



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Multimodale Zugänge zu Afrikanischer Geschichte: *Graphic Histories*
aus und über Afrika“

verfasst von / submitted by

Michaela Frauwallner BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 897

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Afrikawissenschaften

Betreut von / Supervisor:

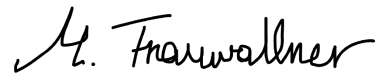
Dr. Anaïs Angelo

Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedanken sind von mir nach bestem Wissen und Gewissen und in nachprüfbarer Weise zitiert worden. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Arbeit führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss.

Diese Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form noch bei keiner anderen Prüfungsbehörde als Prüfungsleistung eingereicht.

Wien, am 06.12.2022


Verfasser*in

Abstract (English)

African history has been subject to constant change since its establishment as an independent academic discipline in the 1960s. It has widened its scope regarding methodology, use of sources and themes. One of the most recent additions to this manifests itself through the use of a new genre: the graphic history. In this thesis, the utilization of graphic histories to create a multimodal approach to African history has been explored by creating a sample of graphic history works and analyzing selected titles. This thesis thus seeks to be both a meta-analysis and a work of reference.

In order to understand crucial shifts in African historiography, its emergence and development as an academic discipline is examined. This enables a contextualization of current trends and debates in African historiography, that have led to the exploration of history through a graphic medium, the comic. A selection of comics from the sample is analyzed in terms of the application of the creative possibilities offered by the genre graphic history. Furthermore, the UNESCO *General History of Africa* (1964–1999) is examined as a case study of the transformation of African history up to the implementation of the e-learning platform *Women in African History* (2009–), which uses comics to convey African women's history.

The major finding of this thesis has proven to be the feature of complementarity of the graphic history to conventional academic history writing. By offering various creative approaches to construct narratives and display things which cannot be said, the graphic history is utilized to both replenish and oppose traditional narratives of African history. Examining the comics created as part of the Women in African History e-learning platform as an extension of the original ideas behind UNESCO's General History of Africa supports this argument. With this thesis, I hope to contribute to the understanding of what African historiography is and what it could be as we explore the complementary features of academic and non-academic history.

Keywords: historiography, African history, graphic histories, multimodality

Abstract (Deutsch)

Afrikanische Geschichte unterliegt seit ihrer Etablierung als eigenständige akademische Disziplin in den 1960er-Jahren einem stetigen Wandel, sowohl in methodologischer, theoretischer als auch thematischer Hinsicht. Eine der jüngsten Ergänzungen dieser Hinsicht manifestiert sich durch die Nutzung eines neuen Genres: der *graphic history*. Wie solche *graphic histories* neue, multimodale Zugänge zu afrikanischer Geschichte schaffen, wird im Rahmen dieser Arbeit durch die Erstellung eines Samples und durch die Analyse einer Titel dieses Samples untersucht. Bei dieser Arbeit handelt es sich daher gleichzeitig um eine Metaanalyse und ein Referenzwerk.

Um entscheidende Veränderungen in der afrikanischen Historiographie zu verstehen, wird zunächst deren Entstehung und Weiterentwicklung beleuchtet. Dies ermöglicht die Kontextualisierung von aktuellen Trends und Debatten in der afrikanischen Geschichtsschreibung, die zur Bearbeitung afrikanischer Geschichte in Form eines graphischen Mediums, des Comic, geführt haben. Eine Auswahl von Comics, die unter den Gesichtspunkten eines Bezugs zu afrikanischer Geschichte und der Absicht, das allgemeine Verständnis von afrikanischer Geschichte zu verändern, ausgewählt wurden, wird im Hinblick auf die Umsetzung der gestalterischen Möglichkeiten, die die *graphic history* anbietet, analysiert. Weiters wurde das bisher umfangreichste Historiographieprojekt afrikanischer Geschichte, die UNESCO General History of Africa (1964–1999), als Fallbeispiel für die zuvor beschriebenen Entwicklungen bis hin zur E-Learning Plattform *Women in African History* (2009–), die Comics zur Vermittlung von Geschichte nutzt, untersucht.

Die *graphic history* verfügt über ein Potenzial, konventionelle Geschichtsschreibung innovativ zu ergänzen. Indem sie verschiedene kreative Ansätze anbietet, um historische Narrative zu konstruieren und Dinge darzustellen, die nicht immer gesagt werden können, wird die *graphic history* von Historiker*innen wie Künstler*innen genutzt, um etablierte Erzählungen afrikanischer Geschichte sowohl zu ergänzen als auch zu widerlegen. Die Comics, die im Rahmen der E-Learning Plattform *Women in African History* erstellt wurden, als Erweiterung der ursprünglichen Ideen hinter der UNESCO *General History of Africa* zu betrachten, unterstützt diesen Schluss. Mit dieser Arbeit hoffe ich, zum Verständnis dessen beizutragen, was afrikanische Geschichtsschreibung ist und was sie sein könnte, wenn wir die komplementären Merkmale von akademischer und nicht-akademischer Geschichte erkunden.

Schlüsselbegriffe: Geschichtsschreibung, afrikanischer Geschichte, *graphic histories*, Multimodalität

Inhalt

Einleitung.....	6
1. Kapitel: Afrikanische Geschichte – neue Lösungen für alte Probleme?	16
1.1 Afrikanische Historiographie im Wandel	18
1.2 Verantwortung und Geschichte schreiben: die ethische und politische Dimension von Geschichtsschreibung	28
2. Kapitel: Multimodale Zugänge zu Afrikanischer Geschichte – das Genre <i>graphic history</i> ..	32
2.1 ein kritischer Blick auf die Geschichte des graphischen Mediums.....	37
2.2 die <i>graphic histories</i> : ein Einblick in das Sample.....	39
2.3 Diskussion: ein „neuer“ Zugang zu Geschichte, aber wie?	60
3. Kapitel: über Formen von Geschichte nachdenken	68
3.1 <i>General History of Africa</i> – afrikanische Geschichte „neu“ schreiben	69
3.2 <i>Women in African History</i> – die GHA wird multimodal!.....	77
4. Conclusio	91
5. Sample	94
6. Bibliographie	98
7. Abbildungsverzeichnis.....	103

„It would be short-sighted to think that Comics speaks truths only about the world *around* us; it can do the same for the intricate worlds *within* us too.” (Earle 2020: 11)

Einleitung

Das graphische Medium bietet eine Reihe von Möglichkeiten zur Darstellung von Wissens-, Seh- und Seinsweisen, die rein textbasierende Medien nicht haben. Dazu gehören etwa ästhetische Entscheidungen, um komplexe Lebenswirklichkeiten zu vermitteln, z. B. visuelle und verbale Techniken, um POC¹-Protagonist*innen Gestalt zu geben, die Verwendung von Handschrift als Werkzeug, um sich als Autor*in in die Darstellung einzuschreiben oder auch die Möglichkeit, verschiedene Ebenen innerhalb der Erzählung auf einer Seite zu zeigen. In Comics geht es nicht nur um die Ereignisse, die erzählt werden, sondern auch darum, wie wir sie einrahmen, wie sie in bestimmten Zeiten, Räumen und Geschichten verortet sind – Art Spiegelman, der Autor und Künstler hinter dem „ersten“ Graphic Novel „Maus“, bezeichnete dies als „Materialisierung von Geschichte“. Aber was bedeutet das für die Geschichtsschreibung mithilfe von graphischen Elementen?

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Schreiben und Konstruieren afrikanischer Geschichte durch graphische Medien, um zu zeigen wie *graphic histories* die bisherige Geschichtsschreibung Afrikas erweitern, bereichern und auch anfechten können. Geleitet von der Forschungsfrage „Wie ermöglichen graphische Formen afrikanischer Geschichte einen kritischeren und inklusiveren Zugang zu afrikanischer Geschichte?“ unternehme ich den Versuch, zum einen *graphic histories* aus und zu Afrika ausfindig zu machen und ein Sample zu erstellen; und zum anderen, die Bedeutung der Form von Geschichtsschreibung in diesem Kontext herauszuarbeiten. Ich argumentiere, dass *graphic histories* in ihrer Eigenschaft als multimodales Medium (Text und Bild) eine zugängliche Form von Geschichtsschreibung darstellen. „Zugänglich“ bedeutet in diesem Kontext einerseits, dass Leser*innen auf der Rezeptionsebene nicht zwingend eine akademische Ausbildung haben müssen, um die Inhalte zu verstehen, und andererseits, dass Autor*innen, Texter*innen und Illustrator*innen auf der Produktionsebene auf vielfältige Mittel zurückgreifen können, um historische Interpretation durch die Kombination von Text und Bild zeigen zu können, und damit nicht zwingend an die üblichen Anforderungen akademischer Texte gebunden sind. Graphische Texte können sich künstlerische Freiheiten wie fiktionale/fiktionalisierte Elemente, Subjektivität, den Verzicht auf Fachterminologie, Spekulationen oder Abweichungen vom Quellenmaterial und lose Zitiervorgaben plausibler erlauben als akademische Texte.

¹ POC steht für „person(s) of color“ oder „people of color“, sprich für Personen, die als nicht-weiß gelesen werden. Diese Bezeichnung wird auch im Deutschen verwendet, da es zu diesem Zeitpunkt keine gleichwertig benutzbare Übersetzung gibt.

Graphic histories bieten nicht nur eine Möglichkeit, die Geschichten von „vergessenen“ Akteur*innen zu erzählen: Rhett argumentiert im Kontext im Bezug auf populärkulturellen Repräsentation von Muslim*innen und Personen aus dem Nahen Osten, dass „(...) the ‘others’ themselves are claiming the genre and repurposing it to meet their own needs; to tell their own story. The comic book and graphic novel industry is offering a paradigm shift.” (Rhett 2012: 221). Dieses Argument möchte ich auch für Repräsentationen afrikanischer Geschichte vorbringen.

Zur Bearbeitung der Fragestellung soll ein Sample von *graphic histories*, die sich mit afrikanischer Geschichte befassen, erstellt werden. Da es bisher nur wenig Überblicksliteratur zu solchen *graphic histories* gibt, ist es auch mein Anliegen, mit dem im Rahmen dieser Arbeit erstellten Sample diese Lücke zu füllen, beziehungsweise einen Orientierungspunkt zu bieten. Die Auswahl für das Sample erfolgt in erster Linie nach dem Kriterium eines Afrika-Bezugs mit historischem Schwerpunkt. Die Recherche für das Sample-Material erfolgte vor allem online. Darüber hinaus wurde Sekundärliteratur zu Graphic Novels/Comics/*graphic histories* im Allgemeinen herangezogen, um die Möglichkeiten auf Produktionsebene und die Möglichkeiten auf Rezeptionsebene diskutieren zu können. Die Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur soll meine Argumentation hinsichtlich des Potentials von *graphic histories* als eine zugänglichere Form von Geschichtsschreibung unterstützen.

Ausgehend von der Klärung der Fragen was eine *graphic history* ist und warum sich diese Form dazu eignet, konventionelle, akademische Geschichtsschreibung zu erweitern, zeige ich im ersten Kapitel den Wandel in der afrikanischen Historiographie von den frühen Manifesten der Dekolonialisierung von Geschichte über den Fokus auf Identitätsbildung durch Nationalgeschichtsschreibungen bis hin zu Gegenwart auf. Daran anschließend diskutiere ich ethische und politische Aspekte der Geschichtsschreibung. Im zweiten Kapitel kläre ich Grundbegrifflichkeiten des graphischen Formats, wie sie sich in *graphic histories* manifestieren. Den Anspruch, (afrikanische) Geschichte „neu“ und zugänglich zu schreiben, analysiere ich anhand ausgewählter Beispiele aus dem Sample, um zu zeigen, wie diese den Anspruch einer Neuschreibung umsetzen. Daran anknüpfend diskutiere ich Aspekte der Geschichtsschreibung, die nicht allein für die Konzeption von *graphic histories* relevant sind, sondern Geschichtsschreibung allgemein betreffen, und wie diese thematisiert werden und werden können. Im dritten Kapitel widme ich mich dem zweiteiligen Historiographie-Projekt der UNESCO, das sich dem Zugänglich-Machen afrikanischer Geschichte verpflichtet hat: der UNESCO *General History of Africa* (Phase 1: 1964–1999), und ihrem pädagogischen Umsetzungsplan in Form der e-Learning Plattform UNESCO *Women in African History* (Phase 2: 2009 –), welches unter anderem Comics zur Vermittlung von Geschichte nutzt. Die *General*

History of Africa wurde als ein langfristiges Projekt konzipiert, durch welches Afrikanische Geschichte sowohl erkenntnistheoretisch (wie Wissen zustande kommt) als auch thematisch neu definiert werden sollte. In der ersten Phase waren afrikanische und nicht-afrikanische Expert*innen an der Erstellung und Veröffentlichung von acht Bänden beteiligt, die das gemeinsame Erbe aller Afrikaner*innen hervorheben sollten. Darauf basierend sollte in der zweiten Phase die Ausarbeitung von Lehrplänen für Geschichtsunterricht und pädagogischen Materialien für Grund- und Sekundarschulen am afrikanischen Kontinent erfolgen. Beide Phasen versuchen den Beitrag der afrikanischen Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart zur Geschichte der Menschheit insgesamt aufzuzeigen. Dieses Projekt nutze ich als Grundlage, um über die Form, in der afrikanische Geschichte geschrieben wird und welchen Zweck diese Formen erfüllen, nachzudenken: Während die erste Phase der *General History of Africa* in Form von akademischen Texten in chronologisch organisierten Sammelbänden konzipiert wurde, nutzt die zweite Phase unter anderem eine e-Learning-Plattform, durch welche afrikanische Geschichte in verschiedenen Modi und Medien vermittelt werden soll – darunter Comics zur Frauengeschichte.

Ich argumentiere, dass *graphic histories* nicht nur dazu geeignet sind, durch ihre multimodalen Gestaltungsmöglichkeiten neue Zugänge zu afrikanischer Geschichte zu schaffen, sondern auch, dass dies bereits im Gange ist. Die verschiedenen *graphic histories* bedienen sich unterschiedlicher Ansätze, um verschiedene Themen in der afrikanischen Geschichtsschreibung kritisch zu betrachten, konventionelle Narrative zu ergänzen oder sie gänzlich anzufechten. Es handelt sich hier um ein großes, facettenreiches Spektrum an Erzählweisen, denen diese Arbeit eigentlich gar nicht gerecht werden kann. Daher hoffe ich auf eine stärkere Einbindung dieser *graphic histories* in die Repräsentationen Afrikas und seine Geschichtsbilder in der Zukunft.

Das graphische Medium: Begriffserklärung und -geschichte

Die Begrifflichkeiten von Comics, Graphic Novel und *graphic history* werden in dieser Arbeit immer wieder auftreten. Bei „Comics“ handelt es sich nicht um ein Genre, wie oft fälschlicherweise angenommen wird, sondern um ein Medium – ein graphisches Medium. Das Graphic Novel und die *graphic history* sind wiederum zwei verschiedene Genres² desselben Mediums. Der Begriff „Graphic Novel“ ist im Zusammenhang mit Comics sehr umstritten.

² Ein weiteres Genre des Comics-Medium ist die *graphic medicine*. Dazu zählen nicht nur medizinische Memoiren und Krankheitserzählungen aus der Patient*innenperspektive, sondern auch Erzählungen aus der Sicht von Kliniker*innen oder medizinischer Forscher*innen; es bedeutet auch nicht-fiktionale Comics, die zugängliche Informationen über eine bestimmte Krankheit oder Behandlung geben; und für diejenigen, die von der Erfahrung der Patient*innen tangiert werden, wie Angehörige und Betreuer*innen. (Vgl. Earle 2020: 149)

Einige Wissenschaftler*innen und Autor*innen verwenden sie synonym, andere meiden ihn völlig. Es gibt einen Mittelweg, bei dem wir „Graphic Novels“ als eine Untergruppe der Form betrachten können: Alle Graphic Novels sind Comics, aber nicht alle Comics sind Graphic Novels. Genauso verhält es sich mit *graphic histories*. Es handelt sich um eine Art von Comics mit einer eigenen, nuancierten Geschichte und Ausführung, die im Dialog mit anderen Untergruppen und ohne Hierarchie existiert. Darüber hinaus ist der Comic eine eigenständige Form; genau wie der Film, die Literatur oder das Fernsehen existiert er in einem kulturellen und publizistischen Raum, der einzigartig ist und keine Untermenge einer anderen Form darstellt. Fälschlicherweise werden Comics immer wieder als literarisches Genre bezeichnet; Oberflächlich betrachtet sind die Verbindungen klar zu erkennen. Literatur und Comics sind beides Arten, Geschichten zu erzählen, die normalerweise in gebundenen Büchern gelesen werden: Comics, Film und Fernsehen sind allesamt visuelle Formen. (Vgl. Earle 2020: 5) Um den Zweck einer historischen Herleitung und die Notwendigkeit einer „Absteckung“ der Begrifflichkeiten deutlich zu machen, möchte ich auf die fundamentalen Veränderungen sozialer und politischer Verhältnisse in globalen Kontexten des 19. und 20. Jahrhunderts verweisen, die die Etablierung eines Formats, dass sich mit diesen Veränderungen auseinandersetzt und oft ihr Spiegelbild ist, hinweisen. Ich möchte hier bewusst „Definition“ vermeiden, da sich, wie wir im Lauf dieser Arbeit sehen werden, viele der graphischen Narrative dem ein oder anderem Kriterium entziehen, was ihre Relevanz für die Untersuchung aber nicht mindert. Ein starrer Definitionsrahmen macht hier in meinen Augen keinen Sinn und verhindert nur, die Fülle an graphischen Erzählen, die sich kritisch mit Geschichte auseinandersetzen und neue Zugänge schaffen, als solche zu erkennen. Es wäre fatal, Kunstwerke abseits ihrer Produktionskontexte zu untersuchen, da sie nicht nur ein gesellschaftliches „Nebenprodukt“ sind (vgl. Adams 2008: 23). Sich der Ursprünge graphischer Formate bewusst zu sein, hilft dabei, zu verstehen, warum dieses Medium sich nicht nur für das Schreiben von Geschichte eignet, sondern auch schon seit Jahrzenten dafür eingesetzt wird. Auch wenn sich das Comics-Medium, wie wir es heute kennen, im Europa des 19. Jahrhunderts entwickelt hat und durch kulturellen Kolonialismus verbreitet wurde, gibt es keine Kultur, die keinen eigenen Typ oder Stil einer graphischen Erzählform entwickelt hat (vgl. Earle 2020: 7).

Ein kurzer Exkurs zu Art Spiegelmans „Maus – A Survivor’s Tale“ (ursprünglich als Serie zwischen 1980-1991 publiziert) zeigt, wie sich das graphische Medium einen neuen Namen in Form des Genres Graphic Novel gemacht und den Grundstein für das Geschichte-Schreiben

in einem graphischen Format gelegt hat³. Als Comic-Künstler machte sich Spiegelman bereits in den 1960er-Jahren einen Namen; mit „Maus“, in welchem Spiegelman seinen Vater über seine Erfahrungen als polnischer Jude und Überlebender des Holocausts interviewt, regte er eine neue Art des graphischen Erzählens an. „Maus“ hat explizit den Anspruch Geschichtswissen über den Holocaust aus einer autobiographischen Perspektive zu vermitteln. Spiegelman nutzte dafür die Gestaltungsmöglichkeiten von Comics wie die Vereinigung von Bild und Text sowie sequenzieller Erzählung (aufeinanderfolgend). Als erstes Graphic Novel, das wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielt, fehlt „Maus“ in keiner Comicgeschichte oder Analyse, und auch wenn es bei weitem nicht das erste oder das einzige Graphic Novel ist, dass sich mit Geschichtsschreibung, Erinnerung und Darstellung von Trauma befasst, gilt es doch als Grundstein für kritische Comicproduktion und die Neuorientierung des Mediums.

Spiegelman zeigt in „Metamaus“ den Arbeitsprozess hinter „Maus“ auf: ausgehend von den transkribierten Interviews mit seinem Vater arbeitet er eine Seitengliederung aus, auf der Suche nach Schlüsselszenen, um daraus die einzelnen Seiten (Einheiten) zu gestalten (vgl. *ibid.*: 172f). Die Lektüre von „Metamaus“ (2011), einem in Kollaboration zwischen Spiegelman und Hilary Chute entstandenen „Making-of“-Begleitband zu „Maus“, gewährt Einblick in nicht nur die kreativen Prozesse, die künstlerischen Wurzeln von „Maus“, sondern auch in die Recherchearbeit Spiegelmans dafür (siehe Seiten 48–65). Im Gespräch mit Chute wägt Spiegelman den Erfolg seiner Arbeit ab:

Seit *Maus* [kursiv im Original] wird das Medium, in dem ich arbeite, anders wahrgenommen. Dieses Buch hat vielen gezeigt, dass Comics eine ernstzunehmende Kunstform sein können, und das ist großartig, hat aber auch seines Themas wegen Verwirrung gestiftet. Wenn *Maus* die Aufmerksamkeit hätte bekommen können, ohne sich mit dem zentralen Trauma des 20. Jahrhunderts zu beschäftigen, wäre es einfacher gewesen, sich dem Werk als Comic zu nähern. Tatsächlich aber gab es von Anfang an Versuche, *Maus* aus seiner Gattung zu rücken: ‘Is it comics ... or is it tragics?’ (...) Ich habe das Buch mit dem Ziel gebaut, es möge überdauern, und es ist die klar gegliederte Struktur, die mich und das Werk getragen hat. Dass die Arbeit daran dreizehn Jahre in Anspruch nahm, lag ja nicht nur an dem Gedanken: ‘Oh Gott, es ist zu hart an Auschwitz zu denken, das mache ich morgen.’ Ich musste meine formalen Interessen in den Dienst meiner Erzählung stellen. Dazu gehörte, mit den Grenzen und Möglichkeiten des Comics zu ringen, um herauszufinden, wie sich die Erzählung in Bilder übersetzen lässt. (Spiegelman 2011: 74f)

Wie Spiegelman erörtert, interessierte er sich vor allem dafür, mit „Maus“ die Grenzen des Comic-Formats auszureizen, und dabei eine Ausdrucksform für die traumatische

³ Als „graphic novels“ wurden bestimmte Comics im anglophonen Raum auch schon den 1920er-Jahren bezeichnet, um diese von Comics für Kinder abzugrenzen; mit Spiegelmans „Maus“ erfuhr der Begriff eine Emanzipation von sog. Strip-Comics (kurzes Format mit nur wenigen Paneelen) und wurde außerdem pädagogisch neu bewertet (vgl. Adams 2008: 59ff).

Vergangenheit nicht nur seiner Familie, sondern auch der von unzähligen Jüd*innen zu finden. Die Abstraktionen einer Gliederung, die im Comic-Format möglich sind, ermöglichte es ihm, eine Geschichte des Unfassbaren abseits der Regeln von Chronologie und Kohärenz zu erzählen. Maus erzählt die Erlebnisse von Spiegelmans Eltern nicht chronologisch, sondern in der Reihenfolge, in der sie der Vater erzählte – unterbrochen von Szenen der Gegenwart der Interviews selbst. Das architektonische Modell des Comics (Spiegelman vergleicht hier den Aufbau einer Geschichte mit den verschiedenen Stockwerken eines Gebäudes – auf Englisch wird beides als *story* bezeichnet) ist für die Art des Erzählens grundlegend: mehrere Paneele ergeben eine Seite, die eine Einheit darstellt. (Vgl. Spiegelman 2011: 165f) Aber in dieser Einheit herrscht nicht zwingend eine chronologische Kohärenz. Auch gehe es laut Spiegelman beim Zeichnen von Comics nicht darum, „gut“ zeichnen zu können, stattdessen gehe es um das Schreiben von Bildern, sprich ein Zeichensystem zu schaffen, das der Leser*in die notwendigen Informationen gibt, um die Geschichte zu verstehen (vgl. *ibid.*: 168).

Diskussion der Literatur

Zur Bearbeitung der Fragestellung soll ein Sample von *graphic histories* zu afrikanischer Geschichte erstellt werden. Darüber hinaus wird Sekundärliteratur zu Graphic Novels/Comics/*graphic histories* im Allgemeinen herangezogen, um die Möglichkeiten auf Produktionsebene und die Möglichkeiten auf Rezeptionsebene diskutieren zu können. Um meine Forschungsfrage zu beantworten, beziehe ich mich auf Literatur zu Comics zu/aus Afrika, Literatur zum graphischen Medium/ Comics im Zusammenhang mit Geschichtsschreibung und Literatur zu *graphic histories* aus/über Afrika, sowie natürlich auf die Titel für das im Rahmen dieser Arbeit erstellte Sample selbst. Da, wie ich im Abschnitt zur Begriffserklärung von *graphic history* erklärt habe, diese Bezeichnung noch neu und in der Literatur wenig etabliert ist, musste ich bei der Recherche auf andere Schlüsselbegriffe, wie „Comic(-strip)“, „Cartoon“ und „Illustration“ zurückgreifen. Der vorweg vermutete Mangel an Überblicksliteratur zu afrikanischen Comics und Comics über Afrika hat sich zwar durch meine Recherche bestätigt, allerdings gibt es einige wenige Werke, die zumindest Einblicke in bestimmte Perioden, Sprachräume und Regionen gewähren. Cassiau-Haurie schrieb zuletzt eine Geschichte des Comics im kolonialen Afrika („Comics in Colonial Africa“, 2021), davor schon mit „Histoire de la BD congolaise“ (2010) eine regionalspezifische Geschichte der Einflüsse des franko-belgischen *bande dessinées* im Kongo. „Cases et bulles africaines: Introduction à la bande dessinée africaine francophone“ (2009) von Mbiye bezieht sich ebenfalls auf den frankophonen Raum, während Lents „Cartooning in Africa“ (2009) die Entwicklung von Comickunst in anglophonen Regionen Afrikas skizziert. Weitere Werke wie „The Francophone Bande Dessinée“ (2005), herausgegeben von Forsdick, Millers „Reading

Bande Dessinée: Critical Approaches to the French Language Comic Strip“ (2007) oder „Bande dessinée et imaginaire colonial: Des années 1930 aux années 1980“ (2008) von Delisle, der sich in einem weiteren Werk „De ‘Tintin au Congo’ à ‘Odilon Verjus’: Le missionnaire, héros de la BD belge“ (2011) zumindest mit Afrika als geographischem Kontext christlicher Missionspropaganda im belgischen Kongo befasst, zeigen einerseits, dass die Geschichte des Comics in Afrika nach Sprachräumen und Einflüssen der Comickultur aus den ehemaligen Metropolen organisiert sind, und andererseits, dass sich nur wenige Untersuchungen mit kürzlich publizierten Comics oder Graphic Novels befassen.

Die Literatur zur Verwendung eines graphischen Mediums, um Geschichte anders schreiben zu können ist breiter aufgestellt, wenn es auch wenig spezifische Literatur⁴ zu afrikanischen Kontexten gibt. Die Analysen der Texte, die sich mit Geschichtsschreibung mit graphischen Mitteln befassen, sind jedenfalls auf andere Kontexte anwendbar und liefern wertvolle Denkanstöße für die Beschäftigung mit den in dieser Arbeit behandelten Primärquellen. So etwa dienen die in Ladonisis Sammelband „Graphic History: Essays on Graphic Novels And/as History“ (2012) publizierten Texte als wichtige Grundlage für meine Überlegungen. Ebenso hat sich Mehta und Mukherjis „Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities“ (2015) in dieser Hinsicht als Nährboden für kritische Fragen an die Produktionsbedingungen und zugrundeliegenden Prozesse von Comics und postkolonialer Literatur erwiesen. Mehta und Mukherji sprechen in der Einleitung ihres Sammelbandes auch die Ignoranz der Mainstream-Comicforschung hinsichtlich des Eurozentrismus ihrer eigenen Forschung an: Chute und DeKoven etwa geben an, für ihren Beitrag „Comic Books and Graphic Novels“ (2012)⁵ eine umfassende und repräsentative Sammlung an Untersuchungen zum Comic Format, dem Genre Comic und Comicgeschichte erstellt zu haben – während sie im Anschluss ausschließlich europäische Kontexte und US-amerikanische Comicgeschichte erörtern. (Vgl. Mehta; Mukherji 2015: 5) Daraus ergibt sich die Frage nach, eigentlich vielmehr die Notwendigkeit für, einen Korpus an Literatur, die die Politiken von Minderheiten-/Marginalrepräsentationen innerhalb der Mainstream-Comictraditionen hinterfragt und alternative graphische Narrative untersucht.

⁴ Dennoch z.B. Laursen, O. B. (2017): Postcolonial Anarchographics: Re-drawing History in the Trantraal Brothers' Crossroads. In: SubStance, Vol. 46 (2), pp. 129-146. Oder auch: Schmidt, E. (2015): Die postkoloniale Reinterpretation des Rifkriegs im graphischen Roman: Mohammed Nadranis L'Emir Ben Abdelkrim (2008). In: Schmidt, E. (2015): Inszenierungen des Rifkriegs in der spanischen, hispano-marokkanischen und frankophonen marokkanischen Gegenwartsliteratur. Vervuert Verlagsgesellschaft: Frankfurt a. M./Madrid. pp. 77-110.

⁵ Chute, H.L.; DeKoven, M. (2012): Comic Books and Graphic Novels. In: Glover, D.; McCracken, S. (Hrsg.) (2012): The Cambridge Companion to Popular Fiction. Cambridge University Press: Cambridge. pp. 175-195.

Die Primärliteratur, sprich die Titel, die im Sample vertreten sind, wurden nach Kriterien eines Afrikabezuges mit historischem Fokus (in unterschiedlichem Ausmaß) ausgewählt. Der Afrikabezug schließt die afrikanische Diaspora und nicht-afrikanische Autor*innen, die über Afrikanisches schreiben unbedingt mit ein, da ohne diese wertvolle Repräsentation von vergangenen oder gegenwärtigen Lebensrealitäten exkludiert würden. Welche Berechtigung die Geschichten dieses Samples haben, lässt sich parallel zur Debatte von kultureller Aneignung (*cultural appropriation*), wie sie auch Birgit Weyhe in ihrem neuesten Graphic Novel „Rude Girl“ (2022) aufgreift, diskutieren – doch dazu später. Das Kriterium eines historischen Fokus habe ich bewusst breit gedacht, um auch die verschiedenen Ansätze wie Texter*innen und Zeichner*innen das Geschichte-Schreiben in ihren Werken umsetzen, mitbeziehen zu können. Daher sind auch einige Titel vertreten, die fiktive Elemente enthalten, dies aber auch – wie Trevor Getz und Liz Clarke in „Abina and the Important Men“ (2012) vorzeigen – in den *graphic histories* zum Gegenstand der Reflexion machen.

Methode und Struktur der Arbeit

Für diese Arbeit habe ich an Sample an Comics, die als *graphic histories* gelesen werden können, erstellt. Das Sample umfasst neunundvierzig (49) Titel und dient in erster Linie als Übersicht, welche Comics als Versuche der Geschichtsschreibung Afrikas untersucht werden können. Daher werden auch nicht alle Titel inhaltlich oder stilistisch im Detail analysiert; es war mir aber ein Anliegen, eine Basis für eine Übersichtsliste zu schaffen, da ich für diese Arbeit natürlich selbst von einem solchen Referenzwerk profitiert hätte. Ich habe die Titel einer Bibliographie ähnlich alphabetisch organisiert und relevante Kontextinformationen dokumentiert (etwa Publikationssprache(n), angedachte Zielgruppe, Themen, Ansprüche, etc.). Ich verstehe die Titel des Samples als Quellen dafür, wie afrikanische Geschichtsschreibung durch einen multimodalen Zugang neu interpretiert wird. Wichtig ist hier auch noch anzumerken, welche Werke nicht in dieses Sample miteinbezogen wurden. Das wichtigste Qualifikationskriterium für mich war der Anspruch der Autor*innen, mit ihren Werken Geschichte zu schreiben; ob nun bekannte Narrative anders oder gänzlich neue Geschichten zu erzählen. Comics, die primär zur Unterhaltung konzipiert wurden, berücksichtige ich in dieser Arbeit nicht. Auch wenn Comic-Reihen, wie beispielsweise die Katanga-Serie (2017, Splitter-Verlag) von Fabien Nury (Text) und Sylvain Vallée (Zeichnungen), einen historischen Hintergrund nutzen, vor dem sie ihre Handlung inszenieren, sind die erzählten Handlungen und Personen reine Fiktion und dienen nicht dazu, alternative Zugänge zu afrikanischer Geschichte zu eröffnen.

Die meisten der Comics konnte ich durch Internetrecherchen, beispielsweise Webseiten von (Comic-)Verlagen (u.A. bahoe books, Fantagraphics, Avant Verlag Berlin) ausfindig machen; bei einigen wenigen handelt es sich um Webpublikationen, die ausschließlich online veröffentlicht wurden; andere wiederum waren Gegenstand von Texten, die der Comicforschung oder Literaturwissenschaft zuzuschreiben sind, und waren somit in akademischen Datenbanken gelistet. Physische Exemplare der Comics stehen in einigen Fällen in Bibliotheken zur Entlehnung zur Verfügung (*Abina and the Important Men* z.B.) oder sind käuflich in gut sortierten/spezialisierten Buchhandlungen erhältlich (in Wien z.B. bahoe books, Bilderbox). Bei Preisen ab 20 Euro aufwärts ist der Zugang zu Comics, Graphic Novels und *graphic histories* jedoch mit einer finanziellen Hürde verbunden. Dazu kommt noch die variierende Verfügbarkeit je nach Standort, beispielsweise hätte ich *Crossroads: I live where I like* direkt beim Verlag PM Press für umgerechnet rund 19,50€⁶ kaufen können, dazu kämen aber noch Transportkosten und eventuell anfallende Zollkosten.

Ein Hindernis stellt die Sprachbarriere für alle Comic die nicht auf Deutsch oder Englisch (oder in Übersetzung) zur Verfügung standen; das betrifft vor allem französischsprachige Originalpublikationen. Andersherum bedeutet das für Personen, die dem Englischen, Französischen, Portugiesischen und Deutschen nicht mächtig sind, dass sie zumindest zu den Originalwerken keinen barrierefreien Zugang haben. Keine der in diesem Sample vertretenen *graphic histories* ist ausschließlich in einer afrikanischen Sprache verfasst, manche jedoch zeigen ein Praxis des *code-switching*⁷ und binden Vokabeln und Proverbia (Sprichwörter) in afrikanischen Sprachen ein.

Um besser verstehen zu können, wie *graphic histories* in die afrikanische Historiographie einzuordnen ist, biete ich im ersten Kapitel einen kurzen historischen Exkurs zur Entstehung der Disziplin afrikanischer Geschichte an. Ich möchte zeigen, wie sich die Wissensproduktion zu Afrika im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts transformiert hat, welche Rolle Institutionen bei diesen Veränderungen spielten und welche Kritiken den Prozess haben fortlaufen lassen. Das Selbstverständnis dieser Disziplin und die in ihr auftretenden Problemstellungen sind die Grundlage dafür, zu verstehen, warum Historiker*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen weiterhin nach einem Umdenken in der Art und Weise, wie afrikanische Geschichte gedacht, geschrieben und vermittelt wird, streben, und warum es konkret zur Entstehung von *graphic histories* gekommen ist.

⁶ Vgl. https://pmpress.org/index.php?l=product_detail&p=1147 (download am 21.08.2022).

⁷ Der Begriff Code-Switching (dt. Sprachwechsel) bezeichnet einen Vorgang, bei dem Sprecher*innen innerhalb eines Sprechaktes von einer Sprache in eine andere wechseln. (Vgl. Földes 2005: 210ff)

Im zweiten Kapitel rückt das graphische Medium selbst in den Vordergrund: eine Einsicht in die Grundlagen der Form (Terminologie) und in gestalterische Möglichkeiten von graphischen Medien soll Leser*innen dabei unterstützen, die im Anschluss vorgestellten *graphic histories* nicht nur hinsichtlich ihres Inhaltes zu lesen, sondern auch konzeptuelle Aspekte erkennen zu können. Durch die Titel aus dem Sample soll das thematisch breite Spektrum von *graphic histories*, aber auch die verschiedenen Zugänge zum Geschichte-Schreiben hervorheben. Daran anschließend diskutiere ich Fragestellungen, sich für mich aus der parallelen Beschäftigung mit akademischer und nicht-akademischer Geschichtsschreibung (dabei eben speziell *graphic histories*) ergeben haben.

Das dritte Kapitel befasst sich mit dem Historiographie-Projekt der UNESCO General History of Africa. Ich möchte zeigen, wie diese Publikationsreihe, die konkret aus dem Drängen nach einer „neuen“ afrikanischen Geschichtsschreibung heraus entstand, ihre Ziele umzusetzen versuchte. Mein Interesse bezieht sich im weiteren Verlauf besonders auf die im Rahmen der E-Learning Plattform *Women in African History* konzeptualisierten Comics zur afrikanischen Frauengeschichte, die, wie ich argumentiere, als *graphic histories* zu verstehen sind.

Die einzelnen Kapitel tragen zu drei größeren Themen bei, die sich durch die gesamte Arbeit ziehen. Erstens ist die afrikanische Geschichtsschreibung ein komplexes Unterfangen, das seine eigene Geschichte hat, die wir im Auge behalten müssen, um gegenwärtige Themen und Ziele der afrikanischen Geschichtsschreibung zu verstehen. Zweitens bietet die graphische Geschichtsschreibung als Genre *graphic history* durch ihren multimodalen Ansatz (Verwendung von Bildern und Text) ergänzende Aspekte zur akademischen Geschichtsschreibung. Drittens haben Historiker*innen Afrikas ebenso wie Künstler*innen, die sich mit der Aufarbeitung afrikanischer Geschichte mittels graphischer Darstellungen befasst haben, ein Bestreben, den Umfang der afrikanischen Geschichte sowohl in Bezug auf die Themen als auch die Medien zu erweitern, bewiesen.

1. Kapitel: Afrikanische Geschichte – neue Lösungen für alte Probleme?

Die Entwicklung von Afrikanischer Geschichte als akademische Disziplin, von ihrem kolonialen Ursprung weg, über die Versuche ihrer Dekolonisierung ab den 1960er-Jahren, bis zu ihren stetigen Erweiterungen in die Gegenwart zu verfolgen, wird uns zeigen, dass sie sich stetig verändert hat und dies weiterhin tut. Die fortwährende Kritik an eurozentrischen Repräsentationen Afrikas erhält die Debatte durch Dekolonisierung von Geschichte, marxistische, feministische und genderkritische Perspektiven auf Geschichte am Leben. Und wie diese Arbeit zeigen soll, beschränkt sich die Neuorientierung von Geschichtsschreibung nicht mehr nur auf neue Theorien, neue Methoden, etc., sondern bedient sich auch neuer Medien, sowie multimodaler Ansätze wie *graphic histories*. Doch was ist afrikanische Geschichte eigentlich? Wie entwickelte sie sich zu einer eigenen Disziplin und welche Transformationen durchlief sie bis heute? Die Erörterung dieser und weiterer Fragen hilft uns zu verstehen, warum es diese Bewegungen gibt, afrikanische Geschichte und ihre Prinzipien der Erkenntnisgewinnung zu überdenken. Sie beschränkt sich aber nicht nur auf das Überdenken, sondern befasst sich aktiv damit, was afrikanische Geschichte beinhaltet und wie die in ihr konstruierten Narrative zu der Darstellung Afrikas beitragen, die wir heute in der akademischen Welt und auch außerhalb davon kennen.

Was bedeutet es, Geschichte zu „dekolonisieren“? Verschiedenen Definitionsversuche des Begriffes „Dekolonisierung“ akzentuieren verschiedene Aspekte⁸, für meine Zwecke möchte ich jenen von Prasenjit Duara nennen, welcher hervorhebt, was für die Dekolonisierung von Wissen und damit Geschichtsschreibung wichtig ist: ein lokaler Machtwechsel in (ehemaligen) Kolonien hat einen normativen Aspekt an sich, da die Ablösung einer politischen Ordnung in einen globalen Wertewandel eingebettet ist. Dekolonisierung bedeutet damit einen Gegenentwurf zum Imperialismus im Namen von sozialer Gerechtigkeit und politischer Solidarität zu schaffen. (Vgl. Duara 2004: 2ff) Diese Definition von Dekolonisierung (speziell von Wissen/-produktion) hilft uns dabei, Dekolonisierung nicht nur als praktisches politisches Programm, sondern auch als Vorgang in der Welt der Ideen und Diskurse zu verstehen. Als Konzept beinhaltet der Begriff damit nicht nur eine Anklage gegen die Kolonialherrschaft, sondern auch die ausdrückliche Formulierung von Zukunftsentwürfen und die historiographische und ethnographische Aufwertung von nicht-europäischen Zivilisationen in der globalen Wissensproduktion (vgl. Jansen/Osterhammel 2013: 107f).

⁸ Siehe Jansen/Osterhammel (2013): Dekolonisation: Das Ende der Imperien.

Der Prozess der Dekolonisierung betrifft nicht nur die ehemaligen Kolonien, sondern auch die Verhältnisse in den ehemaligen Metropolen, da der Austausch zwischen Kolonien und ihren Metropolen, der sich zum Ende der Kolonialzeit in fast allen Fällen intensivierte, einen wichtigen Faktor in der westeuropäischen Nationalstaatsbildung darstellt. Dekolonisierung markiert aber auch jenen Moment, ab dem Erinnerungen an die Kolonialerfahrung in den ehemaligen Kolonien in einem jeweils exklusiv nationalstaatlichen Rahmen kultiviert wurden – das heißt, koloniale Erfahrungen wurden nicht als *gemeinsame* Erfahrungen (mit verschiedenen Rollen) der ehemaligen Kolonien/Metropolen konstruiert, sondern als jeweils alleinstehende Erfahrung der neuen Nationalstaaten festgeschrieben wurden. Dekolonisierung prägte damit in mehr als nur einer Hinsicht auch den Nationsbildungsprozess (*nationbuilding*). (Vgl. Jansen/Osterhammel 2013: 1118; 122f)

Afrikanische Historiographie umfasst die gesamte Wissensproduktion zu Afrikanischer Geschichte. Hier konzentriere ich mich auf große Veränderungen in der Historiographie zu Afrika, die Ideen von Dekolonisierung und Afrikanisierung von Wissen, die die neue postkoloniale Geschichtsschreibung antrieben. Die Produktionsbedingungen von Geschichte möchte ich ebenfalls näher ins Auge fassen, da der Kontext, in dem Geschichte geschrieben wird, erklärt, warum welche Geschichte von wem wie und zu welchem Zeitpunkt geschrieben wurde. All diese Punkte führen zu der Frage, ob es so etwas wie eine „Afrikanische“ Geschichte überhaupt gibt. Wir befinden uns in einer neuen politischen Epoche, in der der Eurozentrismus an Momentum und seine Stelle als globale Epistemologie bereits verloren hat: „It is in confrontation with the diversity of the only option (the Western way) that dewesternization and decolonialization arise. Both trajectories are contributing to multiply the options and to limit the Western option (...).“ (Mignolo 2011: 296) In diesem Sinne der Koexistenz multipler Perspektiven auf Geschichte möchte ich auch hier den Wandel der afrikanischen Historiographie darstellen. Lidwien Kapteijns Doktorarbeit „African Historiography written by Africans, 1955-1973“ (1977), Jewsiewicki und Newburys Sammelband „African Historiographies: What History for Which Africa?“ (1986) und Caroline Neales “Writing ‘independent’ History: African Historiography, 1960-1980” (1985) haben mir ein Eintauchen in die Fragestellungen, die die afrikanische Historiographie seit der frühen Phase der politischen Unabhängigkeit begleitet haben, ermöglicht.

1.1 Afrikanische Historiographie im Wandel

Bis zum Ende der Kolonialzeit dominierte unter westlichen Historiker*innen die Annahme, dass Sub-Sahara Afrika weder eine richtige Zivilisation (nach europäischer Definition) noch eine bedeutende Geschichte hatte und dass die frühe afrikanische Geschichte nicht bekannt war, weil nicht-alphabetisierten afrikanischen Gesellschaften keine Aufzeichnungen hinterlassen hatten, die Historiker*innen als Quellen verwenden konnten. Sie erkannten nicht-schriftliche Zeugnisse nicht als geeignete Quellen für die historische Forschung an und überließen die Erforschung Afrikas als „Kontinent ohne Geschichte“ Forschenden aus anderen Disziplinen wie der Anthropologie und Archäologie. Daher blieb die Erforschung Schwarzer Gesellschaften Afrikas in der Zeit vor dem Kontakt mit weißen Kolonisator*innen vorwiegend unbeachtet. Über Jahrzehnte wurden die Afrikawissenschaften im akademischen Bereich von amerikanischen und europäischen Wissenschaftler*innen dominiert. Die meisten westlich orientierten Historiker*innen erforschten Afrika durch eine eurozentrische Linse und schrieben Afrikaner*innen eine bestimmte „Andersartigkeit“ zu. Die koloniale Sichtweise auf Afrika war in der in der akademischen Welt so tief verwurzelt, dass „man sich nie ganz von der kolonialen Konstruktion der afrikanischen Geschichte" loslösen konnte. (Vgl. Du Pisani/Kwang-Su 2021: 43) Dies ist aber nicht nur eine Geschichte der Dominanz von westlichen Wissenschaftler*innen, sondern auch eine von Institutionen und dem Fortleben einer Institutionskultur, die bestimmte Werte mit sich trägt.

Als akademisch institutionalisierte Disziplin existierte Afrikanische Geschichte vor den 1960er-Jahren nicht. Mit 1960 – dem „Jahr der Afrikanischen Unabhängigkeit“ – aber begann eine Welle der Begründung historischer Fachzeitschriften und von Instituten für Afrikawissenschaften sowohl am afrikanischen Kontinent als auch im Westen. Das *Journal of African History* (JAH) wurde bereits im selben Jahr erstmals herausgegeben und erscheint seitdem dreimal jährlich. Das von den Afrika-Historikern John D. Fage und Roland Oliver gegründete Journal war eine der ersten Fachzeitschriften für afrikanische Geschichte und Archäologie, deckt inzwischen ein Spektrum von Sozial-, Wirtschafts-, Politik-, Kultur- bis Geistesgeschichte ab.

Kapteijns bescheinigt dieser Ära ab 1960 eine erstmalige Professionalisierung und Afrikanisierung der historischen Afrikastudien, da auch zum ersten Mal Historiker*innen afrikanischer Herkunft am Geschichte-Schreiben beteiligt waren. (Vgl. Kapteijns 1977: 1) Als der Prozess der Dekolonisierung Afrikas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Momentum gewann, entwickelte sich das Bestreben, die afrikanische Geschichtsschreibung zu dekolonisieren und einen afrikanischen Perspektive in den Diskurs über die afrikanische Vergangenheit einzuführen. Präkoloniale Geschichte, alles vor Ankunft der europäischen

Kolonisator*innen, rückte in den Fokus von Historiker*innen, speziell um zu beweisen, dass Afrika bereits vor der kolonialen Intervention eine bedeutende Geschichte hatte, an die nun in der postkolonialen Ära angeknüpft werden konnte und sollte. Frederic Cooper bezeichnet diesen Ansatz als „Geschichte rückwärts schreiben“ (*writing history backwards*) – also von der Gegenwart ausgehend die Vergangenheit zu rekonstruieren. Historiker*innen versuchten dadurch, präkolonialen afrikanischen Akteur*innen Handlungsfähigkeit und Initiative zurückzugeben. Dabei projizierten sie aber auch gegenwärtige Kollektivitäten (wie *race*, Klasse, Gender, Ethnizität, Religion, etc.) in die Vergangenheit, um deren Bedeutung als Identität in der Gegenwart und Zukunft zu stiften. Vgl. Cooper 2000: 312).

Historiker*innen der frühen postkolonialen Ära begannen auch damit, eurozentrische Vorstellungen von Geschichte und eurozentrische Repräsentation der afrikanischen Vergangenheit in Frage zu stellen. Die Publikationsreihe der UNESCO *General History of Africa* ist ein Ausdruck ebendieses Wandels in der afrikanischen Historiographie:

[The General History of Africa] was both the culmination of post-independence Africanist historiography as well as a project of anti-colonial intellectual decolonisation that was deeply engaged in questions of identity; what it meant to be an African studying African history. (Schulte Nordholt 2021: 16)

Gleichzeitig bemühten sich Historiker*innen um eine Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen, wie der Anthropologie, Ethnographie und Archäologie, aber auch der Linguistik und verschiedene Disziplinen der Naturwissenschaften, um die „Wissenslücken“ zur präkolonialen Geschichte Afrikas zu füllen. (Vgl. Du Pisani/Kwang-Su 2021: 44ff) Der Mangel an verlässlichen Quellen führte zur Hinwendung zu multidisziplinären Ansätzen in der Erarbeitung von afrikanischer Geschichte. Durch die Verwendung einer Reihe von Quellen und Methoden aus verschiedenen Disziplinen, von denen jede die Vergangenheit auf unterschiedliche Weise reflektiert, wurden in der postkolonialen Ära bemerkenswerte Fortschritte bei der Erforschung der Geschichte präkolonialer afrikanischer Gesellschaften in der postkolonialen Ära gemacht. Multi- und interdisziplinäre Expertise generierten neue Perspektiven und Methoden.

Aber nicht nur inhaltliche Zielsetzungen waren für die Etablierung Afrikanischer Geschichte essenziell, sondern auch die Institutionalisierung des Hochschulwesens in Afrika selbst: „(...), African Higher Education was a *conditio sine qua non* for the Africanisation of African Studies and their further institutionalisation.“ (Kapteijns 1977: 19) Die Begründung von afrikanischen Hochschulen wie dem University College of Ibadan (ggr. 1948) und der University of Dakar (ggr. 1957/58) ging der Unabhängigkeit afrikanischer Staaten oft nur wenige Jahre voraus, bildete in den ersten Jahren der Eigenständigkeit eine wichtige Basis für neuen afrikanisierten Lehrpläne. Zur selben Zeit erhielten vermehrt Westafrikaner*innen Stipendien für europäische

und US-amerikanische Universitäten, absolvierten dort ihre Abschlüsse – eine wichtige Voraussetzung für das spätere Vorhaben der Professionalisierung von nicht nur Afrikanischer Geschichte, sondern jeglicher wissenschaftlicher Erforschung Afrikas. (Vgl. Kapteijns 1977: 19f). Die Begründung von Hochschulen, an denen in den postkolonialen Staaten nach der Unabhängigkeit Afrikanische Geschichte geschrieben und vermittelt werden konnte, und die Ausbildung von fähigen Historiker*innen, die diese Afrikanisierung der Erforschung Afrikas mittragen konnten, waren also ebenso Voraussetzung für dieses Vorhaben wie auch die theoretischen und methodischen Neuerungen selbst.

Regionale Disparitäten in der Historiographie: das Erbe der kolonialen Aufteilung Afrikas und das Imperativ der Nationalgeschichtsschreibung

Die neuen historischen Schulen, also systematisch angelegten Ansätze zur historischen Erforschung Afrikas, die sich nach der Unabhängigkeit in afrikanischen Staaten herausbildeten, sind ebenso mit der vormals kolonialen Aufteilung des Kontinents verbunden, wie die von ihr gezogenen geographischen Grenzen. Die akademische Geschichtsschreibung als politisches Projekt im Zusammenhang mit Nationsbildungsprozessen anglophoner und frankophoner Staaten seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu lesen, liefert hier einen aufschlussreichen Blick auf die Bedingungen, unter welchen postkoloniale Geschichte geschrieben wurde. Die Wissensproduktion zu Afrika verteilt sich unausgewogen auf verschiedene Regionen. Verglichen mit den Fortschritten in der Breite und Tiefe der Geschichtsschreibung über präkolonialen Gesellschaften in West-, Zentral- und Ostafrika ist das Wissen über die weiter zurückliegende Vergangenheit im südlichen Afrika spärlich, was zum Teil darauf zurückzuführen ist, dass die Dekolonisierung im südlichen Teil des Kontinents erst später erfolgte. Bereits in den 1970er Jahren haben die Teilnehmer*innen an dem Projekt zur Erstellung der *General History of Africa* der UNESCO diesen Rückstand festgestellt und forderten einen fachübergreifenden Ansatz für die Erforschung der Geschichte des Subkontinents. (Vgl. Du Pisani/Kwang-Su 2021: 64)

Die Begrifflichkeiten von „wahrer“ und „unabhängiger“ Geschichte gewannen an handlungsanweisender Bedeutung in postkolonialen Gesellschaften. Dieser gesellschaftliche, aber auch institutionelle Kontext ist als wegweisend für die akademische Geschichtsschreibung als politisches Projekt zu betrachten. (vgl. Eckert 2002: 81) Die Ziele dieser neuen Geschichtsschreibung waren unter anderem das Ersetzen des kolonialen Bildes von Afrika als „geschichtslosen Kontinent“; das Herausarbeiten eines „internen“ Blickes auf die Vergangenheit um ein „afrikanisches“ Verständnis von Raum, Zeit und Kausalität zu schaffen oder wiederzuentdecken.; das Aufwerten von nicht-schriftlichen, speziell oralen Quellen, um die präkoloniale Geschichte des Kontinents zu erforschen. In Nigeria tat sich

hierbei etwa die Ibadan School hervor, in Tansania scharten sich Intellektuelle am University College Dar es Salaam als erstes führendes historisches Institut, und im Senegal wurde die Universität von Dakar zum Zentrum der neuen historischen Forschung. (Vgl. *ibid.*: 86, 95, 103)

Geschichtsschreibung hatte in postkolonialen Staaten einen simplen Zweck: die Nation als Einheit historisch aufbauen. Diese neuen Staaten waren Konglomerate von verschiedenen Sprach-, Glaubens- und ethnischen Gemeinschaften, die allerdings keine als „gemeinsame“ empfundene Geschichte hatten. Die Konstruktion einer gemeinsamen Vergangenheit und Kultur, zurückgehend auf präkoloniale Zeiten, auf die man sich zum Zweck politischer Legitimität berufen konnte, wurde so zum Imperativ der neuen Geschichtsschreibung. (Vgl. Kapteijns 1977: 26) Geschichtsschreibung wurde also von einer politischen Elite zur Erhaltung ihrer Macht instrumentalisiert.

Der Wandel der afrikanischen Historiographie hin zur Entmythologisierung der eurozentrischen Repräsentation afrikanischer Geschichte blieb nicht unbeobachtet von der internationalen Forschungswelt. Afrikanische Intellektuelle verfassten Manifeste die hauptsächlich die Rehabilitierung von Afrikaner*innen und Afrikanischer Geschichte in ihren eigenen Augen zum Sinn hatte:

African historians (...) came drums beating and colours flying. The manifestoes they presented to an international audience in the late fifties and sixties were blueprints for African history as they thought it should be written. All manifestoes dealt with the why and how of African historiography, and with the role and responsibility of the African historian. (Kapteijns 1977: 23)

Man wollte die Kontinuität afrikanischer Geschichte – aber auch die Kontinuität mit einer globalisierten Welt –, die durch die Kolonisierung unterbrochen wurde, wiederherstellen. Die Obsession mit historischer Kontinuität prägte die Arbeit vieler afrikanischer Historiker*innen (z.B. Cheikh Anta Diop), die eine Versöhnung mit dem Unrecht der Kolonisierung durch die „Wiederentdeckung“ eines historischen afrikanischen „Charakters“ (engl. *african personality*) suchten. Der Fokus auf Kontinuität ist auch in Geschichtsschreibung zum Zweck der Nationsbildung (*nation building*) wiederzufinden: postkoloniale Staaten berufen sich durch ihre neuen Namen auf einst florierende afrikanische Reiche⁹, versprachen mit einem Verweis auf eine ruhmreiche Vergangenheit eine bessere Zukunft. (Vgl. *ibid.*: 25f)

Die ersten postkolonialen afrikanischen Historiker*innen hatten sich in ihren Manifesten dem Schreiben einer Geschichte, die nicht nur Relevanz für die neuen unabhängigen Staaten hatte, sondern auch das „Afrikanische“, damit gemeint ist die eigenständige Handlungsfähigkeit, an

⁹ Z.B. Goldküste – ab 1957 Ghana. Das präkoloniale Reich Ghana bestand im heutigen Mali. Der moderne Staat Mali (ab 1960, davor Teil von Französisch-Westafrika) leiht sich seinen Namen des Reiches Mali.

der Geschichte Afrikas in den Vordergrund zu bringen. Sie befassten sich dabei aber eher mit der afrikanischen Reaktion auf die Ankunft europäischer Kolonisator*innen. Sie orientierten sich an Konzepten und Kategorien, die aus den historischen Gegebenheiten und politischen Entwicklungen in Europa heraus entstanden waren, obwohl sie gleichzeitig die Unzulänglichkeiten des Eurozentrismus zum Verständnis Afrikas kritisierten. (Vgl. Kapteijns 1977: 86) Doch wie hätten sie es anders machen können? Afrikanische Akademiker*innen dieser Zeit absolvierten zumeist ihre akademische Ausbildung an europäischen Hochschulen; erhielten dort also den Leitfaden dafür, die Geschichte gedacht und gemacht werden sollte. Die Kritik am Eurozentrismus in der Geschichte als akademische Disziplin ging nicht immer über inhaltliche Punkte hinaus, und ließ Konzepte wie Nationalstaatlichkeit, Klassengesellschaftlichkeit oder Geschlechternormativität in ihrer Geschichte in Europa unhinterfragt. Eine neue Welle der Transformation kam in dieser Hinsicht erst später in der afrikanischen Historiographie, und auch nicht ohne eigene Problematiken.

Die Beschäftigung mit der politischen Geschichte stand in engem Zusammenhang mit der Überbetonung bestimmter gesellschaftlicher (elitärer) Gruppen und der relativen Vernachlässigung des einfachen Volkes; das gilt für Historiker*innen aller Regionen Afrikas der 1960er- und 1970er-Jahre. In ihrer Ablehnung dieser frühen afrikanischen Geschichtsschreibung gingen einige europäische Afrikanist*innen so weit zu sagen, dass sich die Afrikawissenschaften in einer Krise befände. Terence Ranger unterschied mehrere Aspekte dieser Krise in den USA (und generell im Westen): intellektuelle (Verlust des Interesses an afrikanischer Geschichte zugunsten allgemeiner methodischer Fragen) und wirtschaftliche (Rückgang der Beschäftigungsmöglichkeiten für Hochschulabsolventen in afrikanischer Geschichte; Zusammenbruch vieler afrikanistischer Veröffentlichungen). In Afrika drückte sich die Krise angeblich in einer weit verbreiteten Enttäuschung über die afrikanische Geschichtsschreibung aus, die als künstlich und weit von den wirklichen Problemen entfernt angesehen wird. Laut Ranger fanden jüngere Studenten und Intellektuelle in Afrika die gegenwärtige (70er-Jahre) afrikanische Geschichtsschreibung für sie nutzlos. (Vgl. Kapteijns 1977: 122)

Ob sich diese Krise nun tatsächlich feststellen lässt oder nicht, *nation building* und die an ihr orientierte Geschichtsschreibung, erfuhren angesichts der Etablierung autokratischer Regime in ganz Afrika eine abrupte Ausbremsung. Während sich die Ideale der Dekolonisierung von Geschichte, der Hervorhebung afrikanischer Handlungsfähigkeit, der Herstellung von Kontinuität von präkolonialer und postkolonialer Geschichte etc. hielten, wurden sie nur in abgeschwächter Form in historischen Analysen auch tatsächlich umgesetzt. Jewsiewicki spricht davon, dass auch die neue afrikanische Historiographie bisher eine Praxis des *othering*

betrieben hätte, und fälschlicherweise gegenwärtig existierende Kategorien rückwirkend in der Vergangenheit verwurzelt hätten. Was ist damit gemeint? Soziale Identitäten, wie sie in der frühen postkolonialen Phase als real angenommen wurden, wurden statische, unveränderliche Einheiten verstanden und bei dem Versuch, jungen Nationen eine kollektive Geschichte zu geben, in die Vergangenheit transportiert, ohne die gesellschaftlichen Bedingungen von Wissensproduktion und das politische Klima, in welchem diese Nationalgeschichtsschreibungen produziert wurden sehen zu wollen. (Vgl. Jewsiewicki 1986: 11f)

In den 1980er-Jahren wurde das Leitmotiv des *nationbuilding* durch ein neues ersetzt: das Entwicklungsparadigma. Die wirtschaftliche Entwicklung afrikanischer Staaten wird zum obersten Anliegen, doch kann hierbei die Geschichtsschreibung keinen essenziellen Beitrag leisten. Forschende sahen sich aufgrund mangelnder Karrieremöglichkeiten gezwungen, ins Ausland zu gehen – die unzumutbaren Arbeitsverhältnisse an Universitäten führten zum Beginn des sogenannten „brain drain“. Diese Bewegung der intellektuellen Migration beobachtet Eckert sowohl in Nigeria als auch Tansania und im Senegal. (Vgl. Eckert 2002: 102f) Das Nachwirken kolonialer Wirtschaftspläne zusammen mit globalen Krisen führte zu mehr und mehr politischer Instabilität in den noch jungen afrikanischen Nationalstaaten. Um diese Effekte abzufedern, wurden Strukturanpassungsprogramme (SAPs) des Internationalen Währungsfonds konzipiert. Diese SAPs werden sehr kritisch eingestuft; nicht nur, weil die mit ihnen verbundenen Politiken die historische Wissensproduktion an afrikanischen Universitäten stark einschränkte.

Der südafrikanische Fall zeigt, dass sich trotz der repressiven Haltung zu kritischer Geschichtsschreibung eine eigenständige südafrikanische Historiographie herausbilden konnte, die ähnliche Phasen wie die in anderen Regionen machte. Die Produktion von Wissen, damit auch von historischem Wissen, ist eine politische Angelegenheit. Sie muss eine politische Angelegenheit sein, da sie nicht nur ein Produkt einer partikulären sozialen Realität ist, sondern diese auch beeinflusst. Shula Marks war maßgeblich an der Entwicklung und Weiterentwicklung der sogenannten radikalen Historiographie in Südafrika beteiligt; sie formulierte ab den 1960er-Jahren zusammen mit anderen Vertretern der noch nicht etablierten revisionistischen Schule afrikanischer Historiographie, wie etwa Martin Legassick oder Anthony Atmore, eine radikale Kritik an der Wissensproduktion der bestehenden historischen Schule in Südafrika. Diese Ideen entwickelte sie im Rahmen einer Seminarreihe zum Thema „The societies of Southern Africa in the nineteenth and twentieth centuries“ (1970) am Institute of Commonwealth Studies (ICS) in London weiter. Geschichtsschreibung wurde durch das Anliegen, die agency afrikanischer Akteur*innen historisch anhand der materiellen Grundlage

südlicher afrikanischer Gesellschaften zu erarbeiten, zum Ort von politisch relevanten Aushandlungsprozessen – welche wiederum im Kontext der anti-Apartheidbewegung konkret Anwendung fanden und damit den Zeitgeist von *history from below* der 1980er-Jahre trafen. (Vgl. Copley 614f)

Institutionen, Strukturen, Personen und ihr Einfluss auf Geschichtsbilder

Die Geschichte der afrikanischen Historiographie wird vor nicht nur entlang thematischer und theoretischer Bahnen erzählt, sondern auch anhand von Wissenschaftler*innen, die die Wissensproduktion zu Afrika maßgeblich verändert haben. Was bedeutet das für die Historiographie selbst? Es wird deutlich, dass Wissensproduktion und die Personen, die Wissen produzieren, in Beziehung zueinander stehen. Auch wenn es selbsterklärend scheint, dass die Positionierung, die Sozialisierung und die Motivation eine/r Wissenschaftler*in ihre Arbeit beeinflussen, besteht hier auch noch ein größerer Zusammenhang, der sich auf die kollektive Identität von Wissenschaftler*innen bezieht:

Personae tell us something about collective cultural identities as well as individual positioning and performances of scholarship through individual lives. Studies of scholarly personae generally highlight the relation between individual lives and collective scholarly identities and as such note in what way the creation of knowledge is related to the bearer of knowledge. (Schulte Nordholt 2021: 16)

Historiker*innen (wie andere Wissenschaftler*innen in ihren jeweiligen Disziplinen auch) befinden sich in einer Machtposition im Prozess der Wissensproduktion. Sie wählen aus, interpretieren und konstruieren Geschichte und entscheiden dabei, was sie in ihr Narrativ inkludieren, was exkludieren. Diese Entscheidungen können nun von ihrem Verständnis von sich selbst als beispielsweise Afrika-Historiker*innen informiert sein. Wie Schulte Nordholt erklärt, spielen nicht nur die kollektiven kulturellen Identitäten und individuelle Positionierungen hierbei eine Rolle. Auch die Idee davon, was Geschichte sein soll, beeinflusst die Entscheidungen von Historiker*innen in ihrer Arbeit (vgl. *ibid.*: 16f).

Historiker*innen sind aber auch in die Institutionen eingebettet, in welchen Wissen produziert wird. Der institutionelle Rahmen formt und gestaltet Geschichte ebenso mit wie die Geschichtswissenschaft als Disziplin. Als solche hat sie eine ihr eigene soziale und intellektuelle Organisationsstruktur, die die Bedingungen der Produktion von Wissen mitbestimmt. Historiker*innen vertreten die Interessen dieser akademischen Gemeinschaft innerhalb ihrer Forschung und bestimmen damit, welche Problemstellungen untersucht werden. (Vgl. Göderle/ Pfaffenthaler 2018: 13ff)

The inclusion of postcolonial intellectuals into the Euro-American academy (...) offer[s] [sic] new ways through which to study the interaction between models of scholarship as they had been created in Europe and America, including exclusionary racism and, in this context, African ideals of intellectualism and equality. (Schulte Nordholt 2021: 16)

Die Manifeste afrikanischer Historiker*innen zeugen von einem starken Willen, Afrikanische Geschichte als akademisch ernstzunehmendes Feld zu rehabilitieren. Die strenge Kritik an eurozentrischen Afrikabildern, denen rassistische Annahmen zugrunde liegen, wurde auch gezielt als Kritik an westlichen Intellektuellen formuliert. Das Hegelianische Geschichtsbild prägte die koloniale Ideologie maßgebend, da Hegel Afrikaner*innen Handlungsfähigkeit und damit die Fähigkeit, Geschichte mitzugestalten und auch zu schreiben abspricht – Hegel situiert Afrikaner*innen vor und außerhalb der Geschichte und spricht ihnen dadurch das Menschsein ab. Auch die Sonderstellung von Ägypten und die damit einhergehenden rassistischen Erklärungsversuchen zur „Rückständigkeit“ Afrikas finden bei Hegel ihren Ursprung. (Vgl. Kimmerle 1993: 303f) Hegels *Philosophie der Weltgeschichte* übte starken Einfluss auf die Ideologie von Kolonisator*innen aus, da seine Schlüsse über die Geschichtsfähigkeit von Afrikaner*innen ihre rassistischen Annahmen bestätigten. Der britische Historiker Hugh Trevor-Roper machte die kontroverse und viel-zitierte Aussage, dass es keine afrikanische Geschichte gäbe, denn „(...) there is only the history of Europeans in Africa. The rest (...) is darkness.“ (Fuglestad 1992: 311). Hegels und Trevor-Ropers Auffassungen zu Afrika als „geschichtslosem Kontinent“ wurden im Besonderen als Anknüpfungspunkt für die zwingende Notwendigkeit einer Neuschreibung afrikanischer Geschichte verwendet und zurecht als rassistisch angeprangert (vgl. Kapteijns 1977: 24; Schulte Nordholt 2021: 53f).

Geschichten Afrikas: eine Reflexion über Codes der afrikanischen Geschichtsschreibung

Die hegemonialen Strukturen der Wissensproduktion über Afrika, einschließlich schädlicher hegemonialer Darstellungen Afrikas, stellen eine Herausforderung für Forscher*innen dar, die einen Beitrag zu einer sinnvollen kritischen Forschung innerhalb der Afrikawissenschaften beitragen wollen. Ein Großteil der diesbezüglichen Literatur wurzelt in Überlegungen zu den wissenschaftlichen Beziehungen zwischen Afrika und dem Westen sowie, konkreter, zwischen afrikanischen Gelehrten und westlichen Afrikawissenschaftler*innen. Der Großteil der Kritik konzentriert sich dabei auf die westliche Dominanz des Westens in zweierlei Hinsicht - auf die hegemoniale Natur der Wissenschaft, die den afrikanischen Realitäten nicht gerecht wird, und die Dominanz westlicher Wissenschaftler*innen in der Afrikaforschung. (Vgl. Krenceyova 2014: 10) Wie wir aus den vorangehenden Abschnitten erfahren haben, war es lange Zeit das Ziel von Afrikaner*innen, die sich Erforschung Afrikas und die Rehabilitation des Kontinents als

„erforschenswert“ zur Aufgabe gemacht hatten, eine eigenständige, emanzipatorische und authentisch „afrikanische“ Geschichte Afrikas zu schreiben.

Andreas Eckert stellt die Frage, ob es Afrika gelungen ist, seine eigene Geschichte zu schreiben und ob es sich dabei um eine oder mehrere, konkurrierende Geschichten handelt (vgl. Eckert 2002: 79). Eine daran anknüpfende Frage stellt auch Ndaywel é Nziem: Existiert eine wahrhaft Afrikanische Geschichte Afrikas? (vgl. Ndaywel é Nziem 1986: 25) Wie lassen sich diese Fragen beantworten? Der erste Teil von Eckerts Frage lenkt die Aufmerksamkeit auf die Manifeste von Afrikahistoriker*innen, auf ihre Ziele der Dekolonisierung und Afrikanisierung von Wissen. Trotz determinierter Versuche konnten viele diese Punkte nicht in dem Ausmaß umgesetzt werden, in dem sie konzipiert wurden. Das bedeutet allerdings nicht, dass es Afrika nicht gelungen ist, seine eigene Geschichte zu schreiben. Im Gegenteil, die Kritik an der schwachen Umsetzung in Referenzwerken wie der Cambridge History of Africa oder der UNESCO General History of Africa, wurde als Basis für neue Diskurse genutzt, wie Geschichte Afrikas geschrieben werden kann. Die fortlaufende Kritik durch postkoloniale, feministische oder marxistische Theoretiker*innen hat die Debatte dazu am Leben erhalten, ein Feld dazu gezwungen, sich zu transformieren. Auch wenn es sich hier nicht um Fragestellungen handelt, die exklusiv Afrika und alles Afrikanische betreffen, sind sie doch auch aus der neuen afrikanischen Historiographie mitentstanden. Daher argumentiere ich, dass sich durchaus eine eigenständige Geschichtsschreibung Afrikas herausgebildet hat, auch wenn diese nach wie vor mit alten Problemen konfrontiert ist.

Edward Said hatte in *Orientalism* (1978) und nachfolgenden Werken die ethnozentrischen Annahmen, die einem Großteil des europäischen politischen und kulturellen Wissens zugrunde liegen, und die daraus resultierenden Auswirkungen auf die historische und gegenwärtige Politiken und politische Praxis aufgezeigt. Seine Kritik am Historismus hatte Robert J.C. Young dazu inspiriert, in *White Mythologies* (1990) eine erkenntnistheoretische Kritik an den größten Mythen des Westens zu entwickeln: der Text stellt den Anspruch des europäischen Marxismus auf ein totalisierendes Wissen in Frage, indem er sich auf eine dialektische Geschichtstheorie stützt, die als extern konzipiert und als objektiv behauptet wird, aber in Wirklichkeit innerhalb der Grenzen einer grundlegend europäischen Perspektive funktioniert. (Young 2004: 3)

David Northrup unternimmt mit *Africa's Discovery of Europe* (2002) den Versuch, den Rahmen früherer Arbeiten zu erweitern, in denen versucht wurde, die afrikanische Seite der Begegnungen zwischen Europa und Afrika durch spezialisierte Fallstudien aufzudecken. Er setzt jedoch zwei bewusste Limitierungen, eine geographische, indem er das nördliche Afrika aus seinen Untersuchungen ausschließt und sich auf Subsahara-Afrika fokussiert; und eine

temporale Limitierung, die sich auf die Zeit zwischen 1450 und 1850 beschränkt, womit er die Intensivierung afrikanisch-europäischer Begegnungen im Kontext von Imperialismus und Kolonialismus exkludiert. Northrup erklärt diese letztere Wahl als Gegenreaktion auf die Ablehnung früherer Begegnungen (mit Ausnahme des Transatlantischen Sklavenhandels) als bedeutungsvolle kulturelle Interaktionen. (Vgl. Northrup 2022: xif)

Bogumil Jewsiewicki und David Newburys Sammelband „African Historiographies“ (1986) trägt den Untertitel „What History für which Africa?“, der für mich eine entscheidende Idee für die Beantwortung des zweiten Teil von Eckerts Frage liefert: Afrika als Einheit, als singuläre Entität ist ein Konstrukt, dessen wir uns oft bedienen, um Aussagen über einen gesamten Kontinent und eine Vielzahl von diversen Gesellschaften mit verschiedenen Zugängen zu historischer Perspektive, simplifiziert darstellen zu können. Die Vorstellung von Afrikas als Einheit, als ein Ganzes. „Afrika“ als Konzept entspringt dem kolonialen Archiv oftmals als unhinterfragte Tatsache (vgl. Cooper 2000: 308). Diesem Verständnis liegen einerseits geographische als auch realpolitische aber andererseits auch eine historische gewachsene Ebene zugrunde. Ich möchte mich jedoch ebenso gegen das Bild eines singulären Afrikas wie auch eines singulären Geschichtsbildes aussprechen. Die Annahme, dass es nicht nur ein Afrika gibt, rechtfertigt auch die Behauptung, dass es auch mehrere Geschichten Afrikas gibt. Ich sehe es als eine positive Entwicklung, dass es sich bei der Geschichtsschreibung zu Afrika nicht um ein starres Feld handelt, sondern dass sich auch konkurrierende, einander in der Interpretation widersprechende Ansätze gibt.

Eckerts Text zur Nationalgeschichtsschreibung ist außerdem ein wichtiger Anknüpfungspunkt, um zu verstehen, was sich alles und was nicht in den letzten 60 Jahren geändert hat:

Die meisten Untersuchungen zur Historiographiegeschichte sind einem methodischen Nationalismus verhaftet. Verflechtungen und Austauschprozesse geraten nur selten in den Blick. Werden, was selten genug vorkommt, außereuropäische Geschichtswissenschaften in die Betrachtung mit einbezogen, dominieren entweder allzu scharfe Kontrastierungen des »Eigenen« und des »Anderen« oder Vorstellungen, wonach die Ansätze und Methoden der europäischen Historiographie widerstandslos zum Sieg eilten. Ein zweites generelles Manko besteht in der immer noch unzureichenden Berücksichtigung des gesellschaftlichen Kontextes geschichtswissenschaftlicher Produktion. (Eckert 2002: 109f)

Die Notwendigkeit, „einen authentischen und wahrhaft afrikanischen Diskurs über Afrika zu konstruieren“, erfordert jedoch eine Hinterfragung dessen, was ein solcher afrikanischer Diskurs ist oder sein sollte. Während das Argument, dass nicht-afrikanische Wissenschaftler*innen folglich keinen Platz in den Afrikawissenschaften haben sollten, wiederholt vorgebracht wurde, ist die Möglichkeit, Afrika als Studiengebiet aufzugeben, nicht nur der Ausdruck einer privilegierten Position, sondern sie verweigert auch nicht-afrikanischen

Wissenschaftler*innen die Möglichkeit den erniedrigenden und unterdrückenden Darstellungen Afrikas, die die westlichen Diskurse durchdringen, entgegenzuwirken. (Vgl. Krenceyova 2014: 9)

„Sources and Methods in African History: Spoken, Written, Unearthed“ (2003), herausgegeben von Toyin Falola und Christian Jennings, stellt einen wichtigen Beitrag zu dem sich seit den 1980er-Jahren entwickelnden Literaturkorpus (seit Publikation der ersten Bände der UNESCO *General History of Africa*), welcher sich mit der Neubewertung afrikanischer Geschichte beschäftigt, dar. Über konventionelle Themen hinaus bringt diese Sammlung wichtige Einsichten zu einer Reihe von wichtigen und oft wenig untersuchten Themen und Randregionen der afrikanischen Geschichtsschreibung zusammen. Die darin vertretenen Autor*innen zeigen, wie afrikanische Geschichtsschreibung zu zeitgenössischen Debatten zum geschichtswissenschaftlichen Kanon und zur Produktion von Wissen beitragen kann. Der Sammelband ist im übrigen Pionieren der afrikanischen Historiographie – Cheikh Anta Diop, Joseph Ki-Zerbo, Djibril Tamsir Niane und Jan Vansina – gewidmet, was von einem Wunsch, an deren akademischen Erbe anzuknüpfen, zeugt (vgl. Falola/Jennings 2003: v). Der Band zeugt allerdings auch davon, dass die Thematiken Methodologie und Umgang mit Quellen auch im neuen Millennium angesichts der steigenden Bedeutung des Internets und damit verbundenen Möglichkeiten sowie Herausforderungen weiterhin von großem Interesse im Diskurs zu afrikanischer Geschichte bleiben.

1.2 Verantwortung und Geschichte schreiben: die ethische und politische Dimension von Geschichtsschreibung

„Is it ethical to study Africa?“ fragt Amina Mama im gleichnamigen Text von 2007. Ethische Fragen ergeben sich auf allen Ebenen des Forschungsprozesses - von der Fragestellung über die Ressourcenbeschaffung und das Forschungsdesign bis hin zu Feldmethoden, Interpretation, Analyse und Verbreitung. Sie entstehen in der Beziehung zwischen der Forschung und dem sozialen Kontext sowie zwischen den Forschern und den untersuchten Gemeinschaften, die alle Körper bewohnen, die auf eine Weise wahrgenommen, rezipiert und in Beziehung gesetzt werden, die Geschichte und historische Beziehungen vermittelt. Vielleicht ist das Beste, was wir tun können, uns bewusster zu machen, wie unsere Identität, wer wir sind, das beeinflusst, was wir tun und wie wir es tun, um fundiertere ethische Entscheidungen zu treffen. (Vgl. Mama 2007: 7)

Krenceyova merkt an, dass die Auswahl eines Forschungsthemas eine politische Entscheidung ist, da Forschung niemals nur Privatsache ist. Die Wahl eines Themas kann also das unmittelbare Ergebnis einer persönlichen Präferenz sein, aber sie ist eine Entscheidung, die in die Politiken, die der Forschung eingeschrieben sind, ist. Diese Dimension muss unbedingt im

Forschungsprozess mitgedacht werden, um Auswirkungen der Entscheidungen von Forscher*innen und ihre erkenntnistheoretischen und politischen Haltungen auf das erzeugte Wissen erkennen zu können. Die Annahme von wissenschaftlicher Objektivität wird somit hinfällig, und wir können und auf die Beziehungen zwischen dem Forscher*innen und den Beforschten konzentrieren. Diese Beziehungen informieren uns über situative und strukturelle Machtkonstellationen, in die diese Beziehungen eingebettet sind und sich auf Erkenntnisse der Forschung auswirken. (Vgl. Krenceyova 2014: 8f) Die Erforschung Afrikas ist historisch in kolonialen Ausbeutungsverhältnissen und eurozentrischen Annahmen über die Realität verwurzelt, daher müssen Machtstrukturen kritisch herausgearbeitet und sichtbar gemacht werden, denn

[i]f Africa's history is one of domination, oppression and marginalisation as well as resistance, agency and ambivalence, the same pertains to the history of knowledge production on Africa. Choosing a topic for research in African Studies thus automatically entails a positioning with respect to this history. (Krenceyova 2014: 9)

Keine Position zu beziehen, verhindert aktiv die Entstehung unterschiedlicher Vorgehensweisen und macht den Aufbau von solidarischen Beziehungen für ein gemeinsames Ziel – in diesem Fall das Schreiben einer emanzipatorischen Geschichte Afrikas – unmöglich. Für westliche Afrikawissenschaftler*innen (zu denen ich selbst gehöre) bedeutet das, dass sie eine Verantwortung, vielleicht könnte man es sogar als eine Pflicht bezeichnen, haben, sinnvolle Möglichkeiten der „westlichen“ Auseinandersetzung mit „afrikanischem“ Wissen zu erarbeiten und diese in ihrer Forschung, in ihr Geschichte-Schreiben auch umzusetzen.

Eine Darstellung Afrikas mit einer minimalen Repräsentation von Afrikaner*innen" macht sie subaltern und ist nach Spivaks berühmtem Argument zufolge ist dies der Grund, warum „the African cannot speak“ (Wright 2002: 3, zitiert nach Krenceyova 2014: 12). Die Arbeit an einem afrikanischen Diskurs als Nicht-Afrikaner*in spiegelt somit scheinbar großzügige Ambitionen, „Stimmlosen eine Stimme zu geben“, widersprüchliche partizipatorische Politiken und problematische Forderungen nach der Einbeziehung von "indigenem" Wissen wider. Das eröffnet eine Plattform für Ansätze, die zwar Machtverhältnisse in Frage stellen, aber letztlich Machtstrukturen legitimieren, indem sie marginalisierte Positionen als Vorwand einbeziehen. (Vgl. ibid.: 12f) Krenceyova machte sich für die Vermeidung einer solchen Vorgehensweise auf die Suche nach dem afrikanischen Diskurs, wie er sich durch die Positionierung der Wissenschaftler*innen selbst konstituiert, wenn sie sich entschlossen haben, von ihrem jeweiligen Standort aus über Afrika zu schreiben. Es ist aber unabdinglich, sich der Art und Weise bewusst zu sein, wie diese „afrikanischen Stimmen“ Autorität erlangen (oder dies nicht schaffen), damit die Wirkungsmacht falscher und unvollständiger Darstellungen erkannt

werden kann. Für Krenceyova ist dies die kritische Voraussetzung, um Spannungen zwischen verschiedenen Prozessen von Wissensproduktion zu verstehen und diese auch problematisieren zu können. (Vgl. *ibid*: 13)

Forscher*innen treffen eine Entscheidung damit, welche Rolle(n) und Verantwortung sie bei der Dekonstruktion der Wissensproduktion zu Afrika einnehmen wollen. Hierbei geht es auch um die Relevanz von Forschungsthemen für die gelebte Realität von Afrikaner*innen und welchen Beitrag Forschung hier leisten kann oder soll. Nicht-afrikanische Wissenschaftler*innen müssen über die gegen sie erhobenen Vorwürfe nachdenken, sollten sich aber nicht für eine Distanzierung als Folge entscheiden, da dies nur der Ausdruck einer privilegierten Stellung ist, sich nicht mit Afrika auseinandersetzen zu „müssen“. (Vgl. Krenceyova 2014: 18f).

Doch wie kann nun eine „neue“ afrikanische Geschichte angesichts dieser ethischen und politischen Anforderungen geschrieben werden? Eine Kritik an kolonialen Strukturen in der akademischen Wissensproduktion allein reicht nicht für eine Transformation der Geschichtsschreibung. Wie Young argumentiert, geht es um eine Re-positionierung europäischen Denkens und eine Analyse dieses Wissenssystems im Hinblick auf seine Rolle in der Schaffung von Geschichtsbildern des kolonialen Anderen (*colonial other*) – als einen Beginn für die Umsetzung einer solchen dekolonisierten Geschichte sieht Young Frantz Fanons *Wretched of the Earth* (1961, Originaltitel *Les Damnés de la Terre*) (vgl. Young 2004: 158). Fanon beschreibt hier nicht nur die koloniale Aneignung selbst, sondern zeichnet deren Auswirkungen bis in die Gegenwart nach und zeigt somit, wie koloniale Ideologie durch eine Entmenschlichung des Anderen seine eigene Logik legitimiert.

In diesem ersten Kapitel habe ich versucht, die Bewegung innerhalb der afrikanischen Historiographie nachzuzeichnen, die Bedingungen der Wissensproduktion zu Afrika aufzuzeigen und den Anknüpfungspunkt von *graphic histories* für das Neuschreiben von Geschichte klarzumachen. Wir haben erfahren, was es bedeutet Geschichte zu „dekolonisieren“ und gesehen, dass es hier weiterhin Stoff für Neubearbeitungen gibt. Die Anfänge Afrikanischer Geschichte als eigenständige akademische Disziplin machen die Absichten der intellektuellen Dekolonisation deutlich. Durch multidisziplinäre Herangehensweisen an Geschichtsschreibung konnten Forschende speziell zur bis dato wenig erforschten präkolonialen Ära neue Erkenntnisse erarbeiten. Neben diesem Erfolg im Bereich wissenschaftlicher Publikationen bildete auch die Gründung afrikanischer Hochschulen, die nun eine „afrikanisierte“ Generation an Akademiker*innen ausbildeten, eine unverzichtbare Grundlage für die Professionalisierung Afrikanischer Geschichte am Kontinent selbst.

Geschichtsschreibung als Teil des politischen Projektes der Nationsbildung zu betrachten, gibt Aufschluss über die Produktionsbedingungen der postkolonialen afrikanischen Geschichtsschreibung. Die starke ideologische Ausrichtung prägte die Narrative, durch welche eine gemeinsame Geschichte der unabhängigen Staaten erzählt wurden: Kontinuität und Afrikanisierung sind hier zwei wichtige Schlüsselbegriffe.

Kritiker*innen dieser neuen Herangehensweisen an afrikanische Geschichtsschreibung bemängeln eine nur schwach ausgeprägte Umsetzung ihrer eigenen Ideale, etwa in den Texten der Publikationsreihe der UNESCO *General History of Africa*. Feministische und Marxistische Kritiken haben sich ebenfalls mit afrikanischer Geschichtsschreibung auseinandergesetzt und zu deren kontinuierlichen Weiterentwicklung beigetragen. Geschichtsschreibung ist an sich ein komplexer Prozess, der auch ethische Fragen aufwirft. Ein transparenter Umgang mit den Bedingungen, unter welchen Wissen produziert wird, ist ebenso essenziell für diesen Prozess wie der verantwortungsvolle Umgang mit Quellen.

Es herrscht immer noch eine große Diskrepanz zwischen der akademischen Geschichtsschreibung und dem Bild, dass die (westliche) Öffentlichkeit vom afrikanischen Kontinent. Geschichtsbilder, wie jene, die ich gerade beschrieben habe, halten sich persistent und werden – ob absichtlich oder nicht – fortlaufend reproduziert. Geschichtsschreibung kann nicht neutral sein, und Personen, die Geschichte schreiben, müssen der Voreingenommenheit von Geschichte transparent begegnen können, um beispielsweise aufzuzeigen, inwiefern Geschichtsschreibung das Produkt von Selektion und Interpretation ist. Cooper argumentiert, dass akademische Geschichtsschreibung trotz ihrer imperialistischen Vergangenheit auch genutzt werden kann, um den Vorurteilen entgegenzuwirken, die sie selbst hervorbringt (vgl. Cooper 2000: 300). Hierbei kann sie – wie ich argumentiere – Unterstützung durch unter anderem die Verwendung eines „neuen“ Mediums, eines graphischen Mediums erhalten. Welche komplementären Eigenschaften *graphic histories* für die akademische Geschichtsschreibung haben kann, werde ich im folgenden Kapitel nun aufzeigen.

2. Kapitel: Multimodale Zugänge zu Afrikanischer Geschichte – das Genre *graphic history*

Nachdem wir nun über die Entwicklungen in der Geschichtsschreibung Afrikas reflektiert haben, drängt sich eine Frage auf: Was ist eigentlich ein multimodaler Zugang zu Geschichte und wozu kann er nützlich für die Geschichtsschreibung Afrikas sein? Die Multimodalität eines Textes bezieht sich auf die Kommunikationsmethoden, die in diesem Text genutzt werden. Dazu gehören textliche, auditive, sprachlichen, räumliche und visuelle Modalitäten. Die kombinierte Verwendung verschiedener Modalitäten in einem Text beeinflusst die Rezeption von Ideen und kann von Autor*innen bewusst genutzt werden. In dieser Arbeit steht eine Kombination aus textlichen und visuellen Modalitäten im Vordergrund: die *graphic history*. Auch konventionelle akademische Texte machen sich Multimodalität des Öfteren zu nutzen: Der strategische Einsatz der Seitengestaltung, wie beispielsweise durch die Gegenüberstellung von Text in Spalten oder von Text und Bild sowie die Verwendung der Typografie (in Schriftart, Größe, Farbe usw.). Dies hängt mit den Möglichkeiten zusammen, die Formen des akademischen Schreibens zu bereichern, indem neben der linearen auch die nichtlineare Textentwicklung angesprochen wird und Bild und Text in ihren unendlichen Möglichkeiten der Bedeutungserzeugung in Spannung zueinander stehen. (Vgl. Mussetta et al. 2021: 382ff) Im Zusammenhang mit Geschichtsschreibung geht es bei einem multimodalen Zugang jedoch nicht darum, den akademischen Diskurs mit illustrativen, visuellen Mitteln zu „verschönern“, sondern vielmehr darum, andere Denkweisen, neue Assoziationen und schließlich neue Interpretationen zu ermöglichen, die aus der Verflechtung verschiedener verbaler und nonverbaler Modi entsteht.

Als speziell zum Schreiben von Geschichte gedachtem Medium macht sich die *graphic history*-Form die Multimodalität von Bild und geschriebenen Text in sequenzieller Weise zu eigen. Eine *graphic history* ist zu einem bestimmten Grad immer auch *graphic fiction* und muss sich daher hermetisch, das heißt, interpretierend, der Geschichte annähern. Wie wir später sehen werden, gibt es immer auch fiktive Elemente in *graphic histories*, es ist aber der Umgang mit diesen Elementen, der entscheidend ist.

Stainbrook macht einige spannende Überlegungen zum „Lesen“ von Comics aus linguistischer Sicht: Er fragt, ob Leser*innen Texte, die aus geschriebenem Text und Bildern – sprich Comics – bestehen, auf dieselbe Art lesen, wie sie einen rein geschriebenen Text lesen. Sein Schluss, dass keine zwei Leser*innen denselben Text auf dieselbe Art lesen und verstehen werden, und dass dies weniger an der Textualität des Textes, sondern vielmehr an den von Leser*innen mitgebrachtem Vorwissen und Erfahrungen liegt, zeigt deutlich, dass es nicht darum geht, welche Art von Text „besser“ ist. Worum es aber geht, sind Möglichkeiten, die verschiedene

Arten von Texten bieten, um Informationen und deren Interpretation zu zeigen. Niemand wird bestreiten, dass sich das konventionelle Medium des geschriebenen Textes hervorragend für das wissenschaftliche Festhalten von Untersuchungen, das Präsentieren von Forschung und Ergebnissen, das Diskutieren von Argumenten, Beispielen und Gegenargumenten, das Aufzeigen der Arbeit von Anderen durch Zitieren und so weiter eignet. Ob der geschriebene Text als Medium erster Wahl der Geschichtsschreibung abgelöst werden soll, steht hier nicht zur Debatte. Stattdessen möchte ich aufzeigen, dass es ein Potenzial in der Komplementarität von akademischen und nicht-akademischen Geschichtsschreibungen gibt.

Zumindest die deutsche Sprache ermöglicht auch die scheinbare Distanzierung durch passive Satzkonstruktionen und das omnipräsente „man“, um sich nicht durch ein „ich“ festnageln lassen zu können. Während das alles auch in graphischen Texten möglich und auch durchaus Praxis ist, bietet das Medium gleichzeitig aber auch einen Raum für Autor*innen, Zeichner*innen und sonstige Kollaborateur*innen an, sich in den Text einzuschreiben und als Person(en) sichtbar zu machen, wie es im Rahmen der üblichen Geschichtsschreibung nicht üblich oder gar nicht erwünscht ist. Die Unterscheidung von Perspektiven (z.B. Autor*in versus Protagonist*in) ist sprachlich (Ton, Satzbau, Vokabular, Sprache), aber auch visuell durch Sprechblasen oder vom Panel abgesetzten Text etc. möglich.

Das graphische Medium bietet eine Reihe von Möglichkeiten zur Darstellung von Wissens-, Seh- und Seinsweisen, die rein textbasierende Medien nicht haben. Dazu gehören etwa ästhetische Entscheidungen, um komplexe Lebenswirklichkeiten zu vermitteln, z. B. visuelle und verbale Techniken, um POC-Protagonist*innen Gestalt zu geben, die Verwendung von Handschrift als Werkzeug, um sich als Autor*in in die Darstellung einzuschreiben oder auch die Möglichkeit, verschiedene Ebenen innerhalb der Erzählung auf einer Seite zu zeigen. In Comics geht es nicht nur um die Ereignisse, die erzählt werden, sondern auch darum, wie wir sie einrahmen, wie sie in bestimmten Zeiten, Räumen und Geschichten verortet sind – Art Spiegelman bezeichnete dies als „Materialisierung von Geschichte“. Aber was bedeutet das für die Geschichtsschreibung mithilfe von graphischen Elementen? Ich argumentiere, dass *graphic histories* in ihrer Eigenschaft als multimodales Medium (Text und Bild) eine Form von Geschichtsschreibung darstellen, die sich anderer Zugänge bedient als ein wissenschaftlicher Text. Auf der Rezeptionsebene bedeutet das, dass Leser*innen nicht zwingend eine akademische Ausbildung haben müssen, um die Inhalte zu verstehen, und andererseits, dass Autor*innen, Texter*innen und Illustrator*innen auf der Produktionsebene auf vielfältige Mittel zurückgreifen können, um historische Interpretation durch die Kombination von Text und Bild zeigen zu können.

Manuel Joao Ramos, ein portugiesischer Anthropologe, der graphische Elemente in seiner Forschung/Publicationen integriert, sieht die Nutzung eines graphischen Mediums für das Schreiben von Geschichte als komplementär zu geschriebenen Texten:

To me, drawing is not that different from writing, as they share a common source: the human capacity for sequential imagery. Their source is the brain, not the outside world, as in filmic and photographic visualizations. (...) They are complementary ways of externalizing mental imagery through graphic means. (Ramos, interviewt von Frauwallner 2021: 40)

Dieser Aspekt der Komplementarität, welchen Ramos erwähnt, stellt für mich die zentrale Qualität von multimodalen Zugängen zu Geschichte für Geschichtsschreibung dar. Andere Zugänge zu Geschichte haben nicht nur das Potenzial, akademische Geschichtsschreibung zu bereichern, sondern tun dies bereits aktiv, wie ich anhand der Beispiele dieses Kapitels zeigen werde. Rhetts Argument, dass graphische Zugänge zu Geschichte einen Paradigmenwechsel für das Geschichtsbild und die Selbstdarstellung von marginalisierten Gruppen darstellen, lässt sich insofern auf die Möglichkeit eines Paradigmenwechsels im Bezug darauf, wie wir uns dem Schreiben von Geschichte annähern, ausweiten.

Formelle Aspekte in Comics und gestalterische Möglichkeiten in *graphic histories*

Um besser verstehen zu können, wie graphische Erzählungen produziert und letztlich rezipiert werden, und wie die formellen Aspekte des Mediums gestalterisch das Erzählen von Geschichte bereichern können, erkläre ich in diesem Abschnitt einige Grundbegriffe wie Panel, *gutter*, Seitenlayout etc. *Graphic histories* als Genre machen sich die formellen Gestaltungsmöglichkeiten des Comics zunutze, daher spreche ich bezüglich der Charakteristika der Form von Comics, nicht von *graphic histories*.

Zuvor aber auch noch eine Abklärung der Begrifflichkeiten, die in dieser Arbeit bereits mehrmals gefallen sind: Medium, Genre, (Multi-)Modalität. Der Begriff bezieht sich auf Komponenten der Massenkommunikationsindustrie, wie Printmedien, Verlagswesen, Nachrichtenmedien, Fotografie, Kino, Rundfunk (Radio und Fernsehen), digitale Medien und Werbung (vgl. Lister et al. 2009: 9f) Medium, wie es hier verstanden wird, ist ein Kommunikationsmittel bzw. -kanal, das Informationen durch verschiedene Modalitäten transportiert. Comics ist ein Medium, das sich visueller und verbaler Modalitäten (d.h. Bild und Sprache) bedient, um Informationen zu übermitteln. Comics sind ein Medium, in dem Ideen durch Bildern ausgedrückt werden, oft in Kombination mit Text oder anderen visuellen Informationen. Textliche Hilfsmittel wie Sprechblasen, Bildunterschriften und Lautmalerei können Dialoge, Erzählungen, Soundeffekte oder andere Informationen anzeigen. Comics können verschiedenen Genres zugeordnet werden, die sich an inhaltlichen, methodischen oder formellen Kriterien orientieren. Ein Graphic Novel beispielsweise ist ein Genre von

Comics, dass sich der größer zusammenhängenden Erzählstruktur des Romans bedient. Die *graphic history* ist ebenfalls ein Comics-Genre, hier zählen die Absicht der Geschichtsschreibung/-vermittlung und die dahinterstehende historische Recherche zu den Ordnungscharakteristika. Viele graphische Formate lassen sich aber mehreren Genres (oder keinem) zuordnen, die Abgrenzungen sind hier nicht statisch.

Die Grundeinheit des Comics ist das Panel – ein Bild innerhalb bestimmter räumlicher Parametern, welches eine Einheit eines visuellen Gedankens oder ein einzelnes Konzept oder eine Idee wiedergibt. Um ein Panel zu gestalten, kombiniert die Künstler*in verbale und visuelle Elemente miteinander, um einen bestimmten Moment, einen Gedanken oder die Idee auf eine erkennbare Weise darzustellen, sodass sie mit den anderen korrespondiert, sprich als zusammenhängende Erzählung erkannt und gelesen werden kann. Spiegelman verglich diese Komplexität und die Notwendigkeit von Planung beim Erstellen eines Comics daher mit dem Schreiben eines Gedichts, wo Rhythmus, Stil und Form eine ähnliche Rolle spielen. (Vgl. Earle 2020: 24) Der Abstand (oft in Erscheinung weißer Linien) zwischen den Paneelen wird als *gutter* (Abbildung 1) bezeichnet, der die Paneele voneinander abtrennt, sie aber in Hinsicht auf die Konstruktion eines Narrativs aber gleichzeitig miteinander verbindet. Die Form des Comics beruht auf der Abfolge von Bildern zur Erzeugung von Bedeutung.

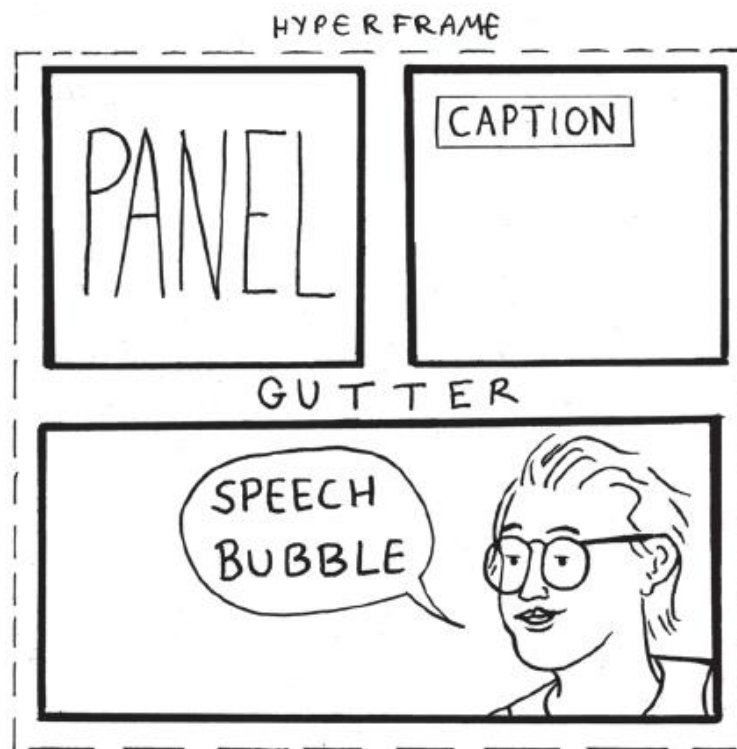


Abbildung 1: Grundelemente eines Comics. (Earle 2020: 26)

Das impliziert etwas, das außerhalb der Bilder liegt und als Raum bezeichnet werden kann, der die Bilder verbindet und sie zusammenbringt, um zur Gesamtbedeutung der Sequenz beiträgt. Der Comic funktioniert nur, weil der Leser derjenige ist, der die Verbindungen zwischen den Panels herstellt und so die Geschichte erschafft. Der *gutter* ist der Ort, an welchem „(...) creator and reader come together. It is, therefore, much more than blank space. Creators can mobilise [sic] the gutter as a space that exists outside of the main narrative where alternative readings and clues about the story can lurk.“ (ibid.: 25) Mehrere Paneele verbunden/getrennt durch das *gutter* bilden eine Seite, deren Layout den Rhythmus der Erzählung bestimmt. Zusammen mit den Rändern einer Seite wird dies als *hyperframe* (Abbildung 1) bezeichnet.

Die meisten Comics folgen einer von links oben nach rechts unten verlaufenden Z-förmigen Lesebewegung; einige Comics brechen mit dieser Praxis aber auch komplett und überlassen die Reihung der Paneele der/dem Leser*in. Für welche Lesebewegung auch immer sich die Autor*in entschieden hat, wird dieser Fluss manchmal unterbrochen, um eine rapide Veränderung zu signalisieren. Auch wenn die graphischen Elemente Comics klar charakterisieren, spielen auch verbale Elemente eine Rolle, nämlich die (Sprech- oder Gedanken-)Blase. Sie signalisiert zweierlei Dinge: einerseits, *dass* gesprochen/gedacht wird, und andererseits, *was* gesagt/gedacht wird. Die Gestaltung (Form, Linienführung/-stärke, Größe, usw.) kann Auskunft über die Intensität des Inhaltes geben, bevor der verbale Text gelesen wird. Die Künstler*in kann verschiedene Schriftarten oder diakritische Zeichen (Punkte, Striche, Häkchen, Bögen oder Kreise, die bei Aussprache/Betonung helfen) verwenden, typografische Markierungen wie Akzente, die eine Veränderung in der der Aussprache eines Buchstabens, um verschiedene Töne, Akzente oder sogar Sprachen darzustellen. (Vgl. Earle 2020: 31) Zusätzlich zu Textblasen werden auch Textblöcke (oft in den Ecken eines Panels) genutzt, um Kontextinformationen zu liefern. Insbesondere zu Beginn eines graphischen Textes kommen diese Textblöcke zum Einsatz, um den Rahmen der Erzählung (Zeitpunkt, Ort, Situation, handelnde Personen) zu bestimmen. Durch solche Textblöcke haben Autor*innen oft einen spezifischen Ort, um zu „sprechen“ und Wissen zu vermitteln, dass sie in graphischer Form nicht darstellen können oder wollen.

In Bezug auf die Form und künstlerischen Entscheidungen sind Comics in der Lage, ein breiteres und flexibleres Spektrum des Erzählens zu eröffnen, als es in Prosa möglich ist. Die kreativen Entscheidungen von Künstler*innen sind mit umfassenderen Belangen verknüpft, darunter kulturell und national bedingte Gewohnheiten der Darstellung: „[C]omics cannot be read solely as a personal account [as] the cultural connotations of the stories and the narrative choices (...) attest to the complex interweaving of the strategies of meaning“ (Davis 2005: 270).

Das Medium Comics ermöglicht eine Überlappung von Bild und Text, in welcher sich wiederum verschiedene Erzählebenen eröffnen. Das Comics bzw. graphische Medien Zeit als Raum darstellen können, ergibt sich hierbei die Möglichkeit, mehrere Temporalitäten auf einer Seite, oder sogar in ein und demselben Panel zu repräsentieren. (Vgl. Chute 2010: 5ff) Das bedeutet, dass die Handlung nicht nur durch den Text fortgeführt wird, sondern dass auch die Bilder (und mit ihnen auch das, was nicht gezeigt wird) das Narrativ weiterentwickeln. Art Spiegelman bezeichnet dies als „picture-writing“, Marjane Satrapi benennt diese Praxis als „narrative-drawing“ – beide diese Bezeichnungen weisen auf die hybride, multimodale Ausdrucksform hin, die dem graphischen Medium eigen ist (vgl. *ibid.*: 6). Der Diskurs im graphischen Medium wird eine Reihe von Einblicken, wodurch die Leser*innen nicht nur eine Funktion als Beobachter*innen innehaben, sondern auch an der Konstruktion des Narrativ mitarbeiten müssen. Erst die/der Leser*in kann die Verbindungen zwischen den Paneelen erkennen und die Erzählung zusammensetzen. Hierbei findet allerdings auch ein Interpretationsprozess statt, da keine zwei Leser*innen exakt dieselbe Geschichte konstruieren werden. Damit unterscheidet sich das graphische Medium nicht nur in seiner Multimodalität (visuell-verbal) von konventionellen, geschriebenen Texten, sondern auch in seiner Komposition, die Partizipation von Leser*innen benötigt.

2.1 ein kritischer Blick auf die Geschichte des graphischen Mediums

Wie uns Rhett informiert, gehören graphische Formate zu den Medien, die vor allem in popkulturellen Kontexten, zur Verbreitung von rassistischen, eurozentrischen Darstellungen des Anderen beigetragen und geprägt haben. Sequenzielle Kunst, dazu gehören unter anderem Comics, Graphic Novels und Mangas, spielen oftmals mit Stereotypen und simplifizierten Repräsentation von Menschengruppen, die vom Westen als *other* wahrgenommen werden. (Vgl. Rhett 2012: 205f) Rhett bezieht sich vor allem auf die Darstellungen des Nahen Ostens, ihre Analyse kann aber auch auf die Darstellung Afrikas, von Afrikaner*innen und allem Afrikanischen angewendet werden. Ein kurzer Exkurs in die Geschichte des Mediums in Afrika zeigt zwar, dass sequenzielle Erzählungen selbst kein reiner Import von Europäer*innen sind; Unter anderem in Madagaskar und dem Kamerun wurde schon vor dem Kontakt mit Europa sequenzielle Kunst produziert und waren Teil einer ausgeprägten visuellen Kultur. (Vgl. Cassiau-Haurie 2021: 2f) Allerdings dienten Comics im Sinne eines europäischen Verständnisses bei Kolonisierungsprozessen als Hilfsmittel für Kolonisator*innen und Missionar*innen bei der Verbreitung von kolonialer und christlicher Propaganda in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In den frankophonen Kolonien Belgiens und Frankreichs nutzten Missionar*innen graphische Erzählungen zur Evangelisierung von Afrikaner*innen, unter Verwendung von rassistischen, stereotypischen Darstellungen von

Afrikaner*innen. Diese Darstellungen etablierten sich nicht nur unter europäischen Künstler*innen, sondern auch unter afrikanischen, die an von Kolonisator*innen begründeten Kunstschulen verschiedene Zeichentechniken (darunter Hergés „ligne Claire“, bekannt durch die Tintin-Comics) erlernten. (Vgl. *ibid.*: 9ff) Comic-Künstler wie Sergé Diantantu beweisen jedoch, wie eine Praxis des Zurück-Eroberns bestimmter problematischer Darstellungsweisen auch funktionieren kann.

Während Comics im Westen (vor allem in den USA) als Plattform für „the voice of the voiceless“ gefeiert wurden, wurden und werden in ihnen bestimmte problematische Darstellungen anderer stimmlosen Gruppen perpetuiert. (Vgl. Rhett 2012: 207) Sexismus prägt das Comics-Medium auch auf Produktionsebene: als „Comicsgate“ wird eine anhaltende Kampagne von Online-Beschimpfungen und Belästigungen gegen nicht cis-männliche Comic-Künstler*innen bezeichnet, ausgelöst durch das, was einige Autor*innen und Leser*innen als „erzwungene Vielfalt“ in Mainstream-Publikationen empfinden:

Unfortunately, despite a demonstrable diversity of reader-ship and a large number of nuanced, technically accomplished texts by female and non-binary creators, some areas of Comics remain a largely male creative space. There are many long-running debates regarding the position of female and LGBT+ characters and creators within Comics. (Earle 2020: 9)

Gleichsam erfahren nicht-männliche Comicfiguren häufiger Gewalt, da auch für die Entwicklung von Handlungssträngen auf stereotypische Darstellungen wiederholt zurückgegriffen wird. Auch wenn es immer mehr weibliche und nicht-binäre Comickünstler*innen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, mit diesen Darstellungsarten zu brechen, und stattdessen ihre eigenen Geschichten zu erzählen, bleibt dem Kern des populären Comics ein androzentrischer Fokus bei, den es noch zu problematisieren und anzufechten gibt. Hier beweist sich die Produktion von *graphic histories* zu afrikanischer Geschichte jedoch als durchaus fortschrittlich; wie wir später noch sehen werden, befassen sich viele der Werke mit Frauengeschichte und vertreten feministische Überzeugungen.

2.2 die *graphic histories*: ein Einblick in das Sample

Eine Vielfalt an Themen wird durch das Sample vertreten – viele der Titel lassen sich mehr als nur einem Thema zuordnen, viele Überthemen treten häufig in Kombination auf, beispielsweise Frauengeschichte – Biographie – Widerstand, oder Kolonialgeschichte anders erzählt – Biographie – Widerstand. Für den Zweck dieses Samples habe ich nicht die Titel nicht nur gesammelt, sondern sie auch thematisch organisiert, um ein besseres Verständnis davon zu bekommen, welche Thematiken in *graphic histories* zu afrikanischer Geschichte verhandelt werden. Darunter: „Kolonialgeschichte anders erzählt“, „Diaspora“, „präkoloniale Geschichte“, „Frauengeschichte“, „Biographie/Lebensgeschichte“, „Sklaverei/ Transatlantischer Sklavenhandel“, „Widerstand“ in jeglicher Form, „postkoloniale Geschichte“. Nicht nur welche Narrative konstruiert werden, sondern auch was überhaupt erzählt wird, gibt Einblick in aktuelle historiographische Interessen, sowohl in akademischen als auch nicht-akademischen Kontexten.

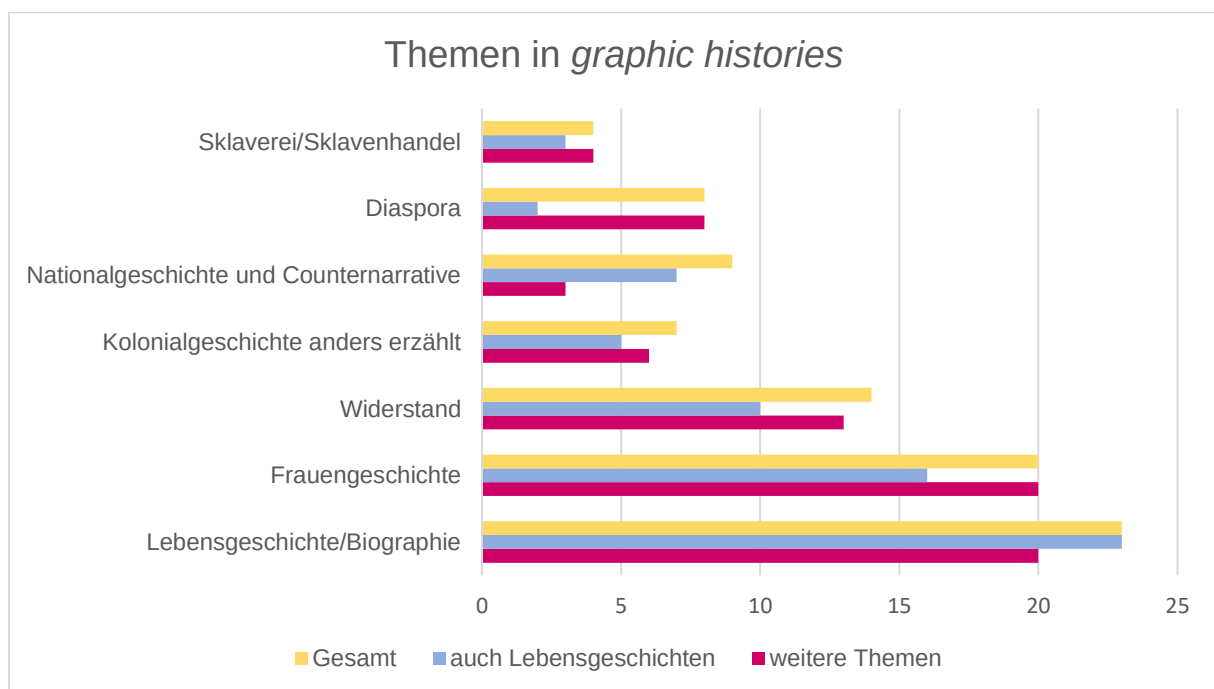


Abbildung 2: Themen in *graphic histories* (Diagramm erstellt von der Verfasserin)

Die mit Abstand größte Gruppe bildet die der biographischen *graphic histories*, die sich mit Lebensgeschichten befassen, mit 23 Titeln. Das Leben des marokkanischen Autors Mohamed Choukri (1935–2003) erzählt Abdelaziz Mouride in einer gleichnamigen graphischen Adaption von Choukris autobiographischen Textes „Le pain nu“ (dt. das nackte Brot): Mouride übersetzt die zwischen Erzählungen von Erinnerungen an Choukris Kindheit in Marokko und „gegenwärtigen“ Beobachtungen Choukris zum tagespolitischen Geschehen in seiner Heimat abwechselnde Handlung gekonnt in graphisches Format. Marion Achard und Yann Dégruel

zeigen in „Tamba, Child Soldier“ die Lebensrealität unzähliger Menschen, die entführt und gezwungen wurden, Gräueltaten zu begehen, aus der Perspektive eines jungen Mannes, der selbst Kindersoldat war. Thematisch anders angesiedelt ist die Sammlung „Meanwhile ...: Graphic Short Stories About Everyday Queer Life in Southern and Eastern Africa“ des Kollektivs Quintu Collab, in denen die alltäglichen Erfahrungen von queeren Personen erzählt werden, um ein komplexes Archiv über queeres afrikanisches Leben zu erstellen, wobei auch queere Erfahrungen personalisiert und vorurteilsbehaftete Stereotypen bekämpft werden sollen.

Graphic histories zur afrikanischen Frauengeschichte sind ebenfalls stark vertreten, hierzu lassen sich sechzehn (16) Titel zählen – davon sind dreizehn (13) ebenfalls der Gruppe der Biographien/Lebensgeschichten zuzurechnen. In „Femme noire, je te salue“ versucht Sergé Diantantu die Präsenz von Afrikaner*innen in einer globalen Perspektive, die ihren Anfang in Westafrika nimmt, hervorzuheben. Ein Großteil der *graphic histories* zu Frauengeschichte sind im Rahmen der E-Learning Plattform *Women in African History* entstanden, diese bespreche ich im Detail im dritten Kapitel dieser Arbeit.

Vierzehn (14) Titel stellen Widerstand in den Fokus des Narrativs. Darunter „All Rise: Resistance & Rebellion In South Africa“ von Richard Conyngham et al, in welchem Schwarzer Widerstand gegen Kolonisator*innen in Südafrika vor Errichtung des Apartheid-Staates thematisiert wird. Ebenso „The Mulatto Solitude“ von Sylvia Serbin und Yann Dégruel, welches den indigenen Widerstand gegen die französische Kolonialmacht in Guadeloupe 1802 anhand der Symbolfigur der „Mulatto Solitude“ erzählt. Birgit Weyhe stellt in „Madgermanes“ die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen der ehemaligen DDR und dem postkolonialen Mozambique ins Zentrum ihrer Erzählung, ermöglicht aber auch einen gegenderten Blick auf die Erfahrungen von mosambikanischen Gastarbeiter*innen in Deutschland.

Die viertgrößte Gruppe, der ich das Ordnungskriterium „Kolonialgeschichte anders erzählt“ zugeschrieben habe, umfasst sieben (7) Titel. Dies tun etwa Barly Baruti und Christian Cassiau-Haurie in „Madame Livingstone: The Great War in the Congo“, in welchem sie mithilfe eines fiktiven Protagonisten die Beteiligung des Kongos am Ersten Weltkrieg verfolgen und diese auch einer Perspektive von „innen“ beleuchten. In „Gbehanzin“ orientieren sich Constantin Adadja und Sonia Houenoude Couao-Zotti am Leben und Wirken des letzten Königs von Dahomey, um die Zeit um die unmittelbare Ankunft europäischer Kolonisator*innen und deren Auswirkung auf lokale politische Verhältnisse zu zeigen.

Afrikanische Diaspora wird in acht (8) Titeln thematisiert. Joe Sacco zeigt in „The Unwanted, Part I“ und „The Unwanted, Part II“ die Erfahrungen afrikanischer Migrant*innen mit Rassismus

in Malta und verbindet diese mit einer größeren Problematik der europäischen Migrationspolitik. Marcelo D'Saete hat zur Geschichte der afrikanischen Diaspora in Brasilien bereits zwei *graphic histories* veröffentlicht: „Cumbe“ und „Angola Janga“, die sich beide mit dem Widerstand versklavter Personen afrikanischer Abstammung befassen.

Sklaverei und Sklavenhandel werden in vier (4) Titeln thematisiert. Sergé Diantantus „Mémoire de l'esclavage: Bulambemba“ nutzt stereotypische Darstellungen von Afrikaner*innen im Stil der Ligne claire (Zeichenstil des belgischen Comic-Künstlers Hergé, der starken Einfluss auf die erste Generation kongolesischer Comic-Künstler hatte) um eine Geschichte des Transatlantischen Sklavenhandels, die von Resilienz, Widerstand und Einfallsreichtum von Afrikaner*innen, die in die Karibik auf Plantagen als Sklaven verkauft wurden, zu erzählen. Rafe Blaufarb und Liz Clarke heben ebenfalls Aspekte von Handlungsmacht versklavter Afrikaner*innen in „Inhuman Traffick: The International Struggle Against the Transatlantic Slave Trade“ hervor.

Eine weitere thematische Gruppe bildet „Nationalgeschichte und Counternarrative“ mit neun (9) Titeln, hierzu zähle ich Titel wie „Coloureds“ von den Trantraal Brothers, die darin vom Aufwachsen als „colored person“ in Südafrika während der Apartheid erzählen; oder Asimba Bathys „Congo 50“, welches die Geschichte des unabhängigen Kongo (1960-2010) abseits von europäischen Einflüssen verfolgt. Welchen Stellenwert Sport in der Bildung einer nationalen Identität und welche Rolle der Fußball für die politische Geschichte Algeriens hat, zeigen Bertrand Galic et al. in „Un maillot pour l'Algérie“.

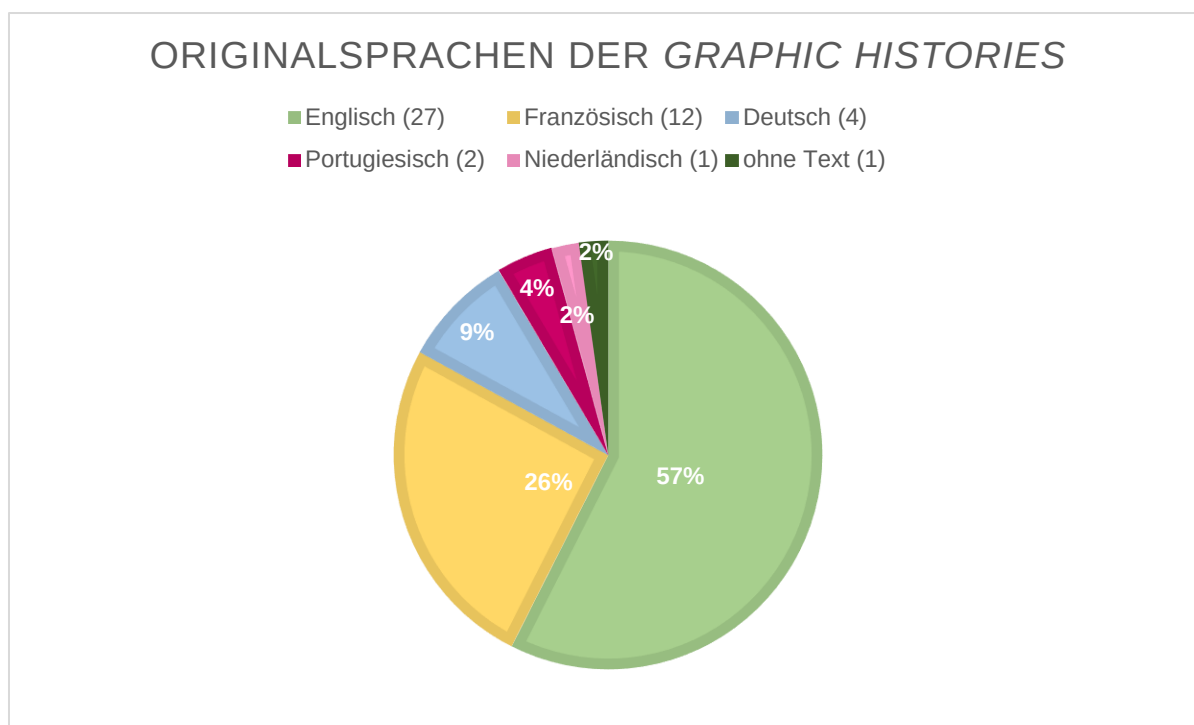


Abbildung 3: Originalsprachen der *graphic histories* (Diagramm erstellt von der Verfasserin)

Von insgesamt neunundvierzig (49) Titeln sind zwölf (12) in französischer Sprache, sechsundzwanzig (27) in englischer Sprache, einer (1) in niederländischer, zwei (2) in portugiesischer, vier (4) in deutscher und einer (1) ohne jeglichen Text publiziert worden. Einige der Werken bedienen sich mehrerer Sprachen, oder benutzen beispielsweise afrikanische Proverbia, aber zeigen auch eine Praxis von Code-Switching. Übersetzungen in verschiedene andere Sprachen sind in einigen Fällen vorhanden (z.B. die im Original auf Portugiesisch verfassten Werke „Cumbe“ und „Angola Janga“ von Marcelo D’Salete sind beide jeweils auch ins Deutsch und Englische übersetzt worden), Übersetzungen in afrikanische (abgesehen von ehemaligen Kolonialsprachen) Sprachen sind dabei aber selten. Das gibt uns Auskunft darüber, wer auf der sprachlichen Ebene Zugang zu diesen *graphic histories* hat. Das bedeutet allerdings nicht, dass nur Personen, die diese Sprachen beherrschen, als Zielgruppe angedacht sind.

Da es mir nicht in allen Fällen gelungen ist, Zugang zu den *graphic histories* zu erhalten (sprachliche Barriere, nicht zum Kauf erhältlich, nicht für Entlehnung verfügbar, zu einem späten Zeitpunkt in der Entstehung dieser Arbeit erst entdeckt), ist es mir leider nicht möglich, alle Titel im Detail zu besprechen. Stattdessen möchte ich hier eine Auswahl präsentieren, die für mich thematisch und formell die Essenz des Samples repräsentiert. Für einige der Titel kann ich auf die Arbeiten anderer Autor*innen verweisen: Schmidt (2015) über Mohammed Nadranis *graphic history* zum Rifkrieg, Bragard (2015) und Bragard und Lambert (2021) über diverse kongolesische und belgische Versuche der Dekolonisierung von Erinnerung im

graphischen Format, und Bumatay und Warman (2012) über die Darstellung von Gewalt im graphischen Format.

„Vergessene“ Geschichte wiederentdecken: Abina and the Important Men

In „Abina and the Important Men: A Graphic History“ (2012) konstruieren Trevor Getz und Liz Clarke mithilfe des Transskripts einer Gerichtsverhandlung aus dem Jahr 1876 die Lebensgeschichte und speziell eine Episode aus dem Leben einer jungen Frauen in der britischen Kolonie Goldküste (heute Ghana). „Konstruieren“ ist hier das Stichwort – denn abgesehen vom Transskript gibt es zur Person Abina Mansah keine anderen Primärquellen oder historischen Dokumente. Durch das Transskript des Gerichtsverfahrens, das Abina Mansah gegen ihre eigene Versklavung selbst angestrebt hatte, existieren jedoch Informationen über Abinas Leben, wie sie sie selbst erzählt hat (vgl. Getz/Clarke 2012: 83-93). Um das soziale Umfeld und die historischen Gegebenheiten, in die die erzählten Ereignisse eingebettet sind, zu skizzieren, rekonstruierte Getz diesen Kontext anhand von Primärquellen, was an sich noch keinen Unterschied zu konventioneller Geschichtsschreibung darstellt. Die Möglichkeit, die in dieser *graphic history* jedoch genutzt wird, ist die von Clarkes Illustration, die nicht nur dem historischen Kontext Gestalt, sondern auch der Person Abina Mansah einen Körper und ein Gesicht verleiht. Obwohl es außer dem Transkript der Gerichtsverhandlung keine anderen Quellen gibt, die Auskunft über Abinas Wesen oder Aussehen geben könnten, lässt die ihre eigene Darstellung Interpretationsraum für ihre Erscheinung zu. So wird Abina muskulös mit markanten Gesichtszügen dargestellt (Abb. 4), die auf jahrelange körperliche Arbeiten schließen lassen, wie jene von denen Abina berichtet, dass sie sie im Haus von Quamina Eddoo verrichtet habe.

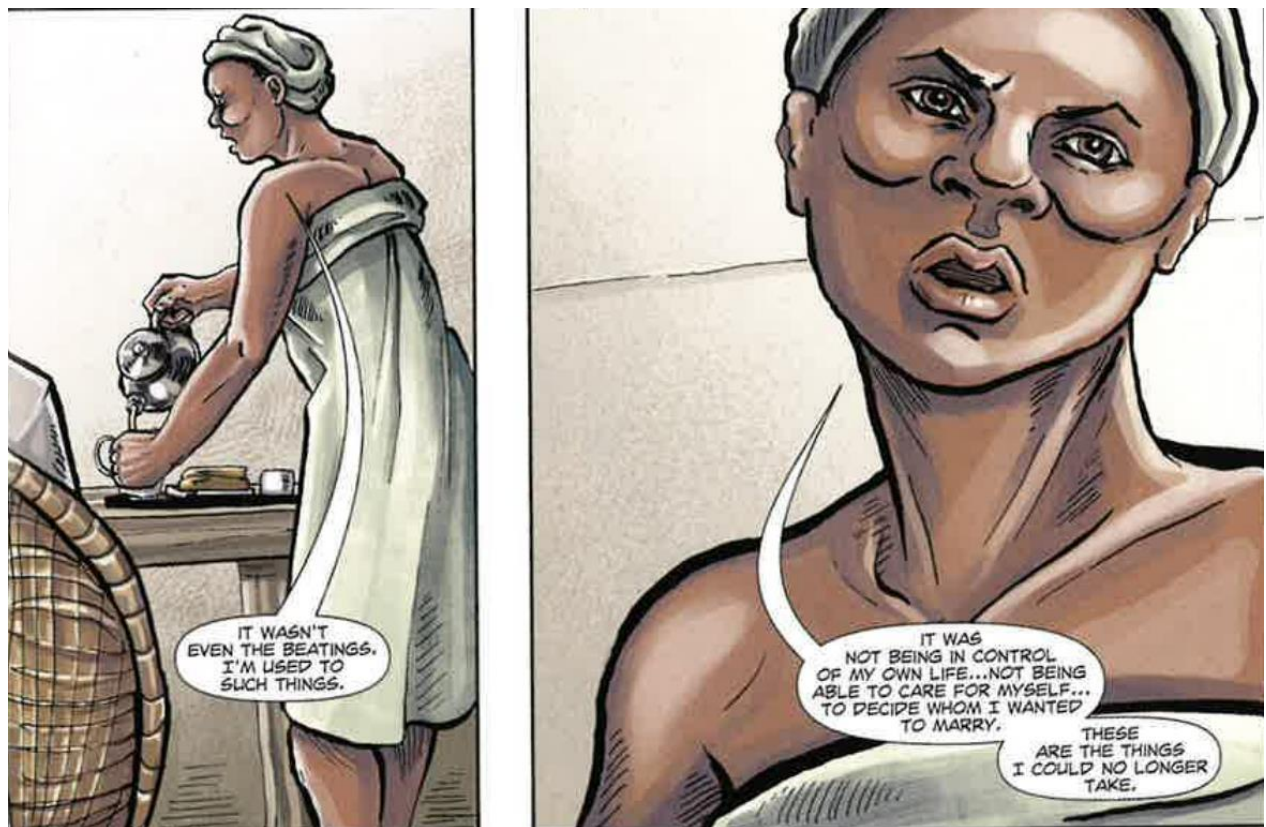


Abbildung 4: wir lernen Abina, die Person kennen (Getz/Clarke 2012: 56)

In Gestalt und Kleidung ähneln die meisten der in der graphic history dargestellten Frauen einander, so auch Abina, ihre Figur hebt sich von den anderen jedoch vor allem durch ihre ausgeprägte Mimik und Gestik ab. Dadurch erhält Abina Mansah eine Identität und Handlungsmacht, die sie und andere nicht-Mächtige in konventionellen Narrativen haben. Vielmehr noch, durch die *graphic history* lernen wir Abina Mansah als Person mit Gefühlen, Wünschen und Zielen kennen (Abbildung 2). Die Idee, dass durch die Verwendung von autobiographischem Material, die Erzählung an Authentizität gewinnt – ein Konzept, das in vielen Graphic Novels eingesetzt wird – spielt hier zusätzlich eine Rolle bei der Ausgestaltung der Figur Abina. Zwar wissen wir nicht, wann und ob Abina welche Emotionen gezeigt hat – diese sind der Interpretation der Zeichnerin und des Historikers verschuldet – der Gebrauch von Emotionalität schafft jedoch Raum für Empathie und Solidarität mit der Protagonistin. Abina Mansahs rekonstruiertes Leben und Wirken zeigt Leser*innen, dass nicht-Mächtige, speziell Frauen, Widerstand leisteten und dabei durchaus erfolgreich waren. Die hier angebotene Perspektive auf Lebensrealitäten Schwarzer Personen im kolonialen Afrika erzeugt auch ein komplexeres Bild als ein von Dichotomien geprägtes „Schwarz gegen weiß“ und „gut gegen böse“. Es ist die Interpretation der Autor*innen, die Geschichte Bedeutung gibt, und wie Getz festhält, ist das Ziel des Narratives in „Abina and the Important Men“, die Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart besser verstehen zu können:

(...) [H]istorians do more than just reconstruct what they think happened in the past. They also interpret past events. No two authors or two artists would interpret a document like Abina Mansah's testimony in entirely the same ways. Nor should they. Interpreters of the past, like the author and the illustrator of this volume, have a public role to play in helping us to make sense of the past in light of our own lights and present experiences. So, instead of just reconstructing the past, we help our readers to construct meaning from those pasts that are relevant today. (Getz/Clarke 2012: 115)

Zu diesem Zweck bieten Getz und Clarke im Anschluss an die *graphic history* einen Leitfaden zum Lesen an, in dem sie über Fragen, wessen Geschichte das ist, ob sie „wahr“ ist, und ob es sich um eine „authentische“ Geschichte handelt, reflektieren (vgl. *ibid.*: 115-137). Dadurch zeigen sie auch die Problemstellungen auf, die sich aus der Rekonstruktion von Geschichte ergeben.

„Abina and the Important Men“ erfordert aktive Mitarbeit vonseiten der Leser*in an der Interpretation der Geschichte. Wo Autor und Zeichnerin Figuren wie Abina, James Davis (Abinas Arbeitgeber und später Anwalt) oder dem Richter Melton, bestimmte Motive nur unterstellen könnte, und sich mit einer Darstellung der Geschehnisse begnügen müssen, kann die Leser*in Schlüsse aus der gezeigten Mehrdeutigkeit ziehen. Warum, zum Beispiel, hilft James Davis Abina? Eine durch Quellen belegte Antwort können Getz und Clarke nicht liefern, die Leser*in kann aber durch den angebotenen Kontext und ihr mitgebrachtes Wissen selbst ein mögliches Motiv ableiten.

Afrikanische Frauen als Aktivistinnen: *Crossroads: I Live Where I Like* und *Mekatili wa Menza*

„Crossroads: I Live Where I Like“ (ursprünglich zwischen 2014 und 2016 erschienen, gesammelt 2021 herausgegeben) ist das kollaborative Werk der Historikerin Koni Benson, der Comic-Zeichner Andre und Nathan Trantraal, und der Illustratorin Ashley Marais. Basierend auf Bensons Recherchen und Interviews mit Zeitzeug*innen, wird in „Crossroads“ nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern viele. Geschichten von kollektivem Widerstand, dem Kampf um den Zugang zu Land und Lebensgrundlage, von Aktivismus gegen den Apartheidstaat, Geschichten von Frauen, die diese Strukturen innerhalb ihrer Gemeinschaft begründeten und nicht Teil der dominanten Narrative des Anti-Apartheidwiderstandes wurden. Noch wichtiger zeigt „Crossroads“, dass diese Geschichte nicht Teil der Vergangenheit ist, sondern bis in die Gegenwart wirken. Wie Benson in der Einleitung der *graphic history* erklärt, stellt diese den Versuch eines kritischen *people's history* Projektes dar – eine Geschichte der Nicht-Mächtigen, der Vergessenen, der Verschwiegenen und der zum Schweigen Gebrachten. Benson nennt in einem Interview mit Radio Free Galisteo den Historiker und Autor von „A People's History of the United States“ (1980), Howard Zinn, sowie auch die Arbeit von Trevor Getz in „Abina and the Important Men“ als Vorbilder ihres Ansatzes des Geschichte-

Schreibens. Als Inspiration dienten aber nicht nur die Werke von Akademiker*innen, sondern auch eine Vielzahl von nicht-fiktionaler graphischer Geschichten (vgl. Benson 2021: 01:59 – 03:58). Letztlich waren es „Coloureds“ und andere politische Comics von Nathan und André Trantraal, die Benson dazu brachten, die Recherche für ihre Doktorarbeit in ein graphischen Format zu übersetzen und so „Crossroads: I Live Where I Like“ in Zusammenarbeit mit den Trantraal-Brüdern zu erstellen (vgl. *ibid.*: 07:29 – 09:32).

Die Frauen des Crossroads Women's Committee, die sich ab Ende der 1970er-Jahre in dieser Form organisierten, waren und wurden nicht Teil politischer Parteien, Untergrundbewegungen oder der Frauenbewegung, die als Protagonist*innen der Anti-Apartheidbewegung die Geschichte dieser dominieren (vgl. Benson et al. 2021: 1). Trotz ihrer essenziellen Rolle im Widerstand gegen das Apartheid-Regime erhielten die Aktivist*innen aus Crossroads post-Apartheid nicht nur keine Anerkennung in den Geschichtsbüchern, sondern auch ihre Forderung nach einer Umverteilung von Ressourcen wurde ignoriert. Mit „Crossroads: I Live Where I like“ wollen Benson et al. daher auch zeigen, wie die Strukturen von Unterdrückung und Ungleichheit auch nach 1994 in Südafrika weiterhin Bestand haben und die Existenz von Menschen bedrohen. „Crossroads“ beschränkt sich also nicht auf einen Blick in die Vergangenheit, sondern verknüpft diese ebenso mit dem Aktivismus, mit welchem Aktivist*innen heute diese Strukturen zu bekämpfen versuchen (vgl. *ibid.*: 2). Konkret bedeutet das die Besetzung von Land und die Errichtung von Unterkünften in der Umgebung von Kapstadt. Um diese Ebene des Aktivismus miteinbeziehen zu können, arbeitete Benson im Rahmen der International Labor Research and Information Group mit Wohnungsbauaktivist*innen und Gemeindevertreter*innen zusammen. So war es ihr möglich, kollektiv die gegenderte Geschichte von Landbesitz, Barackenbau und organisierten Kampf um Wohnraum zu erarbeiten und darin die (zum Teil biographischen) Erzählungen von „Crossroads“ einzubetten. (Vgl. *ibid.*: 3)

Bei der Recherche für „Crossroads“ stützte sich Benson vor allem auf Interviews mit Zeitzeug*innen, gerahmt von Material aus staatlichen sowie aktivistischen Archiven, darunter Transkripte von Gerichtsverhandlungen, Zeitungsberichte, Umfragen und Plakate. Die Berichte der Zeitzeug*innen stehen für Benson auch deshalb im Mittelpunkt, weil viele von ihnen nicht außerhalb der Erinnerung ihrer Interviewpartner*innen existieren und ohne Dokumentation einfach verloren gehen würden. Laut Benson passen viele dieser Berichte nicht in die dominanten Erzählungen des Widerstandes gegen die Apartheid, weshalb weder das Interesse noch die Möglichkeit einer Dokumentierung durch andere Forschungsprojekte eine Option für die Frauen des Crossroads Women's Committee darstellten, um ihre Geschichten für nachfolgende Generationen „interessant“ zu machen (vgl. Benson 2021: 02:51-03:49). Die

Erstellung einer *graphic history* mithilfe dieser Interviews steht also unter dem höheren Anspruch, Geschichte zugänglicher zu machen, den laut Benson habe Geschichte keine Nutzen, wenn sie nur in Bibliotheken verstaube. Stattdessen sollen Geschichte wie jede, die in „Crossroads“ erzählt werden, die Lücke zwischen akademischen, elitären Räumen und tatsächlich gelebten Erfahrungen überbrücken und dadurch die Relevanz von Geschichte für die Gegenwart verdeutlichen. (vgl. *ibid.*: 29:30 – 30:21) Und diese Relevanz der Geschichte von Crossroads wird angesichts des nach wie vor bestehenden Wohnungsnotstands in Südafrika besonders deutlich: die materiellen Verhältnisse, in diesem Fall speziell die Landverteilung, haben sich nach 1994 kaum verändert. Immer noch sind vor allem Schwarze Frauen vom Wohnungsnotstand betroffen, dies alles eingebettet in die reproduzierten Strukturen von Kapitalismus, Sexismus und Rassismus (vgl. *ibid.*: 25:00 – 26:59). „Crossroads“ zeigt diese Intersektionalität nicht nur im Rahmen des Apartheid-Regimes, sondern lässt sich auch als eine Geschichte von anarchistischem Widerstand lesen, wie uns Laursens Analyse zeigt (vgl. Laursen 2017: 129). Darüber hinaus merkt Laursen an, dass es sich bei graphischen Formaten wie Comics, Graphic Novels und *graphic histories* um eine inhärent anarchistische Form handelt¹⁰, die sich hervorragend für die Kritikübung an kolonialen Machtstrukturen eignet, da sie die Koexistenz mehrerer Stimmen in einer Erzählung ermögliche und die Leserschaft aktiv in die Konstruktion der Geschichte miteinbeziehe.

„Crossroads“ wersetzt sich wie andere *graphic histories* einer konventionellen Geschichtsschreibung nicht nur inhaltlich durch die Auswahl der Geschichte(n), die erzählt wird. Auch strukturell entzieht es sich dem Zwang konventioneller historischer Darstellungen, die bestimmten Geschichten eine verbindliche Struktur, Erzählung und Interpretation auferlegen. (Vgl. *ibid.*: 130) Laursen spricht damit das politisierende Potential von *graphic histories* an: die Konzeption von „Crossroads“ enthält pädagogische Taktiken, die das Potenzial haben, die konventionelle Darstellungen antikolonialen und Anti-Apartheid-Widerstands zu untergraben (vgl. *ibid.*: 135). Bensons Absicht, durch „Crossroads“ die Erzählungen der Aktivist*innen des Crossroads Women’s Committee in einer zugänglichen Form aufzubereiten stimmt mit Laursens Vermerk überein.

Die Rolle von Frauen im Widerstand gegen die Apartheid durch die Besetzung von Land und daraus resultierende Selbstorganisation und Mobilisierung steht im Fokus von „Crossroads“. Das Crossroads Women’s Committee wird als eine von Frauen begründete Organisation hervorgehoben, was zu einer westlich-feministischen Perspektive auf Landbesetzung einlädt. „Crossroads“ ist auch eine Kritik am charismatischen, maskulinistischen Bild von

¹⁰ Verweis auf die Wurzeln des politischen Comics im Untergrund.

Führungskraft. Die Frauen, die sich in Crossroads organisierten, untergraben diese Vorstellung, das Charisma das ausschlaggebende Charakteristikum erfolgreicher Anführer von sozialen Bewegungen wie der anti-apartheid-Bewegung ist. (Vgl. Kelley 2021: xv) Die Besetzung von Land kann in diesem Kontext als befreiende, feministische Praxis abseits hierarchischer und unterdrückender Konstrukte gelesen werden – doch hat diese Lesart ihre Grenzen. Wie Benson erklärt, wird der anti-apartheid-Aktivismus von Frauen tendenziell im Rahmen der Frauenbewegung interpretiert, auch wenn dieser, wie im Fall des Crossroads Women's Committee, nicht die Rechte von Frauen durchzusetzen versuchte, sondern das Recht von allen auf Wohnraum erwirken wollte, unabhängig von Geschlecht, *race* und Klasse. (Vgl. Benson 2021: 19:57 – 22:40) Laursen schlägt eine Erweiterung des weißen feministischen Anarchismus auf ein exklusiveres Verständnis der geschlechtsspezifischen Unterdrückung entlang der Achse der Rassenunterdrückung (vgl. Laursen 2017: 133). Benson dagegen hält nicht nur eine Erweiterung, sondern eine gänzlich neue Analysesprache für gegenderte Unterschiede in der anti-apartheid-Bewegung für notwendig (vgl. Benson 2021: 22:40 – 23:29).

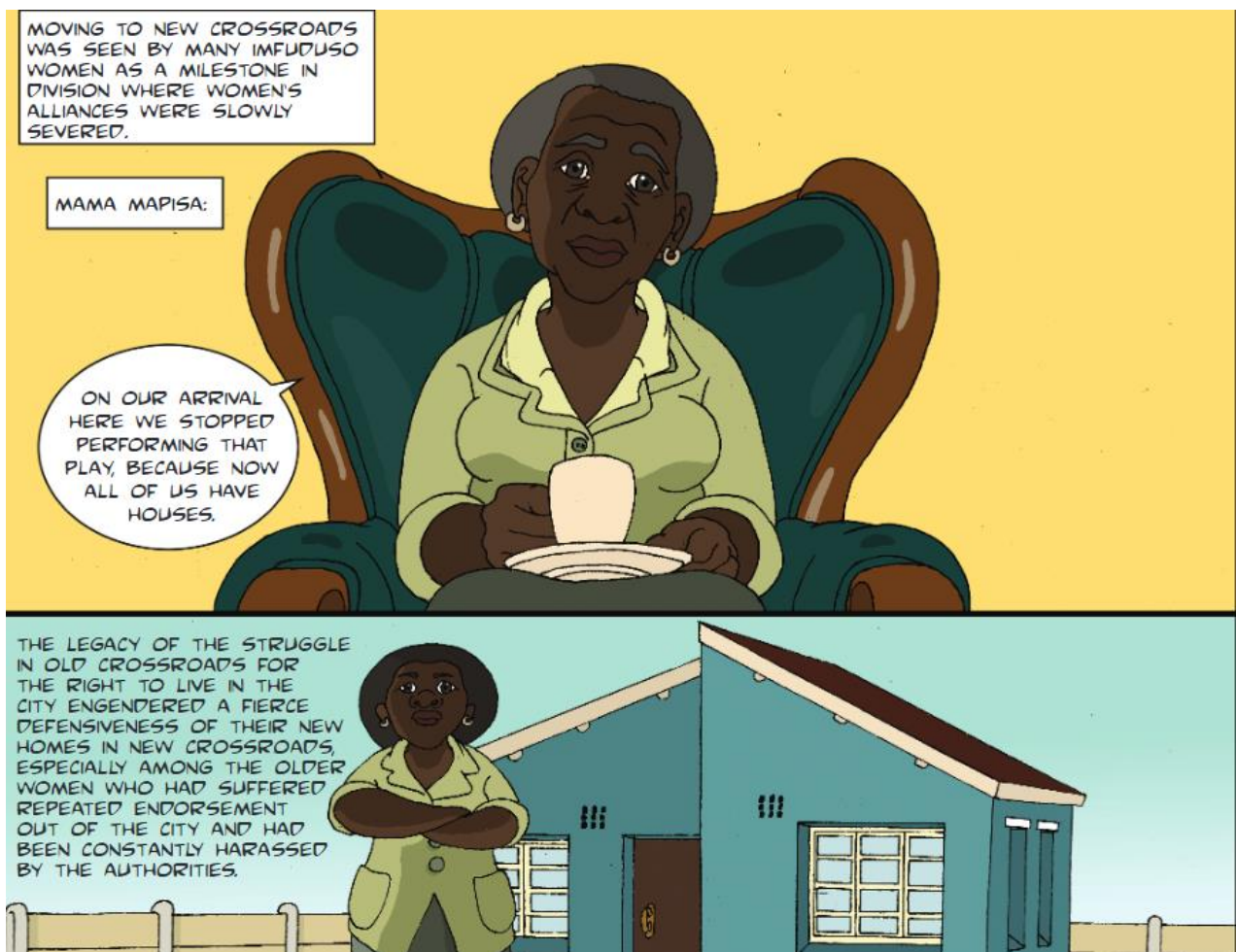


Abbildung 5: Mama Mapisa ist in beiden Erzählebenen an ihrer grünen Bluse zu erkennen. (Benson et al. 2021: 56)

Die Möglichkeit verschiedener Lesarten führt nun zu einer essenziellen Eigenschaft graphischer Formate: die Rolle der Leser*in. „Crossroads“ ist von den Autor*innen als Neuzeichnung von anti-apartheid-Widerstand durch die visuell-textuelle Darstellung der kollektiven Selbstorganisation von Frauen konzipiert. Eine Vielzahl an Stimmen summiert sich zu einer kollektiven (Auto-)Biographie der Aktivist*innen. Doch erst durch die Leser*in, die mithilfe von „Crossroads“ die Geschichte von Landbesetzung von durch Frauen organisierten Widerstand neu interpretiert, wird das konventionelle Narrativ der anti-apartheid-Widerstandes, welches diese Stimmen exkludiert oder falsch interpretiert, erst herausgefordert. Es ist die aktive Teilnahme der Leser*in an der Zusammensetzung der Paneele zu einer zusammenhängenden Geschichte, die den Abschluss der Neuinterpretation möglich macht. In „Crossroads“ geschieht das durch die visuelle Verknüpfung der erzählten Ebene mit der erzählenden Ebene. Benson führte für ihre Recherche Interviews mit Crossroads-Aktivist*innen. Diese Interviewsituationen sind in „Crossroads“ mehrfach gezeigt; bei Einführung einer neuen Erzähler*in wird diese zuerst in der „Gegenwart“ (Interviewsituation) und dann zum Zeitpunkt der Erzählung dargestellt. Als Erkennungsmarker dient beispielsweise ein Kleidungsstück, welches die Erzähler*in sowohl in der Darstellung der Interviewsituation als auch in der Erzählung trägt (Abbildung 5) (vgl. Benson et al. 2021: 32; 40; 56). Diese Brücke zwischen den Paneelen kann nur die Leser*in herstellen, da es im geschriebenen Text nicht immer Hinweise auf die Identität der handelnden Personen gibt.

Kelley bezeichnet „Crossroads“ als ambitioniertes Projekt, sowohl inhaltlich als auch in seiner Form, und nennt es als gelungene Fortführung der Tradition radikaler *graphic histories* wie „Maus“ von Art Spiegelman, „Persepolis“ von Marjane Satrapi, oder „Footnotes in Gaza“ von Joe Sacco (vgl. Kelley 2021: xv). Vielmehr noch als das ist „Crossroads“ aber auch eine Ausweitung des politischen und historiographischen Projektes der *people's history*. Während südafrikanische Historiker*innen der *people's history*-Schule sich zwar das Ziel steckten, die Geschichte von Arbeiter*innen zu schreiben, verabsäumten sie es doch maßgeblich, diese Gruppe in den Prozess des Geschichte-Schreibens miteinzubeziehen. Benson dagegen erfüllt die Idee kollaborativer Methodologien, im Rahmen welcher Historiker*innen und historische Akteur*innen zusammen und im Dialog Geschichte erarbeiten. (Vgl. *ibid.*: xiv)

„Mekatilili wa Menza - Freedom Fighter and Revolutionary“ (2021), geschrieben von Joe Barasa und illustriert von Isukuti Studios nimmt die Geschichte einer einzelnen Person Fokus: Mekatili wa Menza, eine kenianische antikoloniale Aktivistin, die zwischen 1912 und 1915 die Giriama gegen die Kolonialverwaltung Kenias anführte. Mekatilis Motivation für den Widerstand war von wirtschaftlichen und soziokulturellen Bedenken geleitet. Sie (und andere Aktivist*innen) wollten verhindern, dass Giriama-Arbeiter*innen von den Kolonialbehörden

beschäftigt wurden, um sicherzustellen, dass sie im Giriama-Gebiet blieben und nur zum Wohlergehen der Giriama-Bevölkerung beitrugen. Sie war auch besorgt über den zunehmenden westlichen Einfluss in Kenia, der ihrer Meinung nach die giriamesische Kultur untergrub. Die Herausgeber*innen des Web-Comics, The Nest Collective, entschieden sich, Mekatililis Geschichte zu erzählen

(...) because we were fascinated by how steeped her own real-life events are in magic and mystery—she engaged in what read as truly superhuman endeavours. Her cross-country journeys, in particular, escaping from prison, have a special place in the hearts of many. We fell deeply in love with her freedom-seeking narrative. She is known for her direct confrontation of colonial rulers, as well as for her spirited exhortation to the people to find it within themselves to join her by subverting the oppressors in their own varied ways. (The Nest Collective 2021)

Die Beteiligung von Frauen am antikolonialen Widerstand war lange Zeit nicht Teil der Historiographie Kenias, wie auch nicht Teil anderer afrikanischer Nationalgeschichtsschreibungen. Erst mit dem erstarkten Fokus auf afrikanische Frauengeschichte ab den späten 1980er-Jahren, wurden auch Frauen als handlungsfähige Akteurinnen, die Geschichte mitgestalteten und wie in Mekatililis Fall zahlreiche Menschen zum Widerstand aufriefen und mobilisierten, Teil der Geschichte des antikolonialen Widerstandes. Mekatilili bediente sich einer speziellen Art der politischen Mobilisierung: Sie nutzte einen Tanz, den *kifudu*, der speziell Witwen vorbehalten war, um zu mobilisieren und Widerstand zu leisten (Abbildung 6). Trotz der patriarchalen Organisation der Giriama-Gesellschaft, die Frauen Führungspositionen absprach, konnte sich Mekatilili ihren gesellschaftlichen Status als Witwe zunutze machen, um Gespräche mit den männlichen Anführern der Giriama zu initiieren. Das zeigt uns, dass Frauen nicht immer in einer Position der Ohnmacht angesichts von Gewalt und Konflikten waren, sondern ganz im Gegenteil, eigene Methoden hatten, um beispielsweise die Gemeinschaft zusammenzubringen. Aber nicht nur der Witwenstatus, sondern auch ihr biologisches Alter ermöglichten es Mekatilili, über gesellschaftliche Konventionen hinausgehend, zu ihren Mitmenschen zu sprechen und sie für den Widerstand zu motivieren, ihnen die Bedeutung von Gemeinschaft näherzubringen, da ihr als „ältere“ Frau durchaus Respekt entgegen gebracht wurde. (Vgl. Nyabwengi 2021)

Aus der Biographie Mekatililis, die parallel zu ihrem Aktivismus erzählt wird, erfahren wir, dass sie bereits als Kind durch Reisen Kontakt zu Weißen hatte und früh für die Übel der Kolonialisierung sensibilisiert wurde. Für sie gab es keinen Unterschied zwischen der Präsenz von Arabischen Händler*innen und der Britischen Kolonialadministration; beide stellten eine Bedrohung für die Lebensweise und Kultur der Giriama, mit der sie aufgewachsen war, dar. (Vgl. Nyabwengi 2021) Der Versuch in dieser *graphic history*, Geschichte von „innen heraus“ (nicht nur von „unten“), vom Individuum zur Gesellschaft, zu konstruieren, um eurozentrischen

Narrativen von der Handlungsmacht Schwarzer Frauen zu kontern, gelingt. Die Darstellung von Mekatilis gelebter Realität erfolgt in einer solchen Weise, dass Leser*innen nicht nur mit den gezeigten Geschehnissen, sondern auch mit deren Rezeption zu Mekatilis Lebzeiten konfrontiert sind. Hier wird die Handlungsmacht einer Person herausgearbeitet, zu der es nur unzureichende Quellen gibt, um ihr Handlungsmacht in einem größeren sozialgeschichtlichen Kontext zu geben. Die Problemstellung einer unzureichenden Quellenlage macht es der akademischen Geschichtsschreibung schwer, eine aussagekräftige Analyse über das Leben und Wirken von Personen wie Mekatili wa Menza zu machen; hier kann sich aber eine graphic history die künstlerische Freiheit erlauben, bestimmte Informationen zu fiktionalisieren. In dieser Weise können sich akademische und nicht-akademische Geschichtsschreibung komplementär ergänzen und zusammen ein komplexes Geschichtsbild schaffen, das auch Raum für Lücken und Imagination erlaubt.

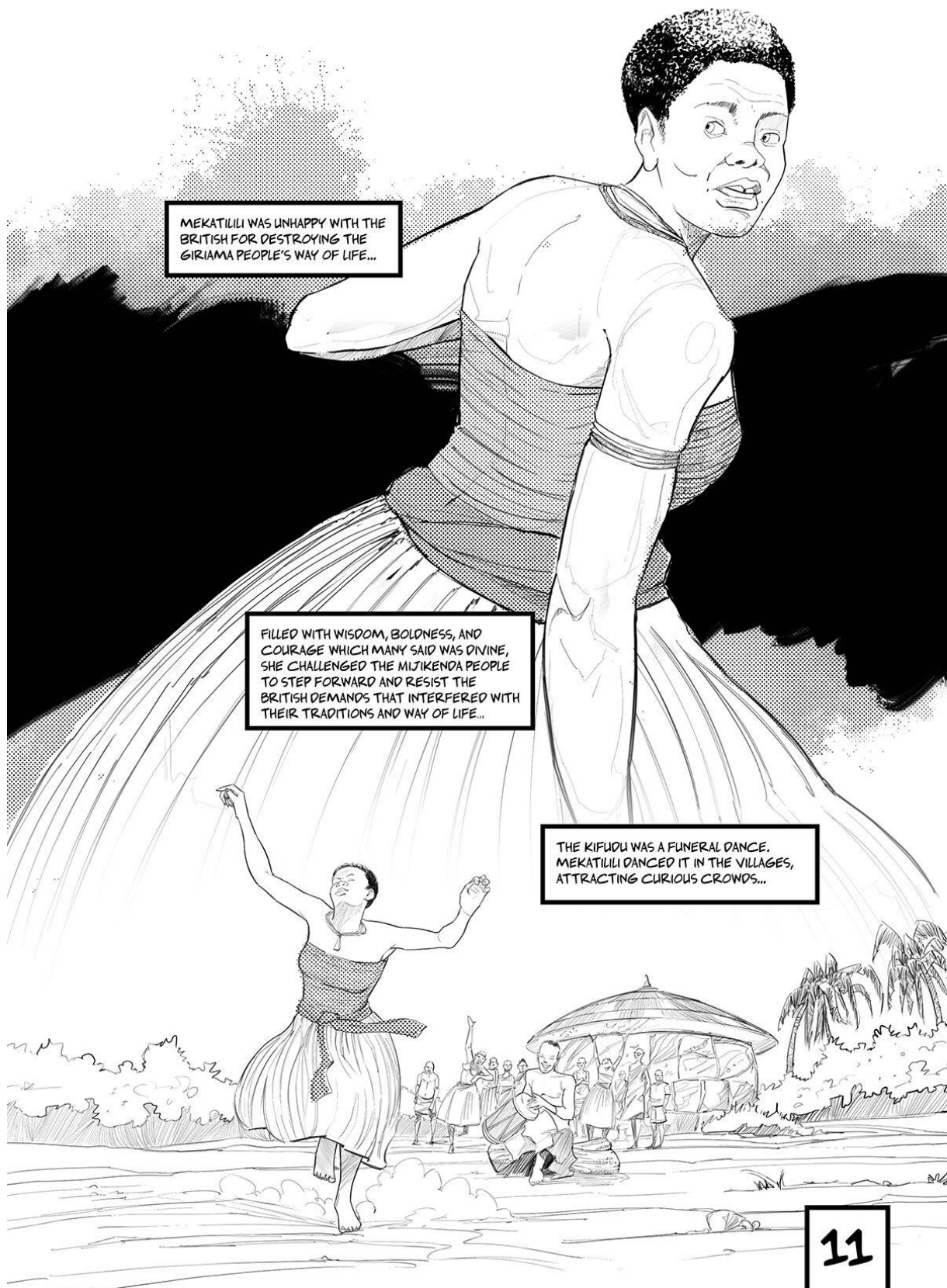


Abbildung 6: Mekatilili nutzt ihren sozialen Status als Witwe und tanzt den kifudu um Menschen für den Widerstand gegen die Britische Kolonialadministration zu mobilisieren. (The Nest Collective 2021: 11)

Wie passt Mekatilili in die Erforschung des modernen kenianischen Feminismus, in die Dekonstruktion des Patriarchats und in die Erforschung der Gemeinschaftsbildung? Sie passt nicht in ihren zeitgenössischen gesellschaftlichen Rahmen, aber ihr Engagement für die Menschen um sie herum zeigt uns, dass Erfolg als ein gemeinschaftliches und nicht als individuelles Streben imaginiert werden muss. Dies ist laut den Herausgeber*innen der Schlüssel zu allen Befreiungskämpfen in Kenia, Afrika und überall. Besonders ergiebig zeigt sich diese Perspektive auf Aktivismus und Widerstand in einem feministischen Diskurs. The Nest Collective argumentiert daher, dass der feministische Diskurs die Kämpfe gegen das Patriarchat auch weiterhin unter dem Blickwinkel von Klassen- und anderen Privilegien, Behindertenfeindlichkeit, sexueller Orientierung und einer viel umfassenderen Analyse der Geschlechterverhältnisse als der von cisgeschlechtlichen, heterosexuellen Frauen betrachten muss. (Vgl. The Nest Collective 2021)

Widerstand gegen die Sklaverei, Vergangenheitsbewältigung und afrikanische Diaspora in Brasilien: *Cumbe* und *Angola Janga*

Marcelo D'Salete, ein brasilianischer Comic-Künstler, setzte sich in bereits zwei *graphic histories* mit der afrikanischen Diaspora und deren Geschichte in Brasilien auseinander. Der Widerstand gegen die Sklaverei spielt hier immer eine zentrale Rolle; D'Salete machte es sich zur Aufgabe, „afrikanische“ Elemente (spezifischer: die Bantu-Präsenz) in diesem Widerstand herauszuarbeiten und in der Vordergrund seiner Erzählungen zu rücken. Sein Versuch, gegenwärtige Spuren des afrikanischen Erbes wie im Bereich der Religion und Riten, oder auch in Sachen Ästhetik in Brasilien historisch aufzuarbeiten, bildet eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

In „Cumbe“ (2014) gibt D'Salete Einblick in die fiktionalisierten Leben von versklavten Personen in Brasilien. Er erzählt Geschichten vom Kampf um die eigene Freiheit, vom Zusammenspiel von Christentum und Kolonialisierung, aber auch von persönlichen Schicksalen wie einer verlorenen Liebe, der Trennung von Familien. Wie auch in seinen vorhergehenden Arbeiten setzt D'Salete seine Erzählungen in einem minimal gehaltenem Schwarz-Weiß-Stil um, und konzentriert sich dabei auf ausdrucksstarke Gesichter, die der/dem Leser*in mehr verraten als der knapp gehaltene Text. „Cumbe“ skizziert traumatische Ereignisse, die versklavte Personen bis zu ihrem Äußersten bringen, und wie sie mit ihren Traumata umgehen. Eine Gruppe von Widerstandskämpfern bildet sich aus manchen, die versuchten, ihrem Schicksal zu entfliehen.

Gewalt spielt in jedem der drei Abschnitte von „Cumbe“ eine wichtige Rolle. Gewaltvolle Szenen ziehen sich durch die gesamte Erzählung, D’Salete nutzt in der Darstellung dieser Gewalt jedoch eine gestalterischen Möglichkeiten des graphischen Mediums, nämlich die Aussparung, bzw. das Nicht-Zeigen. Eine der Figuren, Damião, wird von einem Plantagenbesitzer verprügelt, als er versucht seine jüngere Schwester Ciça vor einer Vergewaltigung durch einen Weißen zu bewahren (Abbildung 7). Leser*innen sind gezwungen, jedes Bild der Sequenz einzeln zu betrachten, wodurch jeder Teil der dargestellten Handlung (der Griff zur Rute, Damião in gekrümmter Haltung, das ernste Gesicht des Peinigers, ein Schlag, Damiãos vor Schmerz/Wut/Angst verzerrtes Gesicht, etc.) die Szene intensiviert. Auf derselben Seite sehen wir ein Panel, das die halbnackte Ciça bewusstlos im Glas liegend zeigt. Ihre Vergewaltigung wird zwar nicht gezeigt, aber impliziert, und wir wissen, dass Damiãos Bemühungen vergebens waren. Die zuvor aufgebaute Spannung wird abrupt durch das Bild von Ciças Körper „gestört“. Einige Seiten später erfahren wir, dass Ciça die Vergewaltigung nicht überlebt hat (vgl. D’Salete 2017a: 157f).

Das Ende von „Cumbe“ ist ernüchternd: die Widerstandskämpfer*innen überfallen die Plantage, auf der Damião zuletzt gearbeitet hat, und setzen diese in Brand. Für die Gruppe stellt dies zwar einen Erfolg dar, doch zu welchem Preis? D’Salete inszeniert eine Abschlussszene, in der sich die Sklav*innen versammeln, um zu musizieren und zu tanzen (vgl. D’Salete 2017a: 164f). Doch die ambivalente Stimmung ist klar: Gewalt und Traumata werden diese Menschen weiterhin prägen, aber die wiedererlangte Hoffnung wird sie weitermachen lassen.



Abbildung 7: Damião wird geschlagen - dargestellt in einer Sequenz von Momenten, die die Gewalt, die hier geschieht, unterstreicht. (D'Saete 2017: 148)

D'Salete bietet im Anschluss an die Erzählung von „Cumbe“ ein Glossar an, dass verschiedene Elemente der Geschichte, sowohl visuelle als auch sprachliche, kontextualisieren soll. Dieses Glossar macht die Einarbeitung afrikanischer Symbolik und Ästhetik auch für nicht damit vertraute Leser*innen sichtbar. Hier wird etwa die Bedeutung des Wortes „Cumbe“ erklärt:

Cumbe [Formatierung im Original] ist in einigen Ländern Südamerikas gleichbedeutend mit *Quilombo* [Zufluchtsort] In den Sprachen Kongos und Angolas besitzt der Begriff noch weitere Bedeutung, wie Sonne, Licht, Feuer und Kraft in Verbindung mit Königsmacht und mit der Art, das Leben und die Geschichte zu gestalten und zu verstehen. (D'Salete 2017: 172)

D'Saletes zweite *graphic history* zu diesem Thema, „Angola Janga“ (2017), erzählt die Geschichte einer autonomen Gemeinschaft von Afrikaner*innen, einem *Quilombo*¹¹ der afrikanischen Diaspora ehemaliger Sklav*innen in Brasilien, und dessen Anführer, Zumbi dos Palmares, im 17. Jahrhundert. Dieser hat in seiner Rolle als Widerstandskämpfer einen Status als Mythos erhalten, den D'Salete mithilfe von historischen Recherchen zu ergründen versucht. Die Bedeutung der Quilombas tritt in der brasilianischen Geschichte sehr ambivalent auf: koloniale Chronisten versuchten dieses Kapitel zunächst zu verschweigen, und erst im 19. Jahrhundert begannen marxistische Historiker*innen mit der Aufarbeitung der Geschichte Schwarzen Widerstandes in Brasilien auseinanderzusetzen. (Vgl. Salom 2020: 62)

Ähnlich wie „Crossroads“ und „Cumbe“ ist „Angola Janga“ eine Bearbeitung von Geschichte in Konversation mit aktuellen Ereignissen: nicht nur die historische Bedeutung der autonomen Gemeinschaften von ehemals versklavten Afrikaner*innen, sondern auch das Erbe dieser Gemeinschaften in Form von bis heute bestehenden autonomen Gemeinschaften im Nordosten Brasiliens, die erst 1988 staatlich anerkannt wurden (vgl. *ibid.*: 63). Dies zwingt uns, unsere Annahmen über die lineare historische Zeit, die Wechselwirkung zwischen vergangenen Ereignissen und der Gegenwart und die Dauer von Ereignissen, die nicht endgültig abgeschlossen sind, nicht zu überdenken, sondern sie gänzlich neu zu denken. „Angola Janga“ schließt sich an eine Reihe von Erinnerungsarbeits-Projekten an, die sich nicht nur mit der afrikanischen Diaspora in Brasilien und dessen Geschichte der Sklaverei, sondern auch mit der Konstruktion einer (vorwiegend männlichen) Schwarzen Identität in Brasilien als Erbe von Zumbi dos Palmares auseinandersetzt.

„Angola Janga“ ist nicht die erste Bearbeitung von Zumbi dos Palmares Geschichte in graphischer Form. Etwa setzten Clóvis Moura und Álvaro de Moya in „Zumbi dos Palmares“ (1955), Antônio Trisnas und Aluan Alex mit „Zumbi — a saga de Palmares“ (2003) und Carlos Ferreira zusammen mit Moacir Martins „A guerra de Palmares“ (2007) ihm bereits mehrere

¹¹ Ein *Quilombo* ist ein versteckter Zufluchtsort geflohener Sklav*innen, an dem diese ein selbstverwaltetes Gemeinwesen aufbauen. (Vgl. D'Salete 2017: 173)

Comic-Denkmäler. (Vgl. D'Salete 2017: 419) D'Salete sieht die Notwendigkeit einer Neu-Schreibung von Zumbis Geschichte vor allem darin, dass die meisten Brasilianer*innen trotz der Dichte an Büchern, Filmen und Denkmälern die Nuancen von Zumbis Rolle als Widerstandskämpfer nicht kennen. Entscheidend sei nicht der Neuheitswert, sondern die Frage, wie man für brasilianische Leser*innen eine fesselnde *graphic history* über Zumbi dos Palmares erstellen könnte, deren Verlauf sie bereits kennen. D'Salete entschied sich für die Umsetzung dieses Vorhabens dafür, die Person Zumbis als eine ambivalente, eine Person, die als Held und Verräter gleichermaßen auftritt, neu zu erzählen. Als Held kann Zumbi weiterhin Massen zum Widerstand gegen die koloniale Herrschaft mobilisieren und ein Gefühl von Solidarität unter ehemaligen Sklav*innen und als frei Geborenen kultivieren. Als Verhandlungspartner kolonialer Akteur*innen übertritt er aber auch wiederholt die Grenze dieser Solidarität und begibt sich in ein moralisch ambivalentes Gebiet des Überlebenskampfes. D'Saletes Zumbi baut zwar auf dem Mythos Zumbi dos Palmares auf, geht aber darüber hinaus und ermöglicht so der Leser*in einen Einblick in moralische Nuancen und persönliche Dilemma innerhalb der Quilombas vor dem Hintergrund des Widerstandes gegen die Kolonialmacht.

Die graphische Form seiner Erzählung nutzt D'Salete, um Zeitsprünge zwischen verschiedenen Punkten in der Vergangenheit und der Gegenwart zu machen, und diese miteinander zu vernetzen. Die Bedeutung des antikolonialen Widerstandes im 17. Jahrhundert wird für die Zeitgeschichte Brasiliens präsent gemacht. Dazu nutzt D'Salete visuelle Marker (Symbole) und spielt wiederholt mit der Gegenüberstellung von historischen und fiktionalen Elementen seines Narratives. Er betont zwar durch Referenzen auf historische Quellen (Abbildungen und Text) die historische Belegbarkeit bestimmter Aspekte, gleichzeitig repräsentieren die fiktionalen Elemente das Agieren und Erzählen außerhalb offizieller Archive und außerhalb der Nationalgeschichtsschreibung Brasiliens. Damit fordert „Angola Janga“ zum Nachdenken über die Frage, wo die Grenzen der historischen Objektivität und der dokumentarischen Forschung liegen, auf. Die Machtverhältnisse bei der Produktion von Wissen und der Verwaltung von Archiven spielen in der Erörterung dieser Frage eine dominante Rolle. Quellen zu Zumbi dos Palmares Leben selbst seien stark von christlichen Moralvorstellungen geprägt. Erst in D'Saletes Narrativ, durch eine Gegenüberstellung von Zumbis christlicher Erziehung durch Pater Melo und von den Quilombas zelebrierten „afrikanischen“ Lebensweise wird deutlich, warum Zumbi ein an die Kolonisator*innen assimiliertes Leben ablehnt. (Vgl. Salom 2020: 68) Hierfür wird der helle Quilombo mit seinen offenen Räumen, in denen Menschen mit Tieren und Pflanzen interagieren, mit dem dunklen Raum der Kirche, in dem der Priester ruht, in kurzen Bildsequenzen kontrastiert, die sich auf

Kerzen, Bibelseiten oder die Narben Christi am Kreuz konzentrieren. (vgl. D'Salete 2017b: 122f) In nur wenigen Bildern schafft es D'Salete also, diesen Kontrast zwischen unterschiedlichen Lebensweisen und Weltanschauungen darzustellen.

Mit „Angola Janga“ präsentiert D'Salete eine komplexe Erzählung der Geschichte der Quilombo von Palmares, die aufgrund ihrer politischen Bedeutung einen mythischen Status erlangt haben. Diese *graphic history* rekonfiguriert die konventionelle Erzählparameter und brasilianische Nationalgeschichtsschreibung, indem in ihr die Rolle des anti-kolonialen Widerstandskämpfers Zumbi dos Palmares als eine ambivalente und situationsabhängige konstruiert wird. Um das allgemeine Szenario des Kolonialkriegs darzustellen, werden die ontologischen und erkenntnistheoretischen Konflikte aufgezeigt, mit denen die Welten der Kolonisator*innen und der Quilombolas konfrontiert sind. (Vgl. Salom 2020: 82)

Kolonialgeschichte anders erzählt: Simon Kimbangu und eine Frage der Quellenlage

Der kongoloesische Comic-Künstler Serge Diantantu widmet sich in seiner dreiteiligen Reihe „Simon Kimbangu“ (2002, 2004, 2010) dem Leben und Wirken eines kongolesischen religiösen Führers, der sich selbst als Prophet, als „Schwarzen Messias“ portraitierte und dessen religiöse Bewegung kongolesische Eigenständigkeit bestärkte. Diantantu erzählt Kimbangus Leben im Rahmen der religiösen Rivalitäten zwischen katholischen und protestantischen Missionen im Belgischen Kongo zwischen 1914 und 1921. Er setzt die Erzählung aber auch in das größere Narrativ nationalistischer politischer Interessen im Kongo ein, und zeigt, dass Kimbangus Herausfordern religiöser Doktrinen gleichzeitig eine Bedrohung für das koloniale Regime darstellte. Die kimbanguistische Bewegung hatte ihren Ursprung zwar in einer religiösen/spirituellen Form, wurde aber nach der Verhaftung und lebenslangen Inhaftierung ihres Kimbangus 1921 politisiert. (Vgl. Yervasi 2008: 15) Der Kampf um die religiöse Anerkennung der Bewegung führte außerdem dazu, dass sich ihre Mitglieder im Kampf für bürgerliche und demokratische Rechte engagierten – eine Basis für den späteren antikolonialen Widerstand im Kongo. Diantantu verknüpft in der Reihe zu Kimbangu die Vergangenheit mit der Gegenwart, und zeigt, dass das Private auch politisch ist. Kimbangu sprach sich gegen die Praxis von Zwangsarbeit und körperlicher Bestrafung aus, welche die Kolonialadministration und christliche Missionen zum Zweck ihrer „Zivilisierungsmission“ einsetzten.

Die Quellenlage zu Simon Kimbangu gestaltet sich als sehr vielfältig; Vorwiegend aus Berichten, Briefen und zum Teil auch Fotos verschiedener europäischer Missionare bestehend, die zunehmend Bedenken über Kimbangus Einfluss auf die lokale Bevölkerung äußern, ergibt sich nur ein sehr einseitiges Bild von Kimbangu als Bedrohung für den status

quo im kolonialen Kongo (vgl. Vellut 2005: 23ff). Die Auslöschung afrikanischer Handlungsfähigkeit, Kultur, afrikanischer Glauben, sozialer Strukturen und politischer Ökonomie wurde als notwendige Bedingung für den Wiederaufbau des Kontinents angesehen, Subjekt für Subjekt, nach dem Bild der europäischen "Zivilisation". Personen wie Kimbangu, die sich nicht nur öffentlich gegen solche Praktiken äußerten, sondern auch noch Menschenmassen anzogen, stuft die Kolonialadministration als gefährdend für ihre Ziele ein – in den Quellen, die von Kolonisator*innen verfasst wurden, wird Kimbangu als am Rande des Wahnsinns stehend beschrieben. Dies wiederum wurde als Rechtfertigung für seine Verhaftung genutzt. (Vgl. Ewing 2018: 157) Gleichzeitig existieren aber auch positive Berichte über Kimbangu, die von kongolesischen Konvertiten stammen, die sich wohlwollend über die separatistischen Entwicklungen afrikanischer Religionsgemeinschaften äußern. Ein schwedischer Missionar, Sven August Floden, sprach sich ebenfalls für Kimbangus Bestreben aus, da er in diesem Ähnlichkeiten zum Protestantismus sah. (Vgl. Gondola 2006: 507) Andere Quellen zu Kimbangus Wirken stammen von Mitgliedern seiner Religionsgemeinschaft, die ihn als Märtyrer sieht. Diantantus *graphic history* versucht hier nun einen Mittelweg zwischen diesen stark kontrastierenden Bildern zu gehen, was ihm jedoch nicht immer gelingt. Wie auch in seinen anderen Comics ist es Diantantus Ziel, die Eigenständigkeit und die historische Handlungsfähigkeit von Afrikaner*innen (speziell Kongoles*innen) hervorzuheben, weswegen er scheinbar unhinterfragt das Bild des Wunderheilers and andere Parallelen zu Jesus Christus übernimmt. Diantantus Kimbangu ist überlebensgroß und erlaubt eine sehr spezifische Einsicht in die kongolesische Kolonialerfahrung abseits der üblichen Narrative wie jene zu den Gewalttaten und Ausbeutung veranlasst durch den belgischen König Leopold II, oder jene zur Neige der Kolonialzeit um Patrice Lumumba.

Diantantus Zugang kongolesischer Geschichte erlaubt eine Dezentrierung europäischer Paradigma der Geschichtsschreibung – 1914 markiert hier nicht wie im europäischen Verständnis den Beginn eines Weltkrieges und damit einer politischen Neuordnung unbekannten Ausmaßes, sondern den Beginn der Karriere eines selbsternannten Propheten der zur religiösen und politischen Selbstbestimmung unter Kongoles*innen aufruft. Diantantu inszeniert Simon Kimbangu als eine Art kongolesischen Nationalhelden, um nun ihm Selbstbestimmung und Handlungsfähigkeit im historischen Narrativ zu verleihen.

2.3 Diskussion: ein „neuer“ Zugang zu Geschichte, aber wie?

Neue Zugänge zu Geschichte wurden aus der Kritik an alten Ansätzen heraus geschaffen, darunter Projekte der Sozialgeschichte, der *history from below* wie der *people's history*, und später doch genderkritische Ansätze wie *women's history*, deren Narrative zwar auch von Unrecht geprägt sind, dieses jedoch für Europäer*innen beruhigend in der Vergangenheit liegt. Die *graphic history* tritt hier nun als Genre auf, durch das man in die Geschichte eintauchen kann, um Ergriffenheit und geschichtliche Weiterbildung zu erfahren. Aber wie wird einer „neuer“ Zugang zu (afrikanischer) Geschichte in *graphic histories* geschaffen? Wie muss sich Forschung verändern, wenn sie nicht länger als ein Privileg der Wissenschaften verstanden wird? Und wie lassen sich Comics, und weiters *graphic histories* in diesen Transformationsprozess einordnen?

Die Kombination von Comics und Geschichtsschreibung vereint zwei Arten der Erzählung zu einem wirksamen Mittel, um komplexe soziale und politische Situationen auf ungewöhnlich anschauliche Weise darzustellen. Die schiere Ökonomie der grafischen Darstellung verbindet „Zeigen“ und „Erzählen“, die beiden Hauptkomponenten der erzählenden Kunst. Die Comicforschung ist in hohem Maße interdisziplinär; Forschende aus verschiedenen Fachbereichen wie Linguistik, Geschichte, Literaturwissenschaften, Psychologie, Grafikdesign, Kunst und Medienwissenschaften forschen auf diesem Gebiet. Das Fach wurde noch nicht "akademisch geweiht" und ist daher technisch gesehen keine Disziplin. Dies wirft alle möglichen Fragen auf; die Mobilität der Forschenden in den verschiedenen Disziplinen bereichert die Forschung durch Interaktion. Die Tatsache, dass es sich nicht um eine Disziplin handelt, gibt der Comicforschung die Freiheit, nicht streng "diszipliniert" zu sein; die Wissenschaft ist nicht an bestimmte Diskurse und Wissensmuster gebunden, denen andere ausgesetzt sind. Das bedeutet aber auch, dass sie weitgehend heimatlos ist, was mit einem Mangel an Zugehörigkeit und kollektiven Ressourcen einhergeht, die zu Fragen der Legitimität und Wirkung führen. (Vgl. Earle 2020: 3) So interdisziplinär sie auch ist, bewegt sich die gegenwärtige Comicforschung hauptsächlich in Anglo-Amerikanischen und Europäischen Wissensparadigmen und verabsäumt es, die Comic-Produktion, die sich mit Kritik an deren historischen Narrativen und deren Verknüpfung globaler Kontexte transnationaler Narrative befasst, miteinzubeziehen. Wie auch die Wissensproduktion anderswo ist die Wissensproduktion zu und durch Comics immer noch stark von einem imperialistischen Erbe von Mainstream-Forschung geprägt. (Vgl. Mehta/Mukherji 2015: 4f)

Quellen und *graphic histories*

Der transparente und adäquate Umgang mit Quellen ist ein essenzieller Aspekt der Arbeit von Historiker*innen. Eine Quelle ausreichend zu kontextualisieren und in eine Analyse sinnvoll einzuarbeiten, stellt eine große Herausforderung dar, die auch die Autor*innen von *graphic histories* betrifft. Daher möchte ich diesen Abschnitt dem Umgang mit Quellen, der Rolle von Historiker*innen beim Geschichte-Schreiben in diesem Zusammenhang und dem Umgang mit dem Nicht-Vorhandenen – das heißt dem Mangel an Quellen – widmen.

Trevor Getz bespricht diese Thematik im Anschluss an „Abina and the Important Men“, hier wird deutlich, dass das Comics-Format allein nicht immer in allen Belangen der Historiographie über ausreichende Darstellungsmittel verfügt. Getz hat hier die Entscheidung getroffen, seine Arbeit mit den Quellen zu Abinas Geschichte anzufügen und somit die Arbeit von Historiker*innen zu veranschaulichen, sowie auch ihre Rolle bei der Geschichtsschreibung und die diskursive Macht, die damit verbunden ist, transparent zu machen. Gleichzeitig können Leser*innen durch Liz Clarks Zeichnungen aber auch die Primärquelle, das Protokoll der Gerichtsverhandlung, tatsächlich als Teil des Texts sehen und erhalten auch die Kontextualisierung, also die Entstehung der Quelle, visuell.

Afrika-Historiker*innen müssen sich in vielerlei Hinsicht stärker einem kritischen Umgang mit Quellen verpflichten, da es nicht nur um den sensiblen Umgang mit vorhanden Quellen geht, sondern auch um die Quellen, die es – scheinbar – nicht gibt. Das bezieht sich einerseits auf die stark westlich und damit eurozentrisch geprägten, oft aus den Händen von Europäer*innen stammenden schriftlichen Quellen und den Mangel an Quellen, die diese *bias* nicht teilen. Doch alle Quellen, unabhängig ihrer Herkunft und Urheber*innenschaft, sind voreingenommen, und diese Voreingenommenheit gilt es zu erkennen und sie richtig zu kontextualisieren. Andererseits geht es hier aber auch um Arten von Quellen, die lange Zeit nicht den Kriterien der westlichen Definition einer Quelle entsprachen – die Rede ist von oral tradierten Quellen, visueller Kultur und weithin der Mangel an Quellen zu einer Person, einem Ereignis an sich. Für viele Historiker*innen haben schriftliche Quellen Priorität in Sachen Authentizität, Aussagekraft und Wahrhaftigkeit, und werden dahingehend oft als übermächtige Art von (Primär-)Quellen betrachtet.

An der Konzeption vieler *graphic histories* ist mehr als nur eine Person beteiligt – oft arbeiten mehrere Autor*innen, Historiker*innen, Zeichner*innen eng zusammen an einem Werk. Somit werden auch verschiedene Perspektiven, verschiedene Methoden und verschiedene Analysen zu einem Narrativ zusammengefügt. Ebenso fließen verschiedene Blicke auf die herangezogenen Quellen in das Narrativ ein. Findet durch diesen Prozess also auch eine

gegenseitige Überprüfung des Umgangs mit Quellen statt? Noch gibt es nicht allzu viele *graphic histories*, die wie „Abina and the Important Men“ eine dezidierte Besprechung der Quellen und eine kritische Reflexion über den Umgang mit ihnen enthalten. Getz sieht eine der Stärken der kollaborativen Entwicklung von *graphic histories* darin, dass alle Beteiligten mit ihren Fähigkeiten die Arbeit der Anderen bereichern können (vgl. Getz 2018:). Die Bearbeitung von Quellen, die Interpretation und Methode dahinter, sind also das, was Historiker*innen nicht nur beisteuern können, sondern auch sollen. Ebenso könnten die gestalterischen Darstellungsmöglichkeiten von Zeichner*innen in dieser Hinsicht stärker genutzt werden. Das Beispiel von der Zusammenarbeit von Getz und Clarke in „Abina and the Important Men“ sticht hier wieder als gelungene Umsetzung dieser Ergänzung der jeweiligen Stärken von Historiker*innen und Zeichner*innen hervor.

Der Anspruch, Geschichte „neu“ oder „anders“ zu schreiben kann einerseits die Neu-Interpretation von bereits bekannten und besprochenen Quellen, andererseits aber auch die Hinzuziehung von „vergessenen“ oder bisher nicht bekannten Quellen bedeuten. Diesen Prozess nun auch noch in einem graphischen Format zu zeigen, stellt wiederum eine eigene Herausforderung dar. Im Sinne einer Neu-Interpretierung steht in einem konventionellen akademischen Text auch eine Besprechung der bereits vorhandenen Sekundärliteratur an. Diese findet in *graphic histories* auch nicht immer ihren Platz. Die Autor*innen von *graphic histories* mit diesem Anspruch müssen sich auf das bereits vorhandene Wissen von Leser*innen zur gewählten Thematik verlassen und die Akt der Neu-Interpretation zeigen, ohne allzu ausführlich auf das Narrativ, auf das man sich bisher geeinigt hatte, einzugehen. Genau genommen betrifft diese Schwierigkeit aber nicht nur *graphic histories*, sie betrifft auch konventionelle akademische Texte, deren Autor*innen sich nicht mit einer Literaturübersicht oder Diskursanalyse aufhalten wollen.

Sofern eine Quelle nicht verifizierbar ist oder durch andere Quellen zumindest für relevant erklärt werden kann, bleibt in einem konventionellen akademischen Text meist keine andere Möglichkeit, als diese Leere zwar anzusprechen, sie aber bis auf weiteres einfach zu akzeptieren. Gegebenenfalls wird das, was es nicht gibt, auch einfach nicht erwähnt. Hier bietet das Comics-Format eine andere Möglichkeit: Leere, das Nicht-Vorhandensein, kann gezeigt werden. Leere kann durch verschiedene gestalterische Mittel sichtbar gemacht werden, darunter die Weißfärbung eines oder mehrerer Panels, ebenso deren Schwarzfärbung, durch Auslassungen und letztlich durch das Zeigen des Nicht-Vorhandenen.

D'Saletes Recherche für „Angola Janga“ war stark von der Beschränkung der archivarisches Bestände zu Zumbi dos Palmares und den Quilombas geprägt. Schriftliche Quellen zu den Ereignissen wurden zunächst von der portugiesischen Kolonialadministration archiviert – diese Quellen spiegeln jedoch hauptsächlich die Perspektive der Kolonisator*innen wider. Aufzeichnungen zu Strategien im Widerstand der Quilombas gibt es keine, nur wenige Darstellungen der Lebensumstände und kurze Biographien einzelner Widerstandskämpfer*innen.

Geschichte schreiben – eine Entscheidung treffen

A graphic representation of the past, but also a history in that it purports to represent past events and experiences through the interpretation of sources from that period. Graphic histories are not meant to be fiction, although most authors and illustrators recognize that the narratives they are creating must at times venture into speculation. (Getz 2012: 177)

Vor allem geht es hier um Interpretation, die Interpretation von Quellen und deren Kontextualisierung. Wie „Abina and the Important Men“ vor Augen bringt, ist eine fiktive Geschichte nicht immer reine Fiktion. Natürlich stellen sich bei jeder Art von Lebensbeschreibung Fragen der Darstellung, der „autobiografischen Wahrheit“ und der Erzählung. Wir gehen im Allgemeinen davon aus, dass ein Stück Leben kein Werk der Fiktion ist, wenn die grundlegenden historischen Fakten, Daten und Ort der Geburt, Lebensereignisse und ähnliches bekannt und stimmig sind. Das alles können wir im Fall Abinas nicht überprüfen, aber darum geht es auch gar nicht. Hier wird Abinas Geschichte erzählt, wie sie von Getz und Clarke mithilfe von anderen Quellen konstruiert wurde. Bereits die Primärquelle, das Transkript der Gerichtsverhandlung, ist eine Interpretation der Ereignisse. Das Transkript wurde, wie Getz vermutet, von einem Gerichtsschreiber oder gar von William Melton selbst in Eile erstellt und mit zahlreichen Notizen versehen (vgl. Getz 2012: 121) Zusätzlich wurden Abinas Aussagen ins Englisch übersetzt; der Prozess der Übersetzung ist zu einem bestimmten Grad ebenso von Interpretation bestimmt, wie das hastige Aufschreiben von gesprochenen Aussagen. Abinas Stimme lässt sich nur schwer aus dem Transkript herauslesen, so ist sie also vielmehr Produkt von Getz' (und Clarkes) Interpretation auf Basis der Geschichte, die erzählt werden soll. „Abina and the Important Men“ ist lediglich eine Repräsentation von Abinas Geschichte, nicht ihre Geschichte selbst (vgl. Getz 2012: 120f).

Andererseits erzählen Fakten allein noch keine Geschichte. Das ist die Aufgabe von Historiker*innen, die eine Entscheidung darüber treffen, welche Geschichte sie erzählen wollen. Diese Entscheidung ist an die zu Verfügung stehenden Quellen, das Ziel und die Positionierung der Autor*innen und ebenso ihren Kontext gebunden. Geschichte ist keine chronologische Auflistung von Ereignissen sondern die In-Beziehung-Setzung der

Vergangenheit mit der Gegenwart. Der Punkt ist, dass niemand dieselbe Geschichte mithilfe derselben Quellen wie jemand anderes *konstruieren* wird – daher ist es essenziell, die Entscheidungen, die im Laufe dieses Prozesses getroffen werden, für andere sichtbar zu machen, damit sie ihre eigenen Entscheidungen treffen können. Ich denke, dass dies sowohl in konventionellen akademischen Texten als auch in graphischen Texten gleichsam umgesetzt werden kann, wenn auch mit verschiedenen Mitteln. Es geht nicht um eine Überlegenheit des einen Mediums über das andere, sondern vielmehr um die Möglichkeiten, sich gegenseitig zu ergänzen und zu bereichern.

Produktionsebene und Rezeptionsebene: die verschiedenen Rollen von Autor*innen und Leser*innen

Im Begleittext zu „Abina and the Important Men” widmet sich Getz der Frage, wessen Geschichte diese *graphic history* eigentlich ist. Wie bereits festgestellt wurde, handelt es sich hierbei um eine *Repräsentation* von Abinas Geschichte. Diese nutzt der Autor als Mittel, um die komplexen Zusammenhänge von Sklaverei, Kolonialismus und der Nachfrage freier Märkte und die damit verbundenen menschlichen Kosten zu zeigen (vgl. Getz 2012: 116). Diese historischen Begebenheiten betrachtet er jedoch durch die Linse moderner Westlicher moralischer Standards (z.B. bezüglich der Definition von Sklaverei, aus dieser Perspektive ist klar, dass Abina eine Sklavin ist) welche seine Interpretation färbt. Getz ist sich jedoch seiner *bias* in diesem Hinblick bewusst und problematisiert seine Positionierung aktiv im Begleittext. Er spricht von mehreren Ebenen der Übersetzung, die auf Abinas Geschichte angewendet wurden: zunächst die von Abinas Schilderung in (vermutlich) Akan Twi ins Englische (ihre Aussage vor Gericht), dann vom Gesprochenen in einen verschriftlichten Text (das Transkript) und schließlich vom Geschriebenen in eine Kombination aus Bild und Text (die *graphic history*). (Vgl. *ibid.*: 121) Darüber hinaus, wie ich später noch im Abschnitt zur Rolle von Leser*innen argumentieren werde, übersetzt auch die Leser*in die *graphic history* in ihre eigene Lebenswelt und ihr Verständnis von Geschichte. Diese verschiedenen Übersetzungs- und Interpretationsprozesse beeinflussen maßgeblich die Bedeutung von Abinas Geschichte.

Die wesentliche Aufgabe von Historiker*innen (Laien und Akademiker*innen gleichermaßen) ist es, die Vergangenheit mithilfe von Quellen zu rekonstruieren. Da Quellen jedoch nicht neutral sind, ist es unmöglich, Geschichte so zu schreiben, wie sie „wirklich) passiert ist. Historiker*innen müssen also einen Weg finden, ein plausibles Narrativ zu *konstruieren* – sprich Quellen so auszuwählen, zu organisieren und zu interpretieren, dass sie zusammenhängend als eine mögliche Repräsentation der Vergangenheit gelesen werden können. Historiker*innen treffen hierbei aktiv Entscheidungen: welche Geschichte sie erzählen wollen, welche Akteur*innen sie in den Mittelpunkt stellen, in welchen größeren Kontext sie ihr Narrativ

einbetten, und letztlich, ob sie damit bestehende Geschichtsschreibung bestätigen, ergänzen oder anfechten. Wie die Anfechtung eines akzeptierten, eurozentrischen Narrativs afrikanischer Geschichte ausgeführt werden kann, zeigt Sergé Diantantus dreiteilige Reihe „Simon Kimbangu“ (2002, 2004, 2010). Diantantu zentriert das Leben einer Figur des Widerstandes im kolonialen Kongo und verbindet hier ähnlich wie Getz und Clarke Koloniales mit Postkolonialem, Vergangenes mit gegenwärtigen Problemstellungen des 21. Jahrhunderts. Vielmehr noch, indem Diantantu die Stärke, die Willenskraft und den Widerstand von Kongoles*innen in den Mittelpunkt seiner Erzählung stellt, schafft er es, Westliche Paradigmen der Geschichtsschreibung umzukehren, indem er beispielsweise das Jahr 1914 mit dem Erfolg Simon Kimbangu als Prediger markiert (und nicht mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges in Europa) (vgl. Bragard 2015: 104). Durch das graphische Format kann er diese Dezentrierung von eurozentrischer Geschichtsschreibung nicht nur beschreiben, sondern auch bildlich zeigen. Diantantus Entscheidung, mit der dominante Assoziation des Jahres 1914 zu brechen, zeigt deutlich welche Rolle Geschichtsschreibende – ob nun Historiker*in oder Künstler*in – in der Konstruktion eines Narratives einnehmen.

Die Leser*in spielt eine entscheidende Rolle in der Rezeption von *graphic histories*: sie bringt die geschriebene und die graphische Textebene zusammen, konstruiert daraus eine zusammenhängende Erzählung und bettet diese in ihre eigene Lebenswelt ein, verbindet sie also mit bereits gemachten Leseerfahrungen. Wie wir bereits erfahren haben, liest keine Leser*in denselben Text auf dieselbe Art und Weise, und schöpft auch nicht dieselbe Bedeutung aus dem Gelesenen. Ebenso wie Autor*innen (Künstler*innen, Autor*innen) haben Leser*innen ein Ziel (etwas Spannendes Lesen, den eigenen Horizont erweitern, Geschichte anders erfahren, ... die Pflichtlektüre für ein Seminar bewältigen, etc.) und verfolgen dieses bei der Konstruktion des Narrativs. Viele Comics spielen mit der Mehrdeutigkeit der Erzählebenen und lassen verschiedene Interpretationen zu; einige verlassen sich auf die Fähigkeit der Leser*in, Kontextwissen selbstständig zu ergänzen.

Als mitbedachte Zielgruppe bietet die Leser*in auch einen Orientierungspunkt für Autor*innen. Im graphischen Medium haben vor allem Laien die Möglichkeit, über historische Ereignisse und Personen mehr zu erfahren, ohne eine wissenschaftliche Ausbildung zu haben, beziehungsweise mit konkreten Feldern und Diskursen vertraut zu sein. Dementsprechend müssen Autor*innen überlegen, welche Informationen sie voraussetzen können, welche Kontextualisierung sie bereitstellen müssen und welche Aussage sie mit der Geschichte treffen wollen und was sie dafür graphisch zeigen müssen. Getz beschreibt diese Überlegungen ausführlich, ist „Abina and the Important Men“ doch auch als Lehrmaterial gedacht. Für historisch interessierte Leser*innen wird nicht nur ein Leitfaden zum Lesen und Analysieren

bereitgestellt, auch der historische Kontext wird ausführlich dargestellt. Als Lektüre zur intensiven Beschäftigung auf verschiedenen Niveaus konzipiert, kann diese *graphic history* von Getz und Clarke nicht allein stehen – die angedachte Leser*in bestimmt als diese mehrteilige Form. Ähnlich wird auch „Crossroads: I Live Where I like“ von Begleittexten gerahmt, diese dienen aber weniger als Lektüreführer, sondern vielmehr als Einblick in die Zusammenarbeit mit (ehemaligen) Aktivist*innen und in die Bedeutung von Crossroads für den Wohnungsnotstand im heutigen Südafrika. „Crossroads“ als *graphic history* soll beides sichtbar machen und diese Bedeutung zugänglich für Leser*innen vermitteln. „Angola Janga“ setzt an einem anderen Punkt an, nämlich an der Idee, Bekanntes neu zu erzählen. Mit Zumbi dos Palmares’ Geschichte vertraute (brasilianische) Leser*innen sollen eine neue Lesart dieses Narrativs erfahren und dessen Ambivalenzen kennenlernen. Die Rezeption der *graphic history* zu antizipieren, erfordert konkrete Planung vonseiten der Autor*in, bedeutet aber auch eine gewisse Einflussnahme der angedachten Zielgruppe.

Der Zweck eines multimodalen Zugangs zu Geschichtsschreibung in Form einer *graphic history* liegt darin, alternative Interpretations- und Darstellungsweisen zu bestehenden historischen Narrativen zu eröffnen. *Graphic histories* ermöglichen Leser*innen einen Zugang zu Geschichte, der nicht zwingend (akademisches) Vorwissen für das Verstehen der vorliegenden Geschichte erfordert. Sie bieten sich daher als komplementär zu akademischer Geschichtsschreibung an, um ein diverses Publikum zu erreichen. Durch die gestalterischen Möglichkeiten von *graphic histories* eröffnen sich mehrere Erzählebenen, und das Zusammenfügen des Narrativs erfolgt unter Mitarbeit der/des Leser*in. Der Interpretationsprozess, der hier geschieht, ist stark vom Vorwissen von Leser*innen beeinflusst. Die Geschichte des graphischen Mediums selbst in afrikanischen Kontexten führt uns zu dessen Komplizenschaft im Kolonisierungsprozess.

Der Einblick in das im Rahmen dieser Arbeit erstellte Sample an *graphic histories* zeugt von einer breit gefächerten Auswahl an Themen, den weitreichenden Interessen von Künstler*inne/Autor*innen, sowie auch einer weniger breit aufgestellten Zahl an Publikationssprachen. Wie „vergessene“ Geschichte von Akteur*innen, denen oftmals historische Handlungsfähigkeit abgesprochen wurde, in Form einer *graphic history* erzählt werden kann, zeigen Getz und Clarke in „Abina and The Important Men“. Der transparente Umgang mit (nicht) vorhandenen Quellen und fiktionalen Elementen ermöglicht uns das Nachdenken über Problemstellungen, die sich im Prozess des Geschichte-Schreibens, ob nun in Form einer *graphic history* oder eines akademischen Textes, ergeben können. Ebenso werden in „Crossroads: I Live Where I like“ von Benson/Marais/Trantraal/Trantraal und „Mekatilili wa Menza“ von The Nest Collective Frauen als Aktivist*innen in Narrativen inszeniert,

die in der Vergangenheit männlichen Protagonisten vorbehalten waren. Diese beiden *graphic histories* unter demselben Aspekt ihres Beitrages zur afrikanischen Frauengeschichte zu diskutieren, führt vor Augen, wie unterschiedlich solche Projekte gestaltet werden können, und verdeutlicht damit umso mehr die Vielfalt von *graphic histories*. Beide Werke sind als Ausdruck der feministischen Kritik an afrikanischer Geschichtsschreibung zu sehen, und zeigen durch ihre Ansätze die Bereicherung dieses Diskurses dadurch auf. „Cumbe“ und „Angola Janga“ von Marcelo D’Salete eröffnen die Diskussion für diasporische afrikanische Geschichte, und verdeutlichen damit die Notwendigkeit eines pluralen Geschichtsbegriff Afrikas. D’Salete nutzt auch gekonnt das Potenzial des graphischen Formats, um Gewalt auf eine Art und Weise darzustellen, dass Leser*innen nicht mit Gewalt als reiner Tatsache konfrontiert sind. Diantantus „Simon Kimbangu“ eröffnet die Möglichkeiten für die Dezentrierung eines europäischen Geschichtsverständnisses in Narrativen, lädt aber auch dazu ein, über die Ambivalenzen von Quellen nachzudenken.

Die *graphic history* bildet ein Genre, welches einen „neuen“ Zugang zu Geschichte ermöglicht. Sie bietet uns aber auch die Möglichkeit, eine andere Perspektive auf alte Problemstellungen beim Geschichteschreiben aufzumachen. Der transparente Umgang mit Quellen kann nicht nur erklärt, sondern auch gezeigt werden. Gleichzeitig können Autor*innen von *graphic histories* auf fiktionale/fiktionalisierte Elemente beim Erzählen zurückgreifen, wo beispielsweise ein Mangel an belegbaren Quellen herrscht. Wie wichtig eine Kontextualisierung für ein tiefgehendes Verständnis von Geschichte ist, zeigt sich in deren Eigenschaft als etwas Konstruiertes (im Gegensatz zu etwas natürlich Gegebenen). Historiker*innen und auch Autor*innen von *graphic histories* üben bei der Konstruktion – beim Interpretieren – von Geschichte Macht aus, indem sie bestimmte Entscheidungen treffen: Welche Geschichte wie erzählt werden und auch in welchem Rahmen sie gedeutet werden. Leser*innen spielen aber ebenso eine zentrale Rolle bei der Konstruktion und Interpretation von Geschichte, da sie das Gelesene in ihr eigenes Vorwissen einbetten.

3. Kapitel: über Formen von Geschichte nachdenken

Trotz ihrer Geschichte als koloniales Instrument und ihrer Praxis des Zurückgreifens auf Stereotypen haben sich Comics – anders als offizielle Institutionen von Erinnerungskultur – mit diesem Erbe auseinander zu setzen und in selbstreflektierender Absicht mit Problemstellungen im Zusammenhang mit kolonialer Geschichte und Fragen von Repräsentation beschäftigt. Diese Dekolonisierungsprozesse untersuchen Bragard und Lambert in Comics zur Belgisch-Kongolesischen Geschichte, speziell in Verbindung mit der Debatte rund um koloniale Statuen und Denkmäler. Wo in der öffentlichen Auseinandersetzung (beispielsweise im Schulunterricht, in der Wissensvermittlung in Museen, die koloniale Kunstobjekte ausstellen, oder durch Straßennamen) mit der eigenen kolonialen Vergangenheit die Initiative oft fehlt, engagieren sich Künstler*innen aktiv in der Debatte zu kolonialen Monumenten und Dekonstruktion. (Vgl. Bragard/Lambert 2021: 1185) Bragard und Lambert besprechen unter anderem die Ansätze des belgischen Comickünstlers Jean-Philippe Stassen in „I comb Jesus et autres reportages africains“ (2015) und zeigen, wie Karikaturen transformiert und im Rahmen antirassistischer Projekte gezeigt werden können. Stassens Bearbeitung von Hergés Figur Tintin, dessen Stil nachhaltig Einfluss auf nicht nur die französische und kongolesische Comicszene hatte, und die der Figur des „Leopardenmann“, ebenfalls popularisiert durch Hergés rassistische Darstellung, leitet einen Prozess kritischer dekolonialer Reflexion ein. (Vgl. ibid.: 1193)

Comickünstler*innen schreiben sich mit ihren Werken nun also in diese aktuelle Debatte zu Arten von Erinnerung, die uns global beschäftigt, mit ein. Mit dem graphischen Medium schöpfen sie dabei aus einer Bandbreite an gestalterischen Möglichkeiten, die kreativ and Memorialisierungsprozesse herantreten und sich dabei auch den Rückgriff auf das Fiktive und Fantastische erlauben können, wie die Comicserie „Africa Dreams“ (2010, 2012, 2012, 2016) von Charles et al. oder Baruti und Cassiau-Hauries „Madame Livingstone“ (2014) demonstrieren. Comics nehmen damit eine zentrale Rolle nicht nur in der Dekolonisierung visueller Kultur, sondern auch in der Dekolonisierung öffentlicher Räume und kollektiver Erinnerung ein (vgl. ibid.: 1203). Die in dieser Arbeit untersuchten graphic histories nehmen ebenso an diesen Debattenteil, besonders der zu Dekolonisierung von Wissen über Afrika. Viele von ihnen belassen es nicht bei einer Reflexion über Vergangenes, sie gehen auch den Weg der Dekonstruktion und Dezentrierung eurozentrischer Perspektiven.

Doch wie wir bereits im ersten Kapitel erfahren haben, sind diese und andere Versuche, geschichtswissenschaftliche Perspektiven und Methoden zu transformieren, bei weitem nicht die ersten ihrer Art. Vielmehr knüpfen sie an die Ergebnisse von „Pionierprojekten“ wie die der UNESCO *General History of Africa* an, setzen deren Arbeit fort und reflektieren aber auch

kritisch darüber. Wie sich die Vorstellungen und Ansprüche davon, was es heißt, Geschichte – speziell afrikanische Geschichte – neu und anders zu schreiben, verändert haben möchte ich in diesem Kapitel anhand der *General History of Africa* und ihrem Folgeprojekt, der E-Learning-Plattform *Women in African History*, zeigen.

3.1 *General History of Africa* – afrikanische Geschichte „neu“ schreiben

Ein maßgebendes, eigentlich bahnbrechendes, Historiographieprojekt, das den Anspruch hatte, afrikanische Geschichte „neu“ zu schreiben ist die UNESCO *General History of Africa* (1964–1998). Um zu verstehen, woher diese Ideen kamen, welche Ideale damit verfolgt und wie sie letztlich umgesetzt wurden, untersuche ich die *General History of Africa* in diesem Kapitel im Hinblick auf den Kontext, in dem sie entstand, und die Ziele, die sich die beteiligten Historiker*innen damit gesteckt hatten. Dieser Exkurs wird mir helfen, zu zeigen, welche Paradigmenwechsel es in der afrikanischen Historiographie gab, und wie diese Veränderungen mit den Ansprüchen aktueller Ansätze, die Geschichte Afrikas „neu“ zu schreiben, korrespondieren. Auf das aus der *General History of Africa* hervorgegangene Projekt „*Women in African History*“, das als e-Learning-Plattform durch den Einsatz verschiedener Medien – darunter auch des Comics – ein solches Neu-Schreiben versucht, gehe ich im zweiten Kapitel genauer ein.

Die Idee für die „*General History of Africa*“ (von hieran als GHA abgekürzt) wird auf den ersten Internationalen Kongress von Afrikanist*innen 1962 in Accra, Ghana, zurückgeführt. Auch wenn die Idee, die Geschichte Afrikas neu zu definieren und neu zu gestalten, nicht neu war, so entwickelte sich mit der GHA das erste eigens dem afrikanischen Kontinent gewidmete historiographische Projekt, das auch Bestand hatte. Die GHA wurde als ein panafrikanisches, afrozentrishes Projekt der Geschichtsschreibung erdacht und sollte sowohl epistemische als auch politische Zwecke erfüllen. Panafrikanisch insofern, dass möglichst viele Afrikaner*innen aus möglichst vielen verschiedenen afrikanischen Ländern an diesem Projekt zusammenarbeiten sollten. Zu den maßgebenden beteiligten gehörten unter anderem Joseph Ki-Zerbo, Jacob Ade Ajayi, Cheikh Anta Diop, Ali Mazrui, Bethwell Ogot, Ali Mazrui, Djibril Tamsir Niane und Albert Adu Boahen, die auch als Herausgeber der GHA fungierten. Nicht-afrikanische Personen arbeiteten jedoch als Autor*innen mit, darunter Jan Vansina, Catherine Coquery-Vidrovitch und Jean Devisse. (Vgl. Schulte Nordholt 2021: 37-41) Afrozentrish sollte die GHA sein, indem sie Europa und den Einfluss von Europäer*innen dezentralisieren und stattdessen die Eigenständigkeit afrikanischer historischer Akteur*innen und Institutionen hervorheben sollte.

Afrikanische Quellen sollten eine Neubewertung erfahren, indem ihnen eine besondere Eignung für die Rekonstruktion der präkolonialen Geschichte Afrikas zugeschrieben wurde. Aber nicht nur welche Akteur*innen, welche Perspektiven und welche Quellen zum Einsatz kamen, sollte verändert werden, sondern auch das grundlegende Verständnis, was überhaupt als „Afrika“ betrachtet wurde: das bisher immer als getrennt gedachte Nordafrika sollte im Rahmen der GHA auch als Teil Afrikas gedacht werden. Die Geschichte der afrikanischen Diaspora (trotz der Beteiligung von Autor*innen aus der Diaspora) wurde dennoch erst ab den 1980ern als Teil der GHA gedacht. (Vgl. *ibid.*: 77) Als Sponsor erschien die UNESCO, die einerseits frühere gescheiterte historiographische Projekte wiedergutzumachen hatte und andererseits als Teil der UN einen wichtigen Part in der politischen Emanzipation vormals kolonialisierter Staaten spielen wollte – allein im Jahr 1960 hatte die UN durch afrikanische Staaten 17 neue Mitglieder erhalten (vgl. Schulte Nordholt 2021: 9 und 12). Wie Schulte Nordholt feststellt, sind die veröffentlichten Bände der GHA kein exaktes Spiegelbild der ursprünglich formulierten Ideale (vgl. Schulte Nordholt 2021: 43). Die Übersetzung von Theorie in Praxis sei den Autor*innen der GHA nicht ihrem Manifesto entsprechend gelungen, was ich später noch im Detail diskutieren werde. Es ist wichtig zu verstehen, unter welchen Bedingungen, in welchem politischen Klima, die GHA ursprünglich konzeptualisiert wurde, um zu verstehen, warum die Beteiligten die Entscheidungen trafen, die sie trafen.

Ideal des Anti-Ideals?

Eines der Hauptziele der GHA war es, den Status afrikanischer Geschichte als wertvoll für wissenschaftliche Untersuchungen herzustellen. Daraus ergab sich auch das Streben, afrikanische Geschichte als Disziplin mit wissenschaftlichen Standards, die rassistischer Kolonialgeschichte keinerlei Bestätigungsgrundlage bieten und gleichzeitig den politischen Zielen der neuerdings unabhängigen afrikanischen Staaten dienlich sein sollte. (vgl. Schulte Nordholt 2021: 42) Der Wunsch, sich gegen die eurozentrischen Ideen zu Afrika und das dominierende Geschichtsverständnis von Afrika als „Kontinent ohne Geschichte“ zu stellen führte die GHA zur Formulierung ihrer Ideale in erster Linie als Anti-Ideale eurozentrischer Geschichtsschreibung. (*ibid.*: 46 und 49f) Die Distanzierung von moderner europäischer Geschichtsschreibung, in deren Verständnis die Geschichte Afrikas mit der Ankunft von Europäer*innen und dem Kolonialismus begann, motivierte die Autor*innen der GHA, sich der präkolonialen Zeit zuzuwenden, und darin das „Afrikanische“ in der afrikanischen Geschichte zu etablieren. Dennoch entschied man sich für einen chronologischen Ansatz, der auch die zeitlichen Marker von präkolonial/kolonial/postkolonial verwendete, denn wie Ki-Zerbo und andere immer wieder betonten, ginge es auch darum, afrikanische Geschichte als ernstzunehmende Disziplin zu etablieren – eine komplette Abwendung von europäischen

analytischen Kategorien (und auch Methoden) erschien nicht als Möglichkeit. Der Spagat zwischen der Kritik an und Abwendung von eurozentrischer Geschichtsschreibung und dem gleichzeitigen Festhalten an europäischer Epistemologie weist bereits darauf hin, wie schwierig die Übersetzung der in der Theorie formulierten Ideale in eine Praxis der Geschichtsschreibung werden sollte.

Allein durch den personellen Kontext, in dem die GHA entstand, war bereits klar, dass es sich um ein panafrikanisches Unterfangen handeln würde, sowohl in Hinsicht auf die Fragen der Wissensproduktion als auch der politischen Absichten (vgl. Schulte Nordholt 2021: 75f). Eine zentrale Figur in der „brainstorming“-Phase der GHA war Ghanas erster Präsident, Kwame Nkrumah, der als prominenter Panafrikanist auch noch eine Brücke zwischen dem afrikanischen Kontinent und der Diaspora bildete – zumindest bis er 1966 aus dem Amt gepuscht wurde. Nkrumah setzte sich bereits vor der GHA für die Erstellung einer *Encyclopedia Africana*, die nach dem Vorbild einer *Encyclopedia Britannica* Wissen über Afrika afrikanisieren und kompakt zusammengefasst anbieten sollte. Die GHA ist der zweiten Welle des Panafrikanismus (nach 1945) zuzurechnen, die aber ein starkes Interesse an Geschichte und kulturellem Erbe mit der ersten Welle verband. Antikoloniale Bewegungen am gesamten afrikanischen Kontinent Mitte des 20. Jahrhunderts inspirierten zusätzlich ein Umdenken bezüglich der geographischen und kulturellen Räume, die zu Afrika gezählt wurden. Die GHA widersprach der Idee, dass ausschließlich Schwarze Menschen Afrikaner*innen sein konnten und unterstützte stattdessen die Vorstellung einer kontinentalen und kulturellen Einheit von Afrikaner*innen, welche Nordafrika und später auch die Diaspora miteinschließen sollte (vgl. Schulte Nordholt 2021: 76f). Das Ideal des Panafrikanismus bezog sich aber nicht nur auf das geographische Ausmaß Afrikas, sondern auch auf die Diversität der an der GHA Beteiligten. Ab 1971 wurde die GHA vom International Scientific Committee (ISC) geleitet, dessen Mitglieder in erster Linie durch ihre afrikanische Herkunft qualifiziert waren. Nicht-afrikanische Kollaborateur*innen mussten sich den politischen und antikolonialen Idealen der GHA verpflichten, und sollten nur geringen Einfluss auf die epistemische Auslegung der GHA haben (vgl. *ibid.*: 85).

Das Schreiben einer Nationalgeschichte und das Stärken nationaler Identitäten war ebenso Teil des Ideals der politischen Emanzipation der GHA. Für diesen Zweck wurde einer Art von Quellen besondere Bedeutung beigemessen: oralen Quellen. Diese wurden als „typisch afrikanisch“ und möglicherweise einzigartiges Mittel der Dekolonisation gesehen. Denn erstens bestätigte das Sammeln und Dokumentieren oraler Quellen das Recht aller afrikanischen Gesellschaften auf historische Erinnerung, und zweitens erwiesen sich Oraltraditionen als besonders hilfreich für die Rekonstruktion präkolonialer Geschichte, auf die

die GHA besonderen Wert gelegt hatte. Präkoloniale Geschichte, sprich die Geschichte Afrikas vor Ankunft und Einflussnahme durch Europäer*innen wurde synonym mit „wahrer“ Geschichte, und wurde so für die politisch-emanzipatorischen Zwecke des nation-building instrumentalisiert. Die Rekonstruktion der Geschichten präkolonialer politischer Einheiten, wie der Großreiche von Ghana, Mali und Songhay wurden als eindeutiger Beweis gesehen, dass Afrikaner*innen dazu fähig waren, politisch selbstbestimmt zu leben. Historische Sprachforschung wurde ebenso zu diesem Zweck betrieben. (Vgl. Schulte Nordholt 2021: 90ff)

Wunschdenken der GHA und die Realitäten des Geschichteschreibens – ein akrobatischer Akt

Die GHA versuchte einerseits, neue Forschungsstandards für das Schreiben afrikanischer Geschichte als eigenständige Disziplin zu etablieren und andererseits, die politische Emanzipation von Afrikaner*innen voranzutreiben – zwei Ziele, die nicht immer miteinander vereinbar waren. Es gab keine klare Vorstellung davon, wie eine politisch emanzipatorische Geschichtsschreibung, die sich vom Eurozentrismus loslösen und einen Afrozentrismus fördern sollte, mit einer unabhängigen Wissenschaft vereinbar sein sollte (vgl. Schulte Nordholt 2021: 153). Auch waren sich die an der GHA beteiligten Autor*innen nicht immer einig, wie bestimmte Praxis-Probleme gelöst werden sollte, da sich spezifische Narrative einer pauschalen Lösungsfindung verweigerten. Die Erwägung alternativer Ansätze zur Geschichtsschreibung, die auf Afrika ausgerichtet sind, erfordert die gleiche Befragung, da Fragen der Identität und des Standorts allen Forschungen innewohnen. Die intellektuelle Kultur Afrikas ist im Kontext der Politik der Befreiungsbewegungen und der nationalistischen Kämpfe entstanden. Als Produkt einer nationalistischen und panafrikanistischen Ethik geht die westliche Wissenschaft von der Annahme einer einheitlichen Identität aller Afrikaner*innen aus. Diese Annahme berücksichtigt jedoch nicht die unterschiedlichen Realitäten oder sozialen Spaltungen der afrikanischen Gesellschaften. (vgl. Mama 2007: 7f)

Auch der übermäßige Fokus auf Oralquellen als Mittel zur Afrikanisierung von Geschichte erwies sich – trotz grundsätzlich vielversprechender Verwendung – als Wunschdenken der GHA. Viele der Autor*innen, die sich im Manifesto der Rekonstruktion präkolonialer Geschichte mithilfe von afrikanischen (oralen) Quellen verschrieben hatten, lieferten letzten Endes eine Narrative, die sich mit kolonialen Verhältnissen auf Basis kolonialen Archivmaterials auseinandersetzten, wie Schulte Nordholt kritisiert (vgl. Schulte Nordholt 2021: 73f). An dieser Stelle sollte aber festgehalten werden, dass es vielmehr um den reflektierten Umgang mit Quellen welcher Art auch immer gehen sollte, und Quellen als das zu sehen, was sie sind: Produkte einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Ortes und bestimmter Personen. Daran

sollte ihre Nützlichkeit für die Rekonstruktion von Geschichte gemessen werden, und nicht an formalen Kriterien (eine Kritik, die die GHA an eurozentrischen Quellen andersherum übte).

Rezeption der GHA – das Gegenteil von *cutting-edge*

Der erste Band (herausgegeben von Joseph Ki-Zerbo, 1980/81) der GHA widmet sich der Afrikanischen Prähistorie und deren Methodologie. Im Fokus stehen Quellen, vor allem Oraltraditionen, Archäologie und Linguistik als reichhaltige Quellen für die Etablierung einer afrikanischen Historiographie. Der zweite Band (herausgegeben von Gamal Mokhtar, 1981) liefert Einblicke in verschiedene geographische Räume Afrikas und die durch sie geprägten Zivilisationen, mit einem speziellen Fokus auf Ägypten. Während die ersten beiden Bände weitaus größere Zeiträume abdecken, thematisiert der dritte Band (herausgegeben von Muhammad al-Fasi, 1988) die konkrete Periode des 7. Jahrhunderts n.u.Z., und den in dieser Zeit ansteigenden Einfluss des Islams in West- und Ostafrika. Gleichzeitig verortet der dritte Band erstmals Afrika innerhalb einer globalen Geschichte, und stellt Verbindungen zwischen afrikanischen Gesellschaften und der arabischen Halbinsel sowie Asien her. Die folgenden Jahrhunderte zeichnet der vierte Band (herausgegeben von Djibril Tamsir Niane, 1984) geprägt durch die Formation neuer politischer Einheiten in Westafrika und die Entwicklung der Swahili-Kultur in Ostafrika. Der fünfte Band (herausgegeben von Bethwell Allan Ogot, 1992) hebt zwei zentrale Themen hervor: die Entstehungen und Untergänge von Kulturen/Reichen in verschiedenen geographischen Räumen innerhalb des afrikanischen Kontinent, während sich gleichzeitig die (vorwiegend Handels-)Kontakte Afrikas nach außen intensivierten. In diesem Band steht auch der Handel mit Versklavten erstmals im Vordergrund. Im 19. Jahrhundert n.u.Z. angelangt, deckt der sechste Band (herausgegeben von Jacob Ade Ajayi, 1989) einen wesentlich kürzeren Zeitraum als seiner Vorgänger ab: die zunehmenden europäischen Einflüsse, auch im Rahmen des „Scramble for Africa“, sind aber den Idealen der GHA nur einer von drei großen Themenblöcken; vielmehr die Positionierung Afrikas in der Globalgeschichte durch Handelsnetzwerke und Prozesse der Modernisierung werden zentral. Wiederum der siebte Band (herausgegeben von Albert Adu Boahen, 1985) macht es sich zur Aufgabe die koloniale Dominierung und Aufteilung Afrikas durch Europa zu besprechen; die Zusammenhänge zwischen politischen und sozio-ökonomischen Verhältnissen/Ereignissen in Europa und denen in Afrika werden aufgezeigt. Abschließend werden antikoloniale Bewegungen und die ersten Formationen afrikanischen Nationalismen dargestellt, ebenso wie die Interaktion zwischen Afrikaner*innen und Menschen der afrikanischen Diaspora. Band acht (herausgegeben von Ali Mazrui, 1993) verfolgt afrikanische Geschichte von 1935 bis zur Gegenwart. Politische Selbstbestimmung, das Nachwirken von Kolonialität und Veränderung im Allgemeinen lassen sich als zentrale Themen identifizieren. Diese acht Bände entsprachen

der ursprünglich Planung der GHA, wie sie in den 1960ern konzeptualisiert wurde. Inzwischen entstanden weitere drei Bände (neun bis elf), die den aktuellen Stand der Wissenschaft zur Geschichte Afrikas (Band 9), die Miteinbeziehung diasporischer Geschichte (Band 10) und Afrika als Teil einer globalen Geschichte (Band 11) thematisieren. Die Bände neun bis elf befassen sich auch mit Paradigmenwechseln in der Geschichtsschreibung Afrikas, etwa im Hinblick auf die Rolle „neuer“ Akteur*innen in verschiedenen Perioden (Frauen, nicht-Elite). (Vgl. UNESCO.org 2022a)

Die Rezeption der verschiedenen Bände der GHA fiel durchaus gemischt aus. Die ersten drei Bände erhielten ausschweifendere Rezensionen, die späteren Publikationen trotz ihres Anspruches als Referenzwerke dagegen wurde weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Rezensierende scheinen sich einig zu sein, dass die Ansätze und Erkenntnisse der frühen Bände bereits bei ihrer Veröffentlichung veraltet waren (vgl. Fyfe 1986: 178). Die Prinzipien von Interdisziplinarität, einer Perspektive von „innen“ auf afrikanische Geschichte, vom panafrikanischen Verständnis Afrikas als einer Einheit und des Fokus auf Kultur bezeichnet Hargreaves in einer Rezension des ersten Bands (Vol. I.: Methodology and African prehistory) unoriginell und vergibt lediglich Lob an Jan Vansinas Beitrag zu Oralgeschichte. Noch bezeichnet er die GHA als vielversprechende Publikationsreihe und schätzt sie als wichtigen Bestandteil künftiger Bibliotheksbestände ein. (Vgl. Hargreaves 1984: 111)

Nach zwanzig Jahren der Antizipation einer Sammelbandreihe, die die Wissensproduktion über Afrika inhaltlich und methodologisch revolutionieren wollte, waren die Erwartungen an das Projekt aber sehr hoch; und die Enttäuschung wiederum vorprogrammiert. Eine wiederkehrende Kritik an der GHA ist die an der mangelnden Professionalität der beitragenden Autor*innen. Diese attestiert J.E.G. Sutton den Beitragenden des 3. Bands (Vol. III: Africa from the seventh to the eleventh century), Richard Rathbone nennt sie ebenfalls als eine der Schwächen des 8. Bands (Vol. VIII: Africa since 1935) und weist auf die oberflächlichen oder fehlenden historischen Analysefähigkeiten vieler Autor*innen hin, die keinen Hintergrund in einer historiographischen Disziplin haben. (Vgl. Sutton 1989: 493; Rathbone 1995: 182). Gleichzeitig fehlten dem 8. Band aber Beiträge von Koryphäen auf ihren jeweiligen Gebieten, wie Paulin Hountondji zu afrikanischer Philosophie (trotz des hier gesetzten Schwerpunkt des Bandes) oder Shula Marks zu Südafrika (vgl. Rathbone 1995: 183). Andersherum gratuliert Christopher Fyfe in seiner Rezension des 7. Bandss (Vol. VII: Africa under colonial domination 1880-1935) dessen Herausgeber Adu Boahen zur einer geglückten Zusammenstellung eines qualifizierten Teams für die Beiträge und auch zur Umsetzung des Ideals, dass vorwiegend Afrikaner*innen zur GHA beitragen sollten (25 von 31 Autor*innen sind es in diesem Band, die

diesem Ziel entsprechen) (vgl. Fyfe 1986: 178f). Eine Einschätzung des Erfolges der GHA erscheint daher schwierig.

Wie auch Schulte Nordholt (2021) argumentiert, muss die GHA auf mehreren Ebenen beurteilt werden. Nicht nur geht es um die tatsächliche Umsetzung der gesteckten Ziele (Afrikanisierung von Geschichte durch Etablierung einer ernstzunehmenden Disziplin Afrikanische Geschichte, Unterstützung des panafrikanischen Ideals und politischer Emanzipation, Förderung afrikanischer Autor*innenschaft, etc.), sondern auch um die Präsenz der GHA als Referenzwerk und ihrer Wirkungsmacht. Hat sich die GHA trotz ihrer Mängel als Referenzwerk etabliert? Hat die GHA zur Etablierung von neuen Diskursen in der Geschichtsschreibung, nicht nur in Bezug auf Afrika, beigetragen? Immerhin wurden nach dem Vorbild der GHA auch eine *General History of Latin America*, *General History of the Caribbean*, eine *History of Civilizations of Central Asia* und *The Different Aspects of Islamic Culture* konzipiert (vgl. UNESCO.org 2022b). In der Idee ihres Vorhabens war die GHA also zumindest erfolgreich. Die Umsetzung allerdings weist große Unterschiede in der Qualität, Sorgfältigkeit und Loslösung europäischer Auffassungen von historischer Entwicklung auf.

Ein wenig (nicht nur in Rezensionen) diskutierter Aspekt der GHA ist deren Zugänglichkeit. Durch die UNESCO finanziert sollte die Reihe nicht zu teuer sein; neben den englischen/französischen Originalpublikationen sollte es auch gekürzte Fassungen in afrikanischen Sprachen wie Swahili oder Hausa, und auch in Arabischer Sprache geben (vgl. Hargreaves 1984: 111f). Dieses Vorhaben wurde allerdings nicht für alle Bände umgesetzt. Eine sprachliche Barriere liegt aber nicht nur in der Publikationssprache selbst, auch die Verwendung von wissenschaftlichem Jargon und die Komplexität von wissenschaftlicher Sprache sind Hürden, die für nicht-Akademiker*innen oft bestehen. Trotz der Ideale der GHA, die eine Afrikanisierung afrikanischer Geschichte durch (vorwiegend) Afrikaner*innen vorsahen, wird hier eine Gruppe an möglichen Adressat*innen ausgeschlossen: Afrikaner*innen, die keine (westliche) akademische Bildung haben. Eine Geschichte *für* Afrikaner*innen zu schreiben, gehörte also nicht zu den formulierten Zielen. Wie aber passt das mit dem Anspruch, afrikanische Geschichte zu schreiben, die die politische Emanzipation und auch die Festigung nationalstaatlicher Identitäten, fördern soll, zusammen? Angesprochen werden sollten vor allem die (neuen) politischen Eliten afrikanischer Nationalstaaten, die vorwiegend (westlich) gebildet waren und aktiv am Prozess des *nation-building* beteiligt waren. Für sie, und für ein internationales akademisches Publikum, wurde die GHA geschrieben.

Das Erbe der GHA

Auch wenn sie nicht in all ihren Vorhaben erfolgreich war, so kann die *General History of Africa* dennoch als maßgebliches Projekt in der Neuorientierung afrikanischer Historiographie gelesen werden. Die GHA ausschließlich an ihren gesetzten Zielen zu beurteilen, führt lediglich zu einem Bild des Scheiterns, dass der GHA aber nicht gerecht wird. Dieses arbeits-, zeit- und ressourcenintensive Vorhaben, die Wissensproduktion über Afrika grundlegend zu verändern, geschah in einem politischen Klima, das einerseits das Vorhaben motivierte, Autor*innen aber gleichzeitig enorm unter Druck setzte, adäquate emanzipatorische Narrative zu konstruieren. Die Abwendung von und Kritik an eurozentrischen Bestimmungen in der modernen Geschichtsschreibung stellt eine große Herausforderung an sich dar; zur selben Zeit aber den Parametern westlicher Wissenschaft gerecht und als ernstzunehmende Disziplin anerkannt werden zu wollen, erscheint als schwieriger Balanceakt.

Eine ambivalente Perspektive auf die Spannung zwischen Erfolg und Scheitern der GHA bietet Schulte Nordholt in ihrer Doktorarbeit an: die GHA musste als Projekt scheitern die Formulierung postkolonialer Kritik an afrikanischer Historiographie zu ermöglichen. Wäre die GHA nicht in ihrer Form als groß angelegtes Referenzwerk konzipiert, geschrieben und publiziert worden, hätte es nicht Anlass zum Aufschrei über die Missstände in der Geschichtsschreibung zu Afrika gegeben. (Vgl. Schulte Nordholt 2021: 19). Auch wenn die GHA als dekolonisierendes und emanzipatorisches Projekt verstanden wurde, konnte sie bei ihrer Konzeption die Langzeitfolgen der Kolonialität noch nicht ins Auge fassen und die Auswirkungen der kolonialen Vergangenheit auf die Gegenwart/Zukunft nicht in ihre Überlegungen miteinbeziehen. Es ist aber auch fraglich, wie die GHA so lange von Diskursen postkolonialer Kritik unberührt bleiben konnte – immerhin vergingen zwischen der ursprünglichen Idee und der ersten Publikation beinahe zwanzig Jahre.

Die „erste Phase“ der GHA war mit der Publikation der acht-bändigen Reihe abgeschlossen. 2009 eröffnete die UNESCO die „zweite Phase“, die sich der Verbreitung und Anwendung der GHA widmen sollte. Der Umsetzungsplan dieser zweiten Phase sollte die Verbindung zwischen Bildung und Kultur hervorheben, und dabei die Qualität von pädagogischen Materialien (wie der GHA) mithilfe von Internetressourcen und multimodalen Medien verbessern. Wo zuvor (vorwiegend) afrikanische Akademiker*innen involviert waren, sah die zweite Phase nun eine Erweiterung durch Pädagog*innen und Bildungsbeauftragte afrikanischer Regierungen vor. Ebenso ist die Afrikanische Union an der Umsetzung beteiligt. Die Implementierung der Inhalte der GHA in das Grundschul-Curriculum afrikanischer Schulen und die Verbesserung der

Gesichtsbildung von Lehrpersonen, damit diese bessere Vermittlungsarbeit leisten können, wurden als Ziele formuliert. (Vgl. UNESCO.org 2022c)

Zu dieser zweiten Phase der GHA gehört auch die e-Learning Plattform „Women in African history“. Die Plattform soll Lehrpersonen Ressourcen sowie Leitfäden zur Vermittlung eines „neuen“ Themas bieten: Frauengeschichte.

The organisation strives to promote gender equality and women's empowerment by integrating these principles in all its programmes. Education makes it possible to transmit the essential value of gender equality: it provides leverage to reinforce the fundamental human rights of women and highlights their central role in all societies. As such, the teaching of history has a crucial role to play since it enables the understanding of cultural dimensions, and highlights the social, political, and economic conditions in the lives of women in past societies. (UNESCO.org 2022d)

Mit Verzögerung schließt sich die UNESCO nun also einem seit den 1980er-Jahren bestehenden historiographischem Trend – der Herausarbeitung der Rolle von Frauen in diversen Kontexten – an. Zu diesem Zweck wurden multimodale Medien erstellt, darunter auch Comics.

3.2 Women in African History – die GHA wird multimodal!

Anhand der Startseite der „Women in African History“-Plattform (von hieran mit „WAH“ abgekürzt, Anm.) wird gleich ersichtlich, dass diese nicht nur den Kontinent Afrika, sondern auch die Afrikanische Diaspora umfassen soll. Auf einer Weltkarte angeordnet, sind die Frauen entweder durch eine kleine Abbildung oder die Fahne des Staates, für dessen Geschichte sie relevant sind, vermerkt (Abbildung 8).



Abbildung 8: die Startseite der "Women in African History"-Plattform zeigt eine Weltkarte, auf der Frauen(-gruppen) geographisch angeordnet sind. Durch den Klick auf ein Symbol gelangt man zum jeweiligen Modul. (UNESCO.org 2022)

Luiza Mahin, Queen Nanny, „the Mulatto Solitude“ und Sojourner Truth vertreten die Diaspora. Miriam Makeba, Richardene Kloppers, Gisèle Rabesahala, Aoua Keita, Yennega, Funmilayo Ransome-Kuti, „the women soldiers of Dahomey“, Njinga Mbandi, Taytu Betul, Mariama Ba, Wangari Maathai, Huda Shaarawi, „the Kahina“, Ntebogang Ratshosa, Fatima Soudi bint Abderremane, Nehanda Charwe Nyakasikana, Queen Ngalfourou, die am „march on Grand Bassam“ beteiligten Frauen, Ilen Embet, Sayyida Al-Hurra, Anyentyuwe, Rose Zimba Chibambo, Radha Poonoosamy, Dimi mint Abba, Bertina Lopes, Sarraounia Mangou, Jean-Marie Ruth-Rolland, Dona Beatriz Kimpa Vita/ Nsimba, Alda do Espirito Santo, Danielle de St. Jorre, Mana Sitti Habib Jamaladdin, Josephine Bhakita, Labotsibeni Mdluli, Rose Lokissim, Aïcha al-Manubyyia und Bibi Titi Mohammed stehen für die afrikanische Frauengeschichte des Kontinents. Damit sind hier vierzig (40) Frauen oder Gruppen von Frauen aufgelistet, die als wichtige Akteurinnen afrikanischer Geschichte betrachtet werden. Zu jeder Frau/Gruppe soll es ein Modul mit verschiedenen Ressourcen geben, aktuell (Stand Juli 2022) sind zwölf dieser Module fertiggestellt und auf der Plattform frei zugänglich. Die zwölf Module enthalten auch jeweils ein Comic, die ich genauer betrachten werde.

An der Erstellung der Module arbeiten Expert*innen (Historiker*innen vorwiegend) und Künstler*innen zusammen. Die Expert*innen sind Mitglieder des International Scientific Committee (desselben Komitees, das bereits mit der Erstellung der GHA betraut war) oder des UNESCO Slave Route Projektes, das ebenfalls Teil der zweiten Phase der GHA ist. Sowohl afrikanische als auch nicht-afrikanische Historiker*innen sind hierbei vertreten. (Vgl. UNESCO.org 2022e) Dasselbe gilt für die beteiligten Sänger*innen, Musiker*innen und Illustrator*innen (vgl. UNESCO.org 2022f) Wie diese kollaborative Arbeit gestaltet wurde, wird nirgends auf der Plattform erwähnt, auch gibt es keine Erläuterungen zur Auswahl der Frauen/Gruppen. Auch wird aus den Modulen selbst nicht immer sofort ersichtlich, wer an der Erstellung beteiligt war; die Module sind ähnlich einem Wikipedia-Eintrag aufgebaut und enthalten jeweils eine Kurzbiographie, ein Comic, eine pädagogische Einheit zur Kontextualisierung, ein Soundtrack, ein Quiz zur Überprüfung der gelernten Inhalte und schließlich die verwendeten Quellen (vgl. Beispiel Wangari Maathai, UNESCO.org 2022g).

Die *graphic histories* zu Funmilayo Ransome-Kuti, Wangari Maathai, Aoua Keita und Gisele Rabesahala zeichnen politische Portraits von Aktivistinnen in Kontexten, die stark von sozioökonomischen und politischen Umwälzungen geprägt sind. „Funmilayo Ransome-Kuti: And The Women’s Union of Abeokuta“ (2014a) von Alaba Onajin (Illustrationen) und Obioma Ofoego (Konzept und Text) zeigt seine Protagonistin als Emanzipationsbewegung nigerianischer Frauen, die anders als sie selbst keinen elitären Hintergrund haben. Sie verfolgt das Ideal einer klassenlosen Women’s Union, in der das gemeinsame soziale Geschlecht Frau

als vorrangiges Solidaritätskriterium gilt. Ransome-Kuti ist sich aber den unterschiedlichen Bedürfnissen anderer Frauen bewusst, und mobilisiert dementsprechend Mitstreiterinnen zum Streik gegen die britische Kolonialadministration. (Vgl. Onajin/Ofoego 2014a: 21ff) Das Organisationsmodell ihrer Abeokuta Women's Union schlug nicht nur in Nigeria, sondern am gesamten Kontinent im politischen Klima der Antikolonialen und Unabhängigkeitsbewegungen große Wellen.

Die Biographie von Wangari Maathai wird in „Wangari Maathai and the Green Belt Movement“ (2014) von Eric Muthoga (Illustrationen) und Obioma Ofoego (Konzept und Text) in einem ähnlichen Rahmen aufgezogen. Diesmal ist es die Umweltbewegung, für die Maathai Frauen mobilisiert. Die *graphic history* inszeniert Maathai als passionierte Rednerin, die allein durch ihr Charisma Unterstützerinnen gewinnt. (Vgl. Muthoga/Ofoego 2014: 8ff) Das Narrativ orientiert sich an die großen Markern in Maathais Aktivistinnen-Dasein: der Begründung der Green Belt Movement in den 1970er-Jahren, der Verhinderung der Ent-grünung des Uhuru-Parks in Nairobi, die Verhinderung der Abholzung des Karuna-Waldes. Maathais Ansatz der verknüpft Umweltfragen mit den Kämpfen für Demokratie, Menschenrechte und *good governance*, und macht dabei Frauen zu zentralen Akteurinnen.

Aoua Keita war eine malische Krankenschwester, Gewerkschafterin und Unabhängigkeitsaktivistin. Sie wurde 1959 als erste Frau ins Parlament eines frankophonen afrikanischen Staates gewählt. In der gleichnamigen *graphic history* von Massiré Tounkara (Illustrationen) und Ophélie Rillon (Konzept und Text) erfahren wir im Rahmen einer fiktionalisierten Erzählung der Schüler*innenproteste in Bamako 1979, wie Aoua Keita und ihr Aktivismus der malischen Unabhängigkeitsbewegung zum Vorbild, vor allem für Frauen, wurde. Keita tritt – zunächst anonym – als Unterstützerin der Protagonistin Sira, die für ein Amt an ihrer High School kandidieren möchte und dabei unter männlichen Mitschülern und ihrer eigenen Familie auf Ablehnung stößt, auf. Unzufrieden mit den gegenüber Mädchen diskriminierenden Verhältnissen an ihrer Schule, holt sich Sira Ratschläge von Aoua Keita für ihren Protest. Keita berichtet von ihren eigenen Schwierigkeiten, von Männern in ihrer Partei African Democratic Rally (RDA) ernstgenommen genommen zu werden, was ihre politische Laufbahn zusätzlich zu den Umständen der kolonialen Bedingungen erschwerte; hierzu werden Rückblenden (farblich in Orangetönen zum Rest der Erzählung kontrastiert) eingesetzt (vgl. Tounkara/Rillon 2017: 20f). Rillon und Tounkara zeigen hier das Aufleben des politischen Erbe von Aktivist*innen wie Aoua Keita im unabhängigen Mali im Hinblick auf die Revolution 1991 gegen die Diktatur von Moussa Traoré. Die *graphic history* zeigt außerdem mit Sira und anderen Mädchen zwar fiktionalisierte Akteur*innen, machen aber die reale Beteiligung von Frauen an der Demokratiebewegung und den Protesten in Mali sichtbar, die oft als ein

männliches Phänomen dargestellt werden. Sie zeigen so auch eine mehrgenerationelle Beteiligung von Frauen an politischen Ereignissen.

Ähnlich durch einen Rückblick wird der politische Aktivismus und der Beitrag zur madegassischen Unabhängigkeit von Gisèle Rabesahala in *Sleeping Pop* (Illustrationen), Bako Rasoarifetra, Vero Rabakoliarifetra und Edouard Joubeauds (Text und Konzept) *graphic history* „Gisele Rabesahala: Walk to the royal hill of Ambohimanga“ (2014) erzählt. Rabesahala tritt als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte auf: sie berichtet ihrer Großnichte von der Bedeutung des Berges Ambohimanga, der in vor, während und nach der Kolonisierung Madagaskars immer eine besondere Rolle im Verständnis madegassischer Identität spielte. Auch hier sind die Rückblenden in Abgrenzung zur Rahmenerzählung in Brauntönen gehalten. (vgl. *Sleeping Pop* et al 2014: 9). Dass Rabesahala Marxistin und später Ministerin in der sozialistischen Republik Madagaskars (1975-1991) war, geht aus dem Comic nicht hervor. Anders als in der *graphic history* zu Aoua Keita werden in „Walk to the royal hill of Ambohimanga“ genderbasierende Ungleichheiten in postkolonialen afrikanischen Staaten nicht thematisiert, lediglich eine abschließende Bemerkung Rabesahalas verweist auf den langanhaltenden Charakter des „struggle fo freedom“, wodurch die erzählten Ereignisse mit aktuellen politischen Gegebenheiten in Madagaskar verknüpft werden können (vgl. *ibid.*: 32).

Die beiden letzten hier diskutierten *graphic histories* befassen sich mit der von Mariama Bâ und Miriam Makeba geschaffenen Literatur, beziehungsweise Musik. In „Mariama Ba And the choice of Ndeye“ (2017) von Natacha Nze Ndong (Illustrationen) und Sandra Joubeaud (Konzept und Text) spielt Bâ nur eine sekundäre Rolle, die Wirkung ihrer Texte zur Thematik Polygamie dagegen stehen im Zentrum. Die fiktive Erzählung begleitet die Protagonistin Ndeye, die in einem Literatur Seminar durch „So Long A Letter“ (1979) von Bâ mit ihrer Familiengeschichte und eigenen Zukunft konfrontiert wird. Neben Polygamie, der Klassengesellschaft im postkolonialen Senegal thematisiert dieser Text auch Religion. Ndeye erlebt einen ähnlichen inneren Konflikt wie Ramatoulaye in „So Long A Letter“: die Praxis der Polygamie in einer eigenen Beziehung lässt sich nicht mit ihrer feministischen Überzeugung vereinen. (Vgl. Nze Ndong/ Joubeaud 2017: 40f) Die *graphic history* zeigt so Kontinuitäten zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart auf; nach wie vor sprechen sich Frauen für und gegen die Polygamie aus. Dennoch wird auch deutlich, wie sich der soziale Kontext verändert hat: Ndege diskutiert offenen mit ihren Kommiliton*innen über das für und wider der Polygamie im 21. Jahrhundert und die damit verbundene die Rolle des Islam in der Selbstbestimmung von Frauen. (Vgl. *ibid.*: 70-80) Mariama Bâs intellektuelles Erbe, auch als

Pionierin in der ansonsten von Männern dominierten Literaturproduktion des frühen postkolonialen Senegals, lebt weiter.

Alaba Onajin (Illustrationen) und Sandra Joubeauds "Miriam Makeba and the Centre for girls" (Publikationsjahr unbekannt) folgt ebenfalls einem fiktiven Narrativ, welches lediglich von Makebas Leben und Wirken inspiriert ist. Makeba verarbeitete eine Vielzahl von traumatischen Erfahrungen, darunter auch die kollektive Erfahrung der Auswirkungen des Kolonialismus und des Apartheidregimes in Südafrika. Durch die Rahmenhandlung erzählt Makeba einer Gruppe von Mädchen, die im Miriam Makeba Centre for girls leben, von ihrer Karriere als Musikerin und ihrem Traum von Freiheit – für sich selbst und alle (Süd-)afrikaner*innen. Diese durch Rückblenden erzählte Handlung wird im Kontrast zur „Gegenwart“, die bunt gestaltet ist, in schwarz-weiß illustriert. Die Bewohner*innen des Makeba Centres erfahren Makebas Geschichte auch durch ihre Lieder; letztlich geben diese ihnen ein besseres Selbstwertgefühl. (vgl. Onajin/ Joubeaud n/a: 27ff) Makeba war eine der ersten afrikanischen Musikerinnen, die weltweit Anerkennung fanden. Sie brachte afrikanische Musik einem westlichen Publikum nahe und machte die Genres Weltmusik und Afropop populär. In vielen ihrer Liedtexte äußerte sie sich kritisch gegenüber der Apartheid und wurde zu einem Symbol des Widerstands gegen das System, insbesondere nachdem ihr das Recht auf Rückkehr entzogen worden war. Makeba repräsentierte auch eine „liberated African beauty aesthetic“, da sie sich keinen Praktiken zum Erreichen eines westlichen Schönheitsideals, wie dem Glätten der Haare oder dem Bleichen der Haut, unterzog – ganz der „black is beautiful“-Bewegung in den USA der 1960er-Jahre entsprechend.

Graphic histories schreiben afrikanische Frauengeschichte

Die Verschiebung des Fokus auf Frauen als historische Akteurinnen, die in den 1970er Jahren in der afrikanischen Geschichte begann, bewies, dass afrikanische Frauen in der Tat sehr präsent und aktiv am politischen, sozialen und wirtschaftlichen Wandel in afrikanischen Gesellschaften beteiligt waren (vgl. Sheldon 2005: 465). Die verfügbaren Quellen zum Leben dieser Frauen sind jedoch durch ihre Autorenschaft bedingt, die fast immer weißen und männlichen Personen zuzurechnen sind - daher müssen sie mit einem Bewusstsein für ihre inhärenten eurozentrischen und androzentrismen Vorurteile gelesen werden. Das neue Interesse an Frauen als historischen Akteurinnen ist auch als Ausdruck eines globalen Interesses an Frauengeschichte und als Ausdruck feministischer Kritik an Geschichtsschreibung zu werten. Frauen *agency*, also Handlungsfähigkeit, zuzuschreiben, war zu Beginn dieses Trends das eigentliche Ziel. Später entstanden nuancierte Ansätze, die auch soziale Konstrukte wie Geschlecht (*gender*) in den Blick nahmen. Wie bei der

Frauengeschichte in anderen Regionen der Welt wurden die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler durch die Entwicklung der internationalen feministischen Bewegung motiviert, und von Anfang an gab es eine politische Komponente in einem Großteil der Forschung und Literatur zur afrikanischen Frauengeschichte. (Vgl. *ibid.*: 465) Gleichzeitig ist es aber auch wichtig zu betonen, dass afrikanische Frauengeschichte in einem anderen Kontext entstanden ist als europäische, sie gleichen sich lediglich in der Motivation.

Die Nationalgeschichtsschreibung afrikanischer Länder zeichnete sich durch eine Tendenz zur Konstruktion von einer Identität, um Ideen der Einheit herum aufzubauen aus; die Idee von „Frauen“ als soziale Kategorie war keine Subgruppe dieser nationalen Einheit, und so wurden die zahlreichen Beweise für die Partizipation afrikanischer Frauen als Aktivistinnen und Organisatorinnen in vielen Teilen des Kontinents, beispielsweise im Rahmen der Unabhängigkeitsbewegungen, ignoriert. (Vgl. Berger 2003: 2)

Berger organisiert die afrikanische Frauengeschichte nach der Inszenierung von Frauen in drei Phasen: „(...) in the 1970s, an interest in women as ‘forgotten heroines’, in the 1980s and early 90s as ‘underclass actors’, and from the 1990s as ‘gendered subjects’.” (Berger 2003: 3) In der ersten Phase noch arbeitete man die Geschichte von Frauen heraus, die den jeweiligen gesellschaftlichen Eliten ihrer Zeit zuzurechnen waren, sprich: Herrscherinnen, Unabhängigkeitsaktivistinnen, spirituellen Anführerinnen etc. Der auf Frauen am Rande von Gesellschaften verschobene Fokus in den 80-Jahren spiegelte ein globales Interesse an Wirtschafts- und Sozialgeschichte, welche theoretisch von einem starken marxistischen Einfluss und der Theorie von Unterentwicklung geprägt waren. Statt Frauen, die große soziale Mobilität genossen, befasste man sich nun mit Hausangestellten, „Arbeiter*innen“, Prostituierten, und versklavten Frauen. Die Entwicklung verschiedener neuer historiographischer Perspektiven in den 90er-Jahren umfasste revisionistische Ansätze zu präkolonialen Geschlechterbeziehungen, das Aufkommen frauenzentrierter Geschichten, die sich um Sexualität und Reproduktion drehen, und die Infragestellung kanonischer Repräsentationen afrikanischen Geschichte. Beeinflusst von der Postmoderne begannen eine Reihe von Wissenschaftler*innen, darunter zwei namhafte afrikanische Anthropolog*innen, die Idee zu vertreten, dass "Frau" in afrikanischen Gesellschaften keine statische, biologisch definierte Gruppe mit einem Gruppe mit einem einzigen Status ist, sondern eine sozial konstruierte Kategorie, die sich mit der Zeit in ihrer Bedeutung für jedes Individuum entwickelte. (Vgl. Berger 2003: 4f)

In „Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects“ stellt Oyewumi fest, dass Geschlechterunterschiede und -hierarchien im Körper "verankert" sind und Körper wiederum Unterschiede und Hierarchien verankern (vgl. Oyewumi 2005: 8). Sie führt diese Zentralität des Körpers auf die Priorisierung des Visuellen im westlichen Denken zurück. Daher, so argumentiert sie, privilegiere das westliche Denken körperbasierte Kategorien (wie "Frau") gegenüber nicht-körperbasierten (wie geschlechtsunspezifische Bezeichnungen für bestimmte Berufe) (vgl. ebd.: 17). In ihrer Kritik an westlichen Konzeptualisierungen von Geschlecht tut sie jedoch genau das, was sie ablehnt: Sie beschränkt Geschlecht auf ein binäres Konzept von männlich und weiblich, die jeweils durch ihre biologischen Parameter bestimmt werden. Wie bereits erwähnt, dreht sich mein eigenes Verständnis von Geschlecht sehr stark um die Geschlechtsidentität, auf die Oyewumi anscheinend entweder nicht eingehen will oder es versäumt, sie in all ihren Implikationen für die sozialen Realitäten zu berücksichtigen. Oyewumis Text hatte (und hat immer noch) großen Einfluss auf die Erforschung von Gender in Afrika, hat aber aufgrund einiger problematischer Annahmen und Schlussfolgerungen Oyewumis nicht die Erklärungskraft für alle afrikanischen Gesellschaften - und nicht einmal für die Yoruba-Gesellschaft, wie Bakare-Yusuf zeigt -, für die Oyewumi sie lobt (vgl. Bakare-Yusuf 2003: 10f). Nichtsdestotrotz stellt Oyewumis Darstellung der westlichen Fokussierung auf den Körper (sie nennt diese "body-reasoning") mit all ihren Implikationen für den Geschlechterdiskurs meines Erachtens einen kritischen Ansatzpunkt dar, um sich bewusster und sinnvoller mit Geschlecht in afrikanischen Kontexten auseinanderzusetzen. Auch wenn ihre Antworten nicht für bare Münze zu nehmen sind, eröffnen die von ihr gestellten Fragen einen Raum für die kritische Auseinandersetzung mit (westlicher) Theorie.

Eine der Fragen, die weiterhin diskutiert werden, ist die der Repräsentation. Die Diskussion darüber, wer diese Geschichte schreiben kann/darf/muss und für welches Publikum, ist umstritten, trotz der wachsenden Zahl afrikanischer Historikerinnen und des sich entwickelnden Selbstbewusstseins nicht-afrikanischer Männer und Frauen die Geschichten über afrikanische Frauen schreiben. Sheldon argumentiert daher, dass diese Entwicklungen und Kontroversen nur zur Erweiterung und Verbesserung unseres Wissens über die Geschichte der afrikanischen Frauen beitragen können. (Vgl. Sheldon 2005: 482) Die *graphic histories* des UNESCO-Projekts zur Frauengeschichte greifen diese Fragen nur bedingt auf; der Vermittlungsaspekt von Geschichte steht hier im Vordergrund, und Frauengeschichte wird eher nur als Thema, weniger als kritisches Feld als Ausgang für politische und ethische Dimensionen von Geschichtsschreibung behandelt. Trotzdem möchte ich argumentieren, dass der Fokus des Projekts auf Frauengeschichte davon zeugt, dass diese *graphic histories* zu einer neuen Geschichtsschreibung beitragen können.

Die zwölf fertiggestellten Module zu Aoua Keita, Gisele Rabesahala, „the Mulatto Solitude“, Miriam Makeba, „the women soldiers of Dahomey“, Mariama Ba, Yennega, Njinga Mbandi, Wangari Maathai, Funmilayo Ransome-Kuti, Taytu Beytul und Sojourner Truth enthalten allesamt einen „comic strip“ – oder wie ich argumentieren möchte, enthalten sie eine *graphic history*. Welchen Beitrag sie zur afrikanischen Geschichtsschreibung leisten, und wie sie versuchen, Geschichte „neu“ zu schreiben, möchte ich im Folgenden evaluieren. Daraus ergeben sich auch ethische Fragen: für wen soll afrikanische Geschichte geschrieben werden? Welche Rolle und Verantwortung haben Afrikahistoriker*innen dabei? Ebenso die Frage nach fiktiven Elementen in historischer Rekonstruktion tritt hier auf, denn alle dieser *graphic histories* enthalten (wie dem jeweiligen Vorwort zu entnehmen ist) bestimmte fiktive Elemente. Ob es sich nun um die Rahmenhandlung, oder die Gestaltung von Personen, von denen wir nicht wissen, wie sie ausgesehen, welche Kleidung und Frisuren sie getragen haben, handelt, klar ist, dass aus der teils ethnographischen, teils historischen Forschung zu den Personen nicht immer alle gewünschten Informationen abzuleiten sind. Wie wird nun mit diesen fiktiven Elementen umgegangen?

Zwei der *graphic histories* sind in der afrikanischen Diaspora verortet: „The Mulatto Solitude“ (2014) von Yann Degruel (Illustrationen) und Sylvia Serbin (Text und Konzept) und „Sojourner Truth“ (2015) von Y. Sanders (Illustrationen) und Obioma Ofoego (Text und Konzept). Die Geschichte der „Mulatto Solitude“ trägt beinahe mythische Spuren, die ihre Figur zur einer Ikone des Widerstandes gegen die Sklaverei in Guadeloupe am Beginn des 19. Jahrhunderts werden ließen. Solitude war die Nachkommin von versklavten Afrikaner*innen in Guadeloupe, wo die Sklaverei formell zwar 1794 abgeschafft, aber de facto noch erzwungen wurde. 1802 wurde Solitude, die zu diesem Zeitpunkt schwanger war (und so wird sie auch im gesamten Comic dargestellt) in Folge eines Aufstandes gegen die französische Kolonialadministration inhaftiert und zum Tode verurteilt. In „The Mulatto Solitude“ wird der Kontext, in dem Solitude und viele andere Menschen, die als nicht-weiß galten, sich zum Widerstand gegen die Sklaverei und dadurch auch das koloniale Regime mobilisierten. Die *graphic history* zeigt gewaltvolles Verhalten aufseiten der Abolitionist*innen und der Kolonisator*innen, verabsäumt es aber, auf das intersektionale Zusammenwirken von Geschlecht und *race* (und damit auch Klasse) einzugehen.

Die Bedeutung von Frauen wie Solitude bleibt gerade in ihrer Wirkung auf die gegenwärtigen Verhältnisse etwas zu kurz gedacht und wird auf der letzten Seite mit einem einzigen Satz zusammengefasst: „A true heroine in the history of Guadeloupe, she symbolizes the Caribbean women and mothers who fought for equality and freedom from slavery.“ (Degruel/Servin 2014a: 29). Die *graphic history* zu Sojourner Truth dagegen meistert diese Angelegenheit

besser: zum Teil von der Protagonistin selbst erzählt, wird ihr Aktivismus im Kontext der Abolition in den USA und dem Amerikanischen Bürgerkrieg eingebettet. Sie selbst verweist auf das „Vergessen“ von afroamerikanischen Abolitionistinnen und Frauenrechtlerinnen und deren Geschichte hin; das symbolisch eingesetzte Bild von Sojourner Truth als Sprengerin ihrer eigenen Ketten (Abbildung 9) ist dem gesamten Narrativ eingewebt. (Vgl. Sanders/Ofoego 2015: 14 und 10).

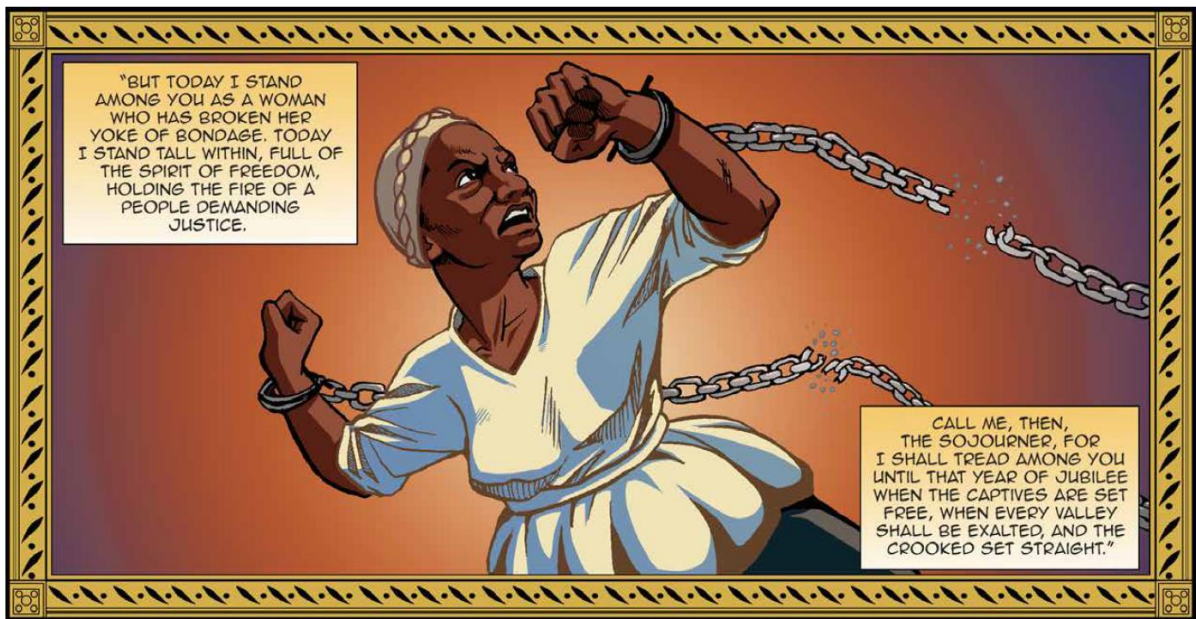


Abbildung 9: Sojourner Truth wird als Sprengerin ihrer eigenen Ketten dargestellt - ein symbolisches Bild, dass ihre agency hervorheben soll. (Sanderls/Ofoego 2015: 10)

Auf der letzten Seite wird der Aktivismus von Sojourner Trutz und ihren Zeitgenoss*innen mit der Gegenwart, und dem anhaltenden Gleichstellungskampf verknüpft: sie sitzt zwischen Martin Luther King und Rosa Parks in dem Straßenbahnwagen, aus dem sie einige Paneele zuvor noch aufgrund ihrer Hautfarbe verwiesen wurde (vgl. *ibid.*: 28).

Präkoloniale Geschichte wird mit „The Women Soldiers of Dahomey“, „Yennega: Princess of Gambaga“ (Degruel/Serbin 2014a) und „Njinga Mbandi: Queen of Ndongo and Matamba“ (Masioni/Serbin/Joubeaud 2014) behandelt. Die Geschichte von Yennega wurde mithilfe von Moaga-Oraltraditionen aus Burkina Faso rekonstruiert: Yennega wird als eine geübte Reiterin, Jägerin und Kriegerin dargestellt – Rollen, die in ihrer patriarchal organisierten Gesellschaft des 14./15. Jahrhunderts n.u.Z., vorwiegend Männern vorbehalten sind. Sie wird als zwiegespaltene Person dargestellt, die zwischen dem Wunsch, die politischen Ambitionen ihres Vaters zu erfüllen, und der Verwirklichung ihres eigenen Wunsches, eine Familie zu gründen, hin- und hergerissen ist (vgl. Degruel/Serbin 2014b: 14). Sie beschließt, sich außerhalb vom Einfluss ihres Vaters ein eigenes Leben aufzubauen. In Bitou im heutigen

Burkina Faso gelingt ihr das und sie wird Mutter eines Sohnes, Ouedraogo, der später der Begründer der Mossi-Reiche werden sollte. Die Oraltraditionen zeichnen Yennega als wichtige Akteurin, denn ohne sie hätte es die Mossi-Reiche nie gegeben. Welche Bedeutung sie aber für die Geschichte Burkina Fasos oder dessen Gegenwart sie hat, wird nicht erläutert. Njinga Mbandi dagegen wird in ihrer *graphic history* resolut als Schlüsselfigur im Widerstand gegen den Kolonialismus im Angola des 17. Jahrhunderts identifiziert (vgl. Masioni et al. 2014: 5). Sie erhielt als Tochter der politischen Elite Ndongos eine politische und militärische Ausbildung, die sich ihr später als Königin und im Widerstand gegen die portugiesischen Kolonisator*innen als äußerst nützlich erwiesen. Die *graphic history* zeichnet Njinga Manddi als durchaus opportunistische Akteur*in, die sich die Niederlagen ihres Vaters und Bruders gegen die Kolonisator*innen zunutze machte und schließlich Frieden mit dem portugiesischen Gouverneur aushandelte (vgl. *ibid.*: 19ff).

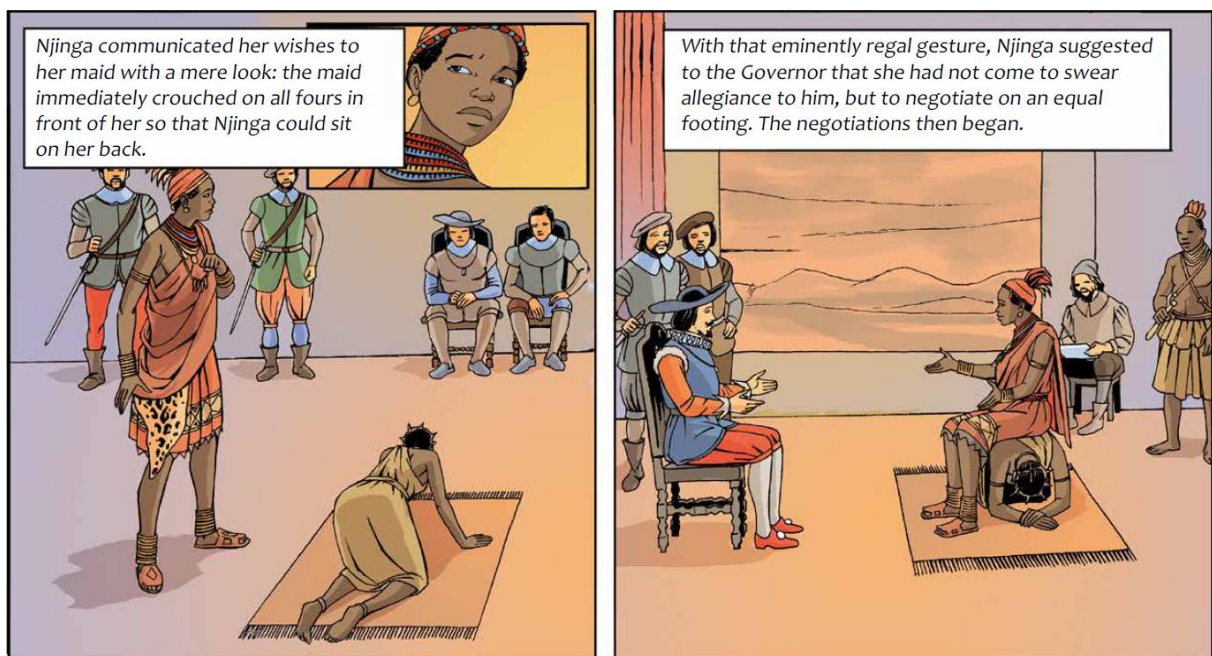


Abbildung 10: Njinga Mbandi verhandelt mit dem portugiesischen Gouverneur - zu ihren, und nicht zu seinen Bedingungen. (Masioni et al. 2014: 26)

Njinga Mbandi zeigte bereits bei dieser Begegnung mit Vertretern des portugiesischen Kolonialapparats Widerstand, indem sie sich nicht auf deren Überheblichkeiten einließ, und ein Gespräch auf Augenhöhe – auch symbolisch durch die Sitzhöhe – einforderte (Abbildung 10). 1624 wurde Njinga schließlich Königin von Ndongo und konnte ihren Einfluss Matamba und andere lokale politische Einheiten ausweiten. Außerdem gelang ihr durch ihren Status als unabhängige Herrscherin die portugiesische Vereinnahmung von Ndongo zu verhindern. Die *graphic history* hebt ihre Bedeutung als antikoloniale, selbstbestimmte Akteurin, die über den

angolanischen antikolonialen Widerstand und Unabhängigkeitskrieg (1961–1974) hinaus bis in die Gegenwart symbolische Bedeutung hat. (Vgl. Masioni et al. 2014: 33)

Mit einem ähnlichen Fokus auf präkolonialen Widerstand gegen die Machtergreifung durch Europäer*innen widmen sich Pat Masioni (Illustrationen) und Sylvia Serbin (Text und Konzept) in „The women soldiers of Dahomey“ (2014) den Elitesoldatinnen des Reiches Dahomey (heute Benin) im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Diese Frauen fungierten zunächst als Leibwache des Königs, später ersetzen sie männliche Soldaten in Dahomeys Armee und wurden schließlich zur Eliteeinheit. Unter ihnen befanden sich Minderjährige, Kriegsgefangene und Frauen, die aus Nachbarreichen im Zuge von Eroberungen entführt wurden. (Vgl. Masioni/Serbin 2014: 8ff) Als Mitglieder der Eliteeinheit hatten sie jedoch einen beinahe unantastbaren gesellschaftlichen Status und genossen andere Privilegien. Sie inkorporierten Tänze, Gesang und magisch-religiöse Rituale in ihre Attacken (vgl. *ibid.*: 12). Im Kampf gegen die französischen Kolonisatoren erwiesen sich die Soldatinnen von Dahomey sowohl ihren männlichen Counterparts als auch den Kolonisatoren überlegen; die *graphic history* zeigt sie als gut trainiert, organisiert und furchtlos. Die Tänze und die Lieder, ebenso wie ihr Ruf als unerschrockene Kriegerinnen Dahomeys sind Teil des präkolonialen Erbes, auf das sich die heute Republik Benin beruft, um ihre Fähigkeit zur politischen Selbstbestimmtheit zu begründen. Die *graphic history* bedient sich zur Konstruktion der Soldatinnen von Dahomey des Amazonen-Archetyps, den auch schon Sir Richard F. Burton in seinem ethnographischen Werk „Mission to Gelele, King of Dahomé“ (1864) benutzt. Adams argumentiert, dass sich diese Figur der Amazone einer klaren Trennung zwischen sozialen Geschlechtern männlich und weiblich entzieht, denn die Amazone sei Frau und Soldat gleichzeitig. (Vgl. Adams 2010: 1) In der Literatur und der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts fungiert die Figur der Amazone als Metapher: Alle Frauen, die über kriegerische, politische und finanzielle Macht besitzen, die normalerweise Männern vorbehalten sind, werden als Teil eines einzigen wiedererkennbaren sozio-politischen Phänomens dargestellt. Die Verwendung eines von Kolonisator*innen geprägten Archetyps ist insofern spannend, weil in dieser *graphic history* ja der Versuch unternommen wird, die Rolle von Frauen in Dahomey und speziell im antikolonialen Widerstand herauszuarbeiten und sie im Kontext von männlichen Akteuren dominierter Geschichtsschreibung umzudeuten.

Die äthiopische Kaiserin wird „Taytu Betul: The Rise of an Itege“ (2014b) von Alaba Onajin (Illustrationen) und Obioma Ofoego (Konzept und Text) als Puppenspielerin, als eigentliche Strategin hinter Menelik II. im Kampf gegen die imperialistische Aggression Italiens gegen Äthiopien eingeführt (Abbildung 11). Sie wird als maßgebende Akteurin in den Verhandlungen mit Italien gezeigt (sie stets sprechend, ihr Mann daneben schweigend oder gar nicht

abgebildet). Auch befehligte sie in der Schlacht von Adwa 1896 das äthiopische Heer, welche mit einer demütigenden Niederlage für Italien endete. Dieser Sieg war der bedeutendste einer afrikanischen Armee, die gegen den europäischen Kolonialismus kämpfte.

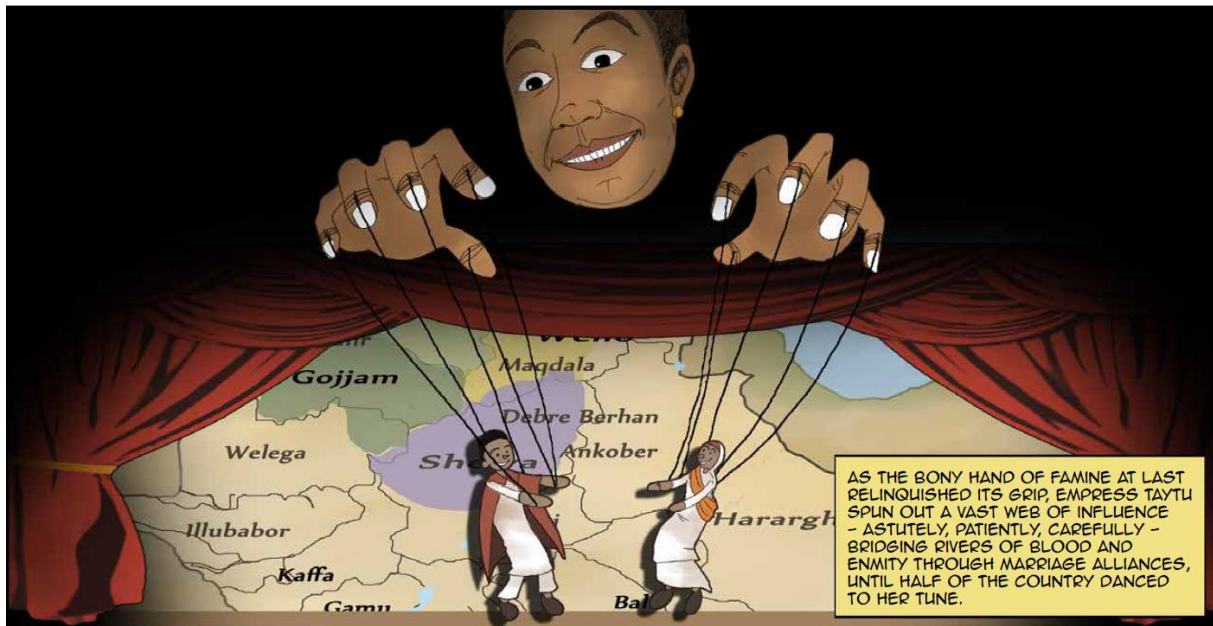


Abbildung 11: Taytu Betul als Marionettenspielerin im Konflikt zwischen Äthiopien und Italien. (Onajin/Ofoego 2014b: 12)

Als Spitze der konservativen Fraktion am äthiopischen Hof, die sich den Modernist*innen und Progressiven widersetzte, die Äthiopien nach westlichem Vorbild entwickeln und das Land modernisieren wollten, blieb Taytu Betul auch noch nach dem Tod von Menelik II einflussreich in ihrer Ablehnung des Westens. Aus der *graphic history* geht nicht hervor, wie ihre Rolle in der äthiopischen Nationalgeschichtsschreibung verhandelt wird.

Diskussion

Alle diese *graphic histories* versuchen über eine Frau bzw. eine Gruppe von Frauen einen Zugang zu afrikanischer Geschichte, und zwar speziell Frauengeschichte zu schaffen. Das gelingt vielen allerdings nur zum Teil; einige der *graphic histories* lesen sich eher als illustrierte Texte und geben wenig Einsicht in die Gefühlswelt der handelnden Personen, was im graphischen Medium durchaus üblich und möglich wäre. Die meisten dieser *graphic histories* verabsäumen es auch, ihre Erzählungen in größere Narrative einzubetten, egal ob sie konventionelle Geschichtsschreibung erweitern oder kritisieren, oder gänzlich neu schreiben wollen. Der Anspruch, Frauen als vormals übersehene Akteur*innen in afrikanischer Geschichte herauszuarbeiten, bleibt oft oberflächlich und auf die Biographien der Einzelpersonen begrenzt. Die WAH-Reihe muss wohl eher als ein zögerlicher Schritt am Anfang eines Umdenkens in der GHA gesehen werden. Außerhalb des Rahmens der UNESCO

sind historiographische Projekte zur Frauengeschichte, und ebenso *graphic history*-Projekte dazu, wesentlich mutiger – nicht nur in den ausgewählten Personen, sondern auch in Narrativen, die sie infrage stellen.

Auch die am Anfang erwähnten Überlegungen möchte ich hier noch kurz aufgreifen: Für wen wird afrikanische Geschichte, konkret afrikanische Frauengeschichte geschrieben? Die *graphic histories* der WAH unterscheiden sich in ihrem Fokus, Ausmaß, in ihrem Erzähl- und Illustrationsstil, in der Kraft ihrer Analyse. In einem Punkt gleichen sie einander aber: Sie zeigen anhand von Einzelpersonen die Beteiligung von Frauen an Widerstandskämpfen, an politischen Aushandlungsprozessen vor/während/nach der Unabhängigkeit, der politischen Emanzipation von Frauen, in Maathais Fall auch an der ab den 1970er-Jahren global wachsenden Umweltschutzbewegung, sie zeigen „starke“ Frauen, die sich ihre „Stimme“ nicht nehmen ließen. Die Frauen werden als Vorbilder, beinahe als Ikonen inszeniert, deren Wirkung bis in die Gegenwart reicht. Mitstreiterinnen treten nur im Hintergrund auf, der Fokus bleibt bei diesen „besonderen“ Frauen. Wie diese Frauen eigentlich eine breitere Masse repräsentierten oder dies auch nicht getan haben, wird nur selten thematisiert (Ausnahme: Funmilayo Ransome-Kuti). Der gelebte Realität von gewöhnlichen afrikanischen Frauen wird nur zum Hintergrund, vor dem sich die eigentliche Handlung abspielt. Wird hier afrikanische Frauengeschichte nach dem Vorbild von Geschichte als „Geschichte weißer, mächtiger Europäer“ konstruiert? Ist das eine Geschichte für die afrikanische Frauen als Adressat*innen mitgedacht wurden?

Diese *graphic histories* wurden im Rahmen eines Projektes, das die Vermittlung afrikanischer Geschichte fördern und mitgestalten versucht, erstellt. Die Tiefe der in ihnen verarbeiteten Analyse muss begrenzt sein: Die gesamten Module müssen an der Oberfläche bleiben, um einen möglichst barrierefreien Zugang für nicht-Akademiker*innen zu gewährleisten. Könnten sich die Beiträge dennoch eine klarere Positionierung erlauben? Bewertet man das Projekt der WAH als Fortsetzung der GHA, sind in ihr auch noch deren Ideale der Dekolonisierung von Wissen, der Förderung der politischen Emanzipation afrikanischer Staaten und das Anliegen, eine Geschichte von Afrikaner*innen für Afrikaner*innen zu schreiben, jedenfalls noch zu erkennen. Trotz der kollaborativen Entstehung von dieser *graphic histories*, fehlen in ihnen oftmals die Reflexionsebene über ethische Fragen zu Repräsentationen Afrikas (welche in erster Linie die beteiligten Historiker*innen durchsetzen müssten). Gleichzeitig nutzen aber auch Künstler*innen die ihnen zu Verfügung stehenden graphischen Mittel zur Reflexion nicht. Zwar wird mit *graphic histories* eine „(...) happy union of creativity and historical inquiry (...)“ versprochen, diese kann aber nicht immer erfolgreich umgesetzt werden (Getz 2018: 1596). Die WAH-Module könnten jedoch mehr tun, etwa indem sie die Ambivalenzen in den

Erfahrungen von afrikanischen Frauen anerkennen und aktiv thematisieren würden. So müssen die die als Inspiration gedachten Erzählungen, die die Rolle von Frauen in afrikanischer Geschichte in ein neues, helleres Licht stellen sollen, sich dennoch in eine lediglich ergänzende Rolle als pädagogische Ressource begeben. Ihr volles Potential, um die (Frauen-)Geschichte Afrikas „neu“ zu schreiben wurde hier nicht genutzt.

Die Verantwortung, die Historiker*innen tragen, ist enorm. Auch die an der General History of Africa und Women in African History Beteiligten mussten sich mit den Fragen, welchen Beitrag ihre Perspektiven und Narrativen für die Kontexte und Menschen, mit denen sie sich befassten, leisten. Wie beeinflussen. Wie wirken sich unsere Forschungsaktivitäten auf die Menschen aus, die wir untersuchen? Wie kann afrikanische Geschichtsschreibung (oder die Afrikawissenschaften generell) so weiterentwickeln werden, dass sie das Leben und die Kämpfe der afrikanischen Menschen und ihre Ziele respektieren, die zum Wohl Afrikas beitragen? (vgl. Mama 2007.: 7f) Über diese und weitere Fragen müssen Afrika-Forschende stetig reflektieren: ein Prozess, der zu selten Teil wissenschaftlicher Texte, aber auch von *graphic histories* ist.

4. Conclusio

Diese Arbeit ist gleichzeitig eine Metaanalyse und ein Referenzwerk – ersteres, da hier Fragen nach der Art und Weise und nach den Bedingungen der Darstellung historischer Ereignisse behandelt werden. Sie ist eine Reflexion über Geschichtsschreibung, Methodik und Medien der Geschichtsschreibung. Zweiteres, weil hier eine Auswahl an alternativen Zugängen zu Geschichte in Form eines graphischen Mediums gesammelt wurden. Es war meine Absicht, in dieser Arbeit zu zeigen, wie mithilfe von *graphic histories* Narrative afrikanischer Geschichte erweitert, herausgefordert und gänzlich „neu“ gestaltet werden können. Dazu habe ich zuerst den Wandel der afrikanischen Historiographie in der postkolonialen Ära bis heute dargestellt und über die Bedingungen der Wissensproduktion zu Afrika reflektiert. Das Bestreben, eine unabhängige akademische Disziplin Afrikanische Geschichte zu etablieren, prägte die postkoloniale afrikanische Geschichtsschreibung in der Entwicklung von Methodologie, Themenfeldern und Theorien stark. Die Dekolonisierung von Wissen wurde als Ideal der Geschichtsschreibung vorangetrieben und spiegelte sich einerseits in der verstärkten Förderung von afrikanischen Historiker*innen und andererseits in der Entstehung prestigeträchtiger Hochschulen am afrikanischen Kontinent wider. Hierbei sind regional unterschiedliche Foki zu beobachten, die sich jedoch in einem ähnlich Rahmen (auch von globalen Entwicklungen und historiographischen Interessen) bewegen; die Afrikanisierung und Professionalisierung von Geschichtsschreibung und Methodik lässt sich als gemeinsamer Nenner betrachten.

Graphic histories stellen nun ein neues Genre im Geiste postkolonialer Geschichtsschreibung dar, durch welches das Neuschreiben von (afrikanischer) Geschichte vorangetrieben werden soll. Ich verstehe und konzeptualisiere die *graphic history* als ein Genre, in das man eintauchen kann, um Ergriffenheit und geschichtliche Weiterbildung zu erfahren. Ein akademischer Text erlaubt Distanz, während die *graphic history* mehr Emotionalität ermöglicht – beides zusammen schafft ein komplexes Verständnis von Geschichte. Es ist also der Aspekt der Komplementarität, der gegenseitigen Ergänzung, der multimodale Zugänge zu Geschichte so bereichernd für Geschichtsschreibung allgemein macht. Warum ein graphisches Medium für Geschichtsschreibung wählen, warum *graphic histories*? Das graphische Medium erlaubt Autor*innen und Künstler*innen, sich die Freiheit der Kunst zu nehmen, um zu erzählen, wie es ohne Bilder nicht möglich wäre. *Graphic histories* helfen uns dabei, Akteur*innen als Menschen mit Gefühlen, Träumen und Ängsten zu erkennen, die in die sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen der Vergangenheit – aber auch der Gegenwart – eingebettet sind. Diese Komplexität mit dem historischen Kontext dynamisch zu verknüpfen, erlaubt ein tieferes Verständnis von historischen Prozessen. Zwei starke thematische Foki sind anhand

des Samples zu erkennen: Lebensgeschichten/Biographisches und afrikanische Frauengeschichte. Eine Mehrheit der untersuchten *graphic histories* orientiert sich an Erzählungen von Lebensgeschichten einzelner und mehrerer Akteur*innen. Frauen als geschichtsfähige Akteurinnen, deren Handeln Bedeutung für afrikanische Geschichte hat, zu inszenieren und damit bestehende, androzentrische Geschichtsbilder herauszufordern, ist ein häufiges Anliegen. Angesichts der begrenzten Zahl afrikanischer Zeitzeug*innen und der Notwendigkeit, eurozentrische Sichtweisen zu überwinden, stehen diese thematischen Schwerpunkte in direkter Verbindung mit der Absicht, afrikanische Geschichte „neu“ zu schreiben.

Das Historiographieprojekt der UNESCO *General History of Africa* (1964–1998) und eines ihrer Folgeprojekte, die E-Learning Plattform *Women in African History* (2011–), zeigen die Kontinuität in der stetigen Transformation afrikanischer Geschichtsschreibung auf. Die GHA und die Kritik an ihr führt vor Augen, wie komplex die Umsetzung eines solchen groß angelegten Projektes der Afrikanisierung und Dekolonisierung ist, und dass ihr „Scheitern“ (die Nicht-Erfüllung aller gesetzten Ziele) vielmehr die Grundlage für eine fortwährende Weiterentwicklung ist. Die *Women in African History* Plattform bringt uns zu zwei wichtigen Aspekten: erstens, dass auf ein Projekt der Geschichtsschreibung zwangsläufig ein Projekt der Geschichtsvermittlung folgen muss, welches wiederum eigene Herausforderungen mit sich bringt. Und zweitens, wie bereichernd ein neu gesetzter Fokus (hier: afrikanische Frauengeschichte) für das gesamte Geschichtsbild (bessergesagt, die Gesamtheit der Geschichtsbilder) Afrikas sein kann.

Im Fokus dieser Arbeit steht das Schreiben von Geschichte mittels eines graphischen Mediums, um herauszuarbeiten wie *graphic histories* die Geschichtsschreibung zu Afrika ergänzen aber auch kontestieren können. Die ursprünglich formulierte Forschungsfrage „Wie ermöglichen graphische Formen afrikanischer Geschichte einen kritischeren und inklusiveren Zugang zu afrikanischer Geschichte?“ möchte ich nun mit der Auffassung meinerseits beantworten, dass es nicht nur um einen kritischen und inklusiven Zugang zu Geschichte oder Geschichtsschreibung geht, sondern um das Potenzial, dass sich aus dem Zusammendenken von konventioneller Geschichtsschreibung und multimodalen Zugängen, wie *graphic histories*, ergibt. Diesen Aspekt von Komplementarität sehe ich als sehr vielversprechend für die stetige Weiterentwicklung afrikanischer Geschichte und den selbstkritischen Blick von Personen, die zu ihr beitragen wollen. Zusammen mit der Vielfältigkeit eines multimodalen Zugangs, den *graphic histories* zu (afrikanischer) Geschichte ermöglichen, bildet dies die beiden wichtigsten Erkenntnisse dieser Arbeit.

Die Nutzung von multimodalen Gestaltungsmöglichkeiten ist bereits Praxis unter Künstler*innen und Historiker*innen. Die entstandenen *graphic histories* bedienen sich unterschiedlicher Ansätze, um verschiedene Trends im Diskurs zu afrikanischer Geschichtsschreibung zu thematisieren. Es handelt sich hier um ein großes, facettenreiches Spektrum an Erzählweisen, die nicht nur danach streben, neue Themen zu eröffnen, sondern auch die Art und Weise, wie Geschichte geschrieben und Geschichtsschreibung gedacht wird, zu transformieren versuchen. Daher empfehle ich eine Mitverfolgung der Weiterentwicklungen im Genre der *graphic history* im Hinblick auf in die Repräsentationen Afrikas und seine Geschichtsbilder in der Zukunft, aber auch bezüglich seines Beitrages zum Verständnis von Geschichtsschreibung im Allgemeinen.

Während meines Studiums der Afrikawissenschaften an der Universität Wien (und der Teilnahme an Lehrveranstaltungen anderer Fachbereiche) stieß ich immer wieder auf einen Mangel an verlässlicher Forschung zu vielen Themen, die mich interessierten. Bei jeder Arbeit, für die ich recherchierte, hatte ich Schwierigkeiten, einen „Ausgangspunkt“ zu finden. Dieses Problem hat auch meine Recherchen für diese Arbeit geprägt. Ich konnte keine akademische Literatur finden, die meine vielen Fragen zu Comics, die sich mit afrikanischer Geschichte befassen, und die sich daraus ergebenden Fragen, beantwortete. Also habe ich dies zu einem Ziel für meine Arbeit gemacht: Ich wollte eine Grundlage für alle schaffen, die sich für alternative Wege der Geschichtsschreibung in Afrika und/oder für Comics zu afrikanischer Geschichte interessieren. Ich hoffe, dieses Ziel erreicht zu und eine Auswahl von Comics vorgelegt zu haben, die andere als lehrreich, zum Nachdenken anregend und inspirierend empfinden – und die es generell wert sind, gelesen zu werden.

Als ich begann, für diese Arbeit zu recherchieren und sie zu schreiben, ging ich fest davon aus, dass ich *graphic histories* verteidigen und ihr Recht auf eine Existenz außerhalb des Schattens akademischer Texte begründen müsse. Der Arbeitsprozess hat mir jedoch gezeigt, dass ich in dieser Hinsicht falsch lag. Die Recherchen für diese Arbeit haben mir einen tiefergehenden Einblick in den Entstehungsprozess von *graphic histories* verschafft, und obwohl ich schon immer eine begeisterter Leserin von Comics und Graphic Novels war, ist meine Wertschätzung für diese Kunstwerke (die auch der Bildung dienen sollen) noch viel größer geworden. Auch hat diese Arbeit mein Verständnis davon, was es bedeutet, (afrikanische) Geschichte zu schreiben, verändert – hinsichtlich der Rolle von Institutionen an Wissensproduktion, aber auch die Bedeutung von Nuancierung für die Betrachtung von bestehenden Geschichtsbildern.

5. Sample

#1 **Abouet**, Marguerite (2005): Aya de Yopougon. Gallimard: Paris.

#2 **Adadja**, Constantin; **Houenoude Couao-Zotti**, Sonia (2015): Gbehanzin. Laha Editions, Cotonou.

#3 **Achard**, Marion; **Dégruel**, Yann (2019): Tamba, Child Soldier. NBM Publishing: New York.

#4 **Anyango**, ; **Mairowiotz**, (2010): Heart of Darkness. Via: <http://catherine-anyango.com/hod/sjpe3azi33y9f31ms7e60dywm6hhj4> (download am 23.04.2022).

#5 **Baruti**, Barly; **Cassiau-Haurie**, Christophe (2021)[2014]: Madame Livingstone: The Great War in the Congo. Catalyst Press: Minneapolis/Pretoria. (englische Übersetzung)

#6 **Bathy**, Asimba et al. (2010): Congo 50. Africalia – Roularta Books: Brussels.

#7 **Benson**, Koni; **Trantraal**, Nathan; **Trantraal**, Andre ; Marais, Ashley (2021): Crossroads: I Where I Like. PM Press: Oakland, CA.

#8 **Blaufarb**, Rafe; **Clarke**, Liz (2015): Inhuman Traffick: The International Struggle Against the Transatlantic Slave Trade. Oxford University Press: Oxford.

#9 **Bloch**, Sean; **Clarke**, Liz (2021): Kwame Nkrumah (Graphic Biography). OER World History Project Biographies. Via: <https://www.oerproject.com/OER-Materials/OER-Media/PDFs/1750/Unit8/Kwame-Nkrumah> (download am 28.10.2021).

#10 **Charles**, J.-F. et al (2019) [2010-2013]: Africa Dreams. Splitter Verlag: Bielefeld. Deutsche Übersetzung von Tanja Krämling.

#11 **Conyngham**, Richard et al. (2021): All Rise: Resistance & Rebellion In South Africa - 1910-1948: A Graphic History. Jacana Media: Johannesburg.

#12-#14 **Diantantu**, Sergé (2002, 2004, 2010): Simon Kimbangu. Mandala Editions: Amfreville-la-Mivoie. 3 Bände.

#15 **Diantantu**, Serge (2010): Mémoire de l'esclavage: Bulambemba . Caraïbéditions: Le Lamentin.

#16 **Diantantu**, Serge (2014): Femme noire, je te salue. Caraïbéditions: Le Lamentin.

#17 **D'Salete**, Marcelo (2017)[2014]: Cumbe. Bahoe books: Wien. [portugiesische Originalausgabe erschienen bei Veneta: Brasilien].

#18 **D'Salete**, Marcelo (2019)[2017]: Angola Janga. bahoe books: Wien. [dt. Ausgabe].

#19 **Ehrisman**, Lindsay; **Clarke**, Liz (2021): Ugandan Migrants (Graphic Biography). OER World History Project Biographies. Via: <https://www.oerproject.com/OER-Materials/OER-Media/PDFs/Origins/Era7/Ugandan-Migrants> (download am 28.10.2021).

#20 **Getz**, Trevor; **Clarke**, Liz (2012): Abina and the Important Men. Oxford University Press: New York.

#21 **Galic**, Bertrand et al. (2016): Un maillot pour l'Algérie. Rakuten Kobo.

#22 **Hirst**, Terry; **Lamba**, Davinder (1994): The Struggle for Nairobi: A Documentary Comic Book. Mazingira Institute: Nairobi.

#23 **Joubeaud**, Sandra; **Onajin**, Alaba (o.A.): Miriam Makeba and the Centre for Girls. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womenin africa/sites/default/files/pdf/Publication_Miriam%20Makeba_E_N_Comic%20strip_0.pdf (download am 21.2.2022).

#24 **Joubeaud**, Sandra; **Ndong**, Natacha Nze (2017): Mariama Ba and the Choice of Ndeye. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womenin africa/sites/default/files/pdf/Mariama%20Ba%20and%20the%20Choice%20of%20Ndeye_Comic%20strip_Light_0.pdf (download am 21.1.2022).

#25 **Lax**, Christian (2020): The Red Mother With Child. NBM Publishing: New York.

#26 **Mouride**, Abdelaziz (2021): Le Pain Nu. Alifbata editions: Marseille.

#27 **Nadrani**, Mohammed (2008): L'Emir Ben Abdelkrim. Xtra.

#28 **Ofil**, Sylvia; **Weyhe**, Birgit (2018): German Calender, No December. Avant-Verlag: Berlin

#29 **Ofoego**, Obioma; **Muthoga**, Eric (2014): Wangari Maathai and the Green Belt Movement. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womenin africa/sites/default/files/pdf/Wangari%20Maathai%20and%20the%20Green%20Belt%20Movement_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 21.1.2022).

#30 **Ofoego**, Obioma; **Onajin**, Alaba (2014a): Funmilayo Ransome-Kuti and the Women's Union of Abeokuta. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womenin africa/sites/default/files/pdf/Funmilayo%20Ransome-Kuti_Women%20in%20African%20History_Comic%20strip.pdf (download am 21.1.2022).

#31 **Ofoego**, Obioma; **Onajin**, Alaba (2014b): Taytu Betul and the rise of an Itege. UNESCO Series on Women in African History. Via:

https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Taytu%20Betul_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 21.1.2022).

#32 **Ofoego**, Obioma; **Sanders**, Y. (2015): Sojourner Truth - Comic Strip. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Sojourner%20Truth_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 21.1.2022).

#33 **Perrissin**, Christian; **Tirabosco**, Tom (2013): Kongo: Joseph Conrads Reise ins Herz der Finsternis. Avant-Verlag: Berlin. [dt. Ausgabe].

#34 **Quintu Collab** (2019): Meanwhile ...: Graphic Short Stories About Everyday Queer Life in Southern and Eastern Africa. Braamfontein, South Africa: MaThoko's Books.

#35 **Rasoarifetra**, Bako et al. (2014): Gisèle Rabesahala - Walk to the Royal Hill of Ambohimanga. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Gis%C3%A8le%20Rabesahala_Women%20in%20African%20History_Comic%20strip.pdf (download am 21.1.2022)

#36 **Rillon**, Ophélie; **Tounkara**, Massiré (2017): Aoua Keita - Comic strip: Sira and the student movement in Mali. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Aoua%20Keita_Women%20in%20African%20History_Comic%20strip.pdf (download am 21.1.2022).

#37 **Sfar**, Joann (2005): The Rabbi's cat. Les Éditions Dargaud: Paris. [mehrere Bände]

#38 **Sacco**, Joe (2010): The Unwanted, Part I <https://www.vqronline.org/vqr-gallery/unwanted-part-1> (download am 23.04.2022).

#39 **Sacco**, Joe (2010): The Unwanted, Part II. Via: <https://www.vqronline.org/vqr-gallery/unwanted-part-1> (download am 23.04.2022).

#40 **Serbin**, Sylvia et al. (2014): Njinga Mbandi, Queen of Ndongo and Matamba. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Nzinga%20Mbandi_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 21.1.2022).

#41 **Serbin**, Sylvia; **Dégruel**, Yann (2014a): The Mulatto Solitude - Comic Strip. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Women%20in%20African%20History_The%20Mulatto%20Solitude_Comic%20Strip_0.pdf (download am 21.1.2022).

#42 **Serbin**, Sylvia; **Dégruel**, Yann (2014b): Yennenga, Princess of Gambaga - Comic strip. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Yennega%2C%20Princess%20of%20Gambaga_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 21.1.2022).

#43 **Serbin**, Sylvia; **Masioni**, Pat (2014): The women soldiers of Dahomey - Comic Strip. UNESCO Series on Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/The%20Women%20Soldiers%20of%20Dahomey_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip_0.pdf (download am 21.1.2022).

#44 **Sherry**, Bennett; **Clarke**, Liz (2021): Yasuke (Graphic Biography). OER World History Project Biographies. Via: <https://www.oerproject.com/OER-Materials/OER-Media/PDFs/Origins/Era5/Yasuke-Graphic-Biography> (download am 28.10.2021).

#45 **The Nest Collective** (2021): Mekatilili wa Menza—Freedom Fighter and Revolutionary. The Nest Collective. Via: <https://www.thisisthenest.com/comic-mekatilili> (download am 30.9.2021).

#46 **Trantraal Brothers** (2010): Coloreds. Underdog Comics: n/a.

#47 **Weyhe**, Birgit (2016): Madgermanes. Avant-Verlag: Berlin.

#48 **Weyhe**, Birgit (2017): Ich weiß. Avant-Verlag: Berlin.

#49 **Weyhe**, Birgit (2022): Rude Girl. Avant-Verlag: Berlin.

6. Bibliographie

Adams, J. (2008): Documentary Graphic Novels and Social Realism. Peter Lang: Oxford u.a.

Adams, M.E. (2010): The Amazon Warrior Woman and the De/construction of Gendered Imperial Authority in Nineteenth-Century Colonial Literature. In: NINETEENTH-CENTURY GENDER STUDIES, Vol. 6 (1), pp. 1-16.

Bakare-Yusuf, B. (2003): "YORUBA'S DON'T DO GENDER": A CRITICAL REVIEW OF OYERONKE OYEWUMI's The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses. In: African Identities 1, no.1. pp. 121-142 [1-12].

Benson, K. (2021): South African Author Koni Benson Discusses Her Book - Crossroads: I live Where I like - A Graphic History. 39. Min. Via: <https://www.buzzsprout.com/1768260/8962540> (download am 15.4.2022).

Berger, I. (2003): African Women's History: Themes and Perspectives. In: Journal of Colonialism and Colonial History, Vol. 4 (1), pp. 1-11.

Bragard, V. (2015): Melancholia and Memorial Work: Representing the Congolese Past in Comics. In: Mehta, B.; Mukherji, P. (Hrsg.) (2015): Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities. Routledge: London. pp. 92-110.

Bragard, V. ; Lambert, A. (2021): (Un)drawing Belgium's colonial monuments: Comics' engagement with decolonial debates. In: Memory studies, Vol.14 (6), pp. 1185-1207.

Bumatay, M; Warman, H. (2012): Illustrating Genocidaires, Orphans, and Child Soldiers in Central Africa. In: Peace Review Vol. 24 (3), p. 332-339.

Cassiau-Haurie, C. (2021): Comics in Colonial Africa. National University Library of Strasbourg.

Chute, H.L. (2010): Graphic Women: Life Narratives and Contemporary Comics. Columbia University Press: NY.

Cobley, A. (2001): Does Social History Have a Future? The Ending of Apartheid and Recent Trends in South African Historiography. In: Journal of Southern African Studies; Oxford Vol. 27 (3), pp. 613-625.

Cooper, F. (2000) "Africa's Pasts and Africa's Historians". Canadian Journal of African Studies. Vol. 34 (2), pp. 298-336.

Duara, P. (Hrsg.) (2004): Introduction: The Colonization of Asia and Africa in the 20th century. In: ders.: Decolonization: Perspective from Now and Then. Routledge: London. pp. 1-18.

Du Pisani, J.A.; Kwang-Su, K. (2021): Precolonial African Historiography as a Multidisciplinary Project: The Case of the Bahurutshe of the Marico. In: Cromohs Cyber Review of Modern Historiography, Vol.24, pp.42-65.

Earle, H. E.H. (Hrsg.) (2020): Comics: An Introduction. Routledge: London.

Eckert, A. (2002): Nationalgeschichtsschreibung und koloniales Erbe: Historiographien in Afrika in vergleichender Perspektive. In: Conrad, C. (Hrsg.): Die Nation schreiben. Geschichtswissenschaft im internationalen Vergleich. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen. pp. 78-111.

Ewing, A. (2018): Kimbanguism, Garveyism, and Rebellious Rumor Making in Post–World War I Africa. In: Souls, Vol. 20 (2), pp. 149–177.

Falola, T.; Jennings, C. (Hrsg.) (2003): Sources and Methods in African History: Spoken, Written, Unearthed. The University of Rochester Press: Rochester, NY.

Frauwallner, M. (2021): Tigray Tragedy: An Interview with **Manuel Joao Ramos**. In: Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien/ Vienna Journal of African Studies, 41/2021, Vol. 21, pp. 33-42.

Fuglestad, F. (1992): The Trevor-Roper Trap or the Imperialism of History. In: History in Africa, Vol.19, pp.309-326.

Fyfe, C. (1986): Colonialism in Perspective - UNESCO General History of Africa, Vol. VII, Africa under Colonial Domination 1880–1935. Edited by A. Adu Boahen. In: Journal of African History, Vol.27 (1), pp.178-180.

Getz, T.R. (2018): AHR interview with Trevor Getz on Graphic History, interview by Alex Liechtenstein. 18 minutes. Via: <https://player.fm/series/ahr-interview/trevor-getz-on-graphic-history> (accessed 1.9.2021).

Getz, T. (2018): Getting Serious About Comic Histories. In: pp. 1596-1597.

Göderle, W.; Pfaffenthaler, M. (Hrsg.) (2018): Dynamiken der Wissensproduktion. Einleitung. In: Göderle, W.; Pfaffenthaler, M. (Hrsg.) (2018): Dynamiken der Wissensproduktion: Räume, Zeiten und Akteure im 19. und 20. Jahrhundert. Transcript Verlag: Bielefeld. pp. 9-21.

- Gondola, C.D.** (2006): The Emergence of a Congo Prophet (Review of Simon Kimbangu 1921: de la prédication à la déportation. Les Sources. Edited by JEAN-LUC VELLUT). In: Journal of African History, 47 (2006), pp. 506-507.
- Hargreaves, J.D.** (1984): J. Ki-Zerbo (ed.) UNESCO General History of Africa Vol. I: Methodology and African prehistory. In: Africa (London. 1928), Vol.54 (3), pp.111-112.
- Iadonisi, R.** (Hrsg.) (2012): Graphic History: Essays on Graphic Novels And/as History. Cambridge Scholars Publishing.
- Jansen, J.C./ Osterhammel, J.** (2013): Dekolonisation: Das Ende der Imperien. C.H. Beck oHG: München.
- Jewsiewicki, B.; Newbury, D.** (Hrsg.) (1986): African Historiographies: What History for which Africa? Sage Publications: Beverly Hills et al.
- Kaptein, L.** (1977): African Historiography written by Africans, 1955-1973: The Nigerian Case. Doktorarbeit, Universität Leiden.
- Kelley, R.D.G.** (2021): Foreword. In: Benson, K. et al. (2021): Crossroads: I Live Where I Like. PM Press: Oakland, CA.
- Kimmerle, H.** (1993): Hegel und Afrika: Das Glas zerspringt. In: Hegel-Studien, Vol. 28, pp. 303-325.
- Krenceyova, Michaela** (2014): Who is allowed to speak about Africa? A Reflection on Knowledge, Positionality and Authority in Africanist Scholarship. In: Africa Insight, Vol. 44 (1), pp. 8-22.
- Laursen, O. B.** (2017): Postcolonial Anarchographics: Re-drawing History in the Transraal Brothers' Crossroads. In: SubStance, Vol. 46 (2), pp. 129-146.
- Lent, John A.** (Hrsg.) (2009): Cartooning in Africa. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Lister, M.** et al. (2009) [2003]: New Media: A Critical Introduction. Routledge: Abingdon/ New York. 2nd Edition 2009.
- Mama, A.** (2007): Is It Ethical to Study Africa? Preliminary Thoughts on Scholarship and Freedom. In: African Studies Review, Vol. 50 (1), pp. 1-26.
- Mehta, B.; Mukherji, P.** (Hrsg.) (2015): Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities. Routledge: London.

Mignolo, W.D. (2011): *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press: Durham & London.

Miller, A. (2015): Memory and Postmemory in Morvandiau's *D'Algérie*. In: Mehta, B.; Mukherji, P. (Hrsg.) (2015): *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Routledge: London. pp. 77-91.

Mussetta, M. et al. (2021): Academic writing outside itself: multimodality as broadening power. In: *REVISTA EDUCAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA*, Vol. 18 (54), p. 382-400.

Neale, C. (1985): *Writing "independent" history: African historiography 1960-1980*. Greenwood Press: Westport, CN.

Ndaywel é Nziem, I. (1986): African Historians and Africanist Historians. In: Jewsiewicki, B.; Newbury, D. (Hrsg.) (1986): *African Historiographies: What History for which Africa?* Sage Publications: Beverly Hills et al., pp. 20-27.

Northrup, D. (2002): *Africa's Discovery of Europe. 1450 – 1850*. Oxford University Press Inc.: New York.

Oyewumi, O. (2005): Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: Oyewumi, O. (eds.): *African Gender Studies: A Reader*. Palgrave MacMillan: New York. Pp. 3-23.

Rathbone, R. (1995): Book Reviews: "The UNESCO General History of Africa, Vol. VIII: Africa since 1935," Edited by Ali A. Mazrui. In: *International Journal of African Historical Studies*, Vol. 28 (1), pp. 182-184.

Rhett, M. (2012): Orientalism and Graphic Novels: A Modern Reexamination of Popular Culture. In: Iadonisi, R. (Hrsg.) (2012): *Graphic History: Essays on Graphic Novels And/as History*. Cambridge Scholars Publishing. pp. 203-222.

Salom, J.S. (2020): Do Inferno a Angola Janga: história e mitologia do Quilombo de Palmares no romance gráfico de Marcelo d'Saete. [From hell to Angola Janga: The history and mythology of the Quilombo de Palmares in Marcelo D'Saete's graphic novel]. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Vol. 31, pp. 62–85.

Schmidt, E. (2015): Die postkoloniale Reinterpretation des Rifkriegs im graphischen Roman: Mohammed Nadranis *L'Emir Ben Abdelkrim* (2008). In: Schmidt, E. (2015): *Inszenierungen des Rifkriegs in der spanischen, hispano-marokkanischen und frankophonen marokkanischen Gegenwartsliteratur*. Vervuert Verlagsgesellschaft: Frankfurt a. M/Madrid. pp. 77-110.

Schulte Nordholt, L.R.C. (2021): Africanising African history: decolonisation of knowledge in UNESCO's general history of Africa (1964-1998). Doktorarbeit. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3244250> (download am 25.06.2022).

Sheldon, K. (2005): Writing about Women. Approaches to gendered perspectives in African history. In: Philips. J.E. (eds) (2005): Writing African History. University of Rochester Press: Rochester, NY. Pp. 465–489.

Stainbrook, E.J. (2003): Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium. Dissertation. Indiana University of Pennsylvania. ProQuest Dissertations Publishing.

Sutton, J.E.G. (1989): History by Committee - Africa from the Seventh to the Eleventh Century. Edited By M. El Fasi. UNESCO General History of Africa, III. In: Journal of African history, 1989, Vol.30 (3), p.493-494.

UNESCO.org (2021): General History of Africa. Via: <https://en.unesco.org/general-history-africa> (download am 19.1.2022).

UNESCO.org (2022a): General History of Africa. Via: <https://en.unesco.org/general-history-africa> (download am 02.07.2022).

UNESCO.org (2022b): General and Regional Histories. Via: <https://en.unesco.org/themes/generalregionalhistories#centralasia> (download am 06.07.2022).

UNESCO.org (2022c): Teaching of the General History of Africa, a vision for the future. Via: <https://en.unesco.org/general-history-africa/teaching> (download am 06.07.2022).

UNESCO.org (2022d): Spotlight on Women. Via: <https://en.unesco.org/womeninafrica/spotlight-women> (download am 06.07.2022).

UNESCO.org (2022e): International Experts. Via: <https://en.unesco.org/womeninafrica/experts> (download 06.07.2022).

UNESCO.org (2022f): International Artist. Via: <https://en.unesco.org/womeninafrica/artists> (download 06.07.2022).

UNESCO.org (2022g): Via: <https://en.unesco.org/womeninafrica/wangari-maathai> (download am 06.07.2022).

Vallet, J.-L. (2005): Simon Kimbangu: 1921: de la prédication à la déportation, les sources. Vol. I. Fonds missionnaires catholiques. Académie Royale des Sciences d'Outre Mer: Brussels.

Yervasi, C. (2008): Anti-Colonial Resistance in the Former Belgian Colonies. In: Poddar, P. et al. (Hrsg.) (2008): A Historical Companion to Postcolonial Literatures – Continental Europe and its Empires. Edinburg University Press Ltd: Edinburgh. Pp. 14-19.

Young, R.J.C. (2004) [1990]: White Mythologies. Writing History and the West. Second edition. Routledge: Oxon/New York.

7. Abbildungsverzeichnis

Kapitel 2:

Abbildung 1: **Earle**, H. E.H. (Hrsg.) (2020): Comics: An Introduction. Routledge: London, p. 26.

Abbildung 2: Diagramm zu Themen in graphic histories, erstellt mit Microsoft Word von der Verfasserin.

Abbildung 3: Diagramm zu Originalsprachen der graphic histories, erstellt mit Microsoft Word von der Verfasserin.

Abbildung 4: **Getz**, T./ **Clarke**, L. (2012): Abina and the Important Men. Oxford University Press: New York. p.56.

Abbildung 5: **Benson** et al. (2021): Crossroads: I Where I Like. PM Press: Oakland, CA. p.56.

Abbildung 6: **The Nest Collective** (2021): Mekatilili wa Menza – Freedom Fighter and Revolutionary. Via: <https://www.thisisthenest.com/comic-mekatilili> (download am 03.08.2022), p. 11.

Abbildung 7: **D´Salete**, M. (2017) [2014]: Cumbe. Bahoe books: Wien, p. 148.

Kapitel 3:

Abbildung 8: Startseite der Women in African History Platform, **UNESCO.org** (2022): Women in African History. Via: <https://en.unesco.org/womeninafrica/map> (download am 06.07.2022).

Abbildung 9: Sojourner Truth wird als Sprengerin ihrer eigenen Ketten dargestellt. In: **Sanders**, Y./ **Ofoego**, O. (2015): Sojourner Truth. UNESCO Series of Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Sojourner%20Truth_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download 03.07.2022). pp.10.

Abbildung 10: Njinga Mbandi verhandelt mit dem portugiesischen Gouverneur - zu ihren, und nicht seinen, Bedingungen. In: **Masioni** et al. (2014): Njinga Mbandi, Queen of Ndongo and Matamba. UNESCO Series of Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Nzinga%20Mbandi_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 29.06.2022). pp. 26.

Abbildung 11: Taytu Betul als Puppenspielerin im Konflikt zwischen Äthiopien und Italien. In: **Onajin, A.; Ofoego, O.** (2014b): Taytu Betul: The Rise of Itege. UNESCO Series of Women in African History. Via: https://en.unesco.org/womeninafrica/sites/default/files/pdf/Taytu%20Betul_Women%20in%20African%20History_Comic%20Strip.pdf (download am 01.07.2022). pp. 14.