bestimmte seelische und emotionale Reaktionen, die aus den besonderen Eigenheiten seiner Natur

⁴¹Vgl. dazu den Beitrag von Christiane Kanz im Bachmann-Handbuch.

⁴² Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Untersuchungen* (1930).

⁴³ Erich Fromm, *Die Furcht vor der Freiheit* (1941) und *Psychoanalyse und Ethik* (1946).

⁴⁴ Siehe dazu unter anderem: Max Horkheimer, *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung* (1936); Theodor W. Adorno u.a., *The Authoritarian Personality* (1950).

heraus entstehen“ (Fromm 28, meine Hervorhebung). Der menschliche Charakter ist laut Fromm nur begrenzt beeinflussbar, denn bestimmte Voraussetzungen bringe der Mensch mit. Die Grundlage des Charakters sieht Fromm darin, wie sich der Mensch „zur Welt in Beziehung setzt“ (Fromm 54). Zwei Prozesse sind dabei entscheidend: Assimilation und Sozialisation. Den „Charakter“ eines Menschen definiert Fromm als „(relativ) gleichbleibende Form, in die die menschliche Energie im Prozess der Assimilierung und Sozialisation kanalisiert wird“ (ebd.). Aus den zwei Beziehungsprozessen, denen der Mensch sich ausgesetzt fühlt, entstehen sein „Gesellschaftscharakter“ und sein „Individualcharakter“ (vgl. 55-56). Charakterunterschiede sind für Fromm „das eigentliche Problem der Ethik“ (48) und ein Charaktertyp mit nicht-produktiver Orientierung und somit konträr zur humanistischen Ethik ist der autoritäre Charakter:

Seine Aktivität wird durch Kräfte hervorgerufen, die sich seiner Kontrolle entziehen. Ein häufiger Fall nicht-produktiver Aktivität ist die Reaktion auf eine akute oder chronische, bewusste oder unbewusste Angst Im Unterschied zu dieser durch Angst motivierte Aktivität gibt es, wenn auch oft mit ihr vermischt, eine andere Form der Aktivität, die auf Unterwerfung unter eine Autorität oder auf Abhängigkeit von einer Autorität beruht ... Der Mensch ist aktiv, weil es die Autorität von ihm fordert, und er tut, was die Autorität ihm zu tun befiehlt. Diese Aktivität findet man beim autoritären Charakter. Für ihn heißt Aktivität, im Auftrage eines anderen zu handeln, der mehr als er selbst ist. Dies kann im Namen Gottes, der Vergangenheit, der Pflicht geschehen, aber nie in seinem eigenen Namen. Den Antrieb zum Handeln erhält er von einer höheren Macht, die weder angreifbar noch änderbar ist; daher kann er keine spontanen Impulse aus seinem eigenen Inneren beachten. (74)

In seinem in erster Auflage 1886 erschienenen Werk *Psychopathia sexualis* verwendet der

Psychiater Krafft-Ebing die pathologischen Konzepte des Sadismus und Masochismus im Zusammenhang mit seiner Analyse der Werke des Sades und Sacher-Masochs zum ersten Mal. Sie werden später von Freud in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) aufgegriffen. Laplanche und Pontalis definieren Masochismus als

Sexuelle Perversion, bei der die Befriedigung an das Leiden oder an die Demütigung, die das Subjekt erduldet, geknüpft ist. Freud dehnt den Masochismus-Begriff über die von den Sexualforschern beschriebene Perversion aus, indem er einerseits Elemente davon in zahlreichen Formen des Sexualverhaltens und Rudimente in der infantilen Sexualität wiederfindet, andererseits Formen beschreibt, die sich daraus ableiten, besonders den „moralischen Masochismus“, in dem das Subjekt aufgrund eines unbewussten Schuldgefühls sich in die Position des Opfers begibt, ohne daß dies eine sexuelle Lust einschließt. (Laplanche & Pontalis 304)

Fromm verwendet den Begriff des „autoritären Charakters“ synonym mit den psychopathologischen Konzepten des Sadismus und des Masochismus.⁴⁵ Eine Hinwendung zur Autorität findet laut Fromm dann statt, wenn das eigene Selbst aufgegeben wird und eine sekundäre Bindung mit einer Macht außerhalb seiner Selbst eingeht, um den Verlust der primären Bindung an die Eltern auszugleichen. Das Resultat sind unterschiedliche Ausprägungen von sadistischen und masochistischen Trieben.

In der folgenden Analyse wird sich zeigen, inwiefern beide Hauptfiguren in *Das Buch Franza*, sowohl Franza Jordan als auch ihr Ehemann Leo Jordan, als autoritäre Charaktere im

⁴⁵ Dazu Fromm: „Bei der symbiotischen Bezogenheit verbindet sich der Mensch mit anderen, verliert aber seine Unabhängigkeit oder erreicht sie niemals. Um der Gefahr des Alleinseins auszuweichen, wird er zum Bestandteil eines anderen, von dem er sich „verschlingen“ lässt, oder den er selber ‚verschlingt‘. Das Erstere ist die Wurzel dessen, was man klinisch als Masochismus bezeichnet. Masochismus ist der Versuch, sein individuelles Selbst loszuwerden. Man läuft vor der Freiheit davon und sucht Sicherheit, indem man sich einem anderen anhängt“ (90).

Frommschen Sinne begriffen werden können und wie sie passiv-masochistisch im Falle Franzas oder aktiv-sadistisch im Falle Leo Jordans dafür sorgen, dass die Hegemonie des Patriarchats ungebrochen bleibt. Die Tatsache, dass auch Franza keinesfalls unbeteiligt am Prozess ihres eigenen Niedergangs ist, weil sie in ihrer Opferstarre gefangen bleibt und ihre Mittäterschaft am Funktionieren des Systems ignoriert, sich gar in einer Opfergemeinschaft mit anderen Opfern hegemonialer Herrschaftssysteme wie Juden und Kolonisierten sieht, lässt keine Identifikation mit ihrer Figur zu. Hierin liegt das Moment der bachmannschen Gesellschaftskritik: Franza ist blind für ihre Umwelt, sie kann nur über eine gemeinsame Opferverbindung Sympathie mit den anderen Opfern herstellen, letztendlich aber verhindert ihre Krankheit eine gesunde Beziehung zu ihrem Umfeld. Ägypten und der Sudan sollen Orte der Heilung werden; tatsächlich aber ist die Reise zu diesen Orten eine „Reise durch eine Krankheit“ (F 77) und in den Tod. Franzas Genesung bzw. Sinnsuche muss scheitern, weil sie eine Reise zurück zu einem imaginären Ursprung plant.

Jan Assmann schreibt über die Faszination, die vor allem das alte Ägypten auswirkt, dass es nichts anderes als eine Sinnsuche sei:

Als Ägyptologe beschäftigt mich mein ganzes wissenschaftliches Leben hindurch die Frage, warum wir das alte Ägypten brauchen, warum wir überhaupt die Vergangenheit brauchen und wie viel davon. Wonach suchen wir, wenn wir uns für die Vergangenheit interessieren, vor allem für eine so ferne und fremde Vergangenheit wie die altägyptische Kultur? Die Antwort auf diese Frage lässt sich in einem Wort geben: Sinn. (J. Assmann 1)

Es ist aber nicht das alte Ägypten, das eine Faszination auf Franza ausübt, denn das alte Ägypten zeigt sich in archäologischen Funden und wissenschaftlichen Abhandlungen, die vor allem durch Europäer – also die Weißen – aufgedeckt wurden und einmal mehr Anlass zur Identifikation und Opferstarre für die Protagonistin bieten. Vielmehr meidet Franza die Städte und Siedlungen auf

ihrer Reise; es zieht sie in die Wüste: sie hat „eine hartnäckige Abneigung“ (FF 265) gegen Kairo, denn sie ist „in der Wüste, um [ihren] Schmerz zu verlieren“ (ebd. 278).

Die wesentliche Handlung des *Buchs Franza* spielt in der Nachkriegszeit und speziell im Jahr 1971, was aufgedeckt wird, wenn Ingeborg Bachmann die Eröffnung des Assuan Staudamms am 15. Mai 1971 als historisch-politisches Ereignis in ihren Text einfließen lässt. Der umstrittene Bau des Assuan Staudammes dient im Text als Beispiel für die „große Geschichte“ (FF 270), die scheinbar gar nichts mit der individuellen Geschichte zu tun hat, wenn die Protagonistin Franza nüchtern kommentiert, dass sie „eine Limousine und ein Schiff und Rosenblätter“ (ebd.) gesehen hat, dass die Eröffnung aber als „geschichtlicher Augenblick“ (ebd.) ins kollektive Gedächtnis eingehen wird:

War das ein geschichtlicher Augenblick, fragte sie ironisch, morgen ist doch der 15. Mai, in den Geschichtsbüchern wird etwas stehen von diesem Tag, den ich am Vortag gesehen habe. Was habe ich denn gesehen, eine Limousine und ein Schiff und Rosenblätter. Dann werden sie die Schleusen öffnen, das Wasser wird kommen. Die Geschichte wird den Wassertag verzeichnen. Und ich war lebendig begraben. Meine Geschichte und die Geschichte aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der großen zusammen. Immer an einem Straßenrand? Wie kommt das zusammen? (Ebd., meine Hervorhebung)

Im *Fall Franza* ist die Hauptfigur gezeichnet durch Verlusterfahrungen, die sie in ihrer Kindheit und Jugend erlebt. Die von Bachmann beschriebene *Todesart* im *Fall Franza* ist – so sagt die Autorin ganz im Sinne ihrer oben zitierten Aussage – „eine unter vielen, und die Person, die ich Ihnen vorstelle, mit ihrem Sterben und Untergehen, ist nur ein Fall, der später nie wieder auftaucht“ (F 18). Ein im Zweiten Weltkrieg gebliebener Vater und eine aufgrund von Krankheit

zunächst abwesende, später tote Mutter, dienen als psychologischer Grundentwurf für die Hauptfigur *Franza*. Ihre beständige spätere Suche nach einer Vaterfigur, ihre Selbstinszenierung als Mutterfigur für den „verwaisten“ Bruder als Jugendliche, sowie ihr Verharren in einem emotional stagnierten Zustand in ihrer Ehe sind zwar individuelle Erfahrungen der Figur; sie lassen sich aber zeitgeschichtlich auch im Zusammenhang mit dem historischen Moment des Zweiten Weltkrieges sehen, dessen Ende Bachmann als zeitlichen Ausgangspunkt für die biografischen Schilderungen über ihre Protagonistin wählt.

An dieser Stelle ist nochmal zu unterstreichen, dass es Bachmann nicht um die Darstellung eines vereinfachenden Kausalzusammenhanges geht und sie die Entwicklung der psychopathologischen Eigenschaften ihrer Figuren nicht allein auf das Trauma des Zweiten Weltkrieges zurückführt. Vielmehr zeigt die Autorin die Komplexität, die zwischen kollektiver Geschichte und individueller Geschichte besteht, wenn sie zwar beschreibt, dass ihre Protagonistin durch die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges geprägt ist, aber bestehende Zusammenhänge nur andeutet und es ganz unterlässt, auf Ereignisse aus der Kindheit der Protagonistin aus der Vorkriegszeit, einzugehen. Ereignisse während der Kriegszeit und Informationen über die familiäre Situation der Figur erfahren wir schemenhaft und wenig detailliert durch Franzas Bruder Martin.

Eine Interpretation des Fragments gestaltet sich in zweierlei Hinsicht als problematisch. Zum einen ist es das Offensichtliche: als Fragment erschwert es der Text definitive Aussagen über ihn zu treffen. Zum anderen hat sich Bachmann selbst ausdrücklich gegen eine Publikation des Textes entschieden, was Aussagen über den Text, besonders solche qualitativer oder gar wertender Art, ebenfalls erschwert.⁴⁶ Nichtsdestotrotz ist der Text für diese Arbeit von Interesse, weil

⁴⁶ Monika Albrecht verweist zu Recht auf die Unvollständigkeit des Primärtexts. Zwar werde in Arbeiten über den Text das Fragmentarische des Textes erwähnt, aber, so Albrecht, gingen die meisten Kritiker davon aus, „daß es sich

Bachmann ihre Protagonistin in den Kapiteln, die in Nordafrika spielen, als weiße Frau inszeniert. Warum sie gerade Nordafrika als Handlungsort wählt, wie dies ihr Vorhaben der Darstellung von individueller und kollektiver Geschichte beeinflusst und wie sich dies spezifisch auf die Konstruktion einer weißen Weiblichkeit, in der die weiße Frau in eine Opfergemeinschaft eintritt, vor dem Hintergrund einer afrikanischen Kulisse auswirkt, soll Inhalt der folgenden Analyse sein.

Die Handlung des Textes betrifft das Folgende. Der Geologe Martin Ranner, der auf dem Weg zu einer Studienreise nach Ägypten ist, erhält ein Notruf-Telegramm seiner Schwester Franza, zu der er seit Jahren kein gutes Verhältnis mehr pflegt. Franza ist aus einer Klinik geflohen und ihr Aufenthaltsort ist unbekannt. Der Bruder findet die Schwester im elterlichen Haus in Galicien. Franza ist in einem desaströsen gesundheitlichen Zustand und verlangt mit auf die Forschungs-Reise des Bruders nach Nordafrika zu gehen. Die Schwester begleitet ihren Bruder dann nach Afrika. Der Bruder hat nur eine Ahnung über das Ausmaß der Erkrankung seiner Schwester und bis zum Ende der Geschichte bleibt das Krankheitsbild Franzas mysteriös. In Ägypten will Franza dann sterben. Ihr erster Versuch, den ehemaligen KZ-Arzt Körner, der sich nach dem Krieg nach Ägypten abgesetzt hat, zu überreden, sie zu töten, scheitert. Nach einer Vergewaltigung stirbt sie dann tatsächlich, weil sie mit ihrem Kopf gegen eine Wand schlägt und sich lebensgefährliche innere Verletzungen zufügt. Ihre eigentliche *Todesart* ist aber weitaus komplexer. Der Leser erfährt während des Verlaufs der Handlung in der Form von Rückblenden mehr über den „Fall“ Franza und kann somit selbst den Indizienprozess führen. Letztendlich lässt sich aber keine genaue Todesursache ausmachen. Liegen die Gründe in Franza selbst und wenn

bei dem Roman um ein zwar unvollendetes, aber dennoch meisterhaftes literarisches Werk handelt“ (Albrecht, „Kolonisation“ 62). Diese Meisterhaftigkeit wird von Albrecht in Frage gestellt. Dabei geht es ihr nicht so sehr um eine qualitative Kritik am Schreibstil der Autorin Bachmann, sondern vielmehr darum, herauszustellen, dass das Fragment als Entwurf gewertet werden sollte und nicht automatisch davon auszugehen sei, dass Bachmann die Hintergründe ihres Romans ausreichend recherchiert habe.

ja, wer trägt Schuld an ihrer psychologischen Entwicklung? Ist das historische Moment des zweiten Weltkrieges Auslöser für die pathologische Entwicklung der jungen Frau? Wurde Franza von ihrem sadistischen Ehemann, der sie jahrelang tyrannisiert hat, ermordet? All diese Fragen können vom Leser mit einem „ja, aber nicht allein“ beantwortet werden, denn eine Todesursache gibt es nicht.

Franza kümmert sich während des Krieges um ihren jüngeren Bruder Martin, da die Mutter schwer krank ist – bereits am Anfang der Besatzung durch die Siegermächte stirbt sie – und der Vater, der als Soldat im Krieg war, als vermisst gilt. Nach dem Krieg zieht sie nach Wien, um dort Medizin zu studieren, und lässt ihren jüngeren Bruder in der Obhut der Großeltern zurück. Dort verliebt sie sich in den wesentlich älteren Psychiater und Psychoanalytiker Leo Jordan. Sie bricht ihr Studium ab und heiratet ihn. Während ihrer Ehe wird Franza zum Versuchsobjekt ihres Mannes. Er macht sich Notizen über ihr Verhalten und treibt sie wörtlich in den Wahnsinn. Als er sie zu einer Abtreibung zwingt, bricht sie ihren Klinikaufenthalt ab und sucht Zuflucht im heimatlichen Galicien.

Gemeinsam mit ihrem Bruder unternimmt sie dann eine Reise nach Ägypten, um sich vor „den Weißen“ – damit bezeichnet Franza Männer mit weißer Hautfarbe aber auch in Bezug auf ihr persönliches Schicksal Männer in weißen Ärztekitteln – in Sicherheit zu bringen. An einer Stelle beschreibt die Protagonistin ihre Angst:

Ich habe Angst vor den Weißen, ich habe immer Angst gehabt, mit einem allein zu sein in einem Zimmer. Angst, ein Kissen aufs Gesicht gedrückt zu bekommen, erwürgt zu werden, von denen, die sich einer höheren Rasse für zugehörig halten, sie haben mich durchschaut, denn ich bin von niederer Rasse. (F 34)

Obiges Zitat veranschaulicht Franzas Dilemma: Sie ist zwar weiß, sieht sich aber im Hinblick auf

die Machtverhältnisse in Österreich und speziell in ihrer Ehe als nicht-weiß bzw. „von niederer Rasse“ und scheint dies allein durch ihre Sexualität zu begründen. Sie vermischt also Kategorien von Rasse und Geschlecht und sieht sich als Opfer der westlich-weißen Patriarchatsgesellschaft.

Franza stellt sich in eine Reihe mit Kolonisierten und nivelliert ihre Zugehörigkeit zum vermeintlichen Tätersystem. Sie selbst kann sich aber als weiße Frau weder gegen ihre Täter behaupten, noch sieht sie sich als solche, und sucht somit „Schutz“ in der Opfergemeinschaft. Es findet sich also keine binäre Gegenüberstellung von weiß-schwarz/farbig, oder Mann/Frau, vielmehr scheint sich in Franzas Angst eine sehr vereinfachte Gegenüberstellung zwischen dem weißen Mann als Sinnbild des Bösen und dem restlichen Teil der Erdbevölkerung zu äußern. In dieser Denkweise liegt das Verhängnis der Protagonistin wie Bachmann im weiteren Romanverlauf zeigen wird, denn letztendlich scheitert die Protagonistin auch daran, dass sie sich weigert, Eigenverantwortung für ihre Taten und für das, was mit ihr geschieht, zu übernehmen.

Im Erzählband *Simultan* liefert Bachmann mit der Erzählung „Das Gebell“ (erstmalig erschienen in der Werkausgabe von 1978, Vorabdruck in *Süddeutsche Zeitung*, 1972) Einblicke in die Figurenkonstellation in *Das Buch Franza*. In *Das Gebell* geht es um Franza Jordan und ihre Schwiegermutter und somit indirekt auch um deren Sohn, Franzas Ehemann. Franza besucht regelmäßig die alte Frau Jordan, die trotz des Wohlstandes ihres Sohnes in Armut lebt. Franza stellt fest, dass es „ein ganz anderer Leo“ (*Gebell* 374) ist, „den sie durch die alte Frau kennenlernte“ (ebd.). Beispielhaft dafür ist die Beschreibung des Jungen Leo Jordan durch die Mutter: „Er war ein kompliziertes Kind, ein merkwürdiger Bub, es war eigentlich vorauszusehen, was dann aus ihm geworden ist“ (*Gebell* 375). Sowohl Mutter als auch Ehefrau haben Angst vor Leo Jordan, was nie direkt ausgesprochen wird, sich aber im Verhalten der Frauen widerspiegelt. Franza verheimlicht ihre Besuche bei der Schwiegermutter vor ihrem Ehemann und die Mutter

verschweigt vor dem Sohn, dass sie mit seinem Unterhaltsgeld nicht auskommt. Kleine Geschenke für die alte Frau Jordan kauft Franza von ihrem eigenen Geld. Durch die Mutter erfährt sie aber auch Dinge aus dem Leben ihres Mannes. Er ist ohne Vater aufgewachsen und die Familie war arm. Allerdings hat ein Vetter ihm das Studium finanziert. Außerdem erfahren wir, dass die Mutter eine Zeit lang bei einer griechischen Familie als Gouvernante gearbeitet hat und sich dort um den Sohn Kiki gekümmert hat. Im Text heißt es:

Wenn die alte Frau immer häufiger von Kiki zu sprechen anfang und jedes Detail ihr einfiel, was Kiki gesagt hatte, wie drollig und zärtlich er war, welche Spaziergänge sie miteinander gemacht hatten, kam ein Glanz in ihre Augen, der niemals darin war, wenn sie von ihrem eigenen Kind sprach. (*Gebell* 380)

Franza überkommt die „Ahnung“ (*Gebell* 381), dass der griechische Junge der Mutter mehr bedeutet haben muss als ihr eigener Sohn (vgl. ebd.).

Sowohl Mutter als auch Ehefrau können sich nicht gegen den Sohn behaupten bzw. wollen das Offensichtliche nicht sehen. Gegenseitig „spielen“ sie sich die Rollen der guten Mutter und Ehefrau vor. Die Mutter halluziniert lautes Hundegebell. Franza deutet es als fortschreitende Demenz der Mutter bzw. einen versteckten Wunsch nach einem Hund. Im Verlauf der Geschichte kommt dann aber heraus, dass die Mutter von Leo gezwungen wurde, ihren eigenen Hund Nuri, der anscheinend den Charakter ihres Sohnes erkannt hat und Leo aggressiv anbellte und ihn fast gebissen hätte, wegzugeben. Mit zunehmendem Alter halluziniert sie dann Hundegebell, das im Text metaphorisch ironischerweise für das genaue Gegenteil einer Halluzination steht: Momente der entstehenden Klarheit über den wahren Charakter ihres Sohnes. Anfänglich hört sie das Gebell vieler Hunde, je näher sich die alte Frau aber ihrem Tod nähert wird das Gebell leiser und sie hört nur noch einen einzigen Hund und dessen „große[s], wilde[s], triumphierende[s] Aufjohlen“

(*Gebell* 393). Dieser einzige Hund muss in der Wahnwelt der alten Frau Jordan der Hund Nuri sein, den sie weggab und dessen Intuition über Leo Jordan sich aber bewahrheitet hat.

Bezeichnenderweise nennt Bachmann diesen Hund „Nuri“ und gibt ihm damit einen türkisch-arabischen Vornamen. Etymologisch geht das Wort auf das arabische Wort „nur“ zurück, was so viel heißt wie „Licht“, „Helligkeit“, „Beleuchtung“ (Baalbaki 1195). In der Geschichte ist der Hund derjenige, der Licht auf die Person Leo Jordans wirft und dessen Gebell die alte Frau immer deutlicher hört, je näher sie ihrem eigenen Tod ist. Die zwei Frauen werden erst im Angesicht ihres Todes „erleuchtet“, denn *Das Gebell* deutet Franzas eigenes Schicksal an, so wie es dann im Romanfragment *Das Buch Franza* beschrieben wird. Ihrem Ehemann gegenüber entwickelt Franza ähnliche Verhaltensmuster wie die alte Frau Jordan gegenüber ihrem Sohn. Beide verharren in einer Art Opferstarre und reden sich das Offensichtliche schön.

Bachmann entwickelt in *Das Buch Franza* eine komplexe Täter-Opfer-Zuschreibung, denn die Protagonistin Franza ist zum einen ein Opfer eines weißen Mannes und wird psychisch und physisch von ihm misshandelt und missbraucht, zum anderen ist sie aber auch eine Weiße, und kann sich somit nicht aus der Tätergemeinschaft bzw. den westlich-weißen Diskursgeflechten lösen. Hinzukommt, dass sie sich zunächst widerstandslos in die Rolle des Opfers fügt und warnende Signale ignoriert, was in der Erzählung *Das Gebell* deutlich gezeigt wird. Als ihr Bruder sie fragt „Warum bist denn nicht weggegangen ... Ich verstehe das nicht“ (FJ 206), weiß sie keine adäquate Antwort und stellt fest: „Jeder Augenblick, den ich mit ihm gelebt habe, kommt mir wie eine Schande vor, jeder, sagte sie, das darf doch nicht wahr sein. Was für eine Schande“ (FJ 207). „Rasse“ und „Geschlecht“ haben in dieser Geschichte maßgebliche Kategorisierungsfunktionen, können aber allein die Situation der Protagonistin nicht erklären, denn die ist – wie weiter oben bereits erwähnt – ein „Fall“, der andere Fälle nicht zu erklären vermag und der deshalb auch

beispielslos und individuell ist und durch die besondere psychische Disposition des Opfers Franza gekennzeichnet ist.

Die Beziehungen zwischen Opfern und Tätern sind in Bachmanns Geschichte komplex und verhindern eindeutige Schuldzuschreibungen, denn Franza ist nicht nur Opfer. Um es mit Erich Fromm auszudrücken, vergeht sie sich am „ethischen Problem“ schlechthin: Sie ist gleichgültig sich selbst gegenüber (vgl. Fromm 191), was sich zeigt, wenn sie kurz vor ihrem Tod feststellt „Es ist nichts, nichts ist geschehen, und wenn auch. Es ist gleichgültig“ (FF 323) und dann mit ihrem Kopf gegen die Wand schlägt.

Die Tatsache, dass die Autorin die gleichzeitige Narration in der Geschichte zum größten Teil in Nordafrika stattfinden lässt und auf Hintergründe über den Fall Franza im proleptischen Stil zurückzugreift, lassen Ägypten und dem Sudan einen besonderen Stellenwert in der Wahl der Handlungsorte zukommen. Erst mit dem Beginn der Reise und dem Verlassen Wiens, kann Franza dem Bruder ihre Geschichte erzählen. Es ist somit für die Protagonistin psychologisch wichtig, dass sie den Ort des Verbrechens verlässt. Warum aber lässt Ingeborg Bachmann große Teile der Handlung in Nordafrika spielen? Kommt dem nordafrikanischen Kontinent eine größere Bedeutung zu oder modelliert Bachmann Franzas Reise ausschließlich nach ihrer eigenen Reise auf dem Kontinent? 1964 bereist Bachmann gemeinsam mit Adolf Opel Ägypten und den Sudan. Sie fährt mit dem Schiff von Athen nach Alexandria und besucht u.a. Kairo und Hurgharda, Luxor, Theben, Assuan, Abu Simel und Wadi Haifa (vgl. Albrecht & Göttische 14). Es ist eine Reise, „die ihr als intensives Erlebnis eines ganz anderen, außereuropäischen Kulturraums Distanz zu ihren europäischen Erfahrungen erlaubt und zugleich entscheidende Anstöße für die Entfaltung des *Todesarten*-Projekts gibt“ (Albrecht & Göttische 14). Benutzt Bachmann „die postkoloniale Welt als Kulisse für eine Untersuchung der [weißen] weiblichen Psyche“ (Mennel 124) und liefert somit

eine eurozentrische Darstellung des Romangeschehens?

Auch der Stellenwert Ägyptens als Mythos der vorchristlichen Zivilisation und eine damit verbundene historisch anhaltende Begeisterung für das alte Ägypten als das „kulturell Unbewusste der abendländischen Tradition“ (A. Assmann 173) sowie die besondere Rolle, die dieser Ort im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes einnimmt, scheinen Bachmann in ihrer Entscheidung beeinflusst zu haben. Im Fragment werden im Hinblick auf das Land Ägypten zwei Dimensionen unterschieden: zum einen das reale Ägypten und zum anderen das mythologisierte Ägypten. Bachmann verwendet beide dieser Funktionen im *Fall Franza*. Wir finden zum einen den Ort Ägypten als Utopie einer Idee vom Ursprung der Menschheit und konsequenterweise damit verbunden, Franzas Rückkehr zu diesem Ursprung und das Versprechen auf Heilung. Ihre Suche eines Ursprungs scheitert dann aber und endet nicht in Heilung, sondern Tod. Zum anderen – das wird durch die Figur des Geologen-Bruders Martin deutlich – finden wir konträr dazu den realen Ort Ägypten, den Martin zwar nur über einen Aspekt, die Untersuchung der geologischen Landschaft Ägyptens, wahrnimmt, aber der doch maßgebend dazu beiträgt, am Verständnis Ägyptens als reinen Mythos zu rütteln. Allerdings geschieht dies nicht sehr detailliert. Die Leser erfahren wenig Inhaltliches über Martins Arbeit: Er ist Wissenschaftler und versucht die Welt aufgrund ihrer geologischen Beschaffenheit zu verstehen. Im Text heißt es, dass er von der „Vernunft ... allein etwas zu halten gelernt [hatte]“ (FH 148) und weiter:

[F]ür Martin bildete Quarz zusammen mit Epidot ein feinkörniges Grundgewebe, Körner verzahnt und undulös, und über Grünschiefer, diabastuffverdächtig, tuffverdächtig, jawohl, konnte er einiges zum besten geben, aber Handstück hin und her, reich an Chlorit und Epidot, mit vereinzelt Feldspatäugen – er verstand nichts von den geschlossenen Augen seiner Schwester ... , aber hier wurde seine Schwester geschliffen von Schmerzen und

irgendwas, was er in seinem Gebiet nicht erforschen hatte können, und der Schliff seiner Schwester, die aus der Neuzeit war und nicht aus dem Mesozoikum, den vermochte er nicht zu beschreiben und zu bestimmen, nur das Gestein gab einen Halt, hatte Struktur, Fundpunkte. (FH 163)

Martins rationale Wahrnehmung, sein Wissen führen ihn im Fall seiner Schwester in eine Sackgasse und unterstreichen, dass sein aufgeklärtes Weltbild im Falle seiner Schwester in eine Sackgasse läuft und einen emotionalen, verständnisvollen Zugang für ihr Leiden verhindert.

Zum realen Ägypten gehören auch die Schilderungen der Bewohner und der Landschaft, so wie Martin und Franza sie während ihrer Reise wahrnehmen. Der Kontakt bleibt oberflächlich, denn Franza benutzt die wenigen Momente, in denen sie ihre tatsächliche Umwelt wahrnimmt, als Spiegelungen ihrer selbst und Martin scheint außer seiner Arbeit lediglich das Normalprogramm des Touristen zu durchlaufen. Ein authentischer Zugang bleibt beiden verwehrt und es bleibt zu fragen, wie ein solcher authentischer Zugang auszusehen hätte, denn Bachmann beschreibt deutlich, dass sich weder Franza noch Martin aus ihren eigenen kulturellen Zwängen befreien können.

Das Fragment ist in der editierten Fassung in drei große Einheiten gegliedert: *Heimkehr nach Galicien*, *Jordanische Zeit* und *Die ägyptische Finsternis*. Beim ersten Lesen der Überschriften, kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass Bachmann bereits durch die Titelwahl Franzas Reise als eine Reise durch mythologische Orte und somit als Utopie anlegt. Galicien ist zur Zeit des Handlungsgeschehens kein Ort – zumindest keiner, der zu Österreich gehört. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges fiel das Königreich Galicien Polen zu (vgl. Hüchtker 2002). In Galicien sind Franza und Martin aufgewachsen und Franzas Versuch einer Rückkehr an den Ort ihrer Kindheit scheitert, was die folgenden Stelle im Text beschreibt: „Der

ganze Mythos einer Kindheit und eines Rätsels, wenn da eines war, und eines Wiederfindens, das alles ging ... unter und unter der glanzlosen Wucht der Tatsachen, die [Martin] sich zwar manchmal noch schlimmer vorgestellt hatte, aber eben doch nicht so“ (FH 158). Ein nahtloses Anschließen an die Geschwisterbeziehung der Kindheit ist für Bruder und Schwester nicht mehr möglich, denn die „jordanische Zeit“ hat sie zu sehr voneinander entfernt.

Der Titel des zweiten Kapitels „Jordanische Zeit“ bezieht sich auf Franzas Zeit mit Leo Jordan und leitet sich aus dessen Nachnamen ab. Auch hier kann man bezogen auf die Protagonistin von einer utopischen Sinnsuche sprechen. Die „Blaubartehe“ (FJ 207) mit Jordan muss scheitern. Leo Jordan, ein angesehener Psychiater, der sich in der Fachwelt mit einer Publikation zur „Bedeutung endogener und exogener Faktoren beim Zustandekommen von paranoiden und depressiv gefärbten Psychosen bei ehemaligen Konzentrationslagerhäftlingen und Flüchtlingen“ (*Gebell* 383) einen Namen gemacht hat, zeigt im Privaten ein anderes Gesicht. Franza berichtet von zwei Gaskammer-Träumen⁴⁷, in denen sie wie eine Konzentrationslagerinsassin in einer Gaskammer von Leo Jordan vergast wird. Bachmann weist hier auf eine weitere Dimension der Täter-Opfer-Konstellation hin: auch wenn Leo Jordan sich nicht aktiv an den Verbrechen des Nationalsozialismus beteiligt hat und sich dann sogar in der Nachkriegszeit mit seiner Arbeit am Aufarbeitungsprozess beteiligt, wenn er sich mit den psychischen Auswirkungen des Nationalsozialismus auf deren Opfer beschäftigt, ist er nicht frei

⁴⁷„Heute Nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und läßt Gas einströmen“ (FJ 215); „... ich war in einem großen Raum, da hängen dicke Schläuche, gerippte, an der Wand, fest verschraubt, und ich sehe mich um, es gibt kein Fenster und keinen Ausgang, doch genug graues Licht, um Jordan zu sehen. Ich kann wieder nicht sprechen und bewege die Lippen und frage, was wir hier tun, und er sieht mich an und in seinen Augen steht es, was er mit mir tun will. Er geht zu einer Wand und löst einen Schlauch und löst den nächsten und das Gas strömt ein durch die erste Öffnung, und Jordan macht schon neue auf und es strömt Gas ein, da bin ich aufgewacht, und es ist dort keine andere Welt, früher habe ich nie geachtet auf die Träume ... aber jetzt, wie quälend, weil es nichts Fremdes ist, es gehört zu mir, ich bin zu meinen eigenen Träumen gekommen ... unverlautbare, chaotische Wirklichkeit, die sich im Traum zu artikulieren versucht“ (FJ 228-229).

von einer Zuschreibung als Täter. Sein sadistischer Charakter, der sich im Privaten zeigt, lassen die Motivation für seine Arbeit an Konzentrationshäftlingen in einem anderen Licht erscheinen. Bachmann zeigt, dass sich eine vereinfachende Täter-Opfer-Logik wie sie für die Nachkriegszeit am bequemsten wäre, nicht verwirklichen lässt.

Zum zweiten Kapitel gehören aber auch Schilderungen von Ereignissen, die vor Franzas Ehe mit Jordan stattfanden, und erst in Ägypten kann Franza Martin über Momente der Folter und Qual aus der jordanischen Zeit erzählen, was darauf schließen lässt, dass Bachmann mit der Doppeldeutigkeit des Adjektivs „jordanisch“ spielt und dem Kapitel sowohl eine auf Personen bezogene, als auch eine auf den Ort bezogene biblische Bedeutung gibt. In der Bibel ist der Jordan ein heiliger Fluss: „Its symbolic and ritual significance arises from the fact that here John the Baptist baptized Jesus ... The river is sacred because of the role it played in the early life of Jesus and because his going down into the river and rising up simulated his later death and resurrection” (Havrelock 201).

Wenn der Jordan für Tod und Auferstehung steht, macht es Sinn, dass Bachmann diese Überschrift für ihr Mittelkapitel gewählt hat. Allerdings verkehrt sie die biblische Bedeutung ins Gegenteil, denn für Franza endet die „jordanische Zeit“ zwar im Wahnsinn und in einer Krankheit zum Tode, aber ihre Hoffnung auf Auferstehung in Nordafrika, die ihr Bruder noch zu Beginn der Reise nach Ägypten hegt, bewahrheitet sich nicht. Sie stirbt. Fließend begleitet die „jordanische“ Vergangenheit Franza während ihres Aufenthaltes in Ägypten und lässt sich weder verdrängen noch ausmerzen.

Wichtig für die Wahl Nordafrikas und somit für das dritte Kapitel „Die Ägyptische Finsternis“ ist zudem Bachmanns mythische Konstellation des Geschwisterpaares Franza und Martin, die sich intertextuell auf den altägyptischen Mythos der Götter Isis und Osiris bezieht, sich

in der letztendlichen Darstellung aber vor allem an Robert Musils Gedicht *Isis und Osiris* (1923) orientiert.⁴⁸

Laut Mythos wird Osiris von seinem Bruder Seth getötet und sein Körper zerstückelt und in den Nil geworfen. Isis, die Schwester-Gattin, findet die einzelnen Teile und setzt den Körper des Gatten wieder zusammen, einzig das männliche Glied fehlt, das sie selbst nachgestaltet. Sie haucht dem Gatten wieder Leben ein und empfängt den gemeinsamen Sohn Horus (vgl. Mosjov). Musils Gedicht (siehe weiter unten) entnimmt Bachmann in leicht abgewandelter Form den „Kult-Satz“ (FH 150) der Geschwister: „Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz und sie das seine“ (FH 204), der sich in Robert Musils Gedicht wie folgt liest: „Aller hundert Brüder dieser eine, und er ißt ihr Herz, und sie das seine“ (Musil 465).

Isis und Osiris⁴⁹

Auf den Blättern der Sterne lag der Knabe
Mond in silberner Ruh,
Und des Sonnenrades Nabe
Drehte sich und sah ihm zu,
Von der Wüste blies der rote Wind,
Und die Küsten leer von Segeln sind.

Und die Schwester löste von dem Schläfer
Leise das Geschlecht und aß es auf.
Und sie gab ihr weiches Herz, das rote,
Ihm dafür und legte es ihm auf.
Und die Wunde wuchs im Traum zurecht.
Und sie aß das liebliche Geschlecht.

Sieh, da donnerte die Sonne,
Als der Schläfer aus dem Schlafe schrak,
Sterne schwankten, so wie Boote
Bäumen, die an Ketten sind,
Wenn der große Sturm beginnt.

⁴⁸ Musil, Robert. *Gesammelte Werke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 465.

⁴⁹ Ebd.

Sieh, da stürmten seine Brüder
Hinter holdem Räuber drein,
Und er warf den Bogen über,
Und der blaue Raum brach ein,
Wald brach unter ihrem Tritt,
Und die Sterne liefen ängstlich mit.
Doch die Zarte mit den Vogelschultern
Holte keiner ein, so weit er lief.

Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
Aller hundert Brüder dieser eine,
Und er ißt ihr Herz, und sie das seine.⁵⁰

Musil und Bachmann legen ihren Fokus beide auf das Thema der Geschwisterliebe, ein Thema das im alten Ägypten mit keinem Tabu belegt war. Dabei liegt der wesentliche Unterschied darin, dass Musil es zur Kastration durch die Schwester kommen lässt, wenn die Schwester das Glied des Bruders aufisst und ihm im Austausch ihr Herz gibt. Bei Musil findet ein Austausch statt, der die Reinheit der Geschwisterliebe symbolisiert, wohingegen Bachmann das utopische Moment dieser „unwiderstehlichen Liebe“ (Gutjahr 73) hervorhebt. Der Inzest wird im *Buch Franza* nur angedeutet, wenn Martin beispielsweise während einer Passkontrolle im Zug dem Beamten die Pässe reicht, „als handle es sich [bei Franzas Pass] um den seiner Frau“ (FH 205), oder aber, wenn er anfängt, die Hoffnung auf eine Genesung seiner Schwester aufzugeben und mit folgendem Lösungsweg aufwartet:

Er musste sie dazu bringen, mit jemand zu schlafen, ganz gleich mit wem. Er konnte es wohl tun und würde es auch tun, wenn es keine andre Möglichkeit gab, aber er wollte nicht dieses Risiko für sie beide, am wenigsten für Franza, und dann war es die Frage, ob das die Hilfe war. Aber das Fossil mußte er auslöschen. (FF 272)

⁵⁰ Meine Hervorhebung.

Bachmann konstruiert die Idee von Geschwisterliebe als einer Art „seelische Symbiose“ (Hendrix 58), die konträr zur sexuellen Beziehung zwischen Mann und Frau steht, die für Bachmann wie weiter oben diskutiert wurde in ihrer Grundstruktur faschistisch sein kann, wenn es um Macht und die alleinige Beherrschung des Anderen geht. Dass aber die Geschwisterliebe von Franza und Martin nie wirklich rein war, sondern in ihr immer auch ein Element von Abhängigkeit mitschwebte, zeigt sich in der Figur der Schwester-Mutter, zu der Franza während der Kindheit für Martin wurde und in der Figur des Bruder-Retters, der Martin bei seiner Wiederbegegnung mit Franza werden soll.

Mythos und Gedicht porträtieren Isis als starke Frau. Im alten Ägypten wurde Isis daher „als Mutter und Amme, die Geburt und Wiedergeburt bewirkt“, und als „Bringerin der Nilüberschwemmung und des neuen Jahres“ (Grieshammer) dargestellt. Im Mythos formt sie selbst ein männliches Glied für den Toten Gatten, um den gemeinsamen Sohn zu zeugen. In Bachmanns Verarbeitung des Mythos ist es uns nicht möglich, Franza als Isis-Figur zu sehen. Dagegen sprechen ihr psychisches Leiden und ihr Opferstatus. Die seelische Symbiose, die Martin und Franza während ihrer Kindheit und Jugend verband, ist aufgelöst worden. Diese Verbindung beginnt sich zu lösen, als Franzas „schönster Frühling“ (FH 178) mit der Befreiung durch die Alliierten und dem Erwachen ihrer sexuellen Phantasien eintritt, was im Folgenden genauer untersucht werden wird. Eine Rückkehr zum Ursprungsmythos, so wie er in Galicien von den Geschwistern gelebt wurde, wird weder durch die Heimreise nach Galicien, noch durch die „Reise in die reale Landschaft des Mythos“ (Hendrix 331), Nordafrika, möglich.

Erzählerisch wird die Protagonistin durch ihren Bruder Martin eingeführt, als dieser sich auf die Suche nach der vermissten Schwester begibt, von der niemand weiß, wo sie sich aufhält. Ein letztes Mal erleben wir das Aufflackern der bereits erloschenen seelischen Symbiose zwischen

Franza und Martin: „Franza mußte zuhause sein. Wenn es überhaupt etwas zwischen ihnen beiden gab oder je gegeben hatte, dann dies: daß sie jeder von jedem einmal im Leben wissen würde, wo der andere im entscheidenden Moment war“ (FH 148). Martin erinnert sich während seiner Heimreise nach Galicien an die Schwester seiner Kindheit. Als Jugendliche hatte Franza den damals zehnjährigen Martin vor dem Ertrinken gerettet. Intuitiv wusste sie, dass sie ihren Bruder retten musste:

Damals war sie gekommen und obwohl er sie ja nicht laufen gesehen hatte, meinte er sie jetzt zu sehen, noch Jahre später, seine barfüßige Wilde, die ihr Junges aus dem Wasser zog ... [E]s stellten sich Bilder von seiner Schwester ein ..., mit immer zerkratzten Beinen, und einem Hänger aus einem Vorhangstoff, dem Vorhang aus der Stube, diesen Fetzen hatte sie immer getragen, eine Ranner, eine vulgo Tobai, die letzte aus einer Familie, eine mythische Figur, die ihn aus der Gail zog, die ins kälteste Wasser ging, und für diese Figur suchte er sich zurück in die Kindheit, für die er keine Erinnerung hatte, nur Stichworte, ein paar Augenblicke... . (FH 149-151)

Martin erinnert sich hier an seine Schwester als eine „mythische Figur“, die für ihn mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet war, eine Superheldin, die für ihn kämpft. Im obigen Zitat wird deutlich, dass Martin die Verbindung zu seiner Schwester als intuitiv und animalisch verstanden hat, wenn er sich selbst als „ihr [Franzas] Junges“ bezeichnet.

Das Fragment beginnt allerdings mit der Feststellung Martins, dass „[d]er Professor, das Fossil, ... ihm die Schwester zugrunde gerichtet“ (FH 131) habe. Die Leser erfahren hier zum einen, dass etwas Schwerwiegendes mit der Schwester passiert sein muss und dass der „Professor“ der Verursacher der Misere der Schwester ist. Das heißt Franza wird nicht als wilde Superheldin in den Text eingeführt, sondern als von einem Mann „zugrunde gerichtet“. Gleichzeitig lesen wir

in Martins Äußerung eine fast kindliche Eifersucht, nämlich darüber, dass ihm die Schwester genommen wurde. Nicht nur in Bezug auf Franza wird Jordan zum Täter, sondern auch hinsichtlich der mythischen Geschwisterbeziehung, die durch den Schwester-Raub zerstört wurde. Dies wird untermauert durch die Bezeichnung Jordans als „Professor“ und „Fossil“. Als Bruder hätte Martin andere Formulierungen, die auf entweder seine Beziehung zu Jordan als Schwager oder aber die seiner Schwester als Jordans Ehefrau hinzielen, wählen können. Somit werden aber gleich ein Distanzverhältnis und die eindeutige Klassifizierung Jordans als Täter geschaffen. In Jordan sieht Martin Ähnlichkeiten zum eigenen Vater, der im Krieg geblieben ist. Wie der Vater hat Jordan zwei schwarze Warzen im Gesicht und ist außerdem wesentlich älter als Franza. Martin folgert, dass die Schwester in Jordan eine Art Vaterersatz sah (vgl. FH 153). Mit Jordan verändert sich die Schwester. Sie wird „eine defektgewordene Registriermaschine“ (FH 140-141), die ihren alten Namen „Franza“ ablegt und sich Franziska nennen lässt und ihre Sprache von einem bäuerlichen Dialekt zum Wienerischen hin ändert. Die Franza seiner Kindheit hat für Martin mythische Gestalt, ist eine Isis, die sich mütterlich um den kleinen Bruder kümmert. In Wien aber wird aus Franza Franziska und eine ihrem Ehemann hörige Frau, die nichts mehr gemein hat mit der starken Mutter-Schwester aus Martins Kindheit.

Das Bild der starken Jugendlichen Franza, das der Erzähler Martin vermittelt, wird durch Franzas rückblickende Erzählung über ihre Kindheit und Jugend erschüttert. Die psychologische Disposition der jugendlichen Protagonistin wird hier dargestellt und bietet einen möglichen Erklärungsgrund für Franzas Verhalten während ihrer „jordanischen Zeit“ und ihr Abgleiten in eine absolute Opferposition während ihres Nordafrika-Aufenthaltes.

Die jugendliche Franza ist während des Krieges auf sich alleingestellt. Ihr Vater ist verschollen, ihre Mutter zunächst krank und später tot. Die Großeltern sterben auch bald und sie

muss sich um ihren Bruder kümmern. Sie wird seine Ersatzmutter. Franza erlebt dann den Frühling der frühen Nachkriegszeit als ihren „schönsten Frühling“ (FH 178) und gleichzeitig das Erwachen ihrer Sexualität. Schwärmerisch träumt sie von der Besatzung durch die Alliierten und davon, vergewaltigt zu werden:

Und Vergewaltigen, das war ein anderes Wort, unter dem Franza sich frühlingszeitraubende Dinge vorstellte, da sie mit niemand sprechen konnte, wurden Vergewaltigung und Streitmächte zu ersehnten Idolen und den Ereignissen, die im Kommen waren, das umso mehr, als in Galicien nichts geschah, schlechterdings nichts, nur das Dorf starb aus und gehörte ihr allein, für ihr Warten in einem Wundern und Wunder allein. (FH 176)

Monika Albrecht verweist an dieser Stelle darauf, dass für Franza Vergewaltigung „von der positiv konnotierten Vorstellung ‚Überwältigung‘ (‚überwältigend‘) überlagert wird“ (Albrecht, *Sire* 164). Franzas Selbsttäuschung im Moment der Befreiung durch die Alliierten und ihr „Sich-selbst-Anbieten“ ist ein Produkt „imperialer Phantasien ..., die die Konstruktion von moderner europäischer Weiblichkeit vor dem Hintergrund orientalisierender Vorstellungen über kolonisierte Völker bestimmen“ (Wilke, *Masochismus* 182). Die masochistische Geste der Unterwerfung wird von Franza als natürlich empfunden und in der kindlich-naiven Verklärung des Begriffes „Vergewaltigung“ spiegelt sich Franzas Wunsch nach Rettung durch Beherrschung wider.

Feierlich, mit Schillers Worten, übergibt die 15-jährige Franza ihr Dorf an „Sire“, dem englischen Captain Percival Glyde und verliebt sich in ihn. Franzas Geste der Landübergabe verläuft, darauf verweist Monika Albrecht,

nach dem Muster ihrer romantisierten Vorstellung von der kolonialen Eroberung, einer diffusen Mischung unterschiedlicher Koloniallegenden, in denen die Kolonisierung

fremder Völker in ein für beide Seiten beglückendes Ereignis umgeschrieben ist: als Inbesitznahme jungfräulichen Territoriums auf der Seite der (männlichen) Eroberer und auf der der (sehr oft „weiblich“ konnotierten) Ureinwohner als freiwillige (auch sexuelle) Unterwerfung unter die überwältigende Macht der weißen Ankömmlinge. (Albrecht, *Sire* 164)

Dieser Eindruck wird zusätzlich dadurch bestärkt, dass die fünfzehnjährige Franza weder im Besitz des Dorfes, noch durch ihre Zugehörigkeit zum Verlierervolk in der Lage ist, das Dorf übergeben zu können, das von den Alliierten zwar befreit, aber eben auch besetzt wurde. Auch der weitere Verlauf von Franzas Schilderung ihres „schönsten Frühlings“ stellt das vermeintliche Glücksmoment der unmittelbaren Nachkriegszeit in Frage. Franzas Liebe zum Captain wird nicht erwidert, und sie erfährt außerdem vom Tod ihrer Mutter.

Franzas Verliebtheit in den Captain wird zurückgewiesen. Die Dorfbewohner betrachten die Beziehung zwischen Franza und Sire zwar als „eine eindeutige Sache“ (FH 182), aber Franza weiß, dass sie ihn nicht für sich gewinnen kann, denn „ihr Sire kam zwar oft und nahm sie und Martin mit oder blieb eine Stunde im Haus, aber er gab ihr nicht die Hand und behandelte sie von oben herab, zwar nicht wie ein Kind, aber auch nicht viel anders“ (FH 183). Der Captain ist „ein Mann, der nie mit ihr lachte und regelmäßig nach ihr sah, aber sie nicht wollte und auch nicht vergewaltigen, daran war gar nicht mehr zu denken“ (FH 185). Die abgewiesene Franza plagt sich mit Minderwertigkeitsgefühlen, was folgende Textstelle veranschaulicht:

Abends, wenn die Großeltern und Martin schliefen, endlich niemand mehr in der Küche war, zog sie sich vor dem Spiegel, der über dem Lavoir hing, aus und betrachtete ihren Körper ganz genau, mit Betrübnis, sie rieb mit einem Lappen die rauhe Haut an den Armen und die Beine, aber sie war so mager, Haut und Knochen, obwohl sie auf einmal genug zu

essen hatte, aber es setzte so schnell nichts an, es war hoffnungslos, keine Hüften, nur zwei heraustretende Kugeln an der Stelle und zwei kleine Brüste. (FH 182)

Auch als er mit Franza das Krankenhaus aufsucht, in das die Mutter während des Krieges eingewiesen wurde, zeigt der Captain wenig Feingefühl, als Franza erschrocken über den Anblick der Patienten ist: „[A]ls [Franza] ihn fest am Ärmel packte im Gang, damit sie weiter die Augen offenhalten konnte und weiter durch die Gänge kam, den Gestank, das Gestöhn ..., gehen konnte, bezeichnet er sie als ‚strange girl‘“ (FH 183). Franza erfährt dann von einer Ärztin, dass ihre Mutter verstorben ist. Ausgerechnet diese Ärztin fängt kurze Zeit nach dem Krankenhausbesuch ein Verhältnis mit dem Captain an. Für Franza wird also dieser Krankenhausbesuch zu einer doppelten Verlust-Erfahrung: Die Unmöglichkeit ihrer Liebe zum Captain resultiert in dem Verlust ihres Liebesobjektes und der zweite Verlust widerfährt ihr durch den Tod der Mutter.

Interessanterweise kommentiert Franza den Verlust der Mutter in keiner Weise. Vielmehr sind ihre Gedanken ganz auf die Liebesbeziehung zwischen dem Captain und der Ärztin Frau Dr. Santner gerichtet:

Und den schönsten Frühling lang spielte diese Frau die größte Rolle in Franzas Gedanken, denn der Captain und Doktor Santner trafen einander bald wieder, und Franza erriet es schon, ehe sie von beiden einmal zum Essen mitgenommen wurde, denn hie und da nahmen sie das girl mit, das verstand, daß ein so langer knochiger Mann eine so warme und große Frau brauchte und nicht eine dürre Spindel, und wenn ihr die Tränen kamen, dann weil sie froh war, sie liebte die Liebe der beiden, eine große einzigartige Liebe wurde für Franza daraus, und jedenfalls liebte sie die Liebe von Sire zu der Wienerin und sah ihren Sire immer forschend an, ob er glücklich war und wie glücklich er war, aber man merkte ihm nichts an, er veränderte sich nicht, strahlte nicht, nur Franza strahlte. Auf ihr lag der

Widerschein, der Captain blieb sich gleich. (FH 184)

Franza, die eigentlich unglücklich sein müsste, denn immerhin bleibt ihre erste Liebe unerwidert, zieht ihr Glück aus dem Widerschein des Glückes anderer, was nicht nur eine völlige Abhängigkeit andeutet, sondern ein absolutes Vernachlässigen ihrer eigenen Bedürfnisse. Ihr vermeintliches Glück ist kein Glück im herkömmlichen Sinne, denn sie ignoriert psychisch ihr eigenes Trauerbedürfnis, das sich lediglich als körperliche Reaktion in ihren Tränen zeigt. Für Franza werden aus ihren Tränen Glückstränen über „eine große einzigartige Liebe“. Franzas Überhöhung der Liebe zwischen dem Captain und der Ärztin ist realitätsfremd. Sie sieht die Beziehung nicht als Affäre, wie es die Leser zwischen den Zeilen lesen können, und sie sieht auch nicht, dass die Ablehnung des Captains als völlig normal zu interpretieren ist, denn immerhin ist Franza eine 15-jährige Jugendliche, die nicht mit einer erwachsenen Frau konkurrieren sollte.

Schließlich reist der Kapitän ab:

Beim Abschied, denn er musste plötzlich nach London zurück und hatte ihr vorher nichts davon gesagt, und während sie für die Frau Doktor Santner hätte erschrecken müssen und leiden, erschrak sie aber für sich selber über London, obwohl er sagte, daß er wiederkommen werde. (FH 185)

Hier sehen wir, dass Franzas Logik, nach der sie für die Ärztin trauern hätte sollen, nicht aufgeht. Sie ist es, die über die Abreise des Captains erschrocken ist, was darauf hinweist, dass sie ihre eigenen Gefühle unterdrückt hat, die jetzt, bei dem physischen Verlust des Captains und der Konfrontation mit dem endgültigen Verlust des Liebesobjekts ans Licht kommen. Abgesehen davon erfahren die Leser nicht, ob die Ärztin traurig über das Ende der Beziehung ist. Franza projiziert ihre Trauer auf die Ärztin und benutzt diese als Statthalterin. Franzas „erste Liebe“ legt den Grundstein für Franzas späteres pathologisches Beziehungsverhalten.

Jahre später, als sie schon mit Jordan verheiratet ist, begegnet sie dem englischen Captain auf einem Kongress in London, zu dem sie ihren Ehemann begleitet, wieder. Der Captain, der mit bürgerlichem Namen Lord Percival Glyde heißt, erkennt Franza bezeichnenderweise nicht. Nach einer kurzen nichtsagenden Unterhaltung mit ihm, verlässt der Captain Franzas Tisch: „Franza verstummte. Sie ließ sich von dem Diener das gleiche Getränk bringen, das er trank, Whisky, und sie sagte in seinem Tonfall, aber nur mit Wasser“ (FH 189). Auf unheimliche Weise versucht Franza hier, den Captain zu imitieren. Fast scheint es, als würde sie für einen Moment seine Persönlichkeit annehmen, um den erneuten Verlust zu überspielen. Als auch sie und Jordan den Kongress verlassen, überlegt sie „ob sie anrufen solle und zu ihm gehen, denn jetzt hatte sie einen Körper, und den war sie ihm noch schuldig, ihm ja nicht, aber sire, und dann lachte sie, weil kein Percival Glyde und kein ehemaliger Kapitän in einer Armee sie verstehen würde“ (ebd.). Franza will also ihren Körper als Dank dem Kapitän anbieten. Noch als erwachsene Frau hat sie das Gefühl, ihm etwas schuldig geblieben zu sein. Ihre kolonialen Phantasien hat sie nicht aufgegeben, und sie sieht sich als Frau in der Bringschuld. Erneut zeigt sich in Franzas Verhalten ein kolonialer Habitus, der Eroberung mit sexueller Eroberung und Liebe mit Selbstaufgabe gleichsetzt.

In Wien beginnt Franza ein Medizinstudium, das sie aber nur halbherzig interessiert. Über die Entscheidung zur Wahl ihres Studiums wird im Text nicht berichtet, aber es scheint naheliegend, dass Franza sich für ein Medizinstudium entscheidet, weil sie sich noch immer als im Konkurrenzkampf mit Dr. Santner sieht. Das Studium bietet ihr eine Aussicht auf den Titel der Ärztin, was sie gemeinsam mit ihrer mittlerweile erlangten körperlichen Reife zu einer zumindest ebenbürtigen Konkurrentin macht.

Hinzu kommt noch ein weiterer Aspekt. Franza hat Pläne und ergibt sich in Tagträumen über ihren eigenen Heldinnentod als Märtyrerin. Sie will nicht

eine unter zahllosen Medizinerinnen sein ... Etwas Wirkliches musste es sein, später Afrika oder Asien, unter den härtesten Bedingungen, mit Opferbringen, mit Heroismus, Opferbringen mußte unbedingt dazugehören, und großartig sollte es sein, voller Anstrengung, aber glorreich für sie selber, mit frühem Tod, sie würde jemandem nachspringen, der ertrank, in ein brennendes Haus stürzen und ein Kind in ein Sprungtuch werfen und dann verbrennen, einen Verwundeten verbinden und irrtümlicherweise erschossen werden in Nordafrika. (FJ 233-234)

Die obige Passage, die beim erstmaligen Lesen alleinig auf Franzas Narzissmus und Größenwahn verweist, wird nach Beendigung der Lektüre des *Franza*-Fragments zur tragischen Ironie: ihr tatsächlicher Tod in Nordafrika unterscheidet sich vehement von ihrem erträumten Heldinntod bezeugt aber ihren eigenen Masochismus.

Während ihres Studiums hat sie zwei „Liebesbeziehungen“, bevor sie Jordan trifft. Irritierenderweise fällt die Wahl ihrer Liebesobjekte auf zwei Brüder: den „kleinen Csobadi“ und seinen älteren Bruder Ödon Csobadi. Der „kleine Csobadi“ ist ein Kommilitone von Franza. Ihre Beziehung verläuft nach dem Mutter-Kind-Schema. „(Über) Händchenhalten, Herumliegen auf ihrer Couch und Rotweintrinken“ (FJ 233) geht diese Beziehung nicht hinaus. Franza will ihn nicht mal küssen:

[Sie] wußte selber nicht warum, sie entschuldige sich auch zerstreut bei ihm, es tut mir furchtbar leid, ich weiß nicht, was mit mir ist, ich kann nicht, murmelte sie, und sie sagte, wie seine Mama, Burschi zu ihm, aber sie lachte immer gleich laut hinterdrein, und sie spielten Mama und ihr Kleiner, sie wußte auch nicht, warum ihr das gefiel, und noch weniger, warum ihm das gefallen konnte, sie kommandierte ihn herum und herrschte ihn an, es war immer ein Spiel, aber sie dachte trotzdem, es habe nichts mit ihr zu tun. (ebd.)

Später verlässt sie den „Kleinen“ für seinen großen Bruder, Ödon, von dem sie sich magisch angezogen fühlt. Franza weiß „daß nun Etwas Wunderbares Schönes anfing“ (FJ 234): „Es kam ihr so schön vor, daß sie sich wie ein Land plötzlich merkt, daß es sich im Kriegszustand befindet, in einem Zustand befand, für den das Wort Verliebtsein noch immer den besten Dienst tut“ (FJ 235). Die Passage deutet schon darauf hin, dass die Beschreibung ihres Zustandes als Verliebtsein nicht passend ist und lediglich aufgrund des Mangels einer besseren Beschreibung gewählt wurde. Ödon, „immerzu von etwas angegriffen, verletzt, gejagt, stillgemacht, angefeindet, umjubelt“ (FJ 236), ist Musiker, und Franza wird seine Muse und sein „Mädchen für alles“. Sie zieht ihre Stärke aus seiner Schwäche, wenn es heißt: „Das Schönste an Ödon war, daß er, selbst wenn ihn die Traurigkeit um die Ecke schwemmte, Franza nie traurig, sondern immer stark machte und fröhlich. Sie hatte nie so viel gelacht, sie ging in lauter Lachen und Glanz auf“ (FJ 237). Aber schon bald stellt sie fest, dass sie ihrer Position überdrüssig wird. Sie fühlt sich „unnützlich“, „Schwerfälligkeit“ und „plötzliche Müdigkeit“ überkommen sie (FJ 236).

Nahtlos wechselt Franza in ihre dritte und letzte Beziehung über: die Ehe mit Leo Jordan. Auf einer Party lernen sich Franza und Jordan kennen. Franza hatte zuvor einen Autounfall und fühlt sich nicht gut. Jordan bettet sie auf eine Couch und kümmert sich um sie. Die Kennenlernphase gestaltet sich ähnlich wie diejenige mit dem englischen Captain. Beide Männer „retten“ Franza und beide Männer sind selbstsicher in ihrem Auftreten. Jordan befiehlt der Gastgeberin für Franza eine Decke zu holen (vgl. FJ 241), und Franza begibt sich sofort in ein Abhängigkeitsverhältnis. Der Unterschied ist, dass Jordan Franza gewinnen will, wohingegen der englische Captain kein Interesse an dem „girl“ zeigt. Jordan ruft sie gleich am nächsten Morgen an, um ein gemeinsames Treffen zu vereinbaren. Für ihn ist bereits vorm ersten Treffen klar, dass Franza sich trennen wird und ab jetzt seine Partnerin ist. Beim eigentlichen Treffen dann bemerkt

Franza, dass etwas zwischen ihr und Jordan „klaffte“ (FJ 242). Nichtsdestotrotz lässt sie nicht von ihm ab, „denn was klaffte, wollte sie schließen“ (ebd.). Die Tatsache, dass sie dieses erste Unwohlgefühl ignoriert, wird sie später bitter bezahlen. Ihre Ehe wird zur Hölle, in der sie von Jordan manipuliert, als Fall observiert und letztendlich in den Wahnsinn getrieben wird.

Es zeigt sich also bereits im Vorfeld der drei Kapitel zur „ägyptischen Finsternis“, dass Franza isoliert ist. Sie steht in keinerlei Verbindung mit anderen weiblichen Figuren. In der Tat finden sich im Fragment keine weiblichen Bezugsfiguren und Franza kreiert ein fragiles Selbstverständnis, das sich alleinig aus ihren Beziehungen zu Männern speist. Bevor sie Jordan heiratet, sehen wir sie in der Rolle der Mutter-Schwester, die sie mit ihrem Umzug nach Wien aufgibt, und dann in der Rolle der Mutter-Geliebten und der Geliebten als Muse. Ihre vorehelichen „Liebesbeziehungen“, in denen sie sich als Sadistin inszeniert, die den „kleinen Csobadi“ herumkommandiert und Kraft und Stärke daraus zieht, wenn Ödon traurig ist, können sie nicht befriedigen. Franzas Hang zum Masochismus ist bereits in ihrer „ersten Liebe“ angelegt und wird sich in ihrer Ehe zu Jordan weiter entfalten. Die „grausame“ Franza wird zur Sklavin ihres Ehemannes. Bachmann bestückt Franza in ihrer Figurenzeichnung mit beiden Veranlagungen, was sie sowohl zur Herrin als auch zur Sklavin macht und wie sich in den Nordafrika-Kapiteln zeigen wird, zu einer Auflösung der strengen Opfer-Täter Binarität führt.

Der folgende Teil der Analyse widmet sich Franzas Aufenthalt auf dem nordafrikanischen Kontinent. Franzas Reise nach Ägypten ist zum einen durch ihre paranoide Angst vor den Weißen motiviert und zum anderen dadurch, dass Franza hofft, dass sie in Ägypten zu ihrer Utopie der seelischen Symbiose finden wird. Dass diese Utopie schon im Vorfeld Brüche aufweist, wurde weiter oben ausführlich beschrieben. Das Scheitern der Utopie wird Franza während ihres Ägypten-Aufenthaltes mehr und mehr bewusst, und letztendlich führt ihr Aufenthalt in den Tod.

Es gibt Momente, in denen sie stark erscheint, sei es, wenn sie sich im Gegensatz zu Martin mühelos den unkomfortablen Reisebedingungen anpasst, sich weder über Hitze, noch über ungenügende hygienische Bedingungen beklagt, oder aber, wenn sie den ehemaligen KZ-Arzt Dr. Körner aufsucht und ihn bittet, sie zu töten. Diese Momente sind aber auch gekennzeichnet von einer absoluten Indifferenz. Sie hat keinen Lebenswillen mehr und deshalb tangieren sie äußere Unannehmlichkeiten nicht. Ihr resolutes Auftreten gegenüber Dr. Körner stammt aus ihrer Entschlossenheit zu sterben und ist bei genauerem Hinsehen kein starker Moment, sondern ein weiterer Versuch, ihre Mitschuld an ihrem eigenen Untergang von sich zu weisen und einen Weißen zu bitten, sie zu töten. In Ägypten zeigt sich Franzas scheiternder Versuch einer völligen Ablehnung ihrer eigenen Weißheit, indem sie sich von den restlichen Weißen distanziert und somit gleichzeitig versucht, sich dem „Tätersystem“ zu entziehen. Das Resultat ist, dass ihr Geschlecht sie zwar gegenüber den im Fragment kritisierten patriarchalen Strukturen machtlos macht, dass aber ihre Weißheit sie auch in Nordafrika isoliert, und sie somit keine identitätsbindende Position einnehmen kann: Opferstarre und Selbstisolation verhindern ein echtes Gefühl der Zugehörigkeit und bedeuten das Ende des Selbst.

Beispielhaft für Franzas gescheiterte Auslösung aus dem Tätersystem ist der Moment in der Wüste, in dem Franziska eine „göttliche“ Erscheinung erlebt. Wie Moses, dem die Gebetstafel von Gott in der Wüste überreicht wurde, erfährt ihr etwas Wunderbares:

Sie weinte fassungslos, ich sehe, und jetzt wieder, was niemand gesehen hat, ein Bild, aber sie stand da und das Bild zog sich zurück ... Ich muß laufen, es wird schon deutlicher, er ist es, ich muß noch bis zu ihm, aber es war nicht Martin, der zurückwich, aber es ist ja er in dem weißen Mantel, er ist gekommen aus Wien, in dem Trostmantel, nein, in dem schrecklichen Mantel, aber er ist es nicht. Mein Vater. Ich habe meinen Vater gesehen ...

Aber es ist nicht er, er ist nicht mein Vater. Was ist es denn, sie begann schnell zu laufen, und schwarz und hoch aufgerichtet kam das über den Strand und war bald über dem Sand und faßte wieder Fuß. Aber schwarz und finster und jetzt über den Strand kriechend, sich wälzend, kam es. Gott kommt auf mich zu und ich komme auf Gott zu ... Sie stürzte und kam auf die Knie zu liegen, und da lag es vor ihr, ein schwarzer Strunk, aus dem Wasser geschwemmt, eine Seewalze, ein zusammengeschrumpftes Ungeheuer, in dem ein leises Leben war, keine dreißig Zentimeter lang. (F 117-118)

In einer Art göttlicher Erscheinung begegnet Franza in der Wüste die göttliche Dreifaltigkeit in einer Wahnvorstellung. Zunächst denkt sie, dass sie ihren Bruder sieht, dann denkt sie die Erscheinung sei Jordan („er in dem weißen Mantel“), aber er ist es nicht. Ihre letzte Annahme, ihren Vater zu sehen, wird auch enttäuscht. Am Ende ist die vermeintliche Erscheinung eine Seewalze. Die phallische Symbolik der Seewalze ist eindeutig und illustriert an dieser Stelle Franzas Gefangensein in ihrem privaten Patriarchat, für die ihr Vater, ihr Ehemann und ihr Bruder stehen, von denen sie im Stich gelassen wurde und deren Bedeutung sich nun reduziert auf den Phallus/die Seewalze. Bezeichnend an dieser Stelle ist, dass Franza energisch auf die Erscheinung zuläuft. Sie will „sehen“ und ihrem Gott, sei es nun Gott, Martin, ihr Vater, oder Jordan, begegnen. Ganz im Sinne der weiter oben ausgeführten Dynamik zwischen Herrin und Sklavin wird hier die Opfer-Starre Franzas überdeutlich. Ihr masochistischer Trieb lässt es nicht zu, dass sie sich von der Erscheinung entfernt. Das heißt, ihre vermeintliche Flucht vor den Weißen wird hier eine Zuflucht zu den Weißen und deutet auf Franzas Unfähigkeit und Unwillen aus den Machtstrukturen des weißen Patriarchats auszubrechen.

Sara Lennox beobachtet aufschlussreich, dass Bachmanns Text sein Augenmerk auf das „profunde[] Hinterfragen der imperialen Fundamente mitteleuropäischer Weiblichkeit“ (Lennox,

„White Ladies“ 14) legt, und rettet Bachmann vor dem Vorwurf des Orientalismus, wenn sie Franzas vermeintliche Opfergleichstellung zwischen Frauen, Kolonisierten und Opfern des Holocausts zwar als problematisch betrachtet, aber hervorhebt, daß dies nicht „zwangsläufig mit der Ansicht der Autorin Bachmann gleichzusetzen sei“ (15). Sie betont, dass es sich nicht ausschließen lasse, dass Bachmann die Figur bewusst „weiße [] weibliche [] Orientfantasien“ (18) empfinden lasse, um ihre Leser zu einer kritischen Lesart anzuregen.

Ähnlich argumentiert M. Moustapha Diallo, der Bachmann für ihr *Todesarten*-Projekt einen „kritischen Exotismus“ (Diallo 34) attestiert. Durch ihre „Kulturkontrastivik“ (33) schaffe es Bachmann, „Handlungs- und Wahrnehmungsstrukturen innerhalb der eigenen – europäischen – Gesellschaft im Lichte des Kontaktes zum Anderen zur Anschauung“ (ebd.) zu bringen. Diallo räumt ein, dass die literarische Umsetzung von Bachmanns Vorhaben nicht kritikfrei sei, aber dennoch „der reflexive Charakter des Blickes auf die fremde Kultur“ (34) im Gesamtwerk Bachmanns überwiege.

Monika Albrecht plädiert dafür, den Text auch im Hinblick auf seinen historischen Entstehungszeitraum zu lesen, da er als solcher in die Neokolonialismus-Debatten der damaligen Zeit einzubetten sei. Auch Franzas Opfer-Status und die Verurteilung des Mannes als Täter seien im historischen Kontext zu lesen, denn „bis weit in die achtziger Jahre hinein hat sich im deutschsprachigen Raum die ‚eindeutige Gleichung Frau = Opfer, Mann = Täter‘ hartnäckig gehalten“ (Albrecht, „Kolonisation“ 62). Albrechts eigentliche Kritik am Text richtet sich auf „Vergleiche, die Bachmann zwischen der Lebensweise primitiver Gesellschaften und der ihrer Figur vornimmt“ (Albrecht, „Kolonisation“ 78), und die Darstellung der Ehe zwischen Franza und Jordan als Beziehung zwischen einem Kolonialherren und einem Kolonialsubjekt/-objekt. Die zentrale Passage aus *Das Buch Franza* ist für Albrecht Franzas Papua-Zitat, eine Textpassage die

vielerorts als Schlüsselpassage für das gesamte Fragment verortet wird und die von Albrecht aufs Schärfste kritisiert wird. Franza richtet diese Rede an sich selbst aber auch an Martin:

[W]arum hast du von ihm gesagt Fossil, o nein, wie irrst du dich, er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, seit das geschehen ist, weiß ich, daß sich das selbst vernichtet, ich bin es, er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das angreift und darum lebt ... In Australien wurden die Ureinwohner nicht vertilgt, und doch sterben sie aus, und die klinischen Untersuchungen sind nicht imstand, die organischen Ursachen zu finden, es ist eine tödliche Verzweiflung bei den Papuas, eine Art des Selbstmordes, weil sie glauben, die Weißen hätten sich aller ihrer Götter auf magische Weise bemächtigt, und sind die Inkas wirklich nur von grausamen Banditen vernichtet worden, von diesen wenigen? Und die Muruten heute in Nordborneo, die sterben, seit sie mit der Zivilisation in Berührung kommen, und früher die Rasse, denen man den Alkohol gebracht, sie haben sich selbst vernichtet, aus Verzweiflung. (FJ 229-231)

Franza sieht hier die Folgen der Unterdrückung der „niedrigen Rassen“, zu denen sie sich selbst zählt, in langsamer Selbstzerstörung. Eine Aussage, die Albrecht wie folgt kommentiert:

[I]n Bachmanns Roman [ist] von physischer oder politisch-militärischer Gewalt keine Rede ... Im Gegenteil scheint Franza gerade diesen Aspekt wenn nicht gänzlich in Frage zu stellen, so doch allen Ernstes stark relativieren zu wollen. Bachmanns Titelheldin, und das ist bislang übersehen worden, reduziert den amerikanischen Indianer eigenmächtig auf Entgleisungen einiger weniger Banditen, und sie nimmt auch an der neueren Geschichte des Kolonialismus befremdliche Korrekturen vor. (Albrecht, „Kolonisation“ 71)

Meines Erachtens ist die Kritik, die Albrecht hier an der Figurenrede übt, zwar nicht unbegründet, aber sie versäumt, Franzas eingeschränkte, durch ihre Krankheit gezeichnete Wahrnehmung zu

berücksichtigen. Die Passage zeugt eher von einer Inkongruenz in der Figurenzeichnung Franzas, was bei dem fragmentarischen Charakter des Textes, auf den Albrecht selbst hinweist, nicht auszuschließen ist. Denn Franza demonstriert an keiner anderen Stelle des Textes, dass sie über politisches Wissen oder gar das Weltgeschehen informiert ist. Vielmehr ist es hier eindeutig Bachmanns Stimme, die laut wird. Wir erinnern uns, sie will in ihren *Todesarten* eine „Gesellschaft [darstellen], die sich die Hände in Unschuld wäscht und nur keine Möglichkeit hat, Blut fließen zu lassen, zu foltern, zu vergasen“⁵¹, denn dort sind für sie die Gründe für Faschismus und auch die Gründe für dessen Fortbestehen nach 1945 zu suchen.

In einer abschließenden Beurteilung der Protagonistin Franza, stellt Albrecht fest, dass sich Franza „aus der Geschichte selbst herausdefiniert, und daß sie sich [dadurch] von jeder Verantwortung entlastet, indem sie sich auf der Seite der Opfer lokalisiert“ (Albrecht, „Kolonisation“ 90). In diesem Punkt stimme ich mit Albrecht überein. Im Gegensatz zu Sigrid Weigel, die in Franzas Konfrontation mit ihrer Krankheit in Ägypten die Möglichkeit einer Utopie sieht (Weigel, „Polyphonie“) ist Franzas Logik gefährlich und destruktiv. Ihr „hankering for an absolute“ (Bird 16), das sie letztendlich in einer binären Opfer-Täter-Opposition begründet, scheitert, wenn sie sich der Opfergemeinschaft zuordnen will, aber keine Verantwortung für ihre Mitschuld an europäischen Herrschaftsstrukturen trägt.

Barbara Mennel und Sabine Wilke beschäftigen sich in ihren Analysen des Fragments mit dem in der Figur Franzas angelegten Masochismus. Mennel geht davon aus, dass „das *Buch Franza* die Rolle des Opfers zwar reproduziert, aber die psychologischen und ästhetischen Parameter der Zuschreibung letztendlich auch untersucht und differenziert“ (Mennel 117). Franza lebe in masochistischen Fantasien, aber Bachmann versuche laut Mennel, das „komplexe

⁵¹ Siehe Fußnote 19.

Verhältnis von Trauer, Melancholie und Masochismus“ (ebd.) zu verarbeiten.

Sabine Wilke argumentiert, dass sich Franza als „Herrin“ (Wilke, *Masochismus* 184) inszeniere. Bachmann, so Wilke, benutzt diese Inszenierung und auch das Format des kolonialen Reiseromans als „Negativfolie“ (ebd.): „Martin als der landerobernde Masochist und Franza als grausame weiße Frau“ (ebd.). Allerdings scheitert das Geschwisterpaar an den ihnen zugedachten Rollen. In diesem Scheitern der kolonialen Inszenierung sieht Wilke das subversive Moment in Bachmanns Fragment und die kritische Auseinandersetzung der Autorin mit kulturell überlieferten Herrschaftsmodellen. Wilke argumentiert, dass Franza mit ihrem Blick und ihrer Sprache dem europäischen kolonialen Diskurs treu bleibe:

Männer in der landesüblichen Kleidung sind für sie immer noch Männer in Schlafanzügen, verschleierte Frauen Zeichen von Unterdrückung, einheimische Männer mit unendlicher Potenz ausgerüstet, Kinder mit Liebesblicken ausgestattet, bauchtanzende Frauen Zeichen von orientalischer Erotik, tanzende Kretins Symbole des erschreckenden Gesichts des Orients, usw. (Wilke, *Masochismus* 185)

Obiges Zitat bedarf detaillierter textueller Belege und Untersuchungen, denn beim genauen Lesen der jeweiligen Textpassagen wird deutlich, dass Franzas Meinungen über den Orient nicht so sehr von einem eurozentrischen Blick geprägt sind, sondern vielmehr Bachmann mit den *colonial fantasies* ihrer Leser spielt, wenn sie genau diese Eindrücke ihrer Protagonistin aus Ägypten schildert. Franzas Krankheit lässt es nicht zu, dass die Leser ihrer Meinung Glauben schenken könne. Alles, was sie sieht, reflektiert sie über ihre eigene Opferposition, so sehr ist sie in ihrem eigenen Zustand des Opfers eingefroren.

Franza beobachtet ihre männlichen Mitreisenden, die „Galabayas und Pyjamas“ (FF 254) tragen. Hier ist nicht die Rede von „Schlafanzügen“, sondern von „Pyjamas“. Letzteres hat

mittlerweile die Bedeutung von Schlafbekleidung angenommen. Dennoch lässt sich argumentieren, dass Franza den einheimischen Ausdruck für Oberbekleidung (ein bis über die Knie reichendes Hemd) benutzt. Folglich wären „Pyjamas“ nicht Schlafanzüge, sondern das aus dem Persischen stammende Wort für Beinbekleidung. Der entsprechende Eintrag dafür im *Oxford English Dictionary*, wo das Wort wie folgt definiert wird, belegt dies: „A pair of loose trousers tied by a drawstring around the waist, worn by both sexes in some Asian countries“ (Oxford Dictionaries).

“Verschleierte Frauen” finden sich im Text nur an einer Stelle. Es ist Martin und nicht Franza, der anlässlich von Festivitäten zum Staats-Besuch des Präsidenten verschleierte Frauen auf der Straße beobachtet:

Die Leute waren alle aus den Häusern gekommen, auch die Frauen, in schwarze bis zum Boden reichende Schleier verborgen, hockten gruppenweise auf dem Pflaster und lachten gurrend, und wenn man schräg auf sie sah, konnte man die Gesichter und die Säuglinge entdecken, junge Frauen-Gesichter, die man sich nicht zu den Männern denken konnte, die hart, unzugänglich und zu früh gealtert aussahen. (FF 266-267)

Abgesehen vom voyeuristischen Blick, den Martin hier walten lässt, scheint er sich von politischen Äußerungen hinsichtlich der gewaltsamen Unterdrückung der Frau im arabischen Raum fernzuhalten.

Andere einheimische Frauen, die im Text vorkommen, sind eine orientalische Tänzerin auf einer Hochzeitsfeier und eine gefesselte Frau am Kairoer Bahnhof:

Die dicke, in einem durchsichtigen Kleid tanzende Ägypterin, gemästet fett, daß die paar Flitter sie nicht zusammenhielten, ganz anders als die kleinen zarten schwarzverschleierten Frauen aus dem Dorf, sang und bewegte kunstlos ihren Bauch. (FF 276)

Auf dem Bahnhof in Kairo hatte Franza bei ihrer Ankunft die Frau gesehen. Die Frau war auf den Knien gelegen, mit Stricken gefesselt, die Hände auf dem Rücken verschränkt, auf dem Rücken die Hände mit Schnüren gebunden, die Füße nackt, schmutzig, auch zusammengebunden, das sah Franza zuerst; dann den Kopf der Frau, einen langen, schmalen, überdehnten Kopf, wie ihn die Töchter Echn Atons hatten, der Kopf war zurückgebogen, so daß die Frau in die Höhe schauen mußte, so hoch, daß rundum nichts mehr in ihr Blickfeld kommen konnte, und zuletzt erst nahm Franza den großen Araber wahr, der die Haare der Frau, zusammengezwirbelt, nicht zu einem Zopf, sondern zu einem schwarzen festen Strick, gedreht hielt in der einen Hand, damit sie den Kopf beweglich halten mußte, und mit der anderen Hand führte er sich genießerisch gelbe bohngroße Körner zum Mund, lächelnd. (FF 305-306)

Werden die „verschleierte Frauen“ quasi als Teil des ägyptischen Landschaftsbildes beschrieben, die weder Projektions- noch Identifikationsfläche für Franza bieten, reagiert Franza auf die beiden anderen arabischen Frauen defensiv. Dies tut sie in einer absolut unterschiedlichen Art und Weise. Der Tänzerin gegenüber nimmt sie eine arrogante, abschätzende Haltung ein, wohingegen sie ihr eigenes Schicksal als unterdrückte Frau in der gefesselten Frau sieht. Die Tänzerin tanzt auf einer Hochzeit für ein ausschließlich männliches Publikum und ist – in den Augen Franzas – nicht schön anzusehen. Wir können vermuten, dass Franza im orientalischen Tanz eine Art Prostitution sieht, einen Vorläufer zum westlichen Striptease, und daher ihr Missfallen äußert. Aber anstatt ihre Aggression auf die männlichen Zuschauer zu richten, richtet sie sie ganz auf die Tänzerin selber: sie ist hässlich, übergewichtig und die Qualität ihres Tanzes lässt zu wünschen übrig. Franza zeichnet sich hier zum einen durch Ignoranz gegenüber der ägyptischen Tradition des orientalischen Tanzes aus, denn dieser geht auf eine lange Tradition zurück und hat mit westlichem

erotischen Tanz nichts gemein (vgl. Buonaventura), zum anderen eignet Franza sich einen männlich-voyeuristischen Blick an, wenn sie die Tänzerin dafür verurteilt, nicht attraktiv genug und nicht talentiert genug zu sein, um ein Publikum zu unterhalten. Hier ergibt sie sich dem kolonialen Diskurs der orientalischen Erotik bzw. den durch diesen Diskurs ausgelösten Erwartungen an die Tänzerin. Somit ist Wilke hinsichtlich dieser Textpassage zuzustimmen.

Ganz anders verhält sie sich gegenüber der gefesselten Frau. Sie ist schockiert und will etwas tun:

Sie blickte inständig, mit verkrampften Kiefern, die Männer an. Die Frau, Martin! Der Mann ist wahnsinnig, er ist wahnsinnig. Sie wiederholte viele Male den Satz, bis sie ihn herausbrachte in einem so deutlichen Englisch, daß jeder verstehen mußte. Der junge, zunächst stehende Mann grinste begütigend und meinte: Nicht er ist verrückt. Sie ist wahnsinnig. (FF 307-308)

Die Hilfe, die sie der Frau zukommen lassen will, ist weder eigenständig noch selbstlos. Franza scheint Martin um Hilfe zu bitten („Die Frau, Martin!“), greift aber selbst nicht ins Geschehen ein. Sie sieht durch die gefesselte Frau ihre eigene Lebenssituation in der Ehe zu Jordan als Bild veranschaulicht. Die gefesselte Frau ist für Franza eine Stellvertreterin. Es ist ein kläglich und verspäteter Versuch Franzas, zu protestieren. Bezeichnend ist, dass sie nach ihrer missglückten Unternehmung, sich durch Dr. Körner töten zu lassen, erneut zum Bahnhof nach Kairo fährt. Franza stellt fest, dass die Frau weg ist:

Da war seit Wochen keine Frau mehr, die gefesselt auf den Knien lag, der Mann vom Lande hat ja mit ihr auf einen Zug gewartet und sie nachhause gebracht, ins *obere* Niltal. Er hat sie wenigstens mit nach Hause genommen. Er hat mich nicht einmal, Franza fing zu schluchzen (an). Immer wird hier die Frau sein, Franza nickte und ging, ich bin die Frau

geworden, das ist es. Sie stieg in den Wagen und fuhr zum Hotel zurück. Ich liege dort an ihrer Statt. Und mein Haar wird, zu einem langen, langen Strick gedreht, von ihm in Wien gehalten. Ich bin gefesselt, ich komme nie mehr los. (FF 308)

Wir sehen hier, dass Franza lediglich eine Reflektion ihrer selbst in der gefesselten Frau gesehen hat, Empathie und Mitgefühl sind ihr fremd. Anders lässt sich nicht erklären, warum sie die Frau regelrecht „beneidet“ und ihre eigene Opfersituation als schlimmer einstuft. Dass Franza psychisch leidet, wird hier nochmal eindeutig. Fast scheint sie sich danach zu sehnen wieder mit Jordan vereint zu sein und von ihm „nach Hause“ geholt zu werden, was zudem durch die Tatsache, dass sie unbedingt nochmal an den Ort des Geschehens zurück muss, untermauert wird: „Es war wichtig“, heißt es im Text, denn „sie mußte es überwinden“ (FF 308). Ihr Verlangen nach Loslösung und Überwindung sind aber nur Selbstlügen, denn das sich wiederholende neurotische Aufsuchen des Bahnhofs, ist vielmehr Anzeichen dafür, wie sehr sie sich in ihrer masochistischen Grundposition festgefahren hat.

Nur eine weitere weibliche Figur kommt im Text vor: die Mutter eines Angestellten der amerikanischen Botschaft, Mrs. Holden. Franza bezeichnet die Frau als „das Rosa“ (FF 295): „Diese Mutter. Franza hatte nie jemand soviel fragen und behaupten gehört, sie sah auf das durchsichtige rosa Kleid der hageren Frau und die rosa Schminke“ (FF 294). „Eine schreckliche Frau“ (FF 296) lautet ihr abschließendes Urteil. Wieder steht Franza der anderen Frau feindlich gegenüber. Dabei hatte diese ihren Sohn ins Hotel begleitet, um Franza einen Arzt zu empfehlen. Dass diese Mutter dann aber ihre eigene Krankheitsgeschichte schildert, ist Franza zu viel. Erneut empfindet sie kein Mitleid für das Leiden einer Anderen und verhält sich der Frau gegenüber grausam.

Auf den Schluss, dass Franza denke, dass arabische Männer mit „unglaublicher Potenz

ausgerüstet“ (Wilke, *Masochismus* 185) seien, kann Wilke nur im Zusammenhang der Beschreibung einer Orgie zwischen dem Geschwisterpaar, zwei Arabern Salam und Ahmed gekommen sein. Franza fühlt sich hier

ausgetreten aus dem Plunder Zärtlichkeit, Beteuerung, dem ideologischen Produkt Liebe, der weißen Hysterie aus Inferiorität. Das Ganze wollen, etwas miteinander wollen, nicht der Mann die Frau, nicht die Frau den Mann, sondern den großen Racheakt an dieser Einteilung, der Geschiedenheit, aufwachen, einander die Hände küssen, einer der Sklave des anderen. Einer der Befreier des anderen. (F 32)

Nirgendwo ist die Rede von der Potenz der Araber. Lediglich davon, dass die Orgie ein Racheakt an dem vom weißen Mann etablierten System der Hierarchien ist. Das Zitat belegt einmal mehr Franzas Opferidentifikation, was einer Kastration des einheimischen Mannes gleichkommt, denn sie stellt ihn mit sich auf eine Stufe und verwischt Geschlechtsunterschiede. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass Franza bereit ist, sich zur Sklavin eines anderen nicht weißen Mannes zu machen, um dadurch Rache an ihrem Täter zu üben. Ihr Racheakt ist demnach kein Moment der Selbstbehauptung, sondern der einer quasi wiederholten Unterwerfung, wenn sie sich anbietet, damit der nicht weiße Mann sich rächen kann. Obige Textpassage spiegelt Franza sadomasochistische Triebstruktur wieder.

Weitere Passagen, die Wilke orientalistisch interpretiert, sind Franzas Begegnungen mit arabischen Kindern und einem missgestalteten Kretin. Franza fühlt sich auf einer Hochzeit in der Wüste bedrängt: die arabischen Kinder, die für sie keine Kinder sind, „berührten Franza mit den Fingern, ganz zart, griffen immer wieder nach ihrem rotbraunen Arm, der doch weiß blieb unter den Arabern“ (FF 276). Franza redet sich ein, dass die Kinder ihr „Liebesblicke“ (FF 275) zuwerfen und bricht zusammen.

Vor dem Kretin, der von den Ägyptern als „heiliger Mann“ (FF 280) verehrt wird, fürchtet sich Franza:

Den Kretin sah sie erst, als Martin ihn ihr zeigte. Sie sah und sah nicht, sie hatte noch nie eine so grausige Gestalt gesehen, auch auf keinem Höllenbild gemalt, einen Kahlschädel, der auf der Erde hockte, mit von biblischen Schwären bedeckten verdrehten Armen, mit verdrehten Beinen, nicht größer als ein Kind. (Ebd.)

Franza will nicht mit dem Kretin in Berührung kommen und beteuert Martin: „Ich kann aber nicht über ihn hinwegsteigen, das kann ich nicht. Das ist alles schon in mir. Er fährt in mich, deswegen kann ich nicht hinschauen“ (FF 281). Ungleich Wilkes Vorschlag, Passagen über Ägypten und Ägypter orientalistisch zu lesen, bietet sich für diese Figuren – die mit „Liebesblicken“ ausgestatteten Kinder und den Kretin – eine andere Lesart als die von Wilke vorgeschlagene. Die Kinder, die Franza bedrängen, erinnern sie an die Abtreibung ihres eigenen Kindes. Sie kann die Blicke der Kinder nicht ertragen, denn den Blicken zu begegnen würde für Franza bedeuten, sich eine Mitverantwortung an der Abtreibung, für die sie bisher nur Jordan verantwortlich gemacht hat, einzugestehen.

In eine ähnliche Richtung geht meine Lesart der Figur des Kretins. Dem Leser stellt sich nämlich die Frage, warum der Kretin als Heiliger verehrt wird. Eine mögliche Erklärung dafür verbirgt sich in der Verehrung des Gottes *Bes* im alten Ägypten. Der alt-ägyptische Gott Bes wird oft als zwergwüchsig und missgestaltet dargestellt. Dies geht auf seinen Ursprung in der Welt der Dämonen zurück. Er lebt „on the margins of the created world, in the underworld and in the southern deserts ... [H]is monstrous appearance was often meant to be frightening“ (Dasen 63). Dasen beschreibt fünf Schutzgebiete des Gottes Bes: der Schutz von Frauen allgemein und Schutzherrschaft über den Geburtsvorgang, der Schutz des Schlafs, der Schutz während Kriegen,

der Schutz der Toten und der Schutz von Feierlichkeiten mit Musik, Tanz und Wein (vgl. Dasen 67). Seine Hauptaufgabe war es aber, Frauen während der Schwangerschaft und des Geburtsvorganges beizustehen (vgl. Dasen 68).

Sowohl die Kinder als auch der Kretin erinnern Franza an ihre Mitverantwortung an der Abtreibung ihres Kindes und zwingen sie dazu, sich aus ihrer Opferstarre zu lösen, wozu sie aber nicht bereit ist. Die von Wilke aufgeführten Beispiele sind bis auf eine Ausnahme keine Beispiele für einen orientalistischen Diskurs, in dem sich die Figur aufgrund ihres Verhaltens und ihrer Äußerungen bewegt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem Leser – und Franza – innerhalb des Textes mehrere andere „Opfer“ begegnen: eine arabische Frau, die ägyptische Pharaonin Hatschepsut, deren Erinnerung von ihrem Nachfolger ausgelöscht wurde, Araber als Opfer des westlichen Imperialismus und Kolonialismus, jüdische Opfer des Holocausts, ein geschlachtetes Kamel und die in Franzas Augen „geschändeten“ Mumien, die als Ausstellungsobjekte ihres Subjektstatus beraubt wurden. In Franzas gewollter Opferidentifikation wird deutlich, dass das Fragment eine „Reise durch eine Krankheit“ (Bachmann) schildert und sich deshalb die Verstrickung von Opfer und Täterin, in der sich die Protagonistin Franza befindet, nicht lösen wird. Franza ist psychisch geschädigt und – das vergessen die meisten Interpreten des Fragmentes – sie ist nicht „nur“ eine weiße Frau, die sich auf dem nordafrikanischen Kontinent bewegt, sondern eine kranke weiße Frau, deren Wahrnehmung durch ihr psychisches Leiden maßgeblich beeinflusst um nicht zu sagen beeinträchtigt ist. Wie in Trance bewegt sie sich in ihrer Umwelt. Sie meidet gesellschaftliche Kontakte, wird nur hie und da aufgerüttelt, wenn sie auf ein Opfer stößt, mit dem sie sich vermeintlich identifiziert. Es ist aber nicht so sehr ein Identifikationsprozess, der sich hier einstellt, sondern vielmehr eine Projektion. Die anderen Opfer, denen sie in ihrer paranoiden Flucht vor den

Weißes begegnet, reflektieren ihr eigenes Schicksal und Leiden. Durch diesen Projektionsprozess wird ihr eigenes Leiden für sie erst sichtbar und löst infolge immer wiederkehrende psychische Zusammenbrüche aus.

Franza schafft es nicht, sich in Nordafrika aus ihrer Opferstarre zu lösen. Die von ihrem Bruder Martin wahrgenommenen Genesungsschritte bleiben Trugschlüsse. Eine Genesung kann nur erfolgen, wenn Franza ein Selbstverständnis als Subjekt entwickeln würde, ein stabiles Ego, das keine Grenzverletzungen zulässt und somit auch keine Projektion ihres eigenen Leidens auf Andere.

Franza aber verweigert sich einer Reflektion über ihre Mitverantwortung an ihrem Schicksal und dem der Anderen und erkennt bzw. ignoriert ihren Status als weiße westliche Frau, auf den im Text in mehreren Passagen wiederholt verwiesen wird. Wie ein Kainsmerkmal leuchtet Franzas weiße Haut und sticht aus der Menge hervor. Martin fragt sich zum Beispiel zu Beginn der Reise, als Franza noch keine Anzeichen der Besserung zeigt: „Was macht man in Suez mit einer weißen Frau, die umfiel oder zu schluchzen und aus ihrem Körper auszubrechen anfang“ (FF 251, meine Hervorhebung). Als Franza sich aufgrund der Hitze ihrer Nylonunterwäsche entledigt und Martin fragt, ob man sehe, dass sie keine Unterwäsche trage, unterlässt er eine Kritik, „[d]a Europa zuende war, alles zuende war besonders für eine Weiße mit Gewohnheiten, Tabus und Deformierungen“ (FF 257, meine Hervorhebung). Franzas Arm, der von den Kindern im Hochzeitszelt berührt wird, bleibt „weiß ... unter den Arabern“ (FF 275, meine Hervorhebung).

Konsumiert vom Festhalten an ihrem Opferstatus, dem sie sich masochistisch unterwirft, versucht sie ihren unabwendbaren Tod durch fremde Hände herbeizuführen. Das Vorhaben scheitert und somit bleibt der einzige Ausweg aus der Misere ihr Selbstmord.

Bird sieht in der Figur der Franza ein Symbol für das Nachkriegsösterreich: „In the figure

of Franza, a woman whose identity is founded on victimhood, deceit, and idealization, many of the characteristics of post-war Austria identity manifest themselves” (Bird 46). Denn wie Franza, sah sich Österreich zuallererst als Opfer der Nationalsozialisten und nicht als Täter. In der österreichischen Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945 stellt sich Österreich als Opfer der Nationalsozialisten dar.

[D]ie nationalsozialistische Reichsregierung Adolf Hitlers [hat] kraft dieser völligen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Annexion des Landes, das macht- und willenlos gemachte Volk Österreichs in einen sinn- und aussichtslosen Eroberungskrieg geführt [...], den kein Österreicher jemals gewollt hat, jemals vorausszusehen oder gutzuheißen instand gesetzt war, zur Bekriegung von Völkern, gegen die kein wahrer Österreicher jemals Gefühl der Feindschaft oder des Hasses gehegt hat
(„Proklamation“)

Adorno nennt in seinem Aufsatz „Erziehung nach Auschwitz“, die „Unfähigkeit zur Identifikation“ (Adorno 686), als

wichtigste psychologische Bedingung dafür, daß so etwas wie Auschwitz sich inmitten von einigermaßen gesitteten und harmlosen Menschen hat abspielen können Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, daß nur ganz wenige sich regten. (Ebd.)

Bachmann, die wie weiter oben aufgeführt mit Adornos Arbeiten bekannt war, stimmt darin mit Adorno überein. Der Mangel an Identifikation und Empathie, lässt Faschismus zu. Und so macht es auch Sinn, dass Franza sich nicht als weiße Frau und somit Mittäterin am unterdrückenden Herrschaftssystem versteht bzw. verstehen will, sondern sich in einer Opferstarre versteckt. Die „privaten Dramen“, wie Bachmann sie nennt, sind auch ein Spiegel der Gesellschaft als Ganzes

und zeugen von Spuren faschistischer Gewaltherrschaft.

Zuletzt sei noch auf die Kritik an Bachmanns Verwendung des Begriffes „Faschismus“ hingewiesen. Der Historiker Hans-Ulrich Thamer kritisiert Bachmanns dem Zeitgeist entsprechend inflationäre, „wenig erkenntnisfördernd[e] und zu einer potentielle[n] Verharmlosung der tatsächlichen Vernichtungspraxis des Nationalsozialismus“ (Thamer 223) führende Verwendung des Begriffes. Tatsächlich scheint Bachmann etwas voreilig – und es lässt sich argumentieren: unbeabsichtigt – eine Opfergemeinschaft zwischen allen „Opfern“ ausbeuterischer Machtsysteme herzustellen: Opfer der Kolonialherrschaft, jüdische Opfer des Holocaust, sowie Frauen in Geschlechterbeziehungen scheinen durch die faschistischen Strukturen eines allherrschenden Patriarchats vereint.

Hierin liegt – so lässt sich spekulieren – der Grund für Bachmanns eigenes Scheitern an ihrem *Todesarten*-Zyklus: das Problem der Darstellung. Im November 1966 stellt sie fest „daß es so nicht geht“ (F 397). Der Text komme ihr „wie eine hilflose Anspielung auf etwas vor, das erst geschrieben werden muß“ (ebd.). Ihre Zweifel sind begründet, denn es scheint unmöglich zu sein, etwas zu erklären ohne es kausal zugänglich machen zu können.

4. Kapitel

Koloniale Adaptionenmuster: Stefanie Zweigs *Nirgendwo in Afrika* und *Nirgendwo war Heimat*. Roman, Film und Autobiografie im Vergleich

„Well, you know, I knew from the very beginning that the film is based on a book – I was not prepared to see my own life story and it isn't exactly my life story because the film does change a few things, and the actress playing my mother is such a diametric contrast to my mother that I wouldn't have the idea of it being my life story [...].⁵²

„My father would have murdered her on the spot if she had been like this.“⁵³

(Stefanie Zweig)

Die jüdische Autorin und Feuilletonistin Stefanie Regina Zweig (1932-2014) wurde in Leobschütz im heutigen Polen geboren. Sie und ihre Mutter folgten 1938 dem Vater ins kenianische Exil. Zweig verbrachte neun Jahre in Kenia, bevor die Familie nach Ende des zweiten Weltkrieges 1947 wieder nach Deutschland zurückkehrte. Die Zeit in Kenia war für die Schriftstellerin prägend.

In Deutschland arbeitet Zweig bis Ende der 1980er Jahre als Journalistin; zunächst für die *Jüdische Allgemeine* in Düsseldorf und später als Feuilletonchefin für die Frankfurter Boulevardzeitung *Abendpost/Nachtausgabe*. Während dieser Zeit beginnt Zweig Kinder- und Jugendbücher zu schreiben. In ihrem Jugendroman *Ein Mund voll Erde* (1980) nähert sie sich zum ersten Mal thematisch ihrer eigenen Biografie und, damit zusammenhängend, ihrer Kindheit in Kenia an. Nachdem die *Abendpost/Nachtausgabe* eingestellt wurde (1988), beginnt Zweig ihre Tätigkeit als freie Schriftstellerin.⁵⁴

Den größten Erfolg feiert die Autorin mit ihrem autobiografischen Roman *Nirgendwo in*

⁵² Westbrook 1.

⁵³ Thomas.

⁵⁴ Alle biografischen Angaben entnehme ich dem Eintrag zu Stephanie Zweig in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 2014/2015*.

Afrika (1995), der sich wochenlang auf den Bestsellerlisten⁵⁵ hält und schließlich als Drehbuchvorlage für den gleichnamigen Film von Caroline Link dient. Der Film wird 2002 mit dem Bayerischen und dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet und erhält 2003 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film.

Zweig veröffentlicht nach ihrem Durchbruchserfolg weitere Afrika-Romane, in denen sie sich weiterhin auf ihre eigene Afrika-Erfahrung rückbezieht: *Irgendwo in Deutschland* (1996), *...doch die Träume blieben in Afrika* (1998), *Der Traum vom Paradies* (1999), *Karibu heißt Willkommen* (2000), *Wiedersehen mit Afrika* (2002), *Owuors Heimkehr* (2003), *Es begann damals in Afrika* (2004), und *Nur die Liebe bleibt* (2006). 2012 schließlich – zwei Jahre vor Zweigs Tod – erscheint ihr autobiografischer Briefroman *Nirgendwo war Heimat. Mein Leben auf zwei Kontinenten*.

*Nirgendwo in Afrika*⁵⁶ beginnt als der Protagonist des Romans, Walter Redlich, eine fiktionalisierte Darstellung von Zweigs Vater, bereits in Kenia ist und endet mit der Abreise der Familie Redlich aus Kenia. Die Geschichte erstreckt sich also über den Zeitraum 1938-1947. Die Rückkehr der Familie nach Deutschland beschreibt Zweig im Roman *Irgendwo in Deutschland* (1996). *Nirgendwo war Heimat. Mein Leben auf zwei Kontinenten*⁵⁷ umspannt den Zeitraum von 1932-1948. Der Briefroman gibt somit Einblick in das Leben im nationalsozialistischen Deutschland, die Erfahrungen im kenianischen Exil sowie das Leben nach der unmittelbaren Rückkehr nach Deutschland.

Nirgendwo in Afrika erzählt die Geschichte einer deutsch-jüdischen Exilantenfamilie, die

⁵⁵ „[Der Roman hat] mit einer verkauften Auflage von mehr als sechs Millionen Exemplaren und Übersetzungen in zahlreiche Sprachen sowie einer mit einem Oscar preisgekrönten Verfilmung einen sensationellen Erfolg“ (Riebsamen 3).

⁵⁶ Bei den Quellenangaben werde ich im Text den Romantitel zu *Afrika* abkürzen.

⁵⁷ Bei den Quellenangaben werde ich im Text den Romantitel zu *Heimat* abkürzen.

während der Zeit des Nationalsozialismus nach Kenia auswandert. Der Vater, Walter Redlich, ist bereits vor Ankunft seiner Frau Jettel und der Tochter Regina als Farmaufseher für einen britischen Farmer in Kenia tätig. Er arbeitet für Kost und Logis und bekommt zunächst kein Gehalt. In Kenia muss die Familie, insbesondere die Eltern, mit dem Verlust der sozialen Statuszugehörigkeit und mit einer neuen Identität als Flüchtlinge zurechtkommen. Walter, der in Deutschland als Rechtsanwalt tätig war, ist die schwere körperliche Arbeit auf der Farm weder gewöhnt, noch besitzt er das nötige Fachwissen, um eine Farm gut führen zu können. Jettel, die in Deutschland vorwiegend Gesellschafterin und Anwaltsgattin war und gewohnt ist, Bedienstete zu haben, muss sich daran gewöhnen, dass das Leben auf der Farm bar schillernder gesellschaftlicher Ereignisse ist und sie im Exil weder die Privilegien ihrer vormals sozialen Stellung genießen noch Annehmlichkeiten, die ihr ein bürgerliches Leben in Deutschland boten, als selbstverständlich hinnehmen kann. Hinzu kommt die Sorge beider Eltern um die in Deutschland zurückgebliebenen Familienmitglieder.

Während das Ehepaar sich in seinem neuen Leben auseinanderlebt, ist die Tochter Regina eine vorbildliche Exilantin. Sie gewöhnt sich nicht nur schnell an das Leben in Afrika, sondern blüht regelrecht auf. Sprechen die Eltern kein Wort Englisch und haben mit den einheimischen Bediensteten zunächst Verständigungsprobleme, lernt Regina sich schnell in Kenia zurechtzufinden. Nicht zuletzt, weil sie in Owuor, dem Koch der Familie, einen Ersatz-Vater gefunden hat, der sie für die neue Umgebung sensibilisiert und ihr seine Sprache beibringt.

Das Leben der Flüchtlinge bleibt nicht ungetrübt. Bei Ausbruch des zweiten Weltkrieges gelten sie in der britischen Kolonie Kenia als *enemy aliens* und werden verhaftet. Walter wird in einem Lager interniert und auch Jettel und Regina werden mit anderen deutschen Frauen und Kindern in einem Hotel in Gewahrsam genommen. Der Vater verliert seinen Job auf der Farm und

die Familie muss von Rongai nach Ol' Joro Olek umziehen, wo Walter eine neue Stellung als Farmaufseher bekommt. Als er schließlich der britischen Armee beitrifft, verlässt die Familie das ländliche Kenia und zieht nach Nairobi um.

Nach Ende des Krieges kehrt die Familie nach Deutschland zurück. Jettel ist – nach einer Totgeburt – erneut schwanger und Walter kann in Deutschland wieder als Rechtsanwalt arbeiten.

Der dem Vater gewidmete Roman enthält eine einzige schwarz-weiß Fotografie: Walter Zweig alias Walter Redlich posiert in Kenia mit zwei weiteren Männern vor Getreidesäcken. Im Hintergrund sehen wir einen Drescher und einen Pick-up Truck auf dem die afrikanischen Farmhelfer stehen. Der Fokus des Romans liegt eindeutig auf der Figur des Vaters. Der Roman beginnt ebenso wie *Nirgendwo war Heimat* als Briefroman. Allerdings lesen wir im ersten Kapitel nur die Briefe Walter Redlichs. Dem Leser bleibt ein Einblick in die vollständige Briefkommunikation verwehrt. Ab dem zweiten Kapitel setzt eine multipersonale Erzählstimme ein, die Einblicke in die Gedankenwelten von Mutter und Tochter sowie der kenianischen Charaktere, dem Koch Owuor und dem Farmaufseher Kimani, erlaubt, und ihnen eine Stimme gibt.

Im Film *Nirgendwo in Afrika* legt Caroline Link ihren Fokus weder auf den Vater (Roman), noch auf die Tochter, sondern auf die Mutter: Jettel Redlich (Juliane Köhler).

Link beschreibt in einem Interview mit der *New York Times* ihre Faszination mit Zweigs Roman und begründet zugleich ihre Fokussierung auf die Figur der Jettel:

When I first read the book “Nowhere in Africa,” I was fascinated by it [...]. I was caught up by the story it told of a woman from a protected Jewish family who suddenly has to live in the middle of the African desert. (Winters)

I thought this was a great chance to make a more adult love story. The love of the two parents in this story is not an easy love at all. I wanted to explore what makes a man and a woman stay together, especially, if they go through such a difficult time. (Ebd.)

Der Film übernimmt die Grundstruktur der Handlung sowie die Figurenzeichnung von der Romanvorlage. Dennoch gibt es aufgrund des unterschiedlichen Figurenfokus entscheidende Abweichungen in der Figurengestaltung der Mutter. Es ist Jettels Emanzipation von der naiven und verwöhnten Anwaltsgattin, deren Leben von den Entscheidungen ihres Mannes bestimmt wird, hin zu einer selbstständigen Frau, die sexuelle Freiheiten genießt, die die Handlung des Films vorantreibt. Die Film-Jettel weigert sich mit ihrem Mann (Merab Ninidze) nach Nairobi zu ziehen und übernimmt die Aufsicht über die Farm. Sie beweist sich selbst und dem Publikum, dass sie in Afrika allein und vor allem ohne ihren Mann zurechtkommt. Als Walter die Entscheidung trifft nach Deutschland zurückzukehren, bleibt zunächst offen, ob Jettel mit ihm mitgehen wird.

In *Nirgendwo war Heimat* orientiert sich die Autorin in der Darstellung ihrer Lebensgeschichte an den ihr erhalten gebliebenen historischen Zeitdokumenten. Der Roman ist dem Andenken an ihre „geliebten Eltern“ und ihren „unvergessenen Bruder Max“ gewidmet und besteht aus persönlichen Briefen ihrer Familie und eigenen Tagebucheinträgen. Hinzu kommt ein 21 Seiten langer „Nachtrag“, der die Familiengeschichte holistisch erscheinen lässt. Außerdem enthält der Briefroman 25 schwarz-weiß Fotografien: Ablichtungen von Familienmitgliedern und Bekannten, sowie ein Bild der Farm in Ol’ Joro Olek.

Es ist der Versuch eines scheinbaren Heraustretens aus der Fiktionalität wie sie noch in *Nirgendwo in Afrika* zu finden war. Zweig verzichtet hier auf eine romantisierende Darstellung Kenias und seiner Einwohner. Kenianische Personen, allen voran der *Boy Owuor*, werden in den Briefen der Familienmitglieder zwar erwähnt, aber die Autorin drückt ihnen keine „Stimme“ auf

und widersteht einer Darstellung der Kenianer durch eine vereinnahmende westliche Erzählperspektive. In *Nirgendwo in Afrika* sprechen allein die jüdischen Flüchtlinge, und somit widersetzt sich der Briefroman einer Einordnung in die populäre Afrika-Literatur und ist zuallererst eine *Holocaust Memoire*.

Ein völliges Heraustreten aus einer fiktiven Biografie wird aber auch in diesem Werk nicht möglich. Im Briefroman selbst finden wir zwar keinerlei Hinweis an der Echtheit der Briefe und Tagebucheinträge zu zweifeln, in einen Artikel in der FAZ anlässlich von Zweigs 80. Geburtstag und der Publikation von *Nirgendwo war Heimat* lässt Hans Riebsamen allerdings scheinbar nebensächlich die folgende Information einfließen:

Briefe waren für die Zweigs im Exil ein Überlebensmittel ... Diese Briefe haben die Flüchtlinge auf Ol’Joro Olek und später in ihrem Hotel in Nairobi wieder und wieder gelesen, wochenlang haben sie von solchen Lebenszeichen der Verwandten und Freunde gezehrt. Dies ist der Grund, dass Stefanie Zweig jene Briefe, die im Laufe der Jahre verloren gegangen sind, für ihr neues Buch aus dem Gedächtnis rekonstruieren konnte.

Sehr viele vermochten sie und ihre Eltern freilich über die Zeit retten. (Riebsamen 2)

Welche Briefe und Tagebucheinträge genau von Zweig rekonstruiert worden sind bleibt offen.

Interessant – und das scheint maßgeblich für ein Verständnis der zwei Werke *Nirgendwo in Afrika* und *Nirgendwo war Heimat* als Beginn und Ende eines schriftstellerischen Werdensprozesses – sind die literarischen Genre-Unterschiede, die Zweig verwendet: *Nirgendwo in Afrika* ist ein autobiografischer Roman, in dem die Autorin die Figuren der Familie (Walter, Jettel und Regina Redlich) durch wenn auch nur minimal unterschiedliche Namensgebung von ihrer eigenen Familie unterscheidet (Walter, Jettel und Stephanie (Regina) Zweig) und bewusst fiktionale Elemente verwendet. *Nirgendwo war Heimat* hingegen ist ein autobiografischer

Briefroman. Es gibt keine Erzählstimme, sondern die Familie und andere Angehörige und Freunde sprechen durch ihre Briefe und gewähren so Einblick in das Leben der Zweigs in Leobschütz während der nationalsozialistischen Herrschaft, im kenianischen Exil und in Frankfurt der unmittelbaren Nachkriegszeit.

Der hohe Authentizitätsanspruch des letzten Werkes wird sowohl durch die Form des Briefromans als auch die Fotografien untermauert. Hinzu kommt die multiperspektivische Herangehensweise an die Geschichte durch mehrere Erzählstimmen. Überwiegt im Roman die Stimme der kindlichen Erzählerin, haben im Briefroman alle – jüdischen – Figuren das Wort.

Was mag die Autorin dazu bewogen haben, zum Ende ihres Lebens ihre Geschichte erneut zu veröffentlichen? Eine Antwort findet sich im Vorwort zur englischen Übersetzung des Romans *Nirgendwo in Afrika*. Dort schreibt Zweig in ihrer Einleitung:

When I started writing the story of my life I had only one ambition – to honor the father who had lost everything that makes a man a man, his hope, dignity and future, his fatherland and his family It was in memory of this remarkable father that I wrote my life-story. When I started remembering and writing I never fathomed that *Nowhere in Africa* would be the bestseller it immediately was It saddened me to think that my parents, who both died young, could not read it. And it distressed me even more that people were all too eager to feed their minds with the alleged romanticism of colonial Africa. To most German readers Owuor ... was of far greater interest than the refugees who had to leave their home country to escape death. ... Whoever had seen the film had an ever greater urge to talk about Owuor. The day that the news came out that *Nowhere in Africa* had won the Oscar for the best foreign film, one fax reached me saying “well done, Owuor!” and another one asking “does Owuor know? (*Afrika*, engl. viii-ix)

Aus dem obigen Zitat lässt sich erschließen, dass Zweig die Rezeption ihres Romans *Nirgendwo in Afrika* in Deutschland nicht nur bedauerlich findet, sondern die koloniale Verklärung der Geschichte die Intention ihres Schreibens – Zeugnis abzulegen – untergräbt.

Zweig ist an der kolonialen Vereinnahmung ihres Romans aber nicht unschuldig. Die Einbettung der Romanhandlung in einen kolonialen Kontext ist schwierig, wenn auch für die Geschichte notwendig, denn wir finden in Bezug auf Kenia einen kindlich-naiven Blick, der die kenianischen Figuren mythisch-verklärt darstellt und sie eindimensional erscheinen lässt. Die Redlich Familie tritt so in eine Opfer-Konkurrenz mit den kenianischen Opfern des britischen Kolonialismus: sie rettet sich vor Tod und Verfolgung nach Kenia und fügt sich quasi gezwungenermaßen in das dortige Kolonialsystem ein. Das Herr-Diener Verhältnis, das für sie als Weiße gilt, wird von ihnen nicht hinterfragt. Zwar sind die Redlichs in Kenia Flüchtlinge und stehen an unterster Stelle der kolonialen Hierarchie, aber ihr Status als Weiße – eine Tatsache die ihnen in ihrer Heimat mörderisch aberkannt wurde – als *Bwana*, *Memsahib* und *Mesamhib Kidogo* bleibt unangefochten.

Tatsächlich zeigt sich in *Nirgendwo in Afrika* die Schwierigkeit der Autorin, ihre eigene Biographie, die Erlebnisse in Kenia als Holocaust-Überlebende sowie das „Fremde“ adäquat darzustellen. Eine postkoloniale Kritik des Romans muss den biografischen Hintergrund der Autorin sowie die Tatsache, dass sie Kenia als *child survivor* erlebt und sich diese kindliche Perspektive in ihrem Werk widerspiegelt, berücksichtigen. Die speziell jüdische Erfahrung der Autorin darf aber die Schwächen des Textes hinsichtlich der Darstellung Kenias und der Kenianer sowie das Evozieren kolonialer Stereotype nicht entschuldigen. Natalie Eppelsheimer verteidigt den Roman gegen eine postkoloniale Kritik:

Nirgendwo in Afrika is not a story about Africa, but about the sufferings and hardships of

a German Jewish refugee family in Africa. Africa – its history, cultures and traditions – does not stand in the center of this narrative. ... [T]he setting of the story reveals a deeply colonized society and mentality through the interactions between characters and offers this society to the reader for critical contemplation. (Eppelsheimer 91)

Sie versteht Zweigs Afrika-Oeuvre zu Recht als „work in progress“ (66):

While not denying that the German author does partake of colonial stereotypes and that she is not free of colonialist assumptions, I propose a reading that approaches Zweig's work holistically and in chronological order, as a work in progress, in which the author continually assesses and reassess her relation to and her portrayal(s) of Africa. (Ebd.)

Ich möchte von Eppelsheimer die Herangehensweise an Zweigs Schreiben als „work in progress“ übernehmen. Ich konzentriere mich dabei allerdings ausschließlich auf ihre zwei Werke, die sich explizit mit ihrer persönlichen Erfahrung in Kenia auseinandersetzen: *Nirgendwo in Afrika* und *Nirgendwo war Heimat*. Die beiden Werke können auch deshalb als *work-in-progress* verstanden werden, weil *Nirgendwo in Afrika* den Sprung der Autorin in die Erwachsenenliteratur markiert und sie sich hier zum ersten Mal explizit ihrer eigenen Biografie annähert; *Nirgendwo war Heimat* hingegen soll das letzte Werk der Autorin werden und zeigt den Abschluss ihres eigenen schriftstellerischen Reifeprozesses. Für Zweig hat das Schreiben auch therapeutische Funktion. Es fungiert als persönliche Vergangenheitsbewältigung und Aufarbeitung ihres Traumas als Holocaust-Überlebende und wird motiviert durch den Wunsch Zeugnis abzulegen. Ihr letztes Werk kann somit als Wiederaneignung ihrer eigenen Lebensgeschichte gelten.

Auch wenn Eppelsheimer den Roman *Nirgendwo in Afrika* nicht als „story about Africa“ (91) versteht und Zweig selbst dies bestätigt, lässt der Film *Nirgendwo in Afrika* die Geschichte zweifellos zu einer „story about Africa“ werden. Eppelsheimer und Zweig scheinen außerdem

speziell einen Faktor der Rezeption zu ignorieren: Die Verortung des Romans und des Films in der Populärkultur.

Der Titel *Nirgendwo in Afrika* evoziert außerdem eine „Idee von Afrika“ (Mudimbe), wie sie auch von anderen Medien verbreitet wird: ein etablierter Diskurs über Afrika, der afrikanische Staaten in den journalistischen Medien und in kulturellen Produktionen als Land präsentiert und die Tatsache, dass es auf dem afrikanischen Kontinent 54 Staaten gibt, außen vorlässt.⁵⁸ Afrika bleibt, so schreibt Achille Mbembe, eine Metapher „through which the west represents the origin of its own norms, develops a self-image, and integrates this image into the set of signifiers asserting what it supposes to be its identity“ (2). Alternativ hätte der Buchtitel „Nirgendwo in Kenia“ heißen können, denn immerhin findet die Handlung in Kenia statt. Der tatsächliche Titel verortet den Roman und auch den Film in einem dem Lese- und auch Zuschauerpublikum vertrauten Diskurs über Afrika und hat sicherlich auch zur Beliebtheit dieser beiden Medien beigetragen.

Sowohl die Veröffentlichung des Romans als auch seine filmische Adaption fallen in eine Zeit, in der sich in den deutschsprachigen Ländern ein unverhohlenes literarisches und mediales Interesse an Afrika entwickelt: Eine „booming fascination with Africa in contemporary German literature [that exploits] continuing exoticist and cross-cultural fascination of the African culture“ (Göttsche, *Remembering* 59). Dabei nimmt Zweigs Afrika-Roman innerhalb der Trendwende in der deutschsprachigen Literatur eine Sonderstellung ein. Die Geschichte der Familie Redlich ist der Gattung jüdischer Kindheitsmemoiren zuzuordnen. Es sind nicht die Memoiren einer weißen Frau in Afrika (vgl. Göttsche 3), die in ihrem Roman aufgearbeitet werden, sondern die Erinnerungen eines Kindes, das als Holocaust-Überlebende der zweiten Generation mit ihren

⁵⁸ Eine interessante Diskussion zu dieser Thematik findet sich in Nikolas Kayser-Bril, „Africa is not a country.“ *The Guardian*, 24.1.2014, www.theguardian.com/world/2014/jan/24/africa-clinton, Zugriff: 1.12.2018. Hier wird mittels einer App anschaulich dargestellt, wie viele Artikel über afrikanische Länder, den Begriff „Afrika“ verwenden, wenn tatsächlich ein spezifisches afrikanisches Land gemeint ist und im Artikel diskutiert wird.

Eltern nach Kenia emigriert. Was den Roman vor allem von anderen Kindheitserinnerungen jüdischer Kinder unterscheidet ist die Exilerfahrung in Kenia, denn nur wenige Deutschjuden konnten ins afrikanische Exil flüchten.⁵⁹ Afrika dient hier zwar auch als Ort der Zuflucht, aber für das Kind und seine Eltern ist es eine Zuflucht vor Judenverfolgung und Tod und nicht vor im Vergleich dazu weniger gravierenden traumatischen Erfahrungen, die in der Heimat erfahren wurden; sei es Scheidung, Jobfrustration oder *Ennui* mit der westlichen Welt.

Der Heyne-Verlag inszeniert den Roman als Teil einer populären Afrika-Literatur. Ähnlich verhält es sich mit der Verfilmung. Roman und Film werden medienwirksam im Themenfeld „Afrika“ eingebettet. Der Einband des Romans gibt keinerlei Hinweis auf das Thema Holocaust, sondern lässt ihn optisch ähnlich wie andere populäre Afrika-Romane erscheinen (Abb.2-3). Die Gestaltung der DVD-Einbände (deutsche und englische Version) legt ihren Fokus auf das Ehepaar. Walter und Jettel stehen im Vordergrund. Im Einband der deutschen DVD sehen wir Owuor und Regina unten



Abb. 2-5: oben: Einbände des Romans; unten: Einbände der deutschen (links) und englischen (rechts) DVD.

rechts an den Rand gedrängt und im Einband der englischen DVD sehen wir Owuor und Regina deutlich kleiner als die beiden Hauptfiguren im Hintergrund (Abb.4-5). Mediale Marketingstrategien, die auf den Erfolg beim Publikum zielen, blockieren den Wunsch der Autorin die Erinnerungskultur über den Holocaust mit zu formen maßgeblich.

Im Folgenden bildet der filmische Adaptionsprozess der Lebensgeschichte Zweigs den

⁵⁹ Lediglich 700 Deutschjuden wurden in der Zeit der nationalsozialistischen Judenverfolgung in Kenia aufgenommen (Bourcet-Salenson 129).

Kern der Analyse. Eine Analyse der Mutter-Figur in den drei unterschiedlichen Darstellungsmedien – Roman, Briefroman und Film – soll herausstellen, wie die Übernahme kolonialer Stereotype in der Zeichnung der kenianischen Figuren im Film sowie die erheblichen Abweichungen in der Zeichnung der Mutter-Figur von der Romanvorlage, eine Stimmung kolonialer Nostalgie produzieren.

Die filmische Inszenierung der Mutter-Figur als weiße Kolonialherrin reiht die Film-Jettel in eine Reihe von weiblichen literarischen bzw. realen Figuren ein, die diese Form des *imperialen Feminismus* (Wildenthal) gelebt haben. Obwohl der Erfolg von Zweigs Roman sicherlich auch auf die Popularisierung des Buches durch den erfolgreichen Film zurückzuführen ist und die visuelle Darstellung eines persönlichen Schicksals ein breiteres Publikum anspricht, scheint sich im Film fast eine konkurrierende Erinnerung über die Ereignisse zu etablieren. Es ist nicht mehr Zweigs fiktionalisierte Familiengeschichte, in der zwar ein Anpassungsprozess der Mutter, aber keineswegs ein Emanzipationsprozess beschrieben wird, sondern die Interpretation der Geschichte durch die Regisseurin Caroline Link. Die Erinnerung wirkt konkurrierend, weil die historischen Realitäten von Holocaust und Kolonialismus als Nährboden für die Emanzipationsgeschichte einer weißen Frau fungieren. Jettel ist als Holocaust-Überlebende Opfer, aber ihre erfolgreiche Emanzipation von patriarchalen Geschlechterrollen steht im Vordergrund der Geschichte und wird durch ihre Positionierung als weiße Frau im kolonialen System ermöglicht.

In diesem kolonialen Adaptionsprozess wird der Geschmack eines Massenpublikums zur Zeit des „Afrika-Booms“ in der deutschsprachigen Kulturlandschaft bedient. Dem von Erinnerungen an den Holocaust übersättigten deutschen Publikum wird mit der erfolgreichen Rückkehr der jüdischen Flüchtlinge nach Deutschland ein Happy Ending geboten, das die Gräueltaten des Holocaust in den Hintergrund treten und die Emanzipation Jettels in den Vordergrund treten

lässt.

Nirgendwo in Afrika beginnt zunächst als Briefroman. Das erste Kapitel besteht ausschließlich aus Briefen, die Walter an seine Familienangehörigen schreibt und enthält keine Antwortbriefe. Diese einseitige Darstellung der Kommunikation mit der Heimat legt den Fokus auf Walter Redlich. Im Film hingegen wird diese einseitige Kommunikation unterbrochen: Die Trennungszeit der Eltern vor Reginas und Jettels Emigration nach Afrika leitet den Film ein. Begleitet von der Erzählstimme Reginas sehen wir abwechselnd Szenen eines an Malaria erkrankten Walters auf der Farm in Afrika, der vom Koch Owuor gepflegt wird, und Abschiedsszenen von Jettel und Regina aus Deutschland – eine letzte Feier mit Freunden und Familie und Erfahrungen mit dem nun öffentlich sanktionierten Antisemitismus – sowie Szenen von Jettels und Reginas Überfahrt nach Afrika.

Bereits zu Anfang des Films wird deutlich, dass dieser den Figurenfokus des Romans verschieben möchte: Die Szenen aus Deutschland lassen Jettel in einem sympathischeren Licht erscheinen und bieten mehr Identifikationspotential als es durch den einseitigen Briefverkehr im Roman möglich ist. In *Nirgendwo in Afrika* (Roman) wird Walters patriarchale Stellung innerhalb seiner Familie betont, wenn er Jettel durch seine Briefe Anweisungen für die Ausreise übermittelt. „Hol dir erst mal ein Taschentuch, und setzt dich ganz ruhig hin“ (*Afrika* 9), fängt Walters erster Brief an Jettel an, in dem er sie über ihre verfrühte Abreise informiert. Sie bekommt den Auftrag, „ein[en] Eisschrank für die Tropen, ... eine Petromaxlampe, ... mehr Strümpfe, [...] zwei Moskitonetze, [...] Gummistiefel und Manchesterhosen [...]“ (*Afrika* 10-11) zu kaufen. Sie soll „unbedingt“ (*Afrika* 16) mit ihrem Englischunterricht fortfahren, und, so bemerkt Walter, „es spielt jetzt wirklich keine Rolle, daß Dir der Lehrer nicht gefällt“ (ebd.). Walter ermahnt sie außerdem, dass

es nicht mehr wichtig [sei], daß sie Regina nicht in den Kindergarten nehmen wollen. Und es spielt auch keine Rolle für unser ferneres Glück, daß Dich die Leute nicht mehr grüßen, die Du seit Jahren kennst. Du mußt jetzt wirklich lernen, Unwichtiges von Wichtigem zu unterscheiden. Unser Leben nimmt keine Rücksicht darauf, daß Du als verwöhnte höhere Tochter aufgewachsen bist. In der Emigration zählt nicht das, was man war, sondern nur, daß Mann und Frau am selben Strang ziehen. (*Afrika* 17)

In einem anderen Brief schlägt Walter einen vorwurfsvollen Ton an. Jettel hat anstelle einer Drei-Bett-Kabine eine Zwei-Bett-Kabine auf dem Schiff reserviert, obwohl Walter ihr geraten hat, eine Drei-Bett-Kabine zu reservieren. „Schade, daß du meinem Rat mit der Drei-Bett-Kabine nicht gefolgt bist. Das hätte uns viel Geld gespart, das uns nun hier fehlen wird“ (*Afrika* 18). Auch die Tatsache, dass Jettel keinen Eisschrank finden kann wie ihr von Walter aufgetragen wurde, verärgert ihn: „Ich fürchte, Du hast nicht verstanden, wie wichtig ein Eisschrank für uns ist. In den Tropen braucht man den so nötig wie das tägliche Brot“ (*Afrika* 19) Jettel kauft dann anstelle des Eisschranks ein neues Abendkleid für sich, was Walter in einem weiteren Brief wie folgt kommentiert:

Laß Dir keine grauen Haare wachsen, weil Du nun doch nicht den Eisschrank gekauft hast. Wir legen Fleisch und Butter einfach in Dein neues Abendkleid und hängen das Ganze in die pralle Sonne in den Wind. So kühlt man hier wirklich Lebensmittel, wenn auch nicht in Seidenstoffen, aber wir können es ja versuchen. Dann hast du das Gefühl, dass so ein Seidenkleid wenigstens zu etwas nutze ist. (*Afrika* 25)

Elemente der Briefe aus *Nirgendwo war Heimat* fließen hier in den Roman ein. Jettel Zweig berichtet hier ihrem Mann, dass sie die „Einkaufsliste“ (*Heimat* 83) abarbeite, dass sie aber eine „Mohnmühle“ (ebd.), „ein Gerät zur Butterzubereitung“ (ebd.) und einen „Wetzstein“ (ebd.) nicht

kaufen wird, weil ihr geraten wurde, dass die Dinge in Kenia unnütz seien. Stattdessen kauft sie sich ein Abendkleid.

Für das Geld, das durch meine rechtzeitigen Erkundigungen frei wurde, habe ich mir in einem von Dr. Langner empfohlenen und bestens beleumundeten Geschäft für Auswanderungsbedarf, in dem man mich sehr gut behandelte, ein wunderschönes weißes Leinenkleid mit rotem Wildledergürtel gekauft. Die Verkäuferin sagte, Leinen sei besonders tropentauglich. Da ich ja nichts für ein Buttergerät ausgeben musste, das wir wahrscheinlich nie benutzt hätten und das mir reichlich überteuert erschien, habe ich mir noch die zum Kleid passenden Schuhe geleistet. Mit roten Riemchen (passend zum Gürtel).
(*Heimat* 84)

Walter Zweig schreibt daraufhin:

Das Abendkleid hättest Du nicht kaufen sollen. Hier wirst du keine Gelegenheit haben, es zu tragen. Du bist nämlich gewaltig im Irrtum, wenn Du glaubst, Leute wie Rubens würden Dich zu ihren Gesellschaften einladen. Erstens besteht eine gewaltige Kluft zwischen alteingesessenen reichen Juden und uns mittellosen Refugees, und zweitens wohnt die Familie Rubens in Nairobi, und das ist weiter entfernt von Rongai als Breslau von Sohrau.
(*Heimat* 92)

Der Vorwurf in Walter Zweigs Brief ist nicht zu überlesen. Jettel Zweig kauft sich dann aber noch ein weiteres Kleid, weil sie keinen Eisschrank finden kann:

Weil ich nirgends den Eisschrank bekommen habe, von dem Du dauernd schriebst, habe ich mir auf Mutters Zureden in Breslau doch noch ein Abendkleid gekauft (aus blauer Seide mit großen schwarzen Rosen und unglaublich preiswert). Es wird Dir bestimmt gefallen. Wir können doch nicht plötzlich so tun, als wären wir alte Leute und hätten keine

Bedürfnisse mehr. Ich werde doch in sechs Tagen erst dreißig (*Heimat* 107)

Wir sehen, dass in *Nirgendwo in Afrika* (Roman) die zwei Kleiderkäufe von Jettel zu einem Ereignis zusammengefasst wurden. In der Autobiografie rechtfertigt Jettel Zweig ihre Entscheidungen vor ihrem Mann. Der Laden, in dem sie das weiße Leinenkleid kauft, ist ihr von Dr. Langner (er ist ein ehemaliger Verehrer der Mutter und bereitet auf einem Gut jüdische Jugendliche für landwirtschaftliche Berufe vor) empfohlen worden und für die Dinge, die sie für verzichtbar erklärt, zitiert sie ebenfalls Dr. Langner als Autorität. Im Film weiß Walter bis zur Ankunft Jettels in Kenia nichts von dem Abendkleid. In allen drei Erzählmedien wird anfänglich ein Bild von Jettel gezeichnet, das sie als weltfremd und verwöhnt darstellt. Sie scheint den Ernst ihrer Lage nicht zu verstehen und ist auch völlig außer Stande, sich das Leben auf der kenianischen Farm vorzustellen. Anfänglich unterscheiden sich die drei Erzählungen nicht gravierend voneinander.

Das ändert sich mit Jettels Ankunft in Kenia. Im Film rennt Walter, der nach seiner Malariaerkrankung abgemagert und mitgenommen aussieht, ins Haus, als Jettel und Regina



Abb. 6: Jettel bei der Ankunft in Rongai.

mit dem Auto angefahren kommen, um einen Blick in den Spiegel zu werfen. Als er aus dem Haus tritt, legt er seinen Arm schützend über seine Augen. Er ist sowohl von der Sonne als auch von Jettel geblendet. Jettels „spectral whiteness“ wird durch ihre Garderobe hervorgehoben: “Her white dress marks her as out of place. Not only is it impractical given the physical labor required of her on the farm; it also stands in stark visual contrast to the Africans. The grayed earth tones of their clothing appear more in harmony with the surrounding landscape” (Kopp 126). Wir sehen eine Nahaufnahme ihres Gesichts (Abb.6); der Hintergrund ist grell-weiß. Das grelle, fast aggressive Weiß in dem Jettel erscheint und Walter blendet, inszeniert Jettel nicht nur als weiße

Frau, sondern als eine Art engelhafte Erscheinung. Die Aufnahme steht im starken Kontrast zum tiefschwarzen Hintergrund, der in der Nahaufnahme von Walter zu sehen ist (Abb.7). Walter wirft seiner Frau einen skeptisch-ängstlichen Blick zu. Bei der Verabschiedung Jettels von Walters Vater hatte dieser konstatiert: „Einer liebt immer mehr. Mein Sohn liebt dich, Jettel“. Das Wiedersehen der Ehepartner spiegelt dieses emotionale Ungleichgewicht wider. Die wachsende emotionale Distanz und der beginnende Entfremdungsprozess werden in dieser Szene angedeutet.



Abb. 7: Walter bei der Ankunft Jettels.

Erst nach der Wiederbegegnungsszene der Eltern schwenkt die Kamera auf die Begegnung zwischen Regina und Owuor. Dies ist eine erhebliche Abweichung vom Roman. Das Wiedersehen der Eltern tritt hier in den Hintergrund und wird nicht ausführlich beschrieben. Der Roman fokussiert Reginas Ankunft in Afrika und ihre Begegnung mit Owuor.

Owuor wird im zweiten Kapitel des Romans aus der kindlich-naiven Perspektive Reginas eingeführt.

Seine [Owuors] Arme waren weich und warm, die Zähne sehr weiß. Die großen Pupillen der runden Augen machten sein Gesicht hell und er trug eine hohe, dunkelrote Kappe, die wie einer jener umgestülpten Eimer aussah, die Regina vor der großen Reise im Sandkasten zum Kuchenbacken genommen hatte. Von der Kappe schaukelte eine schwarze Bommel mit feinen Fransen; sehr kleine schwarze Locken krochen unter dem Rand hervor. Über seiner Hose trug Owuor ein langes weißes Hemd, genau wie die fröhlichen Engel in den Kinderbüchern für artige Kinder. Owuor hatte eine flache Nase, dicke Lippen und einen Kopf, der wie ein schwarzer Mond aussah. Sobald die Sonne die Schweißtropfen auf der Stirn glänzen ließ, verwandelten sie sich in bunte Perlen. Noch nie hatte Regina so winzige

Perlen gesehen. Der herrliche Duft, der Owuors Haut entströmte, roch wie Honig, verjagte Angst und ließ ein kleines Mädchen zu einem großen Menschen werden. Regina machte ihren Mund weit auf, um den Zauber besser schlucken zu können, der Müdigkeit und Schmerzen aus dem Körper trieb. Erst spürte sie, wie sie in Owuors Armen stark wurde, und dann merkte sie, daß ihre Zunge fliegen gelernt hatte. ... Sanft stellte sie der Riese mit den mächtigen Händen und der glatten Haut auf die Erde. Er ließ ein Lachen aus der Kehle, das ihre Ohren kitzelte. Die hohen Bäume drehten sich, die Wolken fingen an zu tanzen, und schwarze Schatten jagten sich in der weißen Sonne. (*Afrika* 29)

Owuor ist für Regina fremd, aber dennoch vertraut. Das Fremde wird hier von der personalen Erzählstimme vertraut gemacht, indem sie es mit Bildern und Empfindungen von Vertrautem (Engelshemden, Sandkastenförmchen, der Duft von Honig) vergleicht. Gleichzeitig wird das Fremde aber exotisiert und mystifiziert. Owuor wird zum Riesen, der Regina verzaubert, sie stark werden lässt und sie zum Sprechen animiert.

Auffallend am Roman ist, dass Beschreibungen der afrikanischen Landschaft kaum vorkommen. Vielmehr sind es die Einheimischen, an erster Stelle der Koch Owuor, aber auch die Kindermädchen Aja und Chebeti, sowie der Farmangestellte Kimani, die den Roman, *afrikanisch* bzw. *kenianisch* werden lassen. Im Gegensatz zu den weißen Figuren im Roman werden die kenianischen Figuren visuell detailliert beschrieben.

Ajas Augen waren so sanft, kaffeebraun und groß wie die von Suara [dem Rehkitz]. Ihre Hände waren zierlich und an den Innenflächen weißer als Rummlers [der Hund] Fell. Sie bewegte sich so schnell wie junge Bäume im Wind und hatte eine hellere Haut als Owuor, obgleich beide zum Stamm der Jaluo gehörten. Wenn der Wind an dem gelben Umhang riß, der an einem dicken Knoten auf Ajas rechter Schulter lag, schaukelten die festen

kleinen Brüste wie Kugeln an einem Strick. Aja wurde nie böse oder ungeduldig. Sie sprach wenig, aber die kurzen Laute, die sie aus ihrer Kehle ließ, klangen wie Lieder. (*Afrika* 33-34)

Kimani, ein Kikuyu von ungefähr fünfundvierzig Jahren, war klein, klug und dafür bekannt, daß er mit der Zunge schneller war als eine flüchtende Gazelle mit ihren Beinen. (*Afrika* 82)

Chebeti, die vor der Küchentür gesessen hatte, stand auf. Sie war groß und schlank, trug ein weites, blaues Kleid, das ihre nackten Füße bedeckte und als lose gebundener Umhang um ihre Schultern hing. Um den Kopf war ein weißes Tuch zum Turban geschlungen. Sie hatte die langsamen, graziösen Bewegungen der jungen Frauen aus dem Stamm der Jaluos und deren selbstsichere Haltung. (*Afrika* 281)

Der Fokus auf der visuellen Beschreibung der einheimischen Figuren spiegelt einen voyeuristisch-kolonialen Blick wider. David Spurr nennt diesen Blick den „commanding gaze“: „It conveys a sense of mastery over the unknown and what is often perceived by the Western writer as strange and bizarre“ (Spurr 15). Die einheimischen Figuren werden im Roman nicht als bedrohlich beschrieben. Im Gegenteil zeigt die Beschreibung der beiden Kinderfrauen, dass sich ihre Präsenz vor allem durch Ruhe auszeichnet. Tatsächlich wird weder Aja noch Chebeti im Roman eine Stimme gegeben.

Kopp verweist darauf, dass Link besonderen Wert darauflegt, dass die kenianischen Elemente in ihrem Film „echt“ sind. Der Film wurde in Kenia gedreht und sie hat nur Einheimische für die Rollen der Kenianer gecastet. Diese Akririe und Wertschätzung einer vermeintlichen Echtheit der Schauspieler lässt Link aber nicht für den Rest ihrer Crew walten.

„None of the main protagonists are played by Jewish-Germans“ (Kopp 121), stellt Kopp fest. Diese

Doppelmoral ist laut Kopp auf die Annahme zurückzuführen, dass die Erfahrungen der Deutschjuden sowohl für die Crew als auch das Publikum nachvollziehbar und vermittelbar seien. Im Gegensatz dazu gelte die Perspektive der Kenianer als nicht vermittelbar und nicht repräsentierbar (Kopp 122).

Sowohl im Roman als auch im Film werden Einheimische als zufrieden, unkritisch und erfüllt von ihrer Rolle als Bedienstete für die Weißen beschrieben. Keine der schwarzen Figuren äußert Kritik am kolonialen System und es ist nirgendwo von Streitigkeiten oder anderen Problemen der Einheimischen zu lesen/sehen. Auch wenn die geografischen Bedingungen harsch sind und die Farmarbeit schwer, wird Kenia sowohl im Roman als auch im Film durch seine Bewohner zu einer Idylle für die Redlichs. Besonders deutlich wird dies an einer Stelle im Roman, als Walter seine Kinder und Owuor und Chebeti beobachtet:

Sein Sohn lag geborgen in dem Faltenberg von Chebetis hellblauem Kleid. Nur die winzige weiße Leinemütze des Kindes war zu sehen. Sie berührte das Kinn der Frau und wirkte im sanften Wind wie ein Schiff auf ruhigem Ozean. Regina, einen Kranz aus Blättern vom Zitronenbaum im Haar, hockte auf dem Gras mit gekreuzten Beinen. ... Owuor saß aufrecht unter einer Zeder mit dunklen Blättern und beobachtete auch die kleinste Bewegung des Babys mit angespannter Aufmerksamkeit. Neben ihm lag der Stock mit einem geschnitzten Löwenkopf auf dem Knauf, den er sich an Chebetis erstem Arbeitstag zugelegt hatte. ... In ihrer Harmonie und Fülle erinnerte Walter die Szene an Bilder aus den Büchern seiner Kindheit. Er lächelte ein wenig, als er sich klarmachte, daß die Menschen im europäischen Hochsommer nicht schwarz waren und nicht unter Zedern und Zitronenbäumen saßen. (*Afrika* 287-288)

Das einheimische Paar hat sich für Walter und die Leser in Szene gesetzt. Walters voyeuristischer

Blick leitet den Leser durch die Komposition. Es ist allerdings keine europäische Idylle wie Walter sie von Gemälden her kennt, denn es gibt einen Störfaktor: das „afrikanische“ Element in der Gemäldemetapher. Die *Blackness* von Owuor und Chebeti, sowie die afrikanische Flora stören die Harmonie. Im Roman deutet diese Szene daraufhin, dass Walter sich in Kenia nicht heimisch fühlen wird und die Familie Redlich wieder zurück nach Deutschland kehren wird.

Im Briefroman wird an zwei Stellen angedeutet, dass das Leben zwischen Weißen und Schwarzen keineswegs immer reibungslos verläuft. In einem Brief von Walter Zweig an seine Frau anlässlich ihres Geburtstages hält er sie an, Chebeti nicht aus den Augen zu lassen. Er macht sich Sorgen, dass sie die Halskette, die er seiner Frau geschenkt hat, stehlen wird. Er deutet außerdem Chebetis Alkoholproblem an:

Chebeti hat mir beim Einpacken zugeschaut und war äußerst interessiert. Wir sollten mit vereinten Kräften dafür sorgen, dass die Kette nicht um ihren Giraffenhals zu hängen kommt. Vielleicht könntest Du zum Anlass deines Geburtstags heute auch verstärkt darauf achten, dass Maxens geliebte Aja nicht allzu viel von dem teuren Wodka aus der NAAFI säuft und die Flasche, wie am vorigen Sonntag mit Wasser auffüllt. (*Afrika* 257-258)

In einem anderen Brief an Helen Groag, die ihr goldenes Schlangenarmband nach einer Silvesterfeier bei den Zweigs vermisst, schreibt Walter Zweig: „Der Schamaboy Kimani trug an seinem rechten Handgelenk das goldene Schlangenarmband, das du zu Silvester getragen und bei deiner Abfahrt vermisst hast“ (*Afrika* 132).

Im Film nimmt nur Owuor eine bedeutende Rolle ein. Trotz der Bedeutung Owuors für die Familie bleibt seine Figur eindimensional. Kopp bemerkt:

Owuor is a man of radiant charisma and assured self-respect in a performance at odds with the stereotype [of the Black Servant]. The decision to grant this character a central role

would seem to signal a break with earlier films. Yet the reworking does not allow Owuor a three-dimensional presence. Indeed, Owuor's increased agency only allows him to better serve and more strongly affirm his European "bwanas". (Kopp 116)

Im Briefroman erhalten wir keinerlei Informationen über Owuors Privatleben. Im Roman ist es nur Regina, die private Dinge über Owuor weiß. Zum Beispiel weiß sie, dass er mit drei Frauen verheiratet ist. Aja, die sich um Regina in Rongai kümmert und Chebeti, die für den Bruder Max in Nairobi eingestellt wird, sind – darauf lässt der Roman schließen – Owuors Frauen, denn er ist es, der sie zu den Redlichs bringt.⁶⁰ Das ist die einzige Information über Owuors Privatleben, die wir im Roman finden. Im Film verhält es sich ähnlich. Owuor ist zwar immer dann präsent, wenn eines der Familienmitglieder auf seine Hilfe angewiesen ist, aber ansonsten bleibt er im Hintergrund und "never questions his inferior status in the Redlich household, and never expresses resentment at the separation of his own family and community" (Kopp 116). Die Redlich Familie im Film hat keinen Bedarf an Kindermädchen und so fallen Owuors Ehefrauen aus dem Figuren-Repertoire.

Im Film dienen die Kenianer als Teil einer Kulisse oder werden in ihrer Funktion für die weißen Protagonisten der Geschichte dargestellt. Kopp konstatiert: "Instead of insisting upon subject status for the Africans and exploring the understandings they take to their cultural practices, *Nirgendwo in Afrika* puts the natives of Kenya on display for a western audience" (Kopp 123).

⁶⁰ Siehe dazu *Afrika* 33 und 281.

Für Regina wird Owuor zum Ersatzvater, dessen Überlegenheit gegenüber ihrem eigentlichen Vater deutlich wird, wenn Regina bei ihrer Ankunft beobachtet, dass ihr Vater „seine kleine weiße Hand“ (*Afrika* 30) auf die Schulter ihrer Mutter legt. Die „kleine weiße Hand“ (*Afrika* 30) Walters steht im starken Widerspruch zu Owuors „mächtigen Händen“ (*Afrika* 29) und als der Vater nach Reginas Hand greifen will, merkt sie, dass ihre Hand nicht mehr zu ihr gehört: „die Finger gehörten ihr nicht mehr. Sie klebten an Owuors Hemd“ (*Afrika* 30). Die kleine Hand des Vaters verkörpert in Reginas Augen Hilflosigkeit, wohingegen Owuors mächtige Hände ihr Schutz und Halt bieten. Als Owuor die Familie für kurze Zeit verlässt, bemerkt die Erzählinstanz: „Owuor weglaufen zu sehen, war schlimm“ (ebd.). Regina, die eine Zeit der Trennungen hinter sich hat, findet auf der Farm in Rongai einen Ort des Schutzes und der Geborgenheit.



Im Film sehen wir zwar den Vergleich zwischen **Abb. 8:** Begegnung zwischen Owuor und Regina.

Owuor und Walter nicht, aber die Beschreibung Zweigs im Roman wird von Link filmisch festgehalten (Abb.8). Die Tatsache, dass Link die Szene, in der Owuor Regina aus dem Auto hebt und sie an sich drückt, nicht nur in Zeitlupe zeigt, sondern zudem mit afrikanischer Musik untermalt, hebt die Bedeutung Owuors für die Familie Redlich in Kenia hervor und rückt den Kenianer Owuor in das Interessenfeld der Zuschauer. Die zentrale Rolle, die Owuor im Leben der Redlichs einnehmen soll, wird sowohl im Roman als auch im Film erzähltechnisch vorbereitet.

Im Roman wird Owuor zum Übervater für alle Redlichs. Er pflegt Walter während seiner Malaria-Erkrankung und besorgt ein einheimisches Heilmittel, das er Walter verabreicht. Owuor rettet Walter vor dem Tod. Als Dank schenkt Walter ihm seine Anwaltsrobe. Mit den Worten „[f]ür eine Robe muß man klug sein. In Rongai bist du klug. Nicht ich“ (*Afrika* 45 & Film),

übergibt Walter Owuor die Robe.

Als die Familie auf die neue Farm in Ol' Joro Olek zieht, muss sie zunächst ohne Owuor zurechtkommen. Kimani, mit dessen Hilfe Walter neues Personal einstellt, scheint sich zu weigern, einen neuen Koch einzustellen und erklärt: „Du hast doch einen Boy für die Küche.“ (*Afrika* 84). Er scheint zu „wissen“, dass Owuor der Familie Redlich auf die neue Farm folgen wird. Das Wissen über Owuors Rückkehr wird als eine Art telepathische Verbindung zwischen den Kenianern beschrieben. Von diesem Wissen sind die Weißen ausgeschlossen. Es kommt zu Streit zwischen Jettel und Walter, denn „Jettel brauchte eine Hilfe in der Küche. Sie konnte den Brotteig nicht alleine kneten, die schweren Behälter mit Trinkwasser nur mühsam heben, und schon gar nicht, Kamau, den Geschirrspüler dazu bewegen, den rauchigen Ofen in der Küche zu versorgen“ (ebd.). Jettel kann nicht verstehen, „[w]as ... um Himmels Willen so schwer daran [ist], einen Boy für die Küche zu finden“ (*Afrika* 85) und attestiert ihrem Mann Unfähigkeit, wenn sie einwirft, dass „[i]m Norfolk ... alle Frauen erzählt [haben], wie gut ihre Männer mit den Boys fertig werden“ (ebd.).

Nach dem Ehestreit über den fehlenden Küchenboy fühlt sich Walter gedemütigt und allein. Er bricht zusammen: „Er wurde gewahr, daß die Rebellion seines Kopfes den Magen zu attackieren begann, und er hetzte weg vom Haus, um sich nicht vor der Tür übergeben zu müssen. Das Würgen brachte ihm keine Erleichterung“ (*Afrika* 86). Schließlich kommt Owuor – erneut – zu seiner Rettung. Walter umarmt ihn und „[e]inige kostbare Sekunden ließ er es zu, daß Owuors Gesicht mit der breiten Nase und der glatten Haut die Züge seines Vaters annahm. Schneidend spürte er den Schmerz, als sich das Bild aus Trost und Sehnsucht auflöste, aber die Beglückung blieb“ (*Afrika* 88). Die obige Passage demonstriert die väterliche Funktion, die Owuor für Walter innehat, aber auch Walters kindliche Hilflosigkeit, wenn ihn Trauer und Stress überwältigen.

Für Jettel hingegen nimmt Owuor Walters Platz ein. Als Jettel schwanger ist, zieht sie allein von der abgelegenen Farm in ein Hotelzimmer in Nakuru. In der Zeit der Trennung von ihrer Familie – Walter ist auf der Farm und Regina im Internat – kommen ihr Zweifel über ihre Ehe. Sie stellt fest, „daß ihr auch Walter so wenig fehlte“ (*Afrika* 124), und fragt sich „ob ihre Ehe je wieder mehr würde werden können als eine Schicksalsgemeinschaft“ (ebd.). Jettel quält sich mit dem Gedanken, dass sie die Geburt des Kindes nicht überleben wird, „[a]llein der Gedanke, sie solle neues Leben gebären, erschien ihr Hohn und Sünde“ (ebd.):

Die Vorstellung ließ Jettel nicht mehr los, das Schicksal habe ihr bestimmt, der Mutter in den Tod zu folgen. Dann stellte sie sich quälend genau Walter und Regina auf der Farm vor und wie sich beide plagten, den mutterlosen Säugling durchzubringen. Manchmal sah sie auch Owuor lachend das Kind auf seinen großen Knien schaukeln, und schreckte sie nachts auf, merkte sie, daß sie nach Owuor und nicht Walter gerufen hatte. (*Afrika* 124-125, meine Hervorhebung)

In Jettels Träumen ersetzt Owuor Walter. Sie weiß, dass Walter selbst hilflos ist und sucht Halt bei Owuor.

Jettels Verhalten gegenüber Owuor im Film ist zunächst distanziert. Sie behandelt ihn als Bediensteten. Walter hingegen pflegt ein respektvolleres Verhältnis zu Owuor. Nach ihrer Ankunft ist Jettel damit beschäftigt, sich auf der Farm einzurichten. Gemeinsam mit Owuor packt sie Kisten aus. Sie ordnet ihn an, nicht alles



Abb. 9: Owuor und Jettel packen Kisten aus.

Geschirr auspacken, da sie zu diesem Zeitpunkt noch davon ausgeht, dass ihr Aufenthalt in Kenia temporär ist (Abb.9). Als Owuor ihr das Swahili Wort für „Teller“ beibringen will, herrscht

sie ihn an „Wenn du mit mir reden willst, musst du schon Deutsch sprechen“. Im Streit fährt Walter Jettel daraufhin an, dass ihr Verhalten gegenüber Owuor ihn „an einige Zeitgenossen in Deutschland, mit denen du sicher nicht in einen Topf geschmissen werden willst“, erinnert.

Weder *Nirgendwo in Afrika* (Roman) noch *Nirgendwo war Heimat* beschreiben Jettels rassistisches Verhalten gegenüber Owuor. Im Gegenteil schreibt Jettel Zweig an Thelma Gordon, eine alteingesessene Jüdin in Nairobi, von ihren Bemühungen Suaheli zu lernen: „Ich versuche mich auf der Farm einzurichten, aber noch klappt das nicht. Ich kann ja erst ein paar Brocken Suaheli. Der Boy lacht, sobald ich den Mund aufmache“ (*Heimat* 103). Sie berichtet im selben Brief, dass „[u]nser Owuor“ (*Heimat* 104) Steffi einen Hund geschenkt hat. Auch in einem Brief an die Mutter schreibt sie: „Letzte Woche hat unser Koch Owuor eine Schlange im sogenannten Schlafzimmer erlegt“ (*Heimat* 106), und weiter, dass „unser Owuor“ (*Heimat* 107) die Familie vor giftigen Bienen gerettet habe. Jettel Zweig weiß den einheimischen Koch von Beginn an wertzuschätzen. Jettel Redlich im Roman äußert keine Meinung über den Koch. Sie scheint wie mit allem, das mit Kenia zu tun hat, zunächst ein distanziertes Verhältnis zu entwickeln und ähnelt in dieser Haltung der Film-Jettel.



Abb. 11: Einheimische Frauen machen sich über Owuor lustig.

Im Film ist Jettel zunächst überfordert und absolut passiv. Als sie versucht, einen Gemüsegarten anzulegen, stellt sie fest,



Abb. 10: Owuor trägt die Wasserkanister.

dass sie dazu Wasser braucht. Owuor zeigt ihr die Wasserstelle (Abb. 10-11). Er sträubt sich ihr zu helfen, da das Wasserholen

als Frauenarbeit gilt. Als Jettel unter der Last der Wasserbehälter zusammenbricht und nach Owuor ruft, nimmt er ihr die Arbeit ab. Die kenianischen Frauen lachen ihn dafür aus und äffen Jettels

Rufe nach Owuor nach. Jettel ist sich nicht bewusst, dass sie mit dieser Aktion Owuors Status als Mann angreift und ihn in den Augen der einheimischen Frauen lächerlich macht. Ihre dominante Position, die sie als weiße Frau über Owuor hat, erscheint ihr natürlich und wird nicht in Frage gestellt. Dies ist wiederum eine Szene, die weder im Roman noch im Briefroman beschrieben wird, und von Link konstruiert wurde.

Allgemein hat Jettel (Film) Berührungsängste gegenüber den Einheimischen. Regina gibt sie strenge Anweisungen, eine bestimmte die Farm umgebene Grenze nicht zu überqueren, und ermahnt sie, dass ein weißes Kind kein schwarzes Kind sei, da sie mit Sorge den Umgang Reginas mit den schwarzen Kindern beobachtet. Im Roman ist davon nicht die Rede. In der Autobiografie wird die Abweichung noch deutlicher. Jettel Zweig scheint sich darüber zu freuen, dass Steffi keine Berührungsängste mit den Einheimischen hat. In einem Brief an Walter Zweig, den sie während der Überfahrt mit dem Schiff verfasst, berichtet sie, „dass Steffi nicht die geringste Angst vor den Schwarzen hat“ (*Heimat* 100), als diese Steffi vom Boot an Land tragen. In einem Brief an ihre Mutter schreibt sie erstaunt und glücklich:

Hier auf der Farm erscheint uns [Steffi] glücklich wie in ihrem ganzen Leben nicht. Wenn wir sehen, wie sie auf die Menschen zurennt (die Schwarzen sind unglaublich kinderlieb und immer fröhlich) und vor keinem Tier mehr Angst hat, vergessen wir für Momente sogar, wie unglücklich wir sind. Wenn die Frauen mit den nackten Brüsten und den Bananenstauden auf dem Rücken auf die Farm kommen, lacht sie mit ihnen, als hätte sie nie etwas anderes getan. (*Afrika* 109)

Jettel Zweigs rassistische Verallgemeinerung, alle Schwarzen seien kinderlieb und hätten ein scheinbar sorgloses Leben, weil sie immer fröhlich seien, sticht hier hervor. In diesen Zeilen ist aber nicht zu erkennen, dass die Mutter den Umgang ihrer Tochter mit den Einheimischen

missbilligt. Im Gegenteil: sie heißt ihn willkommen.

Die Film-Jettel kann sich mit ihrem neuen Leben nicht abfinden und unbewusst scheint sie ihrem Mann die Schuld daran zu geben. Erzählerisch wird dies durch die fortschreitende Entfremdung des Ehepaares und Walters parallel verlaufende „crisis of masculinity“ (Kopp 117) vorbereitet. Walters Krise vollzieht sich in mehreren Schritten und kulminiert in seiner Verhaftung als *enemy alien*.

Walters patriarchale Stellung wird bereits untergraben, als dieser ohne Frau und Kind und gegen den Willen seiner Frau nach Kenia auswandert. Er lässt seine Familie im Stich. Freilich tut er dies, um das neue Zuhause auf die Ankunft von Frau und Tochter vorzubereiten. Im Nachhinein stellt sich sein Alleingang als sehr riskant heraus, denn Jettel und Regina hätten genauso wie der Rest der Familie unter der Nazi-Herrschaft umkommen können.

In einem zweiten Schritt schenkt Walter Owuor nach seiner Malariaerkrankung als Dank für dessen Pflege seine Anwaltsrobe. Diese Geste findet sich sowohl im Roman als auch im Film. Der Verlust der Robe ist die erste von Walters Niederlagen und symbolisiert seinen beruflichen Statusverlust.

Sein Mangel an landwirtschaftlichem Wissen und die daraus resultierende Unfähigkeit, die Farm gut zu führen, resultieren in einer weiteren Niederlage. Jettel und Regina wurden von Walters Chef Morrison vom Bahnhof in Nairobi abgeholt. Auf der Fahrt zur Farm in Rongai passieren sie eine tote Kuh, die verdurstet ist. Morrison hält daraufhin Walter in Anwesenheit von Jettel und Regina eine lautstarke Standpauke. Niemand der Redlichs versteht Englisch und Owuor muss nicht nur als Übersetzer fungieren, sondern bekommt von Morrison den Auftrag, Walter zu erklären, was zu tun ist. Erneut wird Walter eine autoritäre Stellung verweigert. Der Farmer hat mehr Vertrauen in den schwarzen Mann.

Den Redlichs ist es verboten, Farmtiere für den Eigenbedarf zu schlachten, und Jettel verliert nach einiger Zeit die Geduld und verlangt nach Fleisch. Walter versucht daraufhin eine Antilope zu schießen. Jettel, die von Owuor aufgeweckt wurde, kommt im Nachthemd und in Gummistiefeln aus dem Haus gerannt und beobachtet, wie Walter das Tier zwar anschießt, sein kenianischer Begleiter der Antilope aber letztendlich den Todesschuss versetzen muss. Das Jagen als patriarchaler Sport schlechthin untergräbt durch Walters gescheiterten Jagdversuch dessen Autorität. Eine Jagdszene findet sich weder im Roman noch in den Briefen Walter Zweigs.

Die gescheiterte Jagdszene führt dann am Abend zum Streit zwischen dem Ehepaar. Walter liegt schon im Bett und liest, Jettel schlüpft schnell auf ihre Seite, macht ihr Licht aus und sagt Walter, dass er noch weiterlesen könne, das Licht störe sie nicht. Daraufhin explodiert Walter und herrscht sie an: „Dieses Buch hab ich jetzt schon dreimal gelesen.“ Er schmettert das Buch auf den Boden. Jettel versucht ihn zu beschwichtigen und spricht seinen fehlgeschlagenen Jagdversuch an: „Das mit der Jagd, Walter. Ich hab nicht erwartet, dass du das kannst. Ich hätt's auch nicht gekonnt. Du hast doch noch nie im Leben ein Tier getötet.“ Walter schreit sie an: „Ich will's aber können, verstehst du. Mach du mich nicht zum Versager, Jettel, das sag ich dir.“ Jettel kontert: „Tu ich das? Ich hab dich nicht darum gebeten auf die Jagd zu gehen.“ Walter beschwert sich, dass Jettel ihn wie einen „Aussätzigen“ behandelt und spielt auf seine fehlgeschlagenen sexuellen Avancen an. Er wirft ihr vor, sie nur unter „ihren Rock“ zu lassen, wenn er als Anwalt vor ihr steht. Jettel ruft schockiert aus: „Wie du redest!“ Daraufhin herrscht Walter sie an: „Ja wie rede ich denn, Prinzessin! Ich bin dein Mann, weiß du! Ich darf dir sagen, was ich denke!“ Der Konflikt zwischen den Eltern im Roman wird leiser beschrieben. Dort lesen wir, dass es in Rongai zwischen den Eltern „Nächte mit Worten, die beim ersten Heulen der Hyänen aufeinander losgingen“ (*Afrika* 35), gibt.

Als Walter sich dann erneut von seiner Familie trennen muss und als *enemy alien* verhaftet wird, ist endgültig klar, dass er nicht in der Lage ist, seine ehemalige Rolle als Versorger und Beschützer seiner Familie auszuführen. Er muss Owuor bitten, auf Jettel und Regina aufzupassen. Mit dem Ende von Walters Patriarchat entsteht im Film eine Chance für Jettels Emanzipation. Walters Verhaftung fungiert hierbei als katalysierendes Moment.

Nach der Verhaftung der Familie – auch Jettel und Regina werden inhaftiert – verschwindet Owuor im Film im wahrsten Sinne des Wortes für ca. 35 Minuten von der Bildfläche. Jettel ist nun ohne Ehemann und ohne Owuor völlig auf sich allein gestellt. Im Roman und so lässt sich vermuten, auch im wahren Leben der Zweigs – wenn auch in den Briefen kein expliziter Hinweis gegeben wird – ist Owuor während der Zeit der Internierung auch abwesend. Im Film nutzt Link diese 35 Minuten, um Jettels Weg zu mehr Selbstbestimmung voranzutreiben.

Hinzu kommt, dass Link bereits eine männliche Figur als Walters Nebenbuhler in die Geschichte eingebaut hat: Walter Süßkind (siehe Abb.12). Im Film wird Süßkind vom jüdischen Familienfreund zu Walters Antagonisten. Im Roman und in der Biografie wird er lediglich als jüdischer Familienfreund beschrieben und bleibt dieser Rolle treu. Bereits die erste Begegnung zwischen Süßkind und Jettel im Film wird sexuell aufgeladen. Jettel hat gerade geduscht und kommt nur mit einem Handtuch bekleidet



Abb. 12: Erste Begegnung zwischen Jettel und Süßkind.

zurück zum Haus. Auf dem Weg begegnet ihr Süßkind. Sie geniert sich etwas, aber die Szene deutet auf die Möglichkeit einer sexuellen Beziehung zwischen ihr und Süßkind hin.

Süßkind lebt schon länger – wie lange wird nicht klar – in Kenia und hat sich dort eingelebt. Im Roman sind Walter und Süßkind im gleichen Alter und letzterer lebt bei Walters Ankunft

bereits zwei Jahre in Kenia. Süßkind ist ebenfalls als Farmmanager angestellt. Der Film-Süßkind ist wesentlich älter als Walter. Dadurch umgibt ihn eine fast väterliche Aura. Er eilt zu Walter auf die Farm, als dieser an Malaria erkrankt ist, und überlässt der Familie ein Radio, damit sie nicht gänzlich von der Außenwelt abgeschnitten sind. Süßkind strahlt Kompetenz und Anpassungsvermögen aus und damit Eigenschaften, die Walter in Kenia fehlen und die Jettel beeindrucken. Beim gemeinsamen Abendessen fragt Jettel ungeniert, warum Süßkind nie verheiratet war, woraufhin der antwortet, dass er immer das Pech gehabt habe, sich in Frauen zu verlieben, die bereits vergeben waren. Eine Erfahrung, die er letztendlich auch mit Jettel Redlich machen wird und hier beim ersten gemeinsamen Abendessen nicht nur die Auflösung der romantischen Spannung zwischen Jettel und Süßkind vorausdeutet, sondern das Publikum für eine mögliche Beziehung zwischen Jettel und Süßkind sensibilisiert. Jettel genießt die Aufmerksamkeit, die ihr Süßkind entgegenbringt.

Als Süßkind und Walter als *enemy aliens* von den Briten inhaftiert und in ein Lager abtransportiert werden, sucht Jettel in ihrer Aufregung Zuversicht bei Süßkind und nicht bei ihrem Mann, der sich hilflos auf den LKW verladen lässt. Sie rennt aus dem Haus und an ihrem Mann vorbei, ruft „Süßkind!“ und bittet ihn: „Sag mir, dass ich keine Angst haben muss.“ Süßkind redet beruhigend auf sie ein: „Jettel, ich geb’ dir mein Ehrenwort. Alles wird gut werden.“ (Abb. 14-15). Walter hingegen zeigt sich völlig ratlos, wenn er vom abfahrenden LKW Owuor zuruft, dass er auf Jettel und Regina aufpassen soll. Jettel ruft „Walter“, aber er ignoriert sie, schaut nur nach Owuor und seiner Tochter.

Auch die Frauen und Kinder der *enemy aliens* werden interniert. Bei der Abfahrt von der Farm trägt Jettel zum ersten Mal Hosen. Im Film bezeugt dies nicht nur eine beginnende Loslösung aus dem patriarchalen Rollenverständnis ihrer Ehe, sondern einen ersten Schritt auf dem Weg hin

zu ihrer Emanzipation. Jettel ist nicht mehr die hilflose Frau, sondern beginnt „ihren Mann zu stehen“. Walters sukzessive Niederlagen, die es ihm versagen, seine Rolle als Vater und Ehemann adäquat auszuüben, bereiten im Film den Moment von Jettels Emanzipation vor.

Im Roman lesen wir, dass Jettel in der Zeit ihrer Internierung sehr „am ungestillten Bedürfnis nach Schutz und Trost“ (*Afrika* 65) leidet und wiederholt ausruft: „Wenn mein Mann wüßte, was ich hier durchmache, würde er mich sofort holen“ (ebd.). Daraufhin wird sie von Elsa Conrad – eine ebenfalls inhaftierte Deutsche – angefahren: „Hör endlich auf mit dem Geplapper und tu was. Glaubst du, wenn man meinen Mann fortgebracht hätte, würde ich hier herumsitzen und heulen? Ihr jungen Frauen seid zum Kotzen“ (ebd.). Die Standpauke sitzt. Jettel schließt sich mit den anderen jüdischen Frauen zusammen und verfasst einen Brief an die britische Behörde. Ihnen wird erlaubt, ihre Männer im Lager zu besuchen. In der Autobiografie finden wir zwar den Briefaustausch von Walter Zweig und seiner Frau zur Zeit der Internierung, die Eingabe an die britische Behörde wird allerdings nicht erwähnt.

Der Film übernimmt hier die Romanvorlage mit erheblichen Abweichungen. Auch im Film schreibt Jettel mit den anderen Frauen einen Brief an die britische Behörde und die Frauen dürfen daraufhin die Männer im Lager besuchen. Beim Besuch trägt Jettel wieder ein eher männliches Kleidungsstück: ein Jackett (Abb.13).



Abb. 13: Jettel auf dem LKW bei ihrer Ankunft im Internierungslager.

Im Lager erfährt Jettel von Walter, dass sie nicht mehr nach Rongai zurückkehren können, weil er seinen Job verloren hat. Sie zeigt wieder Aktionismus. Mit raschen Schritten sehen wir sie auf die britische Militärbehörde zugehen. Sie verlangt eine „special permission,“ um das Lager verlassen zu können. Sie kann sich nicht auf Englisch verständigen und ein britischer Soldat, der

Deutsch spricht und bereits bei der Inhaftierung Walters dabei war, eilt ihr zur Hilfe. Sie bekommt die Erlaubnis, das Hotel zu verlassen und sucht die reiche jüdische Familie Rubens auf, um sie um Hilfe zu bitten, Walter eine neue Stelle zu vermitteln. Die Rubens weisen sie harsch zurück, und völlig desillusioniert kehrt sie zum Hotel zurück.

Dort wartet der britische Soldat, der als Übersetzer für sie fungierte, in ihrem Hotelzimmer auf sie. Nachdem Jettel mit ihm geschlafen hat (die Szene wird im Film nicht gezeigt – aber suggeriert), wird Walter aus dem Lager entlassen und bekommt eine neue Stelle auf einer Farm in Ol’Joro Olek. Mit Süßkinds Hilfe zieht die Familie Redlich auf die neue Farm um. Im Roman ist Jettel ihrem Mann treu und die neue Stelle verschafft ihm, wie auch in der Autobiografie berichtet wird, sein Freund Oha. Im Film ist es Jettels Transgression, ihr Treuebruch, der ihrem Ehemann eine Stelle verschafft. Sie geht die Affäre nicht aus romantischen Gründen ein, sondern mit Kalkül.

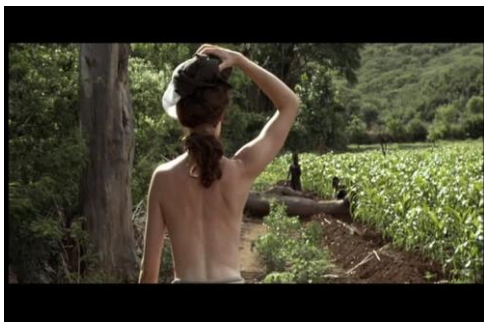


Abb. 14: Jettel als „Afrikanerin.“



Abb. 15: Walter quetscht Jettels Gesicht.

Auf der neuen Farm scheint Jettel zum ersten Mal glücklich. Walter beobachtet Jettels Veränderung mit Skepsis. Er findet keine logische Erklärung für seine plötzliche Freilassung und den neuen Job. Außerdem vermutet er, dass Jettel fremdgegangen ist. Bei einem Spaziergang über das Farmgelände kommt es zu einer demütigenden Szene. Walter fordert Jettel, die wieder einen Rock trägt, auf, ihre Bluse auszuziehen: „Ich bin dein Bwana und ich befehle dir, zieh deine Bluse aus!“ Sie soll wie die einheimischen Frauen barbusig laufen. Jettel versteht die Aufforderung zunächst als sexuelles Spiel und zieht ihre Bluse aus. Daraufhin fasst Walter in einer

besitzergreifenden Geste ihre Brüste und sagt: „Und jetzt musst du den Weg da hinunterlaufen. Wie eine Afrikanerin“. Jettel legt ihre Bluse auf ihren Kopf und läuft vor Walter her (vgl. Abb. 14). Walter sieht ihr lüstern nach. Dann schlägt sein Gesichtsausdruck in Aggression um. Er rennt Jettel hinterher, zieht sie an sich, greift nach ihrem Gesicht und quetscht es mit seiner Hand. Sie windet sich aus seiner quetschenden Hand. Harsch fährt er sie an: „Und? Hast du mich vermisst in deinem Hotel?“ Jettel schaut ihn ungläubig an, entfernt seine Hand von ihrem Gesicht und erwidert: „Au! Was soll’n das?“ (Abb. 15). Walter starrt sie lange an, geht dann mit raschen Schritten fort und lässt sie alleine zurück.

Es ist das zweite Mal, dass Walters Frustration über den Verlust seines Patriarchats in Gewalt umschlägt. Das erste Mal geschieht, wie weiter oben beschrieben, als Jettel sich ihm sexuell verweigert und er sie anschreit. Jetzt benutzt er zum ersten Mal physische Gewalt. Weder im Roman noch im Briefroman finden sich Stellen, die auf Missbrauch hinweisen. Walter verhält sich in dieser Szene nicht nur patriarchalisch. Seine Anordnung, Jettel solle „wie eine Afrikanerin“ laufen, demonstriert eine koloniale und rassistische Einstellung gegenüber afrikanischen Frauen, denn mit seinem „Spiel“ bezweckt er Jettel zu erniedrigen.

In Ol’Joro Olek arbeiten Jettel und Walter dann gemeinsam auf den Feldern. Eine gemeinsame Arbeitsszene in Rongai wird im Film nicht gezeigt und bezeugt, dass Jettel sich nun in Kenia eingelebt hat und bereit ist, ihre Aufgaben zu übernehmen. Die Stimmung zwischen den beiden ist allerdings schlecht. Zweifel über ihre Ehe kommen auf. Sie kommunizieren nicht. Die Distanz zwischen den Ehepartnern stellt die Regisseurin in einer relativ langen Episode dar, in der Walter und Jettel einen Spaziergang machen. Der Dialog der beiden ist zu hören, aber in den Bildern sprechen sie nicht. Das heißt, der Dialog ist nachträglich eingespielt worden und scheint nicht zu den stummen Figuren, die wir in der Szene sehen, zu passen. Vielmehr denkt der

Zuschauer zunächst, dass es sich um eine innere Figurenrede handelt. Ihre Münder bewegen sich nicht und wir sehen Großeinstellungen ihrer nachdenklichen Gesichter und Szenen in der Totalen, die das Ehepaar bewusst mit räumlichem Abstand in der kenianischen Landschaft zeigen. Jettel und Walter reden darüber, ob Menschen ein Leben lang zusammenbleiben sollen.

Wie sehr das Ehepaar sich voneinander entfernt hat, kommt besonders durch zwei Aufnahmen zum Vorschein: Wir sehen Jettel in der Totalen, als sie allein auf einem Felsen sitzt und ihre Hände um ihre Beine geschlungen hat (Abb. 16) und Walters nachdenkliches Gesicht in Großeinstellung, als er Jettel anschaut (Abb. 17).



Abb. 16: Jettel allein in der Felsenlandschaft.



Abb. 17: Walters skeptischer Blick.

Jettel trägt in diesen Aufnahmen erdfarbene Kleidung; der Hintergrund, eine Felslandschaft, ist scharf eingestellt, und sie scheint sich durch Kleidung aber auch durch ihre Positionierung in der Mitte der Aufnahme ins Landschaftsbild einzufügen. Die Szene zeigt symbolisch, dass Jettel sich an ihr afrikanisches Leben gewöhnt hat und dass sie bereit ist, ihr Leben auch ohne Walter zu leben, was die Einzelaufnahme und die räumliche Distanz zum Ehemann zudem belegen. Die Aufnahme von Walter ist völlig anders. Die Landschaft ist nur verschwommen zu sehen. Scharf sticht sein Gesicht aus dem Hintergrund hervor. Diesmal ist er es, der weiße Kleidung trägt: ein weißes Hemd, dass den Kontrast zur Landschaft noch weiter unterstreicht. Der Kontrast in der Einstellung deutet auf Walters baldigen Abschied vom Farmleben hin. Außerdem bringt Walters

skeptischer Blick auf seine Frau zum Ausdruck, wie sehr er sich von ihr entfremdet hat.

In Ol’Joro Olek erhält Jettel durch einen Brief vom Roten Kreuz Gewissheit darüber, dass sowohl ihre Mutter als auch ihre Schwester tot sind. Sie bricht zusammen. Im Wald sieht sie eine alte einheimische Frau, die im Sterben liegt und völlig allein ist. Jettel versucht verzweifelt, ihre Autorität als *Memsahib* durchzusetzen, um die Frau in eine Hütte tragen zu lassen. Sie projiziert den Tod ihrer eigenen Mutter in diese Begegnung und versucht, an der Frau gut zu machen, was ihr bei ihrer eigenen Mutter verwehrt blieb: Beistand im Tod zu leisten. Als die Tochter der Sterbenden Jettel erklärt, dass die Mutter nicht allein ist und auf die einheimischen Sterberituale verweist, ist Jettel gezwungen, sich den einheimischen Traditionen zu beugen.

Walter erhält eine Anstellung als britischer Soldat und mit der Gewissheit, dass sie keine direkten Familienangehörigen mehr in Deutschland hat, entscheidet sich Jettel, ihm nicht nach Nairobi zu folgen: „Ich werd’ nicht mit dir nach Nairobi gehen. Ich bleib hier mit Owuor. Weißt du, du gehst vor, ich folg dir nach. Ich will das nicht mehr.“ Walter erwidert: „Ich weiß nicht, ob ich dir das erlauben kann.“ Letztendlich beugt Walter sich Jettels Willen. Ganz alleine kann Jettel aber nicht auf der Farm bleiben. Wieder wird ihre Abhängigkeit von Owuor deutlich, denn er scheint der Einzige zu sein, den sie für ihr neues „afrikanisches“ Leben auf der Farm braucht. Jettel übernimmt dann die Farmaufsicht.

Dies stellt ebenfalls eine enorme Abweichung von der Handlung im Roman und von der eigentlichen Lebensgeschichte dar. Im Roman ist es Süßkind, der Walter überredet, der britischen Armee beizutreten (*Afrika* 180). Jettel ist zunächst gegen Walters Entschluss. Sie schreit ihn an: „Wie kannst du uns das antun? ... Nach allem, was wir durchgemacht haben? Was soll aus mir und Regina werden?“ (*Afrika* 184). Im Film hingegen zeigt Jettel Verständnis für Walters Entschluss. Sie sieht ein, dass es für ihn eine Möglichkeit ist, sich beruflich zu rehabilitieren und

aus dem aufgezwungen Leben als Farmaufseher auszubrechen. Sowohl im Roman als auch in der Autobiografie folgt Jettel ihrem Mann und zieht von der Farm zusammen mit Owuor nach Nairobi.

Dort nimmt Jettel einen Job als Bedienung an. Jettel Zweig schreibt in einem Brief an ihren Mann:

Mein lieber Walter! Endlich habe auch ich mal Glück gehabt! Im Hove Court, wo fast nur Refugees wohnen, habe ich ein Flat bekommen, obwohl die Warteliste ellenlang war. Am Donnerstag traf ich auf der Delamare Avenue Elsa Conrad, mit der ich bei Kriegsausbruch im Norfolk interniert war. ... Sie arbeitet in einem Restaurant. Es heißt Horseshoe und ist eine neumodische Milchbar. Kein Alkohol und trotzdem viele junge Offiziere aus England als Gäste. Die freuen sich, von einer Europäerin bedient zu werden. Elsa hat die Frau Gordon schon dort untergebracht, obwohl die ja nicht gerade eine Augenweide ist. Sie will ihre Chefin fragen, ob sie nicht auch mich nehmen möchte. Ich hätte große Lust, das Geld könnten wir gut gebrauchen, und in ihren Ferien braucht mich Steffi nicht den ganzen Tag. (*Heimat* 215-217)

Bereits vor der Einberufung ihres Mannes lesen wir in einem Brief an ihre Schwester Suse:

Um etwas dazu zu verdienen – Walters Gehalt geht bis auf ein Pfund für die Schule drauf –, habe ich sechs Monate lang eine Stellung als Nurse bei einem englischen Ehepaar mit einem einjährigen Mädchen angenommen. ... Das Kind war entzückend und sehr artig, doch die Eltern waren unausstehlich. Ich bin bei keiner Mahlzeit satt geworden, durfte mir jedoch auch nichts aus der Küche holen. Ich bekam keine eigene Lampe, sodass ich in meinem Zimmer nach Sonnenuntergang nichts machen konnte (in Kenia geht die Sonne immer um Schlag sieben unter) außer Däumchendrehen und mich um meinen Mann und mein Kind sorgen. (*Heimat* 157)

Jettel Zweig zeigt mehr Tatendrang als Jettel Redlich im Roman. Sie trägt zum Einkommen der

Familie in Kenia bei und scheint in dieser Hinsicht wenige Gemeinsamkeiten mit Jettel Redlich (Roman) zu haben. Letztere nimmt den Job in der Bar nicht aus finanziellen Gründen an, sondern ihr Verlangen nach männlicher Aufmerksamkeit und das Verlassen der Farm, auf der sie sich nie heimisch gefühlt hatte, stehen bei ihrer Entscheidung im Vordergrund:

Wenn sich Jettel am späten Nachmittag schminkte, neue Frisuren ausprobierte oder nur versuchte sich an ein besonders aufregendes Kompliment der jungen Soldaten zu erinnern ..., verliebte sie sich immer wieder aufs Neue in ihr Spiegelbild. ... Ihre helle Haut, die auf der Farm immer gelb oder grau gewesen war, bildet nun den alten, schönen Kontrast zum dunklen Haar, die Augen glänzten wie bei einem mit Lob verwöhnten Kind, und die sich abzeichnende Molligkeit gab der scheinbaren Unbekümmertheit ihres Wesens anziehende Weiblichkeit. (*Afrika* 227)

Jettel Redlich fühlt sich zwar wie ein „Backfisch“ (ebd.), aber ihre Zeit als Bedienung in der Bar ist für sie eine Flucht vor ihren eigenen traumatischen Erinnerungen. Als das Kriegsende im Horse Shoe gefeiert werden soll, zieht Jettel das Abendkleid an, das sie sich statt des Eisschranks vor ihrer Abreise nach Kenia gekauft hatte. Das Abendkleid löst ihre schmerzhaften Erinnerungen aus und sie bricht weinend zusammen:

Aus den breiten weißen und gelben Streifen, die um ihre Brust liefen, wurden schmale und zu feste Ringe aus Eisen. Als hätte jeder von ihnen eine Peitsche, trieben sie Jettel zu den mühsam verdrängten Erinnerungen hin. Mit ungewohnter, peinigender Genauigkeit durchlebte sie nochmal den Tag, als Walters Brief in Breslau mit der Nachricht angekommen war, daß für sie und Regina Bürgschaften zur Auswanderung bereitlagen. Im Rausch der Erlösung hatte sie mit ihrer Mutter das Abendkleid gekauft. Wie hatten sie beide bei der Vorstellung an Walters verblüfftes Gesicht gelacht, wenn er das Kleid anstelle

des Eisschranks sehen würde... Erst wurde ihr die Kehle trocken, und dann riß ein Schmerz so gewaltig an ihrem Körper, daß sie nicht mehr dazu kam, das Kleid abzustreifen, ehe sie sich mit kleinen, schluchzenden Tönen auf ihr Bett warf. Sie versuchte, nach ihrer Mutter zu rufen, nach Walter und schließlich in höchster Not nach Regina, aber sie bekam ihre Zähne nicht mehr auseinander. (*Afrika* 229)

Die Film-Jettel ist nicht so hilflos wie ihre Doppelgängerin im Roman: Nachdem feststeht, dass sie keine direkten Familienangehörigen mehr in Deutschland hat, ist für sie klar, dass Kenia nun ihr ihre Heimat ist. Sie zeigt zum ersten Mal Bemühungen, sich in Kenia einzuleben. Ihre Rolle als Farmmanagerin eignet sie sich mühelos an; sie überwindet ihre Berührungsängste gegenüber den Einheimischen und entdeckt ihre eigene Sexualität. Zum ersten Mal bemüht sich Jettel außerdem, ein persönlicheres Verhältnis zu Owuor zu entwickeln. Ohne Ankündigung verschwindet Owuor plötzlich für einen Tag von der Farm. Er hat seine Familie besucht und erzählt Jettel, dass er drei Frauen und sechs Kinder habe (Abb. 18-20). Als Jettel erstaunt fragt, ob es die Frauen nicht störe, dass er nie für sie da sei und ob er genug Geld verdiene, um die Familie zu ernähren, erwidert Owuor, dass die Frauen selbst Landwirtschaft betreiben, von der sie leben können, und er erwidert lachend, dass afrikanische Frauen anders als weiße Frauen seien. Owuor beantwortet Jettels Frage, ob die Frauen ihn respektierten mit den Worten „Natürlich, ich arbeite im Haus eines Bwanas.“ Dies ist erneut eine Stelle im Film, die Owuor als widerstandsloses koloniales Subjekt porträtiert. Jettel aber drückt zum ersten Mal aus, dass sie Owuor ebenfalls respektiert und bedankt sich für seine Hilfe. Sie bittet ihn schließlich ihre Haare abzuschneiden: „a physical change that marks her passage to sexual liberation“ (Kopp 118) und ein erneuter Beleg dafür, dass „Owuor not only provides for the physical well-being of the Redlichs but also guides each of the family members over a central symbolic threshold as they re-negotiate their identities“



Abb. 18-20: Jettel und Owuor.

(Kopp 117). Kopp bemerkt, dass Jettels Blick (Abb. 23) “ambiguous” (118) ist. Die Szene scheint sexuell aufgeladen, denn Jettel gesteht nicht nur ihren Respekt für einen Mann, der nicht ihr Ehemann und außerdem schwarz ist, sondern erlaubt ihm, ihre Haare zu schneiden.

In der Romanvorlage ist Owuor hauptsächlich als Vaterfigur für die Familienmitglieder zuständig. Zwar hilft er ihnen, sich in Kenia einzugewöhnen und mit ihrer Hilflosigkeit fertigzuwerden, letztendlich müssen Jettel und Walter aber ihre Identitäten nicht neu verhandeln. Am Ende des Romans steht fest, dass die Familie zurück nach Deutschland kehren wird. Natürlich wird die Situation für die Familie nach ihrer Rückkehr ins Nachkriegsdeutschland anders als vorher sein, aber Walter wird wieder in seinem alten Beruf arbeiten und Jettel wird wieder ihre Position als Hausfrau und Anwaltsgattin bekleiden.

Im Film nimmt Jettel zusammen mit ihrer Tochter zum ersten Mal an einer einheimischen Zeremonie teil. Hier trägt sie das Abendkleid, das sie sich noch vor ihrer Emigration gekauft hatte. Visuell lässt das Abendkleid Jettel inmitten der Einheimischen als Fremdfaktor erscheinen, aber es ist hier als Zeichen des Respekts und ihrer Emanzipation zu verstehen. Jettel respektiert zum einen die Traditionen der Einheimischen und kleidet sich daher festlich. Zum anderen ist diese Geste auch ein Protest gegenüber Walter, der ihr den Kauf des Kleides übelgenommen hatte. Sie findet in Kenia doch noch Anlass, das Kleid zu tragen.

Auch Süßkind findet seinen Weg zurück auf die Leinwand. Die sexuelle Spannung, die sich in den Anfangsszenen gezeigt hat, entwickelt sich mit Jettels neuer Rolle als Farmmanagerin

weiter. Süßkind schleicht sich in Jettels Schlafzimmer und findet sie schlafend vor. Er setzt sich zu ihr ans Bett und schaut sie verliebt an. Als Jettel aufwacht, fühlt sie sich keineswegs unwohl ob dieser Transgression. Kurz darauf entlädt sich die sexuelle Spannung bei einem gemeinsamen Ausflug der beiden. In ausgelassener Stimmung umarmt Jettel Süßkind und küsst ihn. Daraufhin weist er sie zurück und sagt: „Mach das nicht mit mir“. Um die Ehe der Eltern zu retten, muss Link Walter wieder in die Handlung einbauen. Als der Krieg vorbei ist, kommt Walter für einen Besuch auf die Farm zurück. Jettel und Walter haben zum ersten Mal im Film Sex. Jettel wird – so stellt sich wenig später heraus – schwanger. Im Film wird Jettel nur einmal schwanger. Die Totgeburt des ersten Kindes, die sowohl im Roman als auch in der Autobiografie erwähnt wird, wird von Link ausgeklammert. Für die Narratologie des Films ist diese Auslassung notwendig, denn Link geht es darum, die Entfremdung der Ehepartner darzustellen. Sexuelle Nähe zwischen den Ehepartnern vor Jettels erfolgreicher Emanzipation passt nicht in diesen Entfremdungsprozess. Als er zurück in seiner Kaserne ist, trifft Walter die Entscheidung, wieder zurück nach Deutschland zu kehren. Zunächst berichtet er nur Regina davon, dann kehrt er auf die Farm zurück, wo er Süßkind bei Jettel vorfindet. Argwöhnisch beobachtet er die beiden, wie sie durch die Maisfelder gehen (Abb. 21).



Abb. 21: Jettel und Süßkind.

In der Aufnahme liegt der Fokus auf Süßkind. Sein weißes Hemd fokussiert den Blick Walters, durch dessen Perspektive die Zuschauer die Szene beobachten. Jettel geht in dieser Aufnahme fast völlig unter. Wir sehen sie links in der Aufnahme, mit Hut und gesenktem Blick, ihre Bluse farblich im gleichen Ton wie die Haut der Einheimischen. Süßkind erscheint zu Walters Missfallen als neuer *Bwana* der Farm.

Beim gemeinsamen Abendessen mit Jettel und Süßkind erzählt Walter, dass er einen Antrag auf Repatriation gestellt hat. Jettel wird wütend, dass er die Entscheidung im Alleingang getroffen hat. Auch Süßkind wirft ein: „Ich versteh dich nicht“. Und Walter fährt ihn an: „Halt du dich da raus. Du machst meine Familie nicht kaputt“. Als Süßkind daraufhin die Farm verlässt, bietet er Jettel an, bei ihm zu bleiben. „Das sag ich jetzt nur einmal. Du weißt, wenn du das willst, kannst du bei mir bleiben. Das würde mich sehr freuen“. Für Jettel eröffnet sich eine echte Möglichkeit auf ein neues Leben in Kenia, denn sie will nicht zurück nach Deutschland.

Als Walter wieder abfährt, fallen Heuschrecken über die Ernte her. Die Heuschrecken-Plage wird auch im Roman beschrieben. Allerdings baut Zweig dieses Handlungselement gleich zu Anfang in die Geschichte ein. Im Roman ist es aber Owuor, der die Heuschrecken abwenden kann. Er mobilisiert dazu das ganze Dorf: „Als am Tag nach den Heuschrecken die Sonne aufging, wußten alle auf den Schambas und in den Hütten, dazu die Trommeln aus den Wäldern von den fernen Nachbarfarmen, daß Owuor mehr war als nur ein Hausboy, der in den Töpfen rührte...“ (*Afrika* 43). Im Roman unterstreicht die Szene einmal mehr Owuors Rolle für die Redlich Familie und etabliert ihn weiter als mythische Figur. Hinzukommt, dass Walter aufgrund dieses landwirtschaftlichen Erfolges endlich ein Gehalt ausgezahlt bekommt, was es der Familie ermöglicht, das Kind auf ein Internat zu schicken.

Natalie Eppelsheimer interpretiert die Heuschrecken-Plage im Roman nicht als symbolisch-religiöse Szene, sondern als ein natürliches Vorkommnis, „a frequent occurrence in Kenya“ (103). Es fällt schwer, in einem Text über eine jüdische Erfahrung, die Heuschrecken nicht als intertextuellen Bezug auf den alttestamentarischen Text zu verstehen. Im Alten Testament schickt Jahwe die Heuschrecken als Plage über Ägypten, um die Ägypter dafür zu bestrafen, dass das jüdische Volk in Sklaverei gehalten und nicht freigelassen wird (*Die Bibel*, Moses, 10, 1-28).

Wenn man diese Stelle biblisch verstehen will, dann unterstreicht die Bekämpfung der Heuschrecken durch Owuor im Roman einmal mehr die mythische Funktion des Kenianers. Die Redlichs können nicht aus Afrika weg. Es gibt für sie keinen Moses, der sie ins gelobte Land und ihre Heimat leitet. Sie wurden aus ihrer Heimat vertrieben.

Link integriert die Heuschrecken-Szene nicht nur an einer unterschiedlichen Stelle im Handlungsgeschehen, sondern schreibt die Rettung der Ernte der Gemeinschaft – allen voran der Familie Redlich – zu. Die Heuschrecken-Plage wird zum entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte. Walter kehrt um und hilft Jettel, die Heuschrecken zu vertreiben.



Abb. 22: Walter vertreibt die Heuschrecken.



Abb. 23: Jettel vertreibt die Heuschrecken.

In den Aufnahmen zeigt sich der Kampfeswillen der Eltern (Abb. 22-23). Jettel und Walter tragen beide beigefarbene Kleidung und scheinen farblich in die Landschaft integriert. Dennoch deuten die Aufnahmen auch auf eine wiederhergestellte Verbindung der Eltern hin. Beide werden als stark porträtiert. Sie sind nicht mehr Opfer, sondern treten Schicksalsschlägen aktiv entgegen. Die Szene wird zentral für Jettels und Walters jeweilige Entscheidungen: Walter will nach Deutschland zurückkehren und aktiv am Wiederaufbau mithelfen, wohingegen Jettel in Kenia bleiben will.

Nach der Abwendung der Heuschrecken versöhnen sich Jettel und Walter. Walter entscheidet sich zunächst um. Er will nicht ohne seine Familie nach Deutschland zurückkehren und bietet Jettel an, in Kenia zu bleiben. Durch Walters Eingeständnis wird die Entscheidung,

zurück nach Deutschland zu gehen, keine patriarchale Geste Walters und somit für Jettel akzeptabel. Jettel sieht sich als Entscheidungsträgerin gleichberechtigt, und die Familie kann nach Deutschland zurückkehren. Es gibt somit keinen Grund, länger in Afrika zu bleiben.

Im Roman bemerkt Owuor eine Veränderung in Jettel und Walter. Er stellt fest, dass “[s]ein Bwana und seine Memsahib ihm fremd geworden“ (*Afrika* 331) sind. Walter ist nicht mehr das hilflose „Kind“, sondern „aus dem Bwana mit Augen ohne Spiegel und den zu kleinen Schultern, die sich vor jeder Last drückten, war ein Stier geworden, der zum erstenmal in seinem Leben die Kraft seiner Lenden spürte“ (*Afrika* 332). Owuor gibt Walter seine Robe zurück und verlässt die Redlichs noch bevor diese ihre Heimreise antreten. Bei der Verabschiedung von Regina wird deutlich, dass auch Owuor sich verändert hat. Als Regina ihn umarmt und in seine Haare fasst, stellt sie fest, dass Owuor

... nicht mehr alt und voller Trauer [war]. Sein Rücken war wieder gerade wie der Pfeil vom gespannten Bogen der Massai ... Noch einmal war er der Riese, der sie in Rongai aus dem Auto gehoben und in die Luft geworfen und so unendlich sanft auf die rote Erde der Farm gesetzt hatte. (*Afrika* 362)

Mit Jettels erfolgreicher Emanzipation und Walters wiederhergestellter Männlichkeit ist Owuors Präsenz für die Familie Redlich obsolet geworden.

Die Schlusszene zeigt die Zugfahrt der Redlichs. Als der Zug einen Halt macht, geht Jettel zum Fenster und unterhält sich durch das Fenster mit einer kenianischen Bananenverkäuferin. Sie sagt auf Kisuaheli, dass sie nichts kaufen könne, weil sie so arm



Abb. 24: Weiße und schwarze Hand.

wie ein Affe sei. Daraufhin schenkt ihr die Frau eine Banane. Sie gibt ihr die Banane und sagt

lachend „für den Affen“.⁶¹ Als Jettel die Banane ergreift, verweilt die Kamera für einen Moment auf den ineinander verschränkten Händen der beiden Frauen (Abb. 27). Jettels Hände umschließen sanft die Hand der afrikanischen Frau. Die Aufnahme macht die Geste zum Symbol. Zum einen haben sich die stereotypischen Rollen verkehrt, denn es ist nicht die schwarze Frau, die auf Almosen der weißen Frau (*memsahib*) angewiesen ist. Zum anderen drückt Jettels Geste mehr als Dankbarkeit für eine geschenkte Banane aus. Die Geste wirkt ehrlich, und sie bedankt sich hier symbolisch für die Jahre im Exil. Gleichzeitig wird hier durch die verschränkten Hände eine besondere Nähe zwischen den beiden Frauen suggeriert. Jettel nimmt wieder ihren Opferstatus als verfolgte Jüdin an und reicht der schwarzen Frau schwesterlich ihre Hand. Als jüdischer Flüchtling hat sie das Recht zu dieser Geste, denn sie hat nicht nur unter der Judenverfolgung gelitten, sondern auch unter ihrem Flüchtlingsstatus im kolonialen Kenia.

Die Szene lenkt den Blick der Zuschauer wieder auf Jettels eigenen Opferstatus und untergräbt eine kritische Auseinandersetzung mit Jettel als weißer Kolonialherrin.

In der Forschung wird wiederholt auf die offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen Jettel Redlich (im Film) und der Figur der Baronin Blixen in Sydney Pollacks Film *Out of Africa* (1985) sowie in dessen gleichnamige Romanvorlage von Blixen (1937) verwiesen. Nigel Penn bemerkt, dass sowohl Links Film, als auch Zweigs Buch von Karen Blixens *Out of Africa* und der Verfilmung des Romans durch Pollack inspiriert wurden (Penn 178). Kristin Kopp geht sogar einen Schritt weiter, wenn sie argumentiert, dass der Film „closely follows the narrative logic of Pollack’s *Out of Africa*“ (Kopp 111). Caroline Link wehrt sich gegen diesen Vorwurf: „Die Kritik fand ich ärgerlich, ich halte sie einfach für falsch. Man kann dem Film einiges vorwerfen, aber

⁶¹ Im Roman ist es Regina, die auf ihrer Rückfahrt vom Internat nach Hause die Begegnung mit der Bananenverkäuferin hat (Vgl. *Afrika*, 243).

dass er versucht, größer zu sein, als er ist, bestimmt nicht. Wir sind mit dem Team nach Kenia gereist, aber die Story war eine kleine Familiengeschichte“ (Simon 4). Links Vorhaben, „eine kleine Familiengeschichte“ darzustellen, muss angesichts des Erinnerungsgeflechts von Holocaust und Kolonialismus, sowie eines etablierten, massenpublikumstauglichen kolonialen Diskurses, den sie mit ihrem Film fördert, scheitern.

David Edelstein beschreibt den Film in seiner Kritik als „shapeless“ (Edelstein) und argumentiert: „[T]here’s something too refined and emotionally neutral about *Nowhere in Africa*, as if Link had directed with white gloves. Maybe she knew how loaded this African-Jewish subject was and didn’t want to push too hard“ (ebd.). Letztendlich ist es Links Weigerung sich mit der „großen Geschichte“ auseinanderzusetzen, die den Film zu einem Klischee macht.

Die vergleichende Analyse des autobiografischen Romans, des Films und der Autobiografie hat gezeigt, wie die Erinnerung an den Holocaust durch die verschiedenen Adaptionsprozesse der Autorin/Regisseurin, aber auch durch die mediale Inszenierung von Roman und Film, in den Hintergrund tritt. Sowohl Roman als auch Film werden in einen Diskurs der kolonialen Nostalgie eingebettet.

In *Nirgendwo war Heimat* stehen die Erinnerung an den Holocaust und die Erfahrung der jüdischen Familie vor, während und nach der Zeit ihrer Verfolgung durch die Nationalsozialisten im Zentrum der Geschichte. Zweigs letztes Werk verweigert sich damit dem Vorwurf der romantisch-kolonialen Verklärung Afrikas. Holocaust und Kolonialismus treten in keinen „zero-sum struggle“ (Rothberg 3) ein, d.h. in ein konkurrierendes Netz der Erinnerungen, bei dem es einen Sieger geben muss (vgl. ebd.). *Nirgendwo war Heimat* überzeugt durch das Format des Briefromans, das gleichzeitig die Limitationen der Darstellung demonstriert: Das Buch ist keine Geschichte über Afrika, sondern die Lebensgeschichte einer jüdischen Holocaustüberlebenden der

zweiten Generation. Zweigs schriftstellerischer Reifeprozess ist mit dem Heraustreten aus dem Konkurrenzverhältnis zwischen ihrer jüdischen Erfahrung im Exil und einer westlichen Verklärung des Kolonialismus, die Afrika als idyllisch und friedvoll beschreibt, abgeschlossen.

Schlussbetrachtungen

Es hat sich gezeigt, dass die weiße Frau vis-à-vis Afrika bzw. seiner Einwohner eine durchaus populäre Figur in der deutschsprachigen Literatur der letzten ca. 120 Jahre war und ist. Dabei zeichnen die in dieser Arbeit diskutierten Autorinnen ihre Protagonistinnen auf unterschiedliche Weise.

Von Bülow ist die Autorin, die wohl in ihrer Inszenierung von weißer Weiblichkeit am sichtbarsten politisch agiert und mit ihren Romanen auch offenkundig eine nationalistische Agenda verfolgt. Die Kolonie bietet in von Bülows Romanwelten die Möglichkeit eines weißen Gesellschaftsentwurfes, der auf einer Geschlechterharmonie zwischen weißem Mann und weißer Frau basiert und dadurch auch als – wenn auch ausschließlich weiße – Gesellschaftskritik gesehen kann, denn die weiße Frau kann sich aus traditionellen Rollenmustern befreien. Ihr wird in der Kolonie ein aus dem Glauben an den Erfolg des kolonialen Projekts und an die Stellung Deutschlands als imperialer Großmacht resultierendes politisches Recht auf Partizipation eingeräumt.

In extrem erscheinender Form beschreibt Claire Goll zu einem frühen Zeitpunkt die Konsequenzen des Kolonialismus und das vermeintliche Miteinander von Subjekten, die durch die Opposition von Kolonie und Mutterland in derart fossilisierten Herrschaftsstrukturen leben, dass es zu krankhaft-obsessiven Verhaltensmustern führt. Weiß und Schwarz werden im Blick des jeweils Anderen zum Fetisch: der schwarze Jupiter soll für die weiße Alma ihr Begehren nach Exotik und Andersartigkeit befriedigen. Alma hingegen soll Jupiter endlich Anerkennung und Zugehörigkeit zur weißen Mehrheitsgesellschaft bringen. Am Ende triumphiert der *master signifier* Weiß.

Bei Ingeborg Bachmann wird das *Weißsein* ihrer Heldin von dieser nicht reflektiert, was letztendlich zu einer Opfermentalität führt, die verhindert, dass Franza eine Mitverantwortung an

ihrem Schicksal erkennt. Selbstgerecht sucht sie in Ägypten ihre Chance auf Heilung und sieht sich dabei zuallererst in einer Opfergemeinschaft mit den Kolonisierten. *Weißsein* wird für Franza der Inbegriff des Bösen, wo es sich auf den weißen Mann und seinen faschistisch angelegten westlichen Fortschrittsglauben sowie die Unterdrückung der Frau bezieht.

In der vergleichenden Analyse von autobiografischem Roman, autobiografischem Briefroman und Film zeigt sich im Falle Stefanie Zweigs, wie eine medienwirksame Inszenierung des autobiografischen Romans als Afrikaroman sowie die Adaption der Mutterfigur im Film den Stoff der Erzählung zu einer Fortschreibung kolonialer Stereotype macht. Im Film tritt die Erinnerung an den Holocaust zugunsten der Emanzipationsgeschichte einer weißen Frau in den Hintergrund. Marktwirtschaftliche Interessen, die auf Publikumserfolg hoffen, beanspruchen hier etablierte Darstellungsmuster des kolonialen Diskurses für sich.

Allen Autorinnen gemeinsam ist, dass sie zwar auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen historischen Kontexten, den Status der weißen Frau als Opfer beschreiben. Dabei ist für Goll und Bachmann die weiße Frau nicht nur Opfer, sondern auch Täterin. Auch bei von Bülow wird die weiße Frau in einer späteren kritischen Lesart der Mittäterschaft überführt und auch die filmische Adaption der Figur Jettel Redlichs zeigt deren Emanzipation auf Kosten der afrikanischen Anderen.

Einen interessanten und innovativen Beitrag zur Darstellung der weißen Frau in Bezug auf Afrika bietet der österreichische Regisseur Ulrich Seidel im ersten Film seiner Trilogie *Paradies*. In *Paradies: Liebe* (2012) geht es um die 50-jährige Wienerin Teresa (Magarethe Tiesel). Teresa führt zu Hause ein Leben, das sich um ihren Job und ihren Pflichten als alleinstehende Mutter einer jugendlichen Tochter dreht. Emotional verkümmert reist sie mit ihrer Freundin als Sextouristin nach Kenia. Auf der Suche nach Liebe findet sie dort zwar einen *beachboy*, aber muss feststellen,

dass diese Liebe ihren finanziellen Preis hat. Der Film ist in seiner Darstellung radikal und wirkt verstörend. An den weißen Mann und seine sexuelle Ausbeutung „exotischer“ Frauen ist das Publikum gewöhnt; eine weiße Frau aber, die sich sexuelle Handlungen erkauft erscheint ungewöhnlich. Der Film ist aber bewusst im Dokumentationsstil gedreht, denn weiblicher Sextourismus ist im 21. Jahrhundert ein gesellschaftliches Phänomen, aus dem Reiseveranstalter Profit schlagen und der bei Frauen 50+ immer beliebter wird. Dabei zeigt sich auch in dieser Darstellung der weißen Frau: sie ist sowohl Opfer als auch Täterin. Die Situation in der Heimat erscheint



Abb.25: Teresa und ihre Freundin beim Flirt in der Hotelbar

Teresa trist und perspektivlos, als Übergewichtige und Alleinerziehende wird sie zu Hause an den Rand der Gesellschaft gedrängt. In Kenia bietet sich für sie die Möglichkeit, ihr Begehren auszuleben, was sie gegen Bezahlung tut. Ihr *beachboy* wird durch die ärmlichen Verhältnisse, in denen er lebt in die Prostitution gedrängt, dennoch schlägt auch er aus der desolaten Situation Teresas Kapital. Die Arbeit als *beachboy* ist für ihn lukrativer als eine andere Beschäftigungsform.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die deutsche Afrika-Literatur (und hier fasse ich den Begriff sehr allgemein) keineswegs linear progressiv verläuft. Ein politisch motivierter postkolonialer Bildungsauftrag ergibt sich für sie nicht zwingend. Vielmehr ist es tatsächlich so, dass sich moderne Afrika-Romane der 1990er und 2000er Jahre hinsichtlich ihrer Darstellungsmuster äußerst wenig von den Kolonialromanen von Bülow unterscheiden und Afrika immer noch das “quintessential other of German society and European culture” (Göttsche, *Remembering* 413) bleibt. Treffend beschreibt Dirk Göttsche 2017 die Situation des deutschen literarischen Diskurses über Afrika und seine Einwohner wie folgt:

The persistence of old stereotypes, the continuing lure of exoticism, and the return of some colonial myths in popular historical fiction [...] suggest that the normalization of the ‘postcolonial gaze’ and the emergence of a postcolonial memory discourses provide no safeguard against the survival of some aspects of the cultural history of colonialism, or indeed against the danger of retrograde developments. (Göttsche, “Post-imperialism“ 120)

Insbesondere – so ließe sich ergänzen – wenn koloniale Darstellungsmuster den kommerziellen Erfolg bei einem Massenpublikum garantieren. Es zeigt sich, dass die weiße Frau als Darstellungstypus aber auch in der Realität einer intersektionalen⁶² Analyse bedarf. Gender, Ethnizität, Nationalität und Klasse können nicht isoliert voneinander behandelt werden, denn parallel nebeneinander wirkende soziale Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten verschließen sich gegenüber einer binären Opfer-Täter/in Kategorisierung.

⁶² Katharina Walgenbach definiert diese Art der Analyse treffend wie folgt: „Unter Intersektionalität wird dabei verstanden, dass soziale Kategorien wie Gender, Ethnizität, Nation oder Klasse nicht isoliert voneinander konzeptualisiert werden können, sondern in ihren ‚Verwobenheiten‘ oder ‚Überkreuzungen‘ (intersections) analysiert werden müssen“ (Walgenbach, “Intersektionalität” 81).

Literatur

Abrecht, Helga. "Zwischen Propaganda und Kritik: Die Kolonialromane der Frieda von Bülow."

Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. "Germanistik im Konflikt der Kulturen". Band 9: Divergente Kulturräume in der Literatur, hg. von Jean-Marie Valentin, Peter Lang, 2005, 367-372.

Adorno, Theodor W. "Erziehung nach Auschwitz." *Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe. Stichworte*, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1977, 674-691.

"Afrika. Das umkämpfte Paradies." *Der Spiegel Special Geschichte*, 2, 2007,

www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecialgeschichte/index-2007-2.html, Zugriff: 12.01.2018.

Afrika Hamburg. www.afrika-hamburg.de, Zugriff: 18.01.2018.

Albrecht, Monika. "'Es muß erst geschrieben werden': Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*." *Über die Zeit schreiben: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Bd.1, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Königshausen & Neumann, 1998, 59-91.

---. "'Sire, this village is yours'. Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza* aus postkolonialer Sicht." *Über die Zeit schreiben: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Bd.3, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Königshausen & Neumann, 2004, 159-169.

Albrecht, Monika, und Dirk Göttsche, Hg. *Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*.

Metzler, 2013.

Albrecht, Monika, und Dirk Göttische. "Leben und Werk im Überblick – eine Chronik."

Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttische, Metzler, 2013, 2-21.

Antretter, Dietlind. "Claire Goll. Eine Monographie." Diss., Universität Salzburg, Salzburg, 1988.

Archer-Straw, Petrine. *Negrophilia: Avant-garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Thames & Hudson, 2000.

Assmann, Aleida. "Ex Oriente nox: Ägypten als das kulturelle Unbewußte der abendländischen Tradition." *Ägypten-Bilder: Akten des "Symposiums zur Ägypten-Rezeption", Augst bei Basel, vom 9.-11. September 1993*, hg. von Elisabeth Staehelin und Bertrand Jaeger, Universitätsverlag, 1997, 173-186.

Assmann, Jan. "Das kulturelle Gedächtnis: Allgemeine Einführung." Johannes-Gutenberg Universität Mainz, 24. Jun. 2010, Manuskript, www.fb06.uni-mainz.de/aasw/pdf/Assman_Jan_das_kulturelle_Gedaechtnis.pdf, Zugriff: 12.01.2018.

Augsburg postkolonial. www.augsburgpostkolonial.de, Zugriff: 12.01.2018.

Bachmann, Ingeborg. *Das Buch Franza. „Todesarten“-Projekt*, Bd.2, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttische, Piper, 1995.

---. "Das Gebell." *Ingeborg Bachmann: Werke*, vol. 3, hg. von Christine Kosche et al., Piper, 1978, 373-393.

---. "Literatur als Utopie." *Ingeborg Bachmann: Werke*, vol. 4, hg. von Christine Koschel et al.,

- Piper, 1971, 255-271, (Sigle: W).
- . *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Piper 1983, (Sigle: GuI).
- Baalbaki, Rohi. "nur." *Al-Mawrid. A Modern Arabic-English Dictionary*, 2001, 1195.
- Baranowski, Shelley. *Nazi Empire: German Colonialism and Imperialism from Bismarck to Hitler*. Cambridge UP, 2011.
- Bartsch, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. 1988, 2.Ausg., Metzler, 1997.
- Bechhaus-Gerst, Marianne. "Die Kolonialschriftstellerin Frida von Bülow. " *Frauen in den deutschen Kolonien*, hg. von Marianne Bechhaus-Gerst und Mechthild Leutner, Ch. Links, 2009, 66-70.
- Berman, Russell A. *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*. University of Nebraska Press, 1998.
- Besser, Stephan. "Tropenkoller." *Mit Deutschland um die Welt*, hg. von Alexander Honold und Klaus R. Scherpe, J.B. Metzler, 2004, 300-309.
- Biedermann, Edelgard. "'Es ist mir immer, als lebe ich in einem phantastischen Roman': Frieda von Bülows Kolonialromane als Spiegelungen deutscher Kulturgeschichte." *Akten des X. internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert, Band 9: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A: Kongressberichte (JIGA)*, hg. von Peter Wiesinger, Peter Lang, 2003, 63-69.
- Bitala, Michaela. "TV-Kritik: Meine Heimat Afrika: Verstörend niveaulos." *Süddeutsche*

Zeitung, 17. Mai 2010, 1-2, www.sueddeutsche.de/kultur/tv-kritik-meine-heimat-afrika-verstoerend-niveaulos-1.52468, Zugriff: 12.01.2018.

Bird, Stephanie. *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge UP, 2003.

Blöcker, Günter. *Die gestundete Zeit*. 1954, Wiederabdruck, *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Piper, 1989, 13-14.

Blumenthal, Bernhard. "Claire Goll's Prose." *Monatshefte*, Vol.75, No 4 (Winter, 1983), 358-368.

Bölsche, Jochen. "Kolonien: Die Peitsche des Bändigers." *Der Spiegel*, 3, 12. Jan. 2004, www.spiegel.de/spiegel/print/d-29665604.html, Zugriff: 12.01.2018.

Böttinger, Helmut. "Seitensprünge, Nachlass-Angst: Joseph McVeighs biografische Studie über Ingeborg Bachmanns Wiener Jahre und die Rolle, die am Beginn ihrer Autorschaft ihr Liebhaber Hans Weigel spielte." *Süddeutsche Zeitung*, 14. Feb. 2016, www.sueddeutsche.de/kulutr/literaturgeschichte-und-liebe-seitenspruenge-nachlass-angst-1.2862766, Zugriff: 12.01.2018.

Bourcet-Salenson, Lucile. "Das Exil der kleinen Leute in Kenia 1938-1947." *Alltag im Exil*, hg. von Daniel Azuélos, Königshausen & Neumann, 2011, 127-137.

Bülow, Frieda von. "Das Weib in seiner Geschlechtsindividualität." *Die Zukunft* 18 (27.März 1897), 596-601.

---. *Der Konsul. Väterländischer Roman aus unseren Tagen*. Berlin, F. Fontante, 1891.

---. *Im Lande der Verheißung: ein deutscher Kolonial Roman*. 1899. Dresden, C.Reißner, 1914.

---. *Tropenkoller. Episode aus dem deutschen Kolonialleben*. 1896. Berlin, F. Fontane, 1911.

Buonaventura, Wendy. *Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World*. Interlink Publishing Group, 1998.

Brinker-Gabler, Gisela, Hg. et al. "Claire Goll." *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen, 1800-1945*. Deutscher Taschenbuchverlag, 1986, 109-111.

Brumlik, Micha. "Einleitung." *Völkermord und Kriegsverbrechen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hg. von Irmtrud Wojak und Susanne Meinl, Campus-Verlag, 2004.

Conrad, Sebastian. *Deutsche Kolonialgeschichte*. C.H. Beck, 2012.

Czernin, Monika. "*Jenes herrliche Gefühl der Freiheit*": *Frieda von Bülow und die Sehnsucht nach Afrika*. List, 2008.

Dasen, Veronique. *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Clarendon Press, 2013.

Decker, Kerstin. "Es war einmal in Afrika." *Der Tagesspiegel*, 22. Jun. 2015, 1-4,
www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/deutscher-kolonialismus-es-war-einmal-in-afrika/11942958.html, Zugriff: 12.01.2018.

Delgado Mingocho, Maria Teresa. "Frauen schreiben über Frauen: Das Beispiel Frieda von Bülow." *Gender und Macht in der deutschsprachigen Literatur*, Band 8, hg. von Montserrat Bascoy Lamelas und Rosa Marta Gómez Pato, Peter Lang, 2007, 117-127.

Diallo M., Moustapha. "Die Erfahrung der Variabilität: Kritischer Exotismus in Ingeborg

Bachmanns *Todesarten*-Projekt im Kontext des interkulturellen Dialogs zwischen Afrika und Europa.” *Über die Zeit schreiben: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Bd.1, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Königshausen & Neumann, 1998, 33-58.

Dietrich, Anette. *Weißer Weiblichkeit: Konstruktion von "Rasse" und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*. Transcript, 2007.

Dietrich, Stephan. "Die Domestizierung des Wilden: Figurationen des Primitivismus-Diskurses in der Weimarer Republik." *Musil-Forum*, Vol.27, 2001, 31-62.

Dunzendorfer, Jan. "Fetisch/Fetischismus." *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, hg. von Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard, Unrast, 634-638.

Edelstein, David. "Oy, Africa. Why that Jews-in-Kenya movie won an Oscar." *Slate*, 28. Mär. 2003, www.slate.com/culture/2018/02/mute-duncan-jones-sci-fi-movie-for-netflix-reviewed.html, Zugriff: 12.01.2018.

Eigler, Friederike. "Engendering German Nationalism: Gender and Race in Frieda von Bülow's Colonial Writings." *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*, hg. von Sara Friedrichsmeyer et al., The University of Michigan Press, 1998.

Eppelsheimer, Natalie. "Homecomings and Homemakings: Stefanie Zweig and the Exile Experience In, Out of, and Nowhere in Africa." Diss. University of California, Irvine, 2008.

Essen Colonialtracks. www.essen.colonialtracks.de, Zugriff: 12.01.2018.

Fähnders, Walter. Einleitung. *Expressionistische Prosa*, hg. von Walter Fähnders, Aisthesis, 2001, 7-19.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Grove Press, 1982.

Fromm, Erich. *Psychoanalyse und Ethik. Bausteine zu einer humanistischen Charakterologie*. Deutscher Taschenbuchverlag, 1992.

Gabrisch, Anne. "Zu den Memoiren der Claire Goll". Rezension. *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur*, Bd.33, 1981, 454-459.

Gerstner, Jan. "*Die absolute Negerei*": *Kolonialismus und Rassismus in der Avantgarde*. Tectum Verlag, 2007.

Göttsche, Dirk. *Remembering Africa: The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature*. Camden House, 2013.

Goll, Claire. *Ich verzeihe keinem*. Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur, 1976.

---. *Der Neger Jupiter raubt Europa*. Deutscher Taschenbuchverlag, 1992.

---. *Ein Mensch ertrinkt*. Deutscher Taschenbuchverlag, 1993.

Goll, Yvan, Hg. et al. *Yvan und Claire Goll: Bücher und Bilder. Gutenberg-Museum zu Mainz. Ausstellung vom 9. Mai bis 10. Juni 1973*. V. Zabern, 1973.

Glauert-Hesse, Barbara. "Clara, Clarissa und Claire, Lillian und Liliane, Susu und Zouzou: Die wirkliche Claire. Eine Reminiszenz." *allmende Zeitschrift für Literatur*, 74, 24. Jahr, Dez., Info Verlag, 2004, 79-85.

Greven-Aschoff, Barbara. *Die bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland 1894-1933*.

- Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.
- Grieshammer, Reinhard et al. "Isis." *Der Neue Pauly*, hg. von Hubert Cancik et al., 2006, dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e527850, Zugriff: 12.01.2018.
- Grosse, Pascal. "What does German Colonialism Have to Do with National Socialism? A Conceptual Framework." *Germany's Colonial Pasts*, hg. von Eric Ames et al., University of Nebraska Press, 2005, 115-134.
- Gründer, Horst. *Geschichte der deutschen Kolonien*. Ferdinand Schöningh, 2012.
- Gutjahr, Ortrud. *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*. Königshausen & Neumann, 1988.
- Hammerstein, Katharina von. "[D]iese orientalische Märchenwelt vor meinen Augen': Visualität und koloniale Konstruktion in Frieda von Bülow's Reiseberichten aus Deutsch-Ostafrika." *Acta Germanica*, 38, 2010, 40-64.
- Haruna, Hadija. "Das Gröbenufer ist Geschichte." *Der Tagesspiegel*, 27. Feb. 2010, www.tagesspiegel.de/berlin/strassenumbenennung-das-groebenufer-ist-geschichte/1691980.html, Zugriff: 12.01.2018.
- Hausdorf, Anna. "Claire Goll und ihr Roman 'Der Neger Jupiter raubt Europa'." *Neophilologus*, vol.74, no. 2, 1990, 265-278.
- . "Das Frauenbild im Werk Claire Golls." *Thirteenth International Conference on Literature and Psychoanalysis*, hg. von Frederico Pereira, Instituto Superior Psicologia Aplicada, 1996, 213-223.

Havrelock, Rachel. *River Jordan. The Mythology of a Dividing Line*. University of Chicago Press, 2011.

Hendrix, Heike. *Ingeborg Bachmanns 'Todesarten-Zyklus': Eine Abrechnung mit der Zeit*. Königshausen & Neumann, 2003.

Hernandez, Isabel. "Claire Goll zwischen Expressionismus und Surrealismus." *Apropos Avantgarde: Neue Einblicke nach einhundert Jahren*, hg. von Dolores Sabaté Planes und Jaime Feijóo, Frank & Timme, 2012, 135-148.

Hoechstetter, Sofie. *Frieda Freiin v. Bülow: ein Lebensbild*. Carl Reissner, 1910.

Höller, Hans. *Ingeborg Bachmann*. Rowohlt, 1999.

Hotz, Constanze. "Die Bachmann": *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. E. Faude, 1990.

Hüchtker, Dietlind. "Der Mythos 'Galizien'. Versuch einer Historisierung." *Die Nationalisierung von Grenzen. Zur Konstruktion nationaler Identität in sprachlich gemischten Grenzregionen*, hg. von Michael G. Müller und Rolf Petri, Herder Verlag, 2002, 81-107.

„Ingeborg Bachmann, Max Frisch und die diskrete Germanistik: Fechten vor verhängten Spiegeln." *Neue Züricher Zeitung*, 08. Mär. 2003, www.nzz.ch/article8EIXK-1.223120, Zugriff: 12.01.2018.

Jens, Walter. "Zwei Meisterwerke in schwacher Umgebung: Ingeborg Bachmanns Prosa muss an höchsten Ansprüchen gemessen werden." *Die Zeit*, Nr.37, 08. Sep.1961, 1-3, www.zeit.de/1961/37/zwei-meisterwerke-in-schwacher-umgebung, Zugriff: 12.01.2018.

Joeden-Forgey, Elisa von. "Race Power in Postcolonial Germany – The German Africa Show and the National Socialist State, 1935-40." *Germany's Colonial Pasts*, hg. von Eric Ames et al., University of Nebraska Press, 2005, 167-188.

John-Wenndorf, Carolin. *Der öffentliche Autor: Über die Inszenierung von Schriftstellern*. Transcript, 2014.

Kaiser, Joachim. "Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige? Das 'Todesarten'-Projekt in fünfbändiger Ausgabe." *Süddeutsche Zeitung*, Nr.287, 13. Dezember 1995, "Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?": *Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, hg. von Irene Heidelberger-Leonard, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1998, 161-165.

Kanz, Christine. "Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk." *Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Metzler, 2013, 223-236.

Kiefer, Sebastian. "Philologische Obsession und Hagiographie: was die 'Goll-Affäre' wirklich lehrt." *Neue deutsche Literatur: Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*, 50, Nr.3, 2002, 137-146.

Köhler, Sigrid. "Schwarz, weiß oder rot? Materialisierungen des Anderen in Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*." *Interkulturelle Texturen: Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*, hg. von M. Moustapha Diallo und Dirk Götsche, Aisthesis Verlag, 2003, 77-99.

Kopp, Kristin. "Exterritorialized Heritage in Caroline Link's *Nirgendwo in Afrika*." *New German Critique*, vol.87, 2002, 106-132.

- Klotz, Marcia. "The Weimar Republic: A Postcolonialist State in a Still-Colonial World." *Germany's Colonial Pasts*, hg. von Eric Ames et al., University of Nebraska Press, 2005, 135-147.
- Kramer, Andreas. "Claire Goll." *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 3, hg. von John M. Spalek und Sandra H. Hawrylchak, K.G. Saur Verlag AG, 2002, 13-34.
- Krause, Frank, Hg. *Expressionism and Gender/ Expressionismus und Geschlecht*. V & R unipress, 2010.
- Kundrus, Birte. *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*. Böhlau, 2003.
- Laplanche, J, J.-B. Pontalis. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Suhrkamp, 1973.
- Langer, Renate. "Schmerzensfrau und Immaculata: Bruchlinien im Bachmann-Bild." *Mythos Bachmann: Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, hg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer, Paul Zsolnay Verlag, 2011, 54-71.
- Leahy, Caitríon. *Der wahre Historiker: Ingeborg Bachman and the Problem of Witnessing History*. Königshausen & Neumann, 2007.
- Leeder, Karen. "Ingeborg Bachmann as Poet and Myth: A Case Study in Cultural Impact." *Cultural Impact in the German Context: Studies in Transmission, Reception, and Influence*, hg. von Rebecca Braun und Lyn Marven, Camden House, 2010, 260-277.
- Lennox, Sara. "Rezeptionsgeschichte." *Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Metzler, 2013, 22-45.
- . "White Ladies and Dark Continents in Ingeborg Bachmanns Todesarten." Sarah Lennox.

„White Ladies and Dark Continents in Ingeborg Bachmanns Todesarten.“ *Über Die Zeit Schreiben: Literatur- Und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Bd.1, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Königshausen & Neumann, 1998,13-31.

Lerch, Gisela. “Der Neger Jupiter raubt Europa: Roman von Claire Goll.” *Zum Lesen empfohlen*, Norddeutscher Rundfunk, Hannover, 8. Jan. 1988. Hörfunkbeitrag.

--- . “Zum 100. Geburtstag von Claire Goll.” *Das Literaturjournal*, Norddeutscher Rundfunk, Hannover, 28. Okt. 1990. Hörfunkbeitrag.

Link, Caroline, Regisseurin. *Nowhere in Africa*. Columbia Tristar Home Entertainment, 2003.

Littler, Margaret. “Madness, Misogyny and the Feminine in Aesthetic Modernism: Unica Zürn and Claire Goll.” *Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts*, hg. von Eric Robertson und Robert Vilain, Rodopi, 1997, 153-174.

Livingstone, Rodney. “Eroticism and Feminism in the Writings of Claire Goll.” *Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts*, hg. von Eric Robertson und Robert Vilain, Rodopi, 1997, 175-188.

Löffler, Sigrid. “Undine kehrt zurück.” *Der Spiegel*, Nr.46, 13. Nov.1995, 243-247, www.spiegel.de/spiegel/print/d-9231021.html, Zugriff: 12.01.2018.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge, 2005.

Mahlow, Verena. “Exerzitien verfehlter Identität: Zur Funktion von Klischeebildern und Trivialität in der Prosa Claire Golls.” *Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts*, hg. von Eric Robertson und Robert Vilain, Rodopi, 1997, 189-204.

Mamozai, Martha. *Schwarze Frau, weiße Herrin: Frauenleben in den deutschen Kolonien*. Rowohlt Taschenbuch, 1989.

Mbembe, Achille. *On The Postcolony*. University of California Press, 2001.

McGowan, Moray. "Black and White? Claire Goll's Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*." *Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts*, hg. von Eric Robertson und Robert Vilain, Rodopi, 1997, 205-218.

McVeigh, Joseph. *Ingeborg Bachmanns Wien, 1946-1953*. Suhrkamp, 2016.

Menasse, Eva. "Für sie gab es keine Rolle: Endlich ohne Pathos: Zwei Bücher zeigen die Dichterin Ingeborg Bachmann in ganz neuem Licht." *Die Zeit*, Nr.48, 22.Nov. 2017, 1-2, www.zeit.de/2017/48/ingeborg-bachmann-dichterin-20-jahrhundert-biografie, Zugriff: 12.01.2018.

Mennel, Barbara. "'Euch auspeitschen, ihr ewigen Masochistinnen, euch foltern, bis ihr den Verstand verliert': Masochismus in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*." *Über die Zeit schreiben: Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Bd.2, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Königshausen & Neumann, 2000, 111-125.

Meyer-Gosau, Frauke. *Einmal muss das Fest ja kommen: Eine Reise zu Ingeborg Bachmann*. C.H. Beck, 2008.

---. "Ingeborg Bachmann: Auf der Suche nach einer verschwundenen Dichterin." *Cicero*, 30. Juli 2009, 1-5.

Mießgang, Thomas. "'In mir ist die Hölle los.'" *Die Zeit*, 14, 28. Mär. 2016,

ww.zeit.de/2016/14/ingeborg-bachmann-briefe-hans-weigel-liebe-wien, Zugriff:
12.01.2018.

Morrien, Rita. “ ‘Afrika mon amour’? – Der Afrika-Diskurs im populären Spielfilm.” *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, hg. von Michael Hofmann und Rita Morrien, Rodopi, 2012, 253-284.

Mosjov, Bojana. *Osiris: Death and Afterlife of a God*. Blackwell, 2005.

Mudimbe, V.Y. *The Idea of Africa*. Indiana University Press, 1994.

Musil, Robert. *Gesammelte Werke*. Rowohlt, 1978.

Nadolny, Susanne. *Claire Goll: Ich lebe nicht, ich liebe: eine biografische und literarische Collage mit Texten, Bildern und Fotografien von Claire Goll, Yvan Goll, Rainer Maria Rilke, Paula Ludwig, Franz Werfel, Paul Celan, Kurt Wolff, Kurt Pinthus, Hans Arp, Marc Chagall, Alexej Jawlensky*. Edition Ebersbach, 2002.

---. *Gelebte Sehnsucht: Eine Hommage an Grenzgängerinnen der Moderne*. Edition Ebersbach, 2005.

Neuser, Daniela. “Ein Platz an der Sonne – der neue Heimatfilm: Afrika, mon amour und Momella, eine Farm in Afrika.” *Film und kulturelle Erinnerung: plurimediale Konstellationen*, hg. von Astrid Erll, et al., de Gruyter 2008, 107-138.

Osterhammel, Jürgen und Jan C. Jansen. *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*. C.H. Beck, 2009.

Otto, Martin. “Entkolonisierung der Lebenswelt.” *FAZ*, 8. Jan. 2010, 1-2,

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/strassennamen-in-berlin-entkolonisierung-der-lebenswelt-1908458.html>, Zugriff: 12.01.2018.

Oyěwúmi, Oyèrónké. *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. University of Minnesota Press, 1997.

Penn, Nigel. "Whites in Africa: Kenya's Colonists in the Films *Out of Africa*, *Nowhere in Africa* and *White Mischief*." *Black and White in Colour: African History on Screen*, hg. von Vivian Bickford-Smith und Richard Mendelsohn, Ohio UP, 2007, 167-184.

"Proklamation über die Selbständigkeit Österreichs." *Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich*, 1. Mai 1945, www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1945_1_0/1945_1_0.pdf, Zugriff: 12.01.2018.

"Pyjamas". Def 1.2. *OxfordDictionaries.com*. Oxford Dictionaries, Zugriff: 12.01.2018.

Reich-Ranicki, Marcel. "Die Dichterin wechselt das Repertoire." *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, hg. von Christine Koschel et al., Piper, 1989, 188-192.

Rheinsberg, Anna. "Zum 100. Geburtstag von Claire Goll." *Büchermarkt: Aus dem literarischen Leben*. Deutschlandfunk. Köln, 29. Okt. 1990. Hörfunkbeitrag.

Richter, Hans Werner. *Im Etablissement der Schmetterlinge: Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*. Hanser, 1986.

Riebsamen, Hans. "Noch einmal zurück nach Afrika: Die Schriftstellerin Stefanie Zweig wird achtzig und legt eine Biographie in Briefform vor. Die Liebe zur Literatur entstand im Internat." *Frankfurter Allgemeine Rhein-Main*, 15. Sep. 2012, 1-3,

www.faz.net/aktuell/rhein-main/stefanie-zweig-im-portraet-noch-einmal-zurueck-nach-afrika-11891558.html, Zugriff: 12.01.2018.

Rilke, Rainer Maria. *Rainer Maria Rilke: Dichtungen und Erinnerungen*. Gesprochen von Gert Westphal et al., Radio Bremen, 2000. Hörbuch.

Rinnert, Andrea. *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft: Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien*. Helmer Ulrike, 2001.

Rogowski, Christian. "The 'Colonial Idea' in Weimar Cinema." *German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory*, hg. von Volker M. Langbehn, Routledge, 2010.

Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford UP, 2009.

"Salzburger Bachmann Edition." Universität Salzburg, www.uni-salzburg.at/index/php?id=207772, Zugriff: 12.01.2018.

Schauws, Ulle et al., Hg. "Kleine Anfrage *Deutsche Kolonialgeschichte in Namibia*." Drucksache 18/4903, 06. Mai 2015, www.dip21.bundestag.de/dip21/btd/18/049/1804903.pdf, Zugriff: 12.01.2018.

Schilling, Britta. "Crossing Boundaries: German Women in Africa, 1919-33." *German Colonialism and National Identity*, hg. von Michael Perraudin und Jürgen Zimmerer, Routledge, 2014, 140-159.

Schlinsog, Elke. "Joseph McVeigh: Ingeborg Bachmanns Wien 1946-1953: 'Ganz besoffen von Gedichten.'" *Deutschlandfunk Kultur*, 09. Jan. 2016, www.deutschlandfunkkultur.de/joseph-mcveigh-ingeborg-bachmanns-wien-1946-1953-

ganz.950.de.html?dram:article_id=341918, Zugriff: 12.1.2018.

Schlüter, Jan-Philippe und Christiane Habermalz. “ Ringen um die Anerkennung der deutschen Schuld.” *Deutschlandfunk*, 20. Dez. 2017,
http://www.deutschlandfunkkultur.de/verbrechen-an-den-hereros-und-den-namas-ringen-um-die.976.de.html?dram:article_id=406540, Zugriff: 12.01.2018.

Schmaus, Marion. “Bachmann und die Philosophie.” *Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Metzler, 2013, 212-222.

Schünemann, Peter. “Alles, was der Fall ist: Zu den Erzählungen der Ingeborg Bachmann notiert.“ *Frankfurter Rundschau*, 28.06.1961.

Seidel, Ulrich. Regisseur. *Paradies: Liebe*. Strand Releasing, 2013.

Seshardi-Crooks, Kalpana. *Desiring Whiteness: A Lacanian Analysis of Race*. Routledge, 2000.

Simo, David. “Die gefährliche Faszination der Wildnis: Zu Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*.” *Acta Germanica*, vol.25, 1997, 207-217.

Simon, Jana. “Wenn plötzlich Nicole Kidman anruft.” *Die Zeit*, Nr.9, 21.2.2008, 1-10,
<http://www.zeit.de/2008/09/Interview-Caroline-Link-09>, Zugriff: 12.01.2018.

Smith, Woodruff. “The Colonial Novel as Political Propaganda: Hans Grimm’s ‘Volk ohne Raum’.” *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society*, vol.9, 1985, 79-81.

Speitkamp, Winfried. *Deutsche Kolonialgeschichte*. Reclam, 2005.

Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Duke UP, 1993.

Stark, Michael. "Expressionismus". *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*, hg. von Horst Brunner und Erich Schmidt, 2006, 96-99.

"Stenogramm der Zeit." *Der Spiegel*, 34, 18.Aug.1954, 26-29.

Stoler, Ann Laura. "Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in Twentieth Century Colonial Culture." *Dangerous Liaisons: Gender, Nation & Postcolonial Perspectives*, hg. von Anne McClintock et al., University of Minnesota Press, 1997.

Stoll, Andrea. *Ingeborg Bachmann: Der dunkle Glanz der Freiheit*. Bertelsmann, 2013.

Struck, Wolfgang. "Auf der Suche nach dem schwarzen Geheimnis: Claire Golls *Der Neger Jupiter raubt Europa* und ein deutsch-französischer Dialog." *Acta Germanica: German Studies in Africa: Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika*, Bd. 25, hg. von John K. Noyes, Peter Lang, 1997, 61-84.

Studer, Claire. "Die Stunde der Frauen." *Zeit-Echo* 3, Juli 1917, 9-10.

Thamer, Hans Ulrich. "Nationalismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS-Zeit in Deutschland." *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl, Königshausen & Neumann, 1993, 215-224.

Thomas, Rebecca. "African Love Affair Inspires Oscar." *BBC News*, 4.Apr. 2003, www.news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2914081.stm, Zugriff: 12.01.2018.

"Triumph des Sexus." *Der Spiegel*, 20, 13.Mai 1996, 243-244, www.spiegel.de/spiegel/print/d-8924376.html, Zugriff: 12.01.2018.

Van Laak, Dirk. "Deutschland in Afrika. Der Kolonialismus und seine Nachwirkungen."

Bundeszentrale für Politische Bildung, 17. Jan.2005, 1-5,

www.bpb.de/apuz/29265/deutschland-in-afrika-der-kolonialismus-und-seine-nachwirkungen?p=4, Zugriff: 12.01.2018.

Walgenbach, Katharina. *"Die weiße Frau als Trägerin deutscher Kultur": Koloniale Diskurse über Geschlecht, "Rasse" und Klasse im Kaiserreich*. Campus Verlag, 2005.

Walgenbach, Katharina. "Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume. " *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medien an den Achsen der Ungleichheit*, hg. von Elli Scambor und Fränk Zimmer, transcript, 2012, 81-92.

Warmbold, Joachim. "Ein Stückchen Neudeutsche Erd'--": *Deutsche Kolonial-Literatur: Aspekte ihrer Geschichte, Eigenart und Wirkung, dargestellt am Beispiel Afrikas*. Haag + Herchen, 1982.

Weigel, Sigrid. "'Am Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang': Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise." *Sonderband Ingeborg Bachmann*, hg. von Ludwig Arnold, Edition Text + Kritik, 1984, 58-92.

----. "Die andere Ingeborg Bachmann." *Sonderband Ingeborg Bachmann*, hg. von Ludwig Arnold, Edition Text + Kritik, 1984, 5-6.

---. *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Paul Zsolney Verlag, 1999.

---. "La Polyphonie de l'autre. Traumatisme et désir dans l'autobiographie imaginaire de Bachmann." *Revue germanique internationale*, 5, 1996, 165-182.

Wendl, Tobias und Bettina von Lintig, Herausgeber. *Black Paris: Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Hammer, 2006.

Westbrook, Caroline. "Interview with Stefanie Zweig." *Something Jewish*, 10.Apr.2003,
www.somethingjewish.co.uk/articles/73_interview_with_stefa.htm, Zugriff:
12.01.2018.

Wiedemann, Barbara. *Paul Celan – Die Goll: Dokumente zu einer „Infamie“*. Suhrkamp, 2000.

Wieczorek-Zeul, Heidemarie. "Rede bei den Gedenkfeierlichkeiten zum 100. Jahrestag der Herero-Aufstände." 14. Aug. 2004, Okakarara, Namibia,
www.baerfilm.de/PDF/RedeWieczorek-ZeulNamibia.pdf, Zugriff: 12.01.2018.

Wildenthal, Lora. *German Women for Empire, 1984-1945*. Duke University Press, 2001.

---. "'When Men Are Weak': The Imperial Feminism of Frieda von Bülow." *Gender & History*,
vol. 10, no.1, 1998, 53-77.

Wilke, Sabine. *Dialektik und Geschlecht: Feministische Schreibpraxis in der Gegenwartsliteratur*. Stauffenburg, 1996.

---. *Masochismus und Kolonialismus: Literatur, Film und Pädagogik*. Stauffenburg, 2007.

---. "Zwanzig Jahre Germanistik postkolonial." *Monatshefte*, vol.103, no. 3, 2011, 425-439.

Winters, Laura. "In the African Sun while Dark Came over Europe." *The New York Times*,
23.Feb.2003, <http://www.nytimes.com/2003/02/23/movies/film-in-the-african-sun-while-dark-came-over-europe.html>, Zugriff: 12.01.2018.

Witte, Bernd. Eintrag "Bachmann, Ingeborg." *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. von Heinz Ludwig Arnold,

www.nachschlage.NET/document/16000000027, Zugriff: 12.01.2018.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Suhrkamp, 2003.

Wolf, Christa. *Voraussetzungen eine Erzählung: Kassandra*. Luchterhand, 1983.

Wright, Barbara D. "Intimate Strangers: Women in German Expressionism." *Companion to the Literature of German Expressionism*, hg. von Neil H. Donahue, Camden House, 2005, 187-319.

Zantop, Susanne. *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Duke UP, 1997.

Zeller, Bernhard. "Yvan und Claire Goll." *Marbacher Memorabilien*, Bernhard Zeller, Deutsche Schillergesellschaft, 1995, 325-332.

"Zweig, Stefanie." *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender: 2014/2015*, Vol.69, hg. von Axel Schniederjürgen, De Gruyter, 2014, 1193.

Zweig, Stefanie. *Nirgendwo in Afrika. Irgendwo in Deutschland*. Heyne Verlag, 2000.

---. *Nirgendwo war Heimat. Mein Leben auf zwei Kontinenten*. Langen-Müller, 2012.

---. *Nowhere in Africa. An Autobiographical Novel*. Übersetzt von Marlies Comejean, University of Wisconsin Press/Terrace Books, 2004.