


PhD Thesis

# Der koloniale Raum als Reflexionsraum der Modernisierung.

# Postkoloniale Kulturkritik am Leitfaden von Joseph Conrads *Heart of Darkness* in deutsch- und englischsprachigen Romanen und Filmen der Gegenwart


| | |
|---|---|
| Name: | Karin Vivien Punte |
| Student ID Number: | 4261097 |
| Email: | karin.punte@nottingham.ac.uk |
| School/Dept.: | CLAS |
| Supervisors : | Professor Dirk Göttsche, Dr Joe Jackson, Professor Matthias Uecker |

# Inhalt


1 Einleitung ..... 4

1.1 Kolonialismus und Moderne in der Forschung ..... 6

1.2 Auswahl der Intertexte und Aufbau ..... 14

1.3 Theoretische und methodische Ausgangspunkte ..... 23

1.3.1 Modernisierung im Kontext des Kolonialismus ..... 23

1.3.2 Die Schattenseiten der Modernisierung ..... 28

1.3.3 Postkoloniale Theorien ..... 40

1.3.4 Intertextualität ..... 51

1.3.5 *Writing back* und Repräsentation des ‚Anderen' ..... 59

2 Kolonialismus- und Modernisierungskritik in Joseph Conrads *Heart of Darkness* ..... 67

2.1 Globalisierung und Ökonomie: Koloniale Kontinuitäten und Diskontinuitäten ..... 70

2.2 Einsatz von Technologie und seine Konsequenzen für die Natur ..... 85

2.3 Koloniale Administration als Dystopie ..... 101

2.4 Transkultureller Raum und rassistische Wissenschaften ..... 115

3 Vom Kolonialismus zum Postkolonialismus. Koloniale Kontinuitäten und Diskontinuitäten in V.S. Naipauls *A Bend in the River* (1979) und Urs Widmers *Im Kongo* (1996) ..... 138

3.1 Politische Dekolonisierung und ihre Konsequenzen in V.S. Naipauls *A Bend in the River* ..... 141

3.1.1 Koloniale Praktiken nach der Dekolonisation ..... 144

3.1.2 Diskontinuität zwischen kolonialer und postkolonialer Zeit ..... 162

3.2 Dekolonisierung des Denkens in Urs Widmers *Im Kongo* ..... 170

3.2.1 Koloniale Praktiken während und nach dem Kolonialismus ..... 174

3.2.2 Diskontinuität zwischen kolonialer und postkolonialer Zeit ..... 184

3.3 Schlussbetrachtung ..... 197

*4* Dystopische Gesellschaftsentwicklung in Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) und Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) ..... 200

4.1 Das ‚moderne' Subjekt ..... 206

4.2 Koloniale Gewalt ..... 221

4.3 Mensch und Natur ..... 242

4.4 Schlussbetrachtung ..... 251

5 Probleme der Transkulturalität in Max Blaeulichs „*Menschenfresser-Trilogie“* (2005-2008) und David Dabydeens *The Intended* (1991) ..... 253
5.1 Trankulturalität in einer postkolonialen Gesellschaft: David Dabydeens *The Intended* ..... 258
5.1.1 Vernetzung der Kulturen ..... 262
5.1.2 Das Eigene und das Fremde ..... 271
5.1.3 Identität ..... 281
5.2 Trankulturalität in einer kolonialen Gesellschaft: Max Blaeulichs „*Menschenfresser-Trilogie*” ..... 285
5.2.1 Vernetzung der Kulturen ..... 289
5.2.2 Das Eigene und das Fremde ..... 295
5.2.3 Identität ..... 302
5.3 Schlussbetrachtung ..... 307
6 Gesamtfazit ..... 310

Literaturverzeichnis

# 1 Einleitung

Die Niederschrift von Joseph Conrads Novelle[1] *Heart of Darkness*,[2] sein wohl bekanntestes Werk, um die Jahreswende 1898/99 fällt in eine Zeit, als der europäische Kolonialismus auf seinem Höhepunkt stand. Die koloniale Mentalität dieser Zeit wurde nicht nur von der Politik transportiert, sondern schlug sich auch in literarischen Erzeugnissen nieder. Ein literarisch prägendes Dokument der Kolonialliteratur und -mentalität ist beispielsweise Rudyard Kiplings Gedicht *The White Man's Burden*. Dieses Gedicht, mit dem Kipling die US-Amerikaner anregen wollte, die Philippinen zu annektieren, vermittelt das Bild des weißen Mannes als altruistischer und verantwortlicher Mensch, während die Nicht-Weißen als primitiv, irrational, grausam und gar dämonisch dargestellt werden. Damit postuliert das Gedicht, welches wie *Heart* 1899 publiziert wurde, dass der weiße Kolonialherr uneigennützig die undankbare Aufgabe übernimmt, sich um die, wie es bei Kipling heißt, „new caught, sullen peoples,/Half devil and half child"[3] zu ‚kümmern'. Die unterstellte Bestialität der nicht-westlichen Bevölkerung, die in der Verwendung des Wortes *devil* impliziert wird, findet sich auch in Henry Rider Haggards Roman *King Solomon's Mines* (1885) wieder, der zur Zeit seiner Publizierung große

[1] In der englischsprachigen Forschung wird *Heart of Darkness* sowohl als Novelle (novella) als auch Roman (novel) bezeichnet, so z.B. von Paul B. Armstrong in der Einleitung zur fünften Norton Critical Edition zu Conrads Text. Vgl. Armstrong, Paul B.: Introduction. In: Ders. (Hg.): *Joseph Conrad*. Heart of Darkness. *Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2017[5]. S.ix-xxi, ix und x.
In dieser Arbeit wird der Begriff der Novelle genutzt, da Conrad mit *Heart of Darkness* wesentliche Kennzeichen dieser literarischen Erzählform aufgreift. Dazu gehört unter anderem die Verwendung einer Rahmenerzählung, die gedrängte Form sowie das Herausgreifen einer Einzelsituation, die zu einer Wende führt. So verändert der Protagonist Marlow durch seinen Aufenthalt in der Kolonie und seiner Begegnung mit den dort anwesenden Europäern – allen voran mit dem Elfenbeinhändler Kurtz – sein Denken über den Kolonialismus.
Zur Definition der Novelle vgl. von Wilpert, Gero: Novelle. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner 1979. S. 556-559, 556f.

[2] Für diese Arbeit wird auf folgende Ausgabe zurückgegriffen: Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad.* Heart of Darkness. *Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4], S. 3-77.
Im weiteren Verlauf der Studie wird Conrads Novelle mit *Heart* abgekürzt.

[3] Kipling, Rudyard: *The White Man's Burden*. In: Susanne Lenz/Reinhard Gratzke (Hg.): *Cross-Cultural Encounters. 20th Century English Short Stories*. Stuttgart: Reclam 2006. S. 297–299, 298.

Verkaufserfolge verbuchte.[4] In diesem Roman erfindet Haggard den afrikanischen König Twala, der durch seine Willkürherrschaft und seine Massaker sein Volk gefährdet, weswegen einer seiner Untertanen erklärt: „the land cries out because of his cruelties".[5] Analog zum grausamen Verhalten des Königs wird auch sein Gesichtsausdruck als „cruel" [6] beschrieben. Es muss aber vermerkt werden, dass Haggard – im Gegensatz zu Kipling – in der Figurendarstellung von Nicht-Europäern auch den ‚edlen Wilden' zeichnet, so beispielsweise in der Figur des Umbopa, die ebenfalls in *King Solomon's Mines* auftritt. Dennoch suggeriert Haggard wie Kipling, dass nicht-europäische bzw. nicht-westliche Menschen die Hilfe und Führung von Weißen benötigen würden, um aus ihrer vermeintlichen Rückständigkeit und Barbarei befreit zu werden.

Im Gegensatz zu diesen klassischen kolonialen Texten, in denen die Expansionsbestrebungen des Westens wohlwollend dargestellt werden und die Männlichkeit der Kolonialherren bekräftigt wird, kritisiert Conrad in seiner Novelle den Kolonialismus. Die durch Fortschritt von Wissenschaft und Technik ermöglichten und von Wirtschaft und Politik geschaffenen Lebensbedingungen, deren Ausbreitung und Ausdifferenzierung in den europäischen Gesellschaften seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu beobachten sind, werden von den Kolonialherren in *Heart* nicht genutzt, um in der Kolonie einen allumfassenden Entwicklungsschub zu bewirken, der die Kolonisierten auf eine mit Europa vergleichbare Stufe setzen würde. Die von den europäischen Kolonialherren propagierte ‚Zivilisierungsmission', die die Kolonie angeblich auf einen neueren Stand bringen, sie also modernisieren, würde, dient den Kolonialherren in ihren Expansions- und Ausbeutungsbestrebungen. Conrad betont in *Heart* die Schattenseiten eines kolonialen Modernisierungsprozesses nicht nur für die Kolonisierten, sondern auch für die Kolonialherren.

An dieser Schnittstelle von Kolonialismus und Modernisierung setzt die vorliegende Arbeit an. *Heart* wird als Ausgangspunkt und roter Faden genutzt, da die Novelle – so die Hauptthese der Arbeit – eine Kolonialismus- mit einer

[4] Monsman, Gerald: Introduction. Of Diamonds and Deities in King Solomon's Mines. In: Ders. (Hg.): *Henry Rider Haggard.* King Solomon's Mines. Peterborough, Ont.: Broadview Press 2002. S. 9-31, 12.
[5] Haggard, Henry Rider: *King Solomon's Mines*. Auckland, New Zealand: Floating Press 2009, S. 188.
[6] Ebd., S. 137.

Modernisierungskritik verknüpft. Conrad verweist darauf, dass der Kolonialismus ein Prozess von globaler Bedeutung ist sowie als ein Teil der Moderne neu bewertet werden muss, denn in dem Zusammentreffen von Kolonialherren und Kolonisierten nutzen Erstere ihren ihnen selbst zugeschriebenen höheren Entwicklungsstand, um das Machtgefälle zwischen westlicher und nicht-westlicher Welt zu vergrößern. Insofern lässt sich die Novelle als ein Versuch lesen, die angeblich modernisierenden Projekte des Kolonialismus für die kolonisierte Bevölkerung aufzuzeigen und insbesondere kritisch zu reflektieren sowie zu hinterfragen. Die für diese Arbeit ausgewählten deutsch- und englischsprachigen literarischen und filmischen Fiktionen, die eine vom Autor bzw. Regisseur intendierte und markierte Intertextualität zu *Heart* erkennen lassen, greifen jene Kritik von Conrad auf, indem auch sie das Thema Kolonialismus und Modernisierung verhandeln und ein kritisch-reflexives Bewusstsein aufzeigen.

Es folgt ein Überblick über den Forschungsstand zu Kolonialismus und Moderne, um darzustellen, welche Tendenzen sich erkennen lassen, und um einen ersten Anhaltspunkt darüber zu geben, inwiefern sich eine Analyse von *Heart* und seiner Intertexte in dieses Forschungsfeld integrieren lässt.

## 1.1 Kolonialismus und Moderne in der Forschung

Die These vom Kolonialismus als Vehikel der Modernisierung der außereuropäischen Welt wird seit den 1960er Jahren diskutiert. Koloniale Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse werden als elementare Komponenten für die Entwicklung der modernen Welt angeführt. Ein welthistorisches Verständnis, welches die europäische Moderne von den aggressiven Expansionen europäischer Imperien getrennt sieht, wird in jüngeren Arbeiten untergraben.[7] Nicholas Dirks beispielsweise verweist auf den historischen

[7] Vgl. Bayly, C.A.: *The Birth of the Modern World 1780-1914. Global Connections and Comparisons*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell 2004; Burbank, Jane/Cooper, Frederick: *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*. Princeton, N.J. [u.a.]: Princeton University Press 2010; Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini: Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2002, S. 9-49; Gillen, Paul/Ghosh, Devleena: *Colonialism and Modernity*. Sydney: University of New South Wales Press 2007; Wolf, Eric R.: *Europe*

Umstand, dass sich der europäische Nationalstaat als politische Bezeichnung der Moderne erst im 18. Jahrhundert im Verlauf der Expansions- und Eroberungsprozesse herausbildete und dies insbesondere auf Kosten vermeintlich vormoderner Gesellschaften.[8] Auch Shmuel Eisenstadt stellt fest, dass die „Herausbildung des modernen Nationalstaates und seine Institutionalisierung" zu binaristischen Dichotomien geführt habe, da sie „den Gedanken einer Übereinstimmung zwischen der kulturellen und politischen Identität einer jeweils territorial definierten Bevölkerung" stärkten.[9] Dieser Gedanke führe bei der Herausbildung einer kollektiven Identität zu einer bestimmten Selbstwahrnehmung, „nämlich der gesellschaftlichen Wahrnehmung als ‚modern' und der Selbstbestimmung als Träger eines hoch entwickelten kulturellen und politischen Programms".[10] Konsequenterweise bedeute dies, so Eisenstadt weiter, dass andere Gesellschaften grundlegend als ‚anders' bestimmt werden.[11] Enrique Dussel bezeichnet mit dem Begriff *modernity* schlicht den Beginn der Neuzeit: „The birthdate of modernity is 1492."[12] Dussel bezieht sich hier natürlich auf die ‚Entdeckung' der ‚Neuen Welt' durch Columbus, die zum Aufeinandertreffen der Europäer mit dem ‚Anderen' führte; ein Ereignis, das laut Dussel für Europas Selbstverständnis als modern von wesentlicher Bedeutung war.[13]

---

*and the People without History*. Berkeley, Calif. [u.a.]: University of California Press 2010 [1982]; Mignolo, Walter D.: *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press 2011; Darwin, John: *Der imperiale Traum. Die Globalgeschichte großer Reiche 1400–2000*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2010.

[8] Vgl. Dirks, Nicholas B.: *Castes of Mind. Colonialism and the Making of Modern India*. Princeton, N.J. [u.a.]: Princeton University Press 2001, S. 12.
Siehe ebenfalls Gillen, Paul/Ghosh, Devleena: Nationalism. In: Dies. 2007, S. 112-132; Jaeger, Friedrich/Knöbl, Wolfgang/Schneider, Ute: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Moderneforschung*. Stuttgart: Metzler 2015. S.1-16, 12. Jaeger et al. verweisen darauf, dass der Modernediskurs in fast allen Weltregionen häufig mit demjenigen um die Nation und Nationalstaatsbildung verbunden ist.

[9] Eisenstadt: Zivilisatorische Rahmungen von Barbarei und Genozid. In: Ders.: *Theorie und Moderne. Soziologische Essays*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 541-565, 556f.

[10] Ebd., S. 557.
Im Hinblick auf Eisenstadts Verwendung des Adjektivs *modern* im politischen und kulturellen Kontext ist zu erwähnen, dass das deutschsprachige Nomen *Moderne* sowohl eine politische oder soziologische (im Englischen *modernity*) als auch eine ästhetische oder kulturelle (im Englischen *modernism*) Kategorie bezeichnet.

[11] Vgl. ebd.

[12] Dussel, Enrique: *The Invention of the Americas. Eclipse of „the Other" and the Myth of Modernity*. New York: Continuum 1995, S. 12.

[13] Vgl. ebd.

Zudem wurde in Arbeiten, die die Schnittstelle von Kolonialismus und Moderne behandeln, herausgestellt, dass koloniale Räume als Testgelände des Westens fungierten, was sich in der These der ‚Kolonien als Laboratorien der Moderne' niederschlägt.[14] So wird unter anderem darauf verwiesen, dass sich viele Wissenschaften erst im Kontext des Kolonialismus entwickelten und etablierten.[15] Kolonien waren demnach nicht nur politischer Herrschaft und wirtschaftlicher Ausbeutung unterworfen, sondern dienten ebenfalls als Orte, an denen Wissenschaften sowie neue Formen der sozialen Organisation entwickelt und erprobt werden konnten. Es geht somit um die Frage nach der Verflechtung von europäischer und außereuropäischer Geschichte sowie um die dadurch aufgeworfene Problematik von der gegenseitigen Abhängigkeit der Entstehung und globalen Verbreitung der Ideen und Institutionen der europäischen Moderne durch die und mit der europäischen Kolonialherrschaft. Wie Sebastian Conrad und Shalini Randeria festhalten, ist „die moderne Geschichte als ein Ensemble von Verflechtungen aufzufassen".[16] „Imperialismus und Kolonialismus als globales Phänomen zu begreifen",[17] ist daher auch die Aufforderung von Monika Albrecht, da so der „doppelte Standard"[18] des postkolonialen Mainstreams vermieden werden könne, da dieser sich mit seiner Kritik einseitig auf die westliche Hegemonie konzentriere und derart kulturelle Dichotomien bekräftige.[19]

---

[14] Vgl. Cooper, Frederic/Stoler, Ann Laura: Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda. In: Dies. (Hg.): *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley [u.a.]: University of CA Press 1997. S. 1-56, 5; Conrad, Sebastian: Doppelte Marginalisierung. Plädoyer für eine transnationale Perspektive auf die deutsche Gesellschaft. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002). S. 145-169, 155ff.; van Laak, Dirk: Kolonien als ‚Laboratorien der Moderne'? In: Sebastian Conrad/Jürgen Osterhammel (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006[2], S. 257-279. Van Laak spricht sich dafür aus, statt des Begriffes ‚Labor' den Terminus „‚Experiment' oder ‚Experimentierraum'" (259) zu nutzen, da diese nicht kontrollierbare Laborbedingungen suggerieren würden.

[15] Vgl. Cooper/Stoler 1997, S.5; Grosse, Pascal: *Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland 1850-1918*. Frankfurt am Main: Campus 2000; Conrad/Randeria 2002, S. 26; Eckert, Andreas/Wirz, Albert: ‚Wir nicht, die Anderen auch'. Deutschland und der Kolonialismus. In: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2002. S. 372-392, 383; van Laak 2006[2], S. 277f.; Conrad, Sebastian/Osterhammel, Jürgen: Einleitung. In: Dies. (Hg.) 2006[2]. S.7-27, S.22.

[16] Conrad/Randeria 2002, S. 17.

[17] Albrecht, Monika: „*Europa ist nicht die Welt". (Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit.* Bielefeld: Aisthesis 2008, S.76f.

[18] Ebd., S. 67.

[19] Vgl. ebd.

Die westliche Hegemonie wird zudem an der Art der Geschichtsschreibung und -auffassung deutlich, da lange Zeit Europa als das souveräne Subjekt aller Geschichten galt. Die vergangenen Dekaden haben bezüglich des Themenschnittpunktes von Kolonialismus und Moderne jedoch Perspektiven hervorgebracht, die die geschichtsgebende und modernisierende Rolle des Westens in Frage stellten. Infolgedessen sahen sich Konzepte einer universellen Geschichte unter den Bedingungen einer europäischen Moderne – ob als politische, ökonomische, technologische, wissenschaftliche oder kulturelle Beschaffenheit verstanden – mit enormen Rechtfertigungsproblemen konfrontiert. Studien hinterfragten den Standpunkt, der Modernität als durch und durch europäisches Gebilde versteht, woraus folgte, dass die von Europa ausgehenden Dogmen des historischen Fortschritts ebenfalls in Zweifel gezogen wurden. Eine dieser Studien stammt von Dipesh Chakrabarty, dem es in seinem Buch *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*[20] darum geht, die Grenzen der westlichen Sozialwissenschaft bei der Erklärung der historischen Erfahrungen der politischen Moderne in Südasien zu erkennen. In Übereinstimmung mit der postkolonialen Theorie fordert Chakrabarty, dass das historische Denken und Wissen nicht aus einer Position heraus geschehen solle, die Europa als eine von anderen Gesellschaften unabhängige moderne Instanz sieht. Europa solle im historischen Wissen nicht als Maßstab fungieren, da es keine universelle menschliche Erfahrung gebe. Desweiteren versteht Chakrabarty das postkoloniale Denken als eine Praxis der kritischen Auseinandersetzung mit „universals – such as the abstract figure of the human or that of Reason – that were forged in eighteenth-century Europe and that underlie the human sciences“.[21] Chakrabarty sieht in der Philosophie der Aufklärung demnach ein Problem, weil sie den Menschen als abstrakte Figur annimmt. Wie Chakrabarty in seinem Buch signalisiert, sei das postkoloniale Denken darauf ausgerichtet, die verschiedenen Daseinsbedingungen zu verstehen, wodurch eine Anerkennung der Vielfalt menschlicher Erfahrungen ermöglicht werde.

[20] Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference.* Princeton, N.J.: Princeton University Press 2000.
[21] Ebd., S.5.

Es ist diese Anerkennung der Vielfalt, die Chakrabarty dazu zwingt, die Vorstellungen und Erfahrungen der politischen Moderne, in seinem Fallbeispiel in Indien, anders zu beschreiben als in Europa. Diese Anerkennung historischer Unterschiede erlaubt es ihm, den Historismus als Idee – „the idea that to understand anything it has to be seen both as a unity and in its historical development“[22] – weiter zu hinterfragen. Chakrabarty kritisiert, dass der Historismus eine Entwicklungstheorie darstelle, in der die Moderne, der Kapitalismus und die Zivilisation in einem zeitlichen Rahmen nach dem Motto „first in Europe and then elsewhere“[23] erscheinen. Eine derartige Geschichtsbetrachtung hält Chakrabarty für unzureichend, wenn es darum geht, postkoloniale Bedingungen zu erklären.[24] Er spricht sich dafür aus, nicht-europäische Formen der Vergangenheit zu berücksichtigen. Genau hier setzt seine Idee der Provinzialisierung Europas ein, die das Aufkommen nicht-europäischer Geschichtsschreibungen über die Vergangenheit zulassen. Chakrabarty geht es in seiner Kritik der aufklärerischen Konzepte, welche von einer universellen menschlichen Erfahrung sowie einer exklusiven europäischen Moderne ausgehen, aber nicht darum, das gesamte europäische Denken abzulehnen, sondern vielmehr möchte er es „from and for the margins“ erneuern, denn „the margins are as plural and diverse as the centers“.[25] Chakrabartys Idee der Provinzialisierung Europas stellt seinen Versuch dar, die Geschichte der globalen politischen Moderne neu zu schreiben.[26]

Diejenige Position, die die Rolle des Westens als Impulsgeber einer Modernisierung hinterfragt, lässt sich durch Entwürfe einer heterogenen Moderne erkennen, mit denen das Konzept einer singulären Moderne ins

[22] Ebd., S.6.
[23] Ebd., S.7.
[24] Vgl. ebd., S.5ff.
[25] Ebd., S. 16.
[26] Weitere Studien, die sich gegen eine von Europa ausgehende universelle Geschichtsschreibung und einer damit verknüpften Modernität auseinandersetzen, sind u.a.: Fabian, Johannes: *Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley: University of California Press 2000; Klein, Kerwin Lee: *Frontiers of Historical Imagination, Narrating the European Conquest of Native America 1890-1990*. Berkeley: University of California Press 1997; Mignolo, Walter: *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1995; Mehta, Uday Singh: *Liberalism and Empire. A Study in Nineteenth-Century British Liberal Thought*. Chicago, Ill. [u.a.]: University of Chicago Press 1999; Trouillot, Michel-Rolph: *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston, Mass.: Beacon Press 2015 [1995].

Wanken geraten ist. Entsprechende Studien haben sich daher mit divergierenden Repräsentationen der Moderne beschäftigt, die an die Begriffe Empire, Nation und Globalisierung gekoppelt sind. Es zeigt sich in diesen Studien, dass der Terminus Moderne in seiner Entstehung und Ausarbeitung einem Kultur- und Kontrollprozess unterliegt, der an bestimmte Vergangenheiten gebunden ist oder als Eigenschaft konkreter Geschichten verstanden wird, die häufig durch Machtbestrebungen definiert sind und sich durch Fortschrittsglauben auszeichnen.[27] So argumentiert beispielsweise Paul Gilroy in seinem Buch *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, dass die Sklaverei untrennbar mit dem Aufstieg der europäischen Moderne verbunden war, da der Sklavenhandel die erste große transnationale Handelsform darstellte, die die westliche Hegemonie begründete.[28] Der Sklavenhandel, so Gilroy, war aber nicht nur eine ökonomische Angelegenheit, denn zugleich kam es zu sozialen Auswirkungen, die es zuvor nicht gegeben hatte: Verschiedene Historien, Sprachen, Religionen und Weltverständnisse kamen in Kontakt, was zu Austauschprozessen führte. Der „Schwarze Atlantik" umfasst Gilroy zufolge den Prozess der langsamen Aneignung und Übernahme fremder Sprachen sowie die Anpassung an Gewohnheiten, die ein Emanzipationsprojekt vorantrieben.[29] Daraus lässt sich ablesen, dass Gilroy das Konzept einer singulären Moderne im Sinne einer kulturellen Kategorie negiert.

Zu nennen sind im Zusammenhang der Entwürfe von einer heterogenen Moderne – hier als politische oder soziologische Kategorie – Eisenstadts Untersuchungen zum Moderne-Begriff, wodurch die Vorstellung eines vorherrschend westlichen Modells der Moderne in die Kritik geriet. Eisenstadt kritisiert an diesem Modell, dass es nicht auf alle modernisierenden Gesellschaften anwendbar sei und schlägt deshalb die Rede von vielfältigen Modernen vor.[30] Mittlerweile ist diese Pluralisierung des Modernebegriffes

[27] Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press 1996; Chatterjee, Partha: *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1993; Cooper/Stoler 1997; Comaroff, John/Comaroff, Jean: *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview Press 1992; Escobar, Arturo: *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton [u.a.]: Princeton University Press 2012 [1995].
[28] Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso 1993.
[29] Vgl. ebd., S.122.
[30] Eisenstadt, Shmuel N.: *Die Vielfalt der Moderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

selbst zum Gegenstand der Kritik geworden. Kritisiert wird an Eisenstadts Rede von Modernen, dass auf diese Weise die Verknüpfung der Weltregionen verkannt werden würde und es daher von vornherein falsch sei, von der Existenz verschiedener Modernen auszugehen.[31]

Weiterhin lässt sich in der Forschung zum Thema Kolonialismus und Modernisierung festhalten, dass Binaritäten (beispielsweise zwischen Tradition und Moderne), welche die Auffassung von Geschichte und Schlüsselbegriffe der Kulturen geprägt haben, angefochten werden. Derartige Studien stützen sich unter anderem auf die Kritik an einer normsetzenden Rationalität, wodurch deutlich wird, dass die kolonialen Dualismen des westlichen Denkens und der nachaufklärerischen Traditionen nicht mehr als Maßstab gelten sollen. In den Diskussionen über Kulturen und Vergangenheiten werden Repräsentationen des ‚Anderen' und Repräsentationsformen des Fortschritts, die mit einer Universalgeschichte und ideologischen Bildern der westlichen Moderne verknüpft sind, einer Kritik unterzogen.[32] Edward Said zeichnet in seiner Studie *Orientalism*[33] nach, wie der koloniale Diskurs die Kolonisierten und Kolonisatoren als Gegenpole produziert hat und wie er instrumentalisiert wurde, um Wissens- und Repräsentationssysteme zu etablieren, die der direkten Machtausübung, der Legitimierung von Gewalt und letztendlich einer Herrschaftsstabilisierung des Westens dienten. Dennoch bleibt er einem Dualismus verhaftet, den spätere Theoretiker zurecht in Frage stellten.[34]

Dass derartige koloniale Diskurse und Strukturen nicht der Vergangenheit angehören, sondern in der nachkolonialen Zeit fortwirken, wird durch Stuart Halls Essay *When Was the ‚Post-Colonial'? Thinking at the Limit* deutlich. Hall schreibt in seinem Aufsatz: „Mit dem Begriff der ‚Kolonisation'

---

[31] Vgl. Mignolo 2011 sowie Bhambra, Gurminder K.: *Rethinking Modernity. Postcolonialism and the Sociological Imagination*. Basingstoke: Palgrave 2007.

[32] Bauman, Zygmunt: *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge 1992; Comaroff/Comaroff 1992; Errington, Shelly: *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley [u.a.]: University of California Press 1998; Gray, John: *Enlightenment's Wake. Politics and Culture at the Close of the Modern Age*. London: Routledge 2007 [1995]; Mignolo 2011; Scott, David: *Refashioning Futures. Criticism after Postcoloniality.* Princeton, N.J.: Princeton University Press 1999.

[33] Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism.* London: Penguin 2003 [1978].

[34] Zur Auseinandersetzung und Kritik an Saids Orientalism siehe z.B. Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript 2005, S. 37-46.

und folglich auch mit dem des ‚Postkolonialismus' befinden wir uns unwiderruflich auf dem von Macht und Wissen regierten Feld der Gewalt".[35] Einerseits hält Hall fest, dass ein Herrschafts- und Machtsystem mit einem Erkenntnis- und Repräsentationssystem verknüpft sei. Andererseits erklärt er, dass auch in der postkolonialen Gesellschaft diese Systeme anzutreffen seien. Allerdings, so betont er, biete sich in der nachkolonialen Zeit die Möglichkeit, Widerstand zu leisten und über die Beziehungen, die das Koloniale prägten, „hinaus zu gehen".[36] Somit versteht Hall den Postkolonialismus als „das rückblickende Umformulieren der Moderne innerhalb des Kontexts der ‚Globalisierung'".[37] Es geht ihm entsprechend um eine Neubewertung des Kolonialismus als eines Prozesses von globaler Bedeutung und als Teil der Moderne sowie um eine Kritik, die sich auf das Machtgefälle zwischen westlicher und nicht-westlicher Welt bezieht – Elemente, die Conrad in *Heart* thematisiert, und die von den Intertexten erneut verhandelt werden. In diesen Intertexten wird Halls „Umformulieren" derart erkenntlich, dass die koloniale Logik von Moderne dekonstruiert wird und damit koloniale Herrschaftsverhältnisse destabilisiert werden. Das „Umformulieren der Moderne" lässt sich demnach als Kampf gegen koloniale Seins- und Denkweisen verstehen, deren Genese weit in die Geschichte der heute global gewordenen kolonialen Moderne zurückreicht.

Die theoretischen Ausführungen sind für die folgende Untersuchung insofern von Bedeutung, als dass sich anhand von ihnen eine erste Feststellung treffen lässt, inwieweit die ausgewählten Intertexte die geäußerten Kritikpunkte an der Moderne aufnehmen. Die Theorien lassen sich als Art Determinantien verstehen, mit denen die Romane und Filme als Determinata hinsichtlich ihrer postkolonialen Bedeutung näher bestimmt werden können. Derart helfen die theoretischen Konzepte ein Sensorium der postkolonialen Kulturkritik im Hinblick auf den kolonialen Modernisierungsaspekt zu entwickeln und eine erste Bewertung bei der Analsye der Fallbeispiele vorzunehmen.

---

[35] Hall, Stuart: Wann war „der Postkolonialismus"? Denken an der Grenze. In: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg 1997. S. 219-246, 238.
[36] Ebd., S.238.
[37] Ebd., S. 232.

## 1.2 Auswahl der Intertexte und Aufbau

Was Conrad bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts kritisierend feststellte – die Schattenseiten einer kolonialen Modernisierung –, wird von gegenwärtigen Schriftstellern und Filmschaffenden aufgegriffen. Bis auf Werner Herzogs Film *Aguirre – Der Zorn Gottes*,[38] 1972 erschienen, entstanden die anderen Intertexte zu einer Zeit als die Dekolonisation (Hochphase im Zeitraum von 1945 bis 1975) weitestgehend abgeschlossen war. Die erzählte Zeit und der Handlungsschauplatz der verschiedenen Werke sind jedoch nicht nur nach der Hochphase des Kolonialismus (um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert) zu verorten, sondern auch vor und während dieser Zeit. Durch die Auswahl der Fallbeispiele wird einerseits die Erkenntnis vermittelt, dass der koloniale Raum in Vergangenheit und Gegenwart sowie in den (einstigen) Kolonien und europäischen Zentren des Kolonialismus ist. Andererseits wird erkennbar, dass der koloniale Raum[39] von den Autoren und Regisseuren als ein Ort genutzt wird, um den kolonialen Diskurs der Moderne kritisch zu reflektieren. Durch die Wiederaufnahme von Schlüsselbegriffen und Motiven aus *Heart* sowie durch deutliche Anlehungen im Handlungsaufbau und der Figurenzeichnung sind in mehreren Posttexten intertextuelle Bezüge zu Conrads Erzählung feststellbar, doch war für die Auswahl der Fallbeispiele aus dem Bereich Literatur und Film entscheidend, dass in ihnen, wie bei ihrem literarischen Vorgänger, eine Kritik am Kolonialismus und der Modernisierung geäußert wird. Insofern ist eine Veränderung des Kontexts, der Handlung und der Figurenkonstellation in den Intertexten, die teilweise eine große Distanz zu *Heart* haben, kein Grund zum Ausschluss dieser Werke. Ganz im Gegenteil sind gerade diese Veränderungen, in denen sich aber immer noch deutlich erkennbare Markierungen zu Conrads Novelle erkennen lassen, von großem Interesse, weil einerseits die unverändlichen kolonialen Strukturen und Denkmuster aufgedeckt werden können und andererseits der kritisch-reflexive Umgang mit diesen kolonialen Hinterlassenschaften sichtbar wird. Daher ist die Transformation[40] von *Heart* in

[38] Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird der Film lediglich als *Aguirre* bezeichnet.
[39] Siehe zur Definition des kolonialen Raums auch S. 49f. dieser Arbeit.
[40] Ich verwende nicht die Begriffe *Literaturverfilmung* oder *Adaption*, da beiden Termini zu sehr die Vorstellung an der Werktreue anhaftet. Mit dem Begriff *Transformation* beziehe ich mich

das Medium Film ebenfalls kein Anlass zum Ausschließen. Statt einer werkgetreuen Umsetzung der Novelle bieten die Regisseure mit ihren Filmen, wie die Autoren der Romane, eine freie beziehungsweise interpretierende Transformation an.

Die vorliegende Studie orientiert sich an der übergreifenden Fragestellung, wie Conrads Kolonialismus- und Modernisierungskritik in den gegenwärtigen deutsch- und englischsprachigen Intertexten aufgegriffen und verhandelt wird. Die Analysen der Fallbeispiele setzen sich damit auseinander, was Modernisierung in den (post)kolonialen Räumen bedeutet und inwiefern der modernisierende Antrieb westlicher Gesellschaften der Logik kolonialer Kontrolle und Unterwerfung folgt. Wie wirken koloniale Strukturen nach der Dekolonisation nach und was trägt zu ihrer Fortsetzung bei? Wie werden Verfahren der Beherrschung gerechtfertigt und legitimiert? Wiederholen die postkolonialen Schriftsteller bzw. Regisseure mit ihren Fiktionen koloniale Strukturen oder versuchen sie diese mit ihren Werken aufzubrechen und zu verändern? Insofern wird es von Bedeutung sein, die in den Fiktionen dargestellten Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen der kolonialen und postkolonialen Zeit aufzuzeigen und zu analysieren. Da literarische Texte auch Ausdrucksformen einer Kultur sind, reflektieren sie zum einen das kulturelle Wissen; zum anderen tragen sie zur kulturellen Wissenserzeugung und gesellschaftlichen Selbstthematisierung bei. Es ergibt sich die Frage, wie die Texte das soziokulturelle Wissen ihrer Entstehungszeit verarbeiten und welche gesellschaftlichen Funktionen sie erfüllen.[41]

Die Analyse der postkolonialen Intertexte mit der Fokussierung der Schnittstelle Kolonialismus und Modernisierung soll Antworten auf die Fragen geben, mit denen Conrads Novelle aus einer neuen Perspektive verstanden

---

auf Irmela Schneider, die diesen Terminus bereits 1981 verwendete, indem sie die „Literaturverfilmung als Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes“ definierte. Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer 1981, S. 18. Vgl. dazu u.a. auch Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen [u.a.]: A. Francke Verlag 2002. Rajewsky operiert ebenfalls mit dem Begriff *Transformation*.
Zudem eignet sich der Begriff *Transformation,* da Gérard Genette ihn für sein Intertextualitätskonzept nutzt (siehe dazu S. 55 dieser Arbeit). So lassen sich im Genetteschen Sinne die Filme *Apocalypse Now* und *Aguirre* als Transformation von *Heart* verstehen.

[41] Vgl. zur Funktion von Literatur u.a. Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.): *Funktionen von Literatur*. *Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen.* Trier: WVT 2005.

werden soll. Zusätzlich sollen aber auch die Fiktionen selbst neu gesehen werden, da sie vor dem Hintergrund von *Heart* mit dem hier behandelten Themenschwerpunkt gelesen werden. Die Analyse der Intertexte zielt somit darauf ab, erstens die andauernde Verknüpfung von kolonialen Strukturen und modernisierenden Prozessen zu erkennen, damit zweitens die Aktualität des Themas Kolonialismus und Modernisierung zu betonen und somit drittens zu erörtern, inwiefern das von Hall geforderte „rückblickende Umformulieren der Moderne innerhalb des Kontexts der ‚Globalisierung'"[42] vorhanden ist.

Die Forschungsfragen werden in einem komparatistischen Ansatz mit jeweils einem deutsch- und einem englischsprachigen Werk untersucht. Es ist bewusst keine Gruppierung der Intertexte nach den Nationalitäten der Autoren bzw. Regisseure erfolgt. Obwohl die Werkschaffenden aus sehr unterschiedlichen Ländern kommen, zeigen sich innerhalb der verschiedenen Sprachregionen Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Verhandlung des Themas Kolonialismus und Modernisierung. Durch die Paarung von deutsch- und englischsprachigen Intertexten soll eine breitere und vergleichende Perspektive geschaffen werden, wodurch die Frage aufgeworfen wird, ob sich zwischen den beiden Sprachregionen wesentliche Unterschiede oder doch mehr Gemeinsamkeiten hinsichtlich des zu untersuchenden Themenschwerpunktes ergeben.

Die Analyse von *Heart* ist in vier Unterkapitel unterteilt, die sich jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten des Themengebietes Kolonialismus und Modernisierung widmen. Alle vier Unterkapitel heben hervor, dass die modernisierenden Elemente keine Verbesserung der Lebensverhältnisse – vor allem hinsichtlich derjenigen der Kolonisierten – schaffen, woraus sich Conrads Kritik an der kolonialen Modernisierung ablesen lässt. Der erste dieser Schwerpunkte konzentriert sich auf die globalisierenden Aspekte des Kolonialismus. Die Kolonisierten erfahren durch die Verflechtung der Welt unter den Bedingungen des Kolonialismus keine fortschrittliche Entwicklung, die ja gerade von den europäischen Großmächten als Rechtfertigung der Kolonisierung angeführt wurde. Im Gegenteil werden in der Kolonie durch die

[42] Hall 1997, S. 238.

koloniale Modernisierung Bedingungen geschaffen, die eine wirtschaftliche, politische und soziologische Entwicklung im Sinne einer neueren und fortschrittlicheren Entwicklungsstufe verhindern. Anhand der ökonomischen und politischen Aspekte des Kolonialismus zeigt sich , wie asymmetrische Verhältnisse zwischen Kolonialherr und Kolonisierten erzeugt werden.

Das zweite Unterkapitel behandelt den Einsatz moderner Technologien sowie die sich daraus ergebenden schädlichen Konsequenzen für Mensch und Natur. Das dritte Unterkapitel der Analyse von *Heart* problematisiert die moderne Kolonialadministration, die dystopische Züge annimmt. Erneut präsentiert sich ein modernisierendes Element in der Kolonie als ambivalent. Der letzte Schwerpunkt schaut auf den kolonialen Raum als einen transkulturellen Raum. Anstatt den transkulturellen Raum als eine Möglichkeit zu nutzen, die Lebensverhältnisse aller in diesem Raum aufeinandertreffenden Personen zu verbessern, zeigt sich, wie die Kolonialherren die Begegnung der unterschiedlichen Kulturen als Möglichkeit nutzen, um ihre angebliche Überlegenheit als modernes Subjekt zu legitimieren. Die Begegnung von Kolonialherr und Kolonisierten zeichnet sich statt eines Miteinanders durch einen Zusammenprall aus.

Bei den ausgewählten Intertexten handelt es sich um folgende Paarungen: V.S. Naipauls *A Bend in the River*[43] (1979) und Urs Widmers *Im Kongo*[44] (1996); die Filme *Aguirre, der Zorn Gottes*[45] (1972) von Werner Herzog und *Apocalypse Now*[46] von Francis Ford Coppola (1979; eine erweiterte Version des Films ist 2001 unter dem Titel *Apoclaypse Now Redux*[47] erschienen)

[43] Naipaul, V.S.: *A Bend in the River*. New York: Vintage 1989 [1979]. Im weiteren Verlauf wird der Roman mit *Bend* abgekürzt.
[44] Widmer, Urs: *Im Kongo*. Zürich: Diogenes 1998 [1996]. Im weiteren Verlauf wird der Roman mit *Kongo* abgekürzt.
[45] *Aguirre, der Zorn Gottes*. Regie: Werner Herzog. Drehbuch: Werner Herzog. Fassung: DVD. 91 Min.
[46] *Apocalypse Now*. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: John Milius/Francis Ford Coppola. USA: Omni Zoetrope 1979. Fassung: DVD. Ca. 147 Min [Full Disclosure 4-Disc Limited Steel Edition]. Im weiteren Verlauf wird der Film mit *Apocalypse* abgekürzt.
[47] *Apocalypse Now Redux*. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: John Milius/Francis Ford Coppola. USA: Zoetrope Studios/United Artists 2001. Fassung: DVD. Ca. 194 Min [Full Disclosure 4-Disc Limited Steel Edition]. Im weiteren Verlauf wird diese Filmversion mit *Redux* abgekürzt.
2019 erfolgte eine erneute Bearbeitung des Films, der sich nun *Apocalypse Now: Final Cut* nennt. Während Coppla in *Redux* Szenen hinzufügte, strich er diese hingegen teilweise aus der nunmehr dritten Fassung.

und um die Paarung der literarischen Werke *The Intended*[48] (1991) von David Dabydeen und der „*Menschenfresser-Trilogie"* (2005-2008) von Max Blaeulich, die sich aus den Romanen *Kilimandscharo zweimeteracht*[49] (2005), *Gatterbauerzwei oder Europa überleben*[50] (2006) und *Stackler oder Die Maschinerie der Nacht*[51] (2008) zusammensetzt.

Die Struktur des Kapitels von *Heart* ist für die Anordnung der Fallbeispiele entscheidend. Dementsprechend orientieren sich die Intertexte nicht an einer historischen Chronologie ihrer Erscheinung oder ihrer Handlungszeit. Deshalb ist Herzogs Film nicht das erste Fallbeispiel, obwohl es der früheste erschienene Intertext ist und auch die Handlungszeit des 16. Jahrhunderts vor derjenigen der anderen Intertexte liegt. Da das erste Unterkapitel des *Heart*-Kapitels sich auf die Globalisierung und die Wirtschaft beschränkt, ergibt sich die erste komparatistische Paarung der Romane von Naipaul und Widmer, in denen ebenfalls dieses Schwerpunktthema untersucht wird. Das zweite und das dritte Unterkapitel des *Heart*-Kapitels dienen der Analyse der Filme, während das vierte Unterkapitel für die Untersuchung des Romans von Dabydeen in Kombination mit Blaeulichs Roman-Trilogie von Bedeutung ist.

*Bend* und *Kongo* werden vergleichend analysiert, da in beiden Werken die wirtschaftliche und politische Dimension der kolonialen Modernisierung ausführlich thematisiert wird, auf die sich der erste Themenschwerpunkt des *Heart*-Kapitels richtet. Die Romane werden hinsichtlich ihrer kolonialen Kontinuitäten und Diskontinuitäten vom Kolonialismus zum Postkolonialismus untersucht, wobei die politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen im Zentrum der Analyse stehen. *Bend* erzählt die Geschichte von Salim, der kurz nach der politischen Unabhängigkeit des Kongo versucht, im Land ein Geschäft zu führen, letztendlich aber mit chaotischen und gefährlichen Zuständen

[48] Dabydeen, David: *The Intended*. London: Secker & Warburg 1991. Im weiteren Verlauf wird der Roman mit *Intended* abgekürzt.
[49] Blaeulich, Max: *Kilimandscharo zweimeteracht.* St. Pölten: Residenz Verlag 2005. Im weiteren Verlauf wird der Roman mit *Kilimandscharo* abgekürzt.
[50] Blaeulich, Max: *Gatterbauerzwei oder Europa überleben*. St. Pölten: Residenz Verlag 2006. Im weiteren Verlauf wird der Roman mit *Gatterbauerzwei* abgekürzt.
[51] Blaeulich, Max: *Stackler oder Die Maschinerie der Nacht*. St. Pölten: Residenz Verlag 2008. Im weiteren Verlauf wird der Roman mit *Stackler* abgekürzt.

konfrontiert wird, die ihn zwingen, das afrikanische Land zu verlassen. Widmer schildert die Geschichte des Altenpflegers Kuno, den es von der Schweiz in den Kongo der 1990er Jahre verschlägt, wo er zum Direktor einer Brauerei avanciert.

Die Zusammenstellung der Filme erfolgt zunächst aufgrund ihres gemeinsamen Mediums, damit eine Analyse der visuellen Sprache fruchtbar ist. Gegenüber der Literatur besteht die Stärke des Films in seiner audio-visuellen Beschaffenheit.[52] Aufgrund seiner visuellen Sprache hat das Filmbild vorrangig eine denotative,[53] zusätzlich aber auch eine konnotative Bedeutung.[54] Film bewirkt ein unmittelbares Miterleben, was in den beiden ausgewählten Filmen beispielsweise eindrucksvoll durch die mythisch und pathetisch[55] aufgeladenen Landschaftsaufnahmen zur Geltung kommt. Die Analyse der Filme von Herzog und Coppola arbeitet u.a. anhand der visuellen Sprache, d.h. anhand filmischer Ausdrucksmittel (Einstellungsgröße, Kameraperspektive und -bewegung, Mise en Scène, Montage etc.)[56] heraus, wie die Regisseure eine intertextuelle Beziehung zu Conrads Novelle herstellen. Ausschlaggebend für die Paarung der Filme ist jedoch, dass sie beide der Darstellung der Natur und des Verhältnisses des Kolonialherren zu ihr eine wichtige Bedeutung zukommen lassen. Darüber hinaus ergibt sich in beiden Filmen eine wichtige intertextuelle Referenz zu *Heart* durch die Kurtz-Figur. Coppola verändert diese Figur von einem Elfenbeinhändler, wie sie in *Heart* auftritt, zu einem abtrünnigen US-Soldaten, während sie bei Herzog zu einem spanischen Konquistador wird. Als Gemeinsamkeit teilen alle drei Kurtz-Figuren, dass sie zu Gewaltherrschern werden, die dystopishe Gesellschaftsstrukturen erzeugen. Herzog versetzt den Zuschauer in *Aguirre* in das Peru des 16. Jahrhunderts und schildert die Expedition spanischer Konquistadoren, die auf der Suche nach dem legendären Goldland El Dorado sind. Coppola führt mit seinem Film *Apocalypse*, einer der bekanntesten Intertexte zu *Heart*, den Rezipienten in den Vietnamkrieg und folgt

[52] Das soll nicht bedeuten, dass Literatur keine Bilder erzeugt, denn der Rezipient kann sich selbstverständlich Vorstellungsbilder machen, die durch Beschreibungen des Autors evoziert werden.
[53] Vgl. Monaco, James: *Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2000, S.162.
[54] Vgl. ebd.
[55] Das Adjektiv *pathetisch* soll nicht abwertend im Sinne von schwulstig oder den Gefühlswert überbetonend verstanden werden, sondern soll einen ergreifenden Moment bezeichnen.
[56] Vgl. Monaco, James: Filmsprache: Zeichen und Syntax. In: Ders. 2000, S. 151-228.

einer Gruppe US-amerikanischer Soldaten, die einen Colonel Kurtz inmitten des Tropenwaldes ausfindig und anschließend liquidieren sollen.

In Dabydeens und Blaeulichs Werken wird durch die nicht-europäischen Protagonisten die Begegnung mit der europäischen Kultur sowie eine dadurch bedingte kulturelle Transformation thematisiert. Für die Protagonisten des jeweiligen Romans ist der (post)koloniale Raum mit extremen Schwierigkeiten und Problemen verbunden. In dem Zusammentreffen unterschiedlicher Gesellschaften werden Probleme aufgeworfen, die durch das koloniale Denken von binaristischen Dichotomien geschaffen werden. Dabydeen folgt in seinem Roman einem jungen Indo-Guyaner, Erzähler und Protagonist der Handlung, der Mitte des 20. Jahrhunderts aus einem guyanischen Dorf in das einstmalige Zentrum des Britischen Empire, London, emigriert. In England ergreift er mit seiner Selbstdisziplin Bildungschancen und damit verknüpft soziale Aufstiegsmöglichkeiten. Er ist jedoch in einem ständigen Konflikt mit sich und seiner kulturellen Identität: einerseits versucht er Erinnerungen an seine Kindheit in Guyana am Leben zu erhalten, andererseits ist er bestrebt, sich der britischen Lebensweise anzupassen, um Vorurteilen gegenüber Ausländern entgegenzuwirken. Blaeulichs *„Menschenfresser-Trilogie“* beginnt gegen Ende der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, als sich vier Österreicher nach Uganda begeben, erstreckt sich über die beiden Weltkriege und schließt mit der unmittelbaren Nachkriegszeit ab. Im Vordergrund der ersten beiden Bände stehen die titelgebenden afrikanischen Figuren Kilimandscharo und Gatterbauerzwei, die zu Sklaven der Österreicher werden, von ihnen nach Österreich verschleppt und auf Umwegen Jahre später wieder zurück nach Afrika gelangen. Wie in Dabydeens Roman thematisiert auch Blaeulich die kulturelle Identität. Die beiden afrikanischen Protagonisten schlagen jedoch einen sehr unterschiedlichen Weg ein, um im vom kolonialistischen Denken geprägten Österreich zu überleben. Die Kontaktzone in den Romanen der beiden Schriftsteller befindet sich größtenteils auf europäischen Boden, während die anderen Intertexte nicht (Filme) oder nur episodenhaft (Widmer, Naipaul) in Europa verortet sind.

Diese Fallstudien ermöglichen eine Analyse der oben genannten Forschungsfragen und führen deutsch- und englischsprachige Autoren bzw.

Filmemacher zusammen. Die Intertexte weisen zeitlich zwar einen deutlichen Abstand zu ihrem Prätext auf, sodass historische und kulturelle Differenzen unweigerlich vorhanden sind, doch zeigen sie, dass Conrads Kolonialismus- und Modernisierungskritik auch nach der Auflösung der Kolonialreiche ein Thema von Interesse ist. Daraus ergibt sich ein weiterer Punkt, der für *Heart* als Fundament des Projektes spricht. Zwar handelt es sich bei Conrads Erzählung um einen derjenigen literarischen Texte, die seit ihrer Publikation im Interesse der Forschung standen und stehen, was sich daran ablesen lässt, dass die Erzählung einen festen Platz im Kanon der Anglistik und *Postcolonial Studies* eingenommen hat sowie an dem stets wachsenden Berg an Forschungsliteratur, doch es zeigt sich in diesen Bereichen auch eine Lücke bezüglich des Themenschwerpunktes Kolonialismus und Modernisierung. Die vorhandene Forschung hat sich intensiv mit Conrads Kolonialismuskritik beschäftigt, diese jedoch nicht explizit in Zusammenhang mit seiner Modernisierungskritik gesetzt, die von Intertexten aufgegriffen wird.

Darüber hinaus stellte die Forschung zu deutschsprachigen Literaturen, welche Conrads Novelle verarbeitet haben, bis zu dem Erscheinen von Matthias N. Lorenz' *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft*[57] im Jahr 2017 einen weißen Fleck dar, wie an Regelind Farns Dissertation *Colonial and Postcolonial Rewritings of ‚Heart of Darkness'*[58] abgelesen werden kann. Farn selbst hat sich insgesamt mit 30 literarischen Werken auseinandergesetzt, die eine intertextuelle Referenz zu *Heart* herstellen. Der deutschsprachige Raum ist lediglich durch Widmer mit seinem Roman *Kongo* vertreten, wie bereits ein Blick auf die Weltkarte zeigt, mit der das Buchcover versehen ist. Der deutsche Conrad-Biograph Elmar Schenkel geht davon aus, dass Farns 30 ausgewählte Texte – der Großteil davon in englischer Sprache – „vermutlich nur die Hälfte der vorhandenen Werke darstellen",[59] die Conrads Novelle verarbeitet haben. Schenkel selbst geht jedoch nicht weiter darauf ein, welche Intertexte Farn ausgelassen haben könnte. Lorenz füllt in seiner Studie den weißen Fleck auf

[57] Lorenz, Matthias N.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness" in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht.* Stuttgart: Metzler 2017.
[58] Farn, Regelind: *Colonial and Postcolonial Rewritings of „Heart of Darkness". A Century of Dialogue with Joseph Conrad*. Boca Raton: Dissertation.Com 2005.
[59] Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis. Joseph Conrad. Eine Biographie.* Frankfurt am Main: S. Fischer 2007, S. 185.

Farns Weltkarte, indem er die deutschsprachige Rezeption von *Heart* – beginnend mit literarischen Rezeptionen von Zeitgenossen Conrads bis hin zu Hans Christoph Buchs Roman *Apokalypse Afrika* aus dem Jahr 2011 – behandelt. Lorenz analysiert *Heart* vor dem Hintergrund der Traumaforschung: Conrads Novelle wird als eine traumatische Erinnerung an die Erlebnisse im Kongo gelesen, was Lorenz u.a. anhand der Erzähltechnik in der Novelle belegt. Eine derartige Erzähltechnik, die auf ein Trauma des Erzählenden verweist, erkennt Lorenz als eine Markierung, die von den Intertexten aufgegriffen wird.

Weder Lorenz noch Farn legen in ihrer Analyse der Intertexte ihren Fokus auf die Schnittstelle Kolonialismus und Modernisierung. Ein weiterer Unterschied zu den Studien von Lorenz und Farn ergibt sich durch den komparatischen Ansatz deutsch- und englischsprachiger Intertexte sowie durch die Hinzunahme des Mediums Film, welches von Wulf Kansteiner neben der Photographie als „der wichtigste mediale und soziale Ort" beschrieben wird, „an dem […] die dynamische visuelle Kultur der Moderne zum Ausdruck kommt und rezipiert wird".[60] Mark Betz verweist wie Kansteiner darauf, dass sich das Medium Film besonders gut eigne, um moderne Zeiterfahrungen zu reflektieren, was vor allem im europäischen Autorenkino der Nachkriegsjahrzehnte geschehen sei,[61] welches auf die modernen Gewaltkatastrophen antworte und derart als Ort politisch-ästhetischen Widerstands fungiere.[62]

Im nächsten Kapitel werden die theoretischen und methodischen Ausgangspunkte behandelt, bevor die Analysen von *Heart* und seinen Intertexten erfolgen. Kapitel 1.3 betrachtet den Begriff Modernisierung im Kontext des Kolonialismus eingehender, um darzulegen, mit welchem Modernisierungsmodell die kolonisierenden Mächte operierten (Kapitel 1.3.1). Es folgt ein Überblick, wie in der Forschung die Schattenseiten der Modernisierung verhandelt wurden (Kapitel 1.3.2). Ebenfalls wird es einen

[60] Kansteiner, Wulf: Filmwissenschaft. In: Jaeger/Knöbl/Schneider (Hg.) 2015. S. 81-93, 81.
[61] Sowohl Herzog als auch der US-Amerikaner Coppola können als Auteurs bezeichnet werden, da beide zentrale Gestalter und Urheber ihrer Filme sind. Vgl. zur Auteur-Theorie u.a. Sarris, Andrew: Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press 1985[3], S. 527-540.
[62] Vgl. Betz, Mark: *Beyond the Subtitle. Remapping European Art Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press 2009, S. 15ff.

kurzen diskursgeschichtlichen Überblick über die Postkolonialen Studien geben, um später in den Fallanalysen sichtbar zu machen, ob und wie die englisch- und deutschsprachigen Intertexte Theorien und Ideen der Studien verarbeitet haben (Kapitel 1.3.3). Abschließend für das Kapitel 1.3 wird die Methodik der Intertextualität (Kapitel 1.3.4), die Strategie des *writing back* sowie die Frage nach der Repräsentation der Figur des ‚Anderen' (Kapitel 1.3.5) erläutert.

## 1.3 Theoretische und methodische Ausgangspunkte

Den Ausgangspunkt der theoretischen und methodischen Überlegungen der Arbeit liefert der ambivalente Charakter der modernen Welt, der sich im Kolonialismus beim Aufeinandertreffen unterschiedlicher Gruppen von Menschen und Lebenswelten offenbart.

### 1.3.1 Modernisierung im Kontext des Kolonialismus

Ein Blick in die Forschung zum Thema Moderne zeigt, dass es zwischen den Disziplinen, aber auch innerhalb einzelner Disziplinen konkurrierende bzw. alternative Modernebegriffe gibt, und dass die Moderne je nach Sachverhalt anders datiert werden muss.[63] Im Hinblick auf den aus dem semantischen Feld Moderne entnommenen Begriff Modernisierung, mit dem ein Prozess unterstrichen wird, verhält es sich ähnlich, wie die verschiedenen Modernisierungstheorien demonstrieren.[64] Wolfgang Zapf hält diesbezüglich fest, dass Modernisierungstheorien „kein geschlossenes theoretisches System" seien, sondern einen „Bereich von Problemen und Lösungsvorschlägen" darstellen, „zu dem die verschiedenen Sozialwissenschaften beitragen".[65] Weiterhin hält Zapf fest, dass sich die Theorie der Modernisierung „mit einer epochalen, langfristigen, nicht selten gewaltsamen Transformation" befasst, „die in Westeuropa begonnen, dann aber die ganze Welt in ihre Dynamik einbezogen hat".[66] Mit seiner Definition von Modernisierung weist Zapf bereits auf ein

[63] Vgl. dazu u.a. Jaeger/Knöbl/Schneider (Hg.) 2015.
[64] Vgl. Lahusen, Christian/Stark, Carsten: *Modernisierung. Einführung in die Lektüre klassisch-soziologischer Texte*. München: Oldenbourg 2000.
[65] Zapf, Wolfgang: Die soziologische Theorie der Modernisierung. In: *Soziale Welt* 26/2 (1975). S.212-226, 212.
[66] Ebd.

wesentliches Element hin, das im Zusammenhang des Kolonialismus von Bedeutung ist, nämlich die Anwendung von Gewalt: Eine „gewaltsame Transformation“ durch die Kolonisatoren im kolonialen Raum war nicht nur Mittel ihrer imperialen Expansion, sondern diente auch der Herrschaftsstabilisierung im kolonialen Alltag. Da für die vorliegende Studie die Schnittstelle Kolonialismus und Modernisierung von Bedeutung ist, wird der Terminus ‚Moderne‘ hinsichtlich seines kolonialen Aspektes untersucht. Derart soll eine inhaltliche Bestimmung für Modernisierung und Moderne innerhalb des historischen Kontextes Kolonialimus geschaffen werden, die in der Analyse der Intertexte bedeutsam ist.

Der Terminus ‚modern‘ geht auf das Spätlateinische *modernus* mit den Bedeutungen *derzeitig*, *gegenwärtig* sowie *neu* zurück.[67] Im 5. Jahrhundert wurde er erstmals verwendet, um die Gegenwart, die offiziell christlich geworden war, von der römischen und heidnischen Vergangenheit zu unterscheiden.[68] Die Bedeutung eines Hier und Jetzt erhält jedoch eine semantische Erweiterung: Sie bezieht sich auch auf Formen sozialer Organisation, die um das 16. Jahrhundert in Europa entstanden und sich im Zuge des europäischen Erforschungs- und Kolonisierungsprozesses weltweit ausdehnten. Bedeutende kulturelle Veränderungen um das Jahr 1500, darunter die ‚Entdeckung‘ der ‚Neuen Welt‘ sowie Renaissance und Reformation, konstituierten „die Epochenschwelle zwischen Neuzeit und Mittelalter“.[69] Ohne Zweifel hat die Entdeckung eines anderen Kontinents das Weltverständnis des Mittelalters revolutioniert, während in der Renaissance Europas Geschichte einen unvergleichbaren Entwicklungsschub in Wissenschaft, Technik und Kultur erlebte. Mit der Aufklärung entstand die Auffassung, dass die Moderne eine unverwechselbare und überlegene Periode in der Menschheitsgeschichte darstellt. Es entstand der Glaube an einen „infinite progress of knowledge“ sowie einen „infinite advance towards social and moral betterment“.[70] Diese Ansicht

[67] Vgl. Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2011[25], S. 629.
[68] Vgl. Habermas, Jürgen/Ben-Habib, Seyla: Modernity versus Postmodernity. In: *New German Critique* 22 (1981). S. 3-14, 3.
[69] Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 13.
[70] Habermas/Ben-Habib 1981, S. 4.

setzte sich in den nachfolgenden Generationen fort, die ihrer eigenen Gegenwart stets eine herausragende Stellung zuschrieben. Als sich die europäische Macht ausweitete, wurde dieses Gefühl der Überlegenheit der Gegenwart über die Vergangenheit in ein Überlegenheitsgefühl gegenüber jenen ‚vormodernen' Gesellschaften und Kulturen transferiert, die angeblich in der Vergangenheit verharren würden: sogenannte ‚primitive' und ‚unzivilisierte' Völker, deren Unterwerfung und Einführing in die Moderne das Recht und die Verpflichtung der europäischen Großmächte sei; so zumindest die Argumentation für eine außereuropäische Expansion. Europa konstruierte sich als ‚modern' und alles Außereuropäische als ‚traditionell', ‚statisch' und ‚prähistorisch'.

Dieses Konzept der Moderne ist daher für die Entstehung des kolonialen Diskurses im 19. Jahrdundert von entscheidender Bedeutung. Dies wird in Brian Turners Verständnis von Moderne ausgedrückt, in der Eroberung und Kontrolle die wesentlichen Merkmale sind: „Modernity was about conquest – the imperial regulation of land, the discipline of the soul, and the creation of truth".[71] Im Kolonialismus gestaltete sich dessen Programmatik tatsächlich als allumfassende Herrschaftsausübung über die Kolonien. In der spezifischen Ausgestaltung eines kolonialen Modernisierungsprozesses des 19. Jahrhunderts wurde der koloniale Raum zu einem Ort, in dem das Verhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisierten von einer brutalen Beziehung der Herrschaft und Unterwerfung gekennzeichnet war. Die Überstülpung des europäischen Modells eines sozialen Wandels wurde zu einem Werkzeug, mit dem nicht-europäischen Gesellschaften jegliche interne Dynamik oder Entwicklungsfähigkeit nicht nur abgesprochen, sondern auch verwehrt wurde. Die Entstehung der Moderne ist daher eng verknüpft mit der Entstehung des Eurozentrismus und der durch imperiale Expansion bewirkten europäischen Dominanz in der Welt.

Um die Moderne als einen Diskurs und nicht als Epoche zu verstehen, ist Anthony Giddens *Consequences of Modernity* hilfreich. „What is modernity?", lautet seine Leitfrage, auf die er als erste Annäherung antwortet: „‚modernity' refers to modes of social life or organisation which emerged in Europe from about the seventeenth century onwards and which subsequently became more or

[71] Turner, Brian: *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage 1990, S. 4.

less worldwide in their influence".[72] Um den Begriff Moderne zu präzisieren, spricht Giddens von „discontinuities which separate modern social institutions from the traditional social orders".[73] Giddens identifiziert drei Diskontinuitäten, die neben der Entwicklung moderner sozialer Institutionen die Geschwindigkeit und den Wirkungskreis des durch die Moderne verursachten Wandels betreffen: „pace of change", „scope of change" und die „nature of modern institutions".[74] Er erkennt, dass vor allem die Entwicklung verschiedener Technologien ein schnelleres Tempo des Wandels auslöste und zu zunehmenden Verflechtungen in der Welt führte.[75] Zudem hält er fest, dass sich viele soziale Formen herausgebildet haben, die sich in vormodernen Gesellschaften nicht finden lassen, darunter „the political system of the nation-state, the wholesale dependence of production upon inanimate power sources, or the thoroughgoing commodification of products and wage labour".[76]

Der Wandel bewirkt somit eine Trennung der Moderne von der vormodernen Vergangenheit und übertragen auf den Kolonialismus kreiert er Gegensätze und eine Spaltung zwischen dem kolonisierenden Europa und den kolonisierten Kulturen. Moderne Gesellschaften werden in der Definition von Giddens als Gesellschaften des beständigen und schnellen Wandels wahrgenommen, was eine grundlegende Unterscheidung zwischen ‚traditionellen' und ‚modernen' Gesellschaften sei.[77] Die Veränderungen von Zeit und Raum durch den Wandel führen laut Giddens zu einer „disembedding of social systems", also dem „‚lifting out' of social relations from local contexts of interaction and their restructuring across indefinite spans of time-space".[78] Die Unterschiede zwischen ‚traditionellen' und ‚modernen' Gesellschaften können daher – vor allem wenn sie, wie Giddens festhält, aus ihren lokalen Kontexten entnommen werden – als Triebfeder für tiefgreifende Missverständnisse und Zerwürfnisse verstanden werden. Giddens betont also, dass der Wandel in der modernen Welt durch Diskontinuität, Bruch und

[72]Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press 1990, S.1.
[73] Ebd., S. 6
[74] Ebd.
[75] Vgl. ebd.
[76] Ebd.
[77] Vgl. ebd., S. 37.
[78] Ebd., S. 21.

Fragmentierung gekennzeichnet ist, was in den Analysen der Romane und Filme u.a. im Hinblick auf die Frage der Identitätsbildung bedeutend ist.

Außerdem kann die Moderne durch eine epistemologische Transformation in der Aufklärung charakterisiert werden. Die Auffassung von der Moderne als einer der Vergangenheit überlegenen Periode erhielt dadurch Unterstützung, dass die Vorstellung einer göttlichen Vorsehung durch den autonomen menschlichen Verstand ersetzt wurde: „In zunehmendem Maße erschienen Mensch und Natur nicht mehr gesteuert durch den Willen Gottes […], sondern als autonome Entitäten, die durch nichts anderes als immanente Gesetze gelenkt werden, welche man wiederum über den Weg der menschlichen Vernunft und Forschung erkennen konnte“.[79] Somit wurde effektiv die Vereehrung der Tradition beendet und es wurde der Weg für das philosophische Projekt der Aufklärung geebnet: „the rational organization of everyday social life“.[80] Dieses Merkmal des aufklärerischen Denkens festigte wiederum die Annahme einer europäischen kulturellen Autorität. Wissenschaft und Rationalität wurden als einzig möglicher Weg für das moderne Bewusstsein angenommen, weswegen moderne, d.h. europäische, Institutionen als führend wahrgenommen wurden: „The development of modern social institutions and their worldwide spread have created vastly greater opportunities for human beings to enjoy a secure and rewarding existence than any type of pre-modern system“.[81] In diesem Zusammenhang wird Immanuel Kants Verständnis von Aufklärung wirksam. Er fordert, dass der selbstständige Gebrauch des Verstandes jederzeit frei sein soll, was zur Mündigkeit des Menschen führe und derart zu Entwicklung.[82] Fritz Schalk gibt als Ziel der Aufklärung daher „die Veränderung der menschlichen Gemeinschaft im Hinblick auf die durchgängige Verknüpfung mit dem Wohl, der Glückseligkeit und dem Nutzen der Menschheit“[83] an, was Habermas und Ben-Habib ebenfalls als Kennzeichen der

[79] Eisenstadt, Shmuel N.: Barbarei und Moderne. In: Ders.: *Theorie und Moderne. Soziologische Essays.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 501-518, 502.
[80] Habermas/Ben-Habib 1981, S. 9.
[81] Giddens 1990, S. 7.
[82] Vgl. Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift* 12 (1784), S. 481-494, S. 488ff. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?p=17 [Aufruf 12.02.19]
[83] Schalk, Fritz.: Aufklärung. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (A-C, Bd. 1) Basel [u.a.]: Schwabe & Co. S. 620-633, 622.

Aufklärung herausgestellt haben.[84] Derart betrachtet, präsentiert sich die Zielvorstellung der Aufklärung als Steigerug menschlicher Daseinsverhältnisse, als eine Modernisierung der vorhandenen Lebensumstände.

Erkennbar wird zugleich aber auch, dass Rationalität zu einem solchen Kernmerkmal des modernen Gedankens wurde, dass ihr Ursprung als spezifisch europäische Denkweise in Vergessenheit geriet, als Europa im 19. Jahrhundert die Welt beherrschte. So zeigt sich Rationalisierung zwar als Schlüsselkomponente der Modernisierung, sie wird aber zugleich auch ein Schlüssel für die Ambivalenz der Moderne. Giddens verweist darauf, indem er betont, dass die Moderne zwei Seiten habe: „Modernity […] is a double-edged phenomenon", da sie auch eine „somber side" oder „darker side"[85] habe, worauf im Folgenden eingegangen wird.

### 1.3.2 Die Schattenseiten der Modernisierung

Giddens sieht die „dark side of modernity"[86] in der häufig erniedrigenden Natur der modernen Industriearbeit, in einem Wachstum des Totalitarismus, in der drohenden Umweltzerstörung sowie in einer alarmierenden Entwicklung militärischer Macht und Waffen.[87] Die letzten drei Punkte lassen sich vor allem in den Filmen von Herzog und Coppola wiederfinden, in denen die Kurtz-Figur totalitäre Züge aufweist und das Militär seine Präsenz durch ein Arsenal modernster Waffen geltend macht, unter denen nicht nur die Kolonisierten leiden, sondern auch die Natur. Da die Moderne ihrem Wesen nach von globaler Natur ist, wandeln sich, so Giddens weiter, mit der fortschreitenden Globalisierung Industrialismus, Kapitalismus und Militärmacht in internationale Arbeitsteilung, weltkapitalistische Wirtschaft und militärische Weltmacht um.[88] Die Schattenseiten des kolonialen Modernisierungsprozesses werden jedoch bereits in der Konstruktion des Gegensatzpaares Tradition und Moderne deutlich: Europa wird als ‚modern' und alles Nicht-Europäische als ‚traditionell' verstanden. Hans-Ulrich Wehler verweist bezüglich dieses Gegensatzpaares

[84] Vgl. Habermas/Ben-Habib 1981, S. 4.
[85] Giddens 1990, S. 7.
[86] Ebd., S. 9.
[87] Vgl. ebd., S. 8.
[88] Vgl. ebd., S. 8f.

darauf, dass Sozialwissenschaftler des 19. Jahrhunderts Tradition als Ausgangspunkt der sozialen Entwicklung und Moderne als den gegenwärtigen Zustand bzw. das erstrebenswerte Ziel eines Evolutionsprozesses verstanden.[89] Da sich die europäischen Kolonialherren als ‚modern' definierten, wurde zugleich impliziert, dass Modernisierung nur einen einzigen Weg einschlagen könne, und zwar denjenigen, der von den Europäern vorgegeben wurde. Wehler spricht hier von einem „intellektuelle[n] Imperialismus",[90] womit er genau jenes Auferlegen westlicher Begriffe über vom Westen abweichende Lebenswelten bezeichnet.

Das Gegensatzpaar erweiterte sich im Kolonialismus um weitere Dichotomien.[91] Zu diesen gehörten die binären Oppositionen zivilisiert/barbarisch und fortschrittlich/statisch. Im Kontext des europäischen Kolonialismus wurde dem Terminus Zivilisation daher eine semantische Erweiterung bzw. Neubewertung zuteil. Zivilisation wurde als Gegenbegriff zu Barbarei angeführt, was die Vorstellung von ‚unzivilisierten', in der Vergangenheit verharrenden nicht-europäischen Gesellschaften, und zivilisierten sowie fortschrittlichen Europäern schaffte und festigte. Man könnte auch sagen, dass hinter dem Begriff Zivilisation die Annahme stand, dass der Mensch die Natur bezwungen habe. Zivilisierung lässt sich daraus folgend als der Prozess verstehen, ‚unzivilisierten' Gesellschaften die Errungenschaften und Werte Europas zu vermitteln. Dies beinhaltete aber auch den Prozess der kulturellen Unterwerfung der Kolonien, beispielsweise in Form der Christianisierung oder der Etablierung einer modernen Bürokratie, die zweckrational, aber zugleich unmenschlich war. Insofern lässt sich Zivilisierung als die umfassende Europäisierung kolonialer Lebenswelten verstehen. Im kolonialen Wertesystem wurde das Fremde stets als das ‚Barbarische' und das Eigene als das ‚Zivilisierte' betrachtet, sodass hier das Konzept der kulturellen

[89] Vgl. Wehler, Hans-Ulrich: *Modernisierungstheorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 14.
[90] Ebd., S. 19.
[91] Siehe dazu ebd., S.14f. Dieser Katalog der Dichotomien bezieht sich nicht speziell auf den Kolonialismus, verdeutlicht jedoch, dass Modernisierungstheorien mit Gegensatzpaaren arbeiten, so wie dies der Kolonialismus getan hat. Außerdem verweist Wehler darauf, dass bei diesem Katalog „zuerst Modernität als das vermeintlich Vertraute definiert und dann erst der traditionale Gegensatz dazu gesucht oder konstruiert worden ist". Den Charakterzug der Konstruktion eines ‚Anderen' teilt eine derartige Modernisierungstheorie mit dem Kolonialismus.

Alterität wirksam wird. Dieses Konzept beschreibt, wie es beim Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen zu Entwürfen von Fremd- und Selbstbildern kommt, wobei das Selbstbild stets mit positiven und das Fremdbild mit negativen Werten konnotiert wird.[92]

In dem beschriebenen europäischen Selbstverständnis des 18. und 19. Jahrhunderts wird Zivilisation konzeptuell mit dem Begriff der Moderne deckungsgleich. Der Begriff Zivilisation weckt Assoziationen von positiven Errungenschaften und ist Kennzeichen einer ganzen Gesellschaft bzw. Kultur, die so gleichzeitig als ‚modern' hergestellt wird. Zivilisation drückt sich vor allem durch Fortschritt und technische Entwicklung aus und steht in Opposition zu Primitivität. Somit dient der Terminus dazu, andere Gesellschaften von den als ‚Norm' bestätigten, westlichen Gesellschaften abzugrenzen. Die moderne Epoche des Kolonialismus ist daher durch eine ideologische Legitimierung gekennzeichnet, die sich auf die in der Aufklärung formulierten Werte berief. Diese Werte erhoben einen Anspruch auf Universalität und fanden ihren Höhepunkt in der ‚Zivilisierungsmission', die den angeblich wohlwollenden Charakter der kolonialen Intervention unterstreichen sollte. Zivilisation bzw. Moderne wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa zum Synonym für die wissenschaftlichen, technischen und politisch-administrativen Leistungen, die den europäischen Großmächten dabei halfen, ihre Macht zu stärken.[93]

Durch das Denken der Aufklärung wurde zudem die moderne Konzeption von ‚Rassen' eingeführt. Zwar gilt die Aufklärung als Emanzipationsprojekt, in dem die Freiheit bzw. Gleichheit aller Menschen und universelle Menschenrechte postuliert sowie die zentralen Kategorien ‚Vernunft' und ‚Natur' eingeführt wurden, jedoch wurde mit Bezug auf einen wissenschaftlichen Naturbegriff zugleich auch die Ungleichheit der Menschen festgeschrieben. Das europäische Selbst radikal vom afrikanischen ‚Anderen' zu unterscheiden, ihn als das Monströse und Bestialische zu sehen, markierte die

[92] Vgl. Horatschek, Annegreth: Alterität, kulturelle. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze–Personen–Grundbegriffe*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2004. S.11–12, 12.

[93] Vgl. dazu beispielsweise Cooper, Frederic: *Africa since 1940. The Past of the Present*. Cambridge: Cambridge University Press 2002; Petersson, Niels P.: *Imperialismus und Modernisierung. Siam, China und die europäischen Mächte 1895-1914*. München: Oldenbourg 2000.

Grenze des Menschlichen. Unter dem Einfluss der Rassenforschung und des Sozialdarwinismus nahm diese Logik im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts neue Formen an. In den Naturwissenschaften wurde nach dem fehlenden Glied zwischen Affen und Menschen gesucht. Sogenannte ‚Primitive' wurden zu Untersuchungsobjekten der anthropologischen Forschung.[94] Sie wurden als lebende Fossilien angesehen, die einen früheren Zustand des zivilisierten Menschen darstellen sollten.[95] Derart dienten sie dazu, die evolutionäre Lücke zwischen Affen und Menschen zu schließen. In zoologischen Gärten, in denen seit Ende des 19. Jahrhunderts exotisierte Menschen ausgestellt wurden, trafen daher Wissenschaft und Spektakel aufeinander. Wissenschaftler erhielten Zugang zu Forschungsobjekten, ohne weite Reisen unternehmen zu müssen, während Ausstellungsmacher Profit aus dem Ruf der Völkerschauen schlugen, eine Stätte für Forschung und Bildung zu sein. [96] Durch diese Völkerschauen, ebenso wie durch die Kolonialausstellungen,[97] wurde eine Schnittstelle zwischen wissenschaftlichem und populärem Rassismus geschaffen. Natürlich ging es in den Ausstellungen kaum um die Vermittlung von Wissen über das Leben fremder Menschen, sondern um die Inszenierung und Bestätigung der

[94] Vgl. Martin 2001, S. 205; Bitterli, Urs: *Die ‚Wilden' und die ‚Zivilisierten'. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäischen überseeischen Begegnung*. München: Beck 1991[2], S. 332-339.

[95] Vgl. Sommer, Marianne: *Bones and Ochre. The Curious Afterlife of the Red Lady of Paviland.* Cambridge MA: Harvard University Press 2007, S. 155.

[96]Blanchard, Pascal/Bancel, Nicolas/Boëtsch, Gilles/Deroo, Eric/Lemaire, Sandrine: Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West. In: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Gilles Boëtsch/EricDeroo/Sandrine Lemaire/Charles Forsdick (Hg.): *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool: Liverpool University Press 2008, S. 1-49; Honold, Alexander: Ausstellung des Fremden – Menschen- und Völkerschau um 1900. Zwischen Anpassung und Verfremdung: Der Exot und sein Publikum. In: Conrad/Osterhammel (Hg.) 2006[2], S.170-190; Ames, Eric: *Carl Hagenbeck. Empire of Entertainments*. Seattle [u.a.]: University of Washington Press 2008.

[97] Vgl. zum afrikanischen Stereotyp in den Kolonialausstellungen Benedict, Burton: Rituals of Representation: Ethnic Stereotypes and Colonized Peoples at Worlds's Fairs. In: Robert Rydell/Nancy E. Gwinn (Hg.): *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*. Amsterdam: VU University Press 1994. S.28-61, 36ff.; siehe auch Fey, Ingrid E.: Zwischen Zivilisation und Barbarei: Lateinamerika auf der Pariser Weltausstellung von 1889. In: Fuchs, Eckhardt (Hg.): *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert.* Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999. S. 15-28, 22. Fey setzt sich in ihrem Artikel mit der Selbstpräsentation lateinamerikanischer Länder, die sich zwischen vormoderner ‚Barbarei' und moderner westlicher Zivilisation lokalisierten, auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1867 auseinander. Bezüglich der Präsentation kolonisierter Völker, unabhängig von ihrer Region, hält Fey fest: „die zeitgenössischen Kolonialausstellungen wie in Paris und […] andere Weltausstellungen dienten dazu, das europäische Steretotyp über die kolonialisierten Völker als fremd, primitiv und barbarisch zu popularisieren" (22).

eurozentrischen Perspektive des kolonialen ‚Anderen'. So wurden Afrikaner in diesen Ausstellungen als „the epitome of primitiveness" [98] dargestellt.

Die systematische Beschreibung der weißen ‚Rasse' durch europäische Philosophen der Aufklärung als ‚modern' und zivilisiert' führte also dazu, dass der Weiße mit Vernunft, Zivilisation und Christentum, ja gar mit dem Menschsein per se, verbunden wurde: „Die Aufklärung hat nicht den Menschen in den Mittelpunkt des Universums gestellt, vielmehr war es der Weiße, europäische, intellektuelle Mann, der sich sein Universum erschuf und sich selbst an die Spitze setzte. Weißsein war die Metapher für vollständiges und vollkommenes Menschsein, für Vernunft, Zivilisation, Christentum und die unverlierbare Macht über den Rest der Weltbevölkerung".[99] Wie aus dem Zitat hervorgeht, setzte sich die ‚weiße Rasse' an die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie, womit sie sich selbst als Norm und Maßstab des Menschseins definierte. Andere ‚Rassen' wurden demnach im Verhältnis zu ihr definiert und bewertet. Damit wurde dem sich im 18. Jahrhundert etablierendem Rassismus der Status einer Wissenschaft vom Menschen zugeschrieben.[100]

Rassimus wurde zum Fundament für anthropologische und soziologische Theorien, die naturalisierend argumentierten, was wiederum dem politischen Projekt kolonialer Expansion als „Legitimationslegende"[101] diente.[102] Diese Legende beinhaltete die Auffassung, dass sozialkulturelle Differenzen angeboren seien.[103] Im Kontext des im 18. Jahrhunderts aufklärerischen Gedankens der Gleichheit aller Menschen vor dem Gesetz rechtfertigte dieser Mythos somit eine Hierarchisierung der Menschen. Gesellschaftliche Ungleichheit wurde auf der Grundlage von ‚Rassentheorien' naturalisiert bzw. biologisiert. Die Theorien charakterisierten die Figur des ‚Anderen' durch ihre

---

[98] Benedict 1994, S. 37.

[99] Wollrad, Eske: *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein/Taunus: Helmer 2005, S. 67.

[100] Vgl. Miles, Robert: *Rassismus. Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffs*. Hamburg [u.a.]: Argument 1991, S. 63. Er beschreibt den Begriff Rassismus als „das Produkt wissenschaftlichen Denkens des späten 18. und 19. Jahrhunderts".

[101] Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Claus Melter/Paul Mecheril (Hg.): *Rassismuskritik* (Rassismustheorie und -forschung, Bd. 1). Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2009. S. 25-38, 26.

[102] Vgl. ebd. sowie Mecheril, Paul/Scherschel, Karin: Rassismus und „Rasse". In: Melter/ Mecheril (Hg.) 2009. S. 39-58, 41.

[103] Vgl. Rommelspacher 2009, S. 26f.

angebliche Minderwertigkeit, während sie das Eigene, also das Weißsein im Sinne einer ‚weißen Rasse', zur Apotheose erhoben.[104] In der Forschung wird dieser Rassismus, der biologisch argumentiert, als biologischer, genetischer beziehungsweise kolonialer Rassismus bezeichnet. Dieser biologische Determinismus akzeptierte damit den gegenwärtigen Status von Gruppen als Maß dafür, wo sie stehen sollen und müssen. Bezüglich der Identität des Individuums im Kolonialismus bedeutet dies, dass sie als stabil bzw. geschlossen verstanden wurde, was in der Binarität des ‚aufgeklärten modernen' Kolonialherr und des ‚primitiven' Kolonisierten verfestigt worden ist.

Da Unterscheidungsmerkmale auf den Körper verlagert wurden, wurde die Möglichkeit Differenzen zu überwinden ausgeschlossen. Obwohl die Aufklärung eine kritische Haltung gegenüber der Sklaverei zeigte und sich für die Gleichheit und Freiheit aller Menschen einsetzte, führte die Etablierung der Unterschiedlichkeit der ‚Rassen' zu Ungleichheiten zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft. Daher verwendeten auch Abolitionisten der Sklaverei das Argument der unterschiedlichen ‚Rassen', mit dem sie die Angst vor ‚rassistischen' Vermischungen schürten.[105] Dementsprechend ließ sich eine Abgrenzung oder eine Integration auf sozialer, politischer und wirtschaftlicher Ebene durch die Rassenkonstruktion und der damit verknüpften Hierarchisierung durchsetzen und legitimieren. Die ‚Rassentheorien' erzeugten ein System der Binarität, das Stuart Hall als grundlegendes Charakteristikum des Rassismus versteht.[106] Anhand des kolonialrassistischen Diskurses gelang es eine weiße Normalität zu konstruieren, die suggerierte, universal und daher auch alternativlos zu sein. Robert Miles und Hall lösen sich von diesem biologischen Verständnis von ‚Rasse' als empirischer Kategorie und erweitern den Rassismusbegriff, indem sie ‚Rasse' als ein soziales Kontrukt herausstellen: Rassismus ist eine „Ideologie"[107] bzw. ein „ideologischer Diskurs"[108]. Was

[104] Vgl. Miles 1991, S. 111.
[105] Vgl. Rosenthal, Angela: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz. In: Herbert Uerlings (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Berlin: Erich Schmidt 2001. S. 95-118, 105.
[106] Vgl. Hall, Stuart: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Nora Räthzel (Hg.): *Theorien über Rassismus*. Hamburg: Argument Verlag 2000. S. 7-16, 14.
[107] Miles 1991, S. 85.
[108] Hall: Rassismus als ideologischer Diskurs 2000, S.7.

Rassismus als derartigen Diskurs auszeichnet, ist seine Resistenz gegenüber sich verändernden Einstellungs- und Wahnehmungsmustern, weswegen er auch nach der formalen Dekolonisierung fortbesteht. So verweist Hall darauf, dass Schwarze und Person of Color nach wie vor als ‚Fremdkörper' die nationalen, sprich weißen, Lebensweisen zu bedrohen scheinen.[109] Da dieser neue Rassismus nicht mehr biologisch argumentiert, wird von einer Unaufhebbarkeit kultureller Differenzen ausgegangen, weswegen Hall diesbezüglich von einem „kulturelle[n] Rassismus"[110] spricht. Kultur wird zur Natur des Menschen stilisiert und dient in diesem starren Verständnis als Platzhalter für ‚Rasse'.[111]

Dass die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse sich durch einen ambivalenten Charakter auszeichnen, wird in Theodor Adornos und Max Horkheimers Buch *Dialektik der Aufklärung* reflektiert, in dem sie den Selbstzerstörungsprozess der Aufklärung thematisieren.[112] Die Autoren versuchen zu erklären, wie es angesichts der Modernisierung der Gesellschaft, die seit dem 17./18. Jahrhundert im Zeichen der Aufklärung steht, zu Bewegungen wie Faschismus und Stalinismus kommen konnte, zumal die Aufklärung Gegenteiliges intendierte: die Befreiung des Menschen aus seiner Unmündigkeit im Sinne Kants, die Verwirklichung humanistischer Ideale durch den gesellschaftlichen Fortschritt im Sinne Hegels sowie die Emanzipation des Individuums, die bereits im Renaissance-Humanismus begann. Die Aufklärer glaubten daran, dass die Geschichte von einem Ziel vorangetrieben wird, das den Idealen der Aufklärung entspricht. Ein Ziel, dasss den Menschen in einen Zustand der Erkenntnis und Befreiung versetzt. Die wissenschaftlich-technischen Errungenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen den Blick auf eine derartige Welt zu, doch wie Adorno und Horkheimer bezüglich des Faschismus und des 2. Weltkrieges schrieben, verkehrte sich der Fortschrittsgedanke in sein Gegenteil: „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten

[109] Vgl. Hall: Rassismus als ideologischer Diskurs 2000, S. 12.
[110] Ebd.
[111] Vgl. Kalpaka, Annita/Mecheril, Paul: „Interkulturell". Von spezifisch kulturalistischen Ansätzen zu allgemein reflexiven Perspektiven. In: Paul Mecheril/María do Mar Castro Varela/Inci Dirim/Annita Kalpaka/Claus Melter (Hg.): *Bachelor Master. Migrationspädagogik*. Weinheim [u.a.]: Beltz 2010. S.77-98, 87.
[112] Zu vermerken ist, dass Adorno und Horkheimer fast ganz ohne den Moderne-Begriff auskommen, was erstaunlich ist, da dieses Buch zu einem Referenzwerk in der Moderne-Debatte geworden ist.

Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils“.[113]

Leitfrage der *Dialektik der Aufklärung* ist die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit des „triumphalen Unheils“ auf der aufgeklärten Erde: „Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“.[114] Die Aufklärer sahen laut Adorno und Horkheimer diese Barbarei nicht voraus, sondern glaubten an die Geschichte als Verwirklichung der Vernunft im Sinne eines „Vernünftigwerdens der Welt“.[115] Stattdessen trat im 20. Jahrhundert ein „Umschlag von Rationalität in Irrationalität“[116] ein. Die Vernunft wurde dafür eingesetzt nach Kriterien der Aufklärung – Effizienz und Effektivität – Unterdrückung, Massenmord und Krieg zu planen und zu verwalten. Die Vernunft selbst zerstört damit die Humanität, die sie ermöglicht hat. Vernunft und Aufklärung treten nicht aus ihren eigenen Logiken heraus, wenn sie in ihr Gegenteil – Barbarei, Faschismus oder auch eine vollkommen kapitalisierte Gesellschaft, in der die Ausbeutung zur allgemeinen Unterdrückung der Menschen geworden ist – umschlagen, sondern sie folgen vielmehr ihren eigenen ambivalenten Logiken.

Horkheimer und Adorno verweisen auf die Ambivalenz der Aufklärung, wenn sie vorführen, dass Befreiung mit Unterdrückung einhergeht. Zwar haben sich die Menschen von der Natur befreit, aber sie werden nun von dem System, dass sie selbst geschaffen haben, immer mehr verwaltet: „Die Menschen bezahlen die Vermehrung ihrer Macht mit der Entfremdung von dem, worüber sie Macht ausüben. Die Aufklärung verhält sich zu den Dingen wie der Diktator zu den Menschen. Er kennt sie, insofern er sie manipulieren kann“.[117] Die Vernunft kann bewirken, dass die Menschen die Macht, die sie im Laufe der Geschichte über sich, die Natur und die Gesellschaft gewonnen haben zugleich

[113] Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 7.
[114] Ebd., S. 1.
[115] Behrens, Roger: *Adorno-ABC*. Leipzig: Reclam 2003, S. 73.
[116] Horkheimer/Adorno 1986, S. 7.
[117] Ebd., S. 12.

auch verlieren können, indem sie sie an das abgeben, was sie selbst geschaffen haben. Die Herrschaft über die Natur führt dazu, dass die Menschen sich ihrer eigenen Natur entäußern und so eine entstellte Natur ihrer selbst schaffen. Die von den Menschen entworfene Welt wird zu einer nicht nach humanitären Gesetzen bestimmten Anpassungswelt: „Seitdem Denken ein bloßer Sektor der Arbeitsteilung wurde, haben die Pläne der zuständigen Experten und Führer die ihr eigenes Glück planenden Individuen überflüssig gemacht. Die Irrationalität der widerstandslosen und emsigen Anpassung an die Realität wird für den Einzelnen vernünftiger als die Vernunft. […] Im Fortschritt der Industriegesellschaft, die doch das von ihr selbst gezeitigte Gesetz der Verelendung hinweggezaubert haben soll, wird nun der Begriff zuschanden, durch den das Ganze sich rechtfertigte: der Mensch als Person, als Träger der Vernunft. Die Dialektik der Aufklärung schlägt objektiv in Wahnsinn um“.[118]

An Horkheimers und Adornos Verständnis von Vernunft lässt sich aber auch Kritik üben. Ihnen kann vorgeworfen werden, dass sie Vernunft mit instrumenteller Vernunft identifizieren und sich damit der Möglichkeit berauben, normative Kriterien für eine Kritik an gesellschaftlichen Verfehlungen zu entwerfen. Genau dies wird von Habermas an *Dialektik der Aufklärung* kritisiert. Habermas wirft Adorno und Horkheimer vor, dass sie die vernünftigen Gehalte der Aufklärung und der modernen Gesellschaft nicht berücksichtigen würden, so z.B. die Ausdifferenzierung von Wissenschaften oder die Institutionalisierung von Demokratie. Zudem erhebt er den Vorwurf, dass der Vernunftbegriff bei Adorno und Horkheimer sich in einen Widerspruch verwickele, da die Vernunft, die kritisiert werden soll, von den beiden im Vorbringen der Kritik beansprucht werden muss.[119] Da ich mich in den Analysen jedoch hauptsächlich auf die Schattenseiten der Modernisierung konzentriere,

[118] Ebd., S. 183.

[119] Vgl. Habermas, Jürgen: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno. In: Ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 130-157, 130ff.
Ergänzend zu dem Kritikpunkt von Habermas lässt sich Herbert Schnädelbach heranziehen, der die These äußert, dass Adorno den Prozess der Instrumentalisierung der Vernunft als notwendige und unaufhaltsame Entwicklung verstehe. Vgl. Schnädelbach, Herbert: Adorno und die Geschichte. In: Ders.: *Analytische und postanalytische Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 150-178. Siehe zur Kritik an *Dialektik der Aufklärung* auch Honneth, Axel: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

sind Adornos und Horkheimers Gedanken zur Aufklärung fruchtbar. So hebt Conrad in *Heart* gerade den Aspekt des Umschlagens von Rationalität in Irrationalität hervor, was in einigen Intertexten aufgenommen wird, so vor allem in den Filmen *Apocalypse* und *Aguirre*. Verdeutlicht wird dies beispielsweise in Coppolas Film durch Colonel Kurtz oder durch den Einsatz von Militärtechnologien, die in den Händen der vom Kriegsgeschehen wahnsinnig gewordenen amerikanischen Soldaten zum Instrument einer Massenzersörung werden. In Herzogs Film zeigt sich die Irrationalität vor allem durch die titelgebende Figur Aguirre sowie durch weitere hierarchisch höherstehende Figuren der Expeditionsgesellschaft.

Da Adorno und Horkheimer sich in ihrem Buch auf die Suche nach der Ursache der gesellschaftlichen Perversionen des 20. Jahrhunderts gemacht haben, um totalitäre Systeme erklären zu können, soll zudem Hannah Arendts *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* berücksichtigt werden und, um aus einer nicht-eurozentrischen Perspektive zu sprechen, Aimé Césaires Schrift *Über den Kolonialismus*. Sowohl Arendt als auch Césaire gehen darauf ein, wie die „Kolonisation darauf hinarbeitet, den Kolonisator zu entzivilisieren, ihn im wahrsten Sinne des Wortes zu verrohen, ihn zu entwürdigen, verschüttete Instinkte – Begehrlichkeit, Gewalttätigkeit, Rassenhass, moralischen Relativismus – in ihm zu wecken", sodass „eine allseitige Rückentwicklung eintritt".[120] In diesem Zusammenhang spricht Césaire von einem „Bumerangeffekt".[121] Arendt benutzt das Wort „boomerang"[122] ebenfalls, um wie Césaire zu beschreiben, dass die koloniale Gewalt und der Rassismus der Europäer sich nicht auf die Kolonien beschränkt haben, sondern nach Europa zurückgekehrt sind.[123] Die Regression des Kolonialherren wird in *Heart* von Conrad ausführlich thematisiert und spielt auch in den Intertexten eine wichtige Rolle, so in *Apokalypse*, *Aguirre* und der *„Menschenfresser-Trilogie".* Alle drei

[120] Césaire, Aimé: *Über den Kolonialismus*. Berlin: Alexander Verlag 2017, S. 27.
[121] Ebd., S. 36.
[122] Arendt, Hannah: *The Origins of Totalitarianism*. New York: Meridian Books 1958 [1951], S. 206.
[123] Siehe dazu ebenfalls Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization.* Stanford, Calif.: Stanford University Press 2009, S. 63f.

Intertexte stellen dar, wie US-Amerikaner bzw. Europäer Gräueltaten begehen und dadurch ihre Menschlichkeit verlieren.

Walter Mignolo ist eine weitere Person, die die Schattenseiten der Modernisierung im Kontext des Kolonialismus erörtert. Dass Modernisierung und Kolonialisierung Hand in Hand gehen, erscheint zunächst widersprüchlich, ist es bei genauerer Betrachtung aber nicht, wie er betont: „But there is no such contradiction: it is the very logic of coloniality, that moves the world, but it has to be disguided by the rhetoric of modernity, salvation and progress. What have been seen as 'contradictions' are indeed two faces of the same coin – 'modernity/coloniality'".[124] Infolgedessen betont Mignolo, dass der Kolonialismus für das Aufkommen der modernen Welt von großer Bedeutung sei und dass die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse wiederum ohne den Kolonialismus nicht denkbar gewesen wären.[125] Mignolo hält auch fest, dass die kolonialrassistische Diskurslogik seit der Dekolonisation formal zwar delegitimiert ist, aber unter veränderten Begrifflichkeiten weiterhin Einfluss nimmt und individuelle und kollektive Wahrnehmungs- und Erkennungsformen prägt. Mignolo nennt diese unterschwellige Form der Gestaltungsmacht „Kolonialität der Macht".[126] Diese sei „ein unsichtbarer und konstitutiver Teil der *Moderne*"[127]. Erkennen (Epistemologie), Verstehen und Begreifen (Hermeneutik) und Wahrnehmung (Aisthesis) seien von einer „Logik der Kolonialität"[128] durchzogen. Für Mignolo sind diese Erkenntnisformen daher die drei Pfeiler, auf denen sein Konzept der von kolonialer Logik durchzogenen Macht beruht.[129] Mignolo sieht daher auch einen Zusammenhang zwischen Kolonialrassismus und Literatur, da „[i]m 18. Jahrhundert […] die *aisthesis* vom imperialen Denken vereinnahmt und in *Ästhetik* verwandelt [wurde], in das Gefühl des Schönen und Erhabenen".[130] Seit dieser Zeit totalisiere sich das Schöne zu einer Ästhetik, die auf ein okzidentales Verständnis von Kunst

[124] Mignolo, Walter D.: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2012, S. xiii.
[125] Vgl. auch Burbank/Cooper 2010.
[126] Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität.* Wie [u.a.]: Verlag Turia + Kant 2012, S. 48.
[127] Ebd.
[128] Ebd., S. 43.
[129] Vgl. ebd., S. 50.
[130] Ebd.

beschränkt bleibe.[131] Ob und inwiefern *Heart* und die Intertexte diese „Kolonialität der Macht" affimieren oder unterminieren, wird in den Analysen verhandelt. Mignolos Terminus „coloniality" verweist also u.a. auf die ‚dunkle Seite' der Modernisierung.[132]

Im Hinblick auf die Figurenzeichnung der in *Heart* im Dienste des belgischen Kolonialismus arbeitenden Europäer soll hier auch kurz auf Max Weber Bezug genommen werden, für den die Rationalisierung[133] und die Bürokratie als vermeintlich rationalste Form der Verwaltung grundlegende Aspekte der Modernisierung waren, zugleich aber auch ein Schlüssel zur Mehrdeutigkeit der Moderne. Für Weber war vor allem die rationale Organisation von Wirtschaftsunternehmen und von staatlichen Bürokratien ein Kennzeichen der westlichen Moderne. Er beschreibt eine Korrespondenz zwischen der Bürokratie und dem modernen Kapitalismus: Die bürokratische Verwaltung prägt die moderne kapitalistische Unternehmung. In einem Rationalisierungsprozess sei es gelungen, das Handeln der Organisationsmitglieder lediglich auf die Ziele der Organisation auszurichten und damit eine rein zweckrationale Orientierung des Menschen an rationales Wirtschaften (Maximierung von Gewinn durch Maximierung von Effizienz) oder rationales Regieren (Maximierung von Gehorsam durch Maximierung von Legitimität) zu ermöglichen. Das rationale Wirtschaften bewirke, dass der Mensch nicht arbeitet, um zu leben, sondern er lebt, um zu arbeiten. Der Mensch ist damit zwar Mitglied der Organisation, aber da sich seine Bedeutung auf diese Rolle beschränkt, wird zugleich seine Austauschbarkeit ersichtlich.[134] Es wird

[131] Vgl. ebd.

[132] Siehe auch den Haupttitel einer seiner Studien: *The Darker Side of Western Modernity*.

[133] Weber zeigte ein genuines Interesse an einer theoretischen Skizze des Rationalismus, was ihn jedoch nicht dazu brachte, eine Theorie des Rationalismus, der Rationalisierung und der Rationalität zu entwickeln. (Vgl. dazu Müller, Hans-Peter: Rationalität, Rationalisierung, Rationalismus. Von Weber zu Bourdieu? In: Andrea Maurer/Uwe Schimank (Hg.): *Die Rationalität des Sozialen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011. S. 43-64, 43ff.). In der Weberschen Soziologie bezieht sich Rationalisierung auf die Mesoebene (Organisationen, Institutionen, Netzwerke), während sich Rationalität auf die Mikroebene (soziales Handeln von Individuen in Interaktion mit anderen) und Rationalismus auf die Makroebene (Gesellschaft, Kultur, Zivilisation) bezieht. (Vgl. dazu ebd.). Die Begriffe Rationalismus, Rationalisierung und Rationalität werden in dieser Studie im Weberschen Sinne verwendet.

[134] Vgl. zu Webers Verwendung der Begriffe *Bürokratie*, *Kapitalismus*, *Rationalisierung*: Paetz, Stephan: Bürokratie. In: Hans-Peter Müller/Steffen Sigmund (Hg.): *Max Weber-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014. S. 38-41; Berger, Johannes:

hier die Unpersönlichkeit der Bürokratie gegenüber allgemeinen gesellschaftlichen Werten deutlich.

Es bleibt festzuhalten, dass Modernisierung ambivalent ist und ihre Schattenseiten hat, die vor allem durch den Kolonialismus mit seinem Herrschaftsdenken hervorgebracht wurden. Dass koloniale Logiken nach der formalen Dekolonisation noch immer zirkulieren, wurde in diesem Kapitel durch einen Bezug auf Hall deutlich. In postkolonialen Gesellschaften wird jedoch auch Widerstand gegen Kontinuitäten dieser kolonialen Logiken geleistet, was anhand der Postkolonialen Theorien demonstriert wird.

### 1.3.3 Postkoloniale Theorien

Die *Postcolonial Studies* sind in den 1980er Jahren, meist unter Bezug auf Saids Studie *Orientalism* (1978) entstanden.[135] Saids Perspektive ist jedoch älter. Als Vorläufer der Postkolonialen Studien lassen sich die antikolonialen Theorien im frankophonen Gebiet verstehen, die eine vergleichbar gelagerte Kritik am kolonialen Diskurs ausgedrückt haben. Antikolonialismus wird als eine oppositionelle Bewegung definiert, die „a resistance to the operations of colonialism in political, economic and cultural institutions" aufzeigt und sich für die Wiederherstellung einer „local control" einsetzt.[136] Eine derartige Einstellung findet sich in der Négritude-Bewegung, einer politisch, literarisch-philosophischen Strömung, die sich für eine Emanzipation von der europäischen Kulturhegemonie und für die Selbstbehauptung der Menschen Afrikas einsetzte.[137] Die Vertreter dieser Bewegung schrieben ihre bedeutendsten Werke zur Zeit des Kolonialismus. In ihren Schriften lassen sich antikoloniale Gedanken und Ideen finden, die später von den Postkolonialen Studien aufgegriffen wurden. Die berühmtesten Vertreter der anglophonen *Postcolonial Studies* – die „holy trinity"[138], die sich aus Said, Gayatri C. Spivak und Homi K.

Kapitalismus. In: Müller/Sigmund (Hg.) 2014, S. 71-74; Müller, Hans-Peter: Rationalität, Rationalisierung, Rationalismus. In: Müller/Sigmund (Hg.) 2014, S. 108-113.

[135] Vgl. u.a. Castro Varela/Dhawan 2005, S. 31ff.; Dürbeck, Gabriele: Deutsche und internationale Germanistik. In: Göttsche/Dunker/Dürbeck (Hg.) 2017. S. 38-53, S. 38f.

[136] Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: Anti-Colonialism. In. Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 11-14, 12.

[137] Vgl. Simo, David: Négritude. In: Göttsche/Dunker/Dürbeck (Hg.) 2017, S. 191-194.

[138] Young, Robert J.C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race.* London [u.a.]: Routledge 1995, S. 163.

Bhabha zusammensetzt –, beziehen sich in ihren Theorien auf die antikolonialen Theoriekonzepte der Négritude-Bewegung, zu deren wichtigsten Vertretern Aimé Césaire, Frantz Fanon und Albert Memmi gehören.[139] Als führende Intellektuelle der antikolonialen Bewegung wiesen sie darauf hin, dass Gewalt ein elementarer Bestandteil des europäischen Kolonialismus war. Befürworter der kolonialen Denkweise verschwiegen dieses Faktum immer wieder bewusst mit der Hervorhebung der westlichen ‚Zivilisierungsmission' zum vermeintlichen Wohlergehen der außereuropäischen Bevölkerung und versuchten darüber ihre paternalistische Fremdherrschaft zu legitimieren. Vertreter der Négritude-Bewegung legten gerade diesen Mythos von der angeblichen *White Man's Burden* bloß.

Sowohl Césaire als auch Fanon legten in ihren einflussreichen Schriften den Kolonialimus als eine grundlegende Dichotomie zwischen Kolonisator und Kolonisierten dar, als eine Zweiteilung der Welt,[140] die auf den überaus aggressiven Gewalteinsatz der europäischen Kolonialherren basierte. In seiner zunächst als Rede verfassten Schrift *Discours sur le colonialisme* (1950) beschreibt Césaire das Verhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisierten als eine Beziehung, die von Herrschaft und Unterwerfung seitens der Kolonialherren bestimmt ist:

> „ich schaue mich um und sehe überall dort, wo Kolonisatoren und Kolonisierte sich von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen, Zwang, Brutalität, Graumsamkeit, Sadismus, Spannung […] Im Verhältnis zwischen Kolonisator und Kolonisiertem ist nur Platz für die Fronarbeit, die Einschüchterung, den Zwang […], die Vergewaltigung, die Zwangsanpflanzung, die Verachtung, das Misstrauen […] Kein menschlicher Kontakt, sondern Beziehungen von Herrschaft und Unterwerfung, die den Kolonisierenden zu einem Aufseher, einem Feldwebel, einem Gefängniswärter, einem Wachhund machen und den Eingeborenen zu einem Produktionsmittel. […] *Kolonisierung = Verdinglichung*."[141]

[139] Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der frankophonen antikolonialen Theorie siehe: Schüller, Thorsten: Frankophone antikoloniale Theorie. In: Göttsche/Dunker/Dürbeck (Hg.) 2017, S. 2-9.
[140] Vgl. Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017[16], S. 31.
[141] Césaire 2017, S. 37f. Kursivschrift aus dem Text übernommen.

Zurecht kann eine derartige koloniale Herrschaftspraxis als eine „Schreckensherrschaft gegenüber der beherrschten Bevölkerung“[142] definiert werden. Césaires Kritik am Kolonialismus lässt sich sowohl in *Heart* als auch in den Intertexten wiederfinden, in denen die Kolonisierten von den Kolonisatoren mit brutaler Gewalt unterdrückt werden. Des Weiteren betont Césaire, dass das koloniale Unternehmen nicht zu einem Austausch zwischen verschiedenen Zivilisationen geführt habe[143] und dass der Kolonisator sich durch sein gewalttätiges Verhalten eigenhändig „entzivilisier[t]“ habe und dadurch „verroh[t]“[144] sei. Vor allem Blaeulich demonstriert in seiner „*Menschenfresser-Trilogie“* diesen letzten Punkt, da die weißen Figuren sich durch ihren Rassenwahn selbst entmenschlicht haben. Einige von ihnen sind moralisch so degeneriert, dass sie Pläne zur Auslöschung ganzer Bevölkerungsgruppen geschmiedet haben.

In seinem Hauptwerk *Les Damnés de la terre* (1961) betont Fanon, dass sich die Gewalt des Kolonialismus beim Dekolonisierungsprozess in Gegengewalt umschlagen wird. Er sieht in der antikolonialen Gewalt gar die ausschlaggebende Methode, um sich vom europäischen Kolonialregime zu befreien: „Die nackte Dekolonisation läßt durch alle Poren glühende Kugeln und blutige Messer ahnen. Denn wenn die letzten die ersten sein sollen, so kann das nur als Folge eines entscheidenden und tödlichen Zusammenstoßes der beiden Protagonisten geschehen.“[145] Die antikoloniale Gewalt, so wird aus dem Zitat deutlich, bewirke zudem ein Zusammengehörigkeitsgefühl, was in der kolonisierten Bevölkerung zur Entwicklung eines neuen, nationalen Selbstbewusstseins führe. Fanon verwendet eine sehr aggressive Sprache, doch liefert er dafür Begründungen:

> „In den kapitalistischen Ländern schiebt sich zwischen die Ausgebeuteten und die Macht eine Schar von Predigern und Morallehrern, die für Desorientierung sorgen. […] Dagegen sind es in den kolonialen Gebieten der Gendarm und der Soldat, die ohne jede Vermittlung, durch direktes und ständiges Eingreifen den Kontakt zum

[142] Mann, Michael: Das Gewaltdispositiv des modernen Kolonialismus. In: Mihran Dabag/Horst Gründer/Uwe-K. Ketelsen (Hg.): *Kolonialismus. Kolonialdiskurs und Genozid*. München: Fink 2004. S. 111-135, 118.
[143] Vgl. Césaire 2017, S.26.
[144] Ebd., S. 27.
[145] Fanon 2017[16], S.30.

> Kolonisierten aufrechterhalten und ihm mit Gewehrkolbenschlägen und Napalmbomben raten, sich nicht zu rühren. Man sieht, der Agent der Macht benutzt die Sprache der reinen Gewalt.“[146]

Auch wenn Fanon begeistert zum Kampf aufruft, so ist er aber mitnichten unkritisch gegenüber revolutionären Bewegungen und deren Verlockungen. Eine solche Versuchung sei die Heranbildung universalistisch orientierter Eliten, die er mit der Landbevölkerung und deren Gewaltbereitschaft kontrastiert.[147] Fanon kritisiert diejenigen kolonisierten Intellektuellen, die die bisherige weiße Elite und deren Posten ablösen, da es derart zu keiner Umkehr der sozialen Verhältnisse komme.[148] Die von Fanon beschriebene Entwicklung des Dekolonisierungsprozesses wird in Naipauls Roman gezeigt, in dem der Großteil der kongolesischen Bevölkerung zwar mit Gewalt auf alles Westliche reagiert, sich zugleich jedoch eine afrikanische Elite herausbildet, die die ehemaligen Kolonialherren ablöst.

Die Postkolonialen Studien lassen sich verallgemeinernd gesprochen durch eine dreifache Schwerpunktsetzung kennzeichnen. Erstens betonen postkoloniale Kritiker, dass die Geschichte des Kolonialimus mit der formalen Unabhängigkeitserklärung nicht abgeschlossen war. Im Laufe der Nachkriegszeit sind die meisten ehemaligen Kolonien in eine staatliche Souveränität entlassen worden, doch bedeutete dies nicht, dass mit der politischen Dekolonisation jegliche kolonialen Beziehungen beendet waren. Vor allem auf wirtschaftlichem Gebiet wurden Abhängigkeitsverhältnisse aufrechterhalten, die seit den 1960er Jahren unter dem Schlagwort

---

[146] Ebd., S. 31f.

[147] „Der berühmte Grundsatz, dass alle Menschen gleich seien, läßt in den Kolonien nur eine Anwendung zu: der Kolonisierte wird behaupten, daß er dem Kolonialherrn gleich sei. Ein Schritt weiter, und er wird kämpfen wollen, um mehr zu sein als der Kolonialherr. Tatsächlich hat er schon beschlossen, den Kolonialherrn abzulösen, seinen Platz einzunehmen. Man sieht, eine ganz materielle und moralische Welt bricht zusammen. Der Intellektuelle, der für seinen Teil dem Kolonialisten auf die Ebene des abstrakten Universalen gefolgt ist, wird darum kämpfen, daß Kolonialherr und Kolonisierter in einer neuen Welt firedlich miteinander leben können.“ Ebd. S. 37.

[148] Ebd., S. 51: „Er [kolonisierte Intellektuelle] stellt seine Aggressivität in den Dienst seiner eigenen, seiner individuellen Interessen. So entsteht leicht eine Klasse von individuell befreiten Sklaven, von Freigelassenen. Was der Intellektuelle fordert, ist die Möglichkeit, die Freigelassenen zu vermehren, die Möglichkeit, eine authentische Klasse von Freigelassenen zu organisieren. Die Massen dagegen wollen nicht die Erfolgschancen von einzelnen sich vergrößern sehen. Nicht den Status des Kolonialherrn verlangen sie, sondern seinen Platz. Die Kolonisierten wollen in ihrer überwältigenden Mehrheit die Farm des Kolonialherrn. Sie haben nicht die Absicht, mit dem Kolonialherrn in einen Wettbewerb zu treten“

Neokolonialismus diskutiert werden. Außerdem kam es – dies hat bereits Fanon festgehalten – in vielen neuerdings unabhängigen Staaten zu einer Form der Politik, die derjenigen der Kolonialzeit glich: Die im Zeichen der Nationsbildung stehenden Kurse der Modernisiering setzten die koloniale Entwicklungspolitik in Grundzügen fort.

Zweitens verweisen Vertreter der Postkolonialen Studien auf die kulturellen und epistemologischen Grundlagen des Kolonialismus.[149] Die wichtigsten Faktoren der Kolonisierung werden demnach nicht in der technisch-industriellen Überlegenheit oder der wirtschaftlichen Ausbeutung gesucht, sondern in den kulturellen Annahmen, die das koloniale Unternehmen reizvoll und denkbar machten. Koloniale Begierden, Exotismus und imperiale Phantasien der Unterwerfung spielten in den westlichen Metropolen eine wichtige Rolle, aber noch wichtiger war der allgemeine Diskurs der Moderne, der in den Vorstellungen von Fortschritt und ‚Zivilisierung' seinen Höhepunkt errreichte. Dieser Diskurs vertrat die Auffassung einer universalen Entwicklung menschlicher Gesellschaften und basierte auf einem lineraren Zeitverständnis, das Gesellschaften in fort- und rückschrittlich einteilte, also kulturelle Unterschiede hierarchisierte. Die ‚Zivilisierung' der als rückschrittlich erachteten Gesellschaft wurde zur Aufgabe der kolonialen Intervention deklariert. Nur so ließen sich das außereuropäische Expansionsprojekt und der koloniale Herrschaftsanspruch legitimieren. Postkoloniale Studien beabsichtigen, dass es zur Hinterfragung eines derartigen Weltbildes kommt, wodurch vermeintlich universalen Diskurselementen der theoretische Boden entzogen werden soll.[150]

Der dritte Schwerpunkt der Postkolonialen Kritik betrifft die Methodik: Diese Kritik insistiert darauf, dass Kolonien und ihre ‚Mutterländer' innerhalb eines gleichen analytischen Feldes untersucht werden sollen, womit sie sich gegen die binäre Geschichtsschreibung ausspricht. Die binäre Geschichtsschreibung ging von einem grundlegenden Unterschied zwischen

[149] Vgl. dazu z.B. den Sammelband Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2002.
Die Betonung der Kultur war Teil der allgmeinen kulturellen Wende, die die Humanwissenschaften und auch die Geschichtswissenschaft seit den 1980er Jahren erfasste.

[150] Siehe dazu Kapitel 1.3.1.

Kolonisator und Kolonisierenden aus; d.h. die koloniale Expansion führte zu einer unumkehrbaren Transformation traditionaler Gesellschaften, die positiv (Zivilisierungsmission und die damit verbundene Modernisierung) oder negativ (Exploitation und Unterwerfung) gedeutet werden konnte. Europa selbst dagegen würde weitestgehend unverändert aus diesem Prozess hervorgehen. Postkoloniale Studien kritisieren an diesem Standpunkt, dass die wechselseitige Beziehung zwischen Kolonie und Metropole ignoriert werden würde: Die kolonialen Austauschprozesse haben nämlich auch Rückwirkungen bei den kolonisierenden Gesellschaften hinterlassen.

Diese drei kritischen Perspektiven werden in zahlreichen Studien vertreten. Als Beginn der anglophonen postkolonialen Theoriebildung wird oft Saids Studie *Orientalism* (1978) herangezogen. Darin argumentiert Said, dass es ‚den Orient' nicht gibt, sondern er ein Konstrukt des Westens sei, um fremde Völker und Kulturen abzuwerten und dadurch deren Beherrschung zu legitimieren. Hofmann vergleicht Saids Konzept der westlichen Hegemonie über den Orient mit dem europäischen Afrika-Diskurs und hält fest, dass es zwischen ‚Orientalismus' und ‚Afrikanismus' einen grundlegenden Unterschied gebe. Dieser bestehe darin, dass die einheimischen Kulturen Afrikas im Gegensatz zu den Kulturen des Orients nie eine mit ihnen vergleichbare Anerkennung erfahren hätten.[151] Die Afrikaner werden „als mit der Natur verbundene und selbst Natur gebliebene Menschen vorgestellt".[152] Einerseits, so Hofmann weiter, führte diese ‚Naturhaftigkeit' der Afrikaner zu der Überzeugung, dass die Europäer den Afrikanern überlegen seien, wodurch sich kolonialistisches Verhalten rechtfertigen ließ; andererseits glaubten die Europäer aber im Afrikaner einen von der Zivilisation unverdorbenen Naturmenschen zu erkennen, während sie selbst ihre Verbindung zur Natur verloren hätten und dieses Band wiederfinden müssten.[153] Indirekt drückt sich aber durch die zweite Betrachtungsweise auch aus, dass die Afrikaner auf einem niedrigeren Entwicklungsstand gesehen werden als die Europäer. Gegen Hofmann lässt sich

[151]Vgl. Hofmann, Michael: Einführung: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Michael Hofmann/Rita Morrien (Hg.): *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven.* Amsterdam [u.a.]: Rodopi 2012. S.7-19, 9.
[152] Ebd.
[153] Vgl. ebd., S. 10.

jedoch einwenden, dass das Motiv des paradiesischen Urzustandes oder des ‚Edlen Wilden' kaum im Afrika-Diskurs vorkommt.

Beide Perspektiven lassen erkennen, wie das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen dazu dient, das Selbstbild mit positiven Assoziationen zu verbinden. Said betont dies, indem er sagt, dass „Kulturen von Menschen geschaffene Strukturen von Autorität und Partizipation sind, wohltätig in bezug auf das, was sie umfassen, einschließen und validieren, weniger wohltätig in bezug auf das, was sie ausschließen und degradieren".[154] Diese Spaltung in ‚Wir' und die ‚Anderen' weist zugleich darauf hin, dass der ‚Andere' für die Herausbildung des eigenen Selbstbildes von immenser Bedeutung ist, da erst in Abgrenzung von diesem ein Selbstverständnis möglich ist, was im Kontext der Kolonialgeschichte stets eine Spaltung in binäre Oppositionen mit einer eindeutigen Rollenverteilung von ‚gut' und ‚schlecht' zugunsten der Kolonialherren bewirkt hat. Said greift damit Fanons Gedanken auf, dass der Kolonisator auf den Kolonisierten angewiesen ist, um sich selbst definieren zu können. Hofmann erkennt einen möglichen Weg aus den „Aporien des Fremdheitsdiskurses" anhand der Zeichnung eines Afrika-Bildes in einer „differenzierte[n] Betrachtungsweise […], die einerseits die Fremdheit des Fremden bis zu einem gewissen Grade bewahr[t], andererseits aber so flexibel [ist], dass die Fixierung des Anderen im Klischee und im negativen Fremdbild unterbleibt".[155]

Bezüglich *Heart* ist einerseits eine typisch kolonial-rassistische Grundhaltung zu erkennen: Die afrikanische Bevölkerung präsentiert sich als eine stumme Masse, die zudem mit der Natur regelrecht verschmilzt. Allerdings belässt es Conrad nicht dabei, denn in seiner Geschichte werden charakterliche Attribute mit den Europäern verbunden, die in der klassischen Kolonialliteratur stets mit den afrikanischen Figuren verknüpft sind. Indem Conrad eine moralische Regression der Europäer demonstriert, unterminiert er das Fremdbild des Afrikaners. Derjenige Intertext, der in diesem Projekt das Thema von Fremd- und Selbstbild am Eindeutigsten behandelt, ist Widmers *Kongo*. Durch die

[154] Said, Edward W.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht.* Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 51.
[155] Hofmann 2012, S. 10.

physiognomische Verwandlung seines weißen Protagonisten zu einem Afrikaner treibt Widmer ein subversives Spiel mit vorgefassten Fremd- und Selbstbildern, wodurch er den Leser bewegt diese Bilder zu hinterfragen und sie als koloniale Vorstellungen von Afrika zu entlarven.

Die erste Phase postkolonialer Studien in der Germanistik[156] wurde in den 1990er Jahren durch Paul Michael Lützelers Forschungen zum „postkolonialen Blick“,[157] Susanne Zantops *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*[158] und Russell A. Bermans Studie *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture* eingeleitet.[159] Lützeler untersucht, wie deutsche Schriftsteller in ihren Werken einen „postkolonialen Blick“ auf die ‚Dritte Welt‘ anwenden, der sich in einer Schreibweise bemerkbar macht, die sich beispielsweise der Konzepte von Polyphonie oder Dezentrierung bedient. Derartige Konzepte werden in den Fallanalysen von Bedeutung sein, wenn aus einer nicht-eurozentrischen Perspektive gesprochen wird, d.h., wenn Figuren zu Wort kommen, die in der Kolonialliteratur marginalisiert und zu stummen Objekten gemacht wurden. In den 2000er Jahren widmeten sich die deutschsprachigen postkolonialen Studien vermehrt den Repräsentationen des ‚Anderen‘ in der Literatur. Zu nennen sind hier beispielsweise Michaela Holdenrieds Studie *Künstliche Horizonte*, in der sie in literarischen Texten die Repräsentation des ‚Anderen‘ in der südamerikanischen Region untersucht,[160] sowie Wolfgang Strucks Buch *Die*

[156] Zur ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der Postkolonialen Germanistik siehe Dürbeck 2017.

[157] Lützeler, Paul Michael: Der postkoloniale Blick. Deutschsprachige Autoren berichten aus der Dritten Welt. In: *Neue Rundschau* 107/1 (1996), S. 54-69; Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Schriftsteller und „Dritte Welt“. Studien zum postkolonialen Blick*. Tübingen: Stauffenburg 1998.

[158] Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Durham: Duke University Press 1997.
Zantop arbeitet den unterschätzten Expansionscharakter der Deutschen heraus, der sich in den präkolonialen Phantasien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts bemerkbar machte.

[159] Berman, Russell A.: *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*. Lincoln, Neb. [u.a.]: University of Nebraska Press 1998.
Berman untersucht den Kolonialdiskurs in der deutschen Literatur und Aufklärung des 19. Jahrhunderts und stellt heraus, dass die Deutschen in der präkolonialen Phase eine emanzipatorische Vernunft im Gegensatz zu einer instrumentellen Vernunft (wie bei den Engländern) zeigten.

[160] Holdenried, Michaela: *Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas.* Berlin: Schmidt 2004.

*Eroberung der Phantasie*, worin er die ‚Eroberung' des Fremden als „Wunschinszenierung" herausstellt.[161]

Aus der Perspektive des späten 20. Jahrhunderts verstehen sich die postkolonialen Ansätze unter anderem als der Versuch, Machtbeziehungen in den Vordergrund zu stellen, die zuvor verdrängt oder idealisiert worden sind. Das wesentliche Ziel postkolonialer Studien soll, so Bart Moore-Gilbert, darin bestehen, Folgendes sichtbar zu machen: „those cultural forms which mediate, challenge or reflect upon the relations of domination and subordination – economic, cultural, political – between (and often within) nations, races or cultures, which characteristically have their roots in the history of modern Europe colonialism and imperialism and which, equally characteristically, continue to be apparent in the present era of neo-colonialism".[162] Moore-Gilbert betont hier, dass sich in der Gegenwart koloniale Strukturen erhalten haben; es ist also ein Neokolonialismus eingetreten. Der Terminus Neokolonialismus bezeichnet gemeinhin ein Verhältnis des Westens (und bis 1990 Ostens) dem globalen Süden gegenüber, das auf politischer Dominanz und wirtschaftlicher Ausbeutung basiert. In einem ausgeweiteten Sinn referiert der Begriff auf „any and all forms of control of the ex-colonies after political independence".[163] Neokolonialistische Züge werden in denjenigen intertextuellen Fiktionen von Bedeutung sein, deren Handlung in der Zeit der formalen Unabhängigkeit ehemaliger Kolonien spielt.

Zudem macht Moore-Gilberts Zitat darauf aufmerksam, dass das Verhältnis zwischen Kolonialherr und Kolonisierten demjenigen Verhältnis zwischen Herrn und Knecht gleicht. So verdeutlicht Said, dass die Beziehung des Westens zur nicht-westlichen Welt stets mit dem Anspruch auf Beherrschung verbunden sei.[164] Da neokoloniale Strukturen in der Gegenwart sichtbar sind, spricht sich Sam Durrant dafür aus, dass die Aufgabe postkolonialer Erzählungen zum einen darin bestehen soll, „a consciousness of

[161] Struck, Wolfgang: *Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik.* Göttingen: V & R unipress 2010, S. 19.
[162] Moore-Gilbert, Bart: *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London: Verso 1997, S. 12.
[163] Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Neo-Colonialism/Neo-Imperialism. In: Dies. 2007[2]. S. 146-148, 146.
[164] Vgl. Said 2003.

the unjust foundations of the present“ hervorzurufen und zum anderen, „the possibility of a just future“ zu eröffnen.[165] Der Terminus *postkolonial* soll daher als zeitlich „nach dem Kolonialismus“, als „antikolonial“ sowie weiterhin als ein „über dem Kolonialismus hinausführendes Projekt“[166] verstanden werden. Die antikoloniale Einstellung, die sich in *Heart* und in den Intertexten findet, wird in Castro-Varelas und Dhawans Definition des Postkolonialismus deutlich. Postkolonialismus verstehen sie als ein „Set diskursiver Praxen, die Widerstand leisten gegen Kolonialismus, kolonialistische Ideologien und ihre Hinterlassenschaften“.[167] Das Set diskursiver Praxen wird genutzt, um in den Romanen und Filmen die Repräsentation des kolonialen Raumes als Reflexionsraum der Modernisierung zu analysieren.

Ein wesentlicher Bestandteil der Definierung des kolonialen Raums ist während des Hochimperialismis der Akt der Inbesitznahme eines Gebietes, das politisch unterworfen und wirtschaftlich ausgebeutet wird. Als das Terra-Nullius-Konstrukt – also ein Territorium, das niemandem gehört und daher von weißen Kolonisatoren in Besitz genommen werden darf – spätestens um 1800 an Wirkungsmächtigkeit verliert, wird immer öfter die zivilisatorische Mission des Kolonialismus angeführt. Die angeblich primitiven Kulturstufen vorhandener indigener Gruppen werden von den Kolonialherren genutzt, um die epistemologischen und kulturellen Grundsätze des Kolonialismus zu akzentuieren, die neben den wirtschaftlichen und politischen Kolonialstrukturen das Leben im kolonialen Raum bestimmten. Der koloniale Raum ist daher ein Ort, an dem das Verhältnis von Kolonisator und Kolonisierten durch eine starke Asymmetrie von Macht gekennzeichnet ist. Es ist ein Ort, der Normen setzt, indem gesellschaftlich privilegierte Menschen (Kolonialherren) von ihm aus sich selbst und andere (Kolonisierte) bestimmen. Da sich koloniale Denkmuster auch nach der Dekolonisation erhalten haben, ist der koloniale Raum immer noch vorhanden. Er ist daher ein Ort der Vergangenheit und der Gegenwart; er ist in den (ehemaligen) Kolonien als auch in den (ehemaligen) ‚Mutterländern‘.

---

[165] Durrant, Sam: *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison.* Albany: State University of New York Press 2004, S.1.

[166] Göttsche, Dirk: Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft. In: Erhart Winter (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart [u.a]: Metzler 2004. S.558-576, 561.

[167] Castro Varela/Dhawan 2005, S. 25.

Der koloniale Raum kann jedoch hinterfragt werden, was vor allem in postkolonialen Gesellschaften geschieht. Er kann zu einem Raum werden, in dem gegen kolonialrassistische Logiken Widerstand geleistet wird, was beispielsweise über Techniken der Verfremdung, Subversion oder Parodie gelingt. So ist der koloniale Raum einerseits ein Ort der Affirmation kolonialer Logik, andererseits ist er aber ein Ort jenseits dieser Logik. In der Postkolonialen Germanistik wird bezüglich der Hinterfragung und Dekonstruktion kolonialer Denkmuster von „postkoloniale[r] Ästhetik“[168], „postkoloniale[m] Potential“ oder „ästhetischer Alterität“[169] gesprochen. Hall verwendet auch den Begriff „schwarze […] Ästhetik“.[170] Da die Analyse von *Heart* von der Hauptthese ausgeht, dass in Conrads Kolonialismuskritik eine Modernisierungskritik enthalten ist, wird der koloniale Raum somit zu einem Reflexionsraum der Modernisierung. Auch die Intertexte nutzen den kolonialen Raum in dieser Weise.

Um zu verdeutlichen, wie Texte zu anderen Texten[171] in Beziehung stehen,[172] wird das Instrumentarium der Intertextualitätsforschung herangezogen. Anhand dieses Instrumentariums kann das Verhältnis von *Heart* als Prätext und den Fallbeispielen als Posttexte systematischer beschrieben werden.

---

[168] Dunker, Axel: Postkoloniale Ästhetik? Einige Überlegungen im Anschluss an Thomas Stangels Roman Der einzige Ort. In: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld: Aisthesis 2012. S. 315-326, 315.

[169] Uerlings, Herbert: „Ich bin von niedriger Rasse“. *(Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*. Köln [u.a.]: Böhlau 2006, S. 15 und S. 25.

[170] Hall, Stuart: Was ist „schwarz“ an der popularen schwarzen Kultur? In: Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hamburg: Argument 2000. S. 89-112, 106.

[171] Die materiale Seite jegliches Mediums soll als Text verstanden werden, sodass auch der Film als Posttext bezeichnet werden kann. Dieser Gegenstandserweiterung der Intertextualität wird seit den 1990er Jahren Rechnung getragen, indem von den Intertextualitätstheorien eine Brücke zu den Intermedialitätstheorien geschlagen wird.

[172] Siehe dazu auch die Definition der Intertextualität im Sachwörterbuch der Germanistik, wo Intertextualität als „Bezug zwischen einem Text und anderen Texten“ definiert ist. Siehe Broich, Ulrich: Intertextualität. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (H-O, Bd. 2). Berlin [u.a.]: de Gruyter 2000. S. 175-179, 175.

### 1.3.4 Intertextualität

„Kein literarischer Text entsteht aus dem Nichts“[173] – so beginnen Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk ihren umfassenden Überblick zur Intertextualitätsforschung der letzten rund 40 Jahre. Sie verweisen darauf, dass in jedem Text „mehr oder weniger sichtbare Spuren anderer Texte“[174] enthalten sind. Kein Text stehe somit für sich alleine, sondern muss in Beziehung zu anderen Texten gesehen werden. Für die Entwicklung der Intertextualitätsforschung sind Konzepte von Michail Bachtin[175] und Julia Kristeva[176] bedeutend, die für meine vergleichende Untersuchung der Intertexte jedoch ungeeignet sind, da sie keine systematische Text-Text-Beziehung herstellen. Eine präzise Interpretation des intertextuellen Verhältnisses kann anhand ihrer Konzepte nicht geleistet werden. So kritisiert Manfred Pfister

[173] Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung.* Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013, S.7.

[174] Ebd.

[175] Die Anfänge der Intertextualitätstheorie wurden durch Bachtin geschaffen, der in den 1920er Jahren während der Kulturrevolution sein theoretisches Konzept der Dialogizität (und Monologizität) entwickelte. Er stellte fest, dass es sprachliche Äußerungen gibt, die sich nicht auf ein Objekt des Hier und Jetzt beziehen, sondern auch auf andere vergangene oder zukünftige Äußerungen. (Vgl. Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München: Hanser 1971, S. 206) Die Gerichtetheit des Wortes auf ein anderes Wort geschieht laut Bachtin nicht nur im tatsächlichen Dialog, sondern wird bereits innerhalb eines einzigen Wortes realisiert. Für Bachtin ist daher jedes Wort dialogisch. (Vgl. ebd., S. 204ff.) Er spricht diesbezüglich von einer „immanente[n] Dialogizität des Wortes“ (Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979. S. 154-300, 172) Keine Äußerung steht also für sich, sondern muss stets im Zusammenhang bereits geäußerter oder noch zu äußernder Wörter verstanden werden. Bachtin betont weiterhin, dass das Wort in einen bestimmten situativen, sozialen, historischen und ideologischen Kontext eingebettet ist, wodurch sich intertextuelle Beziehungen ergeben (Vgl. Bachtin 1979, S. 170, 240 sowie Bachtin 1971, S. 204ff). Da Bachtin Sprache nicht als ein abstraktes System versteht, interessiert er sich für die soziale Dimension der Sprache. Der Roman bildet für ihn soziale Realitäten ab, da in ihm verschiedene gesellschaftliche Stimmen in einen Dialog gebracht werden können. Da es zu einer Vielfalt, Überlagerung, Dissonanz oder Ambivalenz der Stimmen kommen kann, birgt der Roman ein subversives Potential. Festgefügte Ordnungen und die Einsinnigkeit einer tradierten Bedeutung kann der Roman aufgrund seiner Vielstimmigkeit aufbrechen. Das Gegenteil der Dialogizität ist die Monologizität: „Das feste, tote, abgeschlossene, unbeantwortete Wort, das bereits das Letzte ausgesprochen hat“ (Bachtin 1971, S. 284.). Übertragen auf die Gesellschaft versteht Bachtin Monologizität als eine autoritäre und hierarchisch strukturierte Gesellschaft, die versucht eine feststehende, starre Wahrheit durchzusetzen. Das dialogische Prinzip dagegen versucht im Bereich der Gesellschaft und Politik eine Dezentrierung von Tradition und festgefügten Sinnbildern zu bewirken, will also zentralisierte Macht- und Wahrheitsansprüche herausfordern und unterminieren.

[176] Kristeva prägte in ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* 1967 den Terminus Intertextualität. Sie überträgt Bachtins Beschreibung des dialogischen Wortes auf den Text, sodass in ihrem Dialogizitätsmodell Texte mit Texten in Dialog treten. Indem sie die Bezüge zu anderen Texten betont, stellt sie den einzelnen Text in einen „textuellen Raum“ (Vgl. Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1972, S. 347).

beispielsweise an Bachtins Dialogizitätskonzept, welches auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes oder einzelner Äußerungen abzielt, und nicht primär auf den Bezug einzelner Stimmen im Text auf andere, dass es sich eine „dominant intratextuell[e], nicht intertextuell[e]“[177] Theorie handelt. Kristeva dagegen erweitert in ihren Überlegungen zur Intertextualität den Textbegriff so radikal, dass dieser jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur umfasst, woraus folgt, dass jeder Text intertextuell ist. Laut Kristeva gibt es daher keine originäre Äußerung, da jeder Text immer schon auf einen anderen Text verweist. Statt eines individuellen Textes gibt es in ihrer Vorstellung nur einen universalen Text.[178] Kristeva definiert Intertextualität daher wie folgt: „[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*“.[179] So findet bei Kristeva zwar eine Aufwertung des Textes, zugleich aber eine Abwertung des Subjekts statt, denn Äußerungen werden nun nicht mehr an Subjekte (Autor, Figur, Erzähler, Leser) zurückgebunden. Bei Kristeva wird diese dialogische Intersubjektivität durch eine subjekt- und intentionsfreie Intertextualität ersetzt. Der Autor als subjektive und intentionale Instanz verschwindet, wodurch auch die durch ihn mögliche festgelegte Bedeutung des Textes abhandenkommt. Wenn literarische Werke aber keine abgrenzbaren Einheiten darstellen, sind sie immer als ein Kollektiv zu denken und der Autor stellt während des Schreibens fortwährend implizite oder explizite Verbindungen zu anderen Texten her. Somit entsteht schließlich ein Universum der Texte, in dem die einzelnen subjektlosen Texte nur immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen Texte verweisen, da sie ja nur Teile eines großen Gesamttextes sind. Dieser entgrenzte Textbegriff erschwert somit die Interpretation einzelner Textbeziehungen bzw. macht diese gar unmöglich. Als Interpretationsmethode für eine konkrete Textanalyse und für die Systematisierung von Text-Text-Beziehungen ist Kristevas Intertextualitätskonzept daher unbrauchbar. Pfister erhebt daher einen Vorwurf gegen Kristevas entgrenzten Textbegriff: „Bei einer solchen

[177]Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: Max Niemeyer 1985. S. 1-30, 4f.
[178] Vgl. Kristeva 1972, S. 346.
[179] Ebd., S. 348.

Ausweitung des Textbegriffs ist natürlich kein Text mehr nicht intertextuell, ist Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell".[180] Kristevas Textbegriff ist zurecht kritisiert worden, doch enthält er das Potential unterschiedliche Medialitäten einzubeziehen, sodass auch der Film als Text verstanden werden kann und nicht nur literarische Texte.[181] Daneben wurde an Kristevas Intertexualitätskonzept die Dezentrierung des Subjekts kritisiert, denn gerade die Autorintention wird, so z.B. von William Irwin, als wichtige Markierung der intertextuellen Beziehung verstanden[182] Auch Pfister kritisiert diesen Punkt: „Der Autor eines Textes wird damit zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels, während die Produktivität auf den Text selber übergeht".[183]

Gérard Genette dagegen betont die vom Autor intendierten Verweise auf einen Prätext, die er als wichtigen intertextuellen Bezug charakterisiert. Er geht in seiner Intertextualitätsbestimmung sehr systematisch vor, indem er eine sowohl theoretisch fundierte als auch praxisorientierte Typologie entwickelt. In seinem Buch *Palimpseste* stellt Genette ein detailliertes Beschreibungsmodell vor, das versucht alle Text-Text-Beziehungen in ein Ordnungs- und Verteilungsschema zu überführen. Sein Interesse richtet sich auf die bewussten und intendierten Verweise eines Textes auf andere Texte, die dann erfasst und analysiert werden. Bezeichnenderweise hat Genette seine Studie deshalb wohl auch mit dem metaphorischen Titel *Palimpseste* versehen.[184] Palimpsest bezeichnet ein antikes Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text abgeschabt oder abgewaschen wurde und das dann in einem zweiten Schritt neu beschrieben werden konnte. Charakteristisch für das Palimpsest ist, dass sich Spuren vorheriger Eintragungen erkennen lassen, die alte Schrift trotz der neuen, überlagerten Schrift also noch lesbar ist.[185]

---

[180] Pfister: Konzepte der Intertextualität 1985, S. 8.
[181] Vgl. dazu Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 242-246.
[182] Vgl. Irwin, William: Against Intertextuality. In: *Philosophy and Literature* 28/2 (2004). S. 227-242, 240.
[183] Pfister: Konzepte der Intertextualität 1985, S. 8.
[184] Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
[185] Vgl. Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Palimpsest. In: Dies. 2007². S.158-160, 158.

Genette unterscheidet fünf Typen der Beziehungen von Texten miteinander, die er unter dem Oberbegriff der Transtextualität zusammenfasst. Die fünf Typen transtextueller Beziehungen sind Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität.[186] Für literaturwissenschaftliche Zwecke ist nach Genette nur die Hypertextualität nützlich, die er einer genaueren Untersuchung unterzieht. Zunächst gibt Genette seinem Leser jedoch zu bedenken: „Es gibt kein literarisches Werk, das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert; in diesem Sinn sind alle Werke Hypertexte".[187] Genette bezieht sich damit auf Kristevas oben beschriebenen Intertextualitätsbegriff, bei dem ein Text immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen Texte verweist, wodurch die Untersuchung der Beziehung von Hypo- und Hypertexten zu einer unmöglichen Aufgabe wird. Um dem entgegenzuwirken deklariert Genette: „Von einigen Ausnahmen abgesehen, werden wir uns hier der Hypertextualität von ihrer sonnigsten Seite her nähern, nämlich jener, bei der die Ableitung des Hypertexts vom Hypotext zugleich massiv (das ganze Werk B wurde vom ganzen Werk A abgeleitet) deklariert wird und mehr oder weniger offiziell erfolgt".[188] Laut Genette meint Hypertextualität demnach die Umformung eines Ausgangstextes, des Hypotextes, die den Hypertext hervorbringt: „Wir gehen vom allgemeinen

---

Bezüglich der Postkolonialismusdebatte ist der Begriff Palimpsest hilfreich, „because it illustrates the ways in which pre-colonial culture as well as the experience of colonization are continuing aspects of a post-colonial society's developing cultural identity" (158).

[186] Da für meine Analyse die Typen Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität und Architextualität nicht allzu starke Relevanz finden, sondern es weitestgehend auf einen Verweis zu einem dieser Typen belassen wird, wird nur die Hypertextualität nach Genette genauer beschrieben. Der Vollständigkeit halber sollen hier aber auch die anderen Typen und ihre Definition erfolgen, zumal Genette die fünf Erscheinungsformen der Transtextualität nicht voneinander abgegrenzt sieht, sondern als verschiedene Funktionen eines einzelnen Textes (vgl. Genette 1993, S. 18).

Intertextualität ist die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text" (ebd., S. 10), was sich durch die Erscheinungsformen Zitat, Plagiat und Anspielung äußert.

Der Paratext ist ein Kommentar zum eigentlichen Text, da Informationen hinzugefügt werden, die die Lektüre des Textes steuern können. Bezüge zwischen einem Text und seinen Paratexten zeigen sich in Form von Titel, Vor- und Nachwort, Fußnoten etc. (zur vollständigen Aufzählung der Paratexte siehe ebd., S. 11), wobei der Titel der wichtigste Paratext ist.

Die Metatextualität verweist auf den Kommentar eines Textes durch einen anderen. Es besteht somit eine gewisse Ähnlichkeit zur Paratextulität, wobei hier jedoch die „*kritische* Beziehung" (ebd., S. 13) zwischen eigentlichem Text und Metatext hervorgehoben wird. Metatexte lassen sich nach Genette demnach als wissenschaftliches Schreiben über Literatur verstehen.

Unter Architextualität versteht Genette die Gattungsbezüge eines Textes, z.B. Komödie, Roman, Novelle etc. (vgl. ebd., S. 13).

[187] Ebd., S.20.

[188] Ebd.

Begriff eines Textes zweiten Grades […], d.h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist“.[189] Demnach könnte der Hypertext ohne den Hypotext gar nicht existieren. Die Beziehung zwischen Hypotext und Hypertext gestaltet sich entweder als Transformation (Anknüpfung an den Inhalt, Veränderung der Form) oder als Nachahmung (Fortführung der Form, Veränderung des Inhalts). [190]

Den Umformungstechniken Transformation und Nachahmung schreibt Genette die Modi spielerisch, satirisch und ernst zu. Es ergeben sich somit sechs hypertextuelle Verfahren: [191]

| **Register** / **Beziehung** | **Spielerisch** | **Satirisch** | **Ernst** |
|---|---|---|---|
| **Transformation** | Parodie[192] (meistens niederer Stoff im hohen Stil) | Travestie (Herabsetzung eines hohen Stoffes durch niederen Stil) | Transposition (Übertragung von einem Zeichensystem in ein anderes: Übersetzung, Medienwechsel) |
| **Nachahmung** | Pastiche (spielerische Stilnachahmung) | Persiflage (imitierend überzeichnende Verspottung) | Nachbildung (ernste Stilnachahmung) |

Eine noch präzisere Beschreibung intertextueller Verhältnisse, die für die Analyse der Fallbeispiele äußerst relevant ist, ist Broichs und Pfisters Intertextualitätskonzept. Wie Genette entwickeln sie eine Typologie der Text-Text-Beziehungen, die bei der praktischen Textanalyse hilfreich ist. Broich und Pfister plädieren, dass nur „bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen“ [193] als Intertextualität anerkennt werden sollen. Analog zu Genette wird eine intertextuelle Beziehung

[189] Ebd., S. 15.
[190] Vgl. ebd., S. 15ff.
[191] Tabelle orientiert sich nach ebd., S. 44.
[192] Die Parodie lässt sich als „Wiederholung eines bekannten Textes [verstehen], dem eine neue Bedeutung gegeben wird, wobei mit den Worten, soweit dies möglich und erforderlich ist, […] gespielt werden muß. […] Die eleganteste, weil sparsamste Paraodie ist somit nichts anderes als ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Zitat, dessen ursprüngliche Bedeutung verdreht und dessen getragener Ton verfälscht wird […]“. Ebd., S. 29.
[193] Pfister: Konzepte der Intertextualität 1985, S. 25.

gesehen, wenn ein Posttext (Hypertext) auf einen Prätext (Hypotext) durch „Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption“[194] verweist. Damit eine Intertextualität besteht, ist für Pfister die Beziehung von Autor und Rezipient von Bedeutung. Laut ihm ist eine Intertextualität dann gegeben, wenn sich ein Autor beim Verfassen eines Textes nicht nur der Bezugnahme auf andere Texte bewusst ist, sondern er zugleich vom Rezipienten erwartet, die Beziehung zwischen dem gelesenen Text und anderen Texten als eine vom Autor intendierte Aktion zu erkennen, die für das Verständnis des Textes von Bedeutung ist.[195] Es handelt sich demnach um einen sehr engen Intertextualitätsbegriff, der nur bewusste oder als bewusst vorausgesetzte Referenzen auf andere Texte miteinschließt.[196] Da sich in den sechs behandelten Fallbeispielen explizite Verweise auf Conrads Novelle finden, ist dieser Aspekt von Pfister von immenser Bedeutung für die Untersuchung.

Um sich von Genette abzugrenzen, nehmen Broich und Pfister eine Unterscheidung von Einzeltextreferenz und Systemreferenz[197] vor und führen zudem eine Skalierung und Markierung der Intertextualität durch die Faktoren Quantität und Qualität ein. Es geht ihnen daher nicht wie Genette um eine Kategorisierung von Textfunktionen, sondern um eine Differenzierung und Abstufung „nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezugs“.[198] Die Einzeltextreferenz wird nach ihrer Quantität und Qualität bestimmt. Als quantitativ wird die Skalierung der Intensität verstanden. Hierbei spielen zwei Faktoren eine Rolle: „zum einen die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge, zum anderen die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten

[194] Ebd., S. 15.
[195] Vgl. ebd., S. 22.
[196] „Prätexte […] sind nur solche, auf die der Autor bewusst, intentional und pointiert anspielt und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene des Sinnkonstitution erschlossen werden“. Ebd., S. 23.
[197] Für meine Untersuchung beziehe ich mich vor allem auf die Einzeltextreferenz.
Von der Systemreferenz sprechen Broich und Pfister, wenn ein Text sich nicht mehr auf einen einzelnen abgrenzbaren Prätext oder mehrere abgrenzbare Prätexte bezieht, sondern auf eine Gruppe von Texten oder auf die Gesamtheit aller Texte. Dies drückt sich durch die vier Klassen der Systemreferenz aus: Textkollektiva, Diskurstypen, Mythen und Archetypen sowie Gattungen. Vgl. Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Broich/Pfister (Hg.). S. 52-58, S. 52ff.
[198] Pfister: Konzepte der Intertextualität 1985, S. 25.

Prätexte“.[199] Qualitativ geht es um die Markierung der intertextuellen Bezüge, die Pfister anhand von sechs Kriterien bestimmt: Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität.

Referentialität ist dann gegeben, wenn ein Posttext seinen Prätext derart ausstellt, dass der Zitatcharakter des Bezugs offensichtlich wird. Dies bedeutet, dass der Posttext nicht einfach nur eine Formulierung aus dem Prätext zitiert, sondern zugleich auch Kontext und Sinn des Prätextes durch den nachgelagerten Text aufgerufen und kommentiert werden.[200] Kommunikativität meint den „Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst“.[201] Eine starke Intertextualität ist entsprechend dann gegeben, wenn der Autor bewusst auf einen Prätext anspielt, indem er in seinem neuen Text auf die Markierung hinweist und davon ausgeht, dass der Leser diese entschlüsseln kann.[202] Bei der Autoreflexivität wird die Intensität der Intertextualität gesteigert, indem im Text selbst über die Intertextualität reflektiert wird.[203] Strukturalität ergibt sich durch die strukturelle Ähnlichkeit zum Prätext.[204] Selektivität verweist auf die Auswahl und Hervorhebung bestimmter Elemente aus dem Prätext. Da hier die Entscheidung getroffen wird, was übernommen wird und was nicht, sind solche intertextuellen Beziehungen „prägnanter und damit intensiver intertextuell als der Bezug auf die Normen und Konventionen einer Gattung, auf bestimmte Topoi und Mythen oder auf noch abstrakter definierte textkonstituierende Systeme“.[205] Das Kriterium der Dialogizität bezieht sich auf den Austausch zwischen Posttext und Prätext, indem sie sich idealerweise gegenseitig infrage stellen, woraus sich ein Mehrwert ergibt.[206]

Die Formen der Markierung von Einzeltextreferenzen können laut Broich unterschiedlich stark ausfallen. Ob eine Markierung vom Rezipienten

[199] Ebd., S. 30.
[200] Vgl. ebd., S. 26.
[201] Ebd., S. 27.
[202] Vgl. ebd.
[203] Vgl. ebd.
[204] Vgl. ebd., S. 28.
[205] Ebd.
[206] Vgl. ebd., S. 29.

erkannt wird oder nicht, hängt oft auch von seiner Belesenheit ab.[207] An Pfisters qualitative Kriterien anknüpfend, entwickelt Broich eine Typologie der Markierungen von Intertextualität. Anhand von drei Formen ist es laut ihm möglich, einen Bezug zum Prätext zu markieren. Die erste Form ist die Markierung in Nebentexten, die sich direkt an den Leser richten.[208] Die zweite Form ist die Markierung im inneren Kommunikationssystem, d.h. eine Markierung auf der Ebene der Handlung, sodass die Signale in erster Linie an Figuren im Roman gerichtet sind. Zur Markierung im inneren Kommunikationssystem zählt beispielsweise, wenn Figuren in der Geschichte andere Bücher lesen, sich Theateraufführungen anschauen oder sogar eine Figur aus dem Prätext auftritt.[209] Als dritte Form erkennt Broich eine Markierung im äußeren Kommunikationssystem, die sich erneut an den Rezipienten richtet, da hier die Ebene des Erzählens betroffen ist. So erinnern z.B. Figurennamen an Figuren aus dem Prätext. Auch die Wiederholung inhaltlicher und struktureller Elemente gehört zu dieser Form der Markierung.[210]

Zusammenfassend lässt sich zur hier vorgestellten Intertextualitätsforschung festhalten, dass sich Bachtins und Kristevas Ideen zum Intertextualitätsbegriff für die konkrete analysierende Textarbeit schwer nutzen lassen. Genette unternimmt mit seinem Konzept der Intertextualität eine Systematisierung, sodass die Textfunktion zwischen Conrads Erzählung und seinen Intertexten erfasst werden kann. Anhand von Genettes Systematisierung

---

[207] Vgl. Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister (Hg.) 1985. S. 31-47, 33.

[208] Darunter werden Anspielung oder Zitat im Titel oder Untertitel, Quelle in einer Fußnote, Peritexten wie Vor- und Nachworte, Klappentexte, Covergestaltung, Verortung in Gattung oder Genre und Epitexte wie Interviews verstanden. Vgl. ebd., S. 35-38.

[209] Vgl. ebd., S. 39f.

[210] Vgl. ebd., S. 41-44.

Zusätzlich will Broich mit seinem Intertextualitätskonzept aber nicht nur beschreiben, ob sich ein Text „auf einen einzigen Prätext oder mehrere Prätexte bezieht“, sondern er will auch zeigen, ob in einem Text „mehrere Texte mehr oder weniger gleichrangig präsent sind“ und ob „der Bezug auf einen bestimmten Prätext dominant ist“. (Broich, Ulrich: Zur Einzeltextreferenz. In: Broich/Pfister (Hg.) 1985. S. 48-52, 50) Hier fällt der Begriff der „Textkette“, die dadurch entsteht, dass sich ein Text „als Text darstellt, der sich seinerseits auf einen Prätext bezieht und so fort“ (Ebd., S. 50f.). Es geht also darum, dass ein Text auf einen anderen verweist, der abermals auf einen anderen Text verweist und so fort. Der Unterschied zur Klasse der Textkollektiva der Systemreferenz ist dadurch gegeben, dass bei der Textkette einzelne Texte linear miteinander verbunden sind, d.h. in einer Textkette kann sich jeder Text nur linear entweder auf den unmittelbar vorangehenden oder unmittelbar nachfolgenden beziehen. Das Textkollektiv ist dagegen eine Einheit von Texten, die sich um einen Prätext herum gebildet haben, diesen verändert oder fortführt. (Vgl. Pfister: Zur Systemreferenz 1985, S. 53)

lässt sich eine erste Text-Text-Beziehung herstellen, die durch Pfisters und Broichs Intertextualitätskonzept konkretisiert werden kann, da mit ihrer Typologie konkrete Formen der Markierungen auf *Heart* benannt werden können. So ist beispielsweise *Apocalypse* eine Transformation im Genetteschen Sinn, es wird eine Markierung innerhalb des Kommunikationssystems durch das Vorhandensein einer Figur namens Kurtz gegeben und eine Markierung des äußeren Kommunikationssystems ergibt sich durch inhaltliche Ähnlichkeiten, wozu die Flussreise oder der Angriff auf das Boot gehören.

Da der Autorintention in Broichs und Pfisters Intertextualitätskonzept eine große Bedeutung zukommt, ergibt sich im Hinblick auf die ausgewählten Posttexte ein wichtiger Aspekt, der berücksichtigt werden muss. Bei den Autoren bzw. Regisseuren der postkolonialen Intertexte handelt es sich zum einen um weiße Personen (Widmer, Herzog, Coppola, Blaeulich), zum anderen um People of Color (Dabydeen, Naipaul). Herzog als Deutscher und Coppola als US-Amerikaner kommen aus Ländern, die Kolonien besaßen, während mit Widmer aus der Schweiz und Blaeulich aus Österreich Länder vertreten sind, die keine Kolonien hatten. Dabydeen und Naipaul dagegen kommen aus ehemaligen Kolonien (Britisch-Guayana bzw. nun Guyana/Trinidad und Tobago), besuchten in diesen Ländern britisch nachempfundene Schulen und siedelten in jungen Jahren nach England über. Aufgrund dieser komplexen Zusammensetzung von Autoren unterschiedlicher Herkunft und Ethnie soll auf das Konzept des *writing back* eingegangen werden sowie auf den Aspekt der Repräsentation der Figur des ‚Anderen' durch einen weißen Schriftsteller bzw. Regisseur.

### 1.3.5 *Writing back* und Repräsentation des ‚Anderen'

Das Konzept des *writing back*[211] stammt aus der postkolonialen Literaturwissenschaft und bezieht sich grundsätzlich auf ein gegendiskursives

[211] Da eine räumliche Trennung zwischen dem ehemaligen imperialen Zentrum und der einstigen kolonialen Peripherie in der modernen, globalisierten Welt nicht mehr gegeben ist, spricht sich Lars Eckstein dafür aus, statt des Begriffs *writing back* den Terminus „writing across" zu verwenden. Eckstein, Lars: Introduction. In: Ders. (Hg.): *English Literatures Across the Globe*. Paderborn: Wilhelm Fink 2007, S. 18.

Schreiben.[212] Der indisch-britische Schriftsteller Salman Rushdie prägte den Begriff 1982 in seinem Zeitungsartikel *The Empire Writes Back with a Vengeance*, dessen Titel ein Wortspiel mit dem Namen des zweiten Star-Wars-Films *The Empire Strikes Back* ist. Die Anspielung auf George Lucas' Film verweist darauf, dass das *writing-back*-Konzept neben seinem in erster Linie kritischen Potential auch einen spielerischen Charakter annehmen kann, worauf Gymnich verweist.[213] Rushdie bezieht sich in seinem Artikel auf eine Literatur aus den ehemaligen Kolonien des britischen Empire, die sich in den englischen Kanon mischt. Kennzeichen dieser Literatur ist es, dass die einst Kolonialisierten in der Sprache derjenigen schreiben, durch die sie einst kolonialisiert wurden. Die englische Sprache wird von Schriftstellern, die ihre Ursprünge in ehemaligen Kolonien haben, somit als Waffe der Befreiung genutzt.[214]

In der postkolonialen Theorie können literarische Texte zu Gegen-Orten werden, da hier die Geschichten der unterdrückten Kolonisierten erzählt werden können. Im Kanon der westlichen Kultur kommen solche Geschichten entweder nicht vor oder sie werden aus der Perspektive der Kolonialherren erzählt. Die Konsequenz solcher Texte ist, dass der Kolonialherr ein kulturelles Wissen über den kolonialisierten ‚Anderen' entwickelt und verbreitet, welches stark von Stereotypen bestimmt ist. Die Kolonialisierten sehen sich dementsprechend mit einem Bild ihrer selbst konfrontiert, welches sie zu schwachen, stummen und marginalisierten Objekten degradiert und nicht als eigenständige, starke und sprachmächtige Subjekte zeigt. Um diesem Bild entgegenzuwirken, können Autoren durch ihre Werke neue Bilder schaffen, die ihnen Subjektstatus verleihen. So wird die koloniale Geschichte auf eine nicht verletzende und nicht abwertende Weise umgeschrieben, um die kolonial rassistischen Stereotype zu untergraben und Alternativen zu den kolonialen Bildern zu entwerfen. In der Erzeugung alternativer Möglichkeiten zeigen postkoloniale Texte, die sich

[212] Vgl. Tiffin, Helen: Post-Colonial Literature and Counter-Discourse. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London [u.a.]: Routledge 1995. S. 95-98.

[213] Vgl. Gymnich, Marion: ‚Writing back' als Paradigma der postkolonialen Literatur. In: Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006. S.71-86, 84. Siehe auch Gymnich, Marion: Writing Back. In: Göttsche/Dunker/Dürbeck (Hg.) 2017, S. 235-238.

[214] Vgl. Rushdie, Salman: The Empire Writes Back with a Vengeance. In: *London Times*, 3. Juli 1982. S.3.

gegen die hegemoniale Sprache und Literatur der Kolonialherren richten, ob und inwiefern sie „die politische und rhetorische Macht haben, die ‚Großen Erzählungen' kolonialer Tradition herauszufordern".[215] Die Texte von postkolonialen Schriftstellern sind daher keine Ergänzung des westlichen Kanons, sondern lassen sich als Herausforderung dieses Kanons verstehen. Damit übernimmt das *writing back* auch eine politische Funktion, denn es zeigt den Widerstand gegen eine Vereinnahmung durch die westliche Kultur.

In der Studie *The Empire Writes Back* von Ashcroft, Griffiths und Tiffin werden drei Szenarien beschrieben, wie sich das Aufeinandertreffen von Kulturen gestaltet: So kann es zur Marginalisierung der postkolonialen Stimme durch die imperiale Macht kommen, diese imperiale Macht kann im postkolonialen Schreiben zurückgewiesen werden oder die Sprache und Kultur der imperialen Macht werden durch die Kolonisierten angeeignet.[216] Das postkoloniale Schreiben nutzt die beiden letztgenannten Punkte, die auf den Ebenen der Sprache und der Text-Text-Beziehung stattfinden. Die Sprache wird von den postkolonialen Autoren zu einem Medium des Widerstands, der Emanzipation, der Selbstbestätigung sowie der Anspruchsanmeldung auf Teilhabe. Ihrer eigenen Sprache oftmals beraubt, da sich die Sprache der Kolonialherren als Amts- und Verkehrssprache durchgesetzt hat, verlieren die Kolonisierten zunächst ihre Stimme und ihre Ausdrucksfähigkeit. Durch die Aneignung der hegemonialen Sprache ist es den Kolonisierten jedoch möglich, ihre Erfahrungen ins Medium der dominanten Kultur zu übertragen. Dabei wird die Sprache der Kolonialherren oft verfremdet, indem z.B. Wörter der Ursprungssprache benutzt werden oder grammatische und syntaktische Regeln der eigenen Sprache übernommen werden.[217]

Die intertextuelle Strategie des postkolonialen Schreibens kann sich auf einen einzelnen Text oder auf eine ganze Gattung beziehen. Laut Gymnich zeigt ein derartiges Schreiben folgende Funktionen: erstens wird eine Kritik am ausschließenden Kanon der westlichen Kultur geübt; zweitens wird das westlich geprägte kulturelle Wissen über die Kolonisierten kritisiert; drittens wird dieses

[215] Castro Varela/Dhawan 2005, S. 78.
[216] Vgl. Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London [u.a.]: Routledge 2002[2], S. 82.
[217] Vgl. ebd., S. 46ff.

Wissen korrigiert, indem viertens das marginalisierte kulturelle Wissen der Kolonisierten in den hegemonialen Diskurs integriert wird.[218] Revidiert werden dabei vor allem kanonische Texte, die aus der Perspektive des Kolonialherren den kolonisierten ‚Anderen' entwerfen. Berndt und Tonger-Erk nennen als Beispiel eines kanonischen Textes unter anderem Conrads Novelle *Heart*, die immer wieder zum Gegenstand des *writing back* wird.[219] In der Revision werden die marginalisierten Objekte oft zu zentralen Subjekten der Erzählung, die Geschichte findet in einer postkolonialen Gesellschaft statt oder die Kolonialgeschichte wird ausdrücklich thematisiert.[220]

Bezüglich der Auswahl der deutschsprachigen Fallbeispiele muss festgehalten werden, dass sich kein *writing back* im klassischen Sinn finden lässt. Die Autoren bzw. der Regisseur Herzog kommen nicht aus ehemaligen Kolonien und schreiben in dem Sinne nicht gegen ihre einstige Kolonialmacht an. Dies trifft auch auf Coppola aus den USA zu. Was die englischsprachigen Romane betrifft, so sind mit Naipaul und Dabydeen dagegen Autoren vertreten, die aus ehemaligen Kolonien des britischen Empire stammen. In allen drei deutschsprachigen Intertexten finden sich nicht-weiße Figuren, denen die Möglichkeit gegeben wird, ihre Stimme hören zu lassen. Da diese Figuren aber von weißen Europäern repräsentiert werden, stellt sich hier die Frage, wie diese Perspektivübernahme gestaltet ist und ob vielleicht nicht doch eurozentrische Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster in die Gestaltung der Kolonisierten eingeflossen sind. Auch wenn in den Intertexten kolonialisierte Figuren individualisiert und zu Hauptfiguren gemacht wurden, muss gefragt werden, ob sie lediglich als Folie der europäischen Vorstellung genutzt werden. Damit zusammenhängend kommt die Frage auf, ob den Marginalisierten zusätzlich die Strategie des *writing back* genommen wird, wenn es erneut Weiße sind, die das Wort haben. Domdey hält jedoch fest, dass dieses „Repräsentationsdilemma […] als äußere Herausforderung" verstanden werden könne, „die nach formalästhetischen Reflexionen verlangt".[221]

---

[218] Vgl. Gymnich 2006, S. 82.
[219] Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 96.
[220] Vgl. ebd., S.81.
[221] Domdey, Jana: Intertextuelles Afrikanissimo. Postkoloniale Erzählverfahren im Ostafrika-Kapitel von Ilija Trojanows ‚Der Weltensammler'. In: *Acta Germanica* 37 (2009). S. 45-65, 50.

Nach Spivak erscheint das Beschreiben des ‚Anderen' zwangsläufig als ein Akt des *Othering.*[222] Gemeint ist damit eine Form der Darstellung bzw. Vorstellung des ‚Anderen' in Abgrenzung zum ‚Eigenen', in der der Beschriebene in der gezeichneten Vorstellung nicht angetroffen werden kann, sondern durch bestimmte Diskurse und Verfahren erst erzeugt wird.[223] Der ‚Andere' oder der Subalterne[224] wird nicht vertreten, sondern inszeniert und zum Objekt des Sprechenden, der es für seine Selbstdefinition instrumentalisiert. Spivak bezeichnet diese Logik als eine „rhetoric-as-trope".[225] Eine andere Art der Repräsentation bezeichnet Spivak als „rhetoric-as-persuasion"[226], womit sie kein Sprechen über, sondern ein Sprechen für die ‚Anderen' meint. Es ist eine Repräsentation in Form einer Vertretung. Spivak bewegt sich mit diesem Repräsentationsmodell im politischen Feld, während sie die „rhetoric-as-trope" im Bereich der Kunst und Philosophie verortet.[227] Deutlich wird über diese Differenzierung, dass für Spivak Repräsentation in Form der Vertretung keine Frage der Selbst- oder Fremddarstellung ist, sondern eine der Informiertheit. Für die literarische Darstellung des ‚Anderen' bedeutet dies, dass die Darstellung der Figur des ‚Anderen' durch einen weißen Autor nicht zwangsläufig einer „rhetoric-as-trope" entsprechen muss. Bildung ermöglicht eine Distanzierung des Denkens von der kolonialen Rhetorik,[228] was auch bedeutet, dass der ‚Andere' lernen kann, sich selbst zu vertreten, da das Wissen nicht von der gesellschaftlichen Positionierung abhängt, sondern von den Zugriffsmöglichkeiten auf Ressourcen. Die Repräsentation als Vertretung

[222] Spivak, Gayatri Chakravorty: The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives. In: *History and Theory* 24/3 (1985). S 247-272, S. 252.
[223] Vgl. dazu Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Othering. In: Dies. 2007. S. 156-158, 156.
[224] Unter Subalternen sind jene Menschen zu verstehen, die weder organisiert sind noch über ein Klassenbewusstsein verfügen. Es handelt sich um Gruppen, die sich darüber auszeichnen, von jeglichen Mobilitätslinien abgeschnitten zu sein (vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: Ein Gespräch über Subalternität [Mit Donna Landry und Gerald Maclean]. In: Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien [u.a.]: Turia + Kant 2008. S. 119-148, 121) und von einer gesellschaften Repräsentation ausgeschlossen sind (vgl. Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subalternen. In: Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. S. 5-16, 8). Walter Mignolo betont zudem ihre Heterogenität und begreift Sulbalterniät entsprechend als „a connector of the diversity" (Mignolo, Walter D.: On Subalterns and Other Agencies. In: *Postcolonial Studies* 8/4 (2005). S. 381-407, 404).
[225] Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture.* Houndmills [u.a.]: Macmillan Education 1988. S. 271-313, 277.
[226] Ebd.
[227] Vgl. ebd., S. 275.
[228] vgl. Castro Varela/Dhawan 2005, S. 351

verweist somit auf die Möglichkeit weißer Auoren, sich in nicht-weiße Figuren hineinzuversetzen, für sie zu sprechen und damit eine Vielstimmigkeit zu evozieren. Wenn weiße Autoren eine Fürsprache für Subalterne halten, dann ist es aber notwendig, dass sie die eigene Verstrickung innerhalb des kolonialen Projekts reflektieren, sodass es nicht zu einer Gleichsetzung der „rhetoric-as-trope“ mit einer „rhetoric-as-persuasion” kommt. Dadurch ergibt sich ein dritter Weg der Repräsentation, der sich als informierte und selbstreflexive Vertretung beschreiben lässt.

Bezüglich der Romane bzw. Filme von weißen Autoren bzw. Regisseuren, in denen der Blickwinkel kolonial marginalisierter Figuren auf narrativer Ebene ausgespart bleibt, lässt sich argumentieren, dass eine solche Entscheidung bewusst getroffen wurde. Anstatt die fehlende Perspektive der (ehemaligen) Kolonisierten als Zeichen der klassischen Kolonialliteratur zu deuten, könnte argumentiert werden, dass sich der Autor aufgrund seiner eigenen Unvertrautheit mit der fremden Kultur nicht der Gefahr aussetzen möchte, eine Darstellung einer ihm unbekannten Perspektive zu geben. In diesem Zusammenhang sei auf Uwe Timm mit seinem postkolonialen Roman *Morenga* (1978) verwiesen, in dem auf „eine stellvertretende Repräsentation des Blickwinkels der ehemals Kolonisierten“[229] verzichtet wird. Timm unterstreicht, dass eine „Einfühlungsästhetik […] selbst ein kolonialer Akt“ sei und betont zudem die „Unmöglichkeit oder Schwierigkeit, sich in die anderen hineinzuversetzen“.[230] Aufgrunddessen hat sich Timm in seinem Roman für eine „polyperspektivische Form“ sowie eine „gleichzeitig reflektierte“ Erwählweise entschieden.[231]

Diese Aussagen wurden in einem Gespräch zwischen Timm und Christof Hamann geäußert, die innerhalb der Postkolonialen Germanistik eine kontroverse Debatte um die Frage der kolonialen Aneignung von Stimmen entfachte.[232] Einerseits besteht die Gefahr, dass die Einfühlung in eine nicht-

[229] Domdey 2009, S. 48.
[230] Timm, Uwe: „Einfühlungsästhetik wäre ein kolonialer Akt“. Ein Gespräch [mit Christof Hamann]. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 41 (2003). S. 450-462, 452.
[231] Ebd.
[232] Vgl. Albrecht, Monika: Doppelter Standard und postkoloniale Regelpoetik. Eine kritishe Revision Postkolonialer Studien. In: Uerlings/Patrut (Hg.) 2012, S. 67-111. Albrecht spricht von einer „„Appropriation of Voice‘-Kontroverse“.

weiße Figur seitens eines weißen Autors den erwähnten kolonialen Akt darstellt. Andererseits ist ein gegenteiliges Vorgehen, die alleinige Fokalisierung weißer Figuren, ebenfalls ein kolonialer Akt.[233] Ausgehend von diesem Dilemma der doppelten Unmöglichkeit haben sich innerhalb der Postkolonialen Germanistik zwei Sektionen herausgebildet: Die eine Sektion bewertet die Abwesenheit einer subalternen Stimme im Text eines weißen Autors als Beweis des Respekts,[234] die andere Sektion sieht die Repräsentation nicht-weißer Figuren seitens eines weißen Autors als legitim an und warnt vor einem Fokalisierungsverbot,[235] da eine angemessene Repräsentation über eine interkulturelle informierte und reflektierte Autorschaft[236] gewährleistet werden könne. Im Jahr 2016 hat Hamann beide Stränge zusammengefasst. Er hält fest, dass sowohl die Fürsprache als auch die Absenz einer subalternen Stimme ein kolonialer Akt sei,[237] womit er die Möglichkeit einer adäquaten Repräsentation in der Literatur gänzlich infragestellt. Ich schließe mich jedoch der zweiten Sektion an, die eine Repräsentation subalterner Stimmen unter der Voraussetzung der Informiertheit und Selbstreflexion für möglich hält. Anhand dieser beiden Bedingungen halte ich es für denkbar, einen Handlungsraum aufzuspannen, aus dem heraus gegen den kolonialen Diskurs agiert werden kann.

Hinsichtlich der Intertexte, in denen der Blickwinkel kolonisierter Figuren fehlt oder kolonisierte Figuren zwar eine prominente Rolle innehaben, aber von Weißen erschaffen wurden, wird zu klären sein, ob koloniale Darstellungsmuster wiederholt werden oder ob es anhand ästhetischer Mittel

---

[233] Vgl. Timm, S. 452.

[234] Vgl. u.a Holdenried, Michaela: Neukartierungen deutscher Kolonialgebiete. Postkoloniale Schreibweisen in Uwe Timms Roman Morenga. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 2/2 (2011); Hamann, Christof: Der Erzähler und sein Autor. Nachträgliche Gedanken zu meinem Roman Usambara. In: *Literatur für Leser* 4/33 (2010), S. 205-209.

[235] Vgl. Albrecht 2012, S. 91; Domdey 2009, S. 50.

[236] Göttsche, Dirk: Vereinnahmung oder postkoloniale Bewusstseinsbildung? Beobachtungen zur Darstellung afrikanischer Perspektiven auf die Kolonialgeschichte in neuen historischen Afrika-Romanen. In: *Literatur für Leser* 4/33 (2010). S. 211-231, 215; Bay, Hansjörg: Going native? Mimikry oder Maskerade in kolonialen Entdeckungsreisen der Gegenwartsliteratur. In: Christof Hamann/Alexander Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein 2009. S. 117-142, 142.

[237] Vgl. Dunker, Axel/Hamann, Christof: Antikolonialismus oder Postkolonialismus? Uwe Timms Roman Morenga und die Germanistik. In: Laura Beck/Julian Osthues (Hg.): *Postkolonialismus und (Inter)Medialität. Perspektiven der Grenzüberschreitung im Spannungsfeld von Literatur, Musik, Fotografie, Theater und Film*. Bielefeld: Transcript 2016. S. 339-358, 343.

gelungen ist, sich von kolonialen Strukturen loszulösen. Bezüglich *Heart* lässt sich argumentieren, dass Conrad wie Timm bewusst auf eine afrikanische Perspektive verzichtet hat, weil ihm dieser Blickwinkel unbekannt war. Dennoch bewirkt die Erzählung beim Leser Abscheu gegen den Kolonialimus, was unter anderem an der ironischen Erzählweise Marlows liegt, durch die er sich von der dargestellten kolonialen Welt distanziert. Zudem berichtet die Erzählung aus den Augen eines Weißen von leidenden, misshandelten und sterbenden Afrikanern, sodass trotzt fehlender afrikanischer Perspektive die Gräueltaten des Kolonialismus deutlich hervortreten. In der Tat verwendet Conrad in der Beschreibung der Kolonisierten rassistische Äußerungen, doch stellt Susanne Gehrmann diesbezüglich fest: „Der rassistische Diskurs gegenüber Nicht-Europäern, der zu den grundlegenden Rechtfertigungsstrategien des Kolonialismus zählt, ist um 1900 so fest etabliert, daß seine Versatzstücke paradoxerweise auch in kolonialkritischen oder gar dezidiert antikolonialen Diskursen wie selbstverständlich erscheinen“.[238] Conrad war gegenüber den Haltungen und Denkweisen seiner Zeit nicht gänzlich immun, jedoch auf dem Weg sich von kolonialen Denkmustern zu befreien, indem er eine Kritik am Kolonialismus und seinen ‚Modernisierungen‘ ausübte, wie im folgenden Kapitel demonstriert wird.

[238] Gehrmann, Susanne: *Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890 – 1910).* Hildesheim [u.a.]: Olms 2003, S. 110.

# 2 Kolonialismus- und Modernisierungskritik in Joseph Conrads *Heart of Darkness*

An vielen Universitäten im englisch- und deutschsprachigen Raum hat die Novelle *Heart* ihren festen Platz im Kanon der Anglistik und *Postcolonial Studies* gefunden.[1] Ein großer Teil der Forschung, der sich dem Thema Kolonialismus in *Heart* verschrieben hat, ist vor allem der Fragestellung nachgegangen, ob Conrad und seine Erzählung pro-kolonialistische oder anti-kolonialistische Tendenzen aufweist. Bis zu dem berühmt gewordenen Vortrag des nigerianischen Schriftstellers und Kritikers Chinua Achebe über *Heart* aus dem Jahr 1975, in dem er Conrad aufgrund der Darstellung Afrikas und der Afrikaner als „thoroughgoing racist"[2] titulierte und der Erzählung daher die Anerkennung als großes Kunstwerk absprach,[3] ist unter Kritikern die vorherrschende Meinung vertreten worden, dass Conrads Erzählung sich von der spätviktorianischen Kolonialliteratur abhebe. Sie sei „a work critical of racist European imperialism",[4] wie Murfin das lange Zeit gültige Verständnis des Textes zusammenfasste.

Bereits Edward Garnett, einer der ersten Rezensenten von *Heart*, erkannte diesen kolonialismuskritischen Aspekt. Die Erzählung zeige „a page torn from the life of the Dark Continent – a page which has been hitherto carefully blurred and kept away from European eyes".[5] In den 1960er und 1970er

---

[1] Vgl. Göbel, Walter/Seeber, Hans Ulrich/Windisch, Martin: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Conrad in Germany* (Eastern and Western Perspectives, Bd. 16). Boulder, Colorado: Columbia University Press 2007. S.1-7, 6.
Siehe auch Hawkins, Hunt/Shaffer, Brian W. (Hg.): *Approaches to Teaching Conrad's "Heart of Darkness" and "The Secret Sharer".* New York: Modern Language Association of America 2002.

[2] Achebes Vortragstext wurde 1977 erstmals in der *Massachusetts Review, 18* publiziert. In dieser Publikation findet sich noch der bissige Ton der ursprünglichen Fassung mit dem Ausdruck „bloody racist", den Achebe in seiner Essaysammlung *Hopes and Impediments* jedoch in „thoroughgoing racist" abmilderte, wodurch sich aber seine Beschuldigung nicht änderte, dass Conrad ein Rassist sei.
Achebe, Chinua: An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*. In: Armstrong (Hg.) 2006[4]. S. 336-349, 343.

[3] Vgl. ebd., S. 12.

[4] Murfin, Ross C.: Introduction. The Critical Background. In: Ders. (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. A Case Study in Contemporary Criticism.* New York: St. Martin's Press 1989. S. 97-112, 102.

[5] Garnett, Edward: Unsigned Review from *Academy and Literature*. In: Armstrong (Hg.) 2006[4]. S. 307-308, 308.

Jahren sei Conrad, so Schenkel, gar „zu einem ideologischen Helden auf[gestiegen]“, da er „wie kein Autor zuvor Kolonialismus und Rassismus gegeißelt“[6] habe. In die Debatte, die durch Achebes Essay hervorgerufen wurde,[7] mischte sich ebenfalls Cedric Watts mit einem Aufsatz ein, der sich als Antwort auf Achebes Rassismusvorwurf lesen lässt. In diesem Schreiben setzt Watts die lang etablierte Lesart von *Heart* fort: „Like many other readers, I have long regarded *Heart of Darkness* as one of the greatest works of fiction, and have felt that part of its greatness lies in its criticism of racial prejudice“.[8] Dem Kreis von Personen, die Conrad vor Achebes Kritik in Schutz nehmen, gehören auch eine beachtliche Zahl von Schriftstellern an, die aus ehemaligen Kolonien stammen. Zu diesen lassen sich der guyanische Autor Wilson Harris[9] oder der in Uganda geborene Peter Nazareth zählen. Letzterer stimmt zwar mit Achebe darin überein, dass die Figur Marlow rassistische Züge aufweise, zugleich glaubt Nazareth aber in dieser Figur und deren Schilderungen ihrer Afrikaerlebnisse

---

Garnetts Rezension erfolgte im Dezember 1902 in der Zeitschrift *Academy and Literature*. Im selben Jahr ist *Heart of Darkness* in Buchform in *Youth. A Narrative and Two Other Stories* erschienen, doch war dies nicht die erste Publikation der Afrikaerzählung. Leser konnten sich bereits von Februar bis April 1899 einen Eindruck von *Heart of Darkness* verschaffen, als der Text als dreiteilige Serie im *Blackwood's Magazine* veröffentlicht wurde. Dass es ausgerechnet diese Zeitschrift gewesen ist, ist gerade deswegen so interessant, als dass die Leserschaft sich überwiegend aus weißen, europäischen, männlichen, konservativen und prokolonialisitsch orientierten Personen zusammensetzte; aus Personen also, die sich zur Zeit des Hochkolonialismus ganz selbstverständlich als Mittelpunkt der Welt begriffen und den ‚Rest der Welt‘ in die Peripherie mit den entsprechenden Attributen der Unzivilisiertheit und Barbarei versetzten.

Zu *Blackwood’s Magazine* siehe Knowles, Owen/Moore, Gene M.: Blackwood’s Magazine. In: Dies. (Hg.): *Oxford Reader’s Companion to Conrad*. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 43-45; Parry, Benita: *Conrad and Imperialism. Ideological Boundaries and Visionary Frontiers*. London: Macmillan 1983, S. 1. Zur erstmaligen Publikation von *Heart of Darkness* in *Blackwoods Magazine* siehe Atkinson, William: Bound in Blackwood’s. The Imperialism of Heart of Darkness in Its Immediatiate Context. In: *Twentieth Century Literature* 50/4 (2004). S. 368-393. In dem Artikel erinnert Atkinson den Leser daran, dass der Kontext eines Textes einen Einfluss darauf hat, wie der Leser diesen versteht. Atkinson argumentiert, dass die damalige Leserschaft von *Blackwood’s Magazine* Conrads Erzählung wahrscheinlich nicht als Kritik am Imperialismus und seines Vorgehens per se verstanden habe, sondern eher als Kritik am belgischen Kolonialismus.

[6] Schenkel 2007, S. 179f.

[7] Vgl. dazu Brantlinger, Patrick: „Heart of Darkness: Anti-Imperialist, Racism, or Impressionism?” In: *Criticism: A Quarterly Journal for Literature and the Arts* 27/4 (1985). S. 363-385, 371.

[8] Watts, Cedric: ‘A Bloody Racist’: About Achebe’s View of Conrad. In: *The Yearbook of English Studies* 13 (1983). S. 196-209, 196.

Ebenfalls in diesem Essay bezeichnet Watts Achebes Kritik als „maladroit“ (200), da „admirably paradoxical procedures of the tale“ (200) nicht von ihm erkannt werden und deshalb zu einem einseitigen Rassismusvorwurf führen.

[9] Vgl. dazu Harris, Wilson: The Frontier on which “Heart of Darkness” Stands. In: *Research in African Literatures* 12/1 (1981). S. 86-93. In dem Artikel bezeichnet Harris *Heart of Darkness* als „frontier novel“ (S. 87).

Ansätze zur Überwindung des kolonialistischen Afrikabildes erkennen zu können.[10] Nazareth vertritt daher die Meinung, dass Conrad für die postkolonialen Schriftsteller ein „mental liberator“[11] gewesen sei.

In der Frage, wie *Heart* sich zum Thema Kolonialismus und Imperialismus verhält und ob Conrad nun pro- oder anti-imperialistisch gewesen ist, ist mittlerweile ein Konsens erreicht worden. Achebes Rassismus- und Imperialismusthese und die unter anderem von Watts vertretene Anti-Imperialismusthese sind zu einer Art Ambivalenzthese synthetisiert worden, wie sie erstmals und unabhängig von Achebes Essay von Terry Eagleton[12] und Frances B. Singh[13] vertreten worden ist. Letztere spricht bezüglich Conrads Afrikabild von einem „colonialistic bias“, da Marlows Haltung zum Kolonialismus ambivalent sei.[14] In den folgenden Jahrzehnten wurde diese inzwischen kanonische Auffassung der Ambivalenzthese in Arbeiten, die sich dem Thema Kolonialismus und Imperialismus in *Heart* widmen, fortgesetzt. Zu nennen sind hier die Analysen von Benita Parry,[15] Patrick Brantlinger,[16] Edward Said[17] und Peter Edgerly Firchow.[18] Brantlinger fasst die These folgendermaßen zusammen: „*Heart of Darkess* offers a powerful critique of at least some manifestations of imperialism and racism as it simultaneously presents that critique in ways that can be characterized only as imperialist and racist“.[19] Zu bedenken ist ebenfalls, dass der kritische Blick auf den Kolonialismus den Charakter einer Aporie annimmt, da sich die kritische Darstellung einiger Erscheinungsformen des Kolonialismus und die rassistische Beschreibung von

[10] Vgl. Nazareth, Peter: Out of Darkness. Conrad and Other Third World Writers. In: Robert Hammer (Hg.): *Joseph Conrad. Third World Perspectives*. Washington, DC: Three Continents Press 1990. S. 217–231, 220f.
[11] Ebd., S. 221.
[12] Eagleton, Terry: *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. London [u.a.]: Verso 2006 [1976], S. 135: „The ‚message' of *Heart of Darkness* is that Western civilization is at base as barbarous as African society – a viewpoint which disturbs imperialist assumptions to the precise degree that it reinforces them.“
[13] Singh, Frances B.: The Colonialistic Bias of *Heart of Darkness*. In: Kimbrough, Robert (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 1988[3]. S. 268-280.
[14] Ebd., S.277, 280 sowie im Titel des Artikels selbst.
[15] Vgl. Parry 1983, S. 20-39.
[16] Vgl. Brantlinger, Patrick: *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism. 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press 1988, S. 255-274.
[17] Said, Edward: *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus 1993, S. 20-35.
[18] Firchow, Peter Edgerly: *Envisioning Africa. Racism and Imperialism in Conrad's* Heart of Darkness. Kentucky: The University Press of Kentucky 2000.
[19] Brantlinger 1988, S. 257.

Afrikanern keineswegs ausschließen, zumal es sich bei *Heart* um einen Text handelt, der von Ambivalenzen durchzogen ist und sich einer Eindeutigkeit entzieht. Gerade aufgrund dieses ambivalenten Charakters hat Conrads Novelle solch divergente Lesarten hervorbringen können, was sicherlich ein Grund für das fortwährende Interesse am Text ist.

Der kurze Blick in die Forschung wurde unternommen, um zu zeigen, dass diese Arbeit sich der Ambivalenz von *Heart* durchaus bewusst ist. Da meine Studie mit der These arbeitet, dass in Conrads Kolonialismuskritik implizit eine Modernisierungskritik enthalten ist, werde ich entsprechend die anti-kolonialen Aspekte der Novelle akzentuieren. Conrads Modernisierungskritik wird häufig nur am Rande erwähnt, so z.B. von Jeffrey Meyers. Er entdeckt eine derartige Kritik bei Conrad, da der Autor die „Western notion of progress, a dominant idea in Europe from the Renaissance to the Great War" hinterfrage, um dadurch die „hypocritical justification of colonialism" zu attackieren sowie eine „savage degradation of the white man in Africa" zu enthüllen.[20] Um Conrads Kolonialismus- und Modernisierungskritik spezifischer herauszuarbeiten, werden in vier Themenfeldern modernisierende Elemente behandelt, die in der Vorgehensweise der Kolonialherren jedoch eine vor allem für die Kolonisierten zerstörerische Kraft entfalten. Das erste Themenfeld setzt sich mit dem Aspekt der Globalisierung und den damit verknüpften wirtschaftlichen Prozessen auseinander. Im zweiten Themenfeld wird der Einsatz von Technologien erörtert, der zur Destruktion von Mensch und Natur beiträgt. Das dritte Themenfeld behandelt die koloniale Administration, die dystopische Züge annimmt, und im letzten Unterkapitel wird der koloniale Raum als transkultureller Raum untersucht.

## 2.1 Globalisierung und Ökonomie: Koloniale Kontinuitäten und Diskontinuitäten

Globalisierung verweist auf Prozesse, die weltweit wirken, Gemeinschaften und Organisationen in neue Raum-Zeit-Verbindungen einordnen und miteinander in Beziehung setzen. Derart wird die Welt stärker miteinander verbunden. Giddens

[20] Meyers, Jeffrey: *Joseph Conrad. A Biography*. London: John Murray 1991, S. 100f.

betont daher, dass die Globalisierung der Moderne inhärent ist.[21] Indem Ashcroft et al. Globalisierung als einen Prozess beschreiben, tritt der modernisierende Aspekt dieses Phänomens hervor. Ihre Definition von Globalisierung lautet wie folgt: „Globalization is the process whereby individual lives and local communities are affected by economic and cultural forces that operate world-wide. In effect it is the process of the world becoming a single place".[22] Im 19. Jahrhundert sind es vor allem die europäischen Kolonialmächte, die die Verflechtung der verschiedenen Erdteile bewirken. So ist zwar eine vernetzte Welt entstanden, doch diese Welt erweist sich als sehr ungleich. Dies zeigt sich anhand der Handlung von *Heart*, die zur Zeit des Hochimperialismus (1880-1920) spielt. Conrad vermittelt in seiner Novelle, dass das Aufeinandertreffen von Europäern und Afrikanern von einer asymmetrischen Beziehung gekennzeichnet ist.

Der deutsche Historiker Jürgen Osterhammel verweist in seinen Definitionen von Zentrum und Peripherie auf die Asymmetrie in der Beziehung zwischen diesen beiden Polen. Zentren werden von ihm als „jene Orte eines größeren Zusammenhangs" verstanden, „wo sich Menschen und Macht, Kreativität und symbolisches Kapital zusammenballen".[23] Weiter heißt es dazu: „Zentren strahlen aus und ziehen an".[24] Peripherien hingegen sind „die schwächeren Pole in asymmetrischen Beziehungen zu Zentren. Sie sind eher Empfänger als Sender von Impulsen".[25] Der Kolonialismus des späten 19. Jahrhunderts muss unter Berücksichtigung dieses Zusammenhanges verstanden werden, wobei die geschaffenen Grenzen zwischen europäischen Zentren und nicht-europäischen Peripherien klar gezogen waren. Im Prozess der Vernetzung ging die Souveränität kontinuierlich von den europäischen Mächten aus, die die Globalisierung des ökonomischen, politischen und kulturellen Austausches regulierten. Conrad nutzt dieses Zentrum-Peripherie-Modell in *Heart*, um auf eine solch koloniale Kontinuität aufmerksam zu machen; zugleich arbeitet er subversiv gegen das Modell an, indem er die Grenzen der kolonialen

[21] Vgl. Giddens 1990, S. 63.
[22] Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Globalization. In: Dies. 2007[2]. S. 100-104, 100.
[23] Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts.* München: C.H. Beck 2009, S. 131.
[24] Ebd.
[25] Ebd.

Rollenaufteilung von Zentrum und Peripherie – zwischen Europa und seinem ‚Anderen' – verwischt. Conrad unterbricht das koloniale Selbstverständnis der deutlich voneinander trennenden Grenzen und hebt sich dergestalt von der Ideologie des Kolonialismus ab. Die modernisierende Rolle des Westens wird hinterfragt und strikte Binaritäten angefochten.

Obwohl Achebe Conrad vorwirft mit *Heart* koloniale Vorstellungsbilder zu bekräftigen,[26] untergräbt der polnisch-britische Schriftsteller doch bereits auf den ersten Seiten seiner Novelle die konventionelle Dualität der kolonialen Welt. *Heart* besteht aus einer Rahmen- und einer Binnenerzählung, die thematisch und symbolisch miteinander in einem Zusammenspiel stehen.[27] Die Rahmenerzählung beginnt mit der Beschreibung eines Sonnenuntergangs auf dem vor Anker gegangenen Schiff namens Nellie,[28] auf dem sich eine kleine Besatzung von Männern befindet. Unter diesen Männern ist Charles Marlow, Seemann und Erzähler der Binnenhandlung, die von seinen Erlebnissen im Kongo[29] handelt. Der Schauplatz der Rahmenerzählung ist die Themse, die als „the beginning of an interminable waterway" (3) beschrieben wird, die zu den „uttermost ends of the earth" (4) führt. Diese weltumspannende Wasserstraße wird in der Perspektive der Rahmenerzählers zum zentralen Symbol des kolonialen Projekts. Die nationalen Helden Sir Francis Drake und Sir John Franklin werden als „knights-errant of the sea" (4) zusammen mit den Namen ihrer Schiffe in eine heroische Erinnerung zurückgerufen:

> „Hunters for gold or pursuers of fame they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. What greatness had not floated on the ebb of that river

[26] Vgl. Achebe 1990.

[27] Vgl. dazu Knight, Diana: Structuralism I. Narratology. Joseph Conrad. Heart of Darkness. In: Douglas Tallack (Hg.): *Literary Theory at Work. Three Texts*. London: Batsford 1987. S. 9-28, 17.

[28] Conrad: *Heart of Darkness.* In: Armstrong (Hg.) 2006[4], S.3.
Im Folgenden werden die Seitenangaben aller aus diesem Buch entnommenen Passagen unmittelbar im Anschluss an das jeweilige direkte oder indirekte Zitat angegeben.

[29] Conrad verzichtet die gesamte Novelle hindurch auf geographische Namen. Dass es sich dennoch um diese Orte als Schauplätze der Erzählung handelt, lässt sich aus Referenzen innerhalb des Textes schließen. Zudem gibt es Parallelen zu *The Congo Diary*, Conrads Tagebuch, dass er während seiner Kongoreise im Jahr 1890 führte. (Vgl. Conrad, Joseph: The Congo Diary. In: Armstrong (Hg.) 2006[4], S. 253-260). Da diese Parallelen bereits von vielen Biographen und Literaturwissenschaftlern rekonstruiert worden sind, sei es hier bei einem Verweis auf ein Standardwerk belassen: Sherry, Norman: *Conrad's Western World*. Cambridge: Cambridge University Press 1971, S. 9–91.

> into the mystery of an unknown earth? … The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires.“ (5)

Deutlich wird in dieser Aussage des Rahmenerzählers zum einen eine Rhetorik, wie sie im Hochkolonialismus im Zusammenhang mit der Zivilisierungsmission geäußert wurde: Das British Empire wird als Träger eines ‚Lichts‘ (*„sacred fire“*) im Sinne von Modernisierung, Fortschritt und Zivilisation gesehen, welches in außereuropäische Territorien getragen wurde. Zum anderen wird in dem Zitat sichtbar, dass die Schiffsreisen auch dem Zweck der Erweiterung des Herrschaftsgebietes, der Eroberung und der Suche nach Reichtümern dienten. So wird hier bereits ein Begehren nach Macht und Reichtum sichtbar, wie es für den Kolonialismus des 19. Jahrhunderts, in dem Marlows Erlebnis spielt, charakteristisch ist.

Unterbrochen wird die Erinnerung des Rahmenerzählers durch Marlow, der mit Blick auf die Stadt seinen schweigsamen Zuhörern mit seinen ersten Worten in der Novelle erklärt: „And this also […] has been one of the dark places of the earth“ (5). Mit diesem Satz stellt Marlow die Koordinaten der Geschichte und Geographie grundelegend in Frage. Das Zentrum Großbritannien war jedoch selbst einmal, so verdeutlicht Marlow, die äußerste Peripherie. Weiterhin vermittelt er seinen Zuhörern, dass kein historisches Ereignis das Potential zur Dauer hat. Alle historischen Errungenschaften haben daher nicht mehr Bestand als ein Blitz am Gewitterhimmel: „We live in a flicker – may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday“ (6). In Marlows Jahrtausende überspannenden Sicht erklärt er, dass die Fackel des britischen Kolonialismus nicht immer geleuchtet hat und – so darf man mit Marlow vermuten – nicht immer leuchten wird. Marlow öffnet damit den Blick in eine andere Geschichte, da er andeutet, dass die Briten selbst in der Peripherie gelebt haben und zivilisiert werden mussten. Auf diese Weise gelingt es Conrad bereits zu Beginn seiner Novelle die vermeintliche Stärke und Überlegenheit der Europäer gegenüber den Afrikanern in Frage zu stellen.

Das Motiv der Dunkelheit, welches in diesen Zitaten erwähnt wird, ist in *Heart* von immenser Bedeutung. Es dient der konkreten Beschreibung der Umgebung, aber es hat zugleich eine metaphorische Bedeutung. So ist die Dunkelheit unter anderem als Metapher für das koloniale Begehren der

Eroberung zu verstehen, weswegen sie von Conrad explizit mit den Kolonialherren und Europa assoziiert wird. So wird die Metropole London im wörtlichen wie im metaphorischen Sinne in die Finsternis versetzt: „The air was dark above Gravesend, and farther back still seemed condensed into a mournful gloom brooding motionless over the biggest, and the greatest, town on earth" (3). Die Wörter *dark* und *mournful gloom* sind einerseits eine Beschreibung des Umfelds, andererseits sind sie auch eine Vorausdeutung der noch von Marlow zu erzählenden Geschichte, in der deutlich wird, dass die Dunkelheit eine metaphorische Ebene hat. Im Kongo steht sie als Metapher vor allem für die entsetzlichen Gräueltaten europäischer Imperialisten gegenüber der einheimischen Bevölkerung. Die unheilsschwangere Bedeutung von Finsternis wird durch das zweite Vorkommen des Nomens *gloom* unterstrichen, da das Wort hier im Kontext mit einem Direktor einer Handelsgesellschaft fällt.[30] Es liegt die Vermutung nahe, dass er aufgrund seines Berufes am kolonialen Projekt beteiligt ist, ebenso wie die anderen anwesenden Männer auf dem Schiff: ein Rechtsanwalt, ein Buchhalter, der Seemann Marlow sowie der Rahmenerzähler, auf dessen Profession allerdings nicht eingegangen wird. Es ist davon auszugehen, dass alle diese Personen mehr oder weniger als Mikrokosmos der viktorianischen Gesellschaft am imperialen Unternehmen beteiligt sind beziehungsweise durch ihren Beitrag diesen überhaupt erst ermöglichen.[31] Die Metropole lässt sich daher als „infernal space of darkness"[32] verstehen, da sie der Ursprung des kolonialen Projekts ist. Eine koloniale Metapher trifft den europäischen Kontinent und stellt ihn auf die Stufe, auf der die Kolonialherren Afrika sehen: ein Ort jenseits zivilisierter Verhaltensformen. Conrad bricht

[30] „It was difficult to realise his [the Director of Companies] work was not out there in the luminous estuary, but behind him, within the brooding gloom." (3)

[31] Bezüglich Marlows Zuhörerschaft heißt es in *Oxford Reader's Companion to Conrad* dazu, dass es sich um „a typical cross-section of a Blackwood's audience" handelt. Knowles/Moore (Hg.) 2000, S. 44.

[32] McLaughlin, Joseph: *Writing the Urban Jungle. Reading Empire in London from Doyle to Eliot*. Charlottesville: The University Press of Virginia 2000, S. 2.
Gegen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts war London in literarischen Werken oftmals der ‚dunkle' Schauplatz der Angst und des Schreckens. Vergleiche dazu das Gedicht *The City of Dreadful Night* (1874) von James Thomson oder die Romane *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) von R.L. Stevenson und *Dracula* (1897) von Bram Stoker, in denen London von Edward Hyde und Graf Dracula heimgesucht werden. Conrad war nicht der erste Schriftsteller, der London mit einem dantischen Inferno vergleicht, aber er war sicherlich einer der ersten Autoren, der durch eine derartige Beschreibung der Metropole eine Beziehung zwischen dem kolonisierenden Europa und dem kolonisierten Afrika herstellte.

dadurch koloniale Denkmuster, was als Kritik am und Widerstand gegen den Kolonialismus zu verstehen ist.

Marlow greift mit seinem ersten Satz in der Novelle aber auch den Mythos von Afrika als ‚dunklem Kontinent' auf.[33] In der Novelle wird der Kongo in der Tat mit Zügen des ‚Anderen' versehen, d.h. es wird ein Dualismus konstruiert. In zahlreichen Beschreibungen des Tropenwaldes finden sich diese Züge. So wird der Dschungel an der afrikanischen Küste und später an den Ufern des Kongo von Marlow als bedrohlich, undurchdringlich und vor allem auch immer wieder als dunkel beschrieben: „The edge of a colossal jungle, so dark green as to be almost black […]" (13). Das Adjektiv *colossal* verweist darauf, wie übermächtig Marlow den Dschungel empfindet, während die Wörter *dark green* und *almost black* den Wald mit dem Motiv der Dunkelheit verbinden. An anderer Stelle heißt es: „The great wall of vegetation, an exuberant and entangles mass of trunks, branches […] was like a rioting invasion of soundless life, a rolling wave of plants […]".[34] Durch den bildlichen Vergleich einer *great wall* wird die Undurchdringlichkeit des Waldes betont. Die Substantive *mass* und *invasion* betonen das Überwältigtsein und eine Bedrohung, die durch den bildlichen Vergleich der *rolling wave* noch verstärkt wird. Das Motiv der Dunkelheit bleibt bei Conrad aber eben nicht auf den afrikanischen Kontinent beschränkt, sondern findet sich bereits in der Rahmenhandlung hinsichtlich der Themse und der Stadt London. Noch bevor Marlow von seinen Afrikaerlebnissen berichtet, wird damit eine räumliche Beziehung zwischen Europa und Afrika hergestellt, mit der zugleich die verräumlichte Konzeption der Differenz zwischen den Kontinenten aufgehoben wird. Daher ist es äußerst bedeutend, dass Conrad die erste Konfrontation des Lesers mit der Dunkelheit nicht auf afrikanischem, sondern auf europäischem Boden stattfinden lässt. Die strikte Struktur der Binarität, bei der Kolonisierenden und Kolonisierten eindeutige Eigenschaften zugeschrieben werden, wird von Conrad aufgebrochen. Damit steht Conrad in deutlichem Gegensatz zum

[33] Im 19. Jahrhundert wurde dieser Mythos durch den Journalisten und Afrikaforscher Henry Morton Stanley gefestigt. Mit seinem Buch *Through the Dark Continent* (1878) trug er entschieden dazu bei, die Floskel im europäischen öffentlichen Bewusstsein zu verankern.

[34] Weitere Beispiele: „impenetrable forest"; „both banks quite impenetrable"; „so dark, so impenetrable" (55).

imperialistischen Denken seiner Zeit, da die Überlegenheit des ‚zivilisierten' bzw. ‚modernen' Europas in seiner Novelle von Anfang an negiert wird. Das Bild der angeblich wohlwollenden Europäer wird bereits in Zweifel gezogen, noch bevor die Erzählung Europa verlässt.

Marlows Betrachtung der Themse führt die Inversion des Europabildes fort, indem eine Parallelziehung zwischen der römischen Kolonisierung Großbritanniens und des europäischen Kolonialismus in Afrika stattfindet. Der Fluss dient Marlow als Verbindungslinie zwischen den Kontinenten Europa und Afrika, die nicht nur durch den Wasserweg miteinander verbunden sind, sondern hinsichtlich ihrer Eroberung auch eine historische Parallele aufweisen.[35] Indem Marlow sich auf die römische Eroberung Großbritanniens bezieht, bereitet er den Leser auf das Geschehen im Kongo vor. Der eher optimistischen Geschichtsauffassung, wie sie vom Rahmenerzähler vertreten wird, begegnet Marlow mit seiner direkten und vernichtenden Kritik am Kolonialismus, die in der Beschreibung der römischen Eroberer zum Ausdruck gebracht wird:

> „They were no colonists, their administration was merely a squeeze, and nothing more, I suspect. They were conquerors, and for that you want only brute force – nothing to boast of, when you have it, since your strength is just an accident arising from the weakness of others. They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind – as is very proper for those who tackle a darkness." (6f.)

Erneut wird das Motiv der Dunkelheit aufgegriffen, welches hier als Metapher für die koloniale Eroberung und Brutalität zu verstehen ist. In den Augen Marlows ist die römische Eroberung nichts Anderes als Profitgier, die in einem Massenmord der einheimischen Bevölkerung endete, deren Unglück es war schwächer zu sein als die Invasoren. Das brutale und habgierige Verhalten der Römer ist auch für das Verhalten der europäischen Kolonialherren im auslaufenden 19. Jahrhundert symptomatisch,[36] was durch Marlows Erlebnisse im Kongo verdeutlicht wird. So bezeichnet er beispielsweise die Kolonialherren

[35] Vgl. dazu Knight 1987, S. 19.

[36] Für Marlow besteht aber dennoch ein Unterschied zwischen römischer Eroberung und britischem Kolonialismus, denn während die Römer nur das Schwert brachten, brachten die Briten Schwert und Fackel im Sinne einer lichtbringenden zivilisatorischen Mission. Vgl. dazu das auf S. 76 dieser Arbeit verwendete Zitat.

als „strong, lusty, red-eyed devils“ (16) da sie aufgrund ihrer Profitgier kongolesische Zwangsarbeiter schonungslos zur Arbeit antreiben, bis diese sterben. In zeitlicher Hinsicht hat sich die koloniale Vorgehensweise in der Kolonie nicht verändert. Durch die Parallele zwischen der römischen Kolonisierung Großbritanniens und dem europäischen Kolonialismus in Afrika relativiert Conrad nicht nur die verräumlichte, sondern zusätzlich die temporalisierte Differenzkonzeption zwischen Europa und Afrika, zumal er in dem bereits zitierten Satz „And this also […] has been one of the dark places of the earth“ nicht das Verb der abgeschlossenen Vergangenheit *was* benutzt, sondern sich stattdessen für die Verbform *has been* entschieden hat, mit der eine Kontinuität kolonialer Verhaltensweisen hervorgehoben wird. Bezüglich der Parallele zwischen der römischen Eroberung Großbritanniens und des europäischen Kolonialismus in Afrika spricht Steve Smith daher von einer „dehistorizing gesture“,[37] womit er ausdrückt, dass koloniales Gebaren nicht an eine spezifische Zeit in der Geschichte gebunden ist. Insofern ist die Absenz zeitlicher Datierungen, aber auch geographischer Namen in *Heart* bedeutungsvoll. Wie in der Definition zum kolonialen Raum betont wurde, kann dieser ein Ort der Vergangenheit und der Gegenwart sowie ein Ort in den (ehemaligen) Kolonien und ihren (ehemaligen) ‚Mutterländern‘ sein. Durch die Parallelziehung hat Conrad genau diesen Aspekt sichtbar gemacht. Zugleich weist sein Text durch das Wegfallen konkreter Referenzen über sich selbst hinaus, was bezüglich der Intertexte von Bedeutung ist, deren Handlungsorte und -zeiten zwar sehr unterschiedlich sind, in denen aber koloniale Logiken erkennbar werden.

Conrads Parallelziehung von Europa und Afrika setzt sich in Marlows fiktiver Geschichte der römischen Eroberung durch die Landschaftsbeschreibung fort. Wildheit und Barbarei, die in der kolonialen Rhetorik als spezifische Merkmale des ‚Anderen‘ deklariert wurden, werden in Marlows Imagination auf den europäischen Raum übertragen:

> „Sandbanks, marshes, forests, savages, precious little to eat fit for a civilised man, nothing but Thames water to drink. […], no going ashore. Here and there a military

[37] Vgl. Smith, Steve: Marxism and Ideology. Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. In: Tallack (Hg.) 1987. S. 181-200, 192.

> camp lost in a wilderness like a needle in a bundle of hay – cold, fog, tempests, disease, exile, and death – death skulking in the air, in the water, in the bush. They [Romans] must have been dying like flies here. […] and in some inland post feel the savagery. The utter savagery had closed round him [a Roman] – all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men.“ (6)

Der europäische Wald wird mit ‚wilden‘ Bewohnern, undurchdringlicher und bedrohlicher Natur, Krankheit und schließlich Tod assoziiert. Diese Landschaftsbeschreibung enthält die Merkmale, mit denen das koloniale Bild des tropischen Dschungels behaftet ist. Indem Marlow dieses Bild über Großbritannien evoziert, verdeutlicht er, dass ein solcher Ort des Schreckens nicht nur außerhalb Europas liegt. Zwar ist der kongolesische Regenwald in Marlows Erzählung für den weißen Kolonialherren ebenfalls ein gefährlicher Raum, doch das Auftreten von Merkmalen des tropischen Dschungels im britischen Urwald betont, dass die beiden Orte sehr ähnlich sind. Für den Invasoren, den ‚civilised man‘, ist der Wald fremd und damit bedrohlich. Dies trifft auf den Römer zu ebenso wie später auf den Europäer in Afrika. Barbarei (Finsternis), so suggeriert Conrad, ist überall anzutreffen und besitzt damit keine Differenzqualität mehr. Conrad kritisiert hier koloniale Vorstellungsbilder, die der Abgrenzung und somit der Selbstpräsentation als ‚modern‘ im Vergleich zum ‚primitiven‘ Bewohner des Urwaldes dienen. England mag sich zwar von dem Bild zur Zeit der römischen Eroberung entfernt haben, aber wie Marlow sagt, „darkness was here yesterday“ (6) und die Dunkelheit über London deutet an, dass das Land schnell von der zivilisierten Stufe herunterfallen kann bzw. diesen Sturz bereits erlitten hat.

Durch die Parallelziehung hat Conrad Distanzen und Zeiträume zusammengebracht, was ein wichtiges Merkmal der Globalisierung ist. Dieser Prozess kann sehr enthusiastisch aufgenommen werden, da er eine Modernisierung in Form einer Steigerung bisheriger Lebensbedingungen bedeuten kann. So wird Globalisierung als „positive feature of a changing world“ verstanden, „in which access to technology, information services and markets will be of benefit to local communities, where dominant forms of social

organization will lead to universal prosperity, peace and freedom […].“[38] In Opposition dazu kann sich Globalisierung aber auch als „a form of domination by ‘First World‘ countries over ‘Third World’ ones“ zeigen, „in which individual distinctions of culture and society become erased by an increasingly homogenous global culture, and local economies are more firmly incorporated into a system of global capital.“[39] Die Globalisierung hat demnach einen ambivalenten Charakter. Die Richtung, in die die Globalisierung verläuft – ob sie als gleichberechtigte Teilnahme am Weltgeschehen oder als Auslöschung von Vielfalt und Unterdrückung geschieht – hängt vom Verhalten der Global Players ab. Der Kolonialismus des 19. Jahrhunderts operierte unter dem Deckmantel der Aufklärung und der Zivilisierungsmission, womit er vorgab jene enthusiastische Auffassung von Globalisierung zu verfolgen. In *Heart* zeigt sich in der kolonialen Praxis die Globalisierung jedoch als Machtausübung des Kolonisators über die kolonisierte Bevölkerung. Globalisierung bedeutet für die weißen Kolonialherren in Conrads Erzählung in erster Linie den Zugang zu neuen wirtschaftlichen Ressourcen. Es sind damit die ökonomischen Interessen der Weißen, die im Vordergrund stehen. Bezüglich der belgischen Kolonialherren hält Marlow fest: „They were going to run an over-sea empire, and make no end of coin by trade“ (14). Conrad bringt damit auf den Punkt, wie Said es ausdrückt, „daß das Geschäft des Imperiums, einst ein gewagtes und individualistisches Unternehmen, in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts das Imperium des Geschäfts geworden war“.[40]

Dass der Kolonialismus auf kapitalistische Zwecke ausgerichtet ist, lässt sich an Conrads Beschreibung der Stadt Brüssel ablesen. Den Hauptsitz des Handelsunternehmens beschreibt Marlow als „the biggest thing in the town“ (9). Die imponierende Größe des Gebäudes lässt den Reichtum erahnen, der sich in den Kolonien erwirtschaften lässt und Europa zugeführt wird. Zugleich spielt die Größe des Gebäudes auf die Macht und Dominanz der Europäer an, was jedoch zu „Illusionen von Omnipotenz und irreführender Selbststilisierung“[41] führen

[38] Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Globalization. In: Dies. 2007[2], S. 101.
[39] Ebd.
[40] Said, Edward W.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht.* Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 61.
[41] Said 1994, S. 22.

kann. Conrad verdeutlicht diese Illusionen, indem er Brüssel nicht als lebendige und energiegeladene Stadt darstellt, sondern sie ganz im Gegenteil mit einer Todesmetaphorik in Verbindung setzt. Brüssel selbst wird als „whited sepulchre“ (9) und „sepulchral city“ (25, 70) beschrieben. Brüssel ist eine Stadt mit menschenleeren Straßen (vgl. 19, 73) und einer Totenstille (vgl. 10, 73), die Marlow an einen Friedhof (vgl. 73) denken lässt. Zwischen den Pflastersteinen sprießt bereits Gras hervor (vgl. 10), womit Conrad sichtbar macht, dass die Stadt beginnt zu zerfallen. Die Hauptstadt wird in *Heart* zu einer Nekropole. Zudem kreiert Conrad die unheimliche Stimmung einer *Gothic Novel*, wobei bei ihm nicht ein einzelnes abgeschiedenes Gebäude Schauplatz des Horrors ist,[42] sondern eine ganze Stadt. Daher wird jedes Gebäude, das Marlow betritt, mit dem Tod in Verbindung gebracht. Dies trifft vor allem auf die Hauptzentrale des Handelsunternehmens zu, aber auch auf die Wohnung von Kurtz' Verlobter, die Marlow besucht, als er aus dem Kongo zurückkehrt (vgl. 73f.). Da Brüssel zudem kulturelles, politisches und wirtschaftliches Zentrum Belgiens ist, sollte es von Menschenmassen bevölkert sein. Die isolierte Atmosphäre steht im Widerspruch zum Stadtbild einer Hauptstadt, wodurch der Ort umso unwirklicher und unheimlicher wirkt. Indem die ganze Stadt mit Tod und Zerfall in Verbindung gebracht wird, wird der Horror um ein Vielfaches vermehrt.

Im Gebäude der Handelsgesellschaft setzen die Konnotationen zum Tod die unheimliche Stimmung einer *Gothic Novel* fort. Das Gebäude beschreibt Marlow wie folgt: „[T]he house was as still as a house in a city of the dead“ (11). Auch der lateinische Gladiatorenspruch „[m]orituri te salutant“ (11), der Marlow in den Sinn kommt, als er zwei Frauen sieht, die gleichsam als Wächter „the door of Darkness“ (11) – der Eingang zum Büro und Marlows Einlass in das koloniale Unternehmen – hüten, stellt eine Verbindung zum Tod her. Die Frauen erinnern an die Moiren Klotho und Lachesis der griechischen Mythologie, [43] die das

[42] Britische Romane aus dem 19. Jahrhundert, die das *gothic element* eines isolierten Gebäudes aufnehmen, sind *Jane Eyre* (1847) von Charlotte Brontë sowie *Wuthering Heights* (1847) ihrer Schwester Emily mit dem Herrenhaus Thornfield Hall beziehungsweise dem Gutshof Wuthering Heights.

[43] Vgl. zu den Moiren: Müller, Gernot Michael: Moiren. In: Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 436-440.
Anstatt als Trias aufzutreten sind in *Heart of Darkness* lediglich die Schicksalsgöttinnen Klotho und Lachesis anzutreffen. Klotho übernimmt die Aufgabe den Lebensfaden zu spinnen: „People were arriving, and the younger one was walking back and forth introducing them"

Schicksal des Menschen bestimmen, was dadurch unterstrichen wird, dass sie häkeln. Derart wird eine Assoziation zum Spinnen der Moiren hergestellt. Dass der Tod Teil des Kolonialismus ist, wird ebenfalls durch die zwei Frauen angedeutet. Sie stricken schwarze Wolle – eine Referenz auf das Aussehen der Haare afrikanischer Menschen – zu einem, zumindest glaubt Marlow dies erkennen zu können, Leichentuch (11). Die magere Frau lässt sich zudem als ein Symbol dafür verstehen, wie die koloniale Handelsgesellschaft ihre afrikanischen Untertanen behandelt.[44] In vielerlei Hinsicht gleicht Marlows Reise der klassischen Reise in die Unterwelt. Er passiert mehrere Kreise der Hölle, angefangen mit dem Büro und hin zu den drei Stationen im Kongo, die progressiv den moralischen Verfall der Kolonialherren aufzeigen. So ist es auch nicht verwunderlich, dass er in der dritten Station, sozusagen dem letzten Kreis der Hölle, auf den Elfenbeinhändler Kurtz trifft, der sich als Teufel in Menschengestalt herausstellt.[45]

Im Büro selbst, das in ein dämmriges Licht getaucht ist, wird Marlow zunächst von einem „white-haired secretarial head“ (10) begrüßt. Es wird nicht nur das Bild eines Totenschädels evoziert, sondern durch das Hereinwinken mit einem „skinny forefinger“ (10) wird geradezu der Eindruck erweckt, als ob der Tod höchstpersönlich Marlow auffordert, in das Büro einzutreten. Die unheimliche Atmosphäre wird zusätzlich durch Conrads seltsamen Wortgebrauch unterstützt, denn es ist nicht der Direktor der Handelsgesellschaft, der im Büro „hockt“ („squatted“, 10), sondern der Schreibtisch. Der Direktor selbst dagegen vermittelt den Eindruck „of pale plumpness“ (10), ein Ausdruck, der in dem Kontext für die Beschreibung des Schreibtisches angemessener wäre. Conrad scheint die Wörter absichtlich vertauscht zu haben, wodurch der

(10). Lachesis Aufgabe ist es den Lebensfaden zu bemessen: „The swift and indifferent placidity of that look troubled me. Two youths with foolish and cheery countenances were being piloted over and she threw at them the same quick glance of unconcerned wisdom. She seemed to know all about them and about me too” (11). Atropos, die den Lebensfaden schließlich durchschneidet, wird von Conrad jedoch nicht eingesetzt, wodurch er andeutet, dass für die Europäer in den europäischen Zentren des Imperialismus und in den kolonialen Peripherien der eigene Tod im physischen wie im metaphysischen Sinn eine Möglichkeit darstellt, jedoch nicht zwingend eintreten muss.

[44] Vgl. Watt, Ian: *Conrad in the Nineteenth Century.* London: Chatto & Windus 1980, S. 192.

[45] Siehe dazu Marlows Aussage über Kurtz: „He had taken a high seat amongst the devils [gemeint sind die weißen Kolonialherren] of the land“ (49).

Direktor zu einem Gegenstand degradiert wird, also genau zu dem wird, was die Kolonialherren aus den Einheimischen in der Kolonie machen.

Alles in der Beschreibung des Stadtbildes von Brüssel deutet den Tod an, wodurch sich ein Blick in die Seelenwelten der Stadtbewohner eröffnet, eine Schlussfolgerung, die auch Jamieson Ridenhour bezüglich Londons herstellt, die aber ebenso auf Brüssel übertragbar ist: „Just as the traditional Gothic edifice is a projection of the ruined inner self of the villain, so London in its urban Gothic mode is a projection of all manner of societal and personal ills".[46] London selbst wird in *Heart* nur aus der Ferne beschrieben, aber selbst diese Worte sind, wie bereits erwähnt, negativ konnotiert: „brooding gloom" (5) und „monstrous town" (5). Brüssel und London, Hauptstädte kolonisierender Länder, werden von Conrad nicht als modernisierende Städte beschrieben, sondern mit morbiden Assoziationen überzogen, die sowohl moralischen Verfall (=Dunkelheit) wie kulturelle Stagnation evozieren. Der moralische Verfall der Kolonisatoren wird in der Behandlung der Kolonisierten deutlich, wodurch zugleich die katastrophalen Konsequenzen des ökonomischen Kolonialismus thematisiert werden. Marlow, der für ein belgisches Unternehmen[47] arbeitet, das mehrere Handelsniederlassungen im Kongo errichtet hat, begegnet in der ersten Station einer „chain-gang" (16). Es handelt sich um sechs Kongolesen, denen eiserne Halsbänder umgelegt wurden, die durch Ketten miteinander verbunden sind. Eine derartige Behandlung ist dehumanisierend, da die Afrikaner wie Tiere angebunden werden, um sie an einer Flucht zu hindern. Conrad beschreibt damit die brutalen Praktiken der Zwangsarbeit durch die weißen Kolonialherren. Marlow, der das Vorgehen der Weißen mit Entsetzen beobachtet[48] und sich mit zynischen[49] und ironischen[50] Bemerkungen vom Geschehen distanziert, erkennt, dass die Versklavung die Afrikaner zu schattenhaften, ausgehungerten und apathischen Wesen transformiert hat. Insofern ist es treffend, wenn er sie als

[46] Ridenhour, Jamieson: *In Darkest London. The Gothic Cityscape in Victorian Literature*. Lanham [u.a.]: The Scarecrow Press 2012, S. 12.
[47] Als Vorbild diente Conrad das belgische Handelsunternehmen *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo* für das er arbeitete, als er in den Kongo reiste. Vgl. dazu Meyers 1991, S. 92.
[48] „I stood appalled" (16)
[49] „red-eyed devils [Kolonialherren] that swayed and drove men"(16)
[50] „one of the reclaimed [Einheimischer, der für die Kolonisatoren als Aufseher arbeitet], the product of the new forces at work" (16)

„black shadows“ (17), „bundles of acute angles“ (17), „phantoms“ (17), „dark things“ (15) und „raw matter“ (16) beschreibt. Durch die kapitalistisch ausgerichtete Wirtschaft des Kolonialismus werden die Afrikaner verdinglicht, womit sich an Césaires Gleichung „*Kolonisierung=Verdinglichung*“[51] anknüpfen lässt. Die Indigenen sind nützlich, so lange sie ‚funktionieren‘, d.h. einer körperlichen Arbeit zum Profitgewinn der Kolonialherren nachgehen können und leicht durch anderes ‚Menschenmaterial‘ zu ersetzen, wenn sich ihre ‚Funktion‘ erschöpft hat. Aus Sicht der Kolonialherren handelt es sich um ein sehr rationales Wirtschaften, da sie ihren Gewinn maximieren. Diese ‚Rationalität‘ nimmt jedoch die inhumane Behandlung der Kolonisierten in Kauf, was ein Beleg dafür ist, dass „[d]er Einzelne […] gegenüber den ökonomischen Mächten vollends annulliert“[52] wird. Es tritt der „Umschlag von Rationalität in Irrationalität“[53] ein, denn der einzelne Mensch, vor allem der Kolonisierte, ist für das koloniale Wirtschaftssystem austauschbar und daher unbedeutend. Entsprechend sehen es die Kolonisatoren nicht als ihre Pflicht an, sich um die Afrikaner zu kümmern, was an deren abgemagerten Zustand deutlich wird. Conrad deckt die Scheußlichkeiten der Kolonialherren im Umgang mit ihren in Ketten gelegten Zwangsarbeitern gnadenlos auf. Er macht dies zwar nicht konkret, indem er beispielsweise eine Auspeitschung schildert, doch deutet er die europäischen Gräueltaten „suggestiv […] durch die Beobachtung der Auswirkungen, vor allem den Blick auf die Körper leidender, sterbender oder toter Afrikaner“[54] an.

Indem Marlow von dem Horror in der ersten Handelsstation berichtet, gibt er den Afrikanern, um es mit Cedric Watts zu formulieren „prominence“: „[H]e [Marlow] describes with telling vividness, the plight of the chain-gang and of the exploited workers dying in the grove. What the other Europeans choose to ignore, Marlow observes with sardonic indignation“.[55] Indem Conrad die Gräueltaten des imperialistischen Herrschaftssystems nicht verschweigt,

[51] Césaire 2017, S. 38. Siehe auch S.42 dieser Arbeit, wo auf Césaires *Über den Kolonialismus* verwiesen wird.
[52] Horkheimer/Adorno 1986, S. 4.
[53] Ebd., S. 7.
[54] Gehrmann 2003, S. 129.
[55] Watts, Cedric: Heart of Darkness. In: J. H. Stape (Hg.): *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. S. 45-62, 56.

sondern sie ganz im Gegenteil dem Leser unverblümt vor Augen führt, wird seine kritische Haltung am Kolonialismus deutlich. So hat Conrad mit *Heart* einen Raum für die Versprachlichung dessen geschaffen, was zu seiner Zeit in der Regel jenseits der sozialen Kommunizierbarkeit verblieb. Vor allem Marlows Ausstattung mit einem zynischen Blick auf die koloniale Welt, der von jeglicher Rhetorik der Ehre geläutert ist, verwandelt den Funken des missionarischen Lichts in eine Dunkelheit.

Die imperialistische Ideologie aus den Zentren weist zu ihrer tatsächlichen Umsetzung in den Peripherien eine deutliche Kluft auf. Die Kolonisierten erleben keine Hebung des Lebensstandards, sondern erfahren ihre Massenvernichtung, wobei zuvor ihre Arbeitskraft ausgebeutet wird. Die Ausbeutung wird in der Novelle nicht nur an den geschundenen Körpern der Afrikaner deutlich, sondern findet sich in einer Ordnung der Weltzeit nach kolonialen Maßstäben wieder. Das europäische Zeitverständnis wird für kapitalistische Zwecke zu einer Waffe der Modernisierung. Für die industrielle Massenproduktion war die messbare Zeit von großer Bedeutung, da sich durch die zunehmende Arbeitsteilung und Organisation der Produktion in immer größeren und kapitalintensiveren Betrieben die einzelnen Arbeitsschritte besser planen ließen. In der Frühindustrialisierung unterlagen die europäischen Fabrikarbeiter oft einer harten Disziplinierung, weil sie sich einem ungewohnten und strikten Zeitdiktat zu unterwerfen hatten.[56] In *Heart* fällt das Zeitdiktat für die Afrikaner noch strenger aus, da ihre Arbeitskraft zur Steigerung des Produktivitätsniveaus an ausbeuterische, aber ‚legale' Zeitverträge gebunden ist, die erst mit dem Tod der Afrikaner enden, wie Marlow im Todeshain feststellen muss. Eine Kolonialisierung der Zeit – hier bezüglich der Arbeitszeit – stellt eine moderne Form der Sklaverei dar, in der die Arbeitskraft als neue Ressource erkannt und bis zur vollkommenen Erschöpfung genutzt wird. So zeigt sich, wie Behrens in Bezug auf Horkheimer und Adorno herausstellt, „dass die ökonomischen Verhältnisse weit über den eigentlichen Produktionsbereich hinaus die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen bestimmen: Ausbeutung ist zur allgemeinen Unterdrückung der Menschen durch den

[56] Vgl. Osterhammel 2009, S.241.

Menschen geworden“.[57] Die unterdrückende Ausbeutung der Arbeitskraft wird bei den angeblichen Kannibalen fortgeführt, die mit Marlow auf dem Dampfboot den Kongo-Fluss zu Kurtz hinauffahren und zu Kontraktarbeitern werden, ohne sich bewusst zu sein, was dies für sie bedeutet:

> „They had been engaged for six months (I don’t think a single one of them had any clear idea of time as we at the end of countless ages have. They still belonged to the beginnings of time – had no inherited experience to teach them as it were), and of course, as long as there was a piece of paper written over in accordance with some farcical law or other made down the river, it didn’t enter anybody’s head to trouble how they would live“ (40).

Das europäische Konzept der gemessenen Zeit ist für die Afrikaner ohne Bedeutung. Das Verständnis der Europäer von Zeit deckt sich nicht mit der Zeiterfahrung der Afrikaner, wie Marlow und auch die Kolonisatoren treffend erkannt haben, sodass dieses ‚Unwissen‘ von den Kolonialherren zu ihrem eigenen Vorteil genutzt wird. Zwar ist der Vertrag auf sechs Monate begrenzt, doch wenn die Afrikaner nicht wissen, was sie unter sechs Monaten zu verstehen haben, kann diese Zeit unbegrenzt fortgeführt werden. Anstatt die Sklaverei abzuschaffen, wie in der Kongo-Konferenz 1884/85 versprochen, verurteilen die Kolonialherren die Einheimischen zu Zwangsarbeitern. Das europäische Zeitverständnis als Zwangsinstrument zu nutzen, eröffnet für die Kolonialherren neue ökonomische Möglichkeiten der Ertragssteigerung. Die kapitalistische Produktionsweise profitiert von der Organisation der Arbeit durch die Verträge, denn die Afrikaner sind durch ihre Versklavung günstige Arbeitsressourcen, wodurch sich der Profit für die Kolonialherren steigert. Die Globalisierung durch den Kolonialismus integriert die Kolonien zwar in das Weltgeschehen, doch haben die Kolonisierten innerhalb dieser wirtschaftlich verflochtenen Welt keinerlei Rechte.

## 2.2 Einsatz von Technologie und seine Konsequenzen für die Natur

Im 19. Jahrhundert gehörten Imperien zu den handelnden Instanzen auf einer Bühne der internationalen Beziehungen, die das gesellschaftliche Leben der

[57] Behrens 2003, S. 73.

Beteiligten in all seinen Facetten veränderten.[58] Die Eroberung und Unterwerfung der Welt durch die europäischen Kolonialmächte ließ sich unter anderem auf den Einsatz und die Überlegenheit von Technologien zurückführen, die zugleich als Modernitätsbeweis fungierten. Vor allem ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterstützten technologische Entwicklungen die imperiale Expansion. Die Ablösung von Segelschiffen aus Holz durch eiserne, maschinengetriebene Fahrzeuge verbesserten das maritime Verkehrswesen, da sie eine schnellere und sicherere Reise in die außereuropäischen Gebiete ermöglichten. Dies wiederum erhöhte die Zahl der Europäer, die in die Kolonien geschickt wurden, um die Kontrolle und Verwaltung der Gebiete zu optimieren. Zudem konnte der Bedarf an Rohstoffen schneller gedeckt werden, was für die sogenannte zweite industrielle Revolution in Westeuropa bedeutend war, die sich in Elektrifizierung, Mechanisierung und Massenproduktion niederschlug. Die Durchdringung der Kolonien wurde durch den Bau von Eisenbahnlinien begünstigt, die an Land neue Möglichkeiten des Transportes ermöglichten. Mit Militärtechnologien wurden Zerstörungskapazitäten in einem nie zuvor dagewesenen Ausmaß geschaffen. Als technologische Werkzeuge der Zerstörung sind hier das Repetier- und Maschinengewehr, eine leistungsfähigere Artillerie und chemische Sprengstoffe zu nennen, welche den Kolonialmächten gegenüber den kolonisierten Ländern eine im militärtechnologischen Sinne überlegenere Stellung gaben.[59]

In *Heart* wird die „technologische Rationalität“[60] zu Irrationalität, Absurdität und Vergeblichkeit. Technologie präsentiert sich für die Afrikaner nicht als eine Möglichkeit der Befreiung, wie z. B. derjenigen vom harten Joch der Arbeit, sondern als Mittel imperialer Herrschaft und Zerstörung. Der Technologie ist ein dialektisches Wesen inhärent, da sie Möglichkeiten zur Befreiung wie zur Versklavung bereithält. Der mit dem Einsatz von Technologien assoziierte und propagierte Fortschritt, der durch die Kolonialherren in die entlegensten Gebiete der Welt getragen werden, dort Fuß

[58] Vgl. Osterhammel 2009, S. 566.
[59] Vgl. Osterhammel 2009, S. 568f.
[60] Marcuse, Herbert: Some Social Implications of Modern Technology. In: Andrew Arato/Gebhardt Eike (Hg.): *The Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Basil Blackwell 1978. S. 138-162, 141.

fassen und somit eine Modernisierung einleiten sollte, wird in *Heart* ad absurdum geführt. Dabei verdeutlicht Conrad die Parallele zwischen imperialer Unterdrückung und ökologischer Ausbeutung, an denen der Einsatz von Technologien beteiligt ist. Jeffrey Meyers betont, wie wichtig es ist, die Verbindung zwischen kolonialen und ökologischen Belangen in der Novelle zu sehen. Er erkennt: „[T]he European self […] attempts […] 'acts of mastery' not only over other peoples but over the ecology of Africa as a whole".[61] Auch Jeffrey McCarthy betont die Verbindung von kolonialer Herrschaft und ökologischer Ausbeutung: „Heart of Darkness shows us a link between the moral and ecological limits of imperialism." [62] Meyers und McCarthy stimmen darin überein, dass jede Analyse der kolonialen Unterwerfung Afrikas auch die Umweltzerstörung des Kontinents berücksichtigen muss. In *Heart* wird von Beginn an die Verflechtung zwischen Kolonialismus und Natur hergestellt, wobei auch der technologische Aspekt integriert ist. In der Eröffnungsszene heißt es: „The Sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway. In the offing the seas and the sky were welded together without a joint […]" (3). Indem der Fluss mit dem Meer verbunden wird, wird auf die Verknüpfung der Welt hingewiesen. Die Anspielung auf den technologischen Prozess durch das Wort *welded* stellt eine Verbindung zwischen Natur und Industrie her. Beide Verbindungen sind in Bezug auf den Kolonialismus bedeutsam, da Fluss und Meer den Weg zur kolonialen Eroberung öffnen, in denen sich Rohstoffe für die Industrie finden lassen. Somit unterhält die Themse für das moderne Projekt des Imperialismus eine globale Verbindung zum Übel der Eroberung und Ausbeutung ökologischer Ressourcen.

Daher kann mit der Landschaftsbeschreibung auch eine Assoziation zum Schiffsbau, der Transport und Unternehmungen in maritimer Umgebung ermöglicht, hergestellt werden, zumal das erwähnte Wort *welded* genutzt wird. Im Kontext des Kolonialismus können Schiffe mit der Erschließung fremder Territorien verbunden werden. Auch die Wortwahlen „spin yarns" (5) und

[61] Myers, Jeffrey: The Anxiety of Confluence. Evolution, Ecology, and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 8/2 (2001). S. 97-108, 98.

[62] McCarthy, Jeffrey Mathes: A Choice of Nightmares. The Ecology of Heart of Darkness. In: *Modern Fiction Studies* 55/3 (2009). S. 620-648, 621.

„cracked nut" (5) lassen sich in den Kontext von Technologie und Natur setzen. Der Rahmenerzähler benutzt diese Ausdrücke als Metapher des Geschichtenerzählens und der Geschichteninterpretation, doch wörtlich genommen lassen sie sich mit der Produktion und dem Verbrauch natürlicher Rohstoffe assoziieren. Das „Spinnen von Garn" und das „Knacken von Nüssen" lassen sich daher als Einleitung in das Thema des Ressourcenverbrauchs verstehen, was in Marlows Erzählung von enormer Bedeutung ist. So begegnet Marlow dem Garn in seinem Rohstoff, der Wolle, als er in Brüssel das Büro der Handelsgesellschaft betritt.

In den Landschaftsbeschreibungen Südenglands und der afrikanischen Küste werden weitere Assoziationen zu technologischen Prozessen hergestellt. Zu England heißt es: „the very mist on the Essex marshes was like a gauzy and radiant frabric hung from the wooded rises inland and draping the low shores in diaphanous folds" (4). „[G]auzy and radiant fabric" sowie „draping" und „diaphanous folds" suggerieren die aus Rohstoffen der Natur hergestellten Fertigprodukte aus der Textilindustrie. Diese Assoziation zwischen Natur und Technologie setzt sich in Marlows Landschaftsbeschreibung der afrikanischen Küste fort: „The edge of a colossal jungle, so dark-green as to be almost black, fringed with white surf, ran straight, like a ruled line, far, far away along a blue sea whose glitter was blurred by a creeping mist" (13). Neben der typisch kolonialen Beschreibung eines dichten, beinahe schwarz wirkenden Dschungels, gibt es hier einen Hinweis auf die Technologie: „a ruled line" lässt an den Schiffsbau, der wie bereits erwähnt mit dem kolonialen Expansionsprojekt in Beziehung gesetzt werden kann, und die Kartographierung denken, bei der säuberlich gezogene Grenzen eingetragen werden. Exemplarisch in *Heart* ist dafür die „large shining map marked with all the colours of a rainbow" (10), welche an der Wand im Büro der belgischen Handelsgesellschaft hängt. Die Karte fungiert als visualisierendes Instrument der imperialen Unterwerfung, die durch den Einsatz moderner Technologien vorangetrieben und erleichtert wurde. Marlow vergleicht die Karte mit den Farben des Regenbogens, wodurch er verdeutlicht, dass die Welt zwischen einer kleinen Zahl von Großmächten aufgeteilt ist. Die Aufteilung fast ganz Afrikas zwischen den europäischen Mächten auf der Berliner Kongo-Konferenz 1884/85 war dafür

symptomatisch.[63] Besonders in den Jahren 1881 bis 1898 wurde so ein ganzer Kontinent mit willkürlich gezogenen Grenzen versehen und abgesehen von Äthiopien und Liberia unter Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Portugal und Belgien verteilt,[64] wobei im letzteren Fall nicht der belgische Staat, sondern durch Beschluss der Kongokonferenz König Leopold II. faktisch seinen Privatstaat bekam.[65] Conrad reflektiert anhand seiner Landschaftsbeschreibungen, wie Afrika mit der Technologie des Kolonialismus konfrontiert wird.

In der Rahmenerzählung finden sich aber auch Beschreibungen, die eine Harmonie zwischen Mensch und Natur erkennen lassen. Die Natur in Südengland wird als friedlich und angenehm gezeichnet.[66] So ist es auch nicht verwunderlich, dass die natürliche und die vom Menschen geschaffene Umgebung geradezu miteinander verschmelzen. Die roten Segel der Barken auf der Themse harmonieren mit der Farbe der untergehenden Sonne (vgl. 4) und die Themse selbst wird mit Fortschritt assoziiert. In kurzer Aufeinanderfolge wird der Fluss zweimal mit dem Nomen „service“ (4), welches durch die Adjektive „good“ (4) und „unceasing“ (4) noch in seiner Wirkung verstärkt wird, sowie mit dem Verb „served“ (4) verbunden, da er einen Beitrag zur ‚Zivilisierungsmission‘ geleistet hat. Auch die Erwähnung eines Leuchtturmes (vgl. 5) fügt sich in das Bild einer vom Menschen kontrollierten Natur, denn wie alle Leuchttürme warnte auch dieser Leuchtturm Seefahrer vor Gefahren und diente ihnen zugleich als Orientierungshilfe. Die Darstellung der Natur ist im Einklang mit dem Menschen, da sie ihm zu Diensten ist und unter seiner

[63] Pakenham, Thomas: *The Scramble for Africa*. London: Abacus 1992.
[64] Vgl. Osterhammel 2009, S. 577.
[65] Ideologische Begründung dieser Machtergreifung war auch hier die Zivilisierungsmission mit einer angeblichen Hebung des Lebensstandards der als rückständig erachteten afrikanischen Bevölkerung. So lauteten im September 1876 die Eröffnungsworte des belgischen Königs auf einer geographischen Konferenz sogenannter „Freunde der Menschheit“ (Vgl. dazu Mommsen, Wolfgang: *Imperialismus. Seine geistigen, politischen und wirtschaftlichen Grundlagen. Ein Quellen- und Arbeitsbuch*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1977, S. 180) zu der die Prominenz aus Wissenschaft und Politik geladen wurde, im königlichen Palast in Brüssel wie folgt: „Der Zivilisation den einzigen Teil unserer Welt zu eröffnen, der ihr bislang noch vollständig verschlossen war; den Schleier der Dunkelheit zu zerreißen, der noch ganze Völker umgibt, das ist – so wage ich zu behaupten – ein Kreuzzug, der dieses Zeitalters des Fortschritts würdig ist“ (zitiert nach ebd.). Leopold II. arbeitet hier mit der Metapher der Dunkelheit im Sinne von Rückständigkeit, die ihren Ursprung aus dem Aufklärungsgedanken des 17./18. Jahrhunderts bezieht.
[66] „The day was ending in a serenity of still and exquisite brilliance. The water shone pacifically, the sky without a speck, was a benign immensity of unstained light” (4).

Kontrolle steht. Dies spricht für eine ästhetisierte Version der Natur, die von Donald Worster als „the ‚imperial' view of nature"[67] bezeichnet wird. Die Natur wird hier im technologischen oder mechanistischen Sinne verstanden; eine von Gott für den Menschen und seinen Gebrauch geschaffene Natur.[68] Vor allem durch die Industrialisierung bedingt, wird die Natur, wie Gillen und Ghosh dies ausdrücken, „dis-enchanted" und „despiritualised", da sie nur noch als Ressource betrachtet wird.[69]

Beispielhaft für die Entfremdung von der Natur, da sie lediglich als Ressource verstanden wird, ist das Elfenbein, womit Conrad am eindrücklichsten die Zerstörung und koloniale Unterwerfung der natürlichen Umwelt thematisiert. Myers sieht im Elfenbein nicht nur ein Symbol für die europäische Dominanz über Afrika, sondern zudem „a figure for the commodification of the African landscape".[70] Genutzt wurde Elfenbein im Europa des 19. Jahrhunderts für die unterschiedlichsten Gegenstände, viele davon als Repräsentation der westlichen Zivilisation, so z.B. Kruzifix, Schachfiguren, Billardkugeln oder Klaviertasten.[71] 1890, als Conrad selbst im Kongo war, war Elfenbein noch der begehrte Rohstoff, um den sich das wirtschaftliche Rad des Staates drehte.[72] Mit der enormen Nachfrage nach Elfenbein gegen Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich erklären, warum in *Heart* nicht ein einziger lebender Elefant vorkommt. Marlow selbst deutet beim Anblick einer Hütte, die mit Elfenbein gefüllt ist, an, dass Elefanten ausgestorben sein müssen: „The old mud shanty was bursting with it [Elfenbein]. You would think there was not a single tusk left either above or below the ground in the whole country" (48). Auf das Tier wird fast ausschließlich als Ware im

[67] Worster, Donald: *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas*. New York: Cambridge University Press 1994[2], S. 29.
[68] Vgl. ebd., S. 36f.
[69] Gillen/Ghosh 2007, S. 167.
[70] Myers 2001, S. 100.
[71] Vgl. Schenkel 2007, S. 157.
[72] Vgl. dazu Harms, Robert W.: Colonialism in the Congo Basin. In: Ders.: *River of Wealth, River of Sorrow. The Central Zaire Basin in the Era of the Slave and Ivory Trade. 1500-1891*. New Haven [u.a.]: Yale University Press 1981, S. 42-78. Siehe auch Nelson, Samuel H.: *Colonialism in the Congo. 1880-1940*. Athens: Center for International Studies 1994, S.55. Nelson gibt an, dass aufgrund der hohen Nachfrage jährlich bis zu 76000 Kilos an Elfenbein exportiert wurden.

System der kolonialen Ressourcengewinnung verwiesen.[73] Elfenbein ist eines der am häufigsten wiederkehrenden Wörter in der Novelle,[74] was nicht verwunderlich ist, da alle Kolonialherren nach dieser tierischen Ressource gieren: „The word 'ivory' rang in the air,[75] was whispered, was sighed. You would think they [Kolonialherren] were praying to it. A taint of imbecile rapacity blew through it all like a whiff from some corpse." (23) Marlow betont hier die Bedeutung des Elfenbeins für die europäischen Invasoren, indem er es in Beziehung zum religiösen Ritual des Betens setzt. Da er aber auch den bildlichen Vergleich mit einer Leiche zieht und deren Verwesungsgestank erwähnt, wird erneut eine Todesassoziation bezüglich des kolonialen Projekts hergestellt.

Auf der Suche nach Elfenbein dringen die Weißen immer tiefer ins Landesinnere ein. Und genau im Inneren des Kongo findet Marlow Kurtz, den erfolgreichsten Elfenbeinhändler des belgischen Unternehmens: „[He] [s]ends in as much ivory as all the others put together" (19). Als Marlow dem Elfenbeinhändler begegnet, ist Letzterer mit dem Objekt seiner Begierde verschmolzen: „it [Kurtz' head] was like a ball – an ivory ball" (48) sowie „ivory face" (69). Der „ivory ball" stellt eine direkte Verbindung zum europäischen Konsumverhalten her, da – wie erwähnt – Billardkugeln unter anderem aus Elfenbein gefertigt wurden.[76] Auch in Brüssel setzt diese Verbindung mit Elfenbein nicht ab. Zum einen wird die Verbindung über Kurtz' „Intended" (79) und ihr Zuhause hergestellt. Sie selbst tritt ganz in schwarz gekleidet mit einem „pale head" (73) auf, der an Kurtz' elfenbeinartigen Kopf denken lässt. Die Einrichtung ihres Hauses zeichnet sich ebenfalls durch Assoziationen zum Elfenbein aus. Der Kamin mit seiner „monumental whiteness" (73) erinnert an die Farbe des Elfenbeins und das „grand piano" (73) daran, wozu das Elfenbein genutzt wird. Es entsteht der Eindruck, dass es den europäischen Kolonialherren tatsächlich gelungen ist, ihre Herrschaft nicht nur über die Afrikaner, sondern zusätzlich über die Natur zu erstrecken. Allerdings verbindet Marlow das

[73] Das Wort Elefant wird in der ganzen Novelle nur einmal genannt, und zwar im Zusammenhang mit der afrikanischen Frau, die in der Literatur als Kurtz' Geliebte bezeichnet wird: „She must have had the value of several elephant tusks upon her" (60).
[74] Das Wort wird insgesamt 31 Mal verwendet.
[75] In leicht abgewandelter Form wird dieser Wortlaut später in der Novelle wiederholt: "The word ivory would ring in the air" (35).
[76] Vgl. McCarthy, Jeffrey Mathes: A Choice of Nightmares. The Ecology of *Heart of Darkness*. In: *Modern Fiction Studies* 55/3 (2009). S. 620-648, 621.

Elfenbein und seine weiße Farbe mit Todesassoziationen, auf die in Bezug auf das Stadtbild bereits eingegangen wurde. Brüssel ist für Marlow „a city that always makes me think of a whited sepulchre“ (9) und das Klavier der Verlobten erscheint „like a sombre and polished sarcophagus“ (73).

Die Todesmethaphorik wird auch in der Beschreibung der ersten Handelsstation aufgegriffen, die Marlow in Afrika erreicht. Die Darstellung des Ortes legt eine Assoziation mit der Hölle nahe:

> „I came upon a boiler wallowing in the grass, then found a path leading up the hill. It turned aside for the boulders and also for an undersized railway truck lying there on its back with its wheels in the air. One was off. The thing looked as dead as the carcass of some animal. I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails. […] A heavy and dull detonation shook the ground, a puff of smoke came out of the cliff, and that was all.“ (15)

Der bildliche Vergleich eines umgefallenen Eisenbahnwagens mit einem Tierkadaver betont nicht nur die Inkompetenz der Kolonialherren im Einsatz von Techologien, sondern thematisiert auch die mit der Hölle verbundenen Aspekte des Todes und Verfalls, die durch die Verwendung des Adjektivs „decaying“ (16) konkret bezeichnet werden. Als Marlow den „grove of death“ (19) betritt, den Ort, an dem sich die einheimischen Zwangsarbeiter zum Sterben zurückgezogen haben, glaubt er sich zunächst in einem „gloomy circle of some Inferno“ (16). Verbunden mit der Detonation, die den Boden erschüttert, lässt diese Beschreibung eine Assoziation zu Dante Alighieris Höllendarstellung zu, in der es ein Erdbeben gibt.[77] Angesichts des Anblicks von halbtoten und toten Afrikanern assoziiert Marlow die europäischen Unterdrücker mit dem Teufel. Zugleich wird ihm bewusst, dass die Kolonialherren im Grunde schwach und feige sind.[78] Tod, Verfall und Leid in der ersten Handelsstation, so verdeutlicht Conrad, sind nicht mit Afrika an sich zu verbinden, sondern sie sind als Ergebnis der Besitzergreifung des Landes durch den europäischen Kolonialismus und seiner Gier nach Ressourcen zu verstehen.

---

[77] Vgl. Alighieri, Dante: *Die göttliche Komödie*. Essen: Emil Vollmer Verlag 1996, S. 57.

[78] „I’ve seen the devil of violence, and the devil of greed, and the devil of hot desire; but by all the stars these were strong, lusty, red-eyed devils that swayed and drove men – men, I tell you. But as I stood on this hillside I foresaw that in the blinding sunshine of that land I would become acquainted with a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly“ (16).

In der Handelsstation wird aber auch ein Widerspruch zur Kontrolle und unternehmerischen Effizienz der Kolonisatoren sichtbar. Anstatt Techniken zu verwenden, die eine auf spezifische Ziele und Zwecke gerichtete Verfahrensweise erkennen lassen, und somit menschliche Kapazitäten verbessern, schlägt Marlow die Absurdität der Weißen entgegen:

> „I avoided a vast, artificial hole somebody had been digging on the slope, the purpose of which I found it impossible to divine. It wasn't a quarry or a sandpit, anyhow. It was just a hole. […] I discovered that a lot of important drainage-pipes for the settlement had been tumbled in there [ravine]. There wasn't one that was not broken. It was a wanton smash-up" (15f.).

In Verbindung mit der Beschreibung des umgekippten Bahnwaggons lassen sich in der Handelssation zwar Ressourcen des technologischen Fortschrittes ausmachen, doch ist die Ansiedlung der Kolonialherren für Marlow eine menschengemachte Landschaft des Scheiterns. Dem Leser bietet sich eine Szene, die von Zerfall, Sinnlosigkeit und Chaos gekennzeichnet ist. Alles ist heruntergekommen, nichts erfüllt seinen eigentlichen Nutzen und die verrichtete Arbeit geschieht ohne Sinn und Verstand. Man sollte davon ausgehen, dass den Europäern daran gelegen ist, die Maschinen und Apparate des technischen Fortschritts funktionstüchtig zu machen. Ein funktionierender Dampfkessel sowie ein unbeschädigter Bahnwaggon könnten dafür genutzt werden, um Rohstoffe schneller zu transportieren, was doch gerade im Interesse der Kolonialherren sein sollte. Die europäischen Maschinen erweisen sich aber als nutzlos und scheinen wie Tiere in einer ihnen fremden Umgebung zu ‚sterben', was durch das Bild des umgekippten Eisenbahnwaggon suggeriert wird, der wie erwähnt an einen Tierkadaver erinnert. Die kaputten Drainagerohre in der Schlucht, von denen Marlow ausgeht, dass sie absichtlich zerstört wurden, sind ein weiteres Beispiel für das widersinnige Verhalten der Weißen, ebenso wie die Lage der Häuser. Die Behausungen befinden sich in einem Durcheinander von Erdlöchern oder an einem Steilhang, mit der Gefahr verbunden, jeden Moment einzustürzen. Die zerstörerischen Auswirkungen der kolonialen Entwicklung auf die afrikanische Landschaft verlaufen parallel zur Behandlung der afrikanischen Menschen. Als Marlow an einem „vast, artificial hole" vorbeigeht, bemerkt er zynisch: „It [das Loch] might have been connected with the philanthropic desire of giving the criminals [Afrikaner] something to do" (16). Mit ihren

ausgemergelten Körpern tragen die Afrikaner die ausgehobene Erde weg. Ihre Körper sind ebenso geschunden wie die Landschaft in der Handelsniederlassung. Marlows Bemerkung einer „scar in the hillside“ (16) fügt sich in die Darstellung, dass Land und Menschen gleichermaßen durch die Kolnialherren verwundet wurden.

Das Bild der Ineffektivität und Inkompetenz seitens der Kolonialherren wird in der Darstellung der anderen beiden Handelsniederlassungen, die sich weiter im Landesinneren befinden, fortgesetzt. Bereits der Weg zur Zentralstation – es wird eine zuvor vorhandene Route, wahrscheinlich eine Karawanenroute der Araber, genutzt, die nicht in Stand gehalten wird[79] – ist von Zeichen des Todes und des Verfalls markiert. Marlow trifft auf verlassene Dörfer (vgl. 19) und Leichen am Wegesrand, darunter ein Afrikaner mit einem Einschussloch in der Stirn (vgl. 20). Zudem befindet er sich in Gesellschaft eines korpulenten Weißen, der von Einheimischen getragen werden muss, da er an Fieber erkrankt ist (vgl. 20). Conrad dekonstruiert den Mythos vom starken kolonialen Entdecker, da die harsche Realität der Expedition ins Landesinnere den Kolonialherren in einer Situation zeigt, in der er aufgrund seiner Krankheit auf die Hilfe der afrikanischen Träger angewiesen ist. Marlow betont außerdem, dass mehrere Träger desertieren, wodurch die Schwäche des Kolonisators zusätzlich unterstrichen wird, da dieser nicht in der Lage ist, die Situation und die Kolonisierten zu kontrollieren. In der Zentralstation angekommen, entdeckt Marlow das Dampfboot, auf dem er seinen Posten als Kapitän antreten soll, um Kurtz aus dem Urwald zu holen, auf dem Grund des Flusses. Das Dampfboot wurde – so erweckt es den Eindruck – mit Absicht im Fluss versenkt (vgl. 21). Das Boot ist ein Wrack, so wie alle Technik in den Händen der weißen Kolonialherren vom Verfall gekennzeichnet ist.

Weiterhin wird die Inkompetenz der Kolonialherren in dieser Station durch logistische Probleme zur Schau gestellt. Trotz des Besitzes geographischer Karten, wie jener in der belgischen Zentrale, und der vorhandenen Transportmittel ist es den Kolonisierenden zwar gelungen, die Nieten, die Marlow dringend für die Reparatur des Dampfbootes benötigt, nach Afrika zu

[79] „Can’t say I saw any road or any upkeep” (20).

transportieren, sie befinden sich jedoch an einem Ort, an dem sie vollkommen nutzlos sind (vgl. 28). Diese Ironie wirft ein interessantes Licht auf die Kolonialherren: Für die angeblich überlegenen, da nach eigener Auffassung intelligenteren Menschen hat der Mangel an Bewusstsein, der durch diese Farce demonstriert wird, einen lächerlichen Beiklang. Es wirkt geradezu so, als ob es in den Kolonialherren eine inhärente Resistenz gegen jeglichen Fortschritt gäbe, der doch gerade durch sie in den Kolonien verbreitet werden soll. Technologie im Sinne von Managementtechnologie ist in der Kolonie durch die Weißen nirgendwo anzutreffen. Die Benutzung eines löchrigen Eimers zum Löschen eines Brandes rundet das Bild der ineffektiven Kolonialherren in der Zentralstation ab (vgl. 23). Dass sich die Innere Station daher in einem noch schlechteren Zustand befindet als die beiden vorherigen Stationen, ist nicht verwunderlich. Die europäischen Invasoren sind längst Opfer ihrer eigenen Absurdität und Irrationalität geworden.

Absurdität und Irrationalität begegnen Marlow auch in der Episode mit dem französischen Kriegsschiff. Die Militärtechnik wird genutzt, um die Küste zu beschießen:

> „In the empty immensity of earth, sky, and water, there she was [Kriegsschiff], incomprehensible, firing into a continent. Pop, would go one of the six-inch guns; a small flame would dart and vanish, a little white smoke would disappear, a tiny projectile would give a feeble scratch – and nothing happened. Nothing could happen. There was a touch of insanity […]." (14)

Die Kolonialherren stehen hier im Krieg mit der Natur und versuchen sie zu beherrschen. Angesichts der Grenzenlosigkeit der Natur verläuft der Angriff jedoch ins Nichts. Sinnlos ist der Angriff aber vor allem deswegen, weil sich trotz der Beteuerung eines Weißen, dass sich im Dschungel ein Dorf der Einheimischen befinden würde (vgl. 14), für Marlow keinerlei Grund für den Beschuss erkennen lässt. Wiederholt wird die sinnlose Schießerei in den Dschungel durch die sogenannten „pilgrims" (23) – Weiße, die Marlow so nennt, weil sie wie Pilger einen Stab haben (21).[80] Marlow benutzt dieses Wort vor allem aber in sarkastischer Absicht, da die hervorstechenste

[80] „The pilgrims had opened with their Winchesters and were simply squirting lead into that bush" (45) sowie „I saw a row of pilgrims squirting lead in the air out of Winchesters held to the hip" (64).

Charaktereigenschaft der „pilgrims“ nicht Frömmigkeit ist, sondern wie bei allen anderen Weißen im Kongostaat Habgier. Schenkel bezeichnet das unsinnige Herumschießen als „Anzeichen einer verkehrten Welt“.[81] Es ist nicht explizit eine Kritik an der Technologie per se, die Conrad hier äußert, sondern der sinnlose Umgang mit den zur Verfügung stehenden technischen Apparaturen, die die ineffektive und inkompetente Handlungsweise der Europäer demonstrieren. Würde eine erkennbare Gefahr vom Dschungel ausgehen, wäre der Beschuss des Dickichts nachvollziehbar. So wie sich die Situation aber gestaltet, bleibt das Handeln der Weißen zwecklos. Das Herumschießen scheint vielmehr eine Machtdemonstration zu sein, die sich mehr gegen das Land als gegen einen identifizierbaren Feind richtet. Selbst als die „pilgrims“ einen Feind in Gestalt eines alten Nilpferdes, welches nachts durch die Station streift (vgl. 28), gefunden haben, demonstrieren sie ihre Unfähigkeit im Gebrauch mit Schusswaffen, da sie nicht in der Lage sind das Tier zu töten. Die mehrfache Betonung von der Nutzlosigkeit europäischer Maschinen und Waffen deutet auf die Schwäche der Kolonialherren hin, die Natur zu kontrollieren. So sind die Kolonisatoren weder heroische Abenteurer, die die Natur letztendlich besiegen können noch fungieren sie als Mentoren von Fortschritt. Westliche Technologien werden von den Einheimischen mit „grief“ (43)[82] assoziiert, da sie ihrer Erfahrung nach nur Zerstörung, Leid und Tod bringen.

Die Eroberung der Natur durch die Kolonisatoren wird in der Novelle weitestgehend dekonstruiert. Zwar scheinen sie die Elefanten vollständig vernichtet zu haben und auch die Landschaft ist von ihnen verwüstet worden, doch schlussendlich hat die Natur die Oberhand. Das wird durch die Technologien deutlich, die keinerlei Schaden an der Natur anzurichten scheinen. Auch die durchgeführte Detonation in der Basisstation führt zu keinem Ergebnis,[83] was zu einen die Inkompetenz der Kolonialherren und zum anderen die Übermacht der Natur betont. Die Unbezähmbarkeit der Natur wird in den ersten Landschaftsbeschreibungen von England und der afrikanischen Küste

[81] Schenkel 2007, S. 169.
[82] „The glimpse of the steamboat had for some reason filled those savages ith unrestrained grief“ (43).
[83] „A heavy and dull detonation shook the ground, a puff of smoke came out of the cliff, and that was all. No change appeared on the face of the rock“ (15).

vermittelt. An beiden Orten gibt es einen Nebel, der eine klare Sicht verhindert. Es ist bedeutend, dass der Nebel sowohl in Europa als auch in Afrika auftaucht, denn so ist nicht nur der afrikanische Kontinent die bedrohliche und übermächtige Fremde, sondern selbst das scheinbar bezähmte Großbritannien kann zur Gefahr werden. Daher kann auch das Bild der Themse mit der untergehenden Sonne als Gefahr betrachtet werden, da mit dem Einsetzen der Nacht die Konturen der Umgebung verwischen und ein klarer Orientierungsrahmen fehlt. *Heart* zerstört das Bild von der Herrschaft des Menschen über die Natur, wodurch sich die Novelle, wie McCarthy es ausdrückt, gegen „familiar nature writing of the nineteenth century“[84] abgrenzt. Die Erwähnung der Schiffe Erebus und Terror, die von einer ihrer Expeditionen auf der Suche nach der Nordwestpassage unter dem Kommando von Sir John Franklin nie zurückkehrten, verdeutlichen ebenfalls eine Disharmonie zwischen Mensch und Natur. Beide Schiffe steckten im Eis fest, was auf einem der Schiffe zum Kannibalismus unter den Seemännern geführt haben soll.[85] In Marlows Binnenerzählung ist die Natur den Europäern ebenfalls alles Andere als wohl gesinnt. So ist in seiner Erzählung mehrmals die Rede davon, dass die Europäer in der Kolonie krank sind und die meisten nach einem kurzen Aufenthalt sterben. In den Handelsstationen und selbst in Brüssel holt sich die Natur ihr genommenes Gebiet zurück, was durch das Sprießen von Gras deutlich wird. So taucht Gras bei Conrad immer dort auf, wo durch die Kolonialherren Tod und Zerfall verursacht wurde, die Natur letztendlich aber nicht besiegt werden konnte.[86]

[84] McCarthy 2009, S. 624.

[85] In seinem Essay *Geography and Some Explorers* verweist Conrad auf das Schicksal dieser Schiffe. Conrad: Geography and Some Explorers. In: Armstrong (Hg.) 2006[4], S. 273-278. Vgl. auch Reitz, Bernhard: „Within the brooding gloom“. Joseph Conrad’s Vision of London. In: Göbel/Seeber/Windisch (Hg). S. 203-222, 213. Er verweist darauf, dass neueste Forschungen an den Skeletten der Crew ergeben haben, dass diese nicht nur Opfer der Naturkräfte geworden sind, sondern viele Opfer des Fortschritts wurden. Als Verpflegung wurden Konservendosen mitgenommen, was zu dieser Zeit eine Neuheit darstellte. Allerdings wurden diese Konserven mit Blei verschlossen, sodass viele Seemänner an einer Bleivergiftung starben.

[86] Z.B.: „when an opportunity offered at last to meet my predecessor [Kapitän Fresleven], the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones“ (9); „a boiler wallowing in the grass“ (15) oder „ruins of grass walls“ (20). Bezüglich Brüssel heißt es an einer Stelle in der Novelle: „grass sprouting between the stones“ (10).

Marlow weicht mit seiner Erzählung daher vom kolonialen Narrativ der Eroberung und Kontrolle der Natur ab, wodurch er zu einer veränderten epistemologischen Grundhaltung, einer erkenntnisskeptischen Weltsicht beiträgt. Da Marlow zudem kein allwissender Erzähler ist, der über der erzählten Geschichte steht, sondern stattdessen eine intradiegetische[87] Erzählebene vorliegt, werden Zweifel an Marlows Zuverlässigkeit als Erzählinstanz bewirkt. Der ersten Erzählinstanz, dem Rahmenerzähler, fehlt ebenfalls eine Allwissenheit, da er auf das angewiesen ist, was Marlow ihm berichtet. Der Rahmenerzähler hat somit keine Möglichkeit den Wahrheitsgehalt von Marlows Erzählung zu überprüfen. Deutlich werden die Zweifel an Marlows Glaubwürdigkeit durch die Zwischenkommentare der Zuhörer. So wird das Geschilderte für absurd gehalten (vgl. 47) und einer der Zuhörer kommt zu der Aussage „Try to be civil, Marlow" (34). Daran lässt sich ablesen, dass die Zuhörer nicht mit allem, was Marlow ihnen erzählt, übereinstimmen. Marlows Zuhörer messen seine Erzählung an Normen, für die „civil" steht. Da Kolonialherren in der kolonialen Rhetorik zu wohlwollenden Pionieren des Fortschritts und der Zivilisation stilisiert wurden, ist Marlows Geschichte ein Affront. Marlows Kolonialherren selbst sind das Gegenteil von dem, was durch die Zivilisierungsmission propagiert wurde. Statt „civil" und modern sind sie, wie an ihrer Behandlung der afrikanischen Landschaft und der einheimischen Bevölkerung ablesbar ist, unmenschlich. Es wird deutlich, dass Marlows Zuhörer die angeblich auf Wissenschaften fundierte koloniale Rhetorik vom ‚zivilisierten Weißen' und dem ‚barbarischen Wilden' für die Norm halten, anhand derer sie Menschen bewerten. Marlows desillusionierende Erlebnisse hinsichtlich der kolonialen Verhaltensweisen verdeutlichen, dass diese Norm in Frage gestellt werden muss.

Auch der Vergleich Marlows zu Beginn der Novelle mit einer Buddhastatue ohne Lotusblume, die im Buddhismus unter anderem für Wissen

[87] Intradiegetisch ist ein Terminus der Narratologie Gérard Genettes. Eine intradiegetische Narration ist eine Erzählung, die innerhalb der diegetischen Welt erfolgt, in *Heart of Darkness* durch Marlows Narration. Die „zweite" Erzählung, die hierbei entsteht, bezeichnet Genette als metadiegetisch. Die Erzähler der metadiegetischen Erzählung müssen logischerweise intradiegetische Erzähler sein, da sie Teil der Welt sind, in der ihre Geschichten spielen. Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München 1994, S. 163ff.

und Weisheit steht,[88] könnte ein Hinweis darauf sein, die Darstellung von Geschichten zu hinterfragen. In der Tat erzählt Marlow selbst, wie schwer es für ihn ist, seine Erlebnisse im Kongo wiederzugeben, da sie ihm wie ein Traum erscheinen (vgl. 27). Marlow hat Schwierigkeiten seine realen, aber unwirklich erscheinenden Kongoerlebnisse in Worte zu fassen, die seinem Horror am kolonialen Unternehmen gerecht werden. Gerade da die Geschichte des Binnenerzählers Marlow sowohl von seinen Zuhörern als auch von ihm selbst angezweifelt wird, lässt sich eine gewisse Nähe zum postkolonialem Schreiben erkennen. In den Zweifeln an der Glaubwürdigkeit beider Erzählinstanzen erkennt Watts Conrads Versuch die kritische Distanz zwischen Leser und fiktionalem Erzähler aufrechtzuerhalten.[89] Dieser Aussage kann zugestimmt werden, denn würde man dem Erzähler alles glauben, so bestünde nicht die Notwendigkeit bestimmte Sachverhalte zu hinterfragen und einen anderen Standpunkt zu vertreten. In diesem Sinne kann die Novelle als Aufforderung an den Leser verstanden werden, sein eigenes Denken zu benutzen anstatt koloniale Ideologien sowie die damit verbundenen Denkschemata schlichtweg hin- und aufzunehmen. Die Novelle bewirkt somit, wie Watts treffend erkennt, einen „process of teaching and learning".[90]

Im Zusammenhang des Themas Wahrnehmung und dessen Unzuverlässigkeit muss auch das „delayed decoding"[91] genannt werden. Es handelt sich um eine erstmals von Ian Watt beschriebene narrative Technik, bei der die Wirkung der Ursache vorausgeht. Diesbezüglich spricht Bärbel Czennia davon, dass Marlows „[i]ndividuelle Erkenntnisunsicherheit" zu einer „generelle[n] Erkenntnisunsicherheit"[92] auch für die Leser wird. Kurz bevor Marlow mit dem Dampfboot Kurtz' Innere Station erreicht, erfolgt während dichten Nebels ein Angriff auf das Boot durch Einheimische. Im Moment des Angriffs wird Marlow „mit etwa sechzig visuellen, achtzehn akustischen und

[88] Vgl. Farn 2005, S. 8.
[89] Vgl. Watts 1996, S. 55.
[90] Ebd., S. 57.
[91] Ebd., S. 50.
[92] Czennia, Bärbel: Joseph Conrad. Heart of Darkness. Marlows „Impressionen" und Reaktionsweisen deutscher Übersetzer. In: Dorethea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen: Wallstein 1995. S. 491-528, 493.

sechs taktilen Sinnesreizen konfrontiert".[93] Diese Sinnesüberflutung bewirkt, dass Marlows Wahrnehmung hoffnungslos überfordert ist und er die Situation nicht verstehen kann. Marlow erzählt seine Geschichte im Rückblick, doch ist er von den Erlebnissen immer noch traumatisiert.[94] Er sieht, wie einer der Afrikaner an Bord seine Arbeit unterbricht und sich ‚hinlegt', ebenso wie der afrikanische Heizer. Mit der Navigation des Dampfbootes um ein Hindernis beschäftigt, nimmt er fliegende „little sticks" (44) wahr, und stellt erst nach erfolgreichem Manöver fest, dass die Stöckchen Pfeile sind und das einer dieser Pfeile den Heizer tödlich verwundet hat (vgl. 44ff.). Diese Episode des Angriffs zeigt erneut, dass die Weißen trotz ihrer Technologien nicht nur der Natur, sondern in diesem Fall auch den Einheimischen unterliegen. Der für den Blick undurchdringbare Nebel lässt die Männer an Bord des Schiffes im Moment des Angriffs hilflos werden, da sie nicht wissen, aus welcher Richtung sie attackiert werden und somit unwissend sind, in welche Richtung sie schießen sollen. So erweisen sich auch die überlegeneren Schusswaffen gegenüber den Pfeilen der Einheimischen als nutzlos. Die Afrikaner arbeiten mit der Natur, während die Europäer stets versuchen sich über die Natur zu setzen und daran letztendlich scheitern.

Conrads Landschaftsbeschreibungen sind wie bereits erwähnt in der Tat in der kolonialen Rhetorik verankert, da bei ihm der Dschungel als das Fremde und Bedrohliche charakterisiert wird. Auffällig ist jedoch, dass Marlow den Dschungel immer vom Wasser aus betrachtet und beschreibt. Er betritt den Wald nicht, sondern steht ihm vielmehr ehrfürchtig gegenüber. Das Ausmaß des Waldes wird dem geringen Dasein des Menschen gegenübergestellt. Marlow ist überwältigt von der Größe und Präsenz des Dschungels, was durch die Verwendung von Adjektiven wie „colossal" (13), „immense" (35) oder „massive" (35) unterstrichen wird. Die Europäer mit all ihren Technologien stehen dem Urwald hilflos gegenüber, wie an den erfolglosen und absurden Beschießungen oder der Detonation herausgestellt wurde. Die Natur wird als übermächtig stilisiert, was durch die immer wieder betonte Undurchdringlichkeit intensiviert wird.[95] In dem Sinne ist es treffend, wenn

[93] Ebd., S. 516.
[94] Vgl. Lorenz 2017, S. 18.
[95] „great wall of vegetation" (13) oder „so impenetrable to human thought" (56).

Marlow die afrikanische Wildnis mehrfach personifiziert, da er ihr dadurch eine Handlungsfähigkeit gibt, den europäischen Invasoren abzuwehren: „The bush around said nothing and would not let us look very far, either“ (37) oder „the stillness on the face of the immensity looking at us two [Marlow und ein Elfenbeinhändler] were meant as an appeal or as a menace“ (26). Marlows vertiefende Verbindung zur afrikanischen Landschaft[96] kontrastiert mit der Ausbeutung von Ressourcen und sein zunehmendes Mitgefühl für den sinnlosen Schaden, der dem Land zugefügt wird, steht im Widerspruch zum Wunsch der kolonialen Kontrolle. Marlow unterscheidet sich dadurch deutlich von den anderen Europäern in der Kolonie, da er seine Menschlichkeit bewahrt hat.

## 2.3 Koloniale Administration als Dystopie

Im Gegensatz zu Werken wie *We* (1921) von Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* von Aldous Huxley oder *1984* (1949) von George Orwell, die als Dystopien par excellence betrachtet werden,[97] wird *Heart* generell nicht zu diesem literarischen Genre gezählt. Allerdings bedient sich Conrad in seiner Novelle dystopischer Elemente, mit denen er seine Kolonialismus- und Modernisierungskritik untermauert. Diese dystopische Welt soll anhand der kolonialen Verwaltung näher untersucht werden, indem der Blick vor allem auf den Personenkreis gerichtet wird, dem die Verwaltung obliegt, den Kolonialherren.

Der Modernisierung ist eine Dynamik inhärent, welche mit bürokratischen Strukturen korrespondiert.[98] Zu den Kennzeichen der Bürokratie zählt Max Weber unter anderem Schnelligkeit, Präzision, Arbeitsteilung, Effektivität und straffe Unterordnung.[99] Webers Kennzeichen der Bürokratie lassen das Bild eines idealen Staatsapparates aufkommen, der effektive und

[96] „the silence of the land went home to one’s very heart – its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life“ (26).

[97] Vgl. Booker, M. Keith: *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut [u.a.]: Greenwood Press 1994, S.20; Jameson, Fredric: *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso 2007, S. 202.

[98] Raphael, Lutz: *Recht und Ordnung. Herrschaft durch Verwaltung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 12.

[99] Vgl. Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck 1976[5], S. 561f.

rationale Entscheidungen trifft. Diese idealtypische Konstruktion rationaler Verwaltung besitzt aber auch, insbesondere in Verbindung mit einer kapitalistischen Wirtschaft, eine Ambivalenz. So wird von Menschen in bürokratischen Systemen nicht zwingend Rationalität, sondern vor allem Anpassung und Betriebsamkeit in ihrer Lebensführung gefordert. Aus Webers Analyse des Rationalismus lässt sich, um es mit Hans-Peter Müller zu formulieren, bezüglich der Bürokratie (und des Kapitalismus) schlussfolgern: „[D]er bürokratische Anstaltsstaat web[t] an einer gigantischen Verwaltungsmaschinerie, die ein neues ‚stahlhartes Gehäuse der Hörigkeit' errichtet, welches die individuelle Freiheit ernsthaft bedroht".[100] Die Bürokratie als eine Form der Organisation kann zu einem Instrument der Herrschaft und Unterdrückung werden.

Durch den europäischen Imperialismus wurde das Modell des modernen Verwaltungsstaates auch in die Kolonien getragen.[101] In *Heart* zeichnet Conrad eine denkbar pessimisitsche Diagnose hinsichtlich bürokratischer Strukturen. Nimmt man Webers Kennzeichen der Bürokratie und bewertet sie hinsichtlich ihrer Qualität, so stehen sie in *Heart* in keinerlei Verbindung zu Rationalität und Effizienz. Das Versagen der Schnelligkeit zeigt sich anhand von Marlows wochenlangem Warten auf Nieten zur Reparatur des Dampfbootes (vgl. 28); das Fehlen von Präzision und Effektivität wird in den erwähnten ziellosen Sprengungen und dem Chaos in den Stationen deutlich und die Arbeitsteilung gestaltet sich derart, dass die Afrikaner Zwangsarbeit leisten müssen, da die Europäer selbst keinen Finger rühren. Die koloniale Verwaltung zeigt ihre Anwesenheit in *Heart* nicht durch Organisation, sondern vor allem durch eine willkürliche und despotische Herrschaft. Während das Ethos der Zivilisierungsmission und die Rhetorik des Kolonialismus sich durch einen utopischen Gehalt auszeichneten, da den Kolonisierten eine andere und vor allem bessere Welt versprochen wurde, ist die koloniale Welt in *Heart* mit dystopischen Elementen versehen.

[100] Müller 2014, S. 112.

[101] Vgl. dazu Eckert, Andreas/Pesek, Michael: Bürokratische Ordnung und koloniale Praxis. Herrschaft und Verwaltung in Preußen und Afrika. In: Conrad/Osterhammel (Hg.) 2006[2], S. 87-107.

Der Begriff der Utopie wurde von Thomas Morus mit seinem 1516 erschienenen Buch *Utopia* geprägt. Darin stellt er, so scheint es zunächst, eine vorbildliche und perfekt organisierte Gesellschaft dar, einen idealen Staat. Menschen werden gleichwertig behandelt und führen ein zufriedenes und glückliches Leben. Die Utopie klassischer Prägung ist ein „fertiges Produkt, […] das keiner weiteren Modifikation mehr dedarf".[102] Die klassische Utopie ist demnach ein in sich stimmiges System, was bedeutet, dass Pluralität und Alternativen generell eine Gefahr für dieses Weltbild darstellen. Um einen ‚idealen' Staat hervorbringen zu können, sind Maßnahmen in Form von Kontrollen und Regulationen notwendig, die in Morus' Text bis in die Bereiche der Heirat und Fortpflanzung dringen. Dadurch wird deutlich, dass dem Konzept der Utopie eine Ambiguität inhärent ist. Die Utopie präsentiert zwar das Bild einer verbesserten, da gerechteren Welt,[103] aber um diese Welt umsetzen zu können, sind Maßnahmen erforderlich, die eindeutig dystopische Elemente enthalten.

Keith Booker verweist darauf, dass Utopie und Dystopie sich nicht zwingend entgegengesetzt zueinander verhalten, sondern „part of the same project"[104] sind. Die utopische Idee verkehrt sich in ihr Gegenteil so wie der Kolonialismus mit seinem humanistisch-aufklärerischen Kredo eine Schattenseite hat. Auch Chlöe Houston stellt heraus, dass neben der Ironie gerade die Ambiguität ein Merkmal des utopischen Diskurses ist, die als integraler Bestandteil Morus' Text durchzieht.[105] Während die Utopie ein ideales Gesellschaftsbild präsentiert, zeigt die Dystopie „a society gone awry", in der

[102] Pordzik, Ralph: Utopischer und post-utopischer Diskurs in den neuen englischsprachigen Literaturen. In: Ralph Pordzik/Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002. S. 9-26, 21.

[103] Bill Ashcroft verweist darauf, dass die utopische Hoffnung auf Freiheit, Gerechtigkeit und Gleichheit unter den Menschen sich vor allem im postkolonialen Schreiben bemerkbar macht. Vgl. Ashcroft, Bill: Introduction. Spaces of Utopia. In: *Spaces of Modernity. An Electronic Journal* 2/1 (2012). S.1-17, 2 und 10.

[104] Booker 1994, S. 15. Siehe auch ebd., S. 177: „Dystopian thought […] should be thought of as working *with* rather than *against* utopian thought". Kursiva sind dem Text entnommen.

[105] Vgl. Houston, Chlöe: Utopia, Dystopia or Anti-utopia? Gulliver's Travels and the Utopian Mode of Discourse. In: *Utopian Studies* 18/3 (2007). S. 425-442, 425. Vgl. auch Baker-Smith, Dominic: *Mores Utopia*. London: Harper Collins 1991, S. 217f.; Fox, Alistair: *Utopia: An Elusive Vision*. New York: Twayne 1993, S. 27.

„degradation, pain, and oppression“[106] zur Norm werden. Der Entwurf utopischer und dystopischer Fiktionen ist dabei immer an eine gemeinte Realiät gebunden.[107] In *Heart* ist der realweltliche Bezug natürlich der des europäischen Kolonialismus gegen Ende des 19 Jahrhunderts. Da die Handlung von Conrads Geschichte in diesem Zeitraum angesiedelt ist, ergibt sich aber auch eine Unterscheidung zur Tradition der klassischen Utopie und Dystopie, die auf eine Welt in der (nahen) Zukunft verweist.[108] Conrads Erzählung lässt sich als eine ‚Verschiebungsdystopie‘ bezeichnen, da im kolonialen Raum Missstände klarer zutage treten.

Durch die koloniale Verwaltung werden in *Heart* kennzeichnende Elemente der klassischen Dystopie herausgegriffen, darunter vor allem eine „totalitarian rule – put into effect in the name of justice and equality“.[109] Zu Beginn der Novelle informiert Conrad den Leser, dass es verschiedene Formen der Bürokratie gibt. Die Missstände in der Kolonie, darunter Ineffizienz, Brutalität und Dekadenz, werden von Conrad als Fehler des kolonialen Systems erklärt, für das die Handelsgesellschaft steht. Allerdings impliziert Conrad auch, dass eine bessere administrative Organisation und größere Disziplin der Kolonialherren, wie sie anscheinend in den englischen Kolonien besteht, die genannten Zustände zu verhindern vermocht hätte. Über die rot gefärbten britischen Gebiete auf der erwähnten Weltkarte äußert sich Marlow wie folgt: „There [on the map] was a vast amount of red – good to see at any time, because one knows that some real work is done there“ (10). Die Handelsstationen der Belgier präsentieren sich dagegen in administrativer Hinsicht vor allem als Orte der Gewaltausübung und des Chaos. Eine Ausnahme bildet der Buchhalter in der ersten Station, der aufgrund seiner makellosen Erscheinung aus dem allgemeinen Chaos heraussticht. Zugleich repräsentiert er durch seine Ordnungshaltung in seinem Aussehen und seiner Buchführung, die aufgrund der

[106] Frost, Laura: The Pleasures of Dystopia. In: Jonathan Greenberg/Nathan Waddell (Hg.): *Brave New World. Contexts and Legacies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016. S.69-88, 70.

[107] Vgl. Mahler, Andreas: Diskursdystopien. Ein theoretischer Versuch. In: Pordzik/Seeber (Hg.) 2002. S. 27-44, 39f.; vgl. auch Booker 1994, S.15.

[108] Vgl. Ferns, Chris: *Narrating Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press 1999, S. 109.

[109] Pordzik, Ralph: *The Quest for Postcolonial Utopia. A Comparative Introduction to the Utopian Novel in New English Literatures*. New York: Lang 2001, S. 4.

vorherrschenden Umstände in der Station völlig absurd wirken, die rigide Kontrolle eines Bürokratieapparates:

> „When near the buildings I met a white man in such an unexpected elegance of get-up that in the first moment I took him for a sort of vision. I saw a high, starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clean necktie, and varnished boots. No hat. Hair parted, brushed, oiled, under a green-lined parasol held in a big white hand. He was amazing and had a penholder behind his ear. […] I respected the fellow. Yes. I respected his collars, his vast cuffs, his brushed hair. His appearance was certainly that of a hairdresser's dummy, but in the great demoralisation of the land he kept up his appearance. That's backbone. His starched collars and got-up shirt-fronts were achievements of character. He had been out nearly three years […] Thus this man had verily accomplished something. And he was devoted to his books, which were in apple-pie order" (18).

Die strahlend weiße Erscheinung des Buchhalters, die umso mehr ins Auge sticht, da sie in deutlichem Kontrast zu dem von Marlow gerade verlassenen „grove of death" (19) steht, demonstriert die Schattenseiten des bürokratischen Ordnungsfanatismus und Arbeitseifers. Conrad invertiert hier die symbolische Bedeutung der Farben Schwarz und Weiß. Letztere Farbe, die mit Reinheit und Unschuld in Verbindung gesetzt wird, verliert in der Figur des Buchhalters diese Bedeutung. In Anbetracht der kolonialen Verwaltung, für die der Buchhalter steht, kann die weiße Farbe nicht länger mit positiven Assoziationen verknüpft werden, sondern sie steht für Tod, Böses, das Dunkel. Die moralisch-symbolischen Konnotationen von weiß als rein und gut sowie schwarz als dunkel und böse wurden im 18. und 19. Jh. gezielt als Begründung einer vermeintlich natürlichen weißen Dominanz gegenüber Schwarzen eingesetzt.[110] Conrad zeigt, dass diese symbolischen Bedeutungen nicht zutreffend sind, was er in der gesamten Novelle fortsetzt: weißes Elfenbein zeugt von der ökonomischen Ausbeutung des Landes, ebenso wie die weißen Gebäude in Brüssel; die Kolonialherren als Träger des Lichts (=Zivilisation) pervertieren zu Trägern der Finsternis (=Grausamkeit, Bösartigkeit) und weiße Gebiete auf der Landkarte werden durch die Weißen zu Orten des Horrors. Die karikaturistische Schilderung des Buchhalters lässt sich als ein Kennzeichen dystopischer Texte

[110] Vgl. Arndt, Susan: ‚Neger_in'. In. Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster: Unrast 2011. S. 653-657, 653.

erkennen, denn wie Chris Ferns betont, laden gerade in einer dystopischen Welt Charaktere dazu ein, sie zu verspotten anstatt sie anzuerkennen.[111] Daher lässt sich das adrette Erscheinungsbild des Kolonialbeamten auch als eine Travestie der Grundsätze zur Abgrenzung und Unterscheidung von Kolonialherr und Kolonisierten verstehen. Die äußere Erscheinung des Kolonialbeamten wird somit als Mittel der Lächerlichkeit genutzt. Das Durchhaltevermögen des Buchhalters trotz dreijährigen Aufenthaltes im Dschungel wird von Marlow zwar anerkannt, aber in der Beschreibung schwingt eine deutliche Ironie mit, mit der bereits hier das „Rückgrat" des Angestellten relativiert wird. So bemerkt der Buchhalter in einer anschließenden Szene zum Stöhnen eines todkranken Europäers in seinem Büro, dass es ihn bei seiner Arbeit störe,[112] und später erläutert er Marlow gegenüber bezüglich der Afrikaner: „When one has got to make correct entries one comes to hate those savages – hate them to death" (19).

Das gesamte Auftreten des Buchhalters, von seinem Aussehen bis hin zu seinem Verhalten, erzeugt in Anbetracht der Situation in der Station, die überfüllt ist von erschreckend abgemagerten und sterbenden Afrikanern, ein Gefühl von Abscheu und Wut. Wenn korrekte Zahlen für den Buchhalter von größerer Bedeutung sind als sterbende und leidende Menschen, dann entlarvt sich das zynische, herzlose und erstarrte Profil des Verwaltungsapparates. Die bürokratische Moderne ist eine rationale Form der Verwaltung, denn wie durch das Verhalten des Buchhalters demonstriert wird, nimmt er seine beruflichen Pflichten sehr ernst. Als Buchhalter ist er hervorragend, doch auf menschlicher Ebene ist er zutiefst widerwärtig. Die rationale Organisation des kolonialen Wirtschaftsunternehmens ist ein Kennzeichen der Moderne, aber dieser Rationalisierungsprozess verdeutlicht den moralischen Verfall des Kolonialbeamten. Seine Orientierung an rationales Wirtschaften hat zur Folge, dass er inhuman gegenüber dem Leid anderer wird. So hält Max Weber zur Bürokratie fest:

[111] Vgl. Ferns 1999, S. 112.

[112] „When a truckle-bed with a sick man (some invalid agent from up-country) was put in there [into the accountant's office], he [accountant] exhibited a gentle annoyance. 'The groans of this sick person,' he said, 'distract my attention. And without that it is extremely difficult to guard against clerical errors in this climate'" (18).

> „Ihre spezifische, dem Kapitalismus willkommene, Eigenart entwickelt sie um so vollkommener, je mehr sie sich ‚entmenschlicht', je vollkommener, heißt das hier, ihr die spezifische Eigenschaft, welche ihr als Tugend nachgerühmt wird: die Ausschaltung von Liebe, Haß und allen rein persönlichen, überhaupt allen irrationalen, dem Kalkül sich entziehenden, Empfindungselementen aus der Erledigung aller Amtsgeschäfte, gelingt."[113]

Der sterbende Europäer betont zudem die Austauschbarkeit des Individuums in dem System. Nicht das Individuum an sich zählt, sondern lediglich seine Pflichterfüllung.

Mit der Figur des sprachgewaltigen Charismatikers Kurtz bringt Conrad den Einfluss und die verheerenden Konsequenzen der kolonialen Verwaltung am eindrücklichsten zur Geltung. Anhand dieser Figur stellt Conrad dar, dass das europäische Kolonialsystem einen moralischen und physischen Verfall der Weißen begünstigt. Anders als die übrigen Angestellten der Handelsgesellschaft, vor allem als die zynisch auftretende „Eldorado Exploring Expedition" (30), verfolgt Kurtz kein rein kommerzielles Interesse. Die Aussicht, in den Kolonien einen finanziellen Gewinn zu machen, ist aber auch für Kurtz' Aufenthalt im Kongo mitverantwortlich. Dies wird aus einem Gespräch zwischen Marlow und Kurtz' Verlobter deutlich, die Marlow aufsucht, als er aus dem Kongo zurückkehrt. Obwohl Kurtz mit zahlreichen Talenten ausgestattet ist – er wird als Maler, Musiker, Autor und politischer Redner bezeichnet, sodass er in sich Werte einer hohen Kultur vereint –, besitzt er einen Unterlegenheitskomplex. Dieser ist durch die europäische Gesellschaft bedingt, denn wie Marlow von der Verlobten erfährt, wurde die Verlobung zwischen ihr und Kurtz von der Gesellschaft missbilligt: „He wasn't rich enough or something" (75). Hannah Arendt erkennt in Kurtz einen Vertreter der „superfluous men", da er „an inevitable residue of the capitalist system" sei.[114] Daran lässt sich erneut ablesen, dass im modernen Verwaltungsapparat und dessen zweckrationaler Orientierung das Individuum an sich keinen Wert besitzt und deshalb leicht zu ersetzen ist. Zusätzlich vergleicht Arendt Kurtz aufgrund seines Gefühls der Unterlegenheit mit dem Kolonialisten Carl Peters, der nach Afrika ging, „[because he] was fed up with being counted among the pariahs and wanted to belong to a master

[113] Zit. nach Paetz 2014, S. 41.
[114] Arendt 1958, S. 189.

race“.[115] Die geringe gesellschaftliche Stellung in Europa, die Kurtz anscheinend aufgrund seiner fehlenden finanziellen Mittel innehat, verändert er in der Kolonie zu einer Position der Macht. In der Kolonie steht er als Weißer aufgrund der Rassenpolitik automatisch über den Afrikanern und durch seinen Ruf als „first-class agent“ (19) der Handelsgesellschaft ist er ein Objekt des Neids anderer Kolonialherren geworden. Es sind somit sozialpsychologische und individualpsychologische Mechanismen am Werk, mit denen Conrad das Umkippen bürgerlicher Ideale erklärt.

Neben dem wirtschaftlichen Aspekt ist Kurtz aber auch mit der kolonialen Ideologie nach Afrika gekommen, die der Manager wie folgt beschreibt: „Each station should be a beacon on the road towards better things, a centre for trade of course but also for humanising, improving, instructing“ (32). Der Manager selbst dagegen kommentiert dieses Ideal lakonisch mit den Worten: „Conceive you – that ass!“ (32), was erkennen lässt, dass er sich der Hypokrisie des kolonialen Unternehmens vollkommen bewusst ist. In dem siebzehnseitigem Bericht für die „International Society for the Suppression of Savage Customs“ (49) zeigt sich zunächst Kurtz' zivilisatorisches Sendungsbewusstsein, da Marlow von einem „moving appeal to every altruistic sentiment“ (50) sowie von einer „august Benevolence“ (50) spricht. Ferner gibt er zu: „It [the report] made me tingle with enthusiasm“ (50). Die Informationen, die Marlow während seiner Reise zu der von Kurtz verwalteten Station erhält, zeichnen Kurtz ebenfalls als Idealbild des europäischen Kolonialherren. So wird Kurtz von einem neiderfüllten Agenten als „prodigy“ (25) sowie als „emissary of pity, and science, and progress“ (25) beschrieben. Kurtz entspricht damit ganz und gar der Vorstellung des Kolonisators, wie ihn der europäische Diskurs entworfen hat. Brantlinger unterstreicht, dass die imperialistische Rhetorik genau ein solches Bild vom europäischen Kolonisator konstruierte, um die Herrschaft über den afrikanischen Kontinent zu legitimieren.[116] Aufgrund dieser Darstellung vom überlegenen weißen Kolonialherren erscheint Kurtz'

[115] Ritter, Paul: *Kolonien im deutschen Schrifttum*, 1936, in der Einleitung. Zit. nach Arendt 1958, S. 189.

[116] Vgl. Brantlinger, Patrick: Victorians and Africans. The Genealogy of the Myth of the Dark Continent. In: Moore, Gene M. (Hg.): *Joseph Conrad's* Heart of Darkness. *A Casebook*. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 43–88.

Pervertierung vom Gesandten des christlichen und aufklärerisch-humanistischen Ideals zum Teufel in Menschengestalt umso erschreckender. Der Wandel der ehemals philanthropischen Zielsetzung ins absolute Gegenteil, was das Postskriptum im Bericht mit den Worten „Exterminate all the brutes!“ verdeutlicht, kann als Massenvernichtungsphantasie bezeichnet werden, wobei diese Machtphantasie in dem ursprünglichen Bericht enthalten ist, da bereits hier der ideologische Anspruch auf Herrschaft auffindbar ist. Der Anfang des Schreibens proklamiert die Überlegenheit des weißen Mannes: „the whites […] must necessarily appear to them [the Africans] in the nature of supernatural beings – we appear to them with the might as of a deity‘“ (50). Retrospektiv ist Marlow fähig, das Dokument als „ominous“ (50) zu erkennen.

Marlows Bekanntschaft mit Kurtz und sein Aufenthalt in der Kolonie erklären seine abschließende Beurteilung des Berichts als ominös. In dem Treffen mit Kurtz stellt Marlow fest, dass sich der Elfenbeinhändler zu jener Gottheit erklärt hat, von der im Dokument die Rede ist. Sich von den Fesseln der europäischen Gesellschaft befreiend, wird er zu einer dominierenden Figur, zu einer diabolischen Gottheit. Abgetrennte Köpfe auf Stöckern rings um seine Hütte dienen Kurtz als Machtdemonstration.[117] Es wird im Text nicht explizit darauf verwiesen, wer diese Gräueltat begangen hat, aber die Tatsache, dass Kurtz diese aufgespießten Köpfe duldet, spricht für seine emotionale Abstumpfung gegenüber Grausamkeiten. Die Kolonialverwaltung bedingt somit den Verlust moralischer Werte und lässt grausame Handlungen zur Verhaltensnorm werden.[118] So sind die Handelsstationen der Europäer in *Heart* „Inseln der Herrschaft“ [119] , da diese ein Areal der größten Kontrolle über die einheimische Bevölkerung ermöglichen. In ihnen zeigt sich, dass koloniale Gewalt entgrenzte Gewalt in dem Sinne ist, dass es kein sie limitierendes

[117] Der belgische Hauptmann Leon Rom dekorierte seine Unterkunft tatsächlich mit abgetrennten Köpfen, weswegen er in der Forschung immer wieder als mögliches Vorbild für Kurtz genannt wird.Vgl. Brantlinger 1988, S. 261 sowie Hochschild 2006, S. 140-149.

[118] Im Kongo-Freistaat gehörte das Abhacken von Händen afrikanischer Sklaven zur gängigen Praxis der Kolonialherren.

[119] Eckert/Pesek 2006[2], S. 96. Im Hinblick auf den Verwaltungsaufbau deutscher Kolonien in Afrika verweisen Eckert und Pesek darauf, dass aufgrund des großen Kolonialgebietes und der geringen Anzahl an Deutschen eine flächendeckende Verwaltung unmöglich war. Die Präsenz des Kolonialstaats war daher meist auf „Inseln der Herrschaft“ beschränkt. Siehe dazu auch Pesek, Michael: Inseln der Herrschaft. In: Ders.: *Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika. Expeditionen, Militär und Verwaltung seit 1880.* Frankfurt/Main: Campus 2005, S. 190-265; Conrad, Sebastian: *Deutsche Kolonialgeschichte*. München: C.H. Beck 2012[2], S. 43-47.

Menschenrecht gibt. Entgrenzte Gewalt ist daher nicht nur ein Mittel imperialer Expansion, sondern sie dient auch dazu Herrschaft im kolonialen Alltag zu festigen. Die Verbindung der modernen Bürokratie mit der rassistischen Ideologie der Minderwertigkeit des Einheimischen und den wirtschaftlichen Triebkräften der kolonialen Expansion entfaltet sich zu einer Schreckensherrschaft des weißen Mannes. Die Kolonialbürokratie ist grausam, gesetzlos und sie tendiert dazu, dass persönliche Verantwortung abgelehnt wird. Der letzte Punkt wird vor allem durch die erwähnte Figur des Buchhalters bestätigt, der sich selbst nicht als Verursacher des afrikanischen Leids sieht.

Trotz oder vielleicht gerade wegen der Gräueltaten an den Einheimischen könnte Kurtz (wie alle Weiße in der Kolonie) als Opfer der ideologischen Suggestivkraft des Kolonialismus gesehen werden. Als Kurtz im Sterben liegt und Worte vor sich hinmurmelt, fragt sich Marlow: „was it a fragment of a phrase from some newspaper article?“ (68). Es wird angedeutet, dass er ein Produkt der öffentlichen Meinung sein könnte, da seine Gedanken im Grunde gar nicht seine eigenen sind. So wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts die öffentliche Meinung in Europa durch Völkerschauen und Kolonialausstellungen dahingehend beeinflusst, die Einheimischen der Kolonien als das gänzlich ‚Andere‘ zu sehen. Kurtz’ Verhalten in der Station mag derart betrachtet als extreme Ausprägung der kolonialen Ideologie erscheinen. Sein Glaube an die Überlegenheit des weißen Mannes würde erklären, warum er in der Station, in der er bis auf einen Russen nur von Afrikanern umgeben ist, als verehrte Gottheit auftritt, die die Macht über Leben und Tod zu haben scheint. Da Kurtz’ Bericht der Öffentlichkeit in Europa zugänglich gemacht werden sollte, wird erneut auf die Bedeutung von Massenmedien verwiesen, die die öffentliche Meinung lenken können. So sind es vor allem Medien, die Wissen zum Zirkulieren bringen und ihm zur gesellschaftlichen Bedeutsamkeit verhelfen.

Marlows Tante in Brüssel, die ihrem Neffen durch ihre Verbindungen die Anstellung im Handelsunternehmen gesichert hat, scheint ihre Meinung über die Kolonien aus den verbreiteten Medien übernommen zu haben, da sie die Rhetorik des Kolonialismus aufgreift. Marlow äußert sich bezüglich seiner Tante wie folgt:

> „There had been a lot of such rot let loose in print and talk just about that time, and the excellent woman living right in the rush of all that humbug got carried off her feet. She talked about ‘weaning those ignorant millions from their horrid ways’“ (12).

Die Tante ist davon überzeugt, dass ihr Neffe in der Kolonie einen Beitrag zur Zivilisierungsmission leisten wird. Diese Überzeugung zeigt, wie sich koloniales Wissen u. a. durch die Verbreitung in Printmedien festigt und gesellschaftlich wirksam wird. Das Vertrauen der Tante in die Ideologien des Kolonialismus kann mit Giddens Konzept der „faceless commitment“[120] beschrieben werden. Die Tante hat eine Vertrauensbeziehung zum kolonialen System aufgebaut, ohne dass es je zu einem sozialen Kontakt mit den Beteiligten des Systems gekommen ist. Sie lässt sich von den Ideen des Kolonialismus blenden und ist dementsprechend euphorisch gestimmt, dass ihr Neffe in die Kolonie reisen wird. Marlow, der restrospektiv von dem Treffen mit seiner Tante berichtet, hat eine größere Wissensbasis über das koloniale Unternehmen. Die idealisierte Version der Tante von der ‚Zivilisierung‘ der Kolonisierten durch die Europäer ist für Marlow, der mit der kolonialen Realität konfrontiert wurde, daher nichts anderes als „humbug“.

Der Zustand der Depersonalisation, der bei Kurtz eintritt, weil er die koloniale Ideologie internalisiert zu haben scheint, wird von Conrad auch durch Marlows Wortwahl hervorgehoben. Marlow setzt Kurtz mit dem Adjektiv „hollow“[121] in Verbindung, da der Elfenbeinhändler scheinbar keine eigene Identität mehr hat. Kurtz ist bei weitem nicht der einzige Europäer, dem eine innere Leere unterstellt wird. So bezeichnet Marlow einen Agenten als „papier-mâché Mephistopheles“ (26), in dem sich außer „a little loose dirt“ (26) nichts finden lässt. Die Beherrschung des politischen Denkens und Argumentierens ist ein klassisches dystopisches Element, wie es beispielsweise in *1984* vorkommt. In Bezug auf Newspeak, die offizielle Sprache in Oceania, heißt es: „The purpose of Newspeak was […] to make all other modes of thought impossible“[122] sowie „to impose a desirable mental attitude upon the person using them [the B vocabulary which had been deliberately constructed for

[120] Vgl. Giddens 1990, S. 83.
[121] Vgl. „he was hollow at the core“ (58) und „hollow sham“ (68).
[122] Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. London [u.a]: Penguin Books 2009, S.343.

political purposes]".[123] Indem das Denken und Argumentieren in Oceania diktiert wird, wird jeder Sprechakt zu einer bloßen Wiederholung und der Sprecher immunisiert sich gegen sein eigenes Denken. Das koloniale System nutzt genau diese Strategie, sodass die koloniale Rhetorik nicht nur von den Kolonisatoren verwendet wird, sondern sie auch in der breiten Masse rezipiert wird.

In der Figur des Russen findet sich erneut eine Depersonalisation. Er ist ein Beispiel dafür, wie jemand nur noch das angehimmelte Idol sieht und infolgedessen das Bewusstsein für sich selbst verliert:

> „I [Marlow] did not envy him [the Russian] his devotion to Kurtz […]. He had not mediated over it. It came to him and he accepted it with a sort of eager fatalism. I must say that to me it appeared the most dangerous thing in every way he had come upon so far" (55).

Indem der Russe blind dem von Kurtz vorgegebenen Weg folgt, verliert er das rationale Fundament für ethische Entscheidungen. Marlow erkennt, dass der Enthusiasmus des Russen für Kurtz und damit stellverstretend der Enthusiasmus für die koloniale Bewegung leicht zu entsetzlichen Gewalttaten abrutschen kann. Mit der Figur des Russen gelingt es Conrad auf die „dystopian characteristics of mindless conformity and acceptance of authoritarian control"[124] aufmerksam zu machen. Marlow hält nach seinem Treffen mit dem Russen daher auch fest: „never, never before did this land, this river, this jungle, the very arch of this blazing sky appear to me so hopeless and so dark, so impenetrable to human thought, so pitiless to human weakness" (55). Obwohl der Russe von Kurtz fast erschossen wurde (56), bleibt er seinem Idol Kurtz treu. Kurtz' Macht über die Masse der Afrikaner und den Russen erzeugt zwar Schrecken, aber auch Bewunderung, die sich in der Vergötterung des Elfenbeinhändlers zeigt.

In Kurtz' selbsternannten Status als Gottheit sieht Marlow aber auch ein kindisches Verhalten. Kurtz will nicht nur alles für sich vereinnahmen,[125] sondern er äußert ebenfalls seinen kindischen Traum vom Empfang durch Könige, wenn er bei seiner Rückkehr aus der Kolonie an Bahnhöfen Halt

[123] Ebd., S. 347.
[124] Ferns 1999, S. 110.
[125] Vgl. „My Intended, my station, my career, my ideas – these were the subjects for the occasional utterances of elevated sentiments" (68).

macht.[126] Kurtz' Größenwahn macht ihn einerseits zu einer gigantischen Figur gegenüber den Afrikanern, andererseits ist er eine infantile Figur. Ferns betont, dass in dystopischen Welten aber gerade „infantile behaviour" zur „socially approved norm" wird.[127] Es ist verständlich, dass in einer Dystopie kindliches Verhalten gewünscht wird, da Kinder sich häufig leichter und schneller beeinflussen lassen sowie vorgefertigte Meinungen eher akzeptieren als Erwachsene. Bei Kurtz scheint es jedenfalls zuzutreffen. Kurtz' Regression in kindliches Verhalten schafft außerdem eine Abhängigkeit zum kolonialen System, denn dieses hat ihn als weißen Kolonialherren gegenüber den Afrikanern sofort in eine dominante Position gebracht. Durch diese Abhängigkeit wird von Conrad erneut betont, dass Kurtz genauso wie die anderen Weißen in der Novelle lediglich ein Rädchen im Getriebe der Kolonialbürokratie ist.

Marlow dagegen lässt sich nicht derart degradieren, wodurch er in der Kolonie aus der Masse der Weißen heraussticht. Es gibt Momente, in denen sich Marlow zu Kurtz hingezogen fühlt, aber letztendlich kann der Seemann eine kritische Distanz zum kolonialen System einnehmen. Er hat realisiert, dass aus dem kolonialen Idealismus, wenn dieser in die Praxis umgesetzt wird, vor allem Gewalt wird. Da Marlow vom Verhalten der Weißen abgeschreckt ist, identifiziert er sich nicht mit dem kolonialen System, wodurch es zu keinem Selbstbetrug und keiner Selbstentfremdung kommt. Conrad erörtert, wie ein dominantes System und Massenmedien die Weltsicht von Personen beeinflussen können, doch er hat mit Marlow eine Figur erschaffen, die sich von der Massenkultur distanziert und ihr eigenes moralisches Bewusstsein erhält.

Schaut man sich die Ideologie des Kolonialismus an, die eine Konstruktion als Realität präsentiert, so ist Kurtz' Verwandlung vom Philanthropen zum grausamen Kolonialherren nicht allzu überraschend. „Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht",[128] wie es in Franz Kafkas Roman *Der Prozess* heißt, in dem sich die Figur Josef K. in einer bürokratischen Maschinerie

[126] Vgl. „Sometimes he was contemptibly childish. He desired to have kings meet him at railway stations on his return from some ghastly Nowhere, where he intended to accomplish great things" (68).
[127] Vgl. Ferns 1999, S. 114.
[128] Kafka, Franz: *Der Prozess*. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 188.

befindet, aus der es für sie kein Entkommen gibt. So besteht die Methode eines totalitären Systems laut Arendt darin, seinem „fiktiven Feind“[129] Verbrechen anzuhängen, die man selbst im Begriff steht zu begehen. Die koloniale Ideologie schrieb den Nicht-Europäern Inhumanität und Wildheit zu, wie sie die Kolonialherren bekanntlich selbst begingen. Kurtz und die anderen Weißen mit Ausnahme von Marlow ordnen sich einem System unter, welches sich selbst als notwendig betrachtet. Eine Aussage Arendts in Bezug auf Kafkas *Der Prozess* lässt sich ebenso auf das Kolonialsystem in *Heart* beziehen:

> „The machine is kept in motion by lies in behalf of necessity, so that a man who does not want to subordinate himself to this ‚world order', this machinery, is regarded, in all its consequences, as a sinner against some kind of divine order. Such subordination is achieved when the question of guilt and innocence is silenced and replaced by the decision to play whatever role in the play of necessity arbitrariness dictates“.[130]

Arendt verweist darauf, wie in Kafkas Roman die bürokratische Maschine die Menschen selbst zu einer Maschine werden lässt. Um das eigene Überleben zu sichern, muss man sich seiner Gefühle entledigen und die Rolle einnehmen, die einem zugewiesen wird. Vor diesem Hintergrund ist Kurtz' Transformation vom Philanthropen zum brutalen Kolonialherren nur konsequent. Er glaubt an den Kolonialismus: zunächst an die Lügen, die in Europa verbreitet werden, und in der Kolonie an die Praktiken der Gewalt, die zwar nichts mehr mit der propagierten Zivilisierungsmission und dem Bild einer besseren Welt gemeinsam haben, aber den realen Kolonialismus repräsentieren. Kurtz ist in seinem Glauben an den Kolonialismus so bestärkt, dass er die Ungerechtigkeiten und Brutalitäten gegenüber der einheimischen afrikanischen Bevölkerung nicht nur hinnimmt, sondern – so wird im Text angedeutet – selbst anwendet, wodurch er seine Rolle in diesem großen Unternehmen spielt und ein nutzvolles Mitglied der Gesellschaft wird. Dadurch degradiert er sich aber selbst zu einem Instrument der aktiven Zerstörung, was ihm erst kurz vor seinem Tode bewusst zu werden scheint. Kurtz' letzte Worte „The horror! The horror!“ (69) können

[129] Arendt 2016[19], S. 654.

[130] Arendt, Hannah: Franz Kafka. In: Kenneth Hughes (Hg.): *Franz Kafka. An Anthology of Marxist Criticism*. Hanover, N.H. [u.a.]: Published for Clark University by University Press of New England 1981. S. 3-11, 3.

als seine Erkenntnis verstanden werden, wie ein Idealismus korrumpiert werden kann und wie die menschliche Natur das Potential in sich trägt, zu verrohen. „The horror“ vermittelt daher auch die Grausamkeit der Kolonialherren gegenüber der afrikanischen Bevölkerung. Um mit Césaires Worten zu sprechen, haben sich die Kolonisatoren durch ihr Verhalten selbst „entzivilisier[t]“.[131] Es ist der „Bumerangeffekt“[132] eingetreten.

In *Heart* nimmt Conrad die moderne Kolonialbürokratie in den Blick und präsentiert sie als ein System, welches nicht nur die Afrikaner zu Untertanen macht, sondern zugleich auch die Europäer. Ein besserer Ort ist in der Kolonie weder für die Kolonialherren noch für die Kolonisierten entstanden. Das koloniale Verwaltungssystem, dessen charakteristische Eigenschaft Gewalt ist, erzeugt nicht nur bei Marlow Abscheu, sondern hat denselben Effekt auch bei den Lesern. Wie anhand von Kurtz und Marlows Tante deutlich wurde, ist das koloniale ‚Wissen‘ in den Alltag übergegangen und hat sich dort konsolidiert. Im nächsten Kapitel soll es einerseits um die Wissensproduktion als integraler Bestandteil der Kolonialität gehen und andererseits wird erörtert, wie Conrad das kolonial-produzierte Wissen im Zusammentreffen von Kolonisator und Kolonisiertem verwendet.

## 2.4 Transkultureller Raum und rassistische Wissenschaften

Innerhalb von Herrschaftsverhältnissen ist Wissen immer mit sozialen und politischen Positionierungen verbunden. Welches und wessen Wissen anerkannt und als verallgemeinerbar erachtet wird, ist im Kontext des Kolonialismus von Rassismus geprägt. Eine moderne, auf Hierarchisierung basierende (Natur-) Wissenschaft, hat ein ganz spezifisches, eurozentrisches Wissen hervorgebracht. Da dieses Wissen von kolonialen Seins-, Denk- und Handlungsweisen durchzogen ist, hat es entscheidenden Einfluss auf das asymmetrische Verhältnis zwischen Kolonialherr und Kolonisiertem. Conrad bricht in *Heart* durch die Figurendarstellung mit dem kolonialen Wissen insofern, als dass eine eindeutige Zuordnung von Charaktereigenschaften nicht mehr möglich ist, was bereits in

[131] Césaire 2017, S. 27.
[132] Ebd., S. 36.

den vorherigen Unterkapiteln zur Novelle immer wieder betont wurde. Das Aufeinandertreffen von Kolonisator und Kolonisiertem bewirkt Tranformationsprozesse, weswegen der Begriff der Transkulturation eingeführt wird.

Der Terminus Transkulturation geht auf den Ethnologen Fernando Ortiz zurück, der in seinem Haupwerk *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar* den Einfluss von Kulturen aufeinander beschreibt und derart ein Verständnis von der Geschichte und Kultur seines Heimatlandes Kuba gewinnt.[133] Ortiz versteht den kulturellen Austausch als eine komplexe, häufig konfliktreiche und widersprüchliche Interaktion, von der jedoch die interagierenden Kulturen beiderseitig beeinflusst werden. Die Vermischung und Neuzusammenstellung kultureller Praktiken, Bedeutungen und der Bevölkerung sei ein Kennzeichen der mestizischen Kultur Kubas.[134] Mary Louise Pratt versteht die Transkulturation als ein Phänomen der sogenannten „contact zone", in der „disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of dominance and subordination – like colonialism, slavery or their aftermaths as they are lived out across the globe today".[135] Auch wenn in der Begegnung verschiedener Kulturen ein Verhältnis von Dominanz und Unterordnung erkennbar ist, so sieht Pratt wie Ortiz in jeder Kultur Auswirkungen des Zusammenpralls. So betont sie, dass die unterlegene Kultur auf die „tools" und „materials" der dominanten Kultur zurückgreife, diese für ihre Zwecke umgestalte bzw. neu forme.[136] Kritik an Pratts Konzept der Transkulturation richtet sich jedoch dagegen, dass bei ihr die Rahmenbedingungen für die Veränderung und Neuentstehung hybrider Kulturphänomene stets mit einer Form von Gewalt verbunden werden. Holden Rønning sieht Pratts Konzept daher als zu restriktiv an sowie vom Paradigma Kolonialherr versus Kolonisierter bestimmt: „I agree with Pratt that in these 'contact zones' cultures meet but not necessarily in relationships which are binary based, since the very core of transculturation is the ability to move freely from

[133]Ortiz, Fernando: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. Durham: Duke University Press 1995.
[134] Ebd., S. 102ff.
[135] Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London [u.a.]: Routledge 2008[2], S. 4.
[136] Vgl. ebd.

one cultural stance to another and back again".[137] Im deutschsprachigen Raum ist vor allem Wolfgang Welsch mit seiner Konzeptualisierung von Transkulturalität[138] in den kulturwissenschaftlichen Debatten von Bedeutung.[139] Welsch verweist darauf, dass heutige Kulturen bereits intern durch eine Pluralisierung gekennzeichnet seien wie dies durch eine Vielzahl unterschiedlicher Lebensformen und Lebensstile deutlich werde.[140] Ferner sei die Vorstellung von getrennten Kulturen durch die externe Vernetzung der Kulturen überholt. Zeitgenössische Kulturen seien in hohem Maße miteinander verflochten und würden einander durchdringen, sodass kulturelle Praktiken und Bedeutungen nicht an nationalen, geographischen oder ethnischen Grenzen enden würden.[141] Welsch sieht im Zusammentreffen verschiedener Lebenspraktiken daher nicht nur die Divergenzen, sondern insbesondere die Anschlussmöglichkeiten, sodass das Ziel seines Kulturverständnisses die Anerkennung unterschiedlicher Identitätsformen innerhalb einer Gesellschaft ist.[142] Mit diesem Konzept der Transkulturalität wird ein Bild vom Verhältnis der Kulturen entworfen, das nicht Isolierung und Konflikt darstellt, sondern Verflechtungen, Überschneidungen und Übergänge. Es zielt auf Verstehen und Interaktion statt Grenzziehung und Abschottung. Weiterhin betont Welsch in seinem Konzept der Transkulturalität, dass das Individuum die Möglichkeit hat, die kulturelle Zusammensetzung seiner Identität selbst bestimmen zu können.[143] Diese „innere Transkulturalität der Individuen befähigt diese nun zugleich, mit

[137] Holden Rønning, Anne: Literary Transculturations and Modernity: Some Reflections. In: *Transnational Literature* 4/1 (2011). S. 1-10, S. 3.

[138] Während Transkulturation den Prozess der Konstruktion und Aushandlung individuellller Bedeutungen von Kulturen meint, versteht sich der Begriff *Transkulturalität* als das (statische) Ergebnis bestimmter Transkulturationsprozesse.

[139] Vgl. dazu Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowska/Claudia Machold (Hg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript 2010, S. 39-66; Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hg.): *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt [u.a.]: Campus 2005, S. 314-341; Welsch, Wolfgang: Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.): *Spaces of Culture. City – Nation – World*. London: Sage 1999, S. 194-213.

[140] Vgl. Welsch 2010, S.43.

[141] Vgl. ebd.

[142] Vgl. ebd., S. 45ff.

[143] Vgl. ebd., S. 43.

der äußeren Transkulturalität besser zurechtzukommen", sodass „Austausch und Kommunikation eintreten".[144]

In *Heart* wird im Kulturkontakt zwischen Europäern und Afrikanern deutlich, dass die Kolonialherren keinen Austausch und keine Kommunikation mit den Kolonisierten anstreben. Erklären lässt sich diese Verhaltensweise durch einen Rassismus, dessen Ursprung weit in die Geschichte der heute global gewordenen Moderne zurückreicht. So steht in der kolonialen Moderne im Zentrum des globalen Machtmusters von Herrschaft und Gewalt neben dem Kapitalismus als universell durchgesetztes Ausbeutungsmodell der Eurozentrismus als dominante Form von Rationalität und Wissensproduktion. Aus dieser Wissensproduktion ist ein Bild des Kolonisierten als das außereuropäische Fremde hervorgegangen. Fremd lässt sich als ‚verschieden' und ‚anders' übersetzen, bedeutet also nicht der weißen Norm zugehörig zu sein. Mit der Situierung als Weißer geht somit eine soziale, ökonomische und symbolische Machtressource einher. Die Wurzeln dieses rassistischen Denkens finden sich im 18. Jahrhundert als Schattenseite der Aufklärung.[145] In körperlicher Gewalt gegen den rassifizierten Körper der Kolonisierten zeigt sich, was für weitreichende Folgen rassitische Denkbilder haben können. Wie in *Heart* bereits thematisiert, ist das Verhalten der Europäer durch entgrenzte Gewalt charakterisiert. Durch ihr Verhalten verdeutlichen die Kolonialherren in der Novelle nicht nur ihre Herrschaftsansprüche, sondern sie betonen auch ihre Abgrenzung zum Afrikaner. Das rassistische Denksystem beeinhaltet die Überzeugung, dass klar abgegrenzte menschliche ‚Rassen' existieren würden, die angeblich die physischen und charakterlichen Eigenschaften der Individuen bestimmen würden. Eine Vermischung verschiedener ‚Rassen' sei daher zu vermeiden. Zur Folge hat dieses Denken, dass es zu Ab- und Ausgrenzung zwischen der ‚eigenen' Gemeinschaft und ‚Fremden' kommt. Gruppenzugehörigkeit und Wertigkeit des Menschen werden also auf den Leib geschrieben. Wenn ‚Rasse' als empirische Kategorie genommen wird, dann lassen sich gesellschaftliche Desintegrationsprozesse als Ergebnis von Modernisierungsprozessen verstehen.

[144] Ebd., S. 47.
[145] Siehe dazu das Kapitel 1.3.2.

Ein Blick in die realhistorischen Kolonien zeigt, dass die koloniale Kulturbegnung hauptsächlich von einer Akkulturation seitens der Kolonisierten bestimmt war. Da die Kolonialherren ihre Überlegenheit proklamierten, waren es die Kolonisierten, die die Kultur der Europäer anzunehmen hatten. Ein literarisches Beispiel, das den Unwillen des Kolonisators zur Akkulturation zeigt, ist Daniel Defoes Roman *Robinson Crusoe* (1719). Der nach einem Schiffbruch auf einer Insel gestrandete titelgebende Protagonist kann trotz jahrelanger Isolation von der europäischen Kultur die zivilisatorischen Muster seiner europäischen Heimat aufrechterhalten und diese dem Einheimischen Friday vermitteln. Während der Austausch in diesem Roman nur in eine Richtung verläuft, ist die Situation in *Heart* komplexer. Von den Kolonisierten wird in der Erzählung eindeutig verlangt, dass sie sich den Weißen anpassen. Afrikaner müssen die Sprache der Europäer übernehmen, damit überhaupt eine verbale Kommunikation erfolgen kann. Das erste Mal spricht einer der Afrikaner an Bord des Dampfbootes. Man kann sich jedoch kaum des Eindruckes erwehren, dass diese Äußerung nur aus dem Grunde geschieht, um ein Stereotyp über Afrikaner zu bestätigen, das sich in den Köpfen vieler Europäer der damaligen Zeit festgesetzt hat. So lauten die Sätze des Afrikaners im Dialog mit Marlow:

> „‚Catch 'im,' he [der Afrikaner] snapped, with a bloodshot widening of his eyes and a flash of sharp white teeth – 'catch 'im. Give im to us.' ‚To you, eh?' I [Marlow] asked; 'what would you do with them?' 'Eat 'im!' he said curtly" (40).

Gesprochen werden diese Sätze in einer Situation, in der ein Angriff auf das Dampfschiff durch einen einheimischen Stamm droht, der sich im Dickicht des Flussufers versteckt hält. Auf Marlows Frage, warum er einen Afrikaner des Stammes gefangen nehmen soll, bekommt der Engländer die knappe Antwort: „Eat 'im" und damit die Bestätigung des stereotypen Klischees, dass Schwarze Kannibalen seien. Conrad bedient sich hiermit einer kolonialen Praxis, die zu jener Zeit in der Literatur verwendet wurde, um Afrikanern Kannibalismus anzuhängen.[146] Dieses Stereotyp gewinnt dadurch an Überzeugungskraft, dass Conrad diese Worte nicht aus dem Mund eines Europäers, sondern aus dem eines

[146] Vgl. Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Cartography (Maps and Mapping). In: Dies. 2007[2]. S. 28-30, 29.

Afrikaners kommen lässt. Damit beschuldigt nicht der Europäer den Afrikaner des Kannibalismus, sondern der Afrikaner gibt es expressis verbis selbst zu. Unter anderem deshalb kommt Achebe zu der Ansicht, dass Conrad den Einheimischen nur in den Momenten eine verständliche Sprache zuspricht, in denen Stereotype über sie bestätigt werden sollen; in diesem Fall, wie Achebe es ausdrückt, „the unspeakable craving in their hearts“,[147] womit ihr Verlangen nach Menschenfleisch gemeint ist. Den Afrikanern wird nur dann eine Redeerlaubnis gestattet, um sich selbst zu diffamieren. Unterstützt wird das stereotyp-koloniale Bild des Afrikaners als Kannibalen noch durch die Mimik während der Äußerung, womit ein animalischer Charakter hervorgehoben wird. Vor allem die „sharp teeth“ (40) erwecken dabei den Eindruck, als ob es sich nicht um Raubtier handeln würde, das jeden Moment zum Angriff übergehen könnte.

Trotz der Kürze der Szene ist das Bild eines afrikanischen Anthropophagen entstanden, der aufgrund seiner ‚Primitivität‘ auf eine derart niedrige Stufe zurückgefallen ist beziehungsweise diese erst gar nicht verlassen hat. Daher ist es passend, wenn Ashcroft et al. sich bezüglich des Themas Kannibalismus folgendermaßen äußern: „The merging of ‘cannibal’ and ‘primitive’ into a virtually synonymous relationship extends to the present day as the pre-eminent sign of the power of ‘othering’ maintained by imperial discourse“.[148] Marlow erscheint als typischer Kolonialherr, da er die Einheimischen zu menschenfressenden Barbaren dämonisiert. So passt es ins Bild, wenn Brantlinger die „Zivilisationsarbeit“ der weißen Kolonialherren mit einer Art Exorzismus gleichsetzt,[149] da diese davon überzeugt sind, den Afrikanern ihre angeblich dämonischen Verhaltensweisen austreiben zu müssen, was wiederum als Legitimationsbasis des imperialistischen Vorgehens dient. In der Tatsache, dass Marlow sich vor der Äußerung des Afrikaners keine Gedanken über die Versorgung der Einheimischen an Bord gemacht hat, erkennt Susanne Gehrmann zudem „wie sehr Marlow bereits Teil des kolonialen Systems geworden ist“.[150]

---

[147] Achebe 2006[4], S. 341.
[148] Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Cannibal. In: Dies. 2007[2]. S. 26-27, 27.
[149] Vgl. Brantlinger 2004, S. 53.
[150] Gehrmann 2003, S. 134.

Auch bei der zweiten Äußerung eines Afrikaners lässt sich ein koloniales Muster aufdecken. Diesmal schaut ein junger Kongolese mit seinem „insolent black head“ (69) durch eine Türöffnung, um Marlow und den Händlern „in a tone of scathing contempt“ (69) mitzuteilen: „Mistah Kurtz — he dead“ (69). Marlows Wortwahl der Adjektive „insolent“ und „scathing“ erwecken den Eindruck, dass der Afrikaner respektlos ist und sich wie ein ungezogenes Kind benimmt, was dem Stereotyp des Afrikaners als Kind entsprechen würde. Die Aussagen der Afrikaner sind in einem rudimentären Englisch, sodass deren Alterität markiert bleibt.[151] Das gebrochene Englisch ist aber verständlich, da die Afrikaner keinen Mentor haben, der sie in der Sprache unterrichtet, was wiederum vom Desinteresse der Kolonisatoren an den Kolonisierten spricht. Die beiden Äußerungen der Afrikaner spiegeln den Machtanspruch der Weißen insofern wider, als das es nicht die Europäer sind, die die einheimische Sprache gelernt haben, um eine Kommunikation zu ermöglichen. Von einem Kulturaustausch kann daher nicht die Rede sein. Da sich die Europäer der kolonialen Argumentation zufolge als die zivilisierten Menschen betrachten, ist es demnach nur folgerichtig, dass sich eine Kolonialsprache durchsetzt. Insofern zeigen die Weißen in *Heart* keinerlei Interesse daran, die Sprache der Einheimischen zu erlernen, wodurch es ihnen auch nicht möglich ist, in deren Kultur einzutauchen und sich mit ihr vertraut zu machen. Eine deutliche Grenze kann derart markiert bleiben.

Ein weiteres Beispiel für einen Einheimischen, der sich der Kultur der Europäer anpasst, ist der afrikanische Aufseher. Er ist mit einer Waffe ausgestattet ist und trägt eine militärische Uniform, womit er sich von den nahezu nackten Zwangsarbeitern, die er beaufsichtigt, vehement unterscheidet. Die Szene verdeutlicht, dass der Kolonialismus Afrikaner „in eine Masse von Opfern und [in] eine privilegierte Schicht von Kollaborateuren“[152] spaltet. Dass

[151] Dass Conrad durchaus fähig ist, eine differenzierte afrikanische Figur zu zeichnen, hat er mit seiner Erzählung *An Outpost of Progress* bewiesen. Während die zwei weißen Verwalter der Handelsstation, Kayerts und Carlier, aufgrund ihrer Dummheit, Faulheit und Unselbstständigkeit im Verlauf der Erzählung mehr und mehr verwahrlosen sowie dem Wahnsinn verfallen, was letztendlich zu deren Tod wegen des Kampfes um ein Stück Zucker führt, erweist sich der besonnene Afrikaner Makola gegenüber den beiden Europäern in jeglicher Hinsicht als überlegen. Vgl. Conrad, Joseph: *An Outpost of Progress*. In: Lenz/Gratzke (Hg.) 2006, S. 11–55.

[152] Gehrmann 2003, S. 132.

der Aufseher aber wie alle anderen Afrikaner letztendlich nur eine Arbeitskraft der Europäer ist, stellt sich heraus als er Marlow, einen weißen Mann, erblickt: „seeing a white man on the path, [he] hoisted his weapon to his shoulder with alacrity. This was simple prudence, white men being so much alike at a distance that he could not tell who I might be*“* (23). Marlows Aussage lässt zweierlei erkennen. Erstens tritt eine Inversion von Stereotpyen ein. Das Stereotyp, dass alle Afrikaner gleich aussehen und deswegen nicht voneinander zu unterscheiden seien, wendet Conrad hier auf die Weißen an. So wie Marlow, der gerade erst in den Kongo gekommen ist und deswegen Schwierigkeiten hat einen Afrikaner vom anderen zu unterscheiden (vgl. 25), so müssen in den Augen der Afrikaner, die den Umgang mit Weißen ebenfalls nicht gewohnt sind, alle Europäer gleich aussehen. Damit gelingt es Conrad ein Stereotyp über Afrikaner zu dekonstruieren. Zweitens verdeutlicht Marlows Aussage, dass der Aufseher zwar über den ihm anvertrauten Zwangsarbeitern steht, er aber weiß, dass er sich in der kolonialen Hierarchie immer noch deutlich unter den Weißen befindet. Der Aufseher ist als Afrikaner stets der ‚Andere', doch der „colonial discourse […] wants to produce compliant subjects who reproduce its assumptions, habits and values – that is 'mimic' the colonizer"[153]. Die Afrikaner entwickeln demnach eine ambivalente Persönlichkeit, da die kolonial erzwungene Transkulturation sie zu Figuren mit hybriden Identitäten macht. Nach Collins könnte man den ambivalenten Aufseher auch als „detribalized native[…]"[154] bezeichnen. Es handelt sich dabei um Afrikaner, „who have been deprived of their traditional beliefs and standards of conduct without having assumed, or being able to assume, those of the white men".[155] Ihrer eigenen Kultur durch den Kontakt mit Weißen entfremdet, können sie doch nie ein Teil der importierten Kultur werden. Dadurch, dass diese Afrikaner weder der einen noch der anderen Seite vollwertig angehören, wird ihnen die Möglichkeit sich eine Identität aufzubauen erschwert. So wirken sie aufgrund ihre doppelten Nichtzugehörigkeit verloren. Ein gutes Beispiel dafür ist der afrikanische Steuermann über den Collins festhält: „When we know that Conrad is describing

[153] Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Ambivalence. In: Dies. 2007[2]. S. 10-11, 10.
[154] Collins, Harold R.: Kurtz, the Cannibals, and the Second-Rate Helmsman. In: Leonard F. Dean (Hg.): *Joseph Conrad's Heart of Darkness. Backgrounds and Criticisms*. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1960. S. 149–159, 157.
[155] Ebd.

a detribalized native, the helmsman's bravado, his instability, his lack of restraint, are understandable".[156] Und das ist es in der Tat, denn der Steuermann, der nicht zum Stamm der angeblichen Kannibalen gehört, vereinsamt unter den Männern an Bord, mit denen ihn nichts verbindet. Sein herausforderndes Benehmen könnte daher in dem Sinne verstanden werden, dass niemand seines Stammes anwesend ist, der ihm sagt, wie er sich zu verhalten hat. Damit weist er eine Parallele zu Kurtz auf, der ebenfalls von seiner Kultur isoliert ist und niemanden hat, der seinem unmenschlichem Gebaren Einhalt gebietet. Bezüglich des Aspektes der afrikanischen Anpassung an die Europäer sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass der Steuermann ebenso wie der afrikanische Heizer es gelernt haben, die Technik der Weißen zu beherrschen. Dies unterscheidet sie beispielsweise vom Verwalter der Hauptstation, dem Marlow jegliche Intelligenz abspricht (vgl. 31). Die beiden Afrikaner sind damit dem Verwalter deutlich überlegen, da sie lernfähig sind.

Conrad zeigt aber auch eine ‚Anpassung' der Kolonialherren an die Einheimischen. Die Aussage, dass ein Austausch nach beiden Richtungen stattfindet, mag auf den ersten Blick recht verwunderlich wirken, ist es bei genauerem Hinsehen jedoch nicht. Die kulturelle Identität des Kolonisators erfährt in der Kolonie eine Veränderung, wodurch das kolonialistische Idealbild Risse bekommt. Um zu zeigen, dass sich die Kolonialherren in Conrads Erzählung den Kolonisierten ‚anpassen', werden anthropologische und populärwissenschaftliche Theorien herangezogen, über die sich der koloniale Raum in der Novelle als transkultureller Raum für die Kolonialherren verstehen lässt.

Die Wissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert genossen ein großes Ansehen, da sie die Welt auf neue, umfassende Weise zu ‚erklären' vermochten, und da sie erhebliche Fortschritte bewirkten, mit denen es Europa unter anderem gelang, mechanische Technologien zu entwickeln, die den Kolonialmächten bei ihren Expansionsbestrebungen und der Unterwerfung der Welt halfen, was wiederum die kapitalistischen Wirtschaften Europas beflügelte. Einige ‚Gesetze' der Wissenschaften waren jedoch, wie Watts es ausdrückt, „rules of a game

[156]Ebd.

rather than facts about the world".[157] Statt wissenschaftlicher Erkenntnisse, lieferten einige Wissenschaften Vorurteile und Stereotype. Für das 18. Jahrhundert hält George Mosse fest: „Das 18. Jahrhundert erlebte den Aufstieg neuer Wissenschaften wie Anthropologie und Physiognomie (als Erforschung des menschlichen Gesichts), klassifizierte die Menschen und begründete ein Klischee der menschlichen Schönheit, das sich nach klassischen Vorbildern als dem Maßstab aller menschlichen Werte richtete. […] Die moralische Ordnung spiegelte sich in den ästhetischen Werten, welche den Menschen vermittelt worden waren: Harmonie und Mäßigung, Grazie und innere Stärke […]."[158] Aus dieser ästhetischen Definition der moralischen Ordnung folgte, so Mosse weiter, eine „visuelle Botschaft – nicht eine Theorie, die sich in dicken, für viele unlesbaren Büchern verbarg, sondern leicht zugängliche Ideen und Ideale, auf die sich das heraufziehende Zeitalter der Massen stützen konnte."[159] Diese visuellen Botschaften fanden im 19. Jahrhundert besonders in den Fremdkonstruktionen der afrikanischen Bevölkerung Verwendung. Vereinfachend zeigt sich dies in der binären Kategorie Weiß = gut und Schwarz = böse.

Conrad knüpft in *Heart* an wissenschaftliche ‚Erkenntnisse' des 19. Jahrhunderts zur ‚Rasse' an und benutzt sie, um erneut mit binären Kategorien des Kolonialismus zu brechen. Die Evolutionstheorie nach Charles Darwin unterlag den von Watts geäußerten Spielregeln und ist ein Beispiel dafür, wie moderne Wissenschaften von den Kolonialherren umgedeutet wurden, um politischen und ökonomischen Bestrebungen zu dienen. In seiner Theorie zur Entstehung der Arten stellt Darwin die These der „natural selection" auf.[160] Im Wesentlichen sagt sie aus, dass nur die stärksten und anpassungsfähigsten Wesen sich in der Natur durchzusetzen und zu überleben vermögen. Diese These der natürlichen Auslese wurde 1864 von Herbert Spencer mit dem Ausdruck „survival of the fittest" umschrieben.[161] Während Darwin seine Theorie auf die

[157] Watts, Cedric*: A Preface to Conrad.* London [u.a.]: Longman 1982, S. 67.
[158] Mosse, George L.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 9.
[159] Ebd.
[160] Vgl. Darwin, Charles: *On the Origin of Species*. Hertfordshire: Wordsworth 1998, S. 63-101.
[161] Francis, Mark: *Herbert Spencer and the Invention of Modern Life*. Stocksfield: Acumen 2007, S. 220.

Tier- und Pflanzenwelt bezogen hatte, übertrug Spencer das biologische Prinzip der natürlichen Auslese auf soziale Beziehungen (Sozialdarwinismus).[162] Solche Vorstellungen wie „natural selection" und „survival of the fittest" wurden von Rassentheoretikern eifrig aufgenommen. Im rassistischen Diskurs wurde Darwins Theorie vereinfacht und auf den Kampf ums Überleben und die Auslese der tüchtigsten ‚Rasse' übertragen.[163]

Auch Conrad nimmt Darwins Theorie aus ihrem eigentlichen Kontext heraus. Er benutzt sie jedoch, um den Mythos vom Kolonialherren als starken Eroberer zu dekonstruieren.[164] Auf den Verfall der Kolonialherren wurde im vorherigen Abschnitt bereits hingewiesen, da die Europäer in der Kolonie eine Welt geschaffen haben, die dystopische Elemente aufweist. Die Wissenschaft versuchte die exzessiven Brutalitäten der Kolonialherren als eine Form des kolonialen Wahnsinns zu erklären, der unter dem Begriff „Tropenkoller" Eingang in den kolonialen Diskurs fand.[165] Als Auslöser des Tropenkollers wurden die klimatischen Einflüsse genannt, da der aus Europa stammende Kolonialherr die tropische Hitze Afrikas nicht vertrage und infolgedessen nicht nur körperlich, sondern auch psychisch krank werde. Dieser körperliche und geistige Abbau würde im Zusammenhang mit der uneingeschränkten Macht in den Kolonien die Grausamkeit und die Gewaltexzesse des ‚Kulturmenschen' erklären.[166] Die Idee, dass auf anderen Kontinenten eine psychische und physische Veränderung eintritt, hat die europäische Expansion nicht erst seit dem *Scramble for Africa* begleitet. Schon Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Einwirkungen von Klima und Lebensraum auf Körper und Geist des Menschen diskutiert. Die Theorie über die Rolle des Klimas bei der Aufgliederung in

---

Darwin hat die Umschreibung in der fünften englischsprachigen Ausgabe seiner Evolutionstheorie (1869) übernommen (Erstveröffentlichung 1859).

[162] Vgl. Freeman, Derek: The Evolutionary Theories of Charles Darwin and Herbert Spencer. In: *Current Anthropology* 15/3 (1974). S. 211-237.

[163] Der Darwinismus begünstigte nicht nur die Visionen von Rassenkämpfen, sondern er führte auch zur Begründung der Eugenik als Rassenerbpflege.

[164] Zur Verbindung von Joseph Conrad und Charles Darwin siehe O'Hanlon, Redmond: *Joseph Conrad and Charles Darwin. The Influence of Scientific Thought on Conrad's Fiction*. Edinburgh: The Salamander Press 1984.

[165] Vgl. Schwarz, Thomas: Die Kultivierung des kolonialen Begehrens – ein deutscher Sonderweg? In: Alexander Honold/Oliver Simons (Hg.): *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*. Tübingen [u.a.] 2002. S. 85-103, 87ff.

[166] Zum Tropenkoller vgl. z.B. Maß, Sandra: *Weiße Helden, schwarze Krieger. Zur Geschichte kolonialer Männlichkeit in Deutschland 1918-1964*. Köln: Böhlau 2006, S. 150-52.

verschiedene ‚Menschenrassen' fand ihren Ausdruck in der *Histoire naturelle générale et particuliére* des französischen Naturforschers Comte de Buffon (1707-1788), der das Klima in der Hauptverantwortung für die unterschiedlichen Hautfarben der Menschen sah.[167] Klimatische Unterschiede standen für ihn, so formulieren es Werner Conze und Antje Sommer, „an der Spitze der natürlichen Faktoren, die die Varietätstypen herbeigeführt hätten".[168] Daraus wurde gefolgert, dass sich Unterschiede im Charakter der ‚Rassen' ebenfalls auf das Klima zurückführen lassen würden. Die Überlegenheit der weißen ‚Rasse' wurde auf diese Weise wissenschaftlich begründet, denn nur im gemäßigten Klima Europas sei es möglich, dass der Mensch sich körperlich und geistig vervollkommnen könne, so wie dies der Fall beim weißen Europäer sei.[169] Die Auswirkungen unbekannter Klimaregionen würden sich demnach schädlich auf den Geistes- und Körperzustand des Europäers ausschlagen und zu einer allumfassenden Degeneration führen.

Bestes Beispiel der Degeneration ist Kurtz mit seiner Transformation vom „emissary of light" (12) zum Teufel. Diese entscheidende Veränderung zeigt, wie die Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei überschritten wird. Anstatt die Person zu sein, die die Bräuche der Einheimischen unterdrückt, beteiligt Kurtz sich an deren Riten und lässt sich sogar noch als Gottheit anbeten. Marlow schlussfolgert daher zunächst:

> „his – let us say – nerves went wrong and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites, which – as far as I reluctantly gathered from what I heard at various times – were offered up to him – do you understand – to Mr. Kurtz himself" (49f.).

Kurtz' Wandel kann als charakteristisches Merkmal des Tropenkollers verstanden werden und würde die Umkehr der einstigen zivilisatorischen Zielsetzung erklären. Es lässt sich hier an das Konzept des *going native* anknüpfen, das im kolonialen Kontext als Bezeichnung für die Angst des Kolonialherren vor einer Verunreinigung durch die Aufnahme einheimischer

[167] Vgl. Bitterli 1991², S. 349f.
[168] Conze, Werner/Sommer, Antje: Rasse. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Bd. 5). Stuttgart: Klett-Cotta. S. 135-178, 146.
[169] Vgl. Bitterli 1991², S. 352.

Sitten und Gebräuche entstand.[170] Da im kolonialen Kontext der Afrikaner als barbarisch und der weiße Mann dementsprechend als zivilisiert und kultiviert verstanden wurde, berge das Sich-Einlassen auf die ‚primitive' afrikanische Lebensweise eine gewisse Gefahr mit sich. So droht dem Kolonisator aus kolonialer Perspektive gesehen eine moralische Degenerierung und damit ein Verwilderungs- beziehungsweise Dezivilisierungsprozess. Diese offenbaren sich darin, dass der Weiße seinen naturhaften Trieben verfällt. Kurtz, der sich im Inneren des afrikanischen Kontinents von der einheimischen Bevölkerung umgeben sieht, und sich fernab jedweder europäischen Zivilisation in einer „moral isolation"[171] befindet, fehle laut Marlow die „warning voice of a kind neighbour" (49), welche seine Triebe in Zaum halten würde. „[T]here was nothing on earth to prevent him killing whom he jolly well pleased" (56), wie Marlow weiterhin ausführt. Gehrmann hält fest, dass Conrad „in der Figur Kurtz […] zwei diskursive Einsichten [verbindet], die im Zusammenhang mit dem Kolonialismus um 1900 bereits weit verbreitet waren: 1. das going native Weißer [...]" und „2. de[n] koloniale[n] Wahnsinn".[172] Daher unterliegt selbst der „gifted Kurtz" (48) der ‚Primitivität' seiner Umgebung und die angeblich moralisch degenerierte Lebensweise der Eingeborenen gewinnt die Oberhand. Was dabei umso schwerer wiegt, ist die Tatsache, dass Kurtz die Möglichkeit hatte seinem Leben in der Wildnis zu entfliehen, er sich jedoch dafür entschieden hat, bei den Einheimischen zu bleiben (vgl. 32), sodass er tatsächlich als kultureller Überläufer bezeichnet werden könnte. Der enge und lange Kontakt mit den Einheimischen scheint bewirkt zu haben, dass Kurtz zu einem *native* geworden ist.

Des Weiteren wurde in der Möglichkeit sexueller Verbindungen mit Einheimischen und den daraus resultierenden Nachkommen eine weitere Gefahr für die physische und moralische Degeneration der weißen ‚Rasse' gesehen. Das Verhältnis zwischen Einheimischen und Europäern wurde von der Idee einer ‚rassischen' Reinheit geprägt, wobei aus der Perspektive der Kolonialherren die Kolonisierten als verunreinigt aufgefasst wurden, während sie für sich selbst

[170] Vgl. zum Konzept des *going native* z.B. Ashcroft/Griffiths/Tiffin: ‚Going native'. In: Dies.: 2007², S.106.
[171] Collins 1960, S. 149.
[172] Gehrmann 2003, S. 109.

Reinheit und damit Überlegenheit in Anspruch nahmen. Die afrikanische Frau in Kurtz' Station, die in der Forschung immer wieder als seine Geliebte bezeichnet wird, stellt diese Gefahr dar. Die Beschreibung der Natur als „the colossal body of the fecund and mysterious life" (60) lässt sich auch auf die Frau beziehen. Die Gleichsetzung der afrikanischen Frau mit der Natur ist in der Kolonialliteratur häufig anzutreffen.[173] Wenn die Frau und die Natur gleichgesetzt werden, so lassen sich in Conrads Erzählung die Adjektive „fecund" und „mysterious" in Bezug auf das Nomen „life" derart deuten, dass die Frau schwanger ist. Daher würde die Frau nicht nur erotisches Begehren, Versuchung und Fruchtbarkeit präsentieren, sondern auch Abscheu, Bedrohung und Angst; die Angst vor einer ‚Verunreinigung' der ‚Rassen'. Die Frauenfigur fungiert somit als Paradebeispiel des Exotismus. Spätestens seit Saids Überlegungen zum Orientalismus ist jedoch deutlich geworden, dass die Stereotypisierung der Kolonisierten mehr über das Selbstbild der Kolonialherren als über ihre kolonialen Untertanen verrät.

Auch wenn es zunächst so wirkt, als ob Conrad das koloniale Wissen übernimmt, so wird letztendlich deutlich, dass er es dekonstruiert. So betont er, dass es erst gar nicht zu einer tatsächlichen Vermischung der ‚Rassen' kommen muss, damit eine Degeneration einsetzt. Auch der Aufenthalt im tropischen Klima ist nicht ausschlaggebend für den psychischen und physischen Verfall, sondern es ist vor allem das Kolonialsystem, das die Regression der Weißen bedingt. Diese findet sich durch eine Scheinheiligkeit im Einlassen auf die Rhetorik der Zivilisierungsmission. Als Marlow beispielsweise einen Weißen fragt, warum dieser in die Kolonie gekommen ist, lautet die Antwort: „„To make money, of course. What do you think?"' (20). Dieser Weiße gibt als Motiv seiner Anwesenheit Selbstbereicherung zu und das Verhalten der anderen Weißen in der Kolonie deutet auf denselben Beweggrund hin. Da die Antwort in einem verachtenden Ton gesprochen wird („he said scornfully", 20) und zudem eine Gegenfrage enthält, lässt sich vermuten, dass Marlow auf den Befragten suspekt wirken muss. Aus Sicht des Befragten scheint es offensichtlich zu sein, warum jemand in die Kolonie kommt. Die Auflösung moralischer Prinzipientreue setzt

[173] Haggard beispielsweise folgt in *King Solomon's Mines* dieser Repräsentationspraktik des kolonialen exotistischen Afrikadiskurses durch eine stark feminisierte und sexualisierte Darstellung des afrikanischen Kontinents.

also bereits bei der Entscheidung für die Kolonien ein, was das ausbeuterische Verhalten der Kolonialherren und die Antwort des Befragten bestätigen. In der Kolonie selbst wird durch das Kolonialsystem der Degenerationsprozess weiter vorangetrieben. In der kolonialen Begegnungssituation befinden sich die Kolonialherren in *Heart* daher von Anfang an nicht in einer überlegenen Position, auch wenn dies nach außen hin zunächst den Anschein haben mag.

Der in Europa einsetzende moralische Verfallsprozess lässt Conrads Zweifel an der Überlegenheit der europäischen Zivilisation deutlich werden und verweist auf die Instabilität der kolonialen Herrschaftsstrukturen. Erneut sei hier auf Kurtz verwiesen, da er besonders eindrücklich vermittelt, dass es die eigenen aus Europa mitgebrachten Ambitionen sind, die seine Regression und schließlich seinen Tod bewirken. Kurtz tritt nicht als kolonialer Held auf, der allen Widrigkeiten jedweder Art trotzen kann. Nach außen hin erscheint er zwar übermächtig, aber gegen seine eigene Habsucht und Hybris ist er machtlos. Conrad dekonstruiert damit den Mythos des kolonialen Helden und zeigt stattdessen einen „von hilfloser Machtlosigkeit und/oder monströser Gewalttätigkeit gekennzeichnete[n] Antiheld[en]“.[174] Der Degenerationsprozess, der in Europa ein- und sich in der Kolonie fortsetzt, wäre also nicht auf den Aufenthalt in den Tropen zurückzuführen, sondern ließe sich vielmehr als Folge des Kolonialsystems verstehen. Wird dieser Gedankenstrang weiterverfolgt, so ist Kurtz' *going native* auch nicht die Folge seines Zusammenlebens mit den Einheimischen, sondern die seines Machtrausches und seines Verlustes von Selbstkontrolle. Damit würde Conrad eine Möglichkeit der „Verfremdung kolonialer Darstellungs- und Verstehensroutinen“[175] zeigen, da die moralische Überlegenheit des Weißen von ihm systematisch dekonstruiert wird.

So gründet sich der vermeintliche Sieg der Europäer einzig auf die Tatsache, dass sie sich skrupellos und hinterlistig verhalten. In der Novelle sind es ‚zivilisierte' Europäer, die sich als Kannibalen herausstellen und eben nicht

[174] Gehrmann 2003, S. 54.

[175] Uerlings, Herbert: Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme. In: Axel Dunker (Hg.): *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005. S. 17-45, 32.

Afrikaner. Vor allem Kurtz, von dem Marlow nach seiner Rückkehr aus Afrika eine Erinnerung hat, in der der Kolonialherr seinen Mund „voraciously" öffnet „as if to devour all the earth with all its mankind" (73), wirkt wie ein Kannibale.[176] Kurtz' körperliche Größe, die Marlow als „at least seven feet long" (59) beschreibt, hat ihn im Sinne von Darwins Theorie keineswegs als ‚fit' qualifiziert. Auch seine verschiedenen Begabungen, die ihn als angebliches Genie hinstellen, haben ihn nicht davor bewahrt, moralisch zu degenerieren. Die moralische Degeneration tritt in dem bereits erwähnten Kolonialbeamten ebenfalls zum Vorschein, dessen einzige Sorge die korrekte Buchhaltung ist, obwohl er in der Station von Elend und Tod umgeben ist. Die ausgehungerten und halbtoten Afrikaner erwecken in ihm keinerlei moralische Gewissensbisse. Er erledigt seine Arbeit mechanisch, ohne Fragen zu stellen und grenzt sich zwanghaft von seiner Umwelt ab. Wird der Theorie des Sozialdarwinismus gefolgt, demzufolge der Mensch verschiedene Entwicklungsstufen „from savagery to barbarism to civilization"[177] durchläuft, dann haben die Kolonisatoren die Stufe der „savagery" und des „barbarism" selbst noch nicht verlassen. Wenn diese Stufe von den Europäern noch nicht verlassen wurde, kann ihr Verhalten auch nicht als Rückfall in ein früheres Stadium der Menschheit bezeichnet werden.

Die Evolutionstheorie Darwins hatte den selbstgefälligen Fortschrittsmysthos des modernen Menschen unterwandert und ihm das Bild eines Menschen gegenübergestellt, der genetisch nicht nur mit dem Affen verwandt ist, sondern diese Verwandtschaft in Form von primitiven Verhaltensweisen nach wie vor in sich trägt. Um deviantes Verhalten von Europäern zu erklären, wurde im 19. Jahrhundert auf den Begriff Atavismus zurückgegriffen. Atavistische Verhaltensweisen, die Kriminellen[178] oder

[176] Marlow wiederholt hier seine Worte, mit denen er seine erste Begegnung mit Kurtz beschreibt. Beim Anblick des kranken Kurtz, der auf einer Trage liegend auf das Dampfboot gebracht wird, äußert sich Marlow: „I saw him open his mouth wide – it gave him a weirdly voracious aspect as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him" (59).

[177] Brantlinger 2004, S. 65.

[178] Man denke hier an die Arbeiten der Ärzte Cesare Lombroso (er griff für seine Annahmen unter anderem auf Elemente des Sozialdarwinismus zurück) und Max Nordau (er schrieb ein Buch mit dem Titel *Entartung*). Vgl. zu der Verknüpfung von Lombroso, Nordau und *Heart of Darkness*: Griffith, John W.: Nordau's *Degeneration* and Lombroso's Atavism in *Heart of Darkness* and 'Falk'. In: Ders.: *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. 'Bewildered Traveller'*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 153-178.

Geisteskranken[179] unterstellt wurden, sind als zivilisatorischer Rückschritt interpretiert worden, da sie den gesellschaftlichen Regeln und Erwartungen widersprachen, somit eine Form der Degeneration darstellten. Conrad zeigt mit seiner Darstellung der Weißen, dass sie die präzivilisatorischen Anfänge des Menschen nicht engültig überwunden haben, sondern der Weg zu diesem Ursprung immer noch offen ist. Die Einheimischen in *Heart* sind gerade nicht der Inbegriff des kulturell Fremden, sondern in Marlows Darstellung Verkörperung einer früheren Menschheitsstufe. Marlow kann die Kolonisierten nicht als Vertreter einer fremden Spezies abtun, denn in ihrer Fremdheit sind sie eines gerade nicht. Sie sind nicht unmenschlich:

> „No they were not inhuman. Well, you know that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped and spun and made horrid faces, but what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar." (36)

Insofern ist die Sprache der Einheimischen für den modernen Reisenden Marlow unverständlich, nicht weil sie kulturell fremd ist, sondern weil sie eine für überwunden geglaubte Vorstufe des Eigenen darstellt. Dieses Fremde muss daher als integraler Bestandteil des Eigenen anerkannt werden.

Dieses fremde Eigene lässt sich in Conrads Menschenbild nicht abspalten und, wie im Verhalten der Weißen deutlich wird, nicht immer domestizieren. Ein besonders barbarisches Verhalten offenbart sich durch die bereits erwähnten abgeschlagenen Köpfe. Das Verhalten von Kurtz deutend, hält Marlow fest: „They [the heads] only showed that Mr. Kurtz lacked restraint in the gratification

[179] So schrieb 1885 der britische Mediziner Daniel Hack Tuke, der in einer Psychiatrie in York praktizierte, über einen seiner Patienten Folgendes: „Such a man as this is a reversion to an old savage type, and is born by accident in the wrong century. He would have had sufficient scope for his bloodthirsty propensities, and been in harmony with his environment, in a barbaric age, or at the present day in certain parts of Africa, but he cannot be tolerated now as a member of civilized society." (Tuke, Daniel Hack: Case of Moral Insanity or Congenital Moral Defect with Commentary. Journal of Mental Medicine 31, October 1885. Zit. nach Rafter, Nicole (Hg.): *The Origins of Criminology. A Reader*. New York: Routledge 2009, S. 64) Mehreres ist an dieser Aussage interessant: Erstes stammt sie von einem profilierten Mann der medizinischen Wissenschaft; zweitens trägt der Artikel, aus dem dieses Zitat übernommen wurde, in der Überschrift die Wörter „congenital moral defect", womit Tuke andeutet, dass die Devianz des Patienten angeboren, also nicht selbst verschuldet sei; und drittens lassen die Phrasen „old savage type", „bloodthirsty propensities" und „barbaric age", die schließlich in den Wörtern „in certain parts of Africa" gipfeln, anklingen, dass Afrika – ein wenig abgeschwächt zwar durch „certain" – mit Atavismus und Degeneration gleichgesetzt wird.

of his various lusts, that there was something wanting in him […] Whether he knew of this deficiency himself I can't say" (57). Marlow wirft Kurtz hier eine fehlende Selbstbeherrschung vor, womit sich der Elfenbeinhändler konträr zur viktorianischen Vorstellung von self-control verhält. Der Kolonialherr selbst wird für seinen Verfall verantwortlich gemacht, da sein Wesen zu schwach ist und er seinen Trieben nachgegeben hat. Die ‚Zivilisation' durch die Europäer, die sich durch Gewalt auszeichnet, ist nicht erstrebenswert: „Civilisation is just a hypocritical sophistication of savagery",[180] wie Watts es ausdrückt. Marlow hat dies durchschaut, was mit ein Grund dafür ist, dass er sich eher zu den Afrikanern als zu den Europäern hingezogen fühlt. Vor allem nach seiner Rückkehr aus dem Kongo empfindet er gegenüber den Menschen in Brüssel nur noch Abscheu. Für ihn sind sie arrogant und dumm, da ihre Vorstellungen von Kolonisierten auf Fremdheitskonstruktionen des kolonialrassistischen Denkbildes beruhen (70f.).

Conrad lässt anklingen, dass der angeblich primitive Afrikaner moralisch besser aufzufassen sei als eine Zivilisation im Sinne der Kolonialherren. Es muss daher noch einmal auf die vermeintlichen Kannibalen an Bord des Dampfers eingegangen werden. Sie müssen unfreiwillig hungern, da ihr Proviant (Nilpferdfleisch) von den Weißen aufgrund des stinkenden Geruches über Bord geworfen wurde (vgl. 41). Durch die Aussage „Being hungry, you know, and kept on my feet too, I was getting savage" (23), die Marlow vor seinem Aufbruch mit dem Dampfboot macht, hat er bekräftigt, dass Hunger einen tatsächlich zum Wilden machen könnte. Die hungernden Afrikaner an Bord zeigen aber Selbstkontrolle und werden gerade nicht zu wilden Bestien, wodurch sie ihren moralischen Test bestanden haben. Marlow spricht den Afrikanern daher eine „inborn strength" (42) sowie „restraint!" (42) zu. Es sind somit Eigenschaften, die Kurtz abhandengekommen sind. Die ‚zivilisierten' Europäer sind im Vergleich zu den sogenannten ‚unterlegenen Rassen' nicht die besseren Menschen. Dennoch idealisiert Conrad die Kannibalen nicht und beschreibt sie nicht als „edle Wilde". So ist Marlow nichtsdestotrotz der Überzeugung, dass

[180] Watts 1982, S. 91.

der tote Steuermann für die Kannibalen eine „first-class temptation“ (51) werden könnte, sollte er nicht über Bord geworfen werden.

Conrad suggeriert die Möglichkeit, dass die Differenz zwischen Europäern und Afrikanern geringer ist, als von den wissenschaftlichen Theorien behauptet wurde. Die Europäer, die sich vor allem aufgrund der Wissenschaften als fortschrittlich und zivilisiert betrachten, greifen auf ein Erbe und Erfahrungen zurück, die sie mit den Afrikanern gemeinsam haben.[181] Diese „kinship“ wird von Marlow ebenfalls angedeutet, indem er den Kirchenglocken eine ähnliche Funktion wie den Trommeln der Afrikaner zuweist (vgl. 20). Marlow kommt mit dieser Aussage der afrikanischen Kultur entgegen, da sie nicht wie in vielen vorgefassten Meinungen als barbarisch hingestellt wird. Stattdessen erkennt er ihre Tiefgründigkeit und Bedeutung. Durch die Assoziation mit Kirchenglocken setzt er die afrikanische Kultur sogar auf eine Stufe mit der europäischen Kultur. Wenn es außerdem, wie es die Evolutionstheorie nach Darwin darstellt, um das Anpassen eines Lebewesens an seine Umwelt geht, dann sind es in Conrads Geschichte gerade die afrikanischen Einheimischen, denen dies gelungen ist, und nicht die Europäer, die sich in der umgedeuteten Theorie selbst als die Stärksten betrachten. Auf seiner Flussreise entlang des Ufers erblickt Marlow Afrikaner, die noch nicht den Europäern unterworfen wurden und einen Körper und ein Verhalten aufweisen, die vor Energie strotzen:

> „They shouted, sang; their bodies streamed with perspiration; they had faces like grotesque masks – these chaps; but they had bone, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement, that was as natural and true as the surf along their coast.“ (14).

Zugegebenermaßen werden die Afrikaner hier auch im kolonialen Stereotyp gezeichnet, doch spricht aus dieser Äußerung auch eine Bewunderung und Faszination mit. Die afrikanischen Zwangsarbeiter dagegen zeigen eine vollkommen andere körperliche Erscheinung. Abgemagert bis auf die Knochen können sie sich teilweise nur noch auf allen Vieren fortbewegen und erliegen schließlich ihrem Tod. Ihr Verhalten hat sich in Apathie und Lethargie verwandelt, sodass sie keinerlei Widerstand zeigen und tatsächlich zu „black

[181] Allerdings spricht Marlow auch von einem deutlichen zeitlichen Abstand zwischen seinen europäischen Zuhörern und den Afrikanern.

shadows“ (17) geworden sind. Marlow beobachtet die körperliche Veränderung an den ‚Kannibalen‘ auf seinem Dampfboot, die vormals von gesunder und kräftiger körperlicher Statur waren, nun jedoch fahle Haut und schlaffe Muskeln aufweisen (vgl. 41). Die Kolonialherren dagegen, gleichgültig ob noch in Europa oder bereits in der Kolonie, haben fast alle ein kränkliches Erscheinungsbild. Abgesehen vom Chefbuchhalter der ersten Station, der sich trotz seines beinahe dreijährigen Aufenthaltes im Dschungel bei bester Gesundheit befindet, und dem Direktor der Zentralstation, der seinen Posten seiner robusten Gesundheit zu verdanken hat, gelingt es keinem der Europäer, sich an das Klima der Tropen zu gewöhnen, und sie werden in absehbarer Zeit krank. So stellen sich in Conrads Novelle die Afrikaner als „the fittest“ heraus und nicht die Europäer, die dies anhand der sozialdarwinistischen Theorie behaupten.

Während die Konstruktion des ‚Anderen‘ normalerweise ebenfalls bewirkt, dass die eigene Gemeinschaft als homogene Gruppe empfunden wird, in die Außenstehende nicht hineinpassen, zeigt sich in Conrads Erzählung, dass unter den Kolonisatoren nur insofern eine Eintracht herrscht, als dass sie das gemeinsame Ziel der wirtschaftlichen Ausbeutung verfolgen. Ansonsten präsentieren die Kolonisatoren keine Homogenität. Dies unterstreicht Conrad durch die Intrigen, die die Händler gegeneinander schmieden. Da jeder nur danach strebt seine eigene Habsucht zu befriedigen, intrigieren die Weißen „against each other in a foolish kind of way“ (24). Die Autorität der Kolonisatoren wird somit geschwächt, weil sie nicht als geschlossene, starke Gruppe erscheinen. In *Principles of Sociology* beschreibt Spencer den „primitive man“ als einen Charakter von „explosive, chaotic, incalculable behaviours, which makes combined action very difficult“.[182] Der ‚primitive‘ Mensch sei nur auf sein eigenes Wohl bedacht und wie ein Kind, das eine „little tendency to reflect“ habe.[183] All diese Eigenschaften zusammen bewirken laut Spencer, dass unter den ‚primitiven‘ Menschen kein Vertrauen und infolgedessen kein sozialer Fortschritt stattfinden könne.[184] Die von Spencer beschriebenen Charakteristika, die den Unterschied zum zivilisierten Europäer herausstellen sollen, sind in

[182] Spencer, Herbert: Principles of Sociology [Emotional and Intellectual Nature of Primitive Man]. In: Armstrong (Hg.) 2017[5]. S. 214-218, 215.
[183] Ebd., S. 215f.
[184] Ebd., S. 215.

*Heart* allesamt auf die Weißen übertragbar, sodass sie erneut ihre charakterliche Schwäche betont wird.

Indem Conrad den moralischen Verfallsprozess der Kolonisatoren zeigt, werden seine Zweifel an der Überlegenheit der europäischen Zivilisation deutlich. Es findet insofern eine ‚Anpassung' der Kolonialherren an die einheimische Bevölkerung statt, als sich Erstere als die Barbaren herausstellen, was laut den modernen (populär)wissenschaftlichen Theorien eigentlich die Kolonisierten sein sollten. Conrad hebt hervor, dass die Kolonialherren durch ihr eigenes Verhalten einen kulturellen Abstieg bewirken und es nicht die Kolonisierten sind, die eine Degeneration hervorrufen. Stattdessen sind es die Afrikaner, die moralische Stärke zeigen. Mit Kurtz hat Conrad eine Figur geschaffen, die statt als Pionier der menschheitlichen Mission in die atavistische Verkörperung ihres Gegenteils verfällt. Damit haftet den Kolonisatoren alles anderes als ein neuzeitliches Image an. Die Kolonien sind keine Orte der Erneuerung und Modernisierung, da Verhaltens- und Seinsweisen in den Kolonisatoren auftreten, die in der kolonialen Rhetorik des Kolonialismus den Kolonisierten zugeschrieben werden. Eine Transkulturation findet in *Heart* insofern statt, als das tatsächlich Transformationsprozesse sowohl bei den Kolonisierten als auch den Kolonisatoren festzustellen sind. Afrikaner müssen sich aufgrund ihrer Unterwerfung den Europäern anpassen, was durch die Übernahme der englischen Sprache verdeutlicht wird sowie durch Afrikaner, die durch ihr Verhalten Züge der kolonisierenden Kultur zeigen. Bei den Europäern sind Degenerationserscheinungen erkennbar, wobei Conrad andeutet, dass die Kolonisatoren bereits vor ihrer Ankunft in der Kolonie ihre moralischen Prinzipien verloren haben bzw. die Frage aufgeworfen wird, ob diese überhaupt je vorhanden waren. Aufgrund des kolonialen Weltbildes, welches mit Binaritäten arbeitet, geht es den Kolonisatoren nicht um Vermischung und Neuzusammenstellung kultureller Praktiken. Welsch' Vorstellung, dass durch das Aufeinandertreffen verschiedener Gruppen von Menschen Anschlussmöglichkeiten geschaffen werden, Interaktion und Verstehen eintreten, ist in der Kolonie nicht haltbar. Kolonialrassistische Denk- und Verhaltensweisen führen zu einem Prozess des Ausschließens des kolonisierten

‚Anderen', da dieser nicht der weißen Norm entspricht. Derart betrachtet bleibt ein kulturelles Gefälle zwischen Kolonisierten und Kolonialherren bestehen.

Anhand der vier Themenfelder ist deutlich geworden, dass der Kolonialismus nicht ein Vehikel für die Modernisierung der außereuropäischen Welt war. Die Antriebe für den Kolonialismus waren keineswegs uneigennützig oder gar edel. Conrad stellt eindeutig dar, dass die afrikanische Kolonie auf den Status der billigen Rohstoffquelle verbannt ist. Die kongolesische Bevölkerung muss unter Zwangsarbeit die Reichtümer seines Landes für die europäischen Eindringlinge fördern, was bezeugt, dass die wirtschaftliche Entwicklung der Kolonie nicht im Interesse der Kolonisatoren steht. Der Rohstoff Elfenbein wird nach Europa transportiert und zu Geld umgesetzt, was an den imposanten Gebäuden in Brüssel veranschaulicht wird, die Conrad jedoch stets mit Todesassoziationen belegt, um seine Kritik am kolonialen Unternehmen auszudrücken. Die wenigen Attribute des Modernen, die in die Kolonie eingeführt wurden (Dampfschiff, Eisenbahn, Gewehre, weitere technische Geräte, Handelsstationen), sind als Nebenprodukt der wirtschaftlichen Ausbeutung bzw. als Instrument der Unterdrückung der indigenen Bevölkerung zu verstehen. Die europäische Ausbreitung über die Welt in Form des Kolonialismus, so verdeutlicht Conrad, begründet ein System, das nicht die Modernisierung, sondern die Ausbeutung des kolonisierten Volkes im Sinn hat. Der europäische Überlegenheitskomplex wurde wissenschaftlich begründet, indem Menschen in ‚Rassen' eingeteilt wurden. Kolonisierte Völker wurden dabei stets als den Europäern unterlegene ‚Rasse' eingestuft. Conrad widerlegt die modernen wissenschaftlichen Theorien, indem er in seiner Novelle die Vorstellung von der Überlegenheit der ‚weißen Rasse' zerstört. Die Kolonialherren besitzen einen wirtschaftlichen und technischen Vorsprung gegenüber den Kolonisierten, aber Conrad vermittelt seinen Lesern, dass die Europäer den Afrikanern moralisch unterlegen sind. Moderne wird von Conrad daher nicht als fortschrittsorientierter Begriff verstanden. Stattdessen betont er in *Heart*, wie sich in der kolonialen Praxis die Schattenseiten der Modernisierungen zeigen. Da die Europäer eine ‚rassisch' bedingte Überlegenheit der Weißen proklamieren und praktizieren, ist ein Raum

entstanden, der durch ein extremes Machtgefälle zwischen Kolonisator und Kolonisiertem gekennzeichnet ist. Die Globalisierung bringt die einzelnen Erdteile miteinander in Kontakt, doch die Kolonien ziehen aus dieser Verflechtung nur Nachteile, da ihre Ressourcen Mensch und Natur von den Europäern ausgebeutet werden. Auch technologische, administrative und wissenschaftliche Modernisierungen werden in den Kolonien zum Vorteil der Kolonialherren eingesetzt. Conrad beobachtet, hinterfragt und problematisiert dominante Wissensordnungen der kolonialen Moderne, womit er aktiv an der Transformation und Reflexion von kulturellem Wissen beteiligt ist. Indem Conrad die kolonialen Modernisierungen kritisiert, verhilft er zugleich dem ausgegrenzten Kolonisierten zur Anschauung und konterkariert damit Machtprozeduren des Westens.

Die Überlegungen aus den vier Unterkapiteln zu Globalisierung, Ökonomie, Technologie, Bürokratie, Dystopie, Degeneration und gegenseitiger Anpassung lassen sowohl weitergehende wie nuanciertere Schlussfolgerungen zu Conrads Auseinandersetzung mit dem Großnarrativ des Fortschritts, der Modernisierung und der Zivilisierung zu. Die komparatistische Analyse der Intertexte beginnt mit Naipauls *Bend* und Widmers *Kongo*, in denen das Themenfeld Globalisierung und Ökonomie in neue Zusammenhänge überführt wird.

# 3 Vom Kolonialismus zum Postkolonialismus. Koloniale Kontinuitäten und Diskontinuitäten in V.S. Naipauls *A Bend in the River* (1979) und Urs Widmers *Im Kongo* (1996)

Mit *Heart* zeigt Conrad, wie die europäische Kolonialexpansion nach Afrika die Erdteile miteinander in Berührung gebracht hat, sodass eine verflochtene Welt entstanden ist. Conrad nutzt diese globale Verflechtung, um seine Kritik an der kolonialen Modernisierung zu thematisieren. Er stellt dar, wie die Kolonialherren die natürlichen und menschlichen Ressourcen des Kongo ausbeuten. Der Kolonie wird die Teilhabe an der modernen europäischen Welt versagt. Dabei wurde mit der Zivilisierungsmission gerade eine Partizipation an der modernen westlichen Welt in Aussicht gestellt. Die Fortschreibung kolonialer Strukturen in sogenannten postkolonialen Zeiten wird in wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Abhängigkeiten der ehemaligen Kolonien gegenüber ihren einstigen Kolonialherren offenbar. Gesa Mackenthun formuliert treffend, dass „das Präfix in ‚postkolonial' kein Ende des kolonialen Zeitalters, sondern den fortgesetzten Einfluß kolonialer Strukturen auf eine formal ‚dekolonisierte' Gegenwart"[1] kennzeichne.

Beispiele für Romane, die im intertextuellen Bezug zu *Heart* stehen und die Fortsetzung des Kolonialismus vor allem anhand der Themenfelder Globalisierung und Wirtschaft behandeln, sind Naipauls *Bend* und Widmers *Kongo.* Beide Romane haben die am 30. Juni 1960 unabhängig gewordene belgische Kongo-Kolonie Zaire beziehungsweise Demokratische Republik Kongo als Schauplatz der Handlung.[2] Spezifische Zeitangaben zur Handlung des

[1] Mackenthun, Gesa: „E Pluribus Unum? Die Position der USA im postkolonialen Diskurs." In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 215 (1996). S. 373-379, 375.

[2] Nachdem die Kolonie Belgisch-Kongo in die Unabhängigkeit entlassen wurde, hatte sie mehrere Namen. Als politisch unabhängiges Land zunächst unter der Bezeichnung Republik Kongo bekannt, erhielt es – um eine Verwechslung mit dem Nachbarstaat zu vermeiden – 1964 den Namen Demokratische Republik Kongo. Unter der Herrschaft von Mobutu Sese Seko änderte sich der Name abermals. Von 1971 bis 1997 wurde es in Zaire umbenannt, denn Mobutu „found that [name] more authentic than the old colonial name [Congo]" (van Reybrouck, David: *Congo*. *The Epic History of a People*. London: Fourth Estate 2014, S. 331). Allerdings geht der Name *Zaire* auf das 16. Jahrhundert zurück, als die Portugiesen das Land erkundeten und beim Anblick des Kongo-Flusses die Einheimischen nach dem Namen des

Romans gibt Naipaul nicht, doch lässt sich aus den historischen Ereignissen erschließen, dass das Geschehen kurz nach der politischen Unabhängigkeit des zentralafrikanischen Landes einsetzt und etwa ein Jahrzehnt später seinen Abschluss findet.[3] Widmer dagegen gibt genauere Auskunft über Beginn und Ende seiner Erzählung: „Alles begann am 29. Juli 1994“ (13) und endet etwas mehr als ein Jahr später (vgl. 206). Zudem spezifiziert er den afrikanischen Handlungsort seines Romans bereits durch den Titel *Im Kongo* von Anfang an, wodurch eine Markierung im Nebentext[4] vorhanden ist. In *Bend* thematisiert Naipaul die koloniale Vergangenheit des Kongo, die er mit der dargestellten postkolonialen Gesellschaft in Verbindung setzt. Deutlich wird dabei, wie das Machtgefälle aus der Kolonialzeit auch im politisch unabhängigen Kongo erhalten blieb. Auch Widmer greift in seinem Roman auf Manifestationen des Kolonialismus zurück: Die Wirtschaft des ehemaligen kolonisierten Landes wird nicht im Interesse der einheimischen Bevölkerung gestärkt, sondern es kommt erneut zur ökonomischen Ausbeutung des Landes. So wird in beiden Romanen ein seit der Kolonialzeit anhaltendes Ungleichgewicht von Macht, Reichtum und Partizipation thematisiert. Zudem stellen sich in beiden Romanen Fragen der Indigenisierung, Abgrenzung und der Selbstpositivierung im Koordinatensystem zwischen Kolonialismus und Transkulturation.

Die Analyse stützt sich auf die Hauptfrage, welche ökonomischen und politischen Aspekte der Kontinuität und Diskontinuität zwischen kolonialen und postkolonialen Zeiten in den Intertexten dargestellt werden. Der Fokus auf die wirtschaftliche und politische Situation in *Bend* und in *Kongo* wird im Zusammenhang mit dem Modernisierungsaspekt gelesen, um so ebenfalls eine Antwort auf die Frage zu bekommen, inwiefern sich in den Intertexten Conrads Kolonialismus- und Modernisierungskritik in den Themenfeldern

---

Gewässers fragten. Statt *nzadi* verstanden die Europäer *zaire*, was sie auf ihrer Karte festhielten (vgl. Reybrouck, S. 332). Insofern war Mobutus Annahme, dass der Name *Zaire* afrikanischen Ursprunges und damit authentisch sei, falsch.
Um die unterschiedlichen Namensgebungen des Landes zu vermeiden, wird in den Analysen der Romane von Naipaul und Widmer das zentralafrikanische Land einfachheitshalber als Kongo bezeichnet, auch wenn dieser Name politsch nicht korrekt ist.

[3] Verschiedene Ereignisse im Roman, darunter die Revolution in Sansibar, bei der die von den Arabern beherrschte Regierung des Inselstaates gestürzt wurde und das Ende der arabischen Herrschaft bedeutete, verweisen auf die Zeit nach 1960. Die von Mobutu ausgehende Verstaatlichung ausländischer Unternehmen fand im November 1973 statt und die am Schluss des Romans angesprochene Radikalisierung ereignete sich im darauffolgenden Jahr.

[4] Vgl. Broich: Formen der Markierung von Intertextualität 1985, S. 35.

Globalisierung, Ökonomie und Politik fortsetzt. Obwohl beide Romane bereits mehrfach in intertextuelle Beziehung zu *Heart* gesetzt wurden, hat der Modernisierungsaspekt keine oder nur eine nebensächliche Beachtung gefunden.[5] Konkret wird danach gefragt, wie die Themen der wirtschaftlichen Ausbeutung des Kongo und der kapitalistischen Globalisierung in den Romanen verhandelt werden. Bewegt sich der Reichtum des Kongo auf einer Einbahnstraße Richtung Westen, wie bei Conrad, oder verweisen die Intertexte auf einen anderen denkbaren Weg? Aus postkolonialer Perspektive ist es zudem von Relevanz danach zu fragen, wie die Romane mit den Kategorien ‚Rasse' und Identität umgehen. Wird entsprechend des kolonialen Diskurses ein negativ besetztes ‚Anderes' konstruiert, dem gegenüber sich eine (neo)koloniale Figur in einer hierarchisch überlegeneren Position zeigt, wodurch sich für diese Figur die Legitimation einer Unterjochung und ökonomischen Ausbeutung ergibt, oder wird mit dieser auf binärem Denken beruhenden Strategie der Trennung und der darauf aufbauenden wirtschaftlichen und politischen Exploitations- und Exklusionsmechanismen gebrochen? Die Analyse soll dementsprechend herausarbeiten, ob sich in den Intertexten die asymmetrischen kolonialen Herrschafts- und Wohlstandsverhältnisse in der Beziehung zwischen Europa und Afrika, auf die Conrad in seiner Novelle verweist, fortschreiben oder ob es Naipaul und Widmer gelingt, ihre Romane zu einem diskursiven Ort zu machen,

[5] Parallelen zwischen *A Bend in the River* und *Heart of Darkness* wurden gezogen von Prescott, Lynda: Past and Present Darkness. Sources of V.S. Naipaul's A Bend in the River. In: *Modern Fiction Studies* 30 (1984). S. 547-559; Farn 2005, S. 227-233; Nakai, Asako: Journey to the Heart of Darkness: Naipaul's "Conradian Atavism" Reconsidered. In: *The Conradian* 23/2 (1998). S. 1-16; Duyck, Rudy: V.S. Naipaul's Heart of Darkness. In: *ACLALS Bulletin* 7/4 (1986). S. 86-94; Berger, Roger A.: Writing Without a Future. Colonial Nostalgia in V.S. Naipaul's A Bend in the River. In: *Essays in Literature* 22/1 (1995). S. 144-156.
Parallelen zwischen *Im Kongo* und *Heart of Darkness* wurden analysiert von Förster, Nikolaus: Orte der Finsternis, Spielarten des Exotischen. Erzählstrategien an den Grenzen der Sprache. In: Ders.: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 58-93; Lehner, Sonja: Eine postkoloniale Reise in das Herz der Finsternis. Urs Widmers Roman *Im Kongo*. In: Arne Eppers/Hans-Peter Klemme (Hg.*): Perspektiven einer anderen Moderne. Literatur und Interkulturalität. Festschrift für Leo Kreutzer*. Hannover: Revonnah 2003, S. 179-192; Grünewald, Tim: „In den Kongo, wo die Schwarzen am schwärzesten sind". Colonial Discourse in Urs Widmer's *Im Kongo*. In: *Focus on German Studies* 12 (2005). S. 117-134; Windisch, Martin: Rites of Memory: Urs Widmer's *Im Kongo*. In: Göbel/Seeber/Windisch (Hg.) 2007, S. 83-103; Arnds, Peter: Into the Heart of Darkness: Switzerland, Hitler, Mobutu, and Joseph Conrad in Urs Widmer's Novel *Im Kongo*. In: *The German Quarterly* 71/4 (1998). S. 329-342; Lorenz 2017, S. 366-389.

der koloniale Topoi nicht einfach nur aufdeckt, sondern auch neu verhandelt und derart einen Versuch zum Aufbrechen kolonialer Strukturen unternimmt.

Als *Bend* 1979 erstmals veröffentlicht wurde, war mit dem Stichwort Postkolonialismus eine relativ neue Richtung in den Geisteswissenschaften angesprochen, welche sich in den 1980er Jahren in der Nachfolge der nunmehr berühmten Studie *Orientalism* von Said vor allem in den USA und England zu entwickeln begann. Die Entstehung von Naipauls Roman fällt somit in eine Zeit, in der sich die *Postcolonial Studies* noch nicht fest etabliert, geschweige denn definiert hatten. Mittlerweile verstehen sich die *Postcolonial Studies* unter anderem als Versuch, aus der Perspektive des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts Machtbeziehungen in den Vordergrund zu stellen, die zuvor verdrängt oder idealisiert worden sind.[6] Mit *Bend* nimmt Naipaul an dieser Debatte der Machtverhältnisse teil, indem er auf fortdauernde Kolonialstrukturen verweist. Bruce King bezeichnet Naipaul als „the first of the new international novelists from former colonies who find their material in the postcolonial world".[7] Naipaul wird hier in die Liste von Schriftstellern eingeordnet, die ihre Wurzeln in ehemaligen Kolonien haben und in ihren Fiktionen häufig an diese Orte zurückkehren, um sich mit Fragen des Kolonialismus und Postkolonialismus auseinanderzusetzen.

## 3.1 Politische Dekolonisierung und ihre Konsequenzen in V.S. Naipauls *A Bend in the River*

In *Bend* ist es nicht die ehemals britische Kolonie Trinidad,[8] in die sich Naipaul begibt, sondern ein namentlich nicht genanntes zentralafrikanisches Land, welches sich nach seiner politischen Unabhängigkeit in einem Zustand von politischem Chaos, Korruption und Gewalt befindet. Bereits in dem Roman *In a Free State* (1971) hat Naipaul über einen afrikanischen Staat kurz nach seiner

[6] Robinson, Douglas: *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. Manchester: St. Jerome 1997, S. 12f.

[7] King, Bruce: *V.S. Naipaul*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2003[2], S. 22.

[8] In seinem ersten Roman *The Mystic Masseur* (1957) wählt Naipaul in der Tat seinen Geburtsort Trinidad als Schauplatz der Handlung. Er erzählt die Geschichte eines frustrierten Schriftstellers indischer Abstammung, der sich im kolonialen Trinidad der 1940er Jahre von einem einfachen Masseur (Wunderheiler) zu einem erfolgreichen Politiker hocharbeitet. Naipaul, V.S.: *The Mystic Masseur*. London: Heinemann Educational 1971.

Unabhängigkeit geschrieben und auch hier hat das Land mit internen Konflikten zu kämpfen, die vor allem durch das diktatorische Regime des Präsidenten hervorgerufen werden.[9] Während *In a Free State* durch Naipauls Aufenthalt von 1965-66 an der Makarere University in Uganda geprägt wurde, ist *Bend* durch den Besuch in Zaire im Jahr 1975 beeinflusst worden.[10] Die Erlebnisse seiner Reise hielt Naipaul in dem journalistischen Artikel *A New King for the Congo. Mobutu and the Nihilism of Africa*[11] fest, in dem er unter anderem die politische Situation des Landes beschreibt, die er in seinem Roman *Bend* verarbeitet.[12] Die Parallelen zwischen dem Artikel und *Bend* sowie geographische und historische Hinweise, wozu sich die titelgebende Biegung im Flussverlauf oder die nach Mobutu geformte Figur des Präsidenten zählen lassen, weisen den Schauplatz der Handlung als den Kongo aus. Analog zu Conrad erwähnt Naipaul den gesamten Roman hindurch jedoch weder den Ländernamen noch die Städte Kinshasa und Kisangani.

Naipaul, der als Nachfahre indischer Vertragsarbeiter auf Trinidad geboren wurde und als 18-Jähriger mit einem Stipendium der Regierung nach Oxford kam und seitdem in England seinen ständigen Wohnsitz hatte, kam durch seinen Vater bereits als Kind mit Conrads Werken in Berührung. Im Alter von zehn Jahren wurde Naipaul die Kurzgeschichte *The Lagoon* (1896) vorgelesen, wie sich seinem Essay *Conrad's Darkness* (1974) entnehmen lässt.[13] Conrads

---

[9] Naipaul, V.S.: *In a Free State*. Harmondsworth: Penguin 1973.

[10] In der 2002 erschienenen Ausgabe im Picador-Verlag verweist Naipaul im Vorwort des Romans darauf, dass der Handlungsort ein zentralafrikanisches Land ist. Weiterhin erwähnt er seine Reise nach Zaire mit Besuch der Städte Kinshasa und Kisangani im Jahr 1975 und erklärt dem Leser: „There is an echo of this journey in the book". Naipaul, V.S.: Preface. In: Ders.: *A Bend in the River*. London: Picador 2002. S. vii-ix, vii.

[11] Naipaul, V. S.: A New King for the Congo: Mobutu and the Nihilism of Africa. In: Ders.: *The Return of Eva Péron with The Killings in Trinidad*. London: André Deutsch 1980. S.171-204.

[12] Zudem wurde 1980 Naipauls *A Congo Diary*, eine kurze und unorganisierte Sammlung von Notizen, die der Schriftsteller während seines Aufenthaltes im Kongo anfertigte, in einer limitierten Auflage von 330 Exemplaren publiziert.

[13] Vgl. Naipaul, V.S.: Conrad's Darkness. In: Ders. 1980. S.205-228, 207ff.
Innerhalb dieses Essays äußerst sich Naipaul in Zusammenhang mit seiner Afrikareise und *Heart of Darkness* mit den Worten „And I found that Conrad – sixty years before, in the time of a great peace had been everywhere before me" (216), was insofern kritisch betrachtet werden kann, als dass Naipaul dem Kolonialismus als eine Art ‚Friedensinstanz' betrachtet und er die Behauptung aufstellt, dass Conrads Wahrnehmung von Afrika auch 60 Jahre nach dessen Kongoreise immer noch relevant ist, da sich innerhalb dieser Zeitspanne keinerlei sichtbare Entwicklung im Kongo vollzogen habe. So führt Naipaul auf, dass die Reise ins Landesinnere immer noch auf dem Dampfer vollzogen wird, denn „the river remains, in 1975, the great highway of the country […] The steamers have continued […] The stations have become towns, but they remain what they were: trading outposts. And, in 1975, the journey –

bleibender Eindruck auf Naipaul schlägt sich in *Bend* nieder, wobei es hier nicht Conrads Kurzgeschichte, sondern dessen Novelle *Heart* ist, die ihre Spuren hinterlassen hat.[14] Mehrere Literaturwissenschaftler erkennen in *Bend* intertextuelle Verweise auf Conrads Novelle, gehen teilweise jedoch nur oberflächlich auf sie ein.[15] Als auffälligste intertextuelle Markierungen werden dabei immer wieder der Hauptschauplatz der Handlung sowie das Dampfboot genannt, mit dem am Ende die Protagonisten beider Geschichten den Kongo verlassen. Weitere sehr auffällige Markierungen lassen sich in der Darstellung des Dschungels als undurchdringliches und gefahrvolles Dickicht[16] und dem Eindruck der Reise in den Kongo als eine Reise in die Vergangenheit (9) erkennen. Farn und Prescott gehören zu denjenigen Literaturwissenschaftlern, die sich komparatistisch auf eine sorgfältigere Suche nach Conrad-Bezügen in *Bend* begeben haben. Farn sieht Naipauls Roman als „historical ‚sequel'"[17] zu Conrads Geschichte und Prescott verweist auf die enge Beziehung der beiden Afrikaerzählungen, indem sie in *Bend* „an evocation and inversion of some major features of Conrad's tale"[18] erkennt. In den Analysen wird aber nicht explizit erwähnt, dass Naipaul mit seinem 80 Jahre nach *Heart* publizierten Roman Conrads Kolonialismus- und Modernisierungskritik fortführt. Wie Conrad deckt Naipaul die Schattenseite der Modernisierung auf, denn trotz der nunmehr politischen Unabhängigkeit des Landes von Europa treten (neo)koloniale Herrschaftsverhältnisse ein. Naipaul thematisiert die Widersprüchlichkeiten und Schwächen der postkolonialen Gesellschaft, über die der Kolonialismus und dessen Hinterlassenschaften im nachkolonialen Kongo kritisierend in den Blick genommen werden.

---

one thousand miles between green, flat, almost unchanging country – is still like a journey through nothingness. So little has the vast country been touched: so complete, simple and repetitive still appears the African life through which the traveler swiftly passes" (S. 181).

[14] Zu Conrads Einfluss auf Naipaul (nicht nur bezüglich der Verbindung von *Heart of* Darkness und *A Bend in the* River) siehe Nixon, Rob: *London Calling. V.S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1992, S. 88-108.

[15] Vgl. King 2003[2], S. 127; Gupta, Suman: *V.S. Naipaul*. Plymouth: Northcote House 1999, S. 50f.; Thieme, John: *The Web of Tradition. Uses of Allusion in V.S. Naipaul's Fiction*. London: Dangaroo Press/Hansib Publications 1987, S. 151.

[16] Vgl. Naipaul, V.S.: *A Bend in the River*. New York: Vintage 1989 [1979], S. 8.
Im Folgenden werden die Seitenangaben aller aus diesem Buch entnommenen Passagen unmittelbar im Anschluss an das jeweilige direkte oder indirekte Zitat angegeben.

[17] Farn 2005, S. 181.

[18] Prescott 1984, S. 548.

### 3.1.1 Koloniale Praktiken nach der Dekolonisation

Die Handlung von *Bend* wird von Salim, dem Protagonisten der Geschichte, in vier größeren Teilabschnitten, die sich aus mehreren Kapiteln zusammensetzen, erzählt. Wie Marlow befindet sich Salim auf einer Reise ins Innere des afrikanischen Kontinents, aber anders als Conrads Protagonist, der die Reise von Europa aus antritt, Afrika damit vom Westen her erschließt, befindet sich Salim bereits in Afrika. Seine muslimischen, ethnisch indischen Vorfahren leben an der Ostküste Afrikas, wo ein reger Handelsverkehr mit Arabien und Indien bestand. Salim erwähnt bezüglich seines Großvaters, dass dieser am Sklavenhandel der Araber beteiligt war (vgl. 11). Aufgrund der Unruhen an der afrikanischen Ostküste flieht Salim weiter ins Innere des Kontinents. Naipaul verweist mit den Unruhen auf die 1960er Jahre, als die ostafrikanischen Länder ihre politische Unabhängigkeit errungen hatten und ein Kampf der Afrikaner gegen die wirtschaftliche Vormachtstellung der europäischen und asiatischen Bevölkerungsgruppen in ihren Ländern begann.[19] So wird gleich zu Beginn des Romans auf die hitzige politische Lage Afrikas hingewiesen, die im weiteren Verlauf von immenser Bedeutung ist. Salim begibt sich nach Kisangani, „the town at the bend in the river" (4), – der Ort in Conrads Erzählung, wo sich Kurtz' Station befindet – und übernimmt den Gemischtwarenladen des indischstämmigen Familienfreundes Nazruddin.[20]

Laut Gupta ist den Protagonisten von *Heart* und *Bend* gemeinsam, dass sie eine Außenperspektive einnehmen, die bei Salim und Marlow zu einer limitierten Sicht auf die Vorgänge im Kongo führe und sie daran hindere, in die afrikanische Gesellschaft integriert zu werden.[21] In der Tat gelingt weder Marlow noch Salim eine Integration und das obwohl letzterer in Afrika geboren wurde und den Kontinent sogar als ein Zuhause betrachtet.[22] Obwohl Salim in

[19] Vgl. Hecklau, Hans: *Ostafrika. (Kenya, Tanzania, Uganda)*. (Bd., 33 Wissenschaftliche Länderkunden). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 135.

[20] Vgl. ebd. S. 133f. Zur Geschichte Ostafrikas schreibt Hecklau, dass asiatische Händler in die entlegensten Gebiete vordrangen, um ländliche Gemischtwarenläden zu errichten. Gleichzeitig übernahmen diese Händler den landwirtschaftlichen Zwischenhandel, die Ver- und Bearbeitung landwirtschaftlicher Produkte und deren Vorbereitung für den Verkauf in der Stadt bzw. den Export. Auf diese Weise trugen sie zur Entwicklung der afrikanischen Landwirtschaft bei, da die reine Subsistenzwirtschaft zur partiellen Produktion für den Markt überging.

[21] Vgl. Gupta 1999, S. 51.

[22] „Africa was my home" (10).

Afrika geboren wurde und er Kontakt zu Afrikanern hat, wird er dennoch nicht als Einheimischer behandelt. Aufgrund seines indischen Hintergrundes sieht er sich nämlich selbst in der Gesellschaftshierarchie auf einer höheren Stufe als die Afrikaner. Darin zeigt sich der indische Diasporarassismus gegenüber afrikanischstämmigen Personen, was sich als koloniales Erbe verstehen lässt. In der Geschichte zu Ostafrika verweist Hecklau darauf, dass die asiatische Bevölkerung in Uganda, wo Salims Familie im Roman wohnt, während des Kolonialismus zwar ebenso wie die Afrikaner unter der britischen Kolonialverwaltung stand, es zugleich aber auch indischstämmige Bewohner gab, die „als kleine Beamte im Dienst der Kolonialverwaltung" tätig waren oder die bei der ostafrikanischen Eisenbahn Beschäftigung fanden.[23] Zudem gab es viele indischstämmige Händler, die mit der Kolonialverwaltung zusammenarbeiteten.[24] Die Geschichte Ostafrikas verdeutlicht, dass die asiatische Bevölkerung im Vergleich zur afrikanischen Bevölkerung während der Kolonialzeit eine höhere gesellschaftliche Stellung besaß. Trotz seines Überlegenheitsgefühls ist Salim aber fähig, die Leistungen der Afrikaner anzuerkennen, womit er Marlow gleicht. Salim erwähnt beispielsweise, dass die Afrikaner durch ihre Subsistenzwirtschaft selbstständig und nicht auf ausländische Hilfe angewiesen sind: „The people here had many skills; they could get by on their own" (5). Auf Produkte aus dem Ausland würden die Afrikaner lediglich zurückgreifen, da es das Alltagsleben erleichtere (vgl. 5). Salim erkennt den technischen und wirtschaftlichen Vorsprung außerafrikanischer Länder, aber er verurteilt die afrikanischstämmige Bevölkerung in Kinsangani nicht grundsätzlich als hoffnungslos und entwicklungsunfähig. So äußert er sich über die Afrikanerin Zabeth, eine „marchande" (5), mit der er Handel treibt, positiv. Eine „person of power, a phrophetess" sei sie sowie eine „good and direct businesswoman" (6). Anders als in *Heart* steht Salim in Kontakt zu verschiedenen Gruppen von Afrikanern, darunter Studenten, Händler und Beamte. Die meisten dieser Kontakte bleiben sehr oberflächlich, doch gibt es auch zwei intensivere Beziehungen zu afrikanischstämmigen Personen. Zum einen mit Metty, dem ‚Haussklaven' von Salims Familie, und zum anderen mit Ferdinand, dem Sohn von Zabeth. Diese

[23] Hecklau 1989, S. 135.
[24] Ebd., S. 133.

beiden afrikanischen Figuren äußern sich im Dialogverlauf des Romans mehrfach, womit Naipaul Afrikanern einen größeren Raum zum Sprechen zugesteht als Conrad, der die Afrikaner lediglich an zwei Stellen in seiner Novelle reden lässt. Naipaul degradiert Afrikaner daher nicht zu stimmlosen Hintergrundobjekten, sondern sie sind Individuen mit einer eigenen Stimme.

Insgesamt überwiegt jedoch Salims rassistisches Denken, in welchem sich der koloniale Tenor widerspiegelt. Vor allem in Bezug auf den Status des Sklaven wird dies deutlich. Der Protagonist sieht in der Aufrechterhaltung der Sklaverei keinerlei Probleme und weist aufgrunddessen jegliche Schuld von sich, dass seine Familie Sklaven hat. Vielmehr wollen diese ihren Sklavenstatus behalten, wie Salim mitteilt:

> „The last thing they wanted to hear was that they had to go. Officially these people were only servants. But they wanted it known – to other Africans, and to poor Arabs and Indians – that they were really slaves. It wasn't that they were proud of slavery as a condition; what they were fierce about was their special connection with a family of repute" (13).

Die Aussage betont, dass es zwischen den verschiedenen Ethnien Unterschiede hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Stellung gibt. Die Wortwahl „a famliy of repute" unterstreicht, dass Salim sich von den „poor Arabs and Indians" und von Afrikanern ohnehin abgrenzt. Salim legitimiert mit seiner Erläuterung die Sklaverei und bewahrt so das Ansehen seiner Familie. Auf seiner Reise von der Ostküste nach Zentralafrika beschäftigt sich Salim ebenfalls mit dem Sklaventum, denkt er doch:

> „But this is madness. I am going in the wrong direction. There can't be a new life at the end of this. […] I couldn't help thinking that that was how it was in the old days with the slaves. They had made the same journey, but of course on foot and in the opposite direction, from the centre of the continent to the east coast" (4).

Salim bewegt sich in der ostafrikanisch-arabisch-indischen Infrastruktur des Indischen Ozeans, die einst für den Handel mit Waren wie Elfenbein, Gold und Sklaven geschaffen wurde.[25] Der europäische Kolonialismus nutzte bei seiner

[25] Siehe dazu Mann, Michael: *Sahibs, Sklaven und Soldaten. Geschichte des Menschenhandels rund um den Indischen Ozean*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012; Allen, Richard Blair: *European Slave Trading in the Indian Ocean, 1500-1850*. Athens, Ohio: Ohio

Machtübernahme gegen Ende des 19. Jahrhunderts diese Infrastruktur. Zwar erwähnt Salim, dass er seinen Weg auf einer ehemaligen Skavenroute beschreitet, aber er geht zunächst nicht weiter darauf ein, wer für diesen Weg verantwortlich war. Erst ein paar Seiten später erfährt der Leser vom Indischen Ozean als historischen Handelsraum (vgl. 10). In diesem Zusammenhang erwähnt Salim, dass zur Ware auch Sklaven gehörten, mit denen vor allem die Araber handelten, wobei sich auch die Inder an diesem Geschäft beteiligten. So berichtet Salim von seinem Großvater, der Sklaven als „cargo of rubber" (11) verfrachtet hat, sich jedoch nicht mehr daran erinnern kann, wann er dies getan hat. Die Verdinglichung der Sklaven, so beteuert Salim, sei aber nicht als „wickedness or trickery" (11) seitens des Großvaters zu verstehen: „he just told it as something unusual that he had done" (11). An den Aussagen lässt sich die Kommodifizierung der afrikanischen Bevölkerung ablesen. Daher ist die Integrierung Afrikas in den Welthandel nicht als Modernisierung zu verstehen, sondern als Ausbeutung. Das moderne Element in Form der Straße ist somit als Nebenprodukt der wirtschaftlichen Ausbeutung zu verstehen. Marlow nutzt in *Heart* ebenfalls eine alte, wahrscheinlich arabische, Karawanenroute, als er sich von der ersten zur zweiten Handelsstation begibt. Sozialgeschichtlich lässt sich über die Sklavenbeschaffung eine enge Verbindung zwischen *Heart* und *Bend* herstellen.

Salims Darstellung des Sklavenhandels ist als Inversion etablierter Narrative zu verstehen. Mit seiner Auffassung der Lage geht er weit über europäische Konstrukte hinaus. Er verweist darauf, dass vor der Ankunft der Europäer bereits Infrastrukturen vorhanden waren, die dann von den europäischen Kolonialherren genutzt wurden, was in *Heart* der Fall ist. Naipaul zeigt durch seine Figur Salim, was mit der afrikanischen Geschichte während des Kolonialismus geschehen ist bzw. bewusst gemacht wurde: „African history is too easily forgotten or oversimplified"[26], was Salim mit seiner Familiengeschichte ausbalanciert. Das europäische Narrativ ist vereinfachend, es ignoriert die Nuancen gelebter Realität. So gibt Salim zu, dass sein gesamtes Geschichtswissen aus europäischen Büchern stammt, die ein falsches Bild

University Press 2014; Karunga, John Njenga: Interaktionsraum Indischer Ozean. In: Göttsche/Dunker/Dürbeck (Hg.) 2017, S. 160-164.

[26] Prescott 1984, S. 550.

vermitteln (vgl. 18). Der weiße Intellektuelle Raymond, der Historiker ist und in einer europäischen Exklave in Kisangani lebt, bezieht sein Wissen aus Zeitungsartikeln und Büchern, die nicht das wahre Afrika zeigen. Dies wird Salim bewusst, als er zwei Artikel von Raymond liest, die in ausländischen Magazinen gedruckt wurden. Der erste Artikel, „Riot at a Football Match" (180) wird von Salim folgendermaßen beurteilt:

> „The article […] turned out to be a compilation of government decrees and quotations from newspapers. […] He [Raymond] didn't give the impression that he had talked to any of the people involved, though many would have been alive when he wrote. He stuck with the newspapers […] His subject was an event in Africa, but he might have been writing about Europe or a place he had never been" (180f.).

Raymond bezieht seine Informationen aus „government decress" und „newspapers", die nicht die Realität widerspiegeln, sondern Konstrukte sind. Hier ließe sich eine Verbindung zu *Heart* herstellen. Marlow verweist ebenfalls darauf, wie das Medium Zeitung zur falschen Repräsentation genutzt werden kann. Auch Raymonds anderer Artikel, der von Missionaren und ihren Sklaven handelt, ruft in Salim ähnliche Kritik hervor: „He didn't seem to have gone to any of the places he wrote about; he hadn't tried to talk to anybody" (181f.). Aufgrund dessen kommt Salim zu der Erkenntnis, dass Raymond weniger Wissen über Afrika hat als Metty oder seine indischen Freunde Nazruddin, Indar und Mahesh. Salims Kommentare zu den Artikeln des Historikers verdeutlichen, wie die verzerrte Geschichtsschreibung der Europäer über Afrika zu Stande gekommen ist. Die historischen Quellen, zu denen Salim Zugang hat, und auf die sich sein historisches Wissen stützt, sind als kolonial bzw. neokolonial einzustufen. Es wird ein Bild erzeugt, dass den Interessen des herrschenden Systems zu Gute kommt. Erwähnen lässt sich in diesem Zusammenhang, dass Präsident Mobutu Verlagshäuser in Europa bezahlt, damit diese in Magazinen, die auch in Afrika im Umlauf sind, wohlwollend über seine ‚modernisierenden' Projekte in Afrika berichten. Die Erkenntnis, dass Geschichtsschreibung kritisch hinterfragt werden kann oder muss, kann als Salims erster Schritt verstanden werden, sich von den kolonialen Denkweisen zu entfernen. Er hat verstanden, wie wichtig es ist, sich der Differenzen bewusst zu sein und nicht nur auf die Stimmen der Europäer zu hören, sondern auch diejenigen der Einheimischen

wahrzunehmen, um der historischen Wahrheit gerecht zu werden. In Salims Familie ist die Betrachtungsweise des Großvaters bezüglich des Sklavenhandels keine Ausnahme, sondern der Normalfall: „We simply lived; we did what was expected of us, what we had seen the previous generation do" (11). Salim und seine Familie erhoffen sich die Fortsetzung der lang etablierten Handelsgeschichte zwischen Indern und Arabern an der Ostküste Afrikas.[27] Für die afrikanische Bevölkerung würde dies die Fortsetzung unterdrückender Verhältnisse bedeuten, was Salim bei seinen Überlegungen ausklammert, wodurch sich seine (kolonial)rassistische Haltung gegenüber den Afrikanern erkennen lässt.

In seiner Beziehung zu Metty kann Salims (kolonial)rassistische Haltung eingehender betrachtet werden. Bevor Metty zu Salim nach Kisangani gekommen ist, wurde er an der Ostküste Ali genannt. Aufgrund dieses Namens, der arabischer Herkunft ist, sowie durch Alis/Mettys Stellung als Haussklave, lassen sich Rückschlüsse auf seine Abstammung ziehen: seine Vorfahren sind Sklaven aus dem arabischen Sklavenhandel. Salim bestätigt dies, als er auf Alis/Mettys Reiseweg von der Ostküste nach Kisangani eingeht: „he [Ali/Metty] had made in reverse the journey which some of his ancestors had made a century or more before" (31). Der neue Name Metty gibt dagegen Auskunft über seine gemischte genetische Herkunft: „Metty […] it was just the French word *métis*, someone of mixed race" (33). So hat Metty nämlich auch indische Vorfahren, was sich dadurch erklärt, dass Mitglieder aus Salims Familie Sex mit ihren afrikanischen Sklaven hatten (vgl. 14). Zusätzlich informiert der neue Name über den europäischen Einfluss in Afrika, womit eine Verbindung zum europäischen Kolonialismus hergestellt wird. Aufgrund seiner gemischten Herkunft übernimmt Metty aber auch die Funktion, eine Brücke zwischen der kolonialen Vergangenheit und der postkolonialen Gegenwart zu schlagen. Metty könnte als Beispiel dafür verstanden werden, dass in der postkolonialen Gesellschaft die Grenzen beginnen zu verwischen. Für die erzählte Zeit im Roman ist Mettys gemischte Herkunft aber noch außergewöhnlich, denn wie Hecklau bezüglich der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen in Ostafrika in

[27] Zur Rolle der Inder in Ostafrika siehe z.B. Mangat, Jagjit Singh: *A History of the Asians in East Africa, ca. 1886 to 1945*. Oxford: Oxford University Press 1969, S. 1-62.

den 1960er Jahren feshält, grenzen diese sich scharf voneinander ab.[28] Diese Abgrenzung wird im Roman beispielsweise durch Salims Familie an der Ostküste deutlich, die in ihrem von einer Mauer umgebenden Anwesen nahezu isoliert von der afrikanischen Bevölkerung (es sei denn es handelt sich um ihre Haussklaven) leben. Teilweise hält Salim an der Abgrenzung verschiedener Bevölkerungsgruppen ebenfalls fest, was sich beispielsweise an seiner Reaktion auf Mettys Kind ablesen lässt. Für Salim ist eine ‚Rassenmischung' als Tabu und Abwertung zu betrachten, was er gegenüber Metty äußert, als dieser mit einer Afrikanerin ein Kind gezeugt hat: „Don't you [Metty] think it's disgusting to have a little African child running about […]? Aren't you ashamed, a boy like you?" (106). Salims infantilisierende Wortwahl „boy" verweist darauf, dass er sich auf einer höheren sozialen Stufe als Metty sieht. Da Metty aber auch indischer Abstammung ist, steht er in den Augen Salims auf einer höheren Gesellschaftsstufe als Afrikaner. Salims hierarchische Ordnung von Menschen verschiedener Herkunft – wobei Afrikaner auf der untersten Stufe dieser Hierarchie sind – sowie seine Abscheu vor genetischen Vermischungen mit Afrikanern lassen eine koloniale Haltung widerhallen.

Als weiteres Element, in dem sich die Kontinuität kolonialer Strukturen zeigt, lässt sich die politische Lage und vor allem die nach Mobutu geformte Figur des „Big Man" heranziehen. Der politische Aufruhr und die dadurch insbesondere für Ausländer gefährliche Lage Afrikas werden bereits auf den ersten Seiten des Romans beschrieben, da Salim auf seiner Reise vom Osten ins Zentrum Afrikas mehrere Orte durchquert, die wie in *Heart* verlassen oder hier blutgetränkt („full of blood", 3) sind. Ebenso verweist der Titel des ersten Abschnittes, „The Second Rebellion", auf die unruhige Lage im Kongo. Historisch verweist Naipaul auf den Aufstand von 1964, der unter der Führung Pierre Muleles, des ehemaligen Bildungsministers der Demokratischen Republik Kongo, das Land überschattete und sich gegen die Zentralregierung und alles, das mit ausländischen Mächten, insbesondere Europa, assoziiert wurde, richtete.[29] Gegen Ende des ersten Abschnittes des Romans heißt es dazu: „The rage of the rebels was like a rage against metal, machinery, wires,

[28] Vgl. Hecklau 1989, S. 135.
[29] Vgl. van Reybrouck 2014, S. 320ff. Siehe dazu auch Naipaul 1980, S. 195.

everything that was not of the forest and Africa“ (81). Die Aussage erinnert an Fanon, der in die *Verdammten dieser Erde* betont, dass die Gewalt des Kolonialismus beim Dekolonisierungsprozess in Gegengewalt umschlagen wird.[30] Interessant an dem Zitat ist aber auch, dass ein Kontrast zwischen Technologie und Natur gezogen wird. Europa bzw. das Ausland steht für die modernen Elemente (metal, machinery, wires), während Afrika mit der Natur (forest) verbunden wird. Die modernisierenden Attribute sind für die rebellierende afrikanische Bevölkerung aber negativ besetzt, da sie sicherlich mit Unterdrückung, Gewalt und Ausbeutung durch die Europäer verbunden werden. Daher ist es verständlich, dass der aufkommende afrikanische Nationalismus Widerstand gegen europäische Hinterlassenschaften hervorruft.

Zwar lässt sich in *Bend* eine postkoloniale Zeit durch eben jenen Kampf gegen die Europäer und ihre Hinterlassenschaften deutlich erkennen und es steht mit Mobutu ein Afrikaner auf der politischen Spitze des Landes, doch hat sich an der politischen Situation während des Kolonialismus insofern nichts verändert, als dass mit dem eigenwilligen und zynischen Streben des Präsidenten nach Macht de facto erneut eine Form der Unterdrückung zur Geltung kommt. So verweist der Titel „Battle“ des vierten Romanteils auf die unruhige politische Lage des Landes, die sich innerhalb von 10 Jahren im Handlungsverlauf, nicht stabilisieren konnte. In erster Linie richtet sich die neue Unterdrückung gegen die immigrierten Gruppen des Landes, was durch die Verstaatlichung der ausländischen Geschäfte gegen Ende des Romans deutlich wird. Unter Mobutu kommt es zu einer Afrikanisierung, d.h. ausländische Unternehmen werden in die Hände von Afrikanern gegeben. Die afrikanische Bevölkerung hat aber auch unter dem Joch des neuen Herrschers zu leiden. Die Afrikaner werden in eine Gruppe der Privilegierten und Nicht-Privilegierten geteilt, wobei die zweite Gruppierung den Großteil der Bevölkerung ausmacht. Die Aufteilung in zwei Gruppen, von denen eine auf Kosten der anderen Partei Vorteile genießt, erinnert an den Kolonialimus. Dass aber auch Afrikaner die elitäre Gruppe bilden, ist als Zeichen für den Anbruch der postkolonialen Zeit zu verstehen. Anstatt einen Versuch zur Einheit der Gesellschaft zu unternehmen, vergrößert Mobutu mit seiner Führungsmethode die Kluft zwischen den unterschiedlichen

[30] Vgl. Fanon 2016[17], S. 30.

Bevölkerungsgruppen. Die gegen Mobutu gerichtete Liberation Army sieht den einzigen Ausweg aus der politischen Situation in der Tötung all derjenigen, die mit dem Präsidenten in Verbindung gebracht werden können, wozu nicht nur Staatsbeamte zählen, sondern „everbody who can read and write, everbody who ever put on a jacket and tie, everybody who put on a *jacket de boy*“ (275). Die (Lakaien)Uniformen stellen eine Assoziation zum Kolonialismus her. Man denke hier an den afrikanischen Aufseher in *Heart* in seiner Uniform, die ihn als Mittäter am Kolonialismus auszeichnet. Mit den kolonisierten Intellektuellen in *Bend* lässt sich erneut auf Fanon verweisen. Er kritisierte, dass die neue afrikanische Elite die Posten der ehemaligen Kolonialherren übernehmen würden, sodass es zu keiner Veränderung der sozialen Verhältnisse kommen würde.[31]

Die Figur des Präsidenten dient Naipaul als Beispiel einer fortgeführten kulturellen Kolonisierung trotz des formalen Endes der europäischen Kolonialherrschaft. In der Beziehung zwischen Kolonialherr und Kolonisierten setzten sich die Europäer mitsamt ihrer Kultur an die Spitze eines Hierarchiemodells, während den kolonisierten Gesellschaften die unterste Stufe zugewiesen wurde. Das Unterlegenheitsgefühl wurde den Kolonisierten regelrecht eingeimpft, sodass sie auf einen Prozess konditioniert wurden, den die Kolonialmächte als ‚Modernisierung‘ verstanden. Diese ‚Modernisierung‘ betraf nicht nur technologische oder wirtschaftliche Aspekte, sondern wirkte sich auf alle Bereiche des menschlichen Lebens aus: „This colonialism colonizes minds in addition to bodies and it releases forces within the colonized societies to alter their cultural priorities once and for all. In the process it helps generalize the concept of the modern West from a geographical and temporal entity to a psychological category. The West is now everywhere, within the West and outside, in structures and in minds“,[32] wie Nandy in seiner Studie *The Intimate Enemy* festhält. In *Heart* wird diese geistige Kolonisierung bei afrikanischen Figuren ebenfalls verhandelt. Zum einen tritt sie in der Figur des afrikanischen Aufsehers auf, die von Marlow sarkastisch als „one of the reclaimed, the product of the new forces at work“ (*Heart* 16) bezeichnet wird. Zum anderen ereignet

[31] Fanon 2016[17], S. 51.
[32] Nandy, Ashis: *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self Under Colonialism*. Delhi: Oxford University Press 1983, S. xi.

sich die geistige Kolonisierung beim „Manager's boy" (*Heart* 69), da er in seinem Verhalten bei der Verkündung von Kurtz' Tod eine Arroganz zeigt, die sonst nur im Verhalten der Europäer zu beobachten ist. Diese beiden Afrikaner sind die einzigen Einheimischen in *Heart*, die durchweg abwertend gezeichnet sind, und Conrad betont, dass sie das direkte Ergebnis des europäischen Einflusses sind. Um die Kluft zwischen dem angeblich zivilisierten Kolonialherren und dem vermeintlichen wilden Kolonisierten zu verringern, versucht letzterer sich durch Assimilationsprozesse seinem erzwungenen Herrn zu nähern.

In *Bend* findet sich diese Mimikry im Verhalten des Präsidenten wieder. Er scheint keine eigene Vorstellung davon zu haben, sein Land politisch zu führen, sodass er sich an europäischen Vorbildern orientiert. Es wird deutlich, dass die europäische Kolonialisierung mehr war als die Eroberung eines überseeischen Gebietes zum Zwecke der wirtschaftlichen Ausbeutung. Sie war, wie Dirks betont, „a cultural project of control",[33] welches eine tiefe Wunde in der Psyche der Kolonisierten hinterlassen hat, die in der postkolonialen Gesellschaft immer noch nicht geheilt ist. Wie bei Kurtz, über den es heißt „All Europe contributed to the making of Kurtz" (*Heart* 49), so hat Europa auch Mobutu und seine Vorstellungen von der Führung des Landes geprägt. Salim erfährt in einem Gespräch über Mobutu, dass dieser Charles de Gaulle imitiert: „He [Mobutu] needs a model in everything, and I believe he heard that de Gaulle used to send personal regards to the wives of his political enemies" (187f.). Mobutu imitiert vorgefundene Muster, womit Naipaul indirekt auf jene geistige Kolonisierung verweist. Der Präsident versucht, seine Schwäche zu überwinden, indem er sich wie ein Europäer verhält, den er in der überlegeneren Position zu sehen scheint. In seinem Verhalten lässt sich erkennen, dass er die koloniale Denkweise von der Minderwertigkeit der afrikanischen Bevölkerung verinnerlicht hat.[34] Im Denken Mobutus wird Europas hegemoniale Stellung der Kolonialzeit bewahrt, wodurch ebenfalls ein Abhängigkeitsverhältnis vom einstigen Kolonialherren aufrechterhalten wird. Im Gegensatz zu den Afrikanern

[33] Dirks, Nicholas B.: Foreword. In: Cohn, Bernard S.: *Colonialism and Its Form of Knowledge*. *The British in India*. Princeton. N.J.: Princeton University Press 1996. S. ix-xviii, ix.

[34] Hier ist eine Parallele zu der Figur des Erzählers in Dabydeens *Intended*, der ebenfalls einen verinnerlichten Minderwertigkeitskomplex aufweist.

in *Heart*, denen zur Verbesserung ihrer eigenen Lage außer der Mimikry ihrer Kolonialherren keine andere Möglichkeit bleibt, ist Mobutu als Präsident des postkolonialen Kongo jedoch nicht länger an eine Nachahmung europäischer Gesten gebunden. Die Aufrechterhaltung kolonialer Referenzgesten ist somit auf Mobutu zurückzuführen, wobei die koloniale Mimikry zudem mit einer Mimikry des maoistischen China einhergeht. Statt einer roten Mao-Bibel ist es in Naipauls Roman ein grünes Buch, das das Gedankengut des Präsidenten enthält. Der Personenkult um Mobutu erinnert aber auch an Kurtz' Verehrung als Gottheit durch die Einheimischen. Während Kurtz seine Macht über eine relativ kleine Masse ausübt, nutzt Mobutu moderne Kommunikationsgeräte, darunter Fernsehen und Radio, um seinen Einflussbereich auszuweiten und lässt überall im Land Bilder von sich aufhängen, die seine stete Präsenz kennzeichnen sollen.

Man könnte die Verehrung von Mobutu auch als einen religiös-überhöhten Mutterkult lesen, der an den europäischen (katholischen) Marienkult angelehnt ist. Wenn seine Mutter Maria ist, dann setzt er sich selbst dem Erlöser gleich: Ein Erlöser, der das Land vom kolonialen Erbe befreit. Der Gedanke einer Erlöserfigur ließe sich auch auf Kurtz bei Conrad übertragen. Kurtz selbst hat in seinem Bericht geschrieben, dass er für die Indigenen als eine Gottheit erscheinen müsste und er lässt sich von ihnen verehren. Dem Bericht zufolge wäre er eine Erlöserfigur, die den Eingeborenen eine moderne Zivilisation ermöglicht. Wie aber in dem Conrad-Kapitel demonstriert wurde, ist dieser Fortschritt inexistent. Der wahre Sinn hinter der Vergötterung von Kurtz besteht in der Demonstration von Macht. Kurtz selbst ist eine Marionette in der Hierarchie des Kolonialsystems gewesen, aus dem er sich befreien konnte. Die Vergötterung von Kurtz durch die Einheimischen und ihre Loyalität ihm gegenüber (Beschuss auf das Dampfboot) würde sich daraus erklären, dass die Afrikaner so sehr in die Zivilisierungsidee investiert sind (Glaube an eine fortschrittlichere Gesellschaft), dass sie bereit sind, Kurtz' Handlungen zu ertragen. Mobutus Anhänger bei Naipaul haben ebenfalls diesen Glauben, dass ihr Erlöser sie von den Hinterlassenschaften des Kolonialismus befreien und ihnen eine neue und bessere Zukunft bereithalten wird.

Daher soll der durch die europäische Kolonisierung auferlegte wirtschaftliche und politische Stillstand mit der Unabhängigkeit des Landes

innerhalb weniger Jahre aufgeholt bzw. Europa soll sogar noch übertroffen werden:

> „he [Big Man] was building a new town on the site of what had been a rich European suburb – but what he was building was meant to be grander. […] He was creating modern Africa. He was creating a miracle that would astound the rest of the world. He was by-passing real Africa, the difficult Africa of bush and villages, and creating something that would match anything that existed in other countries“ (100).

Dass Mobutu die Stadt auf den Ruinen einer europäischen Vorstadt errichten will, spricht für sein Verlangen, sich über die einstigen Kolonialherren zu erheben. Zugleich macht Naipaul darauf aufmerksam, dass diese Vorstellung die gegebenen Umstände in Afrika ignoriert. Naipaul verdeutlicht, dass es der Figur Mobutu vielmehr darum geht, sich mit anderen Nationen messen zu können; d.h. Naipaul stellt erneut Mobutus Minderwertigkeitskomplex heraus, da es dem Präsidenten um eine Machtdemonstration geht.

Die britische Journalistin/Schriftstellerin Michela Wrong, die als Auslandskorrespondentin unter anderem für die BBC aus Afrika berichtete, verbrachte sechs Jahre auf dem Kontinent. In ihrem Sachbuch *In the Footsteps of Mr Kurtz* beschreibt sie den Zustand der Politik Mobutus, die den „Fußspuren“ des im Titel genannten Kurtz, eben jener Figur aus Conrads Novelle, folgt.[35] Wrong weist darauf hin, dass die Belgier keinerlei Vorbereitungen trafen, um dem Land den Weg in eine erfolgreiche Unabhängigkeit zu öffnen. Als Beispiel nennt sie, dass 1960 mit dem erzwungenen Rücktritt der Belgier nach zunehmenden Protesten der einheimischen Bevölkerung nur 17 Kongolesen einen Universitätsabschluss hatten.[36] Alle wichtigen Positionen in der Regierung wurden von Europäern übernommen.[37] Da der Kongo über mehrere Dekaden von Europa in politischer und wirtschaftlicer Sicht geführt wurde, während den

---

[35] Wrong, Michela: *In the Footsteps of Mr Kurtz. Living on the Brink of Disaster in the Congo*. London: Forth Estate 2001.
Zu erwähnen ist, dass ihr Aufenthalt in Zaire in die Zeit fiel, als Mobutus Herrschaft durch Laurent-Desiré Kabila endete. Von den Hinterlassenschaften der Mobutu-Regierung konnte sie sich aber einen Einblick verschaffen. Vgl. dazu Kapitel 1 des Buches, S.13-32.

[36] Vgl. ebd., S.50. Siehe dazu auch Mazrui, Ali: *Political Values and the Educates Class in Africa*. Berkeley [u.a.]: University of California Press 1978, S. 53.

[37] Vgl. Young, M. Crawford: Independence and Crisis in Zaire. In: Michael Crowder (Hg.): *The Cambridge History of Africa* (1940-1975, Bd. 8). Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1984. S. 717-722, 718.

Einheimischen selbst wichtige Positionen in der Führung des Landes ebenso wie eine höhere Bildung verwehrt wurden, erklärt sich zumindet teilweise die in *Bend* beschriebene Anarchie nach dem plötzlichen Abzug der einstigen europäischen Führungselite. Indirekt werden somit die Belgier von Naipaul für das um sich greifende Chaos im Land verwantwortlich gemacht. Ins Auge fällt aber auch, dass die belgische Kolonialmacht selbst nach Kräften versucht hat, die Modernisierung ihres Herrschaftsgebietes zu verhindern, da sie sich offensichtlich der Konsequenzen bewusst war: der Schwächung oder gar Auflösung des Kolonialismus.

Die politisch anarchische Darstellung des postkolonialen Kongo und die Zeichnung mehrerer afrikanischer Figuren als korrupt, brachte dem Roman eine Unmenge an Kritik ein, besonders von namhaften postkolonialen Schriftstellern. Achebe beschreibt Naipaul als „the modern Conrad“[38] und *Bend* als „scornful work which Naipaul has written on Africa“.[39] Walcott sieht in Naipauls Roman einen „racist joke“[40] und das Urteil des Literaturwissenschaftlers Cudjoe fällt ebenso verheerend aus. Seiner Meinung nach zeige der Roman „the gradual darkening of African society as it returns to its age-old condition of bush and blood“.[41] Cudjoe behauptet, dass Naipaul politisch nicht neutral sei und aus einer ideologischen Position des Westens schreibe, wodurch sich Naipauls Unfähigkeit zeige, eine postkoloniale Gesellschaft „in any depth“[42] zu porträtieren.[43] Diese Kritik muss aber abgeschwächt werden, denn Naipauls Darstellungen der politischen und ökonomischen Situation der fiktionalen Welt des Romans sind von den tatsächlichen Gegebenheiten in der Zeit nach der

[38] Achebe, Chinua: Impediments to Dialogue between North and South. In: Ders.: *Hopes and Impediments. Selected Essays*. New York: Anchor Books 1990 [1988]. S.21-29, 28.
Dass Achebe zu Conrads *Heart of Darkness* sehr kritisch steht, wurde bereits erwähnt. Vgl. dazu Achebes 2006[4].

[39] Achebe 1990, S. 28.

[40] Walcott, Derek im Interview mit Leif Sjöberg 1983. In: William Baer (Hg.): *Conversations with Derek Walcott.* Jackson: University Press of Mississippi 1996. S. 79-85, 81.

[41] Cudjoe, Selwyn R.: *V.S. Naipaul. A Materialist Reading*. Amherst: The University of Massachusetts Press 1988, S. 185f.

[42] Ebd., S. 185.

[43] Edward Said äußerte sich über Naipauls Darstellungen bezüglich Afrikas und anderer außereuropäischer Gesellschaften ebenfalls sehr negativ. So sei Naipaul „not interested in the Third World at all” und seine „accounts of the Islamic, Latin American, African, Indian and Caribbean worlds *totally* ignore a massive infusion of critical scholarship about those regions in favor of the tritest, the cheapest and the easiest of colonial mythologies about wogs and darkies”. Said, Edward: Intellectuals in the Post-Colonial World. In: *Salmagundi* 70/71 (1986). S.44-64, 53.

Unabhängigkeit nicht weit entfernt, wie sich in Werken zur Geschichte des Kongo nachlesen lässt.[44] Dennoch lässt *Bend* einen Fatalismus erkennen, eine Preisgabe Afrikas, da sich für die Hauptfigur Salim keine andere Alternative bietet als das Land zu verlassen.

Die ersten Worte in einem Artikel von John Thieme über Naipaul lauten: „Few writers arouse more controversy than V. S. Naipaul".[45] Diese Aussage lässt sich auf Naipauls *Bend* beziehen. Mohan verteidigt Naipaul vor Vorwürfen des Rassismus[46] und lobt die realistische Darstellung des postkolonialen Afrikas: „In *Bend* however [Mohan bezieht sich hier auf Naipauls Afrika-Darstellung in *In a Free State*], there is a considerable difference in the treatment of Africa. Not only is he more sympathetic but there is a sincere attempt on his part to analyse and arrive at an understanding of the problems that grip post-independence Africa. His portrayal of African characters caught in the slipstream of history has also been done in a convincing manner".[47] Nun lässt sich zwar auch argumentieren, dass Naipaul einen kolonialen Blick aufrechterhält, da er seinem fiktionalen Präsidenten lediglich die Fähigkeit zur Nachahmung gibt und kein alternatives Handeln aufzeigt; aber wenn der reale Mobutu das Vorbild für den Big Man im Roman ist, dann steckt in Naipauls Darstellung ein Wahrheitsgehalt. Gerade im autoritären Führungsstil, der zu Chaos und Plünderung im Land führt, erkennt Hochschild das Haupterbe des europäischen Kolonialismus in Afrika: „the major legacy Europe left to Africa was not democracy […]; it was authoritarian rule and plunder".[48] Der Präsident im Roman folgt somit den Spuren der europäischen Kolonialherren, deren imperialistische Unterjochung den eigenen ökonomischen Interessen zu Gute kam. Dementsprechend kritisiert Naipaul mit der Figur des Präsidenten das Fortwirken kolonialer Strukturen, die

[44] Vgl. dazu z.B. van Reybrouck 2014, S. 227-362.
[45] Thieme, John: Searching for a Centre: The Writing of V.S. Naipaul. In: *Third World Quarterly* 9/4 (1987). S. 1352-1365, 1352.
[46] Naipaul hat sich gegen Vorwürfe ein Rassist zu sein vehement gewehrt, wie aus einem Interview kurz vor der Vergabe des Literaturnobelpreises (Naipaul wurde 2001 der Preis verliehen) hervorgeht: „No serious writer woud do that [being a racist] in his work because it's too foolish. I think I've written very sympathetically about Africa in a very hard way but full of pity and not seeing the easy way out". Naipaul im Gespräch mit Gussow, Mel: Another Bend in the River for Naipaul; He Tests the Water for Nobel Prize Speech. In: *New York Times*, 15. November 2001. S. 4-5, 5.
[47] Mohan, Champa Rao: *Postcolonial Situation in the Novels of V.S. Naipaul.* New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors 2004, S. 119.
[48] Hochschild 2006, S. 301.

das postkoloniale Kongo in den Ruin treiben. Daher wendet Naipaul nicht einen kolonialen, sondern im Gegenteil den von Lützeler erforschten „postkolonialen Blick“ an. Naipaul schärft den Lesern im Sinne dieses Blickes das Bewusstsein für ein Problem in der ehemals kolonisierten Welt und er versucht zu verstehen, wie es zu diesem Problem konnen konnte.

In dem Roman fügt Naipaul hinzu, dass sich in der kolonialen Epoche „anger and fear“ (67) angesammelt haben, die sich nach der Unabhängigkeit von Europa am ehemaligen Kolonialherren entladen. Gegen Ende des ersten Kapitels werden die Romanfiguren von diesem Aufstand überrascht, der von Mobutu brutal niedergeschlagen wird (vgl. 77). Allerdings gelingt dem Präsidenten die Niederschlagung der Rebellion nur mit Hilfe seiner „white men“ (76), die mit Waffen ausgestattet für „order and continuity“ (79) sorgen. An der Spitze des Landes ist nun ein Afrikaner, ein Zeichen dafür, dass politisch die postkoloniale Zeit angebrochen ist, doch kann der Präsident seine Macht nur aufrechterhalten, indem er sich von Weißen abhängig macht, wodurch neokoloniale Strukturen geschaffen werden. Wie die im Roman mehrfach auftretenden Wasserhyazinthen, die Naipaul in *A New King for the Congo* als „treacherously beautiful”[49] beschreibt, da sie schön sind, sich aber als Gefahr für den Schiffsverkehr auf dem Kongo-Fluss erweisen, so verbergen auch die Versprechen des Präsidenten eine andere, gefährliche Seite. Da die Hyazinthen eine landfremde Flora sind, markieren sie zugleich Invasoren, die einen natürlichen Fluss behindern. Die Pflanzen lassen sich daher als Metapher für Mobutu und seine Politik verstehen. Mobutu, der in seinen Reden nationalistische Gefühle ermutigt und behauptet, dem Land Frieden und soziale Gerechtigkeit zu bringen, verhält sich nicht anders als Conrads Kurtz. Die von Mobutu verwendete Rhetorik erinnert an die Sprache in Kurtz’ Bericht. Das Vokabular wiederum entstammt der kolonialen Propaganda und wie in Kurtz’ Dokument erweisen sich Mobutus Worte als nicht vertrauenswürdig. Die Worte bleiben leer, denn sie werden nicht eingelöst – bis auf Kurtz’ Postscriptum „Exterminate the brutes“. In *Heart* sind damit die Afrikaner gemeint, während sich in *Bend* außer Mobutu selbst niemand seiner Situation wirklich sicher sein kann. Eine weitere Parallele zwischen Kurtz und Mobutu ist, dass sie anfangs

[49] Naipaul 1980, S. 184.

von den Protagonisten der jeweiligen Erzählungen bewundert werden, was sich jedoch mit zunehmendem Wissen über die Herrscher ändert. Man vergleiche hier auch die erstmalige Vorstellung von Kurtz gegenüber Marlow als „a very remarkable person“ (*Heart* 19) mit den echoartigen Worten, mit denen der Big Man Salim vorgestellt wird: „He’s truly a remarkable man“ (133). Die deutlichen Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Figuren lassen sich mit Broich als intertextuelle Markierung im äußeren Kommunikationssystem bezeichnen.[50] Qualitativ handelt es sich um die intertextuellen Bezüge der Referentialität sowie der Kommunikativität. Die Referentialität ist gegeben, da Naipaul mit seinen Wörtern zur Beschreibung Mobutus offensichtlich Conrads Beschreibung von Kurtz aufgreift. Naipauls Figur teilt charakterliche Züge mit Conrads Figur, sodass eine fast identische Wortwahl angemessen ist. Dadurch erklärt sich die Kommunikativität, da Naipaul sich des intertextuellen Bezuges bewusst ist, seine Wortwahl also als intendiert verstanden werden kann.

Gerade die Personen, die ihre Herrschaft mit dem Vorwand der Zivilisierung und Modernisierung Afrikas begründen, legen eine Barbarei an den Tag, die sich von der kolonialen zur postkolonialen Zeit fortgesetzt hat. Diese Barbarei wird nicht nur durch Kurtz bzw. Mobutu repräsentiert, sondern auch durch weitere Figuren, die im Dienst dieser Macht stehen. In *Heart* ist es der erwähnte Aufseher der „chain-gang“; in *Bend* sind es die Soldaten und Gefängniswärter. Als weiterer Conrad-Bezug zeigt sich im Verhalten Mobutus eine Willkür oder Sinnlosigkeit, wenn auf seinen Befehl hin Geschosse in den Dschungel gefeuert werden, was an das französische Kriegsschiff in *Heart* erinnert, das ebenfalls ohne erkennbaren Grund den tropischen Wald unter Beschuss nimmt. Mobutus Willkür in der Führung Kongos nimmt dabei solch erschreckende Maßstäbe an, dass Ferdinand keinerlei Zukunft für ein derart regiertes Land sieht.[51] Genau diese Situation, in der sich niemand an Regeln hält, und jeder nur das Ziel anstrebt reich zu werden, kommt jener Situation gleich, die sich während der Kolonialzeit im Verhalten der Europäer gezeigt hat, wie dies von Conrad geschildert wird. So lässt Ferdinand bezüglich der Lage im

[50] Vgl. Pfister: Zur Systemreferenz 1985, S. 44.

[51] „We’re all going to hell, and every man knows this in his bones. We’re being killed. Nothing has any meaning. That is why everyone is so frantic. Everyone wants to make money and run away“ (272).

Kongo den Begriff „nightmare“ (272) fallen, welchen Marlow mehrfach in *Heart* verwendet, um den Eindruck seiner Erlebnisse in Worte zu fassen (*Heart* 14, 62, 67, 69).

Die Nachahmung Europas wird in der vom Präsidenten in Auftrag gegebenen „New Domain“ fortgeführt, die auf einem Stück Land gebaut wird, das einst ein europäischer Vorort gewesen war. Die Domäne erinnert insofern an Kurtz’ Station, als dass auch dieses Gebiet der Herrschaft einer einzigen Person unterliegt und sich durch Einwohner zusammensetzt, die in den Diensten der Machtperson stehen. Die Domäne mit ihren scheinbar modernen und luxuriösen Gebäuden, darunter eine polytechnische Universität, wird als europäische Enklave mit westlichen Werten dargestellt, was mit dem realen Afrika wenig gemeinsam hat. Salim betritt die Domäne das erste Mal, als er Indar, den er von der Ostküste kennt und der nach seinem Aufenthalt in England als Lehrer nach Afrika zurückkehrt, zu einer Party von Raymond und seiner Frau Yvette begleitet. Salim ist von der New Domain zunächst geblendet, doch bereits bei seinem zweiten Besuch, diesmal bei Tageslicht, stellt sich die Domäne als großer Schwindel heraus und das angebliche Wunder zerfällt bereits kurz nach seiner Errichtung: „The Domain with its shoddy grandeur was a hoax. Neither the President who had called it into being nor the foreigners who had made a fortune building it had faith in what they were creating” (103). Naipaul nutzt die Domäne als Beispiel für die Ineffektivität des Präsidenten. Dem Staatsoberhaupt dient die Domäne vor allem dazu, sich gegenüber der Bevölkerung als Modernisierer des Landes zu präsentieren und in der Tat gab es zunächst einen wirtschaftlichen Aufschwung, von dem allerdings nur die ausländischen Bauherren profitierten. Die koloniale Ausplünderung wird hier ins unabhängige Kongo übertragen, wobei die Ausbeutung nun auch von einem Afrikaner ausgeht. Dementsprechend haben die teuren Projekte für die Bevölkerung außerhalb der Domäne nicht den geringsten Nutzen; sie bleiben arm und werden durch die despotischen Maßnahmen zunehmend unterdrückt. Zwar werden an dem Polytechnikum in der Domäne afrikanische Studenten ausgebildet, doch sollen diese nicht die Modernisierung des Landes vorantreiben, sondern dem Präsidenten dabei helfen seine zunehmend autoritäre Herrschaft zu festigen, da sie später in der Administration eingesetzt werden, wie dies bei Ferdinand der

Fall ist. Wie bei den europäischen Kolonialherrren werden modernisierende Elemente – Bau der Domäne mitsamt der polytechnischen Universität, höhere Bildung, Verwaltung durch eine afrikanische Elite – nicht genutzt, um das Land flächendeckend weiterzuentwickeln. Die Modernisierungen werden dahingehend manipuliert, dass sie allesamt Mobutus Interessen dienen. Seine politische Macht und Größe soll durch die modernisierenden Maßnahmen demonstriert und unterstützt werden. Dabei sind diese Maßnahmen angesichts der ökonomischen, sozialen und politisch unruhigen und unsicheren Lage völlig unverhältnismäßig und wirken gerade deshalb auch exzessiv. Der Großteil der Bevölkerung ist durch Mobutus Planung von vornherein von den durchgeführten Modernitätsaktionen ausgeschlossen, was sicherlich einer der wesentlichen Gründe für den Widerstand gegen den Staatspräsidenten ist. Naipauls Kongo scheint damit noch immer zum Status des unreifen und hoffnungslos entwicklungsunfähigen Mündels verdammt zu sein, aber der Schriftsteller stellt eindeutig heraus, dass die Situation des Landes durch einen Herrscher bedingt ist, der sich als neuer Kolonialherr entpuppt.

Die Fortsetzung kolonialer Strukturen ist auch durch eine Gruppe von Belgiern bedingt, die in Verbindung mit dem Lyzeum in Kisangani stehen, allen voran der Geistliche Huismans, in dessen Figurengestaltung erneut Züge von Kurtz auftreten. Der Geistliche aus Europa unterrichtet an der Schule in Kisangani und betritt den Roman wie Kurtz zunächst indirekt durch die Berichte anderer Figuren, bevor er schließlich in eigener Person auftritt. Huismans erscheint auf den ersten Seiten des Romans als Hüter des traditionellen Afrikas, der ein reges Interesse an Handwerkserzeugnissen und der Religion der Einheimischen zeigt. Um sich afrikanische Masken und Schnitzereien anzueignen, begibt sich der Priester auf lange Reisen in den Dschungel, eine erneute Referenz auf Kurtz, der ebenfalls immer wieder in den tropischen Regenwald gegangen ist, um Elfenbein zu sammeln. Und wie bei Kurtz, so stellt sich heraus, geht es dem Priester nicht darum, die afrikanische Tradition zu bewahren, sondern sich der „richest products of the forest“ (84) zu bedienen. Solche Sammlungen „celebrate the collector’s power to subdue the meanings of objects into his own meaning, and to turn things to be used into things to be

looked at“.[52] Dass die Gegenstände zu Objekten des Anschauens werden sollen, verdeutlicht Naipaul durch die amerikanische Figur, die nach Huismanns Tod die Sammlung stiehlt, um sie zum „nucleus of the gallery of primitve art“ (84) zu machen. Die afrikanischen Objekte werden missbraucht, damit sie das Stereotyp der angeblichen Primitivität Afrikas verfestigen sollen.

### 3.1.2 Diskontinuität zwischen kolonialer und postkolonialer Zeit

Trotz der Ähnlichkeit in der narrativen Struktur zwischen *Heart* und *Bend* durch einen einsamen Ich-Erzähler, der retrospektiv seine Reise ins Landesinnere des Kongo schildert und dabei mit einer Person konfrontiert wird, die zunächst Bewunderung hervorruft, sich dann aber als gewalttätiger Diktator herausstellt, besteht zwischen den Protagonisten ein wesentlicher Unterschied. In *Bend* handelt es sich bei der Hauptfigur anders als bei *Heart* nicht um einen Europäer, sondern um den Nachfahren einer aus Indien stammenden muslimischen Familie, die seit mehreren Generationen an der Ostküste Afrikas lebt. In dem Gesellschaftsmodell der jeweiligen Erzählungen kommt es dadurch zu einem wesentlichen Unterschied. Anders als in der Novelle, in der ein zweigeteiltes Schichtenmodell der Gesellschaft auftritt, gibt es in Naipauls Geschichte neben den ehemaligen europäischen Kolonialherren zwei weitere Einwanderergruppen. Das Gesellschaftsbild wird durch Inder und Araber erweitert, die wie bereits erwähnt in der Geschichte Afrikas eine wichtige Rolle einnahmen.[53] Naipaul erweitert dadurch den historischen Rahmen der

[52] Benedict, Barbara M.: The ‘Curious Attitude’ in Eighteenth-Century Britain: Oberserving and Owning. In: *Eighteenth Century* 14, 1990. S. 75. Zit. nach Rydell/Gwinn (Hg.) 1994, S. 32.

[53] Die ersten Araber kamen vor gut 2000 Jahren an der Ostküste Afrikas an, um zunächst Handel zu treiben, indem sie Waren aus ihren Ländern mit Warenaus Ostafrika tauschten. Mit der Zeit siedelten sie sich jedoch an und es kam zu Mischehen mit Einheimischen, woraus sich die Gesellschaft der Swahili bildete. Ab dem 18. Jahrhundert, nachdem sie zuvor Kolonien an der Ostküste gegründet hatten, waren sie in dem Handel mit Sklaven involviert. Sie plünderten Dörfer in Zentralafrika und nahmen Afrikaner gefangen, um sie für den transatlantischen Sklavenhandel an Europäer und Amerikaner zu verkaufen. Die Inder kamen um 1000 n. Chr. an der ostafrikanischen Küste an. Wie die Araber betätigten sich die Inder als Händler mit mitgebrachten Waren aus ihrer Region, siedelten sich aber im Gegensatz zu diesen nicht an der Küste an. Mit dem Bau einer Eisenbahnstrecke, die Kenia und Uganda verbinden sollte, wurden Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts 32000 Inder vom britischen Empire nach Afrika geholt, von denen 6724 nach Beendigung des Baus auf dem Kontinent blieben und mit der Zeit eine wichtige Rolle im Leben der europäischen Kolonien spielten.
Zur Geschichte der Araber siehe Middledon, John: The Immigrant Communities of East Africa. The Arabs of the East African Coast. In: D.A. Low/Alison Smith (Hg.): *History of East Africa* (Bd. 3). Clarendon: Oxford University Press 1976. S. 489-506. Zur Geschichte der Inder

Erzählung. Das vereinfachende binäre Hierarchiemodell in Kolonialherr und Kolonisierten der Kolonialzeit wird bei Naipaul aufgelöst. Mit Salim wird eine Figur vorgestellt, die sich in der Hierarchie der Privilegien und Unterdrückung in einem Dazwischen befindet. Salims kulturelle Wurzeln liegen in einem anderen Teil der Welt, was ihn als Nicht-Einheimischen einstuft, während er zugleich wie die Einheimischen dem Joch der autoritären Struktur des Präsidenten unterliegt.

Mit der politischen Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten ist die Aufrechterhaltung des bisher gewohnten Lebens nicht mehr möglich. Die Einheimischen gewinnen mit dem Abzug der europäischen Kolonialmacht an politischer Macht, sodass die Inder und Araber vor der Entscheidung stehen, im Land zu bleiben (mit einer einheimischen Bevölkerung, die sie stets als unterlegen betrachtet haben), ihren einstigen Kolonialherren nach Europa zu folgen (mit der Gefahr verbunden, dass sie nun selbst in der Hierarchie ganz unten stehen) oder in das Land ihrer Vorfahren zurückzukehren. Mit den ersten beiden Situationen wird Salim im Verlauf der Handlung konfrontiert. Als er Nazruddin in London besucht, der sich dort niedergelassen hat, nachdem er zuerst sein Glück in Uganda und später in Kanada versucht hat, begegnet Salim Arabern, die in der Gesellschaftsordnung ganz unten stehen. Er berichtet von einer ‚Invasion' Londons, die nicht wie bei Marlow weit in der Vergangenheit liegt, sondern unmittelbar vor seinen Augen geschieht: „There were a lot of Arabs about, fair-skinned people, real Arabs, not the half-African Arabs of our coast. […] Not all of the Arabs were rich or clean. Sometimes I saw groups of poor Arabs in dingy clothes squatting on the grass in the park or on the pavements of the streets nearby. I thought they were servants, and that seemed to me shameful enough" (232f.). Diese Textpassage zeigt, dass sich das Schicksal der ehemaligen Herren wandeln kann. Als einstige Kolonialherren der Afrikaner wurden sie von den Europäern des 19. Jahrhunderts ersetzt und fanden sich selbst in der Rolle der Kolonisierten wieder.[54] Zwar nehmen diese

in Ostafrika siehe Mangat, Jagjit Singh: The Immigrant Communities. The Asians. In: Low/Smith (Hg.) 1976, S. 467-488. Die Zahlen sind folgendem Werk entnommen: Wolmar, Christian: *Blood, Iron and Gold. How the Railways Transformed the World*. London: Atlantic Books 2009, S.182.

[54] Vgl. Middleton, John: The Immigrant Communities (3): the Arabs of the East African Coast. In: Low/Smith (Hg.) 1976, S. 489-507.

Erlebnisse nur einen sehr geringen Teil in dem Roman ein, aber sie erweitern den geographischen Raum und verweisen auf eine zyklische Entwicklung der Geschichte, in der die Rollen von Herr und Diener nicht festgeschrieben sind.

Allerdings fügt Salim hinzu: „But then one day I saw an Arab lady with her slave […] He [the slave] the vacant, dog-like expressions that house-born slaves, as I remembered, liked to put on when they were in public with their masters and performing some simple task“ (233). Die ehemaligen Rollenzuschreibungen von Herr und Diener sind durchaus noch vorhanden, allerdings nicht in Afrika, sondern in der ehemals größten Kolonialmacht England. Salim verweist mehrfach im Roman darauf, dass historische Ereignisse und Situationen in mehr oder minder gleichen Mustern immer wieder auftreten, wie dies im Wechsel der Position der Mächtigen über Afrika beschreibt. In *Heart* gibt Marlow seinen Zuhörern ebenfalls diese Erinnerung, als er von der römischen Besetzung Großbritanniens spricht. Die Episode der arabischen Frau mit ihrem Haussklaven in London verweist zusätzlich darauf, dass die politische Unabhängigkeit afrikanischer Länder ihre Spuren auch innerhalb Europas hinterlassen hat, wodurch der globalisierende Aspekt betont wird.

Die Verflechtung der Welt wird auch durch Salims Hintergrund thematisiert. Durch sein Leben in der Diaspora entwickelt Salim Züge einer hybriden Persönlichkeit, da er sich in seiner Selbstzuschreibung auch auf den afrikanischen Kulturraum bezieht, in dem er lebt. Die vermischte Verortung seiner Identität kann als zaghafter erster Schritt in den von Bhabha sogenannten „third space“ verstanden werden, der sich als Verhandlungsraum der eigenen Identitätsbestimmung ansehen lässt.[55] Salim befindet sich in einer Zwickmühle, denn von den Afrikanern wird er nicht als Einheimischer angesehen und von den Indern, die mehrheitlich Hindus sind, unterscheidet er sich durch seine muslimische Religion, die ihn eher als Teil der arabischen Welt kennzeichnet, zu der er aber auch nicht gehört. Daher ist es verständlich, dass Salim Schwierigkeiten hat, sich einer Gruppe zuzuordnen, was bei ihm zu einem Gefühl der Entwurzelung und Ungleichheit führt. Er befindet sich in einem

[55] Vgl. Rutherford, Jonathan: The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders. (Hg): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart 1990. S. 207-221, 218.

bereits hybridisierten Raum, aber Naipaul betont, dass die Grenzen noch nicht überwunden sind. Daher sehen die Afrikaner Salim als Ausländer und sprechen ihn mit „Mis“ (6) an, einer Kurzform von *mister*: „I was mister because I was a foreigner, someone from the far-off coast, and an English-speaker; and I was mister in order to be distinguished from the other resident foreigners, who were *monsieur*“ (6). Dass er nicht zur Gruppe der afrikanischen Bevölkerung gehört, wird ihm vollends bewusst, als er nach seiner Rückkehr aus London durch die von Mobutu verordnete „radicalization“ (254) sein Geschäft in den Händen des „Citizen Théotime“ (254) vorfindet, eines Afrikaners, der als Analphabet nicht einmal in der Lage ist, die Geschäftspapiere zu lesen. Salim wird zunächst auf die Rolle eines Managers degradiert (vgl. 255) und muss, als Théotime sich seines Status und seiner Macht über Salim bewusst wird, gar die Rolle eines Chauffeurs übernehmen (vgl. 262). In der Beziehung zwischen Afrikanern und Indern ist im postkolonialen Kongo ein Rollentausch eingetreten, da Salim sich nun in der unterlegenen Position befindet.

Salim ist keine Ausnahme, denn alle in den Händen von Ausländern befindlichen Geschäfte werden an Afrikaner übergeben, darunter auch der Bigburger-Laden des Inders Mahesh, der nun von seinem ehemaligen Untergebenen Ildephonse geleitet wird. Naipaul beschreibt Ildephonse typisch kolonialistisch als faulen Afrikaner, der wie der Steuermann in *Heart* nur dann arbeitet, wenn er beaufsichtigt wird, was durchaus kritisch zu betrachten ist. Das Restaurant befindet sich in Kisangani, wo in *Heart* Kurtz’ Station liegt. Naipaul gelingt hier eine groteske Verfremdung der kolonialen Repräsentation des „Herzens der Finsternis“, die umso komischer wirkt, wenn man Kurtz’ Worte „The horror! The horror!“ nun auf den neuen Schauplatz anwendet. Salims Beschreibung der Hamburger als „smooth white lips of bread over mangled black tongues of meat“ (97) gebieten der Komik jedoch Einhalt, wenn eine Assoziation zum Kolonialismus gezogen wird. Die „white lips of bread“ ließen sich dann pars pro toto für die weißen Kolonialherren verstehen, während die „mangled black tongues of meat“ die zerschundenen Körper Kolonisierter darstellen. Zugleich lässt sich eine Assoziation zum Thema der Gier ziehen. Die afrikanische Bevölkerung konsumiert die Hamburger, zugleich wird sie aber durch den Westen konsumiert, der nur ein Interesse am Profit hat, der sich durch

das Geschäft machen lässt. Mahesh' Restaurant – „the standard concrete box" aus dem Westen (97), deren Inhalt andere importierte und standardisierte Gegenstände sind (97) –, steht wie die Staatsdomäne für die Nachahmung des Westens, ist aber zugleich ein Symbol für den neuen modernen Kapitalismus in Afrika.[56] Man könnte hier auch von einem Junk-Food-Imperialismus sprechen, da mit den Nahrungsprodukten aus dem Ausland die Unterwanderung kulinarischer Traditionen einsetzt. So erwähnt Salim, dass das ausländische Essen bei den Afrikanern, die für Mobutus Regierung arbeiten, äußerst beliebt ist.[57] Aus einem Gespräch zwischen Salim und Mahesh geht zudem hervor, dass weitere Fast-Food-Läden in Afrika errrichtet werden sollen (vgl. 97), was als Beginn einer territorialen Invasion gesehen werden kann. So gibt es heutzutage beispielsweise in den Großstädten Asiens oder Afrikas an jeder Straßenecke westliche Fast-Food-Ketten (z.B. McDonald's) oder westliche Kaffeehaus-Ketten (z.B. Starbucks), wodurch auch die Ernährung kolonialisiert wird.

Salim repräsentiert die kapitalistische Struktur durch seinen ehrgeizigen, aber erbärmlichen Versuch seinen Gemischtwarenladen zu einem großen Geschäft zu machen: „My wish was not to be good, […] but to make good" (20). Salim triff hier die bewusste Entscheidung am kapitalistischen Geschäft teilzunehmen. Zugleich ist er sich der „stupidity" (42) seines Vorhabens bewusst. Um sich von den Afrikanern, insbesondere von Ferdinand, und dem ländlichen Lebensraum abzugrenzen, setzt Salim auf Kapital (vgl. 42). Er weiß, dass die aus dem Westen kommenden Produkte in seinem Laden nichts weiter sind als „junk" (40), so wie sich viele westliche Gegenstände, die die Moderne repräsentieren sollen, als „junk" erweisen. Beispielhaft dafür ist die Domäne mit ihrer bereits erwähnten „shoddy grandeur" (103). Die schlechte Qualität der westlichen Produkte im Kongo untermauert, dass dem Westen nicht daran gelegen ist, das afrikanische Land zu modernisieren.

Vorzeichen von Salims degradierter Position werden bereits vor der Enteignung seines Geschäftes durch ihn selbst angedeutet und zwar durch sein Verhältnis mit Ferdinand. Zabeths Sohn bieten sich im neuen Afrika

[56] Die kapitalistische Struktur, die sich durch Conrads Novelle zieht, wird neben Mahesh auch von den Indern Nazruddin und Indar präsentiert. Nazruddin versucht sich im Ölgeschäft, während Indar im Geldverleih tätig ist.

[57] „Bigburger attracted a lot of African officials and army people as well" (99).

Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs, die Salim selbst verwehrt bleiben. Zwar erwähnt Salim mehrfach, dass Ferdinand aufgrund seiner „mixed tribal heritage“ (47) – sein Vater kommt aus dem Süden des Kongostaates – keiner einzelnen Ethnie zugehörig ist, wodurch sich eine Parallele zu seiner eigenen Situation ziehen lässt, aber der familiäre Hintergrund ist es auch, der Salim und Ferdinand verschiedene Bildungsmöglichkeiten eröffnet. Während Salim nur bis zum Alter von sechzehn Jahren das „local English-college“ (18) besucht hat, wird Ferdinand auf Wunsch seiner Mutter auf das aus der Kolonialzeit stammende Lyzeum unter der Leitung Huismans geschickt, denn „for Zabeth, as for many Africans of her generation, education was something only foreigners could give“ (36). Die Schule und die Kirche, hier vertreten durch die belgischen Geistlichen, sind ein Symbol der kulturellen Kolonisierung. Beide Institutionen nahmen bei der Verbreitung westlicher Kulturwerte im Gefüge der bestehenden traditionellen Kulturen eine wichtige Rolle ein.[58] Während Zabeth das traditionelle Afrika verkörpert, ist sie zugleich offen für die Möglichkeiten des neuen modernen Afrikas. Salim äußert sich über Zabeth wie folgt: „Zabeth lived a purely African life; for her only Africa was real. But for Ferdinand she wished something else“ (36). Ihr Sohn dagegen präsentiert das moderne Afrika, doch die Modernisierungen beeinträchtigen ihn stark. Er wird zu einem Produkt des Lyzeums, der polytechnischen Universität und des Kadettenprogramms des Präsidenten. Diese Institutionen sind Laboratorien zur Erschaffung der „new m[e]n of Africa“ (270). „New“ lässt sich zwar als modern im Sinn von fortschrittsorientiert verstehen, aber Ferdinands höhere Bildung unterliegt von Anfang an einer Manipulation. Ferdinand wird zur Marionette in Mobutus Machtspiel. Die in den Institutionen erfolgte ideologische Indoktrination und die geringe Wissensvermittlung haben Ferdinand intellektuell paralysiert: „Ferdinand could only tell me that the world outside Africa was going down and Africa was rising. When I asked in what way the world was going down, he couldn’t say“ (48). Da Ferdinand alle ihm zugewiesenen Rollen freiwillig

[58] Beispielsweise dienten dem britischen kolonialen Bildungssystem literarische Texte als Insttument der Kolonisierung. Es ging nicht nur um eine reine Wissensvermittlung, sondern vor allem um die Verbreitung europäisch geprägter Normen und Werte. Vgl. dazu Loomba, Ania: *Colonialism/Postcolonialism*. London [u.a.]: Routledge 2002, S. 85f; Tiffin, Helen: Plato’s Cave: Educational and Critical Practices. In: Bruce King (Hg.): *New National and Post-Colonial Literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press 1996. S. 143-163.

akzeptiert (vgl. 158, 270) – die traditionellen und die modernen – verliert er die Stabilität seiner Selbstwahrnehmung.

Gegen Ende des Romans, als die politische Lage des Landes durch andauernde Aufruhen eskaliert, erkennt er, wie es zu seiner Lage gekommen ist: „I felt I had given myself an education for nothing. I felt I had been fooled. Everything that was given to me was given to me to destroy me“ (272). Er ist sich bewusst geworden, dass die Ideen Mobutus für ein modernes Afrika lediglich dem Kampf um Macht gedient haben und es nicht im Interesse des Präsidenten lag, tatsächlich ein neues moderneres Afrika zu schaffen. Für Salim wird Ferdinands Bildungsweg, den ersterer neidisch aus der Distanz betrachtet hatte, jedoch zur Rettung. Durch seine Anstellung in der Administration der Regierung ist es Ferdinand möglich, Salim aus der Haft zu befreien, in die dieser durch den afrikanischen Soldaten Prosper geraten ist. So ist Salim zwar durch einen Afrikaner in seine missliche Lage gekommen, aber es ist auch ein Afrikaner, der ihn aus dieser Situation befreit. Naipaul gelingt es damit, seine afrikanischen Figuren nicht eindimensional als korrupte und machtgierige Personen zu zeigen. Mit Mobutu hat Naipaul allerdings eine Figur geschaffen, die sich durch Willkür, Triebhaftigkeit, Gewalt und Despotismus auszeichnet, was das Land in Chaos versinken lässt. Allerdings unterstreicht Naipaul, dass die Hauptschuld beim Präsidenten und seiner Orientierung an kolonialen Denk- und Verhaltensweisen liegt, denn es gibt afrikanische Figuren, die ein anderes Bild präsentieren. Dazu gehört Ferdinand, der allerdings erst verspätet erkennt, was wirklich im Land passiert. Anfangs erscheint Ferdinand in Salims Charakterisierung als eine eingebildete Person, die sich von der Rhetorik des Präsidenten täuschen lässt, aber gegen Ende des Romans versteht Ferdinand in welch aussichtslose Lage er sich manövriert hat. Dennoch ist es nicht verwunderlich, dass der Roman eine heftige Rassismuskontroverse verursacht hat. Das postkoloniale Afrika im Roman ist tatsächlich ein hoffnungsloser Ort. Cudjoe spricht vom Ende des Romans als einer „vision of utter darkness and hopelessness“,[59] und zitiert Ferdinand aus dem Roman: „We’re all going to hell, and every man knows this in his bones. We’re being killed. Nothing has any meaning. That is why everyone is so frantic. Everyone wants to make his money

[59] Cudjoe 1988, S. 185.

and run away. But where? That is what is driving people mad. They feel they're loosing the place they can run back to" (272). Die Stimme der ‚Rationalität' hat überhaupt keine Antworten, sondern nur existenzielle Fragen. Der moderne Afrikaner hat sein Afrika verloren. Seine Frage „But where" deutet sein Exil voraus, aber er selbst scheint sich noch sehr unsicher zu sein, wohin seine Reise gehen wird.

Im Zusammenhang mit der politischen und wirtschaftlichen Lage im Roman wird nachvollziehbar, warum die afrikanischen Soldaten abwertend dargestellt werden. Mit der Machtergreifung Mobutus erfahren die Einwohner des Kongo ein paar friedliche Jahre, in denen ein wirtschaftlicher Boom zu verzeichnen ist, der allerdings zumeist den Europäer zugutekommt. Nach dieser Zeit aber hat das Leben aller Bewohner einen rapiden Abstieg erfahren. Ferdinand berichtet Salim davon, dass eine Exekution stattfinden wird: „We [Regierungsbeamte] are going to witness the execution. It is one of us who is going to be executed, but the man doesn't know" (273). Erneut betont Naipaul die afrikanische Despotie sowie die allgemeine Lebensunsicherheit. Da nicht einmal Regierungsbeamte im Land sicher sind, ist es verständlich, wenn die Soldaten nur um ihr eigenes Wohl besorgt sind, was bei ihnen zu einem korrupten Verhalten führt. Wie Salim kurz nach der Episode mit Ferdinand von Metty erfährt, werden die Tötungen in einem viel größeren Maßstab geschehen (vgl. 275). Verwunderlich ist es daher nicht, dass jeder versucht das Land zu verlassen, was am einprägsamsten durch die letzte Szene des Romans dargestellt wird, in der ein Kahn voller Passagiere an das Dampfboot vertäut wird, mit dem Salim das Land verlässt. Die Szene nimmt ein tragisches Ende, da das kleine Boot durch einen Angriff von „young men with guns" (278) – die Soldaten der Liberation Army – vom Dampfer getrennt wird und in der Dunkelheit davontreibt. Die Szene versteht sich als intertextuelle Markierung zu *Heart.* Es ist nicht nur der Angriff auf das Dampfboot, der eine Parallele zu *Heart* herstellt, sondern es wird auch die Metapher von Licht und Dunkelheit reproduziert, mit der Conrad eine epistemologisch-zivilisatorische Grenzverwischung bewirkt. Das ‚dunkle' Ende des Romans mit dem Angriff der Soldaten, die zu einer vorkolonialen Lebensweise aufrufen, kontrastiert mit dem technologischen ‚Licht', hier in Form des Scheinwerferlichts des Dampfers. Das Licht enthüllt

den Kahn mit den ärmlichen Passagieren (vgl. 278), die sich kein Ticket für den Dampfer, der somit für eine privilegierte Klasse und zudem für die technische Entwicklung steht, leisten konnten. Nachdem Gewehrschüsse fallen, wird das Scheinwerferlicht ausgeschaltet, damit der Dampfer die Dunkelheit nutzen kann, um zu fliehen: „The steamer started up again and moved without lights down the river“ (278). Das Licht, das hier mit einer privilegierteren Gesellschaft verbunden wird, bekommt wie bei Conrad eine negative Konnotation. Analog zu Conrad sieht Naipaul für die Zukunft Afrikas kein gutes Ende, was durch die abwärts gerichtete, lichtlose Flussfahrt angedeutet wird. Solange sich Herrscher wie Mobutu als neue Kolonialherren einsetzen, so ließe sich aus Naipauls Roman herauslesen, wird die Reise in der ‚Dunkelheit‘ (die Eigenschaften, die Mobutu präsentiert) enden.

Mit *Bend* stellt Naipaul in der Tat eine recht düstere postkoloniale Welt dar. Die kongolesische Regierung ist nicht fähig, das Land politisch und wirtschafltich zu führen. Vom Präsidenten werden Versprechungen einer allumfassenden Modernisierung gemacht, doch stellt er sich als neokolonialer Herrscher heraus, der statt des Wohlstandes der Nation nur seine eigenen politischen Interessen verfolgt. Die Lage des Landes verbessert sich auch nicht mit der Liberation Army, die gegen den Präsidenten vorgeht, da auf Gewalt nur wieder Gewalt folgt und so ein Teufelskreis entsteht. Trotz dieser Darstellung gelingt es Naipaul aber darzustellen, dass die postkoloniale Gesellschaft mit ihren Unruhen das direkte Ergebnis des Kolonialismus ist. Daher kann argumentiert werden, dass Naipaul die koloniale Form der Modernisierung kritisiert und nicht das afrikanische Land an sich. Die Überbleibsel kolonialer Strukturen werden auch in Widmers Roman thematisiert, doch wählt er für seine Kolonialismuskritik statt eines ernsten Tones einen spielerischen.

### 3.2 Dekolonisierung des Denkens in Urs Widmers *Im Kongo*

Zur Entstehungszeit von Naipauls Roman lagen die postkolonialen Theorien im englischsprachigen Gebiet gerade erst in ihren Anfängen. Als Widmers Roman 1996 veröffentlicht wurde, wurden diese neuen kritischen Ansätze einer Kulturtheorie gerade erst im deutschsprachigen Gebiet aufgenommen. Ein

kritisches postkoloniales Bewusstsein der germanisitschen Literaturwissenschaft tritt erstmals durch Lützelers Forschungen zum „postkoloniale[n] Blick“[60] auf, der damit Bhabhas Idee einer „postcolonial perspecitve“[61] aufgreift, und setzt sich in den bereits erwähnten Studien von Zantop und Berman fort.[62] Umso erstaunlicher ist es, dass Widmer in seinem Roman Konzepte der postkolonialen Theorie aufgreift und sie zum Thema einer literarischen Kritik und Travestie macht. So lässt sich Widmer nicht nur zur schweizerischen Autorengeneration zählen, die sich seit Ende der 1960er Jahre intensiv mit dem eigenen Land auseinandersetzt,[63] sondern er gehört zugleich zu denjenigen deutschsprachigen Schriftstellern, die die Probleme des Kolonialismus und Neokolonialismus für sich entdeckt haben. Bereits in seinem ersten Roman *Alois* (1968) referiert Widmer auf die Kolonialzeit, indem er Assoziationen zu Henry Morton Stanleys und David Livingstones Suche nach den Quellen des Nils herstellt, und auch in seinem dritten Prosawerk, *Die Forschungsreise* (1974), wird eine Assoziation zum Kolonialismus hergestellt. Im letzteren Werk geht die ‚Forschungsreise‘ zwar ins Schweizer Hochgebirge, aber sie hat den Charakter einer Expedition des 19. Jahrhunderts.[64] Neben der ironisierenden Verarbeitung von Topoi der Reise- und Abenteuerliteratur[65] enthalten diese beiden Erzählungen zudem Merkmale, wie die subtile Parodie von Afrika-Klischees und die Auflösung der Einheit von Raum und Zeit, die in *Kongo* erneut aufgegriffen werden.

Widmer schrieb *Kongo* vier Jahre nach seiner Neuübersetzung von *Heart* (sowie Conrads beiden Reisetagebüchern) für den Zürcher Hafmans Verlag.[66]

---

[60] Lützeler 1997 und 1998.

[61] Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge 2004, S. 173.

[62] Zantop 1997; Berman 1998.

[63] Vgl. Ruf, Oliver: „Der schwarze Verputz der Mauern glühte“. Alterität und Fremde in Urs Widmers Romanen – eine interkulturelle Lektüre ‚Schweizer Literatur‘. In: Fernando Magallanes Latas (Hg.): *Estudios Filológicos Alemanes* 12 (2006). Sevilla: Universidad de Sevilla 2006. S. 659-677, 663.

[64] Beispielsweise ruft die Überquerung einer Autobahn im Protagonisten Klischees einer Afrikaexpedition hervor: „Stanley jagte vor jeder Flußüberquerung einen Neger durch die Furt, […] so wußte er, ob es Piranhas im Wasser gab oder keine“. Widmer, Urs: *Die Forschungsreise. Ein Abenteuerroman.* Zürich: Diogenes 1974, S. 54.

[65] Vgl. Widmers parodistische Verarbeitung des Zusammentreffens von Stanley und Livingstone in *Alois*. Widmer, Urs: Alois. In: Ders.: *Gesammelte Erzählungen*. Zürich: Diogenes 2014. S. 11-47, 23.

[66] Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis*. Zürich: Haffmans Verlag 1992.
Urs Widmers Übersetzung ist eine von drei Neuübersetzungen von *Heart of Darkness* in den 1990er Jahren. Neben ihm fertigten 1991 Daniel Göske und 1992 Reinhold Battberger eine

Zudem fertigte er ein ergänzendes Nachwort an, in dem er Informationen zu Conrads Leben, dessen Kongoreise im Jahr 1890 und historisches Hintergrundwissen über den belgischen Kolonialismus gibt, sowie eine psychoanalytische Lesart von *Heart* vorstellt.[67] Insofern ist Conrads Novelle Widmer zum Zeitpunkt des Verfassens seines eigenen Romans äußerst vertraut gewesen. Die Bewunderung für Conrads Werk betont Widmer nicht nur im Nachwort zur Neuübersetzung, sondern findet ebenfalls in seinen Grazer Poetikvorlesungen Erwähnung: „Ich war ganz begeistert, weil ich nämlich die Monate zuvor just Joseph Conrads *Heart of Darkness* übersetzt hatte (sowie seine Kongo-Tagebücher)".[68] Im Gegensatz zu Conrad, den Widmer als einen „besessene[n] Reisende[n]"[69] beschreibt, bevor er endgültig in England sesshaft geworden ist, hat der schweizerische Autor selbst nie einen Fuß in den Kongo gesetzt.[70] Simplice Agossavis Aussage, dass Widmer mit *Kongo* versucht habe „Erlebnisse und Erinnerungen einer realen Kongo-Reise […] wiederzugeben",[71] der Text also autobiographische Züge enthalte, ist somit abwegig.[72] Das Fehlen eigener gesammelter Erfahrungen im Kongo unterscheidet Widmer auch von Naipaul, der ausgedehnte Reisen in Afrika unternahm. Für Widmer blieb das afrikanische Land stets eine „Schreibtisch-Faszination",[73] aber „[g]erade das macht das Land als Projektionsfläche für [s]eine Phantasie sehr geeignet".[74]

---

Übersetzung von *Heart of* Darkness an. Vgl. Czennia, Bärbel: Conrad's German Voices. Translating Narrative Innovation in „Heart of Darkness". In: Göbel/Seeber/Windisch (Hg.), 2007. S. 35-68, 39.

[67] Vgl. Widmer, Urs: Nachwort. In: Conrad, Joseph*: Herz der Finsternis*. Zürich: Diogenes 2005. S. 197-224.

[68] Widmer, Urs: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Zürich: Diogenes 1995, S.88.

[69] Widmer 2005, S. 200.

[70] Widmer lässt sich als Stubenhocker charakterisieren, was erstaunlich ist, da das Reisen in seinem Oeuvre eine große Bedeutung einnimmt. Vgl. Strümpel, Jan: In den Klauen des Papiertigers. Urs Widmers Bücherwelten. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (140 Urs Widmer) 10 (1998). S.3-9, 4; Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006; Ruf 2006, S. 664.

[71] Agossavi, Simplice: *Fremdhermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur. An Beispielen von Uwe Timm, Gerhard Po, Urs Widmer, Sybille Knauss, Wolfgang Lange und Hans Christoph Buch*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003, S. 88.

[72] Lorenz verweist ebenfalls darauf, dass Widmer nie im Kongo gewesen und Agossavis Aussage insofern unzutreffend ist. Lorenz verweist hierbei auf ein Podiumsgespräch vom 15. Mai 2012 im Literaturhaus Basel unter dem Thema „Afrika in Schweizer Romanen". Vgl. Lorenz 2017, S. 367.

[73] Elss, Cathrin: Auf Spurensuche in der Manager-Seele. Ein Gespräch mit Urs Widmer über seinen Roman "Im Kongo" und sein Stück "Top Dogs". In: *Saarbrücker Zeitung*, 31. Mai 1997. http://saarland.sz-sb.de/Elias/detail_it.jsp?number=1 [Aufruf: 4.04.17]

[74] Ebd.

Außerdem ist Widmers Kongo so grotesk, wodurch das Spiel mit Imaginationen unterstrichen und insofern auch betont wird, dass es per se nicht um eine realitätsgetreue Darstellung des afrikanischen Landes geht.

In *Kongo* wird die Geschichte des 56-jährigen Protagonisten und Ich-Erzählers Kuno Lüscher geschildert, der zu Beginn der Erzählung in einem Zürcher Altenheim als Krankenpfleger arbeitet und im Verlauf der Handlung zu einem Brauereidirektor im Kongo avanciert. Dabei wechselt Kuno nicht nur den Kontinent, sondern er metamorphosiert von einem Europäer zu einem Afrikaner. Außer des gemeinsamen Schauplatzes des afrikanischen Landes scheint sich zunächst keine Gemeinsamkeit zu *Heart* erkennen zu lassen. Widmer reflektiert jedoch seine Vertrautheit mit Conrads Novelle, denn sein Roman stellt strukturelle und thematische Ähnlichkeiten zu *Heart* her, die bereits mehrfach herausgestellt wurden.[75] Strukturell betrachtet, ist Widmers Roman wie Conrads Novelle in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung aufgeteilt, die retrospektiv wiedergegeben werden, jedoch mit der Abweichung, dass bei Conrad die jeweiligen Erzählstränge von unterschiedlichen Erzählinstanzen berichtet werden, während bei Widmer diese Aufgabe von Kuno übernommen wird. Im kongolesischen Wald sitzend, hat es sich Kuno zur Aufgabe gemacht, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben. Die Passagen, die den Erzähl- und Schreibprozess thematisieren, bilden die Rahmengeschichte des Romans, während die Schilderung der Lebensgeschichte die Binnenhandlung darstellt, in der wiederum eine weitere Geschichte eingebettet ist. Hierbei handelt es sich um Gespräche zwischen Kunos Vater und Herrn Berger – ein Bewohner des Altenheims – über ihre Vergangenheit. Wie der Prätext, so setzt sich auch der Posttext aus drei Teilen zusammen, die ebenfalls unbetitelt sind. Als auffälligste thematische Markierung zu *Heart* wird in *Kongo* der Handlungsschauplatz aufgegriffen, der bei Widmer allerdings erst im letzten Drittel des Romans eine physische Rolle spielt, zuvor aber mehrfach angedeutet wird. Kunos Flussreise von Kinshasa nach Kisangani enthält eindeutig intertextuelle Markierungen zu *Heart*. Dazu gehören das Aussehen des Schiffes Perles des Afriques (123), das an Marlows Dampfboot erinnert (was wiederum an die Roi des Belges erinnert,

[75] Vgl. v.a. Förster 1999. Er hat sich in einer vergleichenden Analyse den Parallelen gewidmet, wobei sein Hauptaugenmerk auf der Erzählstrategie der beiden Romane liegt; siehe auch Lehner 2003; Farn 2005; Arnds 1998.

das Dampfboot mit dem Conrad auf dem Kongo-Fluss unterwegs war); der Heizer, der nur ein Lendentuch trägt und sich als Schutz vor den Weißen einen Wollfaden um den Hals gelegt hat (vgl. 128f.); die aus dem Dschungel heraus vernehmbaren Trommeln (vgl. 125); die Sirene des Dampfbootes, die Kuno mit den Worten kommentiert „eine Sirene, die Geister in die Flucht treiben konnte!“ (124); die Beschreibung des undurchdringlichen Dschungels als „schön“, zugleich aber auch „entsetzlich“ (127), „huschende Gestalten“ (127) im Wald; eine plötzlich unheimlich eintretende Stille (vgl. 128, 129) sowie die Dunkelheit, die einem den Sehsinn raubt (vgl. 129). Zusätzlich begibt sich Widmer mit seinem Roman, wie es seine literarischen Vorgänger Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt getan haben, in die nationalsozialistische Vergangenheit. Widmer geht aber einen Schritt weiter, da die Verstrickung der Schweiz im Nationalsozialismus zusätzlich mit der in *Heart* behandelten Thematik der wirtschaftlichen Ausbeutung des Kongo verknüpft wird.

### 3.2.1 Koloniale Praktiken während und nach dem Kolonialismus

Im ersten Satz des Nachwortes zu seiner Neuübersetzung von *Heart* gibt Widmer seinen Eindruck der Novelle wieder, indem er sie als „ganz diesseitiges, durch und durch realistisches Buch“ bezeichnet, da es „das wahrhaftige Abbild einer […] untergegangenen Wirklichkeit“ [76] darstelle, nämlich der des Kolonialismus und seines ausbeuterischen Verhaltens gegenüber der indigenen Bevölkerung des in Besitz genommenen Gebietes. Ob diese Wirklichkeit tatsächlich untergegangen ist, stellt Widmer mit seinem eigenen Roman in Frage. Man kann Widmers Roman insofern als realistisches Buch bezeichnen, als es die in unserer Gegenwart immer noch vorhandenen kolonialen Topoi des europäischen Afrikadiskurses sowie die Kontinuitäten kolonialer Wirtschaftsstrukturen aufzeigt. Während Widmer bewusst mit exotistischen Klischees über Afrika spielt und deren Konstruktcharakter herausstellt, verweist er mit der Fortsetzung kolonialer Wirtschaftsstrukturen im dargestellten postkolonialen Kongo auf durchaus reale Verhältnisse. Obwohl die Schweiz selbst keine überseeischen Kolonien besaß, war sie dennoch in die europäische Kolonialgeschichte

[76] Widmer 2005, S. 197.

involviert.[77] So deckt Widmer mit seinem Roman auf, dass die Schweiz durchaus am europäischen Kolonialismus Anteil hatte. Die angeblich neutrale Schweiz wird in einen globalgeschichtlichen Zusammenhang gestellt, in dem die Beteiligung Schweizer Akteure am Kolonialismus hervorgehoben wird. Auch nach der Kolonialzeit zeigt sich, wie Schweizer Unternehmen die Wirtschafts- und Herrschaftsstrukturen des Kongo mitbestimmen, sodass neokoloniale Züge entstehen.

Betont werden muss aber, dass Widmers Kongo die von ihm deklarierte Projektionsfläche seiner Phantasie darstellt, in deren Umgang er sich als sehr empfindungsreich erweist. Dabei bleibt aber stets deutlich, dass die Phantasie von Widmer skeptisch eingesetzt wird, um den Leser zu einem Blickwechsel bezüglich fortdauernder kolonialer Verhältnisse zu animieren. Die kursiv gesetzten Textpassagen sind Angstprojektionen auf Basis kolonialer Stereotype. Sie haben eine sehr befremdliche Wirkung, da sie im ersten und zweiten Teil des Romans Kunos Rekonstruktion seiner Vergangenheit unterbrechen und ohne Bezug zu den Ereignissen in der Schweiz stehen, sich in der weiteren Lektüre des Buches jedoch als proleptisch bezüglich der Afrika-Handlung im dritten Teil herausstellen.[78] In allen vier kursiven Textabschnitten[79] wird die Gefährlichkeit des afrikanischen Dschungels und seiner Einwohner thematisiert, wobei sich in der vierten Textpassage die moderne Großstadt als bedrohlicher ‚Dschungel' für die Kongolesen aus dem Wald herausstellt. Die Verwendung der Zeitform Präsens in diesen Textpassagen – im Gegensatz zum Präteritum des restlichen Textes – deutet den Gegenwartscharakter der europäischen Stereotype über Afrika an. Kuno, der der Erzähler des Romans ist, repräsentiert diese europäisch-koloniale Perspektive auf Afrika. Von Bedeutung ist, dass alle vier kursiven Textabschnitte in der Abfolge des Romans vor Kunos Aufenthalt im Kongo

[77] Zur Schweizer Position in der kolonialen Konstellation siehe Purtschert, Patricia/Fischer-Tiné, Harald: Introduction. The End of Innocence: Debating Colonialism in Switzerland. In: Dies.: (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margin*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015, S. 1-25; Purtschert, Patricia/Lüthi, Barbara/Falk, Francesca (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien.* Bielefeld: transcript 2013[2].

[78] Dabei treten allerdings Differenzen zwischen den Kursiva und Kunos Erlebnissen auf, womit die kolonialen Stereotype dekonstruiert werden. Das anschließende Unterkapitel wird diesen Punkt näher ausführen.

[79] Widmer, Urs: *Im Kongo*. Zürich: Diogenes 1998 [1996], S. 21-22; 39-40; 47-52; 87-95. Im Folgenden werden die Seitenangaben aller aus diesem Buch entnommenen Passagen unmittelbar im Anschluss an das jeweilige direkte oder indirekte Zitat angegeben.

erzählt werden. Da Kuno seine Kongoreise noch nicht angetreten hat, wenn die Kursiva auftreten, gelingt es Widmer darzustellen, wie Kunos Wissen über Afrika vom kolonialen Erbe des Exotismus geformt wurde.

Die Kontinuität kolonialer Strukturen wird im Roman auch durch die direkte Beteiligung Schweizer Akteure an ausbeuterischen Wirtschaftsverhältnissen aufgezeigt. Um dies darzustellen, nutzt Widmer die Figur Anselm Schmirhahn, der eine Brauerei im Kongo besitzt. Die Brauerei stellt eine direkte Verbindungslinie vom Kolonialismus bis zur erzählten Gegenwart her. Die Analogie des Names von Vater und Sohn – der erstgeborene männliche Nachkomme trägt stets den Namen Anselm – unterstreicht die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart.[80] Wie Conrad so betont auch Widmer, dass sich Vergangenheit und Gegenwart gar nicht so unähnlich sind, wenn es darum geht, ein Land ökonomisch auszubeuten. Die Brauerei wurde in der Schweiz gegründet, hat aber auch einen Standort in Kisangani. Gegründet wurde die sogenannte „Société du Brasserie Anselme du Congo“ (37) zu Zeiten des belgischen Kolonialismus, wo Leopold II. der Wirtschaftspartner von Anselm Schmirhahn IX. ist (vgl. ebd.). Der Name erinnert an die belgische Handelsgesellschaft für die Conrad arbeitete, die *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo*, in dessen Dienste Conrads Figur Marlow tritt. Sowohl in *Heart* als auch in *Kongo* erwirtschaftet das Unternehmen auf Kosten der einheimischen Bevölkerung einen wirtschaftlichen Profit, der Europa zugeführt wird. Verdeutlicht wird dies durch den Prunkbau von Anselm XI. in Witikon, der sich als Kunos Nachbar herausstellt. Das Haus selbst steht „groß und wuchtig in einem Park voller Tulpenbäume und Zierbüsche“ (28), wodurch Anselms Reichtum unterstrichen wird, der sich auch durch den Besitz eines „Rolls-Royce“ (115) zeigt. Die erste Einführung von Anselm XI., der in einem „dunkelroten Bademantel“ (28) auftritt und ein Taschentuch schwenkt, umweht ihn ferner mit dem Hauch eines Dandys. Im 18. und 19. Jahrhundert gehörten Dandys oft der Mittelklasse an, sie versuchten aber durch ihr Verhalten und ihre Kleidung den Eindruck zu vermitteln, dass sie der Oberklasse angehörten. Aufgrund seines Reichtums gehört Anselm definitiv der oberen

[80] Kuno und sein ehemals bester Freund Willy tragen ebenfalls die Namen ihrer Väter, sodass durch sie erneut auf die enge Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart hingewiesen wird.

Gesellschaftsschicht an, aber auch er versucht, sich die Gunst von Personen zu erwerben, die eine gesellschaftlich leitende Funktion wahrnehmen, wozu in den 1930er und 1940er Jahren die Nationalsozialisten gehörten, die auf einer von Anselms Feiern „wie Götter umlagert“ (83) werden. Im Nationalsozialismus ging die Familie Schmirhahn Beziehungen zu Persönlichkeiten dieser totalitären Bewegung ein (vgl. 32ff.), um für die Brauerei wirtschaftliche Vorteile zu erringen und auch in Kunos Zeit ist die Zusammenarbeit mit Diktaturen nicht abgebrochen, da die gegenwärtige Generation der Schmirhahns mit dem afrikanischen Diktator des Kongo, Mobutu, zusammenarbeitet. Auch Kuno macht, als er der Direktor der Brauerei wird, kein Geheimnis aus seiner Beziehung zu Mobutu.

Es sind vor allem die Einkünfte der kongolesischen Brauerei, die Anselms protzigen Lebensstil finanzieren. Das kapitalistische Geschäft fährt wiederum auf einer Einbahnstraße Richtung Europa, denn die Verknüpfung der Welt schafft erneut Bedingungen, die zu einer starken Ungleichheit führen. Während Anselm aufgrund des erwirtschafteten Gewinns aus dem Kongo in der Schweiz ein Leben im Luxus führen kann, ist das Leben der Kongolesen von Armut gekennzeichnet. Als Kuno von Anselm beauftragt wird, sich nach Kisangani zu begeben, da der Direktor der Brauerei – der Schweizer Willy, der Kunos bester Freund aus Kinder- und Jugendtagen war – kein Geld mehr schickt, wird Kuno mit Bildern konfrontiert, die von Zerfall und Not gekennzeichnet sind. Kinshasa sieht so aus „als sei es in einem Krieg beschossen und geplündert worden“ (122). Darüber hinaus „[ü]berall Trümmer, ausgebrannte Häuser, blinde Fenster“, „[z]ugenagelte Ladengeschäfte“, „[a]usgeweidete Herrschaftsvillen“ (122). In der Tat wird hier das stereotype Bild Afrikas als Katastrophenkontinent gezeichnet, aber Widmer verbindet die katastrophale Situation des Landes mit dem Westen, was in den Beschreibungen von Kisangani deutlicher wird. In Kisangani sieht Kuno erneut heruntergekommene Gebäude (vgl. 130). Diese Gebäude kontrastieren mit dem im Hintergrund stehenden „Hochhaus“, das eine „riesige Reklametafel von Shell auf dem Dach“ hat (130). Während die Kolonisatoren im 19. Jahrhundert ihren Besitz- und Herrschaftsanspruch über ein Gebiet durch das Hissen ihrer Flagge reklamierten, übernimmt diese Aufgabe nun die Reklametafel, die für alle weit sichtbar auf

dem Hochhaus thront. Zusätzlich weist das Schild auf die Ausbeutung hin, denn mit Shell handelt es sich um ein europäisches und eines der größten Mineralöl- und Erdgasunternehmen, das weltweit aktiv ist.[81]

Der Reichtum der Schmirhahnschen Brauerei beruht zum einen auf den politisch geknüpften Beziehungen und zum anderen auf der Ausbeutung der Afrikaner. Das gebraute Bier bewirkt nicht nur, so deutet es der Text an, die Verwandlung der Europäer zu Afrikanern, sondern es schafft ebenfalls ein Abhängigkeitsverhältnis der Einheimischen von diesem Produkt: *„Bier, Bier! Kein Mensch weiß, wo die Menschen immer wieder die paar Sengis hernehmen, die ein Napf Bier kostet. Dafür haben sie immer Geld, auch wenn sich zu Hause Todkranke im eigenen Kot wälzen*" (92).[82] Trotz bitterer Armut und todkranken Familienmitgliedern dient den Kongolesen das Bier als eine Art Rauschmittel, mit dem sie ihre Empfindungen und ihren Verstand nicht einfach nur unterdrücken, sondern regelrecht vernichten. Es wird auf das Stereotyp des Kontrollverlusts angespielt, dass sich in *Heart* und den Intertexten wiederfindet. Das alkoholische Getränk ersetzt das, was bei Conrad noch das Elfenbein darstellte: der finanzielle Profit, der sich durch die Ausbeutung der einheimischen Bevölkerung erwirtschaften lässt. Nutznießer sowohl bei Conrad als auch bei Widmer ist eine kleine elitäre Gruppe von Personen auf Kosten einer zahlenmäßig überlegenen einheimischen Bevölkerung. In beiden Erzählungen trägt der Protagonist durch seine Reise in den Kongo eine Mitschuld an dieser ökonomischen Exploitation, da er sich direkt (Kuno) oder indirekt (Marlow) an dem Geschäft beteiligt.

Die zitierte Aussage ist zwar einer der kursiven Textpassagen entnommen, in der koloniale Stereytype über Afrika verhandelt werden und die bei Kunos tatsächlichem Besuch in Kisangani weitestgehend konterkariert werden, doch das Bier stellt sich tatsächlich als Hauptnahrungsquelle im Roman

[81] Zu Anfang (Firmengründung 1833) beschränkte sich das Unternehmen auf den Import von dekorativen Muscheln aus Ostasien (daher auch der Firmenname Shell). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Transportgewerbe jedoch durch die Förderung und Raffinierung von Öl (Ölquellenfund in Borneo 1897) ergänzt. Siehe https://www.shell.com/about-us/our-heritage/our-company-history.html [Aufruf 16.08.18]; Falola, Toyin/Genova, Ann: *The Politics of the Global Oil Industry: An Introduction*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group 2005. S. 23-42, S. 30.

[82] Die Kursivschrift ist dem Roman entnommen.

heraus: „Der Pro-Kopf-Konsum in dem feuchtheißen Klima war überwältigend. Bier war genau das, worauf alle gewartet hatten. Die Kunden waren natürlich Eingeborene, genau wie die Arbeiter, die es brauchten. Nur die Direktoren waren weiß“ (37). Widmer verweist darauf, dass die Industrie des Landes in den Händen von Weißen ist und die einheimische Bevölkerung lediglich die Rolle des Konsumenten und Arbeitnehmers einnimmt. Derart verdeutlicht Widmer eine neokoloniale Struktur im postkolonialen Kongo. Dass Widmer sich für das Unternehmen der Schmirhahns gerade eine Brauerei aussucht, kann als Bezug zu Naipaul verstanden werden. In *Bend* wird der Konsum von Bier bei den Afrikanern mehrfach erwähnt. An einer Stelle heißt es in Naipauls Roman dazu: „Beer was part of people’s food here; children drank it; people began drinking from early in the morning. We had no local brewery, and a lot of the cargo brought up by the steamers was that weak lager the people here loved“ (*Bend*, 39). Beide Schriftsteller betonen die Abhängigkeit der Einheimischen von ausländischen Konsumgütern, doch Widmer nimmt auch eine Differenzierung zu Naipaul vor. Anders als in *Bend* sind die Kongolesen fähig ihr eigenes Bier zu produzieren, wodurch sich zeigt, dass die Afrikaner bei Widmer nicht auf das Ausland angewiesen sind. Dass die Wirtschaft aber immer noch in der Hand internationaler Wirtschaftsunternehmen liegt, zeigt sich auf dem sogenannten „Königstreffen“, zu dem sich die „Chefs der mächtigsten Stämme“ (148), d.h. der größten wirtschaftlichen Konzerne, einfinden. Mit diesem Treffen wird der Leser zugleich mit neokolonialen und postkolonialen Strukturen konfrontiert. Neokolonial, da sich die mächtigen Chefs als Direktoren internationaler Wirtschaftsunternehmen herausstellen, wozu Nestlé und Toyota (vgl. 150) gehören. Als postkolonial ist das Königstreffen insofern zu bezeichnen, als die Mächtigen nicht mehr nur Europäer sind. Der mächtigste unter den Chefs ist ein Afrikaner: Mobutu.[83] Strukturell wird eine koloniale Hegemonie fortgesetzt, aber die Positionsverteilung der Mächtigen unterscheidet sich von der kolonialen Logik, da mit Mobutu als dem mächtigsten Mann im Kongo ein Afrikaner an oberster Stelle steht.

[83] Der Name Mobutu fällt im Romanverlauf erst später (201), doch wird durch eine Beschreibung darauf angespielt, dass es sich um eben jene Person handelt. Es ist die Rede davon, dass der „Löwenherrscher“ eine „Hornbrille“ trägt (164).

Auch wenn die Machtpositionen nicht mehr dem typischen kolonialen Bild entsprechen, bedeutet dies aber dennoch nicht eine fortschrittliche Modernisierung für Afrika, denn erneut kommt die Vernetzung der Welt und Wirtschaft nur einigen Wenigen zugute, während sich für den Großteil der afrikanischen Bevölkerung die Lebensverhältnisse nicht bessern, sondern wie bei Conrad verschlechtern. Trotz einer formalen politischen Abhängigkeit hat sich für den Großteil der Kongolesen nicht viel verändert, da die Wirtschaftsstrukturen immer noch zugunsten des Auslandes organisiert sind. Mit dieser Organisation kann auf Mignolo verwiesen werden, denn die globale moderne Verflechtung nach der Dekolonisation wirkt sich erneut entwicklungshemmend für den Kongo aus. Die Gleichsetzung von „modernity/coloniality“[84] präsentiert sich nun als modernity/neocoloniality. So ist es nicht nur Anselm, der in einem luxuriösen Haus wohnt, sondern auch Mobutu. So berichtet Letzterer davon, sich einen „Prunksaal zu bauen, um fremde Würdenträger zu empfangen“, wozu George Bush und François Mitterrand gehören (203). „Der Saal wird so groß, daß ich den Petersdom hineinstellen könnte“, wie Mobutu seinen Reichtum prahlerisch betont. So hatte die reale Person Mobutu nicht nur mit der Schweiz Verbindungen – Mobutus Privatvermögen wurde von Schweizer Banken verwaltet[85] –, sondern er stand tatsächlich auch mit den westlichen Staatsoberhäuptern Bush und Mitterand auf freundschaftlichem Fuß.[86] Hervorgehoben wird, wie Mobutus Herrschaft durch westliche Staaten gefördert wurde, was Widmer in seinem Roman aufgreift. Anstatt die Ausbeutung des Landes zu verhindern, arbeiten Mobutu und der Westen Hand in Hand, wodurch eine neokoloniale globale Ordnung entsteht.

Mit der Figur Mobutu gelingt es Widmer darüber hinaus, eine Verbindungslinie zwischen Neokolonialismus und Nationalsozialismus zu ziehen. Auf dem Königstreffen gelingt es Kuno, sich mit Mobutu anzufreunden. Als Kuno sich versehentlich dem mächtigsten König (Mobutu) in den Weg stellt und sich zudem nicht vor ihm in den Staub wirft, befindet er sich in einer heiklen

[84] Mignolo 2012, S. xiii.
[85] Vgl. Purtschert/Fischer-Tiné 2015, S. 5.
[86] Dass Mobutu an die Herrschaft gekommen ist, verdankt er zu einem wesentlichen Teil westlicher Geheimdienste. Vgl. dazu Devlin, Larry: *Chief of Station, Congo. A Memoir of 1960-67*. New York. S. 142-145.

Situation, denn wie aus dem Kursiva entnommen, wird *„die geringste Kränkung mit Mord“* (47) beantwortet. Kuno kann sich mithilfe des zuvor gefundenen Wollfaden des Heizers[87] – der Wollfaden, der aus Conrads Geschichte übernommen wurde – retten. Kuno wird von Mobutu eine Visitenkarte mit dessen Telefonnummer überreicht, die er später bei einem Angriff von Mobutus Leuten auf die Brauerei zufällig wiederfindet. Diese Szene ist eine Wiederholung eines Ereignisses aus der Vergangenheit. Damals war es Fritz Berger, der sich in einer misslichen Lage befand und sich aus dieser durch einen Telefonanruf bei Hitler befreien konnte. Auch Berger hatte die Telefonnummer zuvor vom Diktator erhalten. Die Analogie wird durch die Zahlenfolge der Nummer unterstrichen: Hitlers Telefonnummer findet sich in umgekehrter Ziffernfolge als Mobutus Telefonnummer wieder. Die Parallele zwischen Mobutu und Hitler wird mehrfach im Roman gezogen, wozu sich die Benutzung eines Zeichens für die Organisation zählen lässt.[88] Mobutus Clan-Symbol besteht aus „gerillten Linien“ (157), die sich später als „Profil der Michelin-X-Reifen“ (168) herausstellen. Damit wird erneut auf die fortdauernde ökonomische Kolonisierung des Kongo verwiesen. Zugleich teilt Mobutu aber auch mit Conrads Kurtz Charakteristika, denn wie Kurtz’ totalitäre und willkürliche Herrschaft, die ihn zum Gott über Leben und Tod macht, so verkündet auch Mobutu: „Ich kann dich [Kuno] zertreten. […] Ich kann dich leben lassen. Ich kann alles, was ich will“ (164).[89]

---

[87] Der Heizer des Dampfschiffes, das Kuno nach Kisangani gebracht hat, ist ebenfalls auf dem Königstreffen anwesend. Er wurde durch die Geräusche der Trommeln angezogen und gefangengenommen. Die Szene erinnert an den Todeshain in Conrads Novelle, doch anstatt die Szene mit einem sterbenden Afrikaner zu beenden, wird in Widmers Erzählung der Heizer von Kuno befreit und verliert dabei seinen Wollfaden: „Aber da fiel mein Blick auf ein seltsames Etwas, das am Boden lag, in zertrampelte Gräser verwickelt. Ich hob es hoch und hielt den Wollfaden des unglücklichen Heizers in der Hand. Nun hatte er kein Amulett mehr, das ihn schützte! […] ‚Ihr Amulett‘, flüsterte ich. ‚Sie brauchen jetzt viel Glück.‘ ‚Es ist ein Fetisch‘, antwortete er ebenso leise. ‚Er hat schon meinem Urgroßvater nicht geholfen. Er hatte für die Weißen gearbeitet, an den Fällen, und als er am Ende seiner Kräfte war, schauten sie ruhig zu, wie er verhungerte“ (162f.).
Ein Fetisch taucht ebenfalls in *Bend* auf: „they [the rebels] had found a fetish powerful enough to cause the guns of their enemies to bend and to turn bullets to water” (80).

[88] Weitere Parallelen zeigen sich in der Wortwahl. Hitler äußert sich an einer Stelle mit den Worten „daß ich alles kann, was ich will“ (102), die fast identisch von Mobutu übernommen werden: „Ich kann alles, was ich will“ (164). Auch Mobutus Wortwahl „heim in mein Reich holen“ (164), die er verkündet, als er Willys Brauerei in Besitz nehmen will, erinnern sehr stark an Hitlers Rhetorik.

[89] Willy teilt ebenfalls Charakteristika mit Kurtz. In seiner ‚Freundschaft‘ zu Kuno wird deutlich, dass Willy keinerlei moralische Gewissensbisse kennt, nicht einmal dann, wenn er seinem

Die Verschlechterung der Lebensverhältnisse wird vor allem durch die Stadtbevölkerung thematisiert. Es wird geschildert, wie sie *„in Abfallbergen wühlen, [um] ein Essen zu finden, und aus Tümpeln trinken, die die Notdurft derer sind, die weiter oben wohnen“* (87). Erneut handelt es sich um eine Textpassage, in der koloniale Afrikastereotype erzeugt werden. Für Kuno zeigt sich Kisangani nicht derart hoffnungslos, doch ist die Stadt durchaus von Zerfall gekennzeichnet. Kuno beschreibt Kisangani wie folgt: „Ein Chaos aus Häusern. Die Lehmdächer der alten Behausungen und wellblechbedeckte Hütten; manche zwischen Hochhäusern eingeklemmt, deren Mauern voller Risse und deren Fensterscheiben zerklirrt sind. Ein Wald aus Fernsehantennen. Stinkinger Dunst über allen Straßen“ (208). Es wird ein Bild der Armut und des Verfalls gezeichnet, woran auch die Modernisierung in Form von Hochhäusern und Fernsehantennen Anteil hat. Im Gegenteil tragen diese Modernisierungen dazu bei, das Stadtbild noch erbärmlicher wirken zu lassen. Die Hochhäuser beschleunigen den Zerfall der älteren Häuser und statt eines üppigen grünen Waldes gibt es nun einen leblosen Antennenwald.

Die vierte kursive Textpassage erweist sich im Gegensatz zu den anderen drei Passagen für Kuno ‚wahrheitsgetreuer‘. Während sich beispielsweise die in den ersten und zweiten Textpassagen erwähnten Eingeborenen mit ihren grausig anmutenden Ritualen bei Kunos tatsächlichem Aufenhalt im Kongo als die Firmenchefs der internationlen Unternehmen herausstellen, die sich zu Verhandlungen treffen, präsentiert sich die Großstadt durchaus als Gefahr für Personen aus dem Wald. Als Kuno mit einigen Angestellten in Kisangani ist, begegnen ihm nicht nur „Dieselwolken, Rufe, Gelächter und Geschrei“ (209), sondern er wird ebenfalls mit blutiger Gewalt konfrontiert: „ein Gemetzel vor einem Restaurant, ein sekundenschneller Schrecken, bei dem einer der Kämpfenden, ein Junge noch, blutend liegenblieb“ (209). Zudem erwähnt Kuno über seinen Besuch in der Stadt eine „Soap opera über die Walddämonen vergangener Zeiten“ (210). Dies erinnert an die Beschreibung der Fernsehsendungen und den darin auftredenden „*Löwenherrscher[n]*“ (90)*:* „*Natürlich sind es von von Filmschaffenden erfundene Dschungelkönige, mit*

‚Freund‘ die Freundin stiehlt. Außerdem befindet sich die Brauerei, dessen Direktor er ist, in Kisangani, an der Stelle, wo sich Kurtz‘ Station befindet und wo er seine Herrschaft aufbaut.

*von Maskenbildnern modellierten Monstergesichtern, in Wäldern und Lichtungen, die in Studios nachgebaut wurden*“ (90). Soap-Operas, die zum Zwecke der Unterhaltung und Spannungserhöhung oft seltsame und realitätsübersteigernde Szenarien entwerfen und in diesem Fall übersteigerte Figurenzeichnungen von Afrikanern, erweisen sich tatsächlich als Bestandteil der dargestellten Welt. Indem Widmer die Inszenierung der Soap Operas aufdeckt, verweist er darauf, dass die Visionen der kursiven Textpassagen auf solchen Inszenierungen beruhen. Sie sind Fremdheitskonstruktionen, die auf Denkbilder und Ideologien des Kolonialismus zurückreichen. Zugleich betont er die Wirkung von Massenmedien, die fähig sind, Denkbilder zu erzeugen und so Realitäten zu verzerren. Dies ließe sich als Verweis auf Conrad und Naipaul verstehen, da in beiden Büchern betont wird, dass das Medium Zeitung ebenfalls zu Verzerrungen der Realität führen kann. Des Weiteren schildert Kuno, dass die Stadtbewohner zwar in einsturzgefährdeten Häusern wohnen, aber mit Fernsehapparaten ausgestattet sind, da die Soap-Operas süchtig machen. Erneut wird verdeutlicht, wie ein Streben nach Gewinn auf Kosten einer armen Bevölkerung stattfindet, denn anstatt das Geld in die Renovierung des Hauses zu stecken, wird es für moderne, aber im Grunde nutzlose Technologien verwendet. Eine finanzielle Bereicherung auf Kosten einer Bevölkerung wird ebenfalls durch die Figur Berger thematisiert, der seinen Reichtum dem Verkauf von Lupen und Schutzgläsern verdankt, die die Nationalsozialisten für ihre Militärtechnologie verwendeten (vgl. 73). Die Technologie diente zwar den Kriegstreibenden, doch für die einfache Bevölkerung ist sie erneut schädlich.

Das *Heart*-Kapitel hat herausgestellt, dass die Vernetzung der Welt gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch den Kolonialismus die Ungerechtigkeit zwischen den Menschen nicht abbaute, sondern im Gegenteil verstärkte, da eine dichotome Welt mit klar verteilten Rollen und Grenzen entstanden war, in der die Kolonialherren sich selbst die überlegenere Position zuwiesen. Conrad arbeitet gegen diese dichotome Denkweise an, indem er die räumlichen und zeitlichen Grenzen zwischen Afrika und Europa verwischen lässt. Widmer bezieht sich auf diese Grenzen, wobei es bei ihm schwieriger ist zu sagen, wo sie beginnen und enden. In der Tat gibt es bei ihm keinerlei räumliche Grenzen mehr, hervorragend dargestellt durch einen Wald, der wandert (vgl. 49), sowie

durch eine beschleunigte „Kontinentaldrift“ (49), die es unmöglich macht zu sagen, wo eine Grenze liegt. Auf die wichtigste Grenzmarkierung in Widmers Roman, die Hautfarbe, wird im nächsten Abschnitt eingegangen.

### 3.2.2 Diskontinuität zwischen kolonialer und postkolonialer Zeit

Widmer nutzt seinen Roman, um die kolonial-rassistischen Vorurteile über Afrika und Afrikaner spielerisch zu kritisieren. Er macht seinen Roman zu einem kritischen Ort der Reflexion. Dies gelingt ihm unter anderem durch die Verwischung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, wie anhand einer näheren Untersuchung der Erzählerperspektive deutlich wird. Wie bereits erwähnt, liegt mit Marlow in *Heart* eine intradiegetische Erzählebene vor, da er Teil der fiktiven Welt ist und sich innerhalb seiner Erzählung als Protagonist herausstellt. Der anonyme Rahmenerzähler befindet sich auf einer extradiegetischen Erzählebene und gibt Marlows Erzählung wieder. Mit der Geschichte in der Geschichte ist allerdings die Gefahr verbunden, dass die Zuverlässigkeit des Berichteten in Frage gestellt wird, da Aspekte der Narration wegfallen oder neue Elemente hinzugefügt werden können. In Widmers Roman wird die Rahmenerzählung und die erste Binnenhandlung von Kuno wiedergegeben. Der Handlungsabschnitt über den Kongo wird also von Kuno erzählt, was nicht bedeutet, dass diese Narration durch den Verzicht auf eine dazwischen geschobene Erzählinstanz glaubwürdiger wird. Die Unzuverlässigkeit der Narration wird durch den Konstruktcharakter des Romans deutlich, auf den bereits durch eine erzählerische Komplikation in der Rahmenhandlung hingewiesen wird.

Der Ich-Erzähler Kuno gibt als Protagonist der Handlung der zu erzählenden Geschichte seine Stimme und Perspektive. Er möchte seine Lebensgeschichte bis zur Jetztzeit schriftlich festhalten, den Zeitpunkt, in dem Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen. Gegen Ende des Romans glaubt er diesen Punkt erreicht zu haben: „Jetzt! Jetzt schreibe ich und bin gleichzeitig. Tatsächlich, ich stoße einen Jubelschrei aus, und während ich juble, notiere ich, daß ich es tue“ (215). Nicht nur die sich leerende Batterie des Laptops, sondern auch sein Versuch die Zeit schreibend einzuholen, stellen ein Problem dar.

Während des Schreibprozesses gehört das Geschriebene bereits der Vergangenheit an, sodass eine Gleichzeitigkeit unmöglich wird. Diese Unmöglichkeit spiegelt sich in Kunos Panoramablick wider, der es ihm erlaubt, mit geschlossenen Augen die „goldfunkelnden Zinnen Timbuktus", „die Zelte der Tuareg in der Sahara", „Alexandria", „[d]as Mittelmeer" sowie „die weißen Spitzen der Alpen" (215) auf einen Blick zu erfassen. Dieser imaginäre Blick, der die ganze Welt einzuschließen scheint, zeigt Kuno in einer göttlichen Position,[90] die ihn zu einer unmöglichen, aber zugleich zu einer allmächtigen Figur transformiert, die an keine Raum- und Zeitgrenzen gebunden ist. Kunos Selbsterschaffung offenbart den Konstruktcharakter nicht nur seiner eigenen Person/Figur, sondern die des gesamten Romans und der in ihm verhandelten kolonialen Topoi. Der Roman ist eine „restlos artifizielle Produktion",[91] in der es keine souveräne Erzählerinstanz gibt, was auch Widmers Wahl eines Ich-Erzählers erklärt, wie sich aus einer Bemerkung von ihm entnehmen lässt: „Die Ich-Perspektive ist deshalb so interessant, weil ein Ich nie Bescheid weiß. Auch dieser Kuno wird aus der ganzen Geschichte nie recht schlau – ein Abbild des ‚wirklichen Lebens'".[92] Widmers Afrika in den Visionen und dem Bericht ist erschreckend vertraut. Er betont damit die Wiedererkennbarkeit der Fremdheitskonstruktionen und fordert den Leser auf diese Weise dazu auf, Denkbilder und Vorstellungen des kolonialen Diskurses zu hinterfragen.

Conrad fordert die Wahrnehmung seiner Leser auf den ersten Seiten seiner Novelle heraus, indem er die Dichotomie von Licht und Dunkelheit verwischen lässt. Bei Widmer findet das Spiel mit der Wahrnehmung statt, noch bevor die erste Seite des Romans aufgeschlagen wird, worauf Lorenz verweist.[93] Die Umschlagillustration zeigt einen Ausschnitt aus Henri Rousseaus Gemälde *Paysage exotique avec un gorille attaquant un indien* (1910). Das Bild für sich

[90] Vgl. dazu auch die Anspielung im Roman auf sieben biblische Tage sowie auf seine scheinbar körperlose Existenz, da er in diesen sieben Tagen – nach eigener Aussage – weder geschlafen, gegessen noch getrunken habe (215).

[91] Bong, Jörg: „Dinge, die an nichts erinnern". Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 10 (1998). S.22-29, 24.

[92] Widmer, Urs im Gespräch mit Michael Bauer über seinen Roman *Im Kongo.* Bauer, Michael: Im Dschungel hinter Zürich. In: *Focus* 38 (1996). http://www.focus.de/auto/neuheiten/kultur-im-dschungel-hinter-zuerich_aid_159867.html [Aufruf: 25.01.18]

[93] Vgl. Lorenz 2017, S. 368.

betrachtet, enthält bereits einen Widerspruch, der in Kombination mit dem Titel erhärtet wird. *Kongo* verweist eindeutig auf den afrikanischen Kontinent, wozu der im Gemäldeausschnitt abgebildete Gorilla passt, nicht jedoch der mit ihm ringende und mit buntem Federschmuck auf dem Kopf und um die Hüfte ausgestattete Indianer, der sich dem amerikanischen Kontinent zuordnen lässt. Durch die Wahl dieses Titelbildes deutet Widmer noch vor der Lektüre seines Romans an, dass es ihm in seinem Roman nicht um die Darstellung des realen Afrikas geht. Lorenz verweist diesbezüglich auf Widmers bewussten Einsatz von „lust- wie angstbesetzten Kindheitsvorstellungen afrikanischer Abenteurer“.[94] Aufgrund dieses Titelbildes mache Widmer von Anfang an deutlich, „dass es in seinem Roman keineswegs um die Abbildung von Realität geht“.[95] Insofern verliert Tim Grünewalds Kritik an Widmer, dass dieser nicht in der Lage sei die afrikanische Realität abzubilden, ihren Boden.[96]

Bei dem im Roman dargestellten Afrika, darauf kommt es Widmer an, handelt es sich nicht um das reale Afrika, sondern um jenen durch den europäischen Kolonialdiskurs hervorgebrachten Ort: Afrika als unzivilisierter, rückständiger Ort mit einer undurchdringlichen Wildnis, in dem sich die Afrikaner archischer Praktiken bedienen, was an Conrads Afrika-Darstellung erinnert. Widmer gebraucht koloniale Topoi, aber sein parodistisches Verfahren und seine überzeichnende Figurendarstellung weisen den Kongo als Konstruktion aus und machen ihn dadurch zu einem Ort der kritischen Reflexion, an dem (neo)koloniale Praktiken der Schweiz in der Vergangenheit und der Gegenwart im Rahmen der Globalisierung sichtbar gemacht werden können. Gerade der spielerische Umgang des Textes mit europäischen Afrikabildern lässt, wie Nikolaus Förster festhält, die „bewusste Inszenierung“[97] erkennen. Die globale Verflechtung der Kulturräume, Widmers übersteigerte, da phantastisch-groteske Erzählstrategie sowie die dahinterstehende Intention werden von Dirk Göttsche treffend wie folgt zusammengefasst: „Mit Hilfe der Erzählverfahren des Grotesken und des Phantastischen entwirft Widmer ein bis ins letzte Detail durchkomponiertes Spiegelkabinett von Motivbezügen, in dem

[94] Ebd., S. 368.
[95] Ebd.
[96] Vgl. Grünewald 2005, S. 130f.
[97] Förster 1999, S. 83.

Afrika und Europa auf äußerst überraschende und provozierende Weise als komplementär-entgegengesetzte Teile ‚einer' Welt miteinander verschränkt sind, […] so daß der Leser sich spielerisch zur Reflexion seines eigenen Bildes von Afrika und Afrikanern gezwungen sieht". [98]

Diese eine Welt durch die Verflechtung von Afrika und Europa als entgegengesetzte und doch zueinander gehörender Teile tritt bei Widmer auf den ersten Seiten des Romans auf. Widmer gelingt dadurch bereits zu Anfang seiner Geschichte ein „rereading and rewriting [of] colonialism".[99] Während Marlow auf den ersten Seiten eine historische Parallele durch das Gleichsetzen der römischen Eroberung Großbritanniens mit dem europäischen Kolonialismus in Afrika zieht, stellt Widmer in *Kongo* diese Parallele zwischen den Kontinenten her, indem seine Beschreibung des schweizerischen Waldes Elemente der europäisch-kolonialen Afrikabilder aufnimmt. Die Darstellung des Waldes, der sich hinter Kunos Elternhaus befindet, mutet zunächst als unschuldige Phantasie eines Kindes an, zumal Kuno sich in einer Rückblende seiner Kindheit befindet. Eine genauere Untersuchung im Kontext des Kolonialismus stellt jedoch heraus, dass die Darstellung von europäischen Afrikabildern übersät ist und eine exotistische Dschungelwelt erzeugt wird: „Bäume, nur Bäume" (9) mit „himmelhohen Stämmen" (10) und von „Efeu" derart umschlungen, „daß sie erstickten und tot aufrecht gehalten wurden" (10). Diese Beschreibung deckt sich mit der Darstellung des kolonialen Tropenwaldes, der durch Undurchdringlichkeit, Gefährlichkeit und verwirrendes Durcheinander gekennzeichnet ist. Widmer selbst betont diese Darstellung durch die erste kursive Textpassage, die sich des Repertoires kolonialer Afrikabilder bedient. Analog zu Marlows Wahrnehmung[100] in *Heart* wird der Dschungel als endlos, gefahrvoll und zeitlos beschrieben:

---

[98] Göttsche, Dirk: Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: M. Moustapha Diallo/Dirk Göttsche (Hg.): *Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Bielefeld: Aisthesis 2003. S. 161-244, 212.

[99] Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2002², S.221.

[100] Hier eine Beschreibung der afrikanischen Natur durch Marlow, wobei sie bei ihm nicht zeitlos ist, sondern mit der Vergangenheit assoziiert wird: „Going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sandbanks

> *„Das ganze Land, das Herz Afrikas, ist Wald. Grün, feucht, ewig. Du kannst dich jahrelang mit dem Buschmesser vorwärts hauen, du bist immer noch im Wald. Es gibt keinen Ausweg. Es gibt keine Erinnerung, es gibt keine Zukunft. Die Gegenwart ist bewußtlos. Bäume, Bäume, himmelhoch. Lianen, sich schlingend. In ihnen mag ein Raubtier verborgen sein. Im Gras eine Schlange. […] Es ist heiß. […] Morgen bist du tot. Andere gehen über deinen Kadaver"* (21f.).

Auch die sengende Hitze des Dschungels („Aber immer schien die Sonne!", 10), seine schaurigen Geräusche („Geräusche lockten, ein Krächzen, ein Knacken, Jaulen", 10) sowie seine unheimlichen Bewohner („Zwerge, oder Gnome", 10) und ihre Angst einflößenden Praktiken („Sie sangen furchterregende Lieder", 10) bleiben in Kunos Beschreibung des Zürcher Waldes nicht unerwähnt. Eine weitere Verknüpfung zum kolonialen Kontext wird durch Kunos Mutter hergestellt, die ihren Sohn als „Held" (11) bezeichnet, eine Rolle, in der sich viele Europäer wiedererkannten, die sich im 19. Jahrhundert in die Kolonie begaben. Unfreiwillig ruft die Mutter den Topos des Abenteuers hervor, wo der Dschungel als Aktionsraum des Europäers dargestellt wird, und diese Rolle übernimmt der Zürcher Wald auch für den Knaben Kuno. Widmer beschwört bewusst koloniale Klischees, dekonstruiert sie aber, indem er sie mit Europa überblendet. Indem der kongolesische Tropenwald und der Zürcher Wald mit ähnlichen Worten beschrieben werden, wird der konstruierte Charakter des afrikanischen Dschungels betont, was wiederum die Dekonstruktion europäischer Afrikadiskurse bewirkt.

Auch die anderen kursiven Texteinschübe sind durchweg ins Phantastische übertrieben. Der dritte Einschub schildert ein Treffen der Stammesfürsten und ihrer grausamen Rituale. Während Conrad von „unspeakable rites" (50) redet, ohne spezifisch auf sie einzugehen, nutzt Widmer seinen Roman, um seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Die „Gigantenfrauen" (52) bleiben sicherlich am stärksten im Gedächtnis haften. Diese verführen durch ihre Schönheit „den Sohn des Häuptlings" (51), wobei der Mann dieses Zusammentreffen mit dem Tod bezahlt. In der absurdesten Übertreibung wird

---

hippos and alligators sunned themselves side by side. […] You lost your way on that river as you would in a desert and butted all day long against shoals trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – far away –in another existence perhaps" (33f.). Weitere Wortwahlen bezüglich des Waldes wie „the profound darkness of its heart" (33), „curtain of trees" (35) oder „gloom of the forest" (73) betonen seine Dichte und Gefahr.

hier der Mann während des Liebesaktes von der Frau ausgesaugt (vgl. 51), bis nichts Anderes von ihm verbleibt, als das „noch weiterhin steife Glied in ihrem Mund“ (51f.). Als Kuno im Kongo ist, werden die Schilderungen aus den Kursiva erneut hervorgerufen. Widmer setzt sie jedoch in einen Kontext, der statt Entsetzen und Angst Humor erzeugt. Statt afrikanischer Frauen handelt es sich bei dem Königstreffen um „fünf weiße Frauen“, „Huren aus Brüssel“ (162), die mit den kostümierten Firmenchefs Sex haben. Im Gegensatz zur kursiven Szenerie kommen die Männer mit ihrem Leben davon. Sie werden „nackt und mit steifen Gliedern“ aus dem „Bordellzelt“ (165) geworfen, sodass sogar Willys unverhüllte „Hinterbacken […] wütend“ (166) aussehen. Erneut fallen Vision und Bericht zusammen, doch die übersteigerte Erzählweise gepaart mit extremen Gegensätzen von Leben und Tod bzw. Eros und Thanatos entlarvt den Konstrukcharakter der gesamten Szene.

Zudem bezieht Widmer sich auf das kulturelle Motiv des Waldes, dem gerade im deutschsprachigen Raum eine besondere Bedeutung zukommt.[101] Die heutige Vorstellung des Waldes als Ort der Erholung, Freiheit, Ungebundenheit, Schönheit und Stille, an dem man seine Gedanken schweifen lassen und der Natur sowie sich selbst nahe sein kann, lässt sich auf die Epoche der Romantik zurückführen. In der Literatur dieser Zeit lassen sich viele Gedichte finden, darunter von Ludwig Tieck oder Joseph von Eichendorff, die dieses friedliche Bild des Waldes evozieren. Seit dem Mittelalter wird der Wald jedoch mit zwei Seiten assoziiert: Zum einen zeigt er durchaus eine „reine, nützliche und liebliche“[102] Seite, jedoch galt er auch als ein „unwirtlicher ort, wo wilde thiere und böse geister ihr wesen treiben“[103] und als Ort, der die „Außenseite der Gesellschaft“[104] zeigt. Der Beginn des industriellen Zeitalters bewirkte mit seinen Dampfmaschinen, ersten Fabriken und der damit einsetzenden Rationalisierung des Lebens eine Entzauberung des Alltags.[105] Die Gegenwart wurde zunehmend als hässlich wahrgenommen und ihrer Rationalität konnte

[101] Vgl. Urmersbach, Viktoria: *Im Wald, da sind die Räuber. Eine Kulturgeschichte des Waldes*. Berlin: Vergangenheitsverlag 2009.
[102] Ebd., S. 41.
[103] Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW03296#XGW03296 [Aufruf 15.09.2019]
[104] Urmersbach 2009, S.41.
[105] Vgl. ebd., S. 50.

durch Märchen entgegengesteuert werden, die dem Unerklärlichen und Zauberhaften Raum ließen. Die Märchenwelt wurde so zum romantischen Gegenbild der modernen Welt. Solch ein Märchenwald ist es auch, den Kuno im Wald seiner Kindheit sieht. Zwar können demjenigen, der es wagt, in den Wald einzutreten, Gefahren begegnen und Orientierungslosigkeit befallen – unterstrichen durch Kunos Erzählung von Kindern, die nach tage- oder sogar jahrelangem Umherirren im „ewigen Wald“[106] (10) schließlich „zu einem Baum wurden“ (10) –, doch kann er auch ein Refugium darstellen und das Überleben sichern.[107] Es tritt hier die charakteristische Ambivalenz des Tropenwaldes hervor, der zugleich eine „paradiesische Hölle“ (213) und ein „tödliches Eden“ (213) ist; eine Charakterisierung, derer sich auch Conrad in der Beschreibung des Dschungels bedient, da er zugleich Hölle und Paradies zu sein scheint.

Da der Wald ein Paradies sein kann, wird er als sicherer Ort für diejenigen beschrieben, die sich auf der Flucht befinden: „Halt dich, halte dich fest an jedem Stamm, an jeder Liane. Sie sehen dich nicht, solange du im Waldesschwarz bleibst. Klammere dich an mit aller Kraft. Ein Finger ins Licht, und mit dir ist es aus“ (49). Wie Conrad, der die üblichen Konnotationen von Schwarz und Weiß ins Gegenteil verkehrt, so bedient sich auch Widmer dieser Strategie. Licht, im Kolonialismus mit Fortschritt und Zivilisation assoziiert, bedeutet hier den Tod, der vielen Kongolesen durch die koloniale Herrschaft gebracht wurde.[108] Die Dunkelheit des Dschungels dagegen gewinnt eine positive Konnotation, da sie einem Schutz vor den Verfolgern gewährt und Überleben bedeutet. Entsprechend verhält es sich mit dem Schweizer Wald, der, an der Grenze zu Deutschland liegend, während des Dritten Reiches einen Zufluchtsort für jüdische Flüchtlinge darstellte. Auf ihrer Flucht wurden sie allerdings häufig von Personen der Gestapo verfolgt, sodass Kuno als Kind

[106] „Ewiger Wald“ lautet der Titel eines deutschen Propagandafilmes aus dem Jahr 1936. In diesem Film wird der Wald ideologisiert: Die Geschichte des deutschen Volkes wird als Geschichte des deutschen Waldes im Sinn der Blut-und-Boden-Ideologie der Nationalsozialisten interpretiert. Dass Widmer auf den Titel des Propagandafilmes anspielt, lässt sich durch seinen Verweis auf Flüchtlinge schließen, die in den Wäldern erbarmungslos gejagt und ermordet wurden, da sie nicht in das Bild eines ‚deutschen‘ Waldes passten.

[107] Vgl. dazu das Märchen von *Hänsel und Gretel*, für die der Wald einerseits eine Bedrohung darstellt, ihnen andererseits aber ihr Überleben sichert.

[108] Adam Hochschild schätzt die Zahl der kongolesischen Opfer zwischen 1880 und 1920 auf 10 Millionen ein, was eine Halbierung der Bevölkerung im Vergleich zur vorkolonialen Zeit bedeutet. Vgl. Hochschild 2006, S. 233.

Angst vor den Menschen im Wald hatte, denn „man [sah ihnen] nicht an, ob sie zum Morden kamen, oder ob sie vor dem Getötetwerden flohen“ (9). Der deutsch-schweizerische Grenzwald wirkt in der Darstellung insgesamt bedrohlicher als der kongolesische Dschungel. So kann sich Kuno zum Verfassen seiner Lebensgeschichte mehrere Tage im Tropenwald aufhalten, ohne sich fürchten zu müssen, jeden Moment mit dem Tod konfrontiert zu werden.

Die physiognomische Verwandlung der Europäer in Afrikaner lässt sich als Allegorie verstehen, um erneut den Konstruktcharakter des Romans darzulegen und zusätzlich Conrads Auflösung von Grenzen zu verschärfen. Die Metamorphose von Kuno, seinen Jugendfreunden Willy und Sophie sowie von Schwester Anne, Kunos Arbeitskollegin und späterer Ehefrau, stellt die markanteste Grenzauflösung im Roman dar. Auf den ersten Blick mag dies paradox erscheinen, da der Körper einen festen Raum präsentiert, bei Widmer jedoch durchlässig wird. Widmer inszeniert damit nicht nur das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen; er geht weiter und lässt die Kulturen regelrecht miteinander verschmelzen. Kunos Schwarz-Werden ist dabei mehr als eine oberflächliche „Pigmentveränderung“ (145), denn nach abgeschlossener Metamorphose stellt er bei Betrachtung im Spiegel über sich fest: „Ein stämmiger Afrikaner. Haare wie die einer Stahlbürste, breite Lippen, große weiße Augen“ (178). Das Eigene wird zum Fremden verwandelt beziehungsweise das Fremde dem Eigenen angeeignet, was die deutlichste Markierung zu *Heart* ist. Sigrid G. Köhler bescheinigt Widmer die „Inszenierung des europäischen Diskurses“, kritisiert jedoch, dass diese Inszenierung sich „nicht von ihren [kolonialen] Referenzgesten lösen“ könne und Afrika in einer Differenz verharre.[109] Nun ist es keine neue Erkenntnis, dass in dem Versuch, koloniale Strukturen aufzulösen, diese evoziert werden müssen. Die Differenz, verstanden als Grenze zwischen Europa und Afrika, fällt durch die Metamorphose weg. Die zweigeteilte Welt des Kolonialismus, die die Afrikaner in die Peripherie verdrängt und die Europäer in das Zentrum rückt, gibt es bei Widmer insofern nicht mehr, als die körperliche Transformation die

[109] Köhler, Sigrid G.: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts.* Köln [u.a.]: Böhlau 2006, S. 88.

Grenzziehung zwischen Weißen und Schwarzen auflöst. Die Verbindungslinie zwischen Europa und Afrika ist in einem selbst zu verorten, wobei Widmer dies äußerlich durch physiognomische Merkmale eines Afrikaners bei einem Europäer verdeutlicht. Natürlich ist aber zu bedenken, dass die Figuren entweder weiß oder schwarz, äußerlich Europäer oder Afrikaner sind. Ihre Transformation wird nicht als Prozess geschildert. Insofern bleibt Widmer in einer kolonialen Binarität gefangen. Die Allegorie stellt jedoch zur Debatte, auf welcher Seite man sich befindet, und bewirkt dadurch ein reflexives Selbstverhältnis.

In *Heart* geschieht die Grenzverwischung zwischen Eigenem und Fremden an Marlow nicht äußerlich, sondern ist ein innerlicher Prozess: Eine Selbst-Exploration oder Selbst-Begegnung. Schenkel beschreibt „Conrads wichtigste[n] Trick“[110] wie folgt: „der andere ist ein Ich, ich bin der andere. Kurtz ist Conrad, bin ich, bist du“.[111] Widmer hat sich diesen Trick ebenfalls angeeignet und ihn wortwörtlich umgesetzt, denn seine metamorphen Figuren machen es unmöglich, eine Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu setzen. Beide Seiten werden in einem vereint und die Dichotomie des Schwarz-Weiß-Denkens fällt weg. „Das Fremde ist in uns selbst“,[112] um es mit Kristevas Worten auszudrücken. Die strikte Attribuierung von positiven und negativen Eigenschaften aufgrund der Hautfarbe, wie dies im Kolonialismus getan wurde, ist damit nicht mehr möglich. Es lässt sich an den Begriff der kolonialen Mimikry anknüpfen. Der Biologie entnommen, beschreibt dieser Begriff eine partielle Anpassung des Kolonisierten an den Kolonialherren zum eigenen Schutz. Sich so zu verhalten wie der Kolonialherr, seine äußerlichen Formen, seine Werte und Normen zu übernehmen, um sich dadurch Sicherheit zu gewährleisten, bleibt letztlich aber eine Farce. Weder Kolonialherr noch Kolonisierter will sich vom Anderen verändern und unterdrücken lassen, sodass man zwar gleich ist, aber nicht ganz: „almost the same, but not quite“.[113] Bei Widmer bleibt diese Anpassung rein äußerlich nicht partiell, sondern vollständig.

[110] Schenkel 2007, S. 153.
[111] Ebd.
[112] Kristeva, Julia: *Fremd sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 209.
[113] Bhabha 2004, S.122.

Da das erstaunliche Ereignis in Widmers Roman das tatsächliche Schwarzwerden von Kuno ist,[114] ist es nur konsequent, dass Anne, die sexuell auf Afrikaner fixiert ist, mit dem transformierten Kuno eine Beziehung eingeht und mit ihm zusammen in den Kongo zieht, wo die Schweizerin ebenfalls physiognomisch zur Afrikanerin wird. Der Roman klärt den Leser aber nicht darüber auf, ob Anne im schwarz gewordenen Kuno den weißen Kuno erkennt. Was der Leser über Anne erfährt, ist ihre Faszination für Afrika und ihr Wunsch nach einem afrikanischen Freund. Zugleich gelingt Widmer mit der Figur der Krankenschwester die Umkehrung des Topos von der angeblichen sexuellen Fixierung schwarzer Männer auf weiße Frauen, der in den King-Kong-Filmen aufgegriffen wird. So ist es auch nicht zufällig, dass Widmer seine Figuren Kuno, Sophie und Willy einen Film mit dem gigantischen Menschenaffen sehen lässt (vgl. 42).

Indem Widmers europäische Figuren eine körperliche Transformation zu Afrikanern vollziehen, bewirkt er eine Verflechtung von Europa und Afrika sowie eine Angleichung dieser Kontinente. Diese Annäherung wird durch die Bierproduktion ebenfalls thematisiert. Unter Kunos Leitung wird die Produktion um 18 Prozent gesteigert, sodass das Bier innerhalb Afrikas in den Senegal und die Elfenbeinküste exportiert werden kann und sogar in Europa (Amsterdam, Brüssel und Zürich) Abnehmer findet (vgl. 207). Das in Widmers Roman gebraute Bier hat sich als „Markt-Leader“ (207) durchgesetzt, was allerdings auch darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei der Schmirhahnschen Brauerei um die „einzige Brauerei weit und breit“ (207) handelt. Indem sich die Brauerei das Monopol der Bierproduktion gesichert hat, werden einerseits neokolonialistische Züge evoziert, andererseits ist das gebraute Bier aufgrund seiner Zutaten ein vollends einheimisches Produkt geworden, denn statt Hopfen und Malz wird bei der Herstellung das afrikanische Kraut K’hama verwendet (vgl. 207). Ausländische Biermarken – erwähnt werden Heineken und Tuborg (vgl. 207) –, die durchaus erhältlich sind, schmecken für Kuno bereits

[114] Eine Sinnzuweisung, wie die Verwandlung genau zu deuten ist – beispielsweise als eine mit der Reiseerfahrung verbundene Identitätswandlung –, wird durch Kommentare der Figuren ad absurdum geführt: „Wir wissen nicht, warum wir schwarz wurden […] Wir waren es plötzlich. Irgendwann in den sechziger Jahren. Es ist jedenfalls nicht Oberflächliches. Keine Pigmentveränderung, durch die Sonne etwa. Unsre Tochter kam schwarz zur Welt“ (145).

„ungewohnt“ (208). „Ich hatte mich an meines gewöhnt“ (208), wie er erklärt. Durch die einheimische Bierproduktion ist die postkoloniale Hoffnung wahr geworden, dass die einheimische Wirtschaft auf eigenen Füßen stehen und ihre Abhängigkeit zum Westen lösen kann. Als Preis muss man aber wohl das Aufgehen in einem Afrika begreifen, das durch das Königstreffen und Mobutus Erscheinen mit allem, wofür er steht und was sein Michelin-Wappen symbolisiert, charakterisiert ist.

Wie bei Conrad so ist auch bei Widmer die Gesellschaft in eine obere und eine untere Klasse eingeteilt, aber welcher Klasse sich Afrikaner und Europäer zuordnen lassen, wird eine schwierige Angelegenheit. Für Kuno ergibt sich auf dem Stammestreffen ein Problem, denn zu diesem Zeitpunkt der Handlung ist er noch weiß und auf seine Frage, ob Groß-Wesire schwarz sein müssen, erhält er die Antwort „Natürlich“ (150). So schlüpft Kuno in die Rolle, die ihm die afrikanischen Stammesrituale vorschreiben, bewegt sich damit aber zwischen Mimikry und Farce. Mit einer Maske ausgestattet und das Gesicht zusätzlich durch Ruß geschwärzt[115] – Widmer referiert auf das sogenannte Blackfacing[116] –,begibt sich Kuno trotz erheblicher Bedenken im Geleit der gesamten Brauereiangestellten, die allesamt als „Dämonen“ (151) verkleidet sind, wobei diese Verkleidung sich nach dem europäischen Afrikabild zu richten scheint, auf den Weg zum Treffpunkt. Die Chefs und deren Geleit erweisen sich auf dem Treffen allesamt als Afrikaner, weswegen Kuno als Weißer um seine ständige Enttarnung fürchtet. Da der Leser über Willy die Kenntnis hat, dass dieser zuvor weiß gewesen ist, wird eine Verunsicherung der Machtverhältnisse im Fremden bewirkt. Bhabhas Theorie der kolonialen Mimikry baut auf die Differenz zwischen Eigenem und Fremden auf, doch Widmer macht diese Theorie unwirksam, da Eigenes und Fremdes in einer Figur auftreten und nicht mehr getrennt werden können. So ist es auch geradezu logisch, dass Kunos

[115] Es ist nicht das erste Mal, dass Kunos Gesicht schwarz wird. Auf der Flussreise wird sein Gesicht durch den Dampf des Schiffes ebenfalls geschwärzt (126). An anderer Stelle spricht Herr Berger davon, sich das Gesicht mit schwarzer Schuhcreme zu verdunkeln (82), damit man eine Chance bei der Altenpflegerin Anne hat, die sich nur zu Afrikanern hingezogen fühlt.

[116] In sogenannten Minstrel-Shows verkleideten sich Weiße als Schwarze und traten mit schwarz gefärbten Gesicht auf. In der Darstelllung kam es zu Stereotypen von Afrikanern, die diesen als naiv und dumm darstellten. Vgl. dazu z.B. Smith, Christopher J.: Recovering the Creole Synthesis. The Roots of Blackface Minstrelsy. In: Ders.: *The Creolization of American Culture. William Sydney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*. Urbana: University of Illinois Press 2013, S. 1-27.

Metamorphose in einen Afrikaner auf dem „Königstreffen“ (148) beginnt und dort anscheinend auch seinen Abschluss findet, denn ohne seine Maske und trotz Abwischens seines Gesichtes mit einem Hemdsärmel, wird er nichts als Weißer entlarvt (vgl. 161).

Das Königstreffen präsentiert sich zudem als eine humorvolle Begegnung von Moderne und Tradition. Tradition wird im Roman als das definiert, was die internationalen Firmenchefs sich unter afrikanischer Tradition vorstellen. Schon der Name „Königstreffen“ soll an eine Tradition erinnern, doch handelt es sich bei dem Treffen um nichts Anderes als geschäftliche Verhandlungen moderner internationaler Konzerne. Der Transport zum Treffpunkt erfolgt durch „eine ganze Flotte von Einbäumen“ (154), der Rücktransport dagegen durch moderne Fortbewegungsmittel, darunter „Busse, Jeeps und Lastwagen“ (167). Mobutu und sein Hofstaat zeigen sich moderner, um wahrscheinlich ihre Macht zu demonstrieren. So wird der Diktator mit einem Hubschrauber eingeflogen (vgl. 156) und sein Hofstaat trägt Kleidung von „Dior und Versace“, „Rohseide, *Crêpe de Chine“* und „handgearbeitete Spitzen“ (156). Willys Hofstaat setzt die Verbindung von Moderne und ‚Tradition‘ fort. Seine Brauereiangestellten sind als „Dämonen“ mit „bösartigen Masken“ (152) verkleidet, zugleich tragen sie aber „hochmoderne Kalaschnikows“ (153) und ihre Laternen sind batteriebetrieben (vgl. 152, 159). Der „Zeremonienmeister“ (167) ist mit einer „hochmoderne[n] Minolta“ (167) ausgestattet, um das Treffen bildlich festzuhalten.[117] Als Referenzfolie für dieses Treffen scheint den Teilnehmern das koloniale Afrikabild gedient zu haben: Afrika als Geheimnis, wo unschaubare Rituale zelebriert werden, die dem (rationalen europäischen) Verstehen verborgen bleiben. Daher ereignet sich das Treffen auch im Dschungel und gerade nicht in der Stadt. Am Ende wird diese Szene von Widmer völlig ins Absurde geführt, wenn die Abfahrt als Gedränge schwerer Autos karikiert wird. Erneut demonstriert Widmer durch diese spottende Verbindung

[117] Der „Zeremonienmeister“ mit seinem Fotoapparat erinnert an den Fotographen in *Apocalypse Now*, der mehrere Kameras um seinen Hals hängen hat. Eine weitere Anspielung auf Coppolas Film wird durch die Beschreibung des Zimmers von Kunos Vater im Altenheim hergestellt. Die Tapete gleicht einem Dschungel: „ein Gewirbel aus grellgrünen Blättern und weinroten Flammen“ (55). Da in dem Zimmer zuvor eine Bewohnerin verstorben ist, wird das Zimmer für den neuen Bewohner von zwei „Studentinnen aus den USA“ (14) gereinigt, wozu es heißt: „Die Putzfrauen […] hatten den Dreck von zwei Jahrzehnten in einer knappen Viertelstunde weggefegt, mit so viel Chemie, als wollten sie Vietnam ein zweites Mal entlauben“ (14).

moderner und angeblich traditioneller Elemente die Konstruiertheit des europäischen Afrikabildes. Wieder einmal wird der Leser gezwungen zu überdenken, was wirklich afrikanisch und was eine Zuschreibung von westlicher Seite ist.

Kunos Wunsch, ein Schicksal zu haben – er beklagt sich zu Anfang des Romans: „Einzig ich habe kein Schicksal“ (16) – ist durch seine Metamorphose in Erfüllung gegangen. Für ihn, ebenso wie für Willy, ist ein Schicksal zu haben dabei gleichbedeutend mit einer Machtposition. Kuno kann erst nach seiner Verwandlung die Brauerei von Willy übernehmen, womit er die Position eines Direktors innehat, was es ihm wiederum ermöglicht, einen Platz unter den Mächtigen des Kongo zu behaupten. Willy selbst reist nach der Übergabe der Brauerei in die Schweiz zurück und übernimmt dort den Posten des Brauereibesitzers. Um eine bestimmte Machtposition einnehmen zu können, ist es nicht von Bedeutung bestimmte berufliche oder geistige Qualifikationen zu besitzen, sondern lediglich bestimmte körperliche Attribute zu haben, die die Position markieren. Im Kolonialismus, wie in *Heart* geschildert, ist das wichtigste Attribut die weiße Hautfarbe, während Widmer dies umkehrt und der schwarzen Hautfarbe diesen Stellenwert zuschreibt. Es schwingt hier ein Echo an Kurtz mit, der sich als überflüssiger Mensch in Europa in einer plötzlichen Machtposition in Afrika wiederfindet. Während in Europa seine Existenz unbedeutend ist, wird er in Afrika zu einer Gottheit erklärt. Kuno wird nur Direktor, aber auch er besitzt plötzlich nie zuvor gekannte Macht. Anders als Kurtz aber, der seine Machtstellung durch exzessive Gewaltanwendung demonstriert, bewirkt Kuno die erwähnte einheimische Bierproduktion und eine Produktionssteigerung. Während Kurtz zerstört, baut Kuno etwas auf.

Auf dem Königstreffen ist das Tragen einer Maske[118] ein weiteres Symbol der Macht, da eine Figur erst dann als Mächtiger erkannt wird (vgl. 157). Möchte man dagegen unerkannt bleiben, legt man seine Maske und dadurch

[118] Auch hier kann man eine Referenz zu Naipaul erkennen. In *A Bend in the River* wird den Masken eine Macht zugesprochen, die jedoch nicht entfaltet werden kann, da Huismans die von ihm gesammelten Masken in einem Raum im Lyzeum aufbewahrt, wo sie nach dem Tod des Geistlichen langsam verrotten bis ein Amerikaner die verbliebende Sammlung an sich nimmt und nach Amerika verschifft. Widmer dagegen spricht nicht nur von der Macht der Masken, sondern zeigt sie auch und führt damit konsequent weiter, was Naipaul nur angedeutet hat.

seine Position ab (87f.). Deswegen muss Kuno auf dem Königstreffen die Maske nicht nur tragen, um seine weiße Hautfarbe zu verbergen, sondern vor allem auch deswegen, um seinen Rang innerhalb der Gesellschaft zu demonstrieren. Die Maske des Großwesirs ist für ihn der erste Schritt, der ihn in die Position eines Mächtigen bringt. Wichtig bei dieser Machtposition ist es jedoch zu beachten, dass Kuno sich nicht über ‚Andere' im kolonialen Sinne setzt, denn er ist ja selbst vom Äußeren her ein ‚Anderer'. Eine Maske, die normalerweise getragen wird, um seine Identität zu verbergen, bekommt in *Kongo* die gegenteilige Funktion zu. Erst durch sie wird einem eine bestimmte Identität zugeteilt. Stabile Relationen gibt es in Widmers Geschichte daher nicht.[119]

### 3.3 Schlussbetrachtung

Sowohl Naipaul als auch Widmer setzen sich in ihren Romanen mit dem europäischen Kolonialismus und seinen Folgen auseinander. Beide Schriftsteller arbeiten auf ihre spezielle Weise auf eine Überwindung (neo)kolonialer Machtverhältnisse und Repräsentationsmuster hin. Dabei knüpfen sie an Ideen aus *Heart* an, die Conrad nutzte, um seine Kritik am Kolonialismus und dessen angeblich modernisierenden Elementen für die kolonisierte Bevölkerung auszudrücken. Anstatt eines kolonialen Blickes, der alles eindeutig zu bewerten und einzuordnen weiß, zeigen Naipaul und Widmer einen differenzierteren Blickwinkel. Beide Autoren versuchen koloniale Strukturen aufzulösen, indem sie wie Conrad die vom Kolonialismus geschaffenen Grenzen fragwürdig erscheinen lassen. Bei Naipaul wird durch seine Hauptfigur Salim das koloniale Hierarchiemodell von europäischem Kolonisator und afrikanischem Kolonisierten insofern aufgelöst, als dass die dargestellte postkoloniale Gesellschaft komplexer ist. Es sind nicht nur Europäer und Afrikaner, aus denen sich die Gesellschaft im Kongo zusammensetzt. Durch die Hinzunahme indischer Figuren und durch die Erwähnung des arabischen Sklavenhandels

[119] Es soll abschließend auf Lorenz verwiesen werden, der in seiner Analyse von Widmers Roman wahrscheinlich jegliche intertextuelle Markierung zu *Heart of Darkness* herausgearbeitet hat. Da die Analyse sich hauptsächlich auf den wirtschaftlichen und politischen Aspekt beschränkte und die Strategie herausarbeitete, wie Widmer mit den kolonialen Strukturen bricht, sind nur solche intertextuellen Verweise genannt worden, die sich in die Bearbeitung dieser Themenbereiche haben einbringen lassen. Für eine ausführlichere Intertextulität siehe daher Lorenz 2017, S. 366-389.

eröffnet Naipaul einen größeren sozialen und historischen Rahmen als dies bei Conrad der Fall ist. Die Geschichte der Ausbeutung beginnt somit nicht erst mit dem Eintreffen der europäischen Kolonialherren. Die arabisch-indische Verstrickung in die Geschichte des afrikanischen Kontinents ist für die im Roman dargestellte Lage ebenfalls verantwortlich. Salim verzerrt diese Geschichte zwar, aber er gibt zumindest einen Hinweis darauf, dass nicht nur die Europäer Afrika kolonisiert haben, sondern die Geschichte weiter zurückreicht, wodurch sich die globale Dimension erweitert. In *Bend* liegt der Fokus auf der politischen Dimension, anhand der Naipaul das Erbe des Kolonialismus kritisiert, welches Modernisierungen im Land verhindert. Die Probleme im postkolonialen Kongo sind nicht nur durch die Afrikaner verursacht, sondern auch durch die europäischen Hinterlassenschaften aus der Kolonialzeit bedingt.

Analog zu Conrad wird der Kongo aber auch in kolonialen Stereotypen beschrieben. Hierzu gehört vor allem Salims rassistische Einstellung, die eine Fortsetzung der kolonialen Denkmuster erkennen lässt. In dem Roman kommt es daher zu keinerlei Verschmelzung zwischen den Kulturen, woraus etwas Neues hervorginge. Die Inder, Europäer und Afrikaner bleiben innerhalb ihrer Gruppierungen, und wenn es doch zu Verbindungen zwischen ihnen kommt, wird dies von Salim mit Verachtung betrachtet, wie an der Figur Metty deutlich wird. Naipaul stellt das Dilemma der kongolesischen Gesellschaft heraus, die zwischen westlicher Moderne und eigenen Traditionen gefangen ist. Zwar ist die Darstellung des Kongos und der Kongolesen in der Tat nicht schmeichelhaft, was Naipaul immer wieder Kritik eingebracht hat, doch der Roman erklärt zugleich, wie diese Darstellung zu Stande kommt, sodass dadurch auch eine Regenerierung der afrikanischen Gesellschaft angestrebt wird.

Widmer greift in *Kongo* das Thema der Differenz ebenfalls auf, geht aber im Vergleich zu Naipaul einen wesentlichen Schritt weiter. Seine Schweizer Figuren nehmen allesamt die Physiogomie von Afrikanern an, womit die Frage nach der Differenz obsolet wird. Die wichtigsten Figuren des Romans tragen Europa *und* Afrika in sich. Der Fremdheitsdiskurs, der per se eine Aporie darstellt, ist zwar nicht aufgehoben, aber ansatzweise überwunden worden, da Widmer die Gemeinsamkeiten zwischen europäischen und afrikanischen Kulturen erwägt. Anstatt ein koloniales Weltbild zu haben, das die Welt strikt

voneinander trennt, greift Widmer die Thematik von der *einen* Welt auf. Diese Welt wird durch große Ungleichheiten zwischen den Gesellschaften charakterisiert, doch betont Widmer, dass diese Ungleichheiten durch koloniale Stereotype erzeugt werden. Widmer stellt die ungebrochene Wirkungsmacht und Prägekraft kolonialer Denkmuster in den Vordergrund, die einerseits auf das Fortwirken kolonialer Praktiken im postkolonialen Kongo verweisen, aber andererseits koloniale Herrschaftsbeziehungen in Frage stellen, da er dem Leser gegenüber deutlich zu verstehen gibt, dass der Herrschaftsanspruch auf Konstrukten beruht. Sein Roman ist somit eine Selbstreflexion europäischer Stereotype über Afrika und Afrikaner.

In *Bend* und in *Kongo* sind die Wirtschaft und Politik des Landes dergestalt ausgerichtet, dass sie lediglich einer Herrschaftselite zugutekommen. Eine Modernisierung des Landes liegt nicht im Interesse der Machtpersonen. In Widmers Roman sind die kolonialen Machtassymmetrien zwischen Europa und Afrika im wirtschaftlichen Sektor zu erkennen, doch sind sie im Begriff aufzubrechen, worauf die Produktion des postkolonialen Bieres verweist. Naipaul bleibt hier in der Tat pessimistischer, denn anders als Widmers Protagonist flieht seine Hauptfigur aufgrund der ethnischen Säuberung aus dem Kongo. Für Naipauls postkoloniales Kongo gibt es im Gegensatz zu Widmers Kongo am Ende des Romans keine Hoffnung. Die Filme *Aguirre* und *Apocalypse* teilen Naipauls pessimistisches Ende, das sie wie Naipaul mit den kolonisierenden westlichen Mächten in Verbindung setzen. Die spanischen Konquistadoren und die US-amerikanischen Soldaten bewirken mit ihrem Verhalten eine dystopische Entwicklung ihrer eigenen Gesellschaft.

# *4* Dystopische Gesellschaftsentwicklung in Werner Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) und Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979)

In *Heart* zeigt Conrad, wie die europäischen Kolonialherren in der Kolonie aufgrund ihrer Machtstellung Verhaltensweisen offenbaren, in denen sich dystopische Elemente wiederfinden lassen. Das Herrengefühl des Kolonisators intensiviert sich dermaßen, dass er sich wie im Fall der Figur Kurtz zur allmächtigen Gottheit erhebt, die über Leben und Tod entscheidet. Kurtz kommt jegliches Verständnis für eine zivilisierte Herrschaft abhanden und er ist dem Glauben verhaftet, dass für ihn alles erlaubt ist. Die Schwierigkeiten im Aufbau einer effektiven Kolonialverwaltung, die unter anderem durch die geringe Zahl an Kolonialbeamten zu erklären ist, verbunden mit der Inkompetenz der Kolonisatoren, führen zu einer totalitären Herrschaftsform, deren prägendste Merkmale Willkür und exzessive Gewalt sind.

Diese Merkmale sind es vor allem, die in den filmischen Intertexten zu *Heart* erneut auftreten. *Aguirre* und *Apocalypse* werden in einer vergleichenden Analyse behandelt, da sie beide thematisieren, wie die westlichen Kolonialmächte in dem Gebiet, in das sie eindringen, ihre Allmachtsphantasien ausleben. Dabei kommt es wie in *Heart* zu grausamen Gewalttaten gegenüber der einheimischen Bevölkerung, aber auch die eigenen Mitstreiter bleiben in den Filmen von den Gewaltausbrüchen nicht verschont. Der koloniale Wahnsinn aus *Heart*, der eine moralische Regression hervorbringt, wird in *Aguirre* in die Zeit der spanischen Eroberung Südamerikas im 16. Jahrhundert verlagert, während in *Apocalypse* der Vietnamkrieg als Hintergrund dient. Obwohl zwischen der Handlungszeit der Filme gut 400 Jahre liegen, hat sich in Bezug auf die Herrschaftsform westlicher Mächte wenig geändert. Sowohl die spanischen Konquistadoren als auch die US-amerikanischen Soldaten demonstrieren ihre Herrschaft vor allem durch Gewalttaten. Und wie in *Heart* bringt das Leben in der Peripherie einen Herrscher hervor, der sich durch seinen despotischen Führungsstil auszeichnet.

Der 1979 erschienene Film *Apocalypse* gehört zu den bekanntesten Transformationen von Conrads Geschichte.[1] Hauptschöpfer des Films sind John Milius, der das Originaldrehbuch schrieb, und Francis Ford Coppola, Regisseur und Co-Autor der endgültigen Skriptversion. Zudem steuerte der ehemalige Kriegsberichterstatter und spätere Schriftsteller und Drehbuchautor Michael Herr die Voice-over-Monologe bei, indem er sich auf seine Erlebnisse aus dem Vietnamkrieg stützte, die er zuvor in seinem Buch *Dispatches* (1977) niedergeschrieben hatte.[2] 2001 erschien eine Director's Cut-Fassung unter dem Titel *Apocalypse Now Redux*, die gegenüber der Originalfassung von 1979 um zusätzliche Szenen erweitert wurde sowie einige Szenen chronologisch umsortiert hat.[3] Im Abspann des ursprünglichen und des erweiterten Films wird neben den drei erwähnten Personen aber weder Conrad noch seine Novelle als Inspirationsquelle genannt.[4] Milius begann jedoch mit dem Aufzeichnen von Notizen, die später für das Drehbuch genutzt wurden, während seines Filmstudiums an der UCLA, nachdem sein Professor ihm von den zahlreichen Versuchen erzählt hatte, *Heart* zu verfilmen,[5] darunter auch Orson Welles' Bemühungen im Jahr 1939.[6] Coppola trug während des Drehs eine

[1] Im selben Jahr erschien eine weitere Filmadaption namens *Heart of the Forest* unter der Regie des Spaniers Manuel Gutiérrez Aragón. Aragón aktualisierte Conrads Geschichte auf die Zeit nach dem Spanischen Bürgerkrieg. Siehe dazu Phillips, Gene D.: Darkness at Noon: Heart of the Forest (1979) and Apocalypse Now (1979). In: Ders.: *Conrad and Cinema*. *The Art of Adaptation*. New York: Peter Lang 1997. S. 125-143, 132f.

[2] Herr, Michael: *Dispatches*. London: Pan Books 1978 [1977].
In Interviews hat Herr zugegeben, dass einige Erlebnisse, die er in seinem Buch schildert, nicht ihm persönlich widerfahren oder gar fiktiv seien, sie aber dennoch die allgemeine Stimmung des Vietnamkrieges wiedergeben würden. Vgl. Michael Herr im Gespräch mit Ciotti, Paul: MICHAEL HERR. A Man of Few Words. What Is a Great American Writer Doing Holed Up in London, and Why Has He Been So Quiet All These Years? In: *Los Angeles Times*, 15. April 1990. http://articles.latimes.com/1990-04-15/magazine/tm-2121_1_michael-herr [Aufruf 1.08.2018].

[3] Die Spieldauer des Films hat sich von 147 Minuten auf 194 Minuten verlängert. Die 2019 erschienene Fassung *Apocalypse Now: Final Cut* hat wiederum Szenen aus der zweiten Version gekürzt, sodass die Laufzeit 183 Minuten beträgt.

[4] William M. Hagen verweist darauf, dass Conrads Name ursprünglich im Abspann enthalten war, jedoch aufgrund von Protesten einer der drei Autoren bei der Screen Writers' Guild nachträglich entfernt wurde. Vgl. Hagen, William M.: *Heart of Darkness* and the Process of Apocalypse Now. In: Kimbrough (Hg.) 1988[3]. S. 293-301, 295.

[5] Milius hatte zu diesem Zeitpunkt bereits *Heart* gelesen. Als er Student an der UCLA war, wurde der Vietnamkrieg noch geführt. Er selbst war nicht im Krieg, doch er hatte mehrere Freunde, die eingezogen wurden. Die Idee *Heart* und den Vietnamkrieg miteinander zu verbinden, ist diesen Umständen geschuldet. Vgl. dazu John Milius im Gespräch mit Francis Ford Coppola. In: *Apocalypse Now*, Disc 3 Bonusmaterial: Interview mit John Milius.

[6] Im Jahr zuvor realisierte Welles Conrads Novelle für das Radio. 1945 erfolgte eine erneute Radiodramatisierung unter seiner Leitung. Vgl. Spadoni, Robert: The Seeing Ear: The Presence of Radio in Orson Welles's *Heart of Darkness*. In: Gene M. Moore (Hg.): *Conrad on Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 78-92.

Taschenbuchausgabe von Conrads Geschichte bei sich, zog diese nach eigenen Angaben öfters als das Drehbuch zu Rate und stellte weitere Parallelen zu *Heart* her, die im Originaldrehbuch fehlten.[7] Zudem gibt es eine Dokumentation über die Dreharbeiten des Films namens *Hearts of Darkness*, womit natürlich explizit auf Conrads Novelle verwiesen wird.[8] Eine Markierung der Intertextualität in Nebentexten ist somit reichlich gegeben.

Im Gegensatz zu Milius und Coppola gibt der deutsche Regisseur Werner Herzog mit seinem Film Conrads Geschichte in keinerlei Weise als Inspirationsquelle für seinen Film an.[9] Dennoch wird er hier als Intertext genutzt, da es strukturelle Ähnlichkeiten gibt und auch die Figur Aguirre charakterliche Züge mit Kurtz teilt. Eine indirekte Verbindungslinie zwischen *Aguirre* und *Heart* in Form der Intertextualitätsmarkierung in Nebentexten lässt sich über Coppola herstellen, der Herzogs Film aus dem Jahr 1972 für die Bildsprache lobte, die wiederum Eingang in seinen eigenen Film fand, wie sich vor allem an den Aufnahmen der Flussreise zeigt.[10] Eric Ames verweist zwar auf den Einfluss von Herzogs Film auf Coppolas Werk, geht jedoch nicht näher darauf ein, inwiefern sich diese Beeinflussung bemerkbar macht.[11] *Aguirre* trotz Herzogs eigener fehlender Markierung zu *Heart* dennoch als Intertext zu ebendiesem Klassiker zu verstehen, mag auch deshalb verwundern, da die Entstehung des Filmes Anfang der 1970er Jahre in eine Zeit fällt, die sich durch eine fehlende Reminiszenz an Conrads Novelle im deutschen Sprachraum auszeichnet. Lorenz

---

[7] Vgl. Coppola, Francis Ford: Foreword. In: John Milius/Francis Ford Coppola: *Apocalypse Now Redux. An Original Screenplay*. New York: Hyperion 2000, S. vii.
Auf den Prozess der Umschreibungen am Skript verweist auch Eleanor Coppola, Francis Ford Coppolas Ehefrau, in ihrem Buch *Notes*, ein Tagebuch, das sie während der Dreharbeiten zum Film begann. Sie berichtet davon, dass Coppola am Tag drehte und in der Nacht Veränderungen am Drehbuch vornahm. Jedoch werden keine spezifischen Informationen über die Drehbuchveränderungen gegeben, die den Film in die Nähe oder in die Ferne von *Heart* bewegten. Vgl. Coppola, Eleanor: *Notes*. London: Faber & Faber 1995, S. 101ff.

[8] *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Regie: Fax Bahr/George Hickenlooper/Eleanor Coppola. Drehbuch: Fax Bahr/George Hickenlooper. USA: 1991. Fassung: DVD. 96 Min. In: *Apocalypse Now*, Disc 3.
Bevor der Titel der Dokumentation eingeblendet wird, heißt es in einem einleitenden Text u.a.: „Based loosely on Joseph Conrad's novel *Heart of Darkness*".

[9] Die Inspirationsquellen, die Herzog für seinen Film nennt, sind seine Phantasie sowie historisches Quellenmaterial über Don Lope de Aguirre. Vgl. Ames, Eric: *Aguirre, the Wrath of God*. London: Palgrave 2016. S. 11, 14.

[10] Coppola äußerte sich im Gespräch mit dem Filmkritiker Gerald Peary bezüglich *Aguirre* wie folgt: „*Aguirre*, with its incredible imagery, was a very strong influence. I'd be remiss if I didn't mention it". Peary, Gerald: Francis Ford Coppola. http://www.geraldpeary.com/interviews/abc/coppola.html [Aufruf 1.06.2018]

[11] Vgl. Ames 2016, S.9.

hat nachgewiesen, dass es für die Zeit nach 1945 bis 1985 in der deutschsprachigen Conrad-Rezeption keine literarisch produktive Rezeption von *Heart* gibt.[12] Nach dem Zweiten Weltkrieg ist zwar durchaus ein intertextuelles Interesse an Conrads Novelle vorhanden, doch wird dieses vor allem bei nicht-europäischen Autoren kenntlich, die gegen koloniale Perspektiven anschreiben.[13] Bezüglich des Reflexionsmediums Film verweist Lorenz auf den Interviewfilm *Der Lachende Mann* von 1966, der Siegfried Müller – genannt Kongo-Müller – zum Thema hat, einen Major, der während der Kongo-Wirren als weißer Söldner gegen schwarze Rebellen kämpfte. Die Person Müller hätte durchaus für Parallelen zur Kurtz-Figur herangezogen werden können, doch wird laut Lorenz in diesem Film keine intertextuelle Beziehung zu *Heart* hergestellt.[14] Die fehlende intertextuelle Bezugnahme auf Conrads Novelle wird im deutschsprachigen Raum erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre überwunden und verstärkt sich in den 1990er Jahren,[15] einem Zeitraum, in dem wegweisende postkoloniale Studien in der Germanistik erscheinen.[16] Herzogs *Aguirre* wurde dementsprechend zu einer Zeit produziert und veröffentlicht, in der das Interesse an Conrads Novelle als Bezugstext für eigene Werke nachgelassen und sich die postkoloniale Perspektive in der deutschsprachigen Germanistik noch nicht etabliert hat.

Über die Forschung zu *Aguirre* lässt sich allgemein festhalten, dass eine Verbindung zu *Heart* nicht festgestellt wird. Es lässt sich zwar eine Konzentration auf den intertextuellen Charakter des Films feststellen, aber es geht hierbei vor allem um die Frage nach der historischen Authentizität der von Herzog dargestellten Figur Aguirre sowie der Situation, in der sich die Konquistadoren befinden. Für Holloway beispielsweise liegt die Verbindung zur Geschichte nicht in der erzählerischen Treue des Films, sondern in seiner materiellen Wahrhaftigkeit, wie der rostenden Rüstung im tropischen Klima.[17]

---

[12] Vgl. Lorenz 2017, S. 279ff.
[13] Vgl. Farn 2005, die unter anderem die Romane *Things Fall Apart* (1958) von Chinua Achebe, *Palace of the Peacock* (1960) von Wilson Harris und *A Bend in the River* (1979) von V.S. Naipaul als literarische Intertexte zu Conrads Novelle aufführt.
[14] Vgl. Lorenz 2017, S. 293-297.
[15] Vgl. ebd., S. 279, 301.
[16] Lützeler 1996, 1997 und 1998; Zantop 1997; Berman 1998.
[17] Vgl. Holloway, Thomas: Whose Conquest is it anyway? Aguirre, the Wrath of God. In: Donald F. Stevens (Hg.): *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Wilmington. S. 29-46.

Dennoch wirft Holloway die Frage auf, wo die Authentizität zugunsten der filmischen Darstellung vernachlässigt wird und es zu einem unbehaglichen Miteinander von Kunst und Geschichte kommt.[18] Filmwissenschaftler sind vor allem daran interessiert, Herzogs Film im Hinblick auf den Kontext der deutschen Film- und Nationalkultur zu erforschen, was dazu geführt hat, dass ein Vergleich zwischen Aguirre und Hitler gezogen wurde,[19] den Herzog selbst für unangemessen hält.[20] John Davidson verlagert seine Aufmerksamkeit vom Handlungszeitpunkt des Films im 16. Jahrhundert zur Produktionszeit des Films im 20. Jahrhundert und öffnet Herzogs Film damit für eine Lektüre, die von den Impulsen eines Landes erzählt wird, das wieder Teil des Westens sein will und gleichzeitig mit der Amerikanisierung seiner Nachkriegskultur kämpft. Davidsons Analyse stellt des Weiteren heraus, wie Herzogs Film mit seiner angeblichen Kritik am Kolonialismus letztendlich aufgrund der ausbeutenden Produktionsverhältnisse zu einer erneuten Legitimierung der westlichen und nun neokolonialen Hegemonie führt.[21]

Ein weiteres Forschungsgebiet untersucht im Film, was als transzendentale oder ahistorische philosophische Reflexion bezeichnet werden kann. Hier werden Herzogs Filme mit einer Untersuchung des Erhabenen verbunden, die eine Fülle von Erfahrungen und Wissen verspricht, die dem menschlichen Subjekt ansonsten versagt bleiben würden. Es geht in diesen Forschungen um die Beziehung zwischen Mensch und der natürlichen Welt sowie die Grenzen menschlicher Erfahrung.[22] In diesen Lesarten wird immer wieder betont, dass die Konquistadoren nicht in der Lage sind, die Natur zu zähmen und ihr schließlich unterliegen,[23] womit die Darstellung des Dschungels der Gefahr unterliegt, das koloniale Bild vom Urwald zu zementieren.[24] Die

[18] Vgl. ebd.; zur Beziehung zwischen Kunst und Geschichte siehe auch Waller, Gregory: *Aguirre, the Wrath of God*. History, Theater and the Camera. In: *South Atlantic Review* 46/2 (1981). S. 55-69.
[19] z. B. Elsaesser, Thomas: *New German Cinema. A History.* Houndmills [u.a]: Macmillan 1989.
[20] Vgl. Herzogs Kommentar auf der DVD.
[21] Davidson, John E.: As Others Put Plays upon the Stage. Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema. In: *New German Critique* 60 (1993). S. 101-130.
[22] Vgl. z.B. Johnson, Laurie Ruth: *Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Boydell & Brewer 2016.
[23] Prager, Brad: *The Cinema of Werner Herzog*. *Aesthetic Ecstasy and Truth*. London: Wallflower 2007.
[24] Vgl. Koepnick, Lutz P.: Colonial Forestry. Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo. In: *New German Critique* 60 (1993). S. 133-159.

Forschung zu *Apocalypse* weist im Gegensatz zur *Aguirre*-Forschung vielfach auf die Verbindung zu *Heart* hin. Vergleichende Studien konzentrieren sich dabei vor allem auf narratologische Aspekte, die Figurenzeichnung und auf Coppolas Abweichungen bzw. Veränderungen zur Novelle.[25] Forschungen, die weder *Heart* noch andere literarische Texte als Ausgangsbasis nehmen, konzentrieren sich vor allem auf die Einordnung des Films in Filme über den Vietnamkrieg.[26]

Der in *Heart* vertretene Fortschrittspessimismus wird in den Filmen aufgegriffen, denn auch hier werden die Schattenseiten der modernisierenden Errungenschaften der westlichen Welt dargelegt. Um die dystopische Gesellschaftsentwicklung des Westens herauszustellen, werden die Filme in drei thematischen Schwerpunkten untersucht: das ‚moderne' Subjekt, koloniale Gewalt und die Beziehung zwischen Mensch und Natur. Der erste Themenaspekt widmet sich der Analyse der westlichen Figuren, die sich gegenüber der einheimischen Bevölkerung des besetzten Gebietes als das zivilisierte und moderne Subjekt verstehen. Es wird der Frage nachgegangen, wie das moderne Subjekt das Gefühl der Überlegenheit demonstriert, was zum zweiten Themenaspekt führt: Die Beziehung zwischen Kolonialherr und Kolonisiertem ist von Gewalt geprägt. Schließlich wird im letzten Schwerpunkt das Verhältnis des Kolonialherren zur Natur und vice versa untersucht, um herauszustellen, wie der Kolonisator die Natur wahrnimmt, welchen Platz er sich in ihr zuweist und wie die Natur gegenüber dem kolonialen Eindringling dargestellt wird.

Anders als im vorherigen (und auch im nachfolgenden) Kapitel werden die Filme nicht in separaten Unterkapiteln behandelt. Wie erwähnt, wird *Aguirre*

[25] Vgl. z.B. Greiff, Louis K.: Soldier, Sailor, Surfer, Chef: Conrad's Ethics and the Margins of "Apocalypse Now" (1992) In: Armstrong (Hg.) 2006[4], S. 484-491; Costanzo Cahir, Linda: Narratological Parallels in Joseph Conrad's Heart of Darkness and Francis Ford Coppola's Apocalypse Now. In: *Literature Film Quarterly* 20/3 (1992), S. 181-187.

[26] Vgl. z.B. Muse, Eben J.: *The Land of Nam. The Vietnam War in American Film*. Lanham, Md.: Scarecrow Press 1995; Dittmar, Linda/Michaud, Gene (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick: Rutgers University Press 1990; Krause, Peter/Schwelling, Birgit: „Filme als Orte kollektiver Erinnerung". Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkriegs in Apocalypse Now. In: Michael Strübel (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen: Leske + Budrich 2002. S. 93-108. Der Artikel beschäftigt sich mit der Frage nach der Grenze zwischen legitimen und illegitimen Handeln sowie mit dem Thema der Traumabewältigung.

von Herzog selbst nicht als intendierter und bewusster Intertext zu *Heart* verstanden. Es gibt Ähnlichkeiten in der Figurenzeichnung, was vor allem auf die Kurtz-Figur zutrifft, sowie in der Darstellung der Natur. Aufgrund dieser deutlichen Ähnlichkeiten ist *Aguirre* letztendlich auch als Intertext zu *Heart* klassifiziert. Um weitere Parallelen zwischen *Aguirre* und *Heart* herauszustellen, wird *Apocalypse* als verbindende Brücke genutzt, wodurch sich die abweichende Struktur zu den literarischen Analysekapiteln erklärt.

## 4.1 Das ‚moderne' Subjekt

In *Über den Kolonialismus* schreibt Césaire: „Worauf ich hinauswill? Auf folgenden Gedanken: dass niemand schuldlos kolonisiert, dass auch niemand ungestraft kolonisiert; dass eine Nation, die kolonisiert, dass eine Zivilisation, welche die Kolonisation – also die Gewalt – rechtfertigt, bereits eine kranke Zivilisation, eine moralisch angefaulte Zivilisation ist, die zwangsläufig, von Konsequenz zu Konsequenz und von Verleugnung zu Verleugnung, nach ihrem Hitler, das heißt nach ihrer Bestrafung ruft."[27] Die im Kolonialismus ausgeübte Gewalt an den Kolonialisierten durchdrang laut Césaire die europäische Kolonialmacht im Inneren und schlug auf sie zurück, was er mit der Bezeichnung „Bumerangeinschlag" bzw. „Bumerangeffekt"[28] bildlich verdeutlicht. Die gewalttätige Behandlung des Kolonisalisierten blieb demnach nicht ohne Wirkung auf diejenigen Subjekte, die dieses Herrschaftssystem vertraten und durchsetzten. Die enthumanisierende Praxis der kolonialen Herrschaft wendete sich gegen die Kolonialherren selbst, betraf also die Ebene der Subjektformation. Die kontinuierliche Degradierung des Kolonisierten führt, und darauf insistiert Césaire, zur Entmenschlichung des kolonialisierenden Subjekts: „der Kolonisator, der sich, um ein gutes Gewissen zu haben, daran gewöhnt, im Anderen *das Tier* zu sehen, und sich darin übt, ihn als Tier zu behandeln, [entwickelt] objektiv die Neigung […], sich selbst *in ein Tier* zu verwandeln".[29] Césaires Einblick, dass die Kolonialherrschaft für das Selbstverständnis und die Entwicklung Europas bedeutend war, stimmt mit

[27] Césaire 2017, S. 33.
[28] Ebd., S. 28, 36.
[29] Ebd., S. 36. [Kursivschrift dem Original entnommen]

Arendts Studie zum Totalitarismus überein, welche die Entstehung des Nationalsozialismus vor dem Hintergrund des Imperialismus erklärt. Laut Arendt perfektionierte die nationalsozialistische Herrschaft jene bürokratische Herrschaft, die zuvor in den Kolonien entwickelt und eingesetzt worden war. Beide Herrschaften zeichneten sich durch die Verwaltung von Menschen aus, die durch die Aberkennung von Menschenrechten ermöglicht wurde.[30] In *Heart*, *Aguirre* und *Apocalypse* wird genau diese selbstzerstörerische Kraft der kolonialen bzw. neokolonialen Herrschaft thematisiert. Wie in *Heart*, so kommt es auch in den Filmen bei der interkulturellen Begegnung zu einer Situation, in der sich die eine Kultur der anderen in jeglicher Hinsicht überlegen versteht, was die Bereitschaft und Fähigkeit zu Gräueltaten erhöht. Aus dem angeblich modernen und zivilisierten Kolonialherren wird, um mit Césaire zu sprechen, ein Tier.

Die hervorstechendste Gemeinsamkeit der Werke ist in der Struktur erkennbar: die jeweiligen Protagonisten begeben sich auf eine Flussreise, die sie immer tiefer ins Landesinnere trägt. Je weiter sie gelangen, desto häufiger und intensiver zeigt sich die Entfremdung des ‚modernen' Kolonialherrn von seinen Idealen und Moralvorstellungen der zivilisierten Welt. Moralische Deprivation und ein als wahnsinnig zu bezeichnendes Verhalten der westlichen Figuren enthüllen deren Entmenschlichung. Die voranschreitende Abkehr von zivilisatorischen Werten und die Fähigkeit der Figuren zu moralisch verwerflichem Verhalten erschaffen eine Gesellschaftsentwicklung mit dystopischen Zügen. Gezeigt wird diese dystopische Gesellschaftsentwicklung in *Heart*, *Aguirre* und *Apocalypse* in unterschiedlichen Zeitabschnitten der Kolonisierungsgeschichte. Während *Heart* in einer Zeit spielt als die europäische Kolonialeroberung abgeschlossen ist und die Kolonialherren sich auf die Ausbeutung der eroberten Gebiete konzentrieren können, vollzieht sich Coppolas Handlung in einer nachkolonialen Welt. Der Film spielt, wie erwähnt, vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges der 1960er Jahre und zeigt eine westliche Macht, die versucht, ihre Hegemonie über ein einst vom Westen dominiertes Gebiet aufrechtzuerhalten. Herzog dagegen stellt mit seinem Film

[30] Vgl. Arendt 2016[19], S. 405-471. Es handelt sich hier um Kapitel 7 der Studie, die die Überschrift „Rasse und Bürokratie" trägt.

den Anfang des westlichen Kolonisierungsprozesses vor, da die Handlung in den Jahren 1560/61 spielt. Erzählt wird die Geschichte von spanischen Konquistadoren auf der Suche nach der legendären Goldstadt El Dorado. Die Handlungszeit der drei Werke erstreckt sich somit über einen Zeitraum von mehr als 400 Jahren, in dem die westliche Gesellschaftsentwicklung einen erschreckend ähnlichen Weg gegangen ist. Erschreckend deswegen, weil eine Gewaltherrschaft ausgeübt wird. In *Aguirre* kommt es Herzog nicht darauf an, die spanische Eroberungsgeschichte in Peru gemäß der historischen Faktenlage korrekt darzustellen.[31] Das Fehlen historischer Details und Daten zum Krieg in *Apocalypse* deutet darauf hin, dass es Coppola per se nicht um den Vietnamkrieg geht.[32] Vielmehr liefern die Conquista und der Vietnamkrieg den Hintergrund, um den psychischen und moralischen Verfall einer ‚zivilisierten' Gesellschaft zu behandeln, die ihre Herrschaft durch Exzesse extremer Gewalt kennzeichnet.

Strukturell folgen die beiden Filme ihrem Prätext. Sowohl in *Aguirre* als auch in *Apocalypse* folgt die Erzählung dem Protagonisten (Aguirre bzw. Benjamin Willard) auf seiner Reise ins Landesinnere, auf der die Entzivilisierung der Kolonisatoren aufgedeckt wird. Während sich in *Aguirre* diese Suche auf Gold und damit einer Herrschaftssicherung und -erweiterung richtet, hält sich Coppola strenger an seinen literarischen Vorgänger, denn auch hier wird eine Figur namens Kurtz gesucht. Aus dem Elfenbeinhändler Kurtz wird im Film der Green Beret Colonel Walter E. Kurtz, der der amerikanischen Armee abtrünnig geworden ist und im kambodschanischen Dschungel an der Grenze zu Vietnam eine eigene Armee zusammengestellt hat, um einen privaten Krieg gegen die vietnamesischen Kommunisten zu führen. Willards Suche nach Colonel Kurtz – die Übernahme des Namens aus *Heart* ist eine intertextuelle Markierung des inneren Kommunikationssytems, womit angedeutet wird, dass

[31] In *Aguirre* werden Elemente aus zwei unterschiedlichen Expeditionen miteinander kombiniert: derjenigen von 1560, an der Lope de Aguirre teilnahm, und der 19 Jahre zuvor stattfindenden Expedition unter dem Kommando von Gonzalo Pizarro. Vgl. dazu Ames 2016, S. 14.

[32] Jamie Russell betont, dass die fehlende historische Perspektive ein Merkmal vieler Filme über den Vietnamkrieg ist. Er gibt zwei Gründe dafür an: „Part of the reason why Vietnam War films seem so historically lost is because of the nature of the war itself. […] There wasn't any 'home ground', there was no sense of winning or losing – just kill ratios and casualty figures. In the light of all this, it's not surprising that Vietnam War films never give much of an overview of the conflict. But there's a more important reason for this lack of historical perspective. […] Vietnam War films are about trying to make sense of a catastrophic and completely unexpected defeat. […] They're not films about a war, nut about an American tragedy." Russell, Jamie: *Vietnam War Movies*. Harpenden: Pocket Essentials 2002, S. 13f.

Kurtz und Colonel Kurtz Charakteristiken teilen – gestaltet sich aber nicht als Rettungsmission, sondern als ihr genaues Gegenteil. Anstatt Kurtz zurückzubringen, soll Willard ihn ermorden, was dieser trotz anfänglicher Zweifel auch macht. Die Protagonisten der beiden Filme zeigen sich anders als Marlow nicht als versehentliche passive Mittäter an den Handlungen der herrschenden Macht, sondern sie sind als Soldaten deren aktives Mitglied.

Die Eröffnungsszene von *Aguirre*, die zu einer der einprägsamsten Szenen des Films gehört, zeigt einen Expeditionszug, der einen steilen und schmalen Pfad im Hochgebirge hinabsteigt. Beim Herankommen an die Kamera werden die einzelnen Figuren erkennbar: Soldaten, indigene Träger und Sklaven. Ames verweist zurecht darauf, dass die Organisation dieser Gruppe eine soziale Hierarchie andeutet.[33] Die Europäer an der Spitze der Gruppe betrachten sich ebenfalls an der Spitze der Gesellschaftsordnung, was gravierende Folgen für die Indios hat. So sind mehrere von ihnen mit schweren Eisenketten aneinandergebunden (z.B. 0:03; 0:08),[34] was an die in Ketten gelegten Afrikaner in *Heart* erinnert, denen Marlow in der ersten Station begegnet (*Heart*, 16). Wie in *Heart* hat diese Behandlung einen dehumanisierenden Effekt. Die Aneinandergeketteten werden als Besitz, d.h. als Objekt und nicht als menschliches Gegenüber wahrgenommen. Da die Spanier Kanone, Arkebuse, Schwert und Speer bei sich tragen (vgl. 0:03), markieren sie nicht nur ihre militärtechnologische Überlegenheit gegenüber den Indios, sondern sie lassen auch das Motiv ihrer Anwesenheit erkennen. Sie sind gekommen, um zu erobern. Dieses Motiv wird bereits durch ein geschriebenes Vorwort betont: „Nach der Eroberung und Ausplünderung des Inkareiches durch die Spanier erfanden die Indianer in ihrer Not die Fabel vom Goldland El Dorado […]“ (0:00). Die Expedition lässt sich daher als militärischer Marsch zur Macht- und Besitzerweiterung verstehen.

Der Expeditionszug zeigt ebenfalls eine Marienstatue und den Franziskanermönch Gaspar de Carvajal (vgl. 0:03), der die Expedition als Missionar und Chronist[35] begleitet. Die Expedition ist daher auch, so scheint es,

[33] Vgl. Ames 2016, S. 20.
[34] Verweise auf Filme werden in Stunden und Minuten angegeben.
[35] Wie Marlow ist der Priester eine intradiegetische Erzählinstanz, die zudem eine Unsicherheit der Erzählung bewirkt. Die Erzählung in *Aguirre* beruht auf dem Tagebuch des Priesters, doch

als Zivilisierungsmission zu verstehen, worin sich ein zentraler Gedanke der Kolonialpolitik zeigt. Die Kolonisierung wird als Notwendigkeit verstanden, um, wie es der Geistliche ausdrückt, „Licht in ihre [Indios] Finsternis zu tragen" (0:59). Während in *Heart* die Licht-Finsternis-Metaphorik im Rahmen der Aufklärung gelesen werden mag, darf hier aufgrund des Kontextes (frühe Neuzeit, katholisches Milieu, Sprecher ein Geistlicher) die theologische Bedeutung nicht unterschlagen werden. Ganz allgemein kann man feststellen, dass Licht in den alttestamentlichen Texten für Glück, Leben, Wohlergehen und Heil steht. Dunkelheit hingegen wird mit Leid, Unglück, Unwissenheit, Chaos und sogar Tod assoziiert.[36] Licht zu bringen, bedeutet im religiösen Kontext daher den Weg zu Wohlergehen und Heil zu öffnen. Indem der Geistliche diese biblische Metapher von Licht und Finsternis benutzt, impliziert er aber, dass die indigene Kultur im Vergleich zu derjenigen der Spanier anders und deshalb durch die christliche Religion zu ersetzen sei. Die fehlende Anerkennung und Degradierung der indigenen Kultur, wird erneut bekräftigt, als der Mönch sich folgendermaßen äußert: „Vergessen wir niemals den wichtigsten Teil unserer Mission. Das Wort Gottes den Wilden zu verkünden" (1:00).[37] Das abwertende Wort ‚Wilde' markiert, dass der Mönch eine deutliche Differenz zwischen Spaniern und Indios sieht. Die christliche Religion dient als Unterscheidungskriterium zwischen Eigenem und Fremden, zwischen Zivilisation und Barbarei. So unterstreichen Gaspars Aussagen die Notwendigkeit eines ‚Anderen', damit sich der Kolonialherr im Kontrast zu diesem als modernes, d.h. zivilisiertes, Selbst entwerfen kann. Alterität erscheint dabei stets als Folie für die Herstellung des Selbst, das zur Norm erklärt wird. Auf diese Weise schaffen die Spanier eine Welt, in der sie die Maßstäbe für das Menschsein setzen. Gleichzeitig verstehen sich die Europäer als Verkörperung dieser humanen Werte.

---

wie er berichtet, musste er mit dem Schreiben aufhören, nachdem ein fieberkranker Soldat seine Tinte mit Medizin verwechselt und getrunken hat. Zudem stirbt der Geistliche während des Films, sodass er seine Erlebnisse nicht mündlich weitergeben konnte. Da die Geschichte jedoch nach seinem Tod noch nicht abgeschlossen ist, stellt sich die Frage, wer das Ende des Films erzählt.

[36] Vgl. Lemmelijn, Bénédicte: Light and Darkness: From Reality to Literature. In: *Scriptura* 111/3 (2013). S. 555-568, 564.

[37] Die Bezeichnung ‚Wilde' für nicht-christianisierte Einheimische verwendet der Mönch mehrmals im Film. Siehe dazu 0:58f.: „Hat eigentlich dieser Wilde vom Heiland Jesus Christus gehört?"; 0:59: „Diese Wilden sind schwer zu bekehren".

Indem im kolonialen Diskurs der Kolonisierte als ‚anders' charakterisiert wird, wird also eine binäre Trennung zwischen Kolonisatoren und kolonisierter Bevölkerung etabliert. Zugleich werden die Natürlichkeit und Vorrangstellung der kolonisierenden Kultur und Weltanschauung behauptet, was zur Marginalisierung der Kolonisierten führt. Sie werden zum Objekt der Beherrschung durch die Kolonisierenden.[38] Der ‚Andere' dient den Konquistadoren als bestätigendes Zeichen der gesetzten eigenen Überlegenheit. Das Selbstbild der Kolonialherren ist dadurch aber auch ein leicht zerbrechliches Konstrukt, welches ständiger Bestätigung bedarf, damit es nicht in sich zusammenbricht. Zwar nimmt der Einheimische für die Identitätskonstitution der Europäer eine wichtige Rolle ein, aber zugleich findet auch eine Ausblendung statt: im Entdeckten wird das Fremde insofern nicht gesehen, als dass ein gezielter Ausschluss von möglichen Alternativen stattfindet. Um dem entgegen zu wirken, verweist Herzog darauf, dass die Indios eine eigene Religion haben, die sogar Ähnlichkeiten mit der christlichen Religion aufzeigt. Als die Konquistadoren auf ihrer Flussreise zwei Indios – ein Mann und eine Frau – in einem Kanu begegnen, spricht die männliche Person mit den Spaniern. Seine Äußerung wird vom indigenen Dolmetscher Balthasar für die Kolonisatoren in indirekter Rede wiedergegeben: „Er wüsste von seinen Ahnen, dass eines Tages die Söhne der Sonne kommen würden. Von weither, durch große Gefahren in diese Gegend. […] Sie hätten lange Zeit auf die Ankunft der Söhne der Sonne gewartet, denn hier an diesem Strom sei Gott mit der Schöpfung nicht fertig geworden" (0:58).

Als „Söhne der Sonne" bezeichnet der Indio die spanischen Konquistadoren, denen er göttliche Qualitäten zuzuschreibt. Ingrid Riedel verweist darauf, dass spanische Konquistadoren wegen ihrer Hellhäutigkeit von südamerikanischen Indianern, die einer Lichtreligion anhingen, als „Weiße Götter" bezeichnet wurden.[39] Die Indios vom Kanu scheinen einer solchen Lichtreligion anzuhängen, da sie mit Ankunft der Weißen die Fortführung oder

[38] Siehe dazu auch *Aguirre* 0:17. Folgender Dialog wird im Film gesprochen: „‚Wie viele sind auf dem Floss?' – ‚Sieben und zwei Indianer'". Es entsteht der Eindruck, als ob Indianer etwas Anderes als Menschen wären, da sie als zusätzliche Einheit gezählt werden.

[39] Vgl. Riedel, Ingrid: *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart: Kreuz 1999, S. 174.

sogar Vollendung der Schöpfung assoziieren. Diese Erwartung des Indios lässt sich als Hoffnung auf Weiterentwicklung bzw. Modernisierung verstehen. Die zwei Indios haben also bereits eine Religion und wie in der christlichen Religion wird Licht mit Gott und der Schöpfung verbunden. Da Herzog zeigt, dass die Indios vom Kanu eine mit dem Christentum durchaus vergleichbare Religion haben, konterkariert er das Unterscheidungskriterium Religion für ‚Wilde' und ‚Zivilisierte', auf das sich der Mönch im Film beruft. Hinsichtlich der Religion verwischt die Grenze zwischem Eigenem und Fremdem. Für die Konquistadoren, die diese Ähnlichkeit ignorieren, da sie einer Goldsucht verfallen sind – alles, was sie am männlichen Indio wahrnehmen, ist ein goldener Kettenanhänger (vgl. 0:58) –, bleibt das Unterscheidungsmerkmal Religion erhalten. Religion wird für die Spanier zu einem Unterwerfungsmittel der indigenen Bevölkerung. Während die Spanier sich vor allem aufgrund ihrer Religion mit einer bestehenden institutionalisierten Zivilisation verbinden, betrachten sie die Indios in ihrer Entwicklung und daher auch ihr Land als noch nicht vollendet. Mit anderen Worten, es ist ein Ort, der von den Europäern noch nicht erobert und ausgebeutet wurde.

Zugleich sieht der Prozess des *Othering* den Kolonisierten als Kind des Empire, das vom ‚väterlichen' Kolonisator belehrt werden muss. Im Aufeinandertreffen mit den zwei Indios vom Kanu spricht der Geistliche den Mann mit „mein Sohn" (0:59) an. Zwar kann dies derart verstanden werden, dass der Geistliche mit dieser Formulierung eine Nähe und Zugehörigkeit andeuten möchte, doch da im kolonialen Diskurs die fundamentale Asymmetrie zwischen zivilisatorischer Identität und barbarischer Unterentwicklung nicht gefährdet werden soll, bekommt die Redensweise einen anderen Beiklang. Sie ließe sich mit dem Topos des kindlichen Wilden in Verbindung bringen, was bedeutet, dass der erwachsene Indio infantilisiertwird, damit der weiße Mann einerseits eine zusätzliche Legitimationsbasis für seine Anwesenheit hat und damit er andererseits eine Hierarchie markieren kann. Eine vergleichbare Erniedrigung anhand von Worten ist in *Heart* der infantisilisierende Ausdruck „boy" (*Heart,* 69), der für afrikanische, sehr wahrscheinlich erwachsene, Diener verwendet wird.

Des Weiteren wird in *Aguirre* der Topos vom Einheimischen als Kannibalen aufgegriffen, der als zusätzliche Markierung eines Unterschieds zwischen Kolonisator und Einheimischen fungiert. Aguirre und die restlichen Expeditionsteilnehmer kommen in ein am Flussufer gelegenes brennendes Dorf, das menschenleer ist (vgl. 0:46f.). Die Angst vor den Konquistadoren hat sich unter den Einheimischen verbreitet, sodass sie wahrscheinlich die Flucht ergriffen haben.[40] Auch in *Heart* sind Dörfer in Ufernähe stets von der indigenen Bevölkerung aufgegeben worden, was Marlow ironisch kommentiert: „I should think the cause of progress got them [einheimische Bevölkerung]" (*Heart*, 9). Marlows Bemerkung lässt sich ebenfalls auf die Situation in *Aguirre* übertragen, weil auch im Film der Fortschritt in Form von gewaltsamen Eroberern kommt, die den Kolonisierten technisch und militärisch überlegen sind. Die Spanier finden menschliche Überreste (mumifizierte Leiche, Schädel, Knochen) sowie spanische Besitztümer (Stiefel, Helm), woraus sie schließen, dass die Indios Menschenfresser seien (vgl. 0:48). Einen augenzeugenschaftlichen Beweis haben sie nicht. Hieran ließe sich ablesen, dass die Kolonisatoren mit einem vorgestanzten Wahrnehmungsmodus in das Gebiet gekommen sind. Wie Holdenried vermerkt, war der Kannibale im 16. Jahrhundert „omnipräsenter Bestandteil der Rede über Amerika" und lieferte einen „legitimen Unterwerfungsgrund".[41] Es findet aber auch insofern eine Umkehrung des Kannibalismus-Topos statt, als sich die Spanier, wie die Kolonisatoren in *Heart*, als die alles verschlingenden Herrscher präsentieren. Im übertragenden Sinn ist es ihre ‚moderne Zivilisation', die sich die Indios einverleibt. So sind die indigenen Träger der Expeditionsgruppe bereits christianisiert worden. Im Film zeigt Herzog eine Einstellung, in der auf Gräbern verstorbener Indios Kreuze errichtet wurden und ein Indio betend vor diesen Gräbern kniet (vgl. 0:11). Herzog könnte damit andeuten, dass die Christianisierung sowie das In-Besitz-Nehmen des Raumes, in dem bereits Menschen wohnen, ein gewaltsames ‚Zur-Welt-Machen'[42] des fremden Ortes ist, das auf der Entwertung und Vernichtung

[40]Dies ist vergleichbar mit Heart, wo die Dörfer in Ufernähe stets von der indigenen Bevölkerung aufgegeben wurden. Vgl. *Heart*, 9.

[41] Holdenried 2004, S. 107.

[42] Vgl. Spivak 1985, S. 253. Spivak erzählt das Beispiel eines unbedeutenden Kolonialbeamten in Indien, der mithilfe des kolonialen Diskurses den Einheimischen zum ‚Anderen' macht. Der ‚Andere' muss dem Kolonialbeamten, dem eigentlich Fremden, dabei behilflich sein, sich als Herr zu installieren. In Spivaks Worten: „He [Kolonialbeamter] is *worlding their*

bereits vorhandener Lebens- und Sinnzusammenhänge beruht. Als weiteres Beispiel dafür dient im Film die indigene Figur des Balthasar, auf die noch näher eingegangen wird.

In der Expeditionsgruppe der Spanier gehören neben den versklavten Indios auch Träger zur Gruppe der Einheimischen. Zwar sind sie Angestellte, doch bedeutet dies nicht, dass ihnen eine bessere Behandlung widerfährt. Als mehrere Träger aufgrund des wechselnden Klimas von Gebirge und Dschungel krank werden und während des Marsches durch den Urwald „wie Fliegen" (0:06) sterben, zeigen die Kolonisatoren keinerlei Gefühlsregungen, auch dann nicht, als einige der Indios sich um einen am Boden liegenden Träger versammelt haben, der wahrscheinlich bereits verstorben ist. Ein Konquistador passiert diese Gruppe ohne sie eines Blickes zu würdigen (vgl. 0:06). Was sich im Verhalten des Soldaten zeigt, ist nicht nur grausam, sondern eine Negierung des Menschseins. Für die Spanier sind die einheimischen Träger vergleichbar mit Arbeitstieren. Sie sind nur nützlich, solange sie ihre Aufgabe erfüllen und wertlos, sobald ihre Arbeitskraft aufgebraucht ist. Dies gibt einen deutlichen Hinweis auf das Machtgefälle in der Begegnungssituation. Die Indigenen sind reines ‚Menschenmaterial', wie dies auch in *Heart* der Fall ist, wo die afrikanischen Einheimischen von Marlow als „raw matter" (*Heart*, 16) beschrieben werden. Die Indios haben damit einen geringeren Wert als die mitgeführten Pferde, denn diese werden als Statussymbol der Spanier und zudem als psychologische Waffe verstanden.[43] Außer ihren spanischen Herren tragen die Pferde daher auch keinerlei andere Lasten. Die Gleichgültigkeit der Spanier gegenüber den Indios setzt sich in einer Lagerszene fort, denn während im Hintergrund zugedeckte, verstorbene Einheimische liegen, sind im Vordergrund Spanier zu sehen, die ihre Waffen säubern (vgl. 0:12). Aufgrund der Bildkomposition liegt die Vermutung nahe, dass Herzog explizit den Spaniern die Schuld am Tod der Indios gibt, auch wenn diese wahrscheinlich an Krankheiten gestorben sind und nicht durch die Waffen der Kolonisatoren. Die

[Kolonisierte] *own world*, which is far from mere uninscribed earth, anew, by obliging *them* to domesticate the alien as Master." [Kursiva aus dem Original]

[43] Zur Bedeutung des Pferdes für die Spanier vgl. Minta, Stephen: *Aguirre. The Re-Creation of a Sixteenth-Century Journey Across South America*. New York: Henry Holt and Company 1994, S. 59.

schlechte Behandlung und fehlende Versorgung der Kranken begünstigen jedoch das Dahinscheiden der Einheimischen.

In *Apocalypse* fällt der direkte Kontakt mit den Einheimischen noch geringer aus als in *Aguirre*. Hier beschränkt er sich im Wesentlichen auf Situationen, in denen sich die kommunistische Guerilla-Armee Nordvietnams und US-Soldaten als Feinde auf dem Schlachtfeld gegenüberstehen bzw. die unschuldige vietnamesische Landbevölkerung in das Kriegsgeschehen miteinbezogen wird. Der einzige Einheimische, der im gesamten Film eine längere Äußerung von sich gibt, ist der südvietnamesische Soldat, der zusammen mit den US-Soldaten kämpft und als Dolmetscher tätig ist. Was sich bei diesem vietnamesischen Soldaten zeigt, ist die Übernahme des amerikanischen Vokabulars. So bezeichnet er einen sterbenden Vietcong, der das Herausquellen seiner Eingeweide aus seinem Körper mit einem Topfdeckel verhindert und vor Schmerzen windend um Wasser bettelt, als „dirty V.C.“.[44] Für den südvietnamesischen Soldaten ist der kommunistische Vietnamese nicht länger auf der gleichen sozialen Stufe, sondern hat an menschlichem Wert verloren, wodurch sich die Verweigerung des Südvietnamesen erklärt, dem Nordvietnamesen zu helfen. Es könnte gesagt werden, dass der Südvietnamese den Prozess des *Othering* auf den Nordvietnamesen anwendet, da Ersterer sich den US-Amerikanern zugehörig fühlt und nicht dem Sterbenden, der aus dem gleichen Land kommt. Der südvietnamesische Soldat gleicht sich in seinem Denken dem US-Amerikaner an, greift also nach der „weißen Maske“.[45] So bedient sich der Soldat ebenfalls der Sprechweise der amerikanischen Soldaten, um seine Verachtung geltend zu machen. Fanon spricht davon, dass sich einheimische Dolmetscher in der französischen Kolonialarmee „eines gewissen Ansehens“[46] erfreuten, da sie sich durch die Sprache der Weißen diesen angenähert hätten. Ebenso verhält es sich beim Südvietnamesen, der nicht nur die Sprache und Redeweise, sondern auch die darin enthaltenden Werte der

[44] Milius, John/Coppola, Francis Ford: *Apocalypse Now Redux. An Original Screenplay*. New York: Hyperion 2000, S. 27. Weitere aus dem Film entnommene Dialoge werden mit Verweis auf das Drehbuch gekennzeichnet. Der Filmausschnitt findet sich bei *Redux* 0:28.
[45] Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken. Wien: Turia + Kant 2013.
[46] Ebd., S. 18.

herrschenden Macht zu übernehmen scheint. Mit dem südvietnamesischen Soldaten findet sich somit ein Beispiel für Mimikry.

Muse bezieht sich in seiner Studie *The Land of Nam,* in der es um die Darstellung des Vietnamkrieges in US-amerikanischen Filmen geht, auf diesen Prozess des *Othering*. Er stellt fest, dass Vietnam in den analysierten Filmen zu einer „fantastic landscape" wird, „where the soldier went to face semi-mythical beasts called 'VC'".[47] Dies würde den USA erlauben, den Krieg als „noble cause" und „struggle between the good and evil" zu definieren.[48] Insbesondere der Kommunismus wurde „exclusively with ‚barbaric' Asian peoples"[49] gleichgesetzt. „Beasts", „noble cause", „good and evil" sowie „barbaric" waren Wörter, die zur Legitimierung des kolonialen Projekts im 19. Jahrhundert benutzt wurden. Fremdheitskonstruktionen, die auf Denkbilder und Ideologien des Kolonialismus zurückreichen, sind aber, wie das Vokabular hinsichtlich des Vietnamkrieges zeigt, in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts übertragen worden. Das Rückzugsgefecht des westlichen Kolonialismus, untermischt vom Neo-Imperialismus des Kaltes Krieges verdient es, etwas differenzierter berücksichtigt zu werden.

In *Redux* gibt es eine längere Szene, in der Willard und die Soldaten, die mit ihm auf dem Patrouillenboot unterwegs zu Colonel Kurtz sind, auf eine heruntergekommene französische Kautschukplantage stoßen (vgl. *Redux* 1:50ff). Für den Erzählfluss des Films ist diese mehr als 20-minütige Szene eine große Störung, da sie nichts mit Willards Mission zu tun hat oder in Hinblick auf seine Beziehung zu Kurtz irgendwelche Erkenntnisse bringt. Die Langwierigkeit dieser Szene wurde daher oft kritisiert, so von Filippo, die zudem die hinzugefügten Szenen als „pointless" beschreibt, da sie dem Film keine neuen Elemente hinzufügen würden.[50] Wird die Plantagenszene jedoch in intertextuelle

[47] Muse 1995, S. 11. Siehe zur Darstellung der Vietnamesen in Filmen auch Adair, Gilbert: *Hollywood's Vietnam.* London: Heinemann 1989, S. 14f. Adair führt die Darstellung der Vietnamesen als unmenschlich u.a. auf die Darstellung von Japanern in US-amerikanischen Filmen zurück. Da die Japaner im Zweiten Weltkrieg Feinde der Amerikaner waren, wurden sie in Filmen als „congenitally malevolent beings" (Adair 1989, S. 14) präsentiert. Dieses Menschenbild wurde schlicht auf Bewohner anderer südostasiatischer Länder übertragen, darunter auf die Koreaner, Chinesen und Vietnamesen.

[48] Muse 1995, S. 11.

[49] Adair 1989, S.15.

[50] San Filippo, Maria: *Reflections on Coppola, Director's Cuts, and Apocalypse Now Redux*. http://sensesofcinema.com/2001/essays-on-films-16/apocalypse/ [Aufruf: 16.08.18]

Beziehung zu *Heart* gesetzt, dann kennzeichnet sie einen Berührungspunkt, da die Themen Zivilisation und Kolonialismus verhandelt werden. Letzteres Thema wird im Film zuvor nur insofern angeschnitten, als dass die amerikanische Intervention in Vietnam eine westliche Hegemonie erhalten soll. Auf die koloniale Vergangenheit durch die Franzosen wird ohne die hinzugefügte Szene nicht verwiesen. Die Plantagenszene trägt somit zum historischen Verständnis bei und fügt eine neue Perspektive auf den Krieg hinzu.

Willard hält die Plantage zunächst für einen verlassenen Außenposten der Armee, doch als er sich dem Gebäude nähert, hört er Stimmen, die in einer ausländischen Sprache sprechen. Es stellt sich heraus, dass eine französiche Familie das Anwesen bewohnt. Die Besitzer trauern der französischen Kolonialvergangenheit nach und verharren stoisch auf ihrer Plantage, da sie auf die Wiederherstellung der alten Ordnung hoffen. Willard trifft auf diese Plantage unerwartet und das Gebäude und die darin lebenden Franzosen wirken inmitten der Kriegswirren im Land völlig fehl am Platz. Marlow entdeckt auf seiner Flussreise ebenso unerwartet ein Gebäude am Uferrand und darin als Zeichen der Zivilisation das Buch „*An Inquiry into some Points of Seamanship*“ (*Heart*, 37). Marlow kommentiert die Entdeckung als „extraordinary find“ (ebd.) und fügt hinzu: „at the first glance you could see there was a singleness of intention, an honest concern for the right way of going to work which made these humble pages thought out so many years ago luminous with another than professional light“ (ebd., 38). Die „singleness of intention“ lässt sich in *Redux* wiederfinden, als die Soldaten zu einem aufwendigen französischen Abendessen eingeladen werden und Demarais, das Familienoberhaupt der Familie, sich vehement weigert, die Plantage aufzugeben: „This piece of earth, we keep it! We will never lose it! Never!“[51] Die französischen Speisen, das Interieur des Hauses sowie ein Tutor, der die Kinder der Familie in französischer Litertur unterrichtet, zeugen von der „honest concern for the right way of going to work“. Marlow vergisst aufgrund des Buches für einen kurzen Moment, dass er sich im Dschungel befindet, und ebenso ergeht es Willard und seinen Soldaten. Was Marlow und

Coppola entschied sich die Plantagenszene aus der Filmfassung von 1979 zu schneiden, um den Film „a little more containable“ zu machen. Vgl. Cowie, Peter: *The Apocalypse Now Book*. London: Faber & Faber 2000, S. 111.

[51] Milius/Coppola 2000, S. 146.

Willard im Dschungel gefunden haben, ist ein Stück europäischer Kultur und Zivilisation, die inmitten des Kriegsgeschehens völlig irreal wirken.

Die Zivilisation wird in *Heart, Aguirre* und *Redux* mit der Präsenz von Frauen verbunden. In *Heart* ist es Kurtz' Verlobte, die „Intended" (*Heart,* 79); in *Aguirre* ist es Inez, die „Geliebte" (0:11) von Don Pedro de Ursúa (Kommandeur des Voraustrupps) und in *Redux* ist es Roxanne, Familienmitglied der Franzosen. Einerseits repräsentieren sie zivilisierte Werte, die den männlichen Figuren abhandengekommen sind.[52] Andererseits symbolisieren die Frauenfiguren auch die europäische Dekadenz, da ihr Lebensstil durch den ausbeuterischen Kolonialismus finanziert wird, sowie eine Naivität über das Vorgehen in den Kolonien. Über die „Intended" äußert sich Jeremy Hawthorn wie folgt: „The Intended's sterile isolation depicts realistically the separation of those in the domestic culture from their full knowledge of what is being done in their name in Africa".[53] Diese Aussage lässt sich ebenso gut auf Roxanne übertragen, die abgeschieden auf der Plantage lebt und von dem Krieg um sie herum nichts erfährt. Inez dagegen ist als Teil der Expeditionsgruppe mitten im Geschehen und weiß, wie es um die Behandlung der Indios steht. Sie lässt sich zwar in einer Sänfte umhertragen, aber sie gibt den Sklaven auch einen Lohn (vgl. 0:44). Außerdem werden alle drei Frauen mit dem Tod in Verbindung gebracht: Sie sind von einem Mann bessessen, der tot ist. Während Roxanne und die„Intended" in Trauer verharren und sehr passiv auftreten, entscheidet sich Inez ihrem Geliebten in den Tod zu folgen, nachdem dieser durch Aguirres Verrat hingerichtet wurde (vgl. 1:13).

In *Aguirre* stoßen die Eroberer nicht auf Anzeichen einer vor ihnen vorhandenen europäischen Zivilisation, doch gibt es in diesem Film ein Motiv, mit dem sich an *Redux* anknüpfen lässt. Für die amerikanischen Soldaten scheint das aufgetragene Essen einen Höhepunkt französischer Zivilisation darzustellen. Der Maschinist, von allen Chef genannt, da er eigentlich Saucier ist und sein Handwerk in New Orleans erlernt hat, zeigt sich vom Abendessen äußert beeindruckt und ist fassungslos, dass es von einem Vietnamesen zubereitet

[52] Zu den Frauenfiguren in *Heart of Darkness* siehe z.B. Hawthorn, Jeremy: The Women of *Heart of Darkness*. In: Armstrong (Hg.) 2006[4], S. 405-415.
[53] Ebd., S. 410.

wurde: „This food is really wonderful, isn't it? The wine, the sauces. I can't believe it. […] No kidding. He [the Vietnamese cook] cooks like this and can't even speak French?" (Milius/Coppola, 141). Die Aussage enthält einen latenten Rassismus, da Chef davon ausgeht, dass ein Vietnamese, eben weil er Vietnamese ist, unfähig sei, ein französisches Gericht zuzubereiten, zumal er kein Französisch spricht. Essen könnte daher als Demonstrationsobjekt von Skalierung und Partizipation bezeichnet werden.[54] Diese Funktion übernimmt Essen auch in *Aguirre*. Hier ist es Guzmán, ein korpulenter Adeliger, für den Essen nicht nur die Befriedigung eines körperlichen Bedürfnisses bedeutet. Mitten im Dschungel und auf dem Floß besteht er darauf, an einem gedeckten Tisch zu speisen und vom schwarzen Sklaven Okello bedient zu werden. Während er am üppig gedeckten Tisch sitzt, zählen die Soldaten die verbliebenen Maiskörner, ihre einzige Nahrung (vgl. 1:03f). Guzmán könnte versuchen, ein Stück mitgebrachter Zivilisation beizubehalten, doch sein Verhalten angesichts der Knappheit von Nahrungsmitteln[55] demonstriert vielmehr seine Machtposition innerhalb der spanischen Gruppe. Er ist zwar der „Kaiser von El Dorado" (0:39), aber im Grunde lediglich Aguirres Marionettenfigur.[56] So kann Guzmán seine Macht lediglich durch Beschlagnahme des Essens behaupten. Guzmáns graduelle Herabsetzung seiner Stellung innerhalb der Gruppe spiegelt sich in seinem Essverhalten wider. Je tiefer er herabsinkt, desto hungriger wird er.

In *Aguirre* und in *Heart* wird das Eindringen der europäischen Kolonialmacht als ein nobles Unternehmen propagiert, das von humanistischen Idealen geprägt ist. Die Figuren in beiden Werken berufen sich auf eine Zivilisierungsmission. In der Handlung von *Redux* selbst wird die Anwesenheit der Soldaten nicht erklärt, doch da der Vietnamkrieg als Hintergrund dient und dieser in der amerikanischen Öffentlichkeit selbst 1980 noch als ‚noble cause'

[54] Man denke auch an eine der ersten Szenen im Film, in der bei einem lukullischen Mahl in gepflegter Umgebung zwei Offiziere und ein Mann in Zivilkleidung (wahrscheinlich ein CIA-Agent, da er sehr einflussreich zu sein scheint) Willard seinen Auftrag erteilen. *Redux*, 0:11.

[55] Siehe auch die Situationen, in denen sich die spanischen Soldaten auf Essen stürzen, das~~s~~ sie in einheimischen Dörfern bzw. bei Einheimischen finden: vgl. 0:47, 0:57, 1:12.

[56] Aguirre zollt Guzmán daher keinerlei Respekt. So entgegnet Aguirre Guzmán, der von der Größe seines Kaiserreiches schwärmt, Folgendes: „Hast du in letzter Zeit festen Boden gesehen, der dein Gewicht tragen könnte?" Natürlich ist Aguirres Kommentar als Seitenhieb auf Guzmáns Korpulenz zu verstehen. Vgl. 1:02.

beschrieben wurde,[57] könnte man auch hier eine Zivilisierungmission in dem Sinne erkennen, dass die Welt vor dem Kommunismus geschützt werden muss. In den Filmen und in *Heart* sind es jedoch die ökonomischen Interessen, von denen das Handeln der westlichen Invasoren bestimmt wird. In *Heart* gieren die Kolonisatoren nach Elfenbein, während die Konquistadoren von einer Goldsucht erfasst sind. In *Redux* äußert der Franzose Demarais den wirtschaftlichen Aspekt, mit dem er die französische Kolonisierung zu rechtfertigen versucht:

> „See, Captain [Willard], when my grandfather and my uncle's father came here, there was nothing. Nothing. The Vietnamese were nothing. So we worked hard, and brought the rubber from Brazil, and then plant it here. We took the Vietnamese, work [sic] with them, make something, something out of nothing. So when you ask me why we want to stay here, Captain, we want to stay here because it's ours, it belongs to us. It keeps our family together. We fight for that!" (Milius/Coppola, 153)

Aus den Worten des Franzosen wird eine Arroganz und herablassende Haltung gegenüber den Vietnamesen deutlich, da er ihnen jegliche eigene Entwicklung abspricht. Demarais' viermalige Betonung, dass vor der Ankunft der Franzosen „nothing" in Vietnam vorhanden gewesen sei, ist eine äußerst koloniale Einstellung, die daher mit Skepsis betrachtet werden muss. Zudem verdeutlichen Demarais' Worte, dass seine Familie sich vor allem deswegen in Vietnam niedergelassen hat, um sich Land anzueignen und Vietnamesen für sich arbeiten zu lassen. Er unterscheidet sich damit nicht von den Kolonialherren in *Heart*, die die natürlichen Ressourcen und die Arbeitskraft der Einheimischen an sich reißen. Allerdings spricht Demarais den Vietnamesen auch eine Intelligenz zu.[58]

Durch den direkten Verweis auf die französische Kolonialherrschaft lässt sich an Fanons *Die Verdammten dieser Erde* denken, worin er aufzeigt, wie koloniale Gewalt in Gegengewalt umschlagen wird. Der Indochinakrieg (1946-1954), in

---

[57] Vgl. Cannon, Lou: *President Reagan. The Role of a Lifetime*. New York [u.a.]: Simon & Schuster 1991, S. 26: Cannon erwähnt, dass Ronald Reagan den Vietnamkrieg 1980 immer noch als „noble cause" bezeichnete. Zu diesem Zeitpunkt war Reagan noch nicht Präsident der USA, aber politisch aktiv. Er hielt eine Rede für seinen Wahlkampf um das Präsidentenamt (Veterans of Foreign Wars Convention, Chicago, August 18,1980).

[58] „The Vietnamese are very intelligent. You never know what they think. The Russian ones who help them, 'Come and give us their money, we are all Communists. Chinese, come and give us guns. We're all brothers.' They hate the Chinese! Maybe they hate the American less than the Russian and the Chinese. If tomorrow the Vietnamese are Communists, they will be Vietnamese Communists. And this is something that you never understood, you American." (Milius/Coppala 2000, S. 146f.)

dem die französische Seite versuchte ihre politische Herrschaft in der Kolonie aufrechtzuerhalten, ist ein Beispiel dieser Entladung von Gegengewalt, die im Vietnamkrieg eine Fortsetzung findet. In *Heart* und *Aguirre* findet kein Befreiungskrieg der einheimischen Bevölkerung gegen die Fremdherrschaft statt. Die Filme und *Heart* thematisieren jedoch die koloniale Gewalt.

## 4.2 Koloniale Gewalt

US-amerikanische Kriegsfilme thematisierten bis in die 1970er Jahre hinein nicht nur die militärische, sondern vor allem auch die moralische Überlegenheit der US-Soldaten. Zugleich kamen aber auch erste Filme auf, die diese Annahmen hinterfragten, was Basinger mit den Reaktionen auf den Vietnamkrieg erklärt.[59] Zur Zeit des Vietnamkrieges hatte die Filmindustrie keinerlei Interesse daran, Filme über den Vietnamkrieg zu produzieren, da dieser in den eigenen vier Wänden auf dem Fernseher zu sehen war und die gezeigten Bilder zudem von erschreckender Gewalttätigkeit waren.[60] So kamen erst Ende der 70er Jahre die ersten Filme auf, in denen der Krieg in Vietnam thematisiert wurde. Aufgrund der Gewaltszenen in *Apocalypse/Redux*, die von immenser Brutalität gekennzeichnet sind und die die Irrationalität und Absurdität des Krieges betonen, zeigt sich, wie Thomas Schatz bezüglich des Vietnamkrieges festhält, „America's loss of innocence, its abuse of power on a global scale".[61]

Eingeführt wird das Thema der Gewalt zu den psychedelisch anmutenden Klängen von *The Doors*, einer 1965 gegründeten Rockband aus Kalifornien. Jim Morrison, Sänger der Gruppe, äußert die ersten Worte des Films, „This is the end, beautiful friend", während Bilder von Hubschraubern – im Film das Symbol der modernen und verheerenden Militärtechnologie – gezeigt werden, die mit Napalm den grünen Dschungel bombardieren und in Brand setzen (vgl. *Redux,* 0:01ff). Der Song der *Doors* ist eine formale

[59] Vgl. Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press 1986, S. 201ff.
[60] Der Vietnamkrieg gilt als erster ‚Fernsehkrieg' der Geschichte. Vgl. Russell 2002, S. 1.
[61] Schatz, Thomas: Foreword. In: Jeremy M. Devine: *Vietnam at 24 Frames a Second. A Critical and Thematic Analysis of over 400 Films About the Vietnam War*. Austin: University of Texas Press 1999, S. vii.

Entsprechung für die Rahmenerzählung in *Heart*.[62] Das Lied führt in die zu erzählende Geschichte ein und mit ihm endet der Film. So sind die Worte „This is the end" proleptisch zu verstehen. Die Kombination von Musik bzw. Songtext und gezeigten Bildern kreiert eine Aura des Schrecklichen, die sich auf inhaltlicher Ebene bestätigt. Was dem Zuschauer während des Films begegnet, deutet auf Zerfall und Zerstörung hin, ein Ende. Die Soldaten im Film bekommen nicht nur durch ihren Drogenkonsum,[63] sondern insbesondere durch die Erlebnisse, die ihnen widerfahren, die bewusstseinsverändernden Aspekte, die chaotischen Einflüsse und unkontrollierbaren Kräfte des Vietnamkrieges zu spüren. Die Funktion des Songs ist daher sowohl meta-narrativ als auch figurativ. Greiff hält fest, dass Coppola mit den Liedern im Film, vor allem mit demjenigen der *Doors,* eine Möglickeit gefunden hat, die Schrecken des Krieges mit dem amerikanischen Alltag zu verbinden.[64] Zusätzlich ließe sich argumentieren, dass mit dem Lied der *Doors* auf die Kultur Kaliforniens verwiesen und dadurch von Coppola eine Assoziation mit der Hippie-Bewegung signalisiert wird, wodurch der Regisseur gleich zu Beginn des Films seinen politischen Standpunkt klarstellen könnte. Zudem wurden auch „Hippies" eingezogen, sodass sie unfreiwillig zur Mittäterschaft verurteilt wurden, was sich als Aufforderung zur Vorsicht im Urteil über das Handeln der Soldaten verstehen lassen mag.

Eines der ersten Beispiele für die Gewalt in *Apocalypse/Redux* ereignet sich ziemlich früh von Willards Reise, als er Lt. Colonel William Kilgore, kommandierender Offizier der Luftkavallerie, begegnet. Mit seinem Stetson-Hut[65] und dem gelben Halstuch wirkt Kilgore, dessen Name bereits für seine Kriegseinstellung und sein Verhalten sprechend ist,[66] wie ein hartgesottener Verteidiger der Frontier.[67] Die Rolle der Indianer in den Western übernehmen

[62] Zur Funktion des Liedes als Rahmen der Geschichte siehe auch Greiff 2006[4], S. 484f.
[63] Die drogenkonsumierenden Soldaten in *Apocalypse* beruhen durchaus auf Tatsachen. Siehe dazu Russell 2002, S. 53.
[64] Vgl. Greiff 2006[4], S. 485.
[65] Der Stetson-Hut ist kennzeichnend für die US-Kavallerie, die in Western die Grenze der weißen Zivilisation gegen die ‚rote Barbarei' verteidigen.
[66] In einer früheren Skriptversion trug Colonel William Kilgore den Namen Colonel William Kharnage, der ebenso aussagekräftig ist. Vgl. Cowie 2000, S. 39.
[67] Vgl. dazu auch seine Anrede als „Big Duke" (Milius/Coppola 2000, S. 37, 45, 51), wodurch eine Assoziation zum Schauspieler John Wayne hergstellt wird, dessen Spitzname Duke war und der den Westernhelden schlechtin verkörperte. Aufgrund dieses Images ist es sicherlich

nun die Vietcong, die neuen „savages“ (Milius/Coppola, 46), mit denen um Territorium gekämpft wird. Statt auf dem Rücken eines Pferdes kommt Kilgore mit einem modernen Fortbewegungsmittel auf den Kriegsplatz: dem Helikopter, das Symbol für die militärtechnische Überlegenheit der USA und deren Vernichtungswut. Das Motto des modernen Kampfes ist an den Hubschrauber geschrieben: „Death from Above“ (*Redux*, 0:26). Zur Musik von Wagners *Ritt der Walküren* erfolgt ein Angriff der Hubschrauberkavallerie auf ein vietnamesisches Dorf am Meer,[68] damit GIs surfen können.[69] Die Legitimation der imperialen Mission, dass ein Volk vor dem Kommunismus geschützt werden muss, um Errungenschaften westlicher Zivilisation schätzen zu lernen, verrät sich als Groteske. Die Bombardierung geschieht aus rücksichtlosem Hedonismus und unterstreicht die irrationale Gewalt der Amerikaner sowie ihren Abstieg in Bestialität und Wahnsinn. Daher ist die Behauptung, der Film würde mit seinen Kampfszenen den Krieg zu verherrlichen, unhaltbar.[70]

Der Hubschrauberangriff ist für den Zuschauer vor allem ein audiovisuelles Erlebnis. Bevor der Angriff erfolgt, zeigen die Kameraseinstellungen u.a. einfache Hütten und einen Dorfplatz mit einer Gruppe von Schulkindern. Alltags- und Umgebungsgeräusche sind zu vernehmen, die Dorfbewohner gehen ihrer Arbeit nach. Die Musik von Wagner setzt ein und kündigt das kommende Unheil an (vgl. *Redux*, 0:36). Mit dem Läuten einer Glocke verfallen die Einheimischen in Panik (vgl. ebd., 0:37). Daraufhin ist die Bildmontage an den Rhythmus des Soundtracks gekoppelt. Die Musik behält während des gesamten Luftangriffs ihre Lautstärke bei, wodurch die Wucht der Attacke und die Hingabe an die Gewalt betont wird. Die Zerstörung menschlichen Lebens, Häuser und des natürlichen Lebensraums

---

nicht verwunderlich, dass er die Hauptrolle in *The Green Berets* übernahm. Der Film kam auf dem Höhepunkt des Vietnamkieges heraus und rechtfertigte Amerikas Eingreifen in den Krieg.

[68] Bevor die Hubschrauber starten, bläst ein Kavallerist die Trompete, womit erneut auf das Filmgenre Western verwiesen wird. Vgl. *Redux*, 0:33.

[69] Im Interview mit John Milius (In: *Apocalypse Now*, Disc 3 Bonusmaterial: Interview mit John Milius) gibt dieser an, dass die Szene des Helikopterangriffes zur Musik von Wagners *Ritt der Walküren* von ihm für den Film erdacht wurde. Bevor *Apocalypse Now* hatte der Walkürenritt jedoch bereits eine Geschichte der intermedialen Verwendung. 1941 diente Wagners Komposition in der Deutschen Wochenschau als Hintergrundmusik für Aufnahmen der Luftlandeschlacht um Kreta.
https://archive.org/details/1941-06-04-Die-Deutsche-Wochenschau-561 [Aufruf: 19.12.18]

[70] Vgl. Adair, Gilbert: *Hollywood's Vietnam. From The Green Berets to Apocalypse Now*. New York: Proteus 1981, S. 151.

haben eine schockierende Wirkung. Gerade der deutliche Kontrast, der von Coppola zwischen der US-Kriegsmaschinerie und des Landlebens gemacht wird, verstärkt diesen Schock. Coppola verfällt aber nicht einer Binarität von Opfer und Täter, denn der Angriff des US-Militärs trifft auf Gegengewalt. So gelingt es den Vietcong u.a. einen gelandeten Hubschrauber der Amerikaner zu zerstören, indem eine unverdächtig wirkende Frau eine Handgranate in die Maschine wirft (vgl. ebd.). Obwohl Feinde identifizierbar sind, ist Kilgores Helikopterangriff aufgrund seiner Heftigkeit anfechtbar, denn es wird kein Unterschied zwischen einfachen Zivilisten, Vietcong und nordvietnamesischer Armee gemacht. Die Bombardierung vernichtet jegliches Leben, sodass der Angriff durchaus als entgrenzte Gewalt gesehen werden kann. Der amerikanische Militärapparat scheint daher seine eigenen Gesetze bezüglich moralischen Verhaltens zu haben. Wer Teil seines Systems ist, so wird angedeutet, kann mit Verbrechen davonkommen, die für diejenigen außerhalb des Systems strafbar wären. Die Darstellung des Krieges in Coppolas Film zeigt nicht, wie so oft in amerkanischen Kriegsfilmen, Heroismus, Mitgefühl oder Menschenwürde, sondern konzentriert sich auf außer Kontrolle geratene Soldaten. Coppola deckt damit die Scheinheiligkeit der amerikanischen Intervention in Vietnam auf und zeigt zugleich, dass die Grenze zwischen Normalität und Terror verschwimmt. Der zugrundeliegende Anlass für den Krieg, der einen zivilisatorischen Anspruch enthält, ist völlig aus dem Blick geraten. Diese Pervertierung mündet in Kilgores oft zitierte Aussage, in der der Krieg einem sportlichen Wettkampf gleichkommt: „I love the smell of napalm in the morning. […] The whole hill – smelled like victory“ (Milius/Coppola, 54) An anderer Stelle im Film hört man, wie ein GI sagt „We will not hurt or harm you! […] We are here to help you! “ (ebd.), während die Filmbilder etwas ganz anderes zeigen. Panzer, die die Wohnstätten der Landbevölkerung niederwalzen, brennende Häuser und Granateneinschläge, die die Umgebung verwüstet haben (vgl. *Redux*, 0:26f). Dialog und Filmbilder sind inkongruent, wodurch es Coppola gelingt die Irrationalität des Kriegsvorgehens zu unterstreichen.

Margot Norris vergleicht Kilgore mit Conrads Figur des Buchhalters. Kilgores Hedonismus sei „as perverse as the accountant’s professional

scrupulosity“. [71] Hinzufügen ließe sich eine weitere Ähnlichkeit zwischen den beiden Figuren. Wie der Buchhalter aus der Novelle in seinem schneeweißen Anzug, so tritt auch Kilgore in penibler Kleidung auf. Mit dem Buchhalter hebt Conrad die mit der Farbe weiß verbundene Konnotation von Unschuld auf. Zugleich steht das Auftreten der Figur in deutlichem Kontrast zu den halbnackten Zwangsarbeitern in der Handelsstation und zu der als höllenartig beschriebenen Umgebung. Diesen kontrastierenden Aspekt übernimmt auch Coppola. Kilgores akkurates äußeres Erscheinungsbild steht konträr zur militärischen Zerstörungswut. Beide Figuren sind darüber hinaus in der Lage, sich von ihrer Umgebung vollkommen abzukapseln. Sie nehmen gar nicht war, was um sie herum eigentlich geschieht, sondern gehen vollkommen in ihrer Arbeit für das Kolonial- bzw. Militärsystem auf. Der Buchhalter in *Heart* und Kilgore in *Apocalypse* können als Karikaturen ihrer selbst und des Imperialismus gesehen werden.

Hinsichtlich Kilgores Verhalten ließe sich an das Klischee vom unverletzbaren und unbesiegbaren Führer anknüpfen. Er steht aufrecht mit nacktem Oberkörper – eine Zurschaustellung seiner Männlichkeit – auf dem Schlachtfeld, während um ihn herum geschossen wird und Granaten einschlagen (vgl. *Redux*, 0:44f). Er bleibt unverwundet, worauf Willard bereits vor dem Hubschrauber-Angriff verwiesen hatte: „You just knew he [Kilgore] wasn’t going to get so much as a scratch here“ (Milius/Coppola, 30.) Chaim Shatan spricht davon, dass die Militärausbildung zu einer Akzeptierung und Verinnerlichung des „Drill-Instructors“ als „Über-Ich in Uniform“ führe.[72] Da den Rekruten während der Ausbildung jede Individualität ausgetrieben wird, entsteht das Bild eines allmächtigen Führers, der schrankenlos vernichten oder behüten kann.[73] Das Militärsystem ermöglicht somit die Bildung einer Führerfigur, die Verhaltensweisen eines Kolonisators aus dem 19. Jahrhunderts zeigt oder eines Hitlers im 20. Jahrhundert. Wer sich selbst als allmächtige

[71] Norris, Margot: Modernism and Vietnam: Francis Ford Coppola’s Apocalypse Now. In: Armstrong (Hg.) 2006[4]. S. 491-499, 498: „[I]t is Kilgore’s passion for surfing that imports a key figure from American culture into a combat context that renders its aggressive and obsessive hedonism as perverse as the accountant’s professional scrupulosity”.

[72] Shatan, Chaim F.: Militarisierte Trauer und Rachezerimoniell. In: Peter Passet/Emilio Modena (Hg.): *Krieg und Frieden aus psychoanalytischer Sicht*. Basel [u.a.]: Stroemfeld/Roter Stern 1983. S. 220-249, S.223.

[73] Ebd., S. 223f.

Führerfigur versteht und von Anderen in diesem Glauben bestärkt wird, kann sich zu einer Person entwickeln, die keinerlei Grenzen mehr kennt. Kilgores Kriegshandlungen sind willkürlich, egoistisch, brutal und rücksichtslos – wie bei Colonel Kurtz. Kilgore tarnt seine Brutalität jedoch durch militärische Strukturen, während Colonel Kurtz sich von diesen losgesagt hat. In gewissen Momenten lassen sich Kilgores menschliche Qualitäten erkennen, so z.B. als er Fürsorge für seine verletzten Soldaten zeigt[74] oder als er vietnamesischen Frauen und Kindern in ein Militärboot hilft, um sie aus dem Kriegsgeschehen zu bringen (vgl. *Redux*, 0:27). Kilgores grausame Erscheinung wird mit diesen Szenen kurzzeitig aufgehoben. Wie schnell er jedoch seine Menschlichkeit ablegen kann, zeigt sich in der bereits erwähnten Szene des sterbenden Vietcong. Kilgore erscheint zunächst humaner als der Südvietnamese, sagt er doch: „Any man brave enough to fight with his guts strapped on him can drink from my canteen any day".[75] Zum Beweis dafür nimmt er eine Trinkflasche in die Hand, doch sobald er hört, dass unter den neu eintreffenden US-Soldaten ein berühmter Surfer namens Lance ist, wendet er sich unverzüglich vom Sterbenden ab. Unter anderem deswegen bezeichnet Norris Kilgores Verhalten als eine „absence of any humanity".[76] Kilgores Charakter ist jedoch ambivalent, was verdeutlicht, dass es keine zuverlässige Einteilung in ‚Gut' und ‚Böse' gibt. Kilgore hat durchaus menschliche Züge, doch das amerikanische Militärsystem – analog zum europäischen Kolonialsystem – fördert den Verlust moralischer Werte, was zu entgrenzten Gewalttaten führen kann. Durch Kilgores Figurendarstellung gelingt es Coppola die Kluft zwischen ideologischer Legitimation und Wirklichkeit der US-Invasion zu unterstreichen.

Dass die US-Army in Vietnam zu den Verfallserscheinungen der Soldaten beiträgt, wird gleich zu Beginn des Films von Coppola verdeutlicht. In der ersten Person, die im Film gezeigt wird, wird der moralische Abstieg bereits thematisiert. Es wird das Gesicht von Willard eingeblendet, welches jedoch auf dem Kopf steht, womit Coppola auf das ‚verkehrte Welt'-Motiv verweist.

[74] „I want my wounded out of here and in the hospital in fifteen minutes. I want my men out". (Milius/Coppola 2000, S. 45).
[75] Ebd., S. 28.
[76] Norris 2006[4], S. 498. Man sollte hier aber erwähnen, dass ihr Text 1998 erstmals veröffentlicht wurde. Sie kannte die *Redux*-Version daher nicht, die die Szene enthält, in der Kilgore Vietnamesen ins Militärboot hilft.

Aufnahmen eines schäbigen Hotelzimmers begleiten die Vorstellung des betäubt wirkenden Soldaten. In einer Überlagerung und Überblendung von Bildern zeigt Coppola Willards Gesicht sowie die Napalm abwerfenden Hubschrauber. Willard raucht eine Zigarette, die aus dem Feuer der Zerstörung um ihn herum angezündet worden zu sein scheint. Es wird der Eindruck erweckt, als würde Willard den Tod selbst inhalieren und dass die Zerstörung sich nicht nur auf die Natur beschränkt, sondern sich auch auf die amerikanischen Soldaten auswirkt. Aufgrund des besonderen visuellen Stils liegt nahe, dass Coppola die Gewalt des Krieges für Willards Zustand verantwortlich macht.[77] Im Gegensatz zu Marlow, den ökonomische Gründe und seine Abenteuerlust zum indirekten Mittäter am kolonialen Projekt werden lassen, ist Willard direkt am Kriegsgeschehen beteiligt. Der unterschiedliche Intensitätsgrad der Beteiligung am Geschehen erklärt wahrscheinlich auch einen wichtigen Unterschied zwischen Marlow und seinem Pendant Willard im Film. Marlow kann sich von der Idee des kolonialen Sendungsbewusstseins nicht vollständig lösen. Er erzählt seine Geschichte restrospektiv, aber es gibt Momente, in denen er den Kolonialismus nicht grundsätzlich verwirft. So scheint er den britischen Kolonialismus gutzuheißen, da er diesbezüglich von „some real work“ (*Heart*, 10) spricht. Willard dagegen ist abgeklärter, weswegen er in der militärischen Hierarchie noch funktioniert, auch wenn sein Charakter in der Anfangssequenz des Films einen psychischen Zusammenbruch hat. Coppola, könnte man sagen, nuanciert das Verhältnis von Zivilisation und Fremde kritischer als dies der Fall in *Heart* war.

Willard wirkt im Vergleich zu Marlow daher gefühlskälter und unmoralischer. In einer der einprägsamsten Sequenzen des Films wird dies deutlich. Die Sampan-Szene (vgl. *Redux*, 1:31ff.) lässt die grenze zwischen Normalität und Terror verschwimmen und verdeutlicht, wie die Soldaten ihrer Paranoia verfallen, die ihre Wurzel in der amerikanischen Vietnampolitik hat. Da jeder Vietnamese verdächtigt wird ein Vietcong zu sein, reicht die kleinste Bewegung aus, um den jüngsten Soldaten auf dem Boot – Clean, dessen Name auf seinen naiven und unschuldigen Charakter hindeutet und der zugleich auf die

[77] Vgl. dazu Chatman, Seymour: 2 ½ Film Versions of Heart of Darkness. In: Moore (Hg.) 1997. S. 207-223, 212. Zum Voice-Over siehe auch Kuchta, Todd: Framing ‘The Horror’: Voice and Voice-Over in *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*. In: *Studies in the Humanities* 21/1 (1994), S. 45-59.

vielen jungen Männer verweist, die im Vietnamkrieg als Soldaten eingezogen wurden, darunter vor allem viele People of Color – dazu zu bringen, das Feuer zu eröffnen. Die Szene ist eine unverhohlene Darstellung von Gewalt, die Bestandteil jeder militärischen Mission zu sein scheint. Die Vietnamesen werden ohne Vorwarnung von den außer Kontrolle geratenen Soldaten massakriert.[78] Vor allem Willard, der eine verwundete Vietnamesin erschießt, wirkt in dieser Szene brutal. Zwar hat er zuvor versucht, die Soldaten daran zu hindern, dass vietnamesische Boot zu untersuchen, doch da er die Vietnamesin rücksichtslos erschießt, um seine Mission nicht unterbrechen zu müssen – die Soldaten hatten vor zurückzufahren und die Frau in ein Krankenhaus zu bringen –, wirkt er absolut entmenschlicht. Die Szene verwirft den Glauben, dass den Amerikaner eine barbarische Kriegsführung fremd sei, vollends. Vorherige Szenen mit Kilgore haben bereits dazu geführt, die Kriegshandlungen skeptisch zu betrachten, doch da nun die Opfer, die zudem unschuldig sind, für den Zuschauer aus nächster Nähe und nicht aus der Distanz vom Hubschrauber aus getötet werden, wird die Abscheu gegen das Militär intensiviert.

Die Sampan-Szene gibt zugleich einen Vorgeschmack auf die Brutalität in Kurtz' Lager – wie überhaupt alle Szenen, in denen Willard mit Gewalt konfrontiert wird. Bevor dieses jedoch erreicht wird, gibt es eine Sequenz, die für das im Krieg herrschende Chaos sprechend ist. Die Soldaten kommen an der Do Lung-Brücke an, die jede Nacht von den Amerikanern aufgebaut und am darauffolgenden Tag von den Vietcongs gesprengt wird: „We build it every night, Charlie blows it right back up again, just so the generals can say the road's open" (Milius/Coppola, 130). Die Brücke als Symbol des Fortschritts wird im Film zum Symbol des Wahnsinns. Die Sisyphusarbeit, die die Sinnlosigkeit des Unternehmens betont, soll die Öffentlichkeit täuschen, zeigt dem Zuschauer jedoch die Verschwendung, Zerstörung, Irrationalität und Absurdität des Krieges. Solche Absurditäten treten auch in *Heart* auf, wie z.B. der sinnlose

[78] Die Szene soll auf das Massaker von My Lai verweisen. Vgl. Cowie 2000, S. 96.
Dem Massaker fielen über 500 Zivilisten zum Opfer. Amerikanische Soldaten hatten den Ort angegriffen, weil dort eine große Zahl an Vietcong vermutet wurde. Noch bevor diese Vermutung bestätigt werden konnte, massakrierten die Soldaten die unschuldige Landbevölkerung. Zum Massaker von My Lai siehe z.B.: Kendrick, Oliver: *The My Lai Massacre in American History and Memory*. Manchester: Manchester University Press 2006; Olson, James S./Roberts, Randy: *My Lai. A Brief History with Documents.* Boston: Bedford Books 1998.

Beschuss des Urwaldes durch ein Kriegsschiff oder das Chaos in den Stationen. Mit Verlassen der Do Lung-Brücke werden die intertextuellen Markierungen zu *Heart* deutlicher. Die Brücke dient als eines der letzten Zeichen der Modernisierung, ebenso das Heck eines abgestürzten Kampfflugzeuges am Flussufer.[79] Die Flussreise wirkt damit wie in *Heart* wie eine Reise zurück in die Vergangenheit (vgl. *Heart*, 33). Analog zu *Heart* erfolgt nun auch ein Angriff auf das Boot der Amerikaner. In der Tat sind es im Film zwei Angriffe: zunächst noch mit moderner Militärtechnologie, wobei Clean getötet wird, und ein erneuter Angriff, nachdem sich eine Nebelwand aufgelöst hat. Dieser zweite Angriff erfolgt mit Pfeilen und Speeren, die zunächst wie in *Heart* für „little sticks" (Milius/Coppola, 160; *Heart*, 44) gehalten werden, sich aber als tödlich herausstellen, da der Kapitän des Bootes stirbt. Die Funktion dieser Szene ist wie in *Heart*. Die Invasoren, die mit ihren Militärtechnologien stärker sein sollten, sterben durch Holzpfeile. Dadurch wird der Mythos der Unbesiegbarkeit der Kolonisatoren bzw. amerikanischer Soldaten dekonstruiert.

In Colonel Kurtz' Lager wird Willard von einem Fotojournalisten, der mit der Figur des Russen in der Novelle verglichen werden kann, in Empfang genommen. Auch der Fotograph sieht wie der Russe in (Colonel) Kurtz ein Idol, obwohl dieser sich als despotischer Herrscher herausstellt. So benutzen der Fotograph als auch der Russe dieselben Worte, um ihre Bewunderung zu (Colonel) Kurtz auszudrücken: „this man has enlarged my mind" (*Heart*, 54) – „The man's enlarged my mind" (Milius/Coppola, 167). Der Fotograph wird von Colonel Kurtz mit dem Tod bedroht, was auch die Behandlung ist, die dem Russen von Kurtz widerfährt. Während der Russe kurz nach der Ankunft von Marlow in den Dschungel flieht, bleibt der Fotograph seinem Kurtz treu. Willkür und Gewalt sind die Techniken, mit denen Colonel Kurtz seine Macht demonstriert. Seine exzessive Gewalt scheint zu täglichen Exekutionen zu führen, wodurch sich die im ganzen Lager im unterschiedlichen Verwesungszustand verteilten Leichen(teile) – darunter wie im *Heart* abgetrennte Köpfe – erklären lassen. Colonel Kurtz' Herrschaft scheint damit noch grausamer zu sein als die von Kurtz, da Marlow außer den aufgespießten

[79] In *Redux* ist das letzte Zeichen europäischer Zivilisation die Szene auf der französischen Plantage. Zugleich ist diese Szene aber eine Reise in die Vergangeneheit der Geschichte Vietnams. Die Szene hat daher auch die Qualität eines geisterhaften Rückblicks.

Köpfen von keinen weiteren Leichen berichtet. Kurtz' Postskriptum „Exterminate all the brutes!" (*Heart*, 50) wird von Colonel Kurtz ebenfalls verwendet, jedoch in einer modernisierten Version: „Drop the Bomb, Exterminate them all" (Milius/Coppola, 193). Als weitere Gemeinsamkeit zwischen den Kurtz-Figuren lässt sich hervorheben, dass sie beide Opfer einer Rhetorik geworden sind: die des Kolonialimus und des Militärs. Kurtz ist als Ideal des Kolonisators in die Kolonie gekommen und auch Colonel Kurtz ist ein Mustersoldat gewesen, wie aus den Akten über ihn, die Willard während der Flussreise liest, ersichtlich wird.[80] Dass beide Kurtz-Figuren mit Gewalt und Willkür herrschen, ist eine direkte Konsequenz des herrschenden Systems. Beide Figuren setzen konsequent um, was ihnen die jeweiligen Systeme über Einheimische vermittelt haben. Colonel Kurtz ist durch seinen Größenwahn und durch die Verehrung seiner Anhänger als eine Gottheit außer Kontrolle geraten, doch auch das Militär zeigt ein irrationales Verhalten, wie Willard treffend über das militärische Vorgehen festhält: „We'd cut them in half with a machine gun, and give them a Band-Aid. It was a lie. And the more I saw of them, the more I hated liars" (Milius/Coppola, 120).

Einer der Offiziere die Willard seine Mission geben, bezichtigt Colonel Kurtz des *going native*: „[I]n this war, things get confused out there. Power, ideals, the old morality, and practical military necessity. But out there with these natives, it must be a temptation to be God. Between the rational and the irrational, between good and evil. And good does not always triumph. Sometimes, the dark side overcomes […]".[81] Indem der Offizier die Dichotomien von rational versus irrational und gut versus böse aufführt, setzt er das binäre Denken des Kolonialismus fort. Kurtz, der in der Darstellung des Offiziers zum Abtrünnigen deklariert wird, gehört der „irrational" und „evil" Seite an. Der Offzier spricht sich selbst somit die Eigenschaften „rational" und „good" zu. Da der Offizier das US-Militär repräsentiert, steht er pars pro toto für

[80] „At first, I thought they [US military officers] handed me the wrong dossier. I couldn't believe they wanted this man dead. Third generation West Point, top of his class […] about a thousand decorations etc., etc." (Milius/Coppola 2000, S. 17f.).
Analog zu Marlow erfährt Willard im Verlauf seiner Flussreise immer mehr über Colonel Kurtz, der zunächst wie Kurtz nur als Stimme, d.h. in den Erzählungen anderer, in Erscheinung tritt.

[81] Ebd., S. 13.

die USA. Einheimische werden vom Offizier kollektiv als „these natives“[82] zusammengefasst, woran sich ablesen lässt, dass nicht Individuen, sondern schlicht eine Masse von ‚Anderen‘ gesehen wird. Der Offizier vertritt damit eine typisch koloniale Denkweise. Die Aussagen des Offziers erklären auch, warum Kilgores Verhalten nicht geahndet wird, Kurtz aber umgebracht werden soll. Wer sich gegen die Gruppe und seine Regeln entscheidet, muss mit entsprechenden Konsequenzen rechnen. Da Kurtz es gewagt hat, für sich selbst Entscheidungen zu treffen, die nicht von den höherstehenden Personen des Militärs gutgeheißen wurden, wird dies als Rebellion gegen die eigenen Leute interpretiert. Hierin zeigt sich, dass die Soldaten nicht für sich selbst denken, sondern wie Marionetten lediglich Befehle ausführen sollen, was sie zu hohlen Figuren werden lässt. Treffend ist es daher, dass Kurtz aus T.S. Eliots *The Hollow Men* rezitiert.[83]

Kurtz liest ebenfalls Artikel aus dem amerikanischen Nachrichtenmagazin *Time*. In einem Artikel aus dem Jahr 1967 wird das baldige Ende des Krieges sowie die Militärmacht der Amerikaner betont. Da der Vietnamkrieg noch bis 1975 dauerte, verweist Coppola mit dem Vorlesen des Artikels, wie die amerikanische Öffentlichkeit über die Ereignisse in Vietnam getäuscht wurde. Coppola betont diese Täuschung erneut durch seinen Cameoauftritt im Film. Er stellt einen Regisseur dar, der Szenen von US-Soldaten filmt, die gerade auf einen Kriegsschauplatz ankommen, der zuvor bombadiert wurde. Die US-Bürger konnten auf ihren Fernsehgeräten zu Hause den Krieg mitverfolgen und erhielten so Einblick in die Brutalität des Kriegsgeschehens.[84] Coppola gibt aber auch den Hinweis auf die Technisierung der Sehweise: im Krieg wie auch im Film können Bilder manipulativ sein. Der Direktor weist die Soldaten, darunter Willard, an, so zu tun, als wären sie gerade in der Kriegsschlacht: „Just go by like you’re fighting. Don’t look at the camera. It’s for television“ (Milius/Coppola, 21f.).

[82] Ebd., S. 13.
[83] Eliot selbst wiederum zitiert aus *Heart*, da er den Gedichtstrophen die Zeile „Mistah Kurtz-he dead“ (*Heart*, 69) voranstellt. Vgl. zu dem Gedicht im Film auch die Ausführungen bei Costanzo Cahir, S. 186.
[84] Vgl. Russell 2002, S. 1.

Der Offizier, der Willard seinen Auftrag gibt, scheint selbst verwirrt darüber zu sein, wie sich der Krieg tatsächlich gestaltet. So sagt er zwar „in this war, things get confused out there. Power, ideals, the old morality, and practical military necessity“, aber die Verwirrung hat nicht erst „out there“ begonnen, sondern ist bereits Teil des Militärsystems. Die Worte des Offiziers enthalten daher eine Hypokrisie, die auch Marlow in der Rhetorik des Kolonialismus entdeckt. Der Offizier ist der Überzeugung, dass er nach rationalen Kriterien handelt, erkennt aber nicht, dass sein Auftrag für Willard eine Irrationalität in sich birgt, auf die gerade Kurtz, der zu Ermordende, hinweist: „What do you call it, when the assassins accuse the assassin? They lie“ (ebd., 12) Erneut verdeutlicht Coppola, wie im Krieg die Unterscheidungskriterien von Rationalität und Irrationalität, von Gut und Böse schwinden. Coppola wirft hier die Frage auf, wo die Grenze zwischen legitimen Handeln bei der Ausführung von Befehlen und der verbrecherischen Tötung liegt. Indem der Film hierfür keine klare Antwort liefert, wird deutlich, dass die Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei sich leicht verwischen lässt. Dass der US-Amerikaner das ‚Andere‘ der Zivilisation permanent mit und in sich trägt, zeigt sich durch die ausgeübte Gewalt. Willard wird dies bewusst, als er nach einem Luftangriff auf ein vietnamesiches Küstendorf festhält: „If that’s how Kilgore fought the war … I began to wonder what they really had against Kurtz“ (ebd., 59). Willard hinterfragt hier die miliärischen Aktionen, die das Irrationale des Kriegsgeschehens offenbaren, und damit auch seine Kultur.

Während Willard dem Zuschauer als eine moralisch und emotional desorientierte Figur begegnet, hat Colonel Kurtz alle menschlichen Gefühle zugunsten totaler Rücksichtslosigkeit eliminiert. Im Gegensatz zu den anderen Offizieren im Krieg, die heuchlerisch davon sprechen für die Erhaltung der Zivilisation zu kämpfen, während sie Dörfer mit Napalm bombardieren, hat Colonel Kurtz selbst jegliche zivilisatorischen Werte abgestreift und sich zu einer emotionslosen Kampfmaschine transformiert. Er hat jedoch erkannt, dass durch die Ablegung seiner Menschlichkeit sein Leben bedeutungslos und leer geworden ist, sodass er den Tod begrüßt. „If you want war, then fight it thoroughly, and this it what will happen to you. It can only end in a longing for

extinction“,[85] schreibt Dorall über Kurtz’ Einstellung zum Krieg und der daraus resultierenden Konsequenz.[86] Colonel Kurtz’ Erkenntnis deckt sich ebenfalls mit der von Kurtz in der Novelle. Die letzten Worte der Kurtz-Figuren „The horror! The horror!“ (Milius/Coppola, 192) können auf sie selbst bezogen werden, da sie für die Erkenntnis der imperialen Brutalität und Grausamkeit stehen.

Da Willard Soldat ist und Marlow Seemann, erklärt sich in deren Beziehungen zu den Kurtz-Figuren eine bedeutende Abweichung. Willard wird zu Colonel Kurtz’ Scharfrichter, während Marlow Kurtz schlicht beim Sterben zusieht. Da Willard eine Mitschuld an den Vorgängen im Krieg trägt, ist er durch eine moralische Komplizenschaft mit Kurtz verbunden. Indem er den Colonel tötet, für den er zunächst Bewunderung empfunden hat, wird seine Abscheu vor dem Krieg und was er aus einem werden lässt, stärker betont als Marlows Verdammung des Kolonialismus. Paradoxerweise muss Willard aber erneut zum Mörder werden. Nur durch das Hervorbringen barbarischen Verhaltens ist es ihm möglich, sich selbst zu reinigen, wodurch Willard in die kreisförmige Falle der Gewalt gerät, in die bereits Kurtz geraten ist: Um Gewalt zu verhindern ist Gewalt nötig. Allerdings lässt sich das Ende des Films derart deuten, dass eine Wende möglich ist. Aufgrund der Erlebnisse in der Kolonie kehrt Marlow in *Heart* desillusioniert nach Europa zurück. Bei Willard ist ebenfalls eine Desillusionierung zu beobachten, doch während Conrad bei Marlow immer noch Anzeichen erkennen lässt, dass der Seemann den Kolonialismus an sich nicht vollständig ablehnt, geht Coppola mit seiner Figur weiter. In der letzten Szene des Films erklärt sich Willard nicht zur neuen Gottheit der Tempelanlage, sondern er lässt die Waffe fallen, mit der er kurz zurvor Kurtz getötet hat, und nimmt Lance an die Hand, um ihm von diesem Ort des Horrors wegzuleiten. Aus diesem Verhalten ließe sich schlussfolgern, dass Willard sich für einen anderen Weg als Colonel Kurtz entscheidet; ein Weg, der ihn von Gewalttaten abbringen

[85] Dorall, E.N.: Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness. In: Kimbrough (Hg.) 1988[3]. S. 301-311, 308.

[86] Greiff hält bezüglich der Figuren Marlow und Kurtz fest, dass deren Profession und die dazugehörige Einstellung bei der Transformation der Figuren in Willard und Colonel Kurtz eine Umkehrung erfahren haben. Während Marlow sein ganzes Leben als Seemann verbracht hat und sich mit dieser Rolle identifiziert, wirft der Film die Frage auf, ob Willard einfach nur Soldat ist, für die CIA arbeitet oder ein Auftragskiller ist. Diese Verwirrung bezüglich seiner Rolle trifft in der Novelle auf Kurtz zu, dem verschiedene Professionen zugeschrieben werden. Colonel Kurtz dagegen ist wie Marlow aus der Novelle sein ganzes Leben lang einem Beruf treu gewesen. Vgl. Greiff 2006[4], S. 485ff.

wird. Die Tötung von Kurtz könnte dann als sein letzter Gewaltakt gesehen werden, um sich paradoxerweise dadurch aus dem imperialen Gewaltsystem zu befreien. Coppola könnte andeuten, dass für Willard ein Entkommen aus diesem Teufelskreis möglich ist. Im christlichen Kontext schreibt Zimbaro über die Figuren einer apokalyptischen Welt folgendes: „the characters are either numbed or completely deluded by the negative force in their lives, any attempt to escape the antagonist or avoid the inevitable consequences of his actions results in a sense of hopelessness, loss and waste“. [87] (Zimbaro, Valerie P.: Apocalypse: Anti-Christian. In: Dies. 1996, S. 11.). Zimbaros Beschreibung lässt sich auf Willard übertragen, da dieser zu Beginn des Films in der Tat durch die Schrecken des Krieges betäubt ist. Er wird als hoffnungslose Figur eingeführt; als ein Mann, der völlig verloren ist in seinem Leben. Willards Abkehr vom Ort der Gewalt am Ende des Films und die Tatsache, dass er Lance mit sich nimmt, lässt einen kleinen Hoffnungsschimmer zu. Ein derartiges Verhalten würde dem apokalyptischen Genre entgegenkommen, da in ihm Figuren mit dem Wissen auf eine bessere Zukunft entlassen werden.[88] Da Willard weiß, dass er nicht der neue Kurtz werden will, wirkt er im Vergleich zum Anfang des Films selbstsicher.

In Herzogs Film gibt es keine Marlow-Figur. Protagonist des Films ist die titelgebende Figur Aguirre, die der Kurtz-Figur ähnelt. Während der Rezipient über Kurtz und Colonel Kurtz erfährt, dass sie durchaus Ideale verkörpert haben, trifft dies auf Aguirre nicht zu. Er tritt von Anfang an als eine Figur auf, der jegliche Moral abhandengekommen ist. Dabei steigert sich sein Größenwahn im Verlauf des Films dermaßen, dass sich seine Gewaltausbrüche nicht nur auf die Einheimischen, sondern auch auf die eigenen Mitstreiter richten. So lässt Aguirre beispielsweise durch seinen Handlanger einen spanischen Soldaten köpfen, weil dieser sich aufgrund von Aguirres irrationalem Verhalten von der Gruppe entfernen will (vgl. 1:15). Enthauptungen werden somit von allen drei Kurtz-Figuren genutzt, um ihre Macht zu demonstrieren. Aguirre, Colonel Kurtz und Kurtz repräsentieren, was passiert, wenn der Mensch seine Macht missbraucht. Er wird völlig hemmungslos, kennt keinerlei Grenzen

[87] Vgl. Zimbaro, Valerie P.: Apocalypse: Anti-Christian. In: Dies. 1996, S. 11.
[88] Vgl. Zimbaro, Valerie P.: Apocalyptic Genre. In: Dies. 1996. S. 19-20, 19.

in seinem Verhalten und handelt nur aus eigenen Interessen. In *Aguirre* wird die grausige Szene einer Enthauptung jedoch ins Groteske gezogen, da der enthauptete Kopf des Soldaten die Tage weiterzählt, die er für seinen Fußmarsch zurück durch den Dschungel zu Pizarro braucht.

Aguirres Verhalten hängt mit seiner Goldsucht zusammen, da er in dem Edelmetall nicht nur Reichtum, sondern vor allem auch Macht sieht. Das geschriebene Vorwort des Films verweist darauf, dass El Dorado ein Mythos ist, ein nicht existenter Ort, den die Indios aus reiner Verzweiflung erfunden haben. Aguirres Ziel El Dorado zu erreichen und mit dem Reichtum eine Herrschaft zu etablieren, kann somit nur ein Wunschtraum bleiben. Dass Aguirres Vorhaben scheitert, wird bereits durch die Eröffnungssequenz des Films angedeutet, womit ihr wie in *Apocalypse* eine proleptische Funktion zukommt. Der Anfangsszene in *Aguirre* fehlt zwar im Vergleich zu *Apocalypse* ein Liedtext, der die Stimmung des Filmes setzt, doch beginnt Herzogs Film zu einer bizarren Klangwelt, die eine unheimliche Wirkung erzeugt. Die Anfangsszene von *Aguirre* führt das Motiv des Abstiegs, das für das gesamte Unternehmen charakteristisch ist, ein.[89] Der panoramatische Blick dient in *Aguirre* nicht einer strategisch-kontrollierenden Orientierung in einem fremden Raum bzw. einer Bemächtigung des fremden Raumes, sondern er steht für die Verlorenheit des Menschen. Die Spanier und ihre Sklaven reisen von einem oberen in einen unteren Bereich, von den Bergen in den Amazonas-Dschungel. Im Dschungel angekommen, wird ein herabstürzendes Kanonenrohr sowie das Bild eines fallenden Baumes gezeigt: die Natur wird durch die militärische Technologie zwar in Mitleidenshaft gezogen, aber sie wehrt sich auch, angedeutet durch eben jene fallende Kanone sowie durch den ansetzenden Rost auf der Rüstung der Soldaten, die einen langsamen Verfall und schließlich einen Untergang andeuten. Die Abwärtsbewegung setzt sich bildlich in der Flussreise fort, denn anders als in *Heart* und in *Apocalypse* folgt die Reise nicht den Fluss hinauf, sondern hinab. Der sparsame und häufig hölzern wirkende Dialog im Film folgt diesem Motiv. Nachdem die Konquistadoren den Fluss erreicht haben, untersuchen Gonzalo Pizarro, der Anführer der Expedition, und Aguirre ihre Situation. Ihre ersten Worte widersprechen sich. Pizarro sagt „Von jetzt an geht

[89] Vgl. hierzu auch Ames 2016 S. 22f., der dieses Motiv als „movement of descent" beschreibt.

es bergauf“, worauf Aguirre mit verächtlichem Blick, der eine latente Gewalt enthält, erwidert „Jetzt geht es bergab“ (0:05).

Die nächste Szene zeigt den reißenden Strom, somit Bewegung, doch das außergewöhnlich lange Verweilen der Kamera auf den Fluss sowie der eingesetzte Effekt, die Bewegung des Wassers zu verlangsamen und die Aufnahme verschwommen zu präsentieren, wirken befremdlich. Zum einen wird hier bereits der Stillstand der Flussreise[90] angedeutet, mit dem sich Aguirre am Ende des Films konfrontiert sieht, und zum anderen wird darauf aufmerksam gemacht, dass den Konquistadoren das Sehen und Erkennen schwieriger fällt, je weiter sich die Reise fortsetzt. Der Fluss ist – wie bei *Heart* und *Apokalypse* – als Metapher des mentalen und physischen Abstiegs zu verstehen, eine Passage in die Abgründe er eigenen Seele. So gestaltet sich die Reise immer mehr zu einem Fiebertraum. Seinen Höhepunkt erreicht der halluzinatorische Fiebertraum als Okello ein Schiff im Baum entdeckt. Aber selbst dieses surreale Bild, das seltsamerweise von allen Spaniern gesehen werden kann, lässt in Aguirre den Wunsch nach Eroberung wach werden: „Das Schiff holen wir uns. Es ist echt. Wir segeln damit zum Atlantik“ (1:23). Das Schiff ist „a haunting image of the West’s ‚discovery‘ of America, of European colonialism and slavery, of the modern imperialistic drive to exploit other and nature,” wie Ames festhält. „It is also, finally, an image of what the West has done to itself”.[91] Das Boot wird zur Metapher von Aguirres Hybris und der Sinnlosigkeit seines Unternehmens. Obwohl das Schiff eine Halluzination ist, also auf den psychisch und physisch erschöpften Zustand der Soldaten verweist, lässt sich Aguirre nicht von seinen Allmachtsphantasien abbringen. Die Inexistenz des Schiffes bedeutet, dass er sein Ziel nicht erreichen kann, sein Vorhaben vergeblich ist.

[90] Der Film enthält weitere Aufnahmen, die diesen Stillstand präsentieren. Es gibt mehrere Aufnahmen, die die Charaktere in Bewegungslosigkeit zeigen, sodass es sich um ein Gemälde in einem Museum handeln könnte. Durch die Anordnung der Schauspieler im Bildausschnitt wird dieser Eindruck verstärkt. Während die Expedition der Charaktere noch nicht abgeschlossen ist, erhält der Zuschauer durch diese statischen Aufnahmen Andeutungen, dass die Reise der im Bildausschnitt gezeigten Figuren nicht mehr von langer Dauer sein wird, ebenso wie die Figuren selbst ein baldiges Ende finden werden. Ihre Starre lässt sich als Auftakt ihres Todes verstehen.
Außerdem wird mit diesen Szenen der Eindruck verstärkt, dass es sich um eine Inszenierung handelt, was bezüglich des Themas Kolonialismus insofern passend ist, als dass die Kolonialherren sich selbst und ihre Mission inszeniert haben.

[91] Ames 2016, S. 76.

Aguirres Traum nach Macht wird deutlich, als einer der Konquistadoren seine Entscheidung bekannt gibt, die Suche nach El Dorado aufzugeben und auf dem Landweg zu dem Haupttrupp zurückzukehren (die anfangs gezeigte Expeditionsgruppe hatte sich aufgrund des schwierigen Vorankommens im Dschungel getrennt). Aguirre gibt zischend von sich: „Ich bin kein Mann, der umkehrt. Scheiß doch auf Pizarro! Wir erobern jetzt auf eigene Faust! Erinnert ihr euch an Hernando Cortéz? Auf dem Weg nach Mexiko bekam er den Befehl umzukehren, aber er ging einfach weiter. Er missachtete die Order und eroberte Mexiko. Deswegen ist er heute reich und berühmt. Weil er nicht gehorcht hat!" (0:28f.). Wie Kurtz und Colonel Kurtz verweigert auch Aguirre den Gehorsam an das regierende System. Er löst sich aus seinen Bindungen zum spanischen Königshaus und ermächtigt sich selbst. Aguirres Rebellion spiegelt aber auch den Akt der Eroberung wider, da beide sich durch einen vorwärtstreibenden Impuls auszeichnen. Aguirres Streben nach Reichtum und Macht erinnert an Kurtz, der in Europa innerhalb der Gesellschaft keinen angesehenen Status zu haben schien und in der Kolonie seine plötzliche Machtstellung ausnutzt. Für Aguirre und (Colonel) Kurtz wird die koloniale Peripherie zu einem Ort, in dem sie ihre Machtphantasien umsetzen können, was für die beherrschten Personen jedoch bedeutet, dass sie sich in einem dystopischen Raum wiederfinden.

Die Rebellion entfesselt Aguirres Gewalt, die sich gegen alles und jeden wendet, beginnend mit Ursúa, dem Mann, der zurückkehren wollte. Aguirre schlägt vor, dass Guzmán der neue Anführer werden und als solcher Ursúa ersetzen soll. Als ob die Soldaten eine Wahl hätten, werden sie gefragt, ob sie alle dafür sind. Einer nach dem anderen heben die Soldaten ihre Hände, während Aguirre die Zögernden grimmig anschaut. Diese Szene erinnert stark an faschistische und kommunistische ‚Wahlen' durch Einschüchterung, was eine Vorgehensweise eines totalitären Staates ist. Unter anderem wurde *Aguirre* aufgrund dieser Szene als Allegorie über den Faschismus verstanden und die Figur Aguirre mit Hitler verglichen.[92] Es sei hier auf Césaire verwiesen, der in jedem Kolonisator einen barbarischen Diktator sieht und sich zu Vergleichszwecken auf Hitler bezogen hat.[93] In einer anderen Szene des Films

[92] Vgl. Davidson, John E.: *Deterritorializing the New German Cinema*. Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press 1999, S. 22ff.
[93] Césaire 2017, S. 29, 33.

wird eine Gerichtsverhandlung abgehalten, die sich als weitere Farce darstellt. Der Prozess soll über Ursúas Schicksal entscheiden und dauert nur wenige Minuten. Die Rolle des Priesters in dieser Szene ist die des Richters und der Geschworenen. Die Szene impliziert den Machtmissbrauch der Kirche, denn wie der Mönch selbst bemerkt: „Für das Wohl unseres Herrn war die Kirche immer auf der Seite der Starken“ (0:33). In diesem Fall ist der „Herr“ jedoch nicht der christliche Gott, sondern Aguirre. In der Rolle der Geschworenen erklärt der Priester Ursúa des Verrats schuldig. Als Richter verhängt er eine Todesstrafe durch Erhängen. Die Szene der Wahl und diejenige der Gerichtsverhandlung sind eine verzerrte Darstellung der Verwaltung. Es wird so getan, als ob die Wahl und der Prozess nach Regeln und Strukturen ablaufen, doch in Wirklichkeit werden beide von Aguirre gelenkt. Um seine Machtstellung zu sichern, ist Aguirre allen gegenüber misstrauisch, was ihn zu einer brutalen und isolierten Figur macht. Seine letzte Rede auf dem Floß, von sterbenden oder bereits toten Soldaten umgeben, ist ein Beweis des Wahnsinns, der Aguirre ergriffen hat: „Ich, der Zorn Gottes, werde meine eigene Tochter heiraten, und mit ihr die reinste Dynastie gründen, die je die Erde gesehen hat. Zusammen werden wir über diesen ganzen Kontinent herrschen. Wir halten durch. Ich bin der Zorn Gottes. Wer sonst ist mit mir?“ (1:27f.). Aguirre wird zur Verkörperung eines Menschen, der durch sein Streben nach Macht ausgehöhlt wird. Der im Glauben der absoluten Macht befindliche Kolonisator erreicht durch sein Verhalten lediglich einen Zustand, der einen geistigen und körperlichen Zerfall bedingt. Aguirres letzte Aussage im Film betont jedoch weitere Akzente, mit denen Herzog eine Auseinandersetzung mit dem Konzept des ‚Fortschritts‘ bzw. der ‚Modernisierung“ vollzieht. Das Inzest-Motiv ließe sich als ultimative Form der Verweigerung von Austausch lesen, als radikale Isolation. Gegenseitige Annäherung zwischen einem ‚Wir‘ und einem ‚Anderen‘ ist in Aguirres Weltbild nicht vorgesehen. Lediglich in der Interaktion mit seiner Tochter lässt sich in Aguirre eine humane Seite finden (vgl. 0:11; 0:24; 0:51; 1:25). Allen anderen Personen des Expeditionstrupps verhält er sich herrisch und gewalttätig gegenüber. Zugleich dient das Inzest-Motiv als rassisches Kennzeichen der Dekadenz, da es Erneuerung ermöglicht, die von Aguirre vehement ausgeschlossen wird.

Da die Goldgier der Konquistadoren von Beginn des Films an als Motiv der Expedition herausgestellt wird, erklärt es sich, dass die christliche Zivilisierungsmission des Priesters nichts weiter als Sophisterei ist. Dies wird besonders deutlich in der Begegnung mit den zwei Indios auf dem Kanu. Alle Konquistadoren sind an dem Gold, welches der Eingeborene um den Hals trägt, interessiert. Der Priester kommt auf seine Mission zu sprechen und erklärt: „Das ist eine Bibel. Sie enthält die Worte Gottes“ (0:59). Der Indio legt das Buch an sein Ohr, lauscht und wirft es auf den Boden, weil es nicht zu ihm gesprochen hat (vgl. ebd.).[94] Von den Spaniern wird dieses Verhalten als Blasphemie interpretiert. Was folgt, zeigt die Brutalität des Geistlichen: Er ersticht den Indio ohne Zögern mit seinem Schwert (vgl. 0:59). Aus dem Voice-over kommentiert der Priester das Geschehen gefühlskalt mit den Worten: „Es ist ein hartes Geschäft. Diese Wilden sind schwer zu bekehren“ (ebd.). Die Spanier ihrerseits bleiben unverändert und unbeeindruckt von der Begegnung. Es hat sich lediglich ihre Gier verstärkt, da das Gold des Ureinwohners von den Kolonialherren als Indikator dafür interpretiert wird, dass El Dorado nicht mehr fern sein könne. Mit dieser Episode betont Herzog die Entgleisung von Gewalt. Koloniales Verwaltungshandeln stand stets unter dem Schatten der Gewaltanwendung, doch dass hier gerade ein Priester zum Mörder wird und keine Gewissensbisse erkennen lässt, schockiert und verstört den Zuschauer umso mehr. Dadurch kommen auch Zweifel auf, ob seine Teilnahme an der Expedition je vom christlichen Glauben und dessen Verbreitung bestimmt wurde. Es lässt sich hier erneut an Césaire anknüpfen, der darauf verweist, dass das Projekt der Kolonisierung den Kolonisator „entzivilisiere“ und „in ein Tier“ verwandle.[95] Was sich an der Szene mit der Bibel zeigt, ist somit die Barbarei des weißen Mannes, der sich durch sein Verhalten seiner eigenen Zivilisierung beraubt.

[94] Auch wenn Herzog als Inspirationsquelle für seinen Film lediglich einen kurzen Eintrag über Aguirre nennt und die Ereignisse im Film laut ihm größtenteils seiner Phantasie entspringen, so hat diese Szene doch erhebliche Gemeinsamkeit mit einem Ereignis, von dem Hernando Pizarro berichtete. Atahualpa, dem letzten Herrscher des Inkareiches, wird bei der Begegnung mit Spaniern eine Bibel gezeigt. Ein Priester weist darauf hin, dass dieses Buch das Wort Gottes enthalte, woraufhin Atahualpa das Buch an sich nimmt und es auf den Boden wirft. Jedoch wird Atahualpa in diesem Bericht nicht wie der Eingeborenen in Herzogs Film als naiv geschildert. Statt auf die Worte des Priesters einzugehen, äußert der Inkaherrscher seine Wut über den Einfall der Spanier, woraufhin diese das Feuer gegen die Inka eröffnen. Vgl. Minta, Stephen: *Aguirre. The Re-Creation of a Sixteenth-Century Journey Across South America*. New York: Henry Holt and Company 1994, S. 80f.

[95] Césaire 2017, S. 27, 36.

Treffend ist es daher, wenn Césaire die Kolonisierung „als schiere Negation der Zivilisation“[96] beschreibt. In *Apocalypse* gibt es keine äquivalente Szene, jedoch verwendet Coppola mehrere religiöse Anspielungen und Bilder, die in Verbindung mit Zerstörung und Gewalt stehen, beginnend mit dem Titel seines Films.[97] In *Apocalpyse* wie in *Aguirre* gibt Religion keinen Sinn für Gemeinschaft oder Erlösung vom ‚Bösen‘. Religiöse Bilder werden aus ihrem Kontext gezogen und entweiht. Im Zusammenhang mit christlicher Thematik dürfen die Titel der Filme nicht unverwähnt bleiben. *Apocalypse* und *Zorn Gottes* evozieren Gottesgerichte und Gottesstrafen. In den Filmen gibt es jedoch keine metaphysische Instanz. Tod, Gewalt und Grausamkeit werden von den westlichen Figuren gebracht. Ein Strafgericht verhängen die Konquistadoren bzw. US-Soldaten somit über sich selbst.

In *Aguirre* wird bereits während des Marsches durch den Dschungel aggressives und brutales Verhalten gezeigt. Anstatt die natürlichen Gegebenheiten der Umgebung, nämlich die Dichte des Dschungels und den schlammigen Untergrund, für das langsame Vorankommen zu erkennen, lässt Aguirre seinen Frust und seine Wut an den Indios aus, die nicht nur Beschimpfungen („Weiter, ihr Säue!“, „Ihr Idioten!“) über sich ergehen lassen müssen, sondern zudem zum Ziel physischer Angriffe werden (vgl. 0:07). Auch die in Ketten gelegten Indios werden von Aguirres Zorn nicht verschont und werden auch dann weiter geschlagen, wenn sie bereits zu Boden gestürzt sind (vgl. ebd.). Verbale und körperliche Angriffe gegenüber den Indios sind unter den spanischen Soldaten die Norm im Umgang mit der kolonisierten Bevölkerung. Einer der Konquistadoren beschimpft die Indios in Spanisch („La puta su madre. La puta“) damit seine Worte wahrscheinlich nicht nur durch ihre Intonation, sondern auch in ihrer Bedeutung von den Einheimischen verstanden

[96] Ebd., S. 33.

[97] Des Weiteren trägt Kurtz’ Luftangriff auf die kommunistischen Vietnamesen den Codenamen „Operation Archangel“, indessen Kurtz selbst, hochgelobt vom Militär, bevor er seine eigenen Entscheidungen traf, als gefallener Engel Luzifer betrachtet werden kann. In einer anderen Szene gibt es eine katholische Messe, die inmitten des Kriegsgeschehens und auf einem Friedhof stattfindet. Während der Priester die Hostie hochhält, wird über ihm mit einem Hubschrauber eine Kuh transportiert, womit auf die rituelle Tötung eines Wasserbüffels am Ende des Films verwiesen wird, während zeitgleich Colonel Kurtz von Willard ermordet wird. Der Codename, mit dem ein Luftangriff auf Kurtz’ Tempelanlage eingeleitet werden kann, lautet „Almighty“. Vgl. hierzu Stewart, Garrett: Coppola’s Conrad. The Repetitions of Complicity. In: *Critical Inquiry* 7/3 (1981). S. 455-474, 460f.

werden. Die Indios reagieren nicht auf die Beschimpfungen und wirken allesamt apathisch. Sie haben sich in ihre Situation eingefunden und geben selbst wenn sie geschlagen werden keine Laute von sich. Insofern gleichen die Indios den Afrikanern im Todeshain bei Conrad, da auch sie sich ihrem Schicksal ergeben haben.

Das Verhalten der Einheimischen ist bezeichnend dafür, dass koloniale Gewalt in *Aguirre* auch mit der Macht der Sprache verbunden ist. Von allen indigenen Figuren im Film haben nur zwei sprechende Rollen. Zum einen handelt es sich um Balthasar. Er wurde von den Konquistadoren gefangen genommen, um ihnen als Übersetzer zu dienen. Balthasar, dessen richtiger Name Runo Rimac ist, erklärt: „Ich war ein Prinz in diesem Land. Alle anderen mussten vor mir auf den Boden blicken und niemand durfte mir in die Augen sehen. Nun bin ich in Ketten, wie mein Volk. Jetzt muss ich auf den Boden schauen. Fast alles hat man uns weggenommen. Ich kann nichts dagegen tun. Ich bin machtlos“ (0:36). Die Umbenennung von Runo Rimac zu Balthasar kann als kolonialer Akt verstanden werden, da der Name ein wichtiger Bestandteil der eigenen Identität ist. (Um)Benennungen sind in der Kolonialgeschichte als Zeichen der Macht von zentraler Bedeutung, da mit diesem Akt ein Besitz markiert wird. Daher können (Um)Benennungen als wesentliche Strategie der Autorisierung und Aneignung betrachtet werden, die sie mit der Durchsetzung von Machtinteressen verknüpft sind.[98] Mit der Überschreibung des Namens wird dem Prinzen ein Teil seiner Identität entzogen; es handelt sich um einen Akt der Besitzergreifung,[99] der die neue Existenz des Prinzen als Gefangener betont. Der ‚Kulturkontakt‘ verläuft nicht dialogisch, doch gelingt es Herzog mit Balthasar auf die Existenz anderer Stimmen, Perspektiven und Geschichten hinzuweisen, da diese Figur nicht stumm bleibt. Die zweite einheimische Figur mit einer Sprechrolle ist der Indio, dessen grausamer Tod bereits Erwähnung gefunden hat. Diese zwei Szenen legen nahe, dass Unterwerfung und Gewalt die einzigen Formen der Kommunikation sind, die die Kolonisatoren mit den Eingeborenen

[98] Vgl. Holdenried 2004, S. 64f.

[99] Dieser Akt der kolonialen Besitzergreifung findet sich in *Aguirre* in einer weiteren Szene. Während das Floß den Fluss hinabfährt, erklärt Guzmán die vorbeiziehenden Gebiete beiderseits des Flusses als seinen Besitz (*Aguirre*, 1:01f), was an die „monarch-of-all-I-survey scene“ von Richard Francis Burton, einem britischen Abeuteurer, in Afrika erinnert. Vgl. dazu Pratt 2008[2], S. 197f.

haben können. In *Apocalypse* fehlt wie in *Heart* eine indigene Stimme, die sich über das Eindringen der westlichen Macht äußert. Marlows Beschreibungen der sterbenden Afrikaner erzeugen jedoch Wut und Aversion gegen das koloniale Vorgehen, sodass es Conrad gelungen ist, seine Kolonialismuskritik zu vermitteln. In *Apocalypse* unterstreicht Coppola seine Kritik am Neo-Imperialimus, indem er Irrationalität, Wahnsinn und Absurdität des Krieges thematisiert. Das indigene Volk bleibt in dieser Inszenierung jedoch stimmlos.

## 4.3 Mensch und Natur

Die Filme implizieren, dass die allgemeine Demoralisierung der Soldaten, ihre Ineffizienz, Dekadenz und Brutalität Fehler des Kolonial- bzw. Militärsystems sind. Auch in *Heart* werden diese Missstände in der Kolonie mit dem Kolonialsystem erklärt, doch zugleich wirft er die Frage auf, ob der Aufenthalt in den Tropen zur moralischen Regression der Kolonialherren führt. Dieses Thema ist in der Novelle von Anfang an präsent. Die von den Soldaten ausgeübte Gewalt in *Aguirre* und *Apocalpyse* gegenüber den Einheimischen und untereinander wirft ebenfalls die Frage nach der Natur und den möglichen psychischen Veränderungen auf. Besonders bei *Aguirre* stellt sich diese Frage, da die Landschaft während des gesamten Films einen großen Stellenwert einnimmt. So behauptet Dana Benelli: „[B]efore there is character there is landscape“.[100] Dies trifft in der bereits genannten Eröffnungsszene des Films zu. Die Menschenkette, die den Berg hinuntergeht, ist winzig im Vergleich zu der weiten, übermächtig wirkenden Landschaft. Die Menschen werden als winzige Punkte in der Natur gezeigt, woraus geschlossen werden mag, dass die Charaktere in dieser Weite verloren gehen werden. Das Ausmaß der Berge und des Waldes wird dem geringen Dasein des Menschen gegenübergestellt. Die ständige Gefahr durch die Weite der Landschaft verschlungen zu werden, deutet auf die Sterblichkeit der Figuren hin.

Wenn die Kameraeinstellung der Vogelperspektive durch Nahaufnahmen ersetzt wird, zeigen sich Szenen des Leidens: schweißbedeckte

[100] Benelli, Dana: The Cosmos and its Discontents. In: Timothy Corrigan (Hg.): *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*. New York [u.a.]: Methuen 1986. S. 89-103, 92.

Soldaten hacken sich durch Lianen, Leichen liegen im sumpfigen Gelände, Sklaven schleppen eine Kanone durch den Schlamm, die immer wieder steckenbleibt (vgl. 0:06ff.). Etwas später wird in einer Szene ein Soldat plötzlich durch eine Pflanzenschlinge aus dem Bildrahmen gerissen (vgl. 0:21). Der Mönch berichtet von Fieber und Krankheit, von Indianern, die einer nach dem anderen sterben (vgl. 0:06). Der Dschungel wird als eine nie endende Quelle tödlicher Gefahren vorgestellt. Der Fluss ist ebenso todbringend wie der Tropenwald. Über Nacht steigt der Wasserstand so hoch, dass die Flöße der Spanier fortgerissen werden (vgl. ebd.). Die Flussfahrt zu Beginn des Films ist so schnell und wild, dass die Konquistadoren in Gefahr sind, vom Floß zu fallen. Zudem gerät eines der Flöße in einen Strudel und kann sich aus dieser Situation nicht mehr befreien (vgl. 0:16). Am nächsten Morgen müssen die am Ufer lagernden restlichen Spanier feststellen, dass alle Personen auf dem Floß tot sind (vgl. 0:20). Im Verlauf des Films wird die Flussfahrt immer langsamer, bis sie schließlich ganz zum Stillstand kommt (vgl. 1:26ff.). Die Spanier befinden sich in einem permanenten und intensiven Kampf mit der Natur.

Durch die Darstellung dieser feindseligen Umgebung unterstreicht Herzog den Zusammenbruch kolonialer Phantasien. Die Konquistadoren unterliegen der harschen Realität des Amazonasdschungels. Wie Balthasar sagt: „Es gibt keinen Ausweg aus diesem Urwald“ (0:36). Es ist mitunter auch diese elende Realität, die Aguirre zur Rebellion treibt. In Bezug auf die Figuren kann der gesamte Film als ein langer Prozess der Auslöschung angesehen werden, bis Aguirre die letze auf dem Floß verbliebende Figur ist, deren einzige Gesellschaft eine Gruppe von Affen ist. Der Affe symbolisiert das Tier im Menschen und verweist auf dessen entmenschlichte Seite, wie Borgards herausstellt: Der Affe wird „zum Bild für den alles Maß sprengenden Verbrecher, den Trieb- und Gewalttäter“.[101] Daher ist es treffend, dass gerade der gewalttätige Aguirre als letzter lebender Spanier mit den Affen konfrontiert wird (vgl. 1:26ff.).[102] Zugleich sind die Affen aber auch als Boten der Natur zu verstehen, die sich an das Floß herangetastet haben. Aguirres Auswegslosigkeit in der letzten Szene

[101] Borgards, Roland: Affe. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2008. S. 8-9, 9.

[102] In der konventionellen Ikonographie ist der Affe das Symbol für Narrheit, was ebenfalls auf Aguirre mit seiner Suche nach einem inexistenten Land zutrifft.

wird durch die kreisende Kamerafahrt um das Floß verdeutlicht (vgl. 1:28f.); eine Bewegung, die bereits durch den erwähnten Strudel im Fluss thematisiert wurde. Zugleich wird das Floß von allen Seiten gezeigt, sodass Aguirres Isolation bestätigt wird. Er ist zu einem Anführer ohne Gefolge geworden, da alle Spanier außer ihm bereits tot oder sterbend auf dem Floß liegen. Eine Rückkehr wird es für Aguirre nicht geben. Die kreisende Bewegung als Zeichen einer unmöglichen Rückkehr findet sich auch in *Apocalypse*. Sie tritt in der Anfangsszene mit Willard auf: die kreisenden Bewegungen des Deckenventilators werden zu den Rotorenblättern des Hubschraubers, was Willard mental zurück ins Kriegsgeschehen bringt, obwohl er sich im Hotelzimmer befindet. Der Anfang des Films suggeriert, dass es für Willard keinen Ausweg aus seinem Leben als Soldat gibt.

In *Aguirre* findet das Unvermögen der Expedition im Vorwärtskommen eine Parallele in dem Unvermögen der Konquistadoren den Dschungel mit ihren Blicken zu durchdringen. Für Koepnick spiegeln die Grenzen der visuellen Wahrnehmung in *Aguirre* die kulturelle Kurzsichtigkeit der Konquistadoren wider.[103] Die Spanier empfinden sich als überlegen, was in Bezug auf ihre miliärischen Waffen (Gewehre, Kanonen) auch zutreffend ist. Diese Technologie erweist sich jedoch in den Bergen und im dichten Dschungel mit seinem tropisch feucht-heißen Klima als nutzlos. Die Kanone muss zerlegt werden, um sie transportieren zu können, und sie korrodiert ebenso wie Gewehre und Rüstung der Soldaten. Der Verlust der militärtechnischen Überlegenheit setzt sich in der Szene fort, in der das Floß von Einheimischen am Ufer angegriffen wird. Die Spanier werden durch Holzpfeile der Indios getötet (vgl. 1:18f.; 1:25), vergleichbar mit der Szene in *Apocalypse* und *Heart*, wo die Militärtechnologien der Weißen ebenfalls nutzlos werden.

Abgesehen von den Indios, denen die Spanier in einem Kanu auf dem Fluss begegnen, gibt es keine Nahaufnahmen von einheimischen Charakteren, die sich ihre Freiheit erhalten konnten. Die Anwesenheit von Indios im Dschungel wird entweder nur angedeutet, indem Pfeile aus dem Dickicht herausgeschossen kommen, oder die Indigenen werden aus großer Distanz

[103] Vgl. Koepnick 1993, S. 140.

gezeigt. In beiden Darstellungsformen verschmelzen die Einheimischen mit dem Dschungel. Insofern wird der Tropenwald von Herzog mit vorgestanzten Wahrnehmungs- und Beschreibungsformen aus dem Toposvorrat des Kolonialismus gezeichnet.[104] Sich im Dschungel zu verstecken, ist aber auch ein Mittel des Widerstandes gegen Kolonialismus und Gefangennahme.[105] Es mag auf den ersten Blick eine ziemlich schwache Verteidigung sein, aber die Angst der Kolonisatoren vor dem Dschungel und das unheimliche Gefühl, das er projiziert, erweisen sich als ziemlich effektiv. Widerstand gegen Unterwerfung in *Aguirre* bedeutet Widerstand gegen Sichtbarkeit. So haben die Indianerstämme mit der Natur ein harmonisches Verhältnis, während sie für die Kolonisatoren eine Bedrohung darstellt.

Die Darstellung einer einheimischen Frau in Nahaufnahme ist deshalb außergewöhnlich. Anstatt jedoch den Voyeurismus des Publikums mit der Gelegenheit zu belohnen den exotischen Körper der Eingeborenen zu konsumieren, entspricht ihr Körper nicht dem westlichen Schönheitsideal und wird vielmehr als unattraktiv wahrgenommen.[106] In der Weigerung den kolonialen Phantasien über den weiblichen Körper nachzukommen, versucht Herzogs Film sich von der Kolonisierung des Körpers zu befreien und derart koloniale Imaginationspraktiken zu dekonstruieren. Herzog gelingt es, den kolonialen Blick seiner Macht zu berauben. Zwar greift er auf einen kolonialen Diskurs zurück, da im Wahrnehmungsraster „[d]as erste und eindrücklichste Merkmal der Anderen, […] deren Nacktheit“[107] ist, aber die Inszenierung dieser Szene bewirkt, dass koloniale Repräsentationsformen kritisch hinterfragt werden. Zudem weist die Nacktheit der beiden Indios in dieser Szene auf deren Wehrlosigkeit hin, die im Kontrast zu den gepanzerten und bewaffneten Spaniern steht. Unter Bezug auf Theweleit setzt Holdenried die Panzerung der Spanier mit einer „Maschinisierung des Leibes“[108] gleich. Darin zeige sich nicht

[104] Siehe zu Herzogs Darstellung des Tropenwaldes Koepnick 1993.
[105] Dass der Wald auch eine schützende Wirkung hat, wurde ebenfalls in *Im Kongo* thematisiert.
[106] Vgl. im Gegensatz dazu die Beschreibungen der einheimischen Körper durch Kolumbus, der die ästhetisch ansprechenden Staturen der Einheimischen hervorhebt. Zugleich sieht Kolumbus die Indigenen aber lediglich als Diener der spanischen Krone. Siehe dazu Holdenried 2004, S. 84f.
[107] Ebd., S. 82.
[108] Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Bd. 2 Männerkörper – Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Frankfurt am Main 1978, S. 234. Zit. nach Holdenried, S. 98.

nur ein „Ausdruck faschistischer Ästhetik“, sondern zugleich die „Frühformen der Technisierung“.[109] Deutlicher erkennen lässt sich die Technisierung der Konquistadoren durch ihre Schusswaffen. Was die Spanier aus ihrer Heimat mit in den Dschungel bringen, sind Instrumente des Todes und der Zerstörung. Die Konquistadoren haben daher einen kolonial geprägten Blick auf die Natur, weil sie sie zu beherrschen versuchen. Die Waffen werden jedoch, wie bereits erwähnt, im Verlauf der Reise nutzlos. Der Tropenwald entzieht sich jeglicher Beherrschung und lässt sich nicht nach den Vorstellungen der Kolonisatoren zähmen und kultivieren.

Ebenfalls gelingt es Herzog, die im Kolonialismus vertretene Theorie, dass ‚rassische‘ Charakteristika auf klimatische Einflüsse zurückgeführt werden können, zu entkräften. Im Kolonialismus wurde davon ausgegangen, dass der weiße Mann für das tropische Klima nicht die geeignete Konstitution besaß und dementsprechend eine unvereinbare Spannung zwischen ‚Rasse‘ und Ort bestehen würde. Technologische Instrumente sollten diese Inkompatibilität kompensieren. Sittliche und intellektuelle Überlegenheit der weißen ‚Rasse‘ wurde auf das gemäßigte Klima Europas zurückgeführt. Hier konnte der Mensch eine geistige und körperliche Vollkommenheit erlangen.[110] Der moralische Niedergang der Europäer in den Kolonien wurde entsprechend als Folge der Klimaeinwirkung gesehen. Es war die Rede von Tropenneurasthenie, zu dessen Kennzeichen unter anderem Reizbarkeit, Hypochondrie, Depression, Wahnsinn und Selbstmord zählten.[111] Das Klima wurde dementsprechend als Ursache für eine Degeneration des Körpers und der Psyche angesehen. Weiterhin wurde angenommen, dass die Europäer sich in Aussehen und Verhaltensformen den Eingeborenen annähern würden, wodurch die Grenze zwischen Europäer und Nicht-Europäer in Gefahr stand, sich aufzulösen.[112] In *Aguirre* zeigen die meisten Figuren, die etwas genauer dargestellt werden, Anzeichen des moralischen und physischen Verfalls, der je nach Figur in unterschiedlichem Maße ausfällt. Insbesondere Aguirre selbst ist der Inbegriff dessen, was mit dem

[109] Ebd.
[110] Vgl. Bitterli 1991², S. 352.
[111] vgl. Kennedy, Dane: The Perils of the Midday Sun. Climatic Anxieties in the Colonial Tropics. In: John M. MacKenzie (Hg.): *Imperialism and the Natural World.* Manchester: Manchester University Press 1990. S. 118-140, 123.
[112] Ebd., S. 131.

Begriff Tropenkoller bezeichnet wurde, worunter ein psychisches Phänomen verstanden wird, dessen wichtigstes Symptom eine exzessive Brutalität gegenüber den Kolonisierten ist.

Herzog zeigt in der Figur Aguirre aber auch, dass die Brutalität und moralische Degeneration bereits in der Psyche des Europäers wurzeln und durch das Kolonialsystems begünstigt werden. Das koloniale Szenario ist der Katalysator für das Ausbrechen unterdrückter Triebe. Aguirre, der es leid ist, als Soldat dem König von Spanien zu dienen und das eroberte Land an diesen abzutreten, ernennt sich durch seine Rebellion selbst zum Führer der Konquistadoren. Durch die Loslösung von kulturellen Zwängen der heimatlichen Zivilisation beginnt Aguirres Keim der Brutalität in den Tropen zu sprießen. Wie in *Heart* bringen die Kolonisatoren den ‚primitiven' Völkern daher keinen zivilisatorischen Fortschritt, sondern sie unterliegen selbst der Gefahr ‚primitiv', da grausam, zu werden, wie dies im Fall von Kurtz geschehen ist. Peru stellt aus Aguirres Sicht einen Neuanfang dar, da das Land für ihn ein Ort ist, an dem er seine Ambitionen verwirklichen kann. Herzog greift damit, ob bewusst oder unbewusst, auf eine Darstellungsweise südamerikanischer Länder in der deutschen Literatur zurück: Südamerika als Möglichkeit eines Neuanfangs.[113] Mit dem Ende seines Films zeigt Herzog aber, dass es für Aguirre keine Hoffnung mehr gibt. Der Spanier hat sich durch seine Überheblichkeit mitsamt dem gewalttätigen Verhalten selbst zu Fall gebracht hat.

Aguirres moralischer Abstieg ist daher nicht nur durch das tropische Klima zu begründen. Mehrere Faktoren tragen zur Regression bei. Der kulturelle Faktor ist die koloniale Ideologie. Das Kolonialsystem zeichnet den Europäer als Heilsbringer und lässt ihn dann inmitten der Wildnis fast ohne jegliche Kontrolle seine Macht ausüben. Im Interesse des Machterhalts wird willkürliches Verhalten geradezu sanktioniert: Extreme Herausforderung rechtfertigt extreme Maßnahmen. Kolonialismus war daher durch die ambivalente Beziehung zwischen zivilisatorischer Mission und einer

[113] Vgl. Niven, Bill: Die Darstellung Südamerikas in der neueren deutschen Literatur. In: Margaret Stone/Gundula Sharman (Hg.): *Jenseits der Grenzen. Die Auseinandersetzung mit der Fremde in der deutschsprachigen Literatur*. Oxford [u.a.]: Peter Lang 2000. S. 141-158, 141. Bei Afrika verfährt der Diskurs genauso.

gewaltsamen, kolonialrassistischen Herrschaftspraxis gekennzeichnet. Als individueller Faktor ist Aguirres psychische Disposition zu nennen. Da es ihm in Hinblick auf seine eigenen Motive an Zurückhaltung fehlt,[114] zeigt er infolgedessen brutales Verhalten nicht nur gegen die Einheimischen, sondern auch gegen seine eigene Gruppe. Schließlich wird Aguirres Entwicklung durch den ökologischen Faktor beeinflusst, da ihm das tropisch-heiße Klima nicht bekommt. Aguirres Verhalten erscheint zwar anarchisch, aber er handelt nach der Logik des Kolonialismus. Er unterwirft die Eingeborenen (später dann aber auch die spanischen Soldaten), nimmt immer mehr Territorium in Besitz und ist bemüht, den Reichtum in Form von Gold zu vergrößern. In gewisser Weise optimiert Aguirre mit seiner Herrschaft die Effizienz des kolonialen Systems, genauso wie Kurtz es getan hat.

Wie Herzog festhält, sind die Hitze und die unkontrollierbare Pflanzenwelt zugleich Ausdruck der inneren Gefühlswelt seiner Figuren: „The Peruvian jungle in Aguirre isn't a backdrop – it's an inner landscape, like a fever dream. It has human quality of madness, confusion, voracity, hallucinations, malaria and yellow fever that sweats it out".[115] Die Natur hat dementsprechend für Herzog keinen wohlwollenden Charakter und übt in seinem Film auf die Kolonisatoren keine Anziehung aus. Weil im kolonialen Diskurs die Beziehung zwischen Mensch und Natur durch ein Überlegenheitsgefühl seitens der Kolonisatoren gekennzeichnet ist, gehen die Kolonialherren davon aus, dass sie die natürliche Umwelt kontrollieren und für ihre Zwecke nutzbar machen können. Sowohl Herzog als auch Coppola zeigen in ihren Filmen jedoch, dass letztlich die Natur gewinnt. Darauf verweist Herzog in seiner Dokumentation *Mein liebster Feind*. Über die Natur sagt Herzog: „Natürlich fordern wir die Natur heraus und sie schlägt zurück. Sie schlägt einfach zurück. Das ist grandios und wir müssen es hinnehmen, dass sie stärker ist als wir. Kinski[116] sagt immer, sie ist voller erotischer Elemente. Ich sehe nicht so viel Erotik. Ich finde sie sehr

[114] Vgl. dazu auch die Charakterisierung des historischen Aguirre in Minta 1994, S. 154ff., wo Aguirre als Mann „without rules or honor", als „fountain and creator of all evil" und generell mit seinem Leben unzufriedene Person beschrieben wird.

[115] O'Brien, Geoffrey: Werner Herzog in Conversation with Geoffrey O'Brien. In: Eric Ames (Hg.): *Werner Herzog. Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 2014. S. 135-143, 139.

[116] Gemeint ist der Schauspieler Klaus Kinski, der in *Aguirre* die titelgebende Figur darstellt.

obszön. Die Natur hier ist gemein und niederträchtig. Ich sehe darin nichts Erotisches. Ich sehe nur Unzucht, ein Ersticken und Erwürgen, den Kampf ums Überleben, das Wachsen und das Verrotten. Gewiss gibt es hier viel Elend, aber das Elend ist gerade hier um uns. Die Bäume hier sind im Elend und die Vögel auch. Sie singen nicht, sie schreien vor Schmerz. Wenn man genau hinsieht, entdeckt man eine Art von Harmonie. Die Harmonie von überwältigendem, kollektiven Mord".[117] Die Natur wird in Herzogs Beschreibung als übermächtig, bedrohlich und tödlich stilisiert. Der „Kampf ums Überleben" erinnert an Darwins „survival of the fittest". So entsteht durch Herzogs Beschreibung das Bild einer urspünglichen Natur, die der Mensch seinen Bedürfnissen noch nicht unterordnen konnte. Auch in *Heart* werden die Tropen auf diese Weise von Marlow (Conrad) beschrieben, sodass der Wald als Metapher der Fremde verstanden werden kann. Diese Fremde übt für Herzog jedoch keine anziehende Faszination aus, was er dadurch betont, dass sie für ihn „nichts Erotisches" verkörpert. Das ist ein wichtiger Unterschied zur Kolonialliteratur, in der es eine ambivalente Einstellung zum Tropenwald gibt. Der Dschungel ist abschreckend und zugleich verlockend; letzteres auch im erotischen Sinn, da die Natur mit der einheimischen Frau assoziiert wird. Bei Herzog gibt es diese Gleichsetzung von Natur und Frau nicht, was derart verstanden werden mag, dass er sich dem kolonialen Schreiben widersetzt.

In *Apocalypse* wird die Natur nicht so stark thematisiert wie in *Aguirre*, doch sie nimmt eine sehr ähnliche Rolle ein. *Apocalypse* öffnet, wie bereits erwähnt, ebenfalls mit einem Bild der Natur. Die amerikanischen Soldaten sind aufgrund ihrer Militärtechnik der Natur in dieser Szene deutlich überlegen. Der Angriff mit modernster Militärtechnologie lässt eine von Menschen gemachte Landschaft der Zersörung entstehen. Der Film ist aber auch übersät von Bildern, in denen die Natur in einer überlegenen Position ist: Nebel, undurchdringlicher Dschungel und Dunkelheit erschweren das Vorankommen der Weißen und sorgen für Orientierungslosigkeit – wie in *Heart* und *Aguirre*. Dass die Naturelemente den Soldaten die Sicht nehmen ließe sich als Metapher für ihr mangelndes Bewusstsein, ihre Blindheit gegenüber der amerikanischen

[117] *Mein liebster Feind*. Regie: Werner Herzog. Drehbuch: Werner Herzog. Deutschland [u.a]. Studiocanal 1999. Fassung: DVD. 95 Min.

Intervention in Vietnam verstehen. Alle Soldaten im Film vermitteln den Eindruck, dass sie nicht wissen, wofür sie eigentlich kämpfen. Auch Willard weiß nicht genau, wohin seine Mission ihn führt, seine Mannschaft weiß es noch weniger. Je weiter Willard und seine Crew reisen, desto mehr wird die Natur zu einer Gefahr. So werden Willard und Chef beinahe von einem Tiger angefallen, als sie kurz ihr Boot verlassen und sich in den Wald begeben (vgl. *Redux,* 0:56). Wie in *Aguirre* kann die Natur nicht gezähmt und kontrolliert werden und europäische bzw. amerikanische Ordnungsvorstellungen kommen mit der Unberechenbarkeit und Unordnung des Dschungels in Konflikt.

Der Gegensatz von Ordnung und Unordnung wird in *Apocalypse* ebenfalls thematisiert. Mit fortschreitender Flussreise werden diese Gegensätze deutlicher. Ordnung zeigt sich in der Welt des Generals, der Willard seinen Auftrag gibt. Bei ihm wird das Mittagessen an einem gedeckten Tisch serviert, die Soldaten tragen Uniform und zeigen Tischmanieren (vgl. ebd., 0:11), während in Kurtz' Lager die rituelle Schlachtung eines Rindes stattfindet (vgl. ebd., 3:00), die nahezu zerfallene Tempelanlage von halbnackten ‚Wilden' bewohnt wird und das Gelände von Leichen übersät ist (vgl. ebd., 2:23ff.). Auf den Gegensatz zwischen kontrollierter Zivilisation und unkontrollierter Wildnis wird den gesamten Film hindurch verwiesen: der fortschreitende Zerfall des Patrouillenbootes; die zusehends schäbigere Kleidung der Soldaten, die aufgrund der Hitze oftmals mit freiem Oberkörper herumlaufen; der Angriff auf das Boot mit Pfeilen, welches eine Rückkehr zu archaischer Wildheit andeutet und die Bemalung des Gesichtes mit Kriegsfarbe (Colonel Kurtz, Lance, Willard), sodass hier die amerikanischen Soldaten mit der Natur zu verschmelzen scheinen. Es sind daher in *Apocalypse* nicht nur die Guerilla-Soldaten oder Colonel Kurtz' kambodschanische Soldaten, die bizarr erscheinen, sondern vor allem die drogenkonsumierenden, gewalttätigen, wahnsinnig und unmenschlich gewordenen US-Soldaten. Was die Darstellung der Vietnamesen betrifft, so werden sie stark mit der Natur verbunden. Außer einer kurzen Einstellung auf Saigon am Anfang des Filmes wird ansonsten nur eine Landbevölkerung porträtiert, die im Vergleich zum Westen mit ihrer modernen Militärtechnologie noch sehr rückständig erscheinen, da sie beispielsweise in Bambushütten wohnen und grundsätzlich Landwirte zu sein

scheinen. Diese Darstellungsweise der Vietnamesen und ihrer Lebensweise ist sehr vereinfachend, da Coppola die Tatsache ignoriert, dass Vietnam – vor allem Südvietnam aufgrund der USA – durchaus modernisiert war. Da Coppola aber dieses Faktum verschweigt, sind die Militärangriffe der USA mit modernster Technologie schockierender. Der Kampft wirkt wie David gegen Goliath.

## 4.4 Schlussbetrachtung

Die Zusammenschau von *Heart, Aguirre* und *Apocalypse* verdeutlicht, dass das imperialistische Abenteuer, das die Kolonisierten mit den Segnungen westlicher Zivilisation (Christentum, Befreiung vom Kommunismus) beglücken sollte, sich als ein grausames Gemetzel und als eine sinnlose Barbarei erweist, die auf die psychische Disposition der Besatzer zurückfärbt. Der Hauptpunkt beider Filme ist darauf ausgerichtet, die Konquista und den Vietnamkrieg in eine lange Reihe kolonialer und imperialer Projekte einzureihen. Koloniale Verhaltens- und Denkweisen erweisen sich, so wird im Vergleich der drei Werke deutlich, über einen Zeitraum von 400 Jahren als resilient. Beide Filme präsentieren eine Gesellschaft, die ihren eigenen unvermeidlichen Niedergang verursacht hat. Die Filme lassen sich als Meditationen über die Natur der westlichen Menschheit verstehen. Das Streben nach Unsterblichkeit durch Reichtum und Macht führt zu Aguirres eigener Auslöschung. Ähnlich verhält es sich bei Colonel Kurtz, wobei für ihn der kommerzielle Aspekt unbedeutend ist. Deutlich wird, dass Aguirres und Colonel Kurtz' Machtstreben Teil der europäischen bzw. amerikanischen Welteroberung ist. Ihre Hybris ist daher nicht nur ein rein persönliches Syndrom, sondern ein Phänomen ihrer Zeit. Ihr Größenwahn ist der des (Neo)Kolonialismus. Daher ist es das (neo)koloniale System, das sie zu despotischen Herrschern werden lässt. Wie Kurtz sind Aguirre und Colonel Kurtz auch als Produkte des Systems zu betrachten. Coppola setzt Conrads Text gezielt ein, um das Irrsinnige und die Sinnlosigkeit der militärischen Aktion zu unterstreichen. Conrads Kritik am Imperialismus findet in *Apocalypse* seine Erweiterung dadurch, indem das gewaltsame Problem des idealistischen Kolonialismus durch die militärischen Aggressionen bloßgestellt wird. Coppola zeigt, wie das Militärsystem moralische Werte in einen Nihilismus münden lässt.

Die zivilisatorische Entwicklung in *Apocalypse* und in *Aguirre* wird wie in *Heart* als Verfallsgeschichte dargestellt.

Diese Verfallsgeschichte zeigt sich auch im Verhältnis der Spanier und US-Soldaten zur Natur. Zwar stellt die Natur in den Filmen wie auch in der Novelle durchaus eine Bedrohlichkeit für die westlichen Figuren dar, aber nicht an der Natur selbst werden die Eindringlinge letztendlich verrückt, sondern am imperialistischen Verhalten zu ihr. Sich der Dunkelheit zu unterwerfen, d.h. moralisch zu degradieren, bedeutet nicht, dass man ein Teil des Dschungels wird. Die Dunkelheit geht von der kolonialen bzw. neokolonialen Administration aus, die es ermöglicht, dass Figuren wie Kurtz, Colonel Kurtz und Aguirre entstehen. Durch absolute Macht korrumpiert, zerstören diese drei Kurtz-Figuren das zivilisierte Selbstbild des Kolonialherren. Der Kolonisationsprozess ist ein in moralischer Hinsicht selbstzerstörerischer Prozess.

Dieser Aspekt einer Selbstzerstörung taucht in Blaeulichs *„Menschenfresser-Trilogie“* erneut auf, wo es diemal Österreicher sind, die ihr Herrengefühl über eine afrikanische Bevölkerung ausleben. Die Beziehung von Kolonisator und Kolonisierten ist durch ein starkes asymmetrisches Machtgefälle gekennzeichnet, das eine Verschmelzung und infolgedessen eine Differenzauflösung der Kulturen, wie es das Konzept der Transkulturalität von Welsch vorsieht, verhindert. Probleme einer Transkulturalität treten jedoch auch in einer postkolonialen Gesellschaft auf, wie sich anhand von Dabydeens Roman belegen lässt.

# 5 Probleme der Transkulturalität in Max Blaeulichs „*Menschenfresser-Trilogie*“ (2005-2008) und David Dabydeens *The Intended* (1991)

In einem Zeitalter der zunehmenden Vernetzung als Folge von Migrationsprozessen, weltweiten Kommunikations- und Verkehrssystemen sowie von ökonomischen und politischen Abhängigkeiten scheinen die kulturellen Grenzen immer mehr zu verwischen. Menschen verschiedener Gesellschaften und Kulturkreise kommen miteinander in Kontakt, wodurch es zu Prozessen der Akkulturation kommen kann. Diese kulturellen Anpassungsprozesse haben die Konzepte zu Transnationalismus, Kosmopolitismus und Transkulturalität in den Fokus des Interesses gerückt. Gemeinsam ist solchen Konzepten, dass mit ihnen die dynamische Natur der globalen Moderne in ihren verschiedenen sozialen, politischen und kulturellen Aspekten erfasst und theoretisiert werden soll, wie Dirlik festhält: „Modernity may no longer be approached as a dialogue internal to Europe or EuroAmerica, but is a global discourse in which many participate, producing different formulations of the modern as lived and envisaged within their local social environments“.[1]

In diesem Sinne von Moderne lassen sich Autoren, die sich mit dem Thema der Transkulturalität beschäftigen, nicht einfach nur als Vertreter ‚ihrer‘ Kultur verstehen. Ihre Texte fordern Leser und Kritiker heraus, sich mit Verhandlungsprozessen und Veränderungen zwischen und innerhalb der verschiedenen Gesellschaften auseinanderzusetzen und über ein starres Verständnis von Kultur als eine in sich geschlossene Einheit hinauszugehen.[2] Für die kanadisch-ukrainische Autorin und Kritikerin Janice Kulyk Keefer verweisen viele Schriftsteller, die sich des Themas Transkulturalität annehmen und dazu häufig auf eigene Erfahrungen zurückgreifen, darauf, „that differences

[1] Dirlik, Arif: Modernity as History: Post-Revolutionary China, Globalization and the Question of Modernity. In: *Social History* 27/1 (2002). S. 16-39, 17.
[2] Vgl. Dagnino, Arianna: *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press 2015, S.1.

within a given community are as important as the difference between a marginalized culture and a dominant one".[3] Dies erklärt auch, warum statt eines interkulturellen Dialogs, der von der Prämisse separierter Kulturen ausgeht, in dem Konzept der Transkulturalität „transnational connections"[4] im Fokus stehen. „The primary subjects and actors in this scenario are no longer cultures but people, and the main interest no longer lies in the problem of how cultures shape social groups and their perceptions, but in the question of what individuals and groups do with culture in an increasingly globalised world".[5] Daher geht es in Romanen, die das Thema der Transkulturalität behandeln, um das Verständnis der kulturellen Komplexität, die sich aufgrund der Globalisierung verstärkt hat.

Gemäß der Definition transkultureller Autoren nach Dagnino – „writers who, by choice or because of life circumstances, experience cultural dislocation, follow transnational life patterns, cultivate bilingual or plurilingual proficiency, physically immerse themselves in multiple cultures, geographies or territories, expose themselves to diversity, and nurture plural, flexible identities"[6] – ließe sich Conrad als transkultureller Schriftsteller klassifizieren. Dass er sich des Themas Transkulturalität in seiner Novelle annimmt, kann ebenfalls bestätigt werden. In *Heart* werden der komplexe Zusammenhang, die Konfrontation und der Konflikt zwischen Vertretern unterschiedlicher ethnischer Gruppen verhandelt. Die Darstellung der Afrikaner zeigt eine sehr ambivalente Tendenz. Einerseits ist Marlow Repräsentant der kolonialen Mentalität, andererseits zeigen sich in seinem Verhalten Züge, die ihn vom rassistischen Diskurs des Kolonialismus entfernen und ihn die kolonialen Praktiken anklagen lassen.[7] Marlows koloniale Denkweise offenbart sich in seiner Wortwahl, die die Indigenen naturalisiert und vertiert.[8] Mehrfach setzt Marlow die Afrikaner mit der Natur gleich, sodass stereotype Vorstellungen des tropischen Regenwaldes

[3] Kulyk Keefer, Janice: Writing, Reading, Teaching Transcultural in Canada. In: Hans Braun/Wolfgang Kloos (Hg.): *Multiculturalism in North America and Europe: Social Practices – Literary Visions*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995. S. 180-197, 195.
[4] Schulze-Engler, Frank: Theoretical Perspectives. From Postcolonialism to Transcultural World Literature. In: Lars Eckstein (Hg.): *English Literatures Across the Globe*. Paderborn: Wilhelm Fink 2007. S.20-32, 28.
[5] Ebd.
[6] Dagnino 2015, S. 1.
[7] Siehe zur Ambivalenz in *Heart* z.B. Nazareth 1990, Singh 1988[3], Parry 1983, Brantlinger 1988, Said 1993, Firchow 2000.
[8] Siehe dazu Achebe 2006[4].

von Chaos, Wildheit, Primitivität und Gefährlichkeit auf die Einheimischen übertragen werden. Der Mythos der kolonialen Landnahme durch den Weißen findet dadurch eine Legitimierung. Marlows Verwendung eines Vokabulars, das der Tierwelt entlehnt ist, lässt ihn zusätzlich als typischen Kolonialherren erscheinen, da seine Wortwahl herabwürdigend ist. Allerdings unternimmt Marlow auch Schritte, die zeigen, dass er die Afrikaner zu verstehen versucht, wodurch er sich von den anderen Weißen in der Novelle deutlich unterscheidet. Marlow zeigt den Einheimischen gegenüber Mitgefühl, er spürt eine Ähnlichkeit zu ihnen und er kann sich in deren Situation hineinversetzen. So spricht Marlow beispielsweise davon, dass auch Europäer die Flucht ergreifen würden, wenn bewaffnete Afrikaner über ihren Lebensraum herfallen würden, oder er spricht den Trommeln eine ähnliche Bedeutung wie Kirchenglocken zu (*Heart*, 20). Koloniale Zuweisungen in der Charakterisierung von Kolonialherr und Kolonisiertem, die eine Asymmetrie erkennen lassen, werden von Marlow ad absurdum geführt. Grausamkeit, Verlust der Selbstkontrolle und Unordnung demonstrieren in Marlows Schilderung der Ereignisse die Europäer, womit Conrad den Mythos der weißen Überlegenheit dekonstruiert. Die Europäer in der Geschichte werden ihren eigenen Idealen als ‚zivilisierter' Mensch nicht gerecht.

Conrad hat seinen Roman 1898/99 geschrieben. Das Konzept der Transkulturalität hat es noch nicht gegeben. In der Figurenzeichnung Marlows lassen sich aber Eigenschaften finden, die mit Transkulturalität im Sinne von Welsch durchaus vereinbar sind. Marlow nähert sich dem ‚Anderen' an, er erkennt das Fremde in sich selbst. Er wagt es aber nicht, den letzten Schritt zu gehen, der zu einer vollständigen transkulturellen Kommunikation mit den Afrikanern führen würde. Zwar trägt Marlow transkulturelle Elemente in sich, weil er ein kulturübergreifendes Verstehen beweist, aber er wahrt seine Distanz zu den Einheimischen. Zwischen ihm und einem Afrikaner entsteht kein Dialog, sodass die Alterität nicht abgebaut werden kann. *Heart* eröffnet somit die Möglichkeit kulturelle Grenzen zu überschreiten, letztendlich wird diese Möglichkeit aber blockiert und kulturelle Differenzen bleiben erhalten.

Anders verhält es sich in David Dabydeens Roman *Intended*. Dabydeen wurde 1955 als Nachfahre von Indern in Guyana[9] geboren, verließ 1969 als Jugendlicher sein Geburtsland und zog zu seinem Vater und seiner älteren Schwester nach England.[10] Aufgrund seiner Biographie lässt sich Dabydeen als transkultureller Autor verstehen. Sein Roman, der in englischer Sprache verfasst wurde, weist deutlich biographische Züge auf. So verlässt der Ich-Erzähler und zugleich Protagonist der Geschichte ebenfalls als Jugendlicher sein Heimatland Guyana, um bei seinem Vater in England zu leben. In *Intended* beschreibt der Protagonist seine Teenagerjahre im London der 1960er Jahre und berichtet in Rückblenden zudem von seiner Kindheit in Guyana. Aufgrund der verschiedenen Ethnien im südamerikanischen Land ist der Ich-Erzähler bereits als Kind mit kulturellen und sozialen Spannungen vertraut. Im Kulturkontakt mit den Weißen in England treten diese Spannungen erneut auf, was Auswirkungen auf die Identität des Protagonisten hat.

Der österreichische Schriftsteller Max Blaeulich kann mitnichten eine transkulturelle Biographie wie Dabydeen und Conrad aufweisen. In seiner *„Menschenfresser-Trilogie“* wird daher in der Figurenkonstruktion nicht auf biographische Elemente zurückgegriffen. Dem Thema der Transkulturalität kommt nichtsdestotrotz ein wichtiger Stellenwert in den Romanen zu. Dies betrifft vor allem Band 1 und 2 der Trilogie, wo mit den titelgebenden Protagonisten Kilimandscharo und Gatterbauerzwei afrikanische Figuren gezeichnet werden, die sich mit der europäischen Kultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konfrontiert sehen. Der Kontakt zwischen Europäern und Afrikanern wird zunächst durch das Eindringen der Weißen in Afrika hergestellt und setzt sich in Europa fort, wohin Kilimandscharo und Gatterbauerzwei verschleppt werden. Dabydeens Buch mit den Romanen von Blaeulich zu vergleichen, mag zunächst aufgrund der unterschiedlichen Handlungszeit und des Ortes verwundern. Dabydeens Roman zeigt eine postkoloniale Gesellschaft im ehemaligen Zentrum des Britischen Empire, während Blaeulich in seinen Romanen aus einer postkolonialen Perspektive blickend über die Verstrickung von vier Österreichern in das koloniale Unternehmen schreibt. Sowohl in

[9] Bis 1966 war Guyana britische Kronkolonie.
[10] Vgl. Ward, Abigail: *Caryl Phillips, David Dabydeen and Fred D'Aguiar. Representation of Slavery*. Manchester [u.a.]: Manchester University Press 2011, S.16.

Dabydeens Roman als auch in Blaeulichs ersten beiden Büchern stehen jedoch als Protagonisten nicht-europäische bzw. nicht-westliche Figuren im Mittelpunkt, womit die Werke der beiden Autoren im deutlichen Gegensatz zu *Heart* und den analysierten Filmen *Aguirre* und *Apocalypse* stehen, wo die Einheimischen fast ausschließlich als stumme Hintergrundfiguren auftreten. Da die „*Menschenfresser-Trilogie"* aus der Feder eines weißen Schriftstellers stammt, stellt sich jedoch die Frage, ob es einem Weißen gelingen kann, aus der Perspektive schwarzer Afrikaner zu sprechen oder ob die Gefahr besteht, dass Blaeulich in kulturell erlernten eurozentrischen Bewertungsrastern einen ‚Anderen' vorstellt.[11] Als weiterer Unterschied zu den Filmen und als weitere Basis für die komparatistische Zusammenschau begeben sich in Dabydeens und Blaeulichs Werk(en) die Protagonisten in die Lebensräume von Europäern. Die Hauptfiguren reisen von der kolonialen Peripherie ins Zentrum, ob aus eigener Motivation wie in *Intended* oder unfreiwillig wie bei Kilimandscharo und Gatterbauerzwei in der *„Menschenfresser-Trilogie"*. Die Protagonisten der Romane leben in einer anderen Kultur (bei Dabydeen permanent, bei Blaeulich zeitweilig), was ihnen dabei hilft, koloniale Narrative aus einer kritischen Perspektive heraus zu betrachten, dies vor allem in Bezug auf das Narrativ der europäischen Überlegenheit und des binären Diskurses ‚Wir' und die ‚Anderen'. Blaeulichs Interesse sowohl an den Europäern wie an den Afrikanern trägt zudem zu unterschiedlichen Perspektivierungen der Ereignisse bei.

Da Dabydeens Protagonist in einer postkolonialen Zeit lebt, ergeben sich für ihn andere Möglichkeiten sein Leben und seine Identität zu bestimmen als für die Afrikaner in Blaeulichs Romanen, die zur Zeit des Kolonialismus leben und ohne nach ihrem Einverständnis gefragt zu werden nach Wien entführt werden. Blaeulichs afrikanische Charaktere reagieren mit unterschiedlichem Verhalten auf ihre neue Situation. Die afrikanischen Protagonisten haben aufgrund der widerfahrenen Ungerechtigkeit, Gewalt und Missbrauch mit körperlichen und psychischen Problemen zu kämpfen, jedoch wählen sie unterschiedliche Wege mit ihren Schwierigkeiten umzugehen. So zeigt sich in Kilimandscharo das Bild eines passiven Opfers, während Gatterbauerzwei sich entscheidet, nicht länger Opfer zu sein und sich in eine Position der Macht

[11] Vgl. zu diesem Problem Domdey 2009, S. 48ff., Timm 2003.

versetzt. Indem Blaeulich seine afrikanischen Hauptfiguren sehr verschiedenartig darstellt, markiert er deren Individualität. Da sie Individuen sind, haben sie unterschiedliche Denk- und Verhaltensweisen, wodurch Blaeulich dem kolonialen Stereotyp entkommt, dass alle Afrikaner die gleichen Charakteristika hätten.

Sowohl bei Dabydeen als auch bei Blaeulich werden die nicht-westlichen Figuren mit Ausgrenzungspraktiken konfrontiert, die aus dem rassistischen Diskurs entstanden sind. Gruppenzugehörigkeit und Wertigkeit, so wird in den jeweiligen Romanen deutlich, werden Menschen auf den Leib geschrieben, mit der Folge, dass Körper entweder von Heimat oder von Fremde erzählen. Auch nach der formalen Dekolonisierung besteht Rassismus als ideologischer Diskurs noch immer,[12] was durch Dabydeens Roman veranschaulicht wird. Dabydeen und Blaeulich zeigen, dass aufgrund der Denkweise von einem rassifizierten Körper Welsch' Verständnis von Transkulturalität als Durchmischung der Kulturen statt einer Kulturabgrenzung gemäß des Kulturbegriffes nach Herder nicht haltbar ist und vielmehr kritisch betrachtet werden muss. Die Isolierung und Marginalisierung der Hauptfiguren in der europäischen Gesellschaft betonen, dass die Grenze zwischen Eigenen und Fremden deutlich erkennbar ist, was Auswirkungen auf die Identitätsbildung der Protagonisten hat. Bevor die Romane hinsichtlich des Themenschwerpunktes Transkulturalität untersucht werden, wird zunächst Broichs Typologie der Markierungen von Intertextualität angewandt, um die offensichtlichen Referenzen und Anspielungen auf *Heart* herauszustellen. In der Analyse der jeweiligen Romane wird u.a. erneut anhand von Pfisters Markierungen von Einzeltextreferenzen auf die Verweise auf *Heart* eingegangen, damit die Qualität der Intertextualität herausgestellt werden kann.

## 5.1 Trankulturalität in einer postkolonialen Gesellschaft: David Dabydeens *The Intended*

In *Intended* spielen Referenzen und Anspielungen zu literarischen Texten, insbesondere zu Texten des englischsprachigen Kanons (darunter Blake, Shakespeare, Milton, Chaucer und Wordsworth), eine signifikante Rolle. Zu den

[12] Vgl. zum Rassismus als ideologischer Diskurs Hall 2000, S. 7.

intertextuellen Verweisen gehören auch diejenigen auf *Heart*, die offen als solche gekennzeichnet oder aber implizit sind. Eingesetzt werden sie von Dabydeen, um gegen den kolonialen Diskurs anzuschreiben, wodurch er die Strategie des *writing back* anwendet; ein Verfahren, bei dem die ehemaligen Kolonisierten die Sprache der einstigen Kolonialherren anwenden, um sie als Waffe der Befreiung von kolonialen Stereotypen zu nutzen.[13] *Writing back* ist somit ein gegendiskursives Schreiben, bei dem häufig kanonische Texte revidiert werden.[14]

Dabydeens erster intertextueller Verweis auf *Heart* ist eine Markierung im Nebentext. Der Titel seines Romans *Intended* spielt auf Kurtz' Verlobte an, die in der Novelle nicht mit ihrem Namen genannt, sondern schlicht als „Intended" (*Heart*, 48) bezeichnet wird. Als weitere intertextuelle Markierung, diesmal im inneren Kommunikationssystem, ist die Auseinandersetzung der Figuren mit Conrads Novelle zu nennen. Der Ich-Erzähler und seine Freunde besprechen mehrmals den Inhalt der Novelle. Die Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem wird durch die narrative Struktur hergestellt. Analog zu Conrads Geschichte begibt sich der Protagonist in *Intended* auf eine Reise, an deren Ende er eine Erkenntnis erlangt hat, die er zuvor nicht besaß und durch die er verändert wurde. Marlow hat Erkenntnis darüber erlangt, wie sich der Kolonialismus in den Kolonien, weit weg von den europäischen Metropolen, tatsächlich präsentiert. Statt eines humanitären Projektes sieht er in der Kolonie die erschreckende und unfassbare Inhumanität der Kolonialherren gegenüber den afrikanischen Einheimischen, die als Zwangsarbeiter des kolonialen Systems bis zu ihrem Tod arbeiten müssen, damit der Westen in Wohlstand leben kann. Dabydeens Roman kann als Bildungsroman verstanden werden, da in seiner Geschichte die Entwicklung einer jungen Hauptfigur behandelt wird.[15]

---

[13] Siehe zum *writing back* Tiffin 1995; Tiffin 1996; Gymnich 2006; Gymnich: *Writing Back* 2017; Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2002[2]; Rushdie 1982.

[14] Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, S. 96; Gymnich 2017, S. 236. Als Beispiel eines kanonischen Textes, der umgeschrieben wird, verweisen die drei Wissenschaftler explizit auf *Heart of Darkness*.

[15] Vgl. dazu auch Relich, Mario: A Labyrinthine Odyssey: Psychic Division in the Writings of David Dabydeen. In: Kevin Grant (Hg.): *The Art of David Dabydeen*. Leeds: Peepal Tree Press 1997. S. 123-140, 128f.
Relich bezieht sich auf den Bildungsroman und stellt einen kurzen Vergleich mit Charles Dickens' *Great Expectations*, James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* und Charlotte Brontës *Jane Eyre* her.

Der unbenannte Protagonist thematisiert seine Kindheitserfahrungen in Guyana sowie etwa zwei Jahre seiner Jugendjahre in Balham, einem Vorort Londons. Nach vielen Schwierigkeiten und Unsicherheiten entwickelt er ein Bewusstsein für die Probleme und Möglichkeiten, die mit seiner kulturellen Ambivalenz einhergehen.

Eine weitere Markierung im äußeren Kommunikationssystem ist die strukturelle Wiederholung von Reisen. Es gibt die sexuelle Reise bzw. Initiationsreise des Protagonisten; die Reise zu seinen Ursprüngen in Guyana; die Reise von der Peripherie Guyana in das Zentrum England, und innerhalb Englands ist es die Reise in das Zentrum London. In Balham gehören Gewalt, Drogen und Prostitution zum Alltag. Während in *Heart* die afrikanische Landschaft, genauer gesagt der tropische Wald von Marlow mit Gefahr assoziiert wird, nutzt Dabydeen den Topos der gefahrvollen Londoner Umgebung, um ihn in seiner Erzählung auf den Westen anzuwenden. Dadurch kommt es zu einer Inversion kolonialer Wahrnehmungsmuster, woran sich Dabydeens subversive Art des Schreibens erkennen lässt. Das Thema der Reise findet sich schließlich auch in einer Flussreise, die in Dabydeens Roman jedoch in einer Jahrmarktsattraktion stattfindet.

Weitere intertextuelle Bezüge ergeben sich durch die Aufnahme von Schlüsselwörtern und durch Situationen bzw. Szenen, die eindeutig an die Kongo-Erzählung erinnern. Schlagwörter aus *Heart* werden bei Dabydeen jeodch in einen anderen Kontext gesetzt und bekommen bei ihm einen humoristischen Anklang. So wird zu Beginn des Romans geschildert, wie der Protagonist und seine Freunde sich in ein Kino schmuggeln, um einen Sexfilm anzuschauen. Dieses Unternehmen wird als „meeting with an unknown darkness“[16] beschrieben, womit auf die sexuelle Unerfahrenheit des Protagonisten angespielt wird. Das Kino ist ein „amphitheatre of unspeakable pleasures“ (7), worin ein Echo an die „unspeakable rites“ in *Heart* anklingt (*Heart*, 50). Die düstere und grauenhafte Atmosphäre aus Conrads Novelle wird trotz der Wortwahl von „unknown“, „darkness“ und „unspeakable“ zu einer

[16] Dabydeen, David: *The Intended*. London: Secker & Warburg 1991, S. 8.
Im Folgenden werden die Seitenangaben aller aus diesem Buch entnommenen Passagen unmittelbar im Anschluss an das jeweilige direkte oder indirekte Zitat angegeben.

humorvollen Situation verändert. Auch das Adjektiv „mysterious“, welches im kolonialen Kontext der exotistischen Beschreibung des Kolonisierten oder der unverstandenen Umgebung dient, wird von Dabydeen in anderer Weise genutzt. Er wendet es an, um die Wirkung der britischen Kultur auf die Migranten zu beschreiben. „Mysterious“ sind daher die Akronyme und Abkürzungen (vgl. 3) oder die Songtexte der englischen Sprache (vgl. 4). Diese Verfremdungstechnik zeigt erneut Dabydeens subversives Spiel mit Wahrnehmungsmustern des Kolonialismus.

Ebenfalls wird in *Intended* auf einen „cry“ bzw. „howl“ (142) verwiesen. Während sich für Marlow die Bedeutung des Schreis bzw. Geheuls nie richtig erschließt und er ab und zu erkennen lässt, dass es sich schlicht um das primitive Verhalten der Afrikaner handeln muss, wird Dabydeen konkret. Er setzt den Schrei von Mr Ali, des Vermieters des Ich-Erzählers, mit dem Ausdruck der Trauer in Verbindung. Als Mr Ali vom Tod seiner Schwester erfährt, heißt es: „a cry broke from Mr Ali, a howl that dropped all pretence to civilisation and surrendered to pure instinct“ (ebd.). Zudem kommt es vor, dass Dabydeen ein Zitat aus *Heart* seiner ursprünglichen Verwendung beraubt. Marlow äußert den Satz „We live, as we dream – alone…” (*Heart*, 27), um seinen Zuhörern verständlich zu machen, wie schwierig es für ihn ist, seine Eindrücke in Afrika zu schildern. In *Intended* wird dieses Zitat verfremdet wiedergegeben: „we must live as we die, alone, by ourselves“ (140). Der Protagonist gebraucht diese Worte, um die Marginalisierung der Einwanderer in England zu unterstreichen. Er stellt sich vor, wie der von Trauer überwältigte Mr Ali in einem voll besetzten Zug eingequetscht zwischen Passagieren sitzt und sich trotz der körperlichen Nähe isoliert fühlt. Als Grund dafür nennt der Ich-Erzähler Mr Alis „broken English and Paki accent“ (ebd.), der ihn als Immigranten, als ‚Anderen‘, kennzeichnet. Der Ich-Erzähler imaginiert diese Situation zwar nur, aber er verweist auf die durchaus realistische Isolation, der die Einwanderer in der britischen Gesellschaft ausgesetzt sind. Diese Isolation und Marginalisierung ist ein Kennzeichen aller Figuren, die auf einen Migrationshintergrund zurückblicken. Ein Kulturkontakt ist in *Intended* zwar gegeben, aber es entsteht keine Vermischung in dem Sinne, wie Welsch sie in seinem Transkulturalitätskonzept verstanden wissen will.

### 5.1.1 Vernetzung der Kulturen

Eine externe Vernetzung[17] der Kulturen ergibt sich in *Intended* durch die Figuren, die selbst oder deren Vorfahren aus einem anderen Staat, einer ehemaligen Kolonie, nach England eingewandert sind. Im Vordergrund steht der Protagonist und Ich-Erzähler, der als 11-jähriger aus dem ländlichen Guyana nach London kommt. Der Ich-Erzähler ist ein Nachfahre von Indern, die sich im 19. Jahrhundert vertraglich verpflichtet hatten, für ihre britischen Kolonialherren in der britischen Kolonie Guyana zu arbeiten (vgl. 67).[18] In London lebt er zunächst bei seinem Vater, der einige Jahre vor ihm nach England ausgewandert war. Nach kurzer Zeit wird er von seinem Vater jedoch im Stich gelassen und kommt in die Obhut lokaler Behörden. Dabydeen gelingt es anhand dieses Ereignisses das Gefühl der Isolation und Ausgrenzung seines Ich-Erzählers zu betonen, da seine Figur nicht einmal von einem Familienmitglied akzeptiert wird. Die Freunde des Protagonisten stellen eine weitere Verbindung zum Kolonialismus her, denn auch bei ihren Herkunftsländern handelt es sich um einstige Kolonien der Briten. Die Jungen Shaz, Nasim und Patel, die allesamt damit hadern für sich Rollen und Identitäten in London auszuarbeiten und aufzubauen, stehen stellvertretend für die asiatische Diaspora. Der Ich-Erzähler führt seinen Freundeskreis, die Beziehung jedes Mitglieds zu seinen Ursprüngen und die Verworrenheit bezüglich ihrer Identitäten wie folgt ein:

> „It was the regrouping of the Asian diaspora in a South London schoolground. Shaz, of Pakistani parents, was born in Britain, had never travelled to the sub-continent, could barely speak a word of Urdu and had never seen the interior of a mosque. Nasim was more authentically Muslim, a believer by upbringing, fluent in his ancestral language and devoted to family. Patel was of Hindu stock, could speak Gudjerati; his mother, who once visited the school to bring her other son, wore a sari and a dot on her forehead“ (5).

[17] Vernetzung soll hier im Sinne von Kontakt verstanden werden, d.h. eine Verbindung, die einmal oder in bestimmten regelmäßigen Abständen für eine (meist kurze) Dauer hergestellt wird.

[18] Zur Geschichte der Inder in Guyana vgl. Samaroo, Brinsley: Two Abolitions. African Slavery and East Indian Indentureship. In: David Dabydeen/Brinsley Samaroo (Hg.): *India in the Caribbean*. London [u.a.]: Hansib 2006 [1987], S. 25-41.

Mit diesen Figuren problematisiert Dabydeen die kulturelle Identifikation. Der Schriftsteller vermittelt anhand der unterschiedlichen Hintergründe der Jungen, dass der indische Subkontinent keineswegs als monolithische Einheit aufgefasst werden kann, sondern er sich trotz eurozentrischer Sichtweise durch ein hohes Ausmaß an Mannigfaltgikeit auszeichnet. Ein Blick in die Familiengeschichte des Ich-Erzählers ist ebenso komplex. Sein indischstämmiger Ururgroßvater, der als Vertragsarbeiter nach Guyana kam, „converted to Presbyterianism" (68) und „[e]ach Friday, to the disgust of Hindu and Muslim alike, he slaughtered a cow and a pig" (69), womit er sich wichtigen religiösen Traditionen seiner Heimatregion widersetzte. Der Erzähler selbst spricht Englisch, ein fast vergessenes Kreolisch und fühlt sich schuldig, weil er nicht zur Kirche geht. Sich selbst beschreibt der Protagonist als „Indian West-Indian Guyanese, the most mixed-up of the lot" (5). Es wird deutlich, dass die Identitäten des Erzählers und seiner Freunde hybrid sind. Dadurch gelingt Dabydeen umgehend eine Unterwanderung der kolonialistischen Tendenz zur diskursiven Homogenisierung von subalternen Bevölkerungen. Die Herkunft der Vorfahren, das Geburtsland und das Land, in das er auswandert, haben einen Einfluss darauf, wie der Protagonist sich sieht und sein Leben konstruiert. Da er seine Identität nicht nur als Inder, Guyaner oder Brite versteht, sondern als Durchmischung dieser Nationen, lässt darauf schließen, dass bei ihm die kulturellen Grenzen unscharf geworden sind. Doch trotz dieser kulturellen Grenzüberschreitung, trotz der Komplexität seiner eigenen kulturellen Situation, ist sich der Erzähler bewusst, dass er für die Mehrheit der Briten schlicht ein ‚Anderer' ist, ein Teil einer Masse.

Eine weitere Komplikation in der Identitätsbildung der vier Jungen ergibt sich durch ihr Leben in England, worauf der Ich-Erzähler bereits auf der ersten Seite des Romans verweist. Shaz ist unter den Jungen derjenige, der sich am meisten mit der britischen Kultur identifiziert. Er ist „almost wholly Anglicised" (9), was ihn jedoch in Konflikt mit seiner Familie bringt. Shaz liebt Rockmusik und sein Interesse gilt „poetic words and modern images" (4), wohingegen für seine Familie die Naturwissenschaften zählen. Über das Leben in England hält Shaz fest: „Everything in this country is money" (179), wovon er im Verlauf des Romangeschehens immer mehr anhäuft. Wenn es in England nur darauf

ankommt, wie Shaz sagt, Geld zu haben, dann ist ihm seine Integration gelungen. Allerdings hat er sich dieses Geld nicht ehrlich erworben, sondern ist zum einen zum Zuhälter seiner Freundin Monica geworden und zum anderen hat er sich zusammen mit Patel in das Sex-Geschäft gewagt: sie drehen pornographische Filme (vgl. 198). Pornographie fungiert in Dabydeens Roman als Emblem für vollständige Tabulosigkeit, Kommodifizierung persönlicher Beziehungen und für den Verlust moralisch-religiöser Verbindlichkeiten. Shaz' fehlendes sittliches Empfinden scheint eine Folge seines Lebens in England zu sein, denn die englische Gesellschaft erhält in der Romanschilderung eine deutliche Abwertung: „England where people cared nothing for family, dumping their parents in old people's homes, marrying and breeding and divorcing and bequeathing the children to welfare, abusing their own kids or abducting other peoples'" (21).

Wenn laut dieser Schilderung nicht einmal die eigenen Familienmitglieder mit Fürsorge behandelt werden, verwundert es nicht, dass Shaz keinerlei moralische Bedenken zeigt, seine Freundin zu prostituieren. Die charakteristischen Eigenschaften Gier nach Geld, Selbstbezogenheit, Gewalt und Macht, die sich aus der Beschreibung Englands herauslesen lassen, erinnern an die Laster der Kolonialherren, denen Marlow in *Heart* begegnet. Dabydeen zeigt hier erstens, dass wie in Conrads Novelle ein moralischer Verfall bereits im europäischen Zentrum vorhanden ist, und dass dadurch die angebliche moralische Überlegenheit der Europäer eine Illusion ist. Zweitens verweist Dabydeen durch Shaz' Kommentar über das Geld darauf, dass das Interesse nach Profit, einem der wichtigsten Motive des Kolonialismus, auch im 20. Jahrhundert die Gesellschaft prägt. Nun ist es aber ein Pakistani, eine Person aus einem ehemaligen kolonialen Gebiet, der seine weiße Freundin ausbeutet, womit eine Inversion der ehemaligen Positionen Kolonialherr und Kolonisierter stattfindet. In dieser Konstruktion wird die weiße Figur zur unterlegenen Person, wodurch mit dem kolonialen Denkmuster der europäischen Überlegenheit gebrochen wird. Eine gewisse Beschränkung dieses Rollentausches ergibt sich dadurch, dass Shaz' Identität deutlich anglisiert ist. Durch die Figurenzeichnung von Shaz wird deutlich, dass Dabydeen an Stereotypen vorbeidenkt, die eine vereinfachte Erwartung erzeugen.

In der Konstruktion seiner Identität wählt der Protagonist den Weg über das Studium der englischen Literatur an der Universität Oxford, wovon er sich einen gesellschaftlichen Aufstieg erhofft (vgl. 113, 217). Die Wahl für sein Studium kann derart interpretiert werden, dass er die britische Kultur gegenüber seiner indisch-guyanischen Herkunft als überlegen ansieht. Um von den Briten akzeptiert zu werden, glaubt er, so wie sie werden zu müssen, und seine Herkunft, so weit es möglich ist, zu verheimlichen. Die Ideen aus dem Kanon der englischen Literatur in sich aufzunehmen, kommt einer mentalen Wanderung von der Peripherie in das Zentrum gleich. Die Bewunderung des Protagonisten für die Texte der englischen Literatur führt ihm seine angebliche Minderwertigkeit vor: „Perhaps I'm not […] well-read enough, to know anything deeply. Perhaps I am not English enough. […] The years at Oxford would see to that though" (216f.). Erkennbar an dieser Aussage ist, dass der Protagonist koloniale Denkweisen verinnerlicht hat, insofern er die Überlegenheit der weißen Kultur akzeptiert, womit er sich zum kolonisierten Subjekt macht. Sein Wunsch nach Anpassung an die britische Kultur ist aber mehr als eine Mimikry. Das Konzept der Mimikry ist nach Bhabha Ausdruck der europäischen Zivilisationsmission. Der Kolonisator verlangt vom kolonisierten Subjekt die Anpassung der äußerlichen Form, d.h. europäische Werte und Normen zu internalisieren. Mimikry bleibt – und das ist wichtig – aber eine partielle Anpassung.[19] Dem Protagonisten in *Intended* scheint bewusst zu sein, dass er über Mimikry immer noch als der ‚Andere' betrachtet wird. Daher ließe sich sein Wunsch nach einem Studium in Oxford als eine Art Überassimilation verstehen. Um seine ‚Andersartigkeit' auszugleichen, muss er mehr sein als die weiße Norm, er muss zur Elite gehören.

Dass der Protagonist sich den Briten gegenüber als minderwertig betrachtet, wird auch durch seinen mehrfachen Wunsch nach einer weißen Hautfarbe deutlich (vgl. 197, 203). Patel wirft ihm daher vor: „All you want is to imitate the white people, because you are ashamed to be like me, ashamed that people will call you a Paki" (200). Der Erzähler hat die kolonialrassistische Denkweise so verinnerlicht, dass er über physiognomische Merkmale, darunter vor allem die Hautfarbe nicht hinwegsehen kann. Deswegen ist er stetig besorgt,

[19] Vgl. Bhabha 2004, S. 122.

dass er ausgegrenzt und diskriminiert wird, obwohl er gegenteilige Erfahrungen sammelt. So diskriminieren ihn die weißen Mädchen beispielsweise nicht, sondern sind von Neugier an ihm bewegt. Der Weg in das Zentrum ist für den Erzähler mit Gefühlen von Scham und Schande verbunden. Er denkt, dass Weiße ein schlechtes Bild über Migranten haben, da seiner Meinung nach viele ein vulgäres Verhalten und nachlässiges Aussehen zeigen. Daher versucht er sich selbst durch die Augen von Weißen zu betrachten und sich von anderen Migranten vor allem durch Bildung und harte Arbeit zu unterscheiden. Dies lässt sich anhand einer Szene exemplifizieren, in der er sich von einer Gruppe schwarzer westindischer Jugendlicher zu distanzieren versucht: „No wonder they're treated like animals, […]. They [the whites] should send them back home. All they [Westinder] do is dance and breed. Not one 'O' level between the bus-load of them and yet they complain they've got no jobs, no proper housing, no future. […] I'm different really. I come from their place, I'm dark-skinned like them, but I'm different, and I hope the whites can see that and separate me from that lot" (177). Der Protagonist zeigt hier eine kolonialrassistische Haltung, da er die Jugendlichen mit stereotypen Fremdheitskonstruktionen verbindet: er unterstellt ihnen Dummheit, Faulheit und einen verstärkten Sexualtrieb. Damit verwendet der Erzähler typische Formulierungen des weißen Rassismusdiskurses.

Das Denken des Erzählers in Rassenhierarchien ist aber nicht erst mit seiner Ankunft in England aufgetreten. Die scharfe Trennlinie zwischen der schwarzen und der indischen Bevölkerung, die der Ich-Erzähler in dem Zitat zieht, lässt sich als koloniales Erbe verstehen. Die Afrikaner wurden von den Briten als Sklaven in ihre Kolonie Guyana verschleppt. Nach dem Ende der Sklaverei brachten die britischen Kolonialherren Inder aus dem ehemaligen Britisch-Indien in die Kolonie, die als Vertragsarbeiter auf den Plantagen arbeiteten.[20] Die verschiedenen Umstände, mit denen die Afrikaner und die Inder nach Guyana kamen, wirkten sich auf die gesellschaftliche Hierarchiestruktur aus, bei der die Briten auf der obersten, die Inder auf der mittleren und die Afrikaner auf der untersten Stufe standen. Diese klare Abstufung der Ethnien

[20] Vgl. zur Geschichte der Afrikaner und Inder in Guyana: Samaroo 2006.

nimmt der Ich-Erzähler mit nach London, weswegen er sich gegenüber Afrikanern in der überlegeneren Position sieht.[21]

In der Szene im Bus findet sich insofern eine Parallele zu *Heart*, als dass auch Marlow versucht, sich mit seiner harten Arbeit von den restlichen Weißen zu unterscheiden, die sich fast ausschließlich als untaugliche Idioten herausstellen. „You're just like that Marlow, […] all work and no play" (118), beklagt sich Shaz daher beim Erzähler. Anders als Marlow jedoch, der die harte Arbeit nutzt, um seine emotionale Lage zu stabilisieren, sieht der Ich-Erzähler in *Intended* seinen Fleiß als Möglichkeit, einem Leben in der Armut zu entkommen. Schreiben bedeutet für ihn zudem die Möglichkeit von den Briten anerkannt und akzeptiert zu werden (vgl. 113). Einen ersten Versuch sich zu verewigen, erhält der Protagonist, als er die Inschrift auf dem Grabstein der Schwester seines indischen Vermieters Mr Ali schreiben soll. Anstatt die Inschrift persönlich zu gestalten, versucht der Erzähler einen Text zu produzieren, der sich in der Beschreibung eines Dschungels mit Texten von „Conrad and the other white writers" (144) messen kann. Dass das Leben der Frau nichts mit einem Dschungel zu tun, ist dem Erzähler gleichgültig, woran sich seine Abschätzigkeit für die Person ablesen lässt, die er als „illiterate peasant woman" (141) tituliert.

Der Ich-Erzähler demonstriert erneut koloniale Denkweisen, da er eine deutliche Grenze zwischen der britischen Kultur und in diesem Fall pakistanischen Kultur zieht, die für ihn nicht nur minderwertig, sondern quasi inexistent ist. Die Übernahme kolonialer Denkmuster kommt einer geistigen Kolonisierung gleich,[22] die der Protagonist bereits als Kind durch seine eigene Mutter vermittelt bekommen hat. Auf seine Frage, warum eine von Weißen geleitete Kirche Mittagessen an bedürftige Kinder verteilt, bekommt er die Antwort: „Because they good, kind people, not nasty and stupid like me colonial trash. Is great curse will come on this country if the white people pack up and go" (127). Die Mutter hat das koloniale Denken und die europäisch geprägten

[21] Diese Stratifikation findet sich teilweise auch bei Naipauls Roman *Bend*. Der indischstämmige Salim teilt die Gesellschaft wie der Protagonist in *Intended* in diese drei Schichten mit ihrer jeweiligen sozialen Zuordnung auf. Mit dem Aufkommen des afrikanischen Nationalismus wird diese Stratifikation jedoch zerbrochen.
[22] Vgl. Nandy 1983, S. xi.

Wertehierarchien verinnerlicht, wendet es auf sich selbst an und gibt es an ihren Sohn weiter. Der Minderwertigkeitskomplex des Protagonisten gegenüber der britisch-weißen Bevölkerung ist daher bereits Bestandteil seiner Kindheit und tritt nicht erst mit seiner Übersiedlung nach Europa ein. Obwohl er sehr gebildet ist und immer wieder betont, dass gerade durch Bildung ein gesellschaftlicher Aufstieg möglich ist, verharrt er doch in seiner kolonial zugewiesenen Position.

Während dem Erzähler die Literatur der einstigen Kolonialherren als Maßstab für den Wert literarischer Erzeugnisse dient, hinterfragt Shaz das Vorgehen der Hautptfigur und verweist darauf, dass „white-people expression[s]“ (146f.) sich nicht für die Inschrift von Grabsteinen schwarzer Personen eignen, denn „black people have to have their own words“ (147). Auch Joseph, der einzige afrikanischstämmige Freund des Erzählers, der als „one of the blacks“ (81) in den Roman eingeführt wird, teilt Shaz’ Meinung. Mit Shaz’ und Josephs Aussagen wird eine neue Perspektive eingeführt, die die Art des Denkens des Erzählers umso mehr als veraltet und kolonial erscheinen lässt. Dabydeen gelingt es hier den Konflikt zwischen kolonialer und postkolonialer Welt zu zeigen. Shaz und Joseph haben sich von der kolonialen Denkweise befreit und sind einen Schritt gegangen, den der Erzähler noch nicht hinter sich gelassen hat. Indem der Erzähler eine Inschrift verfassen will, die fern vom Alltagsleben der gestorbenen Frau ist, setzt er fort, was in der kolonialen Bildungspolitik geschehen ist. Die Kolonisierten wurden mit literarischen Texten konfrontiert, die mit ihrem eigenen Alltag keine Gemeinsamkeiten hatten, dafür jedoch mit dem der Kolonisatoren.[23] Auf diese Weise sollten europäische Werte- und Wissensordnungen in der Kolonie verbreitet werden,[24] was bei der Hauptfigur erfolgreich gewesen ist.

Auf die Übernahme kolonialer Wissensordnungen wird in der Textpassage über den „Battersea Fun Fair“ (75) verwiesen. An die Stelle des Kongo-Flusses aus Conrads Novelle tritt in Dabydeens Roman ein künstlich angelegter Fluss auf, der zu den Attraktionen eines Vergnügungsparks gehört.

[23] Vgl. Brathwaite, Edward Kamau: Nation Language. In: Ashcroft/Griffiths/Tiffin: *The Post-Colonial Studies Reader*. S. 309-313, 310: „Shakespeare, George Eliot, Jane Austen – British literature and literary forms, the models which had very little to do, really, with the environment and the reality of non-Europe – were dominant in the Caribbean educational system.”

[24] Vgl. Loomba 2002, S. 85.

Auf humorvolle Art wird Marlows Reise vom Zentrum in die Peripherie nachgeahmt. Die strukturelle Ähnlichkeit zu *Heart* besteht aufgrund der Flussreise, die von Dabydeen mit deutlich satirischen Zügen untermalt ist. Das intertextuelle Verfahren lässt sich im Sinne von Genette als Travestie verstehen. Die Intertextualitäts-Faktoren von Broich/Pfister sind Referentialität und Selektivität. In der Szene fahren die Besucher mit kleinen Booten auf dem Fluss, der durch einen Tunnel führt, an dessen Wänden Szenen aus verschiedenen Ländern dargestellt sind. Die Reisenden sollen auf diese Weise die Welt kennenlernen, doch sie werden stattdessen mit exotistischen und stereotypen Bildern konfrontiert, die dem kolonialen Diskurs entnommen worden zu sein scheinen. Bezüglich Timbuktu gestaltet sich die Szenerie wie folgt:

> „five naked black men squatting or throwing spears after a zebra. They wore necklaces made out of the teeth of animals and each had a bone running through his nostrils. A black woman with full breasts and gleaming thighs carried a pot on her head. Another sat on a donkey so oddly […] that it seemed she was having some kind of bizarre sex with it“ (78).

Die Passage liest sich wie die kursiven Textpassagen in Widmers *Kongo*, die ebenfalls mit exotistischen und stereotypen Bildern arbeiten, wodurch die kolonialen Fremdheitskonstruktionen offenbart werden. Das Bild, das in dem Schaugeschäft von Afrikanern konstruiert wird, ist das von rückständigen, barbarischen und primitiven Menschen. Die afrikanische Frau wird nicht nur sexualisiert, sondern durch die sodomistische Darstellung zugleich auf die Stufe eines Tieres degradiert. Mit dieser Klischeevorstellung weist Dabydeen darauf hin, dass in der postkolonialen Welt die kursierenden ‚Afrikabilder' aus der Kolonialzeit übernommen worden sind. Der moderne britische Rassismus greift somit auf eine lange Vorgeschichte zurück.

Dabydeen belässt es aber nicht bei einem lediglichen Verweis auf dieses koloniale Erbe. Er arbeitet gezielt gegen den kolonialen Diskurs an. Die imperiale Perspektive wird nicht nur in den kolonialen Bildern über Afrika deutlich. Sie zeigt sich auch dadurch, dass die Länder auf der „World Cruise" (76) alphabetisch von A nach Z angeordnet sind, was eine Vollständigkeit des Wissens andeuten soll. Der Erzähler entlarvt diesen Anspruch auf Vollständigkeit jedoch, da beispielsweise Guyana nicht vertreten ist. Zudem

scheint Timbuktu der einzige Verweis auf Afrika zu sein und ist nicht einmal ein Land, sondern eine Stadt, wodurch die Unwissenheit der Europäer über Afrika markiert wird. Die Wahl für Timbuktu ist vielsagend, weil die Oasenstadt eines der größten Begehrensziele der Entdeckungsgeschichte war.[25] Im Gegensatz zu dem von der Wandmalerei vermittelten Eindruck zeichnete sich Timbuktu durch elaborierte Architektur, kulturelle Blüte und Schriftkultur aus.[26] Aufgrunddessen ist die Malerei eine Verfälschung. Der riesige afrikanische Kontinent mit seiner geographischen und kulturellen Vielfalt wird völlig missachtet, wodurch die ‚Weltreise' eine lächerliche Komponente erhält. Vollends zum Lachen gebracht wird der Rezipient des Romans schließlich, wenn er die Motive der Jugendlichen erfährt, die sich ein Ticket für das Fahrgeschäft kaufen. Anstatt ein Interesse an den dargestellten Ländern zu zeigen, nutzen die Jugendlichen die Fahrt, um sich in Sachen sexueller Erfahrung weiterzubilden. Die Flussreise enthält Abschnitte in völliger Dunkelheit, sodass jugendliche Paare diese relative Privatsphäre nutzen, um gegenseitig ihre Körper zu erkunden (vgl. 77). Die Spuren des ‚imperialen Abenteuers' der Jugendlichen werden vom Erzähler aufgesammelt, der in seiner Arbeitsausrüstung ebenfalls ins Lächerliche gezogen wird: „I stood on the prow of my boat, torch in one hand, spiked aluminium rod like a fearsome weapon in the other" (ebd.). „Torch" und „fearsome weapon" sind eindeutige Konnotationen zum Kolonialismus, aber aufgrund des Kontextes wird Komik erzeugt.

Auf eine zunehmende Vernetzung der Kulturen wird in *Intended* bereits durch die anachronistische Erzählstruktur verwiesen. Die Struktur des Romans ist derart gestaltet, dass Geschehnisse nicht in chronologischer Reihenfolge erzählt werden, sondern es immer wieder zu Analepsen und Prolepsen kommt. Als Jugendlicher in London blickt der Ich-Erzähler auf seine Kindheit im ländlichen Guyana zurück, einem Land, welches sich nicht von der Kolonialgeschichte Großbritanniens trennen lässt. Aufgrunddessen verweist Stein darauf, dass der Ich-Erzähler vor seiner Ankunft in London bereits in England gewesen sei.[27] Darüber hinaus lässt sich die anachronistische

[25] Man denke hier an Mungo Park und Heinrich Barth.
[26] Vgl. Hammer, Joshua: The Treasures of Timbuktu. In: Smithsonian 37/9 (2006), S. 46-51.
[27] Vgl. Stein, Mark: *Black British Literature. Novels of Transformation*. Columbia: Ohio State University 2004, S. 151.

Erzählstruktur als Zeichen dafür lesen, dass der Protagonist sich auf der Suche nach einer Identität in einem Zustand der Verunsicherung und Verwirrung befindet und nicht auf einem linear verlaufenden Weg geht, sondern immer wieder abzweigt, um sich darüber klar zu werden, wer er ist.

### 5.1.2 Das Eigene und das Fremde

Nach Welsch' Transkulturalitätskonzept führt die Vernetzung von Kulturen dazu, dass die Differenz zwischen Eigenem und Fremden durchlässig wird, da es zu Austausch- und Kommunikationsprozessen kommt. Welsch geht davon aus, dass das Individuum die Möglichkeit hat, den Restriktionen der Kultur, in die es hineingeboren wird, zu entfliehen und eine neue eigene Kultur aus verschiedenen Kulturen zusammenzusetzen, wodurch eine transkulturelle Dimension erreicht wird.[28] In *Intended* zeigt ein Blick auf die dargestellte Gesellschaft in London, dass sie sich durch eine transkulturelle Binnenverfassheit auszeichnet, was laut Welsch dazu führen sollte, mit der äußeren gesellschaftlichen Transkulturalität besser zurechtzukommen.[29] Mit dem Thema der Suche eines Jugendlichen nach seinem Platz in der Gesellschaft stellt Dabydeen jedoch eine durch kulturelle Konflikte komplizierte Identitätsbildung dar, in der die Differenz zwischen dem Eigenem und dem Fremden eine deutlich sichtbare Konstante ist. Dieser interne Konflikt wird ebenfalls auf die externe Ebene übertragen.

In Dabydeens Roman wird die Differenz zwischen Eigenem und Fremden vor allem durch die Hautfarbe bestimmt. Gleich zu Anfang der Handlung geht der Protagonist auf diesen Aspekt ein. Als er seine asiatischen Freunde vorstellt, erwähnt er neben deren Herkunftsländern auch ihre Hautfarbe. Gemeinsam ist ihnen allen die „brownness of [their] skins" (5), doch zeigen sich zwischen ihnen unterschiedliche Stufen dieser Hautfarbe. So heißt es über Patels Hautton, dass er „fair-skinned" ist, Shaz ist „extremely black", Nasim ist „two shades darker than Patel" und er selbst ist der „medium to dark brown West-Indian" (ebd.). Auffällig ist an dieser Beschreibung, dass der Protagonist mit

[28] Vgl. Welsch 2010, S. 45ff.
[29] Ebd., S. 47.

einer dunkleren Hautfarbe auch ein negativeres Erscheinungsbild verbindet, wodurch er den Diskurs des kolonialen Rassismus aufruft. Patel mit der hellsten Hautfarbe unter ihnen ist „crisp and cared-for in appearance", Nasim ist „two shades less immaculate", der Protagonist ist „merely clumsy in [his] schoolclothes" und Shaz mit dem dunkelsten Hautton ist „shabbily dressed" (ebd.). Diesem Prinzip folgend, dass ein dunklerer Hautton ein negativeres Erscheinungsbild mit sich bringt oder erzeugt, wird Joseph als besonders heruntergekommen und schäbig beschrieben (vgl. 193), wobei er zu diesem Zeitpunkt in einer Höhle lebt (er hat das Heim, in dem er den Ich-Erzähler kennenlernte, verlassen). Es erfolgt somit eine hierarchische Trennung nach taxonomischen Kategorien, was einen sehr kolonialen Beigeschmack hat.

Der Erzähler konstruiert hier eine Rassenhierarchie der Migranten, auf deren unterster Stufe sich Joseph befindet, der gar als „gollywog" (170)[30] beschrieben und mit dem Wort „primitive" (193) in Verbindung gesetzt wird. Des Weiteren spricht der Protagonist von Josephs „silly nigger grin" (110), womit er einen rassistischen Begriff verwendet. Auch Shaz greift auf rassistische Ausdrücke zurück, und das nicht nur, wenn er sich über Joseph ärgert. In seinen Schimpftiraden redet Shaz in einer Kolonialsprache und belegt Joseph mit kolonialen Stereotypen, die diesen vertieren oder als dumm und faul erklären, womit er den Topos des ‚primitiven und bildungsunfähigen Afrika' weiterführt. So beschimpft er ihn u.a. als „monkey" (107) und „animal" (166).[31] Zugleich unterstreichen sie, dass Sprache in der Ausführung von *hate speech* verletzen kann und zwar in dem Sinne, als dass Verletzung als Unterordnung verstanden wird.[32] Der mit *hate speech* angerufene Joseph wird in dem Moment der

[30] Mit dem Begriff *gollywog* wird auf eine afrikanische Figur aus Kinderbüchern verwiesen, die Florence Kate Upton im späten 19. Jahrhundert erfand. Die Figur ist nach rassistischen Stereotypen afrikanischer Menschen gezeichnet. Zudem handelt es sich bei *wog* um einen rassistischen Begriff für Menschen afrikanischer Herkunft.

[31] Ein weiteres Beispiel für Shaz kolonialrassistische Haltung gegenüber Joseph ist eine längere Aussage: „The white man has got to regret the day he took you people out of the bush and showed you science. After three hundred years you still can't figure out how the magic works [Shaz bezieht sich hier auf Josephs Unfähigkeit eine Kamera zu bedienen]" (107). Mit „white man" spielt Shaz direkt auf den Kolonialismus an; „bush" spielt auf die angeblich primitive Lebensweise von Kolonisierten an, während „science" den Fortschritt der Weißen betont. Mit dem letzten Satz wird die vermeintliche Dummheit von Afrikanern betont.

[32] Vgl. Cicek, Arzu/Heinemann, Alisha/Mecheril, Paul: Warum die Rede, die direkt oder indirekt rassistische Unterscheidungen aufruft, verletzen kann. In: Gudrun Hentges/Kristina Nottnogn/Mechtild M. Jansen/Jamila Adamou (Hg.): *Sprache – Macht – Rassismus*. Berlin: Metropol 2014. S. 309-326, 324.

Anrufung zum Objekt degradiert, wodurch ihm zugleich Anerkennung verwehrt wird. Es wird ein soziales Herrschaftsverhältnis widergespiegelt. Sprachliche Handlungen beschreiben also nicht nur eine Welt, sie bringen diese auch hervor und besitzen somit performative Kraft. Da Dabydeens Geschichte in einer postkolonialen Gesellschaft spielt, zeigt sich zugleich, dass Sprache als Speicher kolonialen Wissens fungiert. Rassistische Wörter führen also nicht nur erneut eine koloniale Szene auf, sondern sie zerreisen auch die Verbindung zur (weißen) Gesellschaft, indem die angesprochene Person daran erinnert wird, nicht zur ‚Norm' zu gehören.

Josephs Rassismuserfahrung in der britischen Gesellschaft hat dazu geführt, dass er sich selbst als ein Nichts beschreibt. Während der Ich-Erzähler und Shaz in Vorbereitung für ihre Literaturprüfung an der Schule *Heart of Darkness* analysieren, leistet ihnen Joseph Gesellschaft. Joseph versucht dabei stets seine persönliche Geschichte in den Text hineinzulesen, wodurch Dabydeen die intertextuelle Markierung der Dialogiziät nutzt.[33] Anhand der Analyse von Conrads Figur Kurtz stellt Joseph folgende freie Assoziation her: Kurtz – Nichts (im Sinne von Tod) – schwarze Farbe – Schwarze (vgl. 101). Dieser Gedankengang führt ihn dann zu seinem Dasein in der britischen Gesellschaft: „They [Briten] look at me and see ape, trouble, fist. And all the time I nothing, I sleep and wake and eat like zombie, […] But all the time they seeing you as animal, riot, nigger, but you know you is nothing, atoms, only image and legend in their minds" (101). Mit „ape" und „animal" markiert er, dass die britische Gesellschaft ihn vertiert, und mit den Wörtern „trouble", „fist" und „riot" wird ihm eine Gewaltbereitschaft unterstellt. Joseph ist gegen dieses konstruierte rassistische Denkbild machtlos. Da er aber nichts dagegen unternehmen kann, hat ihn der Rassismus der Briten in der Gesellschaft zu einem „nothing" werden lassen. Er vergleicht sich indirekt mit den Afrikanern in *Heart*, die durch den Kolonialismus ebenfalls zu einem „nothing" transformiert wurden. Dabydeen nutzt Conrads Novelle hier daher nicht, um sie infrage zu stellen, sondern um mit ihr auf den andauernden, aus Kolonialzeiten übernommenen Rassismus in der postkolonialen Gesellschaft zu verweisen. Der koloniale Rassismus hat lediglich seine Gewaltform verändert: Rassismus gegen den

[33] Nach Genettes Intertextualitätskonzept lässt sich hier von Metatextualität sprechen.

rassifizierten Körper drückt sich an diesem Beispiel nicht in körperlicher Gewalt aus, sondern durch abwertende Sprache und abfällige Blicke. Da die Gewalt sich aus der kolonialrassistischen Ideologie erklärt, ließe sich sagen, dass in den Figuren in *Intended* epistemische Prozesse stattgefunden haben. Es mag also von epistemischer Gewalt gesprochen werden, die – aus dem Blickwinkel der kolonialen Moderne – tief im Wissen selbst liegt. Durch das rassistische Verhalten ihm gegenüber ist Joseph sich seiner angeblichen Deprivation bewusst geworden. Dieser Frusterfahrung begegnet er zuerst mit Rückzug (er lebt später in einer Höhle), schlussendlich gibt er sich aber ganz auf (er zündet sich selbst an). So bleibt die Figur Joseph zwar in ihrer Opferrolle gefangen, aber indem Dabydeen einer subalternen Person die Rede gibt, gewinnt die Rassismuserfahrung und das damit verbundene Leid an Authenzität.

Als weiteres Beispiel der Rassismuserfahrung, die in körperlicher Gewalt endet, lässt sich Nasim anführen. Nasim wird von einer Gruppe weißer Jugendlicher, deren Zeitvertreib in „Paki-bashing" (13) besteht, durch die Straßen von Balham gejagt und rennt vor ein fahrendes Auto. Als der Erzähler Nasim im Krankenhaus besucht, zeigt er keinerlei Mitleid mit seinem Freund. Er identifiziert sich mit den Weißen: „No doubt they [Nasims Familie] presented a right sight to the white patients and guests who kept eyeing them" (15). Beim Anblick von Nasim, der nicht nur „small and lost" aussieht, sondern zudem den „pictures of Third-World children" gleicht, verspürt der Erzähler „bitter contempt" (14). Nasim wird, wie Deandrea es ausdrückt, zum „disquieting symbol for the protagonist's racial identity".[34] Durch Nasim werden sich der Erzähler, Shaz und Patel ihres eigenen marginalen Status als Migrant in der Gesellschaft bewusst. Die drei Jungen verachten Nasim für seine „impotence […] because he reminded us of our own weakness, our own fear" (14). Aus Sicht der drei Jugendlichen hat sich Nasim zu einem stereotypischen Pakistani machen lassen, genau jenem Bild, dem sie entkommen wollen. Der Erzähler scheint auch so peinlich betroffen zu sein, weil Nasim wie ein Feigling die Flucht ergriffen hat. Nasim ist kein Widerstandsheld und nicht eimal ein direktes Opfer. Daraus

[34] Deandrea, Pietro: Dark Paradises. David Dabydeen's and Abdulrazak Gurnah's Postcolonial Rewritings of Heart of Darkness. In: Georges Letissier (Hg.): *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. 167-183, 170.

ließe sich schließen, dass der Erzähler in Nasims Situation anders verfahren hätte. Laut Kilomba gibt es fünf Strategien der Handlungsermächtigung der rassismuserfahrenden Person. Nasims und auch Josephs Verhalten ließe sich der „frustration“ zuordnen. Dieser Handlungsweise zufolge führe die Frustration bei der rassismuserfahrenden Person entweder zu Rückzug oder zu Angriff.[35] Während Nasim und Joseph auf Rassismuserfahrungen mit Rückzug reagieren, lässt sich aus der Beschreibung des Erzählers ablesen, dass er den Angriff gewählt hätte. Dabydeens Protagonist lässt demnach erkennen, dass er sich nicht in der Opferrolle sehen will, sondern bereit ist, sich zu wehren – was nicht heißt, dass dieser Angriff physischer Natur ist. Der Erzähler wählt den Weg der Bildung.

Die Szene, in der geschildert wird, wie Nasim vor den weißen Jugendlichen flüchtet und dabei nicht einen Weg einschlägt, der ihn nach Hause führen würde, damit seine Mutter und seine jüngere Schwester nicht ebenfalls Opfer des Rassenhasses werden (vgl. 13), lässt sich in Verbindung mit einer Rede des britischen konservativen Abgeordneten Enoch Powell bringen. Powell hielt diese Rede, die als die „Rivers of Blood“-Rede bekannt ist, im April 1968 und kritisierte darin vor allem die Massenimmigration nach Großbritannien. Die Rede enthielt ebenfalls einen angeblich von einer weißen Britin verfassten Brief, in dem die Frau ihre Angst vor dem Zuzug schwarzer Immigranten schildert. Gilroy kommentiert dazu: „Britannia is portrayed as an old white woman, trapped and alone in the inner city. She is surrounded by blacks whose very blackness expresses not only the immediate threat they pose but the bleak inhumanity of urban decay”.[36] Powell stellte in der Rede die Frau als hilfloses Opfer dar und nutzte den Brief, um die Angst vor Zuwanderung im Land zu schüren. Anstatt jedoch eben jenes Bild zu generieren, in dem Weißsein mit ‚gut‘ und Schwarzsein mit ‚böse‘ konnotiert wird, invertiert Dabydeen wie Conrad dieses Bild.

Die Inversion kolonialer Eigenschaftszuschreibungen anhand der Hautfarbe wird in der Figurenzeichnung der Frauen fortgeführt. In der

[35] Kilomba, Grada: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast 2010, S. 144.
[36] Gilroy, Paul: *‘There Ain’t No Black in the Union Jack’. The Cultural Politics of Race and Nation*. London [u.a.]: Routledge Classic 2002 [1987], S.106.

traditionellen Kolonialliteratur stellt die afrikanische Frau für den weißen Mann zugleich Versuchung und Gefahr dar. Auch in *Heart* geht von Kurtz' afrikanischer Geliebten eine sexuelle Anziehungskraft aus. Sie wird als „savage and superb, wild-eyed and magnificent" (*Heart*, 60) beschrieben. Auch wenn hier die stereotypen Worte „savage" und „wild" für die Beschreibung einer afrikanischen Person fallen, so wirkt sie zugleich aber auch anziehend. Ihr Gegenpol in *Heart* ist die blasse und unterwürfige Verlobte von Kurtz, die brav in Belgien auf seine Rückkehr wartet. Während die Verlobte das Idealbild der sittlichen viktorianischen Frau verkörpert,[37] findet sich in Dabydeens Roman die weiße Frau in der Rolle der Prostituierten wieder. Im Roman ist es die Britin Monica, die sich prostituiert, nicht weil sie Geld benötigt oder sich vom Verkauf ihres Körpers andere Vorteile erhofft, denn sie stammt aus einer wohlhabenden Familie, sondern weil sie Gefallen daran hat. Dabydeen demonstriert damit Kontrollverlust und Enthemmung einer weißen Figur, was in verschiedenen Variationen (Gewaltexzesse, Drogen, äußerliches Sich-gehenlassen) den Roman durchzieht. Bei Dabydeen wird die weiße Frau zu einer Figur, die jegliche Unschuld verloren hat und moralisch degradiert ist. Das Frauenideal von Kurtz' Verlobter in *Heart* wird in Dabydeens Roman von indischen Frauen übernommen, vor allem durch Rashida, der Schwester von Nasim. Mehrmals im Roman verweist der Ich-Erzähler darauf, dass er sich nach einer Mutterfigur und nach einer Familie sehnt, so wie sie Nasim hat (vgl. 26f., 212).

Eine weitere wichtige Frauenfigur des Romans ist die Britin Janet. Anhand der Beziehung des Ich-Erzählers zu ihr lässt sich der kulturelle Konflikt nachvollziehen, da sich beide Figuren der deutlichen Grenzen zwischen ihren jeweiligen Kulturen bewusst sind. Mit Janet wird das Erbe der britischen Empire-Geschichte repräsentiert. Beispielhaft dafür ist eine Szene gegen Ende des Romans, in der Janet dem Protagonisten ein weißes Hemd schenkt:

> „She bought me a white shirt […]. She made me try it on in a booth and inspected me […]. I turned around so that she could be sure. She turned me round again and again, screwing up her eyes and peering intently. I felt like one of Shaz's whores, or a slave on an auction block. […] As I stripped in the booth I noticed my body

[37] Siehe zur Darstellung der afrikanischen und europäischen Frau in *Heart of Darkness* Hawthorn; Torgovnick, Marianna: [Primitivism and the African Woman in *Heart of Darkness*]. In: Armstrong (Hg.) 2006[4], S. 396-405.

> in the mirror. It looked meagre and unworthy of attention. I was glad there was no one to see me in my nakedness through some slot" (243f.).

In dieser Szene kommt dem Körper erneut eine wichtige Bedeutung zu. Dem Erzähler sind Janets Blicke auf seinen Körper unangenehm, da er sich aufgrund seiner schwächlichen Gestalt für unwürdig hält, Beachtung zu finden. Der Erzähler wendet hier einen kolonialen Blick auf sich selbst an, indem er sich degradiert, wie es die Kolonialherren mit den Kolonisierten getan haben. Passend ist es daher, dass er sich als „slave on an auction block" beschreibt, denn auch Janets Blick lässt sich als kolonialer Blick verstehen: Es ist ein besitzergreifender Blick. Das Bild, das hier aufgerufen wird, ist das des kolonialen Sklavenhandels und der damit verbundenen Gewalt. Das Hemd ist damit nicht nur ein Geschenk, sondern es markiert zugleich Janets Eigentum.

Es findet hier das statt, was Dabydeen als „pornography of Empire"[38] bezeichnet: die Erfahrungen der Kolonialgeschichte wurden und, wie anhand dieser Szene deutlich wird, werden immer noch vorwiegend vom Körper getragen. Der Körper wird zu einem Speicher des kulturellen Gedächtnisses und in der Tat sieht sich der Ich-Erzähler aufgrund seines unterschiedlichen Aussehens, vor allem wegen seiner dunklen Hautfarbe, stets den Briten unterlegen. Der Protagonist führt daher eine Last der Kolonialzeit mit sich. Diese „pornography of Empire" setzt sich darin fort, dass Janet die Hautfarbe des Protagonisten kommentiert: „It [the shirt] fits your body well […] it goes nicely against your brown skin" (244). Das weiße Hemd hebt die dunkle Hautfarbe umso mehr hervor und Janet ermahnt den Ich-Erzähler diesen Unterschied aufrechtzuerhalten, indem er das Hemd ordentlich waschen und weiß halten soll (vgl. 244). Das Hemd ist ein Zeichen seiner Verbindung zu Janet, zugleich hebt es aber auch den optischen Unterschied zur dunklen Hautfarbe hervor, sodass der Erzähler als Janets „dark secret" (245) wörtlich verstanden werden kann. Dass der Protagonist das Hemd trägt und es trotz ihres Kommentars, der ihm unangenehm ist, nicht auszieht, würde sich als Mimikry verstehen lassen. Es lässt sich hier auf Fanon zurückverweisen, der in der Mimikry einen bewussten Anpassungsversuch der Kolonisierten sieht, die sich mit der Maskerade

[38] Dabydeen, David: On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today. In: Lynne Macedo (Hg.): *Pak's Britannica*. *Articles by and Interviews with David Dabydeen*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press 2011, S. 32.

Ansehen, bessere Berufschancen oder Bildungsmöglichkeiten erhoffen.[39] Allerdings kommentiert Janet die Hautfarbe des Erzählers noch mit den Worten „I love the colour of your skin“ (244). Janet hat ein aufrichtiges Interesse am Erzähler, sodass ihr der latente Rassismus in ihren vorherigen Worten selbst gar nicht bewusst zu sein scheint.

Zwar ist der Protagonist von Janets Körper eingeschüchtert, was auch an seinen mangelnden sexuellen Erfahrungen liegt, aber als er durch Shaz mit pornographischem Material in Berührung kommt, entwickelt er sexuelle Phantasien, in denen er Gewalt gegenüber Janet ausübt und sich in eine Position der Macht stellt:[40] „I wondered whether she too wanted to be degraded, whether she really wanted me to stop talking, and to pounce on her instead, smearing blackness over all that genteel Englishness. I wondered how her parents would react if she returned home bruised and bitten and impregnated“ (169). Diese Textstelle kann derart verstanden werden, dass der Erzähler anhand seiner gewalttätigen sexuellen Phantasien gegenüber Janet seine Erfahrungen mit der britischen Gesellschaft verarbeitet. Der Rassismus, dem er als Indo-Guyaner ausgesetzt ist, überträgt er auf Janet, die stellvertretend für die weißen Briten steht. Vor allem die ältere Generation ist es, die rassistische Tendenzen aufzuweisen scheint, denn der Ich-Erzähler fragt sich zuvorderst, wie Janets Eltern reagieren würden. Zudem ist an dieser Textstelle auffällig, dass der Erzähler sich hier nicht danach sehnt, weiß zu sein, sondern im Gegenteil Janet dunkelhäutig machen sowie sie schwängern möchte. Es entsteht der Eindruck, als ob er ihr die Erfahrung vermitteln will, was es heißt, nur aufgrund seiner Hautfarbe rassistischen Anfeindungen ausgesetzt zu sein. Daneben ließe sich aber auch denken, dass Hybridisierung nur durch einen Gewaltakt möglich ist.

In Gesprächen des Protagonisten mit Joseph setzt sich die „counter-discursive critique of the novel [*Heart of Darkness*]“[41] fort. Diese geht,

---

[39] Vgl. Fanon 2013, S. 18f.
Der südvietnamesische Soldat in *Apocalypse* ist ein Beispiel für Mimikry ebenso wie Mobutu in *Bend*.

[40] Während der Protagonist in *The Intended* es bei seiner Phantasie belässt, begibt sich Naipauls Protagonist Salim in *A Bend in the River* tatsächlich in diese Machtposition über eine weiße Person. Die Affäre zwischen Salim und der belgischen Frau Yvette endet in einer gewalttätigen Auseinandersetzung (*Bend* 219f.).

[41] McWatt, Mark: ‚Self-Consciously Post-Colonial': The Fiction of David Dabydeen. In: Grant (Hg.). S. 111-122, 112.

interessanterweise, jedoch nicht von dem Protagonisten aus, sondern von Joseph, der trotz fehlender Schulbildung, oder vielleicht gerade deswegen, das Konstrukt des Kolonialismus durchschaut. Josephs sämtliches Wissen über Afrika stammt aus den Textpassagen in *Heart* und den Bildern von afrikanischen Menschen im Vergnügungspark. Dabei entsprechen die Bilder über Afrikaner in *Heart* den Bildern, die Joseph in der Jahrmarktsattraktion sieht, womit Dabydeen auf die Zirkulation der kolonialen Bilder verweist. Da Joseph Analphabet ist, werden ihm Textausschnitte aus der Novelle vorgelesen. Er selbst hat keine andere Möglichkeit sich über Afrika zu informieren. Dass Joseph nicht dumm ist, wird deutlich, als er mehrere Fragen bezüglich der Darstellungsweise stellt: „But is it true or a lie? That we walk about naked with other people's bones through our noses? That we eat each other?" (108). Der Protagonist muss zugeben, dass er darauf keine Antwort weiß, denn sein Wissen über Afrika geht nicht viel weiter als das von Joseph. Die Informationsquellen des Erzählers über Afrika sind neben Conrads Novelle die Fernsehnachrichten, in denen Afrika ausschließlich als Katastrophenkontinent dargestellt wird: Afrikaner werden auschließlich als hilfsbedürftige, rückständige und entwicklungsunfähige Menschen präsentiert (vgl. ebd.). Derart wird ‚Entwicklungshilfe' als moderne Form der *White Man's Burden* dargestellt.

Obwohl Joseph Analphabet ist, eröffnet er dem Erzähler eine neue Sichtweise auf Conrads Novelle, wodurch sich zugleich Josephs Kreativität im Umgang mit literarischen Texten und der Sprache zeigt. Der Erzähler versteht sich in den Gesprächen über die Novelle mit Shaz und Joseph als „professor" und schreibt sich selbst die „great skill […] in spotting an important image" (94) zu. Als es darum geht die Szene des Totenhains zu analysieren, stellt der Protagonist fest: „That's part of the theme of suffering and redemption which lies at the core of the novel's concern" (98). Der Protagonist hat durchaus recht mit seiner Behauptung, doch fügt Joseph mit seiner Analyse eine neue Perspektive bezüglich des Motivs Dunkelheit hinzu. Joseph erkennt die Bedeutung der Farben in der Novelle und versteht, dass die Farbe weiß nichts Gutes verheißt. Joseph verwirft die Analyse des Erzählers und postuliert stattdessen eine Lesart, in der Erinnerungen an die Weltkarte aus *Heart* aufkommen. In der Tat benutzt Joseph das Wort „rainbow" (98), welches auch

Marlow in Bezug auf die Karte verwendet (*Heart*, 10). Joseph gelingt es durch seine Deutung der Totenhain-Szene an die Geschichte der kolonialen Expansion Europas anzuknüpfen (worauf die Karte in *Heart* verweist) und die damit einhergehende Unterwerfung der einheimischen Bevölkerung zu erkennen:

> „The white light of England and the Thames is the white sun over the Congo that can't mix with the green of the bush and the black skin of the people. All the colours struggling to curve against each other like rainbow, but instead the white light want to blot out the black and the green and reduce the world to one blinding colour" (98).

Für Joseph ist der Kern der Novelle daher nicht „the fall of man", sondern „a dream" (ebd.): Der koloniale Traum, die Welt zu einer einzigen „blinding colour" zu reduzieren, der weißen Farbe, die, wie Joseph erkannt hat, für eine Kolonialmacht steht bzw. für das koloniale Begehren nach der Füllung des ‚Leeren'. Das „white light of England" ließe sich auch mit der Aufkärungsmetaphorik in Verbindung setzen: Afrika als ‚dunkler' Ort, in den das ‚Licht' der Zivilisation getragen werden muss. Joseph stellt somit eine postkoloniale Lesart der Novelle vor und wird zum postkolonialen Kritiker. Da Joseph zudem eine Stimme erhält und seine Gedanken äußern kann, tritt ein, was Deandra als „voicing [of] Conrad's voiceless Congolese characters" [42] versteht. Der Marginalität einer afrikanischen Figur wird auf diese Weise entgegengewirkt, zumal Joseph auch dem Klischee des dummen Afrikaners entgegenwirkt.

Zugleich fungiert Joseph auch als Kontrastfigur zum Erzähler, der in seiner Analyse von *Heart* das Thema des Rassismus ausklammert. Der Erzähler erkennt das Leiden der Afrikaner, aber er sieht es nicht als Ergebnis des gewalttätigen Kolonialsystems. Deswegen lautet Josephs weitere Ausführung bezüglich *Heart*: „The white man want to clear everything away, clear away the green bush and the blacks and turn the whole place into ivory which you can't plant or smoke or eat. Ivory is the heart of the white man" (98f.). Joseph deutet ebenfalls den Materialismus der Kolonialherren an, indem er sich auf das Elfenbein bezieht. Er erkennt dadurch auch die wirtschaftliche Dimension der Novelle, für die der Erzähler blind bleibt. Zudem deutet Joseph die Vernichtung

[42] Deandrea 2009, S. 172.

der Afrikaner im Maßstab eines Genozids an, was unter Leopolds II. Herrschaft über den Kongo der Fall war, da sich die Bevölkerungszahl von etwa 20 Millionen bei seinem Amtseintritt 1885 bis zum Ende seiner Herrschaft im Jahr 1908 halbierte.[43]

### 5.1.3 Identität

Für den Protagonisten und seine Freunde ist der Rassimus eine allgegenwärtige Erfahrung. Das ihnen entgegengebrachte xenophobe Verhalten hat Auswirkungen auf ihre Identitätsbestimmung. Für den Protagonisten ist der weiße Brite die Norm, wodurch er sich selbst und alle anderen nicht-weißen Personen herabwürdigt. Daher entspricht insbesondere Joseph als Afrikaner von vornherein nicht der Norm weißer Normalität. Es handelt sich dabei um eine Norm, die er gar nicht erfüllen kann, da es eine rassistische Norm ist. Josephs kulturelle Alterität wird zusätzlich durch sein Englisch markiert, welches einen deutlichen Dialekt aufweist. Durch diese Faktoren hat Joseph keine Chance einen Anschluss an die weiße britische Gesellschaft zu finden, was bei ihm letztendlich zu einem apathischen Verhalten führt (vgl. 101). Gekoppelt mit seinem Entsetzen über eine moralisch heruntergekommene Welt, die er sieht, als er Patels Kameramann für dessen pornographische Filme wird (vgl. 234), befreit Joseph sich aus seinem Dasein, indem er Suizid begeht. Dabydeen mag hier eine intendierte Inversion der Auslöschungsthematik, wie sie bei Conrad, Herzog und Coppola vorkommt, vorgenommen haben. Josephs Suizid geschieht, als er sich europäische Kulturtechniken anzueignen versucht und ihm die Chance materieller Absicherung durch Erwerbstätigkeit geboten wird. Aufgrunddessen gelingt es Dabydeen hervorzuheben, wie schwierig es für einen Migranten ist, in einer Gesellschaft, die von Rassismus geprägt ist, zu einer Identität zu finden. Joseph ist das Beispiel dafür, wie jemand an den harschen Realitäten der sozialen Umgebung scheitert.

Für den Erzähler ist der Weg der Identitätsfindung ebenfalls mit Schwierigkeiten verbunden, doch sieht er den Weg aus seiner misslichen Lage in der Bildung: „Patel's taunt that I want to become a white man is ridiculous.

[43] Vgl. Hochschild 2006, S. 3.

All I want is to escape from this dirt and shame called Balham, this coon condition, this ignorance that prevents me from knowing anything, not even who we are, who they are. […] The most important thing is to save myself from the misery of his kind of being“ (230f.). Seine Bildung hilft ihm in der Tat aus Balham zu entkommen, doch gibt sie ihm keine Antworten auf die Verwirrungen seiner kulturellen und ethnischen Identität. Er zieht literarische Texte heran, die ihm bei seiner Selbstdefinition helfen sollen, doch bringen sie sein ohnehin irritierendes Selbstbild noch weiter durcheinander. Zwar handelt es sich bei der Identität immer um einen dynamischen Prozess, doch für den Erzähler wird der Prozess durch seinen Migrationshintergrund erschwert. Hall betont diese permanenten Veränderungen in den Identitäten von Personen, die in der Diaspora leben. Diese Identitäten sind, wie er festhält „constantly producing and reproducing themselves anew, through transformations and difference“.[44] In Bezug auf den Erzähler wird dieser ständige Transformationsprozess in seiner Verhaltensweise gegenüber Weißen und Nicht-Weißen deutlich. Wenn er sich in der Gesellschaft von Nicht-Weißen befindet oder an seine Vergangenheit in Guyana zurückdenkt, spricht er in einem simpleren Englisch bzw. Kreol und passt sich auf diese Weise seinem Gegenüber an (vgl. 25, 28ff., 114, 123). In Situationen mit Weißen dagegen, z.B. mit Janet, verbirgt der Protagonist bewusst seine Vergangenheit (vgl. 120). Er versucht sich der jeweiligen Gruppe anzupassen, wodurch er seine Identität komplett wechselt. Er wird einfach zu dem, was die Umstände von ihm verlangen.

Auf die Schwierigkeit in der Identitätsfindung wird auch in der zweigliedrigen Zeitebene der Handlung verwiesen. Die Gegenwart spielt sich in Balham ab, während die Vergangenheit Guyana als Handlungsort hat. Während sich die Gegenwart in England durch die Realität der kulturellen, sozialen und sexuellen Unsicherheiten für den Erzähler als elend und trostlos gestaltet, erscheinen ihm seine Erinnerungen an Guyana geradezu idyllisch. „England is so messy and violent and drugged up, everything is going to pot“ (242) lautet das Urteil des Ich-Erzählers über den Zustand des europäischen Landes. In Guyana dagegen hatte der Erzähler eine relative Stabilität, was seine familiären Verhältnisse betraf. In England wird er dagegen von seinem alkoholsüchtigen

[44] Hall 1993, S. 402.

Vater verlassen, sodass er auf sich alleine gestellt ist. Häufig sind Erlebnisse in der Gegenwart daher auch Auslöser für Erinnerungen an die Vergangenheit, so zum Beispiel als Nasims Mutter ihn an seine Großmutter erinnert (vgl. 27f.). Die Erinnerungen dienen einerseits dazu, die gegenwärtige Verwirrung des Protagonisten bezüglich seiner Identität in London herzuleiten und andererseits seine Isolation als Immigrant in der Gesellschaft zu markieren. Aus den Erinnerungen lässt sich herauslesen, dass der Erzähler sich seiner indischen Ursprünge kaum bewusst ist und Erklärungen überdies aus zweiter Hand sind. Alles, was er über seine Vergangenheit zu berichten weiß, bezieht sich auf einige flüchtige Eindrücke. Dazu gehören der silberne Reif seiner Großmutter oder die Geschichte seines Ururgroßvaters Juncha, der durch einen Arbeitsvertrag mit den Briten nach Guyana gekommen war. Seine Großmutter, so geht aus der Erinnerung hervor, war eine herzliche Person und der Moment der emotionalen Wärme, der geschildert wird, kontrastiert stark mit dem Leben des Erzählers in London. An den Rückblenden fällt außerdem auf, dass der Erzähler von seinem Standard-Englisch zurück in die Kreolsprache wechselt. Für den Protagonisten ist das Kreol eine Sprache, die er vor den weißen Briten verbergen will, doch enthält sie auch das Potential einer Subversion.[45] Auf dieses Potential verweist Joseph, als er von dem Erzähler fordert, die erwähnte Grabinschrift für Mr Alis Schwester in einem Englisch zu verfassen, was diese auch tatsächlich sprechen würde. Joseph will damit nicht andeuten, dass ein Text in der Prosa eines Milton oder Wordsworth, wozu sich der Erzähler entscheidet, für eine einfache Frau zu gehoben und ihres Stands nicht würdig sei.[46] Ihm kommt es darauf an, eine Grabinschrift zu sehen, mit der sich die Frau identifizieren könnte.

So ist es auch Joseph, der dazu beiträgt, dass der Erzähler eine dezentrierte Perspektive entwickelt. Der Erzähler erkennt, dass Weißsein (Anpassung an die britische Kultur) nicht mehr das höchste Ziel sein muss. Für den Protagonisten ist diese Erkenntnis positiv, denn in England zu sein, ist für ihn auch immer mit Scham verbunden. In der Tat handelt es sich bei der Scham um eine der charakteristischsten Eigenschaften des Erzählers: Er schämt sich für

[45] Auf dieses Potential verweist Sarah Lawson Welsh in Bezug auf Dabydeens *Slave Song*. Vgl. Lawson Welsh, Sarah: Experiments in Brokenness. The Creative Use of Creole in David Dabydeen's *Slave Song*. In: Grant (Hg.), S. 27-46.
[46] Dabydeen verweist hier sicherlich auch auf Conrads elaborierte Sprache in *Heart*.

seine Armut, seine guyanische Kreolsprache und für all die Asiaten, die aufgrund ihrer Kleidung und ihrer markanten Akzente unter den Engländern auffallen. Diese Scham trägt zu seiner Identitätsverwirrung bei, aber das Ende des Romans weist darauf hin, dass der Erzähler seiner Vergangenheit durchaus treu bleibt. Aufgrund dessen lehnt er, bevor er sein Studium an der Universität antritt, die Idealisierung seiner weißen Freundin Janet ab. Zwar äußert er sich ihr gegenüber mit den Worten „you are everything I intended" (243), womit auf den Romantitel referiert und eine intertextuelle Markierung zu *Heart* hergestellt wird, aber kurz danach tritt eine Veränderung in ihm ein. Dabydeen gebraucht das Wort als Verb und nicht wie Conrad als Nomen. Die Zeitform der Vergangenheit signalisiert, dass die Beziehung keinerlei Zukunft hat. Anstatt sich durch dieses Geständnis leicht, befreit und voller Elan zu fühlen, vor allem deswegen, weil er von Janet nicht zurückgewiesen wird, stellt Dabydeens Erzähler stattdessen fest: „I didn't want to be born time and again. I didn't want to be an eternal, indefinite immigrant. I wanted to get off" (ebd.). Die Worte lassen erkennen, dass der Erzähler seinen Immigrantenstatus leid ist. Mit Janet zusammenzubleiben würde diesen Status fortsetzen anstatt ihn zu beenden. Dadurch erklärt sich auch die anschließende Szene, in der Janet dem Erzähler das weiße Hemd kauft. Obwohl Janet seine Freundin ist, fühlt er sich aufgrund ihres durchdringenden Blicks unwohl und kommt sich wie ein „slave on an auction block" (ebd.) vor. Der Erzähler befreit sich von seinem unsicheren Selbst, das ihm vor allem von der neokolonialen Stereotypisierung der weißen britischen Gesellschaft aufgedrückt wird. Es bedeutet nicht, dass er nun eine stabile Identität hat, aber die Idealisierung der britischen Kultur, die er mit Janet verknüpft hat, ist nicht mehr sein höchstes Ziel. Derart würde sich der Weg zum Aufbau einer neuen Identität öffnen, die seine indisch-guyanischen Wurzeln nicht verneinen muss. Laut Kilomba lässt sich diese Strategie der Handlungsermächtigung rassismuserfahrender Personen als „identification" verstehen.[47] Die positive Identifikation mit der eigenen Situierung als Person of Color führt zum Gefühl des Selbstvertrauens. Mit dem Protagonisten würde dann eintreten, was Welsch unter Transkulturalität versteht: ein Individuum, dass sich seine persönliche

[47] Kilomba 2010, S. 145.

kulturelle Identität aus einer Vielzahl von Kulturen zusammensetzt. Die kulturelle Grenze zwischen Eigenem und Fremden verwischt.

Anhand von Dabydeens Roman wird deutlich, dass Welschs' Konzept der Transkulturalität zu vereinfachend ist. Die Gesellschaft ist viel komplizierter als in seinem Modell dargestellt. Sein positives Verständnis von einer Verschmelzung der Kulturen lässt sich mit der dargestellten Gesellschaft in *Intended* nicht vereinbaren. Zwar ist eine externe Vernetzung der Kulturen gegeben, aber sie führt nicht zu kulturellen Grenzauflösungen. Stattdessen werden Differenzen zwischen den Kulturen aufgrund kolonialrassistischer Einstellungen aufrechterhalten. Da der Roman in einer postkolonialen Gesellschaft situiert ist, betont Dabydeen, wie sich deutliche Strukturen aus dem Kolonialismus erhalten haben, die zu sozialen und kulturellen Spannungen führen. Diese Disharmonie zwischen verschiedenen Gruppen von Menschen wird in Blaeulichs *„Menschenfresser-Trilogie"* in der kolonialen Welt, aber aus einer postkolonialen Perspektive schreibend, thematisiert. Der Kulturkontakt zwischen europäischen und afrikanischen Figuren ist von einer Asymmetrie zugunsten der Weißen geprägt, doch indem Blaeulich Einheimische aus Afrika zu den Protagonisten seiner beiden ersten Bücher macht, eröffnet er eine andere, eine subalterne Perspektive auf das koloniale Projekt.

## 5.2 Trankulturalität in einer kolonialen Gesellschaft: Max Blaeulichs „*Menschenfresser-Trilogie*"

In Blaeulichs *„Menschfresser-Trilogie*" werden mehrfach explizite intertextuelle Verweise zu *Heart* hergestellt, mit denen eine radikale Gesellschaftskritik ausgeübt wird. In *Kilimandscharo* gibt es wie in *Intended* aber auch zahlreiche Referenzen und Anspielungen zu anderen literarischen Texten.[48] Teilweise verweist Blaeulich selbst auf diese Verweise durch Erläuterungen im Anhang. Diese Erläuterungen geben häufig Informationen zu

[48] Laut Lorenz stellt die Trilogie ca. 270 intertextuelle Verweise her. Vgl. Lorenz 2017, S. 474.

historischen Figuren und deren Schriften, an denen sich der Rassenwahn des 19. und 20. Jahrhunderts ablesen lässt, womit Blaeulich unterstreicht, dass der in seinen Romanen dargestellte Rassismus seiner weißen Figuren keine Fiktion ist, sondern eine reale Grundlage hat. So wird beispielsweise auf Arthur de Gobineau verwiesen, der eine Schrift zu den verschiedenen ‚Menschenrassen' verfasst hat und auf den sich der Expeditionsarzt und Rassenphysiologe Stackler für seine ‚Forschung' bezieht.[49] Die dargestellte Welt ist trotz ihrer Verankerung in realen historischen Ereignissen aber auch eine sehr surreale und absurde Welt, die von Übertreibungen gekennzeichnet ist. Historische Tatsachen dienen Blaeulich als Ausgangspunkt für seine fiktive Erzählung. Die *„Menschenfresser-Trilogie"* lässt sich somit zur Gattung des historischen Romans zählen und ist zugleich eine metafiktionale postkoloniale Erinnerung.

Die intertextuellen Bezüge auf *Heart* treten in allen drei Romanen quantitativ häufig auf. In *Kilimandscharo* gehören zu diesen Verweisen die Schlüsselbegriffe „das Grauen" (59, 176), „Finsternis" (176) und „Elfenbein" (22, 130, 182). Weitere Anspielungen auf Conrads Erzählung sind die aneinandergeketteten Sklaven (10, 104,133), die ‚Kannibalen' mit ihren angespitzten Zähnen (11, 138), der Arzt, der die „mentalen Veränderungen" (139) der Europäer in Afrika untersuchen möchte, der sinnlose Beschuss des tropischen Regenwaldes (160), die Flussfahrt auf einem Dampfschiff (87f.), die inhumane koloniale Betrachtungsweise der Afrikaner als „Material" (139), sodass sie bis zu ihrem Tod am Bau einer Eisenbahnlinie im Urwald arbeiten (124ff.) sowie der Verweis auf Belgisch-Kongo (79f.,118, 173, 182), wo Marlows Erzählung verortet ist. Auch die in *Heart* wichtige Szene des Todeshains, in der Marlow direkt mit den Auswirkungen des Kolonialismus auf das afrikanische Leben konfrontiert wird, wird in *Kilimandscharo* aufgerufen. Erneut wird von apathischen Afrikanern berichtet, die das Opfer des Kolonialsystems sind und im Sterben liegen (95,125ff, 135).

Den auffälligsten intertextuellen Verweis auf *Heart* gibt Blaeulich in *Kilimandscharo* durch eine Markierung im Nebentext. Bei der Erwähnung des

[49] Blaeulich, Max: *Kilimandscharo zweimeteracht*. St. Pölten: Residenz Verlag 2005, S. 158. Im Folgenden werden die Seitenangaben aller aus diesem Buch entnommenen Passagen unmittelbar im Anschluss an das jeweilige direkte oder indirekte Zitat angegeben.

Bootes „*S. S. Roi des Belges*“ (137) gibt Blaeulich im Anhang eine explizite Vermerkung zu Joseph Conrad (253). Im Romanverlauf folgt nach der Erwähnung des Bootes ein weiterer intertextueller Verweis auf Conrads Geschichte: „Kilimandscharo war damals jener Boy des Direktors gewesen, der seinen unverschämten Schädel, ohne anzuklopfen, durch die Tür zur Messe hineinsteckte und mit einer verachtenden Geste zum Direktor sagte: ‚Herr Kurtz – er tot‘“ (137). Diese Textestelle ist nach dem ersten Komma eine beinahe wörtliche Wiedergabe von der Textstelle in *Heart*.[50] Blaeulich verändert den wahrscheinlich erwachsenen Afrikaner in *Heart*, der durch die Bezeichnung „boy“ (*Heart*, 69) degradiert und infantilisiert werden soll, in seinem Roman zu einem Kind. Der Afrikaner wird also nicht zu einem Kind gemacht, weil es sich tatsächlich um ein Kind gehandelt hatte.[51]

Die Verweise auf *Heart* setzten sich in *Gatterbauerzwei* fort. Erneut werden die „Elfenbeintransporte aus dem Kongo“ (308) erwähnt sowie „Elefantenjäger“ (297), die einer Schießwut verfallen. In Conrads Erzählung werden die Kolonialherren zwar nie „Elefantenjäger“ genannt und auch der Elefant kommt trotz der ständigen Jagd nach Elfenbein nie vor, doch von der Schießwut der Europäer kann Marlow sich mehrmals überzeugen. Ebenso wird in *Gatterbauerzwei* an Kurtz’ horrende Praxis der Enthauptung erinnert. Es ist die Rede von einem „abgehackte[n] Kopf“ (299), der in Blaeulichs Roman nicht aufgespießt wird, sondern in noch makaberer Weise als Fußball dient. Ergänzt wird der abgetrennte Kopf durch einen „Berg abgeschnittener Hände“ (299), der auf die Praxis der Kolonialsoldaten im Kongo-Freistaat anspielt, die den Kongolesen die Hand abschnitten, wenn diese nicht die geforderten Kautschukmengen sammelten oder die Soldaten einen Beweis dafür brauchten, dass die ihnen ausgehändigten Gewehrpatronen ‚sinnvoll‘ genutzt wurden.[52]

[50] *Heart*, 69: „Suddenly the Manager’s boy put his insolent black head in the doorway and said in a tone of scathing contempt: ‘Mistah Kurtz – he dead’“.

[51] Vgl. zu dieser Szene die Ausführungen bei Lorenz 2017, S. 481f. Er spricht davon, dass diese Textpassage „als postkoloniales *writing back* im besten Sinne verstanden werden [könne]“ und dass „eine stark ausgeprägte *Dialogizität* zwischen Prä- und Posttext“ entstanden sei (482). Zudem treffen hier auch Intertextualitätsmarkierungen Referentialität, Kommunikativität und Selektivität zu, worauf Lorenz ebenfalls verweist (481).

[52] Vgl. van Reybrouck 2014, S. 90.

In *Stackler*, wo sich die Handlung auf ebenjenen Stackler konzentriert, der zur Zeit des Nationalsozialismus seine Rassentheorien an der Wiener Universität weiterführt, gibt es ebenfalls Verweise auf *Heart*. In Zusammenhang mit den „Belgier[n] im Kongo" (95; weitere Erwähnungen des Kongo auf den Seiten 65, 67) wird William Henry Sheppard erwähnt, der zu den ersten afro-amerikanischen Missionaren in Afrika gehörte und der ab 1890 im Kongo tätig war, wo er die Kongogräuel dokumentierte und kritisierte. In diesem Zusammenhang fällt neben den Namen Conan Doyle und Mark Twain[53] auch Joseph Conrads Name, womit indirekt auf *Heart* verwiesen wird. Weitere Hinweise auf Conrads Novelle sind abgeschlagene Köpfe (96), „Leere" (299), „Finsternis" (299), „Grauen" (314), Kannibalen mit „zugespitzte[n] Zähne[n]" (26), Eisenbahnbau und die damit verbundene Zwangsarbeit der Afrikaner (146), Todeshain (28, 66) und die Stadt Brüssel, wo ein Vertrag abgeschlossen wird (69). Zudem verweist Blaeulich auf eine an *Apocalypse* erinnernde Szene, in der ein militärischer Luftangriff zur Musik von Wagner durchgeführt wird,[54] was verdeutlicht, dass der Schriftsteller sich auch anderer Intertexte zu *Heart* bewusst ist. Quantitativ betrachtet, gibt Blaeulich somit zahlreiche Verweise auf *Heart*. Noch vor der eigentlichen Lektüre weisen bereits die Paratexte auf den Schutzumschlägen aller drei Bände auf eine Reise in die ‚Finsternis' hin.[55] Diese intertextuellen Markierungen im Nebentext informieren über die Verknüpfung zwischen dem europäischen und dem afrikanischen Kontinent und deuten ebenfalls an, dass wie in Marlows Bericht das ‚Herz der Finsternis'nicht in den Afrikanern, sondern in den Europäern schlägt.[56]

---

[53] Die Schriftsteller Arthur Conan Doyle und Mark Twain schlossen sich dem Protest der *Congo Reform Association* gegen die inhumane Kolonialpolitik Leopold II. an. Doyle schrieb die Streitschrift *The Crime of the Congo* (1909) und Twain die Satire *King Leopold's Soliloquy* (1905).

[54] In Band 2 wird außerdem von einer Situation berichtet, in der Luftfahrzeuge vor dem Hintergrund einer „blutroten[n], untergehende[n] Sonne" (223) fliegen, wodurch ebenfalls Assoziationen zu *Apocalypse Now* aufgerufen werden. Zwar zeigt das offizielle Filmplakat des Films keine Flugzeuge, doch eine untergehende Sonne.
In Band 1 der Trilogie finden sich außerdem Anspielungen auf die Ouvertüren Wagners (1, 17, 229).

[55] Band 1: „„Ein Afrika-Roman als Reise ins Herz tiefster Finsternis europäischer Kolonialgeschichte; Band 2: „Wie überlebt man Europa, den wilden Kontinent, den permanenten Krieg im Herzen der Finsternis?"; Band 3: „Im Herzen des Herzens der Finsternis […]".

[56] Noch vor der eigentlichen Lektüre verweisen bereits die Paratexte auf den Schutzumschlägen aller drei Bände auf eine Reise in die ‚Finsternis'. Band 1: „Ein Afrika-Roman als Reise ins Herz tiefster Finsternis europäischer Kolonialgeschichte; Band 2: „Wie überlebt man Europa,

### 5.2.1 Vernetzung der Kulturen

In allen drei Romanen der „*Menschenfresser-Trilogie"* ist eine Verknüpfung zwischen Europa und Afrika durch den Kolonialismus hergestellt. In *Kilimandscharo* wird der Kulturkontakt durch die österreichische Uganda-Expedition der Jahre 1911/12 hergestellt, an der die vier Weißen Krumpke, Stackler, Weiss und Kranich teilnehmen.[57] In einem satirisch-grotesken Schreibstil kritisiert Blaeulich das gewaltsame kolonialistische Eindringen in Afrika und deckt so zugleich die Dekadenz der österreichisch-ungarischen Gesellschaft auf. Dieser Schreibstil ist für alle drei Bände von Blaeulich kennzeichnend. Die fiktionale Realität wird verfremdet und überzeichnet. Mit den Übertreibungen bis an die Grenzen der Glaubwürdigkeit gelingt es Blaeulich jedoch die Grausamkeit des Kolonialsystems zu unterstreichen und derart seine Kritik auszuüben. Im Folgeroman *Gatterbauerzwei* werden historische und ideologische Verbindungen zwischen dem Kolonialismus und dem Ersten Weltkrieg gezogen. Der abschließende Band der Trilogie zeichnet den ideologischen Weg des Kolonialismus nach, da der Expeditionsarzt Stackler für seine rassenhygienischen Theorien im Nationalsozialismus Verwendung findet. Blaeulichs Kolonialismuskritik lässt sich daher in die Tradition von Arendt und Césaire einreihen, die Verbindungen zwischen dem Kolonialismus und dem Nationalsozialismus ziehen. Das Eindringen der Österreicher in Afrika und die Entführung der zwei titelgebenden Afrikaner nach Wien vernetzt unterschiedliche Kulturräume, aber es kommt zu keiner Durchmischung der Kulturen. Der Kulturkontakt zwischen Europäern und Afrikanern ist von einer asymmetrischen Machtstruktur geprägt, die sich durch brutale Gewaltanwendung auszeichnet.

Die schwarzen Protagonisten Kilimandscharo und Gatterbauerzwei arbeiten als Träger für die österreichische Expeditionsgruppe in Uganda. Als Stackler und Krumpke nach Wien zurückkehren, werden die beiden Afrikaner

---

den wilden Kontinent, den permanenten Krieg im Herzen der Finsternis?"; Band 3: Im Herzen des Herzens der Finsternis […].

[57] Die Namen sind eine Anspielung auf den ersten Prätext in *Kilimandscharo*. Es handelt sich hierbei um den 1913 erschienenen Expeditionsbericht *Quer durch Uganda* von Rudolf Kmunke. Die Namen der vier Romanfiguren sind an Namen der Expeditionsteilnehmer aus dem Bericht angelehnt. Vgl. dazu Lorenz 2017, S. 475.

gegen ihren Willen mit nach Österreich genommen. Kilimandscharo wird aufgrund seiner Größe von 2,08m (*Kilimandscharo*, 77) von Stackler auf diesen Namen getauft, was Letzterer als eine humoristische Referenz versteht. Während sich Stackler bei der Namensnennung noch etwas kreativ zeigt, beweist Krumpke keinerlei Einfallsreichtum, sondern Zynismus. Er hat bereits einen österreichischen Diener namens Gatterbauer, sodass sein neuer afrikanischer Diener schlicht den Namen Gatterbauerzwei erhält. Die Namensgebung der Afrikaner durch die Österreicher lässt sich als kolonialer Akt verstehen, denn die afrikanischen Namen der beiden Träger werden ignoriert und schlicht überschrieben.[58] Die Afrikaner umzubenennen, markiert so gleichzeitig einen Besitz über sie.[59] Die Umbenennung suggeriert auch, dass die zwei Einheimischen kommodifiziert werden und ihnen ihr Menschsein abgesprochen wird, was sich im Wort „kaputt" (*Kilimandscharo* 144) widerspiegelt, welches in Bezug auf kranke afrikanische Träger von den Österreichern verwendet wird. Für Stackler sind die Afrikaner „Material für [s]eine Thesen" (*Kilimandscharo* 139), womit ihr Objektstatus erneut betont wird. Dieser Status wird in einer weiteren Episode deutlich, die zunächst sehr humorvoll wirkt.

Kilimandscharos Größe wird umso mehr betont, da sie in deutlichem Kontrast zur geringen Körpergröße von Stackler steht, der lediglich 1,58m groß ist (*Kilimandscharo*, 77). Stackler kompensiert seine kleine Statur, indem er sich von Kilimandscharo auf dessen Schultern herumtragen lässt. Derart gelingt es ihm, „über seine eigene Kleinheit zu triumphieren" (*Kilimandscharo*, 79) und auf Personen „herab[zu]schauen" (*Kilimandscharo*, 149). Während er in Uganda aufgrund seiner kurzfristigen Erblindung gezwungenermaßen von Kilimandscharo getragen werden muss, wodurch der Mythos des unbezwingbaren Kolonialhelden untergraben wird, setzt Stackler diese Praxis in Triest[60] und Wien fort, obwohl er gesund ist. Stackler versucht seine geringe Körpergröße durch Kilimandscharo zu überwinden, erzeugt aber das genaue

[58] „Stackler fragte nicht nach seinem Namen, er nannte ihn Kilimandscharo" (*Kilimanscharo*, 78).

[59] In *Aguirre* wird der Indio Runo Rimac in Balthasar umbenannt, um ihn ebnfalls als Besitz zu markieren.

[60] Auf der Rückreise machen die Österreicher einen Zwischenstopp in Triest, wo sie vom Statthalter empfangen werden (*Kilimandscharo* 146ff.). In *Heart* erwähnt Marlow in seinem Bericht, dass Kurtz davon phantasierte, von einem König am Bahnhof empfangen zu werden.

Gegenteil, weil sie umso mehr Aufmerksamkeit erregt. Daher hat diese Situation einen lächerlichen Beiklang und zwar für Stackler, denn er selbst verweist durch sein Verhalten auf seinen Minderwertigkeitskomplex. Obwohl diese Episode Lachen hervorruft, so verweist sie doch auf einen wichtigen Punkt. Indem Stackler sich herumtragen lässt, markiert er seine Macht über Kilimandscharo, der ihm als Statussymbol dient.[61] Kilimandscharo ist lediglich ein Objekt des weißen Mannes, sein Besitz.

Eingeführt werden die vier österreichischen Expeditionsteilnehmer zu Beginn von *Kilimandscharo* als die „vier kleine[n] Weiße[n] in Tropenanzügen" (*Kilimandscharo,* 7). Auf der übernächsten Seite wird erneut auf Stacklers kleine Statur verwiesen, als ihm Kilimandscharo eine Nilpferdpeitsche reicht und der Arzt auf einen Hocker steigen muss, damit er in der Lage ist, die wesentlich größeren afrikanischen Träger auszupeitschen (*Kilimandscharo,* 9). Stackler ist nicht nur kurz, sondern durch sein Verhalten zeigt er auch die Züge von Kurtz aus *Heart,* denn beide sichern sich ihre Macht durch Gewalt. Stackler verbindet die körperliche Gewalt mit verbalen Schlägen, indem er eine Schimpftirade auf den Ausgepeitschten niederprasseln lässt: „Du primitiver Sautrottel, verlauster Zulukaffer, so eine Steppensau mit Kakaosprudler! Du Hottentottenhund, Bimboaff" (*Kilimandscharo,* 9). Die Palette der Schimpfwörter entspringt Stacklers rassistischem Denken und betont seine Haltung gegenüber Afrikanern. Die Begriffe sind erschreckend in ihrer sprachlichen Wucht, doch der bloßstellende Effekt dieser Bezeichnungen trifft bei Blaeulich nicht die Bezeichneten. Da die Afrikaner Stacklers Sprache nicht verstehen, gelingt es Blaeulich, dass vielmehr diejenigen bloßgestellt werden, die sich dieser herabwürdigenden Ausdrücke bedienen. Cicek et al. verweisen darauf, dass die Verwendung von rassistischen Wörtern eine Norm markieren soll. Wenn eine Person beispielsweise als ‚Neger' angerufen wird, hat sie aus Sicht des Benennenden eine Norm nicht erfüllt, die Norm weißer Normalität. Da es eine rassistische Norm ist, kann sie vom Angesprochenen gar nicht erfüllt werden.[62]

[61] Im 13. Jahrhundert (und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein) galten sogenannte Mohren als Statussymbole der Macht, so beispielsweise am Hof von Friedrich II. Vgl. Martin 2001, S.43ff.
[62] Vgl. Cicek/Heinemann/Mecheril 2014, S. 324.

So spiegelt sich in Stacklers Worten ein soziales Herrschaftsverhältnis wider und zugleich dienen die Ausdrücke Herrschaft zu inszenieren.

Mit dem ersten Verweis auf *Heart* wird die koloniale Landnahme betont. So äußert sich Krumpke über die bestehende Expedition in Uganda wie folgt: „Bergsteigen, die letzten weißen Flecken Afrikas erforschen, wilde Tiere schießen, Elfenbein kaufen“ (*Kilimandscharo,* 22). Während in *Heart* die „weißen Flecken“ von einem jungen Marlow vor allem mit dem Reiz des Abenteuers verbunden werden, geht es dem Österreicher um die Eroberung eines Territoriums. Dies wird durch seine Erwähnung des Bergsteigens deutlich, denn als es ihm im Romanverlauf später gelingt, einen Berggipfel in Uganda zu ersteigen, nennt er diesen zu Ehren des österreichischen Kaisers „Kaiser-Franz-Joseph-Spitze“, wodurch sich „[d]ie Umrisse einer Kolonie Österreichisch-Uganda […] vor seinem inneren Auge“ (*Kilimandscharo,* 166f.) abzeichnen. Zwar besaß Österreich offziell keine Kolonien, was aber nicht bedeutete, dass sie nicht an der europäischen Kolonialgeschichte beteiligt waren oder kein Interesse an überseeischen Gebieten gehabt hätten.[63] Charakteristisch für die Erhebung von Anspruch ist das Benennen und in vielen Fällen das Umbenennen von Territorien durch europäische Namen im Sinne eines „symbolic and literal act of mastery and control“.[64] Genau diesen Akt demonstriert Krumpke durch die Umbenennung des Berges. Zugleich wird dadurch impliziert, dass das Gebiet als terra nullius betrachtet wird.

Der koloniale Wunsch nach Besitz und Kontrolle ist das grundlegende Motiv, das die Europäer nach Afrika gebracht hat. Die Vernetzung der Welt wird für die Österreicher als Chance gesehen, poltische und auch persönliche Interessen durchzusetzen. Letzteres wird durch Stacklers anthropologische Experimente an den Afrikanern deutlich, die ihm einen wissenschaftlich fundierten Beweis der angeblich afrikanischen Minderwertigkeit liefern sollen. Blaeulich betont hier, wie ‚Rasse‘ konstruiert wird, damit der Weiße seinen Machtanspruch legitimieren kann. Aber nicht nur die Wissenschaft wird zur Machtdemonstration herangezogen. Auch moderne technische

[63] Siehe dazu z.B. Sauer, Walter (Hg.): *Von Soliman zu Omofuma. Afrikanische Diaspora in Österreich 17. bis 20. Jahrhundert.* Innsbruck: Studien Verlag 2007.
[64] Ashcroft/Griffiths/Tiffin: Cartography. In: Dies. 2007², S. 28.

Errungenschaften des Westens sollen die Überlegenheit der Weißen darlegen. Dies sind in erster Linie die Schusswaffen. Pistolen und Gewehre werden von den Österreichern genutzt, um die afrikanischen Träger einzuschüchtern und sich Respekt zu verschaffen. Eine der ersten Handlungen Krumpkes in Uganda ist es daher Kokusnüsse von den Köpfen der Afrikaner zu schießen. Dass dabei jemand getötet werden könnte, ist unbedeutend und wird sogar eingeplant, wie sich aus einer Bemerkung Krumpkes herauslesen lässt: „Eine Kokosnuß kann man verfehlen, einen Neger nie“ (*Kilimandscharo,* 39). Afrikaner werden darauf reduziert den Weißen gegenüber zu „parieren“ (*Kilimandscharo,* 78). Durch seine Handlung widerspricht Krumpke selbst seinem Ethos eines wahren Jägers und Soldaten sowie seiner Annahme eines zivilisierten Menschen.[65] Seine Aussagen und Handlungen verhalten sich zueinander konträr, wodurch es Blaeulich gelingt, die Sophisterei des Kolonialherrn offenzulegen. Vor allem Stacklers entsetzliche rassenphysiologische Experimente an den Afrikanern zeigen, dass es der Weiße ist, der seine eigene Entzivilisierung bewirkt, wie Césaire feststellt.[66] Auffällig an den Bemerkungen und dem Verhalten der Österreicher ist eine Gönnerhaftigkeit, die in den anderen analysierten Texten nicht im Verhalten der Weißen vorgekommen ist. Es wird aber nicht der Eindruck erzeugt, als ob diese Jovialität als Verbrämung des zynisch-menschenverachtenden Handelns gelesen werden könnte. Blaeulichs grotesker Schreibstil verhindert diese Wirkung.

Um die Grenze zwischen westlicher und nicht-westlicher Welt zu festigen, wird das Massenmedium Film missbraucht. Weiss, ein Regisseur und Fotograph, begleitet die Expedition, um der breiten Masse im Westen ‚ethnographisches‘ Material mitbringen zu können. Natürlich hat sein Vorhaben wie auch jenes von Stackler nichts mit Ethnographie zu tun. Das Medium Film dient vielmehr als Technologie der Vereinnahmung durch Repräsentation. Insofern lässt es sich in den Kontext von Kolonialismus und Modernisierung einarbeiten, denn für den Österreicher Weiss, der mit vorgefertigten Meinungen an sein Projekt herangeht, stellt das Medium ein weiteres Mittel zur

[65] *Kilimandscharo,* 140: „Schießen ja, aber nicht um jeden Preis, das zeichnet den wahren Jäger und Soldaten aus. […] Wir Österreicher, wir wären die Richtigen für die Zivilisierung Afrikas“.
[66] Vgl. Césaire 2017, S. 27.

Unterwerfung dar. Es geht gerade nicht um ein Erkenntnisinteresse, sondern um die Inszenierung eines „filmische[n] Horrorszenario[s]“ (*Kilimandscharo,* 12). Weiss denkt sich blutrünstige Szenen aus, die die Andersartigkeit der Afrikaner hervorheben sollen: „Die müssen das roh fressen, das Blut im Gesicht, meine Herren, verstehen Sie, das muß den Budapester Adel von den Sesseln reißen“ (*Kilimandscharo,* 12). Blaeulich spielt hier auf koloniale Stereotypen über Afrikaner an. Kannibalismus und Blutorgien, für die Weiss keinerlei Beweise hat, dienen der Sensationshascherei. Weiss’ Film ist daher eine modernisierte Version der Menschenzoos. Als Spektakel mit exotisierten Menschen inszeniert, profitierten vor allem die Ausstellungsmacher von diesen Schauen, auch wenn ein wissenschaftlicher Anspruch erhoben wurde.[67] Letztendlich lässt Blaeulich Weiss mit seinem Projekt scheitern, worin sich der Humor des Schriftstellers und sein postkoloniales Schreiben erkennen lässt. In der Schilderung der Weißen wird gerade nicht das Bild des guten Kolonialherren inszeniert, der von seinen Abenteuern als gefeierter Held zurückkehrt.

In einer direkten Anspielung auf *Heart* durch die Nennung einer belgischen Handelsgesellschaft, die die Handelsstationen angeblich zu „Zentren des Fortschritts, der Bildung und der Menschlichkeit“ (*Kilimandscharo,* 137) machen will, eben jenen ‚zivilisatorischen‘ Zielen, mit denen Kurtz in den Kongo aufbricht (*Heart,* 32), wird auf die koloniale Zivilisierungsmission verwiesen. Mit dem lapidaren Satz „Das Gegenteil war wahr“ (*Kilimandscharo,* 137), wie auch durch die Verhaltensweisen der Österreicher in Afrika, entlarvt Blauelich, dass es den Europäer beim Kulturkontakt nicht darum geht, den afrikanischen Kontinent zu fördern. Mit einem historischen Verweis auf die Berliner Kongo-Konferenz von 1884/85, die zur Aufteilung des beinahe gesamten afrikanischen Kontinentes führte, erinnert Blaeulich erneut daran, dass oft machtpolitische Interessen zur Verflechtung der Welt beigetragen haben. Die willkürlich gezogenen Grenzen durch den Kontinent führten zu Trennungen von Siedlungsgebieten und Zwangsmigrationen und bedingten spätere Unruhen und Bürgerkriege. Die gewaltvolle Teilung des Kontinents erschwerte im späteren Geschichtsverlauf auch Unabhängigkeitsbestrebungen der afrikanischen Länder, was wiederum dem Westen zugutekam, der seine Machtposition derart

[67] Vgl. Blanchard/Bancel/ Boëtsch/Deroo/Lemaire 2008, S. 1-49.

weiterhin rechtfertigen konnte.[68] Afrika wurde als entwicklungsunfähig und hoffnungslos deklariert, um so weiterhin den Anspruch auf eine Führung durch den weißen Mann erheben zu können.

Blaeulich greift diese Themenkomplexe ebenfalls auf. Eine in Uganda gelegene Konservenfabrik, in der Kilimandscharo nach seiner Rückkehr nach Afrika für eine kurze Zeit arbeitet, ist im Besitz von Engländern. Geleitet wird die Fabrik aber von Indern, womit Blaeulich auf die indische Diaspora im kolonialen Raum verweist. Die afrikanische Bevölkerung ist zwar auch vertreten, doch handelt es sich um billige Arbeitskräfte. In der sozialen Hierarchie befinden sich die Afrikaner auf ihrem eigenen Kontinent auf der untersten Stufe. Die Zusammenarbeit der Inder mit dem Westen wird zusätzlich durch deren Arbeit als Häscher für eine Firma namens Newman & Dalton herausgestellt. Die wirtschaftliche Unterdrückung durch den Westen wird in *Stackler* weiterhin thematisiert. Gatterbauerzwei, der seiner Unterwerfung in Wien entflieht und nach einer Odyssey (Fremdenlegionär in beiden Weltkriegen) im Belgisch-Kongo ankommt, arbeitet dort für eine belgische Montangesellschaft. Die Arbeit in den Minen stellt sich als moderne Sklaverei heraus (*Stackler* 66f., 75, 147). Um den Profit noch weiter zu erhöhen, nimmt das belgische Unternehmen Einsparungen bei Sicherheitsvorkehrungen vor, was zu einem Grubenunglück führt. Blaeulich verweist damit auf die Kontinuität kolonialer Wirtschaftsstrukturen nach der formalen Dekolonisierung: Wirtschaft und Industrie liegen immer noch in den Händen der Weißen, während die indigene Bevölkerung Afrikas ausgebeutet wird. Vor allem mit den wirtschaftlichen Beispielen macht Blaeulich darauf aufmerksam, dass der kulturelle Kontakt zwischen verschiedenen Ethnien nicht auf ein Miteinander hinausläuft. Die kolonialrassistischen Denk- und Verhaltensweisen verhindern eine Durchmischung der Kulturen.

### 5.2.2 Das Eigene und das Fremde

Die aneinandergeketteten Sklaven (*Kilimandscharo,* 10) gehören zu den einprägsamsten Beispielen dafür, wie der kulturelle Kontakt zwischen den

[68] Zur Aufteilung des afrikanischen Kontinents siehe Pakenham 1992.

Österreichern und den Afrikanern verläuft. Das inhumane Verhalten der Europäer spiegelt sich in einer ganzen Palette von kolonialen Stereotypen über die Einheimischen wider. Anstatt jedoch die angebliche Minderwertigkeit der Afrikaner zu akzentuieren, worauf der Kolonialismus mit seinen rassistischen Eigenschaftszuschreibungen abzielt, findet bei Blaeulich eine Umkehrung statt. Die den Afrikanern unterstellten kolonialen Klischees lassen sich allesamt auf die Europäer anwenden. In allen drei Romanen werfen die Europäer den Afrikanern vor, Kannibalen zu sein. Die Afrikaner wiederum denken dasselbe von den Europäern (*Kilimandscharo* 143; *Stackler* 238). Während die Europäer dafür jedoch keine Beweise haben – sie sehen nie einen Afrikaner Menschenfleisch essen –, erfährt der Leser, wie Krumpke von einem menschlichen Unterschenkel isst. Zwar geschieht dies nicht freiwillig, aber er wird dennoch zu einem Kannibalen, wie er sich zu seinem Entsetzen selbst eingestehen muss: „Ich bin ein Menschenfresser, ein Menschenfresser, ich bin ein Menschenfresser" (*Kilimandscharo,* 15). Der europäische Rassismus gegenüber den Afrikanern wird auch durch das Vokabular deutlich. Dazu gehören Wörter, die die Afrikaner in die Nähe von Tieren rücken, wie „Negerschwein" (*Gatterbauerzwei*, 234) und „gorillid" (*Stackler*, 41). Zudem ist die Rede von Menschenzoos (vgl. *Kilimandscharo*, 193) und „Menschenmuseen" (*Kilimandscharo* 216).[69] Diese Ausstellungen von exotisierten Menschen, die seit Ende des 19. Jahrhunderts auch in Tiergärten veranstaltet wurden, waren eine Schnittstelle zwischen wissenschaftlichem und populärem Rassismus.[70] Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand oft der Körper, der als Anschauungsmaterial für anthropologische Betrachtungen diente. Den Wissenschaftlern wurde allerdings zunehmend deutlich, dass die angebliche Authentizität der Wilden auf Inszenierungen beruhte. Daher ging es vielmehr darum populäre Bilder von exotischen Menschen zu präsentieren als tatsächliches Wissen über die ausgestellten Personen zu vermitteln. Das Interesse der Österreicher Stackler und Krumpke[71] an solchen Schaustellungen

[69] Zudem ist in der Handlung die Rede von einem „Völkerkunde-Museum" (*Kilimandscharo* 170) sowie von Angelo Soliman, einem afrikanischstämmigen Kammerdiener, der im 18. Jahrhundert in Österreich tätig war und dessen Körper nach seinem Tod ausgestellt wurde.

[70] Vgl. Blanchard/Bancel/ Boëtsch/Deroo/Lemaire 2008, S. 1-49.

[71] Als Österreicher hat Blaeulich sicherlich an die durch Peter Altenberg berühmte Ashanti-Ausstellung von 1896 in Wien gedacht. Siehe dazu Schwarz, W. M.: *Anthropologische*

zeigt sich zu Beginn von *Kilimandscharo,* als sie über „*Barnum & Bailey*“ (*Kilimandscharo* 23, 29f.), ein US-amerikanisches Unterhaltungsunternehmen, das u.a. ‚menschliche Monstrositäten‘ austellte, reden.[72]

Als weiteres Beispiel der Pervetierung der Wissenschaften dient Blaeulich ein Foto, das einen jungen Afrikaner neben einem Schimpansen und einem Orang-Utan zeigt (vgl. *Stackler*, 193). Der Zweck dieses Fotos besteht darin, den Afrikaner als das fehlende Glied zwischen Affen und Menschen herauszustellen, wie dies in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts zur anthropologischen Forschung tatsächlich geschehen ist.[73] Der Afrikaner wurde auf eine höhere Entwicklungsstufe als die Tiere gestellt, aber seine Nähe zum Tier sei noch nicht überwunden. Das Foto des Afrikaners mit den Menschenaffen soll genau dies darstellen. Wenn Tiere mit Wildheit und Gefahr verbunden werden, dann sind es aber die Europäer, die dieses Verhalten zeigen. Vor allem Stackler mit seinen erschreckenden ‚wissenschaftlichen‘ Experimenten präsentiert sich als Monstrum. Anfangs begnügt er sich mit Vermessungen des afrikanischen Körpers,[74] doch im Verlauf des ersten Romans der Trilogie führt er an Kilimandscharo immer extremere Tests durch, darunter die Abnahme von eineinhalb Litern Blut, die Einatmung chemischer Dämpfe oder die Elektrisierung (vgl. *Kilimandscharo*, 213). Zu alledem wird Kilimandscharo von Stackler noch vergewaltigt und zum Drogenabhängigen gemacht, wodurch der Afrikaner nicht nicht nur körperlich, sondern auch seelisch gebrochen wird, wie aus seinem Verhalten hervorgeht: Er weint „wie ein kleines Kind“ (*Kilimandscharo*, 216).

Ein wichtiges Merkmal des europäischen Rassismus war die „Verknüpfung von Rassismus und Sexualität“.[75] Vor allem den Afrikanern wurde unterstellt einen nicht zu bändigenden Sexualtrieb zu haben. Blaeulich

*Spektakel. Zur Schaustellung ‚exotischer‘ Menschen, Wien 1870–1910*. Wien: Turia + Kant, S. 187–203.

[72] Vgl. dazu Bogdan, Robert: When the Exotic Becomes a Show. In: Blanchard et. al. S. 89-94, 89.

[73] Vgl. Martin 2001, S. 205; Bitterli 1991$^2$, S. 332-339.

[74] „Rassenphysiologische Untersuchungen, zuerst die Beine, dann der Oberkörper, der Schädel und die Genitalien“ (*Kilimandscharo*, 8).

[75] Vgl. dazu Mosse 1990, S. 11. Mosse hält fest, dass die „Verknüpfung von Rassismus und Sexulität […] ein wichtiges Merkmal des europäischen Rassismus wurde“. Es entwickelte sich das Klischee des triebhaften Außenseiters, wozu vor allem Schwarze gezählt wurden.

kehrt auch dieses Stereotyp um, da es wie erwähnt der Europäer Stackler ist, der seine sexuellen Gelüste nicht unter Kontrolle hat. Stackler gibt vor, dass seine sexuellen Handlungen Bestandteil seiner Forschung wären, doch ist es vor allem sein triebhaftes Wesen, das ihn zu diesen Akten treibt. Weitere Beispiele von sexbesessenen Weißen sind eine alkoholsüchtige Dorfbewohnerin,[76] die die körperliche Schwäche Gatterbauerzweis nach seiner Flucht von Krumpke ausnutzt, um sexuelle Handlungen an ihm vorzunehmen (vgl. *Gatterbauerzwei*, 130) sowie die Markgräfin Pallavicini, die den Afrikaner als Sexsklaven ausnutzt (vgl. *Gatterbauerzwei*, 171). Stacklers emotionale Armut und seine Unmenschlichkeit gegenüber Kilimandscharo sind eine Vorahnung dessen, was sich in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten in Europa ereignen wird. Auch seine gewissenhafte Notierung der Vermessungen erinnert an die mit bürokratischer Akribie geführten Dokumente der Nationalsozialisten in den Konzentrationslagern, wo eine Bürokratie des Tötens geradezu perfektioniert wurde.[77] Tatsächlich haben Stacklers ‚Qualitäten' ihn für seinen Werdegang in der Nationalsozialistischen Partei, wovon der dritte Band handelt, prädestiniert. Aufgrund des Themas Nationalsozialismus lässt sich eine Verbindung zum Kongo herstellen. An das denkwürdige Kapitel der europäischen Geschichte im Kongo erinnert Hochschild mit seinem Buch *King Leopold's Ghost*, in dem er den Massenmord der Kongolesen durch Sklaverei, Misshandlung, Aushungern und Erschöpfung durch den europäischen Kolonialismus mit dem Holocaust vergleicht: „the Congo of a century ago had indeed seen a death toll of Holocaust dimensions".[78] Die Verbindung zum Holocaust hat bereits Arendt 47 Jahre zuvor hergestellt. Arendt stellt in ihrem Buch heraus, dass die kolonialen Gräueltaten in Afrika, die Conrad sah und in *Heart* verarbeitete, das Versuchsfeld einer systematischen Massenvernichtung war, die sich im 20. Jahrhundert im Genozid der Juden während des Nationalsozialismus fortsetzte. Auch hier stützte man sich auf Rassenideologien und einen bürokratischen Herrschaftsapparat, wodurch eine Parallelisierung zwischen dem Verhalten in

[76] Nach einem sexuellen Akt gibt sie Gatterbauerzwei den Namen Adam (vgl. Gatterbauerzwei,130), in Anlehnung an den biblischen Adam.
[77] Zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager siehe Wachsmann, Nikolaus: *KL. A History of the Nazi Concentration Camps.* London: Abacus 2016.
[78] Hochschild 2006, S. 4.

den Kolonien und demjenigen im Nationalsozialismus gegeben ist.[79] So zieht Arendt die Schlussfolgerung, dass der Kolonialismus in Afrika den Grundstein für die nationalsozialistische Elite bildet: „African colonial possessions became the most fertile soil for the flowering of what later was to become the Nazi elite“.[80]

Eine wichtige Reinszenierung aus *Heart* betrifft den Angriff auf Marlows Dampfboot im Nebel, wobei Blaeulich sein Szenario multiperspektivisch behandelt, um derart die kolonialen Zuschreibungen von Eigenem und Fremden herauszufordern. In *Kilimandscharo* wird Conrads Szene aufgerufen, als sich der Haupttross der Expedition auf dem Gebiet eines afrikanischen Stamms verirrt hat und mit der Angst kämpft, von den vermeintlichen Kannibalen gefressen zu werden (vgl. *Kilimandscharo*, 174ff.). Lorenz hat die Ähnlichkeiten in der Gestaltung dieser Szene zu *Heart* herausgearbeitet. So zählt er als Gemeinsamkeit u.a. den Angriff durch einen Pfeilhagel, den Verlust der visuellen Orientierung oder den Schrei auf.[81] Nachdem Stackler nach Österreich zurückgekehrt ist, hält er im Wissenschaftlichen Club von Wien einen Vortrag über dieses Erlebnis. Kilimandscharo ist während des Vortrages anwesend. Das Ambiente würde für die Authenzität des Vortrags sprechen, doch Stacklers Rede entpuppt sich als Verzerrung der Gegebenheiten und als Heraufbeschwörung kolonial-exotistischer Stereotypen. So wird nicht nur das Aussehen der Afrikaner in typisch kolonialen Bildern gezeichnet, sondern auch das afrikanische Verhalten wird als besonders brutal und barbarisch geschildert (vgl. *Kilimandscharo*, 179ff.). Was diese Reinszenierung aus postkolonialer Perspektive so interessant macht, und darauf verweist Lorenz ebenfalls, ist die Kommentierung dieses Geschehens durch eine nicht-europäische Figur.[82] Nachdem Stackler seine Version des Vorfalls präsentiert hat, lässt der an dieser Stelle allwissende Erzähler verlauten: „Kilimandscharo wunderte sich über diese Art der Ausschmückungen und befand, die Weißen denken zuviel, doch eigentlich wollte er sagen, sie lügen zuviel“ (*Kilimandscharo*, 181).

[79] Vgl. Arendt 1958, S. 185-207.
[80] Ebd, S. 206.
[81] Vgl. Lorenz 2017, S. 477.
[82] Vgl. ebd.

Blaeulich verweist hier auf die Problematik der Repräsentation im kolonialen Diskurs. Indem indirekt eine afrikanische Stimme zu Wort kommt, wird eine Gegenstimme zum rassistischen Stackler geschaffen. Kilimandscharos Gedanken entlarven Stacklers Geschichte als Lüge und Übertreibung, wodurch Stacklers Wahrhaftigkeit, vor allem der Bericht über ein Menschenopfer, in deutlichen Zweifel gezogen wird. Blaeulich gelingt es damit dem kolonialen Narrativ des afrikanischen Wilden innerhalb des Romangeschehens zu widersprechen. Es lässt sich hier aber nicht nur Kilimandscharos afrikanische, sondern auch seine transkulturelle Stimme vernehmen. Während der Afrikaner zu Beginn der Expedition eher naiv erscheint und sich von den Europäern herumkommandieren und schikanieren lässt, hat ihn sein Leben in Wien gelehrt, imperiale Narrative aus einer kritischen Perspektive zu betrachten. Allerdings muss festgehalten werden, dass Kilimandscharo es bei diesen Gedanken belässt und gegenüber Stackler keinerlei Widerspruch erhebt oder gar rebellisches Verhalten zeigt. Nichtsdestotrotz wird postkoloniales Schreiben sichtbar, weil es zur Brechung des eurozentrischen Blickwinkels kommt: Dem Europäer Stackler wird ein „außereuropäischer Kontrapunkt“[83] gesetzt. Die indirekte afrikanische Perspektive ist dem europäischen Blickwinkel nicht unterzuordnen, sondern sie stellt sich als überlegen, da wahrheitsgetreu, heraus. Blaeulich wirkt damit der Abwertung des Einheimischen entgegen.

In seinem Vortrag verweist Stackler außerdem auf seine Erregung und seine anthropophagen Phantasien (vgl. *Kilimandscharo*, 181). In der Tat trinkt er später Kilimandscharos Blut (vgl. *Kilimandscharo* 220). Auch wenn das Menschenopfer nur eine Erfindung von Stackler ist, so lässt sie sich dennoch als Blick in seinen wahrhaftigen Charakter interpretieren. Sein Eingeständnis lässt ihn zum einen vor seinen Zuhörern als barbarischen Menschen erscheinen, zum anderen gibt es im gesamten Romanverlauf eindeutige Hinweise auf sein deviantes Verhalten. Mehrfach wird auf seine inzestuöse Beziehung mit seiner Mutter verwiesen und auch in der Behandlung der afrikanischen Träger zeigen sich seine ungewöhnlichen sexuellen Tendenzen, die er jedoch als wichtigen Beitrag für die wissenschaftliche Forschung deklariert. Tatsächlich hat sich Stackler bereits vor seiner Afrikareise kannibalistisch betätigt. Er berichtet von

[83] Domdey 2009, S. 52.

seinen Studententagen und von Wetten, in denen die Medizinstudenten sich gegenseitig herausforderten, menschliche Körperteile aufzuessen. Da Stackler Kannibalismus aus wissenschaftlicher Perspektive nicht verwirft,[84] lässt sich stark vermuten, dass er sich an diesen Wetten beteiligt hat. Somit wird hier die im kolonialen Diskurs vertretene Dichotomie von Barbarei und Zivilisation umgekehrt. Stackler ist nicht durch seinen Kontakt mit Afrika in atavistische Verhaltensformen zurückgefallen, sondern seine Perversionen waren bereits vor der Uganda-Expedition in Europa vorhanden. Der Arzt setzt sein Verhalten in Afrika lediglich fort, wobei er seine Perversionen im kolonialen Raum intensiver ausleben kann. Wie Kurtz in *Heart*, der in Isolation von anderen Europäern lebt, wird die Kolonie zu einem Ort des Machtrausches. Der Zuwachs an Handlungsmacht und persönlicher Freiheit führen auch bei Stackler zu einem Verlust der Selbstkontrolle.

Abschließend sei auf eine auffällige intertextuelle Referenz zu *Heart* verwiesen, mit der Blaeulich erneut eine Umkehrung der vom Kolonialismus gezogenen Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden bewirkt. Kilimandscharo wird auf einem Schiff, das ihn zurück auf den afrikanischen Kontinent bringt, einer Gruppe von feiernden, alkoholisierten Weißen als „Herr Kurz“ (*Kilimandscharo*, 235) vorgestellt, was die Person, die ihn vorstellt, als sehr geistreichen Witz versteht, da Kilimandscharo gerade nicht von kleiner Statur ist. Das „immer konvulsivischer[e]“ (ebd.) Lachen der Weißen und ihre „Masken“ (ebd.) verängstigen Kilimandscharo, der – ohnehin schon durch die körperlichen Strapazen der Reise geschwächt – ohnmächtig zu Boden stürzt. Daraufhin wird er von einem der Weißen „ironisch“ gefragt: „Herr Kurz – er tot?“ (*Kilimandscharo*, 236). Die Szene ist interessant, weil Blaeulich erneut mit Stereotypen über Afrikaner spielt. Kilimandscharo denkt, „daß die Weißen ein blutiges Opfer forderten – ihn“ (*Kilimandscharo*, 235). Blaeulich ruft den Topos vom afrikanischen Opferritual auf. In seinem Roman ist aber nicht der Afrikaner in der Rolle des Vollstreckers anzutreffen, sondern er ist in Gefahr das Opfer der maskierten Europäer zu werden.[85] Blaeulich nimmt einen Rollentausch vor, um

[84] „Rein wissenschaftlich betrachtet, ist überhaupt nicht einzusehen, warum man Menschenfleisch nicht essen sollte“ (*Kilimandscharo*, 105f.).

[85] Die Szene erinnert an das Königstreffen in Widmers *Kongo*, da auch hier maskierte und alkoholisierte Figuren auftreten, die in Kuno zunächst Angst hervorrufen. Außerdem ließe sich

das Stereotyp zu entkräften. Es ist keine vollständige Umkehrung, da Kilimandscharo selber den Aspekt des rituallen Opfers aufbringt. So lässt sich auch festhalten, dass Blaeulich die Umkehrung der kolonialen Dichotomie von Gut und Böse vermeidet (was ja wieder nur eine Dichotomie hervorbringen würde). Als Kilimandscharo in sein Heimatdorf zurückkehrt, wird er von seinen Leuten erschlagen. Kilimandscharo, der durch seine Erfahrungen in Europa verändert wurde, und bei seiner Rückkehr nach Afrika diese Veränderung unfreiwillig auch äußerlich durch seine europäische Kleidung zeigt, wird von seinem Stamm nicht mehr akzeptiert. Für ihn ist er zu einem Fremden geworden.

### 5.2.3 Identität

Wenn man die afrikanischen Figuren Kilimandscharo und Gatterbauerzwei miteinander vergleicht, lässt sich feststellen, dass sie mit der an ihnen verübten Gewalt und Erniedrigug durch die Österreicher unterschiedlich umgehen. Kilimandscharo versucht sich durchaus den Weißen anzupassen. Anstatt die Weißen ihrem Schicksal zu überlassen, als diese bis auf Krumpke allesamt krank werden, trägt Kilimandscharo Stackler quer durch Uganda. Nun beweist dieses Verhalten seine Treue, zugleich zeigt sich hier aber auch seine Naivität, denn er hat gesehen, dass Stackler und die anderen Österreicher gegenüber den Afrikanern gewalttätig sind, sie als Tiere und „Material“ (*Kilimandscharo*, 139) behandeln. Obwohl Kilimandscharo Zeuge des brutalen europäischen Verhaltens wird, heißt es dennoch über ihn:

> „[E]r [bekam] den Blick der Weißen, den Blick für den Zusammenhalt der Expedition. Er wurde loyal, seinem Stamm gegenüber illoyal. […] er [war] schon längst ein Teil ihres Blickes, ein Teil ihrer Hände und Füße, ihres Ritus, ihrer Werte und Anschauungen, sogar ihres Mundes, weil er anfing, sich Wörter ihrer Sprache zu merken, Ziffern aufzuschreiben, wie Stackler von ihm verlangte, statt zu revoltieren. Er wurde ihr Helfershelfer, Handlanger, statt ihr Feind“ (*Kilimandscharo,* 191f.).

auch an *Apocalypse* denken, wo die GIs zunehmend ‚verwildern‘ – mit nackten Oberkörper auftreten, sich mit Pflanzenteilen ‚tarnen‘ (Lance trägt später in der Tempelanlage die Kleidung der Indigenen) und sich das Gesicht camouflieren, sodass es wie eine Maske aussieht. Zudem gibt es *Apocalypse* die rituelle Opferung.

Anstatt die koloniale Situation umzukehren, da er in der eindeutig überlegenen Situation ist, bleibt die Macht der Kolonialherren über ihn ungebrochen. Er wird nicht zum Rächer der Unterdrückten, sondern hilft Stackler bei dessen pseudowissenschaftlichen Forschungen. Die Konsequenz des ausgebliebenen Verrats ist, dass Kilimandscharo der diskursiven Konstruktion der Afrikaner zu macht- und wehrlosen Opfern verhaftet bleibt. Er ist, wie es im Roman heißt, zu „Stacklers knetbarem Wachs“ (*Kilimandscharo,* 217) geworden.

Obwohl Kilimandscharo versucht, sich an die weißen Kolonialherren anzupassen und sich ihnen gefügig macht (er lernt ihre Sprache, trägt europäische Kleidung, lässt Stacklers Experimente über sich ergehen), ist es ihm aufgrund seines rassifizierten Körpers nicht möglich, der weißen Norm anzugehören. Weißsein lässt sich daher als Ort der Normalisierung, d.h. der strukturellen Privilegierung, definieren. Von dort aus bewerten weiß positionierte Menschen sich selbst, die ‚Anderen‘ und die Gesellschaft, ohne selbst zum Gegenstand der Betrachtung zu werden. Mit der Situierung als Weißer geht eine soziale, ökonomische und symbolische Machtressource einher. Für die Österreicher bleibt Kilimandscharo minderwertig, da er ein Afrikaner ist.

Kilimandscharo ist aber zu einer hybriden Figur geworden, denn nach seiner Rückkehr nach Uganda wird er, wie bereits erwähnt, von seinem ehemaligen Stamm nicht mehr akzeptiert. Kilimandscharos Hybridisierung ist daher nicht im positiven Sinne zu verstehen, denn statt der „creation of a new form, which can then be set against the old form“ findet sich bei ihm eine „restless, uneasy, interstitial hybridity“.[86] So kann Kilimandscharo seine Hybridität nicht nutzen, um die Strukturen der Dominanz innerhalb der kolonialen Situation umzukehren. Bhabha hat sich unter anderem mit der Frage beschäftigt, in welcher Beziehung Kultur und Identität zueinanderstehen. Diese Beziehung wird laut Bhabha in einem Bereich hergestellt, in dem „komplexe Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einbeziehung und Ausgrenzung“[87] vorkommen.

[86] Young, Robert J.C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge 1995, S. 23, 24.

[87] Bhabha, Homi K.: Verortungen der Kultur. In: Elisabeth Bronfen / Benjamin Marius / Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg 1997. S.123-149, 123.

Dieser Ort ist nicht statisch und lässt sich deshalb an keiner bestimmten Stelle finden, sondern er ist in ständiger Bewegung und Veränderung. Daher ist dieser Ort in einem Bereich des Dazwischen anzusiedeln, wodurch es zu immer neuen Diskursen kommt.[88] Ein solcher Bereich erschwert es gerade deshalb die Kultur und damit zusammenhängend die Identität zu bestimmen, da sie aus verschiedenen Blickwinkeln gesehen werden können. Kilimandscharo befindet sich in einem solchen Bereich des Dazwischen und wird zum Demonstrationsobjekt für diese Tropik. Er scheitert am Losgelöstwerden aus dem Einen und dem verweigerten Übertritt in das Andere. Obwohl Kilimandscharo der Sklaverei entkommen ist, bezahlt er den europäischen Kulturkontakt mit dem Tod, da sein Volk ihn nicht mehr akzeptiert. So wird Kilimandscharo zu einem doppelten Opfer.

Gatterbauerzwei dagegen versucht sich gegen die Europäer zu wehren. Nachdem er von den Österreichern nach Wien entführt wurde, verfällt er in eine Depression, die unter anderem mit der Schikane des eifersüchtigen Gatterbauer zusammenhängt. Er hat sich zwar wie Kilimandscharo „allem ergeben“ (*Gatterbauerzwei*, 18), aber der entscheidende Unterschied ist, dass er sich letztendlich aus dieser Position erhebt: Er flieht. Seine Flucht aus Wien ist vom Wunsch getrieben wieder zurück nach Afrika zu finden, doch seine Reise wird zu einer wahren Odyssey.[89] Gatterbauerzwei hat verstanden, was es heißt, als Afrikaner in einer weißen Gesellschaft zu leben: „[E]r ist allein, auf sich gestellt. Er begriff nach und nach, was es heißt, Neger zu sein. Eine schwarze Haut zu haben“ (*Gatterbauerzwei*, 19). Aufgrund dieser Erkenntnis ist sich Gatterbauerzwei bewusst, dass es eine unüberwindbare Grenze zwischen Weißen und Schwarzen gibt. Der biologische Rassismus des Kolonialismus lässt eine Grenzüberschreitung nicht zu. Deshalb ist Kilimandscharos Anpassung an

[88] Vgl. ebd.

[89] Nachdem er Wien verlassen hat, gerät er völlig geschwächt und verletzt in Ungarn in die Hände einer alkoholsüchtigen Landbevölkerung, wird jedoch später von österreichischen Adligen, der Familie Pallavicini, als Diener beschäftigt. Als der erste Weltkrieg ausbricht, wird er vom Grafen Pallavicini, der für die österreiche Luftwaffe arbeitet, gezwungen, mit in den Krieg zu ziehen. Er wird russischer Kriegsgefangener und dann vom Roten Kreuz nach Frankreich gebracht. Da die Franzosen nicht wissen, was sie mit ihm machen sollen, wird er als Soldat der Fremdenlegion eingezogen und kommt so wieder auf den afrikanischen Kontinent. Er ist jedoch in Nordafrika stationiert und kämpft als Söldner für die Franzosen in deren Kolonialkriegen. Erst 1927 (es war das Jahr 1913, als er Wien verließ) gelingt es ihm wieder nach Uganda zurückzukehren, wo er sich ein Kino kauft und alte Filme, darunter österreichische Kriegspropaganda, zeigt.

die Weißen ein erfolgloses Unterfangen, da er seine schwarze Hautfarbe nicht wechseln kann. Gatterbauerzwei, der eingesehen hat, dass seine Stellung in der Gesellschaft von seiner Hautfarbe bestimmt wird, will den Weißen nicht gefallen. So reagiert er beispielsweise der Gräfin Pallavicini gegenüber mit körperlicher Gewalt (*Gatterbauerzwei*, 171,185). Was in Dabydeens Roman lediglich eine Phantasie seines Erzählers geblieben ist – als subalterne Person eine weiße Person mit physischer Gewalt zu unterwerfen – wird in Blaeulichs Roman umgesetzt. Die Markgräfin nutzt Gatterbauerzwei als ihren Sexsklaven, doch indem er in dieser erzwungenen Beziehung gewalttätig wird, stellt er sich in eine Machtposition anstatt nur in einer Opferrolle zu verharren. Gatterbauerzweis Gewalt entspricht dabei aber nicht dem kolonialen Rollenbild vom ‚barbarischen' Afrikaner. Blaeulich arbeitet vielmehr subversiv gegen dieses Stereotyp an, da sich Gatterbauerszweis Verhalten als Reaktion auf das gewaltsame Kolonialsystem verstehen lässt. Es tritt die Gegengewalt ein, von der Fanon in *Die Verdammten dieser Erde* spricht.[90]

Wie Kilimandscharo nach seiner Rückkehr, so fühlt sich auch Gatterbauerzwei in Uganda entwurzelt und verloren. Er betrinkt sich regelmäßig, um sich nicht an die Horrorszenarien der Kriege erinnern zu müssen, womit er Willard aus der Anfangsszene in *Apocalypse* gleicht. Unfähig ein Leben in Ruhe und Frieden zu führen, beginnt Gatterbauerzwei mit täglichen Kampfübungen, wodurch er eine Gruppe Jugendlicher anzieht und sich schließlich eine Kampfschule etabliert. Diese Kindersoldaten lassen Erinnerungen an die Askaris sowie an die Force Publique aufkommen, letztere eine Kolonialarmee im Kongo-Freistaat unter der Leitung von weißen Offizieren, jedoch mit afrikanischen Soldaten. Gatterbauerzwei zeigt seinen Kindersoldaten Propagandafilme aus Europa, wodurch er die Kinder mit Kriegsideologien indoktriniert. Blaeulich kritisiert damit erneut das Medium Film, wie er dies bereits in Bezug auf die Figur Weiss gemacht hat. Ebenso wie der Film von Weiss dienen die Propagandafilme nicht der Wissenserkenntnis. Da die Kinder später sogar dazu übergehen, die Filme nachzuspielen, wird dieses ‚Wissen' noch weiter gefestigt und sie werden in der Realität zu Mördern. Die übereifrigen Jugendlichen starten einen „Bürgerkrieg zwischen all den Parteien

[90] Vgl. Fanon 2017[16], S. 30.

und Interessengruppen“ (*Gatterbauerzwei*, 329) – gemeint sind die Inder, Engländer, Araber und die ugandische Bevölkerung –, sodass Gatterbauerzwei sich gezwungen sieht, vor den britischen Kolonialbeamten zu fliehen. Gatterbauerzweis Verhalten in Uganda erscheint zunächst widersinnig, weil er endlich der kolonialen Gewalt entkommen ist, sich dann aber erneut Gewalt schafft. Allerdings ist dieses Verhalten seine Art der Ermächtigung, die ihm unter den Europäern immer verwehrt wurde. Sein Verhalten beweist, dass die ihm widerfahrene Gewalt durch die Weißen mit seiner Befreiung aus dem Sklavendasein nicht beendet ist. Mental ist er der Gefangenschaft nicht entkommen, sodass er versucht, sich die Freiheit mit Gewalt zu erkämpfen, um sich nicht länger als Opfer fühlen zu müssen. Mit diesem Verhalten ahmt er jedoch das Verhalten der Kolonialherren nach, deren bestimmendes Merkmal Gewalt ist. So zeigt Blaeulich, dass der Kolonialismus sowohl Täter als auch Opfer zum Negativen verändert: beide Gruppen „entzivilisieren“ sich und „verrohen“.[91] Unter den Bedingungen des Kolonialsystems gelingt es Gatterbauerzwei nicht eine autonome Identität zu konstituieren. Seine Identität gleicht vielmehr derjenigen der Kolonialherren, da sie sich durch Verlust der Selbstkontrolle, Machtmissbrauch (im Zusammenhang mit den Jugendlichen) und Machtrausch auszeichnet.

Gatterbauerzweis erneute Unterwerfung durch Stackler verdeutlicht, dass er letztendlich in seiner Opferrolle verharrt. Er kommt wieder zur französischen Fremdenlegion, kämpft im Zweiten Weltkrieg, gerät in deutsche Kriegsgefangenschaft und wird mit dem Zug nach Wien geschickt, wo er erneut zum Versuchskaninchen für Stacklers rassenphysiologische Experimente wird. Stacklers Wissenschaftsoptimismus der kolonialen Ära ist zum Rassenwahn der Nationalsozialisten geworden. So wird mit Gatterbauerzweis Odyssey eine direkte Verbindungslinie vom Kolonialismus hin zu den beiden Weltkriegen gezogen, wodurch diese afrikanische Figur zum Instrument von Blaeulichs Kulturkritik wird. Es lässt sich hier an Arendt und Césaire anknüpfen, die von einem „Bumerang“[92] reden, da die von den Weißen verübte Gewalt im Kolonialismus zurück nach Europa kommt.[93] Zugleich verdeutlicht Blaeulich

[91] Césaire 2017, S. 27.
[92] Ebd., S. 36; Arendt 1958, S. 206.
[93] Siehe auch Rothberg 2009.

durch diese Odyssey ebenfalls, wie Gatterbauerzwei zu einer Figur geworden ist, die mit Identitätsproblemen zu kämpfen hat:

> „Er war kein ‚Neger' mehr, aber auch kein Weißer. Er war ein neuer Typus von Neger, […]. Gatterbauerzwei hatte Angst, ein Weißer zu werden. Konnte das überhaupt geschehen? […] Er war in die Maschinerie der Nacht geraten" (*Stackler*, 151).[94]

Gatterbauerzwei befindet sich wie Kilimandscharo in einem Dazwischen, sodass auch seine Identität dezentriert und fragmentiert ist. Die Erklärung für diese instabile Identität wird von Blaeulich gegeben: Die „Maschinerie der Nacht" lässt sich als Verweis zu Conrads Motiv der Finsternis in *Heart* verstehen. Nacht und Finsternis sind Metaphern für die Grausamkeit und Brutalität des Kolonialsystems, denen sowohl Kolonialherr als auch Kolonisierter verfallen. Mit den Figuren Gatterbauerzwei und Kilimandscharo gelingt es Blaeulich jene „restless, uneasy, [and] interstitial hybridity"[95] aufzuzeigen. Anpassung an die Kolonialherren (Kilimandscharo) als auch Verweigerung der Anpassung (Gatterbauerzwei) laufen letztlich auf dasselbe Ergebnis im Kolonialsystem hinaus. Die Identität wird gespalten und die Sebstwahrnehmung als vereinheitlichtes Subjekt untergraben.

## 5.3 Schlussbetrachtung

Sowohl *Intended* als auch die „*Menschenfresser-Triologie"* zeigen auf, dass Welschs' Transkulturalitätskonzept zum Erfassen von kolonialen und postkolonialen Komplexitäten unangemessen ist. Beide Romane inszenieren die ‚Migration' kolonialer Konstellationen zwischen Metropole und Peripherie. In Dabydeens Roman handelt es sich beim Erzähler um eine Migrationsbewegung aus der ehemaligen Kolonie Britisch-Guyana ins imperiale Mutterland. Die Freunde des Erzählers verweisen auf die Größe des damaligen britischen Kolonialreichs als auch auf die komplexen kulturellen Gegebenheiten des Indischen Subkontinents. Eine Sicht, die den Erzähler und seine Freunde als eine einzige kulturelle Gruppe sieht, ist zu begrenzt. Die Zusammensetzung der

[94] Gatterbauerzwei wird 1945 durch die Russen befreit und beschreibt seine Gewalterfahrungen als „Nachtmaschinerie" (*Stackler*, 298f.).
[95] Young 1995, S. 24.

asiatischen Diaspora in England illustriert die große nachkoloniale Migrationswelle von der Peripherie in die Metropole. Die Migrationsbewegung in der *„Menschenfresser-Trilogie“* wird den zwei afrikanischen Figuren auferlegt, da sie gegen ihren Willen nach Wien gebracht werden. Anders als bei Dabydeen verlassen die subalternen Figuren bei Blaeulich Europa und kehren wieder in ihr afrikanisches Heimatland zurück.

Die Bedingungen für die Migration sind in den beiden Romanen grundsätzlich verschieden, was sich in den unterschiedlichen Verläufen ihrer Entwicklungswege niederschlägt. In Blaeulichs Romanen ist die Beziehung zwischen Kolonialherr und Kolonisiertem durch ein deutliches Machtgefälle charakterisiert. Die Differenz zwischen Eigenem und Fremden wird nicht aufgelöst, sondern immer wieder bewusst von den Weißen konstruiert. Das kolonialrassistische Denken und Handeln der Europäer lässt nicht zu, dass die Afrikaner Kilimandscharo und Gatterbauerzwei Teil der europäischen Gesellschaft werden. Die erzwungene Migration nach Europa verändert nichts an dieser dual-geteilten Welt. Weißsein gilt als Norm und ist mit Privilegien verbunden. Diese Überlegenheit gegenüber den afrikanischen Figuren verstärkt jedoch Eigenschaften in den Weißen, wodurch ihre Dekadenz betont wird. Das Leben innerhalb dieser von den Kolonialherren bestimmten Welt lässt dem Kolonisierten die Möglichkeit, sich entweder dem Kolonisator zu fügen und anzupassen oder Widerstand gegen ihn zu leisten. Gatterbauerzwei erhebt sich gegen die Ungerechtigkeiten und wird zu einer gewalttätigen Figur, ist derart aber in eine Gewaltspirale geraten, die er als „Nachtmaschinerie“ (*Stackler*, 298f.) beschreibt. Kilimandscharo hat sich von seiner afrikanischen Kultur derart entfremdet, dass er nach seiner Rückkehr nicht mehr von seinen Leuten akzeptiert wird.

Spuren des kolonialen Erbes finden sich in *Intended* in einer postkolonialen Gesellschaft. Die Rassismuserfahrung drückt sich nicht wie in der *„Menschenfresser-Triologie“* durch exzessive körperliche Gewalt von Weißen aus. Wie durch die Figur Nasim dargestellt wird, ist physische Gewalt gegen den rassifizierten Körper aber immer noch präsent. Rassismus hat sich vor allem als ideologischer Diskurs gehalten, der auch von den ehemals Kolonisierten verinnerlicht wurde. Der Erzähler kämpft aufgrund seiner

indisch-guyanischen Herkunft in der britischen Gesellschaft mit einem Minderwertigkeitsgefühl, da er Weißsein als Norm versteht. Die Differenz zwischen Eigenem und Fremden gehört für den Protagonisten und seine Freunde in der xenophoben Gesellschaft zum Alltag. Dennoch gelingt es Dabydeen seine Hauptfigur nicht als Opfer darzustellen, da er gegen Ende des Romans erkennen lässt, dass sie zu einer hybriden Figur geworden ist. Im Gegensatz zu Blaeulichs Figuren wird Dabydeens Protagonist nicht in einem verwirrten und unsicheren Zustand zurückgelassen. Seine Selbstwahrnehmung ist nicht wie bei Blaeulichs afrikanischen Figuren dezentriert, was nicht bedeuten soll, dass seine Identität sicher ist (von einer festen Identität auszugehen wäre auch eine Illusion). Die Erfahrungen des Erzählers, so lässt sich gegen Ende des Romans deuten, haben zur Entwicklung einer selbstbewussten Persönlichkeit geführt. Da er sich mit seiner eigenen Situierung als Person of Color identifiziert, ist es ihm möglich ein Gefühl des Selbstvertrauens zu entwickeln. Allerdings hat der Erzähler die Möglichkeit auf Bildung, die er nutzt, um seinen verinnerlichten Minderwertigkeitskomplex zu überwinden. Zudem wird er zwar als Person of Color in der britischen Gesellschaft wahrgenommen, aber es bieten sich für ihn auch Integrationsmöglichkeiten. Er ist nicht komplett von der weißen Gesellschaft ausgeschlossen, sondern hat weiße Freunde. Nichtsdestorotz verdeutlicht auch Dabydeen, dass eine Orientierung in einer Gesellschaft, die nach der formalen Dekolonisierung immer noch vom kolonialen Gedankengut beeinflusst wird, für subalterne Personen schwierig ist.

# 6 Gesamtfazit

Als Ausgangspunkt dieser Arbeit diente Stuart Halls Verständnis des Postkolonialismus als das „rückblickende Umformulieren der Moderne“.[1] In seinem Artikel *When was the ‚Post-Colonial‘? Thinking at the Limit* forderte Hall, dass es zu einer Neubewertung des Kolonialismus kommen müsse, der als ein Prozess von globaler Bedeutung und als Teil der Modernisierung verstanden werden solle. Die Kolonialismusforschung verdeutlicht, dass Kolonialismus und Moderne sich gegenseitig bedingen. Sie sind komplementäre, sich überlappende Prozesse. Ausgehend von der Hauptthese, dass Conrad in seiner Kolonialismuskritik implizit auch eine Modernisierungskritik äußert, wurden postkoloniale deutsch- und englischsprachige Intertexte aus Literatur und Film ausgewählt, die die Kritik des polnisch-britischen Schriftstellers aufgreifen und reflektieren.

In Conrads Kongoerzählung kann eine Verbindung von Kolonialismus und Moderne identifiziert werden. Conrad zeigt in seiner Novelle jedoch, dass Moderne nicht als Quelle von Fortschritt und Zivilisation in Erscheinung tritt, sondern im Zusammenhang mit dem Kolonialismus von fundamentalen Widersprüchen geprägt ist. Die Novelle stellt heraus, dass die Globalisierung – verstanden als Prozess der immer stärkeren Vernetzung und wechselseitigen Interaktion zwischen den Regionen der Erde – durch den Kolonialismus die Kolonie in das Weltgeschehen integriert hat. Allerdings ist eine Welt entstanden, in der die Beziehung zwischen Kolonialherr und Kolonisiertem durch eine starke Asymmetrie gekennzeichnet ist. Die Kolonisatoren in *Heart* nutzen die Kolonie zur Exploitation natürlicher und menschlicher Ressourcen, um ihre eigene Wirtschaft in Europa zu stärken. Während der Kolonialismus als ein humanitär-aufklärerisches Projekt propagiert wurde, präsentiert er sich in der Novelle als eine Gewalt- und Willkürherrschaft. Die für die koloniale Rhetorik wichtigen Begriffe des Fortschritts und der Zivilisation werden von Conrad ad absurdum geführt. Mit seiner Kritik an der kolonialen Globalisierung bringt Conrad den Legitimierungsgrund des kolonialen Projekts der Zivilisierung zu Fall.

[1] Hall 1997, S. 232.

Die globale ökonomische Ausbeutung wird in den postkolonialen Intertexten *Kongo* und *Bend* aufgegriffen. Sowohl Widmer als auch Naipaul verweisen auf die Fortschreibung kolonialer Machtstrukturen in sogenannten postkolonialen Zeiten. Beide Romane thematisieren Manifestationen des Kolonialismus im mittlerweile politisch unabhängigen Kongo anhand einer neokolonialistisch verfahrenden ökonomischen Globalisierung. Widmer zieht eine Verbindungslinie vom Kolonialismus bis hin zur erzählten Gegenwart, indem er durch eine Brauerei die direkte Beteiligung schweizerischer Akteure an den fortwährenden kolonialen Wirtschaftsverhältnissen nachweist, die zur Armut der Einheimischen beitragen. Allerdings eröffnet Widmer den Lichtblick, dass die neokolonialen Machtstrukturen im Beginn stehen, sich aufzulösen: Das in der Brauerei produzierte Bier ist nunmehr zu einem rein kongolesischen Produkt geworden, was als Hinweis auf eine einsetzende wirtschaftliche Unabhängigkeit interpretiert werden kann.

Während Widmer Conrads Novelle spielerisch transformiert, zeigt sich Naipaul dagegen weitaus ernster und pessimistischer, denn in seiner Darstellung vom Kongo versinkt das Land durch die politische Unabhängigkeit in Chaos, Korruption und Gewalt. Er präsentiert eine neue Nation, die in die politische Freiheit entlassen wurde, aber auf diese Freiheit nicht vorbereitet ist. So äußert sich Naipaul grundsätzlich kritisch über die kongolesische Regierung, in der die ehemaligen weißen Kolonialherren von neokolonialen Afrikanern abgelöst wurden. Die Politik liegt nun zwar in den Händen der Afrikaner, aber die Regierungsform stellt sich als neokolonialistisch heraus. Dies wird vor allem durch die an Mobutu angelehnte Figur des „Big Man“ veranschaulicht, der als Diktator das Land und die Bevölkerung wirtschaftlich zu seinem eigenen Vorteil ausbeutet. Naipaul stellt die Mängel und Schwächen der Gesellschaft dar, aber anstatt das neue Gesellschaftssystem grundsätzlich in Frage zu stellen, kritisiert er vielmehr einige seiner Tendenzen und Extreme, wie etwa die Nachahmung von westlich geprägten Normensystemen und Wertehierarchien, da auf diese Weise keine Modernisierungsprozesse eintreten können.

Als weiterer Aspekt, anhand dessen Conrads Kolonialismus- und Modernisierungskritik herausgestellt wurde, ist der Einsatz von Technologien untersucht worden. Die moderne Technologie wird von den Kolonialherren als

ein Mittel der Herrschaft, Kontrolle und Zerstörung genutzt, womit erneut die angebliche Zivilisierungsmission des Kolonialismus als Lüge entlarvt wird. Vor allem ist es aber auch die Sinnlosigkeit des technologischen Einsatzes, die von Conrad betont wird. Mehrmals beschreibt er, wie die Kolonialherren ohne Sinn und Verstand Geschosse abfeuern oder technische Apparaturen im Dschungel verrosten lassen, wodurch die Inkompetenz und Ineffektivität der Europäer unterstrichen, aber auch ihre Machtlosigkeit angesichts unerwarteter Verhältnisse. Conrad nutzt diese Darstellung, um die Entfremdung der Kolonialherren von ihrem Idealbild hervorzuheben. Zugleich wird die Entfremdung zur Natur akzentuiert, die im Kolonialismus nur noch als Ressource verstanden wird.

In den Filmen von Herzog und Coppola dienen militärische Technologien den spanischen Konquistadoren bzw. den US-amerikanischen Soldaten ebenfalls als Instrumente der Machtdemonstration. Vor allem in *Apocalypse*/*Redux* wird die Zerstörungsmacht der Militärtechnologien verhandelt. Während Herzog wie Conrad thematisiert, dass die Kolonialherren nicht in der Lage sind, die Natur zu zähmen, und ihr schließlich unterliegen, stellt Coppola mit seinem Film die Natur zwar auch als Bedrohung dar, die Übermacht der Militärtechnologie trägt aber letztendlich den Sieg davon. Die überwältigende Macht durch die Technologien führt vor allem in *Apocalypse* zu einer Selbstentfremdung des ‚modernen' Subjekts, was sich in der nihilistischen Haltung der Soldaten zeigt. Diese Haltung wird durch die Sinnlosigkeit militärischer Aktionen unterstrichen. *Heart*, *Aguirre* und *Apocalypse* heben hervor, dass der moralische Verfall der westlichen Figuren durch das (neo)koloniale System bedingt wird, da es ein dichotomisch konstruiertes Weltbild mit einem extremen Machtgefälle zwischen westlicher und nicht-westlicher Welt erzeugt. Die westlichen Figuren befinden sich im kolonialen Raum in einer oft unerwarteten Machtposition, die zu Größenwahn und Allmachtphantasien führt, aber auch eine innere Leere erzeugt. So erweist sich der Kolonisationsprozess in moralischer Hinsicht als zerstörerisch.

Aguirre in Herzogs Film und Colonial Kurtz in Apocalypse unterliegen wie Conrads Elfenbeinhändler einer extremen Form der Selbstüberschätzung. Ihre Hybris, die sich nicht nur in der Überschätzung der eigenen Fähigkeit,

sondern auch in einem Realitätsverlust offenbart, führt letztendlich zum Tod aller drei Figuren. Eine Siegerperspektive des Westens wird in allen Werken unterlaufen. An den drei Protagonisten werden zudem die dystopischen Elemente der (neo)kolonialen Herrschaft herausgestellt. Der Elfenbeinhändler, Aguirre und Colonel Kurtz bauen sich einen Herrschaftsapparat auf, der sich durch exzessive Gewalttaten und Willkürherrschaft auszeichnet. Brutale Gewaltanwendung dient der Unterwerfung und Disziplinierung der Untergebenen. Sollten diese Maßnahmen nicht greifen, so stellt das Töten die letzte Maßregel dar. Eine derartig totalitäre Herrschaft zeigt, wie ursprüngliche Ideale von Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit vor Ort pervertieren. Solche Exzesse stellen die Prämisse der Zivilisierungsmission prinzipiell in Frage. Sie belegen die von Horkheimer und Adorno vefasste These des „Umschlag[s] von Rationalität in Irrationalität“[2].

Schließlich erweist sich die Kolonialismus- und Modernisierungskritik in *Heart* auch anhand einer Untersuchung des transkulturellen Raumes. Conrad bezieht sich in seiner Novelle auf populärwissenschaftliche Debatten seiner Zeit, die genutzt wurden, um die Herrschaftsansprüche der Weißen in den Kolonien zu rechtfertigen. Was Conrad zeigt, ist ein Wandel der kulturellen Identität der Kolonialherren, der – wird den Pseudowissenschaften Glauben geschenkt –, auf den ersten Blick als eine Anpassung an die Einheimischen interpretiert werden könnte. Statt dem Idealbild des zivilisierten Kolonialherrn zu entsprechen, wird diagnostiziert, dass sie augenscheinlich Verhaltensweisen übernehmen, die sie eigentlich bekämpfen sollten. Die Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei verwischt, sodass die Grenze zwischen dem Eigenem und dem Fremden ebenfalls durchlässig wird. Aus dieser Überschreitung der Grenze geht aber nicht, wie es Welsch in seinem Transkulturalitätskonzept versteht, etwas Neues hervor. Es hat kein Austausch zwischen den Kulturen stattgefunden, denn Conrad betont, dass die ‚Anpassung‘ der Kolonialherren an die vermeintlich primitive Lebensweise der Kolonisierten das Resultat des menschenverachtenden Kolonialsystems ist. So werden die Kolonisierten von Conrad in der Erzählung in einer den Europäern überlegeneren moralischen Rolle gezeigt, was anhand der Selbstbeherrschung thematisiert wird. Die

[2] Horkheimer/Adorno 1986, S. 7.

angeblichen Kannibalen fallen trotz ihres Hungers nicht über die Europäer her, während die Kolonialherren selbst, allen voran Kurtz, als die Anthropophagen der Geschichte erscheinen.

Welsch' Konzept der Transkulturalität, das sich gegen einen Kulturbegriff richtet, der sozial homogenisiert und mit interkultureller Abgrenzung operiert, trifft in Dabydeens *Intended* und Blaeulichs *„Menschenfresser-Trilogie"* erneut auf erhebliche Probleme. Während ein Kulturkontakt gegeben ist, ist diese Verflechtung wie bei Conrad durch eine Hierarchie gekennzeichnet. Die koloniale Situation in der Handlung von Blaeulichs Romanen erlaubt es den afrikanischen Protagonisten nicht, sich aus ihren zugewiesenen Rollen zu befreien. Kilimandscharo und Gatterbauerzwei werden gezwungen sich ihren österreichischen Kolonialherren anzupassen, indem sie beispielsweise deren Sprache übernehmen, aber diese kulturelle Identitätstransformation ist keine Bereicherung, sondern bewirkt einen Selbstverlust bis zur Selbstverleugnung und (Selbst)Auslöschung. Kilimandscharo, der sich seinem europäischen Herrn völlig fügt, bleibt seiner Rolle als Opfer des Kolonialismus bis zum Schluss verhaftet. Auch Gatterbauerzwei ist ein Opfer der kolonialen Gewalt, doch transformiert er seine Traumata auch in Macht. Nach seiner Rückkehr aus Europa nutzt er sein gesammeltes Wissen und seine Erfahrungen, um sich selbst in eine Position der Macht zu stellen. Es wird aber deutlich, dass letztendlich auch sein Leben durch den Kontakt mit den Europäern zerstört wurde, da er unter den Nachwirkungen der kolonialen Gewalt leidet.

Anders verhält es sich in *Intended*. Der aus einer ehemaligen Kolonie stammende Protagonist überschreitet durch sein Leben in England ständig kulturelle Grenzen. Aufgrund seiner dunklen Hautfarbe bleibt seine Markierung in der englischen Gesellschaft als ein ‚Anderer' zwar erhalten, was in dem Roman immer wieder betont wird. Allerdings hat er sich eine Identität aufbauen können, die seine Herkunft nicht verneint, zugleich aber auch Elemente seiner neuen kulturellen Zugehörigkeit integriert. Dabydeen betont, dass dieses Resultat ein langer und schwieriger Prozess ist, was anhand der Lebenswege der Freunde des Protagonisten geschildert wird. Die Freunde des Protagonisten, die ebenfalls einen Immigrantenhintergrund aufweisen, schaffen es nicht, ihrer

Rolle des ‚Anderen' zu entkommen. Die zunehmende Durchdringung der Kulturen, die laut Welsch zur Auflösung der Fremd-Eigen-Differenz führen soll, ist daher sehr strittig. Die Vernetzung der Welt bedingt nicht zwingend, dass auch Fremdheit abgebaut wird. Die Geschichte des modernen Kolonialismus hat gezeigt, dass die Herstellung von geographischer Nähe und von Kontakt keineswegs zu einem Verschwinden von Differenz und Distanz führt. Stattdessen konstruiert der Kolonialismus Demarkationen, die sich über die koloniale Zeit hinaus in der postkolonialen Gesellschaft gehalten haben.

Ziel der Arbeit war es, durch die Analyse der Intertexte zu *Heart* die andauernde Verknüpfung von kolonialen Strukturen und Modernisierungsprozessen zu erkennen, dadurch die Aktualität des Themengebietes Kolonialismus und Modernisierung zu betonen und vor allem Halls Forderung des „rückblickende[n] Umformulieren[s] der Moderne" Rechnung zu tragen. *Heart* betont, dass die koloniale Modernisierung mit extremen Verwerfungen verbunden ist, was von den Intertexten aufgegriffen wird. Die zumeist postkoloniale Welt hat sich nicht von den kolonialen Strukturen befreien können, sondern erhält das Erbe des Kolonialismus aufrecht. Die Schriftsteller und Regisseure machen in ihren Werken darauf aufmerksam, versuchen aber gleichzeitig auch ein Aufbrechen dieser Kolonialstrukturen. Dies wird durch ihre Intertextualität zu Heart verdeutlicht. Conrads Novelle verhält sich zum Thema Kolonialismus ambivalent. So ist beispielsweise die Stimmlosigkeit der Einheimischen kritisiert worden. In einigen Intertexten wird versucht, die Stimmlosigkeit zu überwinden, indem die ansonsten stimmlosen und marginalisierten Subalternen zu Wort kommen. Dadurch werden Gegenperspektiven geschaffen, die als Korrektiv der kolonial-rassistischen Einstellung der weißen Figuren wirken.

Obwohl Halls Artikel vor mehr als 20 Jahren geschrieben wurde und Conrads Novelle sogar vor mehr als 100 Jahren, so verdeutlichen die Intertexte doch, dass nicht nur ein stetiges Interesse am Thema Kolonialismus und Modernisierung vorhanden ist, sondern auch die Notwendigkeit gesehen wird, über dieses Thema zu informieren. Die Aktualität einer kritischen und bewussten Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit im deutschsprachigen

Raum wird auch durch Magazine wie ZEIT Geschichte,[3] GEO EPOCHE[4] oder bpb[5] verdeutlicht, die Ausgaben zum Thema Kolonialismus herausgebracht haben. So betont der Historiker Sebastian Conrad mit seinem Artikel in ZEIT Geschichte, dass der deutsche Kolonialismus – und dies lässt sich auf die europäische Kolonialgeschichte allgemein ausweiten – keine abgeschlossene Episode darstellt, sondern bis heute nachwirkt: „Denn in den politischen und ökonomischen Strukturen der Ungleichheit, in den Migrationsströmen, in dem Rassismus, der Minderheiten […] entgegenschlägt, ist die Kolonialgeschichte bis heute aktuell."[6]

[3] *ZEIT Geschichte* 4/19: Die Deutschen und ihre Kolonien. Das wilhelminische Weltreich 1884 bis 1918.
[4] *GEO EPOCHE* Nr. 97/2019: Der Kolonialismus. Die Welt im Griff Europas.
[5] *bpb*: *Informationen zur politischen Bildung* 3/2018: Europa zwischen Kolonialismus und Dekolonisierung.
[6] Conrad, Sebastian: Ungleiche Welt. In: *ZEIT Geschichte* 4/19: Die Deutschen und ihre Kolonien. Das wilhelminische Weltreich 1884 bis 1918, S. 14-20.

# Literaturverzeichnis

## Primärtexte

Blaeulich, Max: *Kilimandscharo zweimeteracht*. St. Pölten: Residenz Verlag 2005.

–: *Gatterbauerzwei oder Europa überleben*. St. Pölten: Residenz Verlag 2006.

–: *Stackler oder Die Maschinerie der Nacht*. St. Pölten: Residenz Verlag 2008.

Conrad, Joseph: Heart of Darkness. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4], S. 3-77.

Dabydeen, David: *The Intended*. London: Secker & Warburg 1991.

Naipaul, V.S.: *A Bend in the River*. New York: Vintage 1989 [1979].

Widmer, Urs: *Im Kongo*. Zürich: Diogenes 1998 [1996].

## Sekundärtexte

Achebe, Chinua: An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4]. S. 336-349.

Achebe, Chinua: Impediments to Dialogue between North and South. In: Ders.: *Hopes and Impediments. Selected Essays*. New York: Anchor Books 1990 [1988]. S.21-29.

Ackermann, Andreas: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers. In: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften* (Themen und Tendenzen, Bd. 3). Stuttgart [u.a.]: Metzler 2004. S.139–154.

Adair, Gilbert: *Hollywood's Vietnam. From The Green Berets to Apocalypse Now*. New York: Proteus 1981.

Adair, Gilbert: *Hollywood's Vietnam*. London: Heinemann 1989.

Agossavi, Simplice: *Fremdhermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur. An Beispielen von Uwe Timm, Gerhard Po, Urs Widmer, Sybille Knauss, Wolfgang Lange und Hans Christoph Buch*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003.

Albrecht, Monika: *"Europa ist nicht die Welt". (Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit*. Bielefeld: Aisthesis 2008.

–: Doppelter Standard und postkoloniale Regelpoetik. Eine kritische Revision Postkolonialer Studien. In: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patru (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld: Aisthesis 2012. S. 67-111.

Allen, Richard Blair: *European Slave Trading in the Indian Ocean, 1500-1850*. Athens, Ohio: Ohio University Press 2014.

Ames, Eric (Hg.): *Werner Herzog. Interviews.* Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 2014.

Ames, Eric: *Carl Hagenbeck. Empire of Entertainments*. Seattle [u.a.]: University of Washington Press 2008.

–: *Aguirre, the Wrath of God*. London: Palgrave 2016.

Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press 1996.

Arendt, Hannah: *The Origins of Totalitarianism*. New York: Meridian Books 1958 [1951].

–: Franz Kafka. In: Kenneth Hughes (Hg.): *Franz Kafka. An Anthology of Marxist Criticism.* Hanover, N.H. [u.a.]: Published for Clark University by University Press of New England 1981. S. 3-11.

–: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München [u.a.]: Piper 2016[19].

Armstrong, Paul B. (Hg.): *Joseph Conrad*. Heart of Darkness. *Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4].

–: *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2017[5].

Armstrong, Paul B.: Introduction. In: Ders. (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2017[5]. S.ix-xxi.

Arnds, Peter: Into the Heart of Darkness: Switzerland, Hitler, Mobutu, and Joseph Conrad in Urs Widmer's Novel Im Kongo. In: *The German Quarterly* 71/4 (1998). S. 329-342.

Arndt, Susan: ‚Neger_in'. In. Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast 2011. S. 653-657.

Ashcroft, Bill: Introduction. Spaces of Utopia. In: *Spaces of Modernity. An Electronic Journal* 2/1 (2012). S.1-17.

Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London [u.a.]: Routledge 1995.

Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge 2002[2].

–: *Postcolonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a.]: Routledge 2007[2].

–: Ambivalence. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 10-11.

–: Anti-Colonialism. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 11-14.

–: Cannibal. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 26-27.

–: Cartography (Maps and Mapping). In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 28-30.

–: Globalization. In: Dies.: *Post-Colonial Studies*. *The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 100-104.

–: ‘going native‘. In: Dies.: *Post-Colonial Studies*. *The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S.106.

–: Modernity. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a.]: Routledge 2007[2]. S. 130-132.

–: Neo-Colonialism/Neo-Imperialism. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2]. S. 146-148.

–: Othering. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a]: Routledge 2007[2].S. 156-158, 156.

–: Palimpsest. In: Dies.: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London [u.a.]: Routledge 2007[2]. S.158-160.

Atkinson, William: Bound in Blackwood’s. The Imperialism of Heart of Darkness in Its Immediatiate Context. In: *Twentieth Century Literature* 50/4 (2004). S. 368-393.

Attir, Mustafa O./Burkart Holzner/Zdenek Suda/Zolenek Suda (Hg.): *Directions of Change. Modernization Theory, Research, and Realities*. Boulder: Avalon Publishing 1981.

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser 1971.

–: Das Wort im Roman. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 154-300.

Baker-Smith, Dominic: *Mores Utopia*. London: Harper Collins 1991.

Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press 1986.

Bauer, Michael: Im Dschungel hinter Zürich. In: *Focus* 38 (1996). http://www.focus.de/auto/neuheiten/kultur-im-dschungel-hinter-zuerich_aid_159867.html [Aufruf: 25.01.18]

Bauman, Zygmunt: *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge 1992.

Bayly, C.A.: *The Birth of the Modern World 1780-1914. Global Connections and Comparisons*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell 2004.

Behrens, Roger: *Adorno-ABC*. Leipzig: Reclam 2003.

Benedict, Burton: Rituals of Representation: Ethnic Stereotypes and Colonized Peoples at Worlds's Fairs. In: Robert Rydell/Nancy E. Gwinn (Hg.): *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World.* Amsterdam: VU University Press 1994. S.28-61.

Benelli, Dana: The Cosmos and its Discontents. In: Timothy Corrigan (Hg.): *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*. New York [u.a.]: Methuen 1986. S. 89-103.

Berger, Johannes: Kapitlismus. In: Hans-Peter Müller/Steffen Sigmund (Hg.): *Max Weber-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014. S. 71-74.

Berger, Roger A.: Writing Without a Future. Colonial Nostalgia in V.S. Naipaul's A Bend in the River. In: *Essays in Literature* 22/1 (1995). S. 144-156.

Berman, Russell A.: *Enlightenment or Empire. Colonial Discourse in German Culture*. Lincoln, Neb. [u.a.]: University of Nebraska Press 1998.

Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013.

Betz, Mark: *Beyond the Subtitle. Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

Bhabha, Homi K.: Verortungen der Kultur. In: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg 1997. S.123-149, 123.

–: *The Location of Culture*. London: Routledge 2004.

–: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2007.

Bhambra, Gurminder K.: *Rethinking Modernity. Postcolonialism and the Sociological Imagination*. Basingstoke: Palgrave 2007.

Bitterli, Urs: *Die ‚Wilden' und die ‚Zivilisierten'. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäischen überseeischen Begegnung*. München: Beck 1991[2].

Blanchard, Pascal/Bancel, Nicolas/Boëtsch, Gilles/Deroo, Éric/Lemaire, Sandrine/Forsdick, Charles (Hg.): *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool: Liverpool University Press 2008.

Blanchard, Pascal/Bancel, Nicolas/Boëtsch, Gilles/Deroo, Eric/Lemaire, Sandrine: Human Zoos: The Greatest Exotic Shows in the West. In: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Gilles Boëtsch/Eric Deroo/Sandrine Lemaire/Charles Forsdick (Hg.): *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool: Liverpool University Press 2008, S. 1-49.

Bogdan, Robert: When the Exotic Becomes a Show. In: Pascal Blanchard/ Nicolas Bancel/Gilles Boëtsch/Éric Deroo/Sandrine Lemaire/Charles Forsdick (Hg.): *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*. Liverpool: Liverpool University Press 2008. S. 89-94.

Bong, Jörg: „Dinge, die an nichts erinnern". Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 10 (1998). S.22-29.

Booker, M. Keith: *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut [u.a.]: Greenwood Press 1994.

Bordwell, David: *Poetics of Cinema*. New York [u.a.]: Routledge 2008.

Borgards, Roland: Affe. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2008. S. 8-9.

Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen. Zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Brathwaite, Edward Kamau: Nation Language. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London [u.a.]: Routledge 1995. S. 309-313.

Brantlinger, Patrick: „Heart of Darkness: Anti-Imperialist, Racism, or Impressionism?" In: *Criticism: A Quarterly Journal for Literature and the Arts* 27/4 (1985). S. 363-385.

–: *Rule of Darkness. British Literature and Imperialism. 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press 1988.

–: Victorians and Africans. The Genealogy of the Myth of the Dark Continent. In: Gene M. Moore (Hg.): *Joseph Conrad's Heart of Darkness. A Casebook*. Oxford: Oxford University Press 2004. S. 43–88.

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985.

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. S. 31-47.

–: Zur Einzeltextreferenz. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. S. 48-52.

–: Intertextualität. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (H-O, Bd. 2). Berlin [u.a.]: de Gruyter 2000. S. 175-179.

Burbank, Jane/Cooper, Frederick: *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*. Princeton, N.J. [u.a.]: Princeton University Press 2010.

Cannon, Lou: *President Reagan. The Role of a Lifetime.* New York [u.a.]: Simon & Schuster 1991.

Castro Varela, María do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript 2005.

Césaire, Aimé: *Über den Kolonialismus*. Berlin: Alexander Verlag 2017 [1955].

Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 2000.

Chatman, Seymour: 2 ½ Film Versions of Heart of Darkness. In: Gene M. Moore (Hg.): *Conrad on Film.* Cambridge: Cambridge University Press 1997. S. 207-223.

Chatterjee, Partha: *The Nation and Its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1993.

Cicek, Arzu/Heinemann, Alisha/Mecheril, Paul: Warum die Rede, die direkt oder indirekt rassistische Unterscheidungen aufruft, verletzen kann. In: Gudrun Hentges/Kristina Nottbohn/Mechtild M. Jansen/Jamila Adamou (Hg.): *Sprache – Macht – Rassismus*. Berlin: Metropol 2014. S. 309-326.

Ciotti, Paul: MICHAEL HERR. A Man of Few Words. What Is a Great American Writer Doing Holed Up in London, and Why Has He Been So Quiet All These Years? In: *Los Angeles Times*, 15. April 1990. http://articles.latimes.com/1990-04-15/magazine/tm-2121_1_michael-herr [Aufruf 1.08.2018].

Collins, Harold R.: Kurtz, the Cannibals, and the Second-Rate Helmsman. In: Leonard F. Dean (Hg.): *Joseph Conrad's Heart of Darkness. Backgrounds and Criticisms.* Englewood Cliffs: Prentice Hall 1960. S. 149–159.

Comaroff, John/Comaroff, Jean: *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder: Westview Press 1992.

Conrad, Joseph: The Congo Diary. In: Paul B. Armstrong: *Joseph Conrad: Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*, hrsg. von Paul B. Armstrong, New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4]. S. 253-260.

–: Geography and Some Explorers. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4]. S. 273-278.

–: An Outpost of Progress. In: Susanne Lenz/Reinhard Gratzke (Hg.): *Cross-Cultural Encounters. 20th Century English Short Stories*. Stuttgart: Reclam 2006. S. 11–55.

Conrad, Sebastian: Doppelte Marginalisierung. Plädoyer für eine transnationale Perspektive auf die deutsche Gesellschaft. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002). S. 145-169.

–: *Deutsche Kolonialgeschichte*. München: C.H. Beck 2012[2].

–: Ungleiche Welt. In: *ZEIT Geschichte* 4/19 (Die Deutschen und ihre Kolonien. Das wilhelminische Weltreich 1884 bis 1918), S. 14-20.

Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2002.

–: Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2002. S. 9-49.

Conrad, Sebastian/Osterhammel, Jürgen (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006[2].

–: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006[2]. S.7-27.

Conze, Werner/Sommer, Antje: Rasse. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Bd. 5). Stuttgart: Klett-Cotta. S. 135-178.

Cooper, Frederic: *Africa since 1940. The Past of the Present*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Cooper, Frederic/Stoler, Ann Laura: Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda. In: Dies. (Hg.): *Tensions of Empire.*

*Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley [u.a.]: University of CA Press 1997. S. 1-56.

Coovadia, Imraan: Authority and Mis-quotation in V.S. Naipaul's A Bend in the River. In: *Postcolonial Text* 4/1 (2008). S. 2-12.

Coppola, Eleanor: *Notes*. London: Faber & Faber 1995.

Coppola, Francis Ford: Foreword. In: John Milius/Francis Ford Coppola: *Apocalypse Now Redux. An Original Screenplay*. New York: Hyperion 2000.

Coronil, Fernando: Transcultural Anthropology in the Américas. In: Mauricio A. Font/Alfonso W. Quiroz (Hg.): *Cuban Counterpoints. The Legacy of Fernando Ortiz*. Lanham [u.a.]: Lexington Books 2005. S. 139-56.

Corrigan, Timothy/White, Patricia: *The Film Experience. An Introduction*. Boston, Mass.: Bedford/St. Martin's 2012[3].

Costanzo Cahir, Linda: Narratological Parallels in Joseph Conrad's Heart of Darkness and Francis Ford Coppola's Apocalypse Now. In: *Literature Film Quarterly* 20/3 (1992). S. 181-187.

Cowie, Peter: *The Apocalypse Now Book*. London: Faber & Faber 2000.

Cudjoe, Selwyn R.: *V.S. Naipaul. A Materialist Reading*. Amherst: The University of Massachusetts Press 1988.

Czennia, Bärbel: Joseph Conrad. Heart of Darkness. Marlows "Impressionen" und Reaktionsweisen deutscher Übersetzer. In: Dorethea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen: Wallstein 1995. S. 491-528.

–: Conrad's German Voices. Translating Narrative Innovation in „Heart of Darkness". In: Walter Göbel/Hans Ulrich Seeber/Martin Windisch (Hg.): *Conrad in Germany Conrad* (Eastern and Western Perspectives, Bd. 16). Boulder, Colorado: Columbia University Press 2007. S. 35-68.

Dabydeen, David: On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today. In: Lynne Macedo (Hg.): *Pak's Britannica. Articles by and Interviews with David Dabydeen*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press 2011.

Dagnino, Arianna: *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press 2015.

Davidson, John E.: As Others Put Plays upon the Stage. Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema. In: *New German Critique* 60 (1993). S. 101-130.

Davidson, John E.: *Deterritorializing the New German Cinema*. Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press 1999.

Darwin, Charles: *On the Origin of Species*. Hertfordshire: Wordsworth 1998.

Darwin, John: *Der imperiale Traum. Die Globalgeschichte großer Reiche 1400–2000.* Frankfurt am Main: Campus Verlag 2010.

Deandrea, Pietro: Dark Paradises. David Dabydeen's and Abdulrazak Gurnah's Postcolonial Rewritings of Heart of Darkness. In: Georges Letissier (Hg.): *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009. S. 167-183.

de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2001.

Devlin, Larry: *Chief of Station, Congo. A Memoir of 1960-67*. New York.

Dirks, Nicholas B.: Foreword. In: B.S. Cohn (Hg.): *Colonialism and Its Form of Knowledge. The British in India*. Princeton: Princeton University Press 1996. S. ix-xviii.

–: *Castes of Mind. Colonialism and the Making of Modern India*. Princeton, N.J. [u.a.]: Princeton University Press 2001.

Dirlik, Arif: Modernity as History: Post-Revolutionary China, Globalization and the Question of Modernity. In: *Social History* 27/1 (2002). S. 16-39.

Dittmar, Linda/Michaud, Gene (Hg.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick: Rutgers University Press 1990.

Domdey, Jana: Intertextuelles Afrikanissimo. Postkoloniale Erzählverfahren im Ostafrika-Kapitel von Ilija Trojanows ‚Der Weltensammler'. In: *Acta Germanica* 37 (2009). S. 45-65.

Dorall, E.N.: Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness. In: Kimbrough, Robert (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 1988[3]. S. 301-311.

Dunker, Axel: Postkoloniale Ästhetik? Einige Überlegungen im Anschluss an Thomas Stangels Roman Der einzige Ort. In: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld: Aisthesis 2012. S. 315-326.

Dürbeck, Gabriele: Deutsche und internationale Germanistik. In: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 38-53.

Durrant, Sam: *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press 2004.

Dussel, Enrique: *The Invention of the Americas. Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*. New York: Continuum 1995.

Duyck, Rudy: V.S. Naipaul's Heart of Darkness. In: *ACLALS Bulletin* 7/4 (1986). S. 86-94.

Eagleton, Terry: *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. London [u.a.]: Verso 2006 [1976].

Eckert, Andreas/Wirz, Albert: ‚Wir nicht, die Anderen auch.' Deutschland und der Kolonialismus. In: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2002. S. 372-392.

Eckert, Andreas/Pesek, Michael: Bürokratische Ordnung und koloniale Praxis. Herrschaft und Verwaltung in Preußen und Afrika. In: Sebastian Conrad/Jürgen Osterhammel (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006[2]. S. 87-107.

Eckstein, Lars: Introduction. In: Ders. (Hg.): *English Literatures Across the Globe*. Paderborn: Wilhelm Fink 2007.

Eisenstadt, Shmuel N.: *Die Vielfalt der Moderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2000.

–: Barbarei und Moderne. In: Ders.: *Theorie und Moderne. Soziologische Essays*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 501-518.

–: Zivilisatorische Rahmungen von Barbarei und Genozid. In: Ders.: *Theorie und Moderne. Soziologische Essays*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 541-565.

Elsaesser, Thomas: *New German Cinema. A History*. Houndmills [u.a]: Macmillan 1989.

Elss, Cathrin: Auf Spurensuche in der Manager-Seele. Ein Gespräch mit Urs Widmer über seinen Roman "Im Kongo" und sein Stück "Top Dogs". In: *Saarbrücker Zeitung*, 31. Mai 1997.

http://saarland.sz-sb.de/Elias/detail_it.jsp?number=1 [Aufruf: 4.04.17]

Errington, Shelly: *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley [u.a.]: University of California Press 1998.

Escobar, Arturo: *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton [u.a.]: Princeton University Press 2012 [1995].

Fabian, Johannes: *Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley: University of California Press 2000.

Falola, Toyin/Genova, Ann: *The Politics of the Global Oil Industry: An Introduction*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group 2005. S. 23-42.

Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien: Turia + Kant 2013.

–: *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017[16].

Farn, Regelind: *Colonial and Postcolonial Rewritings of "Heart of Darkness". A Century of Dialogue with Joseph Conrad*. Boca Raton: Dissertation.Com 2005.

Ferns, Chris: *Narrating Utopia*. Liverpool: Liverpool University Press 1999.

Fey, Ingrid E.: Zwischen Zivilisation und Barbarei: Lateinamerika auf der Pariser Weltausstellung von 1889. In: Eckhardt Fuchs (Hg.): *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1999. S. 15-28.

Firchow, Peter Edgerly: *Envisioning Africa. Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness*. Kentucky: The University Press of Kentucky 2000.

Förster, Nikolaus: Orte der Finsternis, Spielarten des Exotischen. Erzählstrategien an den Grenzen der Sprache. In: Ders.: *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999. S. 58-93.

Fonge, Fuabeh Paul: *Modernization without Development in Africa. Patterns of Change and Continuity in Post-Independence Cameroonian Public Service*. Trenton: Africa World Press 1997.

Fox, Alistair: *Utopia: An Elusive Vision*. New York: Twayne 1993.

Francis, Mark: *Herbert Spencer and the Invention of Modern Life*. Stocksfield: Acumen 2007.

Freeman, Derek: The Evolutionary Theories of Charles Darwin and Herbert Spencer. In: *Current Anthropology* 15/3 (1974). S. 211-237.

Frost, Laura: The Pleasures of Dystopia. In: Jonathan Greenberg/Nathan Waddell (Hg.): *Brave New World. Contexts and Legacies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016. S.69-88.

Garnett, Edward: Unsigned Review from Academy and Literature. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authorative Text.*

*Backgrounds and Contexts. Criticism*. NewYork [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4], S. 307-308.

Gehrmann, Susanne: *Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890 – 1910)*. Hildesheim [u.a.]: Olms 2003.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

–: *Die Erzählung*. München 1994.

Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press 1990.

Gillen, Paul/Ghosh, Devleena: *Colonialism and Modernity*. Sydney: University of New South Wales Press 2007.

Giles, Steve (Hg.): *Theorizing Modernism. Essays in Critical Theory*. London: Routledge 1993.

Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso 1993.

–: *'There Ain't No Black in the Union Jack'. The Cultural Politics of Race and Nation*. London [u.a.]: Routledge Classic 2002 [1987].

Göbel, Walter/Seeber, Hans Ulrich/Windisch, Martin (Hg.): *Conrad in Germany* (Eastern and Western Perspectives Bd. 16). Boulder, Colorado: Columbia University Press 2007.

Göbel, Walter/Seeber, Hans Ulrich/Windisch, Martin: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Conrad in Germany* (Eastern and Western Perspectives Bd. 16). Boulder, Colorado: Columbia University Press 2007. S.1-7.

Göttsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017.

Göttsche, Dirk: Zwischen Exotismus und Postkolonialismus. Der Afrika-Diskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: M. Moustapha Diallo/Dirk Göttsche (Hg.): *Interkulturelle Texturen. Afrika und*

*Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Bielefeld: Aisthesis 2003. S. 161-244.

–: Postkolonialismus als Herausforderung und Chance germanistischer Literaturwissenschaft. In: Erhart Winter (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart [u.a]: Metzler 2004. S.558-576.

Goonetilleke, D.C.R.A.: *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. London: Routledge 2007.

Grant, Kevin (Hg.): *The Art of David Dabydeen*. Leeds: Peepal Tree Press 1997.

Gray, John: *Enlightenment's Wake. Politics and Culture at the Close of the Modern Age*. London: Routledge 2007 [1995].

Griffith, John W.: Nordau's Degeneration and Lombroso's Atavism in Heart of Darkness and 'Falk'. In: Ders.: *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. 'Bewildered Traveller'*. Oxford: Clarendon Press 1995. S. 153-178.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW03296#XGW03296 [Aufruf 15.09.2019]

Greiff, Louis K.: Soldier, Sailor, Surfer, Chef: Conrad's Ethics and the Margins of "Apocalypse Now" (1992) In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4]. S. 484-491.

Grosse, Pascal: *Kolonialismus, Eugenik und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland 1850-1918*. Frankfurt am Main: Campus 2000.

Grünewald, Tim: „In den Kongo, wo die Schwarzen am schwärzesten sind". Colonial Discourse in Urs Widmer's Im Kongo. In: *Focus on German Studies* 12 (2005). S. 117-134.

Gupta, Suman: *V.S. Naipaul*. Plymouth: Northcote House 1999.

Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hg.): *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier: WVT 2005.

Gymnich, Marion: ‚Writing Back' als Paradigma der postkolonialen Literatur. In: Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006. S. 71-86.

–: Writing Back. In: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 235-238.

Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

–: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno. In: Ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. S. 130-157.

Habermas, Jürgen/Ben-Habib, Seyla: Modernity versus Postmodernity. In: *New German Critique* 22 (1981). S. 3-14.

Hagen, William M.: Heart of Darkness and the Process of Apocalypse Now. In: Kimbrough, Robert (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 1988[3]. S. 293-301.

Haggard, Henry Rider: *King Solomon's Mines*. Auckland, New Zealand: Floating Press 2009.

Hall, Stuart: Cultural Identity and Diaspora. In: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press 1993. S. 392-403.

–: Wann war „der Postkolonialismus?" Denken an der Grenze. In: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg 1997. S. 219-246.

–: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Nora Räthzel (Hg.): *Theorien über Rassismus*. Hamburg: Argument Verlag 2000. S. 7-16.

–: Was ist „schwarz“ an der popularen schwarzen Kultur? In: Ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt* (Ausgewählte Schriften, Bd. 3). Hamburg: Argument 2000. S. 89-112.

Hammer, Joshua: The Treasures of Timbuktu. In: *Smithsonian* 37/9 (2006). S. 46-51.

Harms, Robert W.: Colonialism in the Congo Basin. In: Ders.: *River of Wealth, River of Sorrow. The Central Zaire Basin in the Era of the Slave and Ivory Trade. 1500-1891*. New Haven [u.a.]: Yale University Press 1981.

Harris, Wilson: The Frontier on which “Heart of Darkness” Stands. In: *Research in African Literatures* 12/1 (1981). S. 86-93.

Hawkins, Hunt/Shaffer, Brian W. (Hg.): *Approaches to Teaching Conrad’s “Heart of Darkness” and “The Secret Sharer”.* New York: Modern Language Association of America 2002.

Hawthorn, Jeremy: The Women of Heart of Darkness. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4]. S. 405-415.

Hecklau, Hans: *Ostafrika. (Kenya, Tanzania, Uganda).* (Bd., 33 Wissenschaftliche Länderkunden). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

Hegel, G.W.F: Geographische Grundlage der Weltgeschichte. In: Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 105-133.

Herr, Michael: *Dispatches*. London: Pan Books 1978 [1977].

Hochschild, Adam: *King Leopold‘s Ghost. A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*. London: Pan 2006 [1998].

Hofmann, Michael: Einführung: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Michael Hofmann/Rita Morrien (Hg.): *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi 2012. S.7-19.

Holdenried, Michaela: *Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas.* Berlin: Schmidt 2004.

Holden Rønning, Anne: Literary Transculturations and Modernity: Some Reflections. In: *Transnational Literature* 4/1 (2011). S. 1-10.

Holloway, Thomas: Whose Conquest is it anyway? Aguirre, the Wrath of God. In: Donald F. Stevens (Hg.): *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Wilmington. S. 29-46.

Honneth, Axel: *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Honold, Alexander: Ausstellung des Fremden – Menschen- und Völkerschau um 1900. Zwischen Anpassung und Verfremdung: Der Exot und sein Publikum. In: Sebastian Conrad/Jürgen Osterhammel (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006[2]. S.170-190.

Horatschek, Annegreth: Alterität, kulturelle. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze–Personen–Grundbegriffe*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2004. S.11–12.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Houston, Chlöe: Utopia, Dystopia or Anti-utopia? Gulliver's Travels and the Utopian Mode of Discourse. In: *Utopian Studies* 18/3 (2007). S. 425-442.

Hunter, Allan: *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism. The Challenges of Science*. London [u.a]: Croom Helm 1983.

Irwin, William: Against Intertextuality. In: *Philosophy and Literature* 28/2 (2004). S. 227-242.

Jaeger, Friedrich/Knöbl, Wolfgang/Schneider, Ute (Hg.): *Handbuch Moderneforschung*. Stuttgart: Metzler 2015.

Jaeger, Friedrich/Knöbl, Wolfgang/Schneider, Ute: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Moderneforschung*. Stuttgart: Metzler 2015. S.1-16.

Jameson, Fredric: *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso 2007.

Johnson, Laurie Ruth: *Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Boydell & Brewer 2016.

Kafka, Franz: *Der Prozess*. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 188.

Kalpaka, Annita; Mecheril, Paul: „Interkulturell". Von spezifisch kulturalistischen Ansätzen zu allgemein reflexiven Perspektiven. In: Paul Mecheril/María do Mar Castro Varela/Inci Dirim/Annita Kalpaka/Claus Melter (Hg.): *Bachelor Master. Migrationspädagogik*. Weinheim [u.a.]: Beltz 2010. S.77-98.

Kansteiner, Wulf: Filmwissenschaft. In: Friedrich Jaeger/Wolfgang Knöbl/Ute Schneider (Hg.): *Handbuch Moderneforschung*. S. 81-93.

Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: *Berlinische Monatsschrift* 12 (1784). S. 481-494.

http://www.deutschestextarhiv.de/book/view/kantaufklaerung1784?p=17 [Aufruf 12.02.19]

Karunga, John Njenga: Interaktionsraum Indischer Ozean. In: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 160-164.

Kendrick, Oliver: *The My Lai Massacre in American History and Memory.* Manchester: Manchester University Press 2006.

Kennedy, Dane: The Perils of the Midday Sun. Climatic Anxieties in the Colonial Tropics. In: John M. MacKenzie (Hg.): *Imperialism and the Natural World*. Manchester: Manchester University Press 1990. S. 118-140.

Kilomba, Grada: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast 2010, S. 144.

Kimbrough, Robert (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism.* New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 1988[3].

King, Bruce (Hg.): *New National and Post-Colonial Literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press 1996.

–: *V.S. Naipaul*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2003[2].

Kipling, Rudyard: The White Man's Burden. In: Susanne Lenz/Reinhard Gratzke (Hg.): *Cross-Cultural Encounters. 20th Century English Short Stories*. Stuttgart: Reclam 2006. S. 297–299.

Klein, Kerwin Lee: *Frontiers of Historical Imagination, Narrating the European Conquest of Native America 1890-1990*. Berkeley: University of California Press 1997.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2011[25].

Knight, Diana: Structuralism I. Narratology. Joseph Conrad. Heart of Darkness. In: Douglas Tallack (Hg.): *Literary Theory at Work. Three Texts*. London: Batsford 1987. S. 9-28.

Knowles, Owen/Moore, Gene M.: Blackwood's Magazine. In: Dies. (Hg.): *Oxford Reader's Companion to Conrad*. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 43-45.

Köhler, Sigrid G.: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln [u.a.]: Böhlau 2006.

Koepnick, Lutz P.: Colonial Forestry. Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo. In: *New German Critique* 60 (1993). S. 133-159.

Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1995.

Krause, Peter/Schwelling, Birgit: „Filme als Orte kollektiver Erinnerung“. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkriegs in Apocalypse Now. In: Michael Strübel (Hg.): *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen: Leske + Budrich 2002. S.93-108.

Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1972. S. 345-375.

–: *Fremd sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Kuchta, Todd: Framing ‘The Horror’: Voice and Voice-Over in Heart of Darkness and Apocalypse Now. In: *Studies in the Humanities* 21/1 (1994). S. 45-59.

Kulyk Keefer, Janice: Writing, Reading, Teaching Transcultural in Canada. In: Hans Braun/Wolfgang Kloos (Hg.): *Multiculturalism in North America and Europe: Social Practices – Literary Visions*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995. S. 180-197.

La Brasca, Robert: Two Visions of “The horror!”. In: Robert Kimbrough (Hg.) *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism.* New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 1988[3]. S. 288-293.

Lahusen, Christian/Stark, Carsten: *Modernisierung. Einführung in die Lektüre klassisch-soziologischer Texte*. München: Oldenbourg 2000.

Lawson Welsh, Sarah: Experiments in Brokenness. The Creative Use of Creole in David Dabydeen’s Slave Song. In: Kevin Grant (Hg.): *The Art of David Dabydeen*. Leeds: Peepal Tree Press 1997. S. 27-46.

Lehner, Sonja: Eine postkoloniale Reise in das Herz der Finsternis. Urs Widmers Roman *Im Kongo*. In: Arne Eppers/Hans-Peter Klemme (Hg.): *Perspektiven einer anderen Moderne. Literatur und Interkulturalität. Festschrift für Leo Kreutzer*. Hannover: Revonnah 2003. S. 179-192.

Lemmelijn, Bénédicte: Light and Darkness: From Reality to Literature. In: *Scriptura* 111/3 (2013). S. 555-568.

Lenz, Susanne/Gratzke, Reinhard (Hg.): *Cross-Cultural Encounters. 20th Century English Short Stories*. Stuttgart: Reclam 2006.

Lindqvist, Sven: *'Exterminate the Brutes'*. London: Granta 1997.

Loomba, Ania: *Colonialism/Postcolonialism.* London [u.a.]: Routledge 2002.

Lorenz, Matthias N.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness" in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. Stuttgart: Metzler 2017.

Low, D.A./Smith, Alison (Hg.): *History of East Africa* (Bd. 3). Clarendon: Oxford University Press 1976.

Lützeler, Paul Michael: Der postkoloniale Blick. Deutschsprachige Autoren berichten aus der Dritten Welt. In: *Neue Rundschau* 107/1 (1996), S. 54-69.

Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Schriftsteller und „Dritte Welt". Studien zum postkolonialen Blick*. Tübingen: Stauffenburg 1998.

Mackenthun, Gesa: „E Pluribus Unum? Die Position der USA im postkolonialen Diskurs." In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 215 (1996). S. 373-379.

Mahler, Andreas: Diskursdystopien. Ein theoretischer Versuch. In: Ralph Pordzik/Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002. S. 27-44.

Mangat, Jagjit Singh: *A History of the Asians in East Africa, ca. 1886 to 1945.* Oxford: Oxford University Press 1969.

–: The Immigrant Communities. The Asians. In: D.A. Low/Alison Smith (Hg.): *History of East Africa* (Bd. 3). Clarendon: Oxford University Press 1976. S. 467-488.

Mann, Michael: Das Gewaltdispositiv des modernen Kolonialismus. In: Mihran Dabag/Horst Gründer/Uwe-K. Ketelsen (Hg.): *Kolonialismus. Kolonialdiskurs und Genozid*. München: Fink 2004. S. 111-135.

Mann, Michael: *Sahibs, Sklaven und Soldaten. Geschichte des Menschenhandels rund um den Indischen Ozean*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012.

Manuel, Frank: *Utopias and Utopian Thought*. London: Souvenir Press 1973.

Marcuse, Herbert: Some Social Implications of Modern Technology. In: Andrew Arato/Eike Gebhardt (Hg.): *The Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Basil Blackwell 1978. S. 138-162.

Martin, Peter: *Schwarze Teufel, edle Mohren. Afrikaner in Geschichte und Bewusstsein der Deutschen*. Hamburg: Hamburger Edition 2001.

Maß, Sandra: *Weiße Helden, schwarze Krieger. Zur Geschichte kolonialer Männlichkeit in Deutschland 1918-1964*. Köln: Böhlau 2006.

Mayer, Christoph Oliver: *Institutionelle Mechanismen der Kanonbildung in der Académie française. Die Querelle des Anciens et des Modernes im Frankreich des 17. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.

Mazrui, Ali: *Political Values and the Educates Class in Africa*. Berkeley [u.a.]: University of California Press 1978.

McCarthy, Jeffrey Mathes: A Choice of Nightmares. The Ecology of *Heart of Darkness*. In: *Modern Fiction Studies* 55/3 (2009). S. 620-648.

McLaughlin, Joseph: *Writing the Urban Jungle. Reading Empire in London from Doyle to Eliot*. Charlottesville: The University Press of Virginia 2000.

McWatt, Mark: ‚Self-Consciously Post-Colonial': The Fiction of David Dabydeen. In: Kevin Grant (Hg.): *The Art of David Dabydeen*. Leeds: Peepal Tree Press 1997. S. 111-122.

Melter, Claus/Mecheril, Paul (Hg.): *Rassismuskritik* (Rassismustheorie und forschung, Bd. 1). Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2009.

Mecheril, Paul/Scherschel, Karin: Rassismus und „Rasse“. In: Claus Melter/Paul Mecheril (Hg.): *Rassismuskritik* (Rassismustheorie und -forschung, Bd. 1). Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2009. S. 39-58.

Mehta, Uday Singh: *Liberalism and Empire. A Study in Nineteenth-Century British Liberal Thought*. Chicago, Ill. [u.a.]: University of Chicago Press 1999.

Memmi, Albert: *Der Kolonisator und der Kolonisierte*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994.

Meyers, Jeffrey: *Joseph Conrad. A Biography*. London: John Murray 1991.

Middledon, John: The Immigrant Communities of East Africa. The Arabs of the East African Coast. In: D.A. Low/Alison Smith (Hg.): *History of East Africa* (Bd. 3). Clarendon: Oxford University Press 1976. S. 489-506.

Mignolo, Walter D.: *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1995.

–: On Subalterns and Other Agencies. In: *Postcolonial Studies* 8/4 (2005). S. 381-407.

–: *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press 2011.

–: *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2012.

–: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität.* Wie [u.a.]: Verlag Turia + Kant 2012.

Miles, Robert: *Rassismus. Einführung in die Geschichte und Theorie eines Begriffs*. Hamburg [u.a.]: Argument 1991.

Milius, John/Coppola, Francis Ford: *Apocalypse Now Redux. An Original Screenplay*. New York: Hyperion 2000.

Minta, Stephen: *Aguirre. The Re-Creation of a Sixteenth-Century Journey Across South America*. New York: Henry Holt and Company 1994.

Mohan, Champa Rao: *Postcolonial Situation in the Novels of V.S. Naipaul*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors 2004.

Mommsen, Wolfgang: *Imperialismus. Seine geistigen, politischen und wirtschaftlichen Grundlagen. Ein Quellen- und Arbeitsbuch*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1977.

Monaco, James: *Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2000.

Monsman, Gerald: Introduction. Of Diamonds and Deities in King Solomon's Mines. In: Ders. (Hg.): *Henry Rider Haggard. King Solomon's Mines*. Peterborough, Ont.: Broadview Press 2002. S. 9-31.

Moore, Gene M. (Hg.): *Conrad on Film.* Cambridge: Cambridge University Press 1997.

Moore-Gilbert, Bart: *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*. London: Verso 1997.

Mosse, George L.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt am Main: Fischer 1990.

Müller, Gernot Michael: Moiren. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Metzler 2008, S. 436-440.

Müller, Hans-Peter/Sigmund, Steffen (Hg.): *Max Weber-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014.

Müller, Hans-Peter: Rationalität, Rationalisierung, Rationalismus. Von Weber zu Bourdieu? In: Andrea Maurer/Uwe Schimank (Hg.): *Die Rationalität des Sozialen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011. S. 43-64.

–: Rationalität, Rationalisierung, Rationalismus. In: Hans-Peter Müller/Steffen Sigmund (Hg.): *Max Weber-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014. S. 108-113.

Murfin, Ross C.: Introduction. The Critical Background. In: Ders. (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. A Case Study in Contemporary Criticism*. New York: St. Martin's Press 1989. S. 97-112.

Muse, Eben J.: *The Land of Nam. The Vietnam War in American Film*. Lanham, Md.: Scarecrow Press 1995.

Myers, Jeffrey: The Anxiety of Confluence. Evolution, Ecology, and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 8/2 (2001). S. 97-108.

Naipaul, V.S.: *In a Free State*. Harmondsworth: Penguin 1973.

–: *The Return of Eva Péron with The Killings in Trinidad*. London: André Deutsch 1980.

–: A New King for the Congo: Mobutu and the Nihilism of Africa. In: Ders.: *The Return of Eva Péron with The Killings in Trinidad.* London: André Deutsch 1980. S.171-204.

–: Conrad's Darkness. In: Ders.: *The Return of Eva Péron with The Killings in Trinidad*. London: André Deutsch 1980. S.205-228.

–: Preface. In: Ders.: *A Bend in the River*. London: Picador 2002. S. vii-ix.

Nakai, Asako: Journey to the Heart of Darkness: Naipaul's "Conradian Atavism" Reconsidered. In: *The Conradian* 23/2 (1998). S. 1-16.

Nandy, Ashis: *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self Under Colonialism*. Delhi: Oxford Universtiy Press 1983.

Nazareth, Peter: Out of Darkness. Conrad and Other Third World Writers. In: Robert Hammer (Hg.): *Joseph Conrad. Third World Perspectives*. Washington, DC: Three Continents Press 1990. S. 217–231.

Nelson, Samuel H.: *Colonialism in the Congo. 1880-1940*. Athens: Center for International Studies 1994.

Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture.* Houndmills [u.a.]: Macmillan Education 1988.

Niven, Bill: Die Darstellung Südamerikas in der neueren deutschen Literatur. In: Margaret Stone/Gundula Sharman (Hg.): *Jenseits der Grenzen. Die Auseinandersetzung mit der Fremde in der deutschsprachigen Literatur*. Oxford [u.a.]: Peter Lang 2000. S. 141-158.

Nixon, Rob: *London Calling. V.S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*. New York [u.a.]: Oxford University Press 1992.

Norris, Margot: Modernism and Vietnam: Francis Ford Coppola's Apocalypse Now. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2006[4]. S. 491-499.

O'Brien, Geoffrey: Werner Herzog in Conversation with Geoffrey O'Brien. In: Eric Ames (Hg.): *Werner Herzog. Interviews.* Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi 2014. S. 135-143.

O'Hanlon, Redmond: *Joseph Conrad and Charles Darwin. The Influence of Scientific Thought on Conrad's Fiction*. Edinburgh: The Salamander Press 1984.

Olson, James S./Roberts, Randy: *My Lai. A Brief History with Documents.* Boston: Bedford Books 1998.

Ortiz, Fernando: *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*. Durham: Duke University Press 1995.

Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. London [u.a]: Penguin Books 2009.

Osterhammel, Jürgen: Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas. In: Ders.: *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 203-239.

–: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts.* München: C.H. Beck 2009.

Paetz, Stephan: Bürokratie. In: Hans-Peter Müller/Steffen Sigmund (Hg.): *Max Weber-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2014. S. 38-41.

Pakenham, Thomas: *The Scramble for Africa*. London: Abacus 1992

Parry, Benita: *Conrad and Imperialism. Ideological Boundaries and Visionary Frontiers.* London: Macmillan 1983.

Peary, Gerald: Francis Ford Coppola.

http://www.geraldpeary.com/interviews/abc/coppola.html [Aufruf 1.06.2018]

Pesek, Michael: Inseln der Herrschaft. In: Ders.: *Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika. Expeditionen, Militär und Verwaltung seit 1880*. Frankfurt/Main: Campus 2005. S. 190-265.

Petersson, Niels P.: *Imperialismus und Modernisierung. Siam, China und die europäischen Mächte 1895-1914*. München: Oldenbourg 2000.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer 1985. S. 1-30.

–: Zur Systemreferenz. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer 1985. S. 52-58.

Phillips, Gene D.: Darkness at Noon: Heart of the Forest (1979) and Apocalypse Now (1979). In: Ders.: *Conrad and Cinema. The Art of Adaptation*. New York: Peter Lang 1997. S. 125-143.

Platinga, Carl: The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Carl Platinga/Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, Md. [u.a.]: Johns Hopkins University Press 1999. S. 239-255.

Pordzik, Ralph: *The Quest for Postcolonial Utopia. A Comparative Introduction to the Utopian Novel in New English Literatures*. New York: Lang 2001.

–: Utopischer und post-utopischer Diskurs in den neuen englischsprachigen Literaturen. In: Ralph Pordzik/Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002. S. 9-26.

Prager, Brad: *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. London: Wallflower 2007.

Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London [u.a.]: Routledge 2008[2].

Prescott, Lynda: Past and Present Darkness. Sources of V.S. Naipaul's A Bend in the River. In: *Modern Fiction Studies* 30 (1984). S. 547-559.

Purtschert, Patricia/Lüthi, Barbara/Falk, Francesca (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: transcript 2013[2].

Purtschert, Patricia/Fischer-Tiné, Harald: Introduction. The End of Innocence: Debating Colonialism in Switzerland. In: Dies. (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margin*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015. S. 1-25.

Rafter, Nicole (Hg.): *The Origins of Criminology. A Reader*. New York: Routledge 2009.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen [u.a.]: A. Francke Verlag 2002.

Raphael, Lutz: *Recht und Ordnung. Herrschaft durch Verwaltung im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer 2000.

Reitz, Bernhard: „Within the brooding gloom". Joseph Conrad's Vision of London. In: Walter Göbel/Hans Ulrich Seeber/Martin Windisch (Hg.): *Conrad in Germany* (Eastern and Western Perspectives, Bd. 16). Boulder, CO: East European Monographs 2007. S. 203-222.

Relich, Mario: A Labyrinthine Odyssey: Psychic Division in the Writings of David Dabydeen. In: Kevin Grant (Hg.): *The Art of David Dabydeen.* Leeds: Peepal Tree Press 1997. S. 123-140.

Ridenhour, Jamieson: *In Darkest London. The Gothic Cityscape in Victorian Literature*. Lanham [u.a.]: The Scarecrow Press 2012.

Riedel, Ingrid: *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart: Kreuz 1999.

Robinson, Douglas: *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. Manchester: St. Jerome 1997.

Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Claus Melter/Paul Mecheril (Hg.): *Rassismuskritik* (Rassismustheorie und -forschung, Bd. 1). Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag 2009. S. 25-38.

Rosenthal, Angela: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz. In: Herbert Uerlings (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Berlin: Erich Schmidt 2001. S. 95-118.

Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Calif.: Stanford University Press 2009.

Ruf, Oliver: „Der schwarze Verputz der Mauern glühte". Alterität und Fremde in Urs Widmers Romanen – eine interkulturelle Lektüre ‚Schweizer Literatur'. In: Fernando Magallanes Latas (Hg.): *Estudios Filológicos Alemanes* 12 (2006). Sevilla: Universidad de Sevilla 2006. S. 659-677.

Rushdie, Salman: The Empire Writes Back with a Vengeance. In: *London Times*, 3. Juli 1982.

Russell, Jamie: *Vietnam War Movies*. Harpenden: Pocket Essentials 2002.

Russell, Jamie: "Charlie Don't Surf": Drugs and Surrealism In The Combat Zone. In: Ders.: *Vietnam War Movies*. Harpenden: Pocket Essentials 2002. S. 53-62.

Rutherford, Jonathan: The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders.: (Hg): *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart 1990. S. 207-221.

Rydell, Robert/Gwinn, Nancy E. (Hg.): *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World*. Amsterdam: VU University Press 1994.

Said, Edward: Intellectuals in the Post-Colonial World. In: *Salmagundi* 70/71 (1986). S.44-64.

–: *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus 1993.

–: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

–: *Orientalism*. London: Penguin 2003 [1978].

Samaroo, Brinsley: Two Abolitions. African Slavery and East Indian Indentureship. In: David Dabydeen/Brinsley Samaroo (Hg.): *India in the Caribbean.* London [u.a.]: Hansib 2006 [1987]. S. 25-41.

San Filippo, Maria: *Reflections on Coppola, Director's Cuts, and Apocalypse Now Redux.*

http://sensesofcinema.com/2001/essays-on-films-16/apocalypse/ [Aufruf: 16.08.18]

Sarris, Andrew: Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Gerald Mast/Marshall Cohen: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press 1985[3]. S. 527-540.

Sauer, Walter (Hg.): *Von Soliman zu Omofuma. Afrikanische Diaspora in Österreich 17. bis 20. Jahrhundert.* Innsbruck: Studien Verlag 2007.

Schalk, Fritz.: Aufklärung. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (A-C, Bd. 1) Basel [u.a.]: Schwabe & Co. S. 620-633.

Schenkel, Elmar: *Fahrt ins Geheimnis. Joseph Conrad. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer 2007.

Sherry, Norman: *Conrad's Western World*. Cambridge: Cambridge University Press 1971.

Schnädelbach, Herbert: Adorno und die Geschichte. In: Ders.: *Analytische und postanalytische Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 150-178.

Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer 1981.

Schneider, Steffen: Abendröte, Sonnenuntergang. In: Günte Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2008. S.1-2.

Schüller, Thorsten: Frankophone antikoloniale Theorie. In: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 2-9.

Schulze-Engler, Frank: Theoretical Perspectives. From Postcolonialism to Transcultural World Literature. In: Lars Eckstein (Hg.): *English Literatures Across the Globe*. Paderborn: Wilhelm Fink 2007. S.20-32.

–: Introduction. In: Ders./Sissy Helff (Hg.): *Transcultural English Studies. Theories, Fictions, Realities.* Amsterdam: Rodopi 2009. S. ix-xv.

Schwarz, Thomas: Die Kultivierung des kolonialen Begehrens – ein deutscher Sonderweg? In: Alexander Honold/Oliver Simons (Hg.): *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*. Tübingen [u.a.]: 2002. S. 85-103.

Schwarz, W. M.: *Anthropologische Spektakel. Zur Schaustellung ‚exotischer' Menschen, Wien 1870–1910*. Wien: Turia + Kant.

Scott, David: *Refashioning Futures. Criticism after Postcoloniality*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1999.

Seed, Patricia: *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World. 1492-1640.* Cambridge: Cambridge University Press 1995.

Shatan, Chaim F.: Militarisierte Trauer und Rachezerimoniell. In: Peter Passet/Emilio Modena (Hg.): *Krieg und Frieden aus psychoanalytischer Sicht*. Basel [u.a.]: Stroemfeld/Roter Stern 1983. S. 220-249.

Simo, David: Négritude. In: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 191-194.

Singh, Frances B.: The Colonialistic Bias of Heart of Darkness. In: Robert Kimbrough (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. An Authorative Text. Backgrounds and Sources. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 1988[3]. S. 268-280.

Smith, Christopher J.: Recovering the Creole Synthesis. The Roots of Blackface Minstrelsy. In: Ders.: *The Creolization of American Culture. William Sydney Mount and the Roots of Blackface Minstrelsy*. Urbana: University of Illinois Press 2013. S. 1-27.

Smith, Steve: Marxism and Ideology. Joseph Conrad. Heart of Darkness. In: Douglas Tallack (Hg.): *Literary Theory at Work. Three Texts*. London: Batsford 1987. S. 181-200.

Spadoni, Robert: The Seeing Ear: The Presence of Radio in Orson Welles's Heart of Darkness. In: Gene M. Moore (Hg.): *Conrad on Film*. Cambridge: Cambridge University Press 1997. S. 78-92.

Spencer, Herbert: Principles of Sociology [Emotional and Intellectual Nature of Primitive Man]. In: Paul B. Armstrong (Hg.): *Joseph Conrad. Heart of Darkness. Authoritative Text. Backgrounds and Contexts. Criticism*. New York [u.a.]: W.W. Norton & Company 2017[5]. S. 214-218.

Spittler, Gerd: *Verwaltung in einem afrikanischen Bauernstaat. Das koloniale Französisch-Westafrika 1919-1939*. Wiesbaden: Franz Steiner 1981.

Spivak, Gayatri Chakravorty: The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives. In: *History and Theory* 24/3 (1985). S 247-272.

–: Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills [u.a.]: Macmillan Education 1988. S. 271-313.

–: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien [u.a.]: Turia + Kant 2008.

–: Ein Gespräch über Subalternität [Mit Donna Landry und Gerald Maclean]. In: Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien [u.a.]: Turia + Kant 2008. S. 119-148.

Stein, Mark: *Black British Literature. Novels of Transformation*. Columbia: Ohio State University 2004.

Stewart, Garrett: Coppola's Conrad. The Repetitions of Complicity. In: *Critical Inquiry* 7/3 (1981). S. 455-474.

Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subalternen. In: Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien [u.a.]: Turia + Kant 2008. S. 5-16.

Struck, Wolfgang: *Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*. Göttingen: V& R unipress 2010.

Strümpel, Jan: In den Klauen des Papiertigers. Urs Widmers Bücherwelten. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (140 Urs Widmer) 10 (1998). S.3-9.

Tallack, Douglas (Hg.): *Literary Theory at Work. Three Texts*. London: Batsford 1987.

Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham: Duke University Press 2003.

Thieme, John: *The Web of Tradition. Uses of Allusion in V.S. Naipaul's Fiction.* London: Dangaroo Press/ Hansib Publications 1987.

–: Searching for a Centre: The Writing of V.S. Naipaul. In: *Third World Quarterly* 9/4 (1987). S. 1352-1365.

Tiffin, Helen: Post-Colonial Literature and Counter-Discourse. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*. London [u.a.]: Routledge 1995. S. 95-98.

–: Plato's Cave: Educational and Critical Practices. In: Bruce King (Hg.): *New National and Post-Colonial Literatures: An Introduction*. Oxford: Clarendon Press 1996. S. 143-163.

Timm, Uwe: „Einfühlungsästhetik wäre ein kolonialer Akt“. Ein Gespräch [mit Christof Hamann]. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 41 (2003). S. 450–462, 452.

Trouillot, Michel-Rolph: *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston, Mass.: Beacon Press 2015 [1995].

Turner, Brian: *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage 1990.

Uerlings, Herbert /Patrut, Iulia-Karin (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld: Aisthesis 2012.

Uerlings, Herbert: Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme. In: Axel Dunker (Hg.): *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2005. S. 17-45.

–: „Ich bin von niedriger Rasse“. *(Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*. Köln [u.a.]: Böhlau 2006.

Urmersbach, Viktoria: *Im Wald, da sind die Räuber. Eine Kulturgeschichte des Waldes*. Berlin: Vergangenheitsverlag 2009.

van Laak, Dirk: Kolonien als ‚Laboratorien der Moderne‘? In: Sebastian Conrad/Jürgen Osterhammel (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006$^{2}$. S.257-279.

Van Reybrouck, David: *Congo. The Epic History of a People*. London: Fourth Estate 2014.

von Trotha, Trutz: *Koloniale Herrschaft. Zur soziologischen Theorie der Staatsentstehung am Beispiel des „Schutzgebietes Togo“*. Tübingen: J. C. B. Mohr 1994.

von Wilpert, Gero: Novelle. In: Ebd.: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner 1979, S. 556-559.

Wachsmann, Nikolaus: *KL. A History of the Nazi Concentration Camps*. London: Abacus 2016 [2015].

Walcott, Derek im Interview mit Leif Sjöberg 1983. In: William Baer (Hg.): *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi 1996. S. 79-85.

Waller, Gregory: Aguirre, the Wrath of God. History, Theater and the Camera. In: *South Atlantic Review* 46/2 (1981). S. 55-69.

Ward, Abigail: *Caryl Phillips, David Dabydeen and Fred D'Aguiar. Representation of Slavery*. Manchester [u.a.]: Manchester University Press 2011.

Watt, Ian: *Conrad in the Nineteenth Century*. London: Chatto & Windus 1980.

Watts, Cedric: *A Preface to Conrad*. London [u.a.]: Longman 1982.

–: 'A Bloody Racist': About Achebe's View of Conrad. In: *The Yearbook of English Studies* 13 (1983). S. 196-209.

–: Heart of Darkness. In: J. H. Stape (Hg.): *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press 1996. S. 45-62.

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck 1976[5].

Wehler, Hans-Ulrich: *Modernisierungstheorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975.

Welsch, Wolfgang: Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.): *Spaces of Culture. City-Nation-World*. London: Sage 1999. S. 194-213.

–: Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hg.): *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz.* Frankfurt [u.a.]: Campus 2005. S. 314-341.

–: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowska/Claudia Machold (Hg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: transcript 2010. S. 39-66.

Widmer, Urs: *Die Forschungsreise. Ein Abenteuerroman*. Zürich: Diogenes 1974.

–: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Zürich: Diogenes 1995.

–: Nachwort. In: Joseph Conrad: *Herz der Finsternis*. Zürich: Diogenes 2005. S. 197-224.

–: Alois. In: Ders.: *Gesammelte Erzählungen*. Zürich: Diogenes 2014. S. 11-47.

Windisch, Martin: Rites of Memory: Urs Widmer's Im Kongo. In: Walter Göbel/ Hans Ulrich Seeber/Martin Windisch (Hg.): *Conrad in Germany* (Eastern and Western Perspectives, Bd. 16). Boulder, Colorado: Columbia University Press 2007. S. 83-103.

Wolf, Eric R.: *Europe and the People without History*. Berkeley, Calif. [u.a.]: University of California Press 2010 [1982].

Wollrad, Eske: *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein/Taunus: Helmer 2005.

Wolmar, Christian: *Blood, Iron and Gold. How the Railways Transformed the World*. London: Atlantic Books 2009.

Worster, Donald: *Nature's Economy. A History of Ecological Ideas.* New York: Cambridge University Press 1994[2].

Wright, Laurence: „The World Is What It Is": Naipaul's Quarrel With Conrad in A Bend in the River. In: *A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 30/3 (2017). S. 187-193.

Wrong, Michela: *In the Footsteps of Mr Kurtz. Living on the Brink of Disaster in the Congo*. London: Forth Estate 2001.

Young, M. Crawford: Independence and Crisis in Zaire. In: Michael Crowder (Hg.): *The Cambridge History of Africa* (1940-1975, Bd. 8). Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1984. S. 717-722.

Young, Robert J.C.: *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race.* London: Routledge 1995.

Zantop, Susanne: *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*. Durham: Duke University Press 1997.

Zapf, Wolfgang: Die soziologische Theorie der Modernisierung. In: *Soziale Welt* 26/2 (1975). S.212-226.

Zechner, Johannes: Ewiger Wald – Ewiges Volk. In: Ders.: *Der deutsche Wald. Eine Ideengeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016. S. 161-194.

Zimbaro, Valerie P.: *Encyclopedia of Apocalyptic Literature.* Santa Barbara, Calif. [u.a.]: ABC-CLIO 1996.

–: Apocalyptic Genre. In: Dies.: *Encyclopedia of Apocalyptic Literature.* Santa Barbara, Calif. [u.a.]: ABC-CLIO 1996. S. 19-20.

–: Apocalypse: Anti-Christian. In: Dies.: *Encyclopedia of Apocalyptic Literature.* Santa Barbara, Calif. [u.a.]: ABC-CLIO 1996. S. 11.

**Filme, Dokumentationen**

*Aguirre, der Zorn Gottes*: R.: Werner Herzog. Drehbuch: Werner Herzog. Fassung: DVD. 91 Min.

*Apocalypse Now*. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: John Milius, Francis Ford Coppola. USA: Omni Zoetrope 1979. Fassung: DVD. Ca. 147 Min. [Full Disclosure 4-Disc Limited Steel Edition].

*Apocalypse Now Redux*. Regie: Francis Ford Coppola. Drehbuch: John Milius, Francis Ford Coppola. USA: Zoetrope Studios/United Artists 2001. Fassung: DVD. Ca. 194 Min. [Full Disclosure 4-Disc Limited Steel Edition].

*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Regie: Fax Bahr/George Hickenlooper/Eleanor Coppola. Drehbuch: Fax Bahr/George Hickenlooper. USA: 1991. Fassung: DVD. 96 Min. In: *Apocalypse Now*, Disc 3.

*Mein liebster Feind*. Regie: Werner Herzog. Drehbuch: Werner Herzog. Deutschland [u.a]. Studiocanal 1999. Fassung: DVD. 95 Min.