

## **MASKERADEN DES (POST-)KOLONIALISMUS**

### **Eine Einleitung**

Die Inszenierung der Aneignung von Gebieten weit außerhalb der nationalen Grenzen bei gleichzeitiger Durchsetzung von Verfügungsgewalt über die auf diesem Territorium siedelnden Menschen kann als zentrales Gattungsmerkmal kolonialer Literatur gelten. Dabei weisen Kolonialromane, die bereits wenige Jahre nach dem Eintritt Deutschlands in den Wettbewerb um überseeische Besitzungen zu erscheinen begannen, bei aller Unterschiedlichkeit von Plotmustern und Sujets hinsichtlich der Figurengestaltung ein signifikant wiederkehrendes Muster auf: Die Kolonisatoren werden als individualisierte Figuren mit kennzeichnenden Charaktereigenschaften entworfen, während die Kolonisierten als amorphe Masse oder typisierte Vertreter der indigenen Bevölkerung erscheinen. Werden die Protagonisten dieser Texte zu meist als Repräsentanten der deutschen Kolonialidee und mithin nationaler Gesinnung und Gesittung profiliert, fungieren die wenigen näher beschriebenen Angehörigen der ansonsten anonym und unbestimmt bleibenden Gruppe der Einheimischen als lebende Beweise ihrer Kolonisierungsbedürftigkeit. Von daher kann als grundlegende Struktur der Kolonialliteratur die explizit exponierte *Unter*-Repräsentation der Kolonisierten gelten. Erst durch diese Gewichtung innerhalb des kolonialen Beziehungsgefüges werden sie zu ›den Anderen‹, die im Dienste der kulturellen und insbesondere ethisch-moralischen Aufwertung der Kolonisatoren herbeizitiert werden können. Doch nicht nur das: Die Inszenierung der autochthonen Bevölkerung als solchermaßen ›ins Dunkel getauchter‹ Hintergrund für die Problematiken deutscher Siedler, Abenteurer, Händler, Missionare, Ärzte, Krankenschwestern, Kolonialbeamten und Soldaten setzt sich in zahlreichen Texten wie auch Filmen und Fernsehformaten fort, die nach dem Ende der vergleichsweise kurzen deutschen Kolonialzeit entstanden sind und auch heute noch ihr Publikum erreichen. Um aber diese *Unter*-Repräsentation zu plausibilisieren, werden koloniale Maskeraden inszeniert.

Die Maskerade kann in diesem Zusammenhang als komplexes Verfahren des Verbergens von Angst, Aggression und Begehren verstanden werden, das im Dienste sozialer Positionierung und kultureller Differenzzuschreibung steht. Bezieht sich Joan Rivieres vieldiskutierter Aufsatz *Womanliness as a Masquerade* (1929) auf die ambivalente Inszenierung von Weiblichkeit zwischen Überbietungsstrategie und Rollenerwartung, so lässt sich die Maskerade im Kontext des (Post-)Kolonialismus als Versuch begreifen, das Verhältnis von Dominanz und Unterwerfung eindeutig zu

klären wie auch zu verschleiern. Denn gerade das Bemühen, in der Inszenierung kolonialer Begegnungen strikte Dichotomien und Hierarchien zu veranschaulichen, geht mit der Notwendigkeit einher, an gesellschaftliche Diskurse und weithin akzeptierte Erklärungsmuster anzuschließen. Damit wird zugleich die Frage nach einem ethisch begründeten, wenn nicht gar christlichen Wertesystem virulent, vermittels dessen hegemoniale Ansprüche legitimierbar werden sollen, denn bei den Maskeraden des (Post-)Kolonialismus geht es um Herrschaftsansprüche, durch die widersprüchliche oder einander ausschließende Positionen sichtbar werden. Narrative kolonialer Kontaktsituationen generieren somit ungeachtet ihres Strebens nach Vereindeutigung nicht selten Szenarien der Identitätsdiffusion.

Bei der Analyse von Texten und Filmen rücken daher insbesondere jene Darstellungsformen in den Blick, bei denen die Verunsicherung der Kolonisatoren bei der Konfrontation mit den Kolonisierten etwa durch Anpassung an genderspezifische Herrschaftsdiskurse maskiert wird. Denn erst die Ambivalenz in der Begegnung mit dem sozial und ethnisch abgelehnten wie auch als form- und ausbeutbar supponierten Anderen profiliert die Disziplinierungsmacht des kolonialen Subjekts. Die Analyse von Inszenierungen (post-)kolonialer Kommunikation, in denen die Anderen in den Blick gehoben und zugleich verschattet werden, führt unmittelbar zu der Frage nach impliziten kulturspezifischen Zuschreibungsmustern, die erst *als* kaschierte lesbar werden. Von Interesse ist deshalb, durch welche ästhetischen Verfahren zumindest einige wenige Autorinnen und Autoren versucht haben, die tradierten entindividualisierenden Repräsentationsweisen der Anderen mit kolonialismuskritischem Impetus kenntlich werden zu lassen. Hierbei ist auch die Spezifik des deutschen (Post-)Kolonialismus zu bedenken: Im Vergleich zu Frankreich oder Großbritannien hatte Deutschland eine nur sehr geringe Zuwanderung aus den (früheren) Kolonien zu verzeichnen, und überdies ist die deutsche Sprache in diesen Ländern wenig verbreitet, weshalb denn auch kaum deutschsprachige postkoloniale Literatur vorliegt, die von den Nachfahren der einst Unterdrückten verfasst wurde. Während Salman Rushdie bezogen auf das ehemalige britische Kolonialreich konstatieren konnte: »The empire writes back«, lässt sich davon im deutschen Kontext also nicht sprechen. Die dort gewissermaßen einseitig bleibende Beschäftigung mit der Vergangenheit hat zwangsläufig Auswirkungen auf den Umgang mit dem kolonialen Erbe im Allgemeinen wie auch der Kolonialliteratur im Besonderen.

Zunächst schrieben überwiegend Angehörige der Kolonialbewegung unter Berufung auf ihr Erfahrungswissen, um bei der Bevölkerung des ›Mutterlandes‹ für ein aktives oder zumindest finanzielles Engagement in den ›Schutzgebieten‹ zu werben. Deutschsprachige Texte, die sich mit den Kolonialbestrebungen in Südwest- und Ostafrika, Kamerun und Togo, auf den pazifischen Inseln und am Flottenstützpunkt Kiautschou auseinandersetzen, stammen sowohl von selbstberufenen Gelegenheits-

schriftstellern als auch von etablierten Autorinnen. Vornehmlich wurden Narrative entworfen, in denen sich Deutsche trotz widriger klimatischer Umstände, sprachlicher Schwierigkeiten und sozialer Entbehnungen dank charakterlicher Tugenden in den Kolonien bewähren und dort einen neuen Lebensentwurf verwirklichen. In Mode kamen dann aber auch Kolonialromane, deren Verfasser über keinerlei persönliche Erfahrungen in den ›Schutzgebieten‹ verfügten. Bei ihnen fungieren diese oftmals als Kulisse für narrative Szenarien, die dem Genremuster des Abenteuer-, Reise-, Liebes- oder Entwicklungsromans folgen. Wurden bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Aufstände der Herero und Nama in Südwestafrika (1904-1908) und deren blutige Niederschlagung durch die Deutschen zu einem wichtigen Thema des Kolonialromans, so geriet dieser Vernichtungskrieg in neueren postkolonialen Texten auch hinsichtlich seiner Vergleichbarkeit mit der Shoa in den Fokus der Auseinandersetzung. Wird nun aber Kolonialgeschichte als Schuldgeschichte erzählt, so bleibt zu fragen, inwieweit deutsche Autorinnen und Autoren, die sich – wie differenziert auch immer – mit diesem Erbe befassen und sich mitunter auch um eine Opfer-Perspektive bemühen, die Erfahrungswelten der (ehemals) Beherrschten assimilieren und dadurch koloniale Verhältnisse ungewollt fortschreiben. Kann hier gar – in Umkehrung von Frantz Fanons berühmter Allegorie – von ›weißer Haut‹ und ›schwarzen Masken‹ die Rede sein? Stehen Schriftstellerinnen und Filmemachern ästhetische Strategien zur Verfügung, um eine derartige ›invertierte Mimikry‹ eventuell plausibel und legitim zu gestalten? Inwiefern sich die Beiträge des Bandes mit diesen Fragestellungen in Bezug auf die Maskeraden des (Post-)Kolonialismus beschäftigen und dabei den signifikanten Formen inszenierter *Unter*-Repräsentation vor allem in der Literatur, aber auch im Film nachgehen, soll im Folgenden anhand einiger weniger Aspekte veranschaulicht werden, wobei unweigerlich auch das Profil der aktuellen Kolonialismusforschung in den Blick gerät.

Angesichts einer unübersehbaren Konjunktur der Erforschung der kolonialen Vergangenheit Deutschlands widmet sich BIRTHE KUNDRUS in ihrem wissenschaftshistorisch fundierten Einführungsbeitrag der Frage, welche neueren Untersuchungsansätze aus der Rezeption der anglo-amerikanischen *Colonial* und *Postcolonial Studies* in Deutschland entwickelt worden sind. Der problemorientierte Überblick verdeutlicht, dass seitens der Geschichtswissenschaft die Besonderheit der aktiven deutschen Kolonialphase, die lediglich von 1884 bis 1918 währte, im Kontext des europäischen Imperialismus intensiv diskutiert wird, während im interdisziplinären Austausch mit den Kultur- und Literaturwissenschaften vor allem Fragen zu Nation und Identität, aber auch zu Inszenierungsweisen kolonialer Expansion ins Zentrum des Interesses rücken. So wird bei der Analyse von Vermittlungsformen des Kolonialismus für die Bevölkerung des Kaiserreichs ersichtlich, dass beispielsweise den Kolonialausstellungen maskeradenhafte Repräsentationsstrukturen eigne-

ten, insofern durch sie der Eindruck erzeugt werden konnte, das Fremde lasse sich gleich den dargebotenen Konsumgütern einverleiben, und ausgeblendet blieb, dass die Wahrung der Herrschaft in den Kolonien ein höchst prekäres Unterfangen darstellte. Denn neben strukturellen Instabilitäten in der Verwaltung und Widerständen der Einheimischen waren es gerade hinsichtlich der Anerkennung der Anderen die Aporien innerhalb des kulturellen Missionierungsvorhabens, die koloniale Herrschaftsansprüche unterminierten. So wird anhand von George Orwells autobiographischer Erzählung *Shooting an Elephant* (1936) erkennbar, dass Kolonialpolitik immer auch Identitätspolitik ist, mit der sich die Kolonisatoren geradezu einem Zwang zur Maskerade ausliefern.

Diesen Strategien der Formierung des kolonialen Subjekts durch die Konstruktion der Anderen geht ORTRUD GUTJAHR in der frühesten deutschen Kolonialliteratur nach, die in unmittelbarer Auseinandersetzung mit den Ideen des Kolonialpioniers Carl Peters entstand. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Begründerin des deutschsprachigen Kolonialromans, Frieda von Bülow, in ihren Texten ein Verweisungsgefüge von kolonialen Narrativen entwickelt, werden *Ludwig von Rosen* (1892) und *Tropenkoller* (1896) als implizit miteinander verbundene Romane vorgestellt, in denen von der Notwendigkeit charakterlicher Festigung für den Dienst in der Kolonie und den Gefährdungen unehrenhaft agierender Kolonisatoren durch das Aufzeigen der spezifischen Lebensbedingungen in den Tropen erzählt wird. Insistiert wird dabei auf einer genauen Textanalyse, mit der jenseits der offensichtlichen Entwicklungslinien und Dichotomien erst die Verständigungsmodi zwischen den Kolonisatoren und damit auch die gewaltgeprägten Abhängigkeitsbeziehungen zu den Kolonisierten erhellt werden können. Denn die rege sprachliche Verständigung innerhalb der Gruppe der Kolonisatoren ist wesentlich durch Blickdramaturgien und einen physiognomischen Code gesteuert, der auf ein zentrales Element ihrer Selbstrepräsentation verweist: die koloniale Maske. Exponiert wird mit ihr die geforderte Selbstzurichtung als Kolonisator, die sowohl der Forderung nach Unterwerfung Ausdruck verleiht als auch die Angst vor Nicht-Anerkennung verbirgt. Der Versuch aber, durch die Verschattung der Anderen Selbstlegitimierung und Anerkennung innerhalb der eigenen sozialen Gruppe zu gewinnen, ist mit unterschiedlichen Formen der kolonialen Maskerade verbunden. Wie durch die Analyse der Romane vor dem Hintergrund ihres Entstehungskontextes gezeigt werden kann, geht es bei dieser Maskerade, in der die koloniale Maske eine wesentliche Rolle spielt, um weit mehr als eine Travestie der Verhältnisse oder die Vortäuschung einer sozialen Position unter Verschleierung der eigentlichen, nämlich um eine komplexe Inszenierungspraxis, mit der bestehende Ambivalenzen im Dienste der Gewinnung von Hegemonie camouffliert werden.

Auch MEDARDUS BREHL plädiert für eine differenzierte Lektüre der Kolonialliteratur und schlägt vor, sie nicht länger hinsichtlich ihrer stereotypen Trivialität und Propagandafunktion, sondern mit Fokus auf die in ihr verhandelten Identitätskonstruktionen zu untersuchen. Denn gerade hier wird die Bildung und Etablierung kollektiver Identitäten wie in einer Laborsituation paradigmatisch durchgespielt. So werden Selbstfindungsprozesse zwar über rigide Unterscheidungen inszeniert, doch fordern permanente Gefährdungen dieser einmal getroffenen Distinktionen stets zu neuerlichen Grenzziehungen heraus. Das Festlegen einer Demarkationslinie wie auch deren Überschreitung werden als einander nur scheinbar entgegenstehende Formen der Absicherung gegenüber den Anderen ausgewiesen, was anhand des ›Grenzläufers‹ und des ›Mischlings‹ als kolonialen Liminalfiguren illustriert wird. Mit Blick auf Gustav Frenssens Erfolgsroman *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1906) und Bernhard Voigts Romantrilogie *Der Südafrikanische Lederstrumpf* (1934-37) wird beispielhaft gezeigt, dass diese hybriden, zwischen der indigenen Bevölkerung und der Gruppe der deutschen Kolonisatoren situierten Textfiguren eingesetzt werden, um koloniale Identität durch das in seiner Fremd- wie Eigenheit unheimliche Andere zu konstituieren. Doch nur weil die Rede über die ambig gestalteten Anderen auf symptomatische Weise monologisch bleibt, können sie stigmatisiert und aus einem sich über den Nationalgedanken zusammenschließenden Kollektiv eindeutig ausgegrenzt werden.

Dass solche Ausgrenzungen auch durch drastische Schilderungen von Gewaltakten literarisch exekutiert werden, verdeutlicht SIBYLLE BENNINGHOFF-LÜHL anhand zahlreicher Beispiele aus der deutschen Kolonialliteratur. Dort werden die in den Texten ausführlich beschriebenen Auspeitschungen und Tötungen von ›Eingeborenen‹ durch diskursive, rassistisch bestimmte Zurichtungen vorbereitet, wobei ein Verfahren der Verschiebung nach dem Modell der Identifizierung und Exklusion des Sündenbocks in Anschlag gebracht wird. Denn während die Peiniger vor dem Hintergrund ihrer kulturhegemonial begründeten Position in ihren Gewaltexzessen mit einer Maske des ›tüchtigen Deutschen‹ agieren, erscheinen die Kolonisierten als entindividualisierte und dehumanisierte Wesen, in denen all jene Eigenschaften exorziert werden, welche die Kolonisatoren in sich selbst bekämpfen. Somit wird die Verletzung oder Vernichtung der Anderen als kulturell notwendiger Akt der ›Säuberung‹ inszeniert, wie dies vor allem eine genaue Lektüre jener Narrative belegt, in denen das Gewaltregime über Deutsch-Südwestafrika zum Thema wird. Später zitiert Thomas Pynchon solche gleich Spektakeln gestaltete Tötungsszenen in seinem Roman *V.* (1963) an, um über eine nun karnevalesk gestaltete Maskerade ihren perversen Charakter erst ausstellen zu können.

Einen anderen Zeugen kolonialer Gewalt, nämlich den buchstäblich auf der ungesicherten Grenze von menschlicher und tierischer Existenzweise lokalisierten

Menschenaffen aus Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), ruft ALEXANDER HONOLD als Portalsfigur seiner Überlegungen zu literarischen Gestaltungsmöglichkeiten der Tiefensemantik des Kolonialismus auf. Wie dargelegt wird, ist mit dem in seiner Sprachfähigkeit anthropomorphisierten Affen sowohl die koloniale Herabwürdigung zum Tier manifest als auch das koloniale Setting ins Gegenteil verkehrt, insofern hier der ausgestellte, weggesperrte Andere spricht. Angesichts dieser emblematischen Verdichtungen in Kafkas Schreiben wird vorgeschlagen, auch jene Texte für eine Analyse kolonialer Gewaltverhältnisse fruchtbar zu machen, die nicht im engeren Sinne der Kolonialliteratur zuzurechnen sind, jedoch auf die kolonial aufgeladene Situation um 1900 respondieren. Wie die Untersuchung literarischer Symptome einer kritisch reflektierten Kolonialgeschichte erweist, ist die Maskerade Element der kolonialen Ordnung wie auch Möglichkeit, diese zu travestieren. So wird vor dem Hintergrund des Exotismus- und Künstlerdiskurses um 1900 der Protagonist von Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922) als invertierter Menschenfresser gedeutet. Denn während im bürgerlichen Kunstdiskurs der Hungerkünstler als Hungerleider präsentiert wird, der sich aus sich selbst nährt, werden im Kolonialdiskurs die Anderen als mögliche Menschenfresser immer schon als außerhalb der kultivierten menschlichen Gemeinschaft stehend konzipiert.

Inwiefern der Kolonialismus nicht nur durch imaginäre Vorstellungen, sondern auch durch performative Akte der Repräsentation in Deutschland Raum gewann, demonstriert KLAUS R. SCHERPE anhand der Figur des Sarotti-Mohren, die im Bereich von Handel und Wirtschaft binnen kurzer Zeit zur Ikone des entindividualisierten Fremden wurde. Dass diese Werbefigur, welche die Vorstellung eines kolonisierten Afrika bereits über den Warenkonsum an die deutsche Bevölkerung vermittelte, als Teil eines weit verbreiteten sekundären Kolonialismus zu sehen ist, wird durch zahlreiche Beispiele aus der Alltagskultur offenbar. Die öffentliche Zurschaustellung kolonialer Größe wurde jedoch auch auf der ›Bühne‹ des deutschen Reichstages inszeniert, wie dies am disziplinarischen Verfahren gegen den eigenmächtigen Kolonialpionier Carl Peters verdeutlicht wird. Denn der ob seiner nicht autorisierten Gewaltausübung Angeklagte suchte sich in einer am Gebaren Kaiser Wilhelm II. orientierten Maskerade zu verteidigen. An diesem theatralen Auftritt lässt sich die Generierung des Kolonialismus durch seine Codes und Medien nachvollziehen, denn dass die Posen und Argumentationsstrategien des machtheisenden Kolonialherrn längst zum in der Hauptstadt zirkulierenden Vokabular gehörten, wird durch August Bebels Reaktion sinnfällig: Dieser rief in jener Reichstagsrede, mit der er Peters zu Fall bringen wollte, wiederum wesentliche Elemente von dessen kolonialer Maskerade auf.

Dass sich die Lust an der Maskerade im Sinne der Aneignung einer kolonialen Rolle mit exotistischer Verkleidung um 1900 ausbreitete und nicht zuletzt auch den

deutschen Kaiser erfasste, der Teile des Orients in ein groß angelegtes Kolonisierungsprojekt einbeziehen wollte, entfaltet AXEL DUNKER in Auseinandersetzung mit Edward Saids wirkungsmächtiger Studie *Orientalism* (1978). Verstanden wird das Konzept des Orientalismus nicht allein als diskursive Aneignungsform und westlicher Herrschaftsstil, sondern auch als ein Schreibkonzept mit kolonialen Implikationen, wie dies anhand von Karl Mays Orientzyklus und insbesondere dem darin enthaltenen Roman *Durch die Wüste* (1881) erläutert wird. Tritt hier der Deutsche Kara Ben Nemsî als humaner Herr in Erscheinung, da sein Diener, der ›Orientaler‹ Halef, sich in einer Art kolonialer Mimikry der Nilpferdpeitsche als Herrschaftsinstrument bemächtigt hat und zu seinem verlängerten Arm geworden ist, so kann gezeigt werden, dass damit lediglich eine Maskerade im Dienste der Bestätigung kolonialer Machtverhältnisse inszeniert wird. Als Beispiele für orientalische Maskeraden, mit denen koloniale Konstellationen decouviert und Stereotype in ihrer Künstlichkeit exponiert werden, dienen hingegen Else Lasker-Schülers Erzählbände *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1907) und *Der Prinz von Theben* (1914). Zudem wird in einer eingehenden Analyse von Hubert Fichtes Marrakesch-Darstellung im Roman *Der Platz der Gehenkten* (1989) nachgewiesen, dass der Autor aus einer als marginal reflektierten Schreibposition heraus eine Form des nichtkolonialen Umgangs mit der Erfahrung des Fremden zu finden suchte.

Der Exotismus, wie er in den Berichten über die deutsch-pazifischen Kolonien Gestalt gewinnt, hat CHRISTIANE WELLER zu einer psychoanalytisch orientierten Untersuchung angeregt. Darin wendet sie sich der Frage zu, wie bei den Inselbewohnern, mit denen sich seit den Reiseberichten des 18. Jahrhunderts Vorstellungen von Schönheit, Freizügigkeit und Überfluss verbanden, die Idee eines Mangels implementiert werden konnte, die der Rechtfertigung der Kolonisierung diene. Ausgehend von Rivieres Aufsatz *Womanliness as a Masquerade* schlägt Weller vor, in der Unterwürfigkeit der Kolonisierten eine Maskerade zu sehen, mit welcher die bei ihnen vermutete kannibalische Tendenz kaschiert werde. Erst durch die Unterwerfung der Inselbewohner als Arbeiter könne der Kolonisator, der sein Begehren eigentlich auf die Anderen richtet, sich selbst bei der autochthonen Bevölkerung als Objekt des Begehrens präsentieren. Gerade in dieser Verschiebung des Begehrens vom Anderen auf das Selbst lässt sich die perverse Tendenz der Maskerade ausmachen. So wird im Anschluss an die Ausführungen des Ethno-Psychoanalytikers Mario Erdheim dargelegt, dass Xenophobie und Exotismus auch als Strategien zur Vermeidung einer Auseinandersetzung mit den Anderen gelesen werden können.

Von YIXU LÜ wird kritisiert, dass bei der Erforschung der Kolonilliteratur im Zeichen eines allzu vage gefassten Rassismus-Konzeptes die literarische Gestaltung darüber hinausgehender Subtexte kaum mehr Beachtung findet, obgleich gerade diese auf Leserlenkung ausgerichtet sind. Inwieweit auch die literarische Generierung

von vermeintlicher Authentizität als Maskerade kolonialer Verhältnisse zu verstehen ist, entwickelt sie anhand von zwei Jugendromanen Paul Lindenbergs, nämlich zum einen *Fritz Vogelsang. Abenteuer eines deutschen Schiffsjungen in Kiautschou* (1899), der die Gründung der deutschen Kolonie in Qingdao 1897 zum Thema hat, und zum anderen *Fritz Vogelsangs Kriegsabenteuer in China* (1901), der von der Teilnahme der Deutschen an der Niederschlagung des Boxeraufstands im Sommer 1900 handelt. Durch eine differenzierende Analyse der Erzählstrukturen kann aufgezeigt werden, dass es in diesen Kolonialromanen für ein jugendliches Publikum nicht um eine plumpe Gut-Böse-Dichotomie geht, sondern um die implizit aufgeworfene Frage, ob nicht die Deutschen die besseren Herrscher für China wären. Deren selbstredend positive Beantwortung gelingt durch Geschichtsklitterungen, vermittels derer die Deutschen in patriotischer Maskerade die Boxerbewegung zur ›Fremdherrschaft‹ und das eigene Kolonialunternehmen zur potentiellen Erlösung des ›guten‹ chinesischen Volks stilisieren.

Mit dem literarischen Kolonialrevanchismus in der Weimarer Republik und im ›Dritten Reich‹ befasst sich der Aufsatz von STEFAN HERMES. Ausgehend von den nachhaltigen Veränderungen, die der deutsche Kolonialdiskurs infolge des Verlusts der ›Schutzgebiete‹ erfuhr, analysiert er zwei sehr unterschiedliche literarische Strategien, die indes beide die Dringlichkeit der Wiedererlangung deutschen Kolonialbesitzes in Afrika suggerieren sollen. So weicht die traditionelle *Unter*-Repräsentation der Kolonisierten in Hans Grimms geopolitischem Bestseller *Volk ohne Raum* (1926) über weite Strecken ihrer *Nicht*-Repräsentation, sodass Südwestafrika als ein ›Raum ohne Volk‹ erscheint, dessen legitimer Besitz den Deutschen einzig aufgrund englischer Böswilligkeit verwehrt wird. Demgegenüber reaktivieren die während der Hitler-Diktatur entstandenen Romane Adolf Kaempffers das zwischenzeitlich zugunsten einer biologistischen Vernichtungsdoktrin in den Hintergrund getretene Stereotyp vom ›treuen Neger‹, der einer strengen ›Erziehung‹ durch die Deutschen bedarf. Nachgewiesen wird, dass gerade die kulturmissionarische Ausrichtung von Kaempffers Werk der herrschenden ›Weltanschauung‹ zuwiderlief – sodass seine Romane über den Status einer Nischenliteratur nie hinauszugelangen vermochten.

Dem in der Geschichtswissenschaft schon seit längerem kontrovers diskutierten Zusammenhang von Kolonialkrieg und Shoah, der anlässlich des hundertsten Jahrestags der Schlacht am Waterberg (2004) in Deutsch-Südwestafrika auch in der Gegenwartsliteratur zum Thema wurde, geht HANSJÖRG BAY nach. Anhand von Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* (2003) und Christof Hamanns *Fester* (2003) wird nach den literarischen Strategien gefragt, mit denen Assoziations- und Erinnerungsräume konstruiert werden, in denen Parallelen und Differenzen zwischen beiden historischen Ereignissen Gestalt gewinnen. Ein Vergleich mit Uwe

Timms *Morenga* (1978), Hans Christoph Buchs *Die Hochzeit von Port-au-Prince* (1984) und W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995) verdeutlicht, dass Wackwitz' und Hamanns Romane auf ein dialogisches Gegeneinander von fiktiven und dokumentarischen Passagen verzichten und geschichtliche Zusammenhänge stattdessen über Figurenrede vergegenwärtigen. Ungeachtet ihrer ganz unterschiedlichen narrativen Verfahren und divergierenden erinnerungspolitischen Ansätze beziehen beide Texte die eigene Gegenwart in die historische Auseinandersetzung ein und betonen auf diese Weise den Konstruktionscharakter von Geschichte. Doch wird auch festgestellt, dass in den postkolonialen Romanen eine *Unter*-Repräsentation und Verschattung der Anderen vorherrscht, wie sie für den Kolonialroman kennzeichnend ist, wobei nur Hamann dieses *fading out* als koloniale Strategie lesbar werden lässt.

In seinen filmwissenschaftlich orientierten Überlegungen geht WOLFGANG STRUCK von der Beobachtung aus, dass es neben Literatur und Wissenschaft nicht zuletzt das (öffentlich-rechtliche) Fernsehen gewesen ist, das sich der deutschen Kolonialgeschichte in den vergangenen Jahren verstärkt angenommen hat. Zusätzlich zu einer ganzen Reihe dokumentarischer sind dabei auch einige fiktionale Darstellungen entstanden, bei denen allerdings die politischen Dimensionen der Kolonialthematik durch private Beziehungskonflikte verdeckt und Stereotype reproduziert werden, wie sie schon in der Populärkultur des Kaiserreichs vorherrschten. Eine eingehende Analyse der ZDF-Produktionen *Die Wüstenrose* (2000) und *Afrika, mon amour* (2007) zeichnet das Spannungsverhältnis von postkolonialer Kritik und breitenwirksamer Unterhaltung nach, wobei die Funktion von *reenactment* nicht allein als Modus dokumentarischer Repräsentation, sondern auch als Grundlage des fiktionalen Ausagierens von Phantasien problematisiert wird. Gemäß dem Genremuster des Heimatfilms erscheint Afrika in diesen Filmen, welche die Handlung in die Zeit des Kolonialismus verlegen, als historisch unspezifischer Sehnsuchtsort, an dem ein anderes Leben möglich sein könnte, ohne mit den dort lebenden Menschen in Kontakt treten zu müssen. So wird in diesen Fernsehproduktionen, in deren Zentrum jeweils eine Frau in ihren Emanzipationsbestrebungen steht, die kolonialismuskritische Perspektive letztlich durch eine anachronistische Maskerade der Weiblichkeit überblendet.

Mit neueren Fernsehfilmen, die sich eines kolonialen Sujets annehmen, befasst sich auch EVELYN ANNUSS, wobei sie den Fokus auf die Verschiebung des Genremusters Heimatfilm in den postkolonialen Film unter den Konstruktionsaspekten der deutschen *Whiteness* und des *Othering* der Nebenfiguren richtet. Dass ausgerechnet Namibia, das ehemalige Deutsch-Südwestafrika, bald nach dem Erinnerungsjahr an die Kriege gegen die Herero und Nama zur Kulisse für ›afrikanisierte Heimatfilme‹ wurde, versteht sie als veröffentlichte Deckerinnerung, als filmische

Narration, die auf eine andere Geschichte verweist, ohne diese je direkt zu benennen: Stattdessen finden sich Reminiszenzen an bekannte filmische Muster und wiedererkennbare Plots. Am Beispiel der ARD-Produktion *Für immer Afrika* (2007) werden die intersektionalen Implikationen der Transposition des Heimatfilms in einen sichtlich postkolonialen Kontext diskutiert und diskursgeschichtlich verortet. Heimat wird in diesem Filmtypus unter der Ägide weiblicher Protagonistinnen und durch Ausschluss gewaltsamer Männlichkeit begründet, doch erfolgen neokoloniale Neuformatierungen über Zitate des nachfaschistischen Alpendramas der 1950er Jahre und mithilfe von Erzählmustern der kolonialen Memoirenliteratur wie auch von visuellen Strategien der kolonialen Fotografie. Die Präsenz der Anderen rückt in der Gemengelage von Ausblendung des Kolonialismus, neokolonialer Erfindung und (post-)kolonialer Maskerade wiederum nur durch Verschattung in den Blick.