



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Religion im Roman der dritten Generation nigerianischer AutorInnen. *Purple Hibiscus*, *The Virgin of Flames*, *The Opposite House* und *Swallow*.

Verfasserin

Ana Nenadovic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 390

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Afrikanistik

Betreuer:

emer.o.Univ.Prof. Dr. Norbert Cyffer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1-2
2. Die dritte Generation nigerianischer AutorInnen	2-10
3. Biographien der vier AutorInnen	
3.1. Chris Abani	11
3.2. Chimamanda Ngozi Adichie	11-12
3.3. Sefi Atta	12-13
3.4. Helen Oyeyemi	13
4. Religion im Leben und Werk der vier AutorInnen	
4.1. Chris Abani	13-14
4.2. Chimamanda Ngozi Adichie	14-15
4.3. Sefi Atta	16
4.4. Helen Oyeyemi	16-17
5. Inhalte und formale Analysen der vier Romane	
5.1. The Virgin of Flames	17-18
5.2. Purple Hibiscus	19-20
5.3. Swallow	20-22
5.4. The Opposite House	22-23
6. Christliche und afrikanische Religionen	23-24
6.1. Purple Hibiscus	24-38

6.2. Swallow	38-48
7. Marienerscheinungen	48-52
7.1. The Virgin of Flames	52-59
7.2. Purple Hibiscus	59-61
8. Synkretismus und Inkulturation	61
8.1. The Opposite House	61-75
8.2. Purple Hibiscus	75-79
8.3. Swallow	79-81
9. Identitätssuche und Religion	81
9.1. The Opposite House	81-89
9.2. The Virgin of Flames	89-91
10. Sexualität und Religionen	92
10.1. The Virgin of Flames	92-95
10.2. Purple Hibiscus	95-98
11. Gewalt und Religion	98
11.1. Purple Hibiscus	98-105
11.2. The Virgin of Flames	106-107
12. Ablehnung der Religion	107
12.1. The Virgin of Flames	107-108
12.2. The Opposite House	109-110
12.3. Swallow	110-111

13. Résumé	111-114
14. Bibliographie	115-121
Abstract	122-123
Zusammenfassung	124-125
Curriculum Vitae	126-127

1. Einleitung

In dieser Diplomarbeit widme ich mich dem Thema der Religion in einigen Romanen der jüngsten Generation nigerianischer AutorInnen. Die Romane, die ich hierfür ausgewählt habe sind: *Purple Hibiscus* von Chimamanda Ngozi Adichie, *The Virgin of Flames* von Chris Abani, *The Opposite House* von Helen Oyeyemi und *Swallow* von Sefi Atta.

Beinahe so alt wie die Menschheit selbst ist die Religion; und diese steht seit Anbeginn ihrer Existenz in enger Verbindung zu der Literatur, sei es oraler oder verschriftlichter, nicht nur in Afrika, sondern in allen Teilen der Welt. Eines der vermutlich bekanntesten literarischen Werke kultischen Zweckes in Nigeria ist Ifá – die Mythen und Legenden der Orisa. In der westlichen Welt ist es die Bibel, die in viele Sprachen übersetzt und von Missionaren in sämtlichen Teilen der Welt verbreitet wurde.

Religion ist ein Element, das seit Jahrtausenden einen wesentlichen Einfluss auf die Gesellschaft und jeden Einzelnen übt; sie ist immer wieder die Ursache für Dispute, Kämpfe und Kriege; sie bringt Frieden und Harmonie; sie versucht den Ursprung und das Wesen der Menschen zu erklären; sie steht in Konflikt mit den Naturwissenschaften; sie ist die Inspiration vieler Künstler. All diese Faktoren machen die Religion zu einem interessanten Thema für die Prosa und für wissenschaftliche Arbeiten.

In dieser Diplomarbeit biete ich zunächst einen Überblick über die Definition des Begriffs „dritte Generation nigerianischer AutorInnen“, um darauf die Biographien der vier SchriftstellerInnen und die formalen Analysen der in dieser Arbeit behandelten Romane zu präsentieren. Anschließend befasse ich mich mit einigen Themen, die in Verbindung zur Religion stehen und in allen oder einigen der hier beschriebenen Romane aufgegriffen werden.

Während der Lektüre der vier Werke erkannte ich einige gemeinsame Motive in Verbindung zu Religion; Konflikte zwischen afrikanischen und christlichen Religionen, Religion und Gewalt, Religion und Sexualität, das Verschmelzen von Religionen und nicht zuletzt Religion und Identitätssuche, denen ich jeweils ein Kapitel widme.

In diesen zeige ich, auf welche Weise sich die erwähnten Themen und Motive in den Romanen *Purple Hibiscus*, *The Virgin of Flames*, *The Opposite House* und *Swallow* entfalten und erkläre sie anhand von theologischen, historischen und soziologischen Schriften näher. Anschließend vergleiche ich einige Textstellen, Charaktere und Motive dieser vier Romane mit Romanen älterer nigerianischer AutorInnen, wie Chinua Achebe, und kubanischer AutorInnen, wie Pedro Juan Gutiérrez.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass, obgleich die vier Romane verschiedene Religionen behandeln – den Katholizismus, den Protestantismus, die Religionen der Igbo und Yoruba und die afrokubanische Santería – und in verschiedenen Ländern spielen – Nigeria, den Vereinigten Staaten von Amerika und Großbritannien – die Religion mit gleichen Aspekten des Lebens assoziiert wird, und dass die jüngeren nigerianischen AutorInnen ihren Blick nicht mehr vorwiegend auf die Nation richten und Charaktertypen als ProtagonistInnen ihrer Romane wählen, sondern sich auf die individuelle Ebene begeben und lebhaft, facettenreiche HeldInnen kreieren, die den LeserInnen gesellschaftliche Merkmale und Veränderungen vor Augen führen.

2. Die dritte Generation nigerianischer RomanautorInnen

Der Begriff der dritten Generation wurde erstmals im Jahr 2005 in einer Sonderausgabe der Zeitschrift *English in Africa*, die den Titel *New Nigerian Writing* trug, genannt.¹ In dem einleitenden Artikel *Nigeria's Third Generation Writing: Historiography and Preliminary Theoretical Considerations* erklären die Wissenschaftler Pius Adesanmi und Chris Dunton den Ursprung dieser Bezeichnung. Von einer Generation lässt sich sprechen, wenn die SchriftstellerInnen und ihre Werke einige Bedingungen erfüllen:

„[M]ost² literary traditions agree on temporal coequality and ideological / thematic coherence as two significant features in the constitution of a generation. In other words, the writers / artists and intellectuals who are categorized as belonging to a particular generation either fall within a loosely determined age bracket, or are

1: *English in Africa*, Vol.32, Nr.1, Mai 2005: *New Nigerian Writing*

2: sämtliche Bemerkungen in [...] sind meine Anmerkungen

published within a loosely defined timeframe on the one hand, and their themes / tropes are shaped by identifiable events or experiences commonly shared. It is also not uncommon for such writers to instrumentalize their work and deploy it in the service of socio-political agendas sometimes heralded by a manifesto.” (Adesanmi, Dunton 2005:13f.)

Sobald ein Manifest vorliege, fahren Adesanmi und Dunton fort, handle es sich um eine Schule, wie die der französischen Surrealisten oder russischen Futuristen (vgl. ibidem:14). Als erste und zweite Generation nigerianischer AutorInnen werden diejenigen bezeichnet, die während der ersten fünf Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts geboren wurden, das heißt als Nigeria sich noch unter der Kolonialherrschaft Großbritanniens befand. Folglich sei die Erfahrung der Kolonialiserten eine der zentralen Themen in ihrem literarischen Schaffen. Als erste setzten sich die PoetInnen der Négritude³ in den 1930er und 1940 er Jahren für eine eigenständige afrikanische Literatur ein, darauf, in den 1950er und 1960er Jahren, die politisch und nationalistisch engagierten ProsaschriftstellerInnen.

Die erste Generation umfasse, laut Adesanmi und Dunton, NigerianerInnen wie Amos Tutuola, Chinua Achebe, Wole Soyinka, J.P. Clark, T.M. Aluko und Flora Nwapa (vgl. ibidem:14). Zur zweiten Generation zählen die beiden solche SchriftstellerInnen, die vorwiegend während der Kolonialzeit geboren wurden, deren Entwicklungsjahre aber vor allem durch die Unabhängigkeit Nigerias und die darauffolgenden Ereignisse geprägt wurden. Hier nennen Adesanmi und Dunton die bereits erwähnten Schriftsteller und fügen nur noch Buchi Emecheta hinzu (vgl. ibidem:14).

Hewett differenziert in ihrem Artikel *Coming of Age: Chimamanda Ngozi Adichie and the Voice of the Third Generation* weiter zwischen erster und zweiter Generation. Dieser Artikel erschien ebenfalls in derselben Sonderausgabe von *English in Africa*. Die erste Generation nigerianischer AutorInnen sind für sie diejenigen, deren Werke vor der Unabhängigkeit und kurz darauf publiziert wurden, wie Chinua Achebe, Wole Soyinka, J.P. Clark und Christopher Okigbo. Die zweite Generation konstituiere sich aus den SchriftstellerInnen, deren Werke nach dem nigerianischen Bürgerkrieg⁴

3: Négritude: Intellektuelle der damaligen Kolonien betonten ihre kulturelle Unabhängigkeit und Eigenständigkeit, stellten sich der Assimilation ihrer Kulturen durch die der Kolonialherren entgegen, vgl. Nünning, 2004:488i

4: auch: Biafra-Krieg: ein Sezessionskrieg zwischen der Republik Nigeria und dem nigerianischen Gebiet Biafra mit der Hauptstadt Enugu (1967-1970)

erschienen, wie Niyi Osundare, Femi Osofisan und Tanure Ojaide (vgl. Hewett 2005:76).

Während Adesanmi und Dunton die Begriffe der ersten und zweiten Generation von AutorInnen auf den gesamten afrikanischen Kontinent ausweiten und als erste Generation vor allem die DichterInnen der Négritude, die sich überwiegend in den ehemaligen französischen Kolonien verbreitete, betrachten, beschränkt sich Hewett auf Nigeria und die dortigen AutorInnen. Adesanmi und Dunton erwähnen auch zwei Schriftstellerinnen, nämlich Flora Nwapa und Buchi Emecheta. Hewett erwähnt diese beiden zwar nicht, kritisiert aber heftig, dass Frauen kaum in den literarischen Kanon aufgenommen werden (vgl. ibidem:77).

Adesanmi und Dunton setzen die dritte Generation ab Mitte der 1980er Jahre an: „The mid-1980s witnessed the gradual emergence in Africa of a new generation of writers born mostly after 1960, the emblematic year of African political independence from colonialism.“ (Adesanmi, Dunton 2005: 14). Diese Datierung stimmt mit der Hewetts überein:

„Following Djiboutian writer Abdourahman Waberi, who identified the new generation of Francophone African writers as the "children of the postcolony" [...] born after 1960, many critics have designated the third generation in Nigeria as those writers who published their first work in the mid-1980s.“ (Hewett 2005:76f.)

In der ersten Dekade des Schaffens der dritten Generation nigerianischer SchriftstellerInnen (1985-1995) lag der Schwerpunkt in der Lyrik, während seit 1995 die Romane immer mehr an Bedeutung und Anerkennung gewinnen (vgl. Adesanmi, Dunton 2005:8).

Viele der jungen AutorInnen betonen ihre literarische Unabhängigkeit von ihren berühmten Vorgängern, allen voran Wole Soyinka und Chinua Achebe, sie versuchen, ihren eigenen Stil und ihre Themen zu finden. Einer von diesen Schriftstellern ist Helon Habila. In einem Interview aus dem Jahr 2003 antwortete er auf die Frage, was die junge Generation von SchriftstellerInnen Chinua Achebe und Ben Okri schulde, Folgendes:

„They made the way for us, for the younger generation to follow. But it doesn't necessarily mean that we have to continue writing in the same tradition that they wrote in. If you have read my book, you will see that it's totally different from

[Achebe's] *Things Fall Apart*. I try to avoid that...I don't know what to call it—that exotic stuff. I want to write about the reality that is happening now. The use of myth and legend and history was very traditional. Times have changed. We didn't grow up in the villages, like they grew up. We didn't listen to the same stories they listened to by moonlight. But we owe them a lot.“ (Habla 2003)⁵

Die Zeitschrift *Research in African Literatures* widmete der dritten Generation nigerianischer SchriftstellerInnen 2008 eine Sonderausgabe⁶. WissenschaftlerInnen, wie Pius Adesanmi, Chris Dunton, Obi Nwakanma, John C. Hawley, Madelaine Hron und Jane Bryce, untersuchten die Romane der jungen nigerianischen ProsaautorInnen und fanden Gemeinsamkeiten in Bezug auf Themen, Erzählinstanzen und Schauplätze. In der Einleitung der Zeitschrift erklären Adesanmi und Dunton, dass die Phasen der Blüte und der Unscheinbarkeit des englischsprachigen nigerianischen Romans einander seit ihrem Entstehen wie Flut und Ebbe abwechseln. Obgleich zwischen den Werken der VertreterInnen der dritten Generation, wie Chimamanda Ngozi Adichie, Helon Habla, Sefi Atta, Chris Abani, Helen Oyeyemi, Uzodinma Iweala und Dulue Mbachu, Ähnlichkeiten bestünden, so seien die Unterschiede aber von größerer Bedeutung (vgl. Adesanmi, Dunton 2008:IX).

Nwakanma betont in seinem Artikel *Metonymic Eruptions: Igbo Novelists, the Narrative of the Nation, and New Developments in the Contemporary Nigerian Novel* (2008) die Relevanz der Igbo-SchriftstellerInnen Adichie und Abani, die die Tradition des Igbo-Romans⁷, deren bekanntester Vertreter Chinua Achebe ist, weiterführen und entwickeln (vgl. Nwakanma, 2008:3f.). Weiters führt Nwakanma aus, dass ihre Werke Probleme postkolonialer Gesellschaften und der Igbo-Bevölkerung Nigerias gleichermaßen thematisierten (vgl. ibidem: 6f.). Außerdem betont er in ebendiesem Artikel die Relevanz des Themas der Migration in der postkolonialen Welt: „The modern postcolonial novel is in that sense the product of the dispersal or migration of

5: Interview von Frank Bures mit H. Habla, Jänner 2003
http://www.pw.org/content/everything_follows_interview_helon_habila?article_page=4
(17/5/11)

6: *Research in African Literatures*, Vol.39, Nr.2, 2008, *Nigeria's Third-Generation Novel: Preliminary Theoretical Engagements* Pius Adesanmi and Chris Dunton, Guest Editors

7: Romane in englischer Sprache, die von Igbo-AutorInnen verfasst werden, vgl. Emenyonu, E. 1978:60-87

memory, and its reshaping “of the meaning home” (Bhaba 291)⁸ consecrated in the new metropolises of national culture.” (ibidem:2).

Die Helden der Igbo-Romane, so Nwakanma, befänden sich inmitten einer Identitätskrise, sie könnten sich nicht zwischen ihrer Identität als Nigerianer oder als Igbos entscheiden. Dieser Zwiespalt sei besonders seit dem Biafra-Krieg in der nigerianischen Igbo-Bevölkerung zu finden und werde durch das Faktum verstärkt, dass sie die ethnische Gruppe in diesem Land seien, die besonders stark migriere (vgl. ibidem:3). Für Nwakanma steht fest, dass “the postcolonial novel formalizes the search for, and maintenance of, the idea and meaning of the nation in postcolonial culture.” (ibidem:1).

Durch die politischen und historischen Umstände, wie den Biafra-Krieg, Militärdiktaturen und ökonomische Krisen werden viele Nigerianer, allen voran die Igbos, die am meisten unter den Folgen des Krieges zu leiden hatten, zur Migration innerhalb und außerhalb Nigerias bewegt.

John C. Hawley widmet sich in seinem Artikel *Biafra as Heritage and Symbol: Adichie, Mbachu, and Iweala* (2008) einem der Themen, die die RomanautorInnen der dritten Generation aufgreifen: dem Biafra-Krieg. Obgleich die drei SchriftstellerInnen, denen er sich zuwendet den Biafra-Krieg nicht persönlich oder nur in ihrer frühesten Kindheit miterlebten, setzen sie sich dennoch in einigen ihrer Romane mit diesem Sezessions- und Bürgerkrieg auseinander. Im Krieg standen sich Igbos, die eine Sezession der Region Biafra von Nigeria anstrebten, und die Verfechter der nigerianischen Einheit in einem Nationalstaat gegenüber (vgl. Falola, Heaton 2008:158-170). Dulue Mbachu ist der einzige von diesen drei AutorInnen, der vor Ausbruch des Bürgerkrieges geboren wurde (1961), und beschäftigt sich in seinem 2005 publizierten Roman *War Games* nicht nur mit dem Krieg, sondern auch mit der Identitätskrise vieler Igbos, die zwischen ihrer Identität als Nigerianer und der als Igbos schwanken (vgl. Hawley, 2008:18). Wie andere AutorInnen dieser Generation, so zum Beispiel Adichie in *Purple Hibiscus* oder Oyeyemi in *The Icarus Girl*, entschied sich auch Mbachu, den Roman aus der Perspektive eines Kindes zu schreiben (vgl. ibidem:18ff.). Hawley zieht den Schluss, dass die junge Generation,

8: Bhaba, H. 1990: DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: Bhaba, H. (ed.) 1990: Nation and Narration. London:Routledge

die den Biafra-Krieg in ihren Romanen thematisiert, ihren Fokus auf die Charaktere verlegt (im Gegensatz zu älteren Schriftstellern wie Achebe (vgl. ibidem:20)). So bemerkt er über Adichies zweiten Roman *Half of a Yellow Sun* (2006) Folgendes: "Much like Mbachu's *War Games*, one characteristic of *Half of a Yellow Sun* that immediately strikes the reader is the strong light that shines on the book's principal players, rather than on the politics and strategies that shaped the war." (ibidem:20). *Half of a Yellow Sun* ist nicht nur ein Roman über den Biafra-Krieg, sondern ebenso ein Liebesroman, der von den Paaren Olanna und Odenigbo und Kainene und Richard erzählt (vgl. ibidem:20f.). Iwealas *Beasts of No Nation* (2005) ist im Vergleich zu Adichies Biafra-Roman wesentlich brutaler, so Hawley, da es nicht nur ein Roman über den Biafra-Krieg ist, sondern die Erfahrungen eines Kindersoldaten schildert (vgl. ibidem:22). Als Gemeinsamkeit der drei Romane sieht Hawley nicht nur die Thematisierung des Bürgerkrieges an, sondern betont: „We might, then, see in Mbachu's *War Games*, Adichie's *Half of a Yellow Sun*, and Iweala's *Beasts of No Nation* a gradual movement away from the specifics of the Biafran war, towards the universalizing of what that civil conflict can be made to represent." (ibidem:23).

Landesspezifische Themen werden somit von den AutorInnen aufgegriffen, um die Entwicklung ihrer HeldInnen darzustellen und somit allgemein menschliche Erfahrungen in der Gattung Roman literarisch zu verarbeiten.

Madelaine Hron beschreibt in ihrem Artikel *Ora na-azu nwa: The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels* (2008) die Rolle der Kinder in den Romanen junger nigerianischer SchriftstellerInnen.

„The protagonists of most of these recent Nigerian texts—Chimamanda Ngozi Adichie's *Purple Hibiscus*, Helen Oyeyemi's *The Icarus Girl*, Chris Abani's *Graceland* and *Becoming Abigail*, Dulue Mbachu's *War Games*, or Uzodinma Iweala's *Beasts of No Nation*—are all children or adolescents. In Sefi Atta's *Everything Good Will Come*, Diane Evans's *26a*, Unoma Azuah's *Sky-High Flames*, or Helon Habila's *Waiting for An Angel*, the heroes are all young adults. As a result, these books, most frequently described as "coming-of-age" novels, are also often dismissed by reviewers as 'children's novels' or 'high school fiction' " (Hron, 2008:27f.)

Hron versucht in ihrem Artikel diese These zu widerlegen und zu zeigen, dass, obwohl die ProtagonistInnen junge Menschen sind, es sich bei den bereits erwähnten Romanen keinesfalls um Jugendbücher handelt (vgl. ibidem:28). Sie

betont, dass die Figur des Kindes seit langer Zeit einen wesentlichen Platz in der afrikanischen Literatur einnimmt. Bereits bei renommierten Autoren wie dem Kenianer Ngugi wa Thiong'o (*Weep Not, Child*) und den Nigerianern Chinua Achebe (*Things Fall Apart*) und Ben Okri (*The Famished Road*) (vgl. ibidem:28). Außerdem sei es wichtig zu bedenken, so Hron, dass die Figur des Kindes in der afrikanischen Literatur eine andere ist als in der europäischen:

“The child in African literature is always intrinsically enmeshed in a cultural and social community, and thus must somehow negotiate ethnic identity or social status in the course of the narrative. In third generation Nigerian texts in particular, it becomes apparent that the child's quest for a sociocultural identity is inextricably linked to issues arising from postcolonialism and globalization, often manifested in the context of repression, violence or exploitation.” (ibidem:29)

Des Weiteren sei zu beachten, dass die von den SchriftstellerInnen aufgegriffenen Themen nicht solche sind, die für gewöhnlich in der Kinderliteratur aufgegriffen werden: Krieg und Kindersoldaten (*War Games, Beasts of No Nation, Graceland*), Gewalt in der Familie (*Purple Hibiscus, Becoming Abigail*), Emanzipation der Frauen (*Everything Good Will Come*), die Identitätskrise von Menschen, die zwischen zwei Kulturen aufwachsen (*The Icarus Girl, 26a*) und das Leben unter autoritären Regimen (*Waiting for An Angel*) (vgl. ibidem:29).

Dunton verfasste den Artikel *Entropy and Energy: Lagos as City of Words* ebenfalls 2008, in welchem er die Bedeutung der nigerianischen Stadt Lagos im Roman der dritten Generation hervorhebt. So sind die Handlungen bei Sefi Atta (*Everything Good Will Come, Swallow*), Helon Habila (*Waiting for An Angel*) und Chris Abani (*Graceland*) teilweise oder zur Gänze in der ehemaligen Hauptstadt Nigerias situiert (vgl. Dunton, 2008:68). Die Bedeutung Lagos' im nigerianischen Roman sei keine Neuheit, bereits AutorInnen wie Cyprian Ekwensi (*People of the City*, 1954, *Jagua Nana*, 1961), Chinua Achebe (*No Longer At Ease*, 1960), Wole Soyinka (*The Interpreters*, 1965), Flora Nwapa (*Women Are Different*, 1986) und Buchi Emecheta (*Joys of Motherhood*, 1979)⁹ platzierten ihre Geschichten in dieser Stadt (vgl. ibidem:70) und stellten die Möglichkeiten der NigerianerInnen der damaligen Zeit durch ihre ProtagonistInnen differenziert dar. Jedoch habe sich die Darstellung der

9: Flora Nwapa und Buchi Emecheta wurden von mir dieser Aufzählung hinzugefügt

Stadt und des Lebens in ihr seit den 1950er und 1960er Jahren des vorigen Jahrhunderts so verändert, wie auch die Stadt selbst (vgl. ibidem: 72f.). So betont Dunton:

„What distinguishes the contemporary Lagos novel from its precursors, however, is the emphasis placed in the possibilities for cognition and action, and in particular the possibilities inherent in the act of writing (or some other form of expressive activity) as a means to assert a meaningful existence. While this emphasis on positive energy—as distinct from high entropy, or disorder—is not unprecedented (think of *The Interpreters*), it is now present to a remarkable degree.” (ibidem:73)

Ein Beispiel, das diese Aussage Duntons verifiziert, ist Helon Habilas *Waiting for An Angel*. Einer der Protagonisten dieses Romans, Bob Kala, ist Journalist in Lagos, der bei dem Versuch einen Roman zu schreiben zwar scheitert, aber dennoch werden die Bedeutung und Macht des geschriebenen und gesprochenen Wortes in einem autoritären Regime thematisiert (vgl. ibidem:73f.). Die Rolle des Journalisten wird auch von Sefi Atta in *Everything Good Will Come* aufgegriffen: „Much more central to the narrative, though, is the alliance between lawyers, journalists and editors engaged in contesting the Abacha¹⁰ regime [...]” (ibidem:74).

Da wir in der dritten Generation zahlreiche Frauen finden, widmet sich Bryce diesen in ihrem 2008 publizierten Artikel *“Half and Half Children”: Third Generation Women Writers and the New Nigerian Novel*. Bryce führt die Schriftstellerinnen Chimamanda Ngozi Adichie, Sefi Atta, Unoma Azuah, Helen Oyeyemi und Diana Evans als Vertreterinnen dieser jungen Generation von nigerianischen Autorinnen an (vgl. Bryce, 2008:49). Sie bemerkt,

„that the forms of feminine identity evident in earlier women’s writing, constrained by nationalist priorities that privileged masculinity, have given way to a challenging reconfiguration of national realities in which the feminine is neither essentialized and mythologized nor marginalized, but unapologetically central to the realist representation of a recognizable social world. This constitutes a shifting of the ground of identity-construction in Nigerian fiction away from the fully-constituted masculine self, to a notion of selfhood as split or multiple.” (ibidem:49f.)

Bryce untersucht sieben Romane, die seit dem Jahr 2000 erschienen sind: Akachi Ezeigbo’s *House of Symbols* (2001), Chimamanda Ngozi Adichie’s *Purple Hibiscus*

10: General Sani Abacha (1943-1998): nigerianischer Militärdiktator (1993-1998) vgl: Falola, Heaton 2008:xix

(2004) und *Half of a Yellow Sun* (2006), Sefi Attas *Everything Good Will Come* (2005), Unoma Azuahs *Sky-High Flames* (2005), Helen Oyeyemis *The Icarus Girl* (2005) und Diana Evans' *26a* (2006). Sie vergleicht diese Texte in ihrem Artikel, um schließlich folgende Erkenntnis über die Werke von Schriftstellerinnen der dritten Generation zu gewinnen:

„We learn from them that identity is far from being a given, that older identities are more of a hindrance than a help to negotiating a postcolonial reality. That women's determination to negotiate this reality through fiction is unstoppable, and that they do so in full recognition of the fictions which have preceded them and have, so far, defined the terrain on which articulation can take place.“ (ibidem:64)

Die Autorinnen treten in einen Dialog mit ihren VorgängerInnen und KollegInnen, welcher es ihnen erlaube, ihre Identität neu zu definieren (vgl. ibidem:64). Sie bevorzugen eine realistische Darstellungsweise der Handlungen, doch beinhaltet dieser Realismus stets „the trace of preexisting nonrealist modes of expression and belief, however deeply buried.“ (ibidem:64). Als wichtigstes Merkmal sieht Bryce die Tatsache, dass die jungen Autorinnen und Autoren darauf aufmerksam machen, dass die junge, die gegenwärtige Generation, für die Fehler ihrer Vorfahren, derjenigen, die nach der Unabhängigkeit Nigerias den neuen Staat formten und führten, büße (vgl. ibidem:65).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass zu der dritten Generation nigerianischer AutorInnen diejenigen gehören, die nach 1960, dem Jahr der Unabhängigkeit Nigerias, geboren wurden und ab Mitte der 1980er Jahre begannen, ihre Werke zu publizieren. Sie setzen sich mit Themen wie dem Biafra-Krieg, der Identitätssuche und der Rolle des Kindes in der Gesellschaft auseinander, das Kind wird häufig als Erzählinstanz eingesetzt und immer mehr Frauen finden Anerkennung als Autorinnen. Zu den bekanntesten Vertretern zählen die SchriftstellerInnen Chimamanda Ngozi Adichie, Chris Abani, Helen Oyeyemi, Uzodinma Iweala, Sefi Atta und Dulue Mbachu.

3. Biographien der vier AutorInnen

3.1. Chris Abani¹¹

Der Dichter und Schriftsteller Chris Abani wurde am 27. Dezember 1966 in Nigeria geboren. Bereits im Alter von sechzehn Jahren publizierte er seinen ersten Roman, *Masters of the Board*. 1985 wurde Abani verhaftet, die Polizei beschuldigte ihn, einen Putsch zu planen, und führte als Beweis seinen publizierten Roman, einen politischen Thriller, an.

Bevor Abani 1991 ins Exil ging, wurde er zwei weitere Male verhaftet, zum Tode verurteilt und schloss dennoch sein Studium an der Imo State University mit einem Bachelor in Englisch und Literaturwissenschaft ab. In England erwarb er 1995 seinen ersten Master. Letztendlich ließ er sich in den USA nieder und erwarb dort weitere akademische Titel. Heute ist er als Professor an der University of California, Riverside, tätig.

Sein literarisches Werk umfasst die Romane *Masters of the Board* (1985), *GraceLand* (2004), *Becoming Abigail* (2006), *The Virgin of Flames* (2007) und *Song for a Night* (2007) sowie die Gedichtbände *Kalakuta Republic* (2001), *Daphne's Lot* (2003), *Dog Woman* (2004), *Hands Washing Water* (2006), *Feed Me The Sun – Collected Long Poems* (2010), *There Are No Names for Red* (2010) und *Sanctificum* (2010).

3.2. Chimamanda Ngozi Adichie¹²

Chimamanda Ngozi Adichie wurde am 15. September 1977 als fünftes Kind von Grace Ifeoma und James Nwoye Adichie in Enugu geboren. Die Familie stammt ursprünglich aus Abba, doch Chimamanda Ngozi wuchs weder dort noch in ihrem Geburtsort auf, sondern in der nigerianischen Universitätsstadt Nsukka, in dem Haus, das einst Chinua Achebe bewohnt hatte. Nach Beendigung der Sekundärschule nahm Adichie das Studium der Medizin und Pharmazie an der University of Nigeria, Nsukka, auf. Während der eineinhalb Jahre, in denen sie

11: siehe v.a. African Success, Chris Abani, Lifeboat Foundation

12: siehe dazu v.a. The Chimamanda Ngozi Adichie Website

diesen Studien nachging, war sie Redakteurin der Universitätszeitschrift *The Compass*. Im Alter von neunzehn Jahren erhielt Adichie ein Stipendium und verließ ihre Heimat um an der Drexel University in Philadelphia, USA, Kommunikation und Politikwissenschaft zu studieren. 2001 absolvierte sie dieses Studium und erlangte ihren Master in *Creative Writing* an der John Hopkins University.

In ihrem letzten Studienjahr nahm sie die Arbeit an ihrem ersten Roman *Purple Hibiscus* (dt. Blauer Hibiskus) auf, der im Oktober 2003 publiziert wurde und sogleich internationale Anerkennung fand. Bereits im darauffolgenden Jahr, 2004, kam ihr Werk in die engere Wahl für den Orange Fiction Prize. 2005 erhielt Adichie den Commonwealth Writers' Prize for Best First Book. Kurz darauf, im Herbst 2006, erschien ihr zweiter Roman *Half of A Yellow Sun*, der den Biafra-Krieg thematisiert, für den ihr 2007 der Orange Fiction Prize zugesprochen wurde.

2008 erwarb sie einen weiteren Master – der African Science an der Yale University.

Als bislang letztes Werk erschien 2009 *The Thing Around Your Neck*, eine Kurzgeschichtensammlung.

Zur Zeit lebt sie in den USA und Nigeria.

3.3. Sefi Atta¹³

Sefi Atta wurde 1964 in Lagos, Nigeria, geboren. Sie lebte dort mit ihren Eltern und ihren vier Geschwistern in dem Stadtteil Ikoyi. Ihr Vater war im Staatsdienst tätig und verstarb als Atta acht Jahre alt war. Ihre Mutter war Hausfrau, doch wie viele nigerianische Frauen, ging sie stets verschiedenen *Geschäften* nach.

Von 1974 bis 1978 besuchte Sefi Atta das *Queen's College* in Lagos. Nach Beendigung dieser Schule wurde sie in das Internat *Millfield* in England geschickt, wo sie bis 1982 blieb. Drei Jahre darauf, 1985, schloss sie die *Birmingham University* mit einem *Business Degree* ab. Bis 1991 arbeitete sie in London, 1994 übersiedelte sie in die Vereinigten Staaten von Amerika.

1995 nahm sie an der Universität in New York an einem Kurs in *Creative Writing* teil, was ihre schriftstellerische Laufbahn initiierte. Zur professionellen Schriftstellerin wurde sie erst 1997, als sie mit ihrem Mann und ihrer Tochter nach Mississippi, in den Süden der USA, zog, wo sie heute noch lebt und arbeitet.

13: siehe dazu vor allem Sefi Atta Homepage, Boaz, Collins, Kotzin, Umaisha

Ihr literarisches Werk umfasst nicht nur Romane (*Everything Good Will Come* (2005), *Swallow* (2010)), sondern auch Kurzgeschichten (*Lawless* (2009); in den USA und im Vereinigten Königreich unter dem Titel *News From Home* erschienen) und Theaterstücke/Hörspiele (*An Engagement* (2002), *Makinwa's Miracle* (2004), *A Free Day* (2007)).

3.4. Helen Oyeyemi¹⁴

Helen Oyeyemi wurde 1984 in Ibadan, Nigeria, geboren. Bereits im Alter von vier Jahren übersiedelte sie mit ihrer Familie nach London, England, wo sie heute noch lebt. Im Alter von 15 Jahren scheiterte ein Suizidversuch, nach dem sie sich noch intensiver dem Lesen zuwandte als zuvor.

Mit 19 Jahren, als sie für ihren *A-Level* lernte, verfasste sie heimlich ihren ersten Roman, *The Icarus Girl*, der 2005 von dem bekannten britischen Verlag Bloomsbury publiziert wurde. In diesem Werk reflektiert sich die Zerrissenheit der Autorin zwischen der nigerianischen und der britischen Kultur. In verschiedenen Interviews erwähnt sie, dass sie sich keiner der beiden Kulturen zugehörig fühle. Zugleich bekräftigt sie jedoch, dass erst ein Familienurlaub in Ibadan sie aus der Depression geführt habe (vgl. Sethi, 2004).

Kurz nach Erscheinen des Romans *The Icarus Girl*, nahm sie ihr Studium der Sozial- und Politikwissenschaften in Cambridge auf.

Ihr zweiter Roman, *The Opposite House*, erschien 2007 und ihr bisher letzter Roman wurde 2009 unter dem Titel *White is for Witching* publiziert.

4. Religion in Leben und Werk der vier AutorInnen

4.1. Chris Abani

Chris Abani äußert seinen Standpunkt gegenüber der Religion selten öffentlich, vielmehr schließt er ihn in sein poetisches und prosaisches Schaffen ein. In dem Gedichtband *Hands Washing Water* findet sich das Gedicht *The New Religion*:

14: siehe dazu v.a. Harding, Sethi, The Independent

For years I have snubbed
the dark rub of it, said, „I am better, Lord,
I am better,“ but sometimes, in an unguarded
moment of sun, I remember the cowdung-scent
of my childhood skin thick with dirt and sweat
and the screaming grass.
But this distance I keep is not divine,
for what was Christ if not God's desire
to smell his own armpit? And when I
see him, I know he will smile,
fingers glued to his nose, and say, „Next time
I will send you down as a dog
to taste this pure hunger.“¹⁵

In diesem Gedicht profanisiert Abani Gott und Christus, die Basis des Christentums. Er wirft Gott vor, das Leiden der Menschen zu genießen. Abanis Gott ist kein wohlthätiger und gnädiger; er ist ein gehässiger Gott, der sich am Unglück der Menschen ergötzt. Das Gedicht ist eine satirische Annäherung an den Glauben an ein unfehlbares höheres Wesen. Obgleich die Menschen versuchen, sich zu bessern, mehr Respekt und Fürsorge für andere zu zeigen, stellt sich ihnen ihre eigene Vergangenheit entgegen und hindert sie daran, ihr Vorhaben zu verwirklichen.

Wie viele andere Menschen, wundert auch Abani sich, weshalb der Gott, wie er in der Bibel beschrieben wird, es zulässt, dass die Menschen langsam die Erde zerstören. Es ist auch ein rachsüchtiger Gott, den Abani in diesem Gedicht beschreibt. Der Dichter ist sich gewiss, dass ebendieser Gott Rache üben und ihn eines Tages bestrafen wird, weil er dies über den Allmächtigen denkt und schreibt.

4.2. Chimamanda Ngozi Adichie

Da Religion eines der Themen in Adichies erstem Romans ist, ist es nicht verwunderlich, dass Religion in vielen Interviews thematisiert wird. 2003 sagte die Autorin in einem Gespräch mit Ike Anya:

15: in: Abani, 2006:56

„I am fascinated by the power of religion. I grew up Catholic, still am although I am what may be called a Liberal Catholic, which is that I believe in Lourdes but also think that contraception is a good thing. Religion is such a huge force, so easily corruptable and yet so capable of doing incredible good. The streak of intolerance I see masquerading itself as faith and the way we create an image of God that suits us, are things I am interested in questioning. I am also interested in colonized religion, how people like me can profess and preach an aspect of their indigenous culture and yet cling so tenaciously to a religion that considers most of that indigenous culture as evil.“ (Anya, 2003)

Drei Jahre darauf definiert sie in einem weiteren Interview ihre Position nochmals:

“I AM Catholic. It is an identity that, although I didn't have much of a choice in, I have since taken ownership of. I am very much a Vatican II¹⁶ enthusiast, and think that the Church should make some more changes on its stance on a number of issues. Still, there is much I admire and love in the church, the rich rituals, the traditions, the commitment that some orders have to social justice and scholarship as well as the sort of outward-looking faith that holds to some of vision of a fairer world.“ (Adebanwi, 2006)

Eines der Themen ihres ersten Romans *Purple Hibiscus* ist Religion, deren fundamentalistische Seite und der Kampf zwischen Christentum und traditionellen afrikanischen Religionen.

Adichie entführt die Leser in ihr Heimatland, das geprägt von Kulturkontakten und -konflikten ist.

Eugene und Father Benedict verkörpern die christliche Religion in Verbindung mit Gewalt und Unterdrückung, Ifeoma und Father Amadi den mit ihren Igbo Wurzeln harmonisierenden Katholizismus und Papa-Nnukwu, der Großvater der Protagonistin, ist das Symbol für die ursprüngliche Welt der Igbo, mit ihrer eigenen Sprache, ihren Traditionen und ihrer Religion. Eugene misshandelt im Namen der Religion seine Familie jahrelang, bis schließlich Beatrice, seine Ehefrau, ihn mit Hilfe eines *witch doctor* vergiftet. So wird schließlich der fanatische Christ von einem Mittel, das der Tradition der Igbo angehört, die er verachtet, besiegt.

16: Zweites Vatikanisches Konzil: 11.10.1962-8.12.1965, Rom; einberufen von Papst Johannes XXIII. und von ihm und seinem Nachfolger Paul VI. geleitet; das Konzil führte dringend benötigte Reformen, in Bezug auf Liturgie, Laienapostolat, Ökumenismus und Religionsfreiheit, durch. Vgl.: Kasper, 2001:562-567

4.3. Sefi Atta

Sefi Atta, so sie selbst, entstammt einer untypischen nigerianischen Familie. Ihre Mutter ist Yoruba und Anglikanerin, ihr Vater war Igbirra und Moslem. In einem Interview mit Walter Collins bekräftigte Atta: „I had an unusual upbringing in that sense and was surrounded by people from other ethnic groups and religions. [...] I actually feel Nigerian and it comes out in my writing.“ (Collins, 2007:123).

Atta betont wiederholt in ihren Interviews, dass ihr Vater kein praktizierender Moslem war. Ihre Mutter bemühte sich, den Kindern beide Religionen, sowohl die christliche als auch die muslimische, nahezubringen. So kam es, dass, obwohl Atta Mitglied einer anglikanischen Gemeinde war, sie die Koranschule besuchte und den muslimischen Religionsunterricht auch nach dem Tod ihres Vaters nicht vernachlässigte, sondern ihn im *Queen's College* besuchte.

Lange Zeit hielt es Sefi Atta für normal, konfliktfrei zwischen den zwei Religionen zu leben, doch sie musste erkennen, dass das, was in ihrer Familie problemlos funktionierte, nicht in der gesamten Welt als selbstverständlich angesehen wurde. „I think I have a curiosity about religion coming from a family like mine, and I believed what they told me, that you can follow both religions without conflict. But in the real world it doesn't work like that. People take their differences very seriously.“ (Boaz, 2010).

Ihre Kurzgeschichte *The Miracle Worker* wird durch eine Marienerscheinung initiiert. Atta kritisiert die Geldgier der Menschen, die auch aus der Religion einen finanziellen Vorteil zu schlagen versuchen und er weist auf Gläubige, die den Priestern neuer afrikanischer und christlicher Kirchen kritiklos folgen. Den finanziellen Aspekt der Kirchen spricht sie auch in ihrem Roman *Swallow* an.

4.4. Helen Oyeyemi

Harding erwähnt in ihrem Artikel (2007), dass Oyeyemi einige Zeit in Kenia verbrachte, wo sie als Mitarbeiterin einer katholischen Hilfsorganisation tätig war und fragte Oyeyemi, welche Rolle die katholische Religion in ihrem Leben spiele. Oyeyemi antwortete: „Not as if I was in Mass every week, but I'm a believer and I feel

it's possible to be rational and recognise your duties to..." But she tails off, squirming. "Oh, I don't know! I don't want to use grand language." (Harding, 2007).

Oyeyemi ist sich nicht über die Rolle von Religion und Glauben in ihrem Leben sicher, doch in ihrem Werk ist sie bedeutend, besonders in *The Opposite House*, in welchem Oyeyemi eine in England lebende Kubanerin als Hauptfigur wählt und mit ihr die Welt der Santería nach London trägt.

5. Formale Analysen und Inhalte der vier Romane

5.1. The Virgin of Flames von Chris Abani

The Virgin of Flames besteht aus fünf betitelten Abschnitten, die jeweils in nummerierte Kapitel unterteilt sind: *The Annunciation*, *The Unconsoled*, *Idolatry*, *The Anointing* und *Benediction*. Wie bei Adichies *Purple Hibiscus*, stehen auch hier die Titel der Romanteile in enger Verbindung zur Religion. Es stechen besonders die beiden Titel *The Annunciation* und *Benediction* heraus, da beide Anspielungen auf die Jungfrau Maria sind: die Verkündigung durch den Engel Gabriel, der ebenfalls im Roman erscheint, und die Seligsprechung Marias.

Ein auktorialer Erzähler berichtet in einem poetischen Englisch von den vergangenen Ereignissen rund um Black und dessen Portrait der Jungfrau Maria.

Religion ist das Leitmotiv von *The Virgin of Flames* und steht in enger Verbindung zu Sexualität, Gewalt und Identitätssuche. Die Gottesmutter, die bereits im Titel des Romans auftaucht, tritt wiederholt in dem Werk auf. Sie ist Inspirationsquelle des Künstlers Black, die Ursache seiner unstillbaren sexuellen Begierden und ein Trauma aus seiner Kindheit.

Die zweite göttliche Erscheinung in dem Roman ist der Erzengel Gabriel, der Engel der Verkündigung, der Black während seiner sexuellen Eskapaden und seiner Identitätskrise zur Seite steht.

Black, der Protagonist des Romans *The Virgin of Flames*, ist zerrissen zwischen seinem inneren Begehren zu einer Frau zu werden und seiner Angst vor den Konsequenzen und Strafen, die ihm Gott und die Gesellschaft auferlegen könnten.

Er ist Künstler, bemalt Wände in seiner Heimatstadt Los Angeles. Sein jüngstes Projekt ist ein Portrait der Jungfrau Maria. Als Vorlagen für sein Bild verwendet er

nicht nur Statuen und Heiligenbilder, sondern auch sich selbst: Er zieht das Brautkleid seiner Vermieterin und Freundin Iggy an, schminkt sich und steigt so verwandelt auf das Dach zu seinem geheimen Versteck und Altar, einem „Raumschiff“. Dort verehrt er nicht nur die Heilige Jungfrau, sondern auch einen mexikanischen Transvestiten und Stripper, Sweet Girl., von dem Black sich sexuell angezogen fühlt.

Einige Menschen erblicken ihn, der in weiß gekleidet und mit einer blonden Perücke auf dem Dach steht, und glauben, dass es sich um eine Erscheinung der Jungfrau handle. Während sich Black seiner Vergangenheit, seinem Verlangen nach Sweet Girl und seinem Projekt widmet, versammeln sich im Laufe des Romans immer mehr Gläubige vor dem Gebäude und warten auf eine weitere Erscheinung.

Schließlich beendet Black das Portrait, doch es stellt nicht mehr die Heilige Jungfrau dar, sondern eine muslimische Frau, bekleidet mit einer Burka und eine Waffe in der Hand haltend. Das Abbild erfüllt den Künstler mit unstillbarer sexueller Begierde und prägt sich in das Gedächtnis all jener, die es betrachten können, noch bevor die Polizei Black zwingt, es von der Wand zu entfernen. Iggy, die sich für gewöhnlich nicht für Blacks Projekte interessiert, sucht das Portrait auf und erkennt, dass Fatima, die muslimische Frau, ein Abbild Blacks selbst ist.

Blacks Beziehung zu Sweet Girl wird intimer, so dass Sweet Girl ihm schließlich ihr großes Geheimnis preisgibt: Sie zeigt ihm, wie sie ihren Penis in ihrem Körper verstecken kann. Überwältigt und verängstigt von dieser wundervollen und einzigartigen Möglichkeit erhebt Black die Hand gegen Sweet Girl, die sich wehrt und ihn mit einer Schere verwundet. Blutend, als Maria geschminkt und mit dem Brautgewand bekleidet, läuft Black wieder auf das Dach, wo er Feuer fängt. Die Menschenmenge erkennt in ihm zum zweiten Male die Jungfrau und, tief ergriffen von dieser Erscheinung, stimmen alle ein Preislied an, während Black verbrennt.

Die zweite göttliche Vision, die Black durch den gesamten Roman begleitet, ist der Engel Gabriel. Dieser erscheint ihm stets als Warnung, wenn Black seinem sexuellen Trieb folgt oder sich in einer komplizierten emotionalen Verfassung befindet.

5.2. Purple Hibiscus

Der Roman besteht aus vier Abschnitten, deren Zeiteinteilung dem christlichen Kalender folgt, wie Christopher Ouma, Professor an der University of Witwatersrand, Südafrika, in seinem Artikel *Childhood(s) in Purple Hibiscus* (Ouma, 2009:51) bemerkt. Die Geschichte entwickelt sich um den Palmsonntag herum, als Jaja sich weigert, seine Familie zur Kommunion zu begleiten. Der Roman *Purple Hibiscus* berichtet nicht nur von den Ereignissen dieses Tages, sondern auch von den vorangegangenen und nachfolgenden. Der letzte Teil des Romans ist der Gegenwart der Erzählerin, wenige Jahre nach dem verhängnisvollen Palmsonntag, gewidmet.

Es ist Kambili, die als Ich-Erzählerin retrospektiv die Geschichte schildert. Im Laufe des Romans wandelt sie sich von einem zurückhaltenden und schweigsamen Mädchen zu einer tatkräftigen jungen Frau, die trotz aller Ereignisse ihren Vater liebt und verehrt.

Die Sprache des Romans ist klar und einfach, obgleich sie von Metaphern und Vergleichen geprägt ist. Er ist in einem Standard-Englisch verfasst, das nur von einigen Worten aus dem Igbo durchbrochen wird. Auch die direkten Reden sind in Standard-Englisch verfasst.

Religion ist ein zentrales Thema des Romans – nicht nur der fanatische Katholizismus, wie er von Eugene praktiziert wird, sondern auch die Religion der Igbo, ausgeübt von seinem Vater, Papa-Nnukwu; auch den anderen Katholizismus, einer der die alten Traditionen der Igbo nicht als „heidnisch“ verwirft, sondern inkorporiert, und von Ifeoma, ihren Kindern und Father Amadi verteidigt wird, beschreibt Adichie in ihrem ersten Roman. Religion in *Purple Hibiscus* steht in Verbindung mit Gewalt und Unterdrückung, aber auch mit Lebensfreude und Rebellion. Die Gegensätze sind auch durch die beiden Städte, Enugu und Nsukka, verkörpert – in Enugu ist es der fanatische, gewaltsame Katholizismus, in Nsukka der vom II. Vatikanischen Konzil geprägte.

Im Zentrum des Romans *Purple Hibiscus* steht Religion und Gewalt in der Familie, ein Tabuthema.

Eugene, ein wohlhabender und angesehener Mann in Enugu, Besitzer einiger Fabriken, ist ein aktives Mitglied der regimekritischen Zeitung *Standard* und ein

strenggläubiger Katholik. All diese Eigenschaften bringen ihm großes gesellschaftliches Ansehen. Seine Gattin Beatrice und seine Kinder Jaja und Kambili jedoch leiden unter seiner fundamentalistisch ausgelebten Religiosität und seinen Gewaltausbrüchen. Sie verehren und fürchten ihn gleichermaßen.

Letztendlich kommt es zu einem Wendepunkt im Leben der Familie. Ifeoma, Eugenies Schwester, lädt Jaja und Kambili für zehn Tage nach Nsukka, wo sie an der Universität unterrichtet und mit ihren Kindern lebt, ein. Dort treffen Jaja und Kambili auf eine neue Welt, in der Religion nicht mehr mit Angst und Gewalt verbunden ist und das Christentum mit den Traditionen der Igbo vereint wird. Nach dem Aufenthalt in Nsukka beginnt sich Jaja seinem Vater zu widersetzen und das Christentum und die Kirche abzulehnen, was Eugenies Wut provoziert. Die immer heftiger werdenden Bestrafungen führen Beatrice schließlich dazu, Eugene zu vergiften.

Als die Polizei Nachforschungen über den Todesfall anstellt, gesteht Jaja den Mord an seinem Vater, um seine Mutter zu schützen. Beinahe drei Jahre verbringt er im Gefängnis, als es zu einem Regierungswechsel kommt und es Jajas Anwälten gelingt, die Richter davon zu überzeugen, dass der Mord an dem Regimekritiker Eugene Achike ein politischer war und sein Sohn unschuldig ist.

5.3. Swallow

Sefi Attas Roman *Swallow* besteht aus zwei Abschnitten, die nicht weiter in Kapitel unterteilt sind. Der Roman handelt außerdem auf zwei zeitlichen Ebenen: es sind zwei Erzählungen von zwei Ich-Erzählerinnen, die ineinander verwoben sind. Die Autorin sagte in einem im Jahre 2007 gegebenen Interview Folgendes zum Aufbau ihres Werkes: „I created the story with two narrators, who told the story one after the other and by the end of the book it was as if I was coming back to the beginning.“ (Collins, 2007:129). Die beiden Ich-Erzählerinnen sind Mutter und Tochter. Es ist Tolani, die Tochter, die ihre Geschichte erzählt und deren Geschichte von der ihrer Mutter, Arike, immer wieder unterbrochen wird. Am Ende des Romans, am Ende von Tolanis Geschichte, erwartet der Leser den Beginn der Geschichte Arikes, die jedoch bereits erzählt wurde. Die Autorin sagte in demselben Interview: „So it feels like you are back at the beginning. [...] It's just that readers realize the reason why she [Arike]

has been popping in and out of the story.“ (ibidem:129).

Während Tolanis Erzählung einem linearen chronischen Verlauf folgt, schildert Arike einzelne, voneinander unabhängige, für ihr Leben markante Episoden aus der Vergangenheit.

Um die beiden Handlungen nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene voneinander unterscheiden zu können, ist Arikes Erzählung in kursiven Buchstaben geschrieben.

Der Stil des Romans *Swallow* ist durch kurze, prägnante und einfache, korrekte englische Sätze geprägt, die nur selten von Yoruba Wörtern unterbrochen werden.

Sefi Attas Roman *Swallow* spielt im Lagos der 1980er Jahre, das geprägt ist von Diktatur, dem staatlichen Kampf gegen Disziplinlosigkeit, Sparmaßnahmen, Streiks und immensen Unterschieden zwischen arm und reich. Tolani und ihre Mitbewohnerin Rose sind als Sekretärinnen in einer Bank in Lagos, der *Federal Community*, tätig. An dem Morgen, an dem der Roman ansetzt, wird Rose von ihrem Chef Mr. Salako entlassen und Tolani von demselben als neue Sekretärin eingestellt. Rose verfällt zunächst in eine Depression und ertränkt ihre Sorgen in Bier, während Tolani den sexuellen Belästigungen Mr. Salako's ausgesetzt ist und sich von ihrem langjährigen Freund Sanwo trennt. Um die Sorgen für einige Zeit zu vergessen, besuchen die beiden, Tolani und Rose, ein Shoppingcenter, ohne die Absicht etwas zu kaufen. In einem Schuhgeschäft stoßen sie auf ihren Bekannten Johnny, der ihnen OC vorstellt. OC scheint wohlhabend zu sein, denn obgleich er Rose nicht kennt, schenkt er ihr sogleich ein neues Paar Schuhe. Sein möglicher Reichtum wirkt anziehend auf Rose. Bereits kurze Zeit nach ihrer ersten Begegnung sind Rose und OC, der ihr viele Geschenke macht, ein Paar.

Tolani vertraut Rose ihre Probleme mit Mr. Salako an, worauf diese ihr vorschlägt, als Drogenkurierin für OC zu arbeiten. Tolani weist diese Idee heftig von sich, ändert aber ihre Meinung als sie von ihrer Arbeit suspendiert wird, weil sie Mr. Salakos sexuelle Belästigung öffentlich macht.

Wochenlang versuchen Tolani und Rose mit Drogen gefüllte Kondome zu schlucken, um sie in ihren Mägen nach Großbritannien oder in die USA zu schmuggeln, doch es gelingt ihnen nicht. Tolani entschließt sich letztendlich gegen dieses Vorhaben, doch Rose, der es endlich gelingt, eines der Kondome zu schlucken, macht sich auf den

Weg nach Großbritannien.

Am Tag nach Roses Abflug erfährt Tolani über die Zeitung, dass eine Drogenkurierin auf ihrem Weg nach Großbritannien gestorben ist. Tolani ist sich sicher, dass es sich bei dieser Frau um ihre Freundin Rose handelt. In derselben Nacht erscheint OC in ihrer Wohnung, bedroht sie und fordert sie dazu auf, Lagos zu verlassen, da sie sonst getötet werde.

Tolani reist so schnell wie möglich in ihre Geburtsstadt Makoku, wo ihre Mutter lebt. Dort fasst sie den Beschluss, ihr Leben in Lagos aufzugeben und in Makoku zu bleiben, wo sie mit Arike, ihrer Mutter, Stoffe färben und zu Kleidern für den Verkauf verarbeiten möchte.

5.4. The Opposite House

Der Roman *The Opposite House* vereint zwei verschiedene Handlungsstränge, die sich ergänzen. Die erste ist realistisch und beschreibt das Leben einer kubanischen Familie in London. Im Zentrum steht Maja, eine Sängerin, die unerwartet von ihrem Freund Aaron, einem Briten, der in Ghana aufwuchs, schwanger wird. Ihre Mutter Isabela (Chabella) ist eine Santero, deren Orisa Elegua ist. Während Maja mit sich selbst und ihrer Hysterie kämpft, sich nicht überwinden kann, Aaron von ihrer Schwangerschaft zu erzählen und es ihm schließlich doch anvertraut, durchleben ihre Eltern eine Ehekrise. Majas Vater Juan, der im Roman ausschließlich Papi genannt wird, zerstört Chabellas Altar, was diese zutiefst verärgert und bestürzt.

Die Religiosität Chabellas stößt nicht nur mit dem Realismus Papis zusammen, sondern ist auch die Ursache von Problemen in der häufig angespannten Mutter-Tochter-Beziehung.

Die zweite Erzählung im Roman ist die der Orisa Yemaya (Aya), die von Nigeria nach Kuba kommt und sich dort einleben muss. Obwohl diese mystische Welt ein Gegenbild zu der realistischen Welt Majas ist, interagieren Yemaya und Maja dennoch und beide repräsentieren die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen, die metaphorisch durch das *somewherehouse* symbolisiert wird.

Yemaya und ihre Familie bewohnen dieses Haus, dessen verschiedene Türen nach Regla, einem Stadtteil Havannas, Lagos und London führen, und es Yemaya somit

ermöglichen zwischen diesen drei Städten zu leben, auf der Suche nach ihrer wahren Heimat.

Maja besitzt nur eine Erinnerung an Kuba, nämlich von ihrem letzten Abend dort, an dem eine Abschiedsfeier für die Familie veranstaltet wurde. Damals hörte sie eine Frau in einer fremden Sprache singen und sah darauf ein Mädchen, das eine Art epileptischen Anfall hatte. Doch tatsächlich war sie es selbst, die diesen Anfall erlitten hatte.

Das Mystische vermischt sich mit der realen Welt, nicht nur in Chabellas Religiosität und Majas Kindheitserinnerung, sondern auch im Verhalten und Leben von Tomás, Majas jüngeren Bruder.

In dem Roman werden die Geschichten Majas und Yemayas zwar nicht innerhalb der einzelnen Kapitel vermischt, aber sie greifen ähnliche Motive auf.

Die Sprache Oyeyemis ist poetisch und ausgeschmückt von Bildern, Metaphern, Vergleichen und Synästhesien. Zwischen die englische Sprache mischen sich zuweilen auch einige Sätze in spanischer Sprache.

Die Erzählinstanz in der realistischen Geschichte ist Maja, die in der Ich-Form ihre Erlebnisse aus der Vergangenheit beschreibt. Die Geschichte Yemayas hingegen wird von einem heterodiegetischen Erzähler berichtet.

Der Verlauf der beiden Erzählungen ist linear, mit einigen Rückblenden, die vor allem von Majas und Chabellas Leben in Kuba und von Yemayas Leben in Nigeria berichten.

6. Christliche und afrikanische Religionen

In Chimamanda Ngozi Adichies Roman *Purple Hibiscus* und Sefi Attas *Swallow* stehen die christlichen Religionen – die katholische und die anglikanische – den afrikanischen Religionen der Igbo und der Yoruba gegenüber. Die verschiedenen Darstellungsweisen der beiden Autorinnen reflektieren einige Erfahrungen aus deren realem Leben.

Adichie durchschaut die scheinheilige Praktizierung des Christentums von vielen Nigerianern und den religiösen Fanatismus, der in ihrer Heimat herrscht.

Attas Repräsentation der friedlichen Koexistenz verschiedener Religionen hat ihren

Ursprung in ihrer eigenen Familie, die Christentum und Islam konfliktfrei verband, was sie lange Zeit für selbstverständlich hielt. Beide Darstellungsweisen spiegeln Aspekte der religiösen Realität Nigerias und der Welt wider. Wie viele Menschen leben nicht auf dieser Welt, die wie Eugene Intoleranz und Gewalt mit ihrem Glauben verbinden, und wie viele Christen in Afrika, die an Juju glauben und sowohl den religiösen Traditionen ihrer Vorfahren wie auch der christlichen verhaftet sind, wie die Bewohner Makokus? Sowohl Adichie als auch Atta präsentieren verschiedene Realitäten in ihren Romanen, erstere den fundamentalistischen Katholizismus, und letztere Juju und neue Strömungen innerhalb der afrikanischen Kirchen.¹⁷

6.1. Purple Hibiscus

Der Konflikt zwischen Religionen ist kein neues Thema in der nigerianischen Literatur. Bereits Chinua Achebe griff es in seinem Roman *Things Fall Apart* (1958) auf und, wie in Adichies Roman *Purple Hibiscus*, reißt dieser Konflikt eine Familie auseinander. Emenyonu schreibt in *The Rise of The Igbo Novel* hierzu: „The Christian religion brought by the white man gained over the ancestral religion. It divides families and assaults highly valued traditions.“ (Emenyonu, 1978:102). Nwoye, einer von Okonkwos Söhnen, schließt sich den wenigen Christen an, die die Missionare bekehren können, besucht ihre Schule und lehnt die Religion seines Vaters ab (vgl. Achebe, 2010:106ff.), so wie Eugene.

Hier wird deutlich, dass Adichies Protagonist nicht nur Ähnlichkeiten mit der Vaterfigur in Achebes *Things Fall Apart* aufweist, sondern auch mit Nwoye, dem Sohn, der die Familie verlässt.

In *Purple Hibiscus* ist Eugene nicht nur ein Vater, der seine Frau und Kinder misshandelt, sondern auch ein Sohn, der sich aus religiösen Gründen von seinem Vater abwendet. Eugene entstammt einer armen Familie aus Abba, im Süden Nigerias. Um ihm eine gute Ausbildung zu ermöglichen, vertraute Papa-Nnukwu, sein Vater, ihn weißen Missionaren an, doch schon bald gewann ein fanatischer Katholizismus überhand und Eugene begann, die Kultur der Igbo, seines Volkes, und allen voran ihre Religion, zu verachten. Eine Religion, die der christlichen

17: Näheres hierzu siehe Kapitel 8, S.76

vielleicht nicht so unähnlich ist wie Eugene meint.

Uchendu bemerkt in seinem Buch *The Igbo of Southeast Nigeria*, dass die fundamentalen Züge der Religion allen Igbo gemeinsam seien, „but in matters of religious participation, it remains organizationally local, the most effective unit of religious worship being the extended family.“ (Uchendu, 1965:94). Er beschreibt die Igbo Religion als eine polytheistische, die einen *High God* kennt, eine Gottheit, die alles geschaffen hat und hierarchisch über den anderen Gottheiten steht, und die Existenz eines Teufels (Igbo: agbara), dem alles Böse zugesprochen wird, akzeptiert. Dieser *High God* (Hochgott), der verschiedene Namen wie Chinkeke, Chukwu oder Chi-di-n'elu trägt, beschützt sein Werk aus der Ferne, er wird von den Igbo nicht direkt verehrt, noch besitzt er ein eigenes Heiligtum oder eigene Priester. Ihm werden nicht direkt Opfer dargeboten, da er als endgültiger Empfänger aller Opferdarbietungen für die kleineren Gottheiten angesehen wird. Anders als die kleineren Gottheiten, greift Chukwu nicht direkt in das Leben der Menschen ein (vgl. ibidem:94f.).

Papa-Nnukwu, der Anhänger der Igbo Religion im Roman *Purple Hibiscus*, erklärt seinen Enkeln: „This is what our people say to the High God, the *Chukwu*,“ Papa-Nnukwu said. 'Give me both wealth and a child, but if I must choose one, give me a child because when my child grows, so will my wealth.'“ (Adichie, 2009:83, Hervorhebung im Original).

Im Gegensatz zu Uchendu beschreibt Nwoga (1984:37, Hervorhebung im Original) Chukwu nicht als Gott, sondern als Orakel: „But the Europeans came and 'baptized' *Chukwu* and turned him from an Oracle into the Supreme God.“ .

Die anderen Gottheiten sind Naturgottheiten, die entweder liebenswürdig, freundlich und fleißig oder trügerisch, tückisch, unbarmherzig und neidisch sind. Sie werden zum Projektil menschlicher Leidenschaften und Schwächen und können für weitere menschliche Interessen kontrolliert, manipuliert und benutzt werden. Die Igbo verlangen von ihren Gottheiten effektive Dienste und Schutz, erhalten sie diese nicht, bestrafen sie die Gottheiten (gesamter Absatz vgl. Uchendu, 1965:95).

Die wahrscheinlich wichtigste der Naturgottheiten ist Ala, eine Erdgottheit (bei Adichie: Ani, vgl. Adichie, 2009:65). Sie ist eine große Mutter, der Geist der Fruchtbarkeit. Ala ist eine gnädige Gottheit und vermittelt zwischen den Menschen,

die ihre Kinder sind, und den anderen Geistern. Doch hat Ala beschlossen, einen Menschen zu bestrafen, wagt es kein anderer Geist sie gnädig zu stimmen und den Menschen zu beschützen. Es kann sogar dazu kommen, dass Ala einen Menschen mit dem Tod bestraft (vgl. ibidem:96).

Die Gottheiten, mit Ausnahme Chukwus, werden als Geister wahrgenommen. Nwoga betont hierzu aber in *The Supreme God As Stranger In Igbo Religious Thought*, dass „not all spirits are gods. *Mmo* is 'spirit' and it is not automatic that every spirit is a god. It could be ancestors. It could be free spirits.“ (Nwoga, 1984:34, Hervorhebung im Original).

Für die Igbo spielen die Ahnen beinahe eine ebenso wichtige Rolle wie die kleineren Gottheiten. Die Vorfahren sind ein unsichtbares Segment der *lineage*. „The ancestral honor is a religion based on reciprocity. There is a loving reverence for the deceased ancestors, who are expected to come back to reincarnate and 'do to the living members what they did for them.'“ (Uchendu, 1965:102). Jedoch werden den Ahnen keine umfangreichen Opferdarbietungen dargebracht, die Lebenden geben ihnen einen Teil dessen, was im Hause gegessen und getrunken wird (Wasser, Kolanüsse, etc.) (vgl. ibidem:102).

Um die traditionellen afrikanischen Religionen an das Christentum anzunähern, erklärt der Theologe P. C. Uzor in dem Buch *The Traditional African Concept of God and the Christian Concept of God*, dass die afrikanische Religion [sic!] „recognises the existence of one supreme, transcendent being with myriads of hierarchically structured beings who act as his ministers and mediators with human beings, namely, the spirits and the ancestors.“ (Uzor, 2004:194). In der Folge zitiert Uzor den Nigerianer Egugu, der davon überzeugt ist, dass die Igbo von Natur aus sehr religiöse Menschen sind und Religion einen festen Bestandteil in ihrem Alltag bildet (vgl. ibidem:196).

K. Ogbaa stimmt in diesem Punkt Egugu und Uzor zu, wenn er schreibt: „The Igbo [...] are very religious people, so much so that they do not separate their religious life from secular.“ (Ogbaa, 1999:127). Wie Uchendu, sieht auch Ogbaa Chukwu als den höchsten Gott und Schöpfer des Universums an, betont aber gleichzeitig: „[U]nlike the Christian God, or Chineke in Igbo, Chukwu was far removed from human beings soon after he created them.“ (ibidem:128). An dieser Stelle ist es wichtig

anzumerken, dass die Theologie zwischen Monotheismus, Henotheismus und Polytheismus unterscheidet. Die christlichen Religionen werden stets als monotheistische bezeichnet, da sie nur an einen Gott glauben, afrikanische hingegen oftmals als polytheistische, als Religionen, die im Gegensatz zu monotheistischen Religionen nicht an den *einen* Gott glauben, sondern an eine Vielheit göttlicher Wesen (vgl. Buchberger, 1936:361). Die Religion der Igbo jedoch kann angemessener als eine henotheistische beschrieben werden. Ein wesentliches Merkmal des Henotheismus ist, dass, zwar an dem Glauben an vielen Göttern festgehalten wird, aber das Beten zu einem bestimmten Gott in einer gegebenen Situation kann so intensiv sein, dass diese Gottheit als einzige erscheint (vgl.: Buchberger, 1932:962).

Die anderen Gottheiten und die Orakel der Igbo sollen, nach Ogbaa, Töchter und Söhne Chukwu sein und ihre Wohnsitze in den Flüssen, Bergen, Höhlen, Wäldern und Bäumen haben, welche von den Gläubigen als heilige Stätten empfunden werden. In einem weiteren Punkt stimmt Ogbaa mit Uchendu überein: Er spricht der Erdgöttin Ala (Ani) zu, die wichtigste Gottheit nach Chukwu zu sein (vgl. Ogbaa, 1999:130f.).

Die wichtige Rolle der Religion scheint auf Eugene und seinen Vater zuzutreffen, denn beide sind äußerst gläubige Männer, die die Religion in ihr tägliches Leben integrieren. Doch haben sich ihre Wege getrennt. Während Papa-Nnukwu der Igbo Religion treu geblieben ist, konvertierte sein Sohn zum Christentum.

Durch Papa-Nnukwu gewinnt der Leser einen Einblick in die Glaubenswelt und in die religiösen Praktiken der Igbo. In seinem Garten steht ein Altar, den Kambili in *Purple Hibiscus* während einer ihrer jährlichen Besuche im Hause ihres Großvaters beschreibt: „I watched a gray rooster walk into the shrine at the corner of the yard, where Papa-Nnukwu's god was, where Papa said Jaja and I were never to go near. The shrine was a low, open shed, its mud roof and walls covered with dried palm fronds.“ (Adichie, 2009:66). Vor jeder Mahlzeit opfert der Großvater Ala/Ani Nahrung: „I [Kambili] watched him, the smile on his face, the easy way he threw the molded morsel out toward the garden, where parched herbs swayed in the light breeze, asking Ani, the god of the land, to eat with him.“(ibidem:65). Eines Morgens bietet sich Kambili die Gelegenheit, ihren Großvater bei seinem Gebet zu beobachten. Sie

erkennt, dass seine Religion für ihn die einzig wahre ist und dass sie ihn vollkommen erfüllt, da er sein Gebet mit einem Lächeln beendet. Das ist etwas, das ihr in ihrem Heim in Enugu unvorstellbar ist.

„Papa-Nnukwu was on a low wooden stool, his legs bent into a single triangle. [...] He leaned down to draw a line on the floor with the nzu in his hand. He was speaking, his face down as if addressing the white chalk line [...] He was talking to the gods or the ancestors; [...] He was still smiling [...] I never smiled after we said the rosary back home. None of us did.“ (ibidem:167ff.)

Uzor gibt folgenden Kommentar zum Morgengebet der Igbo: „At every opportunity of prayer in the early morning when the father of the family breaks his kolanuts to thank God, the ancestors and the protecting spirits he does not fail to bring in the central proverb concerning kolanuts [...]“ (Uzor, 2004:361). Das Teilen der Kolanuss symbolisiert das Teilen des Lebens, d.h. dass die Mitglieder einer Gemeinschaft ihre Freuden, Leiden und Sorgen miteinander teilen (vgl. ibidem:361).

Als Papa-Nnukwu stirbt, sieht es Ifeoma, Eugenes Schwester, als ihre Aufgabe an, ihrem Vater eine traditionelle Igbo Bestattung zu ermöglichen.

Ilogu gibt einen kurzen Überblick über die Bestattungsriten der Igbo und erwähnt, dass es zwei Bestattungen gebe, bei denen Tieropfer, wie Hähne, Kühe und Ziegen, gefordert werden, Geschenke gegeben werden und Künstler auftreten (vgl. Ilogu, 1983:109ff.). Eugene, der wesentlich wohlhabender als seine Schwester ist, schickt ihr zwar das für die Zeremonien benötigte Geld, lehnt es aber ab an diesen teilzunehmen und spricht abwertend von den „heidnischen“ Bestattungszeremonien:

„These pagan funerals are expensive. One fetish group will ask for a cow, then a witch doctor will demand a goat for some god of stone, then another cow for the hamlet and another for the umuada. Nobody ever asks why the so-called gods don't ever eat the animals and instead greedy men share the meat among themselves. The death of a person is just an excuse for heathens to feast.“ (Adichie, 2009:198).

Papa-Nnukwu wirft der fremden Religion (dem Christentum) und den weißen Missionaren, denen er die Erziehung seines Sohnes anvertraute, vor, ihm seinen Sohn entrissen zu haben, Eugene bewegt zu haben, die Riten seiner Vorfahren zu verachten. „*Nekenem*, look at me. My son owns that house that can fit in every man in Abba, and yet many times I [Papa-Nnukwu] have nothing to put on my plate. I

should not have let him follow those missionaries.“ (ibidem:83, Hervorhebung im Original). „'Still, I say it was the missionaries that misled my son,' he said, startling me [Kambili]“ (ibidem:84). Zu Father Amadi, den er in Nsukka kennenlernt, sagt Papa-Nnukwu: „Never teach them [die keine Christen sind] to disregard their fathers.“ (ibidem:172).

Die christliche Missionierung im Südosten Nigerias begann 1841 durch den Igbo Simon Jonas, der als befreiter Sklave einige Jahre in Sierra Leone verbracht hatte. Er predigte lediglich drei Wochen lang in Aboh (vgl. Isichei, 1976:160). Von 1857 an, als die erste permanente Mission in Onitsha unter Reverend John Christopher Taylor gegründet wurde, bis in die achtziger Jahre desselben Jahrhunderts waren die Missionare in dieser Region Afrikaner aus Sierra Leone (vgl. ibidem:160). 1885 kam es zu einem Umschwung: die protestantische C.M.S. (Church Missionary Society)¹⁸ wurde von weißen Missionaren übernommen. Im selben Jahr gelangten zwei katholische Missionsgesellschaften in die Niger-Region: Society of African Missions, mit dem Hauptsitz in Asaba, und Holy Ghost Fathers, mit dem Hauptsitz in Onitsha (vgl. ibidem:161). Isichei berichtet von den verschiedenen Missionarsgruppen, dass „they tended to be suspicious of and hostile to, Christian denominations other than their own. Both [Katholiken und Protestanten] were even more hostile to Igbo religion;“ (ibidem:161). Im Laufe des 19. Jahrhunderts gelang es jedoch nur eine geringe Zahl von Igbo zum christlichen Glauben zu bekehren. Die Konvertierten waren v.a. Arme, Bedürftige und Verstoßene (vgl. ibidem:162). Doch als die wahren Bekehrer erkennt Isichei die Katechisten an: „Another category of notable Igbo Christian pioneers were the catechists. Poorly paid, often of humble origins and little education, they did the real work of bringing Christianity to the villages.“ (ibidem:164). Anfang des 20. Jahrhunderts kam es zu einem rapiden Zuwachs unter den Konvertierten und die Katholiken ragten zahlenmäßig heraus. In den 1970er Jahren gelang es den Kirchen des Igbolands sich auf allen Ebenen von den europäischen Kirchen zu emanzipieren (vgl. ibidem:165f.).

Der entscheidende Faktor für das Konvertieren zahlreicher Igbo war wohl die enge Verbindung zwischen Kirche und Bildung (vgl. ibidem:166). Uzor deutet auf einen

18: Church Missionary Society: gegründet 1799 in London unter dem Namen *Society for Missions in Africa and the East* von dem Klerus der Church of England. 1812 wurde sie umbenannt in Church Missionary Society for Africa and the East. Sandte Missionare nach Afrika, Australien, Kanada und andere Regionen. Vgl.: The New Encyclopædia Britannica, 2007:306

weiteren Grund: „The sick, the needy, the abandoned, the orphan and the helpless found a ready welcome and solace in the hands of the missionaries. It was this enticing and selfless missionary charity that attracted and convinced the Igbos and wrought their conversion to the Christian faith.“ (Uzor, 2004:181).

Im 20. Jahrhundert kam es zu einem Umschwung in der Wirtschaft und

„the commercial advantages of education became universally evident. The same emphasis on competitive achievement which had led the Igbo to struggle to accumulate the wealth to take a title [...] was easily transposed to education. [...] Onitsha appeared the paradigm of a town which had prospered through education.“ (Isichei, 1976:168).

1920 wurde der erste indigene katholische Priester in British West Africa berufen: Father Paul Obodechine Emecete (vgl. ibidem:171). John Anyogu war 1957 der erste Igbo, der zum katholischen Bischof ernannt wurde (vgl. ibidem:174).

Einer der bekanntesten katholischen Missionare war der Ire Bishop Shanahan, der den Durst der Igbo nach Bildung und die Bedürfnisse der Regierung nach gebildetem afrikanischen Personal erkannte und zu seinem Vorteil ausnutzte (vgl. ibidem:172). Doch in den Schulen wurden nicht nur Religion, Englisch und andere Fächer unterrichtet, auch der Hass gegen andere Religionen wurde geschürt. Ein Priester der Holy Ghost Fathers erinnert sich an seine Kindheit zurück:

„For all practical purposes the first article of our creed which was our first Commandment was: „Thou shalt hate 'paganism' and all that is connected with it, with thy whole heart, with thy whole mind, with thy whole soul and with thy whole strength.' The second was like the first, 'Thou shalt regard 'Protestants' as thy enemies.“ (ibidem:170).

Uzor erkennt hier einen Fehler der Missionare: „They failed to see the authentic inspiration in African Religion and its importance for humanity's search for God.“ (Uzor, 2004:183). Weiters, so schreibt Uzor, hätten die Missionare in ihren Gebeten stets um die Befreiung Afrikas aus den Klauen des Teufels gefleht (vgl. ibidem:183). Bishop Shanahan war, laut Baur, kein solcher Missionar, bei seiner Tätigkeit und in seinen Predigten „ging [er] von den religiösen Vorstellungen der Igbo aus, die er 'nicht als falsch, sondern unvollständig'¹⁹ bezeichnete. Sie müssten eher 'verwandelt als zerstört werden'.“ (Baur, 2006:180). Es scheint, dass Bishop Shanahan einer der

19: der Religion der Igbo fehlten einige Elemente, die ihnen das Christentum bieten könnte

wenigen Missionare war, die diese Ansicht vertraten.

J. Baur widmet sich in *Christus kommt nach Afrika* dem Wettkampf zwischen Protestanten und Katholiken. Die Katholiken schienen aufgrund ihrer karitativen Arbeit und der Tatsache, dass in ihren Schulen nicht nur das Lesen der Bibel in den Muttersprachen, sondern auch Englisch und andere Fächer gelehrt wurden, viele nicht-christliche und protestantische Igbo angezogen zu haben (vgl. ibidem:178f.).

Ogwude, Professorin an der University of Abuja, weist in ihrem Artikel *History And Ideology in Chimamanda Ngozi Adichie's Fiction* darauf hin, dass die zum Christentum Konvertierten in einigen Fällen von ihrem eigenen Übereifer oder ihren allzu enthusiastischen Lehrern die Schlussfolgerung ziehen, dass die traditionellen afrikanischen Religionen und das Christentum einander als Antonyme gegenüberstehen und nicht miteinander vereinbar seien (vgl. Ogwude, 2011:112). Wie Eugene lehnen solche Konvertierten die Traditionen und die Religion ihres eigenen Volkes ab. Eine der Folgen der Kolonisierung und Missionierung Afrikas war der bald entstandene Kulturkonflikt, welchen Ogwude *cultural hostility* nennt, der schließlich auch zu religiöser Intoleranz führte (vgl. ibidem:110). Sie vertritt die Meinung, dass der Roman *Purple Hibiscus* den religiösen Chauvinismus als eine Form von *cultural hostility* darzustellen und zu erklären versucht (ibidem:114).

Eugene wird dem Leser, so Ogwude, als eine sozial und finanziell erfolgreiche, aber mit Fehlern behaftete Persönlichkeit dargestellt.

„This in itself is an apt summary of the ambiguous gains of the 'converted African' who while acquiring socioeconomic gains on the one hand, accepts a truncated cultural matrix on the other. [...] Eugene's religious fervour is essentially empty and devoid of basic Christian tenets. He is evidently oblivious of the fact that physical abuse and an absolute lack of humanness is anathema to Christianity and all well-known Christian values.“ (ibidem:115)

Eugene verstieß seinen Vater, weil dieser nicht zum Christentum konvertieren wollte und untersagte ihm den Eintritt in sein Haus:

„Papa-Nnukwu had told the *umunna*²⁰ how Papa had offered to build him a house, buy him a car, and hire him a driver, as long as he converted and threw away the *chi*²¹ in the thatch shrine in his yard. [...] He [Papa-Nnukwu] would never throw away his *chi*;“ (Adichie, 2009:61).

„Papa-Nnukwu had never set foot in it [Eugenes Haus in Abba], because when Papa had decreed that heathens were not allowed in his compound, he had not made an

20: Definition siehe S.34f.

21: Chi ist das innere Leben, die Seele des Menschen (vgl. Uzor, 2004:259ff.)

exception for his father.“ (ibidem:62f.)

Nur mithilfe eines Beschlusses der gesamten *umunna* war es Papa-Nnukwu gelungen, seine Enkelkinder Jaja und Kambili ein Mal jährlich zu sehen. Allerdings schränkt Eugene die Besuche auf fünfzehn Minuten ein und verbietet seinen Kindern, im Haus ihres Großvaters zu trinken und zu essen (vgl. ibidem:61-66). Eugene selbst besucht seinen Vater niemals, er begrüßt ihn nicht und sendet ihm lediglich jährlich durch seinen Chauffeur eine geringe Geldsumme (vgl. ibidem:61f.,67).

Obgleich Eugene sich als frommer und praktizierender Katholik fühlt, und dies nach Außen hin zu sein scheint, vergisst er eines der zehn Gebote, nämlich seinen Vater zu ehren, und kennt weder Mitleid noch Güte (vgl. Ogwude, 2011:116). So sehr er seinen eigenen Vater ablehnt, verehrt er seinen verstorbenen Schwiegervater, der ein Katechist war.

„Papa still talked about him [seinen Schwiegervater] often, his eyes proud, as if Grandfather were his own father. He opened his eyes before many of our people did, Papa would say; he was one of the few who welcomed the missionaries. [...] Why, he converted most of Abba himself! He did things the right way, the way the white people did, not what our people do now!“ (Adichie, 2009:67f.)

Eugene sieht es als seine patriarchalische Pflicht an, seine Familie und die Mitglieder seiner *umunna* zu strenggläubigen Katholiken zu erziehen (vgl. Stobie, 2010:424). Großen Einfluss übt er besonders auf seine Tochter, Kambili, aus und prägt für lange Zeit ihr Verständnis von Religion und Religionsausübung. Eugene – Papa, wie Kambili ihn nennt – dominiert nicht nur ihre Wahrnehmung von Religion und ihre Einstellung gegenüber dieser, sondern Kambilis gesamte Kindheit: „Her childhood lies [...] within vertiginous frontiers of religious fundamentalism processed by psycho-physical violence under patriarchal configurations. It is silenced, psychologically and physically [...]“ (Ouma, 2009:53).

Kambili ist ein stilles, nachdenkliches Mädchen, das seinen Vater trotz aller psychischer und physischer Misshandlungen liebt und verehrt. Sie denkt über Religion nach, die christliche und die der Igbo, und sucht Schutz vor ihrem Vater in der Religion selbst. Denn sie verbindet diese nicht nur mit Gewalt und Unterdrückung, sondern auch mit Liebe und Anerkennung. Eugenes religiöser Fanatismus und der britische Pfarrer, Father Benedict, beeinflussen Kambilis Bild

von Gott entscheidend: „Sometimes I imagined God calling me, his rumbling voice British-accented. He would not say my name right; like Father Benedict [...]“ (Adichie, 2009:179).

Auch seine Ablehnung der Igbo Religion will Eugene auf seine Kinder übertragen. Er verabscheut diese afrikanische Religion dermaßen, dass er Kambili und Jaja lange Zeit den Umgang mit ihrem Großvater, Papa-Nnukwu, untersagt. Als er sich gezwungen sieht, diesen zuzulassen, schränkt er ihn auf fünfzehn Minuten jährlich ein. Kambili, die die Anerkennung ihres Vaters sucht, akzeptiert diese Ablehnung des Großvaters und seiner Religion und versucht sie zu verinnerlichen, doch es gelingt ihr nicht vollständig: „I had examined him [Papa-Nnukwu] that day, too, looking away when his eyes met mine, for signs of difference, of Godlessness.“ (ibidem:63); Kambili erkennt Ähnlichkeiten zwischen dem Christentum und der Igbo Religion: „It [Papa-Nnukwus Altar] looked like the grotto behind St. Agnes [die Pfarre der Familie], the one dedicated to Our Lady of Lourdes.“ (ibidem:66f.).

Eugene verachtet Papa-Nnukwu als „Heiden“ und meidet jeglichen Kontakt zu ihm, während Ifeoma, seine Schwester, den gemeinsamen Vater als „Traditionalisten“ akzeptiert und achtet (vgl. Stobie, 2010:429). Lange Zeit scheint Kambili diesen Unterschied nicht zu verstehen:

„'Your Papa-Nnukwu is not a pagan, Kambili, he is a traditionalist,' Auntie Ifeoma said. I stared at her. Pagan, traditionalist, what did it matter? He was not Catholic, that was all; he was not of the faith. He was one of the people whose conversion we prayed for so that they did not end in the everlasting torment of hellfire.“ (Adichie, 2009:81)

In Nsukka beobachtet Kambili eines Morgens ihren Großvater bei seinem morgendlichen Gebet, in welches er seinen Sohn, von dem er verstoßen wurde, einschließt (vgl. ibidem:167ff.). Dieses Verhalten steht Eugenes Unnachgiebigkeit und Ablehnung gegenüber und macht, so Ogwude, Papa-Nnukwu zu einem besseren Menschen als Eugene (vgl. Ogwude, 2004:116). Denn, so fährt Ogwude fort, der gütige und großzügige Eugene, ist der Eugene, wie ihn die Außenwelt wahrnehmen soll: „Eugene's charity we note, does not begin at home, his father [...] is not allowed into his house and is only barely supported financially; his charity is only for public consumption.“ (ibidem:117f.). Im Kreise von Ifeomas Familie lernt Kambili einen neuen Katholizismus kennen: einen, der die Igbo Religion nicht

ablehnt, sondern akzeptiert und sogar teilweise inkorporiert²²:

„Their [Kambilis und Jajas] grandfather whom they had been taught to distance themselves from, they had now had the golden opportunity to see at very close quarters. This close proximity proved illuminating. First, they could see that he is loved by their aunty and first cousins, all of whom are Christians themselves.“ (Ogwude, 2004:116).

Der Aufenthalt im Hause ihrer Tante in Nsukka beeinflusst Kambilis Verständnis von Religion und sie erkennt, ebenso wie ihr Bruder Jaja, dass die Igbo Religion die einzig wahre für ihren Großvater ist (vgl. Adichie, 2009:167,191). Im Gegensatz zu Eugene, sind dessen Kinder fähig, die Religion Papa-Nnukwus zu akzeptieren und ihn zu lieben. Nach seinem Tod schenkt Amaka, Ifeomas Tochter, ihrer Cousine Kambili ein eigenhändig gemaltes Portrait von dem gemeinsamen Großvater und Kambili nimmt es an, wissend, dass ihr Vater, sollte er es finden, sie hart bestrafen würde:

„She [Amaka] pressed something wrapped in cellophane into my hands, [...] I could see through the wrapping: it was the unfinished painting of Papa-Nnukwu. I hid it in my bag, quickly, and climbed into the car.“ (Adichie, 2009:190)

„I still was not sure if he [Eugene] knew about the painting.“ (ibidem:196)

„I never looked at the painting when Papa was at home.“ (ibidem:208)

„I did not put the painting right back. Instead I moved closer to Jaja and we stared at the painting, silently, for a long time. A long enough time for Father Benedict to leave. I knew Papa would come in to say good night, to kiss my forehead. [...] I knew Jaja would not have enough time to slip the painting back in the bag, and that Papa would take one look at it and his eyes would narrow, his cheeks would bulge out like unripe udala fruit, his mouth would spurt Igbo words./ And that was what happened.“ (ibidem:209).

Das Portrait ihres Großvaters symbolisiert nicht nur die Akzeptanz seiner Religion, sondern repräsentiert gleichzeitig auch den unterdrückten Wunsch Kambilis nach väterlicher Liebe, frei von Gewalt, die sie von Eugene nicht kennt. Um diesen Wunsch und die Nähe zu ihrem Papa-Nnukwu zu bewahren, nimmt sie eine harte Strafe auf sich: Eugene tritt auf die am Boden liegende Kambili so lange ein, bis sie das Bewusstsein verliert (vgl. ibidem:210f.).

Die Liebe und Verehrung für ihren Großvater drückt Kambili auch in ihrem Wunsch, dem Begräbnis Papa-Nnukwus beizuwohnen, aus: „I wondered if she [Amaka] could tell that I, too, wanted to wear white, to join the funeral dance of the grandchildren.“ (ibidem:203).

22: Näheres hierzu siehe Kapitel 8, S.73f.

Es ist nicht nur seine engste Familie, die Eugene in ihrer Religionsausübung zu beeinflussen sucht, sondern auch seine *umunna*.

Osuchukwu betont, dass „[t]he traditional Igbo culture is community oriented.“ (Osuchukwu, 1995:33). Der Begriff *umunna* leite sich von zwei verschiedenen Igbo Worten ab - *umu* (Kinder) und *nnā* (Vater) - und bedeute wörtlich „Kinder desselben Vaters“. Die gebräuchliche Verwendung dieses Begriffes deutet aber auf eine Gruppe von Igbo, die ihre Abstammung auf einen gemeinsamen männlichen Ahnen zurückführen können (vgl. ibidem:34). Meek, zitiert bei Osuchukwu, erweitert den Rahmen von *umunna*: „And the term *umunna* may be used loosely to include, not merely the speakers own consanguineous relatives, but all the members of his village or even of his village-group or clan.“ (ibidem:34, Hervorhebung im Original).

Wie Osuchukwu schreibt, ist die Zugehörigkeit zu einer *umunna* von Geburt an und auf Lebensdauer (vgl. ibidem:36). Er betont weiters, dass „in Igboland the kin relationship is not the same as family relationship. Father, mother, brothers and sisters can not be addressed as ***umunna*** [...]“ (ibidem:36, Hervorhebung im Original).

Die Theologin Ekennia vertritt in ihrer unveröffentlichten Dissertation die Auffassung, dass der Begriff *umunna* keine eindeutige und allumfassende Definition hat, da er für die präkolonialen Igbo vielmehr ein Konzept als ein Begriff war (vgl. Ekennia, 2002:30). *Umunna* könne, so Ekennia, nicht nur auf die *lineage* angewandt werden, sondern unter Umständen auch auf das gesamte Igbo Volk (vgl. ibidem:29).

Eugene trägt den Titel *omelora* seiner *umunna* in Abba, den er erst annahm, als die Verleihungszeremonie von sämtlichen, seiner Ansicht nach, heidnischen Elementen gereinigt worden war:

„Papa's title was *omelora* [...] The One Who Does for the Community“ (Adichie, 2009:55).

„So when Papa finally decided to, after extensive talks with the parish priest and insisting that all pagan undertones be removed from his title-taking ceremony, it was like a mini New Yam festival.“ (ibidem:59).

Dieser Titel verleiht Eugene Autorität und legt ihm Pflichten innerhalb seiner *umunna* auf. Der Theologe Osuchukwu beschreibt in seinem Werk *The Spirit of Umunna and the Development of small Christian Communities in Igboland* die Möglichkeit, die *umunna* als Basis für die Christianisierung und die Entwicklung christlicher

Gemeinden. Die Mitglieder einer *umunna* nehmen aktiv an der gegenseitigen Erziehung und am Leben der anderen teil; sie beeinflussen und unterstützen einander gegenseitig (vgl. Osuchukwu, 1995:38-42). Sie leben gemeinsam, was die *umunna* zu einer günstigen Basis für kleine christliche Gemeinden macht (vgl. ibidem:214f.).

„*Umunna*, with its sense of solidarity and communalism, is a prophetic presence which could check the tendency towards materialism and individualism in the community. Efforts should be made to integrate the Christian Community into the *umunna* structure. Integration is not to be confused with assimilation.“ (ibidem:215, Hervorhebungen im Original).

Das Ziel sei nicht, fährt Osuchukwu fort, die Igbo zu assimilieren – sie zu zwingen, ihre Sprache, Tradition und Kultur aufzugeben – sondern sie zu wahren, gläubigen Christen zu konvertieren (vgl. ibidem:215).

Eugene vertritt eine ähnliche Auffassung und versucht mittels seines Einflusses, seiner Autorität und seiner Wohltaten, die noch „ungläubigen“ Mitglieder seiner *umunna* zum Christentum zu bekehren; denn es sind vor allem die Christen innerhalb der *umunna*, die von seiner Großzügigkeit profitieren.

Es ist eindeutig, dass Adichie den religiösen Eifer Eugenes als unnachgiebig, stur und herzlos darstellt, sie setzt diesen Eifer in Verbindung mit Gewalt, Unterdrückung, Autorität und Ablehnung des Anderen. Im Gegensatz dazu stellt sie Papa-Nnukwu, einen stolzen Anhänger der Igbo Religion, der trotz aller Ereignisse zwischen sich und seinem Sohn, diesen nicht verlässt, sondern ihn in sein Gebet einschließt. Die Schuld an der Situation gibt Papa-Nnukwu den weißen Missionaren, die Eugene mit ihren Reden und Lehren manipuliert und verflucht haben.

Adichie kritisiert nicht nur die fundamentalistische Ausübung der katholischen Religion, sondern auch den Sexismus der Igbo Religion, der Frauen als minderwertig und schwach ansieht. Stobie schreibt hierzu in ihrem Artikel *Dethroning The Infallible Father: Religion, Patriarchy and Politics in Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus*: „[I]t is clear that in the eighty-year-old man's culture women 'do not count'“. (Stobie, 2010:424).

Papa-Nnukwu beschwert sich bei seiner Tochter Ifeoma über Eugene, der ihn verlassen hat und beschuldigt die Missionare:

„'Nna anyi,' Aunty Ifeoma said. 'It was not the missionaries. Did I not go to the

missionary school, too?' 'But you are a woman. You do not count.'" (Adichie, 2009:83).

Papa-Nnukwu ist zwar dankbar, dass Ifeoma sich liebevoll um ihn sorgt, doch die Pflege und Sorge erwartet er von seinem Sohn, der ihm diese verweigert. Papa-Nnukwu drückt seine Verachtung für Frauen auch indirekt aus, als er Ifeoma verspricht, er werde dafür beten, dass Chukwu ihr einen guten Mann sende, der für sie und ihre Kinder Sorge (vgl. *ibidem*:83). Im religiösen Bereich zeigt sich sein Sexismus während eines jährlichen Maskenfestes deutlich: „'Look at this,' Papa-Nnukwu said. 'This is a woman spirit, and the women *mmuo* [Geist] are harmless.“ (*ibidem*:85, Hervorhebung im Original). Die weiblichen Geister sind ungefährlich und zugleich ist es den Frauen verboten die Mächtigsten der *mmuo* anzuschauen; so wird die Schwäche der Frauen doppelt betont.

Stobie, die ebenfalls diese beiden Formen von Sexismus kommentiert (vgl. Stobie, 2010:424), kommt zu der Schlussfolgerung, dass „[w]hile Papa-Nnukwu is portrayed in a generous light as a wise elder, the shortcomings of his beliefs are also revealed, and he is not idealised.“ (*ibidem*:424).

Papa-Nnukwu wirft den Missionaren vor, seinen Sohn von dem Weg der Igbo und ihrer Traditionen weggeführt zu haben und die Schuldigen an Eugenes religiöser Intoleranz zu sein, doch er selbst versteht die christliche Religion nicht und verwirft sie. So erzählt er Ifeoma und seinen Enkelkindern von seiner Begegnung mit den Lehren der weißen Missionare:

„In the afternoon they [die Missionare] gathered the children under the ukwa tree in the mission and taught them their religion. I did not join them, *kpa*, but I went sometimes to see what they were doing. One day I said to them, Where is this god you worship? They said he was like *Chukwu*, that he was in the sky. I asked then, Who is the person that was killed, the person that hangs on the wood outside the mission? They said he was the son, but that the son and the father are equal. It was then that I knew that the white man was mad. The father and the son are equal? *Tufia!*“ (Adichie, 2009:84, Hervorhebungen im Original)

Die Vater-Sohn-Beziehung Papa-Nnukwus und Eugenes unterliegt deren jeweiliger religiösen Auffassung und Intoleranz. Obgleich Eugene radikaler in seinem Glauben und in der Ablehnung der „heidnischen“ Religion, wie er die Igbo Religion bezeichnet, ist als sein Vater, ist Papa-Nnukwu nicht weniger feindlich dem Christentum und vor allem den Missionaren gegenüber eingestellt. Er führt Eugenes Verhalten und

Ablehnung auf einen Fluch, der ihm von seinen Lehrern auferlegt wurde, zurück. „The older Achike, Papa-Nnukwu, is obviously correct in his assumption that Eugene is cursed.“ (Ogwude, 2011:118).

Einzig in Ifeomas Familie und in Nsukka können die beiden Religionen – die christliche und die Igbo – in Frieden und Akzeptanz nebeneinander existieren. Der Kampf zwischen den Religionen kulminiert in Eugenes Tod. Es triumphiert die Igbo Religion über die katholische. Beatrice, Eugenes Ehefrau, ist es leid, die Gewalt ihres Mannes zu ertragen und bittet Sisi, ihre Bedienstete, um Hilfe. Beatrice vergiftet Eugene mit einem Mittel der Igbo Religion oder des Aberglaubens, wie Eugene dies bezeichnen würde: „Sisi got it [das Gift] for me; her uncle is a powerful witch doctor.“ (Adichie, 2009:290).

6.2. Swallow

Das Thema des Religionskonflikts wird nicht nur von Chimamanda Ngozi Adichie aufgegriffen. In Sefi Attas Roman *Swallow* stoßen die christliche und die Yoruba Religion aufeinander. Es ist in Arikes Erzählung, in der die Differenzen zwischen den beiden Religionen zum Tragen kommen. Arike trifft als kleines Mädchen auf ihren zukünftigen Ehemann. Sie ist Anglikanerin und er Anhänger der Yoruba Religion oder *Shango worshipper*, wie Arike ihn im Roman nennt (vgl. Atta, 2010:43).

Die Yoruba glauben an die Existenz einer physikalischen Welt, die sie bewohnen. Diese Welt heiße *aye*, erklärt J. Adebawale Atanda (1996). Des Weiteren glauben sie, dass das Universum und alle seine Bewohner von einem allmächtigen Wesen geschaffen und kontrolliert wird, das den Namen Olodumare²³ trage. Dieses Konzept ist beinahe identisch mit der christlichen Vorstellung von Gott oder der muslimischen von Allah. Olodumare erschuf außerdem eine andere, eine unsichtbare Welt, die sich im oder über dem Himmel befindet und die er, Olodumare, bewohnt. Diese unsichtbare Welt trägt den Namen *orun*, weshalb Olodumare oftmals auch Olorun genannt wird. Als Vermittler zwischen *aye* und *orun* erschuf Olorun Wesen, die zumeist unsichtbar sind, die *emi airi* (die unsichtbaren Geister). Auch die Seelen der

23: Wie in vielen Werken üblich, werde ich in der Schreibung der Namen der Orisa keine Akzente setzen

Verstorbenen werden zu Geistern und erhalten dieselben Kräfte (vgl. Atanda, 1996:22).

Wollen die Yoruba in Verbindung zu Olorun treten, so benötigen sie die Hilfe der Geister, die in den Rollen als Vermittler, als Orisa, bekannt sind.

„[T]he *orisa* as personification of the spirits might be an agent conveying good or evil, depending on man's relationship with *Olorun* and the elements or forces in the unseen world, including the *orisa* themselves as spirits. [...] 'every *orisa* gives life, every *orisa* can kill. Every *orisa* is a force which one must learn to live with which one must be in tune with.'“ (ibidem:23).

Die Yoruba entwickelten systematische Formen der Anbetung, Versöhnung und Opferung um im Einklang mit den Orisa, den Elementen und schließlich mit Olorun zu sein. Der Wunsch das Gute zu erlangen diente ihnen als Motivation, um ihre religiösen Praktiken, wie Gebete und Opferzeremonien, ernst- und gewissenhaft zu erfüllen (vgl. ibidem:23).

Eine wesentliche Rolle in der Yoruba Religion nimmt Ifá ein, ein „literary and divination system“ (Abimbola, 1994:101), das während der Jahrhunderte des Sklavenhandels auf die andere Seite des Atlantiks nach Kuba, Brasilien und Trinidad, getragen wurde. Für Abimbola ist Ifá eine der Säulen der Yoruba Kultur und ist als solche noch heute, trotz der Verbreitung des Christentums und Islams, immer noch ein prestigeträchtiges und populäres System der Wahrsagung unter den Yoruba. Vor Ankunft der christlichen und muslimischen Religionen beherrschte Ifá beinahe sämtliche Aspekte des Lebens der Yoruba und begleitete alle wichtigen Ereignisse in ihrem Leben (vgl. ibidem:101).

Die sechzehn Kolanüsse, die der Babalawo während der Wahrsagung wirft, sollen die Lösungen für sämtliche Probleme bieten, müssen aber von dem Priester interpretiert werden. Die Wahrsagung beginnt mit dem Anrufen Orunmilas, des Orisa Ifás, der das Ori des Bittstellers enthüllen soll (vgl. Hackett, 1996:124).

Abimbola unterscheidet zwischen zwei Pantheon übernatürlicher Mächte - den Orisa und den Ajogun – die um die Dominanz im Universum kämpfen. Die wohlwollenden Orisa waren die ersten Bewohner dieser Welt und waren von Olodumare vom Himmel gesandt worden, um trockenes Land aus den Wassern zu schaffen. Der Orisa, der mit dieser Aufgabe betraut worden war und der alle anderen Orisa anführte, hieß Obatala und ist auch als Orisanla bekannt. Die Orisa stiegen

vom Himmel herab und landeten auf der Spitze eines Berges in Ifé, wo sie Palmen fanden und von diesen Palmwein zapften. Obatala trank so viel Wein, dass er einschlief und nicht zu der Stunde aufwachte, die ihm Olodumare zur Erschaffung der Erde genannt hatte. So nahm schließlich sein jüngerer Bruder, Oduduwa die Werkzeuge für die Erschaffung an sich und kreierte trockenes Land aus den Wassern, aus denen die Erde zu dieser Zeit bestand (vgl. Abimbola, 1994:102).

Bevor Olodumare die Orisa auf die Erde hinabsandte, hatte er einen jeden von ihnen mit eigenen Verantwortungsbereichen betraut. Die heilige Schrift des Ifá zeichnet das Universum als einen Kosmos, in welchem die guten Kräfte gegen die bösen kämpfen (vgl. ibidem:102ff.).

Jeder Konflikt im Yoruba Kosmos kann durch den Gebrauch von Opferdarbietungen (ebo) gelöst werden (vgl. ibidem:106).

Auch die Menschen werden aus dem Kosmos nicht ausgeschlossen, sondern erhalten einen wichtigen Platz in diesem. Jeder Mensch hat im Glauben der Yoruba einen physischen und einen spirituellen Aspekt. Es ist die Aufgabe von Obatala, den physischen Aspekt (ara) aus Lehm zu formen, während Olodumare den aus Lehm geschaffenen Figuren den Lebensatem einhaucht. Ori, der innere spirituelle Kopf eines jeden Menschen, ist verantwortlich für das Schicksal der Sterblichen. „A person who chooses a good Orí that has no defects readily succeeds on earth, while she or he who chooses a defective 'inner head' has to make sacrifice ceaselessly to improve the quality of this inner head [...]“ (ibidem:111).

Ori, der selbst keine Gottheit ist, fungiert als wichtige Verbindung zwischen den menschlichen Wesen und der Welt der Geister, da Ori der spirituelle Aspekt der Menschen ist. Um erfolgreich im Leben zu sein, reicht den Yoruba allerdings nicht ein guter Ori aus; die Menschen müssen sich selbst bemühen. Harte Arbeit und ein guter Charakter sind unumgänglich, um die Macht des Ori nutzen zu können (vgl. ibidem:111f.).

Die Orisa segnen nur jene Menschen, die einen guten Charakter haben, mit Glück und Wohlwollen. Aus diesem Grund betrachten die Yoruba einen guten Charakter als „the most valuable accomplishment of any human being.“ (ibidem:113).

Nach Alana findet sich das Konzept Gottes der Yoruba vor allem in ihren oralen Traditionen, wie Mythen, Sprichworten und Gesängen, die in Verbindung zu Ifá

stehen. Die Yoruba, so Alana, knüpfen wichtige Bedeutungen an die Namen von Dingen und Personen, so auch an Gott. Olodumare, der älteste Name Gottes, weist darauf hin, dass er ein Szepter tragender König ist. Andere Attribute Gottes, die durch seine verschiedenen Namen deutlich werden, sind: der Schöpfer, der Einzigartige, der König der Himmel, der Richter, der Allmächtige, der Transzendente und der Unsterbliche (vgl. Alana, 2004:65ff.).

Die Yoruba glauben, dass es Gott war, der den Menschen erschaffen hat und das die Essenz des Lebens, Ori, ebenfalls von Gott stammt. In einer vergangenen Epoche war der Mensch Gott nicht mehr gehörig und Gott entfernte sich vom Menschen, doch da der Mensch nicht alleine ohne Gott überleben konnte, gab Gott dem Menschen die Möglichkeit, ihn durch Opferdarbietungen zu erreichen. Die Beziehung zwischen Gott und Mensch endet nicht mit dem Tod, sondern geht darüber hinaus. Ori kehrt nach dem Dahinscheiden des Menschen zu Gott zurück und erstattet ihm Bericht über sein Verhalten auf Erden (vgl. ibidem:68).

Im Gegensatz zu Abimbola unterscheidet Alana drei Kategorien von Orisa:

Die erste Kategorie umfasst die Orisa, die mit Gott an der Erschaffung der Welt beteiligt waren und Gottheiten des Himmels sind, wie Obatala, Orunmila (Ifá) und Esu. Die zweite Kategorie bilden verstorbene Ahnen, die außergewöhnliche Taten zu Lebzeiten vollbrachten, wie Ogun, Sango oder Oya. Die letzte Kategorie besteht aus Personifikationen von Naturmächten oder -phänomenen, wie Osun, die Gottheit des gleichnamigen Flusses, oder Oke-Ibadan, die Gottheit des Hügels Ibadan (vgl. ibidem:69).

Neben den Orisa spielen die Ahnen eine wichtige Rolle. Sie werden weiterhin als Familienmitglieder angesehen und ihr Einflussgebiet ist auf die Familie beschränkt, der sie zu Lebzeiten angehörten, doch durch den Tod erhöht sich ihre Würde, ihre Macht und ihr Prestige. Die Vorfahren besitzen beträchtliche Mächte, die sie sowohl für gute als auch für schlechte Zwecke anwenden können. Die Yoruba suchen immer wieder Wahrsager auf, um die Gesinnung ihrer Ahnen zu erfahren und sie gegebenenfalls zu besänftigen (vgl. ibidem:73f.).

Arike, eine der Erzählerinnen im Roman *Swallow*, ist Christin und verachtet die Religion der Yoruba und deren Anhänger und betrachtet sie als Heiden, ebenso wie es Adichies Charakter Eugene mit den Anhängern der Igbo Religion macht: „His

[ihres zukünftigen Mannes] family were Shango worshippers and mine were Christian converts, so he was like dirt to me.“ (Atta, 2010:43).

Das Christentum erreichte das Gebiet Nigerias und Benins, das als Yorubaland bezeichnet wird, erst Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und die Mehrheit der Missionare waren protestantisch (anglikanisch, methodistisch und baptistisch). Nach der Abschaffung des Sklavenhandels wurde Sierra Leone, in das viele befreite Sklaven verschifft wurden, zum Zentrum missionarischer Tätigkeiten in Westafrika. Von dort aus gelangten christliche Missionare in den 1840er Jahren ins Yorubaland, wo sie unter anderem für die Bildung verantwortlich wurden (vgl. Sadiku, 2004:125f.). Der bekannteste Missionar der Yoruba war Samuel Ajayi Crowther, der 1843 in London die Priesterweihe empfing und 1854 die zweite britische Niger-Expedition begleitete. Zehn Jahre später, 1864, wurde er zum ersten afrikanischen Bischof der Kirche von England ernannt (vgl. Baur, 2006:142ff.).

Wie bei den Igbo, waren die Schulen das wichtigste Instrument der Mission. Durch den Unterricht beeinflussten die Missionare die Einstellung der zum Christentum konvertierten Yoruba gegenüber der afrikanischen Religionen (vgl. Sadiku, 2004:126).

Ebenso wie Arike, eine der beiden weiblichen Ich-Erzählerinnen des Romans, die Religion der Yoruba ablehnt, lehnt ihr Mann bereits als Kind die christliche Religion ab und beruft sich auf die alten Traditionen der Yoruba: „'My future has been decided for me,' he said, 'by our forefathers, not by any Christians.'“ (Atta, 2010:43). Er ist Trommler, wie es die Männer seiner Familie seit Generationen sind, und fühlt sich von der christlichen Religion bedroht: „I hear he [Reverend Thomas] tells you Christians that drumming is evil.“ (ibidem:91). Doch trotz aller Vorurteile und Ängste, erkennt er die Ähnlichkeiten zwischen dem Christentum und der Yoruba Religion: „Shango was like Jesu Christi, except he was the god of thunder and lightning, a lesser god to Olodumare, who was the same the world over but known by different names like 'God' and 'Jehovah' because not everyone in the world was intelligent enough to speak Yoruba.“ (ibidem:92). Während Arike ihren zukünftigen Ehemann zunächst als „heathen“ verachtet und vor ihm wegläuft (vgl. ibidem:43), ist er überzeugt davon, dass die *oyinbos* (die Weißen) sie durch ihre Reden und Predigten

verwirrt hätten (vgl. ibidem:92). Er geht noch weiter und vergleicht den Orisa Sàngó mit Jesus Christus.

Adegbola überliefert, dass Sango einer der Yoruba Könige war, die über Oyo regierten. Den mündlichen Quellen zufolge war er ein tyrannischer Herrscher, der „resorted to the use of malignant medicine to frighten his chiefs and subjects into submission to his authority.“ (ibidem:413). Seine Gemahlin, Oya, teilte mit ihm die medizinischen Kenntnisse und Fähigkeiten. Eines Tages jedoch rebellierten seine Untertanen gegen ihn, worauf Sango sich erhängt hatte. Seine Anhänger blieben ihm treu und nutzten dieselben medizinischen Fähigkeiten um ihn zu rächen, besonders zu Zeiten von Regen und Stürmen. Traf ein Blitz das Haus einer der Personen, die es wagten zu sagen, dass Sango sich erhängt hatte, so überzeugten die Anhänger Sangos diese Person, dass der Blitz Sangos Rache war. Der einzig mögliche Akt der Buße war zu sagen, dass Sango sich nicht erhängt hatte, was bald zu einem Sprichwort wurde, um sich vor den Blitzen und der Wut Sangos zu schützen. Der Ort, an dem sich Sango erhängte, wurde bald zum Zentrum des Sango-Kultes, der sich schnell und in weit entfernte Orte verbreitete (vgl. Adegbola, 1983:412f.).

Alana beschreibt die Macht Sangos, der Gottheit des Donners und des Blitzes, folgendermaßen: „*Sango* represents the divine wrath and he is much dreaded. He punishes lying, stealing and poisoning. Those struck dead by him are never given proper burial.“ (Alana, 2004:72, Hervorhebung im Original). Die Verehrung Sangos ist weit verbreitet unter den Yoruba, die ihn um Frieden, Wohlstand, Langlebigkeit und Schutz vor allen Übeln bitten (vgl. ibidem:72).

Wie es die treuen Anhänger der Yoruba Religion zu machen pflegen, sucht Arikes Ehemann, Ajao, seit seiner Kindheit bei Krankheit keinen Arzt, sondern einen Babalawo²⁴ auf: „He'd been sick with measles and his family had taken him to the baba-lawo and now that he was well again, he bragged about his spiritual powers.“ (Atta, 2010:42).

Arike steht als Kind unter großem Einfluss von Reverend Thomas, dem Priester der anglikanischen Gemeinde Makokus; sie ist intolerant gegenüber der Religion der Yoruba und fest entschlossen, sie zu bekämpfen: „I fought back so hard, as if I was

24: Ein Babalawo ist ein Priester Orunmilas (oder Ifás) und ist nicht nur ein Wahrsager, sondern besitzt auch medizinische Kenntnisse. Viele Babalawos erheben den Anspruch, dass sie in ihrem Werk von Geistern geführt werden (vgl. Alana, 2004:70,73).

defending Christ's honor.“ (Atta, 2010:44). Der Trommler Ajao hingegen akzeptiert die Existenz des Christentums und lässt nicht zu, dass dieses sein Schicksal, seine Wünsche und Gedanken beeinflusst. Bereits als Kind fasst er den Entschluss, Arike zu heiraten, ohne dass sie sich von dem Christentum abwenden müsste (vgl. ibidem:43f.).

Trotz der Spannungen zwischen ihren Religionen, die besonders Arikes Weltansicht beeinflussen, werden sie und Ajao nach einigen Jahren zu unzertrennlichen Freunden.

Arikes gesamte Familie ist zum Christentum konvertiert ist, doch sind die Erwachsenen nicht so intolerant gegenüber der Religion ihres Volkes wie Arike. Der *Oba* (König) Makokus versucht eines Tages Arike gegen ihren Willen zu seiner Gemahlin zu nehmen, doch Iya Alaro, deren Tante, schlägt ihr vor, stattdessen den Trommler Ajao zu heiraten:

„You're [Arike] getting old is what I'm [Iya Alaro] telling you, and I see no reason why you can't marry that young drummer you keep running around with. Have some children at least, before it's too late./ I said,' But he's not a Christian./ My aunt answered, 'None of us here are, if we're still scared of juju.'“ (ibidem:95)

Iya Alaro spricht an dieser Stelle das aus, was auch schon der Trommler erkannt hat: die zum Christentum konvertierten Yoruba sind noch nicht so gläubig, als dass sie ihre alte Religion und damit verbundene Glaubensvorstellungen vollkommen vergessen könnten: „Those who come down the hill to worship Shango behind Reverend Thomas's back.“ (ibidem:91).

Alana betont, dass die Ankunft des Islam, des Christentums, der westlichen Bildung und der Urbanisierung und Industrialisierung bedeutende Veränderungen in der sozialen und religiösen Organisation der Yoruba brachten. Trotzdem ist die Religion der Yoruba nicht vollkommen verschwunden und wird noch heute von vielen Menschen praktiziert, auch von Mitgliedern der gebildeten – vorwiegend christlichen und muslimischen – Schicht. „The three religions [Yoruba, Christentum, Islam] have continued to borrow or appropriate some practices and beliefs from one another, though with some slight modification and new interpretations.“ (Alana, 2004:77)

Ajao und Arike heiraten, doch jeder von beiden bleibt seinem eigenen Glauben treu, ohne dass sie deswegen in Konflikt geraten würden. „Your father never went to

church. He visited the babalawo regularly though.“ (Atta, 2010:131). Dadurch werden sie zum Beispiel toleranten Umgangs mit Anhängern verschiedener Religionen.

Auch in der Darstellung der religiösen Toleranz der anderen Bewohner Makokus spiegelt sich die Kindheitserfahrung Attas selbst wider, die von dem Zusammenleben von Christen und Muslimen geprägt war. „People in our town visited both [Kirche und Babalawo], and they did not find any inherent conflict in continuing that way, between two beliefs. Even three.“ (ibidem:131).

Thomas Biyi-Bandele²⁵ parodiert in seinem Roman *The Sympathetic Undertaker And Other Dreams* die Tatsache, dass viele Christen in Afrika ihre Wurzeln und die afrikanischen Religionen nicht vergessen, sondern sie tief in sich tragen. Er beschreibt den festen Glauben eines christlichen Predigers, dem wundersame Taten, wie die Heilung von Kranken, zugesprochen werden (vgl. Bandele-Thomas, 1993:177f.). Eben dieser Prediger hielt eine flammende Rede über den Glauben an Jesus und Gott in einer Kirche: „[Prediger:] 'My brothers and sisters in the Lord, faith is the key that unlocks all doors. No matter what adversity you find yourself in call on the name of the Lord Jesus Christ and the problem will perish.“ (ibidem:178). Doch als er seine Hand ausstreckt und mit dem Zeigefinger gegen den Himmel deutet, verfängt sich sein Finger im Deckenventilator und der Prediger, der Sekunden zuvor die Gläubigen auf Jesu helfenden Charakter aufmerksam gemacht hat, ruft aus: „'Ogun re o!' [Ogun has stricken!]“ (ibidem:180). Auch der christliche Prediger trägt seine kulturellen und religiösen Wurzeln tief in sich und seine erste Reaktion und einzige Erklärung für das ihm Widerfahrene ist, dass es sich um eine Strafe Oguns, des Orisa des Metalls und Krieges, handle.

Ein weiterer Aspekt der Interferenz zwischen christlichen und afrikanischen Religionen, den Sefi Atta in ihrem Roman *Swallow* aufgreift, ist der Glaube an Juju und die Furcht vor demselben.

Juju stammt von dem französischen Wort *joujou* (Spielzeug, Puppe) und kam aufgrund der Dominanz von Bildern und Sprüchen in afrikanischen Religion in Gebrauch (vgl. Mendelsohn, 1978:57). Im weitesten Sinne umfasst Juju alle

25: Biyi Bandele-Thomas: *1967, Kafanchan, Nigeria; nigerianischer Schriftsteller der zweiten Generation; verbindet in seinen Prosatexten Realismus und Moderne; kritische Themen, v.a. politischer und sozialer Natur; seine Charaktere sind stets von Übernatürlichem beeinflusst (Träume, Wahnsinn); seit den 1980er Jahren lebt und arbeitet er in Großbritannien, wo er sich dem Drama widmet; Werke: *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* (1991), *The Man Who Came In from the Back of Beyond* (1992), *Resurrection* (1994), vgl.: Gikandi, 2009:50

mysteriösen, unerklärlichen Mächte der Natur; in einem engeren Sinne beschreibt es sämtliche magisch-religiösen Praktiken wie Omen, Zaubersprüche, Flüche, weiße und schwarze Magie und die Hexerei. Mendelsohn betont ebenso die enge Verbundenheit zwischen Religion und Magie, die die Mehrzahl der AfrikanerInnen empfindet, auch Intellektuelle, die stark von der westlichen Bildung und Religion beeinflusst sind (vgl. ibidem:57).

Diese wird auch in dem Roman *Swallow* beschrieben: Mr. Salako ist einer der Manager der *Federal Community Bank*, in der Tolani tätig ist. Er entlässt Rose, seine Sekretärin, und stellt Tolani an ihrer Stelle ein. Die erste Aufgabe, die er Tolani gibt, ist, Roses Tisch zu räumen: „[Mr. Salako:] Clean it out. I checked myself and found all sorts of horrors. I did not touch any of it because I'm not sure about the juju from Port Harcourt.“ (Atta, 2010:52). Selbst Tolani ist erstaunt, dass ein Mann seiner Bildung und Position an Juju glaubt, entfernt aber dennoch das Objekt, das Mr. Salako Furcht einzuflößen scheint: „I found what Mr. Salako thought was juju from Port Harcourt, a dried-up chicken bone, and threw it in her dustbin.“ (ibidem:54).

Auch Rose verfällt mit der Zeit dem Aberglauben. Eines Tages schlägt ihr ein *mago*²⁶ mit der Hand auf die Brust; diese Schläge „could make people's private parts disappear, or put them under a spell to make them hand their money over.“ (ibidem:136). Tolani vergleicht die *mago* mit Scherzen und Betrug; sie glaubt, dass Rose sich lediglich aus Langeweile Probleme ausdenkt, „like a rich madam“ (ibidem:137). Tolani ist eine der wenigen Charaktere in dem Roman *Swallow*, die stets rational denken und handeln, und sich nicht von Aberglauben und religiösem Fanatismus verleiten lassen.

Auch der Glaube an Hexerei wird in dem Roman thematisiert, nämlich in Arikes Geschichte. Mendelsohn schreibt zu dem Thema Hexerei und Christentum folgendes: „Africans are converted to Christianity, and they become convinced that the Christian God is more *powerful* than all sorcerers and witches. But as every missionary knows, African converts who *stop* believing in sorcerers and witches are few and far between.“ (Mendelsohn, 1978:65, Hervorhebungen im Original).

26: Menschen, die anderen auf der Straße mit der Hand auf die Brust schlagen; es herrscht der Glaube, dass diese durch ihre Schläge die Geschlechtsteile verschwinden lassen können, vgl. Atta, 2010:136f.

Hexerei besitze eine unumstrittene Rolle in den afrikanischen Gesellschaften und reguliere die Furcht der Menschen. Trotz der Angst tolerieren die AfrikanerInnen die Präsenz der Hexerei und versuchen lediglich ihr zu entgehen. Es komme nicht, wie in Europa oder den USA, zu Hexenjagden. Hexen seien für gewöhnlich Frauen und ihre Macht werde „schwarze Medizin“ genannt. Es herrsche der Glaube, dass sie allein durch ihre Gedanken den Tod ihrer Mitmenschen hervorrufen können (vgl. ibidem:67ff.). Field²⁷, zitiert bei Mendelsohn, macht darauf aufmerksam, dass Hexen oft als gute Menschen von ihrer Außenwelt wahrgenommen werden, nicht als solche, die zu schwarzer Magie neigen könnten (vgl. ibidem:69f.). „But the motives of the witch are felt to belong to a monstrous, sinister order of things that transcends comprehensible goodness and badness.“ (ibidem:70). Field deutet auch darauf hin, dass viele der Hexen Frauen mit mentalen Störungen seien. Die Hexerei sei eine Aktivität der Seele oder des Geistes, nicht aber des physischen Körpers (vgl. ibidem:70ff.).

„[W]itchcraft is regarded by nearly everybody in Africa as a thoroughly evil and destructive force.“ (ibidem:76). Bemerkenswert sei, so Mendelsohn, dass einzig der Akt des Enthüllens einer Hexe ihre Kräfte auslösche; doch selbstverständlich könne nur ein Mensch mit größeren und bedeutenderen Kräften dies machen (vgl. ibidem:76).

Iya Alaro, Arikes Tante, ist Witwe und betreibt erfolgreich eine Kooperation von Stofffärberinnen. Da sie häufig Rechte, die ausschließlich Männern zustehen, für sich beansprucht und niemanden fürchtet, wird sie von vielen in Makoku für eine Hexe gehalten.

„People were afraid of her [Iya Alaro]. They said she was a reincarnation of a witch who had long ago terrorized our town. The witch had no husband or children to speak of and was driven away to the forest. [...] They also said my aunt had offended the witch's spirit by converting to Christianity, so the witch punished my aunt by killing off her husband and unborn children, but if my aunt was angry enough, she could summon the witch's destructive powers.“ (Atta, 2010:46f.)

Trotz der Furcht, die Iya Alaro ihren Mitmenschen einflößt, respektieren diese sie und niemand wagt es, sie direkt als Hexe zu bezeichnen. Iya Alaro, die von den

27: vgl.: Field, M.J. 1937: Religion and Medicine of the Ga People. Oxford: University Pr.

Gerüchten weiß, nutzt diese zu ihrem Vorteil, um Frauen und Kinder zu beschützen und zu unterstützen (vgl. ibidem:47).

In Adichies Roman *Purple Hibiscus* sind die christliche und Igbo Religion vorwiegend von einander getrennt, sie vereinen sich lediglich in dem religiösen Konzept Ifeomas und Father Amadis; die übrigen Charaktere stehen anderen Religionen feindlich gegenüber. In Attas Roman *Swallow* hingegen, ist die christliche Religion, wie auch die muslimische, durchdrungen von den afrikanischen Vorstellungen und Praktiken. Die Religionen existieren friedlicher nebeneinander, sie interagieren und verschmelzen, ohne bedeutende Konflikte zu kreieren. Praktizierende Christen glauben weiterhin an die Orisa, Hexen und Juju, vertrauen sowohl in Gott als auch in Sango und Olodumare.

Die Religiosität der ProtagonistInnen beider Romane – *Purple Hibiscus* und *Swallow* – wird auf einer individuellen Ebene dargestellt; die ProtagonistInnen selbst entscheiden, welche Religion sie annehmen, eine christliche oder eine afrikanische. Im Gegensatz zu älteren Generationen von SchriftstellerInnen, sind die RomanautorInnen der dritten Generation bemüht, das Individuelle dem Kollektiven voranzustellen. Sie versuchen nicht mehr durch ihre HeldInnen das typisch Afrikanische, das allgemein Nigerianische darzustellen, wie es Soyinka häufig macht. Die junge Generation kreiert einzelne Charaktere, mit einer eigenen Individualität und einer persönlichen Einstellung zur Religion. Quayson betont in *The Space of Transformations. Theory, Myth & Ritual in the Work of Wole Soyinka*: „Soyinka adopts both a national and post-national posture in drawing on indigenous resources for affirming Yoruba, Nigerian and even African verities at a world level.“ (Quayson, 1997:76). Eine solche Tendenz ist bei den AutorInnen der dritten Generation nicht gegeben, die eine individuelle Ebene fokussieren.

7. Marienerscheinungen

Der Marienkult ist seit langer Zeit wichtiger Bestandteil des Christentums (vgl. Stobie, 2010:430). Das Zweite Vatikanische Konzil bekräftigte diese Rolle der Marienfrömmigkeit, „placing emphasis on her ability to provide hope and comfort.“ (ibidem:430). Im Katholizismus symbolisiert die Heilige Jungfrau bedingungslose

Liebe, Hoffnung, Reinheit, Demut und Schutz für die Unterdrückten und Leidenden (vgl. ibidem:430f.). Die Gläubigen, unter diesen vor allem die Frauen, sind fest davon überzeugt, dass die Jungfrau aktiv für sie eintritt und sie unterstützt (vgl. ibidem:431). Der Heiligen Jungfrau Maria sind weltweit viele Kirchen gewidmet, die die Gläubigen aufsuchen, wo sie ihre Wünsche und Bitten an die Mutter Gottes richten und ihr Kerzen und Blumen spenden.

Die Heilige Jungfrau erscheint weltweit Gläubigen und vermittelt ihnen die Botschaft Gottes; dadurch wird sie für die Menschen sichtbar, und sie fühlen sich ihr näher.

Lauretin definiert die Marienerscheinung als „Die sichtbare Manifestation eines Wesens, dessen Sichtbarkeit nach den Naturgesetzen an diesem Ort und in diesem Augenblick ungewöhnlich und unerklärlich ist.“ (zitiert in: Bleyenbergh, 1995:66). Die wohl bekanntesten Marienerscheinungen sind die von Guadalupe in Mexico, Lourdes in Frankreich und Fátima in Portugal (vgl. Fiebag, 1995:380).



Gläubige vor dem Schrein der *Nuestra Señora de Regla* (Unsere Herrin von Regla), Regla, Havanna; eigene Aufnahme, 07/09/11

Roten zufolge sind Marienerscheinungen wichtige Wunder Gottes, da sie sinnlich erfassbare Beweise für seine Existenz sind. Maria fungiert als Botin einer Botschaft Gottes an den Visionär, die dieser wiederum mit seinen Mitmenschen teilt. „[...] apparitions can and should teach us a deeper understanding of mystery, that is to say the intimate relation between the visible and the invisible, the natural and the

supernatural, God's presence and transcendence;" (Roten). Des Weiteren unterscheidet Roten drei Typen von Marienerscheinungen: *Externe Visionen* sind solche, die der Visionär als außerhalb seines eigenen Körpers stehend empfindet. Sie geschehen zumeist spontan und der Visionär wird von deren Gegenwart in Erstaunen versetzt. *Interne Visionen* empfindet der Visionär nur in seinem Inneren. *Intellektuelle Visionen* hingegen sind „devoid of images. The perception of the seer may be that of a divine presence, [...] or it may be a more conceptual experience, linked to a special and in-depth insight of a spiritual nature.“ (Roten).

Häufig erleben Menschen, die eine Vision, ein Zeichen oder Wunder heftig begehren, ein solches. Doch in diesen Fällen ist nicht klar, ob es sich um wahre Erscheinungen handelt, die von der Kirche als solche anerkannt werden können, oder lediglich um Imagination der betroffenen Personen (vgl. Roten).

Hauke (vgl. 1995:44) fasst in dem Artikel *Die Marienerscheinungen im Leben der Kirche* die Merkmale der Gestalt Marias bei verschiedenen Erscheinungen zusammen. Bei ihren Erscheinungen schreibt sich Maria Titel zu, wie „Unbefleckte Empfängnis“ (Lourdes) oder „Versöhnerin der Völker“ (Cua) . Die *Unbefleckte Empfängnis* spielt insofern eine wichtige Rolle, als sie die Freiheit Marias von der Erbsünde symbolisiert und Maria damit ein Gegenbild zu den sündigenden Menschen bildet. Die Visionäre waren von der unglaublichen äußeren Schönheit Marias, die ihre innere Gnadenfülle widerspiegelt, beeindruckt. In ihren Erscheinungen dominiert die weiße Farbe ihres Gewandes, die wiederum ein Zeichen ihrer Sündenreinheit ist.

Andere Farben, die mit Marienerscheinungen in Verbindung gebracht werden, sind Blau und Gold, die den Himmel und innere Kostbarkeit beziehungsweise königliche Würde symbolisieren. Die Gestik Marias, so Hauke, sei ebenfalls von großer Bedeutung, da sich in ihr die Liebe Marias zeige. Er weist besonders auf ihre zum Gebet gefalteten Hände und die geöffneten Arme, die ein Ausdruck des Segens seien. Ihr Wohlwollen zeige die Jungfrau durch das Lächeln, das sie dem Visionär schenkt, und ihre Anteilnahme am Schicksal der Menschen durch die Tränen, die sie vergießt (vgl. ibidem:45).

Um Zeuge einer Marienerscheinung zu werden, sei die Bereitschaft, ein Geschenk Gottes anzunehmen, eine wichtige Voraussetzung (vgl. ibidem:39). Dies sei, so

Hauke, der Grund für die Dominanz von kindlichen und weiblichen Sehern (vgl. ibidem:39f.).

Eine der bekanntesten Marienerscheinungen des 20. Jahrhunderts ist die von Fátima, Portugal. Maria zeigte sich dort wiederholt den drei Kindern, Lúcia Santos, Jacinta und Francisco Marto. Der Ort wurde bald zu einer Pilgerstätte, wo die Gläubigen Zeugen des Wunders wurden (vgl. Stobie, 2010:430) „[A]nd in the last apparition of the series what has been called 'the miracle of the sun' occurred, a phenomenon during which the sun was visible to the naked eye without pain, and various effects were discerned by different viewers.“ (ibidem:430). Die Jungfrau befahl den Kindern Buße zu tun und zu beten. Sie vertraute ihnen drei Geheimnisse an: das erste war eine Vision der Hölle, das zweite betraf die Konversion der Welt zum Katholizismus und das dritte war eine apokalyptische Vision. Die Erscheinung von Fátima besitzt daher einen dualistischen Aspekt, sie drückt sowohl Rache als auch Segen aus. Diese paradoxe Vision der Jungfrau bringt sie in Verbindung mit Göttinnen anderer Religionen, wie Athena, Minerva oder Kali (vgl. Stobie, 2011:179). Diese Beschreibung „also accords with Kate Koppelman's depiction of Medieval Marian devotion as being ambivalent, which she substantiates by analysis of a story showing Mary as 'Empresse of Helle' and 'queene of vengauce'“ (ibidem:179).

Bleyenbergs konzentriert sich in dem 1995 publizierten Artikel *Die Bedeutung der Marienerscheinungen für die Inkulturation des Evangeliums in Lateinamerika* auf Marienerscheinungen als Teil der Inkulturation²⁸. Die Marienfrömmigkeit, so Bleyenbergs, sei eine wichtige Basis für die Inkulturation, da die Betrachtung des Lebens der Jungfrau die Gläubigen dazu anleite, ein ebenso christliches Leben zu führen wie sie (vgl. Bleyenbergs, 1995:65f.). „Das Besondere der Marienerscheinungen¹² (=ME) liegt darin, daß in ihnen das Übernatürliche direkt sinnlich wahrnehmbar wird. In den Erscheinungen im engeren Sinne wird Maria als Person sichtbar.“ (ibidem:66). Das Erscheinungsbild Marias passt sich an den Visionär und die konkrete Situation an und vollzieht somit schon die Inkulturation (vgl. ibidem:66). Die Annäherung der Kulturen erfolgt nicht nur durch die Marienerscheinung selbst, sondern vor allem durch die künstlerische Darstellung derselben, so ist die Marienerscheinung von Guadalupe deshalb bekannt, weil die

28: Definition des Begriffs siehe Kapitel 8, S.73f.

Bildnisse die Jungfrau als Mestizin darstellen (vgl. ibidem:72f.). „Maria besitzt einerseits in den Bildnissen spezifische Züge – indianische und europäische ... –, andererseits tragen die künstlerischen Darstellungen dazu bei, daß die rassistischen Unterschiede immer weniger Gewicht haben.“ (ibidem:73).

1531 erschien dem indigenen Mexikaner Juan Diego Cuauhtlatotzin die Jungfrau auf einem Hügel (vgl. Stobie, 2010:430). Sie war Mestizin, sprach Nahuatl und vollbrachte Wunder (vgl. ibidem:430). In Mexiko und anderen Teilen des lateinamerikanischen Kontinents ist sie unter dem Namen „la Virgen Morena“ - „die Dunkelhäutige Jungfrau“ - bekannt (vgl. ibidem:430). Maria reichte Juan Diego Rosen, die in seinen Mantel eingewickelt waren, und sandte ihn zum Bischof (vgl. Stobie, 2011:177). Als der Bischof den Mantel aufschlug, strahlte ihm ein Abbild der Jungfrau entgegen (vgl. ibidem:177).

In Guadalupe forderte die Jungfrau den Visionär Juan Diego zum Bau einer Kirche auf. Tempel symbolisierten für die Indigenen Mexikos die Nähe zu Gott. Die Botschaft Marias war der entscheidende Schritt für die Annahme des Christentums in dieser Region (vgl. Bleyenbergh, 1995:74).

Die *Virgen Morena* wird auch als synkretistische²⁹ Verschmelzung der Jungfrau Maria mit der indigenen mexikanischen Gottheit Tonantzin angesehen. Sie wurde bald zur Schutzheiligen von Mexiko und von manchen Menschen wird sie auch als Schutzheilige des südamerikanischen Kontinents bezeichnet. Für viele lateinamerikanische Feministinnen und Künstlerinnen, wie Gloria Anzaldúa³⁰ oder Ester Hernández³¹, ist die Jungfrau von Guadalupe zum Symbol weiblicher Kraft und Sexualität geworden (vgl. Stobie, 2011:177f.).

7.1. The Virgin of Flames

Eine der herausragendsten religiösen Manifestationen in Chris Abanis Roman *The*

29: Synkretismus: seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gebräuchlicher theologischer Begriff; bezeichnet die Vermischung unterschiedlicher religiöser Traditionen, vgl. Kasper, 2000:1178-1182

30: Gloria Anzaldúa: 1942-2004, US-Amerikanerin mit mexikanischen Wurzeln, widmete sich der Erforschung der Chicano-Kultur, d.h. der Kultur der in den USA lebenden Mexikaner, und Queer/Lesbian Studies <http://voices.cla.umn.edu/artistspages/anzaldua.php> (29/10/11)

31: Ester Hernández: US-amerikanische Künstlerin mit mexikanischen Wurzeln; viele ihrer Werke beschäftigen sich mit den Frauen Lateinamerikas <http://www.esterhernandez.com/eh-about.html> (20/10/11)

Virgin of Flames sind die Erscheinungen der Mutter Gottes: die Erscheinung Blacks als Maria und die Erscheinung der Heiligen Jungfrau vor Black in seiner Kindheit. Das Auftauchen der Jungfrau und ihre Bedeutung für Black sind eng verbunden mit der Beziehung zu seiner verstorbenen Mutter (vgl. Stobie, 2011:179).

Besonders der Jungfrau von Guadalupe kommt in Abanis Roman eine bedeutende Rolle zu. Sie dient Black, neben anderen Abbildungen der Jungfrau, als Vorbild für sein jüngstes Projekt – ein Portrait Marias. Seine Mutter, Honduranerin, betete zur Jungfrau um die Vergebung ihrer Sünden. Los Angeles, in dem viele lateinamerikanische MigrantInnen leben, wird wiederholt zum Schauplatz von Marienerscheinungen, die Black als Inspirationsquelle dienen.

Stobie schreibt in ihrem Artikel *Indecent Theology, Trans-theology, and the Transgendered Madonna in Chris Abani's The Virgin of Flames*, „[i]n *The Virgin of Flames* Abani presents us with manifestations of the Virgin that are varied, locally perceived, oppositional, queer, and transformative.“ (Stobie, 2011:177, Hervorhebung im Original).

Abani präsentiert in seinem Roman eine Satire der Religion, insbesondere auch in der Darstellung der Jungfrau Maria und hinterfragt den Eurozentrismus in den Bildnissen der Jungfrau und Jesu. Black ist davon überzeugt, dass die Mutter Gottes hellhäutig und blond war, ohne ihre Herkunft zu bedenken (vgl. ibidem:171-174):

„On the wall next to the mirror, a letter-size color sketch of the Virgin of Guadalupe on black paper gazed at him. It was a close-up of her face, which was a brilliant white, the color he was trying to match.“ (Abani, 2010:5)

„Having acquired the dress, he had bought a blonde wig for his hair, though it was hard to tell what color Mary's hair had been. In all the pictures a shawl covered her head. But since Jesus was painted with blonde hair, he figured it made sense.“ (ibidem:5f.)

Abanis Beschreibung der Jungfrau von Guadalupe als hellhäutig widerspricht allerdings ihrem Ruf als „la Virgen Morena“, ihrer Erscheinung als Mestizin (vgl. Stobie, 2010:430). Stobie erinnert an die feministische Theologin Marcella Althaus-Reid, die die Repräsentation Marias als „rich white woman who does not walk“ kritisiert und zum Bruch mit der Tradition, die Maria ihrer Sexualität beraubt, aufruft. Althaus-Reid betont außerdem, dass die Jungfrau in Südamerika dazu missbraucht wird, auf Rassenideen basierende Gewalt zu rechtfertigen (vgl. Stobie, 2011:176).

Es ist aus ebendiesem Grund, dass der Hautfarbe der Jungfrau von Guadalupe eine bedeutende Rolle zukommt, die in Abanis Roman an anderer Stelle Erwähnung findet: „The Virgin was important to the people here [Los Angeles]. Not only as a symbol of the adopted religion of Catholicism, but because she was a brown virgin who had appeared to a brown saint, Juan Diego. She was a symbol of justice, of a political spirituality.“ (Abani, 2010:41)

Die Kritik am Eurozentrismus und Rassismus des katholischen Glaubens verschärft Abani durch eine satirische Kritik an der Gier der Menschen. Los Angeles wird wiederholt zum Schauplatz von Marienerscheinungen; die Mutter Gottes „erscheint“ unter anderem Tomás Alarcón, „who was the most expensive and dishonest immigration lawyer in the whole area“. Seit dieser Erfahrung jedoch verlangt der Anwalt nur noch das von seinen Klienten, was sie sich leisten könnten, so dass seine Klienten ihn ausschließlich mit Fisch oder Hühnerfleisch bezahlen (vgl. ibidem:41).

Dieser Einfluss der Heiligen Jungfrau auf die Korruption eines einzelnen Menschen wird von Abani parodiert. Es scheint dem Leser kaum möglich, dass der Anwalt Alarcón tatsächlich allein durch die Marienerscheinung von einem gierigen Anwalt zu einem Wohltäter der Gemeinde werden kann. Fakt ist, dass die Art seiner Bezahlung nach der Konfrontation mit der Jungfrau als lächerlich dargestellt wird und dazu beiträgt, an der Ernsthaftigkeit dieses Wunders zu zweifeln.

Aufgrund der Verehrung und der Vielzahl ihrer Erscheinungen in seiner Heimatstadt, ist es Black ein Leichtes Fotografien der künstlerischen Darstellungen der Jungfrau zu machen, die ihm als Vorlage für sein eigenes Projekt und seine Verehrung der Jungfrau dienen und ihm verschiedene Aspekte der Jungfrau zeigen (vgl. ibidem:42).

Die Rolle und Bedeutung der Jungfrau Maria für das Christentum war keine statische, sondern durchlief verschiedene Entwicklungen. „In the Late Middle Ages it was thought that the Virgin's participation in the Incarnation provided the means through which it was possible to access the divine through the materiality of fleshly experience.“ (Stobie, 2011:177). So sprach die Kirche Maria einen beinahe „priesterlichen“ Status zu. In der mystischen Literatur dieser Epoche wurde der Gender-Aspekt keineswegs vernachlässigt: Viele Mystiker sahen die menschliche Natur als eine körperliche und feminine und betonten die enge Bindung zwischen Körper und Seele. Die Neuzeit ersetzte die aktive und leidenschaftliche Mutter

Gottes durch eine passive und spirituelle, die dem Antagonismus gegenüber dem Körperlichem, besonders des weiblichen Körperlichen, dieser Zeit entsprach. Nach Stobie, entspricht Abanis Konzept der Jungfrau des späten Mittelalters, er erweitert es jedoch um moderne Aspekte, wie Gender und Sexualität.

In *The Virgin of Flames* erscheint die Jungfrau in drei Gestalten: als Jungfrau von Guadalupe, als Fatima, ein Portrait Blacks und als Black, der sich als Maria verkleidet (vgl. ibidem:177).

Die Jungfrau von Guadalupe verehrt Black in seinem „Raumschiff“, wo er einen Altar für sie und Sweet Girl eingerichtet hat:

„There [Altar] were only two subjects./ One was the Virgin. Statues, paintings, murals, posters, anything he [Black] came across in his travels of East LA; and he came across many. [...] He lingered over photos of the second subject [...] These photos were of a young woman. [...] 'Sweet Girl,' he said, under his breath, and it was a song.“ (Abani, 2010:42f.)

Die Bilder der Jungfrau und Sweet Girls vereinen sich in Blacks Innerem mit dem seiner verstorbenen Mutter; die Symbiose der drei Frauen bildet für ihn die „perfekte Frau“, doch zugleich ist er sich dessen bewusst, dass die „perfekte Frau“ ein kulturspezifisches Konzept ist, das selten Ähnlichkeit mit realen Frauen hat (vgl. Stobie, 2011:178, Abani, 2010:108f.).

Seine Mutter, María, erlag einem Hirntumor. Während ihrer Krankheit masturbierte sie vor ihrem Sohn, der zugleich Abscheu und Erregung empfand. Diese Erfahrung hinterließ, so Stobie, einen bleibenden psychischen Schaden in Black. Blacks Gefühle für Sweet Girl sind ambivalent. Zunächst begehrt er sie, darauf wünscht er sich, sie zu werden und schließlich weist er Sweet Girl von sich zurück. Sweet Girl und die Jungfrau Maria bilden eine Dichotomie, in welcher Sweet Girl die Rolle der Hure übernimmt und Maria die der Jungfrau (vgl. Stobie, 2011:178).

Hier zeigt sich, dass in Abanis Roman Gut und Böse eine Einheit bilden und diese auch in der Religion zu finden ist. „Thinking about the image board in the spaceship he [Black] knew that she [Sweet Girl] was linked to his obsession with the Virgin, but he wasn't sure how. Maybe the Virgin was the light in him and Sweet Girl the darkness, the icon of the virgin of the damned.“ (Abani, 2010:179).

Eine der zahlreichen Erscheinungen der Jungfrau in Los Angeles inspirierte ihn zu

seinem Projekt, doch aus der Jungfrau Maria wurde wie von selbst etwas Anderes, etwas Profanes (vgl. Stobie, 2011:178).

„[H]e [Black] sat at the workbench and stared at the large sprawl of rice paper on the wall for the Virgin cartoon that Bomboy's summons had interrupted. He approached it and with deft assured strokes, drew lines across the material in charcoal, neat straights and abrupt crosses. But instead of the Virgin, something else was forming or trying to form. A being both Virgin and not and closer to the profane than the sacred yet holding the two.“ (Abani, 2010:56)

Dies ist die Entstehungsstunde des Wandgemäldes der *Fatima*. Der Name des Gemäldes ist vermutlich eine Anspielung auf die Marienerscheinung von Fátima, Portugal. Die Verbindung des Portraits und der Pilgerstätte bildet der Islam: Black malt eine muslimische Frau und der portugiesische Ort wurde nach einer muslimischen Prinzessin, die zum Christentum konvertierte, benannt. Im Islam und im Koran wird Fatima als Jungfrau und Königin des Himmels verehrt, wie Maria im Christentum (vgl. Stobie, 2011:179).

Nach dem Tod eines Freundes, Ray-Ray, verspürt Black den heftigen inneren Drang, an dem Gemälde Fatimas zu arbeiten und beendet das Portrait fast in ebendieser Nacht (vgl. Abani, 2010:185-188).

„Rising fifty feet, on the side of the abattoir wall, in a dead to toe yashmak, was the figure of a Muslim woman. Only her eyes and hands were visible. In one she was strangling a dove. The other was wrapped around something, though still largely unformed, was meant to be an AK-47. The image was stunning and more than a little disturbing.“ (ibidem:188).

Stobie ist der Ansicht, dass Black mit seiner Darstellung über die Grenzen einer Religion hinausgeht und Attribute der Macht und Aggression, die in gewisser Weise in den Bildnissen der Jungfrau Maria verloren gegangen sind, an die Frauen zurückgibt; und zwar an Frauen, die heutzutage mit Unterdrückung, patriarchaler Macht und Machtlosigkeit assoziiert werden, wie im Fall von muslimischen Frauen, die ihren Körper durch eine Burka bedecken müssen (vgl. Stobie, 2011:179).

Meiner Ansicht nach, besitzt diese Darstellung der Fatima, trotz der Waffe, eine friedensstiftende Funktion, welche der Heilige Jungfrau im christlichen Glauben zugesprochen wird (vgl. Hauke, 1995:44). In den USA, in denen Black geboren

wurde, aufgewachsen ist und als erwachsener Mann wohnt, herrscht seit dem 11. September 2001 eine große Abneigung gegen den Islam. Black malt eine bewaffnete muslimische Frau an eine Wand in Los Angeles, die jedoch keine Gefahr ausstrahlt, sondern diejenigen, die sie sehen, mit Inspiration erfüllt und sich in ihr Gedächtnis einprägt. Allein diese Tatsache, dass eine muslimische Frau als etwas Schönes und Beruhigendes präsentiert wird, kann zur Verständigung der Völker beitragen, denke ich.

Trotz all der Schönheit zwingt die Polizei Black, das Portrait zu entfernen, und als er sich weigert, entfernt sie selbst es (vgl. Abani, 2010:233-238). Doch das Gemälde verschwindet nur von der Wand, nicht aber aus dem Leben der Menschen.

„The schoolkids and even their teachers pressed their faces against the chain-link fence of the schoolyard to watch [wie das Gemälde von der Polizei entfernt wird]. Those who had gotten to school early were rewarded with Fatima in all her nudity, not this fast vanishing figure. And for years after, those boys and girls, even when they grew old, would never be satisfied with any love they had, because they, like Black, became infected by the desire for Fatima. And even though they would never remember the name of it, this desire, it would fill every pore in their body and drive them crazy.“ (Abani, 2010:238f.)

Stobie kommentiert zu ebendieser Stelle aus *The Virgin of Flames*: „The vision we are presented with is that of a nonsectarian goddess to fear, venerate, and love erotically. This is an example of Althaus-Reid's Indecent Theology in action, and also a prime example of trans-theology.“ (Stobie, 2011:180).

Das Gemälde Fatimas ist, nach Rotens Einteilung der Marienerscheinungen, eine intellektuelle Vision. Die Erscheinung, die Black zu diesem Werk inspiriert hat (vgl. Abani, 2010:40f.), ist eine externe Vision und kann von vielen Menschen bezeugt werden. Die zweite externe Vision und die dritte Erscheinung der Jungfrau ist Blacks Maskerade als Maria (vgl. Stobie, 2011:180).

Zunächst ist der Leser, wie der Protagonist des Romans selbst, davon überzeugt, dass Black sich nur aufgrund des Projektes als Maria verkleidet, doch es geschieht immer häufiger, dass er das Hochzeitskleid anzieht und sich schminkt. Er tritt so hinaus auf sein „Raumschiff“ und wird entdeckt: „Half blinded as he hurried back into the spaceship, Black didn't see the people below on Cesar Chavez, kneeling in the middle of the street, staring in openmouthed wonder at the empty air where the

apparition had been.“ (Abani, 2010:78).

Bald darauf versammelt sich eine Menschenmenge vor *The Ugly Store*, wo Black und Iggy wohnen und arbeiten, und warten auf eine weitere Erscheinung der Heiligen Jungfrau. Viele von ihnen kampieren sogar auf der Straße (vgl. ibidem:91f.). Black verspürt das innere Verlangen, sich wieder in die Jungfrau zu verwandeln und den Menschen das zu geben, was sie begehren. „The faithful were still camped there on the sidewalk, waiting for the Virgin to appear. He [Black] almost wanted to give her to them. He was fascinated by their devotion.“ (ibidem:156). Black fragt eine der Wartenden, eine ältere Dame im Rollstuhl, weshalb sie auf ein Wunder, das eine Lüge sein könnte, warte. Die Dame antwortet ihm, dass sie auf keine Wunder hoffe, sondern „'For my heart to open.'“ (ibidem:156f.). Stobie erkennt in dieser Passage das wahre Ziel des Romans: „This is the miracle that the text quests for: openness to otherness, whether human or divine.“ (Stobie, 2011:180).

Abanis Roman *The Virgin of Flames* erreicht seinen Höhepunkt im vorletzten Kapitel (vgl. Abani, 2010:278-291), das psychologische, spirituelle und physische Dimensionen enthält (vgl. Stobie, 2011:180). Zunächst empfindet Black Zärtlichkeit für Sweet Girl, die ihm darauf zeigt, wie sie ihre Genitalien in ihrem eigenen Körper versteckt, woraufhin Black sie imitiert (vgl. ibidem:180, Abani, 2010:181ff.). Er verkleidet sich wieder als Jungfrau Maria, während Sweet Girl sein Gewand anzieht. Black fühlt, dass alle – Bomboy, Iggy, Gabriel und Sweet Girl - ihm überlegen sind; Letztere ist nicht nur eine bessere Frau als er, sondern auch ein besserer Mann. Dieser Gedanke weckt eine ihm bisher unbekannte Aggression und Black beginnt wie wild auf Sweet Girl einzuschlagen, die sich wehrt und ihn mit Terpentin besprüht (vgl. Stobie, 2011:180, Abani, 2010:284ff.). Schließlich steigt Black auf das Dach zu seinem „Raumschiff“ und zeigt sich den Gläubigen (vgl. Abani, 2010:287f.).

„Outside The Ugly Store, below Black, in the street, the faithful picked up Damian's call, hundreds of voices chanting: *A Love Supreme, A Love Supreme*, a few calling: 'Mother, mother,' all of them beholding their queen in the pure light of the helicopter's spotlight, too far away to see the blood, too blinded by faith.“ (ibidem:288ff, Hervorhebung im Original)

Überwältigt von der Reaktion der Gläubigen, fällt Black seine angezündete Zigarette unbemerkt aus der Hand, sein mit Terpentin bedeckter Körper fängt Feuer und er

verbrennt vor den Augen der auf der Straße Stehenden (vgl. Stobie, 2011:181, Abani, 2010:290). Wie auch Stobie bemerkt, schließt sich mit diesem Bild der brennenden Jungfrau der Kreis, der in Blacks Kindheit begonnen hat, als ihm die Jungfrau während einer Messe erschien und ihm befahl, ihre Statue anzuzünden (vgl. Abani, 2010:133f.). „The flame caught just as the priest was yelling at Jesus to come to his aid and show the congregation a sign, 'to come like Yahweh to Elijah,' in a voice all fire./So./She became the Virgin of Flames./ Perhaps it had been a miracle.“ (ibidem:134). Bei dieser Marienerscheinung handelt es sich wahrscheinlich um eine imaginäre, da Black zu dieser Zeit von seiner Mutter gezwungen wurde, die Jungfrau herbeizurufen und um Vergebung von Mariás Sünden zu bitten.

„Abani's three images of the Virgin, particularly the queer trans-Madonna enacted by Black, work together in a radical and destabilizing way.“ (Stobie, 2011:181). Abani erschüttert und dekonstruiert in seinem Roman *The Virgin of Flames* die Vorstellung der perfekten und reinen Jungfrau Maria und konfrontiert den Leser mit ambivalentem Verlangen nach Objekten der Perfektion, die nicht erreicht werden können. Er präsentiert etwas Unglaubliches: eine Jungfrau, die in ihren verschiedenen Erscheinungen Gewalt, Aggression und Männlichkeit in sich vereint (vgl. ibidem:181).

7.2. Purple Hibiscus

Eine andere Rolle spielt die Marienerscheinung, welche die Protagonistin Kambili in Adichies Roman *Purple Hibiscus* erlebt. Die Autorin fokussiert den spirituellen Aspekt der Heiligen Jungfrau. „The most transcendent image of spirituality is depicted in Kambili's vision of the Virgin Mary attained through the catalyst of a village girl, in an African variant on the apparition of Our Lady of Fátima“ (Stobie, 2010:429).

Zwischen 1992 und 1996 erschien dem nigerianischen Mädchen Christina Agbo wiederholt die Jungfrau Maria in Aokpe. Der Ort wandelte sich schnell in eine Pilgerstätte für afrikanische Gläubige, da es sich um eine der ersten Erscheinungen der Mutter Gottes auf diesem Kontinent handelte (vgl. Roten).

Father Amadi, Ifeoma, Amaka und Kambili besuchen in dem Roman *Purple Hibiscus* gemeinsam diesen Pilgerort, wo Kambili die Nähe der Heiligen Jungfrau spürt:

„When the young girl was led out, the flame-of-the-forest swayed and flowers rained down. The girl was slight and solemn, dressed in white, and strong-looking men stood around her so she would not be trampled. She had hardly passed us when other trees nearby started to quiver with a frightening vigor, as if someone were shaking them. The ribbons that cordoned off the apparition area shook, too. Yet there was no wind. The sun turned white, the color and shape of the host. And then I saw her, the Blessed Virgin: an image in the pale sun, a red glow on the back of my hand, a smile on the face of the rosary-bedecked man whose arm rubbed against mine. She was everywhere.“ (Adichie, 2009:274f.)

Adichie vermeidet in ihrer Beschreibung der Marienerscheinung von Aokpe den kontroversen Namen, der Christina Agbo gegeben wurde, nämlich *Mediatrice of All Graces*. Adichies Beschreibung der Erscheinung (siehe Zitat), wie sie von Kambili wahrgenommen wird, reflektiert die Mutter-Sohn-Beziehung Jesu und Marias. Die Sonne, die in dieser Passage den Körper Christi symbolisiert, geht langsam über in den Körper des Mädchens Christina und wird schließlich überlagert von dem alles einnehmenden Bild der Jungfrau. „The vision is one of all-embracing joy and loving-kindness, traditionally associated with femininity.“ (Stobie, 2011:431). Stobie ist überzeugt, dass einige Elemente der beschriebenen Marienerscheinung typisch für afrikanische Wunder sind: die Tatsache, dass das Wunder in der Öffentlichkeit stattfindet, macht die Erscheinungen zu einer gemeinschaftlichen Erfahrung. Die Anerkennung durch die Öffentlichkeit ist wesentlich wichtiger als die der Kirche (vgl. ibidem:431).

Die in *Purple Hibiscus* beschriebene Erscheinung fokussiert das Feminine, da nicht nur der Gegenstand der Erscheinung eine Frau ist, sondern die Visionärin ein junges Mädchen ist und das Ereignis aus der Sicht eines anderen Mädchens, nämlich Kambili, beschrieben wird. Dem Körper Marias, der in vielen Darstellungen das Zentrum bildet, widmet Adichie keine Aufmerksamkeit, sie fokussiert den spirituellen Effekt, den die Erscheinung auf Kambili hat (vgl. ibidem:432). „I felt the Blessed Virgin there. I felt her,' I blurted out. How could anyone not believe after what we had seen? Or hadn't they seen it and felt it, too?“ (Adichie, 2009:275).

In dem vierten Teil des Romans schreibt Amaka ihrem Cousin Jaja, dass ein US-amerikanisches Magazin sich der Marienerscheinung von Aokpe widmet: „[T]he writer had sounded pessimistic that the Blessed Virgin Mary could be appearing at

all, especially in Nigeria: all that corruption and the heat.“ (ibidem:300).

Es sei wichtig, so Stobie, dass die Erscheinung der Jungfrau in einer säkularen Zeitschrift in den USA Erwähnung gefunden habe, aber dennoch basiere der Skeptizismus über die Authentizität derselben des Verfassers auf rassistischen Vorurteilen (Stobie, 2010:433). „Amaka, Kambili and, by extension, their creator, firmly oppose such stereotypes, and endorse hopes for female agency, including contextualised miracles within the African continent.“ (ibidem:433).

In beiden Romanen, *The Virgin of Flames* und *Purple Hibiscus*, wird das Feminine der Heiligen Jungfrau betont, doch während Abani vorwiegend die sexuelle Komponente herausarbeitet, fokussiert Adichie das Spirituelle der Marienerscheinungen. Durch die intensiven Darstellungen der Marienerscheinungen in diesen beiden literarischen Werken wird die wichtige Rolle der Jungfrau im afrikanischen und lateinamerikanischen christlichen Glauben akzentuiert.

8. Synkretismus und Inkulturation

Ein Resultat des Kolonialismus und der aus diesem entstandenen Kulturkontakte ist das Verschmelzen von Religionen.

8.1. The Opposite House

Helen Oyeyemi widmet ihren Roman *The Opposite House* einer neu entstandenen, synkretistischen Religion: der kubanischen Santería, die sich aus der synkretistischen Verbindung der Yoruba Religion und des Katholizismus in Kuba, Trinidad und Brasilien (unter verschiedenen Namen) entwickelte. Basis für diesen neu entstandenen Glauben bilden die Religion und die Weltanschauung der Yoruba. Die Religion nimmt unter den Yoruba einen zentralen Platz ein. Atanda schreibt hierzu: „Indeed, religion played a vital role in the people's lives both private and public.“ (Atanda, 1996:23).

Chabella, eine der Protagonistinnen des Romans *The Opposite House*, verkörpert diese Lebenseinstellung der Yoruba, da die Santería für sie stets präsent ist. Bei

Trauer, Verzweiflung, Freude, Sehnsucht nach Kuba – immer wendet sie sich an ihre Orisa und bittet sie um Rat und Unterstützung.

Die Santería ist eine synkretistische Religion, die aus der Vermischung der Yoruba Religion, die die afrikanischen Sklaven nach Kuba mitbrachten, und des Katholizismus, den die Spanier ihnen als einzige Religion gestatteten.

Rawley (1981) ist der Ansicht, dass der Beginn des transatlantischen Sklavenhandels mit dem „dawn of modern Europe“ (Rawley, 1981:9f.) zusammenfällt. Während des 15. Jahrhunderts kam es in Europa zur Säkularisierung der Kultur, dem Eintreten des Kapitalismus, Veränderungen in der Landwirtschaft (welche Rawley nicht spezifiziert) und der Entwicklung von Kommerz und Transport über lange Strecken, die v.a. durch die technischen Verbesserungen im Schiffsbau gefördert wurde. Eine besondere Rolle im Aufkommen des transatlantischen Sklavenhandels gesteht Rawley dem Anbau von Zucker zu, der ab dem 13. und 14. Jahrhundert vermehrt im mediterranen Raum betrieben wurde, im 15. Jahrhundert auf die spanischen und portugiesischen Inseln im Atlantik wanderte und schließlich im 16. Jahrhundert nach Amerika verlegt wurde. Auf Kuba entstanden die ersten Zuckerplantagen, nach Rawley, erst im 17. Jahrhundert.

Weder in Afrika noch in Europa war der Begriff des Sklaven unbekannt, es gab sie in beinahe allen Kulturen dieser beiden Kontinente, doch, so betont Rawley, war das Konzept der Sklaverei in Afrika ein anderes als in Europa. So erklärt er: „It [Sklaverei] was an integral part of complex social structures. [...] African slaves [...] were acquired outsiders who did not fully become leaders, but remained marginal. In this view slavery has been described as the ‘institutionalization of marginality’.“ (ibidem:12). Außerdem akzentuiert Rawley, dass auch in den unterschiedlichen afrikanischen Gesellschaften das Konzept der Sklaverei variierte (vgl. ibidem:12).

Durch die Inbetriebnahme von Plantagen erschien es den Europäern notwendig, Sklaven als Arbeitskräfte einzusetzen. Im 16. und 17. Jahrhundert verfügte Europa weder über einen ausreichenden Vorrat an billigen Arbeitskräften, um sie auf die Plantagen nach Amerika schicken zu können, noch waren die europäischen Arbeitskräfte bereit, dort lange Zeit als ArbeiterInnen auf den Plantagen tätig zu sein, sondern suchten die Möglichkeit, eigenes Land zu erwerben und ihren Lebensstandard zu verbessern.

Die amerikanische indigene Bevölkerung wurde zunächst zur Arbeit in Minen und Plantagen herangezogen, doch erwiesen sie sich bald als zu schwach, da sie leichter den aus Europa eingeschleppten Krankheiten erlagen als die europäischen SiedlerInnen und die AfrikanerInnen (vgl. ibidem:13f.).

Diese Auffassung vertritt auch Kenneth F. Kiple in seinem 1984 publizierten Werk *The Caribbean Slave. A Biological History*. Hier erklärt er, dass AfrikanerInnen eine besonders hohe Immunität gegenüber Fiebererkrankungen, wie Malaria und Gelbsucht, aufwiesen. Dies sei auch einer der Gründe, aus dem sich der spanische Bischof Las Casas³² für den Ersatz der indigenen Sklaven durch afrikanische auf dem südamerikanischen Kontinent eingesetzt habe (vgl. Kiple, 1984:12f.). Rawley vertritt außerdem die Ansicht, dass die unterschiedlichen Vorstellungen, die die EuropäerInnen von den AfrikanerInnen und Indigenen hatten, einen entscheidenden Einfluss auf den Sklavenhandel übten: „[T]he Indian was the beneficiary of a moral ambiguity – the European notion that he was a noble savage, fulfilling an ideal of the ancients – whereas the African was not.“ (Rawley, 1981:14).

Zwar wiesen die AfrikanerInnen eine höhere Überlebensrate auf, doch stieg ihre Zahl nicht ohne Zukauf neuer Sklaven aus Afrika an. Rawley nennt hierfür zwei Gründe: Einerseits weiteten die europäischen Mächte, v.a. Spanien, die Gebiete, auf denen afrikanische SklavInnen zur Arbeit auf Plantagen eingesetzt wurden, aus: Jamaika kam im späten 17. Jahrhundert hinzu, St. Dominigue zu Beginn des 18. und Kuba in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts. Andererseits bevorzugten die Plantagenbesitzer männliche Arbeitskräfte, weshalb die Sklavenhändler für zwei Männer nur eine Frau auf ihren Schiffen verfrachteten. Von großer Bedeutung war aber auch der vergleichsweise niedrige Preis für Sklaven aus Afrika: es war günstiger, neue Sklaven aus Afrika zu erwerben als Kinder auf den Plantagen aufzuziehen (vgl. ibidem:14f.).

Während des 15. Jahrhunderts stammte der überwiegende Teil der für den transatlantischen Handel bestimmten Sklaven aus der Küstenregion südlich der Sahara, im 16. Jahrhundert aus zwei verschiedenen Gebieten – von den Kap Verden

32: Bartolomé de Las Casas (1484-1566) war ein Mitglied des Dominikanerordens und als Bischof in den spanischen Kolonien in Amerika tätig. Er setzte sich für die Rechte der indigenen Bevölkerung ein. 1552 verfasste er seinen Bericht *Brevísima relación de la destrucción de las Indias occidentales* (dt. Kurz gefasster Bericht von der Verwüstung der westindischen Länder), in welchem er die Ausbeutung und Misshandlung der indigenen Bevölkerung durch die spanischen Siedler verurteilte (vgl. Varela Iglesias, F.M. 2002:134-138)

und aus der Region an der Mündung des Kongo. Im 18. Jahrhundert verlagerte sich die Jagd auf Sklaven nach Liberia, die Elfenbein- und damalige Goldküste und die Buchten von Benin, Biafra und Angola (vgl. ibidem:18).

Laut Rawley brachte Spanien den überwiegenden Teil seiner Sklaven nach Kuba (837 000 von den insgesamt 1 687 000 Sklaven), weshalb es nicht verwunderlich ist, dass die afrikanische Kulturen, allen voran die der Yoruba, die heutige kubanische Kultur wesentlich prägten (vgl. ibidem:54).

Stingl gibt in seinem Buch *Die Götter der Karibik* (1996) einen Überblick über die Entwicklung afroamerikanischer Kulturen und Religionen, wobei jedoch zu beachten ist, dass viele der von ihm verwendeten Begriffe rassistische Konnotationen besitzen. Bereits das erste Kapitel des Buches trägt den Titel *Die dritte Farbe Amerikas*; In diesem beschreibt er die Bevölkerung Lateinamerikas basierend auf ihrer Hautfarbe (vgl. Stingl, 1996:9-11). In dem vierten Kapitel (*Der Kontinent der Ahnen*) bezeichnet er Sudanide und Bantuide als Rassengruppen und beschreibt sie folgendermaßen:

„Charakteristisch sind bei ihnen die längliche Schädelform, schwach entwickelte Brauenbögen, eine breite, flache Nase und ein breiter Mund. Auffällig sind die schwache Körperbehaarung und das kurze Kraushaar. Einen Unterschied gibt es dennoch: Die etwas hellhäutigeren Bantuiden sind im Vergleich zu den mittelgroßen Sudaniden von größerem und kräftigerem Wuchs.“ (ibidem:22).

Bei der Beschreibung der afroamerikanischen Kulturen und Religionen orientiert sich Stingl jedoch an den Forschungsergebnissen des anerkannten US-amerikanischen Afrikanisten Herskovits. Stingl betont, dass die afrikanischen Sklaven ihre eigenen Traditionen nach Amerika brachten, wo sich diese mit den amerikanischen und europäischen vermischten. Der Einfluss der afrikanischen Kulturen in den verschiedenen amerikanischen Staaten ist unterschiedlich stark ausgeprägt. Er stellt fest, dass die Religion der Aspekt der afrikanischen Kulturen ist, der am deutlichsten erhalten blieb (vgl. ibidem:136-140).

Als bedeutsames Volk nennt er das der Yoruba: „An erster Stelle sind die nigerianischen Yoruba (Joruba) zu nennen [...]“ (ibidem:140). Auf Kuba allerdings waren sie unter dem Namen Lukumí bekannt. Der Kubaner Héctor Izaguirre bemerkt in seinem 1997 publizierten Werk *Los Tambores de África en América* (dt. Die Trommeln Afrikas in Amerika): „Los cultos africanos se arraigan en las diferentes

regiones donde el negro fue ubicado. En Cuba, asumirá el nombre de religión Lucumí y, posteriormente, Santería;" (Izaguirre, 1997:12). [Die afrikanischen Kulte verwurzeln sich in den verschiedenen Regionen, in welche der Schwarze [sic] gebracht wurde. Auf Kuba nahm die Religion den Namen Lucumí an und später Santería. (meine Übersetzung)].

Feraudy Espino, ebenfalls Kubaner, versucht in *Yoruba. Un Acercamiento a Nuestras Raíces* (1994; dt. Yoruba. Eine Annäherung an unsere Wurzeln) den Ursprung des Namens Lucumí zu ergründen und zu beweisen, dass es sich bei diesem Volk um die Yoruba handelt. Er verweist auf den nigerianischen Historiker J.F.A. Ajayi und sein Werk *History of West Africa*, wo Ajayi die Sprache der Yoruba als Lucumí bezeichnet (vgl. Feraudy Espino, 1994:26). Wahrscheinlich hörten die Spanier, dass sich die Yoruba gegenseitig *Oloku Mi* (*Mein Vertrauter*) nannten, und schlossen daraus, dass der Name ihres Volkes Lucumí sei, worin Feraudy Espino den Ursprung des Begriffs Lucumí ansieht, der sich auf Kuba verbreitete (vgl. ibidem:27).

Wie ich in dem Kapitel „Christliche und afrikanische Religionen“³³ bereits erklärt habe, glauben die Yoruba an die Existenz einer physikalischen Welt *aye*, eines Himmels *orun*, des Gottes Olodumare und der *emi airi*. Von Bedeutung für die Yoruba ist die Vorstellung der Orisa und deren Rolle als Boten zwischen *aye* und *orun*, wie auch die Formen ihrer Anbetung.

Izaguirre bemerkt, dass die afrikanischen Sklaven keine Abbilder ihrer Orisa nach Kuba brachten, sodass sie aufgrund dieses Mangels, auf die Bilder der spanischen, d.h. der katholischen, Kirche zurückgriffen und den christlichen Heiligen die Funktionen und Attribute ihrer Orisa zuschrieben. Auf diese Weise entstand die Santería (vgl. Izaguirre, 1997:46).

Stingl widmet sich in seinem Werk ebenfalls dem Synkretismus, diesem bereits von Izaguirre beschriebenen Phänomen.

„Das bedeutet konkret: Das aus Afrika mitgebrachte Erbe der ursprünglichen Stammesreligionen [sic!] hat sich in Amerika mit Elementen der Religion vermischt, welche die neuen Herren der schwarzen Sklaven 'praktizierten', also mit christlichen Elementen, in erster Linie solchen der katholischen Religion [...]“ (Stingl, 1996:144).

33: siehe Kapitel 6, S.38-41

In dem neu entstandenen System fanden die meisten Orisa ihre Entsprechung in einem katholischen Heiligen. So wird Gott mit Olodumare gleichgesetzt, der Heilige Geist mit Olofi, Jesus mit Obamoro und der Teufel mit Olosi (vgl. Izaguirre, 1997:47). Der nigerianische Babalawo Abimbola widerspricht Stingls Annahme, dass die Santería aus dem Synkretismus der traditionellen Religion der Yoruba und dem katholischen Christentum entstanden sei, da die Liturgie und die Weltanschauung der Yoruba sich nicht gewandelt hätten, lediglich die Ikonen der Orisa und einige Rituale. Denn auch die Yoruba Afrikas hätten sich bereits lange Zeit vor Einbruch des Sklavenhandels mit den Völkern in ihrer Nachbarschaft vermischt und ihre religiösen Praktiken modifiziert. Dies sei, nach Abimbola, ergo kein amerikanisches Phänomen und könne auch nicht als Synkretismus bezeichnet werden (vgl. Abimbola, 2003:105f.).

Wande Abimbola macht in seinem Buch *Ifá Will Mend Our Broken World* (2003) dennoch auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Santería und der Religion der Yoruba in Nigeria aufmerksam.

Zunächst bestätigt auch er, dass viele der Sklaven, die nach Kuba gebracht wurden, Yoruba waren. Außerdem erklärt er, aus welchem Grund sich die Religion der Yoruba nicht nur in Kuba, sondern auch in Brasilien und Haiti erhalten konnte und kann: „[M]any more Yorùbá were taken to the so-called New World until 1888 when slavery was abolished in Brazil. One reason Yorùbá culture has been very well remembered and preserved in the Americas is that the Yorùbá were among the last Africans to arrive.“ (ibidem:102).

Obgleich Abimbola den Synkretismus nicht als Prinzip sieht, dass die Religion der Yoruba in Amerika veränderte, betont er dennoch, dass sich ein gewisser Wandel derselben in Kuba vollzogen hat. Als Beispiele hierfür nennt er die Entstehung der *soperas*, heiliger Porzellangefäße mit Abbildern der verschiedenen Orisa, oder Veränderungen in den heiligen Schriften, auf welche er aber nicht näher eingeht (vgl. ibidem:107). Die Unterschiede zwischen den beiden Religionen lägen vor allem an der Oberfläche, nicht jedoch in den wesentlichen Aspekten des Glaubens. So meint Abimbola: „The Yorùbá religion is over-ritualized in the Americas. The religion in Cuba and Brazil has become very elaborate and complicated, whereas in Africa it is much simpler in some respects.“ (ibidem:114). In Kuba werden bei vielen

Zeremonien Kerzen verwendet, was in Nigeria unüblich ist (vgl. ibidem:114). Außerdem konsultieren die Babalawos vor bedeutenden Zeremonien die Konstellation der Sterne; in Nigeria hingegen hat die Astrologie nie einen signifikanten Platz in den Glaubensvorstellungen der Yoruba eingenommen (vgl. ibidem:116).

Gemeinsam sei den religiösen Praktiken in Nigeria und Kuba, dass bedeutende Initiationszeremonien sieben Tage lang dauern. Die Babalawos in beiden Ländern haben Frauen als Gehilfinnen, die „apetebi of Orula“, die oft auch ihre Ehefrau seien. Viele Wörter und Begriffe aus dem Yoruba bestehen heute noch in Kuba weiter, jedoch habe sich ihre Aussprache und Form durch den Kontakt zum Spanischen stark verändert (vgl. ibidem:119-129).

In dem Roman *The Opposite House* war es Juan, Chabellas Ehemann, der, enttäuscht von der Revolution³⁴, beschlossen hat, Kuba mit seiner Familie zu verlassen. Er vermeidet es, Kuba zu erwähnen, weshalb Chabella ihm nicht gestehen kann, welche Sehnsucht sie nach Kuba und den dort verbliebenen Verwandten und Freunden empfindet. Stattdessen bastelt sie Blumen aus Reispapier, auf die sie ihre Gebete schreibt und welche sie anschließend verbrennt, damit ihre Wünsche die Orisa erreichen können. Die Liebe zu ihrer Heimat und zu der afrokubanischen Religion projiziert sie auf diese Blumen und ihre Gebete: „But love gets in the way of her paper flowers, love keeps them secret from Papi.“ (Oyeyemi, 2008:11). Chabella verheimlicht ihre Gefühle vor Juan nicht aus Angst, sondern aus Liebe. Sie möchte ihn nicht verletzen, indem sie ihre Sehnsucht nach der Heimat offen zeigt. Ihren Orisa, ihren ständigen Wegbegleitern, kann sie ihre Gefühle offenbaren, ohne Furcht, sie zu verletzen.

In ihren Gebeten kann Chabella ihre Persönlichkeit vollkommen entfalten, sie muss sich weder ihrer Herkunft noch ihrer Spiritualität schämen, sondern zeigt ihre Wünsche und Wurzeln offen. Maja, ihre Tochter, bemerkt, dass die Sprache Chabellas sich verändert sobald sie zu beten beginnt: „When she prays to the saints for intercession, her Spanish is damaged and slow because she is moving her thoughts from Africa to Cuba and back again.“ (ibidem:12). Die Gebete sind

34: Kubanische Revolution (1956-1959): unter der Führung Fidel und Raúl Castros, Ernesto Che Guevaras und Camilo Cienfuegos' wurde die Militärdiktatur Fulgencio Batistas gestürzt und ab 1961 ein sozialistisches System in Kuba aufgebaut, das bis heute noch besteht. Vgl. Zeuske, M. 2002²: Kleine Geschichte Kubas. S.:178-187

Chabellas Kommunikation mit den Orisa, welche durch ihre Geschichte die Verbindung Afrikas und Kubas repräsentieren.

In der Kommunikation zwischen Mensch und Orisa sind nicht nur die Gebete von großer Bedeutung, sondern auch die Opferdarbietungen, die diese stets begleiten, und die Altäre an welchen die Opferdarbietungen und Gebete stattfinden. Folglich nehmen die Altäre eine zentrale Stellung in der Religion der Yoruba und der Santería ein. Idowu (1982) geht der Entwicklung von Altären in der Menschheitsgeschichte auf den Grund. Das Fundament der Entstehung von Altären bilde die Tatsache, dass der Mensch allmählich begann, gewisse Orte mit der Präsenz einer göttlichen oder übermenschlichen Macht zu assoziieren und an ebendiese Stellen Gegenstände legte, die diese göttliche Präsenz symbolisierten. Bei den Yoruba gebe es besonders viele Altäre an all den Orten, die traditionell mit der Anwesenheit der Orisa verbunden werden (vgl. Idowu, 1982:125f.). Besonders wichtig seien die Altäre in den Häusern: „Almost all the divinities, if not every one of them, have shrines in dwelling houses. In each house, a divintiy occupies the central position by virtue of his status as the tutelary 'owner' of the place, and is part and parcel of domestic life.“ (ibidem:127).

In Chabellas und Juans Haus ist es der Orisa Elegua, der schon bei der Eingangstür steht und die Familie von dort aus beschützt:

„Where there would usually be a lump of shaped brass, Mami and Papi's coat stand has a host grinning from its top – a concrete skull, eye sockets filled with dull shells. The shells are eyes for Elegua to look through – Echun-Elegua, the trickster god, who protects us from the works of other, inferior tricksters.“ (Oyeyemi, 2008:36).

Feraudy Espino (1994) bestätigt, dass bei den Yoruba jedes Haus einen Altar habe, der eine zentrale Position einnehme, da er als eine Art Schutzengel verehrt werde. Der Altar repräsentiere das Antlitz des Orisa und dieses werde von seinen Attributen umgeben. Weiters stellte er fest, dass die Altäre von so großer Bedeutung seien, da die Notwendigkeit bestehe, etwas Sichtbares zu besitzen, wo die Geschenke und Opfergaben für die Orisa abgelegt werden können (vgl. Feraudy Espino, 1994:143).



Abbildung eines Elegua samt seiner Attribute aus der kubanischen Santería, eigene Aufnahme, Havanna, 30/09/11

Ellis (1894) gibt eine Beschreibung der Abbildung der Orisa bei den Yoruba zu seiner Zeit: „The Yoruba gods are almost invariably represented by images in human form, which appear grotesque, but are not meant to be so [...] These images are regarded as emblems of absent gods.“ (Ellis, 1894:99). Er fährt mit der Erklärung fort, dass nicht diese Abbilder verehrt werden, sondern, dass die Vorstellung dominiere, dass die Orisa in diese Abbilder treten um ihre Opfergaben zu empfangen und die Anbetung und Gebete der Gläubigen anzuhören (vgl. ibidem:99).

Idowu (1982) betont den Stellenwert der Anbetung der Orisa bei den Yoruba (und folglich auch in der Santería): „In the life of the Yoruba, worship as an imperative factor stands out prominently.[...] [W]orship for them begins, controls, and ends all the affairs of life. A Yoruba feels that he is in the presence of his divinity wherever he is and whatever he does.“ (Idowu, 1982:107f.). Nach Feraudy Espino (1994) regulieren die Opferdarbietungen das Verhältnis der Menschen zu ihren Orisa. Geopfert werden besonders Getränke und Lebensmittel. Jeder Orisa habe seine Vorlieben, was die Opfergaben betreffe (vgl. Feraudy Espino, 1994:152, 155). Auch Ellis (1894) erkennt die zentrale Stellung der Opferdarbietungen: „Sacrifice is the most important part of ceremonial worship, and no god can be consulted without it,

the value of the offering varying with the importance of the occasion.“ (vgl. Ellis, 1894:100).

Daher ist es nicht erstaunlich, dass der Altar in Chabellas Leben eine wichtige Rolle spielt.

Als Chabella Juan, der an Arthritis leidet, eine Tinktur ihres Babalawos in das Essen mischt, erleidet er einen heftigen Brechanfall. Nachdem er sich von diesem Anfall erholt, zerstört er vor Wut Chabellas Altar (vgl. Oyeyemi, 2008:43). Dies löst eine schwere Krise in der Ehe der beiden aus, da Chabella beschließt, das Haus zu verlassen und für eine Weile zu Maja zu ziehen (vgl. ibidem:23). Sie weigert sich, mit Juan zu sprechen und zu ihm zurückzukehren solange ihr Altar nicht wiederhergestellt werde.

Chabellas Altar ist ihrem persönlichen Orisa, Elegua, gewidmet. Elegua wird in der Santería mit dem Heiligen Kind von Atocha³⁵ identifiziert (vgl. Izaguirre, 1997:65).

Elegua soll einst Olofi, den Vater aller Orisa, von einer mysteriösen Krankheit geheilt haben. Um seinen Dank zu zeigen, beschloss Olofi, dass jeder Orisa einen Teil seiner erhaltenen Opfergaben an Elegua abgeben sollte. Außerdem gab er Elegua einen Schlüssel und machte ihn zum Herren über alle Wege. Bei einer anderen Gelegenheit besaß Elegua als einziger der Orisa den Mut Obatala zu erzählen, dass Ogun Yemaya, seine Mutter, vergewaltigt hatte. Daraufhin bestrafte Obatala Ogun und machte Elegua zum ersten aller Orisa. Elegua ist in der Santería auch als Echu bekannt, der eine zwiespältige Persönlichkeit ist. Obwohl er als böse und Unruhestifter gilt, fungiert er dennoch auch als Friedensstifter (vgl. Oricha, 2006:27). Nach Jahn (vgl. 1988:72f.) werde Echu in Kuba mit dem Teufel identifiziert. Seine Symbole seien Eisenstückchen, Nägel, Ketten und Schlüssel. Wie die anderen Orisa, so habe auch Elegua seinen eigenen Tanz und seine eigenen Farben. Die Farben, die Elegua repräsentieren, seien rot und schwarz .

„Sein Tanz ist grotesk. Er schneidet dabei Grimassen, spielt mit einem Brummkreisel oder mit Murmeln, stibitzt den herumstehenden Zuschauern den Hut, nimmt ihnen die Zigarette aus dem Mund, wackelt mit dem Hintern und den Hüften, schwingt sein Symbol, einen halbmeterlangen eisernen Haken [...] vor sich her [...].“ (ibidem:73)

35: das Heilige Kind von Atocha ist Jesus, der in Gestalt eines kleinen Kindes Gefangenen in Atocha, unweit von Madrid, Nahrung brachte. Vgl. <http://www.ninoatocha.com/history.html> (4/6/11), Bolívar,2005:138)

Chabellas Altar trägt nicht nur das Abbild Eleguas, sondern auch seine Attribute und Fotografien von den Menschen, für die Chabella betet:

„[A] framed picture of the Holy of Atocha, smaller than the one on the sitting-room wall, Mami's silk-lined, gold-painted incense box. I [Maja] open the box to make sure that her Santeria beads – devotional chains in Elegua's colours – are still there; they lie intact at the bottom of the case, beneath a bed of folded rice-paper flowers. The collar is a rope of heavy black and red, strands of beads coiled like a sated snake. I close the box and catch Brigitte's photo in the act of fluttering from altar to floor, return it to its place beside the photo of my Bisabuela.“ (Oyeyemi, 2008:79)

An dem Altar vollzieht Chabella ihre täglichen Gebete und Opferdarbietungen, die für eine gute Kommunikation mit ihrem Orisa unentbehrlich sind und die durch die Zerstörung des Altars gestört wurde. Oyeyemi beschreibt keine Opferdarbietung direkt, lediglich die Tatsache, dass vor einem Abbild des Kindes von Atocha Opfergaben liegen, die Elegua zufrieden stimmen: „He [Kind von Atocha] is happy today. Before him, on a small mahogany wall-bracket, is a shallow dish full of pallid *aguardiente*, Elegua's favourite alcoholic offering.“ (ibidem:40f.)

Pedro Juan Gutiérrez, ein kubanischer Schriftsteller, beschreibt in seinem Roman *Dirty Havana Trilogy* (2001) den Altar des Erzählers, der Ogun³⁶ geweiht ist, und eine Opferdarbietung:

„Oggún wanted rum and tabacco. [...] Somehow I find a glass of *aguardiente*³⁷ and a good cigar to share with him in my room. [...] Feeling around in the dark, I turned on the light again and went over to Oggún's box. The irons were covered in dust and cobwebs. I sprayed them with a mouthful of *aguardiente* and bowed to them. I'd get back in Oggún's good graces.“ (Gutiérrez, 2001:320f.).

Er beschreibt auch einen zweiten Altar, der ebenfalls Ogun gewidmet ist, und Santico gehört. An dieser Textstelle wird deutlich, dass die Menschen Eigenschaften ihrer Orisa verkörpern:

„Santico had always been a bastard. He liked blood and knife and fights. He was a fighter, and he was brave. His santo was Oggún. In a corner of the room were

36: Ogun wird mit San Pedro/San Juan gleichgesetzt (vgl. Izaguirre, 1997); er ist der Gott des Eisen und Krieges und Schutzpatron der Jäger (vgl. Ellis, 1894:67); „Ogun, the man of iron“ (Oyeyemi, 2008:36) ist die Beschreibung, die sich in *The Opposite House* findet

37: *aguardiente*: span., ein aus Zuckerrohr gebrannter Schnaps, der in vielen Zeremonien der Santería verwendet wird

Oggún's iron pot and his miniature tool irons, warrior figurines, the glasses of *aguardiente* and the cigars, the plates of avocado, cassava, pepper, garlic. Thunderstones, rods of ironwood and *camagua* and *jagüey*, stewed greens. A chain, a machete, an anvil, a knife.“ (ibidem:363f.).

Während in Oyeyemis Darstellung von Chabellas Altar vor allem ihre persönlichen Gegenstände, wie Ketten und Fotografien ihrer Familie und Freunde einen zentralen Platz einnehmen, so sind es Gutiérrez' in Roman die Attribute Oguns und die Opfergaben, die explizit aufgezählt werden. Persönliche Gegenstände der Menschen, die die Altäre pflegen, finden keine Erwähnung. In *The Opposite House* beschreibt Oyeyemi primär den Altar in seiner Beziehung zu Chabella, Gutiérrez betont die Verbundenheit des Altars und des Orisa, dem er gewidmet ist.

Nicht nur für die Kommunikation mit Elegua und als Ort für die Projektion ihrer Sehnsucht nach Kuba und nach den dort zurückgelassenen Menschen benötigt Chabella ihren Altar. Er ist für sie auch ein Symbol ihrer langen Reise von Havanna nach Frankreich, Deutschland und ihrer anschließenden Ankunft in London. Auf diesem Weg hat sie vieles verloren und konnte nur das retten, was auf dem Altar steht (vgl. Oyeyemi, 2008:42).

Erst als Juan den Altar repariert und an seinen alten Platz stellt, verzeiht ihm Chabella und kehrt nach Hause zurück (vgl. ibidem:119).

Chabella ist eine Santera³⁸ und ihr persönlicher Orisa, Elegua, kam auf mystischem Wege zu ihr.

Santeros sind ebenfalls Priester, doch befinden sie sich auf einer hierarchisch niedrigeren Stufe als die Babalawos (vgl. Izaguirre, 1997:118,148; Idowu, 1982:133; Ellis, 1894:95f.). Idowu erklärt auch die tragende Rolle, die den Priestern bei den Yoruba zukomme: „[T]he priest whose primary function among the Yoruba is that of a mediator. [...] It is his duty to offer up man's worship and to bless man in the name of his object of worship.“ (Idowu, 1982:130).

Ein Orisa kommt zu seinem „Kind“, wie die Verehrer eines Orisa genannt werden, durch Geburt oder Orakel. Chabella wird von ihrer Großmutter zu Elegua geführt. Ihre Großmutter Carmen war eine mächtige Babalawo und fühlte eine starke Verbundenheit zwischen sich und Chabella. Sie erzählte der kleinen Chabella die

38: Oyeyemi verwendet in ihrem Roman stets die männliche Form *Santero*, selbst wenn sie von Frauen spricht

Geschichten der Orisa und wurde eines Nachmittags beim Erzählen von einer schwarzen Madonnenstatue unterbrochen (vgl. Oyeyemi, 2008:37ff.). „She [Carmen] strode across the dim room with her African print gown beating the air around her like wings, and she took the black Madonna in her hand and crushed its head against the wall.“ (ibidem:39). Aus der zerbrochenen Statue fiel eine weiße Blume, die Chabella unbekannt war (vgl. ibidem:39). Carmen war überzeugt, dass sie und Chabella eine Person waren und sagte zu ihr: „Carmen, you are born again, but you are born without your tongue. Find it. Be who you were before.“ (ibidem:40). Lange bevor Chabella wusste, was die Santería oder ein Santero ist, überreichte ihr Carmen die Kette Eleguas. Als Carmen starb, ging ein Teil ihrer Persönlichkeit und somit ihrer Macht in den Körper Chabellas über (vgl. ibidem:40). Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass als „Chabella first became a Santero, Elegua chose her for his own – unusual that he should chose a woman.“ (ibidem:37).

Die Ketten, die Carmen Chabella gab und die auf ihrem Altar stehen, werden normalerweise während der drei Phasen der Initiation als Santero vom Paten dem/der AnwärterIn überreicht. Sie werden mit Sprüchen belegt, die den/die TrägerIn schützen (vgl. Izaguirre, 1997:118-147).

Chabella teilt nur sehr wenige Geheimnisse der Santería mit ihrer Familie, da sie überzeugt davon ist, dass diese sie nicht verstehen können oder wollen (im Falle Juans) (vgl. Oyeyemi, 2008:23). So weiß Maja, die Ich-Erzählerin, nichts über Chabellas Initiation als Santera, doch sie versucht, sie sich vorzustellen:

„When I [Maja] think of her Santeria initiation I see her surrounded by her Orishas – her guardian Yoruba gods. I see my Mami kneeling with her eyes turned ecstatically upwards into the wet curtains of her eyelids as her priest cuts two bars, each one as thick as a slug's trail, into the flesh of her tongue. Her altar is a series of four interlinked shrines, grooved pentagons of painted wood and brass threaded with flowers and rosaries and shells and stones and candles and saucers, all of fidelity's sparse jewellery.“ (ibidem:24)

Anders wird die Initiation in die Santería bei kubanischen AutorInnen beschrieben. So wird die Initiation von Felicia, einer der Protagonistinnen des Romans *Soñar en Cubano* (1993) von Cristina García, folgendermaßen dargestellt:

„La mañana de la iniciación, dieciséis santeras [...] la [Felicia] bañaron en agua de río, frotándola con un jabón cubierto de fibras vegetales hasta que su piel brilló. Las

mujeres vistieron a Felicia con una túnica blanca de tela fresca y peinaron y trenzaron su pelo, tratándola como si fuese una recién nacida.“ (García, 1993:250)
[Am Morgen der Initiation wuschen sechzehn Santeras sie [Felicia] im Wasser des Flusses, sie rieben sie mit einer von Pflanzenfasern bedeckten Seife solange, bis ihre Haut glänzte. Die Frauen bekleideten Felicia mit einer weißen Tunika aus einem leichten Stoff und kämmten und flochten ihr Haar, sie behandelten sie wie eine Neugeborene. (Meine Übersetzung)]

Darauf wird Felicia in einen fensterlosen Raum gebracht, wo ihr die Patin die erste Kette umhängt. Sie wird noch einige Male gewaschen, die Babalawo rasiert ihr den Kopf, während die übrigen Santeras in der Sprache der Yoruba singen. Schließlich fällt Felicia in eine Trance und wird von einem Orisa besessen. Damit die Santeras die Sprache der Orisa verstehen können, schneiden sie ihr mit einem Messer acht Mal in die Zunge. Schließlich folgen noch einige Tieropfer, deren Blut Felicia kosten muss (ibidem:250f.).

Ähnlich beschreibt auch Eliseo Altunaga in seinem Roman *Las Negras Brujas No Vuelan* (2007) (dt.: Die schwarzen Hexen fliegen nicht) die Initiation von Yoandri, einer der ProtagonistInnen. Zunächst wird sie von acht Santeras zu einem Fluss geführt, an dessen Ufer ein Haus steht, in welchem Yoandri alleine die Nacht verbringt. Am Morgen kommt María, eine der Santeras und sagt: „Lávate la cara con agua de mil flores. En el agua flotaban pétalos. [...] Yoandri se lavó la cara y las otras mujeres le enjuagaron el cuerpo con el resto del agua.“ (Altunaga, 2007:130)

[- Wasch dir das Gesicht mit dem Wasser der tausend Blumen. Im Wasser schwammen Blüten. [...] Yoandri wusch sich das Gesicht und die anderen Frauen spülten ihren Körper mit dem restlichen Wasser. (Meine Übersetzung)].

Am Abend muss Yoandri neun Mal um einen heiligen Baum herumgehen und wird dabei von einem der Orisa besessen. Sie muss gegen ihn ankämpfen und so ihre Kraft beweisen. Nach dem Kampf wird ein Hahn geopfert und seine Federn werden über Yoandris Kopf geworfen (ibidem:131ff.).

Bei Oyeyemis Beschreibung fehlt vollkommen die Präsenz des Flusses und der Akt des Waschens, die in den Romanen der beiden kubanischen AutorInnen eine zentrale Rolle spielen. Das mag daran liegen, dass Oyeyemi, obwohl ihre Wurzeln in der Kultur der Yoruba liegen, kaum Einblick in die Riten der Santería hat und das Wissen, das sie im Roman *The Opposite House* preisgibt, selbst der Fachliteratur entnommen hat, in welcher jedoch viele geheime Zeremonien nicht detailliert

dargestellt werden (vgl. The Independent, 2007). In Kuba sind viele Einzelheiten der Riten bekannt, selbst denjenigen, die nicht in die Santería initiiert worden sind und folglich ist es für kubanische AutorInnen leichter, Zeremonien und Riten dieser Religion in ihren Werken zu beschreiben.

8.2. Purple Hibiscus

In Chimamanda Ngozi Adichies Roman *Purple Hibiscus* wird eine andere Form des Verschmelzens von Religionen beschrieben: die Inkulturation der Igbo Kultur in die katholische Religion.

Father Benedict ist der aus Großbritannien stammende Priester von St. Agnes, der Kirche in Enugu, die Eugene mit seiner Familie besucht. Father Benedict hat aus seiner Pfarre sämtliche Elemente der Igbo Kultur entfernt und lehnt sie offen ab. Er gestattet während der Messe den Gebrauch des Igbo nicht, wie andere Kirchenväter, sondern fordert, dass das Glaubensbekenntnis und das Kyrie in lateinischer Sprache gesprochen werden und erlaubt den Kirchgängern nur bedingt während der Messe zu klatschen, um die Feierlichkeit nicht zu gefährden (vgl. Adichie, 2009:4). Das einzige Element der Igbo Kultur, das er in der Kirche zulässt, ist das Preislied, das er jedoch abfällig bewertet: „[H]e called them native songs, and when he said „native“ his straight-line lips turned down at the corners to form an inverted U.“ (ibidem:4). Wie Eugene lehnt er die Igbo Kultur zur Gänze ab, verwirft sie als „heidnisch“ und versucht, die Igbo Christen von seiner Auffassung zu überzeugen: „You [Kambili] understood that it is wrong to take joy in pagan rituals, because it breaks the first commandment. Pagan rituals are misinformed superstition, and they are the gateway to Hell.“ (ibidem:106).

Die Ablehnung der Igbo Kultur und sein fremdes Aussehen haben zur Folge, dass Father Benedict in seiner Gemeinde nicht vollkommen akzeptiert wird. Obgleich er seit bereits sieben Jahren in St. Agnes tätig ist, bezeichnen ihn die Gläubigen immer noch als „unseren neuen Priester“ (vgl. ibidem:4). Eugene, der ein ebensolcher Verächter der Igbo Kultur ist, ist ein großer Verehrer Father Benedicts. Letzterer empfindet ebenso für Eugene, nicht zuletzt aufgrund der hohen Summen, die Eugene der Kirche spendet, und erwähnt ihn sogar während der Messe: „Father

Benedict usually referred to the pope, Papa, and Jesus – in that order. He used Papa to illustrate the gospels.“ (Adichie, 2009:4).

Die katholische Religion, wie sie Father Benedict und Eugene praktizieren, bleibt den meisten der Gläubigen fremd und fern, da sie jeglicher Elemente ihrer eigenen Kultur entbehrt.

Father Benedict steht Father Amadi, dem zweiten in *Purple Hibiscus* beschriebenen Priester, gegenüber. Seinen ersten Auftritt in dem Roman hat Father Amadi als Gastpriester in St. Agnes, wo er die Messe auf eine andere, den Gläubigen bisher unbekannte Weise hält: „And halfway through his sermon, he broke into an Igbo song: 'Bunie ya enu...'“ (ibidem:28, Hervorhebung im Original). Die Gemeinde ist verwundert, da sie sich an Father Benedicts strengen Katholizismus gewöhnt hat: „The congregation drew in a collective breath, some sighed, some had their mouths in a big O. They were used to Father Benedict's sparse sermons, to Father Benedict's pinch-your-nose monotone. Slowly they joined in.“ (ibidem:28).

Father Amadi praktiziert die Prämissen des zweiten vatikanischen Konzils, das den Dialog zwischen den Kulturen fördert (vgl. Uzor, 2004:184). Der Dialog basiert auf der Erkenntnis, dass die Rolle der Kultur in der Verbreitung und Akzeptanz der Religion eine bedeutende sei : „Christianity therefore builds on people's culture, purifies it and elevates it.“ (ibidem:186). Der Klerus sei gezwungen, Elemente der Igbo Kultur zu bewahren und zu respektieren und gleichzeitig das Christentum zu verbreiten (vgl. ibidem:186). Bediako ist sogar überzeugt davon, dass „Christianity may thus be enriched from pagan sources. On the other hand, it may be debased when the lower elements of paganism are perpetuated. “ (Bediako, 1995:211). Afrikanische Religionen seien, so Bediako, dynamische Institutionen, die neue Gegebenheiten und Bedürfnisse in der Gesellschaft adaptieren und beantworten können. Wichtig sei für die Christianisierung auch die Tatsache, dass afrikanische Religionen generell zwischen einem Gott und anderen Wesen, wie Geistern, unterscheiden (vgl. ibidem:212f.). In vielen afrikanischen Religionen und Gesellschaften spielen die Ahnen eine wichtige Rolle, sie werden beinahe wie Gottheiten verehrt, wie Orakel konsultiert und wie Geister um Hilfe gebeten. Die Missionare versuchen den Platz, den die Ahnen im Leben vieler AfrikanerInnen einnehmen, durch Jesus zu ersetzen, der als Ahne aller Christen dargestellt wird

(vgl. ibidem:217). „Christ, by virtue of his Incarnation, death, resurrection and ascension into the realm of spirit-power, can rightly be designated, in African terms, as Ancestor, indeed Supreme Ancestor.“ (ibidem:217). Für Bediako ist es ebenso wichtig, dass die Heilige Schrift den AfrikanerInnen in ihren Sprachen vermittelt werde. „Thus the Scriptures become our story, illuminating our past, reflecting the triumphs of our dependence on God, as well as our failures in disobedience and idolatry. We come to participate in the meaning of the scriptural events, as anyone who shares in African Christian worship services knows.“ (ibidem:227). Die Vorfahren, deren Geschichten in der Bibel beschrieben sind, ihr Leben und ihre Taten beeinflussen alle späteren Generationen (vgl. ibidem:227).

All dies bezeichnet die Theologie als Inkulturation. Mbachu gibt in ihrem Werk *Inculturation Theology of the Jerusalem Council in 15 Acts* einen kurzen Überblick über die Definitionen von Inkulturation. So beschreibt sie Inkulturation als „'insertion of the Gospel' or the divine word in human culture(s). It is in general a reciprocal exchange between the Gospel values and a people's way of life. [...] It is a dialogal evangelisation of cultures.“ (Mbachu, 1995:38). In der Liturgie heißt das, dass lokale Elemente und Symbole inkorporiert werden (vgl. ibidem:42). Sie zitiert Papst Johannes Paul II., der 1985 Inkulturation als „insertion of the Gospel message into an autochthonous (native) culture and also as the introduction of this very culture into the life of the Church.“ bezeichnete (ibidem:47). Inkulturation impliziert nicht nur die Inkorporation des Christentums in verschiedene Kulturen, sondern auch gleichzeitig Transformation und Bereicherung der Kulturen und des Glaubens (vgl. ibidem:49).

In Adichies Roman *Purple Hibiscus* ist es vor allem Father Amadi, der die Aufgabe der Inkulturation auf sich nimmt. Er ist Igbo und katholischer Priester und vernachlässigt keine der beiden Kulturen. „Reverend Father Amadi, like everything else around Ifeoma and her children, is authentically Christian. Despite his down-to-earth approach to life and his creative relationship with others, he is nonetheless ever mindful of his vocation to priesthood.“ (Ogwude, 2011:118).

Kambili ist erstaunt über das Auftreten, die Haltung und den Umgang Father Amadis mit anderen, die nicht so sind wie sie es von katholischen Priestern gewohnt ist: „ 'Good evening,' I said and then added, 'Father.' It felt almost sacrilegious addressing this boyish man – in an open-neck T-shirt and jeans faded so much I

could not tell if they had been black or dark blue – as Father. [...] He had a singer's voice [...]" (Adichie, 2009:135). Auch seine religiösen Praktiken verwundern Kambili:

„After dinner, we [Jaja, Kambili, Father Amadi, Ifeomas Familie] retired to the living room, and Auntie Ifeoma asked Obiora [ihren Sohn] to turn the TV off so we could pray while Father Amadi was here. [...] Father Amadi led the first decade [des Rosenkranzgebets], and at the end, he started an Igbo praise song.“ (ibidem:138)

In Father Amadis Kirche herrscht mehr Freiheit als in Father Benedicts. Als Kambili eine Messe besucht, fällt ihr zunächst auf, dass viele Frauen in Jeans in der Kirche sind und ihr Haar nicht komplett bedecken, was Eugene entsetzen würde (vgl. ibidem:240). Selbst während der Messe vergisst Father Amadi seine Igbo Wurzeln nicht: „After we said the Lord's Prayer, Father Amadi did not say, 'Offer to each other the sign of peace.' He broke into an Igbo song instead./ '*Ekene nke udo – ezigbo nwanne m nye m aka gi.*' 'The greeting of peace – my dear sister, dear brother, give me your hand.'“ (ibidem:241, Hervorhebung im Original). Die Gläubigen sind nicht leise und bewegungslos wie in St. Agnes, sondern klatschen zum Rhythmus der Lieder und umarmen einander (vgl. ibidem:241).

Father Amadi sucht und findet Inspiration nicht in der Heiligen Schrift oder bei den Missionaren, sondern in seinem eigenen Volk. Viele seiner Nachmittage verbringt er mit den Jungen aus seiner Gemeinde in einem Stadion, wo sie zusammen Fußball spielen. Er erklärt Kambili, die ihn begleitet: „I see Christ in their faces, in the boys' faces. [...] They inspire me, those boys.“ (ibidem:178f.). In den Jungen findet er seinen wahren Glauben, denn sie zeigen ihm, was Gott und der Glaube an Gott bewirken können. Diese Jungen, die um ihr Überleben kämpfen müssen, sind für ihn wahre Wunder, die er vor seinen Augen hat. Er hinterfragt ihre Existenz, ihren Lebenswillen und ihr Handeln nicht, sondern akzeptiert sie genau so wie sie sind: „'Because I need to believe in something that I never question.'“ (ibidem:226).

Stobie kommentiert Father Amadi folgendermaßen: „[...] Father Amadi is shown in a positive light as he attempts to make Catholicism relevant for a contemporary Nigerian congregation by the use of the Igbo language and songs, and as he pays attention to Kambili, encouraging her to play football and express herself.“ (Stobie, 2010:424). Als katholischer Priester ist er einigen Regeln der Kirche unterworfen, die er nicht zu ändern versucht. Amaka, Kambilis Cousine, soll für ihre Firmung einen

britischen Namen auswählen, doch sie weigert sich. Father Amadi versucht sie zu überreden, aber Amaka gibt nicht auf und verzichtet schließlich auf ihre Firmung (vgl. Adichie, 2009:271ff.). Father Amadi gestattet trotz aller Integration der Igbo Kultur in die katholische Religion nicht, dass Amaka einen Igbo Namen als Firmnamen wählt. Auch Stobie kommentiert diese Episode des Romans: „While the young Nigerian priest, Father Amadi, attempts to indigenise services, he is bound to observe practices such as the adoption of an English name at confirmation. As a matter of principle Kambili's cousin refuses to be confirmed because of this non-negotiable requirement.“ (Stobie, 2010:428).

Obgleich Father Amadi versucht, die Messe so zu gestalten, dass sie den Igbo Gläubigen und ihrer Kultur näher ist, werden auch ihm durch die Kirchenleitung Grenzen auferlegt (vgl. ibidem:429).

8.3. Swallow

Sefi Atta präsentiert dem Leser in ihrem Roman *Swallow* die Praktiken der anglikanischen Kirche, der Yoruba Religion und der *Aladura Churches*, christlichen Kirchen, die von der Yoruba Religion inspiriert sind. Sie weist nicht nur auf die Vermischung von Religionen, sondern auch auf den korrupten Charakter, den einige religiöse Institutionen aufweisen.

Ende des neunzehnten Jahrhunderts, zwischen 1880 und 1890, wuchs der Antagonismus zwischen europäischen und afrikanischen Klerikern. Die Bevölkerung und der Klerus trennten sich daraufhin in drei Kirchen: die römisch-katholische, die protestantische und die afrikanische. Letztere führte den Gebrauch der Trommel in der Messe ein und erlaubte Polygamisten den Eintritt in die Kirchen. Sie heben die Einheit und Brüderlichkeit in der Yoruba Gemeinde hervor (vgl. Sadiku, 2004:126f.).

Die *Aladura Churches* sind die populärsten der afrikanischen Kirchen, da sie das Leben der Yoruba und deren Kultur in den christlichen Glauben integrieren. Sie glauben stark an die Macht des Gebets, worauf bereits ihre Bezeichnung als *Aladura Churches* weist: *aladura* ist Yoruba und bedeutet auf Deutsch *einer, der betet*. „The Aladura Churches developed as a result the failure of the mission churches to meet the needs of the indigenous members spiritually, culturally, morally, and materially.“

(ibidem:127). Denn die Missionskirchen konnten ihren Mitgliedern weder göttliche Heilung, noch Schutz vor bösen Geistern noch göttliche Führung bieten, wie es der Islam und afrikanische Religionen können (vgl. ibidem:127).

Die Bewegung der *Aladura Churches* entstand im Jahre 1918 aus den Kirchen, die von den Missionaren aufgebaut worden waren und noch von den europäischen abhängig waren, und wurde zur Alternative für all diejenigen, die mit letzteren unzufrieden waren. Es waren vorwiegend Personen aus ungebildeten Schichten, an die diese Kirchen appellierten, da sie schnelle Diagnosen und vorgeschriebene Lösungen für ihre Probleme versprachen. Die *Aladura Churches* glauben fest an die Effizienz des Gebets, die Existenz einer Welt der Geister, die Macht von Gottes Königreich auf Erden, das Ritual des geweihten Wassers, die Macht biblischer Worte, die außergewöhnliche Popularität der Psalmen und an die Kraft zu heilen. Sie verwerfen sowohl die Yoruba Religion als auch moderne und alternative Medizin (vgl. ibidem:127f.).

In Sefi Attas Roman *Swallow* ist es Godwin, ein Kollege Tolanis, der Mitglied einer der neu entstandenen Kirchen ist. Es ist wahrscheinlich, dass es sich um eine der *Aladura Churches* handelt, da Godwin wiederholt seinen Glauben an die Macht des Gebets ausdrückt (vgl. Atta, 2010:122,180,220).

Tolani lässt sich von Godwin überzeugen, einen der Gottesdienste seiner Kirche zu besuchen, doch sie steht den *born-again churches*, wie sie in dem Roman genannt werde, kritisch gegenüber. Der Priester dieser Kirche widmet seine gesamte Predigt dem Geld; er betont, dass „[m]oney was power. It was God's promise that the congregation be enriched and empowered. [...] it was time for the congregation to cast out the demon of poverty and let God come into their lives“ (ibidem:221f.). Diejenigen Gläubigen, die Gottes Gnade erfahren möchten, müssen ausreichend Geld spenden. Nur so könnten sie Gott zeigen, dass sie ihm treu sind. Tolani erkennt, anscheinend als einzige, die betrügerischen Absichten dieser Kirche und des Priesters (vgl. ibidem:222ff.).

„The service was a 4-1-9 [Polizeicode für Betrug]. If the pastor couldn't confuse his congregation with his message about money, or scare the hell out of them, or pressure them into speaking in fake tongues, he lured them with the promise of salvation.“ (ibidem:224).

Sie versucht Godwin darauf aufmerksam zu machen, doch er weist diese Möglichkeit heftig zurück und betont: „'Mine is not to question.“ (ibidem:225).

Wie viele Menschen weltweit fällt Godwin einer Gehirnwäsche und Betrug zum Opfer; das Versprechen des Heils lockt verzweifelte, deprimierte und unsichere Personen an und zieht sie in den Bann obskurer Religionen und Propheten.

In *Myth, Literature and the African World* betont Soyinka, dass das Religiöse in Achebes Roman *Arrow of God* (1969) auf eine politische und soziale Ebene verlegt wird (vgl. Soyinka, 1976:88) und ebenso geschieht dies in Sefi Attas Roman *Swallow*. Sie kritisiert die Korruption und die Geldgier einiger skrupelloser Menschen, die die Religiosität ihrer Mitmenschen für ihre eigenen Zwecke nutzen und ihnen falsche Versprechungen machen, mit dem Ziel, sie auszubeuten.

9. Identitätssuche in der Religion

In den Romanen *The Opposite House* und *The Virgin of Flames* stoßen wir als Leser auf ProtagonistInnen, die sich auf der Suche nach ihrer eigenen Identität befinden und sich hilfesuchend an die verschiedenen Religionen wenden, um ihre Persönlichkeit zu finden und frei zu entfalten.

9.1. The Opposite House

Chabella und Maja verkörpern die Religion in der realistischen Geschichte des Romans, während der zweite, der mystische Teil, vollkommen von der Religion und Spiritualität eingenommen wird, da die Protagonistin dieser Erzählung Yemaya, eine Orisa, ist.

In *Oricha* (2003), einem Handbuch für Babalawos, heißt es, dass Yemaya die Mutter aller Dinge auf dieser Welt und aller Orisa (außer Obatala, der ihr Mann ist) sei. Sie sei die Schutzheilige der Kreativität und der Natur. In Yemaya entstehe die Liebe, sie sei nämlich diejenige gewesen, die den anderen Orisa das Lieben beigebracht hat. Sie sei die Herrin der Muscheln, die im Meer geboren werden. Sie sei auch die absolute Herrscherin der Religion. Schwangere Frauen beten zu Yemaya um eine

gute Entwicklung und Geburt ihrer Kinder zu sichern. Bei einem Fest war sie die einzige der Orisa, die Olofi etwas zu essen brachte, nämlich den Kopf eines Lamms, und aus diesem Grund ernannte er sie zum Kopf der Religion (vgl. Oricha, 2003:397f.).

Ellis (1894) versucht den Ursprung des Namens dieser Orisa zu erkunden und gibt an, Yemaya sei zusammengesetzt aus den Yoruba Wörtern *yeye* (Mutter) und *eja* (Fisch), somit sei sie die Mutter der Fische (vgl. Ellis, 1894:44). Weiters erklärt er: „Yemaja is the goddess of brooks and streams, and presides over ordeals by water. She is represented by a female figure, yellow in colour, wearing blue beads and a white cloth.“ (ibidem:44).

Izaguirre (1997) bestätigt, dass Yemaya den Ursprung des Lebens verkörpere, die Mutter aller Orisa und die Herrin aller Gewässer und die Repräsentantin des Meeres sei. In Kuba werde sie mit der Virgen de Regla (dt.: Jungfrau von Regla³⁹) identifiziert (vgl. Izaguirre, 1997:69f.). Jahn schreibt, dass diese Jungfrau die Schutzherrin der kubanischen Seeleute sei. Ihre Symbole seien Schiffe, Meerestiere, Enten und Pfauen. Sie sei keine Liebesgöttin, wie oftmals fälschlicherweise angenommen werde, sondern die Orisa der Mütterlichkeit. Ihre Farben seien meerblau und weiß. Auch sie habe, wie alle Orisa, ihren eigenen Tanz, der die Bewegung der Meereswogen nachahme, die immer schneller und stärker werden (vgl. Jahn, 1988:74f.).

In *The Opposite House* wird die Geschichte Yemayas ab dem Zeitpunkt, da sie in das *somewherehouse* zieht, erzählt. Bevor sie in dieses seltsame Haus mit drei Türen, die jeweils nach Lagos, Havanna und London führen, kam, lebte sie in Regla. Neben der Hauptfigur Yemaya, wählt Oyeyemi auch andere Orisa, wie etwa Elegua und Ochun, als Charaktere in ihrem Roman.

Die Geschichte des transatlantischen Sklavenhandels und die Entstehung der Santería wird kurz dargestellt, doch sind die Hauptakteure nicht die Menschen, sondern die Orisa:

„The Orishas came into Cuba on the ships of 1500, which were built as temporary coffers for black gold. [...] On arrival, the Orishas became beloved in secret. Slaves had to be Catholic and obedient or they'd be killed, or worse.[...] The slaves in Cuba

39: Regla ist ein Stadtteil Havannas, in dem sich eine Kirche befindet, die der Jungfrau/Yemaya gewidmet ist

learnt to recognise their gods when they saw ripped white bed sheets, forked scraps of wood, overturned tin buckets. [...] The gods hid among the saints and apostles and nobody perceived them unless they wanted to; it didn't take as much as people had thought for Catholicism and Yoruba to fuse together.“ (Oyeyemi, 2008:24)

Yemaya zersplittert in mehrere Orisa, als sie den afrikanischen Kontinent verlässt, und eine jede wird selbstständig. Sie heißen Yemaya Ataramagwa, Yemaya Achabba, Yemaya Oqqutte und Yemaya Saramagua. Letztere ist die Protagonistin in *The Opposite House*. Oyeyemi erzählt wie Yemaya, die sie kurz Aya nennt, mit ihrer Familie aus Afrika nach Kuba kommt und sich die Familie, d.h. die Orisa, so sehr verändern und von ihrem ursprünglichen Wesen entfernen, dass sie sich schließlich selbst nicht mehr erkennen (vgl. ibidem:111-114). Auch Yemaya Saramagua ist auf der Suche nach sich selbst, da sie sich, wie Maja, zwischen den zwei Kulturen – der Yoruba aus Afrika und der kubanischen – zerrissen fühlt. Sie hat die Möglichkeit, zwischen Lagos, Havanna und London hin und her zu reisen (vgl. ibidem:89-92; 161ff.) und trifft immer wieder auf andere Orisa, die sie aber lange Zeit nicht erkennt (vgl. ibidem:193f.). Auch Cooper beschreibt in ihrem Artikel das Phänomen der Zerrissenheit: „Part woman, part fish, part black, part white, part African, part European myth, she [Yemaya] is split and doubled. She appeals to Oyeyemi's own multiplicities and she describes the many „aspects“ of Aya's large family.“ (Cooper, 2009:111).

Jeder Orisa besitzt sein *ache*, seine Kraft, so auch Yemaya, doch es wird ihr entrissen, als sie sich auf die Suche nach ihrer Identität begibt:

„Aya overflows with *ache*, or power. When the accent is taken off it, *ache* describes, in English, bone-deep pain. But otherwise *ache* is blood... fleeing and returning... red monumentum. [...] *Ache* is energy, damage, it is constant, in Aya's mind all the time. She was born that way – powerful, half mad, but quiet about it.“ (Oyeyemi, 2008:3).

Es ist ihr Vater, der Yemaya ihr *ache* entreißt: „Her [Yemayas] nerve a million times denies her. Papa waits and they breathe together, but Aya cannot speak. Such oppression – it pulls her eyeballs. He releases her.“ (ibidem:215).

Yemaya versucht das Verschmelzen ihrer afrikanischen Geschichten mit den europäischen zu verhindern, doch es gelingt ihr nicht, und sie verliert ihr *ache*, weshalb sie sich entschließt, das *somewherehouse* in Flammen zu setzen, obwohl sie, Ochun und ihre Eltern noch darin sind (vgl. ibidem:251f.).

Um diese Veränderung ihrer selbst zu verhindern, tritt Yemaya durch die Tür nach Lagos, doch dort wird sie nicht mehr erkannt, da sie sich bereits allzu stark verändert hat. Cooper kommt zu der Erkenntnis:

„Yemaya should not be resisting the fused, mixed and mongrel Santeria faith to which she has to submit herself by metamorphosing African with European gods and stories. She should not imagine that she will rejuvenate herself by rushing back to her 'roots' in Lagos and by speaking Yoruba again.“ (Cooper, 2009:113).

Yemaya ist nicht die einzige der Orisa, die sich gegen die Mischung der Kulturen und Religionen wehrt: „Mama's [Yemayas Mutter] friend Echun⁴⁰ [...] was disgusted at being mistaken by the Spanish for a harmless baby [Heiliges Kind von Atocha] [...] 'Why am I [Echun] now called Elegua?'“ (Oyeyemi, 2008:112). Bald verschwindet er und erst nach langer Zeit trifft ihn Yemaya, doch er hat sich so sehr verändert, dass sie ihn nicht wiedererkennt. Auch Ochun⁴¹ verlässt das Haus in Regla bald nach Echun (vgl. ibidem:113). Aya trifft die beiden in London unter den Namen Amy (Ochun) und Tayo (Echun) (vgl. ibidem:161f.). Sie beide erwarten Ayas Hilfe um ihre alten Identitäten wiederzuerlangen (vgl. ibidem:163, 171f.), doch Aya vermag nicht, ihnen zu helfen, da sie nicht erkennt, dass die beiden Orisa wie sie selbst sind. Amy begeht aus Verzweiflung, dass sie sich so sehr verändert hat und niemand mehr Ochun erkennt, einen Suizidversuch, und da erst nimmt Yemaya wahr, dass Amy Ochun ist und Tayo Echun (vgl. ibidem:193f.;201).

Yemaya empfindet nicht die gesamte Zeit über diese Zerrissenheit und Abneigung gegen das Vermischen der Religionen, es gibt auch Aspekte an der Santería, welche die Einsamkeit, die sie empfindet und die Suche nach ihrer wahren Identität erleichtern. Oft kommen Bittsteller zu Aya und deren Mutter, doch letztere weist die Bittenden meistens zurück, weshalb Aya ihr Möglichstes versucht, um Bitten und Wünsche dieser Besucher zu erfüllen. „But Yemaya Saramagua, she wants the visitors. [...] And the visitors come. They come with beaded collars in her favourite colours layered on their necks like second skins. They come chewing on her name; confident like teeth cracking kola nuts;“ (ibidem:63).

Auch in der kubanischen Literatur finden sich Darstellungen von Yemaya, Regla und Bittstellern, so zum Beispiel in dem Roman *Café Cuba* (2006) von Zoé Valdés. Die

40: Echun ist ein Orisa, der in der kubanischen Santería mit Elegua gleichgesetzt wird

41: Ochun: Orisa der Flüsse und des Weiblichen. Sie ist eine aphroditische Gottheit. Ihre Farbe ist Gold.

Protagonistin dieses Romans, Marcela, beschließt als Jugendliche, einen kurzen Ausflug nach Regla zu machen:

„Ich beschloß, die Kirche Unserer Lieben Frau von Regla zu besuchen, ich bin eine Verehrerin Yemayás.“ (Valdés, 2006:156).

„Wie ich vermutet hatte, war die Kirche verrammelt und verriegelt, ebenso wie die kleine Wallfahrtskapelle daneben, wo die Gläubigen vor dem Altar Unserer Lieben Frau von Regla beten.“ (ibidem:161)



Schreine für die Virgen de Regla, Regla, Havanna; eigene Aufnahmen, 07/09/11

Oyeyemi schreibt eine phantastische Erzählung, deren Protagonistin Yemaya ist und in welcher die Gäste von einer mystischen Aura umgeben sind, während Valdés einen realistischen Roman schreibt und die Bittsteller als in der Kirche Betende darstellt.

Für Oyeyemis Yemaya sind die Bittsteller von großer Bedeutung, da sie Yemaya erkennen und ihr die Hoffnung geben, ihre wahre Identität zu finden.

Obgleich die realistische und die mystische Geschichte in *The Opposite House* getrennt voneinander dargestellt werden, vereinen sie sich an gewissen Stellen und das Mystische tritt in das Realistische über. „Alongside the intradeity symbiosis, there are the crossings between gods and mortals. These are perilous and occur obliquely, expressed through poetry, song, and dance; they are the momentary crossings

between the two kinds of reality, between the two narratives.“ (Cooper, 2009:114). Einer der vielen Aspekte Yemayas, ein Teil ihrer Identität, der sich von ihr gelöst hat, bemächtigt sich Chabellas während ihrer Schwangerschaft mit Tomás, Majas jüngerem Bruder, und sogar der „doubly diasporized“ Maja (vgl. ibidem:114).

Chabella tanzt während ihrer Schwangerschaft zu afrokubanischen Rhythmen und dabei betritt Yemaya ihren Körper: „Mami [Chabella] began to dance, she knew which story. Chabella was akward at first, watching her step, [...] But then I [Maja] saw the song come through her. It came because she didn't give up. /The drums came like/ kata-kata-ka [...] / Mami became Yemaya Saramagua [...]“ (Oyeyemi, 2008:108).

In Helen Oyeyemis Roman *The Opposite House* befindet sich auch die Ich-Erzählerin Maja, die als siebenjähriges Mädchen nach London kommt, auf der Suche nach ihrer Identität und sucht Zuflucht in der Religion.

Maja wird unerwartet von ihrem Freund Aaron schwanger. Sie fühlt sich unsicher, zu jung, um Mutter zu werden, und hilflos. Mehrere Wochen lang versucht sie Aaron von ihrer Schwangerschaft zu erzählen, doch es fällt ihr schwer. Zuflucht findet sie in einem Kloster, wo sie die Zeit nutzt, um über ihre Situation nachzudenken. Sie verbringt fast eine gesamte Woche in Gebeten:

„For six days I have been praying, really praying, a state of angry joy that I fell into through a crack in the bottom of my heart. [...] I am back to childish bargaining with God for explicit support of my son, as if my son is special, or for advance pardon for the swift ending of my son, as if I am special. Or anything, anything, God give me anything.“ (Oyeyemi, 2008:16f.).

In dieser schwierigen Lebenslage, in dieser Zeit der Suche nach sich selbst und ihren Muttergefühlen, findet Maja einzig Unterstützung in Gott, Gebeten und Schwester Perpetua, die im St. Catherine's Kloster lebt, und Maja stets aufnimmt, wenn diese zu ihr kommt (vgl. ibidem:16-18). Das Kloster ist für Maja nicht nur ein Ort der Ruhe und des Nachdenkens, es ist der Ort, an dem sie ihre Persönlichkeit entfalten kann und sich nicht verändern muss, sondern sie selbst sein kann: „St. Catherine's: that place with its bell tower and sweet, long-spaced chimes; its trees; the sisters; the way the light there is different. [...] St. Catherine's is the kind of place that someone could use to suddenly know me a lot better, and against my will.“ (ibidem:221f.). Maja versucht, ihrer Mutter von der Schwangerschaft zu erzählen,

doch sie wagt es nicht und sagt stattdessen in scherzhaften Ton zu ihr: „Mami, I was thinking of becoming a postulant, you know“ (ibidem:46), doch Chabella geht nicht näher darauf ein und Maja fürchtet sich, mit ihr zu sprechen. Maja ist sich nicht sicher, ob die Mutterschaft und das Leben als Sängerin das sind, was sie für sich selbst sucht, und ob es nicht besser sei, sich gänzlich der Religion zu widmen.

Nicht nur in Situationen wie dieser sucht Maja Zuflucht in der Religion. Auch ihre Zerrissenheit zwischen der kubanischen und der britischen Kultur steht in Verbindung zu Religion und Spiritualität. Maja war sieben Jahre alt als sie mit Chabella und Juan Kuba verließ und besitzt nur noch eine Erinnerung an ihr Leben in Havanna, eine mystische Erinnerung: es war der Abend der Abschiedsfeier für die kleine Familie, die in einem Garten stattfand.

„I [Maja] remember a tiny, veiled woman appeared beneath the palm trees at the bottom of the garden of a house in Vedado⁴². [...] There was a stir as someone else noticed that woman at the end of the garden, the woman who was not one of us. [...] And then she began to sing to us out of the falling night. We couldn't understand her words – she mixed Spanish with another language that no one there knew – but the first notes felled me the way lightning brings down trees without explanation or permission.“ (ibidem:44f.)

Maja und ein anderes Mädchen in ihrem Alter saßen unter einem Tisch und verfolgten von dort aus das Geschehen um die seltsame Frau. Als diese zu singen begann, erlitt das zweite Mädchen plötzlich einen Anfall: „The girl who was under the table with me began to suffer a fit – her eyes whirled blind, she slurped and dribbled and winced as she bit her tongue over and over.“ (ibidem:45).

Eines Abends trifft Maja das Mädchen Magalys, das damals mit ihr unter dem Tisch saß, in London und diese erzählt ihr, dass es tatsächlich Maja war, die einen Anfall hatte. Die singende Frau hat Magalys niemals gesehen. Sie fügt außerdem hinzu: „[S]ome people started whispering about her [Chabella] and you and saying that she'd asked a *babalawo* to give you visions, to see how it would go with you abroad.“ (ibidem:169, Hervorhebung im Original). Maja kann es kaum fassen, und zweifelt, ob Chabella dazu fähig wäre, die Orisa um Visionen für ihre eigene Tochter zu bitten.

Cooper erkennt in der singenden Frau Yemaya: „The strange language is Yoruba and the suggestion is that the singer [...] is none other than Yemaya, or some mortal

42: Vedado ist ein Stadtteil Havannas

possessed by her [...] What is also hinted at [...] is that Maja herself, at this point, becomes suffused with the power of the goddess.“ (Cooper, 2009:114). Chabella wird von Yemaya während eines Tanzes, der von Trommelmusik begleitet wird, besessen und auch als Yemaya in Majas Körper gelangt, gibt es Musik: Es ist Yemaya selbst, die in mit Yoruba durchsetztem Spanisch singt.

Der Roman löst nicht auf, wessen Erinnerung – Majas oder Magalys – die wahre ist (vgl. ibidem:115). Cooper bezieht sich auf Niall Harrisons Artikel *The Opposite House by Helen Oyeyemi* (2007) und erklärt, „it is possible that Aya 'fled into Maja; maybe that's what caused Maja's fit at the going-away party“ (ibidem:115). Doch Cooper sieht die „Wahrheit“ darin, dass beide, sowohl Maja als auch Magalys, von der Musik, den Trommeln und dem göttlichen Schmerz wie von einem Blitz getroffen wurden und ihre Talente in diesem Moment in ihre Körper flossen (Maja ist Sängerin, Magalys Tänzerin). Maja, die Kuba kurz nach diesem Ereignis verließ, wird zwischen den zwei Kulturen, der kubanischen und britischen hin- und hergerissen, so wie Oyeyemi selbst zwischen der nigerianischen und britischen gespalten ist (vgl. ibidem:115). Mit dem Verlust ihrer einzigen Erinnerung an Kuba, fühlt Maja, dass ein Teil ihrer selbst verschwunden ist: „With my Cuba cut away from under me, without that piece of warm, songful night, I am empty of reasons.“ (Oyeyemi, 2008:182). Die einzige Möglichkeit, ihre Erinnerung wiederzuerlangen und ihren inneren Frieden zu finden, sieht Maja in einer Reise nach Kuba, doch ihrem Vater widerstrebt diese Idee und schließlich lässt Maja von ihrem Entschluss ab. Hilfesuchend wendet sich Maja an ihre Mutter, da sie glaubt, diese könne die spirituelle Bedeutung ihrer Reise nachvollziehen, etwas, was Juan sicherlich nicht verstehen würde. Doch Chabella enttäuscht sie durch ihr Schweigen (vgl. ibidem:205-209). Maja will sich an ihrer Mutter für die versagte Unterstützung rächen und beschließt, die Kette Eleguas, die Chabella bei ihrer Initiation zur Santera erhalten hat, zu rauben, da diese Kette wichtig für Chabella ist. Sie symbolisiert Chabellas Verbindung zu Kuba, und Maja möchte ihr auf diese Weise zu verstehen geben, welche Bedeutung ihre einzige Erinnerung an Kuba für sie hat (vgl. ibidem:209f.).

Tomás, Majas Bruder, kommt einige Tage später zu ihr, um ihr von der Trauer Chabellas über die verlorene Kette zu berichten:

„She [Chabella] tutors and she cooks and she makes those paper flowers and she just sits there and she's so sad.“ (ibidem:228)

„I [Maja] cross over into the bedroom and bring Tomás the collar [...] He doesn't understand that Chabella and I are fighting.“ (ibidem:228)

Maja baut nach und nach eine Beziehung zu der Kette auf und beginnt zu zweifeln, ob Chabella tatsächlich die Wiedergeburt ihrer Großmutter Carmen ist, ob Elegua durch sie sprechen kann: „I [Maja] take Chabella's collar in my hand [...] The goal is that Carmen is not born again. The goal is that the lost tongue stays lost, but new tongues grow.“ (ibidem:235). Es ist erstaunlich, dass die Kette Eleguas solche Gefühle und Gedanken in Maja wecken kann, denn seit ihrer Kindheit waren die Orisa für sie unheimliche und verletzende Wesen, die den Menschen verfolgen, aus ihren Geschichten springen und die Lebenden erschrecken (vgl. ibidem:35ff.).

Es scheint wahr zu sein, dass Maja Chabella und die Santería nicht verstehen kann, da die beiden in verschiedenen Kulturen aufgewachsen sind: Chabella umgeben von der Magie der Orisa und Maja inmitten der britischen Rationalität (vgl. ibidem:23, 195f.). Oyeyemi löst nicht auf, wer diesen Mutter-Tochter-Kampf gewinnt, denn am Ende des Romans besitzt Maja immer noch Chabellas Kette (vgl. ibidem:259), doch sie empfindet bereits Mitleid für ihre Mutter (vgl. ibidem:256).

9.2. The Virgin of Flames

Auch in Chris Abanis Roman *The Virgin of Flames* befindet sich der Protagonist Black inmitten einer Identitätskrise, die ihre Ursprünge in seiner Kindheit hat.

Bis zu seinem siebenten Lebensjahr wurde Black von seinen Eltern als Mädchen angezogen. In der Familie seines Vaters herrschte seit langer Zeit ein Fluch. Sämtliche männliche Kinder starben bevor sie das Alter von sieben Jahren erreichen konnten, weil ein böswilliger Geist sie holte und in den Tod riss. Um diesem Schicksal zu entgehen, wurden die Buben bis zur Erreichung dieses Alters als Mädchen verkleidet und der Geist wurde so überlistet. „Sort of a second birth,' Iggy said.“ (Abani, 2008:100). Jahre darauf, als seine Mutter im Sterben lag, zog Black ihr Hochzeitskleid an und stellte sich vor, sie zu sein (vgl. ibidem:166f.). In der Gegenwart des Romans verkleidet sich der erwachsene Black als Jungfrau Maria und begehrt heftig einen Transvestiten. Zugleich erscheint ihm der Erzengel Gabriel.

Gabriel ist der Engel der Verkündigung, von Auferstehung, Barmherzigkeit, Vergeltung, Tod und Offenbarung, der in der Bibel erstmals im Alten Testament erwähnt wird. Einer jüdischen Legende zufolge war es Gabriel, der Tod und Vernichtung in die sündigenden Städte Sodom und Gomorrha brachte (vgl. Davidson, 1967:117). Gabriel ist nicht nur bedeutend für das Christentum, sondern auch für die anderen beiden monotheistischen Religionen, das Judentum und den Islam (vgl. Stobie, 2011:175).

Aus psychologischer Sicht gesehen fungiert Gabriel in dem Roman *The Virgin of Flames* als die innere Lebensenergie Blacks oder als Geist seiner Vergangenheit, wie Iggy meint (vgl. ibidem:175, Abani, 2008:35). Black bezeichnet sich selbst als *shape-shifter*, der keine Identität hat, sondern sie nach Belieben wechselt (vgl. Abani, 2008:37). Dieses Konzept reflektiert sich in seinem *Alter Ego*, Gabriel, der verschiedene Gestalten annehmen kann: „Sometimes he's [Gabriel] fifteen feet tall with huge wings, other times he's a pigeon.“ (ibidem:34).

Die Erscheinungen Gabriels verunsichern Black, doch er akzeptiert den Engel auch als einen Beschützer, der über ihn wacht (vgl. ibidem:14). Gabriel erscheint erstmals, als Black die Idee für ein neues Projekt aufnimmt, das ihn aufwühlen wird: ein Portrait der Jungfrau Maria. Gabriel wird sooft sichtbar, wie Black mit seiner Sexualität und seinen unterdrückten Wünschen konfrontiert wird. Er ist die innere, zum Schweigen gebrachte Stimme Blacks, die ihn auf seine Begehren aufmerksam macht, auf seine Homosexualität, auf seine Sehnsucht, eine Frau zu werden. Doch Black missversteht ihn und fürchtet, dass er eine Strafe Gottes für sein unsittliches Verhalten ankündigen werde. Gabriel versucht Black zu überzeugen, dass er sein lang erwartetes Wunder ist: „[Gabriel:] You [Black] never had the patience to wait for your miracle./ 'My mother's miracle, not mine. [...] 'You prayed for me./ 'I didn't want you! My mother did!'/ 'And yet here I am.' (ibidem:85).

Nachdem Black von einem unbekannten Mann vergewaltigt wird, versucht er, Selbstmord zu begehen, von einer Brücke zu springen. Doch der Engel Gabriel hält ihn zurück und überzeugt ihn davon, dass er kein nutzloser, schlechter Mensch ist: „'I am Black,' he [Black] said to the dog./ 'But not your heart,' Gabriel buzzed.“ (ibidem:140). Darauf zeigt Gabriel, der Engel der Verkündigung, Black die Identität und die Mysterien Los Angeles': „The Joyful Mysterries. The Luminous Mysterries. The

Sorrowful Mysteries. The Glorious Mysteries.“ (ibidem:144-148). In diesem kurzen Kapitel kommt Abanis poetischer Schreibstil deutlich zum Ausdruck, und er wählt das Motiv der Religion nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf sprachlicher Ebene effektiv: „Black and Gabriel on a quest unfolding like a rosary. And these were the stops. The beads unfolding in sweat-grained piety.“ (ibidem:143). Die Passage, in der Abani die Mystereien der Stadt beschreibt, ist geprägt von elliptischen Sätzen und einem schnellen Rhythmus, der den Text zu einer dem Gebet ähnelnden Einheit macht.

Black fühlt sich verloren, sucht nach Hilfe und will gleichzeitig eine Unterstützung für andere sein. Abani parodiert die Institution des Priesteramts und beschreibt, wie Black innerhalb einiger Minuten über das Internet zum Priester wird. „He [Black] downloaded the six-page church theology, charged the fifty dollars administration fee to his credit card, clicked the OK button, and waited for the dialog box that would announce his ordination, as promised, in gaudy gold letters.“ (ibidem:17). Eines Abends sieht Black eine im Fluss stehende Frau, die anscheinend Suizidgedanken hegt. Er verspürt den inneren Drang, ihr zu helfen und denkt sich ein Ritual, eine profanisierte Taufe aus, die sie von ihren Sünden befreien kann. Doch er kann sich nicht überwinden, sie anzusprechen (vgl. ibidem:18f.). Black weiß, dass er ebenso sündigt wie diese Frau, dass er wie sie nicht weiß, wer er wirklich ist, sondern sich noch auf der Suche nach seiner Identität befindet. Bomboy, sein ruandischer Freund, bezeichnet Black als Afrikaner, doch Black ist sich nicht sicher, ob er einer ist. „I [Black] don't know, I feel confused.“ (ibidem:196).

Der Engel Gabriel versucht Black das zu zeigen, was auch Iggy erkennt und in Worte fasst: „Iggy was staring hard at Fatima's face. Liberated as it was from the yashmak. It was her first good look at it. 'Did you know you gave her your face?' she said to Black.“ (ibidem:239). Nur in dem Gemälde Fatimas, kann Black sein inneres Verlangen, zur Frau zu werden, verwirklichen, ohne dabei grotesk und abstoßend zu wirken. Sie, die unterdrückte Frau, deren Macht symbolisch durch eine Waffe dargestellt ist, zeigt aller Welt die wahre Identität Blacks, nach der er seit Beginn des Romans sucht.

10. Sexualität und Religion

Chimamanda Ngozi Adichie und Chris Abani greifen in ihren Romanen das Thema der Sexualität auf und stellen sie in Verbindung zur Religion, wobei sie die negative Einstellung der katholischen Kirche zur Sexualität betonen.

10.1. The Virgin of Flames

Die Sexualität spielt besonders in Chris Abanis Roman *The Virgin of Flames* eine wichtige Rolle, wo sie in Verbindung zu Gewalt und Identitätssuche steht.

Black ist auf der Suche nach der „perfekten Frau“, die für ihn die Verschmelzung der Heiligen Jungfrau, Sweet Girl und seiner Mutter ist. Die Heilige Jungfrau sei die Frau, die ein Kind gebär, ohne davor gesündigt zu haben; die Unbefleckte Empfängnis befreite sie von der Erbsünde (vgl. Hauke, 1995:44) und es ist eben diese Jungfräulichkeit, die sie seit Blacks Jugend zum Objekt seiner sexuellen Begierde macht: „His hands working himself in the dark when his mother had gone to bed. Stroking himself and seeing the Virgin in his minds'a eye.“ (Abani, 2008:64). Die Heilige Jungfrau ist es, die er begehrt und kaum eine andere Frau vermag seine Begierde zu stillen, auch nicht die Prostituierte Brandy: „But an hour later, she [Brandy] came three times, while he wasn't relieved. Each time, visions of the Virgin would come as he thrust into Brandy and though they drove him wild, he could neither find relief nor stop the visions.“ (ibidem:58).

Die Erlösung von seinen unstillbaren Qualen findet Black erst in dem Portrait Fatimas; denn Fatima symbolisiert für ihn die perfekte Frau (vgl. ibidem:109), die die Unschuld der Jungfrau Maria, die erotische Ausstrahlung Sweet Girls und die Gewalt und Aggression seiner Mutter in sich vereint. „Still he [Black] lay there, staring up at the naked Fatima. She smiled at him. [...] He touched himself. [...] He came in minutes. Spent, he lay there staring up at Fatima. She was smiling happily.“ (ibidem:236).

Black errichtet in seinem „Raumschiff“ einen Altar, an dem er die Heilige Jungfrau und den Transvestiten Sweet Girl verehrt. „[Black] is troubled by issues of masculinity and sexuality“ bestätigt Stobie (Stobie, 2011:173); seine Begierde für Sweet Girl

bereitet ihm Sorgen und weckt Schuldgefühle in ihm. Er versucht, das Verlangen mithilfe der katholischen Religion, mithilfe des Gebets, zu überwinden:

„A rosary dangled from his hand and his lips moved silently as he rolled each bead intently, squeezing the last drop of faith from it before moving on to the next. [...] Whenever he went to see Sweet Girl, he came home and did penance. Penance to wash the pleasure from his soul, because in his mind, pleasure was a sin, but a sin he loved.“ (Abani, 2008:69)

Wie seine Mutter ist Black davon überzeugt, sich für sein Verlangen bestrafen zu müssen. Bedenken bereiten ihm zwei Erlebnisse und die Furcht, dass er homosexuell sein könnte. In dem Stripklub *Charlie's*, in dem Sweet Girl arbeitet, beobachtet Black einen masturbierenden Mann; das Bild erregt ihn dermaßen, dass er es ihm nachmacht (vgl. *ibidem*:66f.).

Unter einer Brücke in East Los Angeles stößt Black auf einen kleinen Altar, bei dem er verweilt. Während Black an seine Kindheit zurückdenkt, nähert sich ihm ein bewaffneter Mann und vergewaltigt ihn. Black empfindet gleichermaßen Abscheu und Gefallen an diesem Erlebnis (vgl. *ibidem*:137f.). Nicht nur dass die Vergewaltigung vor einem Altar stattfindet, die Religion schleicht sich auch auf eine andere Weise in diese Szene: „When Black opened his mouth to receive Bandana [sein Vergewaltiger], he heard the priest in his imagination: body of Christ. Amen, he said aloud.“ (*ibidem*:137). Black empfängt die Vergewaltigung wie ein Sakrament (vgl. Stobie, 2011:175).

Black ist so erschüttert, dass er während der Vergewaltigung Lust und Befriedigung empfindet, dass er Selbstmord begehen will, doch es gelingt dem Engel Gabriel ihn davon abzuhalten (vgl. Abani, 2010:139f.).

Black ist besessen von Sweet Girl, „although once their relationship is consummated, his interest wanes and his focus shifts from desiring her to desiring to become her.“ (Stobie, 2011:173).

In seinem Inneren begehrt es Black, zu einer Frau zu werden und seine Sexualität frei auszuleben, doch die Angst vor der Strafe Gottes, die die katholische Kirche ihren Gläubigen predigt, treibt ihn dazu, sein Verlangen zu unterdrücken.

Panati (1999) erläutert die Beziehung zwischen geistlichen Werken und Homosexualität. Er bekräftigt, dass die Intoleranz gegenüber Homosexuellen erst ab

dem zwölften Jahrhundert zu einem wesentlichen Element des christlichen Glaubens wurde, zu jener Zeit, als die Kirche das Priesterzölibat festlegte. Als Warnung an all diejenigen, die Homosexualität praktizieren, wird das Beispiel der biblischen Städte Sodom und Gomorrah (1. Buch Mose 19), die aufgrund sexueller Umtriebe einen schrecklichen Untergang erfuhren, gebracht. Auch Paulus, Augustinus und Thomas von Aquin sollen sich in ihren Predigten und Schriften heftig der Homosexualität entgegengesetzt haben (vgl. Panati, 1999:460-473).

Black genießt es, sich als Jungfrau Maria zu verkleiden und doch empfindet er eine gewisse Scham. Im vorletzten Kapitel des Romans versteckt er, unter Anweisungen Sweet Girls, seine Genitalien in seinem eigenen Körper. Das Glücksgefühl, das er bei seinem Anblick empfindet, wird schnell von ihm unbekannter Gewaltbereitschaft ersetzt.

Blacks *cross-dressing* als Braut und Maria offenbaren mehr als den schlichten Wunsch, zur Frau zu werden. Es „indicates the aspiration to enact femininity in its most potent aspects, both in terms of social acceptability and in terms of religious significance.“ (Stobie, 2011:175). So wie Drag Queens, fährt Stobie fort, sei es in Abanis Roman nicht das Ziel, ein perfektes Abbild des weiblichen Geschlechts darzustellen, sondern einen exzessiven und karnevalesken Auftritt, um auf diese Weise auf die tyrannische und lächerliche Natur von Gender in Religion und Kultur aufmerksam zu machen. Doch neben der satirischen Note findet sich auch eine ernsthafte in *The Virgin of Flames*: In den vorchristlichen und christlichen Kulturen zielte *cross-dressing* darauf ab, Attribute beider Gender zu vereinen. In einigen Kulturen werden diesem Phänomen auch magische Fähigkeiten zugesprochen (vgl. ibidem:175). „Certainly magic, ambiguity, ritual, and talismans are frequently mentioned in *The Virgin of Flames*, and Black is often portrayed as a shaman.“ (ibidem:175, Hervorhebung im Original).

Abani stellt in den Vordergrund seines Romans *The Virgin of Flames* das Elend der sozial, ökonomisch und sexuell Marginalisierten, derjenigen, die sich außerhalb der „heterosexual pervasive normative“ (ibidem:172) befinden. Er vereint das Spirituelle mit dem Sexuellen (vgl. ibidem:172), nicht nur, indem er die Jungfrau Maria zum Objekt sexueller Begierde macht und auf die Problematik der Homosexualität in der katholischen Kirche hinweist, sondern auch indem er den Erzengel Gabriel zu einem

sexuellen Wesen macht.

In *Paradise Lost* gesteht der Poet John Milton den Engeln die Möglichkeit zu, ein Geschlecht oder beide annehmen zu können und Geschlechtsverkehr untereinander haben zu können. In *The Virgin of Flames* symbolisiert Gabriel, unter anderem, Blacks Status als Eunuch, den er erreicht als er seine Genitalien in seinem Körper versteckt. Im byzantinischen Reich konstituierten zwischen dem sechsten und zwölften Jahrhundert die Eunuchen ein drittes Gender mit sozialer und spiritueller Macht und standen als solche zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen (vgl. Stobie, 2011:175f.).

Neben Engel der Verkündigung wird Gabriel von Abani auch als Teufel porträtiert, der Black in Versuchung führt und ihm die Sünden Los Angeles' zeigt. „And Gabriel beside him [Black], like the *devil*, offered it all.“ (Abani, 2008:149, meine Hervorhebung). Der Erzengel symbolisiert die Verbindung von Gut und Böse.

Ähnlich wie Marias Sexualität wird auch die Jesu häufig negiert (vgl. Stobie, 2011:176). Abani lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers durch eine parodierende Darstellung auf diese Tatsache. Iggy, Blacks Vermieterin und Freundin, startet ein Projekt. Sie verkauft Puppen, die Jesus repräsentieren, seiner männlichen Geschlechtsteile aber nicht entbehren: „[Black:] 'But a penis on Jesus?'/ [Iggy:] 'He had one.'“ (Abani, 2008:112).

Auf satirische und schockierende Art kritisiert Abani in seinem Roman *The Virgin of Flames* auf die Dissonanz zwischen christlicher Religion und Sexualität. Er entreißt biblische Gestalten wie Maria, Jesus und Gabriel aus dem asexuellen Konzept, das die Kirche propagiert, und macht sie für den Leser zu menschlicheren Charakteren. Abani kritisiert die Verslossenheit der Religion gegenüber der Sexualität und allen voran der Homosexualität und zeigt, dass die Schuldgefühle Menschen in die Verzweiflung treiben können. Sexualität wird in seinem Roman beinahe ausschließlich als Sünde empfunden.

10.2. Purple Hibiscus

In Chimamanda Ngozi Adichies Roman *Purple Hibiscus* wird Sexualität ebenfalls mit Sünde assoziiert, doch nicht ausschließlich; sie wird auch als ein Teil der Liebe

empfundene, jedoch einer verbotenen, nicht gelebten Liebe.

Bereits bei ihrem ersten Treffen in Ifeomas Haus in Nsukka weckt Father Amadi Gefühle, „säkulare“ Gefühle, wie sie Ouma nennt (vgl. Ouma, 2009:53), in Kambili. Father Amadi scheint sich zunächst nicht bewusst zu sein, welche Gefühle er in dem jungen Mädchen hervorruft, doch im Laufe des Romans erkennen die anderen Charaktere und der Leser, dass er diese Gefühle erwidert.

Kambilis Verliebtheit stellt Adichie zunächst durch die Nervosität und Unsicherheit, die Kambili in seiner Gegenwart empfindet, dar:

„It was too disturbing, locking eyes with him; it made me forget who was nearby, where I was sitting, what color my skirt was.“ (Adichie, 2009:173)

„FATHER AMADI'S CAR smelled like him, a clean scent that made me think of a clear azure sky. His shorts had seemed longer the last time I saw him in them, well past his knees. But now they climbed up to expose a muscular thigh sprinkled with dark hair. The space between us was too small, too tight.“ (ibidem:175, Hervorhebung im Original)

Father Amadi zeigt seine Zuneigung zu Kambili indem er Ifeomas Haus öfters besucht und Kambili einige Male mit ins Stadium nimmt. Als er sie zu einer Friseurin führt, die ihr Zöpfe flechten soll, sagt erstmals ein Charakter des Romans laut, dass er in Kambili verliebt zu sein scheint. „[Mama Joe, die Friseurin:] 'Did you [Kambili] say he is a *fada*?' 'Yes.' 'A real Catholic *fada*?' 'Yes.' [...] 'Do you see the way he looks at you? It means something, I tell you.'“ (ibidem:237, Hervorhebung im Original).

Die sexuelle Spannung erreicht ihren Höhepunkt als Kambili und Father Amadi in seinem Auto sitzen:

„He turned to me with an expression that I had never seen, his eyes almost sad. He leaned over the gear and pressed his face to mine. I wanted our lips to meet and hold, but he moved his face away. 'You are almost sixteen, Kambili. You are beautiful. You will find more love than you will need in a life-time,' he said. And I did not know whether to laugh or cry. He was wrong. He was so wrong.“ (ibidem:276)

Wie im Falle von Amakas Firmung unterliegt auch hier der wahre Wunsch Father Amadis den strengen Regeln der katholischen Kirche. Obgleich er sich zu Kambili hingezogen fühlt, bleibt er seinem Priesteramt und dem damit verbundenen Zölibat

treu (vgl. Stobie, 2010:428). Er unterwirft seine persönlichen Wünsche und Begierden der Religion und ihren Vorschriften. Nicht nur die Friseurin Mama Joe (vgl. Adichie, 2009:237), sondern auch Kambili (vgl. ibidem:180) selbst, sehen das Zölibat Father Amadis als „a waste of the gift of a body“, wie Stobie schreibt (Stobie, 2010:428). Für Kambili bleibt Father Amadi eine wichtige Bezugsperson und sie hat es ihm zu verdanken, dass sie die christliche Religion nicht ebenso ablehnt wie ihr Bruder Jaja⁴³ und sie nur mit Gewalt und Unterdrückung assoziiert, sondern dass ihr Glaube an Gott und die Liebe zu ihm sie nicht verlassen (vgl. Adichie, 2009:302ff.).

Für Eugene hingegen ist die Sexualität etwas Abstoßendes. Er verkörpert den sexistischen und prüden Aspekt der katholischen Religion und bildet somit den Gegensatz zu Father Amadi, Kambili, Ifeoma und Amaka (vgl. Stobie, 2010:428). Durch seine Figur wird der Mythos der „black hypersexuality“ (ibidem:426) durch die Prüderie der Religion ersetzt. Sexualität verbindet Eugene mit einem Trauma aus seiner Kindheit: Er wurde von einem Priester beim Masturbieren überrascht und zur Strafe für die Sünde tauchte der Priester seine Hand in brühendes Wasser (vgl. Adichie, 2009:196). Eugenes Ablehnung der Sexualität äußert sich auch in seiner heftigen Ablehnung gegenüber den biologischen Funktionen des weiblichen Körpers (vgl. Stobie, 2010:427). Er zeigt kein Verständnis, sondern lediglich Wut und Gewalt als Kambili an menstruationsbedingten Schmerzen leidet und das Fasten vor der Messe bricht, um eine Tablette dagegen nehmen zu können. Eugene züchtigt mit seinem Gürtel alle – Kambili, Jaja und Beatrice – vor Beginn der Messe (vgl. Adichie, 2009:100ff.). Auch die Übelkeit, die seine Frau während der Schwangerschaft empfindet, bestraft er mit körperlicher Gewalt (vgl. ibidem:29-33).

AutorInnen der dritten Generation sind nicht die einzigen, die in ihren Romanen das Thema Religion und Sexualität aufnehmen. Bereits Wole Soyinka tat dies in seinem Roman *The Interpreters* (1965). Nach einer leidenschaftlichen Nacht mit der Kurtisane Simi, sucht Egbo Zuflucht am Fluss Ogun, der dem gleichnamigen Orisa gewidmet ist. Zunächst empfindet er Furcht, doch diese Angst wandelt sich bald in Wut (vgl. Morrison, 1993:215). „If this be sin? - and he knew that his weakening had come from this so he ended it. If this be sin – so – let come the wages, Death!“ (Soyinka, 1978:127). Nach dem Schrecken der Nacht fühlt er sich befreit von der

43: Näheres hierzu siehe Kapitel 11, S.96-99

Sünde (vgl. Morrison, 1993:215). „But [...] Egbo's feeling of rebirth comes from his daring of the gods rather than from communion with them. [...] Rather than reassembling himself through his mystical experiences, Egbo anesthetizes himself as he does in sexual oblivion with Simi.“ (ibidem:125). Egbo macht dennoch ebendiese Stelle am Fluss Ogun zu seiner Pilgerstätte: „And he made it his preserve, a place of pilgrimage.“ (Soyinka, 1978:127).

Im Gegensatz zu Abanis Protagonisten Black schließt Egbo Frieden mit seiner Sexualität und sieht sie nicht mehr als Feind der Religion und der Götter, obgleich es auch ihm nicht gelingt, Sexualität und Religion in Harmonie zu vereinen. In den Romanen stimmen die drei AutorInnen, Chimamanda Ngozi Adichie, Chris Abani und Wole Soyinka darin überein, dass Religion und Sexualität zwar nebeneinander bestehen können, aber keine harmonische Symbiose bilden.

11. Gewalt und Religion

In den Romanen *Purple Hibiscus* und *The Virgin of Flames* wird die Religion in enger Verbindung mit Gewalt innerhalb der Familie thematisiert. Es ist jeweils ein Elternteil, der die Gewalt in den Dienst der Religion stellt und gegen seine Familie anwendet: Eugene, Kambilis Vater, und María, Blacks Mutter.

11.1. Purple Hibiscus

Für Stobie repräsentiert Eugene das „emblematic colonised masculine subject“ (Stobie, 2010:423). Er wurde zunächst in einer Missionsschule ausgebildet und darauf in England, er spricht Englisch, besitzt Reichtümer und kritisiert das nigerianische Regime öffentlich. Die christliche Religion, das westliche Bild eines Self-Made-Man und die nigerianische Variante, der Big Man⁴⁴, und die Igbo Kultur bestärken ihn in seiner Annahme, das Recht des Patriarchen über seine Familie ausüben zu können (vgl. Stobie, 2010:424). Eugenes fanatische Auslegung des

44: Holland gibt einen kurzen historischen Überblick über die Konnotationen dieses Begriffs in Nigeria: in vorkolonialer Zeit repräsentierte er eine etablierte und begehrenswerte Form von Männlichkeit, heutzutage symbolisiert er die Vereinigung der materiellen und spirituellen Güter der afrikanischen und westlichen Kulturen, vgl. Stobie, 2010:425

Katholizismus macht ihn zu einer wohlthätigen Person für die Außenwelt und zu einer sadistischen und ungnädigen in seiner Familie (vgl. Ouma, 2009:50).

In einem Interview kommentiert Adichie Eugen's Persönlichkeit, seinen Glauben und deren positive Aspekte, im Vergleich zu einem typischen nigerianischen Big Man:

„[...] he is, after all, a fanatical believer. [...] religion in Nigeria has become insular, self-indulgent, self-absorbed, self-congratulatory. Churches spring up day after day while corruption thrives as much as ever and God becomes the watchman standing behind you while you seek your self-interest at all cost. God loves you more than others. God wants you to be rich. God wants you to buy that new car. [...] Kambili's father, for all of his fundamentalism, at least has a sense of social consciousness that is expansive and proactive and USEFUL, so while his character may be seen as a critique of fundamentalism, the God-fearing public in Nigeria can learn a bit from him as well.“ (Adebanwi, 2006, Hervorhebung im Original)

In Abba, wo er den Titel *omelora* trägt, unterstützt er viele Mitglieder der *umunna* finanziell, ohne Gegenleistungen zu erwarten. Seine Großzügigkeit ist jedoch an die einzige Bedingung geknüpft, dass nur Christen von seiner Hilfe profitieren können, keine Anhänger der Igbo Religion, nicht einmal seinen eigenen Vater.

Auch Stobie macht auf die Ambivalenz von Eugen's Persönlichkeit aufmerksam: „In the earlier time setting Eugene is shown to be a pillar of the community: he is a self-made man, a zealous Roman Catholic and the fearless publisher of a newspaper, which criticises undemocratic practices of the state. In private, however, he is a tyrannical patriarch.“ (Stobie, 2010:423).

Es ist gerade das hohe gesellschaftliche Ansehen, das Eugene genießt, das es ihm ermöglicht, seine Familie zu tyrannisieren, ohne dass jemand aus seiner näheren Umgebung, sei es aus der *umunna*, Kirche oder Zeitung, eingreift. Hanmer betont in ihrem Artikel *Domestic Violence and Gender Relations. Contexts and Connections*, wie wichtig das Ansehen eines Mannes in seiner sozialen Umgebung ist und welche Auswirkungen dieses auf die Akzeptanz oder Ablehnung der von ihm verübten Gewalt haben kann (vgl. Hanmer, 2002:11-17):

„The cultural boundaries of family and community accountability for men incorporate privileging male over female. Men as head of households have the role of maintaining family hierarchies and of ensuring that women and children recognize and respond to the authority vested in sons, husbands and fathers. Men can both protect social hierarchies within the extended family and be protected from criticism.“

(ibidem:15)

Ifeoma, Eugenies Schwester, ist sich der Tatsache bewusst, dass die Gesellschaft ihren Bruder öffentlich nicht verurteilen wird, gleich wie viel Gewalt er gegen seine eigene Familie richtet: „[E]verybody in Abba will tell Eugene only what he wants to hear. Do our people have sense? Will you pinch the finger of the hand that feeds you?“ (Adichie, 2009:96). Und indem die Gesellschaft Eugenies Taten nicht verurteilt, macht sie sich zu seinem Komplizen (vgl. Hanmer, 2002:15).

Für Eugene ist es seine patriarchale Aufgabe, die Moral und Disziplin in seiner Familie aufrechtzuerhalten und wenn seine Frau oder Kinder sich ihm widersetzen, so ist es seine Pflicht, sie zu bestrafen (vgl. Stobie, 2010:426). Eugene ist ein fanatischer Katholik, die Religion beeinflusst sein gesamtes Leben und von seiner Familie erwartet er dieselbe Lebensauffassung. Er misshandelt Beatrice, Kambili und Jaja physisch und psychisch, wobei er häufig auf Methoden der Missionare, die ihn in seiner Jugend unterrichtet haben, zurückgreift:

„I [Kambili] stepped into the tub and stood looking at him [Eugene]. [...] Then I noticed the kettle on the floor, [...] He poured the hot water on my feet, slowly, [...] 'I committed a sin against my own body once' he said. 'And the good father [...] asked me to boil water for tea. He poured the water in a bowl and soaked my hands in it.' [...] The father did it for my own good.'“

Eugene ist davon überzeugt, mit seinem Handeln seiner Familie Gutes zu tun und für ihr Wohlergehen zu sorgen. Gewalt, die der Religion dient, ist seiner Ansicht nach keine Sünde, selbst wenn seine Familie psychische und physische Schäden erleiden muss.

Gewalt ist für Männer, wie Hanmer bekräftigt, eine Art, ihre Gefühle auszudrücken und oftmals geschieht es, dass die Gewalt die Handlungen dieser Männer beeinflusst (vgl. Hanmer, 2002:12). Es ist innerhalb seiner engsten Familie, wo Eugenies Gier nach Macht zum Vorschein kommt und auf brutale Weise ihre Entfaltung sucht (vgl. Stobie, 2010:425). Ogwude beschuldigt Eugene, von dem wahren christlichen Weg der Gnade und Verzeihung abgekommen zu sein, denn „Eugene is both vindictive and unforgiving; for no degree of silent imploring can dissuade him from inflicting severe physical abuse on members of his family for any imagined offence.“ (Ogwude, 2011:116). Sobald Eugene meint, eines seiner Familienmitglieder handle der Religion

und Pietät zuwider, greift er auf körperliche Misshandlungen zurück. Als Jaja zehn Jahre alt war, wurde er nicht zum Besten in der Sonntagsschule ernannt. Eugene schloss sich daraufhin mit Jaja in einem Zimmer ein, und bestrafte ihn. Darauf trug er seinen an der linken Hand blutenden Sohn weinend ins Krankenhaus. Jajas kleiner Finger ist seit dem verstümmelt (vgl. Adichie, 2009:145).

In den ersten Monaten einer lang ersehnten Schwangerschaft verspürt Beatrice Übelkeit und bittet Eugene während des sonntäglichen Besuches der Familie bei Father Benedict im Auto warten zu dürfen. Eugene zwingt sie trotz ihres Unwohlseins, ihn und die Kinder in das Haus des Priesters zu begleiten. Am selben Abend misshandelt Eugene seine Frau so brutal, dass sie eine Fehlgeburt erleidet (vgl. ibidem:29-33).

Die Einheit zwischen Religion und Gewalt in dem Haus der Achikes in Enugu wird dadurch noch verdeutlicht, dass Eugene seine Frau und Kinder mit Gegenständen misshandelt, die in enger Verbindung zur Religion stehen.

„Jaja did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the étagère. (ibidem:3)

„[Beatrice:] ' You [Kambili] know that small table where we keep the Bible, *nne*? Your father broke it on my belly.“ (ibidem:248, Hervorhebung im Original)

Gerade die Religion und ihre Vertreter, wie Father Benedict, sollten ihren Einfluss auf Eugene üben, ihm von christlicher Gnade und Güte erzählen und Beatrice, Jaja und Kambili beschützen. Doch Eugenes finanzielle Unterstützung für St. Agnes lässt Father Benedict Augen, Mund und Gewissen verschließen (vgl. ibidem:118).

Beatrice wird zwar seit vielen Jahren von ihrem Ehemann misshandelt und dennoch wagt sie es nicht sich zu wehren noch zu fliehen. Sie erduldet die Bestrafungen ihres Mannes schweigend, nicht zuletzt aufgrund ihrer finanziellen Abhängigkeit (vgl. ibidem:117). Den Leser verwundert Beatrices Tatenlosigkeit und er fragt sich, weshalb sie nicht versucht, sich selbst und ihre Kinder zu schützen. Quaid und Itzin scheinen für diese Tatenlosigkeit misshandelter Frauen eine mögliche Erklärung gefunden zu haben:

„Women who sustain physical and psychological abuse usually have numerous strategies for dealing with the stress and the demands made on them. The

contradictory nature of women's lives, and of the legal framework dealing with domestic violence, contribute to a situation where women have few possibilities for escape. Once your autonomy is being eroded continually with physical and psychological abuse, your ability to start taking decisive action is undermined. Those kind of controlling men are not going to let you walk away very easily and women know that." (Quaid, Itzin, 2000:155)

Im Falle Beatrices kommt noch die Tatsache hinzu, dass der Glaube ein wesentlicher Bestandteil ihres Lebens ist und sie die Institution der Ehe, die eine heilige ist, zu bewahren sucht. Nason-Clark ist überzeugt, dass

„[d]espite the fact that religious rhetoric is replete with references to happy families (Edgell 2003)⁴⁵, many religious women are victimized by husbands who promised before God to love and cherish them for life (Nason-Clark 1997)⁴⁶. Although religious families may be considered sacred, they are sometimes unsafe." (Nason-Clark, 2004:303)

"In many families of strong faith, many of the patterns that are observed within mainstream culture are intensified: the fear, the vulnerability, the isolation, the promise before God to stay together *until death do us part*." (ibidem:304, Hervorhebung im Original)

Im Laufe des Romans erleidet Beatrice zwei Fehlgeburten, die durch Eugenes Misshandlungen hervorgerufen werden. Der Verlust ihres zweiten Kindes weckt in Beatrice schließlich den Drang, ihrem Mann zu entfliehen. Sie fährt nach Nsukka zu ihrer Schwägerin Ifeoma, wo Kambili und Jaja bereits seit einiger Zeit sind. Doch bereits nach einem kurzen Telefongespräch mit Eugene stimmt sie zu, mit den Kindern nach Enugu zurückzukehren. Hanmer begründet ein solches Verhalten misshandelter Frauen folgendermaßen: „Once in a domestic situation of recurring violence, women seek explanations for the abuse they suffer and self-blame is a wide-spread initial, if not long-term, way of understanding his behavior." (Hanmer, 2002:12). Tatsächlich verteidigt Beatrice Eugenes Verhalten vor Ifeoma: „Eugene has not been well. He has been having migraines and fever", she [Beatrice] said. 'He is carrying more than any man should carry. [...] It's too much for one person.'" (Adichie, 2009:250).

Gegen Ende des Romans besiegt Beatrice ihre Angst und von der Wut dazu

45: Edgell, P. 2003. In Rhetoric and Practice: Defining "The Good Family" in Local Congregations. In: Dillon, M (ed.) 2003: Handbook of the sociology of religion. Cambridge: Cambridge University Press, S.:164-178

46: Nason-Clark, N. 1997: The Battered Wife: How Christians Confront Family Violence. Louisville, KY: Westminster/John Knox Press.

befähigt, setzt sie den Misshandlungen ein Ende. Griffiths unterscheidet in *Women, Anger and Domestic Violence* drei Phasen des Handelns auf brutales Verhalten von Partnern: *reaction, resolution, resistance*. Diese drei Stufen werden nach Griffiths durch Wut ausgelöst, die sich bei den misshandelten Frauen auf emotionaler Basis verbreite, und folglich auch zum Ausgangspunkt für ihr Handeln werde (vgl. Griffiths, 2000:14ff.). Beatrice überwindet ihre Angst vor Eugene und beschließt der schrecklichen Familiensituation ein Ende zu setzen, indem sie ihn langsam vergiftet (vgl. Adichie, 2009:290).

Kambili und Jaja sind seit ihrer frühesten Kindheit mit Gewalt in der Familie konfrontiert. Wie die Mehrheit der Kinder assoziieren auch die beiden physische Strafen mit eigenem schlechten Verhalten (vgl. McGee, 2002:80). Eugene verdeutlicht dieses Verständnis von Gewalt als Strafe dadurch, dass er tatsächlich Gewalt einsetzt, sooft seine Kinder oder seine Ehefrau nicht so handeln, wie er es von ihnen erwartet. Sie wehren sich, wie Beatrice, nicht, sondern erbauen eine Welt des Schweigens um sich und vermeiden es, die Missbilligung, Enttäuschung und Wut Eugenes zu provozieren (vgl. Stobie, 2010:426). „For some time Eugene's wife, Beatrice, and the two children, Kambili and Jaja, are able to communicate with each other through a covert language of the eyes [...]“ (ibidem:426). „Our steps on the stairs were as measured and as silent as our Sundays: the silence of waiting until Papa was done with his siesta [...]; the silence of reflection time [...]; the silence of evening rosary; the silence of driving to the church for benediction afterward [...]“ (Adichie, 2009:31).

Trotz der jahrelangen Erfahrung der häuslichen Gewalt sind die Geschwister nie direkte Zeugen geworden, wie der Vater die Hand gegen die Mutter erhebt. Wie andere Kinder in ihrer Situation hören sie, wie der Vater die Mutter misshandelt, was in ihnen Angst und das Gefühl von Machtlosigkeit auslöst. Kambili versucht sich häufig einzureden, dass etwas anderes geschieht, als das, was tatsächlich stattfindet:

„I WAS IN MY ROOM after lunch [...] when I heard the sounds. Swift, heavy thuds on my parents' hand-carved bedroom door. I imagined the door had gotten stuck and Papa was trying to open it. If I imagined hard enough, then it would be true. I sat down, closed my eyes, and started to count. Counting made it seem not that long, made it seem not that bad.“ (ibidem:32f., Hervorhebung im Original)

Kambilis und Jajas Wahrnehmung der Ereignisse verändert sich während ihres Aufenthaltes in Nsukka und sie erkennen, dass Religion nicht mit Gewalt und Intoleranz verbunden sein muss. Kambili rebelliert schweigend gegen ihren Vater, indem sie das Portrait ihres Großvaters und damit ihre Liebe zu ihm, dem als „Heiden“ von Eugene verstoßenen Greis, nach Enugu bringt. Jaja reagiert drastischer und offener: Er beginnt die Religion, das Wichtigste in Eugenes Leben, abzulehnen.

Jaja ist der Erste der Familie, der das Schweigen bricht und über die Misshandlungen spricht (vgl. *ibidem*:153f.), was für ihn eine andere Art der Rebellion darstellt. Er ist es leid, das Verhalten seines Vaters zu tolerieren und zu verbergen; er bevorzugt es, der Welt den wahren Eugene zu zeigen. Jaja erkennt, dass sein Vater, obgleich es seine Pflicht ist, nicht im Stande ist, seine Familie zu schützen; im Gegenteil, er stellt die einzige reale Bedrohung und Gefahr für die Familie dar. Jaja, der seine gesamte Kindheit in Angst vor dem Vater verlebt hat, nimmt einen Teil der Schuld auf sich, denn er ist überzeugt, dass er als Mann seine Mutter und Schwester vor Eugene hätte beschützen müssen (vgl. *ibidem*:289, Ogwude, 2011:118). Seine Rolle als Familienoberhaupt übernimmt er bereits zum Zeitpunkt als er die Rebellion gegen den Vater beginnt und insbesondere nach dessen Tod. Obwohl es Beatrice war, die Eugene vergiftet hat, nimmt Jaja vor der Polizei die Schuld auf sich und verhindert so die Inhaftierung seiner Mutter (vgl. Adichie, 2009:291).

Bereits mit dem ersten Satz ihres Romans *Purple Hibiscus* macht Adichie eine Anspielung auf Chinua Achebes Roman *Things Fall Apart*, der 1958 publiziert wurde: „**Things** started to **fall apart** at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the étagère.“ (Adichie, 2009:3, meine Hervorhebung). Die Gemeinsamkeiten der beiden Werke gehen über diesen Satz hinaus. Adichie nimmt einige Themen von ihrem literarischen Vorbild Achebe auf und versetzt sie in das postkoloniale Nigeria. In *Things Fall Apart* wird der Zusammenbruch einer Familie unter dem Druck des Kolonialismus und der neuen Religion, dem Christentum, dargestellt. In *Purple Hibiscus* zerstört der religiöse Dogmatismus, ein Erbe des Kolonialismus, eine Familie. Beide Autoren konstruieren ihre Geschichte um die Figur des dominierenden und gewalttätigen Vaters. Okonkwo, Achebes Protagonist, und Eugene, Adichies

Hauptcharakter, sind beide angesehene und wohlhabende Männer in ihren Gemeinden, die ihre Familie mit strenger Hand führen (vgl. Hewett, 2005:79f.). Emenyonu schreibt über die Gesellschaft Umuofias, wo Okonkwo mit seiner Familie lebt, dass „[t]hey admire a man of wealth, a man who has a big compound with wives, many children, numerous farms and yam barns.“ (Emenyonu, 1978:112). Beide, Okonkwo und Eugene, misshandeln ihre Frauen und Kinder physisch und psychisch, sodass diese in ständiger Angst leben: „Okonkwo ruled his household with a heavy hand. His wives, especially the youngest, lived in perpetual fear of his fiery temper, and so did his little children.“ (Achebe, 2010:11). Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden ist, dass Okonkwo seine Familie aus Angst vor Versagen und Schwäche so behandelt, während Eugene sie zu Christen nach seinem eigenen Vorbild zu erziehen versucht. Achebe fokussiert seinen Roman auf die Vaterfigur und beschreibt die Leiden der Familie nicht detailliert. Adichie hingegen verlegt den Blick auf das, was Okonkwos Frauen und Kinder nicht erzählen können, und berichtet von den Auswirkungen, die der gewalttätige Vater in Beatrice, Jaja und Kambili provoziert (vgl. Hewett, 2005:79).

Sowohl Okonkwo als auch Eugene sehen sich als religiöse Personen, handeln aber des Öfteren der Religion zuwider. Während der Woche des Friedens bricht Okonkwo denselben, weil er eine seiner Frauen misshandelt:

„He [Okonkwo]walked back to his obi to await Ojiugo's return. And when she returned he beat her very heavily. In his anger he had forgotten that it was the Week of Peace. His first two wives ran out in great alarm pleading with him that it was the sacred week. But Okonkwo was not the man to stop beating somebody half-way through, not even for fear of a goddess.“ (Achebe, 2010:23)

Eugene entdeckt, dass seine Tochter das eucharistische Fasten bricht, da sie eine Schmerztablette nehmen möchte, was er als Sünde betrachtet. Noch vor der Messe schlägt er seine drei Familienmitglieder und sündigt somit selbst:

„He unbuckled his belt slowly. It was a heavy belt made of layers of brown leather with a sedate leather-covered buckle. It landed on Jaja first, across his shoulder. Then Mama raised her hands as it landed on her upper arm, which was covered by the puffy sequined sleeve of her church blouse. I [Kambili] put out the bowl down just as the belt landed on my back.“ (Adichie, 2009:102)

11.2. The Virgin of Flames

Wie in Chimamanda Ngozi Adichies Roman *Purple Hibiscus* assoziiert auch der Protagonist in Abanis Roman *The Virgin of Flames* Religion mit Gewalt, die von einem Elternteil ausgeübt wird. Black, oder Obinna, wie sein wahrer Name lautet, wächst in Los Angeles als Sohn des Nigerianers, Frank, und der Honduranerin, María, auf. Die Ehe seiner Eltern ist gezeichnet von Dissonanz, Problemen, heftigen Diskussionen und Gewalt. Frank wird als Soldat in den Vietnamkrieg entsendet, wo er spurlos verschwindet. Obgleich María das Verschwinden ihres Mannes gut zu verkraften scheint, flüchtet sie immer weiter in die katholische Religion. Sie ist überzeugt davon, dass sie gesündigt hat und fleht Gott und die Heilige Jungfrau um Vergebung an und erwartet ein Zeichen oder Wunder. María ist sich schließlich sicher, dass sie alleine nicht im Stande ist, das Wunder Gottes herbeizurufen und zwingt ihren achtjährigen Sohn, der freier von Sünde ist als sie selbst, unter Drohungen und körperlicher Bestrafung die Erscheinung der Mutter Gottes zu erzwingen.

„[T]he prayers his mother forced him to say before the Virgin, beating him when he resisted, when he got tired, beating him it seemed almost for the pleasure of doing it.“ (Abani, 2008:51)

„Eight years old and kneeling on hard rice before an altar not unlike this one. Eight and the rice biting into his knees and sweat running down his face and his mother standing over him with a cane. Stroke after stroke on his back and he struggling to hold back the tears and her voice: 'Try harder, m'ijo'⁴⁷, try to call the Lady.“ (ibidem:73)

Es ist nicht nur physische Gewalt, die María gegen Black übt, sondern auch psychische. Zunächst ändert sie seinen Namen von Obinna in Black – *Black*, das für das Dunkle und Böse der menschlichen Seele steht. Außerdem beschuldigt sie ihn, ihre größte Sünde und Strafe Gottes zu sein:

„And his mother, yelling at him, calling him her sin, her mud in the mouth of God. [...] 'You know, m'ijo,' she [María] used to say, always said, from when he was eight. 'You are my punishment from God. Do you know why? Because I got pregnant before I married your father. [...] You are my living sin, m'ijo. Pray, pray that God forgives you.' [...] Now pray to our Lady, mira'⁴⁸, pray for forgiveness.“ (ibidem:107)

47: span. umgangssprachl.: mein Sohn; wird bei Abani nicht übersetzt

48: span.: schau; wird bei Abani nicht übersetzt

Gewalt und Anschuldigungen enden erst, als María einem Hirntumor erliegt und der fünfzehnjährige Black als Waise zurückbleibt. Die Kindheitserfahrungen und die Beziehung zu seiner Mutter beeinflussen Blacks Persönlichkeit, seine Gefühle für seine Mutter, seine Sexualität und sein Verständnis von Religion. Der Katholizismus steht für Black in enger Verbindung mit Gewalt, Lust, unterdrückter sexueller Begierde und Schuldgefühlen. „And here, a woman who has never been to prison, but was born Catholic, born guilty, so like a snail, she carried the burden of her penance with her everywhere she went.“ (ibidem:148).

Black assoziiert den katholischen Glauben mit seinen negativen Erfahrungen und den Schuldgefühlen seiner Mutter. Trotz seiner Bemühungen, diese Phase seines Lebens zu vergessen, gelingt es ihm nicht. Sie wirkt sich besonders auf seine Beziehung zu Frauen und seine Sexualität aus.

12. Ablehnung der Religion

Der jahrhundertelange Disput zwischen Wissenschaft und Religion, der einen wichtigen Platz in der Geschichte und Wissenschaft einnimmt, wird in der Literatur nicht vernachlässigt, auch nicht in den Romanen der dritten Generation nigerianischer AutorInnen. Sowohl in Chris Abanis *The Virgin of Flames* als auch in Helen Oyeyemis *The Opposite House* sind es Wissenschaftler, die die Religiosität ihrer Frauen ablehnen und ihre Kinder davon zu überzeugen versuchen, es ihnen gleichzutun.

12.1. The Virgin of Flames

Der Igbo Frank, Blacks Vater, arbeitet für die NASA in Los Angeles. Seine Frau, María, ist Honduranerin und sehr gläubig. Frank hingegen ist davon überzeugt, dass jeder Mensch seine eigene Religion schafft, etwas, an das er glaubt. „'Don't believe your mother when she talks about God, Son. God is a superstition. The truth is we make our own God, and this is mine: science. Something that you can trust, something that doesn't need faith,' he went on.“ (Abani, 2008:47). Obgleich Frank Gott und Religion als Aberglauben verachtet, hindert es ihn nicht daran an einen

Fluch in seiner Familie zu glauben und seinen Sohn sieben Jahre lang wie ein Mädchen zu kleiden. Aus Vietnam, wo er an der Seite anderer US-Soldaten kämpft, sendet er Black einen Brief, den dieser erst als fünfzehnjähriger, nach dem Ableben seiner Mutter, liest.

Von den Grauen des Krieges schockiert, schreibt er seinem Sohn „I urge you to find something to believe in that brings you comfort and when you find it to hold on to it with both hands.“ (Abani, 2008:164). In demselben Brief gesteht er Black, dass er trotz all seiner wissenschaftlichen Kenntnisse stets an den Fluch, der einen Schatten über seine Familie warf, geglaubt hat: „In fact, I have always believed in forces other than science.“ (ibidem:164).

In den letzten Jahrzehnten ist auch die Religion, wie beinahe alles, dem Kommerz zum Opfer gefallen. Bomboy, ein Ruander und Freund Blacks und Iggys, zeigt den beiden Wecker, deren Alarm den Ruf des Muezzins zum Gebet imitiert (vgl. ibidem:168). Er ist Hutu und wurde als Kind von Soldaten gezwungen, Tutsi Frauen und Kinder zu massakrieren. Die Erinnerung an dieses Trauma lässt ihn nicht los, doch für ein wenig Geld, das er mit den Weckern verdienen könnte, ist er bereit, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und mit den Tutsi zu handeln (vgl. ibidem:169). Bomboy betont, dass er eine Abneigung gegen Muslime empfindet, dennoch ist er im Stande, seine persönliche Einstellung und sein Geschäft von einander zu trennen: „'Why?' Iggy asked. 'Weren't you [Bomboy] going to sell alarm clocks with the call to prayer in Rwanda?'/ 'You are obstinate and obfuscating. Don't you know that was strictly business?'" (ibidem:193).

Als Black ihm gesteht, dass er sich als Jungfrau Maria verkleidet hat und die Menschenmenge vor *The Ugly Store* nur seinetwegen auf der Straße kampiert, interessiert sich Bomboy nicht für den tieferen Sinn, für die Identitätskrise Blacks, sondern fragt lediglich, wie sie einen ökonomischen Vorteil aus den Ereignissen schlagen können: „'How are we going to cash in on it? Merchandising? Selling miraculous souvenirs to the crowd? No? An exclusive for *Entertainment Tonight*?'" (ibidem:197, Hervorhebung im Original). Religion hat für Bomboy keinerlei Bedeutung: Er weist sie von sich oder sieht ihren kommerziellen Nutzen.

12.2. The Opposite House

Der andere Wissenschaftler in den hier beschriebenen Romanen ist Juan, ein Charakter in Oyeyemis Roman *The Opposite House*. Juan, Chabellas Gatte und Majas Vater, bildet den Gegenpol zu den beiden spirituellen Frauen. Er repräsentiert die Rationalität und Skepsis gegenüber jeglicher Form von Religion, besonders der Santería.

Für ihn sind die Orisa historische Artefakte, die zwar einen Teil der Kultur der Yoruba bilden, aber keinesfalls der kubanischen: „'Those are Yoruba gods,' he [Juan] tells Mami. 'And you are not Yoruba. You are a black Cuban. [...] To us, these gods are historical artefacts.'“ (ibidem:36). Die Santería ist für Juan eine „entstellte“ Religion: „'Santeria is a garbled religion. So it draws on Catholicism, and it draws on Yoruba religion. It's like throwing a rosary in the air and saying it's magic because it fell from a slave's hand.'“ (ibidem:76). Juan kann nicht nachvollziehen, aus welchem Grund die ehemaligen Sklaven etwas aus Afrika, an das sich viele nicht mehr erinnern konnten, bewahren wollten. „On the one hand, Oyeyemi rejects 'how African slaves tried keeping their culture alive': Why would you want to? I [Oyeyemi] don't feel I particularly belong anywhere and wouldn't say it's that big a deal.“ (Cooper, 2009:109). Mit diesem Standpunkt vertritt er Oyeyemis Haltung zur Santería und dem Wunsch von MigrantInnen, die Kultur ihres Vaterlandes zu erhalten. Juan ist unfähig, die Spiritualität seiner Frau und Tochter zu verstehen und erkennt daher auch nicht, welches Bedürfnis es ist, das Maja dazu treibt, nach Kuba fliegen zu wollen.

Juan kann auch nicht verstehen, welche Bedeutung die Santería für Chabella besitzt. Seiner Meinung nach, sind es nur arme, kranke und verzweifelte Menschen, die ihren Trost in dieser Religion suchen und er fragt Maja: „*What is it that she wants that I haven't given her?*“ (ibidem:76, Hervorhebung im Original). Seine Liebe zu Chabella besiegt dennoch sein Unverständnis und seinen Stolz. Schließlich repariert er mit Majas Hilfe den Altar seiner Frau und stellt ihn an den alten Platz zurück.

Allerdings war Juan nicht immer der Santería abgeneigt, als Junge glaubte auch er daran und vor allem an die Macht der Babalawos, doch ein Erlebnis aus seiner Jugend entriss ihm diesen Glauben und machte ihn zu einem Gegner der Santería.

Er sah einen Babalawo, der sich vor Verzweiflung und Trauer über den Tod seiner Tochter auf die Straße legte und laut weinte. Juan erkannte, dass Babalawos ebenso Menschen sind, wie alle anderen auch. Beim Anblick des vor Schmerz weinenden Mannes empfand er keine Trauer, sondern nur Scham: „I got worried that some of those *Americanos* would come with cameras and take a picture.“ (ibidem:156).

12.3. Swallow

Tolani, die Protagonistin in Sefi Attas Roman *Swallow*, verliert im Laufe der Handlung ihren Glauben an Gott. Nachdem sie einen betrügerischen Gottesdienst in der Kirche ihres Kollegen Godwin besucht, wundert sie sich, weshalb AfrikanerInnen zum christlichen Glauben konvertieren.

„And how could a person receive a message if they were expecting them in another man's language, another man's books? [...] How could I receive a message properly if it didn't come in exactly the way I spoke, from an image exactly like mine, a Nigerian woman just as broke?“ (ibidem:226). Sie ist überzeugt davon, dass die NigerianerInnen den falschen Gott anbeten und ihr Vater, ein Verfechter der Yoruba Religion, im Recht war. Doch beim Ausdrücken dieser Erkenntnis greift sie auf das christliche Vokabular, mit dem sie aufgewachsen ist, zurück: „My father was right, and the realization made me laugh. I felt light-footed, as if the *Holy Spirit* overcame me.“ (ibidem:226, meine Hervorhebung).

Diese Erkenntnis bewegt Tolani nicht nur dazu, das Vorhaben, Drogen in ihrem Magen ins Ausland zu transportieren, aufzugeben, sondern auch mehr Selbstvertrauen zu entwickeln und an ihre eigenen Fähigkeiten zu glauben. Tolani ist sich endlich gewiss, dass ihr Schicksal nicht vorgeschrieben ist, dass sie selbst es in die Hand nehmen kann und ihr Leben bestimmen kann.

Gegen Ende des Romans vermittelt sie auch ihrer Mutter, einer gläubigen Anglikanerin, diesen Glauben an sich selbst. Tolani offenbart ihr, dass sie nicht mehr an Gott glaubt. „'Praying to an *oyinbo* man? I don't believe in that.'“ (ibidem:262, Hervorhebung im Original). Arike, ihre Mutter, zeigt sich verständnislos: „'Pretend He's black! What does it matter? Have you seen God to know His color?'“ (ibidem:262). Doch Tolani erklärt ihr, dass sie nur noch an einen Gott glaubt, und

zwar an sich selbst. Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet: „Every religion was made up.“ (ibidem:263). Für Arike ist Gott der Ursprung des Lebens und der Sinn desselben. Der Mensch existiere nur, um Gott anzubeten (vgl. ibidem:263). Die Überzeugung Arikes verunsichert Tolani in ihrem neuen Glauben an sich selbst und sie beschließt, sich nicht sofort zu entscheiden; sie habe noch ihr restliches Leben vor sich, um sich zu vergewissern, ob Gott existiere oder nicht (vgl. ibidem:264).

Sefi Attas Charakter Tolani, Chris Abanis Frank und Helen Oyeyemis Juan sind Repräsentanten der an der Religion zweifelnden Menschen. Sie weisen den Glauben an Gott und an Religiosität heftig von sich, doch ein Teil ihrer selbst bleibt ebendiesen treu und kann sich nicht von ihnen lösen.

13. Resumée

Chris Abani, Chimamanda Ngozi Adichie, Sefi Atta und Helen Oyeyemi gehören der dritten Generation nigerianischer AutorInnen an. Zu dieser werden jene SchriftstellerInnen gezählt, die ab den 1980er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zu publizieren begonnen haben.

Für ihre Romane *The Virgin of Flames*, *Purple Hibiscus*, *Swallow* und *The Opposite House* wählen sie Religion als eines der Themen und vereinen sie mit anderen.

Der Konflikt zwischen christlicher und afrikanischer Religion wird von zwei der vier AutorInnen aufgegriffen: In *Purple Hibiscus* stehen sich Katholizismus und Igbo Religion feindlich gegenüber. Weder der Katholik Eugene noch der *Traditionalist* Papa-Nnukwu sind bereit, die Religion des Anderen zu verstehen und zu akzeptieren. Die Religion spaltet eine Familie. Einzig in Nsukka, im Hause Ifeomas und in der Kirche Father Amadis werden Inkulturation und religiöse Toleranz praktiziert.

In *Swallow* stehen sich Protestantismus und Yoruba Religion gegenüber, doch es gelingt ihren AnhängerInnen, friedlich nebeneinander zu leben. Arike und Ajao – die eine Anglikanerin, der andere *Shango worshipper* – heiraten trotz ihrer unterschiedlichen Bekenntnisse und bleiben beide ihrer jeweiligen Religion treu.

Marienerscheinungen finden ihren Weg in zwei der vier Romane: In *The Virgin of*

Flames zeigt Abani verschiedene Aspekte der Heiligen Jungfrau – von der Virgen de Guadalupe, über die groteske Verkleidung Blacks als Maria und das Bildnis einer bewaffneten, mit einer Burka bekleideten muslimischen Frau. Adichie hingegen widmet sich in *Purple Hibiscus* der spirituellen und femininen Seite der Marienerscheinungen. Adichie versucht, die Vorteile und Chancen der Inkulturation der katholischen Religion anhand Vater Amadis und Ifeomas zu zeigen.

Oyeyemi stellt in *The Opposite House* das Verschmelzen von Religionen am Beispiel der kubanischen Santería dar – einer synkretistischen Religion, die aus dem christlichen und Yoruba Glauben entstand.

Atta beschreibt in *Swallow* Entwicklungen in einigen afrikanischen Kirchen, die Vorstellungen afrikanischer und westlicher Religionen in ihrer Doktrin vereinen und ihre AnhängerInnen finanziell ausbeuten.

Black, Maja und Yemaya, die zwischen mehreren Kulturen hin- und hergerissen sind, befinden sich auf der Suche nach ihrer wahren Identität und suchen sich selbst in der Religion.

Der homo- und transsexuelle Black fürchtet außerdem die Strafe der Kirche, die auf ein Ausleben seiner unterdrückten sexuellen Wünsche folgen würden. Eugene, ein fanatischer Katholik, repräsentiert die prude und abweisende Haltung des Katholizismus in Bezug auf Sexualität. Kambili hinterfragt die Funktionalität des Priesterzölibats.

Gewalt, die im Namen der Religion innerhalb der Familie ausgeübt wird, stellen Abani und Adichie dar und besonders Letztere weist auf die Gefahren, die eine fundamentalistische Auslegung der Religion birgt.

Das letzte Thema, das in dieser Arbeit behandelt wurde, ist die Ablehnung der Religion, die vor allem die Wissenschaftler Frank und Juan aufweisen, aber auch Tolani, die am Ende des Romans unentschieden ist, ob sie die protestantische und Yoruba Religion ablehnen oder akzeptieren soll.

Diese Beispiele zeigen, dass vier verschiedene AutorInnen und vier verschiedene Romane Gemeinsamkeiten in Bezug auf Thematik aufweisen können. Sie zeigen aber ebenso, dass die Darstellung derselben in den vier Werken, die in der Arbeit analysiert wurden, nicht exemplarisch für die nigerianische Nation sind, sondern individuell unterschiedlich sind. Wir können anhand dieser vier Romane nicht von der

„Religion und ihrer Bedeutung in der nigerianischen Gesellschaft“ sprechen, sondern lediglich von der „Religion und ihrer Bedeutung für die ProtagonistInnen“.

In *Purple Hibiscus* weist Chimamanda Ngozi Adichie auf die Tatsache hin, dass das Christentum auf verschiedene Arten ausgelegt werden kann. Diese Religion kann Liebe und Zuneigung unter den Menschen fördern, Hoffnung spenden und zwischen Kulturen vermitteln. Wird die Religion jedoch fundamentalistisch ausgelegt, so birgt sie Gefahren in sich. Diese Art der Interpretation verleiht ihrem Verfechter Macht über andere und verpflichtet ihn, seine Glaubensvorstellungen an andere weiterzureichen, auch wenn er hierfür Gewalt anwenden muss. Eugene ist der Protagonist des Romans, der eine fundamentalistische Auslegung des Katholizismus auslebt und verteidigt.

Der Roman *Purple Hibiscus* verdeutlicht dem/der LeserIn, dass eine friedliche Koexistenz verschiedener Religionen in einem Staat möglich ist und dass westliche und afrikanische Weltbilder miteinander vereint werden können. Dies veranschaulicht Adichie anhand ihrer Charaktere Ifeoma und Father Amadi. Letzterer bemüht sich, in seiner Kirche und seinen Predigten die Prämissen der Inkulturation zu verbreiten, doch auch er stößt an die Grenzen der Auslegungsfreiheit des katholischen Christentums. Adichie stellt die Funktionalität des Priesterzölibats in Frage. Father Amadi und Kambili empfinden Zuneigung zu einander, doch ihrer Liebe wird durch das Verbot, das die Kirche ihren Priestern auferlegt, Einhalt geboten.

Chris Abani prangert in *The Virgin of Flames* die Intoleranz des Katholizismus gegenüber Sexualität und insbesondere Homosexualität an. Er zweifelt an der Funktionalität der ablehnenden Haltung der Kirche und verweist darauf, dass in dieser Richtung des Christentums Schuldgefühle der Gläubigen und die Angst vor der Strafe Gottes zum Zwecke der Einhaltung der Vorstellungen und Regeln der Päpste und Priester missbraucht werden. Die männlichen Würdenträger der katholischen Kirche werden in *The Virgin of Flames* als Unterdrücker präsentiert, während die Heilige Jungfrau Maria, die Verkörperung des von Sünde freien Weiblichen, als Hoffnungsträgerin und Trostspenderin dargestellt wird. Die verurteilende Haltung der Kirche gegenüber Homosexualität treibt den Protagonisten Black in Depression und Trauer, in welchen sein Lichtblick die Figur Mariens, die ihn von seiner Sünde reinwaschen kann, ist.

In Helen Oyeyemis Roman *The Opposite House* steht die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen und Sehnsucht nach der verlassenen Heimat, die MigrantInnen oftmals empfinden, im Vordergrund. Besonders diejenigen, die ihr Geburtsland in der Kindheit verlassen haben, fühlen sich in beiden Kulturen fremd. Sie betrachten vor allem die Traditionen und Bräuche, die ihre Eltern ihnen zu vermitteln versuchen, aus einer gewissen Distanz und erkennen sich in ihren kulturellen Wurzeln nicht wieder. Maja, ein Kubanerin, die in London aufgewachsen ist, betrachtet die Santería, welche ihre Mutter Chabella praktiziert, mit Misstrauen, Angst und emotionaler Entfernung. Dennoch suchen beide Frauen, Maja und Chabella, Trost, Hilfe und Rat in der Religion. Oyeyemi betrachtet kritisch, ob es für MigrantInnen sinnvoll ist, an den Traditionen und Gepflogenheiten aus ihrer Heimat festzuhalten, wie es die nach Kuba verschifften afrikanischen SklavInnen taten. Sie weist durch eine der synkretistischen afrokubanischen Religionen, die Santería, darauf hin, dass sich diese Traditionen und Gepflogenheiten, wenn sie in einem fremden Land und unter der Dominanz einer anderen Kultur fortgeführt werden, verändern und sich von ihrem Ursprung entfernen.

In *The Opposite House* stellt Oyeyemi auch die Unfehlbarkeit und Autorität der Priester in Frage, da diese lediglich Menschen mit eigenen Gefühlen, Sorgen und Ängsten wie alle anderen sind.

Sefi Atta hinterfragt in *Swallow*, ob der Islam und das Christentum für AfrikanerInnen und deren Kulturen adäquate Glaubensvorstellungen beinhalten und ob die beiden Religionen ihre Anschauungen den afrikanischen Gläubigen auf eine Weise vermitteln, die in Einklang mit den Traditionen und Lebensformen dieser steht.

Atta übt Kritik an den neuen afrikanischen Kirchen, den sogenannten *Newborn Churches*, unter die auch die *Aladura Churches* fallen, und den finanziellen Vorteilen, die deren Geistliche aus ihren AnhängerInnen schlagen. Die Protagonistin Tolani versucht ihren Kollegen Godwin davon zu überzeugen, dass der Priester seiner Kirche die Gläubigen um Geld betrügt, doch dieser weist ihre Meinung heftig von sich.

Der Roman *Swallow* vermittelt dem/der LeserIn die Ansicht, dass trotz aller Kontroversen, verschiedene Religionen innerhalb einer Gesellschaft und sogar innerhalb einer Familie koexistieren können, wie es im Falle Arikes und Ajaos ist.

14. Bibliographie

Primärliteratur:

Abani, C. 2006: Hands Washing Water. Washington: Cooper Canyon Pr.

Abani, C. 2008 (2007): The Virgin of Flames. London: Vintage

Achebe, C. 2010: The African Trilogy. Things Fall Apart. No Longer At Ease. Arrow of God. New York [et al.]: Everyman's Library

Adichie, C. N. 2009 (2004): Purple Hibiscus. London: Harper Collins

Altunaga, E. 2007: Las negras brujas no vuelan. La Habana: Eds. Unión

Atta, S. 2009: News From Home. London: Lubin&Kleyner

Atta, S. 2010: Swallow. Northhampton, Massachusetts: Interlink Books

Bande-Thomas, B. 1991: The Sympathetic Undertaker And Other Dreams. Oxford: Heinemann Educational Books

García, C. 1993: Soñar en cubano. New York: Ballantine Books (Englisches Original 1992: Dreaming in Cuban)

Gutiérrez, P.J. 2001: Dirty Havana Trilogy. London: Faber&Faber (Spanisches Original 1998: Trilogia sucia de La Habana)

Oyeyemi, H. 2008 (2007): The Opposite House. London: Bloomsbury

Soyinka, W. 1978 (1965): The Interpreters. London, Ibadan et al.: Heinemann Educational Books

Valdés, Z. 2006 (2004): Café Cuba. München: btb (Spanisches Original 1997: Café Nostalgia)

Sekundärliteratur:

Abimbola, W. 1994: Ifá: A West African Cosmological System. In: Blakely, T.D., Walter E.A. Van Beek, Dennis L. Thomson (eds.) 1994: Religion in Africa. Experience & Expression. Portsmouth: Heinemann, S.:100-116

Abimbola, W. 2003 (1997): Ifá Will Mend Our Broken World. Thoughts on Yoruba Religion and Culture in Africa and the Diaspora. Interviews with an Introduction by Ivor Miller. Massachusetts: Aim Books

Adebanwi, W. 2006: "Nigerian Identity is Burdensome". The Chimamanda Ngozi Adichie Interview http://www.nigerianlinks.com/BOOKS/adichie_interview.html (9/1/11)

Adegbola, E.A.A. 1983: A Historical Study of Yoruba Religion. In: Adegbola, E.A.A. (ed.) 1983: Traditional Religion in West Africa. Ibadan: Daystar Pr., S.: 408-418

Adesanmi, P., Chris **Dunton** 2005: Nigeria's Third Generation Writing: Historiography and Preliminary Theoretical Considerations. In: English in Africa 32/1, 2005, S.:7-19

Adesanmi, P., Chris Dunton 2008: Introduction Everything Good Is Raining: Provisional Notes on the Nigerian Novel of the Third Generation. In: Research in African Literatures 39/2, 2008, S.: vii-xii

African Success 2007-2011

Biography of Chris Abani <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?id=450&lang=en> (7/3/11)

Biography of Helen Oyeyemi <http://www.africansuccess.org/visuFiche.php?id=859&lang=en> (24/5/11)

Alana, O.E. 2004: Traditional Religion. Elements of Yoruba Religion. In: Lawal, N.S. (ed.) 2004: Understanding Yoruba Life and Culture. Trenton, NJ: African World Pr., S.: 65-80

Anyia, I. 2003: In the Footsteps of Chinua Achebe. <http://www.sentinelpoetry.org.uk/magazine1103/page12.html> (02/07/11)

Atanda, J.A. 1996: The Yoruba People. In: Olatunji, O.O. (ed.) 1996: The Yoruba. History, Culture & Language. Ibadan: Ibadan University Pr., S.: 4-29

Baur, J., 2006: Christus kommt nach Afrika. 2000 Jahre Christentum auf dem Schwarzen Kontinent. Fribourg: Academy Pr. [et al.]

Bediako, K. 1995: Christianity in Africa. The renewal of a non-Western religion. Edinburgh: Edinburgh University Pr.

Bleyenbergh, U. 1995: Die Bedeutung der Marienerscheinungen für die Inkulturation in Lateinamerika. In: Ziegenaus, A. (ed.) 1995: Marienerscheinungen. Ihre Echtheit und Bedeutung im Leben der Kirche. Mariologische Studien. Band X. Regensburg: Friedrich Pustet, S.: 63-76

Boaz, A. 2010: Divided Loyalties: PW Talks with Sefi Atta <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-226474832/pw-talks-sefi-atta.html> (02/07/11)

Bolívar, N. 2005 (1990): The Orishas in Cuba. In: Pérez Sarduy, Jean Stubbs 2005 (1993): AfroCuba. An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture. Melbourne, New York: Ocean Pr., S.: 131-139

Bryce, J. 2008: "Half and Half Children": Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel. In: Research in African Literatures 39/2, 2008, S.: 49-67

Buchberger, M. (ed.) 1932²: Lexikon für Theologie und Kirche. Vierter Band. Filippini bis Heviter. Freiburg: Herder

Buchberger, M. (ed.) 1936²: Lexikon für Theologie und Kirche. Achter Band. Patron bis Rudolf. Freiburg: Herder

Bures, F.: Interview mit H. Habila, Jänner 2003
http://www.pw.org/content/everything_follows_interview_helon_habila?article_page=4
(17/5/11)

Chris Abani 2003-2011
http://www.chrisabani.com/Abani_Bio/Chris_Abani_Bio.htm (7/3/11)

Collins, W. 2007: Interview with Sefi Atta. In: English in Africa 34/2, 2007, S.: 123-131

Cooper, B. 2009: The Middle Passage of the Gods and the New Diaspora: Helen Oyeyemi's "The Opposite House". In: Research in African Literatures 40/4, 2009, S.:108-121

Davidson, G. 1967: A Dictionary of Angels. Including the Fallen Angels. New York, London et al.: The Free Pr.

Dunton, C. 2008: Entropy and Energy: Lagos as City of Words. In: Research in African Literatures 39/2, 2008, S.: 66-78

Ekennia, C. 2002: Das Christentum im Igboland. Eine Christianisierung Igbolands oder eine „Igbonisierung“ des Christentums? Eine kritische Annäherung an den Katholizismus im Igboland. Wien. Unver. Diss.

Ellis, A. B. 1894: The Yoruba-speaking peoples of the Slave Coast of West Africa: their religion, manners, customs, laws, language, etc; with an appendix containing a comparison of the Tshi, Ga, Ewe, and Yoruba languages. London: Chapman and Hall

Emenyonu, E. 1978: The Rise of the Igbo Novel. Oxford: University Pr.

Falola, T., Matthew H. **Heaton** 2008: A History of Nigeria. Cambridge: University Pr.

Feraudy Espino, H. 1994: Yoruba. Un acercamiento a nuestras raíces. Caracas: Ed. ORISHAS de Cuba [et al.]

Gikandi, S. (de.) 2009 (2003): The Routledge Encyclopedia of African Literature. London, New York: Routledge

Griffiths, S. 2002: Women, anger and domestic violence. The implications for legal defences to murder. In: Hanmer, J., Catherine Itzin (eds.) 2002: Home Truths about Domestic Violence. Feminist influences on policy and practice. A reader. London, New York: Routledge, 133-152

Hackett, R.I.J. 1996: Art and Religion in Africa. London: Cassel

Hanmer, J. 2002: Domestic violence and gender relations. Contexts and connections. In: Hanmer, J., Catherine Itzin (eds.) 2002: Home Truths about Domestic Violence. Feminist influences on policy and practice. A reader. London, New York: Routledge, 9-23

Harding: Interview with Helen Oyeyemi
http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1762963.ece (02/07/11)

Hauke, M. 1995: Der prophetische Dienst Mariens. Inhaltliche Schwerpunkte der marianischen Botschaften seit 1830. In: Ziegenaus, A. (ed.) 1995: Marienerscheinungen. Ihre Echtheit und Bedeutung im Leben der Kirche. Mariologische Studien. Band X. Regensburg: Friedrich Pustet, S.: 29-62

Hawley, J.C. 2008: Biafra as Heritage and Symbol: Adichie, Mbachu, and Iweala. In: Research in African Literatures 39/2, 2008, S.: 15-26

Hewett, H. 2005: Coming of Age: Chimamanda Ngozi Adichie and the Voice of the Third Generation. In: English in Africa 32/1, 2005, S.:73-97

Hron, M. 2008: Ora na-azu nwa: The Figure of The Child in Third-Generation Nigerian Novels. In: Research in African Literatures 39/2, 2008, S.: 27-48

Idowu, E.B. 1982: Olódùmarè. God in Yoruba belief. Ikeja: Longman Nigeria

Ilogu, E. 1983: Transition. Igbo Burial Costumes. In: Adegbola, E.A.A. (ed.) 1983: Traditional Religion in West Africa. Ibadan: Daystar Pr., S.: 109-112

Isichei, E.A. 1976: A History of the Igbo People. London [et al.]: Macmillan

Izaguirre, H. 1997: Los Tambores de África en América. Colección Secretos de la Santería. Caracas: Ed. Panapo de Venezuela

Jahn, J. 1995 (1988): Muntu. Die neoafrikanische Kultur. Blues, Kulte, Négritude, Poesie und Tanz. München: Eugen Diederichs

Kasper, W. (ed.) 2000³: Lexikon für Theologie und Kirche. Neunter Band. San bis Thomas. Freiburg, Basel et al.: Herder

Kasper, W. (ed.) 2001³: Lexikon für Theologie und Kirche. Zehnter Band. Thomaschristen bis Žytomir. Freiburg, Basel et al.: Herder

Kiple, K.F. 1984: The Caribbean slave: a biological history. Cambridge: Cambridge University Pr.

Kotzin, M.N. 2005-2010: Per Contra. The International Journal of the Arts, Literature and Ideas. <http://www.percontra.net/18attainterview.htm> (02/07/11)

Lifeboat Foundation 2002-2011 <http://lifeboat.com/ex/bios.chris.abani> (7/3/11)

Mbachu, H. 1995 : Inculturation Theology of the Jerusalem Council in Acts 15. An Inspiration for the Igbo Church Today. Frankfurt/Main, Wien [et al.]: Lang

McGee, C. 2002: Children's and mothers' experiences of support and protection following domestic violence. In: Hanmer, J., Catherine Itzin (eds.) 2002: Home Truths about Domestic Violence. Feminist influences on policy and practice. A reader. London, New York: Routledge, 77-95

Mendelsohn, J. 1978: God, Allah, and Juju. Religion in Africa Today. Westport: Greenwood Pr.

Morrison, K. 1993: "To Dare Transition": Ogun as Touchstone in Wole Soyinka's *The Interpreters*. In: Gibbs, J. (de.) 1993: Research on Wole Soyinka. Trenton, NJ: Africa World Pr., S.: 211-222

Nason-Clark, N. 2002: When Terror Strikes at Home: The Interface Between Religion and Domestic Violence. In: Journal for the Scientific Study of Religion 43/3, 2002, 303-310

Niño Atocha: <http://www.ninoatocha.com/history.html> (4/6/11)

Nünning, A. (ed.) 2004: Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weinmar: J.B. Metzler

Nwakanma, O. 2008: Metonymic Eruptions: Igbo Novelists, The Narrative of The Nation, And New Developments in the Contemporary Nigerian Novel. In: Research in African Literatures 39/2, 2008, S.: 1-14

Nwoga, D.I. 1984: The Supreme God as Stranger in Igbo Religious Thought. Ahiazu Mbaise: Hawk Pr.

Ogbaa, K. 1999: Understanding "Things Fall Apart". A student casebook to issues, sources, and historical documents. Westport, Conn. [et al.]: Greenwood.

Ogwude, S.O. 2011: History and Ideology in Chimamanda Adichie's Fiction. In: Tydskrif Vir Letterkunde 48/1, 2011, S.: 110-123

Oricha 2006 (2003): Oricha. Ritos y Prácticas de la religión yoruba. Barcelona: Ed. Humanitas, S.L.

Osuchukwu, P. 1995: The Spirit of the Umunna and the Development of Small Christian Communities in Igboland. Frankfurt/Main, Wien [et al.]: Lang

Ouma, C.E.W. 2009: Childhood(s) in Purple Hibiscus. In: English Academy Review 26/2, S.: 48-59

Panati, C. 1999: Populäres Lexikon religiöser Bräuche und Gegenstände. Von Altar bis Yin Yang. München, Zürich: Piper

Quaid, S., Catherine **Itzin** 2002: The criminal justice response to women who kill. An interview with Helena Kennedy. In: Hanmer, J., Catherine Itzin (eds.) 2002: Home Truths about Domestic Violence. Feminist influences on policy and practice. A reader. London, New York: Routledge, 153-166

Quayson, A. 1997: Strategic Transformations in Nigerian Writing. Orality & history in the work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri. Oxford: Currey [et al.]

Rawley, J.A. 1981: The Transatlantic Slave Trade. A History. New York [et al.]: Norton

Roten, J. G.: The Mary Page <http://campus.udayton.edu/mary/maryapparitions.html>
<http://campus.udayton.edu/mary/resources/aprtable.html>
(9/1/11)

Sadiku, M.N.O. 2004: The Practice of Christianity. In: Lawal, N.S. (ed.) 2004: Understanding Yoruba Life and Culture. Trenton, NJ: African World Pr., S.: 125-137
Sefi Atta: Sefi Atta <http://www.sefiatta.com/> (02/07/11)

Sethi, A. 2005: 'I didn't know I was writing a novel' – Helen Oyeyemi.
<http://naijanet.com/news/source/2005/jan/10/1001.html> (02/07/11)

Soyinka, W. 1976: Myth, Literature and the African World. Cambridge: Cambridge University Pr.

Stingl, M. 1996 (1990): Die Götter der Karibik. Die Geschichte der afroamerikanischen Kultur. Düsseldorf: ECON Taschenbuch

Stobie, C. 2010: Dethroning the Infallible Father: Religion, Patriarchy and Politics in Chimamanda Ngozi Adichie's Purple Hibiscus. In: Literature & Theology, 24/4, Dez. 2010, 421–435

Stobie, C. 2011: Indecent Theology, Trans-theology, and the Transgendered Madonna in Chris Abani's The Virgin of Flames. In: Research in African Literatures 42/4, 2011, S.:170-183

The Independent 2007: Purveyor of Myths Turns Her Focus on Cuban Deities.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/helen-oyeyemi-purveyor-of-myths-turns-her-focus-to-cuban-deities-449273.html> (02/07/11)

The New Encyclopædia Britannica. Volume 3. Micropedia. Ready Reference.
2007¹⁵ Chicago, London et al.: Encyclopædia Britannica, Inc.

Tunca, D. 2004-2011: The Chimamanda Ngozi Adichie Website
<http://www.l3.ulg.ac.be/adichie/cnabio.html> (9/1/11)

Uchendu, V.C. 1965: The Igbo of Southeast Nigeria. New York [et al.]: Holt, Rinehart&Winston

Umaisha, S.I. 2007: Sefi Atta: 'I don't think every literary work should be didactic' (Interview) <http://everythinliterature.blogspot.com/2007/05/i-dont-think-any-literary-work-should.html> (02/07/11)

Uzor, P.C. 2004: The Traditional African Concept of God and the Christian Concept of God. Chukwu bu ndu - God is Life (The Igbo Perspective). Frankfurt/Main, Wien [et al.]: Lang

Varela Iglesias, F.M. 2002: Civilización Española. Wien: WUV, Facultas

Zeuske, M. 2002²: Kleine Geschichte Kubas. München: C.H. Beck

Abstract

It is the aim of this work to show that the descriptions and the authors' interpretations of religion and religious beliefs as given in the novels *The Virgin of Flames*, *Purple Hibiscus*, *Swallow* and *The Opposite House* are not exemplary of the third generation of Nigerian novelists, but differ individually. The writers do not try to give a view on the whole of the Nigerian society, as the former generations did, but create characters and write down their fates.

This work gives an overview of the mode of representation of Christian and African religions, the motifs and themes they are connected with, and the role they play in the characters' lives in four novels written by authors belonging to the third generation of Nigerian novelists. These four novels are: *The Virgin of Flames* by Chris Abani, *Purple Hibiscus* by Chimamanda Ngozi Adichie, *Swallow* by Sefi Atta and *The Opposite House* by Helen Oyeyemi, all of them first published between 2004 and 2010.

In *The Virgin of Flames* religion is tightly connected to sexuality, identity crisis, and domestic violence. Each of these themes weaves a bind between Black, the main character, and the Virgin Mary, who serves to Black as an inspiration for his artistic work and is his ideal of a perfect woman.

Purple Hibiscus focuses on the conflicts between members of the Christian and Igbo religions, and describes Catholic fundamentalism, as well as the possibilities and limitations of the incorporation of African religious elements in African Christian churches.

Through her characters and her depiction of mixture of faiths in *Swallow*, Atta makes an appeal for more tolerance between the members of different denominations, but does not misremember to show the way how and the reasons why some characters reject any form of religious belief.

Oyeyemi leaves the strict boundaries of the African continent in her novel *The Opposite House* and shows the impact African cultures and religions have had in America by choosing a Cuban family devoted to the Santería as her principle characters. She focuses on syncretism and the inner conflicts characters living between two cultures and religious denominations experience.

I do not only give a literary analysis of the mentioned novels, but also neatly explain the circumstances, religious believes and problems stated in these stories by using theological and sociological works to compare the literary texts with.

Zusammenfassung

Das Ziel dieser Arbeit ist es aufzuzeigen, dass die Beschreibungen der Religion und die Interpretationen der AutorInnen, wie sie in den Romanen *The Virgin of Flames*, *Purple Hibiscus*, *Swallow* und *The Opposite House* gegeben sind, nicht exemplarisch für die dritte Generation nigerianischer AutorInnen stehen, sondern individuell unterschiedlich sind. Die AutorInnen dieser Generation beabsichtigen nicht, einen Gesamtüberblick über die Rolle und Auffassung der Religion in der gesamten nigerianischen Gesellschaft zu bieten, wie es die früheren Generationen versuchten, sondern Charaktere zu kreieren und deren Schicksale festzuhalten.

Diese Arbeit setzt sich mit der Art der Darstellung christlicher und afrikanischer Religionen, der Motive und Themen, mit welchen der Glaube in Verbindung steht, und der Rolle, die er im Leben der Charaktere einnimmt, auseinander, wie sie in vier Romanen junger nigerianischer SchriftstellerInnen präsentiert werden. Diese vier Werke sind: *The Virgin of Flames* von Chris Abani, *Purple Hibiscus* von Chimamanda Ngozi Adichie, *Swallow* von Sefi Atta und *The Opposite House* von Helen Oyeyemi, die alle erstmals zwischen 2004 und 2010 publiziert wurden.

In *The Virgin of Flames* wird die Religion in Relation zu Sexualität, Identitätskrise und familiärer Gewalt gestellt. Jeder dieser Aspekte vereint Black, den Protagonisten, mit der Jungfrau Maria, die ihm nicht nur als Inspirationsquelle für sein künstlerisches Schaffen dient, sondern auch das Ideal seiner perfekten Frau repräsentiert.

Purple Hibiscus konzentriert sich auf die Konflikte zwischen AnhängerInnen christlicher und afrikanischer Religionen und beschreibt die fundamentalistische Auslegung des katholischen Glaubens als auch die Möglichkeiten und Grenzen der Inkorporation afrikanischer religiöser Elemente in die christlichen Kirchen dieses Kontinents.

Durch ihre Charaktere und ihre Beschreibung des Verschmelzens von Konfessionen in *Swallow*, appelliert Atta für mehr Toleranz zwischen den AnhängerInnen unterschiedlicher Glaubensrichtungen, vergisst aber gleichzeitig nicht aufzuzeigen, wie und weshalb einige Charaktere jegliche Art von religiösen Vorstellungen von sich weisen.

Oyeyemi verlässt in ihrem Roman *The Opposite House* die Grenzen des

afrikanischen Kontinents und zeigt den Einfluss, welchen die afrikanischen Kulturen und Religionen in Amerika hatten und zum Teil noch haben, indem sie als Protagonisten die Mitglieder einer kubanischen Familie, die der Santería verhaftet sind, erwähnt. Sie setzt den Akzent auf Synkretismus und die inneren Konflikte von Charakteren, die zwischen zwei Kulturen und Konfessionen leben.

Ich gebe in dieser Arbeit nicht nur eine literarische Analyse der bereits genannten Romane, sondern erkläre auch die Umstände, religiösen Vorstellungen und die Probleme, die in diesen literarischen Werken implizit oder explizit genannt werden, und erläutere sie anhand theologischer und soziologischer Schriften näher.

Curriculum Vitae

Nachname/ Vorname	Nenadovic Ana
Geburtsdatum	26.03.1989
Geburtsort	Pakrac, Kroatien
Schulbildung	VS Stiftgasse (1995-1999) GRG Maroltingergasse (1999-2007) Studium der Afrikanistik, Romanistik (Hispanistik) an der Universität Wien (2007- laufend) Studiengang Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (2010 - laufend) Studium der kubanischen Literatur, kubanischen Geschichte und marxistisch-leninistischen Philosophie an der Universidad de La Habana (Universität Havanna), Cuba, (WS2009 – SS2010)
Sprachkenntnisse	Serbokroatisch, Deutsch, Englisch, Spanisch, Französisch, Russisch, Portugiesisch, Hausa, Wolof
Wettbewerbe	1. Platz bei Wiener Lateinolympiade (2006) 6. Platz bei Österreichischer Lateinolympiade (2006) 2. Platz bei Wiener Spanischwettbewerb (2007)
Praktika	Leitung von Deutschkursen (A1,A2) an der Catédra Humboldt, Facultad de Lenguas Extranjeras, Universidad de La Habana (Fakultät für Fremdsprachen, Universität Havanna) (WS2009- SS2010) Asociación Cultural Yoruba (Kultureller Verein Yoruba), Havanna, Cuba (SS 2010) Casa de Don Fernando Ortiz (Haus des Don Fernando Ortiz, ethnologische Vereinigung), Havanna, Cuba (WS 2009)

Projekte

Unterstützung Konzeption und Durchführung
„Lernhilfe für Romakinder“ (gefördert von MA17)
(2008- Juni 2009)

Tandem Russisch-Deutsch, Moskau, Russland (Sommer
2008)

„Soziale Arbeitswelt“ an KMS Koppstraße 110/I (2006-
laufend)