

Popliteratur in Afrika? – Multimediale Ästhetik im zeitgenössischen afrikanischen Roman französischer Sprache

Thorsten Schüller

Einleitung

Lange Zeit war in großen Teilen der afrikanischen Literaturen französischer Sprache ein Roman, der sich in erster Linie ‚privaten‘ Phänomenen und Problemen widmet, schwer denkbar. Themen des alltäglichen Zusammenlebens waren stets verknüpft mit ‚großen‘ Themen wie zum Beispiel der Auseinandersetzung mit der konfliktuellen kolonialen oder post- bzw. neokolonialen Situation und der daraus resultierenden komplexen Identitätsproblematik. In Folge dessen wurden frankophone afrikanische Literaturen lange Zeit als primär kämpferisch-engagierte Literaturen wahrgenommen und rezipiert.¹

Seit den 1990er Jahren betreten nun AutorInnen die literarische Bühne, deren Texte sich durch eine ‚neue Leichtigkeit‘ auszeichnen: In Texten von Abdourahman A. Waberi, Kossi Efoui, Kangni Alem, Tierno Monémbo oder Sami Tchak beispielsweise wird häufig eine urbane, von Jugendkultur geprägte Gegenwart inszeniert. Zwar sind politische Themen in manchen Fällen noch immer virulent und ist in einigen Fällen noch immer ein literarisches Engagement auszumachen, doch ist dieses Engagement in eine Roman-Szenographie eingebettet², die sich durch eine Ausweitung der

¹ Diese generalisierenden Aussagen beziehen sich auf kanonisierte afrikanische Literaturen, die zumeist in Europa ediert werden. Im Falle der wenig erforschten so genannten „*écrivains du silence*“ (Fettweis 1995), d.h. jener afrikanischer Autoren, deren Werke nicht (oder nicht in großen Verlagen) veröffentlicht werden und folglich wenig rezipiert sind, mag das Themenspektrum breiter sein.

² Der Begriff der „*scénographie*“ stammt von Dominique Maingueneau und wurde von Jean-Marc Moura zu einer „*scénographie postcoloniale*“ ausgeweitet. Die Szenographie verortet den Text; wichtige Parameter sind der Romanschauplatz (wo findet die Handlung statt?), die Erzählinstanz (wer spricht? von wo stammt der Erzähler?) und die

Bezugsrahmen und eine Fokussierung auf das Private auszeichnet. Dabei wird die Auseinandersetzung mit der ehemaligen Kolonialsituation oder mit politischen Problemen der Postkolonie durch das Integrieren global zirkulierender Populärkultur und durch die Thematisierung von Konsum transzendiert.

Es sind nicht ausschließlich jüngere AutorInnen, deren Texte sich durch eine Inszenierung des Alltags auszeichnen: Im 1999 erschienenen Roman *Trop de soleil tue l'amour* von Mongo Beti zum Beispiel nimmt neben einer Schilderung schwieriger afrikanischer Realitäten auch die große CD-Sammlung des Protagonisten breiten Raum ein. Die häufige Evozierung der mehr als 100 Jazz-CDs und die Betrachtung von Einzeltiteln werden zwar symbolisch verknüpft mit ‚ernsten‘ Themen, doch wird dadurch auch, in Verbindung mit dem Freizeitverhalten des Protagonisten (vor allem seinem Whisky-Konsum), eine Atmosphäre des Alltags hergestellt. Zudem lehnt sich der Roman an Stereotype des populären Genres des Kriminalromans an. Dies erstaunt, weil Mongo Beti mit Romanen wie *Le pauvre Christ de Bomba* (1976) oder *Perpétué et l'habitude du malheur* (1974) Paradebeispiele einer engagierten afrikanischen Literatur ablieferte.

Allgemein lässt sich in wichtigen Teilen der neueren frankophonen afrikanischen Literatur zweierlei feststellen:

Zum einen wird eine Alltagskultur im Sinne Raymond Williams' inszeniert und in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Raymond Williams stellt in seinem 1958 erschienenen Werk *Culture and Society* die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur in Frage; seine Behauptung, dass Kultur „gewöhnlich“ und kein elitäres Distinktionsmerkmal der gesellschaftlichen Klassen sei, sondern vielmehr eine allumfassende Lebensweise, ein „whole way of life“ (Williams 1963 [1958]: 18), avancierte zu einem Grundparadigma der *Cultural Studies*. Dieser in vielen zeitgenössischen afrikanischen Romanen literarisierte „whole way of life“ zeichnet sich ganz im Sinne Williams oft dadurch aus, dass die Romanfiguren durch ihr alltägliches Freizeit- und Konsumverhalten charakterisiert werden, so zum Beispiel durch die Musik, die sie hören, durch die Filme, die sie anschauen oder durch die Markenkleidung, die sie tragen.

Zum anderem werden die intertextuellen Referenzrahmen geographisch und generisch erweitert: Anstelle einer Auseinandersetzung mit inner-

intertextuellen Referenzen (auf welche Texte rekurriert der Autor und wie lassen sich diese verorten?); siehe Maingueneau 1993: 29f. und Moura 1999: 120-138.

afrikanischen Themen und literarischen Formen oder einem Abarbeiten an der Literatur der ehemaligen Kolonialmacht bedienen sich die AutorInnen alternativer Texte und Medien, um sie intertextuell und intermedial zu verarbeiten, sowie um das Genre des Romans durch die Integration von visuellen und musikalischen Genres zu transzendieren. Auf diese Weise wird, wie zum Beispiel in Kangni Alems *Cola Cola Jazz*, auch auf US-amerikanischen Jazz oder, wie in Alain Mabanckous *African Psycho*, auf Charakterstereotype eines ‚hard boiled‘-Kommissars à la Raymond Chandler oder Georges Simenon rekurriert³.

Auch formal schlägt sich diese Hinwendung zum populärkulturell und global geprägten Alltag nieder: Die Texte übernehmen Strukturen anderer Medien, sind z.B. von einer Ästhetik des Films geprägt und bedienen sich des Formeninventars populärer Medien. Häufig zitieren die AutorInnen auch Comics und Internetseiten, vor allem aber Musiktitel aus den Bereichen Rap, Reggae oder Jazz. War das Zitieren und Integrieren von Musik, ob es sich nun um traditionell überlieferte Lieder oder um das wichtige Motiv des Jazz handelt, schon immer ein Bestandteil der geschriebenen afrikanischen Literaturen, so ist in jüngeren Texten vermehrt eine Hinwendung zu jugendkulturell geprägten Musiktiteln und Interpretieren bei gleichzeitiger Ablehnung klassischer Musik europäischen Ursprungs festzustellen⁴. Neben allgegenwärtigen „intermedialen Einzelreferenzen“, d.h. dem reinen Zitieren von Musiktiteln oder Comic-Helden, wird in einigen Texten auch der Versuch unternommen, die Strukturen fremder Medien im Sinne einer „intermedialen Systemreferenz“

³ Alain Mabanckou ironisiert in *African Psycho* das Genre des Kriminalromans und -films und evoziert an vielen Stellen Stereotype, die an Krimiklassiker erinnern: „Je me dis que dans une situation normale, il y aurait eu un inspecteur comme dans les films ou les romans policiers. Cet inspecteur porterait un pardessus beige, un feutre noir et fumerait une pipe, des Gauloises ou des Gitanes sans filtre“ (Mabanckou 2003: 183). Kangni Alems Roman wird in der Folge ausführlicher betrachtet werden.

⁴ Abdourahman A. Waberis Erzählung „Petits morceaux pour lecteurs debout“ mag dies illustrieren. In diesem Text, der sinnigerweise wie eine Schallplatte in „Face A“ und „Face B“ unterteilt sowie durch mehrere „plages“ (Songs) strukturiert ist, berichtet ein junger Reggae-Musiker von seinen Einflüssen, nennt eine ganze Reihe von Künstlern (Bob Marley, Steel Pulse, Lucky Dube und viele andere) und betont: „Et jamais [nous] ne chanterions l’*Oratorio de Noël* de J.-S. Bach“ (Waberi 2001: 77).

zu übernehmen⁵. Zahlreiche Texte der zeitgenössischen afrikanischen Literaturen lassen sich demnach als intermediale Formen begreifen und stehen literarischen Formen nahe, die in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum mit dem viel diskutierten Begriff ‚Popliteratur‘ bezeichnet wurden. In der Folge soll der Versuch unternommen werden, die neuen Formen afrikanischen Schreibens dem Konzept der Popliteratur anzunähern. Hierbei wird keine reine Deckungsgleichheit impliziert oder gar forciert: Vielmehr soll es darum gehen, durch die Konfrontation zweier aus völlig unterschiedlichen Kontexten stammenden literarischen Formen neue Blickwinkel auf Teile der afrikanischen Literaturen zu erhalten.

Annäherung an den Begriff der Popliteratur

Auch wenn Phänomene der Popliteratur weltweit in zeitgenössischen Literaturen auszumachen sind, so existiert das theoretische Konzept der Popliteratur nicht außerhalb des deutschsprachigen Raums und ist nicht völlig identisch mit Begriffen wie ‚popular literature‘, ‚littérature populaire‘, Pop-Art, Para-Literatur oder Trivilliteratur⁶.

In seiner ausführlichen Untersuchung *Das einfache wahre Abschreiben der Welt* (2006) zeichnet Sascha Seiler die Geschichte der deutschsprachigen Popliteratur nach und extrapoliert allgemeine Grundparadigmen, die es erlauben, auch afrikanische Literaturen im Lichte des Konzepts neu zu lesen. Popliteratur erlebte in den 1960er und den 1990er Jahren zwei Konjunkturen, jeweils durch die verstärkte Rezeption prominenter Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann in den 60er Jahren und Benjamin von Stuckrad-Barre in den 90er Jahren. Vor allem die erste Konjunktur der Popliteratur lässt sich als eine literarische Ausformung der theoretischen Postmoderne-debatte verstehen. Beide Strömungen der Popliteratur sind von US-

⁵ Die Begriffe „Einzelreferenz“ und „Systemreferenz“ stammen von Irina Rajewsky (Rajewsky 2002: 76).

⁶ In der Folge beschränke ich mich auf die Begriffe ‚Popliteratur‘ und das Adjektiv ‚populär‘ und seine Derivate. Popliteratur bezeichnet die spezifische, in Deutschland existierende Gattung, von der hypothetisch angenommen wird, dass sie im afrikanischen Kontext ein Äquivalent findet; das Adjektiv populär (‚populäre Kultur‘, ‚populäre Genres‘), charakterisiert in einer allgemeinen Perspektive gesellschaftliche Klassen übergreifende, breit rezipierte Formen und Medien.

amerikanischen Kunstdiskursen beeinflusst, sei es von BeBop, Jazz, Popmusik, Hollywood-Filmen oder Comics, sei es von „zahlreichen zu Mythen stilisierten Musikern und Schauspielern“ (Seiler 2006: 11). Weitere Charakteristika seien eine „Konzentration auf eine scheinbare Banalität des Alltäglichen“ sowie eine „explizite Thematisierung von Sexualität“ (Seiler 2006: 11). In der zweiten Hoch-Zeit der Popliteratur in den 1990er Jahren forcierten die AutorInnen zudem eine starke Selbst-Mediatisierung, die von den Massenmedien reziprok unterstützt wurde. SchriftstellerInnen wurden zu Fernsehstars oder präsentierten Mode auf dem Laufsteg.

Verallgemeinernd lässt sich festhalten, dass PopliteratInnen die von Raymond Williams und auch von Leslie Fiedler geforderte Annäherung von Populär- und Hochkultur in ihren Texten literarisch umsetzen, indem sie sich thematisch und formell verstärkt der Unterhaltungskultur widmen. Fiedler entwickelt in seinem 1968 zuerst veröffentlichten, klassisch gewordenen Text „Cross the Border – Close the Gap“ (1988) aus dieser Forderung eine Programmatik der Postmoderne. Ein postmodernes Kunstideal ist dabei, neben der genannten Einebnung der Differenz von Populär- und Hochkultur, eine Betonung des befreiend Komischen und eine Absage an das Museal-Erstarrte. Postulate der Popliteratur sind folglich in vielen Aspekten deckungsgleich mit wichtigen Paradigmen der Postmoderne und der *Cultural Studies*.

Popliteratur und afrikanische Literaturen

Die kurze definatorische Skizze der Popliteratur weist erstaunliche Parallelen zu Teilen der zeitgenössischen afrikanischen Literatur auf. Dies ist sicherlich unter anderem darauf zurückzuführen, dass viele der jüngeren Texte afrikanischer AutorInnen nicht in Afrika geschrieben werden, aber auch darauf, dass in Zeiten einer beschleunigten Globalisierung nicht nur Theoriemodelle, Denkfiguren und Strömungen wie die Postmoderne oder die *Cultural Studies* in einem grenzenlosen Raum zirkulieren, sondern dass gleichfalls eine immer weiter vereinheitlichte weltweite Unterhaltungskultur afrikanische Kulturproduktionen beeinflusst. Grundannahme für die Lektüre neuerer afrikanischer Texte als Popliteratur ist, dass sich zunehmend eine Konvergenz von populärkulturellen Ausdrucksweisen beobachten lässt. Konnte man lange Zeit westliche Konzepte nicht an

afrikanische Literaturen annähern, weil die konkreten Lebensumstände zu verschieden waren, so lässt sich zumindest im populärkulturellen Sektor eine Vereinheitlichung feststellen⁷. Damit ist nicht nur die von Globalisierungskritikern gefürchtete „McDonaldisierung“ von Kultur gemeint (vgl. Ritzer 1983), d.h. eine weltweite Rezeption US-amerikanischer Kulturgüter. Auch europäische und US-amerikanische Populärkulturen eignen sich beispielsweise afrikanische Strukturen und Formen an; der gegenwärtige Boom so genannter Weltmusik und deren Übernahme in westliche Popmusik sowie die Annäherung populärer Musik aus Afrika an europäische Standards mag dies belegen (vgl. Gross 2008). Auf diese Weise nähern sich Alltagskulturen weltweit einander an und machen einen Vergleich von Popliteratur und postmoderner Literatur auf der einen Seite und zeitgenössischem afrikanischen Schreiben auf der anderen Seite möglich.

Im Falle der Annäherung von Popliteratur und zeitgenössischen afrikanischen Romanen lassen sich auf den ersten Blick leicht Parallelen ausmachen: Eine „explizite Thematisierung von Sexualität“ (Seiler 2006: 11) findet sich beispielsweise in nahezu allen Texten von Sami Tchak; eine Annäherung an US-amerikanische AutorInnen wird allein am Titel *African Psycho* (2003) von Alain Mabanckou sichtbar, dessen Roman sich als eine ironische ‚ré-écriture‘ des Bestsellers *American Psycho* (1991) von Bret Easton Ellis herausstellt; eine Literarisierung des Alltäglichen und Privaten findet sich allerorten, an dieser Stelle sei Tierno Monémembos *Cinéma* (1997) angeführt und in der Folge kurz besprochen; Einflüsse des Jazz prägen viele Texte Kangni Alems, am augenscheinlichsten seinen Roman *Cola Cola Jazz*; die Liste ließe sich beliebig erweitern. In vielen neuen afrikanischen Texten wird demzufolge sichtbar, wie sich die AutorInnen weltweit zirkulierende Populärkultur aneignen.

In der Folge soll mit Hilfe von exemplarischen Beispielen ein Inventar der popliterarischen Formen im zeitgenössischen afrikanischen Roman

⁷ Auch die globale Vereinheitlichung des Konsumverhaltens findet, durch häufiges Nennen von weltweit konsumierten Marken, ihren Niederschlag in einigen afrikanischen Texten, am deutlichsten vielleicht in Abdourahman Waberis Romanskizze „Pepsi contre Coca“ (Waberi 2001: 49-54), in der auf fünf Seiten dutzende westlicher Marken erwähnt werden und inhaltlich ein Kleinkrieg afrikanischer Händler inszeniert wird, die sich auf jeweils unterschiedliche Marken von Erfrischungsgetränken, eben Pepsi und Coca Cola, spezialisiert haben.

aufgestellt werden, um in einem abschließenden Schritt auch Unterschiede und afrikanische Besonderheiten aufzuzeigen.

Inszenierter „whole way of life“

Das offensichtlichste Auftauchen populärkultureller Elemente in zeitgenössischen afrikanischen Texten ist das häufige Zitieren von Musiktiteln, Filmen oder Comic-Helden im Sinne einer Einzelreferenz. Ein Bündel von Einzelreferenzen kann dabei eine Alltagsatmosphäre erschaffen, die es zugleich ermöglicht, den Roman mentalitätsgeschichtlich zu positionieren, und die auftretenden Figuren zu charakterisieren. Die Identität der Figuren konstituiert sich folglich durch den alltäglichen Konsum von Populärkultur. Der Roman *Cinéma* von Tierno Monénembo, dessen Handlung in Guinea kurz vor der Unabhängigkeit angesiedelt ist, kann beispielhaft stehen für literarisierten Alltag, der aus Populärkultur gespeist wird. Alle Handlungen finden auf der Folie von Westernfilmen statt; die Filme liefern Identifikationsmomente für die im Roman auftretenden Jugendlichen, die sich Handlungsstereotype spielerisch aneignen. Die Hauptfiguren des Romans geben sich die Namen von Westernhelden und richten ihre Aktionen an den Kino-Vorbildern aus.⁸ Im lebendigen Treiben einer Großstadt, in der sich die politischen Umbrüche der Unabhängigkeit ankündigen, leben die jugendlichen Protagonisten in einer von Film und Fernsehen beeinflussten Parallelwelt. Die im Kino oder vor dem Bildschirm rezipierten Bilderwelten werden in das alltägliche Leben integriert: Einer der Protagonisten „sort son harmonica pour jouer l'air qu'on entend dans *L'Ange des Maudits*“ (Monénembo 1997: 13); man unterhält sich über Fußball, über SchauspielerInnen und über Episoden von Fernsehserien (Monénembo 1997: 15); die Figuren übernehmen die Sprache und Stereotype aus Western- und Kriminalfilmen; immer wieder werden Markennamen genannt, wird die Vorliebe für US-amerikanische Zigaretten betont und werden Songtitel zitiert; Vergleichsmomente zur Bewältigung von Alltagsproblemen werden aus Filmen herangezogen („Aussi, dans les moments les plus durs, je

⁸ Die Wichtigkeit populärkultureller Diskurse für die Ästhetik des Romans unterstreicht Monénembo durch die Voranstellung eines Zitats des Pop-Art-Künstlers Andy Warhol, das die Interdependenz von Film und Leben kommentiert: „Le cinéma est plus vrai que la vie, les filles y sont plus jolies“ (Monénembo 1997: 9).

m'imaginais dans un film.“ Monénembo 1997: 46) – um nur wenige Beispiele zu nennen.

Das Integrieren von Konsum und Popkultur ist dabei nicht beliebig. Die Vorliebe der Figuren für Western und andere populärkulturelle Diskurse literarisiert eine allgemeine Begeisterung für die USA. Da die ‚histoire‘ des Romans gegen Ende der 1950er Jahre angesiedelt ist, lässt sich daraus eine atmosphärische Umbruchsstimmung herauslesen. Zusätzlich zur freudig ausgelebten USA-Begeisterung begrüßen die Figuren, dass sich die langjährige Vorherrschaft französischer Marken und Konsumgüter dem Ende zuneigt, wie im Kommentar eines Protagonisten über Kinowerbung deutlich wird: „Il y a deux ans, on aurait entendu à la même heure vanter les mérites de Gillette, de Kronenbourg, du lait Bonnet Rouge ou des cigarettes Job Supérieures... *Pas un pas sans Bata!... Aspro, le médicament de l'Africain moderne!...*“ (Monénembo 1997: 136).

Die Thematisierung von Populär- und Alltagskultur transportiert somit geschichtliches Wissen. Im Sinne einer literarisierten Mentalitätsgeschichte erfährt der Leser, wie sich die Unabhängigkeitsbestrebungen im alltäglichen und privaten Leben einiger Jugendlicher widerspiegeln. Die Geschichtsschreibung des Romans stellt sich dabei im wahrsten Wortsinne als eine Historiographie ‚von unten‘ heraus. Die Perspektive der Jugendlichen und die Fokussierung auf scheinbar banale Alltagsphänomene kontrastieren dabei mit der ‚offiziellen‘ Historiographie oder auch mit einem historischen Roman wie Ahmadou Kouroumas *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), in dem ein Panorama gesamtafrikanischer Geschichte im 20. Jahrhundert mit Hilfe von Diktatorenbiographien erstellt wird.

An dieser Stelle wird eine Besonderheit der afrikanischen Form von Popliteratur deutlich. Das Integrieren alltags- und populärkultureller Elemente impliziert im afrikanischen Kontext mehr als nur den komplizenhaften Versuch seitens des Autors/der Autorin, Identifikationsmomente mit einer gleichaltrigen Leserschaft zu erschaffen, eine Strategie, die man deutschsprachigen Popliteraten unterstellen könnte. In zahlreichen jüngeren afrikanischen Romanen französischer Sprache wird das Zitieren von Populärkultur ganz im Gegensatz dazu mit bedeutenden Problemen wie Migrationsschicksalen oder weltgeschichtlichen Ereignissen wie der Unabhängigkeit oder dem Ende des Kalten Krieges konfrontiert.

In dieser Perspektive transportiert in Sami Tchaks *Place des fêtes* (2001) die ständige Nennung von Songtiteln und Künstlern stets eine Aussage. Vor

allem die Anspielungen auf die franko-tunesische Sängerin Lââm sind bedeutungsvoll: Der Roman inszeniert die Sängerin als Symbolfigur, die es, obwohl aus einem Immigrantenumfeld stammend, in Frankreich ‚geschafft hat‘.

Kangni Alems *Cola Cola Jazz* ist ein weiteres Beispiel für das häufige bedeutungstragende Zitieren von Popmusik. Kangni Alem beschreibt unter anderem den Aufenthalt der Protagonistin in einem Hotel, in dem sich zahlreiche Durchreisende aufhalten, die lautstark ihre Lieblingspophits spielen, um damit andere Hotelgäste zu übertönen (Alem 2002: 12). Die Nennung der Lieder drückt dabei die Entwurzelung der Reisenden aus und ihren Versuch, eine virtuelle Heimat im Sinne einer Heimatprothese⁹ zu inszenieren.

In Kossi Efouis Roman *La Fabrique de cérémonies* spielt das Fernsehen eine entscheidende Rolle und so erfahren die Protagonisten das für die Handlung des Texts wichtige Ende des Kalten Kriegs (recht gleichgültig) aus dem Abendprogramm (Efoui 2001: 13). ‚Ernstere‘ Themen werden so immer wieder in einer von Populärkultur geprägten Atmosphäre des Alltags eingebettet.

Ästhetik des bewegten Bildes

In Kossi Efouis Roman *La Fabrique de cérémonies* (2001) spielt nicht nur das Medium Fernsehen mit seinen verschiedenen Sendeformaten (Fernsehnachrichten, Talkshows,...) eine inhaltlich wichtige Rolle, formal zeichnet sich der Roman durch eine Ästhetik des Films aus. Es werden nicht nur auf Inhaltsebene KinoschauspielerInnen erwähnt, deren Mimik und Gestik der Protagonist imitieren möchte (Efoui 2001: 212), vor allem unternimmt Kossi Efoui den Versuch, formale Aspekte des Films oder allgemein eine Ästhetik des bewegten Bilds in den Roman als Systemreferenz zu integrieren. Der Roman steht somit beispielhaft für die Konfrontation von audiovisuellen Medien und Romanliteratur.

La Fabrique de cérémonies thematisiert die Reise des togoischen, nach Paris emigrierten Protagonisten Edgar Fall in seine ehemalige Heimat. Während

⁹ Als Heimatprothese bezeichnet Immacolata Amodeo symbolische Erinnerungen an die verlassene Heimat, die die Dichotomie „Heimat versus Fremde“ überwinden, indem sie „Heimat in der Fremde“ simulieren (Amodeo 1996: 131).

seines ‚retour au pays natal‘ wird er mit einem schimärischen und unechten, als virtuell dargestellten Afrika konfrontiert. Die Wahrnehmungen des Protagonisten werden mit Hilfe von Film-Vokabular beschrieben. Kossi Efoui bedient sich dazu einer Poetik des Films, in der Kameras, Bildschirme („J’imagine un écran que fixerait son regard [...]“; Efoui 2001: 339), Regisseure mit ihren Klappen („Urbain Mango et moi dans ces années-là, à Moscou... Clap de fin“; Efoui 2001: 13) und Synchronisationen und Tonspuren ([L]e brouillard s’amusant de déjouer la synchronisation des voix [...]“; Efoui 2001: 95) jegliche Unmittelbarkeit auslöschen. Ganz im Sinne Walter Benjamins (vgl. Benjamin 1968 [1936]) bedeutet ein Medienwandel auch eine Änderung der Wahrnehmungsmuster. Durch die Allgegenwart des Mediums Film, das im Alltag der Protagonisten über den Fernsehapparat übermittelt wird, wird auch deren Wahrnehmung ‚filmisch‘. In dieser Scheinwelt des Bildschirms wird die Realität medial vermittelt, Alltag wird in Fernsehsendungen beobachtet (Efoui 2001: 114–118), sogar Fernsehzuschauer werden gefilmt. Auswirkung dieser Situation ist, dass auch die Gegenwart nicht mehr unmittelbar erfahren wird. Gleich einer zeitlich minimal verschobenen Live-Aufzeichnung wird das Leben betrachtet. In einer solchen Scheinwelt existiert Wirklichkeit nicht mehr und muss elektronisch verstärkt werden. Wahr ist nur, was man aus Filmen kennt, und Wahrnehmungen sind durch Filme beeinflusst: „Le bruit que fait le corps d’un homme lorsqu’on le frappe du poing nu est un bruit ridiculement léger s’il n’y a pas un bruiteur muni d’une grande caisse pour qu’on s’y croie, comme au cinéma“ (Efoui 2001: 197).

Die gesamte Struktur des Romans bedient sich Montagetechniken des Films. So sind in *La Fabrique de cérémonies* die Einzelkapitel Übergangslos aneinandergereiht, ohne dass eine Motivation für die jeweilige Anordnung deutlich wird. Zwar basiert der Gesamtroman auf einer groben Linearität, die von den abrupt in ein neues Geschehen einführenden Kapitelanfängen aber verschleiert wird. Erläuternde Vergleiche stammen meist aus dem Bildinventar von Film und Fernsehen und den technischen Voraussetzungen dieser Medien. Eine verblässende Erinnerung wird zum Beispiel mit einem erlöschenden Bildschirm verglichen (Efoui 2001: 18).

Doch beschränkt sich das virtuelle Erzählen nicht nur auf Vergleiche. Die von Beginn an dominierende Erzähltechnik, die an den Nouveau Roman erinnert, lässt sich ebenfalls als Auswirkung des Primats des Visuellen interpretieren. Der Erzähler befreit die Welt von jeglichem metaphysischen

Hintergrund, indem er gleich dem Auge einer Kamera das rein Visuelle minutiös beschreibt.

Ein Roman, der sich filmischer Techniken bedient, muss mit den Beschränkungen des Mediums Buch die Plurimedialität des Films ästhetisch verarbeiten. Dazu gehört natürlich auch der akustische Aspekt. Neben Momentaufnahmen des Visuellen gibt es in *La Fabrique de cérémonies* so auch ausführliche Detailbeschreibungen des Akustischen. In den Restaurant-szenen des Romans dienen segmentierte Sätze, die von verschiedensten Besuchern ausgesprochen und gleich einer raschen Schnittfolge montiert werden, dazu, ein akustisches Gesamtbild der Lokalität zu übermitteln, in der eine Vielzahl von Geräuschen und Gesprächsfetzen einen Gesamteindruck des Hörbaren vermitteln. (Efoui 2001: 26)

Auf diese Weise wird die Wahrnehmung der Wirklichkeit in optische Ausschnitte und akustische Momentaufnahmen zerlegt und unterstützt die Tendenz des Romans, eine fragmentierte Welt abzubilden.

In dieser Poetik des Films darf natürlich ein Abspann nicht fehlen. Mit einem kurzen, „Générique“ überschriebenen Kapitel endet der Roman. Hier werden stichwortartig Danksagungen und Copyright-Informationen geliefert und offene inhaltliche Fragen geklärt.

Efouis Roman illustriert mit der Poetik des Films und des Fernsehens, mit seiner Literarisierung von Filmsprache als formaler Referenz den von globalen Kräften geprägten Charakter der Literatur jüngerer afrikanischer Autoren. Zunächst gilt das Medium des Films durch die massive Präsenz in der Freizeitgestaltung und seine weltweite Allgegenwart im Fernsehen als das globale Medium schlechthin (vgl. Hickethier 2001). Diese programmatische und ästhetische Akzentsetzung auf ein populäres Alltagsphänomen trägt dazu bei, dass sich *La Fabrique de cérémonies* wie viele andere Texte der neueren afrikanischen Literaturen als Popliteratur lesen lässt.

Das Motiv des Jazz

Häufiger noch als auf Filme wird in zeitgenössischen Texten auf populäre Musik verwiesen. Von allen Musikformen, die in afrikanischen Texten literarisiert werden, ist der Jazz sicherlich die beständigste; das Zitieren von Jazztiteln erweist sich dabei seit Jahrzehnten als sinnstiftend. Von den frühen Gedichten Léopold Sédar Senghors (z.B. „Joal“, „À New York“) über

Novellen Emmanuel Dongalas (*Jazz et vin de palme*) bis zu den Texten Kangni Alems (vor allem *Cola Cola Jazz*) wird seit Jahrzehnten immer wieder motivisch auf Jazz rekurriert (siehe Schüller 2009). Dabei lässt sich in den jüngeren popliterarischen Texten ein Wandel im Umgang mit Jazz entdecken. Dieser wird verständlich, wenn man einen Blick auf ältere Literarisierungen des Jazz wirft.

In frühen Texten transportiert das Nennen der Musikform oft ein Engagement, das zum einen an die konfliktreiche Geschichte Afrikas, dabei vor allem den Sklavenhandel, erinnert, und das zum anderen ein afrikanisches Emanzipationsbestreben unterstützt. Jazz ist in dieser Perspektive eine aus Afrika stammende, deterritoralisierte Kunstform, die sich vor allem in den USA mit anderen Musikformen (wie der Marschmusik) vermischt, die zu einem Sinnbild schwarzer Diaspora avanciert und die Fähigkeit ‚schwarzer‘ Kultur illustriert, sich zu neuen hybriden Formen zu entwickeln und andere Kulturen zu beeinflussen. In Senghors Gedicht „À New York“ (mit dem Untertitel „pour un orchestre de jazz: solo de trompette“; Senghor 1964: 115) aus dem Band *Éthiopiennes* wird beispielsweise eine vom New Yorker Stadtteil Harlem ausgehende neue Weltordnung imaginiert, die sich wie der Jazz aus ‚schwarzer‘ Kultur speist. In anderen Texten erinnert die Nennung des Jazz an ‚schwarze‘ Diaspora- und Exil-Erfahrungen und ist mit Schmerz- und Verlustbeschreibungen verbunden. Eine Zeile des Gedichts „Joal“ aus dem Gedichtband *Chants d’ombres* illustriert dies allein durch die Wortwahl: „Quelle marche lasse le long des jours d’Europe où parfois/Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote“ (Senghor 1964: 16). Das lyrische Ich flaniert in diesem Gedicht durch die als feindlich und kalt empfundenen Straßen der französischen Hauptstadt, erinnert sich an das idyllische Afrika seiner Kindheit und imaginiert Jazzmusik. Worte wie „orphelin“ und „sangloter“ bebildern dabei Trauer und Verlust.

In neueren Texten verliert der Jazz seine Konnotationen der Trauer. Wird ungefähr 50 Jahre später Jazz-Musik in Kangni Alems *Cola Cola Jazz* erwähnt, dann ist diese in Isotopien eingebettet, die positiv konnotiert sind. Kangni Alems Roman verarbeitet vor allem die von Duke Ellington 1971 eingespielte *Togo Brava Suite* in seinen Text, die der US-amerikanische Komponist und Bandleader dem Land Togo widmete. Abdourahman A. Waberis kurzer Artikel über Kangni Alems *Cola Cola Jazz* in *Le Monde diplomatique* ist überschrieben mit „Sur un rythme de jazz au Togo“ (Waberi

2003). Diese Gleichsetzungen von formaler Romanästhetik und Strukturen des Jazz¹⁰ sind sicherlich schwer zu beweisen, wichtiger sind aber ohnehin die inhaltlichen Implikationen, die mit der Evozierung des Jazz einhergehen. Die *Togo Brava Suite* verleiht nicht nur der fiktiven quirligen Stadt der Romanhandlungen (TiBrava) ihren Namen. Wird in *Cola Cola Jazz* die *Togo Brava Suite* in die Romanhandlung integriert, dann wird ausgelassen zu ihr getanzt:

Au même instant, la musique revint, à l'étonnement de tous: même le disc-jockey avait quitté ses platines et se tenait ahuri au bord de la paillote. Des notes de piano, au milieu d'une salve d'applaudissements, comme si l'enregistrement avait été fait pendant un concert. Et cette invite curieuse, lancée à l'orchestre par une voix d'homme invisible: *Now into the jungle!* Et la musique jaillissait, touffue, animée. [...] Baba gloussait de joie et applaudissait ses bestioles à tout rompre (Alem 2002: 166f.).

Worte wie „applaudissements“, „animée“ oder „joie“ konstituieren eine Isotopie der Freude, die den Senghor'schen Isotopien entgegensteht. Die Hinwendung zur Jazz-Musik in ihrem positiven Aspekt hat für viele jüngere AutorInnen einen programmatischen Charakter. Die so genannten „Kinder der Postkolonie“¹¹ sehen sowohl Exil- und Diaspora-Erfahrungen als auch (implizit) die Entwicklung der Jazzmusik in ihrem positiven Potential. Jazz hat seine Wurzeln in Afrika (bzw. wurde von Afrikanern in der Diaspora erfunden) und gilt als ‚schwarze‘ Musik. Dennoch findet er seine größte Ausbreitung durch US-amerikanische Interpretinnen und Interpreten und wird zu einem westlichen Kunst-Diskurs. Dieser deterritorialisierte und paratopische¹² Charakter des ‚schwarzen‘ Jazz, der sich in westlichen

¹⁰ Der *Figaro littéraire* weist in einer Besprechung von *Trop de soleil tue l'amour* auf ähnliche Weise vage darauf hin, dass sich der Erzählstil Mongo Betis durch einen „rythme nonchalant et swingué comme un morceau de jazz“ ausweise. Vgl. Taillandier 1999: 48.

¹¹ Abdourahman A. Waberi erfindet 1998 den Terminus der „enfants de la postcolonie“, um eine junge Autorengeneration beschreibbar zu machen, die nach den Unabhängigkeiten geboren wurden, und deren Romanästhetik sich aus diesem Grund von den Formen vorhergehender Generationen unterscheidet, vgl. Waberi 1998.

¹² Als paratopisch bezeichnet Dominique Maingueneau den Zustand einer ständigen Nichtzugehörigkeit, die zu einer Ästhetik ‚zwischen den Orten‘ führt. Vgl. Maingueneau 2004: 86 und Schüller 2008: 26-30.

Kunstdiskursen weiter entwickelt, gibt der Musikform einen Symbolgehalt, der in neueren Texten dezidiert positiv gedeutet wird. Zwar transportiert auch Senghors Jazz-Lyrik stets eine Hoffnung, doch sind Wortwahl und thematisches Umfeld der Anspielungen auf Jazz weit davon entfernt, Leichtigkeit auszudrücken.

Die Orientierung an der Populärkultur der USA, dabei vor allem der Jazzmusik, ist auch Kennzeichen der deutschsprachigen Popliteratur, doch entstammt diese einer anderen Motivation: Steht der Jazz in der afrikanischen Popliteratur für ein bewusstes Ignorieren der ehemaligen Kolonialmacht sowie eine Reflexion über seine Rolle als ‚schwarze‘ Kunstform, so bedeutet das Rekurrieren auf Jazz im deutschsprachigen Kontext (vor allem in den 1960er Jahren) eine Flucht vor der kleinbürgerlichen Enge der BRD.

Afrikanische Literaturen und Popmusik

Eine afrikanische Besonderheit bei der Integration von Musik ganz allgemein liegt in der Wichtigkeit des Mediums Musik für den afrikanischen Kontinent. Mukala Kadima-Nzuji behauptet, dass populäre Musik hier ein „véritable moteur culturel“ (Kadima-Nzuji 2004: 17) sei. Der Grund dafür sei schnell gefunden. Der kongolesische Literaturwissenschaftler und Romancier muss sich eingestehen: „Admettons que ‚les Africains ne lisent pas‘. Admettons qu’ils écoutent plus la musique qu’ils ne lisent“ (Kadima- Nzuji 2004: 17).

An die Stelle der Literatur trete jedoch auch in intellektuellen Kreisen Popmusik:

Bien que, depuis quelques décennies, les œuvres littéraires d’auteurs africains soient inscrites au programme scolaire, lues et étudiées à l’université, il n’en demeure pas moins qu’elles ne constituent pas encore, à quelques exceptions près, des références dans l’opinion. En revanche, bien qu’elle fût longtemps tenue par la majeure partie de la population instruite pour un mode d’expression mineur et réservé aux seuls marginaux, la chanson de variété n’en continue pas moins d’irriguer de sa sève la vie

culturelle, à telle enseigne qu'elle fonctionne aujourd'hui comme principal cadre de pensée et de référence (Kadima-Nzuji 2004: 15).

Eine wertende Hierarchisierung der Künste, in der die Popmusik der Literatur unterlegen ist, kann folglich im afrikanischen Kontext nicht greifen. Musiktexte afrikanischer Popmusik verbildlichen ähnlich wie geschriebene Texte Alltagsprobleme und werden mehr noch als im westlichen Kontext zu einem Forum, um komplexe Sachverhalte zu reflektieren, oder zu einem Medium, durch das auf engagierte Weise Unrecht denunziert werden kann. Dadurch werden Liedtexte in allen Kreisen und Schichten zitierbar und zu einer wichtigen Referenz im öffentlichen Leben. Dieser künstlerische Diskurs in populärer Musik wird nicht nur von den Künstlern selbst als Literatur wahrgenommen.¹³ Almut Seiler-Dietrich zitiert Al Imfeld, der im zeitgenössischen Afrika eine „buchbefreite Dichtung“ (Seiler-Dietrich 1995: 343) ausmacht. Auf dem gesamten afrikanischen Kontinent trifft man demnach auf populäre lyrische, oft gesungene Formen, was sich als Niederschlag des oralen Erbes in der Moderne deuten lässt. Die kulturell gewachsene Vertrautheit mit solchen performativen künstlerischen Ausdrucksformen ist sicherlich auch ein Grund für die Popularität des Rap in Afrika.

Perspektivwechsel: Literatur in Popmusik

Die Verknüpfung von musikalischer und literarischer Ästhetik im geschriebenen Text mit daraus resultierenden multimedialen Formen findet ihr Äquivalent im Medium der Musik. Afrikanische Literatur als Oratur zeichnete sich stets durch eine performative Komponente und eine Nähe zur Musik aus. Auch in geschriebenen afrikanischen Texten gibt es zahlreiche Beispiele für eine enge Verbindung von literarischem Wort und Vertonung, wie die Gedichte Léopold Sédar Senghors, die eine Musikalisierung vorsehen und oft geschriebene Anweisungen für eine musikalische Aufführung beinhalten, oder das Gesamtwerk von Francis Bebey, der zeit seines Lebens zugleich prominenter Musiker und Schriftsteller war.

¹³ Blaise Ndjehoya spricht z.B. im Falle der Texte des Reggae-Sängers Tiken Jah Fakoly von einer „littérature de combat“ (vgl. Ndjehoya, 2004: 27).

Die Popularität des westafrikanischen (vor allem senegalesischen) Rap zeigt, dass Poesie und Sprachsensibilität auch in jugendkulturellen Pop-Diskursen ihren Platz finden können¹⁴. Dass auch ‚klassische‘ afrikanische Texte in einem popmusikalischen Gewand ein junges Publikum ansprechen können, beweist die Vertonung von Senghor-Gedichten des franko-senegalesischen Sängers Meïssa. Auf dem Album *Entre Seine et Sine* (2005) vertont Meïssa zehn Gedichte des senegalesischen Dichters und versucht sich an einer musikalischen Umsetzung der Poetik Senghors. In seinen Versionen sucht er musikalische Äquivalenzen für Senghors Schreiben zwischen Senegal und Frankreich (eben „entre Seine et Sine“). Die musikalischen Versionen der Senghor-Texte warten dementsprechend nicht nur mit als ‚afrikanisch‘ geltenden Arrangements auf, sondern sind ungewöhnlich interpretiert. In einigen Arrangements wird ein Akkordeon so eingesetzt, dass es an französische Walzer erinnert, oder es wird ein für afrikanische Musik untypisches Instrument wie die Violine eingesetzt. Genau diese Vermischung von europäischen und afrikanischen Formen ist eine systematische Umsetzung der Poetik Senghors und beweist die starke Wahlverwandtschaft zwischen Text und Musik. Sie beweist auch, wie sehr sich populärkulturelle Formen verschiedener Sphären einander annähern: Afrikanische Musik bedient sich genau so westlicher Arrangements und Strukturen, wie sich europäische Popmusik verstärkt für so genannte ‚Weltmusik‘ interessiert.

Popliteratur in Afrika? – Afrikanische Postmoderne?

Die vorherigen Betrachtungen einer mutimedialen Ästhetik in jüngeren afrikanischen Texten weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den deutschen Texten auf, die als Popliteratur bezeichnet werden. In beiden Strömungen besteht eine enge Verbindung von Text und Popmusik, werden Strukturen aus anderen Medien übernommen und wird eine Alltagsatmosphäre inszeniert. Dennoch weisen die sich ästhetisch und thematisch ähnelnden Texte auch Unterschiede in der Motivation ihrer literarischen Strategien auf. Was in der deutschen Popliteratur im Zuge der modischen Postmodernedebatte neu war, hat im afrikanischen Kontext zum Teil

¹⁴ Im anglophonen Raum bestätigen Dub-Poets wie Lesego Rampolokeng (Südafrika) die These, dass Popmusik und Poesie eine Wahlverwandtschaft eingehen können.

kulturell gewachsene Wurzeln. „In Afrika nichts Neues“, könnte deshalb der Einwand auf die Überlegungen sein, dass sich geschriebene afrikanische Literaturen seit Jahrzehnten zu anderen Medien hin öffnen und dass es insbesondere eine enge Verbindung zwischen Musik und Text gibt. Dennoch werden auch hier neue Elemente sichtbar, die sich verstärkt seit den 1990er Jahren manifestieren.

Neu ist in den jüngeren Texten die Forcierung des Alltagslebens, was eine ‚Profanierung‘ des Romanplots mit sich bringt. Dies impliziert durchaus eine poetologische Aussage: Die Verankerung der Aktionen im alltäglichen Leben ist auch Ausdruck einer neuen Freiheit des afrikanischen Schreibens. Literarische Texte verarbeiten nicht länger Problematiken des afrikanischen Lebens, die auf die Kolonialzeit zurückzuführen sind; die ‚Kinder der Postkolonie‘ sind nach den Unabhängigkeiten geboren und weniger vom geschichtlichen Trauma des Kolonialismus geprägt. Auch ‚neuere‘ Traumata wie Diktatur, Migration oder Genozid werden bei bestimmten AutorInnen ganz ausgeklammert¹⁵ oder, wie im Falle von Sami Tchaks *Place des fêtes*, einem Roman, der das Thema der Migration behandelt, ironisch gebrochen. Das in den Texten ausgedrückte ‚anything goes‘ ist auch auf eine Situation zurückzuführen, die weniger durch rückwärts gewandtes Abarbeiten am Kolonialismus geprägt ist, als durch eine Betonung der Gegenwart, die in ihrem positiven Potential wahrgenommen wird.

Ein weiteres neues Phänomen der jüngeren afrikanischen Popliteratur ist die mediale Selbstinszenierung der AutorInnen, vor allem auf deren Internetseiten. Auf den Homepages von Kangni Alem und Alain Mabanckou finden sich nicht nur Blogs, in denen wichtige und lebhaft künstlerische und politische Debatten geführt werden, sondern auch viele Formen der Visualisierung der Autoren selbst. Photographien der Autoren mit den immer wiederkehrenden gleichen modischen Accessoires (wie der Mütze Alain Mabanckous, die zu einem Markenzeichen avancierte) erhöhen die Sichtbarkeit der Schriftsteller und inszenieren die Gesichter der Autoren als Marke.

Die ‚neue Leichtigkeit‘ der afrikanischen Literaturen lässt sich nicht nur als Ausdruck einer Popliteratur, sondern auch als Kennzeichen einer postmodernen Literatur im Sinne Leslie Fiedlers lesen, dessen Text ein Schlüsseltext für die deutsche Popliteratur ist. „Schluss mit dem Gejammer, es ist höchste

¹⁵ Was sicherlich auch darauf zurückzuführen ist, dass die jüngeren, breit rezipierten AutorInnen zu einem großen Teil nicht in Afrika leben.

Zeit fürs Sakrileg!“ (Fiedler 1988: 59): Dies ist Leslie A. Fiedlers programmatische Forderung für postmoderne Literatur. Als nachzuahmendes Beispiel führt er den Detektivroman *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) von Boris Vian an, der mit diesem Text die Lücke zwischen *belles-lettres* und *pop art* schließe, in seinen Texten Bezug auf Jazz-Stars nehme und der neben seiner schriftstellerischen Arbeit Verfasser von Popsongs und Jazztrompeter war (Fiedler 1988: 62).

Die Charakteristika, die Fiedler aus Vians Texten herausarbeitet – die Anklänge an Detektivgeschichten und das Nutzbarmachen des Jazz als Bindeglied zwischen Hoch- und Populärkultur, die Annäherung an die Vereinigten Staaten als Generator einer postmodernen Kultur –, sind Elemente, die aus zeitgenössischen afrikanischen Literaturen vertraut scheinen. Auch *Cinéma*, *Cola Cola Jazz*, *La Fabrique de cérémonies*, *African Psycho* und andere Texte sind im enthierarchisierenden Duktus der Postmoderne geschrieben. Fiedlers Aussage über die Strategien postmoderner SchriftstellerInnen ist auch für Tierno Monénembo, Kangni Alem, Kossi Efoui, Alain Mabanckou und andere gültig:

Auch die anderen von der Jugend im Augenblick geschätzten Schriftsteller sind sich im Klaren darüber, dass es ihre wichtigste Aufgabe ist, solche Unterscheidungen [intellektuelle Elite und massenkompatibles Produkt, TS] ein für allemal zu zerschlagen – durch Parodie oder Übertreibung oder groteske Imitation klassischer Vorbilder, aber auch durch die Übernahme und Verfeinerung von Pop-Formen (Fiedler 1988: 68).

All das, was Leslie A. Fiedler von postmoderner Literatur fordert (und was unter anderem von der deutschen Pöpliteratur eingelöst wurde), so z.B. die Einebnung der Kluft zwischen Hoch- und Populärkultur, die Überbrückung von Klassen- und Generationsunterschieden sowie der Kluft zwischen Kritiker und Publikum, wird in immer größeren Teilen der afrikanischen Literaturen sichtbar. Wenn sich auch einzelne Funktionen und Motivationen afrikanischer Texte von europäischer postmoderner Literatur oder von deutschsprachiger Pöpliteratur unterscheiden, so gibt es doch zahlreiche Parallelen, die auf eine globalisierte Popkultur zurückzuführen sind. Prozesse der Globalisierung führen einerseits zu einer weltweiten Vereinheitlichung von Populärkulturen, andererseits aber auch zu neuen Frei-

heiten des Schreibens. Teile der afrikanischen Literaturen nehmen durch die Aneignung weltweiter Populärkultur das Recht für sich in Anspruch, als ‚global player‘ an einer neuen Weltliteratur mitzuschreiben. Postmoderne und populärkulturelle Strategien sind dabei weltweite epistemologische Grundparadigmen, derer sich auch afrikanische AutorInnen bedienen. Die daraus resultierenden kreativen Produkte erweisen sich dabei als eine multimediale Popliteratur.

Bibliographie

- Alem, Kangni. 2002. *Cola Cola Jazz*. Paris: Dapper
- Immacolata Amodeo. 1996. *Die Heimat heißt Babylon*. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Benjamin, Walter. 1968 [1936]. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Beti, Mongo. 1976. *Le pauvre Christ de Bomba*. Paris: Présence africaine
- Beti, Mongo. 1978. *Perpétue et l'habitude du malheur*. Paris: Buchet/Chastel
- Beti, Mongo. 1999. *Trop de soleil tue l'amour*. Paris: Julliard
- Dongala, Emmanuel. 1996 [1982]. *Jazz et vin de palme*. Paris: Le Serpent à plumes
- Efoui, Kossi. 2001. *La Fabrique de cérémonies*. Paris: Seuil
- Ellis, Bret Easton. 1991. *American Psycho*. New York: Vintage books
- Fettweis, Nadine. 1995. *Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zaïrois non exilés*. In: Riesz, János; Halen, Pierre (eds.). 1995. *Littératures du Congo-Zaïre. Actes du colloque international de Bayreuth*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 93–105
- Fiedler, Leslie A.. 1988 [1968]. *Überquert die Grenzen, schließt den Graben!* In: Welsch, Wolfgang (ed.). 1988. *Wege aus der Moderne*. Weinheim: VCH, 57–74
- Gross, Thomas. 2008. *Globalista!* In: *Die Zeit*, Nr. 45, 30. Oktober 2008, 59
- Hickethier, Knut. 2001. *Hollywood, der europäische Film und die kulturelle Globalisierung*. In: Wagner, Bernd (ed.). 2001. *Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*. Essen: Klartext-Verlag, 113-131
- Kadima-Nzujii, Mukala. 2004. *Paroles et musique: pérennité du lien*. In: *Notre librairie*, n°154, 2004, 14-19
- Kourouma, Ahmadou. 1998. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil
- Mabanckou, Alain. 2003. *African Psycho*. Paris: Le Serpent à plumes
- Maingueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris: Dunod
- Meïssa. 2005. *Entre Seine et Sine: hommage à Léopold Sédar Senghor*. cometcd
- Monénembo, Tierno. 1997. *Cinéma*. Paris: Seuil
- Moura, Jean-Marc. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF
- Ndjehoya, Blaise. 2004. *Les diseurs de vérité: textes militants et pédagogiques*. In: *Notre librairie*, n°154, 2004, 27
- Rajewsky, Irina. 2002. *Intermedialität*. Tübingen: Francke

- Ritzer, George. 1983. The McDonaldization of Society. In: *Journal of American Culture*, Vol. 6, 1983, 100-107
- Roy, Anjali. 2000. Post-Modern or Post-Colonial? Magic Realism in Okri's *The Famished Road*. In: Gover, Daniel; Conteh-Morgan, John; Bryce, Jane (eds.). 2000. *The Post-Colonial Condition of African Literature*. Trenton/Asmara: Africa World Press, 23-40
- Schüller, Thorsten. 2008. „Wo ist Afrika?“ – Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrika. Frankfurt/Main: IKO
- Schüller, Thorsten. 2009. Le jazz dans la littérature francophone de l'Afrique subsaharienne – Développement d'un symbole littéraire. In: Fotsing Mangoua, Robert (ed.). 2009. *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*. Paris: L'Harmattan, 59-72
- Seiler, Sascha. 2006. „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Seiler-Dietrich, Almut. 1995. Wörter sind Totems. *Literatur in Afrika*. Schriesheim: Beta Addo
- Senghor, Léopold Sédar. 1964. *Œuvre poétique*. Paris: Seuil
- Taillandier, François. 1999. Jazz mélancolique à Yaoundé. In: *Le Figaro littéraire*, 22. April 1999, 48
- Tchak, Sami. 2001. *Place des fêtes*. Paris: Gallimard
- Vian, Boris. 1985 [1946]. *J'irai cracher sur vos tombes*. Paris: Bourgois
- Waberi, Abdourahman A. 1998. Les Enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. In: *Notre librairie*, n°135, 1998, 8-15
- Waberi, Abdourahman A. 2001. *Rift Routes Rails. Variations romanesques*. Paris: Gallimard
- Waberi, Abdourahman A. 2003. Sur un rythme de jazz au Togo. En quête du père. In: *Le Monde diplomatique*, März 2003, 34
- Williams, Raymond. 1963 [1958]. *Culture and Society 1780-1950*. Middlesex: Penguin