

Autobiographie und Photographie bei V.Y. Mudimbe¹

Susanne Gehrman

Das Verhältnis von Autobiographie und Photographie scheint auf den ersten Blick ein durchaus naheliegendes zu sein. Bei beiden handelt es sich um referenzielle Formen, die Bezüge zu einer außertextlichen Wirklichkeit aufweisen.² Während die dauerhafte Herstellung einer chemisch-optischen Spur von etwas real Vorhandenem³ in der Photographie diese allerdings als indexikalisch-referenzielles Medium per se ausweist, wird in der literarischen Textgattung der Autobiographie die Referenzialität allein über die Sprache hergestellt und ist somit sehr viel unsicherer. Wie bereits Roland Barthes in seinen phototheoretischen Arbeiten ausführte, bleibt die Photographie ohne sprachliche Vermittlung ein semantisch leeres Indexzeichen, während Sprache allein keine beweisbare Realität vermitteln kann (Albers 2000: 548 mit Bezug auf Barthes 1961, 1980). Als Voraussetzung für die Klassifizierung eines Textes als Autobiographie führte Lejeune deshalb

¹ Die Grundlagen zu diesem Aufsatz wurden während meines Forschungsaufenthaltes an der Université Laval 2008/2009 im Rahmen eines Feodor-Lynen-Stipendiums gelegt. Ich danke der Alexander-von-Humboldt Stiftung für ihre großzügige Förderung und meinem Gastgeber Justin Bisanswa für seine stetige „disponibilité“.

² Blazejewski führt eine weitere funktionale Gemeinsamkeit an, „denn autobiographischer Text und photographisches (Selbst-)Bild können in unserer ontologisch verunsicherten Zeit der Identitätsfindung und -bestätigung dienstbar gemacht werden“ (Blazejewski 2002: 16). Eine Kombination der beiden Medien potenziert demnach die Möglichkeiten der Selbsterforschung.

³ Roland Barthes berühmtes « ça a été » in *La chambre claire* (1980), einem phototheoretischen Essay, in dem Barthes die Referenz zum „Grundprinzip der Photographie“ erklärt: „Der Name des Noemas der Photographie sei also: ‚Es-ist-so-gewesen‘“ (Barthes 1989: 87). Paradoxerweise kombiniert Barthes' autobiographischer Text *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) indes Photographie und Autobiographie, um beide in Hinblick auf ihre Referenzialität als Garant der Selbstvergewisserung in Frage zu stellen. „In der Kombination von Photographie und Autobiographie werden so einerseits die Instrumente der Identitätssicherung verdoppelt, andererseits bietet sich gerade hier eine Arena für die wechselseitige Dekonstruktion der vermeintlich haltgebenden Wahrheits- und Realitätsrückbindung der beiden Diskursformen“ (Blazejewski 2002: 17).

nicht nur die Minimaldefinition der rückblickenden Prosagattung ein, in der AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn identisch seien und vorrangig über ihre individuelle Entwicklung reflektierten⁴, sondern auch das Konzept des autobiographischen Paktes (1975). Mit diesem ist die im Text selbst oder in einem Paratext gegebene Versicherung des Verfassers/der Verfasserin gemeint, über das tatsächlich gelebte Leben und die eigene Person zu schreiben. Der Pakt ermöglicht es den RezipientInnen, einen Text als autobiographisch zu lesen, auf seinen referenziellen Gehalt zu vertrauen, während die Unterscheidung zwischen einem Roman mit Ich-Erzähler, einem autobiographischen Roman und einer Autobiographie weder nach formalen noch nach sprachlichen oder inhaltlichen Merkmalen tatsächlich möglich ist. Die Autobiographie bleibt jedoch, auch beim Vorliegen des autobiographischen Paktes, in der Sphäre des referenziell Ungewissen, da die Abbildung eines Lebens im Text nicht möglich ist, fiktive Anteile auch bei bester Absicht der Autorin/des Autors, sich selbst und ihr/sein Leben wahrheitsgetreu darzustellen, durch die unausweichliche Selektivität des Erzählten, durch subjektive Hyper- oder Hypobolisierungen sowie durch emotionalisierte Wahrnehmungsmodulierungen unausweichlich sind. Der Autobiographie kann ein paradoxer Charakter der Ungewissheit bescheinigt werden: „Autobiography is a form of narrative characterized by a desire both to reveal and to conceal, an attempt of reconciling a life with a self, and as a result its power comes from the paradoxes [...] the indeterminacy of its sense of reference to the world“ (Adams 2000: 13). Wole Soyinka benutzte für seine eigenen autobiographischen Schriften den treffenden Terminus der „faction“⁵, der indiziert, dass nicht die Entscheidungsfrage zwischen Fakten und Fiktion gestellt werden sollte, sondern beide im autobiographischen Text unweigerlich zusammenfließen. Der Haken an Lejeunes bestechender strukturalistischer Argumentation ist zudem, dass er seine Definition der Autobiographie letztlich auf Grundlage

⁴ Die vollständige Definition lautet: „Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte der Persönlichkeit legt“ (Lejeune 1994: 14).

⁵ Im Vorwort zu *Ibadan* (1994), nach Aké (1981) und *Ìsarà* (1990) der dritte Band von Soyinkas autobiographischen Schriften, schreibt er: „Ibadan does not pretend to be anything but faction, that much abused genre which attempts to fictionalise facts and events, the proportion of fact to fiction being totally at the discretion of the author“ (Soyinka 1994: IX).

des westlichen, insbesondere des französischen Kanons vornimmt und damit von einem Autobiographieverständnis ausgeht, das die teleologische Entwicklung eines individualistischen Subjekts hin zu einer gefestigten Identitätsposition favorisiert (vgl. Gabara 2006: X). Dieses Modell ist jedoch am bürgerlichen, männlichen, Weiß-europäischen Subjekt des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts orientiert und schließt Ich-Entwürfe von „Minderheiten“, seien es Frauen oder Nicht-Europäer, aus dem autobiographischen Diskurs aus (Wagner-Egelhaaf 2000: 89-99). So wurde in der konservativen, eurozentrischen Literaturkritik trotz der zahlreich vorliegenden autobiographischen Texte AfrikanerInnen die „Autobiographiefähigkeit“ aufgrund ihrer essentialistisch gedachten Kollektividentität quasi abgesprochen (vgl. Gehrman 2005: 5f.).⁶

In der literarischen Praxis des 20. und 21. Jahrhunderts wird das konventionelle Autobiographieparadigma deshalb von postkolonialen sowie westlich-postmodernen AutorInnen abgelehnt.⁷ In ihren selbstdarstellenden Texten hinterfragen diese vielmehr die Möglichkeit von Referenzialität bzw. verwerfen sie, und erarbeiten alternative Konzepte des Autobiographischen, die sie zugleich ästhetisch umsetzen. So können eine subjektive, widerständige Geschichtsschreibung, die bewusste Fiktionalisierung des Selbst oder eine kollektive Dimension des Ichs über Identifikationsprozesse

⁶ Während vereinfachende Vorstellungen von der Kollektividentität afrikanischer Menschen, durch welche ein individuelles Personenkonzept in Afrika negiert wird, lange auch von kolonialistisch-ethnologischen Diskursen vorangetrieben wurden, zeigt die neuere anthropologische Forschung gerade die dynamische Verfasstheit von Personenkonzepten in Afrika auf (Mac Gaffey 1995, Luig 2005), in denen Identifikationen mit Kollektiven ein individuelles Bewusstsein des Subjekts keineswegs ausschließen. Dank der im letzten Jahrzehnt erneuerten Oraturforschung wurden auch Studien vorgelegt, die selbstreferenzielle, performative Praktiken in afrikanischen Gesellschaften aufzeigen, die unabhängig von der kolonial importierten Schriftgattung der Autobiographie bestehen (McKnee 2000, Kabuta 2003).

⁷ Die Debatte um die Abgrenzung postkolonialer von postmoderner Literatur bzw. ihrer Überschneidungen kann im Rahmen dieses Aufsatzes von mir nicht weitergeführt werden (vgl. dazu Appiah 1997). Kurz angemerkt sei hier nur, dass es ästhetisch eine große Nähe zwischen den beiden Paradigmen gibt, im postkolonialen Kontext jedoch häufig eine politisch andere Positionierung verfolgt wird. Während in Hinblick auf die Autobiographie postmoderne AutorInnen bevorzugt die Nichtgreifbarkeit, die Auflösung oder das Verschwinden des Subjekts im Text postulieren, geht es postkolonialen AutorInnen durchaus um eine konkrete Einschreibung des Subjekts in die Geschichte, welche in der kolonialen Situation verwehrt blieb.

ausschlaggebend sein und die lineare Erzählung der Identitätsfindung eines einheitlichen referenziellen Ichs zurückstellen.⁸

Die Funktionalisierung von Photographien in autobiographischen Texten⁹ ist ebenfalls ein Phänomen des 20. Jahrhunderts und lässt sich kulturübergreifend feststellen. Die Präsenz von Photographien oder einem photographischen Diskurs in der Autobiographie bedeutet dabei keineswegs einen Rückschritt zu einem naiv-referenziellen Denken der AutorInnen.

Vom hybriden zum intermedialen Text

Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine (1994) des Philosophen, Kulturtheoretikers und Romanciers V.Y. Mudimbe ist ein hybrider Text, der sich nicht mit etablierten Gattungsdefinitionen fassen lässt. Anlässlich seines 50. Geburtstages mit der Absicht verfasst, die Bilanz seines Lebens zu ziehen, wie er im Vorwort des Buches schreibt (Mudimbe 1994: I), schließt der Autor einen autobiographischen Pakt mit seiner Leserschaft und betont zunächst, ganz in der Tradition klassischer Vertreter des westlichen Autobiographiekanons wie Augustinus oder Rousseau, die Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit seiner Ausführungen, ihren Charakter als „témoignage“ (Mudimbe 1994: II). Doch relativiert er dieses Bekenntnis zum autobiographischen Erzählen sogleich wieder, indem er einräumt: „il [ce livre] relève de l'autobiographie sans en être réellement, et de l'essai“ (Mudimbe 1994: I). Wiegt man die Textanteile gegeneinander auf, so machen die theoretisch-essayistischen Abschweifungen vom lebensgeschichtlichen Erzählen tatsächlich den größeren Teil des Buches aus. Zwar steht ein Ich-Erzähler namens Mudimbe im Zentrum des Textes – dessen Person sich allerdings in eine Vielfalt von Facetten und Stimmen aufspaltet (Bisanswa 2000: 46f., Ortner-Buchberger 2004) – doch werden die nur wenig systematisch erzählten Bruchstücke seiner Lebens-

⁸ Ganz unterschiedliche autobiographische Strategien werden beispielsweise in Gronemann 2002 und Gehrman/Gronemann 2006 besprochen.

⁹ Adams fasst mögliche Funktionen wie folgt zusammen: „Photography may stimulate, inspire, or seem to document autobiography, it may also confound verbal narrative. Conversely, autobiography may mediate on, stimulate, or even take the form of photography. [...] Because both media are located on the border between fact and fiction, they often undercut just as easily as they reinforce each other“ (Adams 2000: XVI).

erinnerungen immer wieder von essayistischen Passagen zu den unterschiedlichsten Themen – von der kolonialen und postkolonialen Geschichte Afrikas bis zu Reflexionen über den Nutzen von Psychoanalyse, Marxismus und Feminismus – unterbrochen. Nicht zuletzt werden in *Les corps glorieux* postkoloniale Kulturen sowie wissenschaftliche Diskurse im Kontext einer persönlichen Geschichte evaluiert und analysiert.

Neben der ausgeprägten intertextuellen Verfasstheit des Textes, die von Bisanswa (2000) und Kavwahirehi (2006) ausführlich analysiert wurde, zieht sich auch eine metatextuelle Ebene durch das Werk: das autobiographische Subjekt reflektiert wiederholt über den Schreibakt und überschreitet Genre Grenzen ganz bewusst. Mudimbe analysiert seinen eigenen Text und dessen hybriden Status zwischen den Gattungen Autobiographie und Essay:

Si le premier genre me permet d'assumer mon présent, en raison de mon enfance, il est volontairement est systématiquement, partiel pour que cet ouvrage puisse être qualifié d'autobiographique au sens stricte du terme. Si le second genre semble relever de l'essai, il est, quant à lui, par trop subjectif, restreint, et même, occasionnellement, doctrinaire pour prétendre être un essai de bon aloi (Mudimbe 1994: II).

Tatsächlich steht diese Mischung der Textsorten jedoch im Dienste des autobiographischen Projekts, da sie als Ausdruck seiner Persönlichkeit fungiert: „Ce mélange de genres témoigne, à la fois, d'une expérience et d'une méditation. Il synthétise, en effet, en sa propre logique et en ses contradictions, une intention de déchiffrement des inquiétudes spirituelles et, paradoxalement, d'un confort intellectuel“ (Mudimbe 1994: II). Die Metatextualität in *Les corps glorieux* schreibt sich in Mudimbés übergeordnetes intellektuelles Projekt ein, Diskurse und Wissenskonstitutionen über afrikanische Geschichte und afrikanische Kulturen unter Einbezug von subjektiven Erfahrungen zu analysieren und kritisch zu hinterfragen (Mouralis 2003: 75), wie er es in seinen wissenschaftlichen Werken, u.a. *The Invention of Africa* (1988), *Parables and Fables* (1991) und *The Idea of Africa* (1994), tut. Mit Blick auf Mudimbés Romane *Entre les eaux* (1973), *L'Écart* (1979) und *Shaba deux* (1989) lässt sich zudem feststellen, dass er die Form des selbstreflexiven Tagebuchromans bevorzugt und ProtagonistInnen erschaffen hat, deren

persönliche Problematik (das kritische und doch enge Verhältnis zum Katholizismus, die Rolle afrikanischer Intellektueller zwischen den Kulturen) der seinen sehr ähnelt. Die doppelte Schreibpraxis Mudimbes als Essayist und Romancier läuft gewissermaßen in seiner Autobiographie zusammen, die verschiedenen KritikerInnen als eine Quintessenz des gesamten Œuvres erscheint (Cailler 1996: 372, Semujanga 1998, Kavwahirehi 2006: 198).

Zur erläuterten generischen Heterogenität von *Les corps glorieux* auf der Schriftebene kommt ein Bildteil mit 24 Photographien hinzu, den Mudimbe ans Ende des Buches stellt. Auf 16 dieser Bilder ist Mudimbe allein oder mit anderen Personen zu sehen, die übrigen zeigen (mit Ausnahme eines Photos seines Hundes) Porträts von Menschen, die eine entscheidende Rolle in seinem Leben spielen. Bei den von Mudimbe ausgewählten Photos handelt es sich nicht um Selbstporträts.¹⁰ Ob er überhaupt einige der Bilder selbst photographiert hat oder wer die Photographierenden waren, wird (bis auf eine Ausnahme) nicht erwähnt. Für diese Bilder wird kein künstlerischer Anspruch erhoben, es handelt sich vielmehr um recht konventionelle Einzel- und Gruppenporträts, wie sie in jedem Familienalbum zu finden sind. Auch das chronologische Arrangement von der Kindheit (Abb. 1-6) bis zu den akademischen Würden als Professor (Abb. 15, 19-22) und der Inszenierung der eigenen Vaterrolle (Abb. 18, 23) sowie die kurzen Bildlegenden, die in der Regel das Jahr, die Namen der Abgebildeten und den Anlass der Photographie oder einen kurzen, einzeiligen Kommentar angeben, scheinen einem gewöhnlichen Photoalbum zu entsprechen.

Davon ausgehend, dass die Photographien in Mudimbes Text dennoch mehr als nur reine Illustration sind und die Medienkombination (Rajewski 2002: 15f.) von Schrift und Bild in diesem Fall eine intermediale Komponente des gegenseitigen Durchdringens beider Medien beinhaltet, geht es mir im folgenden darum, die Funktionen der Photographien für das autobiographische Erzählen herauszuarbeiten und zu zeigen, wie das Bildmedium die Schrift affiziert und konditioniert. Umgekehrt stelle ich auch die Frage danach, inwiefern der selbstreflexive Schreibakt Mudimbes, dessen oben erwähnter essayistischer Anteil dabei nicht außer Acht gelassen werden darf, den Bildern einen Sinn zuschreibt, der über den indexikalischen Charakter der Photographie hinausgeht, oder anders ausgedrückt, inwiefern der autobiographische Text Photographien zu sprechenden Zeichen

¹⁰ Zur Theorie des photographischen Selbstporträts und seinen Gebrauchweisen in der afrikanischen Gegenwartskunst siehe Ingrid Hölzls Arbeit zu Samuel Fosso (2008).

macht. Entscheidend sind dabei die Momente der Selektion und der Funktionalisierung. Ebenso wie beim lebensgeschichtlichen Erzählen aus der Fülle des Materials der Erinnerungen selektiv ausgewählt wird, sind auch die Photographien bewusst ausgewählte Stücke aus einem größeren Archiv, wodurch sie eine erste Aufladung mit Sinn erfahren: Den ausgewählten Bildern wird eine repräsentative Kraft verliehen, die sie zu Ikonen des Selbst und seiner Beziehungen zu anderen macht. Als solche werden sie im Text funktionalisiert und durch figurative literarische sowie intermediale Verfahren fruchtbar gemacht.

Auffallend in Mudimbes Text ist, dass man die klassische Ekphrasis¹¹ im Sinne einer ausführlich bildanalytischen Beschreibung der Photographien vergeblich sucht. Die Bezüge finden sich vielmehr in flüchtiger Form, sind nicht systematisch durchgehalten, sondern erscheinen fragmentarisch und elliptisch. Die intermediale Dimension des Textes und die autobiographische Subjektkonstituierung befinden sich dennoch in einem Dialog: dieser ist aber gerade in der gebrochenen Struktur, in den Auslassungen und Unsicherheiten zu suchen.

Visualität der Erinnerung, Ikonen eines Lebens

Grundsätzlich steht im autobiographischen Erzählen das sich erinnernde Subjekt in einem Verhältnis der Differenz zum erinnerten Subjekt. Von der Position des erwachsenen, gereiften Autors/der Autorin aus, wird die Erinnerung an das Kind, den Heranwachsenden oder den jüngeren Erwachsenen hergestellt. Die Spannung „zwischen Vergangenheit des Erlebnisses und Gegenwart des Erinnerungsmoments“ (Blazejewski 2002: 94) ist dem Autobiographischen inhärent. Ebenso wie das Leben, kann jedoch auch das Erinnern als innerlicher Vorgang nicht textuell abgebildet werden: „Erinnern kann nicht wirklich nachgeahmt, sondern es können lediglich verschiedene Erinnerungsprozesse literarisch ‚inszeniert‘ und damit eine Mimesis-Illusion erzeugt werden“ (Basseler/Birke 2005: 124). Durch ihr indexikalisches Wesen und die dadurch gegebene Wirkmächtigkeit der Bilder (Hölzl 2008: 17-50) kann die Photographie indes einen Erinnerungs-

¹¹ Ekphrasis: Rhetorischer Fachbegriff für die sprachlich-literarische Beschreibung von Kunstwerken und allgemeiner Bildern. Für eine ausführliche Definition siehe den Eintrag von Wagner im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998).

prozess auslösen bzw. diesen entscheidend lenken. Prinzipiell können Photographien als arbiträre Ausschnitte – im wahrsten Sinne des Wortes Momentaufnahmen – verstanden werden, die aus einem Leben festgehalten werden. Ihre materielle Präsenz und die Mächtigkeit der Abbildungsspur, die sie so real erscheinen lassen, verdrängen möglicherweise eine Vielzahl anderer Erinnerungen. Vergessene Momente aus dem Leben werden beim Betrachten einer alten Photographie wieder belebt: „Or la photographie nous donne accès à une image de nous-même indépendante de notre souvenir. Elle offre à la fois un matériau, un foyer d’ancrage et un point de résistance pour le récit d’enfance“ (Schaffner 2004: 191).

In der französischen Literatur ist die Beschreibung von Kindheitsphotographien als Ausgangspunkt des Erinnerungsprozesses im autobiographischen Text zu einem Topos geworden (Schaffner 2004).¹² Mudimbe stellt sich als frankophoner Autor¹³ in seinem Text insofern in diese Tradition, als auch er wie Sartre oder Gide in den Photographien seiner Kindheit nach Hinweisen sucht, die seine Persönlichkeit als Erwachsener ankündigen. Die in der Gliederung des Buches materiell zwar nachgestellten, jedoch im Text auf unterschiedliche Weise aufgerufenen Photographien erweisen sich als ein wichtiges Hilfsmittel, den Erinnerungsprozess in Gang zu bringen, welcher eine zumindest fragmentarische Rekonstruktion der Kindheit und der Entwicklung als junger Erwachsener erlaubt. Am Anfang dieser Lebensgeschichte steht eine subtile Gewalterfahrung unter kolonialen Bedingungen, die von dem erinnerten Kind jedoch im Sinne einer privilegierten Auserwähltheit interpretiert wird.

¹² In den westlichen Literaturen zeigt sich die Verbindung von Photographie und Autobiographie besonders häufig bei französischen und kanadischen AutorInnen, wie aus Blazejewskis Forschung (2002) hervorgeht. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Mudimbés *Corps glorieux* über eine Koedition zwischen *Présence Africaine* und *Humanitas* zugleich in Paris und Montréal erscheint. In den afrikanischen Literaturen ist das Phänomen der photographisch-(auto)biographischen Medienkombination bisher eher selten. Clémentine Faïk-Nzuji (2005) veröffentlicht in der Biographie ihrer Familie einen umfangreichen Phototeil. Manthia Diawara bedient sich in seinem Essay *In Search of Africa* (1998), der autobiographische Anteile umfasst, ebenfalls mehrerer Photographien.

¹³ Nachdem V.Y. Mudimbe 1980 ins US-amerikanische Exil ging, hat er in seinen philosophisch-theoretischen Schriften zur Wissenschaftssprache Englisch gewechselt, als Romancier, Autobiograph und Tagebuchautor ist er hingegen dem Französischen treu geblieben.

Der autobiographische Text von *Les corps glorieux* beginnt mit der Schilderung dieser entscheidenden Phase der Kindheit – „Tout s’est joué très tôt. Le plus visiblement entre mes cinq et sept ans“ (Mudimbe 1994: 13) – in welcher der Junge von seinen Lehrern als hochbegabter Schüler erkannt und für eine Karriere im Klerus ausgewählt wird.¹⁴ Tatsächlich lässt Mudimbe die Erinnerungen an diese Phase seines Lebens über die Betrachtung einer Photographie als Siebenjähriger im Jahre 1948 aufsteigen: „Une photographie de l’époque m’a saisi. Je suis mince, ai des yeux très clairs, une tête immense; en somme, un énorme bouchon mal relié au long goulot qui est mon cou. Je ne souris pas, mais semble m’accorder à des mystérieuses rêveries. Serais-je, par hasard, de la race des conquérants?“ (Mudimbe 1994: 13). Diese knappe Bildbeschreibung – eine der wenigen ekphrastischen Passagen in dem Text überhaupt – bezieht sich nun ausgerechnet auf eine Photographie, die nicht in dem Phototeil des Buches abgebildet ist, sondern dem Auge des erzählenden Ichs vorbehalten bleibt. Die groteske Selbstbeschreibung als „immenser Kopf“ und die aus der für ein Kind viel zu ernsten Pose herausgelesene, wenn auch als Frage formulierte, Nähe zur (kolonialen) Macht („la race des conquérants“) deuten bereits auf eine Entfremdung des Subjekts hin, deren Ambivalenz in den folgenden Kapiteln des ersten Teils der Autobiographie aufgerollt wird.

Die zum Abdruck ausgewählte Photographie, welche Mudimbés Kindheit repräsentiert, ist eine Aufnahme von 1950, die wenige Monate vor seinem Eintritt in die Seminarschule entstand, welche das Kind auch räumlich von den leiblichen Eltern trennen wird (S. 215, Abb. 2). Die Pose des ehrgeizigen Schülers in seiner Uniform, sitzend die Arme verschränkt, mit direktem, ernstem Blick in die Kamera, korrespondiert mit dem Bewusstsein der Auserwähltheit, welches das Kind in diesen Jahren entwickelt. Erst vom rückblickenden Autobiographen wird die Selektion als gewaltsame koloniale Konditionierung interpretiert. Das Kind unterwirft sich in totaler Hingabe der katholischen, spirituellen und intellektuellen Ordnung, erfüllt alle Erwartungen, die an ihn gestellt werden: „J’accepte de m’enrouler en une attente et en ses exigences“ (Mudimbe 1994: 15). Dieser Satz aus dem Text taucht als Bildunterschrift unter der Photographie des Kindes wieder auf, wodurch ihr umso mehr Gewicht verliehen wird und das Photo eine

¹⁴ Im belgischen Kongo lag die Schulausbildung fest in den Händen der Missionsschulen. Die Verquickung kolonialer Macht mit einer katholischen Elitebildung war in diesem Kolonialmodell besonders ausgeprägt (vgl. Kinet 2005).

Sinnaufladung erfährt, die aus dem Bild als solchem nicht herauszulesen wäre. Das Bild des gefügigen Schülers erscheint somit als eine Visualisierung der Hingabe an die Erwartungen, welche seine Weißen Lehrmeister an ihn stellen und die von seinen Eltern nicht nur akzeptiert, sondern auch unterstützt werden. Für die subalternen Kolonisierten – der Vater ist Facharbeiter bei einer der großen Minengesellschaften – ist der mögliche Aufstieg ihres Sohnes Grund zum Stolz, auch wenn dies die äußere und innere Trennung von dem Kind mit sich bringt. Folglich wird die Sozialisierung des Jungen in seinem afrikanisch-familiären Kontext abrupt abgebrochen und von einem auf christlichen Riten basierenden Lebensmodell abgelöst, dem er sich überzeugt von der „*supériorité de mon élection*“ (Mudimbe 1994: 25) in kindlicher Naivität hingibt.

Erst aus der Distanz des rückblickenden Betrachters heraus wird die Gewalt des Prozesses sichtbar gemacht. Dies geschieht durch ironische Kommentare wie „*Je suis, en effet, un petit chien doué*“ (Mudimbe 1994: 13) wie auch durch eine Rückanbindung des Persönlichen an die übergeordnete Kolonialgeschichte: „*Oui, le christianisme signifie ainsi l'échec de mon passé, de ma tradition, et des croyances de mes ancêtres. Les vaincus adoptent la religion des vainqueurs presque toujours. Nous l'avons fait, j'en suis un exemple*“ (Mudimbe 1994: 25).

Die Seiten 216 und 217 des „*Photoalbums*“ sind der Schulzeit in den 1950er Jahren gewidmet, insbesondere den benediktinischen Lehrmeistern Mudimbes. Abb. 3 zeigt ein dreiköpfiges Lehrerkollegium von 1954, Abb. 4 ein Porträt von Dom Théophanes, der Mudimbe zur Aufnahme ins Seminar ausgewählt hatte, Abb. 5 ein Porträt von Dom Maur, dem Lateinlehrer, der den Jungen maßgeblich intellektuell geprägt hat, und Abb. 6 schließlich ein Gruppenbild Mudimbes mit seinen Klassenkameraden und Dom Théophanes. Zu letzterem wird in der Bildunterschrift kommentiert: „*je suis à l'extrême droite, isolé. Depuis aussi loin que je puisse remonter, expérience, donc, de la solitude...*“ (Mudimbe 1994: 217). Tatsächlich fällt auf, dass die anderen abgebildeten Jungen ihre Hände auf dem Rücken verschränkt haben bzw. die Sitzenden sie locker auf den Knien halten, während Mudimbe der einzige ist, der seine Arme vor der Brust kreuzt – eine Körpergeste, die Distanz ausdrückt. Auch innerhalb der Gruppe von ausgewählten Schülern – nur die besten erhielten im belgischen Kolonialsystem überhaupt eine Sekundarschulausbildung – sieht Mudimbe sich noch in einer Sonderrolle. Er projiziert seine introvertierte Unangepasstheit und sein intellektuelles Ein-

zelgängertum, die seine Gegenwart bestimmen¹⁵, auf den Jungen, der er war, und der sich früh die Devise „Etiam omnes, ego non“ als Lebensmotto ausgewählt hat: „Elle [la devise] justifie, à l’occasion, des options, apparemment, irrationnelles et, en tout cas, me maintient dans la permanence de mon désert. Elle accentuait aussi ma disposition pour un fort individualisme. Avec le temps, cette maxime me sera, dans les contrastes de la vie, une invitation constante à la solitude comme vocation et austérité spirituelle“ (Mudimbe 1994: 20).

Die Photographien der Benediktiner visualisieren die Bewunderung, die ihnen der autobiographische Erzähler im Text entgegenbringt. Trotz seines späteren Bruchs mit dem Christentum und der Kritik am Katholizismus als kolonialer Institution in den essayistischen Passagen des Textes, werden Dom Théophanes und Dom Maur von Mudimbe mehrfach als „Maîtres“ aufgerufen, denen er seine grundlegende klassisch-intellektuelle Bildung zu verdanken hat, auf der seine wissenschaftliche Karriere aufbaut. Ihre Photographien erscheinen als Ikonen eines bestimmten kolonialen Modells, dessen positive Aspekte sie verkörpern. Eine konkrete Funktion als Auslöser bestimmter Erinnerung wird den Photographien im Text nicht zugewiesen. Sie sind nicht an einzelne Momente gebunden, sondern repräsentieren eine dauerhafte Präsenz und Gewichtigkeit in Mudimbes Leben und erscheinen somit als Ikonen. In ihrer ikonischen Funktion visualisieren die Bilder der Benediktiner die doppelte und paradoxe Vaterschaft, welche diese für das autobiographische Ich innehaben: die symbolischen Väter, welche den biologischen Vater quasi aus dem Gedächtnis ausgelöscht haben, sind zugleich gütige Väter, die ein immenses Wissen vermitteln, und übermächtige Väter, die das Kind mental kolonisieren und radikal von der Kultur seiner Vorväter entfremden.¹⁶

¹⁵ Auch die Abbildung 22 (S. 226) zeigt eine Photographie, auf der Mudimbe sich in der Pose eines einsamen Denkers inszeniert. Am Rande einer Großveranstaltung sitzt er allein, offenbar in Gedanken verloren, in einem Meer leerer Stühle, „perdu en une méditation“, wie es in der Bildunterschrift heißt. In der Schrift wird diese Pose auch in Mudimbes Tagebuchveröffentlichung von 2006, *Cheminelements*, intensiv weitergeführt, in welcher der Autor die Leserschaft an seiner existenziellen Einsamkeit als Intellektueller, der intensiv in Lektüre und Reflexion versunken lebt, teilhaben lässt. Siehe dazu die Rezension von Olga Hél-Bongo in diesem Heft.

¹⁶ Als Mudimbes Eltern ihn in den Schulferien zum traditionellen Unterricht im Sinne eines Initiationsritus schicken, bleibt diese Welt dem Kind fremd und sinnentleert: „L’intitation ne m’exalta point. Elle ne me révéla rien d’important. J’étais bloqué. Ses

Die Erinnerung an den biologischen Vater wird im Text nicht anhand einer Photographie aktiviert, sondern auf die Psychoanalyse zurückgeführt, welcher Mudimbe sich als 40jähriger Mann in Paris unterzieht. Von der Analytikerin provoziert, wird die unter der Übermacht der benediktinischen Väter verloren gegangene Erinnerung an den afrikanischen Vater wiedererweckt und geht als Protokoll der Therapiesitzung in den autobiographischen Text ein:

Je découvre un père menacé par la semaine à venir. Il est doux, immensément doux. Je suis son premier enfant. Le bon usage de son rôle l'oblige à alimenter les directives de Dom Thomas Nève que je connais par cœur : faire mes devoirs, être sage en classe, réussir les examens, avoir les meilleurs prix à la fin de l'année scolaire, être poli avec tout le monde. Aucune violence, aucune brutalité en ces invitations, mais une insistance contenue vers un appel silencieux, le sien plus que le mien. Je ne cherche pas à comprendre : je n'ai pas encore sept ans. Je plie : l'autorité paternelle reflète pouvoir et savoir, et ceux-ci sont blancs. Un infléchissement donc (Mudimbe 1994: 27).

Die koloniale Unterwerfung, so lässt sich schlussfolgern, beginnt in der Generation der Väter und wird an dem Kind perfektioniert. Das Verhältnis zwischen den Generationen wird dabei nachhaltig gestört, denn der biologische Vater kann nur noch eine schwache Autoritätsposition gegenüber dem Sohn vertreten. Seine Sanftheit entspringt seiner tatsächlichen Machtlosigkeit, als Konvertit und „évoluant“¹⁷ ist seine Person nur ein schwacher Abglanz der Weißen Macht und des Weißen Wissens.

Die katholische Sozialisierung Mudimbés kulminiert in seinem Eintritt in ein Benediktinerkloster in Ruanda und wird mit der Abbildung 7 (S. 218) visualisiert. In dieser Photographie von „Frère Mathieu“ – so Mudimbés

inversions de mes acquis relevaient d'allégories mystérieuses. Elles m'énervèrent“ (Mudimbe 1994: 82).

¹⁷ Im belgischen Kongo wurde einer kleinen Minderheit der Kolonisierten ab dem Erreichen eines bestimmten westlichen Bildungsstandes sowie unter Maßgabe der christlichen Konversion und einer Assimilation an belgische Formen des Alltagslebens (Esskultur, Wohnungseinrichtung usw.) der offizielle Titel „évolué“ verliehen. Mudimbés Eltern erreichten diesen Status nicht, befanden sich aber auf dem Weg dorthin.

Ordensname – manifestiert sich der Höhepunkt seiner klerikalen Karriere. Ausgehend von dem Bild wird jedoch eine Erinnerung wiederbelebt, in welcher der Zweifel und das Bewusstsein, eine Rolle zu spielen, dem klösterlichen Leben bereits einbeschrieben sind:

Un dimanche de septembre. Un de plus. J'aurais aimé le vivre dans un scénario différent. Il n'inverse rien en cette belle saison. Il sanctionne seulement un effort : me fondre dans la *Règle* bénédictine. *La saison sèche s'étire. Les pluies seront bientôt là.* Après la grande messe, Frère Hildebrandt me met en scène : il me prend des photographies. Je me regarde en fait. Plus exactement, je suis conscient du jeu à jouer : les mains sous le scapulaire, la tête humble, le regard droit et le sourire de rigueur (Mudimbe 1994: 53, Hervorhebung SG).

In dieser Beschreibung wird nicht nur die vermeintliche Verkörperung des frommen Benediktinermönches auf der Photographie als Pose entlarvt, sondern selbst die Erinnerung an die ruandischen Jahreszeiten enthält in ihrer poetischen Formulierung eine metaphorische Bedeutung. So bezieht sich die Trockenzeit implizit auf das gleichförmige Leben unter der benediktinischen Regel, während die angekündigte Regenzeit als eine neue, fruchtbare Periode im Leben des autobiographischen Erzählers gelten kann. Mudimbe lebte 1960-63 in dem Kloster in Gihindamuyaga. Die genauen Gründe für seinen religiösen Sinneswandel und schließlich den Austritt aus dem Orden werden von Mudimbe im Text nicht im Detail dargelegt; er weist jedoch auf das politische Fehlverhalten der Belgier und die opportunistische Haltung der Kirche in den Jahren nach der Unabhängigkeit hin. In Ruanda kam es zu ersten Pogromen gegen die Tutsi-Minderheit, gegen welche die katholischen Würdenträger nichts unternahmen (vgl. Mudimbe 1994: 75).

Bei der durch die Photographie ausgelösten Erinnerung und der sich daran anschließenden Selbstreflexion geht es Mudimbe jedoch weniger um die äußeren, zeitpolitischen Umstände, als darum, das Rätsel seiner Persönlichkeit zu ergründen, die immer noch von einem benediktinischen Lebensstil geprägt ist. Dabei ist ihm sehr bewusst, dass die Erinnerungsarbeit keine Abbildung der Vergangenheit darstellt, sondern diese neu interpretiert: „Il est vrai, je ré-invente ce dimanche à présent. Frère Hildebrandt m'a offert

un jeu complet de ces photos. Je les parcours, à présent, cherchant les trajectoires de mon regard et de mes rêves au loin“ (Mudimbe 1994: 53).

Der Akt des Photographiertwerdens, das Posieren, erscheinen dem autobiographischen Erzähler im Rückblick als nahezu obszön, „cet exercice douteux d'exhibitionnisme“ (Mudimbe 1994: 53). Der junge Mann auf dem Bild, der ihm fremd geworden ist, scheint in einer Identität zu ruhen, von der sich der reflektierende Betrachter radikal verabschiedet hat. Diese Photographie ließe sich als Inbegriff, gleichsam als ikonische Verkörperung des perfekt assimilierten afrikanischen Katholiken lesen. Daraus ergibt sich ein Unbehagen im Lektüreakt:

Et je relis cette photographie avec déplaisir. Ma coupe de cheveu aujourd'hui me paraît plus bénédictine que celle de la photographie ; le port de la tête y est hautain, le sourire conquérant. En somme, la photo indique un symbole : je me crois arrivé, j'ai atteint un but. Seul le regard perdu dans le vague me réconcilie avec ce que je suis devenu : un inquiet et un agnostique (Mudimbe 1994: 53).

An dieser Ekphrasis wird sehr deutlich, wie erst das sprachlich ausformulierte subjektive Empfinden die Details der photographischen Abbildung zu sprechenden Zeichen macht. Der/die nicht involvierte Betrachter/in kann weder Haarschnitt noch Kopfhaltung oder das Lächeln auf eindeutige Art dekodieren.

Als weitere ikonische Photographie in Mudimbes Sammlung ist diejenige des „Maître“ Willy Bal (Abbildung 10, S. 219) zu nennen, bei dem Mudimbe nach seinem Bruch mit dem Leben als Mönch in den 1960er Jahren studiert und dessen Assistent er in Louvain (Belgien) wird. Die Bildunterschrift „Monsieur Bal m'a appris l'essentiel sans rien m'imposer. Il a cultivé mes dons sans me coloniser“ ist ein Zitat aus dem Text auf S. 153. Mit dem Einzelporträt Bals wird wieder ein Lehrmeister visualisiert, der für Mudimbes Lebensweg entscheidend war. Wie zuvor bei den Benediktinern, wird das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler vom autobiographischen Erzähler unter das Zeichen der Auserwähltheit gestellt:

Monsieur Bal aura été, durant ma formation universitaire, de 1962 à 1970, ma providence. Il m'élut très tôt pour des raisons que

j'ignore. Avec patience, il m'introduisit à la philologie comparée et, au fil des ans, m'apprit les techniques de la profession. [...] A présent que je peux, à froid regarder mon parcours, je me dis : l'universitaire international ou, simplement, l'homme que je suis devenu est, pour beaucoup le fruit d'une élection (Mudimbe 1994: 153).

Hier folgt der Wortlaut der o.g. Bildunterschrift. Das Verhältnis zu Willy Bal scheint jedoch, ganz im Gegensatz zu demjenigen zu den benediktinischen Lehrmeistern und symbolischen Vätern, frei von Ambivalenz zu sein. Obgleich Mudimbe sich während seiner Studien in Belgien und Frankreich in das Zentrum des kolonialen Wissens begibt, fühlt er sich dort keinem Zwang ausgesetzt, sein eigenes Denken bestimmten Vorgaben zu unterwerfen. Der Text und die Photographie valorisieren Bal als Inbegriff eines selbstlosen Förderers.

Die photographische Quintessenz der Studienzeit Mudimbés in Europa in Bezug auf seine eigene Person findet sich anschließend auf S. 220 mit der Abbildung 10 visualisiert. Selbstironisch mit „1970 : à Paris. Dérisoire, cette peinture ; n'est-ce pas?“ untertitelt, zeigt die Photographie Mudimbe als jungen Mann, der sich zu dieser Zeit noch marxistisch orientierte, im existenzialistischen Look der Epoche mit schwarzem Pullover und abgetönter Brille. Im Gefüge des photographischen Teils fungiert das (nirgendwo im Text kommentierte) Bild vor allem als Kontrastfolie zum klösterlichen „Frère Mathieu“. In den 10 Jahren, die zwischen den beiden Aufnahmen liegen, hat sich die Person radikal neu orientiert, einen Identitätswechsel vom Mönch zum weltlichen Intellektuellen durchlebt. Dieser narrativ nicht chronologisch, sondern durch diverse Rückblenden in Teil II und III des Buches umgesetzte Weg, kulminiert in dieser Photographie, deren ikonischer Charakter durch die Ironie des Begleittextes allerdings entschärft wird.

In der Zusammenschau der Photographien (3-7 versus 10/12) kontrastieren außerdem die feierlichen Posen der milde lächelnden Benediktiner – Meister und Schüler – mit der lockereren Haltung und dem nur angedeuteten Lächeln auf den Bildern von Bal und Mudimbe 1970, die beide sehr selbstbewusst in die Kamera blicken. Durch die Auswahl und Anordnung der Photographien wird so ein geistliches gegen ein weltliches Paradigma gesetzt, wobei ersteres eindeutig als kolonial, letzteres als befreiend konnotiert wird.

Die gefüllte Ellipse als intermediale Textfigur

Photographien sind an einen minimalen Zeitpunkt, nur im Moment der photographischen Belichtung, entstandene Ausschnitte, fragmentarische Spuren eines Lebens. Als solche sind sie, wie sich anhand der Bezüge zwischen den sprachlich formulierten Kindheits- und Jugenderfahrungen Mudimbes zu den ausgewählten Photographien der Epoche gezeigt hat, weniger Garanten dafür, die fragmentarische Erinnerung des Ich zu vervollkommen, als dass sie vielmehr die Struktur des Erinnerns in der Autobiographie gerade durch ihre Ausschnitthaftigkeit affizieren (vgl. Blazejewski 2002: 93). Die Photographie als Bildfragment korrespondiert mit der Fragmentarität des narrativen Textes, in dem die Geschichte des Selbst nicht zu einem Ganzen zusammengefügt werden kann. Zwar lassen sich in den drei Teilen von Mudimbes Autobiographie grob Schwerpunkte auf I. die Kindheit, II. die Universitätskarriere in den USA und III. die Studien in Europa sowie die Zeit als junger Professor in Kongo-Zaire ausmachen, doch wird keine Chronologie durchgehalten, reißen die narrativen Fäden immer wieder ab, um ins Essayistische überzugehen oder unvermittelt einen anderen Erinnerungsstrang aufzunehmen.

Doch abgesehen von der Fragmentarität des Erzählten, fällt auch auf, dass vieles nicht gesagt wird. Der Text spart Privates weitgehend aus und bleibt in anderen wichtigen Punkten (z.B. die Entscheidung, das Kloster zu verlassen) sehr vage. Insofern ist die Ellipse eine wichtige Textfigur in *Les corps glorieux*. Mit dieser rhetorischen Auslassungsfigur bezeichne ich hier alle auffallenden Leerstellen im Text, sowohl auf der inhaltlichen Ebene in Bezug auf die Lebensgeschichte¹⁸ als auch auf der strukturellen Ebene des intermedialen Textgefüges. In diesem letzteren Sinne gibt es eine Vielzahl von Ellipsen, allein schon insofern, dass nicht alle der 24 Photographien des Buches im Text aufgerufen werden. Die Abwesenheit jeglicher Verweise zu knapp der Hälfte der Photographien lässt diese als willkürlich gewählt, zufällig und ohne tiefergehende Bedeutung erscheinen. Umso mehr Gewicht wird hierdurch denjenigen Photographien verliehen, die im Text besprochen werden.

¹⁸ Dazu gehören die Leerstelle der Eltern als Bezugspersonen der Kindheit, die kulturelle Leerstelle, die Mudimbe anhand des negativ erlebten Initiationsritus schildert, aber auch die quasi-Abwesenheit der privaten Lebensgeschichte nach seiner Heirat mit Elisabeth Mudimbe-Boyi.

Es gibt jedoch auch Bilder, welche bestimmte Ellipsen im Text durch ihre repräsentative Kraft auffüllen. Hierzu gehört an erster Stelle die Photographie von Mudimbes Eltern, mit der das „Photoalbum“ eröffnet wird. Über die symbolische Auslöschung seiner Eltern schreibt Mudimbe: „Mes parents naturels n'existent pas. Plus exactement, ils constituent une absence obligée par ma conversion et ma promotion. Leur annulation me brise dans le sens du pouvoir“ (Mudimbe 1994: 66). Visuell wird auf S. 215 der *Corps glorieux* jedoch ein klassischer Familienstammbaum hergestellt, indem das Elternpaar über der Photographie des Jungen von 1950 platziert wird. Während die Filiation als enge emotionale und geistige Verbindung zu den Eltern und der Fortführung ihrer Werte in der Lebensgeschichte so nicht stattfindet – entscheidend sind ja vielmehr die Ersatz-Vaterfiguren der kirchlichen Erzieher, die mit den Bildern 3-5 folgen – wird das vermisste innige Verhältnis zu den Eltern hier symbolisch wiederhergestellt. Dies korrespondiert mit den vorsichtigen Annäherungen an die Eltern, die der autobiographische Erzähler als Erwachsener erlebt, am intensivsten im Angesicht des Todes. Die Vergewisserung der Liebe zu seinen Eltern erfolgt erst in einem Dialog kurz vor deren Tod im Lubumbashi der 60er Jahre (vgl. Kap. 1 in Teil II). Da ein solcher Dialog vorher unmöglich war, erscheint er als verkürzt, unerfüllt und zu früh abgebrochen.

Die Photographie der Eltern, welche diese als noch relativ junge Menschen zeigt, repräsentiert assoziativ in Verbindung mit dem Porträt des Jungen, der in dem dokumentierten Jahr 1950 bereits einen Sonderstatus in seiner Familie einnahm, zeitlich den Punkt der zunehmenden Entfremdung zwischen Eltern und Kind. Dies macht das autobiographische Narrativ sehr deutlich. Auch die Photographie markiert durch die ihr inhärente Zeitlichkeit den unaufholbaren Verlust der Eltern in diesem wichtigen Stadium des Übergangs von der Kindheit zur Jugend, denn, wie von Amelunxen ausgeführt:

Das photographische Bild ist eine ‚Emanation des Referenten‘ und beerbt unweigerlich auch die Zeit des Referenten. Somit ist in jeder Übersetzung, d.h. in jeder sprachlichen Inbezugnahme auf das Photographische dieser noematische zeitliche Charakter der Photographie als ein Verlust markiert (von Amelunxen 1995: 218).

Die sprachliche Bezugnahme auf das Bild besteht in der Bildunterschrift „Mes parents, Gustave et Victorine“ (Mudimbe 1994: 215) und weiter „L’humilité, apprendrai-je plus tard, s’offre comme attitude et, quelquefois, correspond à un état“ (ebd.). Selbst die Anrede zeugt von dem ungelösten Spannungsverhältnis zwischen begehrteter Nähe („mes parents“) und realer Distanz, indem nicht „Mama und Papa“ aufgerufen werden, auch nicht die vollen Namen der beiden genannt werden, sondern nur die französischen Taufnamen, durch welche die Eltern ihrerseits in diejenige christliche Ordnung eingeschrieben werden, der sie ihren Sohn überließen. Die aufgerufene Eigenschaft der „humilité“ (Demut, Bescheidenheit) ist eine christliche Tugend, von der letztlich nicht wirklich klar wird, ob Mudimbe sie valorisiert oder als Unterwerfung unter das koloniale System kritisiert.

Die Sonderstellung des auserwählten Erstgeborenen in der Familie führt schließlich sogar zu einer Umkehr der Rollen, in der Mudimbe sich rückblickend als „Vater seines Vaters“ sieht:

Je suis son avenir et sa promesse. Il me comble, il m’adore. Je le lui rends. Mes bulletins trimestriels accomplissent, les uns après les autres, son secret. Au quotidien, mes cahiers de devoirs sont collections de compliments dans lesquels il peut retrouver l’espace de ses propres accents vers le succès. Je suis, à ce titre, le père de mon père (Mudimbe 1994: 28).

Die Ellipse der abwesenden Eltern wird durch die visuelle Komposition im Phototeil und den Text zum Bild zwar aufgefüllt, bleibt jedoch einem paradoxen Charakter verhaftet, der die komplizierte Widersprüchlichkeit des Verhältnisses zwischen den Generationen ausdrückt.

Die Funktion einer visuell aufgefüllten Ellipse – das Paradoxale dieses Ausdrucks deckt sich mit den Unsicherheiten und Widersprüchen, die sich durch die gesamte Textkomposition ziehen – sehe ich auch für die Bilder No. 8, 9, 14, 17, 18 und 19 gegeben. Dies sind Photographien, die Mudimbe mit seiner Frau Elisabeth (8, 9) bzw. seinen beiden Söhnen Daniel und Claude (18, 23) zeigen; einmal sieht man Elisabeth allein (14) und einmal im Kreis von Freunden der Familie (17). Während im ersten Teil von *Les corps glorieux* die persönlichen Anteile der Kindheits- und Jugendgeschichte Mudimbes bereits mehrfach zu Gunsten essayistischer Passagen unterbrochen werden, die das Subjektiv-Individuelle zurückdrängen bzw. es für eine

übergeordnete Analyse nutzen, umfasst der lebensgeschichtliche Text im zweiten und dritten Teil vor allem die Universitätskarriere. „Privates“ kommt in diesen Teilen kaum noch vor.

So wird die Heirat und Partnerschaft mit Elisabeth Boyi, ohne Zweifel eine der wichtigsten Personen in Mudimbes Leben, derart kurz abgehandelt, dass seine Frau zu einer bedeutungsvollen Ellipse wird. Zum ersten Mal wird sie in einem Atemzug mit Marx genannt, dessen Geschichtsdeutung und Gesellschaftsentwurf zum neuen Credo des Studenten Mudimbe werden: „Karl Marx signifiait la vérité de l’histoire et, à demeure, une jeune africaine, Elisabeth, me convertissait à l’ordre pratique de la vie. Un roi et une reine m’obligeaient, à l’orée de mes vingt deux ans, à refaire mes promesses“ (Mudimbe 1994: 71-72). Doch während der Marxismus noch in langen essayistischen Passagen des Buches abgehandelt wird, bleibt die „Königin“ diskret im Hintergrund.

Eine einzige längere Passage wird ihr zu Beginn von Kapitel 2 des II. Teils gewidmet:

En 1963, je rencontrai Elisabeth. Elle revenait de l’Université de Louvain et s’était inscrit à Lovanium. J’étais une année avant elle. L’attrait fut mutuel. Un an plus tard, nous nous fiançons. Trois ans plus tard, exactement le dernier jour de 1966, nous étions mariés. Cette rencontre transforma ma vie. Il me fallut re-évaluer des canons. Dès mon jeune âge j’avais appris que la femme constitue le malheur de l’humanité. Elle était en fait responsable de la chute originelle et demeurait, de manière permanente, l’occasion du péché. [...] Voilà que je rencontrai une jeune africaine intelligente, rationnelle, et, à tous égards, mieux en prise sur le monde que je ne l’étais. [...] Elisabeth s’intégra dans ma vie comme exorcisme. Plus de vingt-cinq ans de vie commune m’ont, progressivement, introduit à la légitimité de la cause féministe. Universitaire de carrière, elle ne m’a pas soumis à ses façons. Elle a, toujours, eu autre chose à faire (Mudimbe 1994: 107).

Auf diese lakonisch zusammengefasste Liebesgeschichte, die jedoch zugleich ohne Zweifel eine Hommage an die starke Frau an seiner Seite darstellt, folgt nahtlos der Übergang zu Mudimbes Simone de Beauvoir-Lektüren und eine ausführliche Stellungnahme zum Feminismus im Allgemeinen

und dem Status afrikanischer Frauen in der traditionellen sowie postkolonialen Gesellschaftsordnung im Besonderen. Das 15seitige Kapitel (Mudimbe 1994: 107-122), auf dessen erster Seite Elisabeth Boyi kurz aufgerufen wurde, wird zu einem essayistischen Plädoyer für einen afrikanischen Feminismus, der als immens wichtiger Baustein für eine bessere Zukunft Afrikas valorisiert wird. Indem Elisabeth durch ihr beispielhaftes Leben als emanzipierte Frau zu Beginn des Kapitels als Auslöserin für die Beschäftigung mit dem Feminismus genannt wird, lässt sich schlussfolgern, dass ihr trotz ihrer weitgehenden Abwesenheit aus dem Text hier eine ganz bestimmte Funktion zugeschrieben wird: Während Mudimbe jegliche essentialisierende Fixierung seines Selbst ablehnt (Kavwahirehi 2006: 212), macht er seine Frau gewissermaßen zu einer Ikone des Feminismus. Die Photographie auf S. 221 (Abbildung 14) lässt sich in diesem Zusammenhang als eine visuelle Bestätigung dessen lesen: sie zeigt Elisabeth in der Pose einer Denkerin. Sie sitzt im Garten, an einem Tisch, ist im Halbprofil ohne Blick in die Kamera zu sehen und stützt ihren Kopf leicht auf die linke Hand. Das Bild visualisiert ihren Status als Intellektuelle, als selbständig denkende Frau. Zugleich füllt es die Ellipse des Textes, die keine persönlicheren Aussagen über das Verhältnis des autobiographischen Ichs zu seiner Frau zulässt, durch die photographische Präsenz, die einen intimen Moment des meditativen Nachdenken dieser Frau einfängt.

Im dritten Kapitel des zweiten Teils widmet sich Mudimbe anschließend seiner US-amerikanischen Universitätskarriere und erklärt seine Forschungsinteressen, seine Methodologie und seinen disziplinierten, immer noch benediktinisch¹⁹ geprägten Arbeitsalltag. Mehrfach hervorgehoben wird in diesem Kapitel die Bedeutung des ersten Postens in den USA, an der Universität Haverford: „Haverford fut une charnière. J’y avais repris foi et espérance“ (Mudimbe 1994: 131) – „Haverford m’a permis de mûrir et, à la fois, de prendre distance vis-à-vis de mes propres complaisances“ (Mudimbe 1994: 139). Die einzige in den Phototeil aufgenommene Einzelaufnahme von Elisabeth Mudimbe-Boyi, die bereits oben beschriebene Abbildung 14, ist nun interessanterweise eine Photographie von 1983, die sie in Haverford zeigt. Was im Text nur sehr verkürzt angedeutet wird, dass

¹⁹ Die benediktinische *Maxime des Ora et Labora* wird dabei umgemünzt auf die engagierte Lehre und Verwaltungsarbeit an der Universität als *Labora* und die persönliche Forschung als meditative Selbsterfüllung anstelle des auf Gott gerichteten *Ora* (vgl. Mudimbe 1994: 128).

nämlich Elisabeth auf Mudimbes Lebensweg ebenfalls eine entscheidende Scharnierfunktion einnimmt, lässt sich über die Betrachtung der Photographie assoziativ erahnen. Während der Ort Haverford den Übergang zwischen zwei Universitätskarrieren symbolisiert, nimmt Elisabeth im privaten Bereich insbesondere beim Übergang zwischen dem geistlichen und weltlichen Leben, wie auch zwischen Afrika und Amerika eine solche überleitende Verbindungsfunktion ein. Die wenigen, aber signifikanten Worte des Textes unterstreichen dies: „Elisabeth, me convertissait à l'ordre pratique de la vie. [...] Elisabeth s'intégra dans ma vie comme exorcisme“ (Mudimbe 1994: 71 u. 107).

Eine sehr interessante Bildkomposition stellt im Zusammenhang mit der Ellipse der Eltern und der Ellipse der Frau im Text auch die Abbildung 8 des Phototeils dar: das Hochzeitsphoto, unertitelt mit „Le 31 décembre 1966: Mon mariage. Jacques et Marie-Madeleine-Bassot sont témoins“ (Mudimbe 1994: 218). Im Zentrum des Bildes stehen nicht Braut und Bräutigam, sondern die Trauzeugen, ein französisches Ehepaar, das von Mudimbe im Erzähltext als seine Adoptiveltern bezeichnet wird. Während seiner Studienzzeit in Frankreich hat er im Haushalt der Bassots zunächst als Babysitter gearbeitet und nahm schließlich einen so vertrauten Platz in der Familie ein, dass er das Paar als neue, symbolische Eltern empfindet, die nicht zuletzt seine Integration in die französische Kultur vereinfachen. Trotz der Wichtigkeit der Verbindung, die als symbolisches Eltern-Sohn-Verhältnis die Abwesenheit der biologischen Eltern und den vollzogenen Bruch mit den benediktinischen Vätern kompensiert, bleiben die Bassots im Text seltsam konturlos. Die Photographie verleiht ihnen ein Gesicht und verewigt ihre gewichtige Rolle als Trauzeugen und Elternersatz. Das Brautpaar – im klassischen weißen Kleid mit Schleier und im schwarzen Anzug – ist auf dem Schnappschuss ganz an den linken Bildrand gedrängt während es gerade aus der Kirche tritt, so dass von Mudimbes Körper ein Drittel abgeschnitten wurde. Am äußersten rechten Bildrand sieht man einen halb abgeschnittenen Geistlichen in seiner Soutane, der den Kopf von den an der Hochzeit Beteiligten wegdreht. Dass Mudimbe nun ausgerechnet dieses, alles andere als phototechnisch gelungene Bild²⁰ von den Aufnahmen seiner Hochzeit

²⁰ Eine klassische Paaraufnahme wird mit der anschließenden Abbildung 9 geliefert, die das Paar am 1. Januar 1967, also einen Tag nach der Hochzeit, zu zweit zeigt. Elisabeth trägt nicht mehr das weiße Brautkleid, Symbol des katholischen Jungfräulichkeitskultes, und wird als „compagne de vie“ (Mudimbe 1994: 219) bezeichnet. Bild und Text

ausgewählt hat, lässt sich als subtile Symbolisierung interpretieren. Nicht nur wird den im Text elliptisch gebliebenen französischen „Eltern“ eine ikonisierende Hommage erwiesen, sondern die traditionelle katholische Heirat erscheint in dem Bild als eine ironisch gebrochene Inszenierung: der Priester wendet sich von dem Paar ab, das aus der Kirche „austritt“. So wird Mudimbes vorangegangener Bruch mit der Kirche hier assoziativ ins Spiel gebracht, paradoxerweise im selben Moment, in dem er sich dem Ritual der kirchlichen Hochzeit hingibt. Das Photo greift somit Prämissen des autobiographischen Textes wieder auf, denen folgend die Begegnung mit Elisabeth entscheidend dazu beitrug, den Dogmatismus katholischer Lehren zu hinterfragen.

Als gefüllte Ellipsen können schließlich auch die Photographien 18 und 23 gelten, auf denen Mudimbe im Abstand von 10 Jahren (1984 und 1994) jeweils mit seinen beiden Söhnen Daniel und Claude zu sehen ist. Weder die Söhne noch Gedanken zur eigenen Vaterschaft kommen im autobiographischen Text vor. Diese Leerstelle ist wohl gerade auf die schwierige, und auch am Ende von *Les corps glorieux* nicht endgültig verarbeitete, Kindheit des Erzählers und seine ambivalenten Beziehungen zu den verschiedenen Vätern zurückzuführen. Die eigene Vaterschaft wird im Text nicht thematisiert, sondern photographisch manifestiert. Es sind typische Bilder eines stolzen Vaters, die im Garten von Haverford und anlässlich des Bachelor-Abschlusses von Claude aufgenommen wurden. Ausgewählte Momentaufnahmen, die belegen, dass die Ellipse der Söhne im Text keine Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Vaterrolle bedeutet, sondern im Gegenteil starke Gefühle nicht immer in Worte gefasst werden müssen oder können.

Fazit

Trotz des Album-Charakters der nachgestellten Photographien in *Les corps glorieux* funktioniert die Verbindung von Schrift und Bild bei Mudimbe nur sehr partiell im Sinne dessen, was Blazejewski den „Album-Effekt“ nennt: „der Text ergänzt die fragmentarischen Einzelbilder zu einer sinnvollen Lebensgeschichte, stellt wichtige Bildelemente heraus, liefert die nötigen Angaben zur Identifizierung der abgebildeten Personen und weist damit dem

vermitteln gemeinsam einen starken Eindruck von Zusammengehörigkeit und Partnerschaftlichkeit.

individuellen, photographisch-festgehaltenen Lebensaugenblick erst eine Bedeutung zu“ (Blazejewski 2002: 104). Bedeutungszuweisungen an die Bilder, die über deren Indexikalität hinausgehen, erfolgen ohne Zweifel, von einer Zusammenschau aus Text und Bild als „sinnvoller Lebensgeschichte“ kann jedoch nicht die Rede sein.

Wie ich durch meine Analyse versucht habe herauszuarbeiten, können als intermediale Bezüge zwischen Autobiographie und Photographie solche Funktionalisierungen gelten, die nur durch die Verbindung der beiden Medien (autobiographische) Schrift und (photographisches) Bild als Textstrategien funktionieren. In *Les corps glorieux* handelt es sich dabei um: a) die Visualisierung als Auslösermoment oder Verstärkung von Erinnerungen, ohne dass dies ein Garant für eine vollständige Lebensdarstellung wäre – vielmehr bestätigt die Ausschnitthaftigkeit der Photographien die Fragmentarität des Erzähltextes;

b) die Funktion der Ikonisierung von nahestehenden Personen bzw. von symbolisch-bedeutsamen Momenten im Leben des autobiographischen Erzählers durch die repräsentative Kraft ausgewählter Photographien. Mudimbe macht dabei nur äußerst selten Gebrauch von der Ekphrasis – vielmehr lassen sich Zusammenhänge zu Textpassagen und ikonisierender Bildkomposition assoziativ herstellen;

c) die Funktion der gefüllten Ellipse. Hierbei werden Leerstellen im Text, vor allem in Bezug auf private Beziehungen des autobiographischen Ichs, durch Photographien aufgefüllt. Obwohl die Bilder im Text nicht kommentiert werden, wird ihnen gerade durch das sprachliche Schweigen eine umso größere Sinnzuweisung als sprechende Zeichen für nur angedeutete Zusammenhänge zugewiesen.

Bibliographie

- Adams, Timothy Dow. 2000. *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press
- Albers, Irene. 2000. Das Fotografische in der Literatur. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhardt; Wolfzettel, Friedrich (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, Band 2*, Stuttgart: Metzler, 534-550

- Appiah, Kwame Anthony. 1997. Is the 'Post-' in 'Postcolonial' the 'Post-' in 'Postmodern'? In: McClintock, Anne; Mufti, Aamir; Shohat, Ella (eds.): *Dangerous Liaisons*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 420-444
- Barthes, Roland. 1993. [1961]. *Le message photographique*. In: *Œuvre complète*, Band 1, Paris: Seuil, 938-948
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Seuil
- Barthes, Roland. 1989. *Die Helle Kammer*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Basseler, Michael; Birke, Dorothee. 2005. *Mimesis des Erinnerns*. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 123-147
- Bisanswa, Justin. 2000. *Conflit de mémoires. V.Y. Mudimbe et la traversée des signes*. Frankfurt/Main: IKO
- Blazejewski, Susanne. 2002. *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the Family“*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Cailler, Bernadette. 1996. *Interface between Fiction and Autobiography: From Shaba 2 to Les Corps glorieux*. In: *Canadian Journal of African Studies*, Vol. 30, No. 3, 371-386
- Diawara, Manthia. 1998. *In Search of Africa*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press
- Faïk-Nzuji, Clémentine M. 2005. *Tu le leur diras. Le récit véridique d'une famille congolaise plongée au cœur de l'histoire de son pays*. Brüssel: Alice Éditions
- Gabara, Rachel. 2006. *From Split to Screened Selves. French and Francophone Autobiography in the Third Person*. Stanford: Stanford University Press
- Gehrmann, Susanne. 2005. *Vom Entwerfen des Ich im Erinnern des Wir? Überlegungen zur Autobiographik in Afrika*. Berlin: Forschungsabteilung der Humboldt-Universität zu Berlin
- Gehrmann, Susanne; Gronemann, Claudia (eds.). 2006. *Les enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*. Paris: L'Harmattan.
- Gronemann, Claudia. 2002. *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und der maghrebinischen Literatur*. Hildesheim: Olms
- Hözl, Ingrid. 2008. *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. München, Wilhelm Fink Verlag
- Kabuta, Ngo Semzara. 2003. *Eloge de soi, éloge de l'autre*. Brüssel: Peter Lang
- Kavwahirehi, Kasereka. 2006. *V.Y. Mudimbe et la réinvention de l'Afrique. Poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*. Amsterdam & New York: Rodopi
- Kinet, Ruth. 2005. *„Licht in die Finsternis“: Kolonisation und Mission im Kongo, 1876 – 1908. Kolonialer Staat und nationale Mission zwischen Kooperation und Konfrontation*. Münster: LIT
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil
- Lejeune, Philippe. 1994. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp

- Luig, Ute. 2005. Dynamische Konstrukte: Vorstellungen zu Person, Selbst und Geschlecht in afrikanischen Gesellschaften. In: Gabriele Jancke; Claudia Ulbrich (eds.): Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung. Querelles – Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Göttingen: Wallstein, 29-50
- McGaffey Wyatt. 1995. Kongo Identity, 1483-1993. In: South Atlantic Quarterly, Vol. 94, No. 4, 1025-1037
- McKnee, Lisa. 2000. Selfish Gifts. Senegalese Women's Autobiographical Discourses. Albany: State University of New York Press
- Mouralis, Bernard. 2003. Autobiographie et anthropologie chez V. Y. Mudimbe. In: Kadima-Nzujj; Gbanou, Sélom Komlan (eds.): L'Afrique au miroir des littératures. Nomen est omen. Mélanges offerts à Valentin Yves Mudimbe. Brüssel & Paris: AML/L'Harmattan, 74-92
- Mudimbe, V.Y. 1973. Entre les eaux. Un prêtre, dieu et la révolution. Paris: Présence Africaine
- Mudimbe, V.Y. 1979. L'Écart. Paris: Présence Africaine
- Mudimbe, V.Y. 1988. The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge. Bloomington: Indiana University Press
- Mudimbe, V.Y. 1989. Shaba deux. Les carnets de Mère Marie-Gertrude. Paris: Présence Africaine
- Mudimbe, V.Y. 1991. Parables and Fables. Exegesis, Textuality, and Politics in Central Africa. Madison: University of Wisconsin Press
- Mudimbe, V.Y. 1994. The Idea of Africa. Bloomington: Indiana University Press
- Mudimbe, V.Y. 1994. Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine. Montréal & Paris: Humanitas/Présence Africaine
- Mudimbe, V.Y. 2006. Cheminements. Carnets de Berlin (Avril-Juin 1999). Montréal: Humanitas
- Ortner-Buchberger, Claudia. 2004. Tendances actuelles d'une autobiographie post-coloniale: Patrick Chamoiseau et Valentin Yves Mudimbe. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen; Städtler, Katharina (eds.): Les littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité. Oberhausen: Athena-Verlag, 179-192
- Rajewsky, Irina O. 2002. Intermedialität. Tübingen & Basel: A. Francke
- Schaffner, Alain. 2004. L'image de soi dans le récit d'enfance. In: Méaux, Danièle; Vray, Jean-Bernard (eds.): Traces photographiques, traces autobiographiques. Saint-Etienne: Publications de l'université de Saint-Etienne, 191-205
- Semujanga, Josias. 1998. De l'autobiographie intellectuelle chez V.Y. Mudimbe. In: Crosta, Suzanne (ed.): Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Québec: PQ Grelca, Université Laval, 53-99
- Soyinka, Wole. 1994. Ibadan. The Penkelemes Years. A Memoir 1946-65. London: Methuen
- Von Amelunxen, Hubertus. 1995. Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie. In: Zima, Peter V. (ed.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 209-231

Wagner, Hans-Peter. 1998. „Ekphrasis“. In: Nünning, Ansgar (ed.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 112

Wagner-Egelhaaf, Martina. 2000. Autobiographie. Stuttgart: Metzler