



**UNIVERSITY OF NAIROBI**

**FACULTY OF ARTS**

**DEPARTMENT OF LINGUISTICS AND LANGUAGES**

**MASTER OF ARTS GERMAN STUDIES**

**MA-ARBEIT ZUM THEMA:**

Zur Darstellung des Antihelden in der deutschsprachigen und afrikanischen Erzählliteratur  
des 20. Jahrhunderts: Eine Untersuchung am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts „Die Panne“  
und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ von Cheikh Hamidou Kane

Vorgelegt von:

**PIAHCEUDEUX EMMANUEL  
JUNIOR GLAMY**

C50/38857/2020

[glamypejunior@students.uonbi.ac.ke](mailto:glamypejunior@students.uonbi.ac.ke)


+254 768573692

Unter der Betreuung von:

**Dr. JAMES ORAO**

## EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende MA-Arbeit selbstständig von mir und nicht von fremder Hand abgefertigt wurde. Textteile, Überlegungen und Ideen, die wortwörtlich oder sinngemäß auf Vorträge, Bücher und Veröffentlichungen anderer verweisen, wurden als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer Prüfungsgremium vorgelegt und somit auch noch nicht publiziert.

Unterschrift: 

Datum: 21/06/2022

**Piahceudeux Emmanuel Junior Glamy**

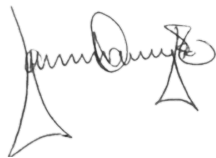
Diese Forschungsarbeit wurde als Bestandteil des Germanistik-Masterstudiums an der University of Nairobi mit meiner Einwilligung als wissenschaftlicher Betreuer der erwähnten Universität vorgelegt.

Unterschrift:

Datum:

**Dr. James Orao**

23/06/2022



## ABSTRACT

In the literary landscape or in narrative literature, characters are at the centre of the plots. From ancient literature with the epic to modern times with the narrative form of the novel, characters are most important to the narrative. However, how they have been represented over time shows a development that clearly demonstrates how characters have been represented from the beginnings of literature to postmodern times and what this representation has to do with their epoch and its value systems. With the epic, the characters portrayed were warrior heroes to whom certain virtues were attributed and who corresponded to the zeitgeist of their epoch, i.e. an epoch in which man was in harmony with society. The novel is, according to Georg Lukács (1916), the modern form of the epic, but it marks the alienation of the individual in modernity, where characters increasingly function as counter-images or extensions of classical heroes. In this respect, modern narrative literature gives rise to anti-heroes that are more in line with the new aesthetic demands. However, as Fotis Jannidis (2004) points out, narrative research on character theory does not remain exhaustive, because literary studies has not yet done extensive research to the weighty role of the character. This paper therefore intends to study the construction of the antihero in the 20th century with the help of two literary spaces in order to show exactly how antiheroes emerge in different cultural contexts and what this emergence symbolises and represents for their respective societies. The narrative texts "Die Panne" by Friedrich Dürrenmatt and "Der Zwiespalt des Samba Diallo" by Cheikh Hamidou Kane are used for this investigation. Socio-historical aspects were taken into account to allow the connection of the portrayal of the anti-hero with the social story to emerge, as in "Die Panne". Emphasis was also placed on how, in the context of 20th century African literature, colonisation contributed to the emergence of the anti-heroic and how " Der Zwiespalt des Samba Diallo " attempts to deconstruct colonial discourse.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>EINLEITENDES.....</b>	<b>4</b>
1.1	<i>Hintergrund und thematische Einführung.....</i>	5
1.2	<i>Problemstellung.....</i>	7
1.3	<i>Forschungsfragen .....</i>	9
1.4	<i>Forschungsziele.....</i>	9
1.5	<i>Begründung des Themas.....</i>	9
1.6	<i>Einschränkung .....</i>	10
1.7	<i>Begriffsbestimmung.....</i>	11
1.7.1	<i>Zum Begriff Antiheld.....</i>	11
1.7.2	<i>Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts .....</i>	12
1.8	<i>Forschungsstand.....</i>	13
1.8.1	<i>Zu Cheikh Hamidou Kanes „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ .....</i>	14
1.8.2	<i>Zu Friedrich Dürrenmatts „Die Panne“ .....</i>	15
1.8.3	<i>Zur allgemeinen Thematik des Antihelden in der Literatur .....</i>	17
1.9	<i>Theoretischer Rahmen .....</i>	18
1.10	<i>Methode.....</i>	20
1.11	<i>Gliederung der Arbeit.....</i>	21
<b>2</b>	<b>THEORETISCHER TEIL.....</b>	<b>22</b>
2.1	<i>Gesellschaftliche Aspekte in der Erzählliteratur.....</i>	22
2.1.1	<i>Ein Abriss über die Erzähltheorie .....</i>	23
2.1.2	<i>Die soziale Dimension des Erzählens.....</i>	24
2.1.3	<i>Figurenkonstellation in Erzähltexten.....</i>	26
2.2	<i>Zum Ansatz der postkolonialen Literatur .....</i>	28

2.2.1	Grundlage der postkolonialen Theorie .....	28
2.2.2	Zum Begriff vom „Writing Back“ .....	29
2.2.3	Zum Begriff der Hybridität .....	30
2.3	<i>Die Figur des (Anti-)Helden in der Literatur</i> .....	31
2.3.1	Helden und Wertediskurse .....	31
2.3.2	Formen des Antiheroischen: Der Antiheld und andere Negationen des Heldentums.....	35
2.3.3	Antihelden und Identitätskrise.....	39
2.3.4	Einige Antihelden in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.....	41
2.3.5	Einige Antihelden in der afrikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts .....	43
<b>3</b>	<b>ZUR ANALYSE DER ERZÄHLUNG „DIE PANNE“</b> .....	<b>46</b>
3.1	<i>Der Autor Friedrich Dürrenmatt</i> .....	46
3.1.1	Eine kurze Biografie.....	47
3.1.2	Dürrenmatts Weltanschauung und deren Beziehung zu seinem literarischen Werk.....	48
3.2	<i>Inhalt und soziohistorischer Hintergrund der Erzählung „Die Panne“</i> .....	50
3.2.1	Überblick über den Aufbau und Inhaltsangabe.....	50
3.2.2	Soziohistorischer Hintergrund.....	51
3.3	<i>Zur Handlung in der Erzählung</i> .....	53
3.3.1	Figurenkonstellation.....	53
3.3.2	Zur Ästhetik der Raumgestaltung.....	59
3.3.3	„Die Panne“ als Gesellschaftskritik.....	61
3.4	<i>Alfredo Traps als Antiheld</i> .....	63
3.4.1	Zur formalen und ästhetischen Konstruktion des Alfredo Traps.....	63
3.4.2	Alfredo Traps und die Unmöglichkeit der Darstellung des Heroischen in der Nachkriegszeit	66
3.4.3	Orientierungslosigkeit und Tod.....	68
<b>4</b>	<b>ZUR ANALYSE VON „DER ZWIESPALT DES SAMBA DIALLO“</b> .....	<b>71</b>
4.1	<i>Die Biographie von Cheikh Hamidou Kane</i> .....	72

4.1.1	Das Leben des Autors .....	72
4.1.2	Autobiographische Züge in seinem Werk .....	73
4.2	<i>Inhalt und soziohistorischer Hintergrund</i> .....	74
4.2.1	Übersicht über den Aufbau und Inhaltsangabe .....	74
4.2.2	Soziohistorische Aspekte und Revidierung des kolonialen Diskurses.....	75
4.3	<i>Zur Handlung in der Erzählung</i> .....	77
4.3.1	Figurenkonfiguration .....	77
4.3.2	Aspekte des Anti-Bildungsromans in „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ .....	82
4.3.3	Identitätskrise im Afrika der (post)kolonialen Zeit .....	83
4.4	<i>Konstitutive Elemente des Antihelden bei Samba Diallo</i> .....	86
4.4.1	Formale und ästhetische Merkmale.....	86
4.4.2	Samba Diallo und die Zerstörung des afrikanischen Heroismus durch die Kolonisation .....	89
4.4.3	Scheitern und Tod .....	90
<b>5</b>	<b>SCHLUSSFOLGERUNG</b> .....	<b>92</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>95</b>

**1**

**EINLEITENDES**

## 1.1 Hintergrund und thematische Einführung

In der Literaturgeschichte ist es unverkennbar, dass die Darstellung der Figuren in Erzähltexten eine bestimmte Entwicklung aufweist. Seit den Anfängen der Literatur in der Antike bis zur Moderne variieren die Charakterisierungen der Figuren je nach der Epoche. Wenn literarische Figuren mit ihrer Zeit eng verbunden sind, so liegt es daran, dass die Literatur grundsätzlich auf soziale Veränderungen reagiert. Es ist somit der Fall der Erzählliteratur bzw. des Romans, der meist gesellschaftliche Themen reflektiert. „Der Roman [bildet] ein Medium gesellschaftlicher Kommunikation, in dem Erfahrungen gesellschaftlicher Existenz thematisch werden“ (Matzat, 2014, S. 265). Im Mittelpunkt der Handlungen im Roman steht eine Hauptfigur, die üblich als „Held“ bezeichnet wird. Der Held ist ein literarisches Konstrukt und was genau darunter zu verstehen ist, kommt auf jede literarische Epoche an. Der antike Held in epischen Texten ist z. B. göttlicher Abstammung und steht über der Menschheit. Er ist sozusagen ein Halbgott und wird oft von Göttern beschützt. Er ist auch tapfer, tugendhaft und steht dem Bösen entgegen, um, nach Luhmann, „seine sozialisatorisch-erzieherische Funktion erfüllen zu können“ (Bröckling, 2015, S. 9). Es ist vor allem die Tapferkeit und diese erzieherische Funktion, die lange als prägendes Kennzeichen des Helden im kollektiven Gedächtnis geblieben ist. Ein Grund dafür ist, dass „Heldengeschichten weniger deskriptiv als präskriptiv [sind]; Heldenbilder zeichnen keine Abbilder, sondern entwerfen Vorbilder“ (Bröckling, ebd.). Das Heldentum der Antike ist also darauf angesetzt, Vorbilder für die Gesellschaft zu kreieren. Der Held muss folgerichtig mit gutem Beispiel vorangehen. Die mittelalterliche Literatur greift die antiken Legenden auf. Obwohl der Held da kein Halbgott mehr ist, bewahrt er trotzdem die heroischen Merkmale des antiken Helden. „Im Mittelalter wird ein Held von einem fast göttlichen Geschöpf zu einem menschlichen, romantischen Helden, zum Ritter, der jedoch immer noch mit übernatürlichen Kräften verfügt.“<sup>1</sup> Das Heroische des Mittelalters war also tiefgreifend mit dem Rittertum verknüpft. Die Ritter standen beispielsweise für Treue, Tapferkeit, Stärke und alles Heroische. Bekannte Schriften bzw. Erzählungen aus dem deutschen Mittelalter wie das Hildebrandlied<sup>2</sup> und das Nibelungenlied<sup>3</sup>, die zur Heldendichtung gehören, inszenieren im Großen und Ganzen Ritter, also Helden, die zum Kampf und zur Verteidigung ihrer Würde aufgefordert werden.

---

<sup>1</sup> Čepová, Tereza (2008): Antihelden in Werken von Norbert Silberbauer, abgerufen von [https://is.muni.cz/th/fkzpw/Bakalarska\\_prace\\_Tereza\\_Cepova.pdf](https://is.muni.cz/th/fkzpw/Bakalarska_prace_Tereza_Cepova.pdf), (31.10.2021)

<sup>2</sup> Das Hildebrandlied wurde in einem Fuldaer Codex aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts aufgefunden und entstand dem gotisch-langobardischen Sagenkreis. (Beutin u.a., 2013)

<sup>3</sup> Autorlose Erzählung, die zwischen 1200 und 1210 anzusetzen ist und auf germanische Legenden und Helden des Frühmittelalters zurückgreift. (ebd.)



Dementsprechend geht der epische Held in der Antike und im Mittelalter mit einer Gesellschaft einher, die wesentlich rund um religiöse und gemeinsame soziale Werte strukturiert war. Solch eine Gesellschaft brauchte Vorbilder und Moralinstanzen, die die Hauptfiguren der Erzählungen bzw. Epen darstellten. Die Figuren und Helden standen stellvertretend für bestimmte soziale Normen, Glauben und Wertediskurse. Aber die antiken Muster der Literatur wurden im Laufe der Zeit in den Hintergrund gerückt. Bürgerliche Romane wie bei Georg Wickram im 17. Jahrhundert und vor allem im Zeitalter der Aufklärung sind entstanden (Jeßing & Köhnen, 2017), um normale Bürger und ihre Schicksale darzustellen. Allmählich treten andere Arten von Figuren auf, die sich somit von den Charakteristika des traditionellen Helden entfernen. Genauso wie sich die Figuren im Laufe der Zeit verändert haben, hat sich das Genre Erzählliteratur bzw. der Roman verändert. „Seit nahezu einem Jahrhundert ist in immer neuen Schüben von modernen Romanen die Rede, von Werken, in denen Veränderungen und Traditionsbrüche dominieren“ (Zmegac, 1991, S.253).

Das 20. Jahrhundert stellt in dieser Hinsicht in Bezug auf Heldencharakterisierung eine Neuerung dar. Sowohl in der deutschsprachigen als auch in der afrikanischen Literatur werden in Prosawerken Helden neuen Typus dargestellt. Der Protagonist erscheint weniger heldenhaft im klassischen Sinne. In der Tat ist er von großer Passivität geprägt und für seine Bezeichnung tritt der Begriff „Antiheld“ auf:

Wilpert (1969) versteht im Gegensatz zum Helden unter Antiheld eine solche Hauptfigur, die nicht nur aller heroischen, sondern überhaupt aller aktiven Charakterzüge entkleidet ist und den Ereignissen mit strikter Passivität gegenübersteht. (Wulff, 2002, S.7).

Die Darstellung des sog. Antihelden erreicht im 20. Jahrhundert seinen Höhepunkt und Entfaltung. In der modernen Gesellschaft scheint die Darstellung des Heroischen unmöglich, insofern als der Held im klassischen Sinne „Glied einer Gemeinschaft, einer Großfamilie, Dynastie, Sippe, eines regionalen Standes oder Stammes, verschmolzen mit ihrer jeweiligen kulturellen Überlieferung“ (Voss, 2015, S. 23) ist. Der moderne Mensch dagegen ist vereinzelt und weiß sich von unüberwindlichen Sachgewalten umstellt (vgl. ebd.). Die komplexe gesellschaftliche Struktur der Moderne bietet gewissermaßen keinen Raum zur Konstruktion des Heroischen. Der Antiheld tritt auf diese Weise als „Symptom der strukturellen Krise des Heroischen in der Moderne“ (ebd.). Er ist im Gegensatz zum klassischen Helden einfach machtlos vor einer Gesellschaft, in der er sich nicht zurechtfinden kann. Anstatt ein Vorbild für die Gesellschaft zu sein, ist der Antiheld meist ein Außenseiter und bleibt für andere

unverständlich. Für Matins (2004) ist der neue Romanheld vom Unglück verfolgt, er ist mit der Gesellschaft und mit sich selbst in Konflikt. Die vorliegende Arbeit widmet sich diesem neuen Romanhelden anhand von zwei Erzählungen aus der deutschsprachigen und afrikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Es sind „Die Panne“ von Friedrich Dürrenmatt und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ von Cheikh Hamidou Kane. Im Folgenden stehen grobe Einblicke in die ausgewählten Werke.

Die Handlung in der Erzählung Friedrich Dürrenmatts „Die Panne“ ist in der Nachkriegszeit anzusiedeln. Es handelt sich um einen Generalvertreter namens Alfredo Traps, der in der Textilbranche tätig und viel unterwegs ist. Bei einer Autopanne ist er dazu gezwungen, in einem Dorf bei einem Pensionierten, der ein Richter war, zu übernachten. Im Haus des pensionierten Richters wird mit einigen Freunden ein Gericht als Spiel organisiert, bei dem Traps als Angeklagter fungiert. Im Laufe des Spiels skizziert sich das berufliche, soziale und psychologische Porträt der Hauptfigur Traps. In der Konsum- und kapitalistischen Gesellschaft der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts eingekerkert, werden Traps' Eigenschaften als Hauptfigur immer sichtbarer. Als Held tritt er nämlich weniger auf und er steht einer Sinn- und Identitätskrise gegenüber. Ähnlich wie bei Friedrich Dürrenmatt stellt Cheikh Hamidou Kane in seinem Roman „L'Aventure ambiguë“ das Porträt eines Protagonisten, der innerlich und sozial zerrissen ist. Die deutsche Version des Textes mit dem Titel „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ ist ein Hinweis auf diese Zerrissenheit. Samba Diallo stammt aus einem westafrikanischen Volk, das Fremdherrschaft und zunehmenden Identitätsverlust im Zuge der Kolonialisierung erlebt. Wie er ist die Gesellschaft, in die er hineingeboren ist, tief in zwei Einstellungen gespalten, ob die Fremdherrschaft und deren kulturelle Folgen hinzunehmen oder zu bekämpfen sind. Vor diesem Dilemma scheitert der Protagonist, der als Held und Retter in seiner Gesellschaft erhoben wurde. Das Heroische, das ihm innewohnen sollte, erweist sich mit seinem Charakter, seiner Zerrissenheit und Identitätskrise als unvereinbar.

## **1.2 Problemstellung**

Wie der Antiheld genau zu definieren ist, bleibt noch eine offene Frage, die noch zu beantworten gilt. Deshalb steht in Verbindung mit der Figur des Antihelden eine ganze Reihe von Fragen, die von Bolay und Schlüter gestellt wurden:

Brauchen Antihelden immer Helden als Gegenfiguren? Geht es bei dieser Zuschreibung um die bloße Verneinung des Heroischen? Sind sie wie Helden Störenfriede der Ordnung, die Normen überschreiten und agonal handeln? Sind sie Figuren, die vor allem über ihre Rezeption gesteuert und geformt werden, das heißt durch ihre narrative und mediale Konstruktion und Vermittlung? Benötigen sie eine Gefolgschaft oder gar Verehrergemeinde? Wo werden diese für Helden konstitutiven Elemente abgewandelt und wo bilden sich spezifisch antiheroische Habitusmuster heraus? (Bolay & Schlüter, 2015, S. 5)

Diese Fragenstellungen sind Beweise dafür, wie schwer der Begriff ‚Antiheld‘ zu fassen ist. Die moderne Literatur wimmelt aber von Konstruktionen des Antiheroischen und wenn man Romane oder Prosawerke im 20. Jahrhundert liest bzw. mustert, trifft man die Feststellung, dass die Figur des Antihelden nicht nur in der deutschsprachigen Literatur, sondern auch in der afrikanischen Literatur auftaucht. Die vorliegende Forschungsarbeit beruht auf Werken Friedrich Dürrenmatts und Cheikh Hamidou Kanes. Beim Lesen der jeweiligen Werke „Die Panne“ und „L’aventure ambiguë“<sup>4</sup> stellt man fest, dass die stilistische und formale Figuration der Hauptfiguren Fragen aufwirft. Wie weisen sie in ihrer ästhetischen Darstellung Spuren des Antiheroischen auf? Die Auseinandersetzung mit beiden Romanen macht es deutlich, dass die jeweiligen Protagonisten Berührungspunkte aufweisen. Diese Punkte, an denen sich die Protagonisten ähneln, betreffen ihre Darstellung im Text bzw. ihre literarische und stilistische Konstruktion. Dafür ist es relevant, auf den Unterschied zwischen „Held“ und „Antiheld“ in der Literatur einzugehen. Die Untersuchung über die Figuren des Antihelden in der Literatur im Allgemeinen und in der deutschsprachigen und afrikanischen Literatur insbesondere sind weniger verbreitet, was das Interesse daran noch mehr weckt. Deshalb steht diese Thematik im Zentrum der vorliegenden Forschung, die untersucht wird, wie die Hauptfiguren in „Die Panne“ und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ als Antihelden gelesen werden können und darüber hinaus wie sie ästhetisch konstruiert worden sind. Wichtig ist auch, zu zeigen, wie diese ästhetischen Konstruktionen literaturgeschichtlich im jeweiligen Kulturraum zu erklären sind. Diese dargestellte Problemstellung hat zum folgenden Forschungsthema geführt: *Zur Darstellung des Antihelden in der deutschsprachigen und afrikanischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts: Eine Untersuchung am Beispiel von Friedrich Dürrenmatts „Die Panne“ und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ von Cheikh Hamidou Kane.*

---

<sup>4</sup> Es ist die Originalversion, die 1961 im Verlag Julliard erscheint. Das Werk wurde 1980 ins Deutsche von Riesz/Prédhumeau mit dem Titel „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ übersetzt.

### **1.3 Forschungsfragen**

In jeder wissenschaftlichen Arbeit ist die Forschungsfrage, d. h., die zentrale Frage von großer Bedeutung. Für die vorliegende Arbeit lautet sie folgendermaßen: Welche formale und ästhetische Merkmale weisen antiheroische Figuren des 20. Jahrhunderts in ihrer Darstellung auf? Von dieser Hauptfrage leiten sich die folgenden Nebenfragen her:

- Welche Typologien des Antihelden lassen sich aus den zwei Texten lesen?
- Was lässt die Figuration des Antihelden aus deutschsprachiger und afrikanischer Sicht entstehen?
- Wie können die Hauptfiguren in den ausgewählten Erzähltexten als Antihelden gelesen werden?
- Wie lässt sich die Ästhetik des Antihelden in den ausgewählten Texten wahrnehmen?
- Welchen Zusammenhang besteht zwischen der Darstellung des Antihelden mit der jeweiligen Literaturgeschichtsschreibung des Kulturraums, dem er entstammt?

### **1.4 Forschungsziele**

Die Forschungsziele, die im Folgenden dargestellt werden, werden von den Forschungsfragen abgeleitet. Im Grunde genommen wird herausgefunden werden, welche Typologien des Antihelden in den beiden Texten zu identifizieren sind. Wichtig ist dabei zu untersuchen, was diese Figuration aus deutschsprachiger und afrikanischer Sicht hat entstehen lassen. Weitere Ziele dieser Arbeit sind aufzuzeigen, wie die Hauptfiguren in den ausgewählten Erzähltexten als Antihelden gelesen werden können und wie die Ästhetik des Antihelden in den ausgewählten Texten wahrzunehmen ist. Ob die Darstellung des Antihelden mit sozialgeschichtlichen Faktoren der jeweiligen geographischen Räume zusammenhängt, ist ein weiteres verfolgtes Ziel dieser Arbeit.

### **1.5 Begründung des Themas**

Jede wissenschaftliche Arbeit wird durchgeführt, weil ein Ziel verfolgt wird und es gibt dafür bestimmte Gründe. Dieses Forschungsprojekt bezweckt, gewisse Lücken in der literaturwissenschaftlichen Diskussion rund um das Heroische auszufüllen bzw. Erweiterungen über diese Thematik vorzunehmen. Die Auseinandersetzung mit der literarischen Figur des

Antihelden zählt in der Literaturwissenschaft zu den neuen Phänomenen, die große Aufmerksamkeit erwecken. Dass es bestehende Forschungen über den ‚Antihelden‘ gibt, ist eine Selbstverständlichkeit, aber diese können keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, denn, wie Bolay & Schlüter, 2015, S.5, feststellen:

Heroischen Figuren analytisch auf die Spur zu kommen, ist [in der Tat] ein Unternehmen zwischen Herkules-Aufgabe und Sisyphus-Arbeit. Nicht weniger schwer zu fassen sind Antihelden. Bisher gibt es kaum eingehende Untersuchungen des Phänomens ‚Antiheld‘.

Infolgedessen lohnt es sich noch, sich auf die Forschung über den Antihelden zu wagen, um einen Beitrag dazu zu leisten. Das besagt, dass die komplexe Thematik rund um das Heroische in der Literatur weiterer Untersuchungen bedarf, um den Wissensstand darüber immer mehr zu erweitern. Es ist daher wichtig, die Gründe, die diese Arbeit ausmachen, darzustellen. Die Entstehung und Entwicklung der Figur des Antihelden in der Literatur geht unmittelbar mit sozialen Aspekten der Geschichte einher. Es ist in der Tat überhaupt kein Zufall, vom klassischen Helden zum modernen Antihelden zu übergehen. Dieser Übergang wurde natürlich von eigenen äußeren und innerliterarischen Faktoren beeinflusst, sodass es immer mehr von der Figur des Antihelden in der modernen Literatur die Rede ist. Diese Forschungsarbeit will nämlich herausfinden, wie diese Figur aus deutschsprachiger und afrikanischer Sicht im 20. Jahrhundert durch die Erzählungen „Die Panne“ und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ dargestellt wird. Es ist also wichtig, die Figuration des Antihelden aus zwei literarischen Blickwinkeln zu analysieren, um da zu beleuchten, wie dessen Darstellung literaturgeschichtlich verlaufen ist. In diesem Zusammenhang kann diese Arbeit die Forschung über das Heroische und antiheroische Figurationen in der Literatur erweitern bzw. neue Forschungswege eröffnen.

## **1.6 Einschränkung**

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der deutschsprachigen und afrikanischen Literatur mit Berücksichtigung auf ausgewählte Texte, die zur Untersuchung einer bestimmten literarischen Thematik verhelfen werden. Die Thematik des Antihelden kann man auch in anderen Disziplinen wie Soziologie, Geschichte oder in der Filmbranche bearbeiten. Aber in dieser Arbeit lenken wir den Fokus auf die Literatur bzw. Erzählliteratur aus den schon erwähnten Literaturräumen. Die Texte „Die Panne“ und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ stehen hier nur als Beispiele aus den beiden Literaturen und erheben keinen Anspruch auf

Vollständigkeit hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der hier besprochenen Thematik. Am Beispiel beider Texte kann man in der Tat einen Einblick in das Themenfeld „Held – Antiheld“ in der Prosaliteratur des deutschsprachigen und afrikanischen Raums bekommen. Es wird gezeigt werden, wie die Figuration einer Figur als Antiheld aufgefasst werden kann und welche formale und ästhetischen Merkmale in den ausgewählten Texten verwendet werden, um eine Darstellung des Antiheroischen zu ermöglichen.

## **1.7 Begriffsbestimmung**

In diesem Teil geht es nicht um eine umfassende Auseinandersetzung mit den wichtigen Begriffen, die diese Arbeit ausmachen, sondern es handelt sich vielmehr darum, einen Überblick darüber zu verschaffen.

### **1.7.1 Zum Begriff Antiheld**

Um den Begriff des Antihelden aufzufassen, ist die Auseinandersetzung mit dem Heldenbegriff unverzichtbar. Jedoch wurden diese Begriffe schon in den obigen Zeilen dieser Arbeit umrissen. Hier werden noch weitere Definitionsmöglichkeiten dargelegt, die im weiteren Verlauf der Arbeit vertieft sein werden. Der Held, wie bereits erwähnt, ist in der Literatur ein Konstrukt, dem bestimmte Werte und Tugenden zugewiesen werden. Diese sind meist lobend und stiften Normen oder stehen für gewisse Ideale der Gesellschaft im Positiven wie im Negativen. Werfen wir einen Blick in die Gesellschaft zur Zeit Schillers oder Kleists, wird auch festgestellt, dass der Held nach dem grammatisch-kritischen Wörterbuch der hochdeutschen Mundart von Johann Christoph Adelung (1796) mit „Herzhaftigkeit“, „Tapferkeit“, „Zivilcourage“ definiert wird (vgl., Ehrig, 1973). Dementsprechend geht es um eine ideologische und mythische Figur, die einen Rahmen benötigt, um ihre Heldenhaftigkeit erfassbar zu machen (Wulff, 2002, S.431). Nach Wilpert (1969) steht allerdings die Bezeichnung „Held“ für die Hauptfigur eines dramatischen oder epischen Textes, in dem diese Figur die Hauptrolle spielt. Mit dieser Definition wird keine Rücksicht auf die Eigenschaften der Figur des Helden genommen. Wulff (2002) formuliert es treffend, indem er schreibt: „*Held* in dieser neutralen Verwendung umfasst also auch den unheldischen, negativen Helden und den Antihelden.“ Hier werden die Begriffe Held und Protagonist gleichgesetzt und nur funktional verwendet. Als klassischer Held wird aber nach wie vor an eine Figur gedacht, die hervorragende und außergewöhnliche Eigenschaften besitzt. Es ist jedoch relevant

anzumerken, dass das Verhältnis zwischen *Protagonist* – *Antagonist* anders ist als das zwischen *Held* – *Antiheld*. Protagonisten und ihre Gegenrollen werden durch das textinterne Funktionsrollengefüge bestimmt, während die Bezeichnungen Held und Antiheld in einem Wertediskurs stehen, „der tendenziell textumgreifend oder textübergreifend zu denken ist“ (vgl. Wulff, 2002). Nach Wulff werden Antihelden durch eine relative Bewertung von Protagonisten in Bezug auf Erfolg, Lebensweise oder moralische Rechtfertigung des Handelns bestimmt. Darüber hinaus soll der Antiheld nicht unbedingt als das Gegenteil des Heroischen auftreten wegen seiner Komplexität und Vielschichtigkeit. Er kann vielmehr als eine neue Schreibung bzw. eine neue Darstellungsmöglichkeit von Figuren in der (post)modernen Literatur betrachtet werden. Kyungmin Kim (2020) vertritt eine ähnliche Ansicht in ihrer Dissertation über die Relevanz des Gehens bei Antihelden. Ihrer Analyse nach „[wird] der Antiheld als Verkörperung einer veränderten Weltsicht gesehen, in der das unerschütterliche Vertrauen in alte Ordnungen verloren gegangen ist und die Vielsichtigkeit der Realität anerkannt wird“ (Kim, 2020, S. 44). In diesem Zusammenhang akzentuiert Ehrig, 1973, S.29, dass „die vielleicht allerletzte Möglichkeit, die Form des „Helden“ zu verwenden, dürfte jedoch der *Anti-held* (...) sein.“ Als Antiheld bezeichnet noch Ehrig (1973) eine Figur, die die objektive Form des Helden verfehlt. Wilpert (1969) weist darauf hin, dass die antiheroische Figur in der westlichen Literatur erst in der Nachkriegszeit große Verbreitung erlangte. Dieser eignet sich nicht der Glanz einer heroisch bewährten, sozial-objektiven Moralität, die der traditionelle Held auszeichnet. Er sei eine „traurige Karikatur“ des Heroischen bzw. dessen Scheitern. Bettina Plett (2002) sieht dennoch in der scheinbaren Dichotomie ‚Held – Antiheld‘ keine deutliche Opposition, weil der Antiheld nicht unbedingt negative Werte vertreten muss, sondern nur andere als die des klassischen Helden.

### **1.7.2 Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts**

Die Erzählliteratur existiert seit der Antike und in allen kulturellen Räumen. Sei es schriftlich oder mündlich haben die Menschen seit jeher Geschichten erzählt, um die Welt und ihre Gesellschaften zu verstehen bzw. darzustellen. Aber über die Epochen hinweg haben Motiv und Art des Erzählens grundlegend variiert und sich meist den gesellschaftlichen Prozessen gebeugt. Wenn Erzählen der vormodernen Zeit wie das Epos nationale Überlieferung als Gegenstand hat, schöpft modernes Erzählen aus der individuellen Erfindung oder Erfahrung (Jeßing & Köhnen, 2017). D. h., das Epos reflektiert im Allgemeinen eine im Volk verbreiteten Legende, während das moderne Erzählen meist das Resultat der Phantasie eines einzelnen Autors ist. In dieser Perspektive weist die Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts Merkmale auf,

die dem Geist der (post)modernen Literatur versinnbildlichen. Ob im deutschsprachigen oder im (west)afrikanischen Raum ist die Literatur im 20. Jahrhundert geprägt durch Neuerungen im Schreib- und Darstellungstechniken von Figuren. Die deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts stellt grundsätzlich eine Reaktion auf soziale Umwälzungen dar. Mit dem fortsetzenden Erstarren der Industrie, der Modernisierung und dem zunehmenden Individualismus fühlt sich der Einzelne in der Gesellschaft entfremdet und isoliert. Dieser Zustand wird genau in der Prosaliteratur thematisch. Im Zentrum der Werke stehen Figuren, die orientierungslos wirken. Harry Haller in Hermann Hesses „Der Steppenwolf“ oder Lieutenant Gustl in der gleichnamigen Novelle von Arthur Schnitzler sind Beispiele von einem neuen Typus von Figuren, die „Machtlosigkeit gegenüber gesellschaftlichen Zwängen, aber auch (...) Erschütterung [des] Selbstbildes entblößen.“<sup>5</sup> Die afrikanische Literatur des 20. Jahrhunderts kann man zunächst als Protest gegen Fremdherrschaft und Kolonisation wahrnehmen. Die Literatur in Afrika war im Allgemeinen von der Mündlichkeit geprägt und die afrikanischen Romane des 20. Jahrhunderts sind so entstanden, um den Identitätsverlust und die eurozentristische Sicht über Afrika zu bekämpfen:

African narrative and poetry, in the era immediately preceding and following formal declarations of independence, were born, for the most part, in protest against history and myths constructed in conjunction with the colonial enterprise. Writers struggled to correct false images, to rewrite fictionally and poetically the history of precolonial and colonial Africa, and to affirm African perspectives. (Julien, 1995, S.297)

Afrikanische Autoren haben somit die Lage ihres Kontinents exemplarisch durch ihre Werke beschrieben. Die Hauptfiguren, die sie darstellen, zerreißen an ihrer Machtlosigkeit vor der Fremdherrschaft und dem Verlust ihrer Kultur. Am Beispiel von Okonkwo in Chinua Achebes „Things Fall Apart“ oder Meka in „Le vieux nègre et la médaille“ von Ferdinand Oyono sind diese Figuren zum Scheitern verurteilt und erleben ein tragisches Schicksal, das repräsentativ für das Afrika der Kolonisation steht.

## 1.8 Forschungsstand

Der Forschungsstand ist in jeder wissenschaftlichen Arbeit unumgänglich. Er macht deutlich, wie die aktuelle Literatur zum eigenen Thema steht, was schon darüber gesagt wurde und

---

<sup>5</sup>Abgerufen von <https://www.dtv.de/buch/arthur-schnitzler-lieutenant-gustl-2690.pdf> (27.08.2021)



welche Aspekte des Themas behandelt worden sind. Mit einem Forschungsstand bekommt man gewissermaßen einen Überblick über die eigene Arbeit, indem man deren Grenzen besser überschauen kann und dabei „die Relevanz des eigenen Forschungsansatzes belegt“ (Bachmann, 2020). In dieser Hinsicht stellen wir kurz im Folgenden eine Übersicht über den aktuellen Stand zu unserem Forschungsprojekt dar.

### **1.8.1 Zu Cheikh Hamidou Kanes „Der Zwiespalt des Samba Diallo“**

In ihrem Artikel haben sich Franck Dovonou, Charlemagne Hounton und Dieudonné Aglewe mit der Erzählung „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ auseinandergesetzt. Mit dem Titel „*Optissimismus*“<sup>6</sup> *angesichts der Fremdakzeptanz: Eine exemplarische Untersuchung zu Riesz/Prédhumeaus der Zwiespalt des Samba Diallo (verdeutschter Version von C. H. Kanes Roman L’aventure Ambiguë)* haben sie anhand von Beispielen die wichtigsten Themen in der Erzählung herausgearbeitet. Die kontrastive Darstellung zwischen Europa und Afrika, die die Erzählung wie einen roten Faden durchzieht, wird „im Lichte der kulturellen Alterität“ thematisiert. Franck Dovonou und andere (u. a.) haben diese kulturelle Alterität durch einerseits die tiefe Religiosität der Diallobé-Gesellschaft<sup>7</sup> und andererseits die stark von Technik geprägte Kultur Europas, die von Gottlosigkeit geprägt sei, hervorgehoben. Aber das Wesentlichste an ihrem Artikel ist die Behandlung der Identitätsfrage und Fremdakzeptanz der wichtigsten Figuren in der Erzählung. Zwischen Identitätsverlust und -suche und Kulturbegegnung mit dem Fremden seien die Figuren in eine Identitätskrise geraten, mit dem sie nicht fertig werden. Dies zeigt sich vor allem in der Hauptfigur des Samba Diallo, der einen Zwiespalt erleidet und sich in einem „dritten Raum“ befindet. Er ist weder selbst noch das andere. Er wird aber im Artikel als „Held“ bezeichnet im Sinne eines Protagonisten. Es gibt aber keine bewertende Bezeichnung des Protagonisten in Bezug auf Motiv und Handlung im Roman. Die Autoren erkennen aber das totale Scheitern von Samba Diallo beim Erledigen seiner Zielsetzung.

In seiner Arbeit, die am akademischen Jahr 1997-1998 an der Universität Gaston Berger de Saint-Louis vorgelegt wurde, hat sich Moussa Dembélé mit dem Roman „L’aventure ambiguë“ in englischer Fassung beschäftigt. Mit dem Titel *The dilemma of the african intellectuals in Fragments by Ayi Kwei Armah and in Ambiguous Adventure by Cheikh Hamidou Kane* untersucht er den Umgang von intellektuellen Afrikanern mit neuen kulturellen

---

<sup>6</sup> Dieser eigens in Form eines Kofferwortes geprägte Neologismus will den "mittleren" Zustand umschreiben, bei dem sich die Gefühle von Optimismus und Pessimismus im Einzelnen vermischt zeitgleich befinden

<sup>7</sup> Die Diallobé sind ein afrikanisches Volk in der Erzählung, das repräsentativ auch für „Afrika“ stehen kann und aus dem die Hauptfigur stammt.

Herausforderungen aus dem Westen. Diese Untersuchung führt er am Beispiel der Protagonisten in den vom ihm ausgewählten Texten. Die sind Baako und Samba Diallo, die für ihn eine innere und kulturelle Krise durchleben. Dembélé umreißt einerseits ein Bild von den Protagonisten, indem er ihre jeweiligen Kontakte zum Westen und deren Einflüsse auf sie präsentiert. Andererseits lenkt er den Fokus auf die Reaktionen beider Protagonisten auf die kulturelle Fremdheit, die sie erlebt haben. Wegen Anpassungsversagen von Samba Diallo und Baako konstatiert Dembélé, dass sie kulturell und gesellschaftlich gescheitert sind. Er behauptet sogar, dass Samba Diallo in dem Tod die Lösung zu seiner inneren Krise findet. Der Tod Samba Diallos wird von ihm als Rettung dargestellt, da Samba Diallo in einen Strudel von Krisen und Konflikten mit sich und seiner Gemeinschaft geraten ist.

Nach den oben angeführten Untersuchungen über Cheikh Hamidou Kanes Roman „L’aventure ambiguë“ kann man folgendermaßen die Ideen zusammenfassen: Im Großen und Ganzen wird in Bezug auf dieses Werk den Fokus auf die Entfremdung des kulturellen Lebens Afrikas gelegt. Im Mittelpunkt der Reflexionen mit dieser kulturellen Krise steht die Hauptfigur Samba Diallo, der tief innerlich gespalten und hin- und hergerissen ist. Es wird dabei zwar auf diese Zerrissenheit akzentuiert, aber die Hauptfigur wird nicht unter der Perspektive eines Antihelden präsentiert und interpretiert.

### **1.8.2 Zu Friedrich Dürrenmatts „Die Panne“**

*Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte Die Panne (1955/56)* ist der Titel von Urs Büttners Essay, worin er seine Untersuchung über „Die Panne“ Dürrenmatts auf vier Punkte stützt. Erstens befasst er sich mit der Möglichkeit der Erzählung, die in „Die Panne“ dargestellt wird. In der Tat ist der Untertitel der Erzählung mit „eine noch mögliche Geschichte“ versehen. Büttner nimmt sich hier vor, zu zeigen, dass diese Möglichkeit doppelt bezogen werden kann: „einmal auf die Geschehnisse, von denen die Geschichte erzählt, darüber hinaus aber auch auf das Erzählen der Geschichte selbst“ (Büttner, 2009, S.499). Bevor er aber richtig diese Möglichkeit der Erzählung anspricht, kommentiert er den ersten Teil der Erzählung, wo Dürrenmatt seine Gegenwart als eine Welt der Pannen diagnostiziert. Zweitens porträtiert er Traps als Täter, Held und Opfer. Dass die Hauptfigur Traps bei Büttner als Held auftritt, wird mit Anerkennungssuche dieser Figur innerhalb der Erzählung dargestellt. Traps fühlt sich geschmeichelt und heroisch, als er diese Anerkennung von anderen Figuren bekommt. Darin besteht, nach Büttner, sein Heldentum. Wie man es merkt, verkehrt Büttner den Sinn des Heldentums bei Traps und stellt selbst fest,

dass Traps „dem Lesepublikum so wenig heldentauglich erscheint“ (Büttner, 2009, S.503). Das bedeutet, dass Traps kein normaler Held ist, dem man das Heldentum zurechnen kann. Urs Büttner erkennt die problematische Anwendung des Heldentums auf Traps, verwendet aber auch nicht den Begriff „Antiheld“. Drittens analysiert Büttner die Mechanismen im juristischen Bereich, die dazu führen, eine Entscheidung zu treffen. Traps steht nämlich in der Erzählung vor einem fingierten Gericht, das über ihn das Urteil sprechen soll. Viertens als letzter Teil schneidet Büttner die Möglichkeit des Erzählens an, die bei Dürrenmatt mit Zufall zusammenfällt.

In ihrem kurzen Artikel betitelt *Friedrich Dürrenmatt – Die Panne, Recht als Farce?*<sup>8</sup> legt Sophie Gluth den Akzent auf das Thema Recht, Schuld und Gerechtigkeit, die die ganze Erzählung durchzieht. Sie skizziert zuerst eine Interpretation der Erzählung, indem sie sie zusammenfasst. Die Tafelrunde der Protagonisten in „Die Panne“, worin ein Spiel mit Justiz bzw. Gerechtigkeit organisiert wird, wird die Hauptfigur Alfredo Traps zum Angeklagten. Sophie Gluth stellt resümierend dar, wie Traps eines Mordes angeklagt wird und ihn allmählich und fast widerwillig annimmt, da er geistig mit den Pensionierten – ehemaligen Juristen – nicht mithalten kann. Die Gerichtsszene in der Erzählung kann für sie als eine reine Farce bzw. ein Sinnbild oder Metapher der deutschen Justiz sein. Die Hauptfigur Traps ist, ihrer Ansicht nach, „kleingeistig“, „durchschnittlich“. Er sei in der Tat als „der gewöhnliche Kleinbürger“ dargestellt, der absolut nicht mit juristischen Verfahren und Begriffen vertraut ist. Unter dieser Perspektive interpretiert Gluth Alfredo Traps als ein Opfer der Pensionierten, die ihn manipulieren.

Mit den beiden oben dargestellten Auseinandersetzungen mit der Erzählung Dürrenmatts „Die Panne“ steht fest, dass das Thema der Schuld und Gerechtigkeit darin vorherrschend ist. Dieses Thema steht im Vordergrund ihrer Analysen und es wird dabei versucht, das Werk als eine Parodie der Gerechtigkeit zu betrachten. Noch wichtiger ist es, dass die Hauptfigur Alfredo Traps entweder als Täter oder als Opfer porträtiert wird. Aber die Analyse der vorliegenden Arbeit in Bezug auf „Die Panne“ legt den Akzent auf eine ganz andere Problematik der Literaturwissenschaft, wobei dieses Werk mit dessen Protagonist als Beispiel dient.

---

<sup>8</sup> Abgerufen von [https://simon.rewi.hu-berlin.de/doc/Friedrich\\_Duerrenmatt\\_Die\\_Panne\\_Sophia\\_Gluth.pdf](https://simon.rewi.hu-berlin.de/doc/Friedrich_Duerrenmatt_Die_Panne_Sophia_Gluth.pdf) (18.07.2021)

### 1.8.3 Zur allgemeinen Thematik des Antihelden in der Literatur

In dem „E-Journal zu Kulturen des Heroischen“ (2015) hat Nora Weinelt einen Aufsatz geschrieben mit dem Titel *Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘*. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive stellt sie die Beziehung zwischen den beiden Begriffen detailreich dar, nämlich durch fünf Unterkapitel. Sie zeigt erstens auf, dass der Begriff ‚Antiheld‘ ein „modernes Phänomen ist“, das „seit den 1950er Jahren (...) im populären Sprachgebrauch Konjunktur [hat]“ (Weinelt, 2015, S. 15). Sie versucht zweitens, an eine Definition des Antihelden heranzugehen, indem sie die verbreitete Idee, wonach der Antiheld als die Gegenfigur des Helden fungiert, infrage stellt. Ohne den Begriff ‚Antiheld‘ zu definieren, versucht sie, die Begriffe ‚Held, Antiheld, Nichtheld‘ voneinander zu differenzieren. Der Held sei durch drei Kriterien erkennbar: er ist handlungsfähig (aktiv), seine Handlung verfolgt eine edle Absicht und dadurch grenzt er sich vom Rest der Gesellschaft ab. Der Antiheld hingegen wird als „eine Figur der Nichterfüllung“ begriffen. Aber Weinelt muss dann erkennen, dass diese Passivität zur Bestimmung des Antihelden, die von Gero von Wilpert vorgeschlagen wurde, kein geeignetes Kriterium darstelle. Solch eine Bezeichnung wäre für sie der Nichtheld, denn der Antiheld hätte noch „eine Teilnahme am Heroischen“. So gerät man in eine Sackgasse, wenn man versucht, das (Anti)Heroische zu definieren. Drittens beschäftigt sie sich mit der „Erfindung des Heroischen“, denn es gäbe einen ursprünglichen Helden, einen Genotyp. Das Antiheroische wäre das zeitgenössische Substitut der antiken Helden wie Odysseus, Aias, Achill, usw. Dieser Held der Moderne, der als viertens von Weinelt als Held des Bewusstseins bezeichnet wird, wird par excellence in Romanen dargestellt. Weinelt nimmt hier die Figuren von Dostojewskij als Beispiele für Prototype der modernen Romanhelden, d. h. der sog. Antihelden. Für sie haben die modernen Helden die antike heroische Qualität eingebüßt, wie es sich auch in dem tragischen Helden bemerken lässt. Er ist sozusagen eine „Identifikationsfigur“, da er Mitleid und Furcht auslöst. Die Verfasserin stellt fünftens dar, dass dieser Held des Bewusstseins eigentlich zu einem Antihelden geworden ist. „Der moderne Held ist also, um die These noch zuzuspitzen, immer schon Antiheld, insofern seine Handlungsmotivation, seine ‚heroische Gesinnung‘ nie so eindeutig ist, wie man glaubt, dass sie es sein müsste“ (Weinelt, 2015, S. 20). Auf diese Weise charakterisiert Weinelt der moderne Held, der mit dem Begriff des ‚Antihelden‘ übereinstimmt. Wenn ihre Analyse literaturwissenschaftlich explizit das Themenkomplex ‚Held – Antiheld‘ behandelt, hat sie aber keine genauere Definition des Begriffes „Antiheld“ gegeben. Darüber hinaus beschränkt sich ihre Analyse nur auf die europäische Literatur, in dem sie vor allem Bezug auf Dostojewskijs Figuren nimmt.

In unserem Forschungsprojekt geht es vielmehr um eine Erweiterung der Forschung über den Antihelden, indem die afrikanische Literatur mit einbezogen wird. Die ausgewählten Texte von Cheikh Hamidou Kane und Friedrich Dürrematt gelten als Beispiele anhand derer, die deutschsprachige und afrikanische Literatur im 20. Jahrhundert über die Thematik des Antihelden in Literatur untersucht werden. Die vorliegende Arbeit unterscheidet sich in dieser Hinsicht von allen oben erwähnten Überlegungen, da der Schwerpunkt auf andere Elemente gelegt wird. Es lohnt sich also damit, zu befassen, um den Wissensstand über den zu besprechenden Gegenstand zu erweitern.

## **1.9 Theoretischer Rahmen**

In diesem Teil der Arbeit handelt es sich um theoretische und methodologische Ansätze, die dafür notwendig sind, um zu einem Ergebnis zu gelangen. Eine Methode ist in dieser Perspektive die Art der Durchführung, ein Weg, wie man zu einem angestrebten Ziel kommen kann. In dieser Arbeit werden zwei Elemente in Betracht gezogen.

Der erste Bestandteil ist die Sozialgeschichte der Literatur, die „ab der zweiten Hälfte der 1970er entwickelt worden ist und seinen Höhepunkt in den 1980er Jahren hat“ (Köppe & Winko, 2013, S. 163). Als Vorgeschichte dieses Ansatzes gelten jedoch die Thesen und Annahmen Friedrich Hegels und Georg Lukacs'. Sie geht davon aus, dass Literatur kein autonomes und geschlossenes Kunstwerk ist, sondern betrachtet sie als abhängig von sozialen und geschichtlichen Prozessen. Das heißt, „sozialgeschichtliche Deutungsansätze literarischer Texte versuchen, dasjenige am literarischen Text zu identifizieren, was auf konkrete gesellschaftliche, politische oder sozialgeschichtliche Fakten außerhalb des Textes Bezug nimmt“ (Jeßing & Köhnen, 2017, S.259). In dieser Auffassung kann keine Literatur ohne den Bezug auf die Gesellschaft existieren, aus der sie hervorgeht. In der Tat ist der Autor, der sein Werk schreibt, Mitglied und Bestandteil einer bestimmten Gesellschaft. Er wächst in dieser Gesellschaft auf und wird von deren Kultur und geschichtlichen Ereignissen geprägt. Der Autor ist infolgedessen kein autonomer Schöpfer, er verarbeitet vielmehr seine sozialen Erfahrungen, die in einem präzisen historischen Kontext anzusiedeln sind. Im Klartext heißt es, dass erst die sozialen Erfahrungen des Autors die Grundlage für den literarischen Text bilden und ihn während des Entstehungsprozesses bedingen (Nünning & Nünning, 2010). Im sozialgeschichtlichen Ansatz werden literarische Texte sowohl inhaltlich als auch formal analysiert und interpretiert. Dabei werden textinterne und textexterne Fragestellungen

angeführt, die die Analyse und Interpretation leiten. Dieser Ansatz fungiert also als eines der wichtigsten Ansätze für die Interpretation von literarischen Texten hinsichtlich des historischen Hintergrundes. Für die vorliegende Forschungsarbeit, erscheint die Sozialgeschichte der Literatur als unabdingbar. Damit kann das Hauptmotiv des Themas in seiner geschichtlichen Entwicklung verortet und dessen Verhältnis zur Gesellschaft aufgezeigt werden. Dieser Ansatz wird somit behilflich sein, um die ausgewählten Erzählungen in ihre sozialgeschichtlichen Kontexte zu stellen. Der ist umso wichtiger, um den thematischen Gegenstand der vorliegenden Arbeit in der Literaturgeschichte zu untersuchen.

Der postkoloniale Ansatz ist die zweite Komponente des theoretischen Rahmens dieser Arbeit. Sie ist zunächst eine kritische Auseinandersetzung mit dem kolonialistischen Diskurs und wird deshalb als postkoloniale Literaturkritik bezeichnet. Sie richtet sich im Grunde gegen den hegemonialen und auf Europa zentrierten Diskurs, der eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden darstellt und daraus die kulturelle Stigmatisierung anderer Völker hervorhebt. Das Interesse der postkolonialen Literaturkritik ist daher die literarischen Konstruktionen des Eigenen und Fremden im Kontext hierarchischer Unterscheidung (Nünning & Nünning, 2010). Als erster Theoretiker der postkolonialen Literaturkritik gilt Edward Said mit seinem Werk „Orientalism“ (1978). In Anlehnung an Foucaults Theorie der Diskursanalyse präsentiert Said den Begriff „Orientalismus“ als ein vom Westen geprägtes und diskursives Phänomen, das zur Kontrolle sowie zur Aneignung des Fremden dient (Köppe & Winko, 2013, S.240). Das Abendland entwickelt in dieser Hinsicht Ausgrenzungsmechanismen, die darauf abzielen, andere Kulturräume zu stigmatisieren bzw. herabzusetzen. In der Debatte des Postkolonialismus ist neben Edward Said, im afrikanischen Kontext ebenso V. Y. Mudimbe mit seinem Buch „The invention of Africa“ (1988) nennenswert. Er vertritt die Ansicht, dass das negative vermittelte Bild Afrikas nur ein Produkt des eurozentristischen Diskurses sei, der zu dekonstruieren gilt. Der postkoloniale Ansatz ist also eine Dekonstruktion des vom Kolonialismus getragenen Diskurses, worin Europa als Zentrum von hoher Kultur bezeichnet wird:

Wesentliches Ziel der kolonialen Literaturkritik muss darin bestehen, die Stereotype, Kollektivsymbole, Wissens- und Argumentationsfiguren – kurz, zentrale Elemente einer »rhetoric of othering« (Riggins 1997, S. 1) – zu ermitteln, die sich durch ein Spektrum fiktionaler und nicht-fiktionaler Texte ziehen und das kulturelle Wissen über Eigenes und Fremdes strukturieren. (Nünning & Nünning, 2010, S.275)

Aber zwischen dem Fremden und dem Eigenen gibt es einen „dritten Raum“, in dem man weder dem Fremden noch dem Eigenen gehört. Es ist die sog. Theorie bzw. Methode der Hybridität, womit sich der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha befasst hat. In der vorliegenden Forschungsarbeit ist die postkoloniale Literaturkritik von Belang, weil sie sich treffend auf die Erzählung „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ anwenden lässt. Kulturelle Identität und Alterität, die Suche nach dem eigenen Ich in einer immer komplexeren werdenden Welt und der hegemoniale Diskurs Europas sind mit dieser Erzählung untrennbar. Für „Die Panne“ ist sie auch entscheidend im Sinne einer Kritik gegen die moderne gesellschaftliche Struktur und das Wirtschaftssystem des Abendlandes.

### **1.10 Methode**

Wenn literarische Theorien für die Analyse und Interpretation von Texten unabdingbar sind, dann ist die Methode, die daraus hervorgeht, der Kernpunkt jeder wissenschaftlichen Arbeit. Denn die Methode ist die reine Anwendung von Theorien bei der Analyse und Interpretation literarischer Texte. Ausgehend von den oben angeführten Theorien ist der erste methodologische Ansatz der vorliegenden Arbeit auf bestimmte Aspekte der Sozialgeschichte der Literatur fokussiert. Die Methode der Sozialgeschichte fußt nämlich auf textinternen sowie textexternen Aspekten. Dabei ist es lohnenswert, folgende Fragen zu stellen: „Gibt es Bezüge zwischen dem Text und konkreten politischen, gesellschaftlichen oder sozialgeschichtlichen Fakten? Wie werden diese Fakten literarisch weiter ›verarbeitet‹?“ (Nünning & Nünning, 2010, S.208). In dieser Beziehung werden in dieser Arbeit, methodologisch betrachtet, Stoffe, Motive und Figurenkonstellation als textinterne Aspekte in Beziehung zu gesellschaftlichen Prozessen gesetzt werden. Textextern werden soziale Orte, an denen Literatur produziert wird, die Herkunft des Autors sowie die Rezipienten der literarischen Produktion herangezogen. Somit verwendet man diese Vorgehensweise, um untersuchen zu können, wie die externen Aspekte der Sozialgeschichte die Produktion der Literatur beeinflusst haben. Ferner wird die Methode der postkolonialen Literaturkritik Anwendung finden. Aber innerhalb dieses Ansatzes besteht methodisch keine eindeutige Richtlinie, sondern mehrere Richtungen, die bei der Analyse von Texten angewandt werden können. Unter diesen Richtungen werden in der vorliegenden Arbeit den Methoden der „Writing-back“ und „Hybridität“ Rechnung getragen. Das Konzept des „Writing-back“ „stellt [der] postkoloniale[n] Literatur einen kritischen Gegendiskurs dar, der seine Dynamik aus der Bezogenheit auf die hegemonialen Darstellungspraktiken des kolonialen

Diskurses bezieht“ (ebd.). Mit Hybridität werden, im Sinne von Homi Bhabha, die Durchdringungen kultureller Eigenschaften ineinander gemeint. Diese dargestellten Methoden sind es, die diese Arbeit bei der Analyse und Interpretation der ausgewählten Texte leiten werden, damit die Forschungsziele erreicht und die Forschungsfragen beantwortet werden können.

### **1.11 Gliederung der Arbeit**

Die vorliegende Arbeit besteht aus drei Hauptteilen, nämlich einem theoretischen Teil und zweiten unabhängigen Teilen über die Analyse der Primärliteratur. Der erste Teil widmet sich der Darstellung der theoretischen und methodologischen Grundlagen. Im Grunde wird ein Überblick über die Erzählliteratur und deren Konzept des (Anti-)Heroischen dargestellt. Eingehend werden ferner bestimmte Aspekte der methodologischen Grundlagen in den Fokus gerückt. Im Fokus des empirischen Teils stehen die Analysen der ausgewählten Texte der vorliegenden Arbeit. D. h., die Beschäftigung mit der Analyse und Interpretation der primären Literatur, wobei die Erkenntnisse aus dem theoretischen Teil angewandt werden. Formale, thematische und ästhetische Merkmale der ausgewählten Texte werden Bezug nehmend auf die zentrale Thematik in Betracht gezogen.



## **2 THEORETISCHER TEIL**

### **2.1 Gesellschaftliche Aspekte in der Erzählliteratur**

Im Mittelpunkt dieses Unterteils steht die Wechselbeziehung zwischen der Sozialgeschichte und der Erzählliteratur, indem bestimmte Aspekte der erzählenden Prosa in Bezug auf die Gesellschaft erörtert werden.

### 2.1.1 Ein Abriss über die Erzähltheorie

Unter dem Begriff der Epik wird die Erzählliteratur oder erzählende Prosa als Gattung bezeichnet. Die Entstehung der Epik als literarisches Genre ist in der antiken Griechenland anzusiedeln, wobei der Begriff Epik sich dem Wort *epikos*, d. h. dem Epos gehörig, ableitet und letzterer wird mit Sage bzw. Erzählung übersetzt.<sup>9</sup> Diese erzählerische Dichtung machte sich die antike Welt zunutze, um ihre sozialen und religiösen Werte, Vorstellungen und Weltanschauungen zur Sprache zu bringen. In dieser Perspektive war das Epos, wie Jeßing und Köhnen, 2017, S. 179, erklären, eine „darstellende Versdichtung über Helden und Götter“ wie Herakles, Achill oder Theseus.

Im Laufe der Zeit haben sich somit die konstitutiven Merkmale der Epik angehäuft und viele Theorien sind zutage getreten. Die neuzeitliche Erzähldichtung, im Sinne von Michail Bachtin (1989), grenzt sich von der antiken Form der Erzählung durch den stärkeren Bezug auf die Fiktion, d. h. eine Erfindung des Autors ab, während das Epos „eine nationale epische Vergangenheit“ verehrt und verherrlicht. Dies besagt nicht, dass das antike Epos keine Fiktion beinhaltet, aber es steht im Bereich des Mythischen, Magischen und kollektiven Imaginären. In dieser Hinsicht „[ greift ] erzählende Prosa der Neuzeit (...) zurück auf die individuelle und historische Erfahrung des Einzelnen, statt aus der nationalen Überlieferung schöpft modernes Erzählen aus individueller Erfindung (Fiktionalität)“ (Jeßing & Köhnen, 2017, S.180). Erzählen als Fiktion bedeutet also, dass die Fiktionalität der Eckstein konstituiert, worauf sich das erzählerische Bauwerk stützt. Merkmal des fiktionalen Erzählens besteht darin, dass das Erzählte ein Geschehen präsentiert, das sich abspielen könnte, während faktuales Erzählen auf das zurückgreift, was wirklich passiert ist. Dass die Erzählung des Dichters oder des Schriftstellers auf das Fiktive angewiesen ist, steht schon seit Aristoteles fest, der eine Differenzierung zwischen dem Dichter und dem Geschichtsschreiber etablierte. Jochen Vogt (1998) erläutert in diesem Sinne, dass der eine etwas Mögliches mitteilt, nämlich eine mögliche Geschichte, die sich hätte zutragen können, während der andere über das wirklich Geschehene berichtet. Faktuales Erzählen erhebt einen Anspruch auf die Wirklichkeit, die es realitätsgetreu zu gestalten versucht. Fiktion heißt aber auch nicht, dass der Dichter rein aus seiner Fantasie herausschöpft. Vielmehr verarbeitet er literarisch seine sozialen und persönlichen Erfahrungen.

---

<sup>9</sup> Vgl. <https://www.inhaltsangabe.de/wissen/textsorten/epik/> (19.10.2021)

Vogt (1998) behauptet, indem er auf Musil<sup>10</sup> referiert, dass, das ganze erzählerische Werk eine Art „Parallelaktion“ zur Wirklichkeit darstellt:

Produktionsästhetisch betrachtet heißt dies auch, daß der Erzähler für seine Fiktionen mehr oder weniger intensiv und umfänglich Elemente der Wirklichkeit nutzt: Daten, Orte, Fakten, Figuren, Äußerungen, Ereignisse, Zusammenhänge aller Art dienen, mehr oder weniger bearbeitet, verfremdet, verkleidet, als Bausteine eines Gebäudes, das als Ganzes dann nicht mehr in der historischen Wirklichkeit, sondern eben in einer imaginären Parallel Welt steht. (S. 19)

Die Fiktionalität des Dichters beruht zuallererst auf der Wirklichkeit, die er literarisiert bzw. literarisch umgestaltet. Die Erzählkunst ist demnach eine fiktionalisierte Realität oder schöner mit Genette (1992) formuliert „das Ganze ist fiktiver als jeder seiner Teile“. Die reale Welt lässt sich in fiktiven Erzähltexten dermaßen wahrnehmen, dass sich die Leser mit den Protagonisten identifizieren und eine Verbindung zu ihrer Wirklichkeit herstellen können. In dieser Perspektive ist Erzählen irgendwie mit der Gesellschaft eng verbunden und trägt in sich eine soziale Dimension.

### **2.1.2 Die soziale Dimension des Erzählens**

Erzählen ist ein ganz normales menschliches Verhalten, denn es wird jeden Tag erzählt. Man erzählt einem seinen Tagesablauf, etwas Vergangenes oder Lustiges, um damit Ereignisse sprachlich zu rekonstruieren. Es ist, nach Chatman (1990), eine Verkettung von Ereignissen, die darin besteht, Sinn zu konstruieren. Denn erst wenn Erlebnisse in einer bestimmten Folge erzählt werden, bekommen sie Sinn. Erzählen ist also an sich eine Sinnkonstruktion von persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen. Unter diesem Blickwinkel ist Erzählen „die schlichteste Form der Vermittlung individueller oder gesellschaftlicher Erfahrung“ (Jefing & Köhnen, 2017, S.180). In diesem Zusammenhang ist es auch die Annahme der Sozialgeschichte der Literatur, die eine Verbindung zwischen dem literarischen Text und real soziohistorischen

---

<sup>10</sup>Robert Musil, geboren am 6. November 1880 in Klagenfurt am Wörthersee und gestorben am 15. April 1942 in Genf, war ein österreichischer Autor und Theaterkritiker. Sein Werk ist vielfältig und umfasst Erzählungen, Novellen, Dramen, Essays, Kritiken sowie Romane, in: <https://wortwuchs.net/lebenslauf/robert-musil/> (29.10.2021)

Elementen herstellt. Die sozialen Bedingungen und Bezüge literarischer Texte werden dabei ins Zentrum der Überlegungen gestellt. Ausgangspunkte dieser Auffassung der Literatur bzw. der Erzählliteratur bilden die Theorien Friedrich Hegels und Georg Lukács'. Hegel stellte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* die Antike als ein Zeitalter der Harmonie dar, wo der Mensch im Einklang mit sich und einer sinnerfüllten Gesellschaft leben konnte. Diese idealistische Repräsentation der antiken Welt steht, so Hegel, im Gegensatz zur Moderne, wo Mensch durch gesellschaftliche Verhältnisse, denen er sich beugen muss, entfremdet wird. Die moderne Welt führt also zur Entfremdung und reduziert den vermeintlich ganzen Menschen der Antike auf seine gesellschaftlichen Rollen (Vgl., Jeßing & Köhnen, 2017). Daran schließt sich Georg Lukács in seiner *Theorie des Romans* von 1916 an. Es gibt, für ihn, in der modernen Gesellschaft keinen Sinn mehr und der Mensch hat seine „Totalität“ verloren. Lukács sieht also da den Grundstein zur Entstehung des Romans. So erklärt er die Entstehung des Romans aus dem Epos durch den Übergang vom geschlossenen Weltbild traditioneller Gesellschaftsformen zu einem modernen Weltbild, das von Offenheit und Unabgeschlossenheit geprägt ist (Vgl., Matzat, 2014).

Der Roman, so folgert nun Lukács, sei die literarische Form, die sich auf die Suche nach der Totalität begeben, die versuche, den verlorenen Sinnzusammenhang zu rekonstruieren. Ausgangspunkt des Romans sei die Entfremdung des Individuums in der prosaischen Moderne. (Jeßing & Köhnen, 2017, S.257)

Als Zeitalter des Epos fungiert bei Lukács in erster Linie das antike Griechenland, „da hier sowohl der soziale Kontext einer fraglos vorausgesetzten Gemeinschaft als auch die immanente Präsenz des Göttlichen in der Natur den Lebenssinn garantieren“ (Matzat, op. cit., S.10f). Diese Lebensimmanenz des Sinns, wie er es nennt, wird „durch einen bruchlosen funktionalen Zusammenhang zwischen dem Helden und den vom ihm zu bewältigenden Abenteuern, in denen er eine ebenso metaphysische wie soziale Mission erfüllt“ (Matzat, ebd.). Im Mittelalter sieht Lukács – ebenso wie in der Antike – eine geschlossene und sinnerfüllte geordnete Welt, aber diesmal unter christlichem Glauben, die sich in Dantes *Divina Commedia* spüren lässt und im höfischen Roman als entsprechende Form des antiken Epos zum Vorschein kommt. Die Entstehung des Romans ist für Lukács eine Folge des Zusammenbruchs dieser mittelalterlichen Welt (Vgl., ebd.). Die Erzählform des Romans stellt dementsprechend einen Bezug zur neuzeitlichen Gesellschaft dar und symbolisiert die Erfahrung des Sinnverlusts oder der transzendentalen Obdachlosigkeit in der Moderne. (vgl. Nünning & Nünning, 2010).

In dieser Perspektive ist der Akt des Erzählens immer auf die Gesellschaft bezogen bzw. hat einen gesellschaftlichen Charakter, weil der Erzählautor, der seinen Text gestaltet, in einer Gesellschaft aufgewachsen und Mitbeobachter der Ereignisse in seiner Umgebung und in der Welt ist. Seine Erlebnisse und Erkenntnisse verarbeitet er erzählerisch in seinen Texten. So kann beispielsweise der berühmte Briefroman „Die Leiden des jungen Werther“ Goethes als eine literarische Ästhetik seiner Liebe zu Charlotte Buff, die er auf einem Ball kennen lernt, rezipiert werden. Im Werther-Brief vom 1771 wird dieses Treffen poetisch dargestellt. Es handelt sich aber nicht um eine realitätsgetreue Wiedergabe der Begegnung zwischen Goethe und Charlotte Butt, sondern um deren fiktionale Darstellung, worin Werther und Lotte als Figuren agieren (Vgl. Leis, 2004). Goethe hat selbst in seiner Biographie *Dichtung und Wahrheit* darauf hingewiesen, dass er „Wirklichkeit in Poesie verwandelt“ hat (ebd., S. 50). Damit ist der gesellschaftliche Charakter des Erzählens unbestreitbar, wie Martínez (2017) in seinem Vorwort es anmerkt, denn Erzählen ist „in allen Bereichen der Gesellschaft unentbehrlich, um Wirklichkeit zu erfassen.“ Diesbezüglich hebt Vogt (1998) hervor, dass „realhistorische Orte, Ereignisse, Figuren immer wieder Modelle für fiktionales Geschehen abgeben“(S.20). Diese Referenz auf die reale Welt, um Fiktives zu schaffen, kommt aus der Neigung hervor, dass sich Menschen im Klaren mit ihrer Umwelt, ihrer Wirklichkeit sein wollen. Gesellschaftliche Zusammenhänge werden folglich durch Erzählungen oder narrativ in Form von Mythos, Kunst, Religion o. Ä. konstruiert (Vgl. Drügh et al., 2012). Durch diese Sinnkonstruktion und Gesellschaftsentwurf stiftet Erzählen ebenso Identität und ist somit ein kulturelles Konstrukt des Menschen. Es ist also ein „unumgebares Medium individueller und kollektiver, biographischer und historischer Sinn- und Identitätsstiftung“ (Jeßing & Köhnen, 2017, S.181). Diese Aussage kann auch als Postulat des sozialgeschichtlichen Ansatzes betrachtet werden. Denn so dargestellt besteht ein enges Verhältnis zwischen der Erzählliteratur und der Sozialgeschichte, denn Erzählen stellt einen sozialen Aspekt dar und reflektiert soziale Zusammenhänge. Wie man diese zu spüren bekommt, wird zum Teil durch die Figurenkonstellation in Erzählungen deutlich.

### **2.1.3 Figurenkonstellation in Erzähltexten**

Die Figurenkonstellation ist der Kernpunkt in jedem Erzähltext, denn es sind die Figuren, die durch ihre Handlungen die Erzählung gestalten. Ohne Figur gibt es keine Handlung und ohne

Handlung besteht keine Erzählung. Es ist dann die Aufgabe des Erzählers, abhängig von der Erzählperspektive und -strategie, die Figurenwelt so darzustellen, dass man einen Einblick in die Beziehungen zwischen Figuren bekommt. Was unter Figurenkonstellation verstanden wird, ist also einerseits „die Gesamtheit aller Figuren eines oder mehrerer Texte“ (Eke, 2017, S. 176). Darüber hinaus ist andererseits, bei der Figurenkonfiguration, das Verhältnis zwischen den einzelnen Figuren in einem Text am Wesentlichsten, um den zentralen Konflikt ins Rollen zu bringen. Mit anderen Worten geht es um die Verknüpfungen und Beziehungsgeflechte von Figuren innerhalb des Textes. Diese Verknüpfungen können aber unterschiedliche Dimensionen aufweisen.

In der Figurenkonstellation werden demnach alle sozialen Beziehungen (Freundschaften oder Verwandtschaftsgrad) und psychologische oder auch mentale Beziehungen der Charaktere festgehalten. Die Figurenkonstellation zeigt, wie die Figuren im dramatischen oder epischen Text miteinander verbunden sind und zueinander stehen.<sup>11</sup>

Im Mittelpunkt dieser Konstellation steht die Hauptfigur, zu der alle anderen Figuren irgendwie verbunden sind. Diese Verbundenheit macht es deutlich, dass die ganze Erzählung auf das Handeln der Hauptfigur ausgerichtet ist. Die Figurenkonfiguration ist umso wichtiger, um das Hauptmotiv der Handlung des Protagonisten aufzufassen, „die einzelnen Verbindungen zu entschlüsseln und übersichtlich darzustellen.“<sup>12</sup> Dabei ist es zu beachten, dass Erzählfiguren nicht aus dem Nichts kreiert werden, sondern verfügen über feste gesellschaftliche Referenzen. Im Klartext heißt es, dass der Autor aus der Gesellschaft schöpft, um in seinem Text Figuren schaffen zu können. „Denn außertextuelle Bezüge bilden dort fast immer die Grundlage für die textuelle Konstruktion von Figuren“<sup>13</sup>. Roland Barthes setzte sich mit diesem literarischen Phänomen auseinander und bezeichnete die literarische Figur als „*être de papier*“, d. h., ein Wesen auf dem Papier, das die charakteristischen Merkmale eines Menschen aufweist. Dieses Wesen existiert nur in der Erzählung und ist eine reine Erfindung des Autors. Menschen in der Gesellschaft und deren Beziehungen und Eigenschaften dienen als Vorlage für die Modellierung literarischer Figuren. Die Figur ist somit die Repräsentation einer Person in einer fiktiven Welt. Auch wenn eine Figur als eine Fiktion fungiert, entsteht trotzdem eine Illusion des Realen, wo der Eindruck zutage kommt, als wäre die Figur eine reale Person. Infolgedessen kann sich der Leser mit dem Protagonisten identifizieren und das kommt zustande, weil der

---

<sup>11</sup> Figurenkonstellation, in: <https://wortwuchs.net/figurenkonstellation/> (23.10.2021)

<sup>12</sup> ebd.

<sup>13</sup> ebd.

Autor bestimmte narrative oder stilistische Werkzeuge verwendet, um Figuren zu charakterisieren.<sup>14</sup> Dumortier und Plazanet (1990) in ihrem theoretischen Werk über die Erzählung „*Pour lire le récit*“ nennen drei Elemente bzw. Informationsquellen zur Charakterisierung einer Figur. Die ersten Informationen zu einer Figur bekommt der Leser durch die Erzählerinstanz, wenn diese keine Figur innerhalb der Geschichte ist. Dann kann die Figur Auskunft über sich selbst erteilen. Die dritte Ebene der Charakterisierung geht daraus hervor, wie die Figur im Laufe der Erzählung vom Leser wahrgenommen und rezipiert wird. Genau genommen trägt die Figur einen Namen, der aufschlussreich sein kann. Die Identität der Figur kann dann durch ihr Äußeres, ihre Kleidungen und die Zugehörigkeit zu einem sozialen Milieu ergänzt werden. Zu diesen Elementen kommt noch das psychologische Porträt der Figur. Diese Bestimmungen werden als direkte Charakterisierung bezeichnet. Als indirekte Charakterisierung gelten die Handlungen, das Verhalten, die Mimik und die Dialoge der Figur, die in die Erzählung eingefügt werden. Darüber hinaus wird angenommen, dass eine Figur innerhalb der Erzählung einer Wandlung unterliegen kann. Das liegt daran, dass sich eine Figur andauernd entwickeln kann, um in der Erzählung mehrere Charaktereigenschaften aufzuweisen. Diese dynamische Charakterisierung macht es deutlich, dass sich die Figuren ändern können je nachdem, womit sie im Laufe der Erzählung konfrontiert werden.

## **2.2 Zum Ansatz der postkolonialen Literatur**

In diesem Teil der Arbeit soll auf bestimmte Bestandteile der postkolonialen Literatur fokussiert werden. Auf den aus dem Kolonialismus geschaffenen Diskurs über Afrika soll zuerst eingegangen werden. Dabei wird es anschließend relevant sein, Theorien darzulegen, die diesen Diskurs revidieren, um im letzten Teil den Begriff der Hybridität zu besprechen.

### **2.2.1 Grundlage der postkolonialen Theorie**

Postkolonialismus ist ein Begriff, worüber es immer wieder viel debattiert wird. Zu Recht entsteht heute ein globales Interesse am Postkolonialismus, weil viele Autoren – meist aus den ehemaligen Kolonien – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Anstoß für die Revidierung und Relativierung des kolonialen Diskurses und Vermächtnisses gegeben haben. Sie haben postkoloniale Theorien entworfen und entwickelt, um ihre Grundannahmen zu erläutern. Sei es

---

<sup>14</sup> Vgl. Le personnage de roman : du héros à l'antihéros, in : <https://bastideenlettres.files.wordpress.com/2017/10/le-personnage-de-roman.pdf> (23.10.2021)

Edward Said, Gayatri Spivak oder Homi Bhabha, zielten sie darauf ab, den Eurozentrismus zu dekonstruieren. Hierfür soll Postkolonialismus nicht unbedingt zeitlich wahrgenommen werden als etwas, das sich nach dem Kolonialismus abspielt, sondern als dessen Überwindung. Es ist sozusagen eine „Widerstandsform“ gegen die koloniale Hegemonie und deren Folgen (vgl. Varela & Dhawan, 2015). Dies setzt voraus, dass die Grundlage der postkolonialen Theorie darin besteht, die hegemonial kolonialistische Haltung des Westens und dessen Diskurs zu hinterfragen. Ausgangspunkt ist die binäre Opposition, die in den Arbeiten Saids *Orientalism* (1978) eine bedeutende Rolle spielt und dessen Hauptinteresse die Konstruktion westlicher Autorität über den Orient und dabei den Rest der Welt ist (vgl. Götttsche, Dunker & Dürbeck, 2017). Die postkoloniale Theorie ist somit aus einer Notwendigkeit der Revidierung entstanden, wie Jean Marc Moura (2007) darauf hinweist. Seiner Annahme gemäß ist die zentrale Motivation der postkolonialen Ansätze die Infragestellung des Imperialismus bzw. die Revidierung des kolonialen Diskurses. (vgl. ebd.). Diese Infragestellung ist umso wichtiger, um die Position des Westen gegenüber dem Rest der Welt zu relativieren und auch die eurozentristische Geschichtsschreibung neu aufzufassen.

### **2.2.2 Zum Begriff vom „Writing Back“**

Writing Back ist ein aus den postkolonialen Überlegungen entstandenen Begriff, der auf eine gewisse Neu- und Gegenschreibung des kolonialen Anspruchs auf Hegemonie in allen Bereichen zurückführt. Diese Konzeption, die an Saids Literaturverständnis anknüpft, wurde durch den Artikel *The Empire Writes Back* vom indisch-englischen Autor Salman Rushdie weit verbreitet (vgl. Nünning & Nünning, 2010). Demgemäß stellt Writing Back einen Gegendiskurs dar, der sich in den 1990er Jahren zu einem der wichtigsten Paradigmen der postkolonialen Literatur entwickelt hat. Mit diesem Literaturkonzept kommt eigentlich eine andere Sichtweise auf das koloniale Werk und dessen Literatur zum Tragen. Götttsche et al. (2017) definieren hierfür Writing Back als „Sammelbegriff für jegliche Form von gegendiskursiver postkolonialer Literatur“ (S. 235). Es ist, anders ausgedrückt, ein gegendiskursives Schreiben, das nicht nur den kolonialen Diskurs zu erschüttern, sondern auch die historische Wahrheit ans Tageslicht zu bringen versucht. Das ist ein „Korrektiv“ gegenüber der Art und Weise, wie das „Andere“ und das „Eigene“ in Diskursen dargestellt werden. In diesem korrektiven Unterfangen kommt Writing Back eine identitätsstiftende Funktion zu (vgl. ebd.). Der literarische Gegendiskurs bezieht sich aber auf Prinzipien, die mit den englischen Wörtern *abrogation* und *appropriation* zusammengefasst werden. Der erste Begriff ist, grob gesagt, eine Ablehnung eines normativen Konzepts von korrektem oder Standardenglisch, wobei das



gesprochene Englisch in den ehemaligen Kolonien als bedeutungslos klassifiziert und mit Varietät bezeichnen wird. Der zweite Begriff von „appropriation“ soll auf die Anpassungsfähigkeit der Sprache verweisen und somit wird in gewissem Grade verlangt, dass sogenannte Varietäten und Standardsprache als gleichwertig behandelt werden. Damit zerbricht das traditionelle Modell bzw. die tradierte Hierarchisierung von *Zentrum* und *Peripherie*. Diese Konzepte können im weitesten Sinne als eine Form eines beträchtlichen Widerstands gegen bedeutungstiftende Muster und Normen angesehen werden, die mit dem imperialen „Zentrum“ assoziiert werden (vgl. ebd.).

### **2.2.3 Zum Begriff der Hybridität**

Eines der meist debattierten Konzepte in der postkolonialen Literatur ist wohl die Hybridität. Damit wird Wert darauf gelegt, dass zwei unterschiedliche Sachen miteinander verflochten sind. Es ist ein aus der Biologie stammendes Wort und bezeichnet, wie schon angedeutet, das Resultat der Fusion zweier unterschiedlicher Komponenten, aus denen etwas Neues entsteht. Als einer der wichtigsten Theoretiker der postkolonialen Literaturtheorie hat Homi Bhabha den Begriff der Hybridität in die Debatten lanciert. Dabei besteht er auf der Bedeutung von Differenzen und Alterität im kulturellen Prozess der Identitätsbildung. Oberflächlich gesehen stehen sich das Eigene und das Fremde, Identität und Alterität als antagonistische Pole gegenüber. Im Grunde sind sie aber durch komplexe transkulturelle Phänomene miteinander verknüpft (vgl. Nünning & Nünning, 2010). Bhabha demonstriert also, dass die Kulturen nicht mehr als homogen betrachtet werden, da sie sie Elemente des Fremdens mit sich transportieren. Es besteht bei genauerem Hinsehen eine „wechselseitige Durchdringung verschiedener, auch antagonistischer Kulturen und Traditionen, und die damit ermöglichte Überwindung kultureller Grenzen“ (vgl. ebd., S. 278). Mit Bhabhas Hybriditätskonzept wird demnach eine Vermischung von Kategorien, Grenzen und Binaritäten möglich. Er bemüht sich besonders im Hinblick auf seine postkoloniale Perspektive, die Unterscheidung und Polarität zwischen dem mächtigen Kolonisator und den beherrschten Kolonisierten aufzuheben (vgl. Scheunemann, 2016), denn kulturelle Eigenschaften sind unmerklich durch den Kolonialismus ineinander eingeflossen und der hybride Zustand wurde noch verstärkt. In diesem Punkt stellt Edward Said fest, dass alle Kulturen seit jeher schon hybrid sind, aber der Imperialismus hat lediglich den Prozess der Hybridisierung in globalem Maßstab konsolidiert. Während die imperialistische Ideologie versuchte, die Menschheit in Kategorien „weiß – schwarz“ oder „westlich – orientalisches“ einzugruppieren, sind Kulturtransfers vonstattengegangen und damit die Weichen für dezidiert kulturelle Hybridität gelegt worden. Überdies ist die heutige Globalisierung aus den Aschen

des Imperialismus entstanden und nicht zuletzt verstehen Soziologen wie Nestor García Canclini und Jan Nederveen Pieterse in den 1990er Jahren die Globalisierung als einen Prozess der Hybridisierung (vgl. Götsche et al., 2017). Wenn das Eigene und das Fremde fusionieren, um zum Mischwesen bzw. zur Hybridität zu gelangen, ruft es ins Leben, was Bhabha mit „third space“ bezeichnet hat. Es ist der „Dritte Raum“, worin man weder dem Eigenen noch dem Fremden angehört, weil man aus Teilen davon besteht und dieses Konzept versinnbildlicht, was Hybridität in der Tat repräsentiert.

## **2.3 Die Figur des (Anti-)Helden in der Literatur**

Im Folgenden wird eine verhältnismäßig eingehende Auseinandersetzung der Figur des (Anti-)Helden in der Literatur dargestellt. Dabei werden auf das Heldentum bezogene Wertediskurse präsentiert, um danach die eine Unterscheidung zwischen einigen Typen des Antiheroischen vorzunehmen. Aus diesen zwei Teilen wird man ableiten können, wie die Rolle und Darstellung des Helden gewandelt haben bzw. wie man vom Helden zum Antihelden gekommen ist. Exemplarisch werden danach bestimmte literarische Figuren aus deutschsprachiger und afrikanischer Literatur des 20. Jahrhunderts erwähnt, um das Phänomen des Antihelden etwas näher zu bestimmen.

### **2.3.1 Helden und Wertediskurse**

Die Figur des Heroischen ist tief in den Traditionen des Menschen verankert, weil Heldenfiguren in allen Kulturen und allen Zeiten gefunden werden. Da sie mit bestimmten edlen Vorstellungen, Mythen und Religionen in Verbindung gebracht werden, gehen mit ihrem Bild gewisse Denkweisen einher. Herkules steht beispielsweise als Gestalt der Sagen und Erzählungen. Helden des Krieges fungieren als Vollender soldatischer Ehre, Helden der Revolution als Wegweiser für bessere Zeiten und der Held der Arbeit als Figur des sozialistischen Aufbaus (vgl., Wulff, 2002). Wie der Held rezipiert und beurteilt wird, hängt demnach vom Kontext ab. Darum ist es essenziell zu erfahren, wie der Held tatsächlich konstituiert wird. Forouher (2010) betont nämlich, dass „Helden sich nie selbst [kreieren], sondern werden von der Masse erschaffen“ (S. 5). In der Tat wird ein Held nicht Held von sich allein, er bedarf vielmehr eines Prozesses, der ihn als solches vorstellt und veredelt. Mit Wulff (2002) kann man es auf den Punkt bringen, denn, wie er es ausdrückt, man wird nicht Held, weil man es will. Held sei keine Laufbahn und kein Ausbildungsberuf. Er legt deshalb zwei Grundkriterien für die Erhebung zum Helden fest. Zum einen ist dabei die Bewertung der Tat

aufschlaggebend, weil eine Figur dann nur als Held angesehen werden kann, wenn er „heldisch“ handelt. Diese erste Voraussetzung legt den Grundstein für die zweite. Zum anderen ist das Heldische oder Heroische eine Attribution, denn ohne die kollektive Zuschreibung ist kein Held zu erschaffen. Wenn Wulff zwei Kriterien zur Schaffung des Helden bestimmt, sieht Forouher eher drei Elemente, die im Grunde genommen mit den Kriterien Wulffs übereinstimmen. Nach ihrer These soll zuerst, zur Entstehung eines Helden, die außerordentliche Tat bestehen. Dann als zweites Kriterium die Anwesenheit von Zeugen, die darüber Auskunft geben können sowie ein Publikum als drittes Kriterium. Die Zuschreibung des Heldentums erfolgt grundsätzlich mittels der Qualität der Handlung und des Kollektivs, das einen besonderen Wert auf die Relevanz der Handlung legt. Nicht zuletzt um dieses Panorama von Kriterien noch zu erweitern, soll festgestellt werden, dass der Erzähler der Kernpunkt jeder Erzählung ist und somit auch für die Konstruktion des Helden. Heldengeschichten sind ohne Erzähler nicht denkbar, weil Helden und ihre großartigen Taten immer von jemanden oder irgendwelcher Instanz erzählt werden müssen.

Je nach Zeit und Motiv wird zwar die Figur des Helden anders bestimmt, aber er versinnbildlicht immer eine bestimmte soziale Gesinnung. Ehrig (1973) verweist in diesem Sinne auf eine Definition Adelungs des Helden, der von seiner Herzhaftigkeit „einen pflichtmäßigen und für viele vorteilhaften Gebrauch“ machen sollte. Dies richtet den Fokus auf eine Gemeinschaft, der der Held durch seine Tat dienen soll. Daher definiert der Held ein Kodex von Normen, die gemeinnützlich sind, wie Ehrig es Folgendes hervorhebt:

Damit ist ein soziales Kriterium angesprochen, und in der Tat ist ein Held ohne Gesellschaft gar nicht denkbar. Der Ruhm des Helden feiert – als chorisches Echo einer Gemeinschaft – die bewährte Moralität des Helden als die Bewährung der eigenen Moral. Ruhm, der immer Nach-Ruhm ist, ist das Resultat eines sozialen Bezugssystems, welches Individuum und Gemeinschaft bejahen (Ehring, 1973, S. 25).

Der Held wird folglich als solches erhoben, wenn seine Tat von seiner Gemeinschaft als heroisch oder moralisch empfunden wird. Was den Helden ausmacht, ist hierbei seine Tat, denn er verfolgt im Prinzip eine edle Absicht. Er ist „eine aktionale Größe“ bzw. „eine figurenbezogene Ethik“ (Wulff, 2002). So legt die Handlung des Helden nahe, dass er zum Außergewöhnlichen berufen ist und als Vorbild rezipiert werden kann. In den Heldengeschichten sieht Luhmann (2008) „die Idee des vorbildlichen Übertreffens erwartbarer Leistungen“ (S.86). Um es einfacher auszudrücken, erfüllen Helden die Erwartungen ihrer Gemeinschaft, formen und regulieren durch ihr braves Unterfangen soziale Regelungen. Durch

ihre Taten oszillieren sie zwischen Normbildung, Normerfüllung und Normbruch, zwischen Exzeptionalität und Exemplarität (vgl. Bröckling, 2015). Über die Jahrhunderte hinweg haben Erzählungen über heroische Figuren die moralische Vision des Menschen modelliert. Die erzählten Helden symbolisierten moralische Vorstellungen und Wertesysteme, die für das Funktionieren der Gesellschaft und das Verstehen der natürlichen Kräfte grundlegend und relevant waren. Hierbei betont Brombert (1999), wie wichtig heroische Bilder in Erzählungen Jahre hindurch moralischen Repräsentationen zugrunde liegen. „Across the ages, the “hero” has reflected, at times determined, our moral and poetic vision as we try to cope with the meaning or lack of meaning of life“ (p .2). In einer philosophischen Sicht, wie Brombert die Bedeutung des Helden hervorhebt, steht fest, dass das Heroische den Mangel des Lebenssinnes des Menschen stillen sollte. So bemerkt Ehrig (1973), dass die sublimste „soziologische“ Position des Helden zweifelsohne seine Transzendierung zu „Göttern“ ist. In diesem Kontext stellt Brombert in einer raffinierten Ausdrucksweise detailliert dar, welche Charakteristika den Helden konstituieren:

Heroes were exceptional beings recorded in legend, sung in epic poetry (...). Their characteristics, behind the multiplicity of individual types, are fairly constant: they live by a fierce personal code, they are unyielding in the face of adversity; moderation is not their forte, but rather boldness and overboldness. Heroes are defiantly committed to honor and pride. (...) Whether their name be Achilles, Oedipus, Ajax, Electra, or Antigone [...] the hero or heroine is a unique, exemplary figure whose fate places him or her at the outpost of human experience, and virtually out of time. One might speak of a morality of will and action. Whether the hero fights and kills the monster, rushes toward his own undoing, or proudly shoulders his role as rebel against superior forces, it is through choice and the exercise of free will that he affirms his heroic temper. (...) Through the will, action, and bravery, heroes were meant to be exemplary even when associated with uncontrollable darker forces. They were seen standing high above ordinary human beings, almost on a pedestal destined to be revered as effigies or monuments for all posterity (pp. 3-5).

Helden sind also dafür ausgelegt als Vorbilder für die Mit- und Nachwelt zu fungieren, egal wie unterschiedlich sie sind. Wenn wir uns in die facettenreiche Heldendichtung der antiken Welt begeben, liegt es nahe, dass die Helden als Halbgötter dargestellt wurden. Sie entstanden von der „sexuellen oder spirituellen Vermählung“ (Ehrig, 1973) eines Menschen und eines Gottes. Was für die antiken Helden charakteristisch ist, ist deshalb ihre „Zwischenstellung zwischen Göttern und Menschen“ (Abenstein, 2016, S.114). Ehrig gibt hier das Beispiel des Herkules, der Sohn des Zeus und Alkmene ist und dessen Taten auf spektakuläre Weise in den Gang der Geschichte eingreift. Der antike Held, nach dem Vorbild Herkules’, ist nicht nur ein

Halbgott, sondern auch ein Krieger und Kämpfer, der keine Furcht kennt und dessen Kraft bis ins Fantastische reicht. Er kämpft nämlich gegen den Feind zum Wohle seiner Gemeinschaft. Mit den Heldendichtungen Homers Ilias und Odyssee hat man ein hervorragendes Beispiel dafür und man taucht gewissermaßen in eine antike griechische Welt voller Helden wie Achilleus, Hektor, Odysseus, usw. Die waren die heroischen Figuren der Antike, deren Darstellung auf Denkweisen, Glauben und Traditionen der damaligen Welt hinweist. Mit dem Ende der Antike wird aber der Held und dessen Figuration als übermenschliche Größe nicht verschwinden. Die mittelalterliche Welt schafft auch Helden mit großartigen Stärken, aber von einer anderen Art. Diesmal, wie schon am Anfang der vorliegenden Arbeit angedeutet, ist der Held mit dem Übergang zum Monotheismus kein Halbgott mehr. Er wird zum Menschen, genaugenommen, zum Ritter und besitzt aber besondere Kräfte.<sup>15</sup> In der Gestalt von Beowulf oder Siegfried sind die Helden des Mittelalters Kämpfer, die das Böse bekämpfen, um das Gute und den Frieden durchzusetzen. „Diesmal geht es um ethische Werte und Gerechtigkeit, Kameradschaft und Ehre sowie den Kampf gegen die Ungerechten“ (Ince, 2013, S. 91). Der angelsächsische Held Beowulf bekämpft und tötet beispielsweise ein Ungeheuer namens Grendel, der Menschen frisst und terrorisiert. Da verkörpert er den Retter einer Gemeinschaft, die Wert auf Mut, Tapferkeit und Ehre setzt. Wenn man sich nun die Frage stellt, wozu überhaupt Helden gebraucht werden, antwortet Schneider (2009) darauf folgenderweise, „um einen Transzendenzentwurf unserer selbst zu haben; einen Orientierungs- und Projektionspunkt unserer Möglichkeiten [...] Helden bezeichnen die Grenzregion menschlichen Verhaltens“ (S. 102). Die Menschen brauchen eigentlich Heldenbilder, um über sich selbst hinauszuwachsen und sich auf das für sie Unerreichte zu projizieren und erfahren. Nach dem mittelalterlichen Helden hat es zwar andere Formen des Heldischen in den darauf kommenden Jahrhunderten gegeben, aber diese Helden haben an Stärke und Übermenschlichem eingebüßt.

Mit dem Zusammenbruch der mittelalterlichen Weltanschauung treten in der Neuzeit andere Typen von Helden auf, die zum Antipode des klassischen Helden stehen. Es sind die sogenannten Antihelden, die die neuzeitliche Literatur prägen. Diesbezüglich verweist Ince (2013) darauf, dass der Antiheld mit der Neuzeit an Popularität gewonnen hat und dafür gibt sie Beispiele. Die Figuren Faust Goethes und Schlemihl Chamisso gehen exemplarisch den Pakt mit dem Teufel ein. Der Taugenichts Eichendorffs in der Romantik fungiert als

---

<sup>15</sup> Jahn, Golo(2010), in: [https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/718/file/Bachelorarbeit\\_Golo\\_Jahn.pdf](https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/718/file/Bachelorarbeit_Golo_Jahn.pdf) (03.11.2021)

Sonderling und sei für seine Handlungslosigkeit charakteristisch. So entstehen in der modernen Literatur nur noch Negationen bzw. Erweiterungen des klassischen Heldentums.

### **2.3.2 Formen des Antiheroischen: Der Antiheld und andere Negationen des Heldentums**

Der klassische Held hat seinen Platz in der Moderne verloren und wurde von Figuren verdrängt, die von seiner Haltung und Handlungsweise abweichen. Diese Figuren stellen heterogen ein Gegenbild des Heroischen dar. Bröckling (2015) weist darauf hin, dass Formen des Antiheroischen zwischen Trägheit und Ignoranz heroischer Anrufungen, zwischen Unwillen und Unfähigkeit, Zurückweisung und Umkehrung heroischer Richtungen pendeln. Wenn das Antiheroische so unterschiedliche Formen aufweist, liegt es vor allem daran, dass dessen Figuren Komplexität und sogar scheinbare Widersprüchlichkeiten vorweisen, sodass die Charakterisierung erschwert wird (vgl. Beermann, 2014). Dennoch wird folgendermaßen versucht, Negationen des Heroischen voneinander zu differenzieren. Die erste und bekannteste Form des Antiheroischen ist von weitem der Antiheld. Antiheldenfiguren sind, wie schon darauf hingewiesen, insbesondere mit der Neuzeit in Erscheinung getreten. Wie lässt sich diese Tatsache erklären? Mit der „steigenden Kontrolle des Menschen über die Naturwelt und den Lebewesen“ (Beermann, 2014, S. 10) sowie der Ende der Säkularisierung mit der damit einhergehenden Befreiung des Bürgertums von den Zwängen der Kirche und des Staates ist der Glaube an das Übermenschliche rasant gesunken: „Der Glaube an einen Helden, der übermenschliche Taten vollbringt und zum Retter einer Gemeinschaft wird, findet in diesem [neuen] Weltbild nur noch wenig Beachtung“ (ebd.). Der klassische Held spielt also vor allem seit dem 18. Jahrhundert eine unwichtige Rolle und gilt seit Ende des 2. Weltkrieges als völlig überholt. Wenn aber in der Antike flüchtig bestimmte Figuren Merkmale des Antihelden aufweisen konnten, hat in der westlichen Literatur der Figurentypus des Antihelden spätestens mit Cervantes' *Don Quijote (1605)* und Grimmelshausens *Simplicissimus (1669)* einen festen Ausgangspunkt (vgl. Metzler Lexikon Literatur, 2007). Dennoch sind die eindeutigen Vorläufer des Antihelden in der Romantik zu verorten. Es besteht dennoch einen Unterschied zwischen dem romantischen Antihelden und dem der Postmoderne, wie Beermann (2014) es nicht zu Unrecht hervorhebt:

Der Held der Romantik [gibt sich] vorwiegend etlichen Träumen und Wünschen [hin]. Das pessimistischere Weltverständnis des [postmodernistischen] Antihelden hingegen ist

vielmehr geprägt von existenziellen Nöten und oftmals auch von einer Hoffnungslosigkeit, der er mit Ironie begegnet, da für ihn die Aussicht auf ein glückliches Leben selten jemals gegenwärtig war (S. 11).

Ab der Romantik wurde immer intensiver der Antiheld als zentrale Figur dermaßen dargestellt, dass die meisten Figuren der naturalistischen und psychologischen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts nur noch als Antihelden angesehen werden können. Es sind Figuren, die manchmal trotz guter Absichten nach wie vor scheitern und sich nicht in die Gesellschaft einordnen können oder wollen (vgl. ebd.) wie der Protagonist von Fjodor Dostojewski in den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (2020)<sup>16</sup>; Er ist ein Antiheld par excellence, der sich selbst von der Gesellschaft abkapselt und als „kranker und schlechter Mensch“, der nichts Anziehendes hätte, bezeichnet. In dieser knappen historischen Darstellung des Antihelden sind einige dessen Grundzüge deutlich geworden. Trotzdem lohnt es sich, sich eingehend mit dessen Bestimmung auseinanderzusetzen.

In seiner Beschreibung des Antihelden schreibt Bröckling (2015), dass diese Figur den heroischen Verhaltenscodes entgegensteht. Das von ihm Erwartete kann er nicht in Erfüllung bringen und scheitert daran. Er tut, was Helden niemals tun würden und unterlässt, was von ihm erwartet wird. Wenn der klassische Held mit seinen Taten zu Ruhm gelangen konnte und von allen bewundert war, dann fehlt es dem Antihelden die traditionellen heroischen Attribute und er kann daher nicht bewundert werden. Er ist keine inspirierende Figur, auf die man seine Wunschträume projizieren kann. Die Eigenschaften des epischen Helden wie Mut, Stärke und Aufopferung werden bei ihm ins Gegenteil verkehrt. Das Metzler Literatur-Lexikon vermittelt etwas ausführlich eine Charakterisierung des Antihelden:

Protagonist einer Geschichte, der durch den Mangel an bestimmten positiven Eigenschaften dem Typus des Helden gegenübersteht. – Während der Held etablierten Normen und Werten einer Gesellschaft in physischer, psychischer und sozialer Hinsicht ideal entspricht, weicht der A. von ihnen in mindestens einer Hinsicht signifikant ab; dabei kann er in anderer Hinsicht durchaus überdurchschnittliche Qualitäten besitzen. (Burdorf et al., 2007, S. 30)

Im Großen und Ganzen lässt sich der Antiheld dadurch kennzeichnen, dass er gegen die Qualitäten des Helden opponieren. Aber allein diese Opposition ist nicht hinlänglich, um den Antihelden komplett zu bestimmen. Von dieser Umkehrung der heroischen Merkmale lässt sich

---

<sup>16</sup> Die Originalausgabe erschien erstmals 1864 in der Zeitschrift *Epocha* in Petersburg.

weitere Charaktereigenschaften des Antihelden ablesen. So versuchen Burdorf, Fasbender und Moennighoff im Metzler Lexikon Literatur (2007) Typologien des Antihelden aufzulisten und erwähnen dabei fünf Kategorien. Sie weisen darauf hin, dass in Antiheldengeschichten die antiheroischen Figuren erstens meist moralisch negativ oder deviant sind. Das heißt, sie können Unmoral bzw. sittliche Perversion aufweisen. Zweitens ist auch Passivität oder Ziellosigkeit ein wichtiges Merkmal des Antihelden, da er den Ereignissen in einer komplexen Gesellschaft handlungslos gegenübersteht. Darüber hinaus kann der Antiheld drittens physisch benachteiligt sein und körperliche Schwächen verraten. Als weiteres Kennzeichen tritt viertens die soziale Ausgrenzung des Antihelden auf. Diese Isolation resultiert aus den sozialen Verhältnissen, die er strikt ablehnt und denen er durchaus ausgesetzt ist. Hierbei erscheint er fünftens als komisch, denn er vereinigt Elemente des Tragischen und Komischen in sich. Weitere signifikante Eigenschaften des Antihelden sieht Kim (2020) in seiner Erfolglosigkeit, was zu einem Bruch mit der Gesellschaft führe sowie das Unvermögen seine Lage in der Gesellschaft zu verbessern.

Der moderne literarische Held, der sich meist als Antiheld erweist, steht in einer Gesellschaft, die zu seiner Entfremdung führt. Deshalb ist er in den meisten Fällen ein Sinnsuchender, der seiner starken Frustration zu entgehen versucht (vgl. Baugess & Debolt, 2012). Im Sinne von Georg Lukács mit seiner Theorie der transzendentalen Obdachlosigkeit, wo der Roman als Sinnbild für den Zusammenbruch einer sinnerfüllten und geordneten Welt der Antike und des Mittelalters hervortritt, meinen Jeßing und Köhnen (2017), dass der neue Romanheld, d.h. der Antiheld, auf die Sinnsuche in einer unendlich komplex und entfremdet gewordenen Gesellschaft geschickt wird. Diese Sinnsuche kennt in der Regel keinen Erfolg. Wenn der klassische Held in einer Gesellschaft mit einem geschlossenen und widerspruchsfreien Weltbild florieren konnte, ist es nicht der Fall des Antihelden, der in einem gesellschaftlichen Weltbild steht, das immer unübersichtlicher und uneinheitlicher wird. In dieser Hinsicht ist er die geeignetste Figur, die in ihren Zügen dem normalen Menschen ähnlich ist. Der Antiheld kann somit besser soziale Verhältnisse und menschliche Schwächen reflektieren. Mit dem Antihelden haben die Autoren den Hang zur Darstellung einer Figur entwickelt, die in normalen gesellschaftlichen Verhältnissen lebt, um unmittelbar „soziale Probleme und Wertkonflikte darzustellen“ (Burdorf et al., 2007, S. 30). Der Antiheld ist keine große Figur, die zu verehren ist, er besitzt aber den Vorteil wirklichkeitsgetreu soziale Zusammenhänge darzulegen und nähert sich so dem normalen Menschen an. Da er als fehlbar bzw. mit menschlichem Versagen gekennzeichnet wird, kann er ohne Umwege den Menschen in seinem alltäglichen Leben



widerspiegeln. Der Leser kann auf diese Weise seine soziale Lage im Antihelden erkennen und sich mit ihm identifizieren. Dies wird von Kim (2020, S. 11) bestätigt, denn „mit seiner Fehlbarkeit besitzt [der Antiheld] die Attraktivität des Normalen, womit sich Leser oder Betrachter leicht identifizieren können.“ In diesem „postheroischen Zeitalter“<sup>17</sup>, wo „das Heldenland abgebrannt ist“<sup>18</sup>, steht also, anstelle der großen epischen Heldentaten, nur noch wie Enzensberger (1988, S. 265) es sagt, „der durchschnittliche Abweichler [...], der unter Millionen seinesgleichen gar nicht mehr auffällt“. Diesbezüglich schrieb Dostojewski in seiner Anmerkung zum Ersten Teil seines schon erwähnten Romans, dass sein Protagonist – ein Antiheld – nicht nur in der Gesellschaft möglich ist, sondern auch ein Ding der Notwendigkeit, d. h. ein Vertreter seiner Generation sei. Neben der Figur des Antihelden, die hier relativ ausführlich dargestellt wird, bestehen andere Formen von Negationen des Heldentums, auf die im Folgenden kurz eingegangen wird.

Bröckling (2015), der sich eingehend in seinem betitelten Artikel *Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch* mit Gegenformen des Heldentums beschäftigt hat, macht darin eine Unterscheidung zwischen einigen Formen. Mit dem obigen Teil ist es relativ deutlich, was mit „Antiheld“ gekennzeichnet wird. Indem auf Bröckling Bezug genommen wird, wird unter „Gegenheld“ eine Figur verstanden, die „mit dem Helden auf einem antagonistischen Feld konträrer Wertordnungen und Handlungsorientierungen [konkurriert]“. Nichthelden seien Figuren, die an den heroischen Anrufungen scheitern und diesen gegenüber immun bleiben. Während der Gegenheld als Konkurrent des Helden fungiert bzw. sich als Antagonist erweist, wird der Nichtheld als einen Helden präsentiert, der der Funktion des Heldentums entkleidet ist. Überdies gibt es noch die Figur des negativen Helden. Mit dieser Figur besteht sozusagen eine gewisse Umkehrung der heroischen Ordnung. Für Isabelle Meier (2015) sei der negative Held eine Figur, die hochemotional, und impulsiv agiert, maßlos enttäuscht und schnell gekränkt erscheint. Im Weiteren erklärt sie, dass solch eine Figur antisozial oder gar psychopathisch ist. Wie man es merken kann, ist die Grenzlinie zwischen diesen Formen der Negation des Heroischen nicht ganz deutlich, da es zu bestimmten Überschneidungen kommt. Bei genauerem Hinsehen kann man feststellen, dass der Antiheld alle anderen Negationen des Heroischen umfassen kann. Vor allem gibt es bei den Charakterisierungen des Nichthelden und negativen Helden bestimmte Parallelen zum Antihelden. Der Nichtheld scheitert an den

---

<sup>17</sup> Geisteswissenschaftler Christian Schneider im Interview, in: <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2011/heimliche-helden/heldenland-ist-abgebrannt> (09.11.2021)

<sup>18</sup> Ebd.

heroischen Anrufungen bzw. an seiner Mission, d. h., er vollbringt keine Heldentaten und der negative Held als asozial erfüllt ein Merkmal des Antihelden. Die Charakteristika des Antihelden sind sowohl beim negativen Helden als auch beim Nichthelden zu finden, sodass es sich bei all diesen drei Figuren nur um einen einzigen Figurentypus handeln kann.

Aus einer anderen Perspektive kann man aber nicht leichtfertig bei der Betrachtung des Antihelden als eine pure Negation des Antihelden bleiben. In der Tat, wie Bettina Plett (2002) und Kim (2020) betonen, sei die Figur des Antihelden manchmal nicht deutlich vom Helden zu trennen. Der Antiheld sei vielmehr eine Reaktion auf das Heroische, das nun als unzeitgemäß fungiert: „Als Gegenreaktion zum eindimensional, idealisierten heldenhafnen Vorbild trägt der Anti-Held dann meist der fortschreitenden Individualisierung der modernen Gesellschaft Rechnung“ (Kim, 2020, S. 11). Da Antihelden nach Kim (2020), die Attraktivität des Normalen‘ besitzen, können sie als Identifikationsfiguren auftreten. Auf diese Weise sei, nach Plett (2002) der Antiheld nicht als Gegenfigur des Helden betrachtet werden, sondern als seine Fortsetzung. Kim, 2020, S. 44, greift diese These auf und meint, „der Anti-Held [wird] nicht als negatives Gegenbild oder Alternative des Helden verstanden, sondern als dessen folgerichtige Fortführung und Weiterentwicklung betrachtet“. Je nachdem aus welchem Blickwinkel man den Antihelden mustert, wird er entweder als Negation des Helden oder als dessen Erweiterung verstanden. In allen Fällen aber, wie es auch oben skizziert wurde, sind die Antihelden meist mit existenziellen Problemen konfrontiert, sodass ihr inneres Ich, ihre Identität ins Wackeln gerät.

### **2.3.3 Antihelden und Identitätskrise**

Über Identitätskrise bei dem Antihelden zu sprechen, führt unausweichlich dazu, sich ein klares Bild vom Begriff *Identität* zu machen. In der Tat ist Identität nicht leichthin mit einigen Definitionen zu bestimmen, weil ihr Spektrum zu breit ist. Sie ist eigentlich wie ein „Plastikwort“ im Sinne von Pörksen (1988). Aber folgendermaßen wird versucht, einen Einblick in das Themenfeld der Identität zu bekommen. Beruhend auf dem Identitätskonzept von Erik H. Erikson behauptet Heinz Abels (2017), dass das Bewusstsein von Identität von den Antworten auf Fragen wie „Wer bin ich?“, „Wer bin ich nicht?“, „Wie bin ich geworden, was bin ich?“ abhängt. In diesem Sinne wäre Identität, womit das Ich sich identifiziert, was es glaubt, dass es tatsächlich ist. Der Blick der Identität richtet sich dementsprechend nach innen und bei Erikson ist sie immer „Ich-Identität“. Diese Perspektive der Identität „lebt von dem

ständigen Anspruch, soziale Erwartungen und eigene Überzeugungen, die Blicke der Anderen auf uns und unser Selbstbild, das Bild der Anderen von uns und unsere Biographie, selbstbewusst zu verbinden“ (Abels, 2017, S. 7). Diese Annahme würde zugleich bedeuten, dass gesellschaftliche Verhältnisse auch ihren Platz bei der Identitätskonstruktion eine große Rolle spielen. Das Individuum, der ein Bestandteil der Gesellschaft ist, kann nichts dagegen tun, dass sich die Gesellschaft – der Blick von anderen – ein gewisses Bild vom ihm macht und entsprechende Erwartungen erhebt. „Das Individuum muss beides können: sich an gesellschaftliche Werte dauerhaft binden und zugleich ein einzigartiges Orientierungsmuster gegenüber diesen Werten finden“ (ebd.). Um eine reibungslose Konstruktion seiner Identität zu ermöglichen, soll somit der Einzelne die Balance zwischen zwei Polen – den eigenen Wünschen und den sozialen Erwartungen – halten. Jedoch sieht David Riesman eine solche Identität als gefährdet an, denn es kommt dem Individuum sozial eine Rolle zu, in die er zu schlüpfen hat: Der Einzelne, der so von außen geleitet wird, „legt sich die Haltung eines flexiblen Rollenspielers zu. Zum Schluss weiß der Außengeleitete nicht mehr, wer er ist und was mit ihm geschieht“ (ebd.). Infolgedessen gerät das Individuum in eine Krise, die man wohl als Identitätskrise bezeichnen kann.

In Geschichten von Antihelden stehen sie sozialen Konventionen gegenüber und kommen damit nicht klar. Da der Antiheld in seiner simplen Form dem normalen Menschen ähnelt, wird mit ihm „der Blick nach innen gerichtet und die Beziehung zur Welt reflektiert, sodass Zweifel an sich selbst und am Verhältnis zur Welt intensiver vermittelt werden“ (Kim, 2020, S. 16). Der Antiheld, der auf der Suche nach einer individuellen Identität ist, stößt an die Forderungen sozialer Verhältnisse und steht diesen vollkommen entgegen. Die Balance zwischen den zwei erwähnten Polen kann er nicht halten und wird auf diese Weise von der Gesellschaft entfremdet. Es entsteht mit diesen Figuren, wie Kim (2020) darauf hinweist, „eine Verweigerungshaltung gegen die Arbeits- und Gesellschaftsmoral“ (S. 12). Es ist eine Identitätssuche „im Spannungsfeld zwischen privater Innerlichkeit und gesellschaftlicher Wirklichkeit, zwischen Individualisierung und Sozialisation“ (a.a.O., S. 22). Wörter wie Außenseiter, Einzelgänger können ohne Umwege auf die Antihelden zutreffen, da sie sich mit ihrer Haltung außerhalb von der Gesellschaft platzieren (vgl. ebd.). Ihre sozialen Verhältnisse gehen in die Brüche, was ihre Erfolglosigkeit kristallisiert und zu einem Bruch mit der Gesellschaft führt. Die Entfremdung und Identitätskrise des Antihelden lassen sich an dem Unvermögen, seine Situation zu verbessern, ablesen:

Deshalb steht [er] der Welt fremd gegenüber statt mit ihr in harmonischem Einklang zu leben. [Seine] Sehnsucht, diese Harmonie herzustellen, führt zu einem latenten Leiden und

der Gefahr des noch tieferen sozialen Falls, des Selbstmordes oder Abgleitens in den Wahnsinn (Kim, 2020, S. 12).

Eine Identitätskrise ist zusehends mit dem Wesen des Antihelden untrennbar. Das ist für ihn wie ein prägendes Merkmal, womit er nicht fertig wird. Seine Unfähigkeit, die Balance zu halten, eine Lösung zu finden oder sich in der Gesellschaft zurechtzufinden, führt ihn unausweichlich in den sozialen Abgrund bzw. an den Rand der gesellschaftlichen Ordnung oder des festgelegten Systems. Im Folgenden werden einige Beispiele von Antihelden aus der deutschsprachigen und afrikanischen Literatur präsentiert, um einen ersten konkreten Einblick ins Universum der Antihelden zu bekommen.

#### **2.3.4 Einige Antihelden in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts**

Die Literatur des deutschsprachigen Raums im 20. Jahrhundert wimmelt von Figuren, die unter der raschen Modernisierung und dem Großstadtleben leiden. Dem modernen Leben sind ihnen zuwider und sie befinden sich folglich in seiner Sinn- und existentiellen Krise. Solche Figuren passen leicht den Charakterisierungen des Antihelden und können darum als solchen gelesen werden. Es ist der Fall von Harry Haller, dem Protagonisten Hermann Hesses in dem Roman „Der Steppenwolf“. Der Roman wurde erstmal 1927 veröffentlicht und kann als Diagnose der damaligen Zeit rezipiert werden. Der gesplante und hin- und hergerissene Protagonist Harry Haller empfindet sein Leben als verbittert und krank. Diesbezüglich nennt er sich selbst „ein Genie des Leidens“ (S. 16). Vom bürgerlichen Leben hält er sich möglichst fern, auch wenn er bürgerlich lebt. Es ist dieser Zwiespalt, der ihn so zerreißt und ihm zu Selbstmordgedanken führt. Haller gehört, basierend auf der Beschreibung des fiktiven Herausgebers im ersten Teiles des Romans, zu denen die zwischen zwei Zeiten hineingeraten sind. Er lebt zwar in der modernen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, die er als Chaos erlebt, aber sehnt sich nach alten Zeiten, wo ihm das Leben angenehmer und ordentlicher erscheint. Er sieht sich deswegen als „Verächter des Bildungsbürgertums“, wie Peter Huber (1994) darauf hinweist. Nicht nur das Bildungsbürgertum hasst Haller, sondern auch das ganze moderne System, die er als eine Abscheulichkeit zurückweist. Mit dem Protagonisten von Harry Haller hat Hesse offensichtlich ein gesellschaftskritisches Werk geschrieben, das das Unbehagen des Menschen in der modernen Gesellschaft thematisiert. Hesse kritisiert somit „ein selbstzufriedenes Bürgertum

und die moderne Zivilisation, eine seelenlose Maschinenwelt ohne Wertschätzung für die ewigen, geistigen Werte“ (Huber, op. cit., S. 57). Ein hervorragendes Muster von einer antiheroischen Figur präsentiert Hesse mit Harry Haller, dem sogenannten Steppenwolf. Er erfüllt nämlich die Kriterien, um ihn als antiheroisch zu klassifizieren. Haller ist den sozialen Verhältnissen ausgeliefert und schaut machtlos zu, was sich vor seinen Augen in der Gesellschaft zuträgt. Zurückgezogenheit und Einsamkeit gehören also zu seinem Alltag. Das Porträt des Antihelden trifft auf ihn vollkommen zu und er stellt demnach eine Typologie des Antiheroischen dar. Aus dieser Verbindung zwischen Gesellschaftskritik und der Figur des Antihelden kann man schließen, dass Antihelden-Geschichten meist als zeit- und gesellschaftskritische Erzählungen hervortreten. Es ist eine Wechselbeziehung, worauf es noch tiefer im letzten Teil der Arbeit eingegangen wird. Abgesehen vom Steppenwolf bestehen andere Gestalten des Antihelden in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Von denen wird hier die Aufmerksamkeit auf die Figur des Edgar Wibeau gelenkt.

Edgar Wibeau ist die Hauptfigur des Werkes Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen Werthers“, das zum ersten Mal 1972 in der DDR erschienen ist. Das Werk gibt es in unterschiedlicher Fassung, etwa als Erzählung, Theaterstück, Film- und Hörspielfassung. Die Geschichte Wibeaus ist eine Geschichte zwischen Protest gegen bestehende Normen in der DDR und einer Suche nach Identität und Freiheit. In einem sozialistischen Staatsgefüge, wo sich der Einzelne der Gesellschaft unterordnen muss, stehen die persönliche Entfaltung und die eigenen Wünsche außer Frage. „Der Einzelne soll in erster Linie Bereitschaft zeigen, sich für die Gesellschaft oder den Staat opfern.“<sup>19</sup> Diese Bereitschaft und Aufopferung sind offensichtlich Züge eines Helden im klassischen Sinne. Und deshalb soll die Literatur durch den sozialistischen Realismus den Mythos des sozialistischen Arbeiters aufrechterhalten, der gegen den Kapitalismus kämpft und siegt, um in seiner Gemeinschaft den Sozialismus durchzusetzen. Die Richtlinie in der DDR-Literatur ist es, sozialistische Helden zu erschaffen, um die Gesellschaft zu erziehen. Ziel dieser Erziehung war, das sozialistische Bewusstsein „durch höhere Bildung, Liebe zur Arbeit und zum arbeitenden Menschen, durch Fleiß, Disziplin und Treue“ (Eisenbeis, 2000, S. 60) zu stärken. In dieser Beschreibung von Eisenbeis werden noch dem klassischen Helden beigemessenen Werte erwähnt. Dies zeigt auf, wie sehr Heldenbilder in der DDR-Literatur wertgeschätzt waren. Ulrich Plenzdorf weicht aber vom normativen Richtlinien ab und entwirft infolgedessen den ersten Antihelden in der Literatur der

---

<sup>19</sup> Die Unstimmigkeit zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft in Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“, S. 115, in: [https://foreign.nkust.edu.tw/var/file/40/1040/img/759/J20\\_06B.pdf](https://foreign.nkust.edu.tw/var/file/40/1040/img/759/J20_06B.pdf) (11.10.2021)

DDR. Edgar Wibeau ist ein ausgezeichnetes Porträt des Antihelden, weil er sich „mit aller Kraft gegen die Normen der DDR-Gesellschaft wehrt, um seine Freiheit zu erhalten.“<sup>20</sup> Er ist somit ein Protestbild gegen den Sozialismus und dafür steht er als Einzelgänger, da er sich von seiner Familie und der Gesellschaft abgrenzt, um eine eigene Identität herauszufinden. Mit dem Satz „ich weiß nicht, ob mich einer versteht“ (Plenzdorf, 1980a, S. 15) bestätigt Wibeau die Tatsache, dass er in seiner Gesellschaft wegen seines Nonkonformismus unverständlich wirkt. Nonkonformität, selbst gewollte Isolation durch „Ausstieg aus der Gesellschaft“ machen deutlich, dass Wibeau dem entgegengesetzten Weg des sozialistischen Helden geht. Er lehnt kategorisch die sozialen Verhältnisse im Sozialismus ab bzw. ordnet sich nicht darin ein und geht letztendlich daran zugrunde. Damit bedient sich der Autor Plenzdorf der Figur des Antihelden, um scharfe Kritik gegen das gesellschaftliche System, in der er aufgewachsen ist, zu üben. Die Figuration des Antihelden steht also in erster Linie bei Plenzdorf, um Gesellschaftskritik zum Ausdruck zu bringen. Aber dabei hat er insbesondere das Gefühl der Erstickung vieler Menschen bzw. Jugendlichen in der sozialistischen Gesellschaft angezeigt. Edgar Wibeau steht demgemäß repräsentativ für viele Jugendliche in der damaligen DDR-Gesellschaft. Interessant wäre hier festzustellen, wie nochmals die Figuration des Antihelden Anwendung findet, um nicht nur Gesellschaftskritik zu üben, sondern auch um die innere Zerrissenheit des Einzelnen in seiner Gesellschaft abzubilden.

### **2.3.5 Einige Antihelden in der afrikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts**

Die afrikanische Literatur des 20. Jahrhunderts stellt Figuren dar, die zwischen Kolonialismus und deren Folgen sowie Identitätsverlust und -suche pendeln. Das deutet darauf hin, dass die Kolonisation tiefe Abgründe in der afrikanischen Geschichte hinterlassen hat und deshalb ist die geschaffene Literatur aus diesem Jahrhundert im größten Teil damit verbunden. In seiner Vorlesung über den afrikanischen Roman ab 1960 stellt Bachir Tamsir Niame (2014) richtig fest, dass die moderne schriftliche Literatur Afrikas aus den Folgen der Kolonisation entstanden ist.<sup>21</sup> „Things Fall Apart“ (1958) von Chinua Achebe ist, in dieser Perspektive, eines der Romane, die von zerstörerischen Konsequenzen der Kolonisation auf den afrikanischen Kontinent und dessen Kultur fikionalisiert bzw. literarisch verarbeitet. Sein Protagonist, Okonkwo, wird anfänglich des Romans als einen mutigen Menschen vorgestellt und seine

---

<sup>20</sup> Die Unstimmigkeit zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft in Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“, S. 115, in: a.a.O.

<sup>21</sup> Vgl. Niame, Bachir Tamsir (2014): Étude du Roman Africain des Indépendances. Caractérisations, Spécificités et fonctions. In : [https://www.academia.edu/6786964/Le\\_roman\\_africain\\_des\\_ind%C3%A9pendances](https://www.academia.edu/6786964/Le_roman_africain_des_ind%C3%A9pendances) (15.11.2021)

Charakterisierung nähert dem Charaktereigenschaften eines Helden an. Da sein Vater als feige angesehen war, will er das Gegenbild seines Vaters sein. Shama (2018) porträtiert Okonkwo in seinem auf Englisch verfassten Artikel als einen braven, mutigen Krieger in der vorkolonialen Zeit Nigerias. Er weist darauf hin, dass die Beschreibung Okonkwos unsere Aufmerksamkeit darauf lenken soll, dass er als einen Helden bei dem Igbo, dem Volk, dem er angehört, betrachtet wird: „Okonkwo is described as a „bushfire in the harmattan“ (p. 1) because of his tall, bushy eyebrows, wide nose and his commanding personality“ (Shama, 2018, p. 78). Und weil er offenbar der Einzige ist, der sich stark gegen die Kolonialherren auflehnt, wird er als „epic hero“ (ebd.) wahrgenommen. Aber im Laufe der Erzählung wird schnell deutlich, dass Okonkwos Heroismus immer mehr nachlässt. In der Tat kann er nicht verhindern, dass die Kolonialherren die Kultur seines Volkes herabsetzt und zunichte macht. Immer mehr konstatiert er machtlos die Abkehr seiner Landsleute von den einheimischen kulturellen Werten zugunsten der europäischen Kultur. Okonkwo gerät infolgedessen in eine persönlichen Krise, die bis zu seinem Selbstmord führt. Shama (2018) verortet ebenso die Ursache dieser Krise bei den Kolonisatoren. „Crisis in Okonkwo’s life occurs as British administration and missionaries begins to tear apart the Igbo customs.“ (p. 74) . Die Gestalt des Heroischen wird somit ins Gegenteil verkehrt und der Held wird zum Antihelden, weil er sein Volk nicht mehr retten kann. Das traurige Schicksal des kulturellen Lebens seines Volkes kann er nur einflusslos zuschauen. Okonkwo stellt darum seinem Leben ein Ende, weil er zum einen der Macht der Kolonialherren nicht standhalten kann und zum anderen wird er des unumkehrbaren Zugrundegehens seines Volkes gewahr. Vor seiner Machtlosigkeit sieht er nur in dem Tod seine Erlösung. Derjenige, der anfangs alles aufbieten wollte, um Ansehen und Prestige in der Igbo Gesellschaft zu erlangen<sup>22</sup>, endet verzweifelt durch Suizid. Es ist hier bemerkenswert, dass die Wandlung Okonkwos zum Antihelden eigentlich mit den Auswirkungen der Kolonisation auf den afrikanischen Kontinent einhergeht. Okonkwo ist aber nicht das einzige Beispiel aus der afrikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Unter anderen Figuren, die wohl als Antihelden gelesen werden können, besteht die Figur von Meka in „Le Vieux nègre et la médaille“<sup>23</sup> (1956) von Ferdinand Oyono.

Der kamerunische Autor Ferdinand Oyono beschreibt in seiner oben erwähnten Werk das Schicksal eines alten Mannes, der sein Leben lang den Kolonialherren gedient hat. Er lässt

---

<sup>22</sup> Vgl. Jaiswal, Muskan: Things Fall Apart: Countering the European version of Africa. In: [https://www.academia.edu/12898458/Things\\_Fall\\_Apart\\_Countering\\_the\\_European\\_version\\_of\\_Africa](https://www.academia.edu/12898458/Things_Fall_Apart_Countering_the_European_version_of_Africa) (15.11.2021)

<sup>23</sup> Deutsche Übersetzung: „Der alte Mann und die Medaille“ (1981). Volk und Welt Verlag.

zuerst seine beiden Söhne am Zweiten Weltkrieg für Frankreich als Soldaten teilnehmen und beide streben während des Krieges. Dann gibt er an die katholische Kirche sein Grundstück ab, damit sich die Kirche niederlässt. Darüber hinaus bekehrt er sich zum Christentum und wird zum Vertreter seiner Gemeinschaft bei den Kolonisatoren. Seine Assimilation erreicht einen Höhepunkt, wenn er sogar seinen Kleidungsstil ändert, indem er sich nicht mehr einheimisch anzieht, sondern europäisch. In den Augen seiner Landsleute bekommt er einen höheren Rang und wird als Vorbild angesehen, da er ein gutes Verhältnis zu den Kolonialherren hat. All seine Dienste für die Einrichtung der Kolonisation in seiner Gemeinschaft werden dennoch mit einer wertlosen Medaille belohnt, die danach verloren geht. Nach dem Verlust seiner Medaille wird er sogar von Polizisten verprügelt, misshandelt und ins Gefängnis geschickt. Mit dieser Undankbarkeit der Kolonialherren hätte Meka nicht gerechnet. Er hatte sich in der Tat eine bessere Belohnung vorgestellt (vgl. Ethé, 2016). Er begreift langsam, dass er nur als Instrument für die Durchsetzung der Kolonisation ausgenutzt wurde und dabei unbewusst zum Zerfall der Kultur und Werte seiner Gemeinschaft beigetragen hat. Er sieht ein, dass seine „Okzidentalisation“ in Wahrheit nur den Abgang der kulturellen Eigenschaften seines Landes bedeutete. Meka, der als Vorbild bzw. sogar als Held für die geleisteten Dienste betrachtet war, erweist sich nur als Opfer des kolonialen Systems und steht am Ende des Werkes deprimiert, orientierungslos und verzweifelt. Damit stellen die narrative Wandlung und die Konstruktion der Figur Meka eine Typologie des Antihelden dar. Seine antiheroische Figuration zeigt deutlich an, dass er ein angesehener alter Mann ist, der den Untergang der Kultur seiner Gesellschaft symbolisiert, anstatt für deren Aufrechterhaltung zu kämpfen. In diesem Sinne schafft der Autor durch die Darstellung einer antiheroischen Figur ein anschauliches Bild der herrschenden Situation zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren der damaligen Zeit.



### **3 ZUR ANALYSE DER ERZÄHLUNG „DIE PANNE“**

#### **3.1 Der Autor Friedrich Dürrenmatt**

Um den Schweizer Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt zu präsentieren, wird einerseits kurz sein Leben und andererseits die Beziehung zwischen seiner Weltanschauung und seinem literarischen Schaffen dargestellt.

### 3.1.1 Eine kurze Biografie

Zu den großen Autoren deutscher Sprache der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört absolut Friedrich Dürrenmatt. Er wurde am 5. Januar 1921 im Dorf Konolfingen – Kanton Bern – geboren. Sohn des Pfarrers Reinhold Dürrenmatt und dessen Frau Hulda Dürrenmatt, geboren Zimmermann, waren Friedrich Dürrenmatts Jugendjahre sehr wenig vom protestantischen Elternhaus geprägt (vgl. Knapp, 1980). 1935 siedelte seine Eltern nach Bern über, wo Friedrich Dürrenmatt zunächst das Berner „Freie Gymnasium“ und zwei Jahre später 1937 das „Humboldtianum“ besuchte. Dort besteht er 1941 die Schweizer Maturitätsprüfung und bekommt dabei den Zugang zu universitären Studien. Aber Dürrenmatt, der nie ein guter Schüler gewesen war, schwankte schon während der Schulzeit zwischen dem vom Vater angeratenen philosophischen Studium und der Malerei als Beruf (vgl. ebd.). Er hatte in der Tat ein Faible für das Malen, aber ihm war keine besondere Begabung dafür attestiert (vgl. Grimm, 2013). Da ein Beruf als Maler ihm die nötige finanzielle Absicherung nicht garantieren konnte, hatte er sich zwischen 1941 und 1943 für das Studium der Philosophie und Literatur- und Naturwissenschaft in Zürich und Bern entschieden, bevor er richtig mit seiner Karriere als Schriftsteller anfängt. 1946 bricht er definitiv seine Studien ab, heiratet die Schauspielerin Lotti Geissler und fasst den Entschluss, freier Schriftsteller zu werden (vgl. ebd.). Die Laufbahn Dürrenmatts als Autor beinhaltet zwar Misserfolge, aber er hat vor allem Welterfolge zu Lebzeiten erlebt. Unter seinen Werken, die einen weltweiten Erfolg gehabt und ihn zur Weltgeltung geführt haben, zählen mit Sicherheit die Komödien *Der Besuch der alten Dame* (1955), *Die Physiker* (1962) und der Detektivroman *Der Richter und sein Henker* (1950/51) und dessen Fortsetzung *Der Verdacht* (1951/52). Für sein literarisches Schaffen wurden Dürrenmatt mehrere Preise verliehen. Die Geschichte in „Die Panne“ hat er in unterschiedlichen Genres verarbeitet und deshalb existiert diese als Hörspiel und Theaterstück. 1956 wird ihm für „Die Panne“ als Hörspiel der deutsche Hörspielpreis der Kriegsblinden verliehen (vgl. Knapp, 1980). Weitere Preise wie das „Prix Italia“ (1958) oder den österreichischen Staatspreis für Literatur (1984) erhält Dürrenmatt im Laufe seiner schöpferischen Karriere. Er ist am 14. Dezember 1990 in Neuchâtel in der Schweiz verstorben.

### **3.1.2 Dürrenmatts Weltanschauung und deren Beziehung zu seinem literarischen Werk**

In all seinen Werken lässt Dürrenmatt seine Weltanschauung, sein Verständnis des Weltgeschehens mit einfließen. An seinen Texten kann man also ablesen, welche Einstellungen er nicht nur hinsichtlich seiner Epoche, sondern auch der literarischen Produktion gegenüber vertritt. Friedrich Dürrenmatt, der Philosophie studiert, Schopenhauer und Nietzsche gelesen hat und sich vor allem mit Kierkegaard und Platon beschäftigte (vgl. Knapp, 1980), ist von starkem Pessimismus bzw. Geschichtspessimismus gekennzeichnet. Hierbei zitiert Gerhard P. Knapp (1980, S. 5) Dürrenmatt, der behauptete: „Es gibt jetzt nichts Billigeres als den Pessimismus und nicht leicht etwas Fahrlässiges als den Optimismus“. Dieser Pessimismus durchzieht das Werk Dürrenmatts wie ein roter Faden, denn er ist in fast all seinen Schriften spürbar. Man könnte noch mit Gerhard P. Knapp (1980) sagen, dass es bei Dürrenmatt einen tiefgehenden Geschichtspessimismus besteht, der „wenig Raum für eine Verbesserung der bestehenden Verhältnisse“ zulässt bzw. voraussieht. Dürrenmatt glaubte nicht, im Gegensatz zu Bertolt Brecht, an eine Veränderbarkeit der Welt zum Positiven. Auch die in dieser Arbeit besprochenen Erzählung Dürrenmatts ist seine Denkweise bei näherem Hinsehen sichtbar, insbesondere bei den vier alten Herren in der Erzählung, die zusammen eine gewisse Weltanschauung vertreten. Nach Peter Pfützner (2008, S. 91) „darf [man] mithin unterstellen, in den vier präsentierten Individualitäten verkörper[t] sich Dürrenmattsche Weltsicht in wesentlichen Zügen.“ Bemerkenswert ist, dass diese pessimistische Weltsicht insbesondere auf die Stimmung der Nachkriegszeit zurückzuführen ist, denn „Dürrenmatt war ein Kind der Nachkriegszeit, der Ära des Kalten Krieges. Dies erklärt seine Vorstellung einer antagonistischen politischen Welt und seine apokalyptische Grundgestimmtheit“ (Grimm, 2013, S. 9). Wegen dieser Grundeinstellung war Dürrenmatt zeitlebens ein sehr umstrittener Autor, der immer wieder in scharfe Kritik geriet. Im Gespräch mit Birgit Lahann und Gerhard Krug, 1987 veröffentlicht vom Verlag Diogenes, S. 260, sagte Dürrenmatt zu Recht von sich selbst, „Ich war noch nie auf einer Demonstration. Ich bin selbst eine“. Die zeitgenössische Wertung an diesem Schriftsteller bleiben im Endeffekt sehr zwiespältig, wie Gunter E. Grimm (2013, S.10) hervorhebt:

An Friedrich Dürrenmatt haben sich schon zu seinen Lebzeiten die Geister geschieden. Die einen hielten ihn für ein Genie, einen literarischen Giganten, die anderen für einen in verschiedenen Gattungen mehrfach gescheiterten Autor. Die einen sahen in ihm einen Moralisten und Humanisten, die anderen einen Ironiker oder sogar Zyniker, wieder andere einen nicht ernst zu nehmenden Spaßmacher und Clown.

Friedrich Dürrenmatt, der sich meist in seinen Werken ironischerweise mit Recht und Gerechtigkeit, Weltuntergang und der Korruptierbarkeit der Welt auseinandersetzte, wehrte sich nicht mit aller Stärke gegen die Kritik, sondern meinte, dass sein Schreiben in der Tat gesellschaftsorientiert ist und dass die Gesellschaft als Fundament sein literarisches Schaffen angesehen werden könnte. Als kritischer Mensch und Beobachter des Weltgeschehens hat er lediglich seiner Epoche einen Spiegel vorgehalten. Auf die Frage von Peter André Bloch 1970, inwiefern er sein Werk als gesellschaftsbezogen versteht, antwortet Dürrenmatt folgenderweise:

Ich glaube, es gibt überhaupt keine Werke, die nicht gesellschaftsbezogen sind. Jedes Werk eines Schriftstellers ist in erster Linie das Werk eines bestimmten Menschen. Dieser bestimmte Mensch ist auf eine bestimmte Weise erzogen worden, lebt in einer bestimmten Kultur, lebt in einer bestimmten Gesellschaft, und insofern ist jedes Werk eines Schriftstellers, sogar die Belletristik, ein Spiegel der Zeit, in welcher der Schriftsteller lebt (Bloch, 2017, S. 66).

In dieser Hinsicht ist jede literarische Produktion in den Augen Dürrenmatts nur sinnvoll, wenn sie als Spiegel der Epoche fungiert. Die Funktion der Literatur sei somit so viel wie möglich gesellschaftliche Zusammenhänge zu reflektieren, um sich im Klaren über die Gesellschaft zu sein. Auch wenn sich Dürrenmatt der scharfen Kritik gegen ihn nicht entziehen konnte, wird er mindestens als ein helllichtiger Autor betrachtet, der „eine unheimliche Witterung von wirklichen Zusammenhängen“ (Grimm, 2013, S.10) besitzt. Mit den Thematiken, denen er sich widmete und seinen Protagonisten, die sehr oft zum Scheitern verurteilt sind, – da gerade die Welt nicht zu verbessern sei – wollte Dürrenmatt seiner Zeit und der kommenden Generation die Gefahren darstellen, die er wahrnehmen konnte: „Die Omnipotenz des Geldes und der Finanzkrise, die Entfremdung und Isolation des Menschen in der modernen Gesellschaft, das Ausgeliefertsein des Menschen an [...] der Automation und der Allmacht der Technik“ (a.a.O, S.9). Es sind Themen, die von Dürrenmatt immer wieder aufgegriffen wurden und die nichts an Aktualität verlieren. Das Werk Dürrenmatts ist unmittelbar mit seinem Weltverständnis verbunden, wie es festzustellen ist. Er blickt auf die Gesellschaft und zeigt in seinen Schriften mit Ironie und Parodie auf, wie sie tatsächlich ist.

In der vorliegenden Arbeit wird die Erzählung „Die Panne“ herangezogen, um exemplarisch die Figuration des Antiheroischen im deutschsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts zu besprechen, ohne dadurch den Anspruch zu erheben, dass diese Erzählung repräsentativ für

diesen Raum wäre. Deshalb lohnt es sich mit deren Inhalt und soziohistorischem Kontext zu befassen.

## **3.2 Inhalt und soziohistorischer Hintergrund der Erzählung „Die Panne“**

Hier werden der inhaltliche Aspekt und die Begleitumstände der Entstehung der ausgewählten Erzählung vorgestellt.

### **3.2.1 Überblick über den Aufbau und Inhaltsangabe**

Die Erzählung „Die Panne“<sup>24</sup> von Friedrich Dürrenmatt ist eine im Jahre 1955 geschriebene Erzählung, die 1956 im Arche Verlag erschien. Sie enthält zwei Teile, die ungleich lang sind. Im ersten Teil, der in das Geschehen einführt, bespricht Dürrenmatt die Rolle des Schriftstellers in einer „Welt der Pannen“. Es besteht die Frage, welche Rolle Dichter in der postmodernen Zeit spielen können und welche Geschichten „noch möglich“ sind. Dürrenmatt entwickelt in diesem Teil einen theoretischen Diskurs, dessen Ziel ist, aufzufassen, „warum dichterisches Selbstverständnis problematisch geworden ist“ (Pasche, 1997, S.119). Er meint in der Tat, dass „in einer Zeit, die keine bedeutenden Charaktere und schicksalhaften Begegnungen mehr kennt, [...] fehlt der Literatur ihr adäquates Thema“ (ebd.). Gemäß seiner Weltanschauung bezeichnet Dürrenmatt die postmodernistische Welt, wie schon erwähnt, als eine Welt der Pannen im übertragenen Sinne. In solch einer Situation sind die möglichen Geschichten nur noch die modernen Konflikte der Welt und nicht zuletzt trägt „Die Panne“ als Untertitel „Eine noch mögliche Geschichte.“ Im zweiten Teil des Buches, der die eigentliche Erzählung bzw. den Plot ausmacht, wird die Geschichte von Alfredo Traps erzählt.

Der Protagonist Alfredo Traps kann wegen einer Autopanne nicht nach Hause zurückkehren und übernachtet in einem Dorf bei einem Richter im Ruhestand, der samt Freunden des

---

<sup>24</sup> Im Folgenden werden alle zitierten Passagen aus der Erzählung in Klammern nur die Seite(n) angegeben und die hier verwendete Quelle ist die folgende: „Dürrenmatt, Friedrich (1998): Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Zürich: Diogenes Verlag.“ Dies stammt aus der Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden und entspricht dem Band 21. Darin wird die Rechtsschreibung des originalen Textes von 1956 beibehalten und dabei der alten deutschen Rechtschreibung Rechnung getragen.

Rechtswesens – auch Rentner – abends zum Zeitvertreib Prozesse als Spiel organisiert. Bei diesem Spiel wird viel gegessen und getrunken. Traps nimmt die Rolle des Angeklagten ein, denn unter den alten Herren gibt es schon den Verteidiger, den Staatsanwalt, den Henker und den Richter. Durch die pointierten Fragen des Staatsanwaltes bekommt man Einblicke in das Leben von Alfredo Traps, der Generalvertreter eines Kunststoffes namens Hephaiston ist. Es stellt sich heraus, dass Traps' Leben als Geschäftsmann eine moralische Verwerflichkeit aufweist, wie es der normale Gang einer kapitalistischen Welt sei. Der Staatsanwalt durch seine Argumentation, die sich auf die Angaben von Traps über sein Leben und seinen Beruf beziehen, überführt ihn des Mordes seines ehemaligen Chefs Gygax, der indirekt von Traps getötet wäre, der den Tod seines Chefs außergewöhnlich und als ein Genie herbeigeführt hat. Auch wenn der Verteidiger diese These komplett widerlegt, nimmt Traps die Beweisführung des Staatsanwaltes an und fühlt sich letztendlich schuldig. Er wird vom Richter zum Tode verurteilt, kann aber im Endeffekt zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden, woraufhin er den in dem Spiel über ihn verhängten Todesurteil selbst vollzieht und so Selbstmord begeht. Was übrigens eine wichtige Rolle spielt, ist es, im Folgenden den Text in seinem soziohistorischen Kontext zu verorten.

### **3.2.2 Soziohistorischer Hintergrund**

Als *Die Panne* 1956 als Erzählung erschien, lag das Ende des Zweiten Weltkrieges nur 11 Jahre zurück. Es war eine Zeit, wo es meist im deutschsprachigen Gebiet versucht wurde, die Gräueltaten des Krieges oder die Erinnerungen daran zu verdrängen, um sich von der Barbarei des Krieges zu fernzuhalten. Der Wiederaufbau Deutschlands beschleunigte sich und der Durchbruch zum Wirtschaftswunder erfolgte unmittelbar. Auch in der Schweiz, wo Dürrenmatt geboren wurde, war die Hochkonjunktur zu spüren. Mit dieser Thematik rückt „Die Panne“ in die Nähe des erfolgreichsten Stücks Dürrenmatts „Der Besuch der alten Dame“, das ebenso 1956 veröffentlicht wurde (vgl. Pasche, 1997). Beide Texte, im selben Jahr veröffentlicht, verweisen auf eine Zeit der wirtschaftlichen Restauration, wo Menschen immer mehr zu Konsumenten werden und sich Sachen anschaffen können. Die Erinnerung an das Leben der Kriegsjahre voller Entbehrungen sind verblassen und „Dürrenmatts Schweizer Heimat wandelt von einem agrarisch geprägten Land zu einer modernen (industriell geprägten) Gesellschaft“ (Matzkowski, 2011, S. 14). Die Menschen in deutschsprachigen Gebieten schauen eher optimistisch in die Zukunft. Die Einkommen öffnen die Tür zu einem bescheidenen Wohlstand und Autos werden vermehren sich auf den Straßen. Der Bestand an PKW und Motorrädern hat beispielsweise in der BRD im Jahre 1953 den von 1939 im Gesamtdeutschland überschritten

und die ersten Reisen werden dabei ins Auge gefasst (vgl. ebd.). Auch in „Die Panne“ wird auf diese Jahre der Hochkonjunktur verwiesen, wenn Alfredo im Gespräch mit den alten Herren Folgendes vor sich hin sagt:

Noch vor zehn Jahren war ich nichts als ein Hausierer und zog mit einem Kofferchen von Haus zu Haus. Harte Arbeit, tippeln, übernachten in Heuschobern, zweifelhaften Herbergen. Von unten fing ich an in meiner Branche, ganz von unten. Und jetzt, meine Herren, wenn sie mein Bankkonto sähen! Ich will mich nicht rühmen, aber hat jemand von euch einen Studebaker? (S. 54).

In dieser Aussage erfährt man, wie sich das Leben von Traps unmittelbar nach dem Kriegsende und zehn Jahre danach aussieht. Der Hinweis auf die tatsächliche Hochkonjunktur ist dann unbestreitbar, vor allem wenn der Protagonist Traps darauf aufmerksam macht, dass er „einen [alten] Citroën 1939“ (S. 51) hatte, aber in der Konjunkturperiode einen „Studebaker, rotlackiertes Extramodell“ (ebd.) besitzt. In der Tat war der Studebaker ein amerikanischer Kraftwagenhersteller, der nach dem Zweiten Weltkrieg vielfältige Fahrzeugtypen anbot. Verschiedene neue Modelle werden 1953 präsentiert, darunter ein Coupé mit dem Namen „Commander“, das damals als elegant wahrgenommen wurde (vgl. Pasche, 1997). Warum Alfredo Traps gerade diesen Fahrzeugtyp auswählt, lässt sich vermutlich in dem „Flair der US-amerikanischen Herkunft und [der] Rarität dieses Autos in der Schweiz“ (a.a.O., S. 125) rechtfertigen. Traps „schätzt vielmehr den Komfort, den die europäische Industrie zu dieser Zeit nicht bieten kann; vor allem will er mit dem Sonderling Studebaker auf dezente Art seine Position auf der Karriereleiter demonstrieren“ (a.a.O., S.125ff). Ein weiterer Hinweis auf die Zeitgeschichte besteht, wenn der Gastgeber, der ein Richter war, Traps das Prozessspiel erklärte und die historischen Prozesse auflistete, die sie durchnehmen und den Stoff ihres Spieles ausmachen. Die Handlung in „Die Panne“ ist 1955 anzusiedeln und der Richter erwähnte dabei den Reichtagsbrand, den er als „neulich“ (S. 46) wahrnimmt, da der Brand 1933 in Berlin stattgefunden hat, und zwar unmittelbar nach der Machtergreifung Hitlers. Die ganze Handlung selbst knüpft wahrscheinlich an ein damaliges Ereignis an, von dem Dürrenmatt sich inspiriert hat. Wolfgang Pasche (1997) hebt hervor, dass das Verfahren des Prozessspiels in *Die Panne* den stalinistischen Schauprozessen der fünfziger Jahre, die als absurd und lächerlich wahrgenommen wurden, ähnelt. Dürrenmatt hat selbst diese Ähnlichkeit zugegeben, weil sein Text, wie er es sagte, an „die spektakulären Prozesse mit den vorbereiteten Geständnisse“ erinnert. Dazu sagte er, „Ich denke auch natürlich an die in filigranen Ansätzen vorhandenen großen Schauprozesse“ (Le Figaro Littéraire, 1960, S. 3). All dies konstituiert Hinweise auf

den zeitgeschichtlichen Hintergrund, welcher wesentlich ist, um den Text besser aufzufassen. Nach der Darstellung des historischen Hintergrundes des Textes, der relevant ist, um im Sinne der Sozialgeschichte das Textmotiv besser zu verstehen, wird folgenderweise der Handlung im Text Aufmerksamkeit gewidmet.

### **3.3 Zur Handlung in der Erzählung**

In diesem Teil der Arbeit wird unmittelbar auf die Analyse bzw. Interpretation der Erzählung eingegangen. Hierfür treten zum einen die Figurenkonstellation und die Technik der Raumgestaltung in den Vordergrund. Zum anderen wird die Erzählung unter der Perspektive einer Gesellschaftskritik dargestellt werden.

#### **3.3.1 Figurenkonstellation**

Die Geschichte in *Die Panne* weist eine begrenzte Figurenkonfiguration auf. Außer der Hauptfigur Alfredo Traps sind die vier pensionierten Herren die wichtigsten Figuren. Daneben gibt es auch die Nebenfigur von Simone, die als Haushälterin im Haus des Gastes und pensionierten Richters arbeitet. Anders betrachtet steht Alfredo Traps ganz allein den Pensionierten gegenüber. Wir haben nämlich zwei Hauptgruppen, die folgenderweise eingeteilt werden können: Traps mit seiner Geschäftswelt einerseits und die Pensionären andererseits, die felsenfest glauben, dass Schuld in jedem Leben aufzuspüren ist. Simone kommt, als erster Eindruck, eine scheinbar irrelevante Rolle zu, die sich in der Tat als wesentlich für das Gerichtsspiel und den Gerichtsvorgang der Pensionierten erweist. Als Randfiguren werden auch beiläufig Figuren wie Gygax oder seine Frau erwähnt, die die Handlung zu einem gewissen Grad verständlich machen und mitgestalten. Im Folgenden wird es darum gehen, diese Figurenkonstellation in aller Ausführlichkeit zu besprechen.

In den meisten Romangeschichten werden die Namen von Protagonisten nicht zufällig oder leichtfertig gewählt, da es sich um sprechende Namen handelt, die zu entziffern sind und Auskunft über Figuren erteilen können. Dies gilt für die Hauptfigur Alfredo Traps, dessen Familienname nicht ohne Bedacht vom Autor geformt wurde. Wie Peter Spycher (1972) darauf hinweist, lässt der Nachname Traps an das bernische „i öppis ine trappe“, d. h. „in etwas hineintappen“ erinnern. Mit ähnlicher Bedeutung wirkt die Beziehung von „Traps“ zum englischen Substantiv „trap“ am wahrscheinlichsten. Dieses englische Wort steht eigentlich für eine „Falle“, in die der Protagonist hineintappt (vgl. Pasche, 1997). Schon am Beginn der Erzählung im ersten Satz wird die Hauptfigur Alfredo Traps vom Erzähler eingeführt. Er ist



verheiratet und hat vier Kinder. Der Erzähler bezeichnet ihn zuallererst als einen „Zeitgenosse[n]“ (S. 40), um wahrscheinlich zu signalisieren, dass dieser Traps – ein 45-jähriger Mann – exemplarisch für jeden modernen Menschen stehen könnte. Den alten Herren erklärt Traps, dass er ein normaler Mensch ist, „der ein alltägliches, [...] ein kommunes Leben“ (S.52) führt. Aber von seiner Kindheit und Jugend hat er nur ein schlechtes Bild, da seine Eltern bitterarm waren und ihm kein gutes Leben versichern konnten. Durch eine indirekte Rede präzisiert der Erzähler: „Sein Vater sei Fabrikarbeiter gewesen, ein Proletarier, [...] ein verbitterter, freudloser Mann, der sich um sein einziges Kind nie gekümmert [hatte], die Mutter Wäscherin, früh verblüht“ (S. 53). Mit diesen Worten wird einem klar, dass Traps ein schwere Kindheit sowie Jugend durchgemacht hat, zumal da er keinen Zugang zum Studium hatte, weil er nur „die Primarschule“ (ebd.), d. h. die Grundschule besucht hat. Alfredo Traps hat aber diese „karge Vergangenheit“ (ebd.), die ihn erbittert und zugleich zu Tränen rührt, hinter sich. Er hat nämlich die Zeit der Hochkonjunktur in seiner Geschäftswelt erlebt. In der ersten Beschreibung von Traps, die der Erzähler anfänglich der Erzählung vornimmt, wird vermerkt, dass Traps „noch lange nicht korpulent“ (S. 40) war, aber jetzt mit einer „angenehme[n] Erscheinung [und] genügenden Manieren“ (ebd.) auftritt. Dieser Kontrast beschreibt wohl einen Übergang von der Armut zum Reichtum und steht als Symbol des damals erlebten Wirtschaftswunders. Traps ist ein Geschäftsmann „mit aufstrebender Karriere“ (Pasche, 1997, S.125), der mit seinem Studebaker herumstolziert. „Wichtig ist ihm dabei in erster Linie sein Fahrzeug, ein rotlackierter Studebaker, das eindeutige Prestigesymbol seines unaufhaltsamen Aufstiegs“ (ebd.). Diesen Aufstieg hat Traps in der Textilbranche gehabt und wird vom Erzähler als ein „Textilreisender“ bezeichnet. In der Geschäftswelt – so lässt Traps sie erscheinen – besteht kein Mitgefühl bzw. keine Empathie. „Geschäft ist schließlich Geschäft“, so lautet nach Traps das Motto des Geschäftslebens, das keinen Spielraum von Freundschaft o. Ä. zulässt. Die Regeln des Geschäftslebens seien hart und fast mörderisch. Alfredo Traps legte einen Akzent auf die Härte und Rücksichtslosigkeit der Geschäftswelt, als er den Pensionären erklärte, dass sein früherer Chef Gygax verdrängt oder auf die Seite geschafft werden sollte, damit er in seinem Beruf aufstieg (vgl. S. 56): „Es geht hart zu im Geschäftsleben, wie du mir, so ich dir, wer ein Gentleman sein will, bitte schön, kommt um.“ So beschreibt Traps die brutale Realität, denen Geschäftsleute gegenüberstehen. Er verwendet demnach in Bezug auf das Geschäftsleben „böartige Ausdrücke“ (ebd.), wie der Staatsanwalt es bemerken konnte. Aber „was [versteht] so ein Studierter vom wirklichen Leben, nichts, die Gesetze [kommen] ja danach“ (S. 43f), so Traps.

Neben Alfredo Traps sind es die Pensionären, die die Handlung am stärksten mitgeschalten. Wenn die ganze Handlung um Traps herumdreht, dann sind es die alten Herren, die den Anstoß dazu geben. Sie bilden das Gericht, das als Spiel von ihnen konzipiert ist. Es sind der Gastgeber, ein pensionierter Richter, Herr Zorn, ein ehemaliger Staatsanwalt, Herr Kummer, ein ehemaliger Anwalt oder Verteidiger und Herr Pilet, Gastwirt und ehemaliger Henker. Auch hier bei der Namengebung wurde es nicht ohne Zusammenhang mit dem Geschehen ausgewählt, insbesondere bei den Namen „Zorn“ und „Kummer“. Wolfgang Pasche, 1997, S. 128, meint daraufhin, dass diese Namen „typische Gestalten und Situationen [entwerfen]“. Herrn Zorn kommt eigentlich die Hauptrolle unter den Alten zu, da er derjenige ist, der sich am meisten äußert und dem Protagonisten Traps die moralische Depravation seines Lebens zeigt. Er ist der „Zorn“, der auf Traps fällt und eine andere Seite des Lebens Traps’ zu versuchen zeigt. Herr Kummer als Verteidiger von Traps im Spiel bekommt mit seinem ‚Klient‘ den tatsächlichen „Kummer“, als Letzterer die Spielprinzipien übersieht bzw. nicht versteht und auf seine Empfehlungen, um das Prozessspiel zu gewinnen, nicht hört. Schon nach seinem ersten Gespräch mit Traps wurde ihm gewahr, wie schwer seine Aufgabe mit diesem ‚Textilreisenden‘ und Generalvertreter sein wird. „Mit Traps werde er Mühe haben, meinte er nachdenklich, das werde hart auf hart gehen“ (S. 50). Der Richter, in dessen Haus Prozessspiele organisiert werden, wird schon zu Beginn der Erzählung, als Traps auf ihn zukommt, als einen warmherzigen Gastgeber bezeichnet, der gerne hin und wieder Gäste kostenlos beherbergt (vgl. S. 42), um sich der Einsamkeit zu entziehen. Als Traps das Haus betritt, konnte er an den Titeln des Bücherregals deduzieren, dass sein Gastgeber ein ehemaliger Jurist war. Auch wie das Haus eingerichtet ist, lässt glauben, dass der ehemalige Richter einen Vorzug für vergangene Sachen hat. Das ist immerhin naheliegend, da er siebensundachtzig ist und so steht es im Zeichen der Nostalgie. Nochmal mit Wolfgang Pasche, 1997, S. 128, kann man wohl auf den Schluss kommen, dass „die altmodische Einrichtung und die Szenen der Nationalgeschichte auf den Bildern an den Wänden die Vorliebe des Richters für historische Ereignisse [offenbaren].“ Entsprechend seiner Rolle als Richter spricht er wenig im Spiel im Vergleich zu Herrn Zorn, dem Staatsanwalt. Der Richter erklärt, was für ein Spiel sie organisieren, verteilt in geringem Maße das Sprechen und bestimmt dabei ein bisschen, wer zu sprechen hat. Er lenkt also das Spiel und macht oft Anmerkungen. Der Staatsanwalt ist bei weitem, wie schon angeführt, derjenige, der unter den Pensionären mehr spricht, da ihm die Aufgabe zusteht, ein Verbrechen bei dem Angeklagten Traps aufzustöbern. Er ist sechsundachtzig Jahre alt, lang, hager und klemmt ein Monokel vor das linke Auge (vgl. S. 45). Er gilt als tüchtig und ist trotz des hohen Alters „immer noch im Besitz seiner geistigen Kräfte“ (S. 48). Das kann man an seinen listigen

Fragen an Traps während des Spiels, an der Logik und dem Aufbau seiner Argumentation erkennen, was Traps letztendlich zur Verwirrung führt. Der Verteidiger, Herr Kummer, ist zweiundachtzig und ein dicker Mann mit einem hochroten Gesicht (vgl. S. 45), der neben Herrn Zorn, viel das Wort ergreift. Die wichtigsten Momente seines Sprechteils stellen zwei Gespräche mit Traps – ein am Beginn und ein anderes gegen Mitte der Erzählung – sowie seine Verteidigungsrede, um die Ausführungen des Staatsanwaltes, woran Traps eines Morden anzuklagen ist, zu widerlegen. Aber bei den Fragen des Staatsanwalts an Traps während des Spiels hat er immer Traps mit kurzen Zwischenreden und -bemerkungen darauf aufmerksam gemacht, vorsichtig mit seinen Antworten auf die Fragen umzugehen. Herr Pilet – siebenundsiebzig –, mehrmals bezeichnet als der Glatzköpfige oder Schweigsame, bleibt beinahe stumm im Laufe der ganzen Handlung: „Er ist im Wesentlichen mit Essen und Trinken beschäftigt, äußert sich nur in wenigen Worten verbal“ (Pasche, 1997, S. 129). Dieser Lakonismus entspricht demnach der Rolle des Henkers, der er einst war. Seine wenigen sprachlichen Bekundungen sind u. a. das Wort ‚fein‘, das er mehrmals wiederholt, und „Freut mich, freut mich, werd mir Mühe geben“ (S. 65), „Ein Geständnis, ein Geständnis!“ (S. 66), oder noch „Es kommt zum Todesurteil, es kommt zum Todesurteil“ (S. 68). Wie man es merkt, besteht seine Ausdrucksweise nur aus Wiederholungen und beschränkt sich auf ganze wenige Wörter im Sinne des Minimalismus. Er war immer Gastwirt gewesen, aber übte die Tätigkeit des Henkers nebenberuflich aus und war „eines der tüchtigsten seines Faches im Nachbarlande, nun auch schon zwanzig Jahre pensioniert, doch immer auf dem laufenden in seiner Kunst“ (S. 62). Er nimmt im Haus des Richters nur eine ausführende Funktion ein und nimmt selbst an der Urteilsfindung nicht teil, wie Pasche (1997) darauf hindeutet; er ist ein fast sprachloser Beobachter des Geschehens.

Mit ihrem hohen Alter stammen die vier Herren aus dem 19. Jahrhundert. Dies ist auch der Grund, wofür sie sich nach alten Zeiten sehnen. Dies zeigt sich beispielhaft in dem Essenmotiv, weil wenn man „Die Panne“ durchliest, fällt vor allem das überbordende Menü auf, das aus vergangenen Zeiten kommt. In Bezug auf den Weinbrand und die Weine, die getrunken werden, kann man feststellen, dass sie mit dem fortschreitenden Mahl immer älter werden (vgl. ebd.). Am Anfang wird ein „leichte[r] spritzige[r] Neuchâtelier“ getrunken (S. 51). Die weiteren Getränke sind der „Pichon-Longueville 1933“ (S. 57), dann der „Château Pavie 1921“ (S. 64), danach Château Margaux des Jahrgangs 1914 (vgl. S. 68) und als letzten gibt es den „Kognak aus dem Jahre 1893, Roffignac“ (S. 85). Vor allem aber sind die Gerichte überbordend, zumal da es im Laufe des ganzen Spiels immer wieder gegessen wird. Es ist „ein Menü wie aus dem

vorigen Jahrhundert, da die Menschen noch zu essen wagten“ (S. 55), sagte der Staatsanwalt. Diese Szene von Essen und Trinken hat aber in den Werken Dürrenmatts eine bedeutende Rolle. „Dürrenmatt nutzt das kommunikative Moment eines Essens, zumal eines Abendessens, um seine Figuren „ins Gespräch miteinander“ zu bringen und so Dialog und Handlung voranzutreiben“ (Matzkowski, 2008, S. 22). Das Abendessen in „Die Panne“ mit den alten Herren, zu dem Traps eingeladen wurde, entpuppt sich ebenso als Henkersmalzeit für den Generalvertreter. Es wird für ihn zur Verhörsituation, ohne dass er dessen bewusst wird (vgl. ebd.). Die Justiz der alten Herren ist zudem eine Sonderjustiz mit eigenen Prinzipien und Regeln. Sie spielen ihre alten Berufe, essen und trinken dabei, wie schon dargestellt. Was noch auffallend ist, ist der Jubel, die das ganze Prozessspiel begleitet. An vielen Stellen des Spiels brachen sie in Gelächter aus und belustigen sich sehr oft über Alfredo Traps, der immer wieder leichtfertige Aussagen von sich gibt oder die Prinzipien des Spiels durch und durch ignoriert. Wenn diese ehemaligen Juristen so Spaß an der Sache haben, liegt es vor allem darin, dass das Prozessspiel als ihr „Gesundheitsbrunnen“ (S. 61) erscheint. Denn vor der Einführung des Spiels, das vom Staatsanwalt vorgeschlagen wurde, hatten sie ein „Hundeleben“ (S. 60) „ohne geistige Beschäftigung“ (ebd.). Der Verteidiger erklärte Traps, „der Staatsanwalt lag im Sterben, bei unserem Gastfreund vermutete man Magenkrebs, Pilet litt an einem Diabetes, mir machte der Blutdruck zu schaffen“ (ebd.). Dank des Spiels haben sie wieder eine Gesundheit in Ordnung, Energie und Jugendlichkeit aufs Neue gefunden (vgl. S. 61). Deshalb ist der Prozess, der als Spiel organisiert wird, ein Prozess einer „privaten Justiz“ (ebd.), der der staatlichen Justiz prinzipiell entgegengesetzt ist. Immerhin ist es, Pfützner (2008, S.93) Ansicht nach, „eine Sehnsucht nach vergangenen Berufsjahren.“ Pfützner (2008) bemerkt zu Recht, dass ihr Spiel vielmehr einer Abrechnung mit dem, was sie eins sein mussten, gleicht. Sie kreieren dabei, indem sie die offizielle Justiz überwinden, eine private und groteske Gerechtigkeit. In dieser privaten Justiz ist darum Schuld per se bei jedem Menschen zu finden. In der Tat betrachten sie „jedermann als potentiell verdächtig“ (ebd.). Der Staatsanwalt bringt es auf dem Punkt, denn „als Fachmann müsse er durchaus von der These ausgehen, (...) daß ein Verbrechen hinter jedem Vorgang, hinter jeder Person lauern könne“ (S. 73). Der Verteidiger erklärt Traps dieses oberste Prinzip ihrer Justiz, denn „es ist halsbrecherisch – gelinde ausgedrückt –, vor [ihrem] Gericht unschuldig sein zu wollen“ (S. 49). In der Tat gehen sie davon aus, dass jeder immer etwas zu gestehen und irgendwie Schuld auf sich geladen hat.

Die Haushälterin Simone erscheint vordergründig in der Erzählung als eine Nebenfigur, deren Tätigkeit nur darin besteht, für das Essen und Trinken der Versammelten zu sorgen. Dennoch

bei genauerem Hinsehen übernimmt sie dadurch eine relevante Position in der Gestaltung des Geschehens. Sie wird an vielen Stellen flüchtig erwähnt und vom Erzähler als eine „handfeste Person“ (S. 44) bezeichnet. Sie kümmert sich um den pensionierten Richter, deckt den Tisch, serviert das Essen und Getränke, wechselt die Teller und bringt einfach das Verlangte. Wenn ihre Tätigkeit so zusammengefasst werden kann, soll verstanden werden, dass sie von ihrer hintergründigen Position als eine bloße Haushälterin aus die Handlung mit verfolgt. Ein Beweis dafür ist der Moment, wo Traps auf seiner Unschuld insistiert und dies großes Erstaunen bei den Greisen erregt, sodass im Zimmer sehr still wird. Denn „nur Simone im Hintergrund kicherte leise“ (S. 50). Mit dem Alkohol und den Speisen, die sie ständig auf den Tisch bringt, lässt sie indirekt die Tafelrunde in einen Rausch und ‚Essorgie‘ geraten, was auch den Ausgang der Handlung mit beeinflusst haben könnte. Es wurde viel zu viel gegessen, denn Traps „war ein wackerer Esser, doch eine solche Vitalität und Gefräßigkeit war ihm noch nie vorgekommen“ (S. 72). Der Wein hatte nämlich ihn „schwer und friedlich gemacht“ (S. 85). Er hat viel Wein getrunken und vor allem hat ihm der Château Pavie 1921 geschmeckt. „Traps war schon beim vierten Glas, und Simone hatte eine Extraflasche in seine Nähe gestellt“ (S. 66). Hier wird der Eindruck erweckt, dass Simone stark dafür sorgte, dass Traps zugunsten des Spiels berauscht wird. Wolfgang Pasche, 1997, S.129, greift dieses Motiv in seiner Interpretation auf und meint, „[die] Ambiente und der zunehmende Alkoholisierungsgrad lassen die Welt der Villa Traps in einem unwirklichen Licht erscheinen.“ In der Tat kann festgestellt werden, dass „die Wahrnehmungsfähigkeit Traps’ zu diesem Zeitpunkt [...] bereits derart schwankend [ist], dass er den Innenraum für real, die Außenwelt für „märchenhaft“ erachtet“ (ebd.). Das trägt vor allem dazu bei, dass Traps bei den Fragen des Staatsanwaltes die versteckten Geheimnisse seines Lebens ans Tageslicht bringt, da er von da an nur „die Wahrheit sagen und bei der Wahrheit bleiben“ (S. 66) will. Und am Ende umhüllt vom Schuldgefühl begeht er Selbstmord. Die Rolle von Simone ist also nicht zu minimieren und sie wird sogar für ihre Arbeit bejubelt, indem der Staatsanwalt ausrief: „Loben wir Simone!“ (S. 55). Nicht zu vergessen, sind auch Gygax und seine Frau, die mehrmals erwähnt werden. Gygax war der frühere Generalvertreter des Kunststoffes Hephaiston, dessen Leitung Alfredo Traps innehat. Er war also der frühere Chef Traps’ und ist mit zweiundfünfzig an einem Herzinfarkt gestorben (vgl. S. 56f), nach den Angaben von Traps. Denn zum Zeitpunkt des Geschehens ist der Tod von Gygax schon ein Jahr her. Das Verhältnis zwischen ihm und Traps war von Dominanz, Skrupellosigkeit, Misstrauen und Bitterkeit geprägt. In den Augen Traps war er die Verkörperung des Bösewichts, der gemäß den harten Regeln des Geschäftslebens verdrängt sein sollte, damit in seiner Branche vorwärtskommt. Noch nüchtern behauptet Traps, „auf die

Seite geschafft mußte er werden, um im rauhen Ton meiner Branche zu bleiben“ (S. 56). Für Traps war sein Chef Gygax der Stolperstein, der ihm in seinem beruflichen Aufstieg im Wege stand. Er redet deshalb Gygax nur schlecht bzw. lästert ständig über ihn. Mehrmals nennt er seinen ehemaligen Chef den „Gauner“ oder den „alte[n] Gangster“ (S. 66), oder noch ein unsympathisches, dickes Gesicht (vgl. S. 83). Der Wortschatz Traps' über Gygax ist negativ konnotiert und das resultiert daraus, das er von ihm misshandelt wurde, wie er glauben lässt: „Sie haben keine Ahnung, meine Herren, wie ich in die Zange genommen wurde vom alten Gangster!“ (S. 78). Traps beschreibt so sein tumultuöses Verhältnis mit Gygax und bestätigt die Aussage des Staatsanwaltes, dass sein Chef ihn nicht hochkommen ließ, ihn böse und zäh ausnutzte (vgl. ebd.). Gygax war also durch alle Mittel zu ruinieren. Seine Frau war, laut der Argumentation des Staatsanwaltes, ein Mittel dazu. Traps hatte nämlich eine erotische Beziehung mit ihr gehabt und bezeichnet sie als ein „gutgebautes und leckeres Frauchen“, das von ihrem hochbeschäftigten Mann sehr vernachlässigt wurde (vgl. S. 66). Traps besuchte sie listig, um den „Tröster ab[zu]geben“ (ebd.). Von ihr hat Traps die geheimen Informationen zu Gygax erfahren und nutzte diese aus, um den Tod von Gygax herbeizuführen, so argumentiert der Staatsanwalt. Sie wird also als Mittel und Informationsquelle zur Zerstörung Gygax' dargestellt, denn „von einer Frau, die sich an ihrem Mann rächen will, erfährt man alles“ (S. 80). Nach dem Tod Gygax' wurde seine Frau nicht mehr von Traps besucht unter dem Vorwand, sie nicht in Verruf zu bringen, was die Vermutungen des Staatsanwaltes noch bekräftigt.

Mit dieser Figurenkonstellation wurde das Augenmerk darauf gerichtet, welche Beziehungen die Figuren unter ihnen haben und wie dieses Verhältnisgeflecht den Plot der Erzählung ausmacht. Da die Handlung in einem bestimmten Raum konfiguriert wird, werden im Folgenden die ästhetische Gestaltung des Raums und dessen Bedeutung dargestellt.

### **3.3.2 Zur Ästhetik der Raumgestaltung**

Jede Erzählung, sowohl real als auch fiktiv, ist in einem bestimmten Raum zu verorten, wo die Geschichte geschieht, denn wie Thomas Anz (2013, S. 118) es beschreibt „die räumliche Orientierung ist für die strukturierende Wahrnehmung der Umwelt und die eigene Position in ihr fundamental“. Wir empfinden in der realen Welt dieses Bedürfnis mit der eigenen räumlichen Orientierung klarzukommen. Es geht darum, zu unterscheiden, ob was wir akustisch oder optisch wahrnehmen, in Relation zu eigenen Standort „innen oder außen, fern oder nah, oben, unten oder seitwärts, rechts oder links, vorne oder hinten“ (ebd.) zu situieren ist. Dieser Orientierungsbedarf ist nicht nur für die reale Welt relevant, sondern auch für fiktive

Texte (ebd.). Der Schriftsteller verwendet diesbezüglich ästhetische Mittel, um seine Figuren und das Geschehen in einen Raum zu stellen.

Die Raumgestaltung in „Die Panne“ enthält präzise Beschreibungen der Umgebung, sodass schnell festgestellt wird, dass der Erzähler Wert darauf legt, den fiktiven Raum, wo sich die Figuren befinden, zu beschreiben. Die ganze Handlung ist in einem schweizerischen Dorf in der Nachkriegszeit zu situieren. Nach seiner Autopanne begibt sich Traps zu einem Garagisten, dessen Garage am Rand des Dorfes liegt. Er geht dann in das Dorf, das „verzettelt gegen bewaldete Hügel hin“ (S. 41) steht, „mit einem kleinen Bühl samt Kirche, Pfarrhaus und einer uralten, mit mächtigen Eisenringen und Stützen versehenen Eiche, alles solide, proper, sogar die Misthaufen vor den Bauernhäusern sorgfältig geschichtet und herausgeputzt“ (ebd.). So beschreibt der Erzähler das Dorf, worin Traps eintritt. Die Villa des Dorfes, wo Traps Unterkunft finden wird, ist ein „einstöckige[s] Landhaus, [das] in einem größeren Garten [lag], die Wände blendend weiß, Flachdach, grüne Rolläden, halb verdeckt von Büschen, Buchen und Tannen, gegen die Straße hin Blumen, Rosen vor allem“ (ebd.). Traps wird dann ins Haus geführt, bzw. in das Gästezimmer, das als ‚freundlich‘ bezeichnet wird, worin „fließendes Wasser, ein breites Bett, Tisch, bequemer Sessel, ein Hodler an der Wand, alte Lederbände im Bücherregal“ (S. 43) stehen. Das Innere des Hauses entspricht eigentlich der Haltung und dem Zeitgeist der Alten, die Wert auf vergangene Sachen legen. Die Todesstraße, das beispielsweise in dieser modernen Zeit in den meisten Ländern abgeschafft wurde, hat einen hohen Stellenwert bei den alten Herren, sodass sie es in ihr Prozessspiel eingeführt haben, auch wenn das nur figurativ und nicht im ersten Sinne gemeint ist. So sagte der Verteidiger zu Traps: „Gerade die Möglichkeit der Todesstrafe macht unser Spiel so spannend und eigenartig“ (S. 61). Darüber hinaus, wie schon gezeigt, werden ihre Weine im Laufe der Erzählung immer älter. Das ist ein Symbol dafür, dass sie alte Zeiten idealisieren oder besser betrachten. In dieser Hinsicht bestehen zwei Realitäten, zwei Welten in der Erzählung. Einerseits die Welt der Alten mit ihren eigenen Regeln, Gefräßigkeit und Sauferei, Weltanschauung und vor allem der Beibehaltung der Gastfreundschaft, bzw. der Sitten, die Traps feststellte, als er der Gastgeber am Anfang der Erzählung trifft. Da ihm freundlich angeboten wurde, kostenlos zu übernachten, „war [er] gerührt über die Gastfreundschaft und bemerkte, auf dem Lande seien eben die Sitten und Bräuche der Altvordern noch nicht ausgestorben“ (S. 42). Andererseits haben wir die Außenwelt, d. h. die Modernität, der Alfredo Traps angehört. Die beiden Orte stehen entgegengesetzt zueinander. Diese Außenwelt wird als eine Welt der Pannen mit Habgier, Barbarei – wie im zweiten Weltkrieg –, Hochkonjunkturgesellschaft und Kapitalismus

dargestellt, in der alles in die falsche Richtung läuft. Das Moderne wird dem Alten entgegengestellt. Die hochnäsige und rhetorische Frage von Traps „Ich will mich nicht rühmen, aber hat jemand von euch einen Studebaker?“ stellt symbolisch dar, dass er einem anderen Raum angehört, wo die Realität anders aussieht und von dem die Greisen ausgeschlossen sind. *Die Panne* kann man somit als gesellschaftskritisch betrachten; eine Betrachtungsweise, worauf in den folgenden Zeilen eingegangen wird.

### 3.3.3 „Die Panne“ als Gesellschaftskritik

Dichtung und Gesellschaft gehen miteinander einher und literarische Werke als gesellschaftskritisch zu bezeichnen, bedeutet nichts Weiteres, dass sich die Literatur mit der Gesellschaft aus einer kritischen Perspektive auseinandersetzt. Man geht davon aus, dass „es einen Zusammenhang zwischen Dichtung, Wissenschaft und den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen einer Zeit gibt“ (Hermann Kunisch, 1973, S. 5). Auf diese Weise ist „Die Panne“ als Gesellschaftskritik eine Kritik über bestimmte Aspekte der Epoche, in der sie geschrieben wurde. Aber das schließt nicht aus, dass die darin bestehende Kritik heute noch nicht anwendbar wäre. Die Kritik, die darin geübt wird, ist sozusagen zeitlos und betrifft noch die heutige Zeit. Bemerkenswert aber ist, dass Antihelden-Geschichten in den meisten Fällen mit einer bestimmten Kritik an einem sozialen Zustand zusammenhängen. Die Spaltung des Subjekts, die in der westlichen modernen Literatur zu vernehmen ist, ist kaum zu übersehen. Der schon zitierte Protagonist von Fjodor Dostojewski fühlt diesen Zwiespalt infolge einer sozialen Unausgewogenheit und sagt von ihm selbst: „ich bin jetzt für euch nicht mehr der Held, der ich früher scheinen wollte, sondern einfach ein garstiger Mensch, ein geringes Subjekt“ (Dostojewski, 2020, S. 25). So wird anhand von Antihelden gesellschaftliche Phänomene und Zusammenhänge gebrandmarkt.

„Die Panne“ von Dürrenmatt ist zwar kein großer Text in der Tradition der Gesellschaftskritik in Literatur, aber darin wird Kritik an der Technik, der Stillosigkeit der modernen Welt, am Kapitalismus und an der Wohlstandsgesellschaft nach dem 2. Weltkrieg geübt. Friedrich Dürrenmatt, der sich als „kritischer Mensch“ bezeichnete, hat im ersten ‚theoretischen‘ Teil seiner Erzählung *Die Panne* mit der modernen Welt, seiner Zeit abgerechnet. Er kritisiert offensichtlich die Allmacht der Technik, die die Erde in nur wenigen Minuten zerstören kann:

So droht heute kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der fünften Symphonie, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktionen, Explosion



einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen. (S. 39)

Dürrenmatt prangert an, was er als Gefahr für das Fortbestehen der Menschheit wahrnimmt. Und diese Angst vor einer ‚Explosion‘ der Welt war vor allem im Kalten Krieg zu spüren, wo jeder Block sich immer mit stärkeren Bomben und Waffen aufgerüstet hat. Die Technik verbessert zwar die materielle Existenz des Menschen, aber steht sehr oft moralischen Einstellungen entgegen. Ein anderer Kritikpunkt bei Dürrenmatt in seiner Erzählung ist die Stillosigkeit der modernen Welt. Er erblickt eine Sinnlosigkeit im Weltgeschehen, in einer Welt, die die „Sitten und Bräuche der Altvordern“ (S. 42) immer mehr ignoriert. Das Subjekt fühlt sich immer mehr einsam und die Gesellschaft hält nicht mehr zusammen, da die Individualisierung die moderne Tendenz darstellt. In der Welt, wo „der bare Unsinn kaum zu leugnen ist, der überall zum Vorschein kommt“ (S. 37), sieht Dürrenmatt Gottlosigkeit und das Vergessen der früheren sozialen Werte wie die Solidarität, das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, mit der man eins macht und die zu große Betonung des Geldes und des Materials als unmittelbare Gefahren. Diesbezüglich schreibt Dürrenmatt in *Die Panne* Folgendes:

Doch sozialerweise schon von einem Franken (...), wird Seele gefordert, Geständnisse, Wahrhaftigkeit eben, höhere Werte sollen geliefert werden, Moralien, brauchbare Sentenzen, irgend etwas soll überwunden oder bejaht werden, bald Christentum, bald gängige Verzweiflung, Literatur, alles in allem (S. 37f).

Seinen Pessimismus drückt Dürrenmatt ganz offensichtlich in seiner Erzählung aus. Die Welt sei nicht mehr zu retten und der Mensch ist den Regeln, dem Lauf der Welt, der Epoche, in der er lebt, unterworfen. Das Chaotische und der Verlust von Werten, die eins das Abendland ausmachten, ist in den Augen Dürrenmatts ein für allemal verloren gegangen. Den modernen Menschen – nach dem Beispiel des Protagonisten Traps – skizziert Dürrenmatt als:

Opfer der Epoche, des Abendlandes, der Zivilisation, die, (...), den Glauben (immer wolkiger werdend), das Christentum, das Allgemeine mehr und mehr verloren [hat], chaotisch sei, so daß dem Einzelnen kein Leitstern blink[t], Verwirrung, Verwilderung als Resultat [auftritt], Faustrecht und Fehlen einer wahren Sittlichkeit (S. 87).

Der Kapitalismus bleibt in diesem Zusammenhang nicht von der Kritik verschont. Wenn Gerechtigkeit als ein zentrales Thema in der Erzählung steht, dann ist die Kritik am kapitalistischen System und der Hochkonjunktur, die damit einhergeht, der rote Faden, der das

ganze Narrativ durchzieht. Der Protagonist Traps beschreibt, wie schon erläutert, wie zügellos das Geschäftsleben ist und keiner Moral unterliegt. Das Bild der Geschäftswelt, das hier vermittelt wird, weist „wahre Animosität“ (S. 86) auf. Eine Welt, die also dem Kapitalismus unterliegt, kann sich nur im Sinne Dürrenmatts Gedankenlosigkeit zu eigen machen (vgl. S. 90). Innerhalb dieser Gesellschaftskritik fungiert Alfredo Traps als der Kernpunkt, wodurch diese stattfindet und steht dabei als musterhafter Antiheld.

### **3.4 Alfredo Traps als Antiheld**

Um das Antiheroische bei Traps darzustellen und zu erläutern, wird es zunächst darum gehen, die Form und Ästhetik des Anti-Heroismus bei diesem Protagonisten zu analysieren. Dann wird darauf eingegangen werden, welche Aspekte im Leben des Antihelden Traps in Erscheinung treten, um ihn vollkommen als solchen zu charakterisieren.

#### **3.4.1 Zur formalen und ästhetischen Konstruktion des Alfredo Traps**

Wie die meisten Antihelden ist Alfredo Traps zunächst ein Mensch der modernen Welt. Er ist ein Zeitgenosse, der in der Gesellschaft nach Erfolg, Reichtum und Anerkennung strebt, aber daran scheitert. Der Antiheld kann, wie schon erläutert, als Spiegel des Menschen im Spannungsfeld zwischen dem Ich und gesellschaftlichen Normen und Verhältnissen angesehen werden. Alfredo Traps ist der Kleinbürger, der für jeden in der postmodernen Gesellschaft stehen kann. Der Verteidiger in der Erzählung, Herr Kummer, weist darauf hin, dass „der Generalvertreter des Hephaiston-Kunststoffes [Traps] ein Beispiel für viele [sei]“ (S. 86). Traps ist dieser „Durchschnittsmensch“ (S. 86), der der Schriftsteller den Lesern gegenüberstellt, damit sie sich in ihm wieder spiegeln können. Im Vordergrund erscheinen vor allem seine Schwächen bzw. seine Fehlbarkeit. Traps sei „verstrickt in alle mögliche Arten von Schuld, er ehebrüchle, schwinde durchs Leben mit einer gewissen Börsartigkeit“ (S. 87). Er sei „vom Unkorrekten wie angesäuert [und] leicht verdorben“ (ebd.). Ehebruch, Rücksichtslosigkeit und Verdorbenheit sind Elemente der konstitutiven Merkmale des Protagonisten Traps. Damit erfüllt er das erste dargestellte Erkennungsmerkmal des Antiheroischen von Burdorf et. al. (2007). Antihelden sind dementsprechend von Unmoral geprägt oder moralisch deviant. Traps kann man in diese Kategorie einordnen, wenn man einfach einen Blick in die Darstellung seines Geschäftslebens wirft. In der Tat trägt er Schuld am Mord seines ehemaligen Chefs Gygas nach der Argumentation des Staatsanwaltes. Er hat durch sein erotisches Abenteuer mit der Frau

seines Chefs geheime Informationen über ihn gesammelt, wie Gygax beispielsweise mit seiner Gesundheit stand und jede Aufregung zu einem Herzinfarkt führen konnte. Alfredo Traps hat dann einem engen Geschäftsfreund von diesem Abenteuer erzählt, der Gygax informierte, woraufhin er an einem Herzinfarkt starb. Hierfür stellt der Richter fest, dass sich Traps „die Gedankenlosigkeit der Welt zu eigen gemacht [hat].“ Diese Fehlbarkeit ist bei dem antiheroischen Protagonisten Traps von großer Bedeutung, weil sie so nicht nur einen Kontrast zum idealisierten Helden darstellt, sondern auch ein Programm der Auseinandersetzung mit dem inneren Ich, den individuellen und subjektiven Problemen mit der Gesellschaft initiieren. Ein Antiheld ist aber auch dadurch zu erkennen, dass er sich gewissermaßen gegen soziale Zusammenhänge auflehnt und diese mit aller Stärke ablehnt. Er ist ein Einzelgänger in der gesellschaftlichen Konfiguration, ein „Außenseiter, der das Leitbild des sozial angespannten Individuums infrage stellt und sich weit davon entfernt“ (Kim, 2020, S. 29). Alfredo Traps aber ist kein Außenseiter, er repräsentiert nämlich eine andere Typologie des Antiheroischen. Wenn die Unmöglichkeit des Antihelden, sein Dasein mit sozialen Konventionen vereinbar zu machen, ihn in das Außerseiertum führt und dies als Erfolglosigkeit wahrgenommen wird, dann ist Traps ein anderes Muster des Anti-Heroismus. In der Tat fügt er sich in die kapitalistische Gesellschaft der Nachkriegszeit ein und wird ein starker Akteur davon. Grund dafür ist, dass er dem Schicksal seines Vaters entgehen möchte. Sein bitterarmer Vater war ein Proletarier, der „den Irrlehren von Max und Engels verfallen“ (S. 53) war. Um der Armut seines Vaters zu entkommen, hat er sich in die kapitalistische Gesellschaft eingeordnet, „war Mitglied der liberalen Partei, im Gegensatz zu seinem Marxistenvater“ (S. 77). Traps versucht nämlich, im Gegensatz zu anderen Antihelden, sich in die gesellschaftliche Ordnung einzunisten, wobei er aber unmoralisch und rücksichtslos handelt. Traps versucht sich in der Gesellschaft zu orientieren und sucht nach Anerkennung, aber verfügt über keine hohe Bildung, was ein Hindernis darstellt, weshalb er der Unmoral verfallen ist, um sein Ziel zu erreichen. In seinem Artikel hat Kouadio (2017) diesen Aspekt bei der Figuration der Figur Alfredo Traps hervorgehoben und ihn als eine ehrgeizige Figur bezeichnet. Traps strebt nach Größe, aber ihm fehlt die Tauglichkeit dazu und so ist er eine sehr zwiespältige Figur, in der Widersprüchlichkeit herrscht. Der Erzähler bezeichnet ihn in dieser Hinsicht als einen „einfache[n] Mensch[en] ohne allzugroße Denkkraft“ (S. 47). Damit ist Traps ein Entwurf des ‚Klein-Seins‘, das Kim (2020) als wichtigen Bestandteil des Antihelden einstuftet. Traps gibt selbst zu, dass „wenn er nicht mitten im Geschäftskampf stehen würde, wäre er auch auf dem laufenden in höheren Dingen“ (S. 44). Weil er aus kleinen und armen gesellschaftlichen Verhältnissen stammt, ist das Klein-Sein in seinem Wesen ausgeprägt. Er versucht aber dies zu verdrängen, wie der Erzähler darauf

hinweist: Er ist ein Mensch „mit genügenden Manieren, wenn auch eine gewisse Dressur verratend, indem Primitives, Hausiererhaftes durchschmiert“ (S. 40). In der kapitalistischen Gesellschaft, in der er sich zurechtfinden und seinen Weg gehen möchte, sucht Traps vor allem nach Anerkennung. Genau genommen ist er auf der Suche nach einer Identität in einer Welt des Verlusts der Werte und der Sittlichkeit, wie Dürrenmatt es wahrnimmt.

Diese Anerkennungs- und Identitätssuche, um vor allem aus seinem Klein-Sein zu entweichen, findet Traps plötzlich in der Darstellung vom Staatsanwalt über seine vermeintlichen Schuld am Tod Gygax'. Der Staatsanwalt beschreibt den Tod von Gygax als einen perfekten, schönen Mord (vgl. S. 71), der „in zweierlei Hinsicht bezeichnet werden [kann], in einem philosophischen und technisch-virtuosen Sinne“ (ebd.). Die philosophische Seite sei es, „im Verbrechen die Schönheit als Vorbedingung, die erst Gerechtigkeit möglich macht“ (S. 71) zu erkennen. Die technisch-virtuose Seite sei die Art der Ausführung, die zum Tod von Gygax geführt hat, denn es sei ein Verbrechen, ein virtuoser Mord, „der ohne Blutvergießen, ohne Mittel wie Pistolen und dergleichen durchgeführt worden ist“ (S. 73). Dieser virtuose Mord sei außergewöhnlich und zu würdigen. Da seine Tat als Würdigung eingestuft und so hoch geschätzt wird, führte sich Traps gerührt ( vgl. S. 72). Die Tatsache, dass Traps seines Klein-Seins bewusst ist und von ‚studierten Männern‘ gewürdigt wird, gibt ihm das Gefühl der Größe und von etwas Höherem und Erhabenem, denn „[es] sei ihm aufgegangen, was es heiß[t], ein wahrhaftes Leben zu führen“ (S. 82) und ein „tieferer Mensch zu werden“ (S. 85). Der Gedanke, „eines der außerordentlichsten [Verbrechen] des Jahrhunderts“ begangen zu haben, wie der Staatsanwalt es charakterisierte, erfüllte ihn mit Stolz, denn seine Tat verdient „Bewunderung, Staunen [und] Respekt“ (S. 84). Alfredo Traps war darauf sehr stolz, die Liebe, den Respekt bzw. die Anerkennung von gelehrten Männern zu bekommen, die „nicht nur das Geheimnis der Sterne, sondern mehr, auch das Geheimnis der Justiz [kennen]“ (S. 86). Es erweckt den Eindruck, als ob Traps nach einer Bestätigung seiner Existenz in der komplexen Gesellschaft suchen würde. „Er sieht sich selbst nun in einem anderen Licht, endlich in seiner eigentlichen Bedeutung erkannt“, wie Pasche (1997, S. 116) feststellt. Traps hat nämlich das Gefühl bei den alten Herren verehrt, geliebt und verstanden zu werden und wird davon überzeugt, einen genialen Mord verübt zu haben und bildet sich ein, auf Augenhöhe mit Genies oder Menschen mit einer hervorragenden Kompetenz, denen Hochachtung gebührt, zu stehen; Eine Kompetenz, die er sich nicht zutraute wegen seines Klein-Seins und niedriger Bildung. Aber das es ihm einen raffinierten Mord zugeschrieben wird, „stieg doch eine Ahnung von höheren Dingen, von Gerechtigkeit, von Schuld und Sühne in ihm hoch, erfüllte ihn mit Staunen“ (S.

82). Er stellt sich vor, sein Leben ist nicht mehr ein einfaches Leben wie das jedes alltäglichen Menschen, sondern wird „schwieriger, heldischer, kostbarer“ (S. 85). In seiner Suche nach Anerkennung, Selbstfindung und Identität ist Alfredo Traps insbesondere auf der Suche nach einem heroischen Leben in einer modernen Gesellschaft, wo das Heroische im klassischen Sinne keinen Platz mehr hat. Er wird zum Antihelden, weil er die Sinnlosigkeit und die Unmöglichkeit dieser Suche begreift.

### **3.4.2 Alfredo Traps und die Unmöglichkeit der Darstellung des Heroischen in der Nachkriegszeit**

Der Geisteswissenschaftler Christian Schneider, der schon in dieser Arbeit zitiert wurde, behauptete in einem Interview, dass wir in einem ‚postheroischen Zeitalter‘ leben. Er gibt zu verstehen, dass die Figuration des Helden in der modernen Gesellschaft problematisch geworden ist. Eine Figur als Held zu charakterisieren, setzt voraus, dass die Gesellschaft, in der er lebt, einen Akzent auf bestimmte Werte legt und dass diese Werte vom Helden vertreten wird, wobei sich die Gesellschaft in ihm reflektieren kann. Heldengeschichten wie die Homers oder die des Mittelalters korrespondieren mit einer Gesellschaft, in der sich die einzelnen Menschen als ein Ganzes fühlen und nicht als Individuen. Dennoch ist solch ein Gesellschaftsbild nicht mehr zeitgemäß, insofern die ehemaligen Werte und das Gemeinschaftsgefühl immer brüchiger geworden sind. Denn mit dem Akzent auf das Individuum im Laufe der Jahrhunderte, der seine Persönlichkeit betont, wurden in der Literatur immer Einzelne mit ihren alltäglichen Schwierigkeiten dargestellt. Auf diese Weise ist das Heroische obsolet geworden. Antiheroische Figuren eignen sich also zu den neuen ästhetischen Forderungen der Literatur. Mit Kim (2020, S. 15f) würde man sagen, dass „der absolute Held nicht länger zu den sonderlich reizvollen Charakteren der Literatur [zählt] und zunehmend von relativen oder gar ‚dunklen‘ Helden (...) verdrängt [wird]“. Kim (2020) sieht einen erheblichen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Antihelden in der Literatur und der fortlaufenden Individualisierung der Gesellschaft: „Die Genese des Antihelden hängt sehr stark mit der gesellschaftlichen Entwicklung und dem wachsenden Bedürfnis nach Individualität zusammen“ (Kim, 2020, S. 16). Die Figuration des klassischen Heroischen wurde vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg ohne Ausnahme als veraltet angesehen (vgl. Beermann, 2014). Das liegt an der politischen Zeitgeschichte, genauer gesagt, mit den Eindrücken und Erlebnissen dieses Weltkrieges. Beermann (2014) erklärt diese Tatsache und rechtfertigt im Folgenden die Popularität des Antihelden in der postmodernen Literatur:

Im Bewusstsein des früheren blinden Vertrauens in ehemalige Staatsführer wie Stalin oder Hitler und den dahinterstehenden Ideologien, wollte man sich jetzt auf allen Ebenen deutlich von früheren gelebten Werten und Motiven distanzieren. Insbesondere gewannen Einstellungen und Themen wie der bewusst gelebte Nonkonformität und Individualität an Bedeutung. Von alten Herrenbildern grenzte man sich in aller Deutlichkeit ab und betrachtete diese als obsolet. Durch die Figur des Antihelden konnten die neu gewonnenen Erkenntnisse und Grundhaltungen, wie der Absage an jeglicher Form von Faschismus, gebührend repräsentiert werden. Der Antiheld rückte deshalb in das allgegenwärtige Bewusstsein der postmodernen Gesellschaft (Beermann, 2014, S. 12).

Die Figuration des Antihelden in der Nachkriegszeit ist also eine Folge der Politik und der Tatsache, dass heroische Bilder im Sinne Hitlers oder Stalins die Welt in eine Katastrophe geführt haben und ethisch gescheitert sind. Neue Werte haben sich in der Nachkriegszeit Bahn gebrochen und im Zuge des Wirtschaftswunders wurde dem Konsum mehr Bedeutung verliehen. Im neuen Gesellschaftsmodell, das Geld, Konsum, Konkurrenz und Erfolg als oberste Prioritäten gestellt hat, versucht der Einzelne sich einen Weg in der „modernen, erfolgsorientierten Gesellschaft“ (Kim, 2020, S.12) zu machen.

Die Geschichte von Traps stellt exemplarisch dar, welche neuen Werte in der westlichen Gesellschaft herrschen und wie sich der Einzelne entfremdet und gespalten fühlt. Es gibt irgendwo innerhalb des Subjekts diese Angst, den Anforderungen, dem System der modernen Gesellschaft nicht gewachsen zu sein. Die Figuration des Antihelden in der Nachkriegszeit kann modelhaft als das Scheitern von Heldenbildern des 20. Jahrhunderts sowie die Auseinandersetzung mit der komplexen postmodernen Gesellschaft angesehen werden. Alfredo Traps versucht, wie schon darauf hingewiesen, sich in das System einzuordnen und geht einen unmoralischen bzw. unethischen Weg, um sich einen Platz in der hoch konkurrenzfähigen Gesellschaft zu verschaffen. Traps wird zum Antihelden, weil er die Verwerflichkeit seines Lebens, die Sinnlosigkeit seiner skrupellosen Geschäftswelt und die Schwierigkeit, seinen Weg in einer individualisierten und auf Geld orientierten Welt zu finden, anerkennt. Die Darstellung des Antihelden hat auf diese Weise zwei Funktionen, wie Jean-Paul Mauranges (1978) es begründet:

La raison d'être de ces héros à rebours est au moins double: ils relèvent pour une bonne part la société, non pas telle qu'ils la voit, mais telle qu'elle est, c'est-à-dire dans ce qu'elle a de trouble, de confus, dans ses aspirations grandioses et terre-à-terre, ses projets sublimes et sa veulerie quotidienne ; (...) Ils relèvent aussi, par leur combat chimérique voué à l'échec, combien la route est difficile pour qui veut, tant soit peu, agir sur cette société, quel est en tout cas l'écueil principal à éviter, si l'on veut agir et non subir: le rêve. De toute façon, ces personnages représentent plus qu'eux-

mêmes. Ils sont là, non comme des êtres incapable de décision, des abouliques, mais comme des témoins dont l'exemple doit nous être salutaire, nous servir de mise en garde.<sup>25</sup> (Mauranges, 1972, S. 57).

In diesen Figuren sieht Mauranges (1978) nicht nur einen Spiegel, in dem sich die Gesellschaft realitätsgetreu sehen kann, sondern auch eine Warnungsfunktion. Er bezeichnet diese letzte Funktion des Antihelden als die relevanteste, denn sie fungieren somit durch ihr Scheitern als Wegweiser der Strecke, die zurückzulegen ist, um Schlimmes zu vermeiden. Ferner stellen sie, was bemerkenswert ist, eine Infragestellung der Werte, die man für herrlich und positiv gehalten hat und die letztendlich das Individuum entfremden. Diese Entfremdung des Subjekts ist bei dem Protagonisten Traps zu spüren und in der Gesellschaft der alten Herren behauptet er diesbezüglich, „Ich fühle mich verstanden und beginne auch mich zu verstehen“ (S. 79). Ihm geht ein Licht auf, aber er versteht zugleich, wie tief er orientierungslos wirkt, was ihn in den Tod führen wird.

### 3.4.3 Orientierungslosigkeit und Tod

In der Konfrontation des Antihelden mit gesellschaftlichen Verhältnissen ist Orientierungslosigkeit ein Merkmal dessen, was den Kern des Antihelden ausmacht. Das Wesen des antiheroischen Protagonisten wird hin- und hergerissen. Er fühlt sich gespalten, missverstanden, was sein Scheitern verankert. Alfredo Traps versteht zunächst die Spielregeln nicht, denn er stellt sich vor, der Prozess würde laufen, wie es in seinem Gerichtssaal ist. Auf eine Mahnung des Verteidigers, dass er nicht ohne Bedacht alle Details seines Lebens erteilen sollte, antwortete Traps, dass wenn erst das Verhör beginnt, wäre er vorsichtiger, ohne dennoch zu begreifen, dass das Verhör längst mit den Fragen des Staatsanwaltes an ihn begonnen hatte. Herr Pilet machte sich lustig über Traps und kicherte: „Er hat es nicht bemerkt, er hat es nicht bemerkt!“ (S. 58). Daraufhin wirkte Traps fassungslos, denn „[er] dachte [sich] das Spiel

---

<sup>25</sup> Die Daseinsberechtigung dieser Helden ist mindestens zweifach: Zum großen Teil zeigen sie die Gesellschaft auf, nicht wie sie sie sehen, sondern wie sie ist, d.h. in ihrer Unruhe und Verwirrung, in ihren großartigen und einfachen Bestrebungen, ihren erhabenen Plänen und ihrer alltäglichen Willkür. Sie weisen auch durch ihren zum Scheitern verurteilten illusionsreichen Kampf darauf hin, wie schwer der Weg für jeden ist, der auf diese Gesellschaft einwirken will und was auf jeden Fall die größte Klippe ist, die es zu vermeiden gilt, wenn man handeln und den Traum nicht erleiden will. Wie auch immer, diese Figuren stehen für mehr als nur sich selbst. Sie sind hier nicht als entscheidungsunfähige Wesen, als Fehlschläge, sondern als Zeugen, deren Beispiel für uns heilsam sein und uns als Warnung dienen soll. (Von mir übersetzt mithilfe der Übersetzungswebsites [www.deepl.com](http://www.deepl.com) und <https://translate.google.com>)

feierlicher, würdiger, förmlicher, mehr Gerichtssaal“ (ebd.). Außerdem durchlebt Traps einen inneren Wandel, weil er im größten Teil keine feste Identität hat und ist leicht der Manipulation ausgesetzt. Am Anfang des Spiels nimmt er dessen Bedingungen ganz locker und mit einer gewissen Ruhe. Er insistiert auf seiner Unschuld und hat dabei keine Gewissensbisse über eine Tat, die er zu bedauern hat. Er macht am Anfang deutlich, dass er kein Verbrechen begangen hat. Auch wenn Gygax, dem er feindlich gesinnt war, gestorben ist und ihn als Chef des Kunststoffes Hephaiston abgelöst hat, sieht er sich nicht am Tod von Gygax beteiligt, wie die alten Herren es vermuten. Traps beteuerte, „ich bin unschuldig am Tode des alten Gangsters“ (S. 64). Dabei fasst Traps nicht mehr auf, warum die alten Herren um jeden Preis eine Schuld bei ihm ausfindig machen wollen, da die Grenzen zwischen Spiel und Realität immer durchsichtiger werden: „Das Spiel droht in die Wirklichkeit umzukippen. Man fragt sich auf einmal, ob man nun eigentlich ein Verbrecher sei oder nicht, ob man den alten Gygax umgebracht habe oder nicht. Es ist mir bei ihrer Rede fast wirblich geworden“ (S. 64). Traps wird im Laufe des Spiels immer wieder darauf bestehen, dass er keine Schuld zu tragen hat, trotz der logischen und plausiblen Erklärung des Staatsanwaltes, dass er indirekt den Tod von Gygax herbeigeführt hat und somit schuldig ist. Traps bezeichnet aber dies als einen „wunderbare[n] Witz“ (S. 69). Der Staatsanwalt aber kontert, dass es menschlich ist, an seiner Schuld zu zweifeln, denn „Wer von uns kennt sich, wer von uns weiß von seinen Verbrechen und geheimen Untaten?“ (S. 70). Mit der weiteren Erläuterung des Mordfalls und der Schuld Traps’ daran, verwendet der Staatsanwalt lobende Wörter, die nach und nach Traps davon überzeugen, seine Schuld anzunehmen. Aber Traps selbst hat im Großen und Ganzen der Rede des Staatsanwaltes zugestimmt (vgl. S. 78, S. 80), was darauf hinweist, dass die These des Staatsanwaltes nicht in ihrer Ganzheit zu widerlegen ist. Der Protagonist Traps wird von da an von einer Verwirrung geprägt und damit anfängt, seine Unschuld zu relativieren. Ihm geht ein Licht auf und versteht langsam, dass er vielleicht etwas mit dem Tod seines früheren Chefs zu tun hat. Seine Einstellung zu sich selbst verändert sich:

Es war ein böser Streich, den ich dem alten Gangster spielte. Die Situation war aber auch zu komisch, denke ich zurück. Ich habe mich zwar bis jetzt eigentlich geschämt, dies zu tun, wer ist sich gern über sich selbst im klaren, ganz saubere Wäsche hat ja keiner, doch unter so verständlichen Freunden wird die Scham etwas Lächerliches, Unnötiges. Merkwürdig! Ich fühle mich verstanden und beginne auch mich zu verstehen, als mache ich mit einem Menschen Bekanntschaft, der ich selber bin, den ich vorher nur von ungefähr kannte als einen Generalvertreter in einem Studebaker, mit Frau und Kind irgendwo (S. 79).



Traps wird auf diese Weise überredet, sich seiner Schuld am Tod von Gygax zu stellen. Wenn er doch letztendlich seine Schuld annimmt, ist er aber am Ende ein Mensch voller Konfusion, der sich nicht mehr zurechtfinden kann. Der Verteidiger, der diese Verwirrung von Traps wahrnimmt, sagt, dass er zu seiner Autopanne, eine weitere Panne erlitten hat, und zwar eine geistige (vgl. S. 88). Traps, ganz verwirrt, erkennt seine Schuld nur unter der Manipulation des Staatsanwaltes und „so erfährt er ein Erweckungserlebnis im pietistisch-christlichen Sinne“ (Pasche, 1997, S. 128), d. h. „eine Neugeburt“ (S. 89). Am Ende des Spiels bei der Urteilsverkündung des Richters wird über Traps die Todesstrafe verhängt für „die Krönung seines Mordes“ (S. 91). Aber all dies ist natürlich innerhalb des Spiels und dürfte nicht auf die Realität bezogen werden, auch wenn der inhaltliche Vorgang des Prozessspiels auf wirklichen Tatsachen basiert. Traps, dennoch, wird nicht im Stande sein, das Spiel von der Wirklichkeit zu differenzieren. Voller Verwirrung, Orientierungslosigkeit oder ‚geistiger Panne‘ vollzieht Traps selbst, in seinem Zimmer nach dem Spiel, das Urteil, indem er sich erhängt. „Er hat das Spiel tatsächlich in Wirklichkeit umkippen lassen und zu einem tragischen Höhepunkt geführt, der den Absichten der vier alten Herren diametral widerspricht“ (Pasche, 1997, S. 118). Damit stellt er das perfekte Portrait des Antihelden, der am Ende an gesellschaftlichen Verhältnissen zugrunde geht.

## **4 ZUR ANALYSE VON „DER ZWIESPALT DES SAMBA DIALLO“**

## 4.1 Die Biographie von Cheikh Hamidou Kane

Um den Autor Cheikh Hamidou Kane zu präsentieren, wird einerseits eine Übersicht über sein Leben verschafft und andererseits werden in seinem Werk autobiographische Elemente hervorgehoben.

### 4.1.1 Das Leben des Autors

Cheikh Hamidou Kane wurde am 3. April 1928 in Matam in Senegal geboren. Er entstammt der im Tal des Senegals sesshaften Ethnie der Tukulor, die seit vielen Jahrhunderten islamisiert wurden, wie Riesz (1980) darauf im Nachwort der Erzählung „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ hinweist. C. H. Kane besuchte, seiner Religion entsprechend, die Koranschule bis zu seinem 10. Lebensjahr. Als er die Koranschule verließ, konnte er nur seine Muttersprache „peuhl“ oder „peul“<sup>26</sup> sprechen. Wie man leicht konstatieren kann, ist der Islam fester Bestandteil der Kultur Kanes. Er war also von Kind auf einer strengen islamischen Erziehung unterzogen. Riesz (1980) erläuterte in diesem Sinne, dass die Kultur der Tukulor, sich aus zwei Quellen speist, und zwar den afrikanischen Traditionen und vor allem dem islamischen Glauben. Nach der Koranschule ging C. H. Kane drei Jahre lang in die französische koloniale Grundschule, wo er das Französische kennen lernt. Danach besuchte er die von Louis Faidherbe<sup>27</sup> schon im vergangenen Jahrhundert – im 19. Jahrhundert – gegründete Schule der „Fils de Chefs“, d. h. eine Schule für die Söhne der islamischen Notabeln. In Dakar verbrachte er vier Jahre am französischen Gymnasium und bestand dort sein Abitur. Für sein Studium der Philosophie und der Rechtswissenschaft begibt er sich nach Paris an der ‚Sorbonne‘, wo er 1959 es mit einer ‚Licence‘ in beiden Fächern abschließt (vgl. Riesz, 1980). Kane kannte vorher Paris lediglich durch Freunde, die darüber berichteten, durch seine Lektüren, usw. Aber als er in Europe bzw. in der französischen Metropole eintrifft, wird er von einem Kulturschock überwältigt und spürt in ihm unmittelbar Heimweh. Während seiner Studienzeit fühlt er sich nicht nur entfremdet, sondern auch stark vereinsamt (vgl. Mercier et al., 1967). Er durchlebt eine innere Krise, die aus dem sozialen und spirituellen Unterschied zwischen seiner Heimat

---

<sup>26</sup> Die Sprache bezeichnet auch die Menschen, die als „Peuls“ genannt werden. Mindestens fünf Millionen Menschen in Afrika bzw., von den atlantischen Küsten bis zum Tschad haben diese Sprache als Muttersprache und von denen zählt man mindestens Achthunderttausend Menschen in Senegal. So ungefähr situiert Vincent Monteil 1961 im Vorwort der originalen französischen Version des Buches mit dem Titel „L’aventure ambiguë“ die Sprache und das Volk, dem Cheikh Hamidou Kane angehört (vgl. Kane, 1961).

<sup>27</sup> Französischer General (1818-1891), der Gouverneur in Senegal von 1854 bis 1865 war (vgl.

<https://www.cosmovisions.com/Faidherbe.htm>, 22.01.2022)

und der westlichen Welt hervorgeht. Was ihm vor allem in Paris auffällt, ist die rasche Mechanisierung der Gesellschaft, des Menschen. Vor einer Welt, in der nun Maschinen den Vorrang haben, drückt Kane seine Abscheu und Angst zugleich aus. Er weist nämlich ein zurückhaltendes Verhalten vor dem technischen Vorsprung auf, den er in Europa durch Paris beobachten konnte. Als er im Juli 1959 sein Studium beendete, kehrte er in Senegal zurück, um sich im Dienste seines Landes zu stellen. Kane war grundsätzlich nicht nur Philosoph und Jurist durch sein Studium, Schriftsteller durch seinen Roman, sondern auch Wirtschaftswissenschaftler. Er bekleidete viele Posten, wo sich die Regierung seines Landes seine wirtschaftliche Kompetenz zunutze machen konnte und im März 1960 wird er zum Gouverneur der Region Thiès in Senegal ernannt (vgl. ebd.). 1961 erschien sein Roman „L’aventure ambiguë“ und dafür wurde sein Werk im Jahr darauf mit einem Preis ausgezeichnet, und zwar dem „Grand Prix littéraire de l’Afrique noire“. Ende 1962 verließ er sein Land und war für die *Unicef* in Westafrika tätig. In den folgenden Jahren hat er in seinem Land als Regierungsangestellter weiter gearbeitet. 1984 wurde sein Roman von einer Gruppe französischer Filmmacher verfilmt (Herzberger-Fofana, 1989). Heute lebt er immer noch in seinem Heimatland.

#### **4.1.2 Autobiographische Züge in seinem Werk**

Cheikh Hamidou Kane erkennt man in den wesentlichen Zügen durch seinen Protagonisten Samba Diallo, der wie er auch die Koranschule in seiner Kindheit besucht hat. In der Tat hat der Autor Elemente von seinem Leben fikionalisiert, um damit einen Roman zu machen. Roger Mercier, M. und S. Battestini (1967) deuten darauf hin, dass sein Text seinen Erlebnissen und Erfahrungen in Senegal und Frankreich entspricht. Man könnte deshalb wagen, seinen Text einen autobiographischen Roman zu nennen, ohne dabei etwas Falsches zu sagen. Vincent Monteil (1961) erläutert, dass C. H. Kane wohl autobiographische Züge in seiner Erzählung anerkennt. Die Route und Geschichte seines Protagonisten ähnelt eigentlich seiner eigenen Lebensgeschichte.

Samba Diallo’s itinerary begins at the Quranic school, the Foyer Ardent, when he is seven years old. Two years later, he enters the colonial school in his village. Samba later attends the French Lycée in Dakar and, upon completing the French baccalaureat, journeys to Paris to study European philosophy. (Mortimer, 1990).

Wie hier festgestellt werden kann, bestehen viele Parallele zwischen dem Autor und seinem Protagonisten. Samba Diallo studiert auch wie C. H. Kane Philosophie in Paris, wo er ebenso

einen großen Kulturschock erlebt. Das Problem der Identität und Selbstfindung drängen sich ihm auf und hierfür gerät er in eine Phase der inneren Krise, wie wir später in dieser Arbeit darauf eingehen werden.

## **4.2 Inhalt und soziohistorischer Hintergrund**

Inhaltliche Elemente und soziohistorische Aspekte der Erzählung von C. H. Kane werden hier erläutert und analysiert.

### **4.2.1 Übersicht über den Aufbau und Inhaltsangabe**

Der Zwiespalt des Samba Diallo beinhaltet eine klare und leicht überschaubare Struktur. Das Werk hat zwei Teile mit gleicher Anzahl von Kapiteln. Die beiden Teile verfügen jeweils über 9 Kapitel mit unterschiedlichen Längen. Der erste Teil setzt sich mit der Kindheit und der Adoleszenz Samba Diallos in seiner Heimat auseinander, während der zweite die Erfahrungen des Protagonisten in Europa bzw. in Frankreich und seine Heimkehr zum Thema hat.

„Der Zwiespalt des Samba Diallo“ ist, wie der Name darauf hinweist, die Lebensgeschichte des Protagonisten Samba Diallo, der in Senegal in einer eifrigen muslimischen Familie geboren ist. Der Islam ist grundsätzlich fester Bestandteil der Kultur der Familie von Samba Diallo, die zu den Diallobé zählt. Schon mit sieben Jahren wird er von seinem Vater in die Koranschule geführt, was gebräuchlich in ihrer Tradition ist. Nur es gibt seit der Ankunft der Europäer und ihrem imperialistischen Anspruch auf die Durchsetzung ihrer Lebensweise eine starke Veränderung in der Diallobé-Gesellschaft. Die Gesellschaft von Samba Diallo sieht ein, wie ihre Religion und althergebrachten Sitten und Bräuche von den Kolonialisten hinterfragt, allmählich zerstört werden und somit schwanken. Vor der Angst eines Verlusts mit dem, was sie sich zutiefst identifizieren, entsteht eine heftige und heikle Debatte bei den Diallobé, die sich nicht entscheiden können, ob sie gegen die Ansprüche der Eroberer Widerstand leisten können oder ihre neuen Werte in Kauf nehmen müssen. Diesbezüglich erscheinen zwei Blöcke, die entgegengesetzter Meinung sind. Der eine Block, der von der Figur der *Grande Royale* vertreten wird, erbiertet sich, das neue System, das ihnen aufgezwungen wird, hinzunehmen. Der andere Block wird von Thierno, dem Meister der Koranschule, vertreten. Thierno befürwortet die Bewahrung, unter allen Umständen, ihrer Identität bzw., ihrer kulturellen Weltanschauung und Lebensweise. Die Brisanz des Themas durchzieht den ganzen Roman, indem die Kolonisation zu einer Identitätsproblematik wird. Samba Diallo steht im Mittelpunkt

dieser Debatte, weil der Meister ihn einerseits zu einem großen Vertreter ihrer Werte erziehen möchte. Andererseits gehört er der adligen Familie seiner Gemeinschaft an, zu der die Grande Royale zählt. Diese bietet alles auf, ihrer Einstellung nach, damit Samba Diallo in die Schule der Europäer geht, um zu experimentieren, was am Ende von ihm kulturell wird. Sie gibt zwar selbst zu, dass das ein Wagnis darstellt, aber nimmt zugleich wahr, dass ihre Gemeinschaft keine Wahl vor den imperialistischen Ansprüchen der Europäer hat. Samba Diallo geht auf ihrem Wunsch in die französische Schule und in Paris für sein Studium. Die strenge muslimische und traditionelle Erziehung seiner Kindheit und die Erfahrungen der westlichen Welt, die sich kulturell und geistig ausschließen, erschaffen in Samba Diallo einen Zwiespalt, mit dem er nicht fertig wird und an dem er zugrunde gehen wird. Als er in der Tat heimkehrt, stellt man eine Veränderung in seiner Gewohnheit fest und weigert sich, zu beten, wie es der Normalfall ist. Er wird wegen seiner Weigerung durch die Figur des Narren erschossen.

#### **4.2.2 Soziohistorische Aspekte und Revidierung des kolonialen Diskurses**

Soziohistorische Aspekte, die in diesem Roman erscheinen, sind unmittelbar mit der Kolonialgeschichte Senegals insbesondere und Afrikas im Allgemeinen verknüpft. Am Anfang des Kapitels 5 des ersten Teils stehen folgende Sätze als deutliche Hinweise auf die Kolonisation Afrikas:

Das Land der Diallobé war nicht das einzige, das an jedem Morgen von einem großen Aufschrei geweckt worden war. Der ganze Schwarze Kontinent hatte einen solchen Moment des Aufschreis erlebt. Ein denkwürdiger Morgen. Das Abendland war nach Schwarzafrika mit Lächeln, Kanonenschlägen und Glasperlen gekommen (Kane, 1980, S. 53)<sup>28</sup>.

Durch die Metapher des Aufschreis schildert der Erzähler den Moment der Ankunft der Europäer in Afrika. Das Thema der Kolonisation und deren Folgen, das den afrikanischen Autoren in den 1950er und 1960er Jahre am Herzen liegt, wird auf besondere Weise in „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ aufgegriffen. Die Handlung in dieser Erzählung ist nämlich in der Kolonialzeit anzusiedeln. Mercier et al. (1967) vertreten die Ansicht, dass die Erzählung wahrscheinlich zwischen 1938 und 1950 zu situieren ist, d. h., von der Kindheit des Protagonisten bis zu seiner Jugendzeit. In diesem Zeitraum war beinahe der ganze afrikanische Kontinent noch unter europäischer Herrschaft. Die afrikanischen Territorien waren noch nicht

---

<sup>28</sup> In der weiteren Entwicklung der Arbeit wird nur die Seite angegeben, wenn aus der Erzählung „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ zitiert wird.

unabhängig und die europäische Kolonisation hatte schon tiefe Wunden in den afrikanischen Völkern und ihren Traditionen hinterlassen: Von einer Verleugnung der afrikanischen Geschichte über die Herabsetzung des afrikanischen Menschen bis hin zum Identitätsverlust Afrikas. Der Autor selbst, C. H. Kane, behauptete in einem Interview aus dem Jahr 1984 mit Herzberger-Fofana (1989), dass die ersten Spuren des Schreibens seines Buches schon in seiner Kindheit liegen. Vor dem eurozentristischen Diskurs der Kolonisatoren wollte er vor allem einen Beleg der Existenz seiner Kultur vorbringen. Er war von dem Bedürfnis überwältigt, die Existenz seiner Identität, seiner Kultur sowie einer afrikanischen Zivilisation zu beteuern. Nüchtern hat er bemerken können, wie schädlich die Kolonisation für die eigene Kultur, Identität und soziale Konfiguration und Wertesysteme war. In dieser Hinsicht hat der Autor die alltägliche Entfremdung seiner Gesellschaft wegen der Kolonisation literarisch verarbeitet. Sein Buch gilt deshalb als ein Wille, ein Manifest, das ‚Afrikanersein‘ vor der Eindringung und Durchsetzung durch Gewalt einer fremden Kultur aufzuwerten. C. H. Kane versucht, im Sinne von Saids Konzept Orientalismus, einen großen Wert auf die eigene Kultur vor dem rassistischen und abwertenden Diskurs Europas über Afrika zu legen. Das Konzept Saids lässt sich zwar auf Afrika anwenden, aber V. Y. Mudimbe verfolgte ein ähnliches Ziel und führte in die wissenschaftlichen Diskurse das Konzept von „Invention of Africa“ (1988) ein. Dieses Werk erhebt einen Anspruch auf eine Revidierung des europäischen Diskurses über Afrika. Er setzt sich damit auseinander, welche externen Diskurse über afrikanische Gesellschaften, Kulturen und Völker kreiert wurden. Er behandelt präzise „Western images of Africa“ (Mudimbe, 1988, S. 10). Dass er sich damit befasst, welche Bilder von Afrika Europäer haben, liegt vor allem in dem Diskurs Europas im Zuge der Kolonisation. Er konstatiert deswegen, „Western interpreters as well as African analysts have been using categories and conceptual systems which depend on a Western epistemological order“ (ebd.). In diesem Zusammenhang unternimmt C. H. Kane eine Arbeit der Revidierung der Geschichte Afrikas an vielen Stellen seines Buches. Afrikaner wurden als die, die ohne Vergangenheit waren, dargestellt, während sich die Kolonisatoren als zivilisiert bezeichneten. Nochmal im Kapitel 5 der ersten Teils der Erzählung wird dieser Diskurs mit dem folgenden Satz umrissen: Der Ansicht der Europäer nach „waren [Afrikaner] ohne Vergangenheit, ohne Erinnerung“ (S. 53). Das Werk von C. H. Kane ist also, im Großen im Ganzen, eine Darstellung der Folgen dieses Eurozentrismus sowie dessen Dekonstruktion.

### **4.3 Zur Handlung in der Erzählung**

In diesem Teil wird zunächst die Figurenkonstellation in der Erzählung erleuchtet. Dann wird es darum gehen, auf die Konstruktion des Raums sowie bestimmte Aspekte des Anti-Entwicklungsromans einzugehen, um am Ende die Krise der Identität im afrikanischen Kontinent der post- oder kolonialen Zeit zu analysieren.

#### **4.3.1 Figurenkonfiguration**

Die Konfiguration der Figurenwelt ist in „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ ist zwar nicht komplex, aber es gibt eine relativ große Zahl von Figuren, die in Haupt-, Neben-, und Randfiguren eingeteilt werden können. Samba Diallo ist offensichtlich die zentrale Figur in dieser Erzählung. Es geht nämlich um seine Lebensgeschichte, wie schon darauf hingewiesen. Wenn man von vielen literarischen Figuren nur ein Stück von ihrem Leben erfährt, dann ist nicht der Fall von Samba Diallo. Er erscheint am Anfang der Erzählung als 6-jähriges Kind und man erlebt im Laufe der Handlung verschiedene Stationen seines Lebens, bis er Philosophiestudent wird und danach heimkehrt und stirbt. Seine Kindheit wird, wie es in der Kultur seines Volkes Diallobé der normale Gang der Sachen ist, von den Lehren des Islams begleitet. Dovonou et al. (2020, S. 101) schreiben diesbezüglich, dass „in der gesellschaftlichen Funktionsweise selbst der Islam als Ausdrucksform der kulturellen Identität der Diallobé [wirkt].“ Die Koranschule, in die Samba Diallo als 7-jähriges Kind geht, wird seine ganze Kindheit prägen. Seine islamische Kindheit hat er dem Meister der Diallobé, Thierno, zu verdanken. Als der Meister das Kind zum ersten Mal sieht, funkelt in ihm der Wille, das Kind zu betuern, da er etwas Besonderes und Intelligenz ausstrahlte. In der Koranschule gehört Samba Diallo seiner Familie nicht mehr, denn er unterwirft sich „mit Leib und Seele“ (S. 17) dem Befehl und Lehren des Meisters Thierno. Dort herrschen darum pure Disziplin und Gehorsam. Samba Diallo wird brutal verprügelt und verletzt, wenn er seine Lektion nicht weiß oder etwas Falsches macht. Aber dies liegt vor allem daran, dass der Meister ihn den anderen Schülern vorzieht. „Je mehr er einen Schüler schätzte, desto wahnsinniger waren seine Wutausbrüche“ (S. 11). Diese Vorliebe für Samba Diallo ist so immens, dass der Meister ihn als „Wunder“ oder „Geschenk Gottes“ (S. 9) bezeichnet. Aber die Gesellschaft der Diallobé steckt in einem Dilemma: „Das Land der Diallobé dreht sich richtungslos um sich selbst wie ein Vollblut in einer Feuerbrunst“ (S. 16). Die kulturelle Situation ist schon zur Geburt Samba Diallos seit langer Zeit sehr angespannt und schwebt in größter Gefahr. Samba Diallo wird in diesem heiklen Kontext gewissermaßen als Hoffnungsschimmer des Landes bei der Bewahrung ihrer kulturellen Werte charakterisiert. Schon in seiner Kindheit kommt ihm diese große



Aufgabe zu und er wird sozusagen zum Helden erhoben. Der Meister hat sich nämlich vorgenommen, durch Samba Diallo „the perfect spiritual successor“ (Mortimer, 1990, p. 57) zu etablieren. Eine weitere Erklärung der Haltung des Meister Samba Diallo gegenüber, findet man im Text selbst:

Seine Härte dem Jungen gegenüber entsprach seiner Ungeduld, diesen von all seinen moralischen Unzulänglichkeiten zu befreien und aus ihm das Meisterwerk seiner langen Laufbahn zu formen. Er hatte viele Generationen Jugendlicher erzogen und ahnte sich dem Tode nahe. Aber er spürte, daß das Land der Diallobé – ebenso wie er sterben mußte – unter dem Ansturm der von jenseits der Meere gekommenen Fremden untergehen würde (S. 28).

Nach heftigen Diskussionen zwischen der Grande Royale und dem Meister Thierno wird trotzdem Samba Diallo in die Schule der Weißen eingeführt, wie sich die Grande Royale es wünschte. Nach dem Abitur studiert er in Paris, wo er der westlichen Kultur kritisch gegenübersteht. Die Weltsicht, auf die er dort stößt, steht in diametraler Opposition zu seiner seit der Kindheit von Religion und Spiritualität geprägten Weltanschauung. Den Protagonisten überkommt ein Gefühl der Leere, als er das Abendland mit seiner afrikanischen Welt vergleicht: „Hier kommt es mir vor, als wäre mein Leben leerer als im Land der Diallobé. Ich spüre nichts mehr unmittelbar... (...). Es kann ja auch sein, daß ich alles in allem mehr meiner Kindheit als meinem Land nachtrauere“ (S. 115). Die intensive spirituelle Welt seiner Kindheit, der Gott total gewidmet war und Sinn zu seiner Existenz gab, spürt er immer weniger. Dass in Samba Diallo das Reich Gottes eines Tages schwanken könnte, hatte längst sein Meister Thierno vorausgesehen und wollte ihn davon abwenden: „Der durchbohrende Blick des alten Mannes hatte in ihm etwas erkannt, das, wenn es nicht frühzeitig bekämpft würde, dem Adel der Diallobé und so dem ganzen Land zum Unheil gereichen könnte“ (S. 28). Um dieses verhängnisvolle Schicksal zu verhindern, betet er zu Gott und fehlt an, dass „der kleinste Teil [des Reiches Gottes] ihn nie verlassen [möge]“ (S. 10).

Dem Meister als einer der wichtigsten Figuren in der Erzählung steht die geistige und kulturelle Erziehung des Kindes Samba Diallo zu, wie schon darauf verwiesen. Der Meister steht nämlich für die Bewahrung und Fortführung der kulturellen Werte seiner Gesellschaft. Somit ist er, wie andere Figuren, stark typisiert, er erfüllt eine bestimmte Rolle und engagiert sich gegen den Identitätsverlust seines Volkes, auch wenn er später daran scheitert und es auch anerkennen wird. Seinem ganzen Leben widmete er dem Dienst Gottes, der den Angelpunkt seines Lebens ausmacht. Im Land der Diallobé ist er seit langem eine der verehrtesten Persönlichkeiten, zumal da er eine der wichtigsten Säulen der Kultur seiner Gemeinschaft ist:

Seine Funktion als Meister und damit Garant für die von den Diallobé praktizierte Religion erhebt ihn zu einer hochangesehenen Persönlichkeit unter seinen Landleuten, sodass auch das Oberhaupt der Diallobé selbst in dieser Eigenschaft ihm „große Bewunderung entgegenbringt“ (S. 37) (Dovonou et al., 2020, S. 101).

Dass „die größten Familien des Landes um die Ehre [stritten], ihm ihre Kinder anvertrauen zu können,“ bezeugt von seiner Bedeutung in der Kultur der Diallobé. Aber der Zustand seines Körpers ist ein metaphorisches Indiz für den Zustand der Diallobé-Identität, die er um jeden Preis bewahren will. In Wahrheit „[war] der Mann alt, dünn und abgemagert, von seinen Kasteiungen völlig ausgelaugt“ (S. 11). Der Untergang seines Körpers durch das Alter und die Krankheit symbolisiert den Niedergang der Kultur der Diallobé, die mit ihm allmählich stirbt. Dem Tode nahe sieht er mit Evidenz ein, dass er nicht die religiösen und kulturellen Werte seines Land vor dem Überfall der Europäer bewahren kann. Er wird entscheidungsunfähig, wenn seine Landsleute ihn um Ratschläge bitten werden. Mehrmals betont er, indem er beim Wort Gottes schwört, dass er nicht weiß, was eigentlich zu tun ist (vgl. S. 89). Sein fester Glaube an die Bewahrung seiner Kultur wird zerbrechlich und sein Verhalten immer zurückhaltender. In der Erzählung wird dem Meister Thierno die Figur der Grande Royale entgegengesetzt, da sie verschiedene Sichtweisen vertreten.

Die Grande Royale ist bei weitem die einzige Figur, über die der Erzähler mehr Details preisgibt bzw. bekannt macht. Sie ist die älteste Tochter des Hauptes der Diallobé und Tante von Samba Diallo. Durch den Erzähler erfährt man folgende Informationen:

Sie war sechzig Jahre alt, aber man hätte sie auf knapp vierzig geschätzt. Die Grande Royale war gut ein Meter achtzig groß und hatte trotz ihres Alters nichts von ihrer stattlichen Erscheinung verloren. (...) [Sie] war als eine lebendig gewordene Seite aus dem Buch der Geschichte der Diallobé (S. 25).

Im ganzen Land der Diallobé ist die einzige hochgeachtete Frau und das Land fürchtete sich vor ihr mehr als ihrem Bruder. Sie disziplinierte alleine deshalb die Nordstämme des Landes (vgl. S. 26). „Ihr Prestige hatte Stämme im Gehorsam gehalten, die sich angesichts ihrer außergewöhnlichen Persönlichkeit beugten“ (ebd.). Sie ist in der ganzen Erzählung die einzige, die eine klare Haltung der westlichen Gesellschaft gegenüber hat. Sie ist auch die einzige, die anerkennt, dass der Sieg der Europäer über ihr Volk total ist und sie und ihre Landsleute keine andere Wahl haben, als sich zu unterwerfen. Darum war sie gegen die Schulung Samba Diallos

in die Koranschule und glaubte felsenfest, dass er dort fehl am Platz war (vgl. S. 27). Zu Samba Diallo sagt sie, „der Meister versucht, das Leben in dir zu töten“ (ebd.). Die Kluft in der Meinungsverschiedenheit zwischen ihr und dem Meister ist in dieser Situation größer denn je. Der Meister ist dessen bewusst und drückt es der Grande Royale aus: „unsere Wege verlaufen wie Parallelen nebeneinander und gehen nicht aufeinander zu“ (S. 40). Die Grande Royales Vision der Zukunft ist auf die Offenheit gelegt, auch wenn dies auch bedeuten könnte, dass die Diallobé ihre Kultur dabei langsam verlieren können. Dovonou et al. (2020) charakterisieren sie als *einen nüchternen Optimismus*, denn „ihre (scheinbar) sympathische Haltung gegenüber der westlichen Kultur zeugt eher von einer Hellsichtigkeit“ (Dovonou et al., 2020, S. 109). Sie erblickt in der Tat in der Akzeptanz des Fremden einen Ausweg, „um das heimische kulturelle Dasein vom Erstricken zu bewahren“ (ebd.). Ihre Ansicht speist sich vom Prinzip der *prima facie*, wie Dovonou et al (2020) es erläutern. D. h., sie schlägt eine von Risiken gekennzeichnete Vorgehensweise vor, nach der die Diallobé die kulturellen Eigenschaften der Eroberer hinzunehmen haben. Die Besten der Diallobé-Kinder sollen auf diese Weise den ersten Schritt machen, und zwar in die Schule der Weißen gehen. Sie dienen somit als „Versuchskaninchen“ (ebd.), denn wie sie argumentiert, „wenn darin eine Gefahr liegt, so sind sie am besten dagegen gewappnet (...). Wenn für uns ein Nutzen darin liegt, dann werden sie ihn als erste erkennen“ (S. 42). Ihr Realismus leitet sich nämlich von ihren Beobachtungen und Analysen ab: „Ich ziehe nur ganz einfach die Folgerungen aus den Tatsachen, die wir nicht gewollt haben“ (S. 42). In dieser Hinsicht ist die die Einzige, die eine Strategie vorlegt, ganz im Gegenteil zu seinem Bruder, dem Haupt oder Chef der Diallobé. Er ist der Onkel von Samba Diallo und versinnbildlicht zunächst die Stabilität seines Landes. Bei der Frage des Meisters, ob es ihm nicht widerstrebt, seine Kinder in die Schule der Fremden zu schicken, antwortet er, „solange es Gott gefällt, Meister, werde ich bei meiner ablehnenden Haltung bleiben, es sei denn, man übt Zwang auf mich aus“ (S. 13f). Seine Antwort enthält keine Unklarheiten, aber es wird sich herausstellen, dass er selbst als Haupt seines Volkes nicht genau weiß, welchen Weg man einschlagen soll. Er bringt es auf den Punkt bei einem Gespräch mit dem Meister:

Wenn ich ihnen sage, sie sollen in die neue Schule gehen, werden sie scharenweise hingehen. Dort werden sie alle Arten, Holz an Holz zu binden, erlernen, auch solche, die wir nicht kennen. Aber lernend werden sie auch vergessen. Ist das, was sie lernen werden, soviel, wie das, was sie vergessen werden? Ich will damit sagen: Kann man das eine lernen, ohne das andere zu vergessen? (S. 39).

Der ganze Konflikt der Erzählung wird vollkommen in dieser Fragestellung des Hauptes resümiert. Vor der Durchsetzung der kulturellen Werte der Kolonialisten, stellt er die Frage

danach, ob man diese kulturelle Werte in Kauf nehmen und dabei seine Wesensart und einheimische kulturelle Eigenheiten beibehalten kann. Somit fasst er seine Furcht vor dem vollständigen Vergessen der Identität der Diallobé in Worte, was zu einer Entfremdung des Diallobé-Volkes unverzüglich führen würde. Auch seine Unfähigkeit in diesem Dilemma einen festen Entschluss zu fassen, lässt ihn erkennen: „Ich bin nicht mehr der Richtpunkt, sondern Hindernis, das die Menschen umgehen, um es nicht niederreißen zu müssen“ (S. 130). Unter den wichtigsten Figuren kann noch der Vater von Samba Diallo zählen, der mit dem Beinamen „Ritter“ bezeichnet wird. Der Ritter ist in der Kolonialverwaltung tätig. Mit der westlichen Kultur ist er folglich vertraut, aber steht ihr skeptisch gegenüber, weil er „eine feste Gebundenheit an die Tradition [beweist]“ (Dovonou et al., 2020, S. 107). Für Dovonou et al. (2020) ist der das Musterbeispiel für geglückte Akkulturation. Auch wenn er für die Kolonialisten arbeitet, entzieht er sich nicht der traditionellen Pflicht und glaubt an den Fortbestand seiner einheimischen kulturellen Werte, indem er seinen Sohn, Samba Diallo, in die Koranschule schickt. Sein tiefster Glaube ist, „der Mensch braucht zu seinem Glück die Anwesenheit und den Schutz Gottes“ (S. 107). Als aber Samba Diallo die Koranschule für die Schule der Fremden verlassen muss, überkommt ihn die Ernüchterung. „Damit war der Sieg der Fremden über den innersten Kern des Landes besiegelt. Nun knieten selbst die Diallobé, sogar seine eigene Familie, vor dem fremden Blendwerk im Staube“ (S. 72). Sein Skeptizismus der westlichen Welt gegenüber resultiert daraus, dass er in der westlichen Kultur keinen Platz für den Menschen als spirituelles Wesen sieht. In Anlehnung an Friedrich Nietzsches Satz ‚Gott ist tot‘ glaubt er, „nach dem Tod Gottes kündigt sich den Todes des Menschen an“ (S. 106). Er wird somit mit seinem Mitarbeiter und Chef Paul Lacroix konfrontiert, der die koloniale Verwaltung vertritt. Er verkörpert die europäischen Werte und den kolonialen Diskurs gegenüber Afrika. Zum Ritter sagte er, dass das europäische „Weltbild das richtige ist“ (S. 82). Mit dieser Behauptung möchte er vor allem der hegemonialen und imperialistischen Herrschaft Europas Rechnung tragen. Dieser Diskurs zielt darauf ab, den Kolonisierten samt seiner Kultur herabzusetzen. Daneben gibt es auch die Figur des Narren, der mit Samba Diallo etwas Gemeinsames haben: Die beiden haben durch eine Reise nach Frankreich die westliche Kultur kennen gelernt. Im Zweiten Weltkrieg hat der Narr in der französischen Armee gekämpft und ist davon traumatisiert zurückgekommen. Was ihn ins Trauma hat geraten lassen, ist nicht nur der Krieg, sondern auch die Lebensweise und die Kultur des Westens. Dass er als „Narr“ bezeichnet wird, liegt wohl an seinem Trauma. „Es war mir, als würden sich mein Herz und mein ganzer Körper gleichzeitig verkrampfen“ (S. 93). Von der Entfremdung, die er erlebt hat, möchte er sich durchaus abwenden und dafür hat er sich zu Recht mit dem Meister Thierno eng

befreundet. Als der Meister sterben wird, wird der Narr seinen Tod nicht wahrhaben wollen, denn mit dem Tod des Meisters ist der Tod der Kultur der Diallobé besiegelt. In Samba Diallo will er den verstorbenen Thierno wieder finden, was sich als Illusion erweist, woraufhin er Samba Diallo ermordet. Auch wenn ein ehemaliger Freund Samba Diallos in der Koranschule, Demba, den Meister abgelöst hat, war für den Narren Samba Diallo der perfekte Nachfolger.

Im zweiten Teil der Erzählung wird Samba Diallo andere Figuren in Paris treffen, mit denen er sich befreundet und diskutiert. Es ist der Fall von Lucienne, einer französischen Freundin, die Philosophie wie er studiert. Den Zwiespalt seines Freundes scheint sie nicht zu verstehen. Andere Nebenfiguren sind beispielsweise Herr Martial, Vater von Lucienne, oder Pierre-Louis und seine Frau, ihr Sohn und Adele, ihre Enkelin.

#### **4.3.2 Aspekte des Anti-Bildungsromans in „Der Zwiespalt des Samba Diallo“**

Um auf den Anti-Bildungsroman einzugehen, sollen zuerst die Begriffe ‚Bildung‘ und ‚Bildungsroman‘ erläutert werden. Seit dem 18. Jahrhundert steht das Wort Bildung als ein „Synonym für Erziehung oder Entwicklung und beschreibt fortan die Selbstbildung eines eigenverantwortlichen Individuums“ (Kim, 2020, S. 17, in: vgl. Selbmann, 1994). Für Jürgen Jakobs und Markus Krause (1989) ist es nicht nur der Entwicklungsprozess, der dabei in Erwägung gezogen werden sollte, sondern auch den Zustand am Ende des Prozesses. In einer Geschichte von Bildungsroman wird in der Regel „den Bildungsweg eines meist jugendlichen Protagonisten [erzählt], der sein Talent und Potenzial an einer Folge von Bildungsstationen unter Beweis stellen muss“ (Kim, 2020, S. 18, in: vgl. Gutjahr, 2007). Im Grunde genommen soll der Bildungsweg des Protagonisten so gestaltet werden, dass er sich am Ende glücklicherweise in die Gesellschaft einordnet. Mit der Gesellschaft muss er also in Eintracht oder Harmonie sein. Wie im Bildungsroman gibt es auch im Anti-Bildungsroman einen Entwicklungsweg des Protagonisten. Aber hier kann er sich nicht in die Gesellschaft einfügen. In einem Anti-Bildungsroman „zerfällt die bürgerliche Vorstellung des autonomen, im Einklang mit der Welt sich entfaltenden Individuums“ (Jacobs, S. 278). Der Protagonist scheitert daran, sich in die gesellschaftliche Struktur zu integrieren. Das harmonische Leben mit der Gesellschaft wird nicht erreicht und so steht er isoliert und wird ein Außenseiter. Damit haben Anti-Bildungsromane mit Antihelden-Romanen viele Berührungspunkte.

„Der Zwiespalt des Samba Diallo“ ist in der Tat auf dem Modell eines Anti-Bildungsromans konzipiert worden, denn im Mittelpunkt der Geschichte steht ein junger Protagonist mit dem Ziel einer persönlichen Entfaltung und einer Beibringung einheimischer sozialer Werte. Der

Protagonist Samba Diallo geht durch unterschiedliche soziale Erziehungsstationen seit seiner Kindheit. Seine Erziehung in der Koranschule gleicht einer Initiation, weil er dadurch das soziale und traditionelle Regelwerk zu verkörpern hat. Sein Erzieher, der Meister, wird deshalb alles aufbieten, damit die Initiation Samba Diallos glückt. Aber der Erziehungsprozess des Protagonisten wird durch externe Faktoren, d. h., die Kolonisation seines Landes durch Europäer zerstört. Seine Persönlichkeit wird zerbrechlich und er findet in keiner Gesellschaft seinen Platz. Er durchlebt nämlich „Entwicklungskrisen, die mit den Anforderungen des soziokulturellen Umfeldes zusammenhängen und oftmals in eine Verweigerungshaltung münden“ (Kim, 2020, S. 25, in: vgl. Berger, 1977). Schwahl (2010) zufolge wird dem Integrationsprozess in die Gesellschaft „den totalen inneren und äußerlichen Stillstand ihrer Protagonisten [entgegengesetzt], eine Verweigerung jegliche Art Fortkommens, die in den meisten Fällen mit einer weitreichenden Isolation, einem sozialen Beiseite-Stehen verbunden ist“ (Schwahl, 2010, S. 11). Dies tritt auf Samba Diallo ganz genau zu, zumal da er am Ende seines Erziehungsprozesses sich nicht in die eine oder andere Gesellschaft integrieren kann. Seine Identitätskrise ist vollkommen und steht exemplarisch für sein Land und seinen Kontinent zur Zeit des Kolonialismus.

#### **4.3.3 Identitätskrise im Afrika der (post)kolonialen Zeit**

Das Thema der Identitätskrise macht den thematischen Kern der Erzählung aus. Vom Anfang bis zum Ende der Handlung bleibt es zentral. Es ist aber kein Zufall, dass „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ solch eine Thematik behandelt. Das Werk gehört natürlich in seine Epoche, wo afrikanische Kulturen und Werte unter der Durchsetzung europäischer Zivilisation gelitten haben. Das Dasein des Afrikaners wurde entfremdet und seine Kultur durch eine andere abgelöst. Die Kulturbegegnung zwischen Europäern und den Diallobé „markiert einen entscheidenden kulturellen und historischen Wendepunkt im Leben von den Diallobé, die bis dahin wenig über die Europäer und deren Kultur wussten“ (Dovonou et al., 2020, S. 104). Mortimer (1990) vertritt die gleiche Ansicht, weil, wie er darauf eingeht, die europäischen Kolonialisten die Herrschaft des afrikanischen Adels und das Sozialsystem der Afrikaner ausgemerzt haben. C. H. Kane sagte darüber in einem Interview, dass die Einführung des europäischen Wirtschaftssystems in Afrika beispielsweise das gesellschaftliche Gleichgewicht afrikanischer Gemeinschaften gestört hat (vgl. Herzberger-Fofana, 1989). Auf diese Weise wird Armut bei den afrikanischen Völkern herrschen, wie dies der Fall in „Der Zwiespalt des

Samba Diallo“ ist. Die Identitätskrise der Diallobé im Zuge des Kolonialismus resultiert aus der Enteignung ihres Eigentums und der Zerstörung ihrer Lebensweise. Der Vater von Samba Diallo bringt ihre kärgliche Lage ironischerweise zum Ausdruck: „Wir haben nicht mehr... das haben wir denen zu verdanken, und damit haben sie uns in der Hand. Wer leben will, wer sich selbst treu bleiben will, muß sich kompromittieren“ (S. 14). Weiter erklärt er, dass der Eurozentrismus und Imperialismus „langsam von [den Diallobé] Besitz ergreifen und [sie] zerstören“ (S. 84). Im Klartext heißt es, dass wer sich nicht unter der kolonialen Herrschaft unterwerfen und dabei die Werte des Kolonialisten ablehnt, dem wird nur Leid zugefügt. Die Diallobé wollen zwar eine Fremdbestimmung nicht in Kauf nehmen, aber können nicht dagegen tun. Dovonou et al. (2020) erwähnen zu Recht in ihrem Artikel, dass eine konstruktive Kulturdarstellung im Licht der kulturellen Alterität in der Erzählung vorhanden ist: „Es treten im Werk zwei Kultur(form)en: die von der Diallobé-Gesellschaft und die der kolonisierenden Europäer“ (Dovonou et al., 2020, S. 100).

Die Diallobé-Gesellschaft wird als eine von islamischer Religion und einheimischer Tradition geprägte Gesellschaft dargestellt. Die Diallobé weisen eine besonders tiefe Religiosität und Frömmigkeit auf. Ihre Weltanschauung wird durchaus von ihrem religiösen Glauben determiniert. Wie sie die Welt betrachten, hängt immer mit dem Wesen Gottes zusammen und wie sie ihre Gesellschaft strukturieren, hat eine traditionelle Ausprägung. Die Welt der Diallobé ist zum Beispiel die, die an „das [apokalyptische] Ende der Welt glaubt, die es zugleich erhofft und fürchtet“, wie der Vater von Samba Diallo es beteuert (S. 82). Die moderne Welt der Europäer hingegen ist ein Ort, wo Gottlosigkeit und Glaube an die Technik und den Fortschritt herrschen. In der Erzählung wird vor allem im Gespräch zwischen dem Ritter und dem Kolonialverwalter Paul Lacroix die moderne Weltanschauung des Westens portraitiert. Er bezweifelt die Existenz Gottes, denn „was [die Europäer] nicht sehen können, existiert für [sie] nicht“ (S. 85). Der aussichtslose Kampf der Diallobé um die Bewahrung ihrer sozialen Werte gegen die europäische Kultur wird in Ehre Gottes gemacht, wie eine Figur in der Erzählung es zur Sprache bringt: „Wir lehnten damals die Schule ab, um uns selbst treu zu bleiben und um Gottes Platz in unseren Herzen zu bewahren“ (S. 14). Vor dem europäischen Imperialismus und Durst nach Vorherrschaft können die Diallobé aber nicht standhalten. Der Ritter, Vater Samba Diallos, wird zugeben, dass „der Westen wie besessen [ist], und die übrige Welt sich [verwestlicht]“ (S. 74). Diese Verwestlichung der Welt wirkt negativ auf die Identität der Diallobé, weil sie damit den Kern ihrer Kultur verlieren. Es besteht infolgedessen ein Bruch mit der Tradition und ihrem Lebensverständnis. Eine neue Schulform wird ihnen aufgezwungen

und sie müssen dorthin ihre Kinder schicken. Somit wenden sie sich von der traditionellen Erziehungsweise ab. Die Grande Royale betrachtet diese Schule als eine Waffe der Europäer, um ihre Dominanz fest zu etablieren: „Die neue Schule ist die neue Form des Krieges, den die Eindringlinge gegen uns führen“ (S. 42). Wenn sich die Europäer mit Gewalt durchgesetzt haben, d. h. dank der „Kanonen“, auf die es im 5. Kapitel des ersten Teils verwiesen wird, dann ist die Schule das wirksamste Mittel für die Festigung ihrer Denkweise und Weltanschauung:

Der Schwarze Kontinent begann zu begreifen, daß ihre wirkliche Macht nicht in den Kanonen der ersten Stunde lag, sondern in dem, was diesen Kanonen folgte. So hatte der klare Blick der Grande Royale aus dem Stamm der Diallobé hinter den Kanonenbooten die Gefahr der neuen Schule gesehen. Die neue Schule hatte sowohl die Eigenschaften der Kanone wie des Magnets. Mit der Kanone teilt sie die Wirksamkeit einer Kampfwanne. Besser als die Kanone es kann, verleiht die Schule der Eroberung Dauer. Die Kanone bezwingt nur den Leid, die Schule erobert die Seelen (S. 54).

Mit der Eroberung der Seele wird die Kolonisation des Afrikaners vollkommen, bzw. so perfekt vollzogen, dass bei ihm eine gewisse Gehirnwäsche vorkommt. Nur dadurch ist er der Manipulation ausgesetzt und kann sich nur selten gegen die koloniale Macht auflehnen. „Man sieht, wie die [Kolonisierten] sich unter dem Einfluß eines unsichtbaren, aber unwiderstehlichen Kraftfeldes neu ordnen“ (S. 54f). Eine Neuordnung bedeutet nichts Weiteres als einen Verlust der Identität und eine Zäsur mit der alten Lebensweise und Kultur. Die Hauptfigur Samba Diallo erkennt bedauerlich, wie die Diallobé von ihrer kulturellen Quelle abgetrennt werden:

Wir leben nicht mehr. Wir sind ohne Substanz, und unser Gehirn zerfrißt uns. Unsere Ahnen hatten mehr Leben. Nichts trennte sie von ihrem Selbst. (...) Die Menschen lebten erfüllt. (...). Denn sie hatten Reichtümer, die wir Tag für Tag mehr verlieren. (...) Sie hatten Gott. Sie hatten die Familie, die eine Einheit war. Sie hatten eine intuitive Kenntnis der Welt. Das alles verlieren wir nach und nach in unserer Verzweiflung (S. 161).

Das ganze gesellschaftliche System der Afrikaner im Zeitalter des Kolonialismus wird weggefegt und in der Diallobé-Gesellschaft sind beispielsweise ihr Todeswert und die Stellung der Frau als nur Hausfrau nicht mehr gültig. Die Grande Royale konnte diesbezüglich mit Klarheit behaupten, dass mit ihrer neuen sozialen Form „die Werte des Todes verhöhnt werden und nicht mehr gelten“ (S. 32). Der emanzipatorische Aspekt der Frauen kommt in Erscheinung im Werk durch die Figur der Grande Royale, die immer mehr Frauen an Entscheidungen mit beteiligen lässt. In den Sitten und Bräuchen der Diallobé ist das Betreten in Versammlungsorte



für Frauen verboten, aber sie verstößt gegen diese althergebrachte Norm und sagt dazu: „Ich habe etwas getan, was wir nicht gerne sehen, weil es nicht unseren Bräuchen entspricht (...). Aber wir werden in Zukunft immer öfter Dinge tun müssen, die nicht unseren Bräuchen entsprechen und gegen die wir im Grunde unseres Herzens sind“ (S. 50). Diese Aussage ist ein klarer Beleg dafür, dass es für die kulturellen Werte der Diallobé kein Entrinnen gibt und dass sie zum Tode verurteilt sind.

#### **4.4 Konstitutive Elemente des Antihelden bei Samba Diallo**

Dass Samba Diallo charakteristische Merkmale eines Antihelden aufweist, wird durch formale und ästhetische Elemente gezeigt. Hinzu wird erklärt, wie im Kontext Samba Diallos die Darstellung des Heroischen in afrikanischen Romanen im Zeitalter des (Post-)Kolonialismus nicht mehr möglich war, woraufhin er gescheitert und ums Leben gekommen ist.

##### **4.4.1 Formale und ästhetische Merkmale**

Wie darauf hingedeutet, wird Samba Diallo im Mittelpunkt einer heiklen Debatte stehen, in der es um die Art seiner Erziehung geht: die Koranschule einerseits und die Schule der Weißen andererseits. Die beiden Schulen wird er besuchen. Bemerkenswert ist, dass er auf beiden Seiten gewissermaßen zum Helden und Retter erhoben wird. Formal gesehen, liegt er im Zentrum der Interessen wegen seiner aristokratischen Herkunft und Intelligenz. Seine Freunde in der Koranschule werden ihn spöttisch darauf aufmerksam machen, weil sie auf ihn eifersüchtig waren: „der geborene Herrscher ist er nicht nur vom Blute her! Er will alles, auch Herrscher des Geistes sein!“ (S. 23). Seine Erziehung ist am Anfang islamisch und traditionell geprägt, bevor er die westliche Zivilisation vor Ort kennen lernt. Als er noch in der Koranschule war, konnte er schon ahnen, wie sich an seiner Lage Geister geschieden haben. Die einen wollen ihn in der Koranschule und die anderen in die Schule der Weißen. Das Haupt der Diallobé wird in einem Brief Samba Diallo mitteilen: „Die Zeiten, in denen das Land zusammenhielt, ohne daß wir uns gegenseitig im Wege waren, sind lange vorbei“ (S. 129). Die Meinungen gehen auseinander und bei Samba Diallo erkennt man erste psychische Belastungen und Zusammenbrüche. Weil „das Leben im Dorf nämlich seit einigen Tagen sehr schwierig für ihn [war]“ (S. 45), hat er eine Ort der Zuflucht gefunden, „wo niemand ihn vermutet hätte“ (ebd.). Seine Zuflucht war der Friedhof des Dorfes, wohin er sich begab, um mit der verstorbenen „Alten Rella“ fiktiv zu diskutieren. Er spricht sie an, bekommt hingehen keine Antwort und

stellt sich Fragen über Leben und Tod. „Lange dachte der Knabe bei seiner toten Freundin über das ewige Geheimnis des Todes nach und erbaute sich das Paradies in seiner Phantasie auf tausenderlei Art“ (S. 47). Die Suche nach einer Zuflucht stellt insbesondere bei Antihelden-Figuren eine Art „Therapie ihrer empfundenen Melancholie“ (Kim, 2020, S. 12). Der Sozialdruck, mit dem Samba Diallo schon als Kind irgendwie umzugehen hat, wird ihn zeitlebens begleiten und er wird ständig zwischen zwei unversöhnlichen Teilen stehen. Bei ihm wird im Sinne des (Anti-)Bildungsbegriffs „eine [negative] Entwicklung der personalen Identität“ festgestellt (Kim, 2020, S. 37, in: vgl. Habermas, 1976). In dieser Hinsicht verweist der Erzähler darauf, dass die Geschichte Samba Diallos eine Geschichte ohne Heiterkeit ist. Es ist eine Geschichte, deren Wahrheit sich in ihrer Trauer gründet (vgl. S. 55f), denn „man hätte glauben können, es gäbe irgendwo einen Riß in der Atmosphäre“ (S. 56). Dies symbolisiert die persönliche Krise Samba Diallos, der im Haus seines Vaters nach wie vor über Tod und Leben, Gläubigkeit und Gottlosigkeit im Zusammenhang mit der Arbeit in einer philosophischen Art nachdenkt (vgl. Kapitel 6 des ersten Teils). Er sucht Antworten auf seine Gedanken und vor allem ist er auf der Suche nach einem Sinn seines Lebens und die Sinnsuche wohnt den Antihelden inne. Er sucht eine Orientierung in seiner Zeit, wo seine Gemeinschaft orientierungslos wird. Für Dovonou et al. (2020) ist Samba Diallo ‚der kulturell Schiffbrüchige‘: „die Auseinandersetzung mit dem Fremden lässt sich bei Samba Diallo zunächst erst ins Zeichen des Kulturschocks stellen“ (ebd.). Dennoch bevor er die westliche Welt in Paris kennen lernt, hat er eine „tiefe Verwurzelung in der bodenständigen Kultur“ (ebd.). Aber mit der Erfahrung der westlichen Kultur samt seinem philosophischen Studium beginnt seine Metamorphose:

Aus dem religiös-dogmatischen Menschen, der er war, wird allmählich ein kritisch-rational Denkender (...). Ferner stilisiert der Erzähler im inneren Monolog des Helden [cf. Kapitel 1 zu Teil II], wo eine rationalistische Denkweise und eine theokratische Weltanschauung aufeinander prallen, den beim Held (sic!) erst anbrechenden „Zwiespalt“. Dieser innere Konflikt, in dem sich eigentlich der Kulturkonflikt bei Samba Diallo quasi zuspitzt, wird durch sein „Exil“ (Chevrier 1990, S. 84) in die Fremde akuter (Dovonou et al., 2020, S. 106).

Der Kontakt mit Europa repräsentiert tatsächlich den Höhepunkt von Samba Diallos Orientierungslosigkeit. Die Faszination und das Gefühl der Leere, die ihm die westliche Kultur vermittelt, führen ihn in die Zone des Zwiespalts, mit dem er nicht fertig wird. Seine einheimische Kultur in ihm stößt auf eine Kultur, die sich Punkt für Punkt seiner ursprünglichen Lebensweise entgegenstellt. An vielen Textstellen des zweiten Teils kommt die innere

Zerrissenheit des Protagonisten an die Oberfläche. „Ich habe den Weg gewählt, auf dem ich mich am leichtesten verlieren kann“ (S. 119), sagte Samba Diallo. Der Verlust seines Ichs und das allmähliche Verschwinden seiner Identität quälen ihn andauernd. Das Gefühl der Leere, des Nichts wird mit seinem Wesen untrennbar. In einem Gespräch mit einem Freund in Paris erklärte er, „ich weiß nicht, ob Sie auch schon manchmal dieses stechende Gefühl der Leere gehabt haben, das die Straßen dieser Stadt vermitteln. Es ist eine große Abwesenheit, und man weiß nicht wovon. Ich wurde gerade von diesem seltsamen Gefühl gequält“ (S. 154). Was Samba Diallo hin- und herreißt, sind eigentlich das Heimweh und sein klares Bewusstsein vor seinem unausweichlichen kulturellen Untergang. Das Leere, worauf er hin und wieder hinweist, ist der pure Ausdruck des Verlusts seiner Identität:

Hier kommt es mir vor, als wäre mein Leben leerer als im Land der Diallobé. (...) Ich finde zum Beispiel, daß der Mensch im Land der Diallobé dem Tod näher ist. Er lebt in enger Vertrautheit mit ihm. Seine Existenz wird dadurch echter und wahrer. Es gab zwischen dem Tod und mir eine Intimität, die sich von meiner Furcht und meiner Erwartung nährte. Hier aber ist mir der Tod fremd geworden. Alles bekämpft ihn, verdrängt ihn, schiebt ihn weit ab von Körper und Geist. Ich vergesse ihn. (...) Es kommt mir vor, als hätte ich, seit ich hierher kam, eine bestimmte Fähigkeit der Erkenntnis verloren (S. 155).

Mit dem Aufprall zweier Kulturen in ihm spürt Samba Diallo, dass er von nun an einem ‚dritten Raum‘ angehört, wo er keiner Kultur vollkommen angehört, da die beiden Kulturräume in ihm eine Mischung geworden sind. Der Protagonist sieht ein, dass er ein Mischwesen geworden ist. Er definiert seine Lage durch das Hybridsein oder die Hybridität. Er ist weder das eine noch das andere. Er steht da, als wäre er eine Brücke zwischen den zwei Kulturen, die er in seinem Wesen nicht versöhnen kann. Es ist nämlich diese Unfähigkeit, seine einheimische Kultur mit der des Westens zu vereinbaren, die ihn so psychisch und geistig foltert. Seine Hybridität, die er nicht ausstehen kann, lässt ihn ins Unglück und in den Zwiespalt stürzen. Diesen Zustand des Hybridseins erläutert er im Folgenden:

Ich stehe nicht als Vertreter des Landes der Diallobé einem genau begrenzten Europa gegenüber und überlege mit kühlem Kopf, was ich nehmen kann und was ich ihm als Gegenleistung überlassen kann. Ich bin beides geworden. Mein Kopf ist nicht so klar, daß er sich einfach zwischen zwei Möglichkeiten entscheiden könnte. Ich bin ein seltsames Wesen, unglücklich darüber, mich nicht in zwei Wesen aufspalten zu können (S. 156f).

Der Grund, wofür Samba Diallo ein persönliches Drama erlebt, wird deutlich in dieser Aussage offenbart. Die innere Krise und Zerrissenheit Samba Diallos expandieren ohne Unterlass. Er

ahnt sein Scheitern, das nicht nur das seines Meisters der Koranschule darstellt, sondern auch das der ganzen Diallobé-Gesellschaft. Mit seinen Worten, „ich bin wie ein zersprungenes Balafong<sup>29</sup>, wie ein totes Musikinstrument. Ich habe das Gefühl, daß mich nichts mehr berührt“ (S. 156), gesteht Samba Diallo seinen kulturellen Tod und die Unmöglichkeit für ihn entgegenzuwirken. Der seit seiner Kindheit als Hoffnungsträger angesehene Samba Diallo begreift letztendlich, dass seine Aufgabe, seine Mission als Retter der Diallobé-Kultur eine Illusion bedeutet.

#### **4.4.2 Samba Diallo und die Zerstörung des afrikanischen Heroismus durch die Kolonisation**

Die Kolonisation Afrikas erfolgte nicht nur durch Gewalt, sondern auch psychologisch. Durch den herabsetzenden Diskurs der Kolonisation Afrika gegenüber basierend auf dem Eurozentrismus war das Gefühl der Minderwertigkeit fester Bestandteil des kolonisierten Afrikaners. Seine Vorstellung der Welt und seine Sozialordnung waren durch die Anwesenheit des Kolonialisten zerstört. Auf diese Weise wurde das Bild des afrikanischen ‚starken Mannes‘ für immer gebrochen. Die Weitergabe der Geschichte und kultureller Eigenarten durch die Mündlichkeit, die weit auf dem afrikanischen Kontinent verbreitet war, wurde von Europäern als Mangel einer echten Kultur und Geschichte missinterpretiert. Der moderne afrikanische Roman, der als Protest und Widerstand gegen die europäische Herrschaft entstanden ist, inszeniert gebrochene und deprimierende Figuren, die in ihrer Mission oder Aufgabe für die Restaurierung der afrikanischen Würde und Kultur gescheitert sind.

Es ist der Fall von Samba Diallo, auf den Hoffnungen projiziert wurden, aber dann gescheitert ist. Heroismus im Sinne einer gemeinsamen Vorstellung von höheren Leistungen und Werten in einer Gesellschaft, womit man sich identifizieren kann, wird im Zuge des Kolonialismus in Afrika durchaus ruiniert. In der Tat hat Heroismus bzw. heldisches Erzählen mit der Bedeutung einer Transzendierung des Ichs oder der eigenen Leistungen etwas Kulturelles in dem Sinne, dass man damit die eigene kulturelle Welt erschafft und daran strebt. Nichtsdestotrotz steht die Unmöglichkeit des Heroismus in moderner afrikanischer Literatur symbolisch für die

---

<sup>29</sup> Traditionelles Musikinstrument bei vielen Völkern in Westafrika, auch „Balafon“ genannt. „Das Balafon ist der afrikanische Urahn aller Xylophone, Vibraphone, Marimbaphone und Glockenspiele. Es ist ein sehr afrikatypisches, traditionelles Begleitinstrument (...). Es wurde schon im 16. Jahrhundert in Sikasso, Mali entwickelt und wird dort heute noch genau so gefeiert.“ URL: <https://www.djembe-art.de/djembe-trommeln-balafon.htm> (14.01.2022).

Entfremdung der (schwarz)afrikanischen Völker im kulturellen Sinne. Samba Diallo ist wegen dieser Entfremdung ein entstellter Mensch geworden, dessen tragischer Zustand „wohl symbolisch für die Situation einer ganzen Generation insbesondere von jungen Afrikanern stehen [darf], die im Kontext aktuell zunehmender Globalisierung als ‚blinde Konsumenten‘ des Fremden“ werden (Dovonou et al., 2020, S. 110). In dieser Perspektive hebt Dziedzic (1990) hervor, dass die Erzählung „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ eine moraldidaktische Funktion darstellt, die darauf zielt, junge Afrikaner vor „lauernden Risiken zu warnen“ (Dovonou et al., 2020, S. 110) bzw. „sie sollten beim Übertritt zum Anderen/Fremden sich selbst bleiben bzw. einen neuen Weg finden, die Kulturen harmonisch miteinander zu vereinbaren zu wissen, von denen sie geprägt sind“ (ebd.). Das Scheitern Samba Diallos beinhaltet eine Warnungsfunktion und zeigt an, welcher Weg mit dem Umgang mit anderen Kulturen eventuell zu vermeiden ist. Aber Samba Diallos Scheitern ist genau der Grund, wofür er dann ums Leben kommt.

#### **4.4.3 Scheitern und Tod**

Als Samba Diallo in seine Heimat zurückkehrt, steht er inmitten eines tiefen Zwiespalts. Die Gegenüberstellung zweier Kulturen, die er nicht zu vereinbaren weißt, hat sein kulturelles Verständnis und Ich zerstört. Das Gefühl, nirgendwo bei sich zu sein, ist Teil seines Wesens und macht ihn zu schaffen. Als er zu Hause ankommt, ist der Meister Thierno schon gestorben, aber „für den Narr war der Meister der Diallobé nicht tot, obwohl er vor zwei Monaten der teuerste Zeuge seines Todeskampfes gewesen war“ (S. 172). Der Narr sieht in der Gestalt Samba Diallos eine Art Reinkarnation des verstorbenen Meisters. Er nennt Samba Diallo andauernd den Meister und die Situation wird für den Protagonisten immer lästiger und störender und wehrt sich dagegen: „Aber nein, ich bin nicht der Meister, siehst du denn nicht, daß ich nicht der Meister bin? Der Meister ist tot“ (S. 171), protestiert Samba Diallo. Dieses Verhalten des Narren wird dadurch verständlich, dass er unter allen Umständen versucht, Samba Diallo für die Kultur und Fortsetzung der kulturellen Werte der Diallobé zu gewinnen. Das erweist sich aber als eine Fantasievorstellung, denn Samba Diallo scheint ein für alle Mal kulturell verloren und orientierungslos zu sein. Auf die Forderung des Narren, dass er sich in die Moschee fürs Gebet begeben muss, antwortet Samba Diallo wütend „ich gehe nicht zur Moschee. Ich habe dir schon einmal gesagt, du sollst mich nicht mehr zum Gebet rufen“ (S. 171). Der Rationalismus des Westens hat sozusagen tiefe Wurzeln in Samba Diallos Wesen derart gelegt, dass er damit anfängt, seine Gläubigkeit und seine Kultur zu hinterfragen. Er stellt die ganze Lehre des Meisters in seiner Kindheit, das ganze Wertesystem der Diallobé in Frage.

Auf dem Grabmal des Meisters, dekonstruiert er ohne Reue die Kultur der Diallobé, was sein kulturelles Scheitern offenlegt:

Ich glaube nicht, wie du mich als Kind gelehrt hast, daß der Todesengel Azraël die Erde von unten gespalten hat, um dich zu holen. Ich glaube auch nicht, daß dort unten, unter dir, eine große Öffnung ist, durch die du mit deinem fürchterlichen Gefährten davon gegangen ist. Ich glaube nicht... Ich glaube nicht mehr sehr viel von dem, was du mich gelehrt hast (S. 178).

Diese Aussagen Samba Diallos klingen wie ein Geständnis und bezeugen den totalen Verlust eines kulturellen Universums mit seinem Weltverständnis und eigenem Blick auf die Welt. Es steht auch eine Assimilation, wodurch ein Prozess vom Kulturschock bis hin zum Kulturwandel festgestellt werden kann. Für Dziedzic (1999, S. 39) sei Samba Diallo ein „Märtyrer der Assimilierungspolitik“ des Westens, was in ihm eine Akkulturation hinterlassen hat. Unter permanentem Druck des Narren, dass er sich an die kulturellen bzw. religiösen Vorschriften der Diallobé halten muss und dass er dazu verpflichtet ist, regelmäßig zu beten, reagiert Samba Diallo mit Empörung und ermahnt ihn, „man darf die Leute nicht zum Gebet zwingen. Sag mir nie mehr, daß ich beten muß“ (S. 178). Mit seinen wiederholten Ablehnungen konnte Samba Diallo konstatieren, dass durch seine Verweigerung der Narr immer bedrohlicher wird: „er hatte Samba Diallo am Kragen seines Gewandes gepackt und rüttelte ihn“ (S. 179). Auf diese gewalttätige Haltung des Narren folgte der Mord Samba Diallos. Der Narr hat den abgesunkenen Helden Samba Diallo erschossen, woraufhin er unmittelbar starb. Der Tod Samba Diallos gleicht dennoch einem Suizid in dem Sinne, dass er dazu bereit war und klar wusste, dass seine ablehnende Haltung ihn nur in den Tod führen konnte, wie er von sich gibt: „Gott zwingen... Ihm die Wahl lassen, in unser Herz zurückzukehren oder uns töten im Namen seiner Herrlichkeit“ (S. 180). Der Tod Samba Diallos steht als Sinnbild für seine Niederlage bzw. für den Untergang seiner Kultur sowie die Durchsetzung europäischer Werte fast auf dem ganzen afrikanischen Kontinent und zeigt an, wie es nach wie vor vonnöten ist, kulturelle Eigenarten anderer anzunehmen, ohne die eigene durchaus beiseitezulegen.

Nach diesen Überlegungen über die Figuration des Antihelden mit einer deutschsprachigen und afrikanischen Perspektive anhand der Erzähltexte „Die Panne“ Dürrenmatts und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ Kanes kommen wir zu einem Schluss. Im Endeffekt wurde der Versuch unternommen, die formale bzw. ästhetische Darstellung einer antiheroischen Figur in Erzähltexten des 20. Jahrhunderts in zwei unterschiedlichen Kulturräumen zu präsentieren, ohne dabei die historischen und sozialen Vorbedingungen und Ereignisse, die auf die Literaturproduktion einwirken, auszublenden. Diese Untersuchung wurde durch die schon erwähnten Erzähltexte durchgeführt, um aufzuzeigen, wie unterschiedliche Kontexte und Rahmenbedingungen eine Darstellung des Antiheroischen in Literatur ermöglichen können und vor allem welche Faktoren als Grundlage für eine solche Darstellung dienen. Die Erzähltexte „Die Panne“ und „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ porträtieren Figuren, die in ihren jeweiligen Gesellschaften mit den sozialen Verhältnissen auskommen wollten, aber am Ende versagt haben. Es sind auf erstem Blick „Versager-Geschichten“, in deren Mittelpunkt die Hauptfiguren innerlich gespaltet sind. Diese Spaltung des Subjekts haben wir durch die Methoden der Sozialgeschichte der Literatur und der postkolonialen Literaturkritik dargestellt. Die beiden Methoden haben uns dazu verholfen, zu präsentieren, wie zum einen soziohistorische Aspekte eine Figuration des Antihelden bestimmen können. Zum anderen haben sie dabei geholfen, zu zeigen, wie sich afrikanische Romane des 20. Jahrhunderts am Beispiel von „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ während und unmittelbar nach der Kolonisation durch antiheroische Figuren mit der Zerstörung der sozialen Ordnung und Wertesysteme des Afrikaners im Zuge der Kolonisierung sowie der Relativierung des kolonialen Diskurses auseinandergesetzt haben. Auf formaler und ästhetischer Ebene wurden die Merkmale des Antiheroischen bei den Figuren Alfredo Traps in „Die Panne“ und Samba Diallo in „Der Zwiespalt des Samba Diallo“ ans Tageslicht gebracht. Die Figur des Alfredo Traps steht, formal gesehen, als ein Mensch der Moderne, der Fehlbarkeit und Verdorbenheit aufweist und zu allem bereit ist, um seine Ziele zu erreichen. Stammend aus kleinbürgerlichen Verhältnissen hat er zeit seines Lebens versucht, sich an die Spitze der Gesellschaft durch allerlei Mittel zu stellen, um dabei dem Zustand des ‚Klein-Seins‘ zu entkommen. In der

ästhetischen Konzeptionierung des Antiheroischen bei Traps besteht seine Anerkennungs- und Identitätssuche, die auf einen Mangel an Festigkeit seiner Persönlichkeit hinweist. Bei der Suche nach einem „heldischen Leben“, das ihm Würde und Größe verleihen könnte, ist Traps der Unmoral verfallen und hat Schuld auf ihn geladen. Er ist eigentlich keine Figur, die als Vorbild erscheinen kann. Ganz im Gegenteil ist es, im Sinne von Mauranges (1978), eine Figur, deren Scheitern, Tod und antiheroisches Schicksal als Warnungsfunktion für den Menschen in der Gesellschaft dienen soll. Das Antiheroische bei Samba Diallo steht, in der Form, im Anzeichen einer aristokratischen Figur, die aus den höheren gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Gemeinschaft stammt, aber am sozialen Druck vor dem Verlust seiner kulturellen Welt zusammenbricht. Bei seinen Erziehungs- und Entwicklungsstationen wird er zuerst islamisch und traditionell erzogen, bevor er die westlichen Erziehungsnormen kennen lernt und in ihm verinnerlicht. Seine Mission, die kulturellen Werte seiner Gemeinschaft vor dem Eindringen westlicher Werte zu beizubehalten oder zumindest die beiden Kulturschemata im Sinne eines Kulturaustausches zu verbinden, wird scheitern. Der ästhetischen Darstellung eines Antihelden gemäß wird er inmitten eines Kulturschocks stehen, der ihn bis an den Rand der inneren Zerrissenheit, der Orientierungslosigkeit und des Todes führen wird. Er ist im Sinne von Dovonou et al. (2020) der kulturelle Schiffbrüchige, der im Zeitalter der Kolonisation die Entfremdung seiner Kultur miterlebt hat und daran zugrunde gegangen ist. Wenn man das Werk aktualisieren möchte, steckt hinter diesem Scheitern Samba Diallos die Relevanz der Beibehaltung seiner kulturellen Werte im Rahmen eines Kulturaustausches, wie heute in einer globalisierten Welt.

Die Schemata, die die dargestellten Figuren zum Antiheroischen und Tod führen, sind unterschiedlich, aber führen zum gleichen Ergebnis. Die eine Figur stammt aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, während die andere in einer edlen Familie geboren ist. Die eine sucht sein Leben lang ein ‚heldisches Leben‘, die andere wird als ‚Held‘ von Geburt an angesehen. Die eine Figur wird bei der Suche nach dem Heroischen moralisch deviant, was ihm die Eitelkeit seiner Suche klar macht. Die andere Figur wird das ihm zugeschriebene Heroische immer mehr einbüßen, weil er bei der Erfüllung seiner Mission, seines Auftrages scheitern wird. Die Autoren, Friedrich Dürrenmatt und Cheikh Hamidou Kane, haben ihrer Zeit gemäß Figuren dargestellt, die keine Vorbilder sein können, sondern lediglich als Spiegel ihrer Epochen zu betrachten sind. Im Rahmen Dürrenmatts sind es die Folgen des Scheiterns von Herrenbildern des 20. Jahrhunderts sowie die neue Konsumgesellschaft mit ihren Herausforderungen, die eine heroische Figuration nicht mehr ermöglichen. In einem



afrikanischen Kontext mit Cheikh Hamidou Kane wird die Darstellung des Antiheroischen nur in Verbindung mit der Kolonisation und deren Folgen verständlich und möglich gemacht. Sei es im deutschsprachigen oder im afrikanischen Raum scheint das Heldische obsolet und der Antiheld steht als Zeichen der postmodernen Zeit mit einer neuen literarischen Ästhetik.

# LITERATURVERZEICHNIS

## Primärliteratur

Dürrenmatt, Friedrich (1998): Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Zürich: Diogenes Verlag.

Kane, Cheikh Hamidou (1980): Der Zwiespalt des Samba Diallo (L'aventure ambiguë). Erzählung aus dem Senegal. Übersetzung Janos Riesz, Alfred Prédhumean. Frankfurt am Main: Verlag Otto Lembeck.

## Sekundärliteratur

- **Monografien**

Abels, Heinz (2017): Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichen Anspruch auf Individualität und Kompetenzen, Identität in einer riskanten Moderne zu finden und zu wahren. 3. Auflage. Wiesbaden: Springer VS.

Abenstein, Reiner (2016): Griechische Mythologie. 4., aktualisierte Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.

Bachtin, Michail (1989): Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt a. M.

Barthes, Roland (1966): Introduction à l'analyse structurale des récits.

Beermann, Thorben (2014): Gesellschaftskritische Tendenzen in Antihelden-Romanen am Beispiel ausgewählter Werke der amerikanischen Postmoderne. Sozialwissenschaften. TU Dortmund. Bachelorarbeit. GRIN Verlag.

Berger, Albert (1977): Ästhetik und Bildungsroman. Goethes ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘. Wien: Braumüller.

Bloch, Peter André (2017): Friedrich Dürrenmatt – Visionen und Experimente. Werkstattgespräche – Bilder – Analysen – Interpretationen. Band 2. Wallstein Verlag.

Brombert, Victor (1999): In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in European Literature, 1830-1980. The University of Chicago Press.

Chatman, Seymour (1990): Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Cornell.

Dostojewski, Fjodor (2020): Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Aus dem Russischen von Hermann Röhl. München: Anaconda Verlag.

Drügh, Heinz / Komfort-Hein, Susanne / Kraß, Andreas / Meier, Cécile / Rohowski, Gabriele / Seidel, Robert und Weiß, Helmut (Hgg.) (2012): Germanistik. Sprachwissenschaft. Literaturwissenschaft. Schlüsselkompetenzen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.

Dumortier, Jean-Louis & Planazet, Françoise (1990) : Pour lire le récit. Bruxelles/Paris : De Boeck-Duculot.

Ehrig, Heinz (1973): Paradoxe und absurde Dichtung: über die Formproblematik von Geschichte und Held, dargestellt an Textbeispielen von Schiller, Kleist und Beckett. W. Fink Verlag.

Eisenbeis, Manfred (2000): Ulrich Plenzdorf „Die neuen Leiden des jungen W.“ 8. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Eke, Norbert Otto (Hg.) (2017): Herta Müller-Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Enzensberger, Hans Magnus (1988): „Mittelmaß und Wahn. Ein Vorschlag zur Güte“. Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Forouher, Laura Noushin (2010): Die Demokratisierung des Helden – Ein Kurswechsel in der Herologie? Westfälische Wilhlems-Universität Münster. Bachelorarbeit im Studiengang 2-Fach-Bachelor. GRIN Verlag.

Genette, Gérard (1992) : Fiktion und Diktion, München: Wilhelm Fink Verlag.

Grimm, Gunter E. (2013) (Hrsg.): Friedrich Dürrenmatt. Literatur Kompakt. Bd. 5. Marburg: Tectum Verlag.

Gutjahr, Ortrud (2007): Einführung in den Bildungsroman. Hg. v. Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: WBG.

Göttsche, Dirk / Dunker, Axel / Dürbeck, Gabriele (Hg.) (2017): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Herzberger-Fofana, Pierrette (1989): Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens. Tübingen : Stauffenburg Verlag. (Erlanger romanistische Dokumente und Arbeiten., Bd. 3).

Hesse, Hermann (1974): Der Steppenwolf. Erzählung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jakobs, Jürgen (1972): Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Wilhelm Fink.

Jeßing, Benedikt / Köhnen, Ralph (2017): Einführung in die Neuere Literaturwissenschaft. 4. Aktualisierte und überarbeitete Aufl.. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Lahann, Brigit / Krug, Gerhard (1987): Gespräche 1961-1990. Bd. 3. Im Bann der ›Stoffe‹. Zürich: Diogenes.

Leis, Mario (2004): Lektüreschlüssel. Johann Wolfgang von Goethe. Die Leiden des jungen Werther. Reclam. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Luhmann, Niklas (2008): „Die Autopoesis des Bewußtseins“. Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Kane, Cheikh Hamidou (1961): L'aventure ambiguë. Récit. Paris : Julliard.

Kim, Kyungmin (2020) : Eine Promenadologie des Antihelden in der Literatur. Erzähltexte von Joseph von Eichendorff, Robert Walser, Thomas Bernhard, Peter Handke und Wilhelm Genazino. Berlin: Peter Lang Verlag.

Knapp, Gerhard P. (1980): Friedrich Dürrenmatt. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Kunisch, Hermann (1973): Dichtung und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. In: Zeit und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts. Herausgegeben vom Institut für Österreichkunde. Wien: Verlag Ferdinand Hirt.

Köppe, Tillmann /Winko, Simone (2013): Neuere Literaturtheorie. 2. Aufl.. Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Matzat, Wolfgang (2014): Perspektiven des Romans: Raum, Zeit, Gesellschaft. Ein romanistischer Beitrag zur Gattungstheorie. Stuttgart /Weimar: J. B. Metzler Verlag.

Matzkowski, Bernd (2008): Erläuterungen zu Friedrich Dürrenmatt Die Physiker. Königs Erläuterungen und Materialien. Band 368. Amsterdam: C. Bange Verlag.

Matzkowski, Bernd (2011): Textanalyse und Interpretation zu Friedrich Dürrenmatt Der Besuch der alten Dame. Königs Erläuterungen. Band 366. Amsterdam: C. Bange Verlag.

Martínez, Matías (Hg.) (2017) : Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Mauranges, Jean-Paul (1979) : Wolfgang Koeppen – Littérature sans frontière. Études canadiennes de langue et littérature allemandes. Vol. 18. Berne, Francfort/M & Las Vegas : Peter Lang.

Mortimer, Mildred (1990) : Journeys Through the French African Novel. Studies in African Literature : New Series. University of Colorado. London: James Currey.

Moura, Jean Marc (2007): Littératures francophones et théorie postcoloniale. Presses universitaires de France.

Mudimbe, V. Y. (1988): The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2010) : Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Pasche, Wolfgang (1997): Interpretationshilfen. Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane. Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Die Panne. Das Versprechen. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Pfützner, Peter (2008): Analysen und Reflexionen. Friedrich Dürrenmatt. Der Verdacht. Die Panne. Interpretationen und Materialien. Band 70. 4. Auflage. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag.

Plenzdorf, Ulrich (1980a): Die neuen Leiden des jungen W. Frankfurt: Suhrkamp, Taschenbuch.

Pörksen, Uwe (1988): Plastikwörter: Die Sprache einer internationalen Diktatur. 2. Auflage. Stuttgart.

Schwahl, Markus (2010): Die Ästhetik des Stillstands. Anti-Entwicklungstexte im Literaturunterricht. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Selbmann, Rolf (1994): Der deutsche Bildungsroman. 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler.

Spycher, Peter (1972): Friedrich Dürrenmatt. Das erzählerische Werk. Stuttgart: Frauenfeld.

Varela, María do Mar Castro / Dhawan, Nikita (2015): Postkoloniale Literatur. Eine kritische Einführung. 2. Auflage. Bielefeld: transcript Verlag.

Vogt, Jochen (1998): Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 8., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Wilpert, Gero von (1969): Sachwörterbuch der Literatur. 5., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe. 231.).

Zmegac, Viktor (1991): Der europäische Roman – Geschichte seiner Poetik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- **Wörterbücher & Lexika**

Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph / Moeninghoff, Burkhard (Hgg.) (2007): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3. Auflage. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler Verlag.

Baugess, James S. / Debolt, Abbe A. (Hgg.) (2012): Encyclopedia of the Sixties: A Decade of Culture and Counterculture. Santa Barbara CA: Greenwood.

- **Aufsätze in Sammelbänden, Zeitschrift & Artikel in Journals**

Bolay, Ann-Christin / Schlüter, Andreas: „Faszinosum Antiheld“. In: Bolay, Ann-Christin / Schlüter, Andreas (Hgg.) (2015): E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Band 3.1. Doi: DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/01

Bröckling, Ulrich: „Negationen des Heroischen“. In: Bolay, Ann-Christin / Schlüter, Andreas (Hgg.) (2015): E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Band 3.1. Doi: DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/01.

Büttner, Urs (2009): „Urteilen als Paradigma des Erzählens: Dürrenmatts Narratologie der Gerechtigkeit in seiner Geschichte Die Panne (1955/56). In: Monatshefte. Tübingen. 101.4. University of Winsons in Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/20622249> (05.09.2021)

Dovonou, F. S. Franck u.a. (2020): „Optissimus“ angesichts der Fremdakzeptanz: Eine exemplarische Untersuchung zu Riesz/Prédhumeaus der Zwiespalt des Samba Diallo (verdeutschter Version von c. H. Kanes Roman L’aventure ambiguë). Revue Internationale de Linguistique Appliquée, de Littérature et d’Éducation, 3.2.

Huber, Peter (1994): Der Steppenwolf. Psychische Kur im deutschen Maskenball. In: Interpretationen. Hermann Hesse. Romane. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Ince, Ayalp Tulun (2013) : Was bisher geschah :... Oder Der Wandel Des Heroischen. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 30, 2013 Bahar, 85 – 97. URL: [https://www.researchgate.net/publication/290946095\\_Was\\_bisher\\_geschah\\_-\\_oder\\_der\\_Wandel\\_des\\_Heroischen](https://www.researchgate.net/publication/290946095_Was_bisher_geschah_-_oder_der_Wandel_des_Heroischen) (abgerufen am 04.11.2021).

Julien, Eileen (1995): „African Literature". In: Africa, 3rd edition, edited by Phyllis Martin & Patrick O'Meara, pp. 295-312. Bloomington : Indiana University Press.

Le Figaro Littéraire (1960): Friedrich Dürrenmatt oder die Suche nach dem Absurden. Ein Portrait-Interview von Jean Paul Weber. 10. 9.

Kouadio, Konan Hubert (2017): La représentation du personnage ambitieux dans Die Panne de Friedrich Dürrenmatt et la grève des *Battùs* d'Aminata Sow Fall. In: Revue de la Littérature & d'Esthétique Négro-Africaines. 10. 2.

Meier, Isabelle (2015): Der klassische, gebannte und negative Held: Heldenbilder im Wandel der letzten 100 Jahre. In: Analytische Psychologie. 179.1. S.9-26. URL:

[https://www.researchgate.net/publication/273923919\\_Der\\_klassische\\_gebannte\\_und\\_negativ\\_e\\_Held\\_Heldenbilder\\_im\\_Wandel\\_der\\_letzten\\_100\\_Jahre](https://www.researchgate.net/publication/273923919_Der_klassische_gebannte_und_negativ_e_Held_Heldenbilder_im_Wandel_der_letzten_100_Jahre) (abgerufen am 10.11.2021).

Mercier, Roger, M. & S. Battestini (1967) : Cheikh Hamidou Kane. Écrivains sénégalais. In : Littérature africaine 1. Paris-Vie : Fernand Nathan Éditeur.

Shama, Mahbuba Sarker (2018): The Colonized Fall Apart: A Postcolonial Analysis of Chinua Achebe's Things Fall Apart in Light of Frantz Fanon. Green University Review of Social Sciences. 4.1. URL: [https://green.edu.bd/wp-content/uploads/2019/09/The-Colonized-Fall-Apart\\_A-Postcolonial-Analysis-of-Chinua-Achebe%E2%80%99s-Things-Fall-Apart-in-Light-of-Frantz-Fanon.pdf](https://green.edu.bd/wp-content/uploads/2019/09/The-Colonized-Fall-Apart_A-Postcolonial-Analysis-of-Chinua-Achebe%E2%80%99s-Things-Fall-Apart-in-Light-of-Frantz-Fanon.pdf) (abgerufen am 15.11.2021).

Scheunemann, Tom (2016): „Die Hybridität der Nation“: Narrative Strategien der Gruppenbildung in Iraqi Kurdistan aus der Perspektive von Homi K. Bhabha. In: *GISCA Occasional Papers Series*, No. 3, Göttingen: Institute for Social and Cultural Anthropology. DOI:10.3249/2363-894X-gisca-3.

Schneider, Christian (2009): Wozu Helden? In: *Mittelweg* 36, 1, 2009, S. 91-102.



Weinelt, Nora (2015): „Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ In: Bolay, Ann-Christin / Schlüter, Andreas (Hgg.): E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Band 3.1. Doi: DOI 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/01

Wulff, Hans J. (2002): „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß“. In: Kraß, Hans / Claus-Michael (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wunsch, S. 431-448.

- **Internetquellen**

Martins, Otilia Pires (2004): „Julien Green, Romancier de la condition humaine : Le héros greenien, un archétype de l’antihéros“, abgerufen am 03.06.2021, von [http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/mat13/mathesis13\\_303.pdf](http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/mathesis/mat13/mathesis13_303.pdf)

Gluth, Sophie : „Friedrich Dürrenmatt – Die Panne, Recht als Farce?“, abgerufen am 18.07.2021, von [https://simon.rewi.hu-berlin.de/doc/Friedrich\\_Duerrenmatt\\_Die\\_Panne\\_Sophia\\_Gluth.pdf](https://simon.rewi.hu-berlin.de/doc/Friedrich_Duerrenmatt_Die_Panne_Sophia_Gluth.pdf)

Bachmann, Hannah(2020): „Den Forschungsstand zusammenfassen“, abgerufen am 01.07.2021, von <https://www.scribbr.de/aufbau-und-gliederung/forschungsstand/>

Čepová, Tereza (2008): Antihelden in Werken von Norbert Silberbauer, abgerufen von [https://is.muni.cz/th/fkzpw/Bakalarska\\_prace\\_\\_\\_Tereza\\_Cepova.pdf](https://is.muni.cz/th/fkzpw/Bakalarska_prace___Tereza_Cepova.pdf) am 31.10.2021

<https://www.dtv.de/buch/arthur-schnitzler-lieutenant-gustl-2690.pdf/> (abgerufen am 27.08.2021)

<https://www.hausarbeithilfe.com/blog/hypothesen-aufstellen> (abgerufen am 27.08.2021)

Münnich, Heike (2021): <https://www.inhaltsangabe.de/wissen/textsorten/epik/> (abgerufen am 19.10.2021)

Figurenkonstellation, <https://wortwuchs.net/figurenkonstellation/> (abgerufen am 23.10.2021)

Le personnage de roman : du héros à l'antihéros, <https://bastideenlettres.files.wordpress.com/2017/10/le-personnage-de-roman.pdf> (abgerufen am 23.10.2021)

<https://wortwuchs.net/lebenslauf/robert-musil/> (abgerufen am 27.08.2021)

Geisteswissenschaftler Christian Schneider im Interview, in: <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2011/heimliche-helden/heldenland-ist-abgebrannt> (abgerufen am 09.11.2021)

Die Unstimmigkeit zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft in Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“, in:

[https://foreign.nkust.edu.tw/var/file/40/1040/img/759/J20\\_06B.pdf](https://foreign.nkust.edu.tw/var/file/40/1040/img/759/J20_06B.pdf) (abgerufen am 11.10.2021)

Niame, Bachir Tamsir (2014): Étude du Roman Africain des Indépendances. Caractérisations, Spécificités et fonctions, in :

[https://www.academia.edu/6786964/Le\\_roman\\_africain\\_des\\_ind%C3%A9pendances](https://www.academia.edu/6786964/Le_roman_africain_des_ind%C3%A9pendances) (15.11.2021)

Jaiswal, Muskan: Things Fall Apart: Countering the European version of Africa. In:

[https://www.academia.edu/12898458/Things\\_Fall\\_Apart\\_Countering\\_the\\_European\\_version\\_of\\_Africa](https://www.academia.edu/12898458/Things_Fall_Apart_Countering_the_European_version_of_Africa) (15.11.2021)

Balafon, Marimba. African Xylophon. In: <https://www.djembe-art.de/djembe-trommeln-balafon.htm> (14.01.2022).

<https://www.cosmovisions.com/Faidherbe.htm> (22.01.2022)

Dziedzic, A. (1998). La représentation de la mort dans L'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane. Dalhousie French Studies, 45, 121-131. Abgerufen am 18.7.2020 unter: [www.jstor.org/stable/40853722](http://www.jstor.org/stable/40853722)