

»Wer ist diese taubstumme Frau, die pausenlos meine Nächte stört?«

Chenjerai Hoves Roman *Ahnenträume*

Einen Roman zu lesen bedeutet, einen Raum zu betreten, den man nicht kennt. Das kann unterschiedliche Gefühle auslösen, Verwirrung allemal: Wo befinde ich mich? Was bedeuten diese Worte und die Bilder, die sie auslösen? Weshalb werden sie mir erzählt? Spielt das Romangeschehen in einer fremden Kultur, einem fremden Land, einem fremden Kontinent, kann die Verwirrung in Befremden umschlagen, in ein Gefühl der Verunsicherung und Hilflosigkeit, einen Reflex der Abwehr.

Die gehörlose Frau, die Chenjerai Hove in seinem Roman vorstellt, ist so völlig anders als die gehörlosen Menschen, die aus der Literatur bekannt sind. Gehörlose Helden in literarischen Texten hörender Schriftsteller haben einen festen Platz – ich habe an anderer Stelle ausführlich darüber geschrieben.¹ Nein, in *Miriro* begegnet dem Leser weder eine »wilde« noch eine »gezähmte wilde« Frau. In *Miriro* begegnet ihm die Erinnerung. Die Situation erinnert an Tobias und Erik, den Helden in Niklas Rådströms Roman *Engel unter Schatten* (1996; vgl. Vollhaber 1997, 441ff.). Damals löste die Begegnung des Ich-Erzählers mit dem gehörlosen Tobias jenen Strom des Erinnerns und Erzählens aus, von dem der Roman kündet, in dem von der Geschichte seiner Jugend, die er gemeinsam mit seinem gehörlosen Bruder Erik verbrachte, die Rede ist. *Engel unter Schatten* reflektiert den Verlust der Jugend, der durch den gewaltsamen Tod Eriks ausgelöst wurde, für den sich der Ich-Erzähler verantwortlich fühlt. Die Schuld an Eriks Tod zu verdrängen, galt von nun an sein ganzes Sinnen und Trachten bis zu jenem Moment, da ihm Tobias begegnet und in dieser Begegnung der vergessene Erik zurückkehrt. Die Schuld, die so schwer auf den Schultern des Ich-Erzählers lastet und vor der er sein Leben lang geflohen war, ist die Verweigerung jener Liebe, die ihm von seinem Bruder entgegengebracht wurde – eine Verweigerung, die letztendlich zum Tod Eriks führt. Erik jedoch ist der Einzige, der den Erzähler je geliebt hat.

1 Vgl. dazu »Hörende schreiben über Gehörlose: Ein Traum von tiefer Stille« in diesem Band auf S. 231.

Auch Hoves *Ahnenträume* reflektieren Schuld, auch sein Roman handelt von verweigerter Liebe, und dennoch ist alles ganz anders. Eine zentrale Figur des Romans ist Mucha, dem im Traum seine taube Ahnin Miriro erscheint und ihm Geschichten erzählt. Diese Geschichten verwirren Mucha. »Wer ist diese taubstumme Frau, die pausenlos meine Nächte stört« (1999, 66), fragt er seinen Vater. Miriro kam 1850 auf die Welt, verbrachte eine traurige Kindheit, wurde mit einem Säufer verheiratet und nahm sich bald darauf das Leben. Die Familie, das Dorf atmen auf, als sie tot ist. Doch jetzt ist sie wieder da, nicht als rächender Schatten oder Fluch, sondern als Geschichten erzählende Ahnin, die Mucha, ihrem Medium, den Schlaf raubt. In Mucha findet sie einen Menschen, der ihr zuhört, dem sie »die Geschichte des Mädchens, das Zeit und Raum besiegt« (ebd., 34) – ihre Geschichte – erzählen kann.

Es ist die Geschichte der Familie von Mucha, die in einem Dorf in Zimbabwe lebt. Ein Erzähler berichtet. Dieser Erzähler wendet sich im Text häufig an Mucha und spricht ihn an: »Du, ein kleiner Junge noch, beobachtest, wie dein Vater das Land seiner Träume der Länge und Breite nach mit Schritten durchmißt« (ebd., 89). »Du bist ganz allein in dieser dunklen Welt« (ebd., 71). »Du sitzt und lauschst dem furchterregenden Schrei der Eule aus der Finsternis« (ebd., 183). »Du hörst die Stimme, und sie bringt dich zum Weinen« (ebd., 220). Manchmal ist der Erzähler auch Mucha selbst: »Ich, Mucha, der Zuhörende bei den nicht enden wollenden Erzählungen und Geschichten, die mich zwar betreffen, an deren Entstehung ich aber keinen Anteil nehmen konnte, ich gehörte nicht zu diesen Erinnerungen, bis ich schließlich geboren wurde, um ein bloß Zuhörender zu sein, der unter dem kühlen Schatten eines Baumes sitzt« (ebd., 26). Es kommt auch vor, dass Miriro von sich erzählt: »Ich konnte nicht hören, wie die Vögel singen. [...] Sogar die Schlaflieder, die meine Mutter mir sang, ich konnte sie nicht hören. Sie waren Teil der stummen Finsternis, die mein Leben umgab« (ebd., 26).

Der Unterschied zwischen Tobias und Erik einerseits und Mucha und Miriro andererseits besteht darin, dass Tobias jene Gefühle bei Ove, dem Ich-Erzähler, evoziert, die ihn an seine Gefühle mit Erik erinnern. Tobias und Erik dienen dem Erzähler als Katalysatoren der Erinnerung, es geht um Oves Gefühlswelt, sein Ich feiert Urstände. Rådströms Roman kreist um das Ich des Erzählers, alles Geschehen ist auf dieses Ich hin konzentriert. Wir haben es mit einem Text zu tun, wunderschön und spannend geschrieben, der ganz dem abendländischen Konzept des Ich-Ideals verpflichtet ist, mit Ove als Hauptfigur und seinen Antagonisten Tobias und Erik; ein Konzept, dem auch westliche Emanzipationsbewegungen verpflichtet sind.

Ganz anders ist das Konzept in Hoves Roman. Hier gibt es zwar Mucho, doch es geht nicht um seine Emanzipation, sondern um seine mediale Funktion im Romangesehen. Der oft verwirrende Wechsel der Erzählperspektive macht deutlich, dass der Autor alles vermeiden will, Mucha zur Hauptfigur des Geschehens zu machen. Dabei hilft ihm die Rekonstruktion einer Familiengeschichte, die er mit Miriro beginnen und offen enden lässt. »1850. Ein taubstummes Kind wird geboren« (ebd., 15). Die Kapitel des Buches beginnen mit Jahreszahlen und Daten: »1960. Vater – der Zuhörende hört zu« (ebd., 36), »1963. Der Schoß« (ebd., 54), »2. Juli 1970« (ebd., 64) usw. Miriro übernimmt dabei die Funktion eines Katalysators, jedoch nicht, um Erinnerungen und Gefühle bei einem Helden wachzurufen, sondern um mithilfe Muchos der verschütete-

ten Geschichte des Familienclans, zu dem sie und er gehören, nachzugehen: »Jetzt ist sie [Miriro] eine Stimme, kommt und geht, wie sie will, setzt sich über alle Hindernisse hinweg. Sie ist eine dunkle Stimme voller Freude und Traurigkeit und erzählt ihre Geschichte. Meine Geschichte. Unsere Geschichte« (ebd., 25). Insofern liegt das Heldenhafte Muchas nicht in seiner Emanzipation begründet, sondern im Ernst, dem Ruf zu folgen, und dem Fleiß seiner Recherche.

In seinem Original ist der Titel des Romans *Ancestors*, was so viel wie Ahnen, Vorfahren bedeutet. Der in der deutschen Ausgabe erweiterte Titel *Ahnenträume* verweist auf den Ort, wo sich die Ahnen einfinden. Und bereits hier zögert man und es stellt sich jenes Unbehagen ein, von dem eingangs berichtet wurde.

Seit Sigmund Freud den Traum als bedeutsamen Erkenntnisgegenstand der Psychoanalyse entdeckte, gilt er als verkleidete Erfüllung eines unterdrückten und verdrängten Wunsches, mit dem sich jeder Europäer auseinanderzusetzen hat. In seiner Freud-Biografie schreibt Peter Gay dazu: »Jeder Traum ist also ein Stück Arbeit und harte Arbeit dazu. [...] Als Hüter des Schlafes dienend, hat ›Traumarbeit‹ die Funktion, unannehmbare Impulse und Erinnerungen in eine Geschichte zu verwandeln, die harmlos genug ist, um ihre Schneide abzustumpfen und ihre Äußerung zu erlauben. Die Vielfältigkeit der Traumarbeit, die den Träumern offensteht, ist praktisch unerschöpflich, da sie eine Unzahl von Tagesresten und einzigartigen Lebensgeschichten zur Verfügung hat. Doch trotz des Anscheins eines planlosen, wimmelnden Chaos folgt diese Arbeit festen Regeln« (1995, 133).

Diese Vorstellungen von Traum konterkarieren völlig das, was Hove als Traumerfahrungen in seinem Roman beschreibt, und es fällt schwer, auch wenn im Roman häufig die Rede von Traum ist, ihn nicht als das zu erkennen, was die von Freud geprägte Kultur unter ihm versteht. Freud begreift die Arbeit des Analytikers als mühseliges Deciffrieren von Traumbildern und ihre Inbezugsetzung zu lebensgeschichtlicher Wirklichkeit. Die Traumanalyse dient – wie die Psychoanalyse allgemein – der Stabilisierung des Ich. Die Analyse ist nur dann von Wert, wenn die Bedeutung des Traums erkannt worden ist. Mucha jedoch hat von seiner Mutter gelernt: »Die Bedeutung von Träumen zu kennen heißt den Tod suchen« (Hove 1999, 34). Der Traum, wie er dem Leser bei Hove begegnet, hat mit der Stabilisierung des Ich nichts zu tun. Er ist nicht, wie bei Freud, eine Wunscherfüllung, der sich des ›Ventils‹ Traum bedient, weil die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft die Erfüllung der Wünsche verbieten. Bei ihm ist der Traum auch kein Geheimnis, das beim Erwachen schnell zu vergessen und bestenfalls nur dem Analytiker preiszugeben ist, sondern eine im Rahmen der Tradition anerkannte Instanz, mit den Ahnen, die zwar gestorben sind, deren Geister aber leben, in Kontakt zu treten. »Seit Jahrhunderten bestimmt der enge Kontakt zu den Geistern der Vorväter das Leben der Menschen. Die Geister der Vorfahren werden bei allen wichtigen Lebensentscheidungen informiert, befragt und um Fürsprache gebeten. [...] Ihre Macht, Kenntnisse oder Kräfte übertragen sich auf eines ihrer Kinder und Enkelkinder über mehrere Generationen. Solche Menschen werden zeitweilig vom Geist ihrer Vorfahren beseelt, um durch sie zu sprechen« (Frese-Weghöft 1991, 54f.).

Genau das ereignet sich in Hoves Roman; durch Mucha spricht Miriro. Die Erzählungen, die Miriro Mucha vermittelt, und die Mucha seinerseits auffordern, der Familiengeschichte nachzugehen, stellen für Hove die Möglichkeit dar, die Geschichte einer

Familie und ihrer Traditionen vor dem Hintergrund der Geschichte des Kolonialismus in Zimbabwe zu erzählen, ja, er muss sie erzählen, denn »sie nicht zu erzählen bedeutet den Tod« (Hove 1999, 35). »die geschichten, die man uns erzählt, es sind immer die geschichten der sieger. und immer sind die sieger die geschichtenerzähler. [...] die geschichte unseres lebens ist die geschichte des männlichen blutes, das in unseren adern kreist. in unseren adern fließt aber noch anderes blut, das von denen, die die namen der dinge kennen, nicht erwähnt wird« (ebd., 36).

Dabei ist die Geschichte der Sieger keineswegs die Geschichte der Kolonialherren; sie ist, wie es Hove deutlich pointiert, die Geschichte des männlichen Blutes. Es waren die Männer der Familie, die einst Miriro an den Säufer verheirateten, es war der Vater, der Muchas Schwester Tariro an einen alten Mann verheiratete, den sie nicht liebte und vor dem sie in die Stadt floh, wo sie auf dem Bahnhof jämmerlich dahinvegetierte. Es war Muchas Vater, der seine Frau vom Hof jagte, nachdem sie in einem feierlichen Ritual geweint und von den Ahnen ihre Tochter zurückgefordert hatte. Es war Muchas Vater, der in ein Gebiet zog, fern der Gräber der Ahnen, aus dem die Weißen die Bewohner verjagt hatten, um dort Bauern anzusiedeln, die ihnen ergeben waren. Ihrem Ruf ist er gefolgt, um ihre Forderung zu erfüllen, dass es nicht nur darum geht, den Bauch vollzuschlagen. »Du mußt auch den Bauch deines Geldbeutels füllen« (ebd., 36), wie es der weiße Land Development Officer von ihm verlangt hatte. Seinen Vater, das männliche Blut, klagt Mucha an. Er vermag es, weil er auf die Stimme der tauben Miriro hört. »Es sind die Worte, die jene Frau mit mir geteilt hat. Jene Frau, die nicht mehr ist als ein Traum. Die Geschichtenerzählerin, die so vielen tauben Ohren weibliche Geschichten erzählt. Es sind Geschichten über den Anteil weiblichen Blutes in mir. Blut aus so vielen Geschichten, die Vater vor mir verborgen gehalten hat. Die er einfach übergangen hat« (ebd., 64).

Geschichten von Frauen sind also jene ungehörten Geschichten, die auf taube Ohren stießen, die nicht erzählt wurden und in Vergessenheit gerieten. Mucha, den Sohn der Familie, zum Medium, zum Zuhörenden ihrer Geschichten zu machen, sprengt seine Rolle als Mann und Träger des männlichen Prinzips. Das wird sowohl inhaltlich als auch formal im Roman reflektiert, inhaltlich dadurch, dass Mucha zum Erzähler ihrer Geschichten und damit zum Verräter am männlichen Blut wird, formal dadurch, dass der Autor auf die Konstituierung eines Helden verzichtet, und einen Erzählfluss entwickelt, in dem der Leser immer wieder die Orientierung verliert: Wer spricht? Spricht der Erzähler, spricht Mucha, spricht Miriro, spricht Miriro durch den Erzähler, durch Mucha, durch seinen Vater, seine Mutter, durch Fanwell, seinen Bruder, oder Tiriro, seine Schwester? Das macht die Lektüre des Romans schwierig und fesselnd zugleich.

Hoves Roman reflektiert einen Vorgang, den der Anthropologe Hans Bosse als »Abwehrformation« begreift, einer kulturell verwurzelten Strategie, mithilfe derer sich Afrikaner gegen Kolonisatoren wehrten, und zwar gleichermaßen kapitalistischer wie sozialistischer Provenienz. Dabei ging es darum, folgenden Maßnahmen, die die Kolonisatoren ergriffen, zu widerstehen: »(1) Sie organisierten ein dominantes Handelsmonopol [...]. Die ruinierten afrikanischen Händler durften nunmehr subalterne Funktionen übernehmen. (2) Geldsteuern wurden erhoben. [...] (3) Diejenigen Klassen und Schichten wurden politisch unterstützt, die bereit waren, der Kolonialmacht bei ihrer Herrschaftssicherung Hilfestellung zu leisten. (4) Die Binnenwanderung [...]

wurde systematisch in Angriff genommen [...]. (5) Wenn alle diese Maßnahmen fruchtlos blieben, dann wurde offener administrativer Zwang – Einführung des Systems der Zwangsarbeit – angewandt« (Bosse 1984, 43). Alle fünf aufgeführten Maßnahmen lassen sich in der Familiengeschichte Muchas wiederfinden, und auch die Folgen, die diese Maßnahmen und der Widerstand dagegen bei den Menschen hinterlassen haben.

Chenjerai Hove, der 1956 als Bauernsohn in den Midlands von Zimbabwe geboren wurde, arbeitete mehrere Jahre als Lehrer, bevor er Lektor beim Zimbabwe Publishing House wurde. Bis zu seinem Tod war er Schriftsteller und Journalist. Er hat drei Gedichtbände veröffentlicht: *Up in Arms* (Harare 1982), *Red Hills for Home* (Harare 1985) und *Rainbows in the Dust* (Harare 1998), außerdem neben *Ancestors* (London 1996) zwei weitere Romane: *Bones* (dt. *Knochen*, München 1991), für den er 1989 den Noma-Preis für afrikanische Literatur erhielt, und *Shadows* (dt. *Schattenlicht* 1996). 2001 erhielt er den Deutschen Afrika-Preis der Deutschen Afrika-Stiftung. Nachdem er die Politik Mugabes kritisiert hatte, musste Chenjerai Hove 2001 Zimbabwe verlassen. 2015 ist er in Norwegen gestorben.

Hove publizierte in Englisch und in Shona, einer der Bantusprachen Zimbabwes, Nduri Dzorudo und Pasichigare. Alle anderen mir bekannten Publikationen sind von ihm ursprünglich in Englisch veröffentlicht worden, also in der Sprache der Kolonisatoren. In seinem Roman *Ahmenträume* wird dieses Problemfeld nicht angedeutet, es ist jedoch ein zentrales Thema im afrikanischen Befreiungskampf, und das, was der kenianische Schriftsteller Ngugi wa Thiong'o (geb. 1938) aus seiner Schulzeit schreibt, dürfte gehörlosen Menschen nicht unbekannt sein: »Englisch wurde zur Unterrichtssprache meiner formalen Bildung. Das Englische wurde in Kenia zu weit mehr als nur einer Sprache: es wurde *die* Sprache und alle anderen hatten sich vor ihr in Ehrerbietung zu verneigen. Dementsprechend war es eine der demütigendsten Erfahrungen, im Umkreis der Schule dabei ertappt zu werden, Gikuyu zu sprechen. Der Übeltäter erhielt eine Prügelstrafe – drei oder fünf Stockhiebe auf den nackten Hintern – oder wurde dazu gezwungen, eine Metallplatte mit der Aufschrift ›Ich bin doof‹ oder ›Ich bin ein Esek‹ um den Hals zu tragen« (Thiong'o 2017, 44; Herv. i. Orig.).

In einem Gedicht, das Hove nach der Hinrichtung von Ken Saro-Wiwa am 10.11.1995 geschrieben hat, spannt er einen Bogen, der Europa miteinbezieht und auf das Problemfeld Sprache indirekt hinweist.

»we drank on a boat / floating on the elbe / a german river: / now i know / the german river / knows not / the shadow of our predicament, / of the tears we shed / of the voices we hear / as we listen / to our deaf continent / they were wrong / the negritudes / about the beauty of the land, / the land of our fathers; / they were wrong / for not seeing our ugliness / for we are, indeed, ugly / the DARK CONTINENT. / a continent that bleeds / and does not know it« (Hove 1998, o.S.).²

2 wir tranken auf einem boot / das auf der elbe schwamm / einem deutschen fluss: / jetzt weiß ich / der deutsche fluss / weiß nichts / von unserer misslichen lage, / von den tränen, die wir vergießen / von den stimmen, die wir hören, / wenn wir gebannt / unserem tauben kontinent lauschen / sie haben sich geirrt / die schwarzafrikaner / über die schönheit des landes, / des landes unserer väter; / sie haben sich geirrt / weil sie unsere hässlichkeit nicht gesehen haben / denn wir sind wirklich

Das Wort »negritude«, das wie ein Scharnier die europäische und afrikanische Perspektive des Gedichts von Chenjerai Hove verbindet, hat der Dichter und ehemalige Staatspräsident des Senegal, Léopold Sédar Senghor, auf die Frage von Hubert Fichte, weshalb er in Französisch publiziere, einmal dahingehend interpretiert, »daß alle großen Zivilisationen Zivilisationen des kulturellen Mestizentums sind. Es gibt ein Bedürfnis nach Komplementarität, nach Ergänzung durch das Gegenteilige« (Fichte 1990, 225). Tatsächlich ist Afrika ohne seine Kolonialgeschichte nicht denkbar, die Ermordung des nigerianischen Dichters Ken Saro-Wiwa durch die im Sold multinationaler Ölkonzerne stehende Diktatur repräsentiert jenen »shadow of our predicament«, den die tragische Seite des Begriffs »négritude« ausmacht. Die von Senghor mit dem Begriff einhergehende Idee von Komplementarität meint jedoch eine Form der positiven Ergänzung und kreativen Vermischung.

Vielleicht stand dieser Begriff auch Pate, als Hove seinen Roman *Ahmenträume* konzipierte, eine »Ergänzung durch das Gegenteilige«, wie sie sich in der Begegnung von Miriro und Mucha anbahnt. Der Roman endet mit einem Fest, bei dem sich die Ergänzung durch das Gegenteilige verschließt: »In dieser Feier sind Nacht und Tag miteinander verbunden« (Hove 1999, 230). Mucha fällt in einen traumartigen Zustand und sieht den Hof seines Vaters verbrennen. Noch einmal erscheinen ihm Miriro und Tiri-ro, doch nun nicht mehr, um ihn mit Geschichten zu verwirren, sondern um Abschied zu nehmen. »Ihre Worte werden schwächer und schwächer, matter und matter, wie die Worte eines sterbenden alten Mannes« (ebd., 231f.). Ist es ein Wunder, dass das Heinrich-Böll-Haus, in dem Hove Teile seines Romans schrieb, von den dort gastierenden Schriftstellern das »Haus des Schweigens« (ebd., 9; Herv. i. Orig.) genannt wird, um die Stimme der Gehörlosigkeit vernehmen zu können?

hässlich / der SCHWARZE KONTINENT. / ein kontinent, der blutet / und davon nichts weiß (Übersetzung T.V.).