

**„Ich unternahm Forschungsreisen ins Innere meiner Ängste und kam mit  
Kamelladungen voll Erfundenem zurück“<sup>1</sup>.  
Reisen, Erzählen und Fremderfahrungen in Urs Widmers *Im Kongo***

Dass *das Fremde* und *das Eigene* relationale Begriffe sind, dass das *individuelle* Bewusstsein *soziogen* ist (Kollektiva konsitiert und im Laufe der Sozialisation, der Interaktion und der Kommunikation zustande kommt<sup>2</sup>), und dass die Identität nicht nur durch *Inklusion*, sondern immer auch durch *Exklusion* (durch Differenzmarkierung) entsteht, ist nicht zu bezweifeln. Kein ich ohne Du und kein Europa ohne sein Anderes. Im Nachwort zur Neuauflage seines Werkes *Orientalism* (1978) geht Edward Said genau auf diese Dynamik der Fremd- und Selbstbilder, auf die Relevanz der konkurrierenden *Alter egos* ein:

Die Ausbildung von Identität – und letztlich *ist* Identität, ob des Orients oder des Okzidents, Frankreichs oder Großbritanniens, trotz ihrer je spezifischen kollektiven Erfahrungen ein Konstrukt – erfordert stets ein entgegengesetztes »Anderes«, dessen Konturen davon abhängen, wie wir jeweils seine Differenz zu »uns« deuten und umdeuten. Jede Gesellschaft und jede Epoche schafft sich ihr »Anderes« neu. Die Eigen- oder Fremdentität ist somit nichts Statisches, sondern ein ständig revidierter historischer, geistiger und soziopolitischer Prozess der Auseinandersetzung zwischen Individuen und Institutionen.<sup>3</sup>

Jede Gesellschaft schafft sich ihr Anderes: so Europa, das Abendland den Orient, das Morgenland und dieses Gegenbild ist die Voraussetzung der Selbstdefinition, ein konstitutiver Faktor der Selbstbestätigung. Etwas Ähnliches schreibt auch Michel Foucault in seinem Vorwort zu *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961), wo er die Entstehung<sup>4</sup> der Kultur auf die Abgrenzung von ihrem Anderen zurückführt:

Man könnte die Geschichte der *Grenzen* schreiben [...] mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt; und während ihrer ganzen Geschichte sagt diese geschaffene Leere, dieser freie Raum, durch den sie sich isoliert, ganz genau soviel über sie aus wie über ihre Werte; denn ihre Werte erhält und wahrt sie in der Kontinuität der Geschichte; aber in dem Gebiet, von dem wir reden wollen, trifft sie ihre entscheidende Wahl. Sie vollzieht dann die Abgrenzung, die ihr den Ausdruck ihrer Positivität verleiht.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> WIDMER, Urs: *Liebesnacht*. Erzählung. Zürich, DIOGENES, 1982. 7.

<sup>2</sup> Nach Jan Assmann ist die individuelle Identität im doppelten Sinne soziogen: das individuelle Bewusstsein entsteht einerseits im Laufe der Sozialisation, durch gesellschaftliche Interaktion, andererseits sind die Individuen die Träger des Selbstbildes von Gemeinschaften, deren kollektive Identität durch diese Individuen aufgebaut und reproduziert wird (ASSMANN 2000: 131).

<sup>3</sup> SAID 2009: 380.

<sup>4</sup>Vgl. Foucault: „Auf jeden Fall stellt das Verhältnis von Vernunft und Unvernunft für die Kultur des Abendlandes eine der Dimensionen ihrer Ursprünglichkeit dar.“ (FOUCAULT 1973: 9).

<sup>5</sup> FOUCAULT 1973: 9.

So bedeuten der *Orient*, der *Traum*, die *sexuellen Verbote* und der *Wahnsinn* Trennungsstriche in der „Universalität der abendländischen Ratio“<sup>6</sup>, die Abgrenzung von denen diese erst hervorbringe.<sup>7</sup>

Das Reisen aus Europa nach einem anderen Kontinent als Thema fiktionaler Texte reflektiert auch diesen Prozess der diskursiven Hervorbringung, der textuellen Konstruktion von kulturellen Identitäten. Die Figur des Grenzgängers<sup>8</sup> – deren Fremderfahrungen also im Lichte obiger Überlegungen ihre eigene Identität, deren relationalen Charakter entdecken bzw. einen Einblick in das dynamische Verhältnis von Fremden und Eigenen gewähren – ist auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur besonders beliebt. Unzählig ließen sich Bestseller-Romane aufzählen, deren Protagonisten Reisende sind (ich denke hier nicht nur an Texte der so genannten interkulturellen Literatur oder Migranteliteratur, sondern auch an Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*). Zwei Beispiele aus der jüngsten deutschsprachigen Schweizer Literatur wären die Werke von Markus Werner und Urs Widmer, durch deren Prosa das Reisen, die Fahrten sich wie ein roter Faden ziehen. Das Motiv des Weggehens und damit verbunden auch die Themen des Scheiterns, des Versetztwerdens, des Fremdseins sind beinahe in jedem Roman von Werner von zentralem Belang (stellvertretend sei hier nur auf den viel sagenden Titel eines Romans aus dem Jahre 1999 hingewiesen: *Der ägyptische Heinrich* (1999) – es geht um die Suche des Ich-Erzählers nach seinem Ururgroßvater, dem „ägyptischen Heinrich“, der am Bau des Suezkanals maßgeblich beteiligt gewesen sein soll). Auch Urs Widmers Helden begeben sich wiederholt auf Reisen: u.a. in *Alois* (1968), *Die Forschungsreise* (1974), *Das enge Land* (1981), *Indianersommer* (1985)<sup>9</sup> und auch in dem vorliegenden Roman *Im Kongo* (1996), dessen Protagonist Kuno ins Zentrum Afrikas, nach Kisangani reist.

---

<sup>6</sup> FOUCAULT 1973: 10.

<sup>7</sup> Die Hinweise auf Foucaults und Saids Texte verdanke ich FRANK 2006. Zur Verbindung des Unbekannten, des Unbewussten, des Erotischen und des Weiblichen vgl. u.a. Freuds Bezeichnung des Unbewussten und der weiblichen Sexualität als *dunkler Kontinent* (*Die Frage der Laienanalyse*, 1926).

<sup>8</sup> Kuno passiert mehrmals die Grenzen der Schweiz und von Kongo – seine „Verwandlung“ (er wird *schwarz*) verbindet Peter von Matt mit Stillers Verwandlung in einen Amerikaner namens White (d.h. *weiß*) in Max Frischs Roman *Stiller* (VON MATT 2001: 290). Michel Böhler misst der Figur der Grenze in der Romantopographie der Schweizer Nachkriegsliteratur eine besondere Relevanz bei. Aufgrund der Texte von Gottfried Keller (*Pankraz der Schmoller*), W. Matthias Diggelmann (*Die Hinterlassenschaft*), Benjamin Wilkomirski (*Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*) und des *Stillers* kommt er zu dem Schluss, dass in all diesen Texten das „Ich im Übertritt über die Landesgrenze in die Schweiz einen Identitätswechsel erfährt bzw. von der Gesellschaft aufoktroiiert erhält und so die Erfahrung der Diskontinuität seiner personalen Identität macht“. BÖHLER, Michael. „Auch Hierzulande reden wir vom Heute, als stünde kein gestern dahinter.“ – *literarischer Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz*. In: TANNER, Jakob & WEIGEL, Siegrid (Hg.): *Gedächtnis, Geld und Gesetz. Vom Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges*. Zürich, VDF HOCHSCHULVERLAG, 2002. 145-178., hier 169.

<sup>9</sup> Zum Reisemotiv im erzählerischen Werk Widmers vgl. WEBER 1998.

Das Verreisen, die Gegenwartsflucht erinnern einen auch an die zentralen Topoi in der Diskussion um das umstrittene Konzept eines „kritischen Patriotismus“ in der Schweizer Literatur: an den *Diskurs in der Enge* (Paul Nizon, 1970) und das *Unbehagen im Kleinstaat* (Karl Schmid 1963). In Anlehnung an diese Texte diskutierte man in der Schweiz – auch im Kontext der Seinsberechtigung einer „Schweizer Nationalliteratur“ schon in den 1960er und 1970er Jahren – also bereits Jahrzehnte vor der Konjunktur des akademischen Diskurses um Postkolonialismus, Interkulturalitätsforschung und Xenologie, über die Relevanz des Reisemotivs und der damit verbundenen Selbstentfremdung. So Paul Nizon: „Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die ‚Enge‘ und was sie bewirkt: die Flucht“<sup>10</sup>. Auch wenn das Verreisen (sei es auch im Sinne der Flucht aus einem „ereignislosen Land“<sup>11</sup> oder „Gefängnis“, wie die Schweiz in Dürrenmatts bekannter Rede auf Vaclav Havel apostrophiert wurde<sup>12</sup>) natürlich kein typisch schweizerisches Thema, sondern eine allgemeine, existentielle Erfahrung ist, knüpft auch Widmers *Im Kongo* an diesen Diskurs an. Nicht ohne Grund wurde sein Roman als „exotischer Heimatroman“<sup>13</sup> definiert. Ein „Heimatroman“, ein Text über die Schweiz ist *Im Kongo* wahrlich, einerseits (nicht aber nur) weil der Protagonist den „typisch schweizerischen“ Diskurs in der Enge, den Diskurs um den Erfahrungsmangel und Ereignis- oder Schicksalslosigkeit zitiert und dadurch das Gefühl der Schweizerischen Nachkriegsgeneration<sup>14</sup> (und/oder auch der Aktivdienstler) thematisiert, kein Schicksal gehabt zu haben:

„In diesem Jahrhundert ist noch der letzte Depp bei der Landung in der Normandie mitgerannt oder in Hiroshima umgekommen“, rief ich. „Einzig ich habe keine Schicksal“. [...] Schon mein Vater hatte keins“. [...] Jeden Morgen fuhr er mit dem Acht-Uhr-Bus ins Büro und kam jede Nacht so spät zurück, dass ich längst schlief! Den ganzen Krieg über, so weit ich mich erinnere, und nachher sowieso. [...] Ich habe nie etwas erlebt, und ich werde nie etwas erleben. Wie mein Vater.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> NIZON 1990: 167.

<sup>11</sup> Vgl. SOLMS, Wilhelm (Hg): *Geschichten aus einem ereignislosen Land. Schweizer Literaturtage in Marburg*. Marburg, HITZEROTH, 1989.

<sup>12</sup> DÜRRENMATT, Friedrich: *Die Schweiz – ein Gefängnis. Die Havel-Rede*. Zürich, DIOGENES, 1997.

<sup>13</sup> AGOSSAVI 2003: 96.

<sup>14</sup> Wo Kuno über die Vergangenheit seines Vaters die Wahrheit erfährt, lesen wir auch die meistverbreiteten Vorwürfe der Nachkriegsgeneration an die Aktivdienstgeneration: „Wie kannst du nur so reden? [...] Als sei der Krieg ein Abenteuer gewesen! [...] Und ihr steht da und erzählt von euren Ruhmestaten. [...] Millionen Tote! [...] Habt ihr sie vergessen?“ (WIDMER 1998: 70-71). Die Reaktion des Vaters und Herrn Bergers korrespondiert mit den ebenfalls bekannten Entschuldigungsstrategien der deutschen Kriegsverbrecher: „Nach dem Krieg [...] haben alle Mitarbeiter des Nachrichtendienstes verabredet, [...] zu schweigen“ (WIDMER 1998: 62) „Wir haben uns so unvermutet getroffen. [...] ‚Andererseits [...] hatten wir keine Zeit, sentimental zu sein.‘ ‚Es half, wenn man nicht allzu viel spürte“ (WIDMER 1998: 72)

<sup>15</sup> WIDMER 1998: 16-17.

Andererseits und untrennbar davon widerlegt die Geschichte aber gerade diese Thesen: im Laufe der Erzählung werden nicht nur die auch nicht mehr weißen oder nicht mehr existierenden weißen Flecken auf der Landkarte Schwarzafrikas entdeckt, sondern auch die dunklen Flecken der Schweizer Vergangenheit (die umstrittene Flüchtlingspolitik und die wirtschaftliche Kollaboration mit Hitlerdeutschland<sup>16</sup>) und auch der Schweizer Gegenwart (der tamilische Mitarbeiter im Altersheim begeht Selbstmord, da ihm kein Asyl gewährt wird) Kuno passiert nämlich nicht nur räumliche Grenzen (er fährt der den Kongo hinauf), sondern auch zeitliche: das Buch ist auch ein Erinnerungsroman<sup>17</sup>, in dem die eigene Biographie des Erzählers (bzw. seines Vaters) eingebettet in die Geschichte der Schweizer Nation neu erzählt wird. Die anfangs (natürlich ohne Anspruch auf Komplexität zitierten) theoretischen Zusammenhänge von Selbst- und Fremdbildern, von Individuum und Kollektivum, Vergangenheit und Gegenwart bestimmen den Text des Romans nicht nur auf der thematischen Ebene, sondern sie sind auch für den narrativen Diskurs konstitutiv. Im folgenden wird darum vor allem der Frage nachgegangen, mit welchen rhetorischen Strategien, narratologischen Verfahren und überhaupt wie die eigenen, europäischen Denkmustern im Lichte gewisser Kontrasterfahrungen interpretiert (in einem gewissen Masse subvertiert oder auch parodiert, ja dadurch „verfremdet“ werden).

Wie vorausgeschickt, und wie es auch sein Titel vermuten lässt, handelt Widmers Roman von der Afrikareise des Ich-Erzählers Kuno (wir sind im Jahre 1994) – die Reise nach Kisangani ist aber nur einer der Handlungsstränge im dichten, im sprachlichen und auch im narratologischen Sinne *polyphonen* Gewebe des Textes. Ein Großteil des Romans spielt in der Schweiz, in einem Zürcher Altersheim, wo der Altenpfleger Kuno gerade seinen eigenen Vater, einen Kriegsveteran betreut. Im ersten Teil des Textes erzählt Kuno über seine eigene Kindheit und Jugend (den Tod seiner Mutter, die Freundschaft mit dem Nachbarsohn Willy

---

<sup>16</sup> Schon auf der ersten Seite, in der Beschreibung des märchenhaften Waldes von Kunos Kindheit während des Zweiten Weltkrieges wird auf die Flüchtlinge in der Schweiz hingewiesen: „Drüben war Deutschland. Denen, die – damals, meine ich – bei Neumond in schmalen Kähnen bei uns landeten oder im Mondlicht über das Eis sprangen, sah man nicht an, ob sie zum Morden kamen, oder ob sie vor dem Getötetwerden flohen“ (WIDMER 1998: 9). Die rückblickende Erzählung von Kunos Kindheit öffnet außerdem eine private (und kindliche) Perspektive auf die Mikrogeschichte des Zweiten Weltkrieges, das Alltagsleben: aus der Perspektive des Kindes und der „unbeteiligten“ Schweizer erscheinen die wohlbekanntesten politischen Ereignisse nur marginal: „[E]inige Männer fehlten, auch der mit dem Monokel. Sie waren tot oder in Südamerika oder warteten in Nürnberg auf ihren Prozess. Der Pianist spielte so, wie er es konnte [...]“ (WIDMER 1998: 35). Der lange verdrängte Verstoß der Schweizer gegen das Prinzip der Neutralität spielt in dem Roman in einer positiven Interpretation eine Rolle: das Geheimdienst informiert die Alliierten über Hitlers Plänen (WIDMER 1998: 67).

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Widmer: „Wie alle Schriftsteller bin ich ein Erinnerungselefant [...] Schreiben ist Erinnern, und Erinnern ist eine Arbeit, die ganz nie geleistet werden kann. [...] Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können“. WIDMER, Urs: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Zürich, DIOGENES, 1995, 36. Zitiert nach AGOSSAVI 2003: 89.

und die Liebe in Sophie, die letztendlich mit Willy nach Kongo zieht und die Leitung einer afrikanischen Brauerei übernimmt). Im zweiten Teil stellt es sich von Kunos Vater heraus, dass er im Gegensatz zu den Erwartungen seines Sohnes doch ein Schicksal hatte, und so auch Kuno: er erfährt, dass sein Vater (zusammen mit seinem Zimmernachbarn Herr Berger) im Zweiten Weltkrieg bei dem Schweizer Nachrichtendienst, in der Spionagelinie Wiking gearbeitet hat und dadurch auch für den Tod seiner Frau (Kunos Mutter) Verantwortung trägt, dass er von der Gestapo auf unerwartete und wunderbare Weise, durch den Besitz von Hitlers Geheimnummer und Visitenkarte gerettet wurde. Im dritten Teil fährt Kuno, Anselms Wunsch folgend nach Kongo, um Willy aufzufinden, der sich mittlerweile aber völlig verändert hat – schließlich übernimmt er die Leitung der Brauerei in Kisangani und lebt mit seiner Geliebten Anne, der Krankenschwester im Altersheim, glücklich weiter. Die Geschichte umfasst also mindestens vier-fünf Handlungsstränge: erzählt wird erstens die komische Altersheimgeschichte, zweitens berichtet der Erzähler retrospektiv über seine persönliche Vergangenheit, die Kindheit und Jugend (die Doppelgänger Geschichte<sup>18</sup> der erwähnten Freundschaft mit Willy). Die aus Kunos Perspektive erzählte Familientragödie geriet aber in ein vollkommen neues Licht, nach dem Geständnis des Vaters: Kuno als erzählende Figur revidiert seine Ansichten, er interpretiert die einstigen Ereignisse parallel mit dem Leser neu (wir erfahren, um nur ein Beispiel zu nennen, dass der Gärtner auch ein Geheimagent war). Die Spionagegeschichte aus dem Zweiten Weltkrieg bildet die dritte Schicht des Romans, die afrikanische Reisebeschreibung die vierte. Fünftes enthält der Text einige kursiv gesetzte, im Indikativ Präsens verfasste beschreibende Passagen über Fremderlebnisse in Afrika, die die narrative Kohärenz des Textes bzw. der Rückblenden unterbrechen und den Rezipienten als du ansprechen:

*Das ganze Land, das Herz Afrikas, ist Wald. Grün, feucht, ewig. Du kannst dich jahrelang mit dem Buschmesser vorwärts hauen, du bist immer noch im Wald. Es gibt keinen Ausweg. Es gibt keine Erinnerung, es gibt keine Zukunft. Die Gegenwart ist bewusstlos. [...] Wenn du, keuchend vor Anstrengung, am Abend deine Hütte erreichst: das ist dein Glück. Du hast auch kein Wort für Glück. Bist ahnungslos.<sup>19</sup>*

Sechstens gibt es am Anfang, in der Mitte und am Ende des Romans metareflexive Kapitel, in denen der Erzähler Kuno über den eigenen Schreibvorgang, die Erzählzeit, die Medialität des

---

<sup>18</sup> Willy ist in der Beziehung deutlich der Dominante: im Gegensatz zu Kuno „[e]r bestand aus Schicksal“ (WIDMER 1998: 22), in der Schule „flüsterte [Kuno] ihm alles ein, bis er [Willy] Klassenbester war. [...] Wir teilten das Pausebrot, er aß seins und meins“ (WIDMER 1998: 24-25). Dementsprechend wird – entgegen der Erwartungen des Zuhörers Herr Berger – zuerst nicht Kunos, sondern Willys Geschichte (auch die seines Vaters) erzählt. Vgl. hierzu auch VON MATT 2001.

<sup>19</sup> WIDMER 1998: 21. (Kursivierung im Original.)

Word-Processing reflektiert (er sitzt im Urwald mit seinem Laptop auf einem Baum und speichert bzw. tippt den vor uns liegenden Text des Romans in seinen PC ein):

[D]en Laptop, der eigentlich in die Buchhandlung gehört, [habe ich heute] in den Wald mitgenommen. Ein händliches Kästchen aus Kunststoff. Ich fülle den Bildschirm mit Buchstaben und schaue zu, wie sie im Gedächtnis der Maschine verschwinden. Weg, mein Text. Ich, Sekunden später, könnte nicht mehr sagen, was er war; aber die Maschine merkt sich sogar Tippfehler.<sup>20</sup>

Und letztendlich unverkennbar (auch im Titel markiert) ist der intertextuelle Bezug zu dem wichtigsten Subtext des Romans, Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis* (*Heart of Darkness*, 1899), den Widmer 1992 neu übersetzt und mit einem Nachwort versehen hat.

Conrads Roman, auf dessen dekonstruktivistische Deutung in psychoanalytischen, feministischen, neuhistoristischen Interpretationen ich nun nicht näher eingehen kann, ist nicht nur auf der Ebene solcher trivial anmutenden, selbstverständlichen Analogien bestimmend für Widmers Text, wie die Parallele zwischen den Namen von Klein/Kurtz und Kuno, zwischen Conrads und Widmers Umgang mit der Farbensymbolik Schwarz-Weiß (die Beschreibung der Schifffahrt bei Widmer ist auch eine Replik der Schifffahrt in *Herz der Finsternis*<sup>21</sup>). Kongo ist in beiden Texten ein Handelsplatz, ein Opfer kolonialer Ausbeutung (nur wird bei Widmer nicht mit Elfenbein, sondern mit Bier gehandelt), beide Texte decken ethno- und eurozentrische Denkmuster und Stereotypen auf und Kapitän Marlow reiste genauso ins Herzen von Kongo, um Mr. Kurtz zu suchen, wie Kuno, der Willy zurückholen will. Diese Parallelität der Motive, die Rückbezüge sind natürlich nicht zu übersehen, so wie auch gewisse erzähltechnische Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten (das Erzählen von Kunos Vergangenheit erfolgt im ersten Teil des Romans in Anwesenheit eines fiktiven Zuhörers, nämlich, Herr Berger). Die Parallelisierungen charakterisieren aber nicht nur diese intertextuelle Beziehung zu Conrads Text, sondern sie verbinden auch die verschiedenen Handlungsstränge des Romans *Im Kongo* miteinander. So werden der Nationalsozialismus und der Kolonialismus zusammen gesehen und in eine Kontinuität gestellt, als zwei ideologisch-politisch ähnliche Dispositive der Fremdwahrnehmung, die auf die Fremdheit anderer Kulturen im Sinne einer strikten Kultur- und Rassenhierarchie (die von der Überlegenheit des Eigenen ausgeht), mit Ausgrenzung reagieren. So schrieb auch Widmer in seinem Nachwort zu Conrads Text über den König von Belgien, Leopold II.: „Leopold hatte

---

<sup>20</sup> WIDMER 1998: 12.

<sup>21</sup> Widmer äußerte sich mehrmals über die Relevanz der intertextuellen Hinweise auf Conrads Text und betrachtete seinen Roman als Hommage an Joseph Conrad (WEBER & SANDER 2004). Zum *Im Kongo* als „Intertextualitätsparadigma“ vgl. AGOSSAVI 2003: 89-92.

den Kongo in ein Konzentrationslager verwandelt, in dem kein Recht oder nur das des skrupellosesten Freibeutertums herrschte<sup>22</sup>.

Die Analogie des Nationalsozialismus und des Kolonialismus (Rassismus als Ideologie und wirtschaftliche Ausbeutung als Motivation) manifestiert sich in dem Roman in der Parallelität, der Wiederkehr gewisser Szenen in der Afrika-Handlung und der Altersheimgeschichte, die übrigens auch als sehr satirische Textstellen interpretiert werden können. Kunos Vater wurde vor der Gestapo, dem sicheren Tod, wie erwähnt, in dem letzten Augenblick, durch ein Telefonat mit Hitler, durch den Besitz seiner Geheimnummer gerettet. Genauso entkommt Kuno dem Tod, weil er die Visitenkarte und die Geheimnummer von Mobutu besitzt und in einem Telefongespräch mit dem Diktator Feuer einstellen lassen kann. Durch diesen Kniff werden die persönlichen Lebensgeschichten von Kuno und seinem Vater, die politischen Praktiken in Europa und Afrika, die Vergangenheit und die Gegenwart, und ganz konkret, Hitlers verbrecherische Clique und Mobutus „fremde Würdenträger“ und „alte Freunde: George Bush [...] Mitterand“<sup>23</sup> miteinander verbunden. Natürlich wäre diese Parallelisierung der Machtstrukturen in Afrika und Europa auch darauf zurückzuführen, dass Kuno als Europäer über Afrika berichtet und dementsprechend auch Willy das Königstreffen der Negerherrscher als „Konferenz“<sup>24</sup> wahrnimmt und „die Direktoren von Toyota und Nestlé Zaire“ als „recht wichtige Dämonen“<sup>25</sup> definiert. Die Fremdheit Afrikas wird aber auch nicht nur notwendigerweise, nur auf einer anthropologischen Grundlage stets auf das Eigene zurückgeführt. Kongo kommt Kuno manchmal auch deswegen als „bekannt“ vor, weil Europa (der Schweiz) ähnlich auch Kisangani keine reine „Eigenheit“, homogene Identität hat, sondern nur eine Mischung, eine hybride Konstellation aufweisen kann.<sup>26</sup> De Zollbeamte in Kinshasa spricht zu Kuno über Simenon und Montaigne<sup>27</sup>, an einem Hochhaus hängt eine riesige Reklametafel von Shell<sup>28</sup>, Kuno fährt mit einem Citroen zur Brauerei<sup>29</sup> und im Kino werden Filme wie *Out of Africa* und *Rocky III* gezeigt<sup>30</sup>.

---

<sup>22</sup> Nachwort von Urs Widmer. In: CONRAD, Joseph: *Herz der Finsternis*. Zürich, HAFMANS, 1992, 191-208., hier 198. Zitiert nach AGOSSAVI 2003: 104.

<sup>23</sup> WIDMER 1998: 203.

<sup>24</sup> WIDMER 1998: 149.

<sup>25</sup> WIDMER 1998: 150.

<sup>26</sup> Zur Denkfigur des Kreolischen, zum Ausdruck *créolité suisse* (Casanova) und ihrer Interpretation im Kontext schweizerischer Mythen vgl.: BÖHLER, Michael: *Von der Karibik zu den Alpen. Das Kreolische an der Schweizer Literatur und die Alpenidylle des hölzernen Beins*. In: CADUFF, Corina & SORG, Reto: *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. München, FINK, 2004, 57-74.

<sup>27</sup> WIDMER 1998: 121.

<sup>28</sup> WIDMER 1998: 130.

<sup>29</sup> WIDMER 1998: 131.

<sup>30</sup> WIDMER 1998: 209.

Der Dschungel ist sowohl bei Conrad als auch bei Widmer nicht nur ein Schauplatz der Geschehnisse, nicht nur ein konkreter, geographisch definierbarer Ort, sondern auch ein metaphorisches Medium der Fremderfahrung. Hier, im Dschungel verschränken sich nämlich genau jene Bereiche miteinander, die Foucault zu dem Anderen, dem Verdrängten des abendländischen Bewusstseins gezählt hat: die geographische Fremde, die Träume, die Sexualität, das Weibliche, das Unbewusste, das Unkontrollierbare, das Körperliche. Dementsprechend charakterisiert den afrikanischen Wald das Doppelgesicht des Fremden, der gleichzeitig als faszinierend, attraktiv, aber auch als bedrohend und gefährlich wirkt: Kuno nennt den Wald eine „paradiesische Hölle“<sup>31</sup>. Den Dschungel bzw. den Wald, der am Anfang und am Ende von Widmers Text als Schauplatz von Kunos Kindheit und als Schauplatz des gegenwärtigen Erzählens beschrieben wird, können wir ferner (auch in Anlehnung an Umberto Eco's *Im Wald der Fiktionen*<sup>32</sup>) als Metapher der hermeneutischen Sinnsuche deuten: was Kuno über den Wald feststellt, könnte man nicht nur auf seine grundsätzliche Erfahrung des Nichtverstehens der Afrikaner (vor allem der Häuptlinge), sondern durchaus auch auf einen literarischen Text beziehen: „Er schweigt und ist doch voller Stimmen, die du nicht deuten kannst“<sup>33</sup>. Die meisten Interpreten von *Herz der Finsternis* betonen, dass der Text nicht nur den abendländischen Mythos von Fortschritt und Rationalität subvertiert, sondern durch ihre narratologischen Merkmale (der Erzähler erweist sich als ein *unreliable narrator*/unzuverlässiger Erzähler) auch den Glauben an eine sichere Sinnggebung, an die Vermittlung einer ultimativen Wahrheit, an einen hermeneutisch greifbaren Sinn. Die Sterbeszene von Kurtz, seine letzten Worte („’Das Grauen! Das Grauen!’“<sup>34</sup>), die Marlow verfälscht, sollen diese Unartikulierbarkeit, ja die Absenz eines ultimativen Sinns des Lebens illustrieren. Diesem Aspekt des Conradschen Textes entsprechen die Ellipsen in Widmers Roman: wie auch Kurtz's Braut nie die Wahrheit über seine letzten Worte erfährt, so wird auch Kuno nie erfahren, was die letzten Worte seines Vaters waren, d.h., wer schuld an der Ermordung seiner Mutter ist: „’Ich kann dir sagen, wer schuld ist’, flüsterte er. ‚Schuld ist – , sein Mund blieb offen. Er atmete nicht mehr“<sup>35</sup>.

Trotz alledem ist Widmers Text weit davon entfernt, ein wertender, kritischer, antikolonialistischer Roman zu sein. Die zeitliche Distanz, d.h., die Vergangenheit – die

---

<sup>31</sup> WIDMER 1998: 213.

<sup>32</sup> ECO, Umberto: *Im Wald der Fiktionen, Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München, DTV, 1994. Zitiert nach: BOURQUIN 2006:206. Zur Interpretation des Waldes als eine für die hermeneutische Fragestellung relevante Topografie vgl. ebd.

<sup>33</sup> WIDMER 1998: 212.

<sup>34</sup> „Er schrie in einem Flüstern einem Bild, einem Gesicht zu – schrie es zweimal, wenn es auch kaum lauter klang als ein Hauch: ’Das Grauen! Das Grauen!’“. CONRAD 2000: 157.

<sup>35</sup> WIDMER 1998: 186.

persönliche Geschichte des Erzählers und auch die kollektive der Schweiz – und auch die räumliche Distanz (die Fremde Afrikas) werden vielmehr selbst aus einer gewissen Distanz betrachtet, nämlich: sie werden verfremdet, und zwar durch drei Verfahren, die den eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden sollten. (1) Erstens durch den Humor, den Witz, die Satire. Geschichtliche Traumata erscheinen in Kunos Erzählung nur in einem komischen Kontext (eigentlich dekontextualisiert), so der Vietnamkrieg, Hiroshima, oder auch Mobutus Massaker: „Die Putzfrauen, zwei jobbende Studentinnen aus den USA, hatten den Dreck von zwei Jahrzehnten in einer knappen Viertelstunde weggefegt, mit so viel Chemie, als wollten sie Vietnam ein zweites Mal entlauben“<sup>36</sup>, oder: „In diesem Jahrhundert ist noch der letzte Depp bei der Landung in der Normandie mitgerannt oder in Hiroshima umgekommen“, rief ich, „Einzig ich habe kein Schicksal“<sup>37</sup>. Die Diktatoren, historische Figuren wie Hitler und Guisan erscheinen in der kindlichen (also eigentlich fremden) Perspektive des Erzählers, in den Rückblenden als Spielzeuge, als Holzfiguren: „[er Vater] zog die Uniform aus, setzte sich an den Basteltisch und schnitzte [...] die ganze Nacht hindurch Kasperpuppen: einen Kasper, einen Polizisten, ein Krokodil, eine Prinzessin. [...] Später verfertigte er noch einen Hitler und einen General Guisan“<sup>38</sup>. Kunos „Schuld“ an dem Tod seiner Mutter, die er am Ende der Geschichte, nach langer Ermittlung entdeckt (er riss das Familienfoto aus dem Album, aufgrund dessen sie gefunden wurde), wird der behandelten Schuld der Aktivdienstgeneration (sei es die Mitwirkung im Geheimdienst oder die wirtschaftliche Kollaboration) ähnlich nicht als Hybris beschrieben.

(2) Zweitens werden während dieser „Forschungsreise ins Innere der Ängste“ die bekanntesten Ängste der Europäer, d.h., der Kolonisatoren und der weißen Männer durch Grammatikalisierungen, durch das Wörtlichnehmen von Metaphern thematisiert und dadurch in einer surrealistischen Darstellung verfremdet. Eine dieser verdrängten Ängste ist der Kastrationskomplex, der von Freuds und Lacans Interpretation geprägt Allgemeingut geworden ist. Was Kuno in Afrika, bei dem Stammestreffen der schwarzen Könige erlebt, ist nichts anderes, als eine satirische<sup>39</sup> Darstellung dieser befürchteten Entmachtung der Männer: der Verlust der symbolischen Repräsentation der Macht wird auch als Stereotyp zitiert (das Gerücht läuft herum, dass die Opfer der Neger mit abgeschnittenen Penis aufgefunden

---

<sup>36</sup> WIDMER 1998: 14.

<sup>37</sup> WIDMER 1998: 16.

<sup>38</sup> WIDMER 1998: 20.

<sup>39</sup> Die Verwendung des Ausdrucks satirisch in dem obigen Kontext (Wörtlichnehmen der Metapher) erinnert auch an die Gattungsdefinitionen von Northrop Frye. Das zentrale Prinzip der Ironie und der Satire ist nach ihm „das Aufprägen romantischer, mythischer Formen auf einen realistischen Inhalt, der es ihnen auf unerwartete Weise fügt.“ FRYE, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart, KOHLHAMMER, 1964, 227.

wurden) und das folgende Zitat zeigt am Beispiel der Verschränkung von *Eros* und *Thanatos*, wie der Ausdruck *aussaugen* wörtlich genommen und mit einschlürfen, verschlingen, ja mit der Vernichtung des Mannes durch die vampir-ähnlichen Frauen identifiziert wird:

Die Frauen der Giganten tauchten zu der Zeit unerkannt auf den Märkten fremder Stämme auf. [...] Oh, ihre Augen. Die Lippen. Die Zunge. Oft, immer eigentlich, folgt der junge Mann der Frau in ihr Zelt. Sie erscheint ihm, der der nächste Löwenherrscher hätte werden können, von den Himmeln gesandt. Nackt, schlank, kundig. Sie bettet ihn auf den Rücken, küsst ihn auf Mund und Brust und legt dann den Kopf auf seinen Bauch – er sieht ihr Kraushaar von hinten – und saugt ihn aus. Saugt und saugt – oh, vorerst möchte sich der Herrschersohn verströmen vor Lust-, saugt weiter, erbarmungslos, bis sein Genuss in Schmerz umschlägt und Halt inne! rufen möchte, aber dafür ist's nun zu spät, er ist zu schwach und sie zu stark, so wild endlich, dass sie den ganzen Häuptlingssohn einschlürft mit Haut und Haar und nur gehen sie zurück. Manche behalten ihn in dem Mund, wie eine Zigarre, die meisten binden ihn an ihre Gürtel. Eine Frau, die so angetroffen wird, darf nicht getötet werden.<sup>40</sup>

Die andere typische Angst, die mit der kolonialen Kulturbegegnung ist laut Michael Frank die Angst des Europäers, beim Aufenthalt auf anderen Kontinenten seine kulturelle Identität zu verlieren.<sup>41</sup> Die Akkulturation, die gängigste Form der kolonialen Kulturbegegnung bedeutet wegen dieser kolonisatorischen Urangst vor der Fremdeinwirkung, vor Verwandlung, Entfremdung des Eigenen außerhalb von Europa nie eine Veränderung des politisch, sozial und kulturell dominanten Kolonisators<sup>42</sup>. In Widmers Text wird diese kulturelle Einflussangst wiederum durch eine satirische Darstellung und durch das Wörtlichnehmen der Metapher entkräftet, was sich auf den Prozess der Assimilation auf der physischen Ebene und in einer gegensätzlichen Semantik bezieht. Kuno und seine Anna verwandeln sich im Laufe der Geschehnisse tatsächlich in Schwarze und leben ohne sichtbare Fremdheit im Kongo weiter:

Als ich die Hände wusch und in den Spiegel schaute, sah ich, dass ich einen weißen Vollbart hatte. Krausehaare. Und dass mein Gesicht tiefschwarz war. In einer blanken Panik saß ich in meinem Sessel [...]. Ich war schwarz! So schwarz wie Sophie und Willy! Ich riss das Hemd auf, bis ein Stück Haut sichtbar wurde: auch schwarz. Meine Hände: nur innen nicht rosa. Meine Waden, als ich die Hosenbeine hochkremelte: Ebenholz. Ich wagte nicht, die Hosen aufzuknöpfen und meinen Penis anzuschauen.<sup>43</sup>

Diese Verwandlung (über deren Möglichkeit Kuno sich – Gregor Samsa ähnlich – nicht wundert) versinnbildlicht nicht nur das Objekt der kulturellen Einflussangst (Angst des

---

<sup>40</sup> WIDMER 1998: 51-52.

<sup>41</sup> FRANK 2006.

<sup>42</sup> FRANK 2006: 10.

<sup>43</sup> WIDMER 1998: 174-175.

ansonsten dominanten Europäers vor dem Verlust oder dem Wandel der Identität), sondern sie illustriert durch ihre Verkehrung, *ex negativo* auch den Regelfall der kolonialen Situation, in dem die Identität der Schwarzen eine Veränderung erfährt, wenn sie gewisse europäische kulturelle Mustern verinnerlichen (ein harmloses Beispiel aus dem Roman ist das Schminken, das im Kongo auf europäische Weise verbreitet ist: über die Buchhalterin der Brauerei schreibt Kuno: „Etwas zuviel Schmuck, ein Kleid, das ein klein wenig *overdressed* wirken mochte, einen Hauch zuviel Wimpertusche“ – Widmer 1998: 132). Die Schwarzheit Kunos, Willys, Sophies und Annas lässt sich ja auch als (surrealer) Hinweis auf jenen – in der Diskussion um eine kulturwissenschaftliche Xenologie häufig angegriffene – Akt der Assimilation deuten, die das Fremde in einem assimilierenden Akt des Verstehens auf das Eigene reduziert und dadurch eigentlich auslöscht, aufhebt. Willy (der Kuno ähnlich die französische Sprache im Kongo beherrscht und als Schwarzhäutiger somit keinerlei Fremdheitsmerkmale aufweist, er ist sogar für Kuno ein Fremder<sup>44</sup>), kann seine Schweizerische Herkunft Kuno gegenüber allein mit seiner einwandfreien Aussprache des Schweizerdeutschen belegen<sup>45</sup> – in Europa, in dem Einwanderungsland<sup>46</sup> Schweiz dient die Kenntnis der Schweizer Mundart aber keinesfalls als ein Zeichen der Schweizerischen Identität: der schwarze Kuno wird an der Grenze als Afrikaner betrachtet, obwohl er zu dem Beamten in Mundart spricht<sup>47</sup>.

Die Farbsymbolik Schwarz-Weiß zieht wie ein roter Faden durch den Roman: sie stehen einerseits, wie oben geklärt, für die Hautfarben der Europäer und Afrikaner, der „Bleichgesichtern“ und der „Neger“. Dadurch dienen sie, wie es in dem Rassismus und bei der Stereotypisierung der Fall ist, zur visuellen Markierung der Fremdheit, zur Sichtbarmachung der Andersheit: die visuellen, ästhetischen Merkmale verschränken sich in diesen hierarchischen Diskursen oft mit ethischen Merkmalen: die überlegene (weiße) Rasse wird auch als normal, gesund, tugendhaft interpretiert. Nun wird die stereotype Semantik dieser Dichotomisierung in dem Roman eigentlich umgekehrt: Schwarz ist hier mit Glück

---

<sup>44</sup> WIDMER 1998: 148.

<sup>45</sup> WIDMER 1998: 145.

<sup>46</sup> Die neuesten kulturellen Überfremdungsängste, die die Schweizer Gesellschaft charakterisieren und den Gegenstand heftiger Diskussionen bilden, könnten wir auch mit den oben behandelten kulturellen Einflussängsten verbinden bzw. begründen. Auch die Hybridität der Schweizer Kultur illustriert in dem Roman humorvoll das Bild von der verwandelten Sophie, der „schwarz, mit einer Kraushaarmähne und Wulstlippen! - den Sechseläutenmarsch zu singen begonnen hätte“ (WIDMER 1998: 145) oder von dem ebenfalls schwarzen Willy, der im Herzen Afrikas „[s]chweizerdeutsch zu sprechen [begann] *Züritüütsch!* Als sei er aus Witikon, hundertprozentig.“ (ebd.). Andere Hinweise auf die schweizerische „Multikulturalität“ befinden sich auch in dem Text: im Altersheim jobben (amerikanische) Studierende und erzählt wird auch der Selbstmord des (ebenfalls im Heim angestellten) Tamilen Saravanapavanathan (WIDMER 1998: 106).

<sup>47</sup> WIDMER 1998: 176.

verbunden (Schwarzsein ist die Voraussetzung der Wunscherfüllung, der Liebe von Schwester Anna) und Weiß eher mit dem Tod (Kunos tote Mutter hat weiße Füße).<sup>48</sup> Ähnlicherweise wird übrigens an manchen Stellen (nicht nur in der zitierten Geschichte der Gigantenfrauen) auch die gewöhnliche Hierarchie der Geschlechter umgekehrt: die schwarzen Frauen sind hier (im Gegensatz zu ihrer Rolle in Conrads Text) alles andere als passive, schweigende (aber potentiell gefährliche), von den Männern zu erobernde Wesen, im Gegenteil: Kuno interpretiert seine Affäre mit Sophie als seine Vergewaltigung <sup>49</sup>.

Der Fixierung dieser Sinnzuschreibungen, der kulturellen Stereotypisierung entspricht auf der Ebene der Sprache die Entstehung fester Wendungen, wo die figurative Bedeutung gewisser Wörter den ursprünglichen Sinn und Kontext ihrer Verwendung verschleiert, vergessen lässt. Zu diesen „toten Metaphern“, die in dem Text remotiviert, wörtlich genommen werden, gehören die folgenden Wendungen: „die Zukunft wird schwarz (gesehen)“ bzw. „warten, bis man schwarz wird“. Als Kuno Schwester Anne seine Liebe gesteht und die Frage stellt, ob sie ihn heiraten wolle, antwortet sie folgenderweise: „Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind“<sup>50</sup>. Dieser Wunsch geht wahrlich, wörtlich in Erfüllung: Kuno kehrt aus Kongo als Neger zurück und obwohl er nicht als Kuno erkannt und als Fremder angesehen wird, vereinigt sie sich mit Anna in einem leidenschaftlichen Liebesakt. Es stellt sich auch heraus, dass Anna die figurative Wendung auch für sich selbst im wörtlichen Sinne interpretiert hat: sie wollte ja immer schon schwarz sein („Afrika hat mich immer begeistert: Ein Jammer, dass ich nicht schwarz bin“<sup>51</sup>) und auch dieser Wunsch geht in Erfüllung: sie wechselt ja (Willy, Sophie und Kuno ähnlich) die Hautfarbe. Bei dieser Erscheinung geht es nicht nur um eine einfache Umkehrung gewisser altbekannten ethno- und eurozentrischer Verhaltensmuster (der Fremde ruft nicht Abgrenzung, sondern Faszination hervor, nicht der Weiße, sondern der Schwarze ist dominant) und auch nicht nur um die visuelle Illustration der Wechselseitigkeit der Fremderfahrung (Kuno ist im Kongo für die Afrikaner fremd, die Afrikaner sind Fremde für sie, und als Schwarzer wird er in der Schweiz auch als Fremder angesehen: das Eigene, das Weiße kann schnell auch zum Fremden, zum

---

<sup>48</sup> WIDMER 1998: 19. Als künstliche Farbe (nicht als Hautfarbe) sind weitere kulturelle Mehrbedeutungen mit ihr zu verbinden: die weißen Schönheitsmasken der Europäer (WIDMER 1998: 29) markieren auch den abendländischen Kampf gegen die Vergänglichkeit, den Tod – über die Afrikaner heißt es aber, dass sie das Leid, das Töten, das Umkommen für selbstverständlich halten (WIDMER 1998: 21). Der Roman operiert natürlich auch mit den stereotypen, verbreiteten Bedeutungen der Adjektive, die häufig erwähnten blassen oder roten Gesichter signalisieren emotionelle Zustände, und der Tamile Saravanpavanathan tötet sich mit dem Heilpilz namens der „Schwarze Helfer“ (WIDMER 1998: 107). Kunos Vater und Anselm starben ebenfalls in Anwesenheit eines Schwarzen, nämlich des verwandelten Kuno, der in die Schweiz zurückkehrte.

<sup>49</sup> WIDMER 1998: 144.

<sup>50</sup> WIDMER 1998: 18.

<sup>51</sup> WIDMER 1998: 190.

Schwarzen werden). Wichtig ist eher und auch noch jene Literarizität, die aus diesem Verfahren, der Verbindung kultureller und sprachlicher Alteritätsphänomene resultiert. Widmers Roman lässt den Leser durch die surrealistischen Motive, die Grammatikalisierungen die Willkürlichkeit der Trennung zwischen *Signifié* und *Signifiant* bewusst werden, die für den deskriptiven sprachlichen Modus charakteristisch ist. Von Anfang an ist der Rezipient mit jenem metaphorischen sprachlichen Modus konfrontiert, der die Märchen charakterisiert. Damit komme ich zur dritten und letzten Strategie der Verfremdung kolonialer und europäischer Geschichte im Text.

(3) Märchenhaft, bzw. auch ein Märchen (und schon deswegen alles andere als ein tragisch-kritischer Text über persönliche und geschichtliche Schuld oder eine ernstzunehmende Entdeckungsreise) ist Widmers Text schon am Anfang, wo jener Wald seiner Kindheit beschrieben wird, der nicht nur an den Dschungel erinnert, sondern auch die Verwandlung und das Fiktionsvermögen thematisiert:

Alte Sagen – oder solche der Familie – berichteten, dass viele schon, Kinder vor allem, Tage und Jahre durch den ewigen Wald geirrt seien, bis sie, erschöpft, nicht mehr weiterkonnten und selber zu einem Baum wurden. Einige der Baumriesen seien einmal solche wie ich gewesen. Hüpfende Winzlinge. [...] In einer Waldlichtung, die nur ich kannte, wohnten Zwerge, oder Gnome, tanzten und brachten mir, ihrem Häuptling, Geschenke, Zaubermittel, mit denen ich mich in einen Giganten verwandeln konnte, dessen Haupt die höchsten Wipfel überragte. Sie sangen so furchterregende Lieder, dass alle erschauerten, die sie hörten – nur ich nicht, denn ich hatte diese Gesänge erfunden. (Widmer 1998: 10)

Märchenhafte Wesen und märchenhaft positive, plötzliche Wandlungen treten im Text immer wieder auf: die Helden werden immer wieder quasi *deus ex machina* gerettet (Kuno und Kunos Vater vor dem Tod), und Kunos Wunsch geht auch in Erfüllung: er findet das Glück und den richtigen Ort zum Leben, wie in einem Märchen – sogar das uralte Schmerz vom Tod der Mutter wird am Ende überwunden<sup>52</sup>. Die Schlusszene des Romans korrespondiert offenbar jener Szene aus Kunos Kindheit, wo er die tote Mutter auffindet („[I]ch konnte meinen Blick nicht von den Füßen meiner Mutter wenden, die weit unten – nackt, weiß, wie Schnee – aus Rittersporn und Malven auf den Gartenweg hinausragten“<sup>53</sup>):

Ich werden mich im Licht der ersten Sonne von meinem Baum lösen, den Berghang hinunterklettern, mich durch den Wald schlagen, ins Freie treten, durch den Hof eilen, die Treppe hochrennen. Behutsam die Tür des Schlafzimmers öffnen und hineinlugen, Anne,

---

<sup>52</sup> WEBER & SANDER 2004.

<sup>53</sup> WIDMER 1998: 19.

meine Anne wird auf dem Bett liegen, unter Moskitonetzen verschwunden, aus denen nur die Füße herausragen. Schwarze Füße, bewegungslos.<sup>54</sup>

Das Märchen, die Märchenhaftigkeit bedeutet hier nicht nur einfach eine Wunscherfüllungsphantasie (die positiven Wendungen), sondern sie vertritt vielmehr auch die metaphorische Sprache, ja die Sprachmagie und damit den Kern, das Wesen der Literatur<sup>55</sup>. Letztendlich wird damit im Roman nicht nur die kulturelle Grenzziehung zwischen Europa und Afrika thematisiert, oder die für den deskriptiven sprachlichen Modus charakteristische Trennung von dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden problematisiert, sondern auch die Unterscheidung von „Fiktion“ und „Realität“ wird aufgehoben<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> WIDMER 1998: 215.

<sup>55</sup> Vgl. dazu die Selbstausslegung des Autors: „Schreiben hat etwas mit Zauberei zu tun“ (WEBER & SANDER 2004).

<sup>56</sup> Widmer will einige Ereignisse und Motive des Textes übrigens auch historisch begründet haben, so existierte die Spionagelinie Wiking tatsächlich und auch die Authentizität der Figur des afrikanischen Zöllners will er überprüft haben (WEBER & SANDER 2004).

## **Bibliographie**

### **Primärliteratur**

CONRAD 2000

CONRAD, Joseph: *Herz der Finsternis*. In: ders. *Jugend. Herz der Finsternis. Das Ende vom Lied*. Köln, KÖNEMANN, 2000 (1899).

WIDMER 1998

WIDMER, Urs: *Im Kongo*. Zürich, DIOGENES, 1998 (1996).

### **Sekundärliteratur**

AGOSSAVI 2003

AGOSSAVI, Simplicio: *Fremdhermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur. An Beispielen von Uwe Timm, Gerhard Polt, Urs Widmer, Sibylle Knauss, Wolfgang Lange und Hans Christoph Buch*. St. Ingbert, RÖHRIG, 2003.

ASSMANN 2000

ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, BECK, 2000 (1997).

BOURQUIN 2006

BOURQUIN, Christophe: *Schreiben über Reisen: zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg, KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN, 2006.

BUGMANN 1998

BUGMANN, Urs: *Die Schweiz und andere Mythen. Urs Widmers Umgang mit seinem Land und seiner Geschichte*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik X*. 1998. 65-74.

FOUCAULT 1973

FOUCAULT, Michael: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a.M., SUHRKAMP, 1973 (1961).

FRANK 2006

Frank, Michael C.: *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld, TRANSCRIPT, 2006.

NIZON 1990

NIZON, Paul: *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*. Frankfurt a. M., SUHRKAMP, 1990 (1970)

SAID 2009

SAID, Edward: *Orientalismus*. Frankfurt a.M., FISCHER, 2009 (1978)

SCHMID 1963

SCHMID, Karl: *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchung über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jakob Burckhardt*. Zürich, ARTEMIS, 1963.

VON MATT 2001

VON MATT, Peter: *Im Urwald mit Urs Widmer*. In: ders: *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*. München, HANSER, 2001. 288-291.

WEBER & SANDER 2004

WEBER, Ingmar & SANDER, Jürgen 2004: *Schreiben hat etwas mit Zauberei zu tun! Ein Interview mit Urs Widmer über seinen Roman Im Kongo, die Schicksalslosigkeit der Schweizer und den "Schwarzen in ihm"*.

<http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/widmer.shtml#> (letzter Zugriff am 5.1.2010)

WEBER 1998

WEBER, Ulrich: *Rückkehr in die Magie des Fernen. Das Reisemotiv im erzählerischen Werk Urs Widmers*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik X*. 1998. 41-49.