

Afrikanische Literatur gibt es nicht

Taiye Selasi

Der Titel meiner Rede heute Abend lautet »Afrikanische Literatur gibt es nicht« – aber Sie wissen ja vielleicht, ich lebe in Rom, und deshalb beginne ich, wie wir das so gern tun, mit einer Beichte. Beichte Nummer eins: Ich bin Akademikerin, wovon ich mich, ein Jahrzehnt nach meiner Zeit in Oxford, zwar langsam erhole, aber ich gebe trotzdem immer noch gern provozierende Statements ab, egal ob ich sie konsequent vertreten kann oder nicht. Beichte Nummer zwei: Garantiert bereue ich es, dass ich diese Rede gehalten habe, wenn sich dann die Literaturwissenschaftler darauf stürzen, aber im Moment bin ich noch jung und tollkühn genug, um das Risiko einer Niederlage genüsslich auszukosten.

Also.

Beichte abgelegt.

Und nun zum angenehmen Teil. Zur Blasphemie.

Afrikanische Literatur gibt es nicht. Was meine ich, wenn ich das sage? Oder - was meine ich nicht? Ich meine damit nicht die schriftlich oder mündlich überlieferten Texte von Geschichtenerzählern auf oder von diesem Kontinent, sondern die Kategorie als solche. Afrikanische Literatur ist ein leerer, nichtssagender Terminus, genauso wie asiatische Literatur, europäische Literatur, lateinamerikanische Literatur, südamerikanische Literatur, nordamerikanische Literatur und so weiter.

Meine Grundthese ist, dass die Gepflogenheit, Literatur nach den Kontinenten einzuteilen, von denen die Autoren stammen, ihre Glanzzeit hinter sich hat - milde ausgedrückt. Dass wir so hartnäckig darauf beharren, diese Kategorisierung beizubehalten, vor allem wenn es um den afrikanischen Kontinent geht, ist ein Verrat an der Komplexität der afrikanischen Kulturen und an der Kreativität afrikanischer Autoren. Wenn Literatur, wie ihre vornehmsten Vertreter sagen, universell ist, dann verdient sie es, nach Kriterien eingeteilt zu werden, die nicht auf Rassenunterschieden basieren, sondern die Funktionsweise des menschlichen Herzens widerspiegeln, das keiner Rasse zugehört.

Natürlich bin ich nicht die Erste, die eine nichtnationale, humanistische Herangehensweise an die Literatur vertritt. Goethe schrieb 1827 von einer »allgemeinen Weltpoesie« und etwas später: »Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.« (*Gespräche mit Eckermann*, 31. Januar 1831)

2001 verfasste Edward Said, immer noch zu dieser »Beschleunigung« entschlossen, einen Text mit der Überschrift *Globalizing Literary Study* (Globalisierung der Literaturwissenschaft). Dabei räumt er ein: »Der traditionelle Rahmen, innerhalb dessen wir uns mit Literatur beschäftigen, hat etwas, was ganz grundsätzlich nicht funktioniert oder sich zumindest drastisch verändert hat. Die Idee, dass ein Gedicht von Wordsworth als ein Produkt der englischen Literatur des späten 18. Jahrhunderts oder als das Werk eines einmaligen Genies betrachtet werden soll, ist heute ausgesprochen unbefriedigend und unzureichend.« Und Charles Simic, der

beim allerersten ilb gesprochen hat, definierte, ebenfalls 2001, Literatur als »die Verteidigung des Individuums gegen sämtliche Verallgemeinerungen, die die Wirklichkeit in ein einziges konzeptuelles System pressen wollen«. Diese drei Männer verweisen, Jahrhunderte voneinander entfernt, auf die Universalität der Dichtung, das Eingebettet-Sein der Kunst und darauf, dass *alle* Literatur – egal ob englisch, äthiopisch, europäisch, afrikanisch – die geopolitischen und persönlichen Grenzen sprengt, in die wir sie so gern einordnen möchten.

Wenn wir – wie Goethe, Said und Simic -, darin übereinstimmen, dass Literatur universell ist, also »die Verteidigung des Individuums gegen sämtliche Verallgemeinerungen«, dann sollten wir uns fragen, warum wir sie unbedingt in nationale Kategorien sperren müssen. Warum bezeichnen wir das Gedicht von Wordsworth als englisches Gedicht und einen Roman von Achebe als nigerianischen Roman oder, noch schlimmer, als afrikanischen? Woher stammt dieser Impuls? In seinem Artikel *Ethnic Categorizations in Literature* (Ethnische Kategorisierungen in der Literatur) erklärt uns der Literaturwissenschaftler Alec Hargreaves, dass diese Methode aus dem 19. Jahrhundert stammt, als die Literatur dafür eingesetzt wurde, den Nationalstaat zu vergegenständlichen. Er schreibt:

Die zentralen institutionellen Einteilungen der modernen Literaturwissenschaft wurden im 19. Jahrhundert festgeschrieben, in diesem Jahrhundert, das gekennzeichnet war von der wachsenden Welle des Nationalismus innerhalb von Europa und durch die kolonialistische Ausbreitung in Übersee ... Genauso wie die Historiker aus dem Vergangenen teleologische Zusammenhänge konstruierten, die »natürlicherweise« zu den Nationalstaaten führten, in denen sie nun lebten, nahmen auch die Literaturwissenschaftler es als selbstverständlich hin, dass die nationalen Grenzen auch die literarischen Räume bestimmten. In ihrer Darstellung der Geschichte der

französischen, deutschen oder englischen Literatur bestätigten die Literaturwissenschaftler dementsprechend die scheinbare Naturgegebenheit ebendieser Grenzen ... Die Tatsache, dass die nationalen und die sprachlichen Demarkationslinien nicht immer vollständig übereinstimmten, wurde meistens gar nicht beachtet, zweifellos auch deswegen, weil man davon ausging, dass die Grundlogik der Nationalstaaten, von denen die Landkarte Europas schon bald dominiert sein sollte, letzten Endes auch zu säuberlich isomorphen kulturellen und politischen Grenzen führen würde.

Ja, dann wäre wirklich alles ganz einfach geworden. Wie wir wissen, führte die Nationalstaaten-Logik des 19. Jahrhunderts aber keineswegs zu einer säuberlichen Ordnung – weder in Afrika, wo jeder einzelne Staat jünger ist als mein Vater, noch in Europa, wo die Sprache das Chaos überdeckt. Man braucht nur zu fragen, was unter »französischer Kunst« zu verstehen ist, und schon kann man sehen, wie Nationen geschaffen werden. Hierzu wieder Hargreaves:

Frankreich integriert seit Langem in seine Nationalliteratur die Werke von Schriftstellern, die in anderen Teilen Europas geboren wurden: Samuel Beckett, Eugène Ionesco und Andreï Makine gelten alle drei als französische Autoren, obwohl sie in Irland beziehungsweise in Rumänien und Russland geboren wurden. Im Gegensatz dazu werden Schriftsteller, die in ehemaligen französischen Kolonien geboren wurden und nach Frankreich gekommen sind, im Allgemeinen eher als »frankophon« bezeichnet und nicht als französisch, selbst wenn sie, wie Léopold Senghor und Tahar Ben Jelloun, die französische Staatsbürgerschaft annehmen. Émile Zola war der Sohn eines italienischen Immigranten, wird aber immer als französischer Schriftsteller bezeichnet, wohingegen Azouz Begag und Ahmed Kalouaz, geboren in Frankreich als Kinder algerischer Immigranten, nur ganz selten einfach als »französisch« tituiert werden. Unter der linguistischen Oberfläche des Etiketts »frankophon« spielt in der Kategorisierung von Schriftstellern auch weiterhin das politische Erbe des Kolonialismus eine entscheidende Rolle.

Und genau da liegt das Problem.

Die Kategorisierung von Literatur und von Schriftstellern ist nie so

wohlwollend und harmlos, wie sie aussieht. Die Methode hat sich herausgebildet, um den Staat als »natürlich« erscheinen zu lassen, und sie wird beibehalten, um ihn zu verteidigen. Dadurch, dass wir Beckett und Zola als französische Schriftsteller bezeichnen, Bégout und Senghor hingegen als frankophon, schaffen wir erneut die Markierung des Französisch-Seins und verteidigen die Grenzen Frankreichs. Das Gleiche gilt für Amerika und die Kategorie »amerikanischer Schriftsteller«. Wenn wir Taiye Selasi eine amerikanische Schriftstellerin nennen, ohne eine Spezifizierung durch den praktischen Bindestrich, dann bedrohen wir die Grenzen eines imaginären Amerika. Man beachte: Wikipedia nennt den Pulitzer-Preisträger Junot Díaz »dominikanisch-amerikanisch« und Edwidge Danticat »haitisch-amerikanisch«, die blonde Debütantin Téa Obreht hingegen eine »Amerikanerin, geboren in Belgrad«. Und andererseits muss man, wenn man mich eine afrikanische Schriftstellerin nennt, erst einmal ein monolithisches Afrika erfinden und gleichzeitig mich — meine Charakterzüge, ihre Färbung — ausbremsen, damit wir nicht die Grenzen dieses imaginären Afrika überschreiten. Es wird impliziert, dass ich etwas Wichtiges mit allen anderen afrikanischen Autoren gemeinsam habe, die, zusammen mit mir, afrikanische Literatur schaffen. Die Frage ist nur: Was könnte diese Gemeinsamkeit sein?

1963 nahm ein prominenter Schriftsteller an einem akademischen Symposium teil. Es nannte sich *Eine Konferenz afrikanischer Schriftsteller englischer Sprache*.

Später schrieb er darüber:

Eine Sache haben wir versucht, aber nicht geschafft: Wir wollten den Begriff »afrikanische Literatur« adäquat definieren. Ist es Literatur, die in Afrika

entstanden ist, oder Literatur über Afrika? Kann afrikanische Literatur sich mit jedem beliebigen Sujet befassen, oder muss sie sich einem afrikanischen Thema widmen? Sollte sie sich mit dem gesamten Kontinent beschäftigen oder nur mit dem Gebiet südlich der Sahara - oder überhaupt nur mit Schwarzafrika? Die Konferenz brachte eine vorläufige Definition afrikanischer Literatur zustande, die folgendermaßen lautete: »Kreative Texte, in denen ein afrikanischer Kontext authentisch behandelt wird oder für die in Afrika gewonnene Erfahrungen ein integraler Bestandteil sind.« Man sagt uns ganz konkret, dass Joseph Conrads *Heart of Darkness* (*Herz der Finsternis*) als afrikanische Literatur gelten kann, während Graham Greenes *The Heart of the Matter* (*Das Herz aller Dinge*) nicht dazugehört, weil der Roman auch irgendwo außerhalb von Afrika spielen könnte. Ich fand sie amüsant, diese seltsame Konstruktion: dass Conrad, ein Pole, der Englisch schreibt, afrikanische Literatur schaffen konnte, was hingegen für Peter Abrahams nicht gelten würde, wenn er einen Roman über seine Erfahrungen in der Karibik schreibt. Diejenigen, die Nordafrika nicht in die Kategorie afrikanische Literatur einschließen möchten, weil es einer anderen Tradition angehört, wollen damit doch sicherlich nicht andeuten, dass Schwarzafrika ein homogenes Gebilde sei. Was hat Shaaban Robert gemeinsam mit Christopher Okigbo oder mit Awoonor-Williams? Oder Mongo Beti aus Kamerun und Paris mit Nzekwu aus Nigeria? Was hat die Champagner trinkende Oberschicht der kreolischen Gesellschaft, die Easmon aus Sierra Leone beschreibt, gemeinsam mit der Landbevölkerung und den Fischern in J. P. Clarks Theaterstücken?

Der sogenannte Vater der afrikanischen Literatur war erstaunlich skeptisch gegenüber seinen Nachkommen. Der große Chinua Achebe, der leider nicht mehr lebt, kommt 1965 zu dem Schluss: »Jeder Versuch, afrikanische Literatur zu definieren, in Begriffen, welche die Komplexität der afrikanischen Welt nicht sehen, ist zum Scheitern verurteilt.« Fünfzig Jahre später würde ich die Behauptung aufstellen, dass man afrikanische Literatur nur als solche definieren kann, wenn man ebendiese Komplexität übersieht.

Und da liegt das Problem.

Um an »afrikanische Literatur« zu glauben – das heißt, um den Begriff

verwenden zu können, als besäße er eine zwingende, fassbare Bedeutung-, müssen wir erst einmal glauben, dass auch das Wort »afrikanisch« eine zwingende Bedeutung besitzt. Aber welche? Der afrikanische Kontinent besteht aus 55 Staaten, die von den Vereinten Nationen anerkannt werden, und aus 56, wenn wir Somaliland einschließen. Das ist in etwa wie die 50 Staaten Europas, aber ich habe noch nie gehört, dass Schriftsteller aus, sagen wir mal, der Schweiz, aus Serbien, Spanien und Schweden von irgendjemandem als »europäische Schriftsteller« gemeinsam auf ein Podium gesetzt wurden. Man kann sich auch nur mit Mühe vorstellen, dass jemand versuchen würde, Salman Rushdie, Haruki Murakami, Mo Yan und Arundhati Roy unter dem Überbegriff »asiatische Schriftsteller« zu versammeln, als könnte diese Bezeichnung irgendetwas Erhellendes über die Werke der vier aussagen. Warum das nicht geht, liegt auf der Hand: Kontinente sind natürliche Landmassen, die sich aus zahlreichen Ländern zusammensetzen. Wenn schon Staaten suspekt Kategorien für die Einteilung von Kunst sind, dann gilt das erst recht für die Kontinente. Und doch - erst neulich hatte ich eine lustige Auseinandersetzung mit dem dänischen Moderator Martin Krasnik, der ganz ernsthaft die These vertrat, dass ich eine afrikanische Schriftstellerin sei. Ich wollte wissen, warum, und er antwortete, ich hätte einen Roman über eine afrikanische Familie geschrieben und Kweku Sai, der Held meines Romans, sei Afrikaner. Ich fragte ihn, ob wir *Anna Karenina* als ein Buch über eine europäische Frau bezeichnen würden. *Nein*, erwiderte er lachend, *sie ist Russin*. Warum reden wir dann bei Kweku Sai von einem Afrikaner und nicht wenigstens von einem Ghanaer? Das Publikum klatschte, Martin gab mir recht, und

das Gespräch ging sehr angenehm weiter, aber ich staunte wieder einmal darüber, dass dieser Begriff dermaßen beliebt ist. »Afrikanisch«. Wir sprechen von russischen Schriftstellern und Figuren, von französischen Schriftstellern, von spanischen Schriftstellern, von italienischen Schriftstellern, von deutschen Schriftstellern – und nicht von europäischen Schriftstellern. Das tun wir, weil wir die Unterschiede zwischen den Ländern ernst nehmen. Wir sprechen von japanischen Schriftstellern, indischen Schriftstellern, persischen Schriftstellern, nicht aber von asiatischen Schriftstellern – und wir tun dies, weil wir die Feinheiten und Nuancen dieser Kulturen ernst nehmen. Die Verwendung des Wortes »afrikanisch« impliziert, dass es sich nicht lohnt, die verschiedenen Nuancen der Länder und Kulturen dieses Kontinents zu beachten. Wir tun so, als gäbe es keine nennenswerten Unterschiede zwischen einem vorrangig katholischen, Portugiesisch sprechenden Land wie Angola einerseits und einem vorrangig muslimischen, Französisch sprechenden Land wie Senegal andererseits.

Warum tun wir das? Von sämtlichen Landmassen der Erde ist Afrika vielleicht diejenige, die kulturell, religiös, ethnisch und linguistisch am vielfältigsten ist. Über 2000 Sprachen werden auf dem Kontinent gesprochen, allein in Nigeria mehr als 400, und Südafrika, der beliebte Ausnahmefall, hat elf offizielle Sprachen. Natürlich neigen wir dazu, die linguistische Komplexität als ein Symptom primitiver Stammesstrukturen abzutun, als würden diese 2000 Sprachen immer nur von höchstens 100 Personen gesprochen. Aber Somalisch, Amharisch, Swahili, Hausa und Yoruba werden beispielsweise von mehreren Zehnmillionen Menschen

gesprochen. Von allen Kontinenten taugt der afrikanische am wenigstens dazu, mit derart monochromem Lack überzogen zu werden, wie wir das tun. Trotzdem vergeht keine Woche, ohne dass ich höre, wie jemand den Ausdruck »afrikanischer Roman« verwendet. Und dann frage ich mich: Was ist denn dieses Afrika, von dem die Leute reden? Welche Sprache spricht man in diesem Afrika? Wie ist dort das Wetter? Welches Essen, welche Kleidung, welche Musik, welche Religion, welche Topografie stellen wir uns vor? Sind es die schneebedeckten Berge von Kapstadt, oder ist es das Grasland von Nairobi, ist es die endlose Großstadt Kairo oder das schrille Chaos von Lagos? Oder sehen wir eher eine Szene aus einem Zeichentrickfilm vor uns, aus Disneys *König der Löwen*, eine gelborangene Landschaft kurz vor Sonnenuntergang, und von irgendwoher ertönen leise Trommelwirbel?

Binyavanga Wainaina trifft in seinen Essay *How to Write About Africa* (Wie soll man über Afrika schreiben?) wirklich den Nagel auf den Kopf. Neben vielen anderen klugen Dingen sagt er: »Behandeln Sie Afrika in Ihrem Text so, als wäre es ein einziges Land. Es ist heiß und staubig dort, mit weitem Grasland und riesigen Tierherden und groß gewachsenen, dünnen Menschen, die Hunger leiden. Oder es ist heiß und schwül, mit sehr kleinen Menschen, die Primaten verspeisen. Quälen Sie sich nicht mit präzisen Beschreibungen: 900 Millionen Menschen, die alle viel zu sehr damit beschäftigt sind, zu hungern und zu sterben und zu kämpfen und zu emigrieren, um Ihr Buch zu lesen. Der Kontinent ist voller Wüsten, Dschungel, Hochland, Savannen und unzähligen anderen Dingen, aber das interessiert Ihre Leser nicht, deshalb sollten Sie Ihre Beschreibungen lieber romantisch,

stimmungsvoll und unspezifisch halten.« Im Grund sagt Binyavanga uns nicht, wie wir über Afrika schreiben sollen, sondern wie wir es erfinden sollen. Dieses *eine* Afrika, das wir mit dem Begriff »afrikanische Literatur« meinen, gibt es nicht: Man muss es sich ausdenken und darauf beharren, so wie das Frankreich von Beckett und Zola. Wenn wir auch nur ansatzweise versuchen, uns mit den besonderen Eigenschaften dieser 55 afrikanischen Länder zu befassen und zu berücksichtigen, dass die Unterschiede zwischen Angola und Senegal genauso gewichtig sind wie die Unterschiede zwischen Österreich und Spanien, dann würde uns schnell klar, dass das Etikett »afrikanische Schriftsteller« wirklich genauso leer und nichtssagend ist wie »europäische Autoren«. Aber das tun wir nicht. Wir bestehen darauf, dass durch das Adjektiv »afrikanisch« ein klar umrissener Raum erfasst wird, eine monochromatische Entität, die nur in unserer Vorstellungswelt existiert.

Das ist das Gebilde, die Entität, die Binyavanga beschreibt und die wir erschaffen, wenn wir uns weigern, das Land anzugeben – oder wenigstens die Region -, mit der sich ein Text befasst. Das ist der Grund, weshalb meine zweifellos wohlmeinenden Gastgeber in Hamburg vergangenen April für meine Rede einen Raum mit dem Thema »Safari« auswählten, im Tierpark Hagenbeck. Ich begann damit, dass ich auf das wunderschöne ostafrikanische Kunsthandwerk hinwies und dann hinzufügte, dass es diese Art von Kunst in Westafrika nicht gibt, genauso wenig wie es in Ghana, wo mein Roman spielt, Safaris gibt. Und ebendies ist auch der Grund, weshalb mein großartiger deutscher Verleger, der S. Fischer Verlag, Abstand davon genommen hat, den englischen Titel meines Romans, *Ghana Must*

Go, beizubehalten, weil die Lektoren nämlich befürchteten, wenn das deutsche Publikum das Wort »Ghana« sieht, dann denken alle gleich, dass es in dem Roman um »Afrika« geht. Nicht um einen Kontinent, auch nicht um ein Land oder um die Menschen, die dort leben, sondern um das imaginäre Afrika, das einzige Afrika, aus dem afrikanische Geschichten kommen. Dieser Roman ist die Geschichte einer Familie, haben sie zu mir gesagt, nicht über Armut oder Hunger oder Krieg. Ich liebe den deutschen Titel meines Buches, *Diese Dinge geschehen nicht einfach so*, aber die Gründe, weshalb wir ihn gewählt haben, passen mir gar nicht. Am Schluss von Teil 1 von *Ghana Must Go* entschließt sich Kweku Sai, der seit ungefähr 100 Seiten dabei ist zu sterben, nun endlich tatsächlich zu sterben. Und im letzten Augenblick seines Lebens überlegt er, was er eigentlich gesucht hat, als er von Ghana weggegangen ist, um in Amerika zu leben und ein Immigrant zu werden:

»Frei« zu sein - für alle, die schwülstige Streichermusik wollen: »menschlich« zu sein – mehr als nur »Staatsbürger«, mehr als nur »arm«. Letztlich war das alles, wonach er strebte: eine menschliche Geschichte. Die Möglichkeit, Kweku zu sein, jenseits von Armut. Er wollte irgendwie seine eigene kleine Geschichte aus den größeren Geschichten herauslösen, den Geschichten von Vaterland, Armut und Krieg, die sämtliche Geschichten der Menschen in seiner Umgebung verschlungen hatten, um diese Menschen dann als gesichtslose, namenlose Dorfbewohner wieder auszuspucken, als mickrige Rädchen im Getriebe. Die Möglichkeit, sich zu lösen und zu fliehen, auf dem winzigen Boot, der *S. S. Sai*, vor sich als Ziel die enorme Weite - und die Kleinheit - eines Lebens ohne Not. Die minimalen Triumphe und Niederlagen des Ichs (Beruf, Familie) und nicht die des Staates (zermürbende Arbeit, Bürgerkrieg) – *ja, das hätte vollkommen genügt*, denkt Kweku. (*Diese Dinge geschehen nicht einfach so*, S. 118)

Dem stimme ich uneingeschränkt zu. Das Ziel, dem der afrikanische Schriftsteller folgt – sagen wir, ein Schriftsteller mit Verwandten in Afrika -, ist im Grunde das

gleiche wie Kwekus Ziel: als Künstler gesehen zu werden, nicht als Staatsbürger.

Ich saß einmal mit der genialen Autorin Shubnum Khan auf einem Podium, einer Südafrikanerin mit indischen Wurzeln. Die erste Frage, die ihr gestellt wurde, war: »Was halten Sie von Jacob Zumas außenpolitischen Prioritäten?« Sie versuchte, diese Frage zu beantworten, aber dann mischte ich mich ein. Ich fragte den Moderator, ob er eine deutsche Schriftstellerin, die gerade ein gescheitertes Buch über die Liebe in unserer Zeit geschrieben hat, bitten würde, zu Frau Merkel Stellung zu nehmen. Die Zuhörer applaudierten, der Moderator lachte, und von da an redeten wir über Bücher. Aber die Szene zeigt ein typisches Denkmuster: nämlich dass afrikanische Schriftsteller im Grunde Soziologen sind, verkleidet als Künstler. Klar, es gibt Autoren – ziemlich nervige –, die gern Polemiken schreiben, andere, die politische Satire und elegante Gesellschaftskritik verfassen. Aber anzunehmen, dass *alle* afrikanischen Autoren insgeheim Sozialwissenschaftler seien, bedeutet grundsätzlich einen mangelnden Respekt vor den künstlerischen Fähigkeiten dieser Autoren. Letzten Endes heißt das, dass ich, eine afrikanische Schriftstellerin, Bürgerin eines nichtexistenten Afrika, nur über die Gegebenheiten des Afrikanisch-Seins schreibe und mich dementsprechend betätigen sollte. Vergessen wir Familienverhältnisse, Beziehungskatastrophen, intellektuelle Überlegungen – die ganzen menschlichen Aspekte sind zweitrangig im Vergleich zu dem offensichtlichen Afrikanisch-Sein. Was mich bei dieser Frage, die Shubnum gestellt wurde, am meisten kränkt – und auch bei den Fragen, die mir gestellt werden, selbst wenn sie noch so gut gemeint sind –, ist die implizite Unterstellung, dass das, was

afrikanische Schriftsteller über ihre Bücher denken, weniger interessant, weniger wertvoll ist als ihre Gedanken über Afrika. Das Problem ist nicht, dass wir so oft gebeten werden, über Politik, Identität und Immigration zu sprechen, sondern dass man uns so viel seltener bittet, über unsere Kunst zu sprechen.

Ich wäre geduldiger angesichts dieser Tendenz in der Kritik und im Journalismus, wenn die Kriterien auf sämtliche Schriftsteller angewandt würden, unabhängig von ihrer Hautfarbe, aber dem ist nicht so. Wenn in den USA ein Schriftsteller weiß ist – und vor allem, wenn er ein Mann ist -, dann bezeichnen wir ihn immer als »Künstler« und konzentrieren uns auf seine Kunst. Wir befassen uns mit seiner unverwechselbaren Stimme, mit den Details seines Stils, mit dem Innenleben seiner Figuren, und dazu stellen wir ihm Fragen. Wenn der Autor schwarz ist – egal ob Ghanaer, Inder, Dominikaner oder noch besser: Immigrant –, ist er für uns ein »Bürger«, ein Repräsentant seiner Art. Wir befassen uns mit den politischen Bedingungen in seinem Land, mit dem Ergebnis des letzten Krieges dort, und wir machen aus ihm ein Musterbeispiel – allerdings nicht für eine künstlerische Herangehensweise, sondern für eine Erfahrung. Dieses Jahr im Mai veröffentlichte Amit Majmudar einen Artikel in der *New York Times* mit der Überschrift *Am I an »Immigrant Writer«?* Der Artikel beginnt folgendermaßen: »Neulich habe ich zu meiner großen Verwunderung erfahren, dass ich einen Roman über Immigration erfahrung geschrieben habe. Ich hatte gedacht, ich hätte einfach über eine Mutter und eine Tochter geschrieben, aber der Klappentext erklärte mir, dass ich ›die Immigration erfahrung neu beschrieben‹ habe.« Ich musste schallend

lachen. Was Majmudar unterstreicht, ist, dass man dem schwarzen Schriftsteller – dem afrikanischen Schriftsteller, dem Immigrantenschriftsteller – das Recht verweigert, über Menschen zu schreiben. *The Abundance* ist ein genialer Roman über Kochen, Mütter, Tod und Fernsehen – aber für diejenigen, die ihn vermarkten wollen, ist *The Abundance* ein Roman über Immigration. Es stimmt, Majmudars Figuren sind indische Immigranten in den USA, so wie die Figuren von NoViolet Bulawayo Zimbabwer sind, die von Chimamanda Ngozi Adichie Nigerianer, die von Waclawiak Polen. Aber wenn wir diese Werke als Immigrantenromane klassifizieren, tun wir das, wovor Kweku Sai am meisten Angst hat: Wir lassen zu, dass die große Geschichte die kleineren auffrisst, die menschlichen.

In ebendiesem Artikel erinnert Majmudar später an Simic: »Literatur strebt danach, das Universelle durch das Spezifische auszudrücken; die Leser wollen sich mit den Figuren identifizieren, sie wollen sich selbst in ihnen finden.« In den kleinen Geschichten, in den spezifischen Geschichten entdeckt der Leser sein wahres Selbst, denn verborgen zwischen den fremden Details, ist das Menschliche, allen vertraut. Schließlich: Was mich an der Bezeichnung »afrikanische Literatur« besonders stört und ärgert, ist, dass sie suggeriert, die afrikanische Erfahrung stehe außerhalb der Welt des Universellen, ja, wenn afrikanische Figuren – oder Immigranten – als genauso universell zuzuordnen betrachtet würden wie zum Beispiel weiße Mittelschichtfiguren aus den Suburbs, würde man nicht mehr von afrikanischen Romanen sprechen. Wenn wir afrikanische Charaktere und afrikanische Geschichten aufnehmen würden in das »Allgemein Menschliche«, gäbe

es nicht mehr viel, woran wir uns festklammern könnten, um das Fremde zu definieren, das angeblich die afrikanische Literatur ausmacht. Es ginge nicht mehr. »Literatur mit afrikanischen Figuren« würde Literatur mit menschlichen Figuren. »Literatur, die in Afrika spielt« würde wegen Joseph Conrad scheitern. Über »Literatur in afrikanischen Sprachen« würde Ngũgĩ wa Thiong'o sich freuen, doch die globale Verbindung, die meiner Meinung nach ein Roman anstrebt, würde dadurch ausgeschlossen. »Literatur, geschrieben von afrikanischen Personen« wäre vielleicht das zweitbeste Kriterium, aber auch hier wird die Sache schnell heikel: Wer ist eine »afrikanische Person«? Jemand, der in Afrika geboren wurde und anderswo aufgewachsen ist? Jemand, der anderswo geboren wurde und in Afrika aufgewachsen ist? Ägypter? Weiße Südafrikaner? Weiße Südafrikaner, die anderswo leben? Und was ist, wenn diese afrikanischen Personen Romane ohne afrikanische Figuren schreiben, wie das zum Beispiel bei Helen Oyeyemis brilliantem Roman *Mr. Fox* der Fall ist? Helen wurde in Nigeria geboren (gut), ist aber in London aufgewachsen (kompliziert); heißt das, *Mr. Fox* ist ein afrikanischer Roman oder ein englischer? Topé Folarin, der mit mir in Oxford studierte, hat dieses Jahr den Caine Prize for African Writing gewonnen. Topé wurde in den USA geboren und ist auch dort aufgewachsen, seine Geschichte *Miracle* spielt in Florida. Teju Cole ist in Amerika auf die Welt gekommen (kompliziert), aber in Nigeria aufgewachsen (gut); Julius, sein Protagonist, ist Halbnigerianer und setzt nie einen Fuß auf afrikanischen Boden. Ist *Open City* ein afrikanischer Roman? Ist Teju ein afrikanischer Schriftsteller? Ich bin in London auf die Welt gekommen (kompliziert) und in Boston

aufgewachsen (schlecht); meine nigerianische Mutter wurde in London geboren, mein Vater in Ghana, damals noch Goldküste. Ich spreche keine afrikanische Sprache und habe keinen afrikanischen Pass. Aber die Protagonisten meines Romans wurden in Ghana beziehungsweise Nigeria geboren. Ist *Ghana Must Go* also deshalb ein afrikanischer Roman, bin ich eine afrikanische Schriftstellerin? Oder kann es sein, dass – bei mir, genau wie bei Helen, Topé und Teju – diese penetrante Fixierung auf die Herkunft letztlich am Wesentlichen vorbeigeht?

Warum ist es wichtig, wo ein Autor herkommt? Ändert seine Herkunft die Art, wie er schreibt? Ich meine nicht die materiellen Bedingungen, unter denen er arbeitet. Klar, ich tippe schneller in Accra und in Delhi, weil ich die ganze Zeit Angst habe, dass gleich der Strom ausfällt. Ich spreche von den magischen Bedingungen, unter denen ein Schriftsteller *empfängt*, und von der fundamentalen menschlichen Bedingung, der *Conditio humana*, die dadurch beleuchtet wird, dass er dies tut. Um Literatur zu schreiben, muss man sich selbst – das eigene Bewusstsein, die eigenen Erfahrungen, die eigenen Vorurteile, die eigenen Zweifel und Ängste – auslöschen, so weit, wie man nur kann. Um starke Literatur zu schreiben, verschwindet man vollständig. Alle Schriftsteller kennen diesen Moment. In der einen Minute bist du noch da und hämmerst auf die Tastatur ein, und in der nächsten Minute kommst du zurück von irgendwo; Sekunden, Minuten, Stunden sind vergangen, und du hast es nicht gemerkt. Der einzige Beweis dafür, dass Zeit vergangen ist, sind die Wörter, die du getippt hast, und die Uhr. Du liest das Geschriebene in dem klaren Bewusstsein, dass es von irgendwo jenseits von dir selbst herkommt. Das sind die

Augenblicke, für die wir leben, als Schriftsteller, diese Pforten ins Reich der Wahrheit und aus uns heraus. Dieser magische Vorgang ist es, der es einer 33-jährigen Frau ermöglicht, einen Roman über einen sterbenden 57-jährigen Mann zu schreiben. Ich war noch nie ein Vater. Ich habe noch nie die Elternrolle übernommen. Ich war noch nie ein Mann. Ich war noch nie tot. Welcher Wahnsinn ermöglicht es mir – spornt mich an -, mit der Stimme von Kweku Sai zu schreiben? Wir nennen diesen Wahnsinn »Kunst«, und diejenigen, die ihm verfallen, nennen wir »Künstler«. Und ebendieser Wahnsinn ermöglicht es einer Schriftstellerin wie Anne Enright, einen Geist wie Liam zu erschaffen, ermöglicht es einem Mann wie Roberto Calasso, eine Frau wie Harmonia zu erschaffen, einem Menschen wie Yann Martel, einen Tiger wie Richard Parker zu erschaffen. Es ist dieser Wahnsinn, der es einem Menschen ermöglicht, zu den Wahrheiten aller Menschen Zugang zu finden und über die Liebe, den Verlust, die Sehnsucht, die Angst und Dummheit zu schreiben, die Erfahrungen, die unser Mensch-Sein ausmachen. Die Behauptung, dass dieser Wahnsinn uns anders trifft, je nachdem, wo auf der Welt wir geboren wurden – oder, bei Immigranten, wo auf der Welt die Großeltern geboren wurden -, ist vollkommen absurd. Dieser Wahnsinn kennt keine nationalen Grenzen. In meinem Ghanaisch-Sein – oder sagen wir, in Kiran Desais Indisch-Sein (oder ist es ihr Amerikanisch-Sein?) oder in Priya Basils Britisch-Sein (oder ist es ihr Kenianisch-Sein?) – ist nichts, was diesen Wahnsinn abschwächt.

Fragen Sie die Betroffenen. Fragen Sie irgendeinen Schriftsteller, wie seine Nationalität sein Schreiben beeinflusst – nicht das Endprodukt, sondern den

eigentlichen Prozess des Schreibens selbst -, und ich würde die Vermutung wagen, dass Sie eine Antwort bekommen, die ganz ähnlich ausfällt wie die von Ben Okri.

2012 waren wir im Januar bei dem fantastischen Literaturfestival in Jaipur. Wir saßen mit Teju auf dem Podium, bei einer Diskussion über »Afropolitische Schriftsteller«. Ich fürchte, es ist meine Schuld, dass dieses Diskussionsforum zustande kam. 2005 habe ich einen Artikel über die afropolitische Identität geschrieben. Natürlich habe ich dabei über die persönliche Identität geschrieben, über die Problematik, mit der sich eine bestimmte demografische Gruppe von Afrikanern auseinandersetzen muss, sowohl innerhalb als auch außerhalb von Afrika, sobald es um die Definition ihrer Identität geht. Wenn ich zum Beispiel sage: »Ich bin Britin«, weil ich in London auf die Welt gekommen bin, werden mir Fragen wegen meines Akzents gestellt. Wenn ich sage: »Ich bin Amerikanerin«, weil ich einen amerikanischen Pass besitze, werden mir Fragen wegen meiner Umgangsformen gestellt. Wenn ich sage: »Ich bin Ghanaerin«, weil mein Vater aus Ghana kommt, werden mir Fragen wegen meiner Erziehung gestellt. Wie lang war ich je in Ghana? Habe ich irgendwann wirklich dort gelebt? Und wenn ich sage: »Ich bin Nigerianerin«, weil meine Mutter aus Nigeria kommt, dann werde ich wegen meines Yoruba aufgezogen. Ich hatte immer mehr das Gefühl, dass ich in irgendeinem Vorraum stehe, mit vier Türen – britisch, amerikanisch, ghanaisch, nigerianisch -, und dass alle vier Zimmer für mich verschlossen sind. 2005 kam mir dann irgendwann der Gedanke, dass es doch noch andere Menschen geben muss, die mit mir in diesem Vorraum stehen, an dieser Kreuzung. Ich nannte diese

Weggefährten »Afropolitans«, weil ich über Afrika schreiben sollte, doch ich habe sehr schnell entdeckt, dass es unsere hybride Existenzform überall auf der Welt gibt. Bei dem Festival in Jaipur stellte ich ganz gerührt fest, dass viele Inder im Publikum fanden, mein Essay beziehe sich auch auf ihre eigene Erfahrung. »Indopolitans« nannte ich sie scherzhaft. Da waren wir nun also in Indien - Ben Okri, Teju Cole und ich, afropolitische Schriftsteller mit einem indopolitischen Publikum -, und jemand fragte Ben: *Betrachten Sie sich als afrikanischen Schriftsteller?* Seine Antwort werde ich nie vergessen: »Es gibt nur zwei Arten von Schriftstellern: gute Schriftsteller und schlechte Schriftsteller.«

Ich betrachte mich selbst als Westafrikanerin, mit noch anderen kulturellen Identitäten, und als Schriftstellerin, mit noch anderen kreativen Identitäten. Aber ich bin keine afrikanische Schriftstellerin. An keinem Punkt des Schreibprozesses – also beim tatsächlichen Akt des Schreibens, wenn ich an meinem Laptop sitze, egal wo ich bin – habe ich je ein Gefühl von nationaler Identität. Ich bin aber auch keine afropolitische Autorin, selbst wenn diese Nachricht vielleicht enttäuschend ist.

»Afropolitan« bezieht sich auf die persönliche Identität. Literatur braucht so etwas nicht.

Wie sollen wir Literatur dann einteilen?, fragen Sie. Wir können ja wohl kaum erwarten, dass es in Buchhandlungen nur noch zwei Abteilungen gibt: gute Texte und schlechte Texte (obwohl das hilfreich wäre). Nein, das geht nicht. Ich würde also den Vorschlag machen, wenn wir Literatur unbedingt klassifizieren müssen, dann

sollten wir es vielleicht machen wie bei der Musik: dass nämlich die entscheidende Identität die des Textes ist, nicht die des Autors. Wir sprechen nicht mehr von »zeitgenössischer asiatischer Musik« oder »zeitgenössischer amerikanischer Musik«, ohne den Sound zu spezifizieren. Zum Beispiel: Die Sängerin Berry und die Rapperin Diam's sind beide jung, weiblich, französisch, aber diese Fakten sagen nichts aus über ihre Musik. Wir wissen das. Wir sprechen von Jazz, Pop, Rock, Alternative, Electronic, Kammermusik – ohne Berücksichtigung des demografischen Profils des jeweiligen Musikers. Es wäre eine Beleidigung, wenn jemand darauf bestehen würde, Louis Stewart sei ein *irischer* Jazzmusiker: ein großer Jazzgitarrist wäre zutreffender. Wenn man den Reggae von Tilmann Otto hört, ohne zu wissen, wie er aussieht, würde man denken, er ist Jamaikaner; dass Gentleman ein Deutscher ist, hat nichts mit seinem Sound zu tun. Und so weiter: Adele singt Soul, genau wie Aretha Franklin; Bob Marley war zur Hälfte weiß, und sein Reggae ist etwas ganz Besonderes, das nur zu ihm gehörte. Wie Saul Williams sagt: »Wenn Jimi Hendrix Rockmusik machte, war das kein Black Rock. Es war Rock.«

Wäre es nicht toll, wenn wir Literatur nicht nach Ländern, sondern nach dem Inhalt kategorisieren würden: die Liebesgeschichte, der Großstadtroman, der Roman des Nationalstaats, der Kriegsroman, der Bildungsroman? Dann finden wir Coles tolle Abhandlung über New York neben *GraceLand*, Chris Abanis Buch über Lagos, aber auch neben John Barrett McInerneys *Bright Lights, Big City (Ein starker Abgang)* und Hubert Selbys *Last Exit to Brooklyn (Letzte Ausfahrt Brooklyn)*. Unter »Bürgerkrieg« würden wir Chimamanda Ngozi Adichies *Half of a Yellow Sun (Die*

Hälfte der Sonne) neben Slavenca Draculićs *Kao da me nema* (*Als gäbe es mich nicht*) finden, aber Adichies *Americanah* neben Jhumpa Lahiris *The Namesake* (*Der Namensvetter*) und NoViolet Bulawayos *We Need New Names* unter »Immigration«. Unter »Romane über den Roman« fänden wir dann vielleicht Kristopher Jansmas *The Unchangeable Spots of Leopards* (*Die Flecken des Leoparden*) neben Helen Oyeyemis *Mr. Fox*, aber ihr *Icarus Girl* (*Das Ikarus-Mädchen*) stünde unter »Magischer Realismus«, zusammen mit Gabriel García Márquez, da, wo es hingehört. Mein eigener Roman, *Ghana Must Go* (*Diese Dinge geschehen nicht einfach so*), wäre – obwohl im englischen Titel der Name eines afrikanischen Landes genannt wird – vielleicht neben Jonathan Franzens *The Corrections* (*Die Korrekturen*), Joseph Hellers *Something Happened* (*Was geschah mit Slocum?*) und Thomas Manns *Buddenbrooks* in der Abteilung »Dysfunktionale Familien« zu finden. Wenn man Texte nach solchen Kriterien klassifizieren würde, dann würden wir stärker auf die Intention der Autoren achten und Verbindungen herstellen zwischen den menschlichen Erfahrungen, die in ihren Worten zum Leben erwachen. Und wir würden natürlich miterleben, wie die Grenzen von Französisch-Sein und Amerikanisch-Sein und dem mythischen Afrikanisch-Sein immer mehr schwinden – aber ist das nicht sowieso die Langzeitwirkung von Literatur?

Jedes Mal, wenn wir ein Buch in die Hand nehmen, löschen wir unsere persönlichen Grenzen aus. Wir überschreiten die Markierungen unseres Selbst und betreten das unbekannte Territorium des Anderen. Nach den ersten Augenblicken der Desorientiertheit merken wir, dass wir zu Hause sind. Wie Scott Fitzgerald sagt:

»Das gehört zur Schönheit der Literatur. Man merkt, dass die eigenen Sehnsüchte universelle Sehnsüchte sind, dass man nicht einsam und isoliert ist, sondern dazugehört.« Neulich hat eine Freundin, die von meiner Rede wusste, zu mir gesagt: *Du lebst in einer Fantasiewelt, Taiye: einer Welt ohne Nationen, ohne Hautfarbe, ohne Grenzen. Wir können nicht alle Künstler sein. Aber wir können alle Leser sein,* sagte ich. Wir können alle dazugehören. Und wenn das klingt wie eine Utopie – eine Welt ohne afrikanische Literatur, ja, ohne ein Bedürfnis danach, eine Welt mit menschlicher Literatur –, dann würde ich sagen: Ja, klar ist es eine Utopie. Wie Mr. Simic vor zwölf Jahren über Literatur sagte: »Ihre utopische Hoffnung besteht darin, dass man sich selbst in den Worten eines Fremden erkennt. Für einen Augenblick tritt man heraus aus den engen Grenzen des eigenen Ichs und lebt andere Leben, die man nicht kennt. Wenn Literatur keine Utopie ist, dann weiß ich nicht, was sonst.«

Deutsch von Adelheid Zöfel