

**RETOUR AU PAYSAGE NATAL.
ZUR NATUR IM POSTKOLONIALEN ROMAN
DER FRANKOPHONEN ANTILLEN.**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät II
der Julius-Maximilians-Universität
zu Würzburg

vorgelegt von
Gabriele Blümig

Würzburg 2004

Erstgutachter:

Professor Dr. Ernstpeter Ruhe

Zweitgutachter:

Professor Dr. Winfried Kreutzer

Tag der mündlichen Prüfung:

24.02.2005

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2005 von der Philosophischen Fakultät II der Bayerischen Julius-Maximilians Universität Würzburg als Dissertation angenommen. Allen, die in irgendeiner Form zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben, sei herzlichst gedankt. Namentlich nennen möchte ich meinen Doktorvater Prof. Dr. Ernstpeter Ruhe, der die Studie nicht nur angeregt, sondern über Jahre mit analytischem Blick, konstruktiven Gesprächen und menschlicher Wärme begleitet hat. Im Rahmen meiner Assistentenstelle ließ er mir ein hohes Maß an zeitlicher Freiheit, die dem schnellen Fortschritt der Arbeit zugute kam. Außerdem danke ich Prof. Dr. Wolfgang Riedel und Prof. Dr. Winfried Kreutzer, die meine Arbeit in vielerlei Hinsicht bereichert und gefördert haben.

Der Universität Würzburg danke ich für die finanzielle Unterstützung durch ein Promotionsstipendium. Herzlich gedankt sei auch den Bibliotheken, die mir bei der Beschaffung der notwendigen Arbeitsgrundlagen behilflich waren, allen voran der Universitätsbibliothek Würzburg.

Würzburg, im Januar 2006

Gabriele Blümig

Inhaltsverzeichnis	5
Einleitende Überlegungen	9
1 Warum die Natur?	9
2 Fragestellung und Ergebnisse	11
3 Was den Antillen blüht	25
I Die Natur der Antillen im Spiegel der Kolonialliteratur	28
1 Landschaftstypen, Kompositionsschemata und Motivik	32
1.1 Die paradiesische Natur der Tropen	32
1.2 Die wilde Natur	34
1.3 Die gebändigte und zu bändigende Natur	37
1.3.1 Bändigung auf inhaltlicher Ebene	37
1.3.2 Sprachliche Bändigung	40
1.4 Die melancholische Natur	43
II Zur Natur im postkolonialen Roman der frankophonen Antillen	49
1 Joseph Zobel, back to the roots oder back to colonialism?	51
2 Die Verräumlichung des Neubeginns: Jacques Roumain <i>Gouverneurs de la rosée</i>	56
3 La marche en avant de l'humanité: das Romanwerk von Jacques Stephen Alexis ...	64
3.1 Peau noire et masques blancs: Stephen Alexis' <i>Le Nègre masqué</i>	65
3.2 Der Intertext	73
3.3 Synthese gegen Antithese	81
3.4 Je la veux belle cette terre: Natur und gesellschaftliches Gelingen	83
3.5 <i>Réalisme merveilleux</i> : un art de foisonnement	86
3.6 Voudou: compagnonnage de la terre natale	88
3.7 Der Bezug zur Mutter Erde: eine Dialektik von Nähe und Ferne	92
3.7.1 Der Blick durch das Fenster: die Entwicklung Diogènes	93
3.7.2 Le nez dans la terre: die Entwicklung Carles	99
3.8 Gonaïbo: Träger der Memoria und homme-lumière	101
3.9 Alexis' anthropologisches und psychologisches Interesse	107

4	Gefährlicher Humor oder auf abenteuerlichem Pfade zur <i>Créolité</i> : <i>Ti-Coyo et son requin</i> von Clément Richer	111
5	L'éruption volcanique et l'irruption poétique: Raphaël Tardons <i>La Caldeira</i> und Raphaël Confiants <i>Nuée ardente</i>	120
6	Edouard Glissant: hagiographe des sites.....	134
6.1	<i>La Lézarde</i> : le paysage lézardé et la toile dont il se vêtira.....	134
6.2	Rivière, peuple, voix: Fluss und Textfluss	141
6.3	Deux hommes se détestaient: die mythologische Urszene.....	143
6.4	<i>Le quatrième siècle</i> : le Temps noué à la terre	145
6.5	Die (Ver-)Dichtung des Naturraumes in <i>Malemort</i>	148
6.6	Procession des dédoublés	151
6.6.1	<i>La case du commandeur</i> : de roche en roche.....	151
6.6.2	<i>Mahagony</i> : un arbre est tout un livre.....	154
6.7	La figure du monde et le mélange des paysages: Glissants Schritt in die Welt ..	160
6.7.1	Ceux qui refusèrent et le tourbillon du Tout-monde	160
6.7.2	Ceux qui acceptèrent et la troisième direction.....	167
7	Die Stille bei Daniel Maximin: zum Motiv des Vulkans und des Zyklons	172
7.1	Der Vulkan: Entideologisierung, Entmachtung und Innerlichkeit.....	172
7.2	Der Zyklon: Kampf gegen die bête-à-sept-têtes.....	178
7.3	Thalassale Regression: la parole prisonnière au fond de l'eau	181
7.4	Das Strukturprinzip der Leere	183
7.5	Dialogue d'eau et de feu?.....	189
7.6	Strategien des Überlebens: Shéhérazade und Pélamanli.....	193
8	Eine Romanwelt der Gegensätze: Gisèle Pineau	202
8.1	Der Wirbelsturm und die Verwüstung der Körperlandschaft	202
8.2	Die Inbesitznahme der weiblichen Körperlandschaft	207
8.3	Blüte und Verwilderung des Seelen-Gartens	210
8.4	Auf der utopischen Suche nach der Essenz.....	214
8.5	Die Romanwelt zwischen Negativ und Positiv	221
9	Die Natur als Projektionsraum: Maryse Condés <i>Traversée de la Mangrove</i>	224
9.1	Reflexionen der Mangrove, Reflexionen über die Mangrove.....	224

9.2	Die Natur als Projektionsraum	231
9.2.1	Das Wasser	231
9.2.2	Der Berg	237
9.2.3	Der Wald.....	239
9.2.4	Der Vulkan	241
9.2.5	Die Gestirne, der Regen und der Wind.....	242
9.3	Das Bild der Insel	245
9.3.1	l'île-prison	245
9.3.2	l'île-marâtre	246
9.4	Xantippe: die Personifikation der Memoria	248
9.5	Zwischen magisch-archaischer und rational-landschaftlicher Naturauffassung .	250
10	Karnevalistisches Naturerleben: <i>Eau de Café</i> von Raphaël Confiant.....	254
10.1	Eine magische Wirklichkeitsauffassung	254
10.2	Das Meer und der Spiegel	255
10.2.1	Die Bewohner von Grand-Anse und das Meer.....	255
10.2.2	Antilia, Tochter des Meeres.....	257
10.2.3	Der Fluch des Meeres	259
10.2.4	Der Traum vom Untergang.....	261
10.3	Natur und <i>Créolité</i> im Spiegel Michail Bachtins	265
10.3.1	Thémistocle und Bothrops: die Verschmelzung von Natur und Mensch.....	265
10.3.2	Der groteske Leib	267
10.4	Die Bäume: Orte des magischen Naturerlebens.....	268
10.5	Magisches Naturerleben und die subversive Kraft des Karnevals	269
10.6	La forêt sombre des paroles: eine metapoetische Lesart.....	271
11	Mangrove urbaine et poétique: <i>Texaco</i> von Patrick Chamoiseau:.....	274
11.1	Le Noutéka des mornes	274
11.2	<i>Texaco</i> : la conscience non totalitaire d'une diversité préservée	279
11.3	Die Doum	282
11.4	Der Antagonismus von Texaco und Stadt.....	283
11.5	Natur und magische Wirklichkeitsauffassung.....	285
11.6	Texaco, poème urbain	287

12	Patrick Chamoiseaus problematischer Schritt in die Welt.....	289
12.1	Die Weiterentwicklung des Themas der Urbanität	289
12.2	Die Rolle der Natur im <i>Livret des villes du deuxième monde</i>	291
12.3	<i>Biblique des derniers gestes: une démesure de la démesure</i>	294
12.4	„Livret des Lieux du deuxième monde“: der Un-Ort am Puls der Natur.....	297
12.5	Le plus simple pour moi, c'est de rêver.	301
12.6	„Lieux“-Überlegungen in <i>Ecrire en pays dominé</i>	307
12.7	Das Verhältnis von Theorie und Praxis: eine Poetik des Rhizoms?	309
12.8	L'acte machinal enrayé sur sa répétition: auf der Suche nach dem Rhizom.....	312
12.8.1	Orchideen aller Länder...: die Monotonie der Landschaft.....	315
12.8.2	Toutes ces eaux ô ces femmes!	317
12.8.3	Toute-guerre	321
12.8.4	Le même et l'autre	325
12.9	Kalamatia, die Schwester Antilias?.....	327
12.10	Der Kreis schließt sich	332

Literaturverzeichnis 340

1	Primärliteratur	340
2	Sekundärliteratur	343

Einleitende Überlegungen

1 Warum die Natur?

Der „Tod der Natur“ scheint im 21. Jahrhundert besiegelt. Damit ginge ein Prozess zu Ende, der mit dem in der Aufklärung aufkeimenden Herrschaftsanspruch des Menschen und der menschlichen Vernunft über die Natur begonnen und im technisierten Industriezeitalter sein Ende gefunden hat. Die Natur wirkt gebändigt, geordnet, durch den Begriff der Künstlichkeit ersetzt. Der Mensch ernennt sich eigenmächtig zum Schöpfer der Welt. Schon der Dichter besang *Paradis artificiels*¹, synthetische Kunstwelten, aus denen die Natur ein für alle Mal verbannt ist. Die Natur ist nicht nur berechenbarer Faktor des sie ausschließenden modernen Lebens, sie wird als ästhetisches Vorbild von der Kunst ersetzt. Diese setzt der *imitatio naturae* abstrakten Konstruktivismus und Selbstreferentialität der sprachlichen Zeichen entgegen. Der Keil, den die Neuzeit zwischen die Natur und den sich über den Geist definierenden Menschen geschlagen hat, wird offenbar zum Fallbeil, das das Haupt der Natur zum Rollen bringt.

Dennoch ist es voreilig, das Ende der Natur herbeireden zu wollen, denn der Mensch ist selbst ein Teil von ihr. Durch die Hintertür schleicht sich die Natur wieder in Kunst und Leben ein: Neuere Tendenzen in der zeitgenössischen Literatur Europas und Nordamerikas lassen beispielsweise erkennen, dass an die Stelle der wilden äußeren Natur, der der Mensch einst hilflos gegenüberstand, eine neue Komponente getreten ist, die eine ganz ähnliche Funktion vertritt: Der Kampf um die Vorherrschaft zwischen Geist und Natur scheint sich ins Innere des Menschen verlagert zu haben, in das Naturwesen Mensch selbst. Ist die äußere Natur völlig beherrscht, gezähmt und unterworfen, so ist die Natur des Menschen, seine Triebnatur, umso ungezügelter und unberechenbarer.

Auch wenn der Rückzug in eine ursprüngliche, von der Technik unerreichte Natur ebenso obsolet geworden ist wie die Ästhetik der Naturmimesis, so bleibt die Natur doch selbst in der Moderne erhalten, und sei es auch nur in Form der Negation, des Postulats einer antinaturalistischen, einer nicht-mimetischen oder autonomen Kunst. Sie existiert weiterhin als räumlicher Bezugspunkt des Menschen, wie Riedel schreibt, als „Spiegelungsraum menschlicher Subjektivität“², als „Bildspender“³, oder, um mit Seels *Ästhetik der Natur* zu sprechen, als „unentbehrliche Metapher [...] der Beschreibung menschlichen Daseins“⁴: „Im Medium dieser Bilder erfährt das Ich, auch das unter dem Rationalitätsdruck der Moderne

¹ Ich beziehe mich auf Baudelaires *Paradis artificiels*. Cf. Charles Baudelaire, 1961, 321-464.

² Wolfgang Riedel, 1996, 1417.

³ Ibid.

⁴ Martin Seel, 1996, 341.

stehende, seine unverlorene Identität mit dem vermeintlich Anderen seiner selbst, Natur.“⁵ Selbst in der zubetonierten Stadtlandschaft ist die natürliche Landschaft als Positivbild immer schon mitgedacht.

Natur in diesem Sinne zu erfassen, heißt mit Riedel „hinter den Subjekt-Objekt-Antagonismus“ greifen, „der dem begrifflichen Erkennen und dem technisch-praktischen Zugriff auf die Natur zugrunde liegt, zurück auf onto- und phylogenetisch Älteres, die dem archaischen Denken zugehörige ‚Partizipation‘ von Innen und Außen, von Mensch und Welt“⁶. Im Erfassen, Erleben, Begreifen der Welt ordnet man sich in sie ein und setzt sich zu ihr in Relation. Die landschaftliche Natur ist daher einer der Orte, in die sich die kollektive Identität eingeschrieben hat. In der Landschaft als Produkt einer jahrhundertelangen menschlichen Einflussnahme scheint im Moment der Betrachtung die Geschichte auf, die hier stattgefunden hat.

Dies gilt auch für die Natur, die in der Kunst dargestellt wird. Indem der Autor eine Landschaft erfindet, schafft er eine sinnhafte Natur, einen „Ort des anschaulichen Gelingens“ – oder Nicht-Gelingens – „menschlicher Praxis“⁷, den die Charaktere existentiell erfahren.⁸ Die künstlerisch konstruierte Natur dient als Projektionsfläche menschlicher Emotionen. Sie ist die Großmetapher, mit deren Hilfe die individuellen und kollektiven Wunsch- und Schreckensbilder ihren Ausdruck finden. Indem der Autor Natur literarisch in Szene setzt, legt er gleichzeitig fest, wie seine Figuren die Natur, sich selbst und den anderen darin wahrnehmen. Die Naturdarstellungen können daher als Schlüssel dienen, den Zugang zum Welt- und Selbstverständnis zu eröffnen, oder um mit einem der größten karibischen Schriftsteller, Edouard Glissant, zu sprechen: „Si vous ne comprenez pas le paysage, vous ne comprenez pas le pays.“⁹

⁵ Wolfgang Riedel, 1996, 1417.

⁶ Ibid.

⁷ Martin Seel, 1996, 18.

⁸ Der Schriftsteller schreibt der Natur einen Anschauungswert zu, der für die Figuren gleichzeitig ein existentieller Wert ist und ihr Leben in der Natur als gut, d. h. den jeweiligen Lebensentwürfen adäquat, bzw. als schlecht, d. h. den Lebensentwürfen gegenläufig, beschreibt. Der Autor bezieht Stellung zur Qualität der Natur oder Anti-Natur als existentiell ausdruckshaftem Ort. Nach Seel spiegelt sich dies darin, wie die Romanfiguren die Natur (oder deren Negation) erfahren, ob als „zuvorkommende“, schöne Natur, die ihre Idee vom Dasein bejaht, oder als „abweisende“, feindliche oder häßliche Natur empfinden, die ihren Lebensentwurf durch die Verneinung bestätigt.

⁹ Edouard Glissant, 1993, 401.

2 Fragestellung und Ergebnisse

Im Zentrum der Untersuchung steht die Erzählliteratur der frankophonen Antillen von ihren Anfängen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute. Die Frage lautet, wie Natur in diesen Texten dargestellt wird und welche Implikationen dies für die existentielle Konzeption der Autoren mit sich bringt.¹⁰ Vor dem Hintergrund der lebhaften Debatte um den Postkolonialismus analysiert, dienen die Naturschilderungen als Indikatoren, ob und inwieweit sich die postkolonialen Autoren der antillanischen Frankophonie vom exotistischen Naturbild des Kolonialromans lösen und Texte entstehen, die das Land und seine Landschaft nach und nach neu entziffern und es damit imaginär und sprachlich für sich in Besitz nehmen. Bedingt durch die koloniale Vergangenheit der Antillen erweist es sich als sinnvoll, die postkolonialen Naturdarstellungen kontrastiv vor dem Hintergrund der landschaftlichen Ikonographie und Topik der exotistischen und kolonialen Literatur zu betrachten. Denn mit der „Entdeckung“, der Besitzergreifung und Kolonisierung wurde die „Neue Welt“ sogleich sprachlich und literarisch besetzt, um sie mithilfe europäischer Vorstellungs- und Bildmuster zu erfassen und so der „alten“ Welt zugänglich zu machen.

Im Zentrum der Literatur über die neu entdeckte Welt steht nur selten der Wunsch, das Fremde in seiner faszinierenden, aber deshalb nicht minder erschreckenden Fremdheit zu erfassen, federführend ist vielmehr das Begehren, die Wahrnehmung des neuen Erdteils mithilfe starker Vereinfachungen und klarer Antagonismen unter die eigene – physische wie verstandesmäßige – Kontrolle zu bringen. Ob die Europäer den neuen Kontinent nun tatsächlich besiedeln oder sich bei der Lektüre von exotischen Abenteuern nur in ihrer Einbildungskraft an der Fremdheit der Ferne berauschen – Amerika ersteht vor ihrem Auge als das weibliche Land, dessen üppige Natur Fruchtbarkeit verspricht und der Auslebung der männlichen Triebnatur keine Grenzen setzt. Als das industrialisierte Europa für sensuale Wunschträume keine Schlupfwinkel mehr bieten kann, ermöglicht das Land in der Ferne die imaginäre Regression in eine noch unproblematische Zeit des paradiesischen Urzustands. Während der exotistische Roman dieses erotische Paradies anscheinend nur aufleben lässt, damit sich der Leser voyeuristisch an dessen Untergang berauschen kann, führt die kolonial geprägte Literatur einen (noch) barbarischen Raum vor, der durch effektive Züchtigungen der

¹⁰ In der Forschung wurde diese Fragestellung bei den einzelnen Autoren noch nicht behandelt. Die einzige umfassende, jedoch nur auf Microfiche zugängliche Dissertation von Pascale De Souza, „La Représentation du paysage dans la littérature romanesque des Antilles françaises.“ (1997), bleibt in der Analyse an der Oberfläche der Naturdarstellung, ohne der Komplexität Rechnung zu tragen. Durch De Souzas Gliederung nach Naturmotiven, die der Reihe nach aufgezählt werden, kommt es immer wieder zu grob vereinfachenden Parallelsetzungen zwischen den einzelnen Romanen, die keinen Platz für Unterschiede und Einzelphänomene lassen. Weitere Forschungsliteratur, die einen Teilaspekt des antillanischen Naturbildes behandelt, wird in den Kapiteln zu den jeweiligen Romanen referiert und bewertet.

westlichen Zivilisation einverleibt werden soll. Der weiblich überblendeten Natur wird hier ihre verhexende Üppigkeit ausgetrieben. Die Maßregelungen, denen die Natur unterzogen wird, schlagen sich bis auf die Sprache nieder, die die Natur beschreibt. Während im Exotismus das Fremde als Projektion des Eigenen immer verführerischer und wuchernder erträumt wird, wachen im Kolonialroman Form und Inhalt wie Zinnsoldaten darüber, dass eben diese Projektionen abgetötet werden.

Dem ersten Teil dieser Arbeit sind drei exemplarische und zeitlich gestreute Romane der exotistischen bzw. kolonialen Literatur zugrundegelegt, die die Hauptmerkmale der Genera in sich vereinen: *Mariage de Loti* (1880) von Pierre Loti und *Antilles...* (1934) von Reine Beurnier als Beispiele für den Exotismus und *Ulysse Cafre* (1924) der Brüder Leblond als kolonialistischer Roman. Die Naturdarstellungen dieser Romane lassen sich in vier verschiedene Typen unterteilen. Die beiden Haupttypen führen eine Natur vor, die – scheinbar noch frei von europäischen Einwirkungen – als paradiesische, sinnliche *nature douce* den Betrachter verzaubert oder aber als schreckliche *nature sauvage* Angst und Entsetzen hervorruft. Als wichtigen zeitlichen Bezugspunkt unterteilen die Autoren ihre Naturdarstellungen in die Zeit vor und nach der Einflussnahme Europas, so dass aus der wilden und der paradiesischen Natur zwei weitere Landschaftstypen entstehen. Indem nämlich die wilde Natur gewaltsam mortifiziert wird, kann sie in gebändigter Form als schön und kultiviert wahrgenommen werden. Die paradiesische Natur nimmt dagegen morbide und melancholische Züge an, sobald sie mit dem Westen in Kontakt tritt.

Der basale Kompositionsbaustein der Naturszenarien ist der Exzess, die durch Sinneseindrücke aller Art bewirkte Synästhesie und Hyperästhesie. Es ist ein Exzess an Farben und Formen und vor allem ein Exzess der Kontraste. Die tropische Natur wird nicht nur gezielt kontrastiv zu Europa entworfen, ihr ist auch die Ambivalenz eines *lieu double* inhärent. Wildheit und Zartheit, Gefahr und Todesangst angesichts der Naturgewalten sowie sinnlicher Genuss, Blumen und Giftschlangen, kurz *locus terribilis* und *locus amoenus* sind auf engem Raum nebeneinandergestellt. Die fiktive Natur wird einer ästhetischen Idealisierung ins Negative oder Positive unterzogen, sie erscheint stark vereinfacht und vergrößert, so als handele es sich um eine Landschaft der Mythen, die – sich zwischen den Polen des Paradieses und der Hadesfahrt hin- und herbewegend – keinen Raum für lebensnahe Schilderungen der Natur und ihrer Bewohner lässt.

Mit dem einsetzenden Bewusstwerdungsprozess der Schwarzen in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts versuchen die Autoren der Antillen, sich von den Einflüssen der europäischen Literatur und ihren verfremdenden Bildwelten zu lösen, um zu einer authentischen Wiedergabe des Selbstverständnisses zu gelangen. Hatte die erste Generation dieser Autoren im Bannkreis der *Négritude*-Bewegung mit Aimé Césaire an ihrer Spitze die Rückbesinnung auf ihre afrikanischen Wurzeln gefordert, so konzentrieren sich die nachfolgenden Generationen auf die Verankerung im Raum der Karibik. Die Umorientierung lässt eine überaus reiche Erzählliteratur entstehen, in der sich der neue Blick auf das Hier-und-Jetzt des Lebens- und Naturraums zu Metaphern, Motiven und Erzählweisen verdichtet, die im Dienste einer neu zu suchenden und zu erfindenden Identität stehen.

Im Zentrum des zweiten Teils steht die frankophone Romanproduktion der Antillen von den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Die Auswahl der Texte, die hier untersucht werden, möchte zum einen die Entwicklung dieses Romantyps in seiner geschichtlichen Entwicklung zeigen, zum anderen liegt ihr der Wunsch zugrunde, die aktuellen Tendenzen der antillanischen Literatur wie der Bewegung der *Créolité* in einem geschichtlichen Kontext zu begreifen. Das vehemente Interesse, das diese Autoren aktuell in der Forschung hervorrufen, lässt oft die Schriftsteller vergessen, die die Erarbeitung eines „kreolischen“ Identitätskonzeptes wesentlich vorbereitet und vorgedacht haben. Aus diesem Grund bezieht die Arbeit auch einige Texte der Literatur Haitis ein – eines Einflussbereichs, der in der Forschung gerne vernachlässigt wird.

Ein Autor, der die Anfänge der antillanischen Erzählliteratur mitprägte, ist Joseph Zobel aus Martinique. Er überträgt das Erbe der *Négritude*, die vor allem in der Lyrik nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte, auf den Bereich der Prosa. In den Romanen *Diab'là* und *Les jours immobiles* führt er vor, wie sich die Landbevölkerung auf ihre afrikanischen Wurzeln besinnt und symbolisch die Verwurzelung im antillanischen Boden gelingt. Die Natur ist mehr als nur Dekor einer paradiesischen Insel, sie wird zum lebensspendenden Lebensraum aufgewertet. Indem das Dorf sich nicht mehr nur durch die Fischerei ernährt, sondern auf die traditionellen Bearbeitungsweisen des Bodens zurückgreift, wird der Kontakt zur Erde und zu den verschütteten kollektiven Ausdrucksformen wiederhergestellt. Trotz dieses wegweisenden Perspektivenwechsels scheinen in Zobels Texten bisweilen koloniale Denkmuster durch, die mit Motiven wie dem des guten Wilden an die romantisierende und verklärende Literatur Europas erinnern. Auch die im Roman eingenommenen

Machtpositionen lassen die koloniale Ordnung als Strukturgeber vermuten, denn Frau und Natur sind wie im Kolonialroman als Sexualobjekte des Mannes konnotiert.

Dieser patriarchale Sprachgestus prägt auch weite Teile des Romans *Gouverneurs de la rosée* des Haitianers Jacques Roumain. Wie bei Zobel ist die Landschaft erotisch aufgeladen und wird zur mythischen Stätte, an der sich Natur und Frau dem Mann in einer Aura der Ursprünglichkeit hingeben. Im Unterschied zur exotistischen und kolonialen Literatur verweisen Utopie und Mythos bei Roumain jedoch nicht auf einen paradiesischen Urzustand, der jetzt verloren und deshalb umso verlockender erscheint, sondern werden zur letztmöglichen und durchaus realen Rettung aus dem Elend der Gegenwart. Deshalb verfolgt Roumain als überzeugter Marxist zwar die weitaus radikalere Vorstellung von einer selbstbewussten, selbstbestimmten Landbevölkerung, aber die Umsetzung seines Gesellschaftsentwurfs bleibt in umso weiterer Ferne. In literarischer Hinsicht ist *Gouverneurs de la rosée* durch seinen aufrichtigen und bezaubernd einfachen Ton der Erfolg beschieden, wie kein anderer Roman vor ihm Spuren im antillanischen Imaginarium zu hinterlassen.

Jacques Stephen Alexis ist der haitianische Autor, der Roumain's Erbe übernimmt und gleichzeitig der haitianischen Literatur einen eigenen, völlig neuen Charakter verleiht. Wie radikal er dabei vorgeht, soll der Vergleich zwischen Jacques Stephen Alexis' erstem Roman, *Compère Général Soleil*, und dem Roman *Le nègre masqué* seinen Vaters Stephen Alexis zeigen. *Le nègre masqué* ist ein typisches Beispiel eines Literaturstils, der zwar vorgibt, haitianische Tendenzen der Volkskultur aufzuwerten, sich aber gleichzeitig ganz an Frankreich orientiert und die damals gültigen rassistischen und kulturellen Vorurteile verinnerlicht hat. Die Natur ist wie in der Kolonialliteratur ein Ort der Extreme und äußerst doppelgesichtig. Die besondere Brisanz des Textes besteht aber darin, dass diese Ambivalenz nicht nur in der Konzeption des Naturraums ablesbar, sondern in die Protagonisten selbst verlagert ist. Damit verdeutlicht der Autor – wohl ungewollt – das Ausmaß der Entfremdung.

In *Compère Général Soleil* überwindet Jacques Stephen Alexis die kolonial geprägte Literatur; er schreibt sich vom Vater und der väterlichen Generation los, indem er die Sonne als ideologisch rot erstrahlendes Motiv der Erleuchtung nicht zum Vater, sondern zum *compère* von Haitis Selbstfindungs- und Selbstbestimmungsprozesses erhebt. Dem antithetischen Aufbau von *Le nègre masqué* und dessen Natur- und Menschenbild setzt er die Synthese als neues Strukturprinzip entgegen. Durch eine Technik der Vernetzung und Verflechtung von Mensch, Kultur und Natur wird die Natur zum wesentlichen Bestandteil gesellschaftlichen Gelingens und zum ständigen, vertrauenswürdigen Begleiter des Menschen auf seinem Weg in eine bessere (sozialistische) Zukunft.

Wie bei Roumain symbolisieren der haitianische Boden und die Natur in verdichteter Form die Volkskultur und deren Belange. In der Beziehung, die seine Romanfiguren zur Natur einnehmen, verräumlicht er deren neurotische Entfremdung oder aber ihre Nähe zum stabilisierenden Boden, der die kollektive Memoria der Bevölkerung in sich trägt. Die Naturwahrnehmung der Protagonisten und ihre Positionierung im Romanraum geben so Aufschluss, wie die Romanfiguren zu sich selbst und zu ihren Wurzeln in der Volkskultur stehen. Mit seinem zweiten Roman *Les arbres musiciens* steht am Ende von Alexis' Neuformulierung des Naturbildes schließlich die Konzeption des *réalisme merveilleux*, der das typisch Haitianische – die naive Volkskultur, ihr Naturbild und den Synkretismus des Voudou – als neue Quelle der Kunstschaffenden betrachtet und zugleich die sozialen Belange des Volkes vertritt. Indem Alexis dabei eine pan-antillanische Identität entwirft, die auf der Kreolisierung und Vermischung von afrikanischen, europäischen und indianischen Elementen beruht, nimmt er die zentralen Aspekte vorweg, die von Autoren wie Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant später zu den Bausteinen der *Créolité* erhoben werden.

In Alexis' letztem Roman *L'Espace d'un cillement* wird die Naturerfahrung als Abfolge verräumlichter Erinnerungsbilder in das Innere der Protagonisten verlagert. Daraus spricht nicht nur das Interesse des Arztes und Psychiaters Alexis für die individuellen und kollektiven Neurosen der Haitianer, sondern seine tiefe Anteilnahme am Mensch als Naturwesen.

Der humoristische Roman *Ti-Coyo et son requin* von Clément Richer aus Martinique findet in der Forschung fast keine Beachtung, obwohl er für den zeitgenössischen Roman der frankophonen Antillen von zukunftsweisender Bedeutung ist. Formal knüpft der Roman an die Naturmotive des kreolischen Märchens und damit an die Volkskultur an. Der Rückbezug auf das kreolische Märchen, das während der Sklaverei und Unterdrückung im Untergrund kursierte und zum Widerstand anregte, aktiviert traditionelle Modelle der individualistischen Selbstbehauptung. So unvereinbar dies zunächst erscheinen mag, ist neben dem kreolischen Märchen der europäische Abenteuerroman die zweite Quelle für Richers Naturmotive. Doch obwohl er die zentralen Elemente der imperialistisch überformten Abenteuerroman zitiert, verfällt er nicht in die reaktionäre Erzählhaltung dieses Romantyps. Stattdessen hebt er die kolonialistischen Tendenzen am Ende gekonnt aus den Angeln. Richer verleitet zum revolutionären Lachen über die bestehende Ordnung und nimmt damit den Humor der burlesken Romane der *Créolité* voraus.

Eines der wichtigsten Naturmotive der antillanischen Literatur ist der Vulkan. Schon in *Ti-Coyo et son requin* war die Romanhandlung um den legendären Ausbruch der Montagne Pelée auf Martinique von 1902 zentriert, der auch in zwei weiteren martinikanischen

Romanen thematisiert wird. In der Frühzeit der antillanischen Erzählliteratur entwirft Raphaël Tardon in seinem Roman *La Caldeira* ein kritisches Bild der martinikanischen Gesellschaft, die von Rassenhass und Opportunismus geprägt ist und dem der Ausbruch ein vorläufiges Ende bereitet. Raphaël Confiant, Mitbestreiter der *Créolité*, der das antillanische Romanspektrum jährlich mit neuen, nicht immer originellen Romanen erweitert, unterzieht die Tardonsche Story einem Remake im Zeichen der *Créolité*. Confiant erzählt die gleiche Geschichte aus der Sicht eines Nachgeborenen, für den an die Stelle der Tardonschen Rassenproblematik neue Belange getreten sind. Bei einem Vergleich beider Romane tritt die Erzählung als solche in den Hintergrund und gibt den Blick auf die zentralen Aspekte von Confiants *Créolité*-Konzeption frei.

Bei Tardon erhält der Vulkan die Funktion, durch seinen vernichtenden Ausbruch die gesellschaftlichen Unterschiede der allzu rassistischen Bewohner Saint-Pierres gleichzumachen. Trotz dieser primären „politisch korrekten“ Erzählintention enthält Tardons Roman jedoch Spuren, die das vordergründige Urteil, die Menschen seien in rassistischer Hinsicht gleich, untergraben. Anhand seiner Darstellung der Frau, die der Natur wie im Kolonialroman beigeordnet ist, wird deutlich, dass auch der Erzähler – wohl von ihm selbst unbemerkt – Opfer von Rassismus und rassistischen Minderwertigkeitskomplexen geworden ist.

Auf die Rassenproblematik des beginnenden 20. Jahrhunderts, die nach dem Bewusstwerdungsprozess der Schwarzen in der antillischen Literatur von heute scheinbar keine Rolle mehr spielt, kommt es Confiant nicht an. Er entwirft ein buntes, komisches Portrait der kreolischen Stadtbevölkerung und lagert den Hauptakzent seiner Naturbeschreibung auf ein mythisches, vorindividuelles Naturempfinden, das der jeweiligen Romanfigur das Gefühl vermittelt, eine neue, verloren geglaubte Einheit mit sich und den eigenen Wurzeln zu erlangen. Der Vulkanausbruch wird so zum Moment, in dem die kollektive Memoria aus dem Untergrund hervorbricht, um einen individuellen und gesellschaftlichen Neubeginn einzuleiten.

Tardons an mancher Stelle unverdaulichen und zähflüssigen Erzählstrom setzt Confiant – ganz Erbe Richers – die humorvolle Burleske entgegen. Die egalisierende Wirkung des Vulkanausbruchs ist der des rauschhaften Karnevalfestes, das im triebhaften und ungezügelten Lachen die Bewohner Saint-Pierres vereint, nicht unähnlich. In die gleiche Richtung zielt Confiants metapoetisch augenzwinkernde Schlusspointe. Der einzige Überlebende wird zur Zirkusattraktion und soll künftig vor allem für eines sorgen: ein lachendes Publikum.

Das siebenbändige Romanwerk von Edouard Glissant aus Martinique, das sich über einen Erscheinungszeitraum von mittlerweile sechs Jahrzehnten erstreckt, stellt zweifelsohne den anspruchsvollsten und umfassendsten Versuch dar, der Antillenbevölkerung bei ihrer Suche nach einer neuen Identität beiseite zu stehen. Es beherbergt eine thematische und topische Diversität, die die nachfolgenden Schriftstellergenerationen – allen voran die Autoren der *Créolité* – tiefgreifend beeinflusste und bis heute beeinflusst. Bei dem Entwurf eines genuinen Naturbildes geht Glissant mit einer Systematik vor, die in der frankophonen Literatur der Antillen beispiellos ist.

Während sich die Kolonialliteratur und die *Négritude* der Polemik verschrieben hatten, sucht Glissant – wie Alexis – die Synthese der Landschaft. Nach der geographischen Auslotung und sprachlichen wie intellektuellen Neu-Besetzung des Raums in *La Lézarde* knüpft Glissant in seinen weiteren Romanen ein Netz aus Geschichten, Kulissen und Personen, das die verschiedenen (Natur-)Schauplätze seiner Handlungen in der Synchronie miteinander verknüpft und kollektives ‚Hinterland‘ schafft. Auf der Ebene der Diachronie wird die Bedeutsamkeit einiger Schauplätze gestaffelt und verleiht so der Landschaft eine Tiefe, die nicht nur die Kleinheit des Raums, sondern auch dessen Geschichtslosigkeit kompensiert. Die Natur fungiert dabei als Palimpsest, in das Glissant die immer gleiche Geschichte eingraviert, die sich in Form einer Urszene in immer neu abgewandelter Form wiederholt. Die Romanhandlung bewegt sich im Spannungsbogen zwischen dem Zerfall der Geschichte in ihre Variationen und ihrer extremen Konzentration und macht so die Komplexität des zugrunde liegenden Konflikts offenbar.

Seit den 80er Jahren zeichnet sich eine Veränderung in Glissants Werk ab. Dabei sind zwei gegenläufige Tendenzen zu beobachten. Zum einen führt er seine Technik der Verdichtung des Raums und Multiplikation der Geschichten auf der globalen Ebene fort, um die Welt mit einem rhizomartigen Netz zu umspannen und die Welt „en relation“ zu setzen. Im Widerspruch zu dieser Entgrenzung ist eine Rückzugsbewegung in das Lokale festzustellen, die den Identitätsverlust kompensiert, indem die Verankerung in der Heimat verstärkt wird. Anhand des Beispiels der Frauen veranschaulicht Glissant eine Möglichkeit des sinnvollen Daseins, ohne die lokalen Interessen zu vernachlässigen. Die Frauen leiten einen Paradigmenwechsel innerhalb der Bildwelt des Romanwerks ein, indem sie sich nicht mehr an den „großen“ Schauplätzen der verdichteten Geschichte, sondern am Kleinen, Privaten, Persönlichen orientieren – eine Entwicklung, die Glissant auf der Ebene des Naturempfindens der Protagonisten ausdrückt. Mit der Neuorientierung verändert sich auch Glissants Tonfall, der die Resignation der Romanfiguren durch Ironie und Humor abfedert.

Die konfliktträchtige Spannung löst sich letztendlich im spielerischen, genussvollen Umgang mit der Sprache und im Geschichtenerzählen.

Neben der sprachlichen Inbesitznahme und Synthese der „paysages“ zu einem „pays“ zielt Glissants Interesse auf die formale Erneuerung der antillanischen Erzählliteratur. Er variiert die verschiedensten Formen und Strukturen des Schreibens und räumt dabei dem gesprochenen Wort einen großen Stellenwert ein. Die Natur liefert ihm die metatextuellen Vorlagen (Fluss, Wirbel, Baum, von Stein zu Stein, etc.), so dass sie nicht nur als Inspirationsquelle des Textes fungiert, sondern die Struktur und Funktionsweise der Texte selbst verräumlicht.

In seiner Romantrilogie – *L'Isolé soleil*, *Soufrières* und *L'île et une nuit* – unterzieht Daniel Maximin das Naturbild der Antillen einer nachdrücklichen Entideologisierung und rückt die subjektive Naturerfahrung in den Vordergrund. Statt des Ausbruchs des Vulkans setzt Maximin in Szene, wie sich seine Protagonistin Marie-Gabriel der Eruption ihres Inneren, ihres Unbewussten, ihrer Isolation und Verwaistheit stellt und im Schreiben zu bewältigen sucht. Indem sich Marie-Gabriel über ihre persönliche Vergangenheit hinaus mit der Geschichte Guadeloupes auseinandersetzt, ist ihr Schreiben auch als kollektives Ausbruchsmodell zu werten. Der dritte Roman der Trilogie zeigt Marie-Gabriel während eines Zyklons – Symbol der gewaltsamen Trennung von Mutter und Kind. Nachdem sie anhand des drohenden Ausbruchs der Soufrière den Verlust des Vaters bzw. der kollektiven Väter zu bewältigen versuchte, muss sie sich jetzt dem Tod der Mutter stellen. In beiden Fällen webt Maximin durch die Überlagerung von realen Naturereignissen, von kollektiven wie persönlichen Traumata und Seinszuständen, schließlich von archaisch-mythischen Bildern oder kreolischen Märchen einen Text der multiplen Bezüge und Querverbindungen, der die Komplexität der neu gefundenen Identität nachzeichnet, ohne dabei die Löcher im Text- und Identitätsgewebe zu unterschlagen.

Maximin setzt die Natur nicht als Orte in Szene, an denen eine ideologische Botschaft ihre äußere Form annimmt, sondern als Leerstellen. Sowohl der „stumme“ Krater des nicht ausbrechen wollenden Vulkans als auch das „stille“ Auge des Zyklons sind zentrale Metaphern dieses Vakuums. Leere, Offenheit, Durchlässigkeit werden zu den Paradigmen eines Identitätswurfs, der den Protagonisten zwar in höchstem Maße Schmerz abverlangt, aber anscheinend den einzigen Weg des Weiterlebens sichert. Im Gegensatz zu den postmodernen, oft grotesk anmutenden Figuren und der burlesken Erzählweise der *Créolité* knüpft Maximin an die moderne Krise existentieller Unbehautheit an, die auch Glissants frühe Romane prägt. In der Forschung wie auch in den Selbstaussagen des Autors überwiegt

die Meinung, dass Maximins Protagonisten entweder keine identitären Probleme haben oder dass sie – wenn sie Ausdruck einer existentiellen Krise oder Leere sind – diesen Konflikt positiv umwerten und somit positiv erfahren. Dennoch steht der Entwurf einer Identität, die auf existentieller Leere und dem Mangel aufbaut, auf einem unsicheren Fundament. In den Romanen überwiegt so auch ein lebensbedrohlicher Unterton, der von Autor wie Kritikern nur allzu gerne überhört wird, der aber für das Verständnis der Texte zentral ist. Die Protagonisten bewegen sich permanent am Rande des Abgrunds. Sie sind isoliert und einsam; wie Vulkan und Zyklon bleiben sie stumm. Während der bisherige Forschungsstand Maximins Trilogie als schriftgewordene Oralität und Dialogizität interpretiert, lässt sich nachweisen, dass ein zwischenmenschlicher Dialog, der über Intra- und Intertextualität hinausgeht, äußerst prekär ist. Statt einer gelungenen Kommunikation veranschaulichen die Romane polyphone Monolog-Sammlungen, „solos sans solitude“. Um die Isolierung aufzubrechen, entwickeln die Protagonisten Ersatzstrategien. Sie versuchen, mithilfe von Verdoppelungen – wie sie auch Glissant häufig einsetzt – von Echobildungen und Verschriftlichungen eine identitätsstiftende Kontinuität zu schaffen. Aus den Romanen Maximins spricht zwar nicht gelungene Dialogizität, dafür wird in ihnen das gesprochene, ja gestammelte Wort als Schrift umso eindrucksvoller gebannt.

Wie Daniel Maximin setzt auch Gisèle Pineau aus Guadeloupe in ihren Romanen das Motiv des Zyklons als Projektionsfläche physischer Gewalt ein. Doch damit erschöpfen sich bereits die Parallelen, die zwischen beiden Romanwerken gezogen werden können. Pineaus Naturbild ist ambivalent und bewegt sich weitgehend zwischen extremen Positionen. Während sie einerseits – wie im Fall der Zyklonmetapher – die Naturgewalt mit der (männlichen) Triebnatur überblendet, so dass koloniale Bildmuster als gewalttätig und masochistisch entlarvt werden, greift sie an anderen Stellen unkritisch auf das gleiche Bildinventar zurück. Ob sie die kolonialen Motive negativ umwertet oder sie unverändert übernimmt – Pineau bietet keine originellen Natur- und Landschaftsdarstellungen an. Natur ist Projektionsfläche für innere Seinszustände oder Entwicklungen der Protagonisten und dient als Großmetapher für den menschlichen, meist weiblichen Körper. Dabei greift Pineau immer wieder auf Strukturen der Zweiteilung, der Antithese – wie gut versus böse – zurück. Auch darin ist Pineaus Schreibweise reaktionär.

Ähnlich wie im Kolonialroman sind die Protagonisten damit beschäftigt, Natur und Menschen unter ihre Kontrolle zu bringen, zu bändigen oder zu erobern. Nur teilweise bricht Pineau dieses Streben kritisch. Die Romanfiguren spüren einer Essenz oder einem originären, essentiellen Zustand nach, um ihre ausufernde Existenz in den Griff zu bekommen. Gelingt

dies nicht, sind sie von Verwilderung, Wahnsinn und Tod bedroht. Dadurch veranschaulicht Pineau, dass die Suche nach einer Essenz, nach einer originären Einheit, scheitern muss, und bestätigt auf diesem allerdings nur indirekten Weg den postkolonialen Entwurf einer hybriden, pluralen Identität.

Als 1989 Maryse Condés Roman *Traversée de la mangrove* erscheint, werden beim Leser Assoziationen an das im selben Jahr veröffentlichte Manifest *Eloge de la Créolité* der Autoren Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant wach, wird dort doch die Mangrove mit ihrem hybriden Charakter zum Inbegriff der kreolischen Gesellschaft erhoben. Die Art der rhizomartigen Verwurzelung soll die Vorstellung von der auf eine Wurzel reduzierbaren Abstammung ablösen. Die Erwartung, dass auch Condé in ihrem Roman einen Beitrag zur Erneuerung des antillanischen Selbstverständnisses liefert, bleibt jedoch bei näherem Hinsehen unerfüllt. Entgegen der meisten Forscherstimmen, entgegen aber auch der Rezension des Romans durch Patrick Chamoiseau, konnte herausgearbeitet werden, dass Motive wie die Mangrove als Ort der Diversität nur eine eingeschränkte Rolle spielen, z.B. im polyphon angelegten Erzählstrom. Darüberhinaus steht nicht die Mangrove im Zentrum des Romans sondern deren Gegenteil: die Pfahlwurzel, die *racine unique*, die Abstammung als über Jahrhunderte klar nachvollziehbare Genealogie. Nachdem Franchis Sancher gestorben ist und seine Erbsünde dadurch getilgt wurde, sind die Protagonisten allesamt froh, dass die „traversée de la mangrove“ hinter ihnen liegt. Sie freuen sich stattdessen auf die – wie es im Roman heißt – gerade und lichte Straße vor ihnen, die für die meisten den Abschied von Rivière au Sel, von Mangroven und unbändiger Natur, gar von Guadeloupe, bedeutet.

Die Naturdarstellung Condés ist pluriperspektivisch und nimmt je nach Protagonist, aus dessen Erinnerungstrom die Geschichte gerade erzählt wird, eine andere Ausprägung an. Sie variiert von einem Gefühl des magischen Eingebundenseins in den Naturzusammenhang über eine ästhetisierende Landschaftswahrnehmung bis hin zu einem personalen Naturkult, der das natürliche Umfeld als psychologische Projektionsfläche der eigenen Existenz benötigt. Im Kontakt mit Gewässern, Bergen, Vegetation und insbesondere den Bäumen versuchen die Romanfiguren, ihre Realität zu ertragen. Sie nehmen ihre Probleme in der Natur verräumlicht wahr. Dabei bietet Condés Naturentwurf allerdings keine Strategien an, gegen die jeweiligen Konflikte anzugehen. Die scheinbare Lösung liegt deshalb für fast alle im „partir“. Trotz des harmonisch-kitschigen Romanschlusses wird deutlich, dass es für Condés Romanfiguren auf kollektiver Ebene im antillanischen Hier-und-Jetzt keine erträgliche Existenz gibt.

Eau de Café, der bisher wohl komplexeste und reichste Roman von Raphaël Confiant, führt ein magisches Naturerleben wie in der Tradition des *réalisme merveilleux* vor, ohne

jedoch den sozialkritischen Anspruch, der Alexis' Realismusbegriff wesentlich prägte, mit zu übernehmen. Das Wunderbare steht nicht im Dienst eines kommunistisch begründeten Kampfes der Unterschicht für Gerechtigkeit und Selbstbestimmung, sondern orientiert sich am theoretischen Hintergrund der *Créolité*, wie er in *Eloge de la Créolité* gefordert ist.

Die Entfremdung, mit der Confiant die Bewohner von Grand-Anse beschreibt, verräumlicht er in ihrer Beziehung zum Meer: Das Dorf kehrt dem fluchbelasteten Meer den Rücken zu. Das Meer ist als Spiegelungsfläche, als Meeres-Spiegel konzipiert. Confiant hält es den Bewohnern vor, um sie zu Reflexion und Selbstbespiegelung zu animieren. Das Meer, über das die Menschen einst auf die Insel kamen, fungiert als Inbegriff der kreolischen Herkunft, der sich das Dorf zu verweigern sucht. In einem apokalyptischen Traum am Ende des Romans fordert das Meer die kollektive Anerkennung und Erinnerung an den Ursprung ein.

Confiants Naturentwurf trägt karnevalistische und groteske Züge, die in einer Lesart, die Michail Bachtins Studie *Literatur und Karneval* folgt, die Grenzen zwischen Mensch, Welt und Natur durchlässig macht. Der Roman lässt eine zirkuläre Weltordnung aufscheinen, die ständig gegen die bestehenden Hierarchien aufbegehrt. Dies schlägt sich schließlich auch in der Struktur des Romans nieder, wo scheinbar jede rationale Ordnung zugunsten einer zum Lachen verleitenden „*dérisoireté*“ aufgegeben wird.

Der 1972 erschienene Roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* von Simone Schwarz-Bart beschreibt auf einfache, aber gerade aufgrund der Einfachheit prägnante und bezaubernde Weise das Leben der schwarzen Landbevölkerung, die auch Jahrzehnte nach Abschaffung der Sklaverei noch unter ärmsten Bedingungen leben und arbeiten. Vom Publikum wurde der Roman zum Teil kritisch, zum Teil euphorisch aufgenommen, löst sich seine Geschichte doch vom thesenhaften Grundtenor der damals noch vorherrschenden *Négritude*. Die Protagonistinnen Schwarz-Barts führen einen Lebensentwurf vor, der sein Glück im inneren Rückzug sieht und zur Metapher der Bearbeitung des eigenen Gartens verdichtet wird. Der Kampf mit dem Bereich der äußeren Einflüsse – mit Gesellschaft, Politik und Wirtschaft – ist den männlichen Romanfiguren vorbehalten, die aber, wie Amboise, dem vehementen Druck nicht standhalten können. Das Leben außerhalb des Gartens fordert immer mehr Raum ein. Es wird offensichtlich, dass Télumées Lebenskonzept wohl individuell, nicht aber kollektiv umsetzbar ist. Die Daseinsbewältigung greift nur innerhalb der geschlossenen Welt des Gartens. Doch deren Ende ist bereits absehbar.

Zwanzig Jahre nach *Pluie et vent sur Télumée Miracle* aktualisiert Patrick Chamoiseau in seinem Roman *Texaco* das nostalgische Motiv des gesellschaftsfernen Rückzugs in die

Berge. *Texaco* führt folgerichtig das Scheitern dieses Lebensentwurfes vor und zeigt Alternativen auf, die sich an die moderne Lebenswelt anpassen lassen. Nach dem Aufenthalt in den Bergen ziehen die Romanfiguren weiter in Richtung Stadt. Sie suchen nach einem adäquaten Lebensraum, der einerseits die Wurzeln zur kreolischen Memoria nicht kappt und andererseits die Türen zu einer neuen Existenz öffnet. Ihre Odyssee endet im Elendsviertel *Texaco*. *Texaco* ist der integrative Ort des Dazwischen – zwischen Stadt und Land, zwischen Mangroven und Berg, zwischen Meer und Insel, zwischen der die Globalisierung symbolisierenden Ölfirma und der Doum als Hort der Regionalität. Seine Lage verortet die Synthese einer hybriden Gesellschaft. Auch die Form und Bauweise *Texacos* – Stadtviertel *und* Roman – ist Ausdruck dieses Strebens nach einer Einheit in der Vielheit: Die Baumaterialien der zusammengeflickten Häuser und die Text-Bausteine des polyphonen Romans sind unterschiedlichsten Ursprungs. Die Natur ist innerhalb von *Texaco* allgegenwärtig, denn die Bewohner leben im Einklang mit der ökologischen Vielheit der Vegetation. Sie bestimmt die Form des Häuserbaus und die Siedlungsstruktur. Wie die wuchernde Mangrove in direkter Nachbarschaft bringt auch *Texaco* sich ständig neu hervor und folgt dem schöpferischen Impuls der Natur. Der Roman ähnelt damit selbst der vielzitierten „mangrove de virtualité“, der zentralen Metapher für das organische Kunst-Werk in den theoretischen Texten der *Créolité*.

Mit *Biblique des derniers gestes* vollzieht Patrick Chamoiseau seinen Schritt über die Antillen hinaus in die Welt, der in seiner literarischen Entwicklung jedoch eher einen Rückschritt darstellt. Nach Art seines Vorbilds Edouard Glissant ruft Chamoiseau mit *Biblique des derniers gestes* zwar eine vernetzte, kreolisierte Welt aus, gleichzeitig ist der Roman jedoch von klaren Definitionen, Abgrenzungen und Vereinfachungen geprägt. Er bleibt inhaltlich wie formal einer dualistischen Weltsicht verhaftet. Während Glissants vielschichtiger Text *Tout-monde* dem Konzept der „mise en Relation“ auch formal Rechnung trägt, verharrt Chamoiseau beim endlosen Reden darüber. Statt rhizomartige, offene Verknüpfungen zu bilden, beruht seine Bauweise auf Analogsetzung, Linearität, serieller Reihung und geschlossenen Kreisstrukturen.

Die Umsetzung seines Konzepts der „Pierre-monde“ in die Praxis scheitert, weil Chamoiseau zwei konträre Ideen miteinander verbinden will. Einerseits kommt in *Biblique* das konkrete politische Ziel der Unabhängigkeit der Peripherie (Martinique) vom Zentrum (Frankreich) zum Ausdruck – schickt Chamoiseau doch einen Protagonisten ins Feld, der für die Schaffung von nationalstaatlichen Gebilden mit fest definierten Grenzen kämpft. Auf der anderen Seite aber steht eine grenzenlose Welt „en relation“, deren Geflecht im Gegensatz zu

der klaren Abgrenzung von Freund und Feind, die die erste Idee impliziert, schwer durchschaubar ist. In *Biblique* treffen diese beiden Ansätze aufeinander. Statt ihre Unvereinbarkeit anzuerkennen, propagiert der Roman eine metaphysisch sinnstiftende Lösung, die freilich nur in einer Märchenwelt Bestand haben kann.

Mit *Biblique* kehrt Chamoiseau auf formaler Ebene zurück zu typisch kolonialen Konstruktionselementen, denn der Roman ist fest im Griff von Totalitäten und Dualitäten. Nicht die Diversität wie in *Texaco* oder in *Tout-monde* bestimmt den Roman, sondern die Gegenüberstellung des Einen und des Anderen. Damit geht jedoch nicht nur die Lebendigkeit der Natur verloren, auch der Roman erstarrt zu einem schwerfälligen Konstrukt, das nichts mehr mit dem „tournoiement hasardeux du vivant“ von *Texaco* gemein hat.

Die Natur des postkolonialen Romans verfügt im Gegensatz zur Schablonenhaftigkeit des Kolonialromans über ein weit gefächertes Spektrum an Metaphern, Motiven und Funktionen und wird von den Romanfiguren auf verschiedene Arten erlebt. Im Mittelpunkt stehen nicht mehr die Furcht einflößende Wildnis oder die exotische Idylle der Natur im Schein der großen Daten der französischen Kolonialgeschichte, sondern die unscheinbaren Orte der alltäglichen Geschichten, nicht das Universelle der französischen Literatur oder der *Négritude*, sondern – um mit Edouard Glissant zu sprechen – das Multiple, Diverse, das nicht Festlegbare und das Sich-nicht-festlegen-Wollende. Kurz: An die Stelle der „Histoire“ tritt eine Vielzahl von ineinander verschlungenen „histoires“.

Die typischen Motive der exotistischen Kolonialliteratur finden in die postkolonialen Romane keinen Eingang. Der Dekor aus Blumen und Palmen ist den Pflanzen gewichen, die für die Antillaner existentiellen Wert haben. So ersetzt der *jardin créole* mit seinen essbaren oder medizinischen Pflanzen den *locus amoenus* der exotischen Gärten im Kolonialroman. Die wild wuchernde Natur erobert ihren Platz zurück, als wolle sie die Wunden der Vergangenheit mit einer dichten Vegetation überdecken. Der exotische Müßiggang weicht der kreativen, dem Selbsterhalt gewidmeten Bearbeitung des eigenen Bodens. Wind, Sonne und Regen, Berge, Flüsse und Schluchten verlieren ihren Ziercharakter. Sie dienen nicht mehr nur als funktional perfekte Kulisse für den Auftritt der Helden, sondern werden zum Agens, zum unmittelbar erfahrenen Naturzusammenhang des Menschen. Der Vulkan und der Zyklon als typische Naturphänomene der Antillen bieten den Autoren die nötige Projektionsfläche, um die eigene Psyche gegenüber der Kolonialliteratur abzugrenzen und auszudrücken.

Vor allem zu Beginn wird das Panorama der frankophonen Erzählliteratur der Antillen von dem Wunsch beherrscht, die Bevölkerung und die Kunst im Boden der Insel zu

verankern. Sie entziffern in der Landschaft die Zeichen der Geschichte und schreiben bzw. benennen sie neu. Die Natur – Ort des regressiven Vergessens in der Kolonialliteratur – wird hier zum Träger der kollektiven Memoria, zum Abbild, zur Verräumlichung der gesuchten Identität.

Während die klassische Naturdarstellung angesichts der zunehmenden Verstädterung und professionellen Umorientierung der Bevölkerung schwindet, erlangt die Natur als metatextueller Bild- und Strukturspender vor allem in den Romanen Edouard Glissants und der Autoren der *Créolité* wachsende Bedeutung. Die Autoren entnehmen der Landschaft die metapoetische Anleitung, wie das Schreiben der neuen Identität gelingen kann. Die Natur ist so als Vorgang und Ergebnis, als Schreibprozess und -produkt lesbar. Das Natürlich-Verschlungene, sich jeder künstlichen Ordnung verwehrende Schöpferische fordert seinen Platz zurück, rebelliert gegen Bändigung und Verdrängung bis in die Schreibweise der Autoren hinein. Es herrscht das Chaos, die Vervielfältigung, das Nebeneinander der Gegensätze und gelegentlich ihre Verschmelzung.

Dies gilt auch für das postkoloniale Naturbild im Allgemeinen, denn es verweigert sich jeder vereinheitlichenden Klassifizierung. Stattdessen bewegt es sich in einem Raum des *in-between*, der *métissage*, der Vermischung des Verschiedenen. In der Gegensätzlichkeit des Naturerlebens äußert sich die Diversität, der sich die postkoloniale Literatur verschrieben hat.

3 Was den Antillen blüht

In der frankophonen Erzählliteratur der Antillen verknüpft sich der ästhetisierende Blick auf die Natur immer wieder mit einem Interesse an der Natur als lebensweltlicher Realität. Der Begriff der Ökologie, der sich angesichts der Krisensituation der postmodernen, sich zunehmend der Grenzen von Wachstum und Fortschritt bewusst werdenden Gesellschaft wachsender Beliebtheit erfreut, ist auch für die Antillen – insbesondere für Haiti – von lebensnotwendiger Wichtigkeit. Das Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Natur, die in ihrer Vitalität zu erhalten ist, schlägt sich in den literarischen Werken nieder, wird aber auch außerhalb der Romane thematisiert.¹¹ Inbegriff der Fragilität des natürlichen Gleichgewichts ist die Mangrove:

Car notre Martinique-Mangrove est menacée par les poseurs de béton (que nulle loi ne poursuit contrairement aux poseurs de bombes). Chaque année, cinq cents hectares de bonnes terres agricoles sont définitivement soustraits à leur vocation première. Des pentes sont irrémédiablement ravlinées par une déforestation insensée. Des baies polluées jusqu'à l'étouffement par mille et un déchets. Des mangles rasées pour faire place à des infrastructures hôtelières à la rentabilité improbable.

Mangrove-Martinique: peau de chagrin...

Et que fera l'homme sur cette croûte pelée par le soleil, cette latérite improductive qu'on ne voudra même plus fixer en cartes postales?¹²

Es geht um den Erhalt einer für das menschliche Leben essentiellen Natur, die das Überleben begünstigt¹³. Die Natur wird, wie in Seels *Ästhetik der Natur*, nach ihren positiven Auswirkungen auf den Menschen bewertet: „Das Naturschöne ist“, so Seel, „nicht irgendein Gutes, sondern ethisch Gutes, d. h. eine allgemeine Situation gelingenden Lebens“ und darüber hinaus „eine für die Form solchen Gelingens überhaupt paradigmatische Situation.“¹⁴ Doch geht die Naturkonzeption der postkolonialen Autoren, wie wir im Folgenden sehen werden, darüber hinaus.

Zwar versuchen Theorien wie die Seels oder die Habitat-Theorie Appletons, die Beziehung zwischen Mensch und Natur neu zu diskutieren, sie verfallen aber – wie Silvio Vietta in seinem Versuch offenlegt, den ökologischen Diskurs des 20. Jahrhunderts auf typische Denkformen der Romantik zurückzuführen, – dem Anthropozentrismus, der seit der Aufklärung mit dem neuzeitlichen, wissenschaftlich-technisch orientierten Rationalismus Hand in Hand geht. Auch hier steht der alles nach Rentabilität und Rationalität – im wirtschaftlichen wie intellektuellen Sinn – bewertende Mensch im Rampenlicht, während die

¹¹ Chamoiseau und Confiant engagieren sich beispielsweise in der ökologischen Bewegung ASSAUPAMAR, Association pour la Sauvegarde du Patrimoine Martiniquais. Cf. Richard Burton, 1993, 23.

¹² Raphaël Confiant, 1993, 303.

¹³ Cf. Jay Appleton, 1978.

¹⁴ Martin Seel, 1996, 290.

Natur nur in Bezug auf sein Wohlbefinden, nur als Statist geschätzt und geschützt wird. Vietta stellt deshalb „die einseitige und spezifisch neuzeitliche Festschreibung von Naturwahrnehmung“¹⁵, die „typisch neuzeitliche Primärsetzung des menschlichen Geistes und seiner Konstrukte [, die] sich fatal für die Natur ausgewirkt“¹⁶ haben, in Frage. Die Natur werde, so Vietta, aus dem nach rationaler Produktivität ausgerichteten Lebensentwurf des Menschen verdrängt.

In *Natur und Subjekt* kommt auch Böhme in diesem Zusammenhang auf den Begriff der Verdrängung zurück. Ausgehend von der Psychoanalyse fasst er ihn jedoch als „Abspaltung lebensgeschichtlicher Erfahrungen und Erinnerungen im Dienst der Aufrechterhaltung anders nicht haltbarer bewußter Selbst-Bilder“¹⁷. Im Blick auf den historischen Kontext der Antillen und die daraus resultierenden Assimilations- und Entfremdungsmechanismen erscheint dies besonders aufschlussreich. Nicht nur die Natur, sondern soziale und kulturelle Traditionen werden, so Böhme, zugunsten der „Aufrechterhaltung eines eingespielten sozialen Konsens“, in unserem Fall der französischen Dominanz in nahezu allen Bereichen der Gesellschaft, aus dem menschlichen Leben verbannt. Ein Zurück aus dieser Krisensituation scheint problematisch. Böhmes Vorschlag ist das Erinnern:

Die Erinnerungslosigkeit der Gesellschaft nimmt in einem Maße zu, das im eklatanten Mißverhältnis zu ihrer Erneuerungsbedürftigkeit steht. Es gibt jedoch keine Erneuerung im Zustand der Verdrängung und des Vergessens. Dies ist ein Zustand der Verdunkelung des gegenwärtigen Selbstverständnisses; er ist nicht kritisch und differenzierungsfähig; er ist blockiert in der Wahrnehmung und Entscheidung der dringenden naturpolitischen und sozialen Problemlagen.¹⁸

In der Sichtbarmachung des Vergangenen in der Gegenwart, im Erhalt der kollektiven Memoria besteht, wie wir gesehen haben, ein zentrales Anliegen der postkolonialen Autoren der französischen Antillen. Sie gehen an gegen die wachsende Betonierung der Natur und des sprachlichen und kulturellen Umfeldes. Den in ästhetischer wie ökologischer Hinsicht festgestellten Mangel an Vielfalt, die zunehmende Uniformierung, oder, so Burtons Worte, „the advancing empire of the Same“¹⁹, versuchen sie, durch ihr Konzept der Diversität abzuschwächen. Es umfasst den Erhalt des ökologischen Gleichgewichts genauso wie die Bewahrung sprachlicher und kultureller Besonderheiten. Die ökologische Charta der Autoren trennt Natur nicht von Kultur, sondern versucht, den seit der Aufklärung etablierten Antagonismus aufzubrechen. Das einseitige Dominanzverhältnis zwischen Natur und

¹⁵ Silvio Vietta, 1995, 213.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Hartmut Böhme, 1988, 8.

¹⁸ Ibid. 10.

¹⁹ Richard Burton, 1993, 25.

technisch-instrumenteller Kultur soll, wie es Vietta formuliert, einer „Wechselrepräsentanz“²⁰, einer „wechselseitig-einläßlichen Durchdringung“²¹ weichen.

Dies ist ein zentrales Anliegen der postkolonialen Literaturszene der Antillen. Natur und Kultur werden nicht nur miteinander verflochten, d. h. als sich gegenseitig ergänzend wahrgenommen und dargestellt, sondern die Autopoeisis der Natur wird zum direkten Vorbild für die künstlerische Kreativität der Schriftsteller erhoben. Kunst und Natur finden zurück zu einem integralen Verhältnis. Geht man zum anderen wie Vietta davon aus, dass das Problem der technisch-instrumentellen Naturbeherrschung wesentlich auf den neuzeitlichen Rationalismus zurückzuführen ist, besteht im Versuch der antillanischen Schriftsteller, den westlichen Rationalismus zugunsten einer magischen Wirklichkeitsauffassung abzulösen, ein wichtiger Beitrag im Sinne einer Neuformulierung eines Naturbildes, in dem Natur und Mensch Partner werden, statt sich als Gegner zu verstehen.

²⁰ Silvio Vietta, 1995, 222.

²¹ Ibid.

Ostafrika im Hirne,
Togo, der Amok tanzt:
das ist die weiche Birne
mit fremder Welt bepflanzt;
die istrisch dunklen Meere
vor dem großen Vestibül,
sein Vater fuhr eine Fähre:
historisches Lustgefühl.

Frauen lenken Schritte
während Menstruation
in eine Mattenhütte,
Indianerprozession -
ach Ost und West in Wogen,
Paris, la Grande, glüh
die Genien auf dem Bogen,
das Herz des Inconnu.

tierisch dampfen die Beeren,
Kaktee, mexikanischer Star,
wo die Porphyrkordilleren
den Kondor, Überaar,
wo der feuchte Palmenmorgen
die Farge niederbricht:
haben Sie Gartensorgen,
gedeihn ihre Blumen nicht?

schlächterrote Moose
in Lianengewirrn,
wahllos fallen die Loose -
ach Afrika im Hirn,
keine Gedanken, keiner
trösten den Denker wie
Überbesetzung seiner
mittels Geographie.¹

GOTTFRIED BENN

I Die Natur der Antillen im Spiegel der Kolonialliteratur

Die frühesten Darstellungen der antillanischen Natur reichen zurück bis in die ersten Tage der „Entdeckung“ der noch von Kariben bewohnten Inseln und der beginnenden Besiedlung². Ob in Logbüchern, Reisebeschreibungen, persönlichen oder dienstlichen Aufzeichnungen der Militärs, von Missionaren, Naturforschern oder Ethnologen: Der Raum, den Europa eben erst in seinen physischen Gegebenheiten „entdeckte“ und sogleich okkupierte, wird auch sprachlich erfasst, besetzt, ja erfunden, denn für viele natürliche Phänomene, Tiere, Pflanzen und kulturelle Besonderheiten fehlen den Neuankömmlingen die Worte³. Er wird anschließend literarisch bis zur Schablonenhaftigkeit der Natur wie in den indigenistischen

¹ Gottfried Benn, 1982, 179.

² Einen Gesamtüberblick der europäischen bzw. dort ansässigen weißen Autoren, die sich den französischsprachigen Antillen widmeten, gibt Régis Antoine, 1978.

³ Zur Sprachlosigkeit der ersten Europäer auf dem neuen Kontinent cf. János Riesz, 1995, 83.

Romanen Chateaubriands oder in den mit dem *American Dream* einhergehenden Abenteuerromanen festgeschrieben. Physisch wie intellektuell ergreift Europa von den neuen Erdteilen Besitz.

Der Gestus dieser Besitzergreifung ist ein rein männlicher. Das entdeckte und eroberte Land, die Kolonie, wird im Modus der Weiblichkeit und Weichheit, bzw. Verweichlichung dargestellt. Spielen in den Texten die Ureinwohner, bzw. im Falle der Antillen die dorthin verschleppten Sklaven überhaupt eine Rolle, so treten vor allem Frauen in das Blickfeld der Europäer und erregen deren sexuelles Interesse. Männliche Vertreter der nativen Bevölkerung werden dagegen als Kinder beschrieben und stellen für den europäischen Mann keine ernstzunehmende Konkurrenz dar. Untrennbar verknüpft mit der exotischen Frau ist die Natur, die mit ihren Blüten und üppigen Gerüchen den idealen Schauplatz für die erotischen Phantasien des Europäers abgibt. Die weibliche Konnotation der Natur geht jedoch darüber hinaus: Motiviert durch die ökonomischen Interessen der Kolonialherren ist sie der fruchtbare Schoß, der nur darauf wartet, durch den Europäer gebändigt und fruchtbar gemacht zu werden. Die pointierte Gleichung Kolonie = Frau = Natur kann dem kolonialen Blick deshalb durchaus gerecht werden.

Nach der rationalen Erfassung der Welt im 18. Jahrhundert, im Laufe derer alle Winkel der Erde kartographiert, Pflanzen- und Tierreich kategorisiert werden, gesellt sich zum Drang nach Neuem der Zivilisationsüberdruß des industrialisierten Europas, der natur- und lebensfeindlichen Großstädte, des entfremdeten Ich- und Wirklichkeitsbezugs. Das Bereisen fremder Länder und ungesehener Naturszenarien verlagert sich ins Innere der Schriftsteller und Rezipienten, das Schreiben und Lesen wird zur „rêverie“⁴, zur Flucht in die eigene Einbildungskraft und Phantasie. Nicht der rationale Blick auf das Fremde, das Erkennen der Alterität als solcher steht fortan im Mittelpunkt, sondern die Potenzierung der Eigenerfahrung, materialisiert in der paradisischen, melancholischen oder wilden Natur. Sie gibt spiegelbildlich die Seelenlage des Dichters wider und stellt den Ort dar, wo eine die eigene Selbsterfahrung zügelnde bürgerliche Zivilisation der Befriedigung der Wünsche und Triebe noch keine Schranken gesetzt hat. Die Natur fungiert als materialisierte Triebnatur, als Projektion des Eigenen auf das Fremde. Ihr Erfinden im Akt des Schreibens und Lesens sublimiert die unterdrückten Begierden in einem sensuellen Wunschtraum, in dem Frau und Landschaft untrennbar denselben Zweck erfüllen⁵.

⁴ Jean-Marc Moura, 1992a, 4.

⁵ Auf den französischsprachigen Antillen wird die Literatur, die auf erotische Art die fremde Frau, meist eine Mulattin, in einer üppigen, die Sinne stimulierenden Natur in Szene setzt, *doudouisme* genannt (nach dem Begriff *doudou* für die sinnliche, willenlose, dem Europäer jeden Wunsch von den Lippen ablesende Frau).

Die Fluchtbewegung im Raum ist immer auch eine Rückwärtsbewegung in der Zeit. Das fremde Land wird nicht nur anthropologisch mit dem Land der Kindheit assoziiert⁶, sondern wird ontologisch als das Land der frühen Menschheit gefasst. Dieses Modell diente nicht nur der Kunst als Paradigma, sondern war in etlichen Disziplinen der Wissenschaft wie der Ethnologie, der Volkskunde, Religionsgeschichte, Philosophie und Psychologie, einschlägig vertreten⁷. So glaubte man bis ins 20. Jahrhundert hinein, in den primitiven Völkern in der Evolution stehen gebliebene Frühstufen der menschlichen Spezies gefunden zu haben, denen der Europäer auf allen Ebenen überlegen sei⁸. „Das Frühe ist qua Ursprüngliches (»Primitives«) das Unentwickelt-Einfache, das Späte qua »Fortgeschrittenes« das Entwickelt-Komplexe“⁹, wie es Riedel auf den Punkt bringt. Den primitiven Kulturen sei ein „Denken im Banne der Indifferenz“¹⁰ zu eigen, sie hätten in ihrem Bewusstsein zwischen sich und die Lebenswelt noch keine Grenze gesetzt und befänden sich damit, um auf Schillers anthropologisches Modell zurückzukommen, noch im naiven Naturzustand, nach dem sich der sentimentalische Europäer vergeblich zurücksehnt. In diesem Sinne melancholisch werden die literarischen Texte vor allem da, wo der im Verschwinden begriffene Naturraum als von der westlichen Zivilisation korrumpiert und zum Tode verurteilt erkannt wird. Gerade um die Jahrhundertwende boomt das Leseinteresse für derartige, spätromantisch angehauchte Narrationen, deren Autoren nur im Ausnahmefall das beschriebene exotische Land je mit eigenen Augen gesehen haben.¹¹

Ein gegenläufiges Interesse vertritt freilich der Kolonialroman des beginnenden 20. Jahrhunderts nach Art der Brüder Leblond. Statt auf der Flucht vor der europäischen Zivilisation das fremde Land als Himmel auf Erden zu entwerfen, propagieren die kolonialistischen Texte die Abhängigkeit der so genannten Wilden vom zivilisatorischen Einfluss Europas und damit von der weißen Rasse und deren Überlegenheit. Die Natur fungiert dabei als Gegenpol zur westlichen Kultur und wird wie die der Hexerei und der Magie verfallene Bevölkerung zivilisatorischen Maßregelungen unterzogen, gezüchtigt und

⁶ In vielen exotistischen Romanen ist das ferne Land dasjenige, wo die Romanfiguren eine ungetrübte Kindheit erlebt haben oder sich zumindest an ihre Kindheit zurückerinnern fühlen, wie dies z. B. in *Paul et Virginie* von Bernardin de Saint-Pierre oder *Le Mariage de Loti* von Pierre Loti der Fall ist. Auf letzteres Werk wird im folgenden noch zurückzukommen sein.

⁷ Cf. Wolfgang Riedel, 2000, 467.

⁸ Erst Lévi-Strauss widerlegte diese These und stellte die komplizierten, im Abstrakten ablaufenden Denkweisen der so genannten Primitiven dar; cf. Claude Lévi-Strauss, 1968.

⁹ Wolfgang Riedel, 2000, 467.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Régis Antoine spricht im Fall der exotistischen Literatur über die Antillen zwischen 1635 und 1940 von ca. 200 französischen Autoren aus der Metropole, die über die Antillen schrieben, ohne je dort gewesen zu sein, 75 Schriftstellern, die für ihre Romane kurze Reiseeindrücke verwendeten, und lediglich 50, die mehrere Jahre dort verbracht haben. cf. Régis Antoine, 1992, 331. cf. auch Lilyan Kesteloot, 1963, 38.

zu dominieren versucht. Während also der Exotismus des 19. Jahrhunderts ein Wunschbild von einer fremden, unbekannt schönen Natur entwarf, versucht der Kolonialroman des Beginns des 20. Jahrhunderts der Landschaft eben das Fremde auszutreiben.

Ce qui fait le charme et l'attrait de l'Ailleurs, de ce que nous appelons exotisme, ce n'est point tant que la nature y soit plus belle, mais que tout nous y paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité. Ce ne sont point tant „les fleurs plus larges“, que „les parfums non éprouvés“...¹²

ANDRÉ GIDE

1 Landschaftstypen, Kompositionsschemata und Motivik

Ob nun koloniale Interessen verfolgend oder sich dem exotistischen Wunschtraum einer noch ursprünglichen Welt hingebend besteht das Interesse der mit einigen berühmten Ausnahmen von der Kritik als trivial bezeichneten Literatur der Antillen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert gerade nicht in der maximalen, wenn auch vergeblichen Annäherung an die fremde Kultur und Natur¹³. Im Gegenteil, das Exotische hat Selbstzweck. Deshalb variieren die Motive und Stimmungen, die in Texten dieser Art zur Naturbeschreibung evoziert werden, nicht etwa von Insel zu Insel oder gar von Erdteil zu Erdteil, vielmehr handelt es sich um eine austauschbare Abstraktion der Natur, deren Schablonenhaftigkeit eine Differenzierung lediglich gegenüber dem Negativbild Europa zulässt. Anhand von drei zeitlich gestreuten Romanbeispielen – *Mariage de Loti* (1880) von Pierre Loti, *Ulysse Cafre* (1924) der Brüder Leblond und *Antilles...* (1934) von Reine Beurnier¹⁴ –, die ihre Handlung an drei verschiedenen, aber dennoch austauschbaren Orten – Tahiti, Réunion und Martinique – ansiedeln, werden im Folgenden die zentralen Landschaftstypen der exotistischen und kolonialen Literatur und ihre auf die Bändigung der Natur abzielenden Kompositionsschemata herausgearbeitet.

1.1 Die paradiesische Natur der Tropen

Ein Großteil der Naturdarstellungen der drei Romane zeichnet das Bild eines natürlichen Paradieses, eines „paradis sorti de l'onde“ (*Loti* 165), das im Gegenteil zum kalten, verregneten und grauen Europa, das in jedem Text den freudlosen Negativhintergrund bildet, den Besucher mit seinem warmen, freundlichen Klima der „îles parfumées, toujours vertes“ (*Antilles* 13) bezaubert. Die Natur und ihre Bewohner leben in Harmonie miteinander, das Gleichgewicht zwischen Natur und Mensch¹⁵ ist ungestört, so dass die lachenden

¹² André Gide, 1951, 1236.

¹³ Eine maximale Annäherung an die fremde Kultur im Bewusstsein der Unmöglichkeit, die Alterität gänzlich verstehen zu können, versuchte beispielsweise Victor Segalen mit seiner Ästhetik der Differenz zu erreichen. cf. Victor Segalen, 1978.

¹⁴ Pierre Loti, *Le Mariage de Loti* (1880, Paris: Calmann-Lévy Editeurs, 1913). Marius-Ary Leblond, *Ulysse, Cafre* (Tours: Maison Mame, 1940). Reine Beurnier, *Antilles...* (Paris: Editions Jean Crès, 1934). Hier und im Folgenden verwende ich bei Zitaten folgenden Abkürzungen: *Le Mariage de Loti* (*Loti*), *Ulysse Cafre* (*Ulysse*), *Antilles...* (*Antilles*).

¹⁵ Cf. „l'équilibre des éléments“ (*Antilles* 37)

Landschaften¹⁶ den Ort eines friedfertigen Zusammenlebens aller Arten bilden. Arbeit und Sorgen sind völlig fern (*Loti* 36, 47). Statt mühevoll die Erde zu bearbeiten, beschenkt diese die Bewohner mit der „existence facile“ (*Antilles* 39), die Früchte nur noch vom Baum pflücken zu müssen, um den Hunger zu stillen. Der „pacte d’amour“ (*Antilles* 91) zwischen Mensch und Natur steht unter dem Zeichen der Süße, des Zuckers, der Grundnahrungsmittel (*Antilles* 42) der Bevölkerung ist, ohne dass jedoch die Arbeit auf den Zuckerrohrfeldern auch nur am Rande erwähnt wird.

Zentral ist das Motiv des stets in Blüte stehenden Gartens, „terre d’éternel printemps“ (*Loti* 35), des Gartens Eden. Die klangvollen Namen exotischer Gewächse, Bäume und Blumen sind omnipräsent, dienen als Schmuck im Haar der Frauen, nicht selten als *Epitheton ornans* oder, wie im Fall des nach Inseltradition in den Blumennamen Loti umbenannten Protagonisten Harry Grant, auch als Name. Der Charakter der Blumen sowie der Frauen ist rein dekorativ, beide sind jungfräulich und zu Freude und Genuss erschaffen. Nutzpflanzen oder Heilkräuter werden nie erwähnt. Farben, Geräusche, Gerüche sind sanft und sinnlich aufeinander abgestimmt. Die Natur mit ihrer verzaubernden Macht ist der *locus amoenus* par excellence, der den Liebenden ihre Schlafstätte im Freien bereithält (*Loti* 62, 226). Die Frische natürlicher Wasserbecken lädt den Europäer zum ausgelassenen, erotisch konnotierten Zusammensein mit den Südländerinnen ein, die dort ihrem täglichen Müßiggang nachkommen:

En tournant à droite dans les broussailles [...], on trouvait un large bassin naturel, creusé dans le roc vif. – Dans ce bassin, le ruisseau de Fataoua se précipitait en cascade, et versait une eau courante, d’une exquise fraîcheur.

Là, tout le jour, il y avait société nombreuse; sur l’herbe, on trouvait étendues les belles jeunes femmes de Papeete, qui passaient les chaudes journées tropicales à causer, chanter, dormir, ou bien encore à nager et à plonger, comme des dorades agiles. – Elles allaient à l’eau vêtues de leurs tuniques de mousseline, et les gardaient pour dormir, toutes mouillées sur leur corps, comme autrefois les naïades. (*Loti* 15)

Der Autor lässt durch das mit Adjektiven stark ausgeschmückte Szenarium das antike Griechenland anklingen. Die Frauen sind nicht etwa unbekleidet, sondern hüllen ihre feuchten und damit umso verführerisch wirkenden Körper in antike Gewänder, wie die Flusssirenen der griechischen Mythologie. Auch hier wird die zeitliche Rückverschiebung der exotistischen Wunschträume deutlich: Zur räumlichen Verlagerung in das Paradies vor dem Sündenfall, materialisiert in der tropischen Insel, gesellt sich die zeitliche Distanzierung durch die Wiederbelebung eines mythischen „autrefois“ und zugleich eines kindlichen Zustands, in

¹⁶ Cf. „paysages souriants“ (*Antilles* 91)

dem die Bewohner ihrem naiven, ursprünglichen Dasein nachgehen¹⁷. Wie in der Kindheit sind alle Gegenstände verniedlicht, erscheinen wie Spielzeug in den Händen des Europäers. Neben den hohen Palmen erscheinen ihm sogar die Hütten wie „une habitation de lilliputiens“ (*Loti* 118).

1.2 Die wilde Natur

Während die zarte Natur der Tropen als die weltliche Materialisierung des Gartens Eden und Europa als realer Raum des menschlichen Daseins gezeichnet wird, greifen die Autoren bei der Darstellung der wilden Natur auf das Imaginarium der Hölle zurück. In *Ulysse Cafre* sind die Naturbeschreibungen konsequent in den Farben des Teufels gehalten. Rot und Schwarz bilden den Hintergrund für magische Praktiken der Bevölkerung, die aus der Sichtweise des Autors Ausgeburten der antizivilisatorischen Kräfte des Teuflischen sind. Die Stimme des Autors stimmt in diesem Fall, wie seine theoretischen Ausführungen zum Kolonialroman bestätigen, mit der des Erzählers in *Ulysse, Cafre* überein.¹⁸ Werfen wir einen Blick auf die Beschreibung des Gartens einer alten Hexerin:

Comme si le malheur des hommes faisait le bonheur des arbres, de part et d'autre manguiers, jamalaks, sapotiers gonflaient leur feuillage en liberté. Mais une sorte de suie les engluait, semblable à une maladie tombée du ciel et qui, tout autour, éclaboussait la terre et les rochers d'une mousse de deuil. [...] D'abord vint du fond de la cour un petit cochon noir qui grognait. Il grognait en trottant, gras comme un voleur. Devant l'homme [Ulysse] il s'arrêta, frisa, défrisa son groin, puis, tordant sa queue et, comme pris de gaieté folle, toujours grognant, il galopa.

A peine avait-il disparu, une belle mère-poule sortit de sous les pignons d'Inde et se pavana dans le soleil, noire comme jais. Elle picora un ver de terre qui brillait sous les feuilles, puis s'en alla, se plaignant de façon nasillarde et saccadée à la façon des Malabares. [...] A ce moment il entendit derrière lui un chevrottement: sur un tas de galets, un petit cabri avait surgi tout noir. (*Ulysse* 52f)

Die wilde Natur kollaboriert mit der Hexerei der schwarzen Bevölkerung, die, wie an anderer Stelle zum Ausdruck kommt, ihre okkulten Praktiken aus dem Buch der Natur entnommen habe (*Ulysse* 162). Der Gegensatz, den Leblond hier aufbaut, stellt also der Zivilisation und dem durch die vom Himmel kommende Bestrafung der teuflischen Natur zitierten Christentum die wilde Natur und Hexerei gegenüber. Die von Ruß überdeckten Bäume und die Tiere, „entreteneues sans doute pour la sorcellerie“ (*Ulysse* 53), tragen äußerlich sichtbar das Zeichen der moralischen Verdammung und werden durch die Art ihrer Beschreibung mit negativen Attributen versehen: so z. B. die aufgedunsenen Bäume oder das Schwein,

¹⁷ Vom exotischen Land geht immer ein Hauch Kindheit aus. cf. „charme des illusions indéfinies, des impressions vagues et fantastiques de l'enfance“ (*Loti* 6), „rêve de couleurs et de formes que chaque enfant porte en soi“ (*Antilles* 13).

¹⁸ Cf. Marius-Ary Leblond, 1987, 191-7.

assoziiert mit Schmutz, Dummheit und primitiver Erdverbundenheit, das fett wie ein Dieb erscheint, das Huhn – auch hier kommt die rassistische Weltanschauung Leblonds direkt zur Sprache –, das sich nach Art der Malabaren beklagt. Der Katalog der Tiere und Pflanzen, die der Hexerei Schutzraum gewähren, wird als ein „complot de verdure“ (*Ulysse* 67) beschrieben. Dieser Katalog umfasst vor allem nachtaktive, giftige oder durch ihr Aussehen erschreckende Tiere wie Spinnen (*Ulysse* 67), eine Fledermaus, die das Herz eines kleinen Kindes aussaugt (*Ulysse* 143), „corbeilles d’or [...] couvertes de fleurs de braise“ (*Ulysse* 89), Schlangen, „caméléons pourpres“ (*Ulysse* 89), die die Vogeleier aussaugen, „[u]n lièvre [...] rouge“ (*Ulysse* 89), und exotische Pflanzen wie Lianen, die den Wald zu einem ungeheuerlichen Ort des Grauens verpuppen (*Ulysse* 67).

Die wilde Natur und die Hexerei sind dem Reich der Unterwelt, dem unkontrollierbaren Vulkanischen, der Dunkelheit, der Nacht zugeordnet, in der die dem Licht des Tages, des Wissens und der Religion, dem Glanz Frankreichs und schließlich der weißen Hautfarbe verbundenen zivilisatorischen Kräfte ausgeschaltet sind. In einer okkulten Zusammenkunft der Bevölkerung heißt es bezeichnenderweise: „On ne distinguait sur la côte ni église, ni mairie, ni gendarmerie“ (*Ulysse* 156). Lediglich im hellen Mond, der jedoch die Landschaft nicht erleuchtet, zeichnen sich die Umrisse der heiligen Jungfrau ab. Als Schlussfolgerung der Passage der magischen Riten fasst der Autor das Geschehen folgendermaßen zusammen:

A ces grands enfants de la nuit, dont l’esprit est encore dans le crépuscule, il faut, malgré tout, le merveilleux du sombre. Les prêtres leur enseignent le Dieu de lumière, l’instituteur montre le soleil de l’instruction qui brille pour tous; ils accourent à la messe et à l’école; ils récitent la prière et la leçon. Aux blancs le jour. Mais aux noirs reste la nuit. De leur cœur même et comme de leur chair, ils ne recherchent, ne craignent, n’adorent que ce qui luit dans l’obscur. (*Ulysse* 160)

Die wilde Natur ist der Ort außerhalb der Zivilisation, außerhalb des kultivierten, geordneten Raumes des Gartens. In ihr, an den Grenzen der Plantagen, herrscht das Chaos der wuchernden Pflanzen, der Zyklonen¹⁹ und Vulkane, der unbeherrschbaren Naturgewalten²⁰, die den weißen Protagonisten in *Antilles...* auf einem Spaziergang ihr erschreckendes Gesicht offenbaren:

Une après-midi, partis seuls pour une longue promenade, ils arrivèrent à la limite de la propriété sur le versant abrupt au pied duquel coule la Rivière Noire.

[...] Le jeune homme se souvenait de l’avoir vue, aux périodes des grandes pluies, déchaînant brusquement ses eaux limoneuses dont le roulement de tonnerre s’entendait de la maison. Il ne retrouvait plus l’ancien sentier qui dévalait jusqu’au fond du ravin. La rivière l’avait dévoré et le chemin même sur lequel leurs pieds

¹⁹ Interessanterweise dringt in *Antilles...* nur einmal das Chaos des Außenbereichs in die *habitation* ein. Der Sturm ist jedoch durch den Gemütszustand der Protagonistin motiviert. Auch hier passt sich somit die Natur an den Menschen an (*Antilles* 220f), wie wir noch näher sehen werden.

²⁰ Cf. „exubérance désordonnée“ (*Antilles* 74), „terre indisciplinée“ (*Antilles* 75).

s'affermissaient était prêt à s'ébouler, entraîné par l'enchevêtrement des lianes, des fougères, des bambous et des balisiers suspendus sur le vide.

Appuyés l'un à l'autre, ils contemplaient ce sombre abîme de roches, de troncs et de branchages, arrachés aux flancs de la montagne, cet effroyable désordre de la nature et, subitement, leurs âmes furent saisies d'appréhension et d'angoisse.

Il leur parut que s'élevait contre eux, du gouffre obscur, une influence maléfique et funèbre. (*Antilles* 172f)

Über die Grenzen der *habitation* hinaus, in der die Zeit stehen geblieben zu sein scheint²¹ und in der die kultivierte Natur des Gartens oder der Plantagen in ihrer Regelmäßigkeit den Eindruck der Bewegungslosigkeit erweckt, ist die wilde Natur in ständiger Veränderung begriffen. Nichts ist stabil. Der Weg ist verschwunden, alles droht unter der Kraft des Wassers weggeschwemmt zu werden, die Pflanzen überwuchern und verdunkeln den Standort der Betrachter. Die Kontemplation der erhabenen Natur bewirkt bei ihnen, „daß die eigene leibgebundene Wahrnehmungstätigkeit zum Fluchtpunkt der Erfahrung der räumlichen Umgebung wird“²², wie Seel es ausdrückt. Er spricht in diesem Zusammenhang von „umgekehrter Raumerfahrung“²³, die den Raum „selbst zum Geschehen, zu einem Ereignis“²⁴ und den eigenen „Standort der Wahrnehmung [...] zur beliebigen Stelle, zum bodenlosen Ort“²⁵ werden lässt. Die Erde droht unter den Füßen der Betrachter auf- und wegzubrechen und beide im oben erwähnten „vide“, „abîme“ oder „gouffre obscur“ zu verschlingen. Der moralisierende Ton des Textes vermittelt den Eindruck, der Teufel werde jeden Augenblick aus den Tiefen der Erde emporsteigen. Auch hier ist die unkultivierte Natur, an die der Mensch noch keine Hand angelegt hat, Ort des Bösen, der „influence maléfique“, der Abwesenheit des zivilisierten Menschlichen.

Dies drückt sich auch darin aus, dass die Fruchtbarkeit der Natur und die Üppigkeit der tropischen Blüten, der Gerüche und Farben als monstruös und obszön empfunden werden. So heißt es z. B. über die Blüten der Mangobäume: „Il pleut partout, des fleurs minuscules et perverses. Elles tachent le linge, corrompent les eaux, par la gouttière du toit s'insinuent jusque dans les jarres d'eau de pluie, réservées à la boisson, et occasionnent de lents troubles d'estomac.“ (*Antilles* 76). Während die Natur vor den Toren der Plantage zu großartig ist, um vom Menschen beherrscht zu werden, sind die Mangoblüten zu klein. Sie bringen die Geschlossenheit des nach europäischen, bürgerlichen Denkmaßstäben empfundenen Körpers in Gefahr, durchdringen die immer verdeckt, geschützt, verschlossen zu haltenden

²¹ Cf. „Le temps paraissait suspendu“ (*Antilles* 171). Die Umgangsformen und die Ausstattung der *béké*-Familie erscheinen der französischen Besucherin wie aus einer vergangenen Zeit.

²² Martin Seel, 1991, 59.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

Körperöffnungen und -eingänge und bringen die körperliche Ordnung von innen ins Wanken, sie be- und verschmutzen, kurz, sie werden als entartet und widernatürlich dargestellt.

1.3 Die gebändigte und zu bändigende Natur

Die Bändigung der als Gefahr empfundenen Natur erfolgt auf allen Ebenen der Romane *Antilles...* und *Ulysse Cafre*. Lediglich in *Mariage de Loti* unterwirft sie der Autor nur auf indirekte Art, wie wir im Kapitel zur melancholischen Natur noch genauer sehen werden. In den beiden erstgenannten Texten, die aufgrund ihrer Beschaffenheit als Kolonialromane großes Gewicht auf die Vereinnahmung der kolonisierten Räume legen, ist die Bändigung der Natur wichtigstes Strukturprinzip nicht nur der Komposition des Naturraumes, sondern auch der Handlungen und Gesten der Romanfiguren. Die Abtötung der Natur dringt letztlich bis in die Sprache über die Natur vor, so dass selbst eine chaotische, wilde Landschaft durch die verwendete Sprache mortifiziert wird.

1.3.1 Bändigung auf inhaltlicher Ebene

Zunächst ist festzustellen, dass nur *der* Naturtyp positiv bewertet wird, der mit dem Europäer oder Kolonialisten in Verbindung steht oder von ihm abhängt. So ist der gepflegte Garten mit seinen ausgefallenen Blumen, dem geschnittenen Rasen und zurückgestutzten Bäumen der positive Ort der Glückserfüllung schlechthin. Gelobt wird die vom Menschen geschaffene und angepflanzte Natur (*Antilles* 149), wie z. B. die kleinen rosafarbenen „lis de Saint-Joseph“ (*Antilles* 141), „un miracle rose, doux, léger, qui s'étend sur le sol“ (*Antilles* 141), die durch ihr wunderbares Aufblühen und ihren christlichen Namen nicht nur gottgegeben ihre Kreatürlichkeit verleugnen, sondern darüber hinaus untätig und verletzlich tief am Boden wachsen. Dies nur als Beispiel, dass bereits die Wahl der Motive aus einem fast unbegrenztem Naturraum das Anliegen der Autoren erkennen lässt, die ästhetisch und ethisch schöne Natur immer in Bezug auf den „zivilisierten“ Menschen zu konzipieren. Natur ohne Kultur dagegen erscheint grauenhaft.

Die Komposition des Raumes verrät das gleiche Interesse. Das Haus, „dressée sur un plateau bien exposé“ (*Antilles* 22), dominiert den umliegenden tropischen Wald und gibt die Sicht auf die zur *habitation* gehörenden Plantagen frei. Der Machtdemonstration des Hauses ist sogar die Sonne unterworfen, „qui tourne autour d'elle [d. i. la maison]“ (*Antilles* 31). Das Weltbild ist perspektivisch umgekehrt: Alles dreht sich um den Menschen, und zwar um den weißen, beispielhaft zivilisierten Europäer. Charakteristisch ist die Lenkung der Wahrnehmung, die durch Sehbarrieren eingeschränkt ist und so keinen totalen Blick auf die Natur freigibt: „Entre les lattes de bois se découpaient des lanières de ciel irisé et de sombres

rubans de forêt.“ (*Antilles* 27). Die Natur wird durch den Rahmen einer Tür oder eines Fensters betrachtet, die Natürlichkeit künstlich ins Bild gesetzt und fixiert: „Parfois, une porte ouverte découvre l’allongement étroit d’un couloir, expirant sur des rochers et sur la mer, par une baie où la vigne, précoce ou attardée, on ne sait jamais ici, suspend ses grappes et ses feuilles.“ (*Antilles* 61)²⁶. Durch den Ausschnittcharakter der Naturbilder wird die Wirkung der Natur auf den Betrachter bzw. Leser beschnitten, eingegrenzt, durch die Künstlichkeit zum ästhetisch genießbaren Objekt verkleinert. Gleiches geschieht, wenn die Distanz zwischen Betrachter und Landschaft derart vergrößert wird, dass beispielsweise das Meer nur noch als „lac minuscule“ (*Antilles* 173) erscheint.

Über die Raumanordnung und die Wahl der Betrachterstandpunkte hinaus lassen sich die Handlungen der Romanfiguren als Gesten der Naturbändigung lesen. Die Protagonistin in *Antilles...* verspürt „le désir d’avoir de ces grosses orchidées qui viennent dans des pots en tronc de fougère, que l’on suspend aux piliers de la véranda“ (*Antilles* 88). Die Blumen der Gartenanlage werden eingeteilt und klassifiziert (*Antilles* 95f), gepflückt und ins Auto geladen (89), Blumen in Flaschen gesteckt und zur Konservierung verschlossen, Samen und Wurzeln – Symbole der Fruchtbarkeit schlechthin – getrocknet, durchstochen, aufgefädelt und zu Duftketten oder Rosenkränzen umfunktioniert (*Antilles* 106, 177). Das Geschenk einer „fleur précieuse, rose ou orchidée, posée sur un napperon de Venise“ (*Antilles* 186) evoziert die Kälte der Edelsteine oder einer aufgebahrten Leiche. Ein Korb voller Früchte, „corne d’abondance“, wird im Haus zu einer „prestigieuse nature morte“ (*Antilles* 53) arrangiert. Die Naturobjekte erlangen erst dann Wertschätzung, wenn sie aus dem Naturzusammenhang gerissen zur Verschönerung des menschlichen Umfeldes dienen. Erstaunlich ist, dass nie die existenzielle Bindung des Menschen an die Natur als Nahrungsspender thematisiert wird. Gleiches gilt für die Jagdszene in *Ulysse Cafre*. Die Jagd ist pure Leidenschaft. Das Gewehr macht den Mann zum Herrn über die Welt²⁷. Statt Nahrungsbeschaffung steht vielmehr die Männerphantasie im Mittelpunkt, mit dem Gewehr und seiner eindeutig phallischen Funktion die Natur zu unterwerfen, zu penetrieren und ihre Fruchtbarkeit allein menschen-, ja mannesabhängig zu machen.

Während die Mortifikation der Natur in *Antilles...* dekorativen Charakter hat, steht sie in *Ulysse Cafre* vor allem im Zeichen des Christentums. Parallel zu den Versuchen, das Christentum in der der Hexerei verfallenen Bevölkerung zu verankern, besteht die „passion“ des Père Michaël darin, in seinem Garten die „mauvaises herbes“ (*Ulysse* 97) auszureißen, für nützlich befundene Pflanzen zu säen und die Lianen der Hexerei, wie er sie bezeichnet,

²⁶ Cf. auch *Antilles* 139.

²⁷ Cf. „son fusil [le] rendait le maître de la terre“ (*Ulysse* 120).

abzuschneiden. Um der Natur die als gefährlich empfundene Macht zu entziehen, lässt er Blumen, Blätter und Bäume in das Kircheninnere schaffen: „toute cette flore parasite de la mousse qui, participant de la liane et de l’orchidée, semble née des amours hybrides des espèces dans la nuit emperlée des fourrés“ (*Ulysse* 168f). Dies nur, um sie anschließend zu segnen: „Faisons, à proprement parler, entrer dans l’église tout ce fouillis de plantes complices. Baptisons-les en quelque sorte de l’âme de Dieu. Par là même, rendons-les à jamais bonnes et ‘innocentes’ dans l’esprit des noirs.“ (*Ulysse* 170).

Das Naturprinzip ist zum einen unrein, da es durch die Schaffung hybrider, unzuordnungsfähiger Objekte die Grenzen der Ordnung sprengt und im Dunkel des Dickichts seinen Perversitäten nachgeht, zum anderen ist es der Kraft des Menschen untergeordnet. Das Segnen der Blumen, das Erheben der Monstranz gegenüber der wilden Gewalt der Winde (*Ulysse* 212) oder das Hochhalten des Kreuzes, dessen Silhouette sich des Nachts eindrucksvoll für die schwarze, einer magischen Zusammenkunft beiwohnenden Bevölkerung auf dem Vollmond abzeichnet, sind Gesten, die sofortige Wirkung nicht nur auf den Menschen, sondern auf die Natur zeigen. Befinden sich die Pflanzen in ihrer natürlichen Umgebung, sind sie des Teufels, als Altarschmuck jedoch wird der Wald als „forêt du pays, forêt de fougères arborescentes, de lianes, d’orchidées, de mousses, de vos feuillages purs, ô forêt natale“ (*Ulysse* 234) angerufen, als ob er selbst eine Gottheit wäre. Zahlreich sind außerdem die Textstellen, die der Natur eine Affinität mit der christlichen Religion einschreiben und auf diese Art moralisierende Absicht haben. Damit wird Religion zum natürlichen Prinzip erklärt und direkt aus der menschengeschaffenen Ordnung der Welt begründet.

In einem geringeren Maße als die Religion stehen schulischer und berufsbedingter Zugang zur Natur im Dienst der Naturbeherrschung. In Leblonds Roman hat P’tit Pascal zum großen Erstaunen des erwachsenen, aber zu Beginn noch unzivilisierten Ulysse keine Angst vor dem Meer, denn für ihn stellt es keine konkrete Gefahr dar, sondern eine abstrakte Größe, die einen bestimmten Namen, eine geographische Lage, Tiefe etc. hat. Ein Blick auf die berufliche Situation der männlichen Protagonisten – Frauen halten sich fern von einem professionellen Leben, das die Herstellung von Rosenkränzen, Tischdecken oder Messgewändern übersteigt – zeigt, dass neben dem Priester auch Ulysse selbst den Naturbändigern angehört: „[il] avait passé sa vie à hacher le cou des bêtes“ (*Ulysse* 53). In der Nachfolge des Priesters, die er antritt, ist er weiterhin als Koch, aber auch als Gärtner und Imker beschäftigt. Eindeutiger ist der Beruf des männlichen Protagonisten in *Antilles*.... Roger Clairval arbeitet zunächst als „surveillant de chantier dans une Société Forestière“

(*Antilles* 154), einer Handelsgesellschaft tropischer Hölzer in Afrika, und übernimmt schließlich die Plantage seiner Familie auf Martinique. Dort entwirft er umfassende Revitalisierungspläne – „Et, dans deux ans au plus, un fleuve d’argent coulera ici“ (*Antilles* 215) – deren Hauptinteresse es ist, die Fruchtbarkeit der Natur in Kapital umzuwandeln. Dementsprechend positiv fällt die Schilderung der Zuckerrohrernte aus:

Comme des éclairs d’argent, de partout étincelaient les grands sabres. Était-ce la joie de manier ces armes à tour de bras, était-ce l’odeur de rhum qui monte déjà des cannes tranchées, tout ce monde d’Afrique et d’Asie, d’accord en plein air, bavardait haut, chantait, et parfois l’on voyait un Cafre et un Indien qui, pour faire rire, fonçaient l’un sur l’autre, le sabre miroitant. (*Ulysse* 63)

Die Ernte wird in krassem Gegensatz zur Realität wie eine Volksbelustigung aus Gesängen, Spielen, Scherzen und einsetzender Alkoholisierung dargestellt. Dass damit vor allem aber eine körperlich auslaugende, durch die scharfen Blätter des Zuckerrohrs schmerzhaft Arbeit verbunden ist, lässt der Text völlig beiseite. Die Zuckerfabriken, „pareilles à des châteaux“ (*Ulysse* 63), aus deren Schornsteinen eine „fumée couleur sirop“ (*Ulysse* 63) dringt, scheinen einem Schlaraffenland entsprungen zu sein, in dem immerzu Milch und Zuckersirup fließen.

1.3.2 Sprachliche Bändigung

Die Abtötung der Natur findet schließlich in der Sprache, im ‘Wie’ des Erzählens ihren Ausdruck. Naturkatastrophen werden nur im Tempus der Vergangenheit thematisiert und verweisen lediglich auf eine Zeit vor der Romanhandlung. *Antilles...* nimmt seinen Anfang in einem panoptischen Blick über das Meer: „La mer et le ciel ne forment qu’une immensité bleue; la masse liquide n’a plus de force pour se soulever; à peine respire-t-elle.“ (*Antilles* 9). Ebenso bezwungen erscheint es in *Ulysse Cafre*: „Le ciel, la mer, la montagne brillaient, bleus. Dans l’azur et le silence, calmes et ponctuelles, les lames, en retentissant, se heurtaient au récif“ (*Ulysse* 36).

Der Natur wird eine moralische, auf das Göttliche verweisende Bedeutung eingeschrieben, die die Wildheit übermalt. Göttlicher Hauch anstatt profaner Kreatürlichkeit scheint die Pflanzen zu beleben. Die Natur entsteht so als immanenter Diener Gottes:

Entre la montagne et la mer, la route, en courbes dures, pénètre un jardin sans limites.

Qui pourra dire la splendeur des haies vernissées? Arbres de laque rouge, ardents. Cesrams orgueilleux, érigeant une gloire rose. Sang-dragons, garde disciplinée et humble: votre parfum, formidable et absolu, sature la route.

Pour quel cortège de Dieux, la route est-elle parée et embaumée? (*Antilles* 93)

Und:

La Caféière se dissimule au fond d’un tunnel de verdure; en s’élevant, il tourne plusieurs fois sur lui-même, comme un serpent lové. Au bout de ce conduit

végétal, obscur, humide, bruissant, surgit la plus claire et la plus ravissante des visions, telle que ceux qui croient au Paradis Terrestre en imaginant un coin. (*Antilles* 95)

Der Weg zum Paradies auf Erden führt durch einen Tunnel, der durch seine Eigenschaften sowohl an das weibliche Geschlecht als auch an den durch das Bild der Schlange evozierten Sündenfall denken lässt. Kontrastiv führt er aus der Dunkelheit nach oben in die Helligkeit, ins Paradies. Die Natur erhebt sich aus ihrer natürlichen Wesenhaftigkeit und strebt wie auf einer Himmelfahrt der Perfektion des Göttlichen entgegen:

Au dehors s'épandait un de ces après-midi des Tropiques où le soleil et le silence d'un ciel sans nuage suspendent une harmonie dorée vers laquelle les arbres semblent monter pour y épanouir leur perfection. (*Ulysse* 237)

Der Rausch der irdischen Natur wird durch christliches Vokabular der Mystik in den himmlischen Bereich verpflanzt und damit wieder abgetötet:

Durant ces jours, trop rapides jours, Laure se sentira entraînée dans un vertige de beauté.

Chez elle et aux entours, ces vertes barrières, auxquelles elle n'a jamais pris garde, elle les verra porter vers le ciel, très haut, comme des cierges de prière, la rose gloire de leurs hampes. Ce sont les Cesrams, princes des haies, qui dressent, aux portes des demeures, de somptueux reposoirs.

Puis viendront les grands lis, les beaux lis, rouge mandarine, largement ouverts, livrant, dans leur pureté, les secrets de leur cœur, blanc et vert, jusqu'à la petite couronne posée, au plus profond, comme un sceau mystique.

Par brassées, mis sur les autels, aux pieds de la Vierge, leur flamme symbolique traduira la ferveur des oraisons. (*Antilles* 144f)

Nun ist ja bereits die Beschreibung der Natur in der literarischen Form ein Akt der Bändigung, eine Überführung in den Bereich der Kunst, ins Dasein als Objekt, sozusagen eine Fixierung oder auch ein „Stillstellen“. Darüber hinaus lässt sich beobachten, dass die Beschreibungen der Natur per se Zeichen der Künstlichkeit tragen. Nur *die* Natur scheint perfekt, die ins Bild gesetzt, beschnitten, eingegrenzt, verkleinert, verniedlicht und damit womöglich nur Rahmen für das Menschliche ist: „Elle est délicieuse,“ heißt es von einer der weiblichen Hauptfiguren in *Antilles...*, „à tous les instants du jour; mais il y a un moment où elle atteint la perfection. C'est lorsqu'elle se tient, debout, au soleil, dans le cadre vivant, étincelant et odorant des roses.“ (*Antilles* 127). Nach Lévi-Strauss, der in der Verkleinerung den „Typus des Kunstwerks überhaupt“²⁸ sieht, bestehe „die innere Kraft des Modells“, also des die Wirklichkeit verkleinernden Kunstwerks, darin, „daß sie den Verzicht auf sinnliche Dimensionen durch den Gewinn intellektueller Dimensionen ausgleicht“²⁹. Da die Gefahr der unbeherrschten Natur gerade in der erhabenen, erschreckenden Wirkung der sinnlichen

²⁸ Lévi-Strauss, 1968, 36.

²⁹ Ibid. 38.

Eindrücke liegt, ist also die Umwandlung der Natur in Kunst, das Denken der Natur in abstrakten, rationalen Parametern, das geeignete Mittel, ihrem übermenschlichen Schrecken beizukommen. Rarahu, die Protagonistin in *Mariage de Loti*, überwindet ihre Angst vor dem Berg ihrer Heimatinsel dadurch, dass sie ihn in den Skizzenheften Lotis verkleinert und idealisiert wiederfindet (*Loti* 20f). Eine dreifache Distanz ist zwischen ihr und dem Berg hergestellt: Neben der räumlichen, die sie faktisch von ihrer Heimatinsel trennt, sieht sie den Berg auf einem Blatt Papier als abstrahierende Zeichnung gezähmt, die zudem aus der Hand der europäischen Alterität stammt, die nicht um die magischen Wirkungen des Berges weiß.

Ist die Natur zum Thema von Musik und Literatur (cf. *Antilles* 139) erkoren, verliert sie ihren Schrecken in gleicher Weise. Sie wird durch die musikalische Form kultiviert und unterworfen. Am Beginn des Konzerts erweckt die Musik Assoziationen zu einer „nature en furie“ (*Antilles* 208) und derer zerstörerischen Kraft³⁰, am Ende jedoch steht die Unterwerfung der sich der Ordnung fügenden Elemente³¹ und das „Magnificat, si pur, après l’orage“ (*Antilles* 210). Das literarische Zitat der Loreley (*Antilles* 174) funktioniert ähnlich. Indem nämlich Grâce, eine der Romanfiguren in *Antilles...* mit dem Bild der Loreley überblendet und so zum Risiko für die Seefahrer wird, projiziert der Autor die eigentliche, vom Meer ausgehende Gefahr auf die Frau, den Menschen. Das Meer wird zur Nebensache.

Es scheint geradezu paradox, dass die Autoren die exotische, von der Zivilisation noch weniger berührte Natur der Tropen gerade eben deshalb in den Mittelpunkt ihres Textes stellen, weil sie noch unberührter, wilder und natürlicher ist als die Kultur- und Stadtlandschaft Europas, und sie dennoch permanent zu bändigen versuchen. Auch daran lässt sich die kolonialistische Finalität der Romane erkennen. Gesucht wird nicht die menschenleere, ursprüngliche Natur, sondern der Mensch in seiner aus der Sicht der Autoren zivilisiertesten Form. Die Natur dient dazu, seine Stimmungen, sein Innenleben zu materialisieren, zu verräumlichen, zu veranschaulichen. Jedes Gefühl der Romanfiguren hat seinen äquivalenten Ausdruck in der Natur. Jeder der Texte zeichnet die Insel als bloßen Spiegel³², der nicht Selbstzweck ist, sondern die Pracht des Menschen widerspiegelt. Selbst im ästhetischen Bereich steht die Natur im Dienst der Menschen.

³⁰ Cf. „puissances de destruction“ (*Antilles* 209).

³¹ Cf. „la soumission des éléments, qui rentraient dans l’ordre“ (*Antilles* 210).

³² Cf. „resplendir l’île comme un miroir“ (*Antilles* 243).

1.4 Die melancholische Natur

Der in *Mariage de Loti* am stärksten vertretene Landschaftstyp ist der *locus melancholicus*. Aus der konventionalisierten landschaftlichen Umgebung, die in der Malerei den Hintergrund der Darstellung der personifizierten Melancholie bildete³³, entwickelte sich ein literarischer Landschaftstyp, der seinerseits als melancholisch bezeichnet wurde, doch seinen ursprünglichen Inhalt im Laufe des 18. Jahrhunderts verlor³⁴ und im vorliegenden Roman nur als leere Hülle übergestülpt ist. Die Protagonisten Loti³⁵ und die Eingeborene Rarahu sind, um mit Reif zu sprechen, keine melancholischen Helden im Sinne der antiken Lehre der Körpersäfte, sondern „durch eine oberflächlich-ichbefangene, allenfalls sentimentalische Haltung“³⁶ charakterisiert.

Interessant ist, dass neben dem Europäer auch die „Wilde“ durch Verlusterfahrungen geprägt ist, die zu einem Bruch mit ihrer ursprünglichen Umgebung führen. Während Loti, „lui aussi un petit sauvage“ (*Loti* 76), aus der ländlichen, naturverbundenen Umgebung herausgerissen und in das Großstadtleben³⁷ geschleudert wird, muss Rarahu ihre Heimatinsel³⁸ noch im Kindesalter verlassen. Rarahu vertritt also nicht den Typus des ursprünglichen *bon sauvage* nach Rousseau, sondern ist, bevor sie noch mit der europäischen Zivilisation in Kontakt tritt, eine gebrochene Figur³⁹.

Gleiches gilt für die Darstellung Tahitis, dessen Verkörperung das junge Mädchen ist. Die Insel und ihre Einwohner, z. B. Rarahu und die Kinder der königlichen Familie, sind durch den Kontakt mit der europäischen Kultur, „notre sottie civilisation coloniale, toutes nos conventions, toutes nos habitudes, tous nos vices“ (*Loti* 7), zum Tode verurteilt, wie sowohl Loti als auch die Königin Pomaré feststellen. Dies kann Lotis Begeisterung vom Leben auf der Insel jedoch nur noch verstärken. Er ist vom „charme ultra-terrestre de ceux qui vont mourir“ (*Loti* 226) bezaubert, genießt die traurige, immer moribunder werdende Stimmung. Es wirkt erstaunlich, dass sogar die Inseln des Archipels, „où la civilisation n'est pas venue“ (*Loti* 36), das Verlangen Lotis nach bittersüßen, melancholischen, träumerischen Naturszenen befriedigen, also gerade nicht ursprünglich-naiv, sondern melancholisch dargestellt werden.

³³ Man denke an die zahlreichen Melancholiedarstellungen in der Malerei, allen voran Dürers Kupferstich „Melancolia I“ von 1514.

³⁴ Zur Ikonographie und Entstehung des melancholischen Landschaftstypus' cf. Helen Watanbe-O'Kelly, 1978, 73-99.

³⁵ Da der Name des Autors mit dem des Protagonisten übereinstimmt, sei angemerkt, dass ich mich bei im Folgenden nur auf den Protagonisten beziehen werde.

³⁶ Wolfgang Reif, 1975, 38.

³⁷ Cf. „les agitations de l'existence européenne, [...] le tourbillon de Londres et de Paris“ (*Loti* 75).

³⁸ Cf. „île perdue“ (*Loti* 4).

³⁹ Cf. „Rarahu pensive et sérieuse, au milieu de ce débordement de gaieté bruyante“ (*Loti* 168).

Weder die Haltung der Tahitianer, die in ihrer Unberührtheit verwunderlicherweise ebenfalls melancholisch sind, noch die der Protagonisten scheinen glaubwürdig motiviert.

Dem Autor Loti kommt es keinesfalls darauf an, ein authentisches Bild der Alterität zu zeichnen; vielmehr ist die fremde, nicht nach europäischen Modellen zivilisierte Kultur für den romantischen Epigonen von vornherein qua Fremdheit und geographischer Ferne, qua tropischem Klima und idyllischer, von wirtschaftlichen Interessen unberührter Natur melancholisch. Folglich ist sie prädestiniert, die erotischen Zivilisationsfluchtphantasien der europäischen Lesermassen zu befriedigen. Das Innenleben des Autors und der implizierten Leser verschmelzen mit dem Ort. Die Natur spiegelt ausschließlich das Innere des europäischen Helden wider. Sie lädt den Protagonisten nur vordergründig zu Träumereien und Schwärmereien ein: „Le soir, l'isolement, la tristesse inquiète qui me pénètre, prêtait à ces paysages quelque chose de désolé.“ (*Loti* 246); sie ist lediglich oberflächliches Dekor für das ebenso oberflächliche Innenleben des Helden: „je sentis moi-même que le sang me montait tumultueusement au visage“, heißt es, nachdem Loti auf seine Liebe zur Prinzessin angesprochen wird, oder auch: „et le tonnerre se mit à rouler dans les profondeurs de la montagne, comme un orchestre formidable soulignant la situation tendue d'un mélodrame...“ (*Loti* 23). Die Naturdarstellungen des Autors Loti bleiben derart oberflächlich, dass er ihnen Adjektive wie melancholisch oder phantastisch an die Seite stellt, die nur direkt die Wirkung beschreiben, die die Naturszene auf den Leser ausüben soll, statt eine Landschaft zu beschreiben, die durch die Beschreibung eine derartige Wirkung hervorruft. Deshalb kann von einem *locus melancholicus* im eigentlichen Sinne nicht gesprochen werden.

Dennoch übernimmt der Roman einige Motive und Schauplätze aus der Tradition der melancholischen Landschaft wie z. B. den essenziellen Hintergrund des abgelegenen, einsamen Ortes fern von Großstadt und Europa. Die Zivilisationsferne ermöglicht zum einen das ungebundene Ausleben der Triebe und erotischer Phantasien, zum andern gestattet die Tradition der Eingeborenen die leichte Eroberung Rarahus, die Loti förmlich aufgedrängt wird. Es handelt sich jedoch anders als bei den bereits untersuchten Romanen um einen *locus amoenus* der Liebenden ganz im Zeichen des Todes, der Vergänglichkeit. Die Natur wird mit festen landschaftlichen Requisiten ausgestattet, deren Funktion eher ikonographisch als realistisch zu verstehen ist und die die konventionalisierten Elemente des *locus melancholicus* der Romantik zitieren, freilich in ihrer exotischen Ausführung:

En suivant sous les minces cocotiers les blanches plages tahitiennes, – sur quelque pointe solitaire regardant l'immensité bleue, en quelque lieu choisi avec un goût mélancolique par des hommes des générations passées, – de loin en loin on rencontre les monticules funèbres, les grands tumulus de corail... Ce sont les *maraé*, les sépultures des chefs d'autrefois; [...] Les insulaires mystérieux de

Rapa-Nui ornaient ces tombeaux de statues gigantesques au masque horrible; les Tahitiens y plantaient seulement des bouquets d'arbres de fer. L'arbre de fer est le cyprès de là-bas, son feuillage est triste; le vent de la mer a un sifflement particulier en passant dans ses branches rigides... Ces tumulus restés blancs, malgré les années, de la blancheur du corail, et surmontés de grands arbres noirs, évoquent les souvenirs de la terrible religion du passé; c'étaient aussi les autels où les victimes humaines étaient immolées à la mémoire des morts. (*Loti* 90f)

Vertreten ist das Motiv der Einsamkeit, und zwar im direkten Bezug auf die Landschaft. Der Zustand und die Stimmung des Naturerlebenden wird direkt auf die Natur übertragen, d. h. sie wird psychologisiert. Auch die Trauer um das Vergangene ist in den Grabstätten der Stammesoberhäupter präsent. Das sentimentalische Wissen um die Weite der Welt einerseits und andererseits um den Glanz früherer, verlorener Zeiten, das Trauern um die eigene Vergänglichkeit sowie die Präsenz des Todes, materialisiert im Totenbaum „arbre de fer“, spiegeln sich in der Färbung der Landschaft wider: Gräber, Strand und Blätter, in ihrer Darstellung mit dem Inneren des Betrachtenden verschmelzend, ergeben zusammen ein schwarz-weißes Bild.

Insgesamt betrachtet variiert der Roman die Attribute, mit denen die melancholische Landschaft versehen wird, nur geringfügig. In großer Häufung werden besonders gegen Ende der Narration Elemente und direkt aus der Psyche des Betrachters abgeleitete Nomina aneinandergereiht, die als Erzeuger einer melancholischen Stimmung fungieren und in ihrer Darstellung mit intensivierenden Adjektiven versehen werden: Schwarze Schmetterlinge, die ihre Flügel an Kerzen verbrennen (*Loti* 41), das Fallen zu reifer Früchte (*Loti* 61), der Tod des einzigen, importierten Vogels der Insel (*Loti* 143), das beängstigende Geraschel blauer Krebse im Laub (*Loti* 96), Fledermäuse (*Loti* 255), „feuilles mortes“ (*Loti* 155, 242), trockene Bäume, Farblosigkeit, Bewegungslosigkeit, Zeitlosigkeit, Isolierung, Schwere und Dunkelheit, Nacht, monotone Geräusche, unwirkliche Stille, die Präsenz von geisterhaften Gestalten in den Wäldern (*Loti* 255).

Der Tod nimmt in der Landschaftsdarstellung einen zentralen Platz ein. Die Beschreibung fokussiert anfangs den lieblich-bittersüßen Ort der ersten Liebesabenteuer, entwickelt sich dann eingedenk der baldigen Trennung zum traurigen und schließlich zum toten, lebensfeindlichen Ort – „on dirait que ce pays est mort“ (*Loti* 225) –, zum schrecklichen Naturschauplatz der aufgebahrten Rarahu:

Alors un grand souffle terrible passa dans l'atmosphère, et je perçus confusément des choses horribles: les grands cocotiers se tordant sous l'effort de brises mystérieuses, – des spectres tatoués accroupis à leur ombre, – les cimetières maoris et la terre de là-bas qui rougit les ossements, – d'étranges bruits de la mer et du corail, les crabes bleus, amis des cadavres, grouillant dans l'obscurité, – et au milieu d'eux, Rarahu étendue [...]. (*Loti* 312f)

So steht am Ende des Romans nur noch Tod und Schrecken. Nichts mehr ist zu spüren vom anfänglichen Charme, den die dekadente Kultur und die überreife Natur auf Loti ausgeübt haben. Es handelt sich um eine Traumschilderung, eine „vision confuse de la nuit“ (*Loti* 311), in der die Natur nicht mehr melancholisch oder phantastisch beschrieben, sondern das „chaos final“, „le grand soleil mort“ einer Horrorvision dargestellt wird. Bemerkenswert ist, dass sich der Träumende in sicherer Entfernung vom Schauplatz des Traumes befindet. Die Agonie der Natur und seiner Freundin können ihm nichts anhaben. Zum anderen erwächst die Szene freilich erst seiner Phantasie, ist Produkt seiner Einbildungskraft. Loti selbst ist es, der Raragus Tod in Szene setzt, um, wie man meinen möge, sich noch ein letztes Mal an traurig-schönen Erinnerungen laben zu können. Das Ende des exotischen Traums, seiner Figuren und seines Schauplatzes steht schon am Beginn des Romans fest. Der Niedergang, das langsame Abfaulen und Austrocknen der Natur, das Hinsiechen der Tahitianer sind vorprogrammiert, oder wie es Queffelec ausdrückt: „Ce n’est qu’à partir du moment où le lieu exotique figure à la fois comme l’objet du désir et comme sa négation, comme espace de jouissance et comme espace de mort, qu’il deviendra l’espace du roman dans son ensemble“⁴⁰.

Der Roman nimmt die Wirklichkeit der Natur und Kultur durch ein „prisme enchanteur“ (*Loti* 43, 309) wahr, wie es in der Entwicklung der Naturdarstellungen von einer rationalen Perspektive hin zu der des unreflektierten Traums deutlich wird. Während sich Loti anfangs aufgrund seines reflexiven Bewusstseins nicht gänzlich dem Charme der Inseln hingeben kann oder will, tritt das Traumhafte seiner Naturbeschreibungen zunehmend in den Vordergrund, bis hin zu einer Passage, in der er fiebernd dem Urteilszweifel der phantastischen Natur unterliegt und nicht mehr zu unterscheiden weiß, ob die geisterhafte Belebung der Natur der Realität entspricht oder nicht (*Loti* 255).

Der räumlich entfernte Ort ist darüber hinaus ein zeitlich weit zurückliegender, dessen Natur auf den Beginn der Welt (*Loti* 147) verweist⁴¹. Auch hierbei handelt es sich um eine Projektion des sentimentalischen Helden auf die Natur Tahitis, denn die Insel ist „le lieu des rêves de mon enfance“ (*Loti* 5), wie Loti in einem Brief an seine Schwester schreibt. An anderer Stelle heißt es: „Tous ces sites étaient déjà vus, tous ces noms étaient connus, tous ces personnages sont bien ceux qui jadis hantaient mes rêves d’enfant, si bien que par instants c’est aujourd’hui que je crois rêver...“ (*Loti* 44). Der Natur wird die Präsenz abgesprochen, sie wird zum bloßen der Kindheit zugehörigen Traum erklärt bzw. zur Vergangenheit degradiert.

⁴⁰ Lise Queffelec, 1988, 357.

⁴¹ Cf. „physiognomie antediluvienne“ (*Loti* 129), „premiers âges du monde“ (*Loti* 129).

Die melancholische, lebensmüde Landschaft wird darüber hinaus stillgestellt, indem sie künstlich in Szene gesetzt wird, abgesehen davon, dass die Landschaftselemente, die der Autor in Szene setzt, bereits idealisiert und plastifiziert wirken. Der Autor Loti bezeichnet den beschriebenen Ausschnitt kurzum als „tableau fantastique“ (*Loti* 21), „tableau original“ (*Loti* 173) oder „ce grand tableau qui allait disparaître“ (*Loti* 209). Dies wirkt jedoch weniger subtil als die wie zufällig wirkenden perspektivischen Eingrenzungen, die beispielsweise den Blick aus einem Fenster oder eine offen stehende Tür so einschränken, dass das wahrgenommene Panorama wie ein lebendiges Bild betrachtet werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die letzte Konsequenz der Handlungsstruktur und Motivik der Tod der tropischen, fremden Natur ist. Sie erstarrt zum Bild, zur Erinnerung, zu einem bald vergessenen Traum. Am Ende des Romans ist die Distanz zwischen ihr und Europa wiederhergestellt. *Mariage de Loti* zeichnet wie die späteren Kolonialromane eine Landschaft, deren Bild im Akt des Schreibens wieder gelöscht, mortifiziert wird. Queffelec beschreibt das Verhältnis des exotistisch-romantischen Reiseroman zum Kolonialroman folgendermaßen:

On pourrait voir ainsi dans tout roman d'aventures exotique à la fois la construction et la destruction de l'espace exotique. Si les deux mouvements coexistent toujours dans le roman exotique, ils le font toutefois en des proportions variables: l'exotisme reste dans le romans d'aventures de la période romantique (Dumas, Sue, Soulié) de l'ordre du rêve et de la distance entretenue, donc résiste mieux à la destruction qu'il ne le fait dans le roman américain, puis colonial, où la référentialité plus forte de la description, et l'avertissement plus grand du roman à l'idéologie ont pour résultat l'évanouissement du mirage exotique⁴².

Die Literatur des Exotismus' und Kolonialismus' schreibt sich in Prosa und Poesie bis zur literarischen Ausstellung „Les Antilles heureuses“ fort, die 1945 in Paris stattfand.⁴³ Obwohl die Autoren, zum Teil Reisende oder Verwaltungsbeauftragte aus der Metropole, zum Teil Ansässige der weißen Oberschicht oder Mitglieder des farbigen Bürgertums der Städte, bis auf wenige Ausnahmen in Vergessenheit geraten, ist der Einfluss ihres Imaginariums auf die nachfolgenden Generationen nachhaltig. Die idyllischen Motive, das exotische Dekor, das unrealistisch Pittoreske, das die Inselwelt mit einer verfälschenden *couleur locale* überpinselt, verleugnen nicht nur das Wesentliche des Lebens und des Menschen auf den Antillen, sondern prägen das Schreiben so grundsätzlich, dass eine Darstellung, ein Blick auf die eigene Realität immer zugleich der Blick aus den Augen des Anderen, des Fremden ist. Das Problem der antillanischen Autoren besteht darin, die Projektionen westlicher Mythen auf die eigene Lebenswelt zu wiederholen und nachzuahmen. Léon Damas, der als Guyaner in einem

⁴² Lise Queffelec, 1988, 358.

⁴³ Cf. Astrid Rauße, 1996, 15.

anderen kulturellen Umfeld steht, bringt es treffend auf den Punkt, wenn er die martinikanischen Schriftsteller zynisch als „poètes de la décalcomanie“⁴⁴ bezeichnet. Dieses Problem, die eigene Lebenswelt mit fremden Augen wahrzunehmen, scheint auch für die zeitgenössische Generation von Schriftstellern nicht an Aktualität verloren zu haben. So war für Maryse Condé die Zeit in Guadeloupe vor ihrem ersten Aufenthalt in der Metropole allein von Langeweile und dem festen Wunsch geprägt, das Gefängnis der Insel so schnell wie möglich zu verlassen:

On avait l'impression que la Guadeloupe était une sorte de prison. Nos parents ne faisaient rien d'autre que nous dire que c'était un peu un malheur d'être né antillais et finalement, le pays natal se réduisait pour nous à un décor; le décor d'un ennui constant. [...] Si on m'avait demandé à ce moment-là „Qu'est-ce que ton pays natal?“ je n'aurais rien eu à dire; j'aurais dit que c'était peut-être deux ou trois palmiers à côté de la mer, qui encadraient le vide, le néant.⁴⁵

⁴⁴ Léon Damas, 1947, 9.

⁴⁵ Maryse Condé, 1987, 9-10. cf. eine ähnliche Äußerung aus der Feder Edouard Glissants in: Edouard Glissant, 1981, 303-304.

II Zur Natur im postkolonialen Roman der frankophonen Antillen

Erst als in den 30er Jahren ein in Frankreich vor allem durch den Einfluss der Harlem-Renaissance eingeleiteter Bewusstwerdungsprozess einsetzt, versuchen die Autoren sich von der exotistischen, ideologiebehafteten Ikonographie frei zu schreiben, die bis dahin ihr Bild von den Inseln und von sich selbst in entscheidendem Maße geprägt hat. Eine Gruppe von Studenten aus Martinique gründet ein Jahr nach der *Revue du Monde noir* (1931-32) die Zeitschrift *Légitime Défense*, die nach einmaligem Erscheinen 1934 ihre Fortsetzung in *L'Etudiant Noir* findet, dem Organ der Autoren der *Négritude* um Léon Damas, Léopold Sédar Senghor und Aimé Césaire. Im Mittelpunkt des Protests der schwarzen Studenten steht die überzivilisierte, alles erdrückende europäische Kultur, der das Erbe des afrikanischen Kontinents als Positivbild gegenübergestellt wird¹. Diese Aufwertung der afrikanischen Herkunft war für die schwarze Identitätsfindung ein notwendiger Schritt, um ein neues Verhältnis zu sich und der eigenen Hautfarbe zu finden. Die einseitige Hinwendung zum Mutterkontinent Afrika sollte den Antillanern aber zum Problem werden: Zu groß war die Kluft zwischen Afrika, dem Kontinent alter kollektiver Traditionen und einer im afrikanischen Boden verwurzelten Memoria, und den Bewohnern der Antillen geworden, die seit Generationen auf „fremdem“ Boden und unter erheblichem europäischen Einfluss leben, über keine kulturell einheitliche Matrix und bewusste kollektive Strukturen verfügen. Eine Heraufbeschwörung der afrikanischen Wurzeln konnte langfristig einer solchen Realität kaum gerecht werden.

Doch bleiben wir zunächst bei den Verdiensten der *Négritude*. Aimé Césaires eruptive Lyrik, vor allem aber seine erste Publikation *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), brachte eine Lawine des sozialen Protests und die Neudefinition des schwarz-antillanischen Selbstbewusstseins in Gang. Bei diesem Prozess kommt der literarischen Naturdarstellung eine bedeutende Rolle zu. Sie ist der Ort, an dem sich der neue Blick auf die antillanische Realität zu identitätsstiftenden Sprachmodi, Metaphern und Motiven kristallisiert. Die Natur idyllischer Palmenstrände und tropischer Blumen, die florierenden Bananenhaine und fröhlich-geschäftigen Zuckerrohrfelder werden von Césaires schockgeladener Poesie zerstört. Er besingt in krassem Gegensatz zu den pittoresken Idyllen und den paradisischen Schlaraffenländern der Kolonialliteratur das tatsächliche Elend und die Entfremdung der Bevölkerung und fördert unter der verklärenden Maske des Exotismus' die Vitalität einer pulsierenden Natur zutage, die mit den Schwarzen im Bunde steht:

¹ Zur Entstehung der *Négritude* verweise ich auf Lilyan Kesteloot, 1963.

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées. [...]

Au bout du petit matin, sur cette plus fragile épaisseur de terre que dépasse de façon humiliante son grandiose avenir - les volcans éclateront, l'eau nue emportera les taches mûres du soleil et il ne restera plus qu'un bouillonnement tiède picoré d'oiseaux marins - la plage des songes et l'insensé réveil. [...]

Au bout du petit matin, l'incendie contenu du morne, comme un sanglot que l'on a bâillonné au bord de son éclatement sanguinaire, en quête d'une ignition qui se dérobe et se méconnaît [...]

Au bout du petit matin ces pays sans stèle, ces chemins sans mémoire, ces vents sans tablette.

Qu'importe?

Nous dirions. Chanterions. Hurlerions. [...]

nous chantons les fleurs vénéneuses éclatant dans des prairies furibondes; les ciels d'amour coupés d'embolie; les matins épileptiques; le blanc embrasement des sables abyssaux, les descentes d'épaves dans les nuits foudroyées d'odeurs fauves. [...]

je lis bien à mon pouls que l'exotisme n'est pas provende pour moi².

Auf dem Boden neuer Klischees wächst zunehmend eine reiche Erzählliteratur, die das Land und seine Landschaft neu zu entziffern, neu zu erfinden und neu zu schreiben versucht, und es damit literarisch in Besitz nimmt und sprachlich besetzt.

² Aimé Césaire, *Zurück ins Land der Geburt*, 6, 8, 12, 38, 46, 50.

1 Joseph Zobel, back to the roots oder back to colonialism?

Der Martinikaner Joseph Zobel gehört zur ersten Generation von Romanciers, die die Umwälzungen, die die Lyrik der *Négritude* in politischer, kultureller und literarischer Hinsicht mit sich brachte, auch in der Prosa umsetzen wollen. Der Blick der Autoren wendet sich ab von der städtischen Bourgeoisie der Weißen, Mulatten und wenigen Schwarzen. Er lässt die *békés* der Zuckerrohrplantagen hinter sich und nimmt erstmals die mehrheitlich arme schwarze Landbevölkerung ins Visier. In den Romanen *Diab'la*¹ (1942 geschrieben, 1945 veröffentlicht) und *Les jours immobiles*² sind die Protagonisten die Bewohner eines kleinen Fischerdorfes. Die Natur wird unter einem neuen Gesichtspunkt beleuchtet: Sie fungiert nicht mehr nur als exotischer Dekor, sondern wird zum Lebensraum aufgewertet, der das tägliche Auskommen und die Ernährung der Bevölkerung sichert.

In *Diab'la* vollzieht der Protagonist gleichen Namens auf symbolische Weise die Verwurzelung im antillanischen Boden. Diab'la, ein ehemaliger Zuckerrohrarbeiter, lässt sich im Dorf nieder. Er will dort Ackerbau betreiben und das Dorf, das bisher nur vom Fischfang lebt, mit Obst und Gemüse versorgen. Vor Diab'la's Ankunft stand das Meer im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit: „Est-on jamais las de regarder la mer? Toujours, semble-t-il un instinct prédit que c'est par là que viendra le soulagement suprême.“ (*Diab'la* 38). Das Meer ist die Öffnung zurück zur verlorenen Heimat und weist den Weg, den die Sklavenschiffe von Afrika nach Amerika hinter sich gebracht haben. Zobel siedelt damit das Dorf im Kontext der Rückwendung nach Afrika an, wie sie die *Négritude* proklamierte. Doch Diab'la gibt sich mit der utopischen Hoffnung auf eine Erlösung seitens des Meers nicht zufrieden. Er geht stattdessen die Verwurzelung im Hier-und-Jetzt seines Lebensraums an und erhebt sich zum Zukunftsträger seines ganzen Volkes: „je sens comme si je suis un peuple, tout un peuple. Et quand tout un peuple refuse une chose et demande une autre!...“ (*Diab'la* 173). Sein Projekt lautet: „implanter la vie!“ (*Diab'la* 75). Auch damit wendet er sich indirekt gegen die Übermacht des Meeres. Während nämlich Erde mit Leben gleichgesetzt wird, fordert das Meer unter den Fischern immer wieder Opfer (*Diab'la* 83f). Diab'la dagegen macht das Land urbar, sät und erntet und initiiert die Bewohner zum kollektiven Handeln, das eine relative Autonomie und eine Selbstversorgung des Dorfes ermöglicht. Überträgt man die Forderung nach Autonomie und relativer Unabhängigkeit auf die ganze Insel, lässt sich darin auch eine politische Zielsetzung erkennen: War doch Martinique zur Zeit der Redaktion des Romans

¹ Joseph Zobel, *Diab'la* (1945. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1975). Im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Diab'la* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

² Id., *Les jours immobiles* (Nedeln: Kraus Reprint, 1970). Im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Jours* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

nicht nur französische Kolonie, sondern darüber hinaus während des zweiten Weltkriegs von Truppen des Vichy-Regimes besetzt und von der Außenwelt abgeschnitten. Insofern wurde vor allem die Selbstversorgung der Insel lebensnotwendig und zum politischen Projekt³.

Die beiden für das Dorf bestimmenden Naturbereiche Erde und Meer werden durch zwei Hauptfiguren repräsentiert: Diab'là und Capitain'là. Über die auffällige Namensgestaltung durch das typisch kreolische Suffix „là“⁴ hinaus liegt eine Parallelführung beider Figuren nahe, denn Capitain'là stellt sich als der einzige Dorfbewohner heraus, mit dem Diab'là kulturelle und politische Sachverhalte diskutieren kann. Auch an Capitain'là und damit am Meer selbst führt Zobel die positive Wirkung der Hinwendung zum antillanischen Boden vor: Als Capitain'là den Garten Diab'làs besucht, hilft er seinem Freund bei der Arbeit und spürt plötzlich die vitalisierende Kraft der Erde am eigenen Leib. Er beginnt zu singen: „Des chansons anciennes qu'il croyait avoir oubliées et qui fluaient de ses lèvres dans un soubresaut de vigueur et de jeunesse.“ (*Diab'là* 163f). Das Wühlen in der Erde legt verdeckte Erinnerungsschichten frei und stellt den Kontakt zu kollektiven Ausdrucksformen wie der des Gesangs wieder her.

Trotz des selbstbewussten Grundtenors des Textes und der Aufwertung der schwarzen Landbevölkerung, der Zobel selbst als Intellektueller freilich nicht angehört, wird die offensichtliche Intention, für die Kolonisierten Partei zu ergreifen, an vielen Stellen durchbrochen. In einem romantisierenden Sprachgestus, der deutlich an den exotistischen Roman erinnert, verklärt der Erzähler das Leben der Landbevölkerung. Vor allem in *Les jours immobiles* verwendet Zobel inflationsartig das Adjektiv „simple“, das fernab allen realistischen Anspruchs den Mythos des einfachen guten Wilden wachruft, der in der unberührten Natur einem paradiesischen Leben nachgeht. „La vie de chacun est une merveille.“ (*Jours* 50). Die Menschen, „farouches et doux, courageux et tendres à la fois, nés des amours libres de l'homme simple avec l'eau, l'air, la terre, le feu...“ (*Jours* 2), scheinen in einem ursprünglichen, wilden Zustand verhaftet zu sein und werden wie im Kolonialroman mit Tiermetaphern – obgleich anderer, positiverer Art – versehen. Diese entstammen darüber hinaus dem Bereich der Nacht – auch das ein Anklang an die Darstellung der schwarzen Bevölkerung im Kolonialroman: „[S]es prunelles brunes qui s'allumaient au soleil comme

³ Das Thema der Selbstversorgung ist für die antillanischen Schriftsteller auch heute noch aktuell, da die zurückgehende Landwirtschaft weiterhin exportorientiert ist. Durch die Ernennung Martiniques und Guadeloupes zum Département d'Outre-Mer im Jahr 1946 wurden die Inseln an das soziale und wirtschaftliche Netz Frankreichs angegliedert und hängen seitdem sozusagen am Tropf Frankreichs. Auch Patrick Chamoiseaus Roman *Chronique des sept misères* thematisiert die gesunde Eigeninitiative der Antillaner während der Blockade des zweiten Weltkriegs und die Suche nach alternativen Anbaumethoden, die die Versorgung der Bevölkerung mit Nahrungsmitteln gewährleisten.

⁴ Cf. Axel Gauvain, 1977, 29.

celle des bêtes de la nuit, Amboise accusait la vigueur et la naïveté de tout ce qui pousse à l'état sauvage.“ (*Jours* 24f). Aufschlussreich ist die Formulierung „tout ce qui pousse“, die das menschliche Leben in das Pflanzenreich verlegt. Bei der Schilderung von Tanz und Gesang bei einem gemeinschaftlichen Arbeitstag in *Diab'là* wird man fast in die teuflisch wuchernde Natur der Brüder Leblond zurückversetzt: „Et c'était dansant, plein de justesse, d'une harmonie sauvage, sans cesse déliée, cassée, projetée en tous sens dans une profusion d'arabesques, une exaspération de rythmes diaboliques.“ (*Diab'là* 94). Der Tanz ist zwar inhaltlich positiv konnotiert, aber der Blick, der auf die Tanzenden fällt und Wildes, Wucherndes, ja Teuflisches wahrnimmt, steht dem des Kolonialromans in nichts nach. Beflügelt von einem romantischen Evasionswunsch, wie er auch die exotistischen Romane beseelt, führt Zobel einen Menschenschlag vor, der ein noch ungebrochenes Leben führt: „Et c'était surtout à ces moments-là que l'Anse ressemblait le plus à elle-même, avec sa vie docile au soleil, à la pluie, au vent; ignorante, inconnue; sans désir et sans dessein, immobile.“ (*Jours* 174f). Die Zeit ist stehen geblieben. Die Menschen können sich noch im Garten Eden wähen. Sie leben „en secret l'illusion perdue que le monde est un immense jardin commun dont on peut à loisir savourer tous les fruits.“ (*Jours* 96). Der Paradiesgarten ist sogar noch paradiesischer als das Paradies selbst, in dem zumindest eine Frucht nicht erlaubt war. „Quelle vie!“ (*Jours* 64). „Ah! Que tout est simple!...“ (*Jours* 149). Der Leser ist versucht, gleiches vom Roman selbst zu behaupten.

Doch Zobel geht noch weiter. Wie bereits erwähnt wurde, unterstellten europäische Denker bis ins 20. Jahrhundert den so genannten primitiven Völkern ein naives „Denken im Banne der Indifferenz“⁵, das zwischen Lebenswelt und Selbst keine Grenzen setzt. Von *Diab'là* heißt es: „chaque fois que Diab'là se mettait à parler: arbre, légume, bête.“ (*Diab'là* 159). Durch die Konstruktionsweise des Satzes – Verb der Rede, Doppelpunkt, Nennung von Gegenständen in der Natur – entsteht der Eindruck, *Diab'là* könne ohne die Verwendung der Sprache die Dinge unvermittelt benennen. Das Signifikat, das bezeichnete Ding der Natur, scheint keines Signifikanten mehr zu bedürfen, sondern auf wunderbare Weise unmittelbar und direkt zu erstehen. Die Figur *Diab'làs* wird so in der Kontext einer mythischen Ursprünglichkeit eingereiht, die der verklärenden europäischen Sichtweise auf die Alterität entspringt und mit der antillanischen Realität nichts gemein hat.⁶

⁵ Wolfgang Riedel, 2000, 467.

⁶ Dass die Bewohner des Fischerdorfs eben keine authentisch-ursprüngliche Gesellschaft darstellen, sondern entfremdenden Einflüssen zum Opfer gefallen sind, wird, möglicherweise ohne Absicht des Erzählers, an anderer Stelle deutlich. Es handelt sich um die Schilderung eines gemeinsamen Essens, zu dem sich *Diab'là*, seine Frau *Fideline* und *Capitain'là* versammelt haben. Statt in einer ursprünglichen Weise das Essen zu verzehren und damit den primären Trieb der Nahrungsaufnahme zu stillen, wie man es von einer authentischen

Zobel greift wiederholt auf Landschaftstypen und -motive zurück, wie sie im vorangegangenen Kapitel über die Kolonalliteratur beschrieben wurden. Melancholisch mutet die wind- und regengepeitschte Friedhofstimmung an Allerheiligen an: Fledermäuse kreisen über den Gräbern (*Diab'là* 145). An anderer Stelle werden die Protagonisten von einer bunten Schar Schmetterlinge umkreist (*Diab'là* 160). Die Natur ist der Ort, an dem es sich mit der Nase in den Sternen gut träumen (*Jours* 56) und lieben lässt:

Quand il n'y a pas clair de lune, c'est le soir épais avec la fusée des étoiles. Une large paix est couchée sur la terre. La mer chante comme une conque d'amour. Le sol respire une haleine tiède. Et par la main empressée qui la tire vers l'abri profond du flamboyant, le sang de la femme s'émeut déjà au rythme chaud du puissant désir de l'homme. (*Jours* 48)

Sternschnuppen, Liebesmuscheln, rot leuchtender Flamboyant und die vor Liebe flammende Frau: Vor den Augen des Lesers defiliert das typische Inventar des exotistischen *locus amoenus*.

Wie in der eben zitierten Textstelle deutlich wird, hält der Mann die Machtposition inne. Er dominiert die Frau genauso wie die Natur, und beide Bereiche, Frau und Natur, überschneiden sich in ihrer erotischen Funktion, wie es in der Kolonalliteratur üblich ist. „La vigueur de la végétation, l'ardeur des bêtes, la sérénité du ciel, éveillaient en lui un flux de vie si intense de beauté virile, une sérénité si pleine.“ (*Diab'là* 152). Die Landschaft wird wie die Frau zum begehrten Sexualobjekt, das sich der männliche Betrachter unterwirft. Ein Blick genügt, dass er sich durch das Ergießen eines intensiven Lebensgefühls, das die Natur in ihm hervorruft, seiner Männlichkeit versichern kann. Die Anklänge an eine Ejakulation liegen auf der Hand. Der dominante Charakter der Naturbeherrschung durch den Mann wird auch an anderer Stelle deutlich. *Diab'là* bearbeitet die Erde:

Sur *Diab'là* aussi, courbé entre le soleil et la terre, s'épandait comme une gloire la bonne sueur de nègre, fécondante et riche, et dont s'abreuvait le sol ouvert... Au braiement ponctuel de la bourrique, *Diab'là* s'arrêta. Midi!... Et il planta le mayoumbé d'un coup brutal dans la couenne de la terre. (*Diab'là* 164)

Der offene Schoß der Erde empfängt die befruchtenden Körpersäfte des Mannes und dieser stößt nach verrichtetem Werk kräftig sein Arbeitsinstrument in die „Schwarte“ der Erde. In *Les jours immobile* kommt die Machtposition des Mannes direkt zur Aussprache: Der Protagonist erscheint „démésurément grand et puissant contre le fond du ciel, dominant le

Lebensgemeinschaft erwarten würde, befällt die Versammelten ein unverständliches Unwohlsein angesichts der Speisen: „Mais, voilà qu'un mélange d'émotions ineffables les emplit, si soudain, que leur entrain ébranlé en demeure paralysé, indécis. Une sorte de timidité inexplicable les lie, les embarasse, qu'ils sont confus de découvrir dans les yeux les uns des autres. Chacun, en lui même, hâte un effort pour se libérer de cette étreinte trop forte du bien-être“ (*Diab'là* 165). Diese paradoxe Einstellung zum Essen und zum *bien-être*, die wohl einem schlechten Gewissen entspringt, erscheint mir angesichts der so oft beteuerten Einfachheit des Lebens unmotiviert. Was Aussagen über die Ursprünglichkeit und die Authentizität der Fischergesellschaft anbelangt, sind Widersprüche im Text also unübersehbar.

canot, et la mer, et le pays entier.“ (*Jours* 110f). Derartiger Größenwahn entspricht, wie wir gesehen haben, der typisch panoptischen Sichtweise der Kolonialliteratur, die die Natur schon beim Betrachten zu bändigen und beherrschen versucht. Die Frau erscheint nicht in großen, herrschenden Posen wie der Mann. Sie wird in einer ganz anderen Körperhaltung in Szene gesetzt, nämlich „[a]ccroupie à terre“ (*Diab'la* 131). Meist ist sie, vergleichbar mit der exotischen Natur, lediglich Dekor: Nachdem sie den die Weltpolitik diskutierenden Männern einen Punsch serviert hat, zieht sie sich dezent zurück (*Diab'la* 126), ohne je das Wort zu ergreifen.

Ohne Zweifel verfolgt Zobel die Absicht, im Anschluss an den Bewusstwerdungsprozess der Schwarzen das afrikanische Erbe aufzuwerten und ihm einen Platz in der antillanischen Erzählliteratur zu verschaffen. Dennoch gelingt es ihm nicht, den patriarchalen Sprachgestus der Kolonialliteratur abzustreifen und sich der romantisch-exotistischen Klischees, mit denen die europäische Literatur die Kolonien der Neuen Welt besetzt hielt, zu entledigen. Lediglich in der Einleitung des Erzählers von *Diab'la* wird ein ironischer Unterton laut, der die romantisch-verklärende Sprache des Romans entlarvt und unterläuft. Der Erzähler schildert, er habe einmal einem Kreis von Zuhörern zwei Geschichten erzählt, eine „wahre“, „comme un mauvais poème où nègres, canne, sueur, misère, colère, rimaient affreusement“, und eine erfundene: „une [...] histoire imaginée de soleil, liberté, amour, joie. C'était peut-être assez bête, au fond!“ (*Diab'la* 11). Die Zuhörer sind von der zweiten Geschichte begeistert und fordern den Erzähler auf, diese Geschichte aufzuschreiben. Zobel ist sich also des verklärenden Charakters der zweiten Geschichte, die uns nun als Roman vorliegt, durchaus bewusst. Indem er sie als positives Gegenstück zu einer anderen Geschichte entwirft, in der das reale Elend der schwarzen Bevölkerung thematisiert wird, muss diese andere schreckliche Geschichte als negative Hintergrundfolie beim Lesen des Romans immer schon mitgedacht werden. Sie relativiert und überschattet das allzu süße Bild, das Zobel von der Insel entwirft. Trotzdem stellt sich die Frage, warum Zobel den Erzähler, wenn dieser schon von der Banalität seiner Geschichte wusste und gleichzeitig eine andere, wahre Geschichte vor Augen hatte, denn nicht die wahre Geschichte erzählen lässt. Die wahre Geschichte wäre Zobels Erzählintention möglicherweise näher gekommen.

2 Die Verräumlichung des Neubeginns:

Jacques Roumain *Gouverneurs de la rosée* (1944)

Vor der Welle der Bewusstwerdung der Schwarzen in den 20ern und 30ern des 20. Jahrhunderts hat Haiti im Unterschied zu Martinique und Guadeloupe bereits über hundert Jahre Unabhängigkeit hinter sich. Die koloniale weiße Oberschicht ist weitgehend vertrieben. Im Laufe der Revolution von 1789 hatten die Sklaven der französischen Kolonie Saint-Domingue unter der Führung von Toussaint Louverture die politische Unabhängigkeit vom Mutterland Frankreich erkämpft und 1804 die erste „Negerrepublik“ gegründet, die sie in Bezug auf die indianische Urbevölkerung auf den Namen Haiti taufte. Trotz der Unabhängigkeit von Frankreich produzieren die haitianischen Intellektuellen anfangs eine Literatur, die mit gewisser Verzögerung die Strömungen der Metropole nachahmte und aus heutiger Sicht als *bovarysme collectif* bezeichnet wird.

Erst 1925 kommt es zu einer Rückbesinnung auf die afrikanischen Wurzeln im haitianischen Volk. Im Kontext der amerikanischen Besetzung (1915-1934), die die Freiheit des haitianischen Volkes empfindlich beschnitt, und unter den Einflüssen der Harlem Renaissance und des brasilianischen Modernismus, aber auch durch neue Erkenntnisse bedeutender Ethnologen wie Leo Frobenius, die das Interesse am Kulturreichtum Afrikas und afrikanischen Ausdrucksformen wecken, entsteht 1925 um eine Gruppe junger Intellektueller der Indigenismus. Es handelt sich um eine ähnliche Bewegung wie die Négritude, da beide dem gleichen Zeitgeist entwachsen. Der haitianische Indigenismus ist jedoch zeitlich vor der Négritude anzusiedeln. Wie Césaire in einem Interview bekundet, erfuhr er von der Existenz dieser parallelen Entwicklung erst viel später.¹ Im Unterschied zur Négritude, die das schwarze Selbstbewusstsein stark an die Zugehörigkeit zum afrikanischen Kontinent bindet, betont der haitianische Indigenismus die kreolische Komponente der Kultur Haitis und den synkretistischen Charakter der Volksreligion Voudou.

1927 lancieren Jean Price-Mars und Jacques Roumain die Zeitschrift *Revue indigène* und legen den Grundstein eines neuen Verständnisses der Kultur Haitis. Jacques Roumain gründet das Bureau d'ethnologie, das sich der Erforschung der Volkskultur widmet. Meilenstein in dieser Entwicklung ist die Veröffentlichung von Price-Mars' *Ainsi parla l'oncle* im Jahr 1928, eine Zusammenstellung von Vorträgen, die er ab 1920 gehalten hatte und die als „la meilleure défense et la meilleure illustration de la culture nationale haïtienne qui ait jamais été tentée par un intellectuel du pays“² begrüßt wird. Dennoch ist die Rolle Price-Mars' in der haitischen Geschichte sehr ambivalent. Zum einen gilt er als progressiver,

¹ Cf. Interview mit Depestre in: René Depestre, 1980, 67.

² Ibid., 44f.

liberaler Intellektueller, der als einer der ersten der haitianischen Volkskultur Aufmerksamkeit und Hochschätzung entgegenbringt. Auf der anderen Seite wird ihm vorgeworfen, bei den verschiedensten politischen Terrorregimes bis in die 1960er Jahre mitgearbeitet zu haben, ohne gegen die ideologische Verdrehung und Ausnützung seiner Schriften zu protestieren.

Roumain's Bedeutung für die haitianische Selbstbehauptung liegt neben zahlreichen ethnologischen Studien und literarischen Produktionen vor allem darin, dass er, wie Depestre betont, die Rassenprobleme Haitis in den Zusammenhang der Klassenunterschiede setzt und in Opposition zu Duvaliers Griots-Bewegung eine Mythisierung des Rassenbegriffs vermeidet. Depestre zitiert aus Roumain's *Analyse schématique* (1932-1934) folgende Passage, in der Roumain das Rassenvorurteil marxistisch interpretiert und einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Rasse und Klasse herstellt:

Il est impossible, dit-il, de voir dans le préjugé de couleur autre chose qu'une expression idéologique de l'antagonisme des classes, celui-ci reflétant à son tour les contradictions du système de production. C'est cette double imbrication dans l'infrastructure économique qui rend malaisée, pour un observateur superficiel, l'analyse d'un phénomène qui semble, à première vue, ne relever que de la psychologie.³

Roumain sieht in den politischen Unruhen des unabhängigen Haitis also nicht die Auswirkung von rassistischen Unterschieden, sondern führt sie auf die wirtschaftlichen Strukturen des Landes zurück, die einer mehrheitlich verarmten und ausgebeuteten Unterschicht eine kleine elitäre, Wirtschaft und Politik kontrollierende Oberschicht gegenüberstellen. Diese sozialistische Sichtweise kommt in dem Roman *Gouverneurs de la rosée*⁴, den Roumain etwa zeitgleich zur Entstehung der ersten Texte Joseph Zobel's auf Martinique schreibt, klar zum Ausdruck⁵.

³ Depestre, 1989, 137.

⁴ Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée* (1944. Pantin: Le Temps des Cerises, 2000). Im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Gouverneurs* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

⁵ Der Protagonist Manuel wurde während seines Aufenthalts in Kuba mit der Arbeit von Gewerkschaftlern und Kommunisten konfrontiert, die dafür kämpfen, die Arbeitsverhältnisse der ausgebeuteten Zuckerrohrarbeiter zu verbessern. In sein Dorf zurückgekehrt, versucht Manuel seine Erfahrungen auch auf die Situation der Dorfbewohner zu übertragen. Seinem Freund Laurélien predigt er vom Zusammenhalt der armen Schichten, die sich gemeinsam gegen die Ausbeuter in der Stadt wehren und versuchen sollten, ihre Lebenssituation zu verbessern: „[N]ous sommes ce pays et il n'est rien sans nous, rien du tout. Qui est-ce qui plante, qui est-ce qui arrose, qui est-ce qui récolte? Le café, le coton, le riz, la canne, le cacao, le maïs, les bananes, les vivres et tous les fruits, si ce n'est pas nous, qui le fera pousser? Et avec ça nous sommes pauvres, c'est vrai, nous sommes malheureux, c'est vrai, nous sommes misérables, c'est vrai. Mais sais-tu pourquoi, frère? À cause de notre ignorance: nous ne savons pas encore que nous sommes une force, une seule force: tous les habitants, tous les nègres des plaines et des mornes réunis. Un jour, quand nous aurons compris cette vérité, nous nous lèverons d'un point à l'autre du pays et nous ferons l'assemblée générale des gouverneurs de la rosée. Le grand coumbite des travailleurs de la terre pour défricher la misère et planter la vie nouvelle.“ (*Gouverneurs* 72). Dass Roumain Manuel in diesem Monolog den Titel des Buches in den Mund gelegt hat, zeigt, wie ernst es Roumain mit dieser Botschaft ist. Äußerungen im Sinne des Sozialismus sind allerdings nicht auf Manuels Person beschränkt. Auch der Erzähler selbst wirft bisweilen sozialistische Betrachtungen in den Text ein (Cf. *Gouverneurs* 21).

Wie Zobel siedelt Roumain die Handlung in einem kleinen Dorf an, dessen Lebenswelt nachhaltig von der Ankunft eines messianischen Fremden verändert wird. War es der ehemalige Zuckerrohrarbeiter Diab'là, der im gleichnamigen Roman die Landbewohner zur Gemeinschafts- und Erinnerungsarbeit initiiert, so kommt in *Gouverneurs de la rosée* der vor vielen Jahren nach Kuba ausgewanderte Manuel in sein Heimatdorf zurück und leitet die Erneuerung ein.

Wie oben dargelegt, fußte Zobels Romanidee auf der Gegenüberstellung von der zum Roman ausgearbeiteten *histoire imaginée* und dem negativen Hintergrundbild der *histoire vraie*. Die Zweiteilung setzte sich außerdem in der Einteilung der Romanhandlung in die Zeit vor und nach Diab'làs Ankunft fort. Während aber Diab'là eine intakte Gesellschaft vorfand, deren Funktionen er lediglich verbesserte und um den landwirtschaftlichen Aspekt erweiterte, trifft Manuel auf ein in zwei Lager gespaltenes und verfeindetes Dorf, dessen Existenz durch Dürre und Erosion empfindlich gefährdet ist. Zu diesem negativen Bild der Gegenwart werden zwei Gegenbilder entworfen, die sich inhaltlich entsprechen: Zum einen spiegeln die Erinnerungen der Dorfbewohner das Bild einer heilen Welt wider, die das Dorf einmal war. Zum anderen hat Manuel die optimistische Vision einer nahen Zukunft, in der die Probleme des Dorfes beseitigt sein werden. Er will die Quelle finden, die die Trockenheit beendet und die Dorfgemeinschaft wiedervereint. Diese Zukunftsvision wird im letzten Kapitel, das im Gegensatz zum vorangegangenen Text nicht nummeriert, sondern mit einem eigenen Titel „La fin et le commencement“ versehen ist, eingelöst: Mutter Délira und Frau Annaïse betrachten von einem erhöhten Standpunkt, wie die vereinten Dorfbewohner die neu gebauten Bewässerungskanäle öffnen und das Quellwasser auf die Felder leiten. Die Zweiteilung, die bei Zobel außerhalb der Romanhandlung zu finden war, geht in *Gouverneurs de la rosée* mitten durch den Text: Die Gegenwart entspricht der *histoire vraie*, Vergangenheit und Zukunft der *histoire imaginée*. Beide, die wahre und die erfundene Geschichte, haben in Déliras Gesicht Gestalt angenommen, dem sowohl Elend als auch Hoffnung auf eine bessere Zukunft eingeschrieben ist: „Délira se lève à peine. C'est comme si elle faisait un effort pour rajuster son corps. Toutes les tribulations de l'existence ont froissé son visage noir, comme un livre ouvert à la page de la misère. Mais ses yeux ont une lumière de source“ (*Gouverneurs* 15). Der ganze Roman wird in diesem Gesicht, das noch vom Elend der augenblicklichen Situation zeugt, aber dessen Augen bereits den Schimmer der Quelle in sich tragen, widergespiegelt. Roumains Utopie einer selbstbewussten, selbstbestimmten Landbevölkerung ist im Vergleich mit der Zobels die weitaus radikalere: Er entwirft keine

Idylle als Gegenentwurf zur Realität, zur *histoire vraie*, sondern schreibt die Utopie als rettende Fortsetzung der Realität.

Roumain legt dabei großen Wert auf die genaue Gegenüberstellung von negativer Gegenwart und positiver Zukunft. Das zeigt ein Vergleich von erstem und letztem Satz des Romans: „Nous mourrons tous... – et elle plonge sa main dans la poussière: la vieille Délira Délivrance dit: nous mourrons tous“ (*Gouverneurs* 13) heißt es am Anfang der Geschichte. Am Ende dagegen ist zu lesen: „Non, dit Annaïse et elle souriait à travers ses larmes, non, il n'est pas mort. Elle prit la main de la vieille et la pressa doucement contre son ventre où remuait la vie nouvelle.“ (*Gouverneurs* 197). Der Tod, der den staubigen Romanbeginn beherrscht, ist abgelöst durch das Leben versprechende Wasser, auf das Délira und Annaïse aus der Ferne blicken. Annaïses Tränen und das Fruchtwasser in ihrem Leib erweitern das Motiv des Wassers, das bis ins Innerste des Körpers vorgedrungen ist. Die Jugend hat das Alter abgelöst. Die Hand, die am Romananfang nur Staub zu fassen bekommt, wird nun auf Annaïses Bauch gelegt, um das ungeborene Leben zu spüren. Das Kind steht dabei nicht nur für das neu erweckte Leben der Dorfgemeinschaft, sondern führt nach Manuels Tod auch dessen Lebenslinie fort.

Ähnlich wie in *Diab'là* bedeutet die Ankunft des Protagonisten die Rückkehr zur Erde und die Verwurzelung im heimatlichen Boden. Vor Manuels Kommen ist das Dorf in Unproduktivität, Feindschaft, Staub und Tod versunken. Durch die lange Trockenheit wächst nichts mehr auf den Böden, die meisten Bäume sind zur Herstellung von Holzkohle gefällt, die Bodenerosion hat zugenommen, denn das zu Staub verwandelte Erdreich wird durch keine Wurzeln mehr festgehalten: Wind und Wetter spülen es fort. Auch die Bewohner sind entwurzelt: Viele verlassen das Dorf, um in der Stadt nach Arbeit zu suchen. Der Hass, der das Dorf in zwei feindliche Lager spaltet, hat die Menschen ausgelaugt. Entfremdung beherrscht das Bild. Ganz anders Manuel: Er ist mit der Landschaft und dem Boden seines Heimatdorfes verwachsen. Gleich zu Beginn begrüßt er die Landschaft seines Dorfs, „ce paysage retrouvé“ (*Gouverneurs* 27):

Si l'on est d'un pays, si l'on y est né, comme qui dirait: natif-natal, eh bien, on l'a dans les yeux, la peau, les mains, avec la chevelure de ses arbres, la chair de sa terre, les os de ses pierres, le sang de ses rivières, son ciel, sa saveur, ses hommes et ses femmes: c'est une présence, dans le cœur, ineffaçable, comme une fille qu'on aime: on connaît la source de son regard, le fruit de sa bouche, les collines de ses seins, ses mains qui se défendent et se rendent, ses genoux sans mystères, sa force et sa faiblesse, sa voix et son silence. (*Gouverneurs* 28)

Manuel ist die Natur förmlich auf den Leib geschrieben. Seine Körperteile und die Landschaft sind zu einem Ganzen verbunden⁶. „Je suis ça:“, sagt er, „cette terre-là, et je l'ai dans le sang. Regarde ma couleur: on dirait que la terre a déteint sur moi“ (*Gouverneurs* 71). Manuel vertritt das Ideal dessen, der mit seinen Händen die Erde bearbeitet und dadurch gerecht und direkt sein Brot verdient, ohne dabei andere auszubeuten und selbst ausgebeutet zu werden. Er verfügt allein über das nötige Gespür, der Erde neue Lebenskraft abzuverlangen. Indem er die Quelle entdeckt, wird er zum Wasser- und Lebensspender. Da das nahe am Dorf vorhandene Wasser nur mit vereinten Kräften gefördert werden kann, versöhnt sich die hassverdorrte Dorfgemeinschaft zugunsten des gemeinsamen Zukunftsprojekts. Schließlich zeugt Manuel mit Annaïse an der Quelle ein Kind: „la rumeur de l'eau était entrée en elle comme un courant de vie féconde.“ (*Gouverneurs* 167). In den Flüssigkeiten Sperma und Blut pflanzt sich die Symbolkraft des Lebenswassers fort. Manuels spendet Wasser, Sperma und schließlich sein eigenes Blut. Als am Romananfang proleptisch Manuels Tod angekündigt wird, wandelt er selbst den Tod in ein hoffnungsfrohes Zukunftsbild um. Geburt und Tod erscheinen als Phasen desselben Lebenszyklus. So schreibt Manuel sich selbst in die neu belebte Natur des Romanschlusses ein: „... la mort n'est qu'un autre nom pour la vie. Le fruit pourrit dans la terre et nourrit l'espoir d'un arbre nouveau.“ (*Gouverneurs* 36).

Der Roman wird von zwei Landschaftsbildern beherrscht, die als Zeichenlandschaft die Romanhandlung widerspiegeln und als subjektiv eingefärbte *paysage intérieur* das Innenleben der Protagonisten materialisieren⁷. Die Erinnerungsbilder der Vergangenheit und der visionäre Romanschluss werden von Fruchtbarkeit, Leben und Liebe bestimmt. Die Felder tragen reiche Frucht, die Landschaft ist von bunten Blüten und grünen Pflanzen geprägt, Annaïse trägt ein Kind im Leib. Die aufgehende Sonne wird liebevoll als „[p]lus caressant et chaud qu'un duvet de poussin sur le dos rond du morne“ (*Gouverneurs* 18) beschrieben. Zartheit der Landschaft und liebevoller Umgang der Menschen, eine Vielzahl an Farben,

⁶ Die Vernetzung von Natur und Mensch lässt sich auch umgekehrt beobachten. So ist nicht nur dem Menschen die Landschaft auf den Leib geschrieben, sondern die Landschaft erhält menschliche Züge: „Derrière la maison, la colline arrondie est semblable à une tête de négresse aux cheveux en grains de poivre: de maigres broussilles en touffes espacées, à ras du sol; plus loin, comme une sombre épaule contre le ciel, un autre morne se dresse, parcouru de ravinements étincelantes; les érosions ont mis à nu de longues coulées de roches: elles ont saigné la terre jusqu'à l'os.“ (*Gouverneurs* 15).

⁷ Das gilt genauso für Roumain's Roman *La montagne ensorcelée* (Paris: Messidor, 1987). Die Kapitel sind hier meist so strukturiert, dass am Anfang ein Landschaftsbild beschrieben wird, aus dem die Handlung des Kapitels abgelesen werden kann. Am Beginn des Romans wird beispielsweise die Landschaft beschrieben, in die das Dorf eingebettet ist. Sie ist rot-schwarz eingefärbt und trocken. Balds darauf erfährt der Leser: „le village a soif“ (55). Durch die rote Färbung der ebenfalls durstigen Natur kann bereits hier assoziiert werden, dass es sich bei dem Durst der Dorfbewohner nicht nur um einen gewöhnlichen Durst, sondern um einen regelrechten Blutdurst handelt. Den Bewohnern scheint es nach einem Blutopfer zu dürsten, das die Trockenheit abwenden kann. Und tatsächlich steigert sich der Hass im Dorf so rapide, dass am Ende zwei Menschen auf blutige Weise abgeschlachtet werden.

Licht und Lebendigkeit in der Ausdrucksweise bestimmen das Bild. Die Beschreibung des wolkenlosen Himmels als eine umgestülpte Porzellanschüssel (*Gouverneurs* 19) suggeriert die Üppigkeit eines Füllhorns, das die Bewohner an nichts mangeln lässt. Ganz anders das negative Gegenbild der hassgeprägten, lebensfeindlichen Gegenwart der Romanhandlung: Derselbe wolkenlose Himmel erinnert nun nicht mehr an reichliche Nahrung, sondern wird als „plaque de tôle brûlante“ (*Gouverneurs* 15), als zerstörerisch heißes Metall beschrieben. Die Landschaft ist in Schwarz und Grau gehalten: schwarz wie die Reste der verkohlten Bäume und die Raben, die über dem Dorf kreisen (*Gouverneurs* 14). Grau wie der Staub auf dem Boden, wie die Haare Déliras und die abgeholzten Hügel der Umgebung (*Gouverneurs* 15). Selbst die Kakteen sind „vert-de-gris“ (*Gouverneurs* 13), und nehmen durch den Vergleich mit dem grünen Belag, der sich auf Messing bildet, das Motiv des Metallischen auf. Landschaftsdarstellung, innerer Zustand der Romanfiguren und Romanhandlung entsprechen einander und ergänzen sich zum einem Gesamtbild.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Blick auf die Struktur der grammatikalischen Zeitstufen, die der Autor einsetzt. Der Romanbeginn, der das wachsende Elend der Dorfgemeinschaft schildert, steht wie die sich anschließende Romanhandlung im Präsens. Dann schließen sich Rückblicke an, die die goldene Vergangenheit von gemeinschaftlicher Feldarbeit, Fruchtbarkeit und Glück schildern. Hier wechselt das Präsens zum imparfait. Das imparfait des Rückblicks wird seinerseits durch das passé simple des positiven Romanschlusses wieder aufgenommen: „La fin et le commencement“. Am Ende ist man wieder im blühenden Land der Vergangenheit angelangt, wo sich Erinnerungsbild und Romanschluss einander entsprechen. Umgekehrt betrachtet kommt – wohl gegen den Willen des Autors, der eine Geschichtsutopie im Sinne des Sozialismus ideologisch vertritt – aber auch der utopische Charakter des Gesellschaftsentwurfes zum Ausdruck: Er ist ein Teil der Vergangenheit und kann nicht in die Realität umgesetzt werden: Das Elend steht im Präsens, während Glück und Fruchtbarkeit dem zeitlichen Feld der Vergangenheit angehören, sowohl im Rückblick als auch am Romanschluss. Indem die Vergangenheit zum materialisierten Ort der Erfüllung wird, verklärt Roumain das Leben der Landbevölkerung in ähnlichem Maße wie Zobel. Dennoch interpretiere ich diesen verklärenden Zug des Romans nicht im Sinn der Erfüllung exotistischer Evasionswünsche, sondern als Ausdruck des tiefen Glaubens Roumains an die anthropologische Wunschvorstellung des gerechten Miteinanders von Mensch und Natur.

Exotistische Erzählsuren begegnen dem Leser an anderer Stelle. In *Gouverneurs de la rosée* wie in *Diab'la* lässt sich ein patriarchaler Sprachgestus nachweisen, der an die koloniale

Literatur erinnert: allem voran die erotisierende Darstellung der Landschaft als Frau. In einem Akt der Männlichkeit wird die Erde bearbeitet und unterworfen: „Travaillé durement en nègres conséquents, en travailleurs de la terre qui savent qu’ils ne pourront porter un morceau à la bouche s’ils ne l’ont extrait du sol par un labeur viril. Et la terre avait répondu: c’est comme une femme qui d’abord se débat, mais la force de l’homme, c’est la justice, alors, elle dit: prends ton plaisir...“ (*Gouverneurs* 15)⁸. Die Gesänge, die die Feldarbeit, also die Bearbeitung des weiblichen Prinzips Erde begleiten, sind erotischer Natur (*Gouverneurs* 17f). Die männliche Penetration ist im Bild vom Rhythmus der den Gesang und die Arbeit begleitenden Trommeln angedeutet: „Une circulation rythmique s’établissait entre le cœur battant du tambour et les mouvements des hommes: le rythme était comme un flux puissant qui les pénétrait jusqu’au profond de leurs artères et nourrissait leurs muscles d’une vigueur nouvelle.“ (*Gouverneurs* 19). Der Gesang selbst wird zum befruchtenden Impuls, der die Landschaft wie den Leib der Frau durchdringt: „Le chant prendrait le chemin des roseaux, le long du canal, il remonterait jusqu’à la source tapie du creux d’aiselle du morne, dans la lourde senteur des fougères et des malangas macérés dans l’ombrage et le suintement secret de l’eau.“ (*Gouverneurs* 19). Rhythmische Bewegungen, die durch die inneren Reime hervorgebracht werden (terre – élémentaires, nuages – orages), und lustvolle Feuchtigkeit bestimmen das Bild. Ein Baum voller Vogelnester, dessen aufsteigender Saft ihn an heißen Tagen stöhnen macht, wird zum phallischen Repräsentanten einer erotisierten Natur, die er mit seinen Wurzeln durchdringt:

Un arbre, c’est fait pour vivre en paix dans la couleur du jour et l’amitié du soleil, du vent, de la pluie. Ses racines s’enfoncent dans la fermentation grasse de la terre, aspirant les sucS élémentaires, les jus fortifiants. Il semble toujours perdu dans un grand rêve tranquille. L’obscur montée de la sève le fait gémir dans les chaudes après-midi. C’est un être vivant qui connaît la course des nuages et pressent les orages, parce qu’il est plein de nids d’oiseaux. (*Gouverneurs* 20)

Der Baum als Vertreter der Männlichkeit in der weiblichen Landschaft unterscheidet sich prägnanterweise von der restlichen Natur dadurch, dass er den natürlichen Lauf durchschaut: „un être vivant qui connaît“. Auch hier schreibt Roumain die Überlegenheit des Mannes in die Darstellung der Natur ein. Wie bereits erwähnt, spiegelt die Landschaftswahrnehmung und -beschreibung die subjektiven Erwartungen der Protagonisten wider. Als beispielsweise Manuel Annaïse zu einem heimlichen Treffen im Wald erwartet, wird dessen sehnsüchtiges Verlangen bereits am Kapitelanfang durch die erotische Art der Naturdarstellung angekündigt: „Sous les lantaniers, il y avait un semblant de fraîcheur; un soupir de vent à peine exhalé glissait sur les feuilles dans un long murmure froissé et un peu de lumière

⁸ cf. auch „Mais la terre est comme une bonne femme, à force de la maltraiter, elle se révolte“ (*Gouverneurs* 39).

argentée les lissait avec un léger frémissement, comme une chevelure dénouée.“ (*Gouverneurs* 82). Unter dem männlichen Auge verwandelt sich die Landschaft in die zur Liebe bereite Frau.⁹

Neben der Erotisierung der Landschaft lässt auch die Aura der Ursprünglichkeit, in die Roumain die Romanfiguren hüllt, an den exotistischen Kolonialroman denken. Das Verhaftetsein der Protagonisten in einem unmittelbaren Naturzustand drückt sich in Gleichungen wie Mensch = Erde aus¹⁰. Die Erde wird zum Ebenbild des Menschen stilisiert und personifiziert. Die Passage, in der Manuel seiner Freundin die Quelle zeigt und sich mit ihr vereint, wird zur mythischen Urszene, zur Rückkehr an den Anfang der Welt mit dem Ziel, dort einen Neubeginn zu wagen. Dem Einwand Annaïse, die Quelle befinde sich am Ende der Welt, entgegnet Manuel:

Au commencement du monde, tu veux dire. Parce que au commencement des commencements, il y avait une femme et un homme comme toi et moi; à leurs pieds coulait la première source et la femme et l'homme entrèrent dans la source et se baignèrent dans la vie. (*Gouverneurs* 119)

Der Dialog an der Quelle wird von einer archaisch anmutenden, mythisch-sakralen Sprachgebung beherrscht. Wie in einer kultischen Urszene sprechen Manuel und Annaïse gegenseitig ihre Aussagen nach und bekräftigen feierlich, was der andere gesagt hat. Die Sätze erinnern an einfach strukturierte, kurze Gebetsformeln und nehmen in der Wortwahl den Ton der Bibel auf¹¹:

Il écarta les lianes. Elle entra dans le mystère du figuier-maudit. „C'est le gardien de l'eau“, murmura-t-elle, avec une sorte de terreur sacrée. „C'est le gardien de l'eau.“ Elle contempla les branches chargées de mousse argentée et flottante. „Il a grand âge.“ „Il a grand âge.“ (*Gouverneurs* 120)

Manuel und Annaïse werden zum mythologischen Ursprungspaar einer neuen Menschheit stilisiert, die sich durch Ehrlichkeit, Einfachheit und authentische Naturverbundenheit auszeichnet. Damit wären wir beinahe wieder zum Mythos des guten Wilden zurückgekehrt.

⁹ Dieser Gedanke entspringt explizit dem inneren Monolog Annaïses: „Oui, je serais la maîtresse de ta maison. [...] Je te servirai à manger et je resterai debout pendant que tu manges et que tu me diras: merci, ma négresse et je répondrai: à ton service, mon maître, parce que je serai la servante de ta maison. La nuit, je m'étendrai à tes côtés, tu ne diras rien, mais à ton silence, à la présence de ta main, je répondrai: oui mon homme, parce que je serai la servante de ton désir.“ (*Gouverneurs* 118).

¹⁰ Cf. die bereits zitierte Passage: „Je suis ça: cette terre-là, et je l'ai dans le sang. Regarde ma couleur: on dirait que la terre a déteint sur moi“ (*Gouverneurs* 71).

¹¹ Die Anklänge an die sakrale Bibelsprache sind insofern sehr interessant, dass sich Roumain frei nach Marx offen gegen die betäubende Wirkung von Religionen wendet (cf. *Gouverneurs* 13, 48, 68). In dieser zentralen Szene kommt er auf die Bibel zurück, aber nur, um sie neu zu schreiben und ganz für weltliche Zwecke zu usurpieren.

nul ne voit plus Toussaint nul ne voit l'avenir dans l'étendue tourmentée ils ne voient pas touristes chasseurs levant les yeux sur la route au-dessus de Port-au-Prince l'énorme lèpre de l'érosion du déboisement qui mange la grande montagne qui te serre le cœur de toute la misère présente de toutes celles à venir¹

EDOUARD GLISSANT

3 La marche en avant de l'humanité: das Romanwerk von Jacques Stephen Alexis

1955 erscheint *Compère Général Soleil* als erster Roman des haitianischen Neurologen und Psychiaters Jacques Stephen Alexis und wird in kurzer Zeit ein Welterfolg. Zu diesem Zeitpunkt hat sich Alexis, ein Schüler und Freund von Jacques Roumain und Jean Price-Mars, bereits einen Namen als junger Intellektueller der Linken Haitis gemacht.

In den 40er Jahren schrieb er unter dem Pseudonym Jacques la Colère für das studentische sozialistische Oppositionsblatt „La Ruche“, das den französischen Surrealisten sehr nahe stand. Darin veröffentlichte Alexis regelmäßig seine Glossen „Lettres aux hommes vieux“, die die Stimmung im Land gegen die von den USA unterstützte Regierung aufheizten. Die Gruppe um „La Ruche“ war maßgeblich an der Studentenbewegung beteiligt, die 1946 den haitianischen Präsidenten Lescot zu Fall brachte. Trotz dieses großen Erfolges konnte die Bewegung in der Führung des Landes nicht Fuß fassen. Statt der Sozialisten ergriffen die Nationalisten die Macht, die das Feld für Duvaliers Griot-Bewegung ebneten. Alexis wie auch sein Freund René Depestre mussten ins Exil gehen.

In Paris lernt Alexis die führenden Intellektuellen Europas kennen und wird bald selbst zur Hoffnung der linken Kunstszene. Innerhalb kurzer Zeit veröffentlicht er mit großem Erfolg drei Romane und einen Band mit Kurzgeschichten. Die Phase dichterischer Kreativität wird jedoch jäh unterbrochen. Als Alexis 1961 nach Haiti zurückkehren will, um zum Widerstand gegen Duvalier aufzurufen, werden er und seine Begleiter abgefangen und ermordet².

Die Emanzipation der haitianischen Literatur, die mit *Gouverneurs de la rosée* ihren Anfang genommen hatte, erreicht mit Alexis' Romanen eine neue Qualität. Es gelingt ihm, sich von der Literatur des *bovarysme collectif* freizuschreiben, ohne deren Werte einfach umzukehren und einer Idealisierung und Mythisierung Afrikas oder „des Schwarzen“ anheim zu fallen. Der Weg, den es dabei zurückzulegen gilt, ist am besten im Vergleich zu dem 1933 erschienen Roman *Le Nègre masqué* von Alexis' Vater Stephen Alexis zu ermessen, wie René Depestre vorschlägt:

¹ Edouard Glissant, *Malemort* (Paris: Gallimard, 1997): 179.

² Einen guten Überblick über die politische Situation Haitis der 1930er bis 1960er Jahre und die Rolle, die Jacques Stephen Alexis darin einnahm, geben René Depestre (1980, 197-226) und Michael Dash (1975, 5-16).

Il suffit de [...] comparer [*Le Nègre masqué*] à *Compère Général Soleil* pour voir à quel point, d'un roman à l'autre, l'art narratif haïtien a été remis complètement à neuf, avec des personnages d'une durée, d'une force et d'une opacité que seul Jacques Roumain, en ce siècle, avait atteints dans le portrait de l'homme haïtien. Il n'y a, en effet, rien de plus éloigné du dandysme que Hilarius Hilarion et les autres héros de ce livre. Le fils de Stephen Alexis apporta au roman haïtien une profonde mutation qui le fit passer du *Nègre masqué* au *Compère Général Soleil*, de l'ombre à la lumière, de la mièvrerie à la robustesse du trait, de l'affabulation élégante à l'intensité dramatique, du bon ton, maniéré et cabotin, au réalisme merveilleux, du dilettantisme de la révolte aux efficaces beautés de la révolution, bref: de l'art de Stephen Alexis à l'art de Jacques Stephen Alexis.³

Die Unterschiede beider Romane gehen jedoch weit über diese allgemeine Charakterisierung hinaus. Alexis scheint sich mit *Compère Général Soleil* geradezu von seinem Vater und dessen literarischer Vorlage losgeschrieben zu haben. Die zahlreichen Parallelen zwischen beiden Romanen deuten daraufhin, dass Jacques Stephen Alexis' Erstlingswerk eine Antwort auf den Roman des Vaters ist.

Mais mon enfant, dans quel roman tu me fourres?⁴

STEPHEN ALEXIS

3.1 Peau noire et masques blancs: Stephen Alexis' *Le Nègre masqué* (1933)

Als vehementer Gegner der amerikanischen Besetzung widmet Stephen Alexis seinen Roman Charlemagne Péralte, „[s]on plus que frère“, und dessen Anhängern, die 1920 im Widerstand gegen die Amerikaner gefallen sind. Im Roman selbst werden die Widerstandskämpfer jedoch durchwegs negativ dargestellt. Die Charakterisierungen der Kämpfer geben den Blick auf Stephen Alexis' tatsächliche politische und ideologische Denkmuster frei, die als typisch für ganze Epochen haitianischer Schriftsteller angesehen werden können. Aus den Romanen seines Sohnes werden diese unterschwelligten Abwertungen verschwunden sein.

Le Nègre Masqué erzählt die Geschichte einer unglücklichen Liebe zwischen dem schwarzen und gebildeten Haitianer Roger Sainclair und Gaude de Senneville, der Tochter des französischen Botschafters. Auf sie hat auch der amerikanische Offizier Smedly Seaton ein Auge geworfen. Um seinen Konkurrenten loszuwerden, bezichtigt Seaton Sainclair der Verschwörung gegen die amerikanische Besatzungsmacht und lässt ihn verhaften. Sainclair kommt jedoch bald frei, denn Gaude willigte um Sainclairs Freiheit willen in die Heirat mit Seaton ein. Enttäuscht schlägt sich Sainclair auf die Seite der Widerstandskämpfer in den Bergen. Zufällig kann er bei einem Zusammenstoß mit amerikanischen Truppen Seaton töten.

³ René Depestre, 1980, 202f.

⁴ Stephen Alexis, *Le Nègre masqué* (1933. Port-au-Prince: Editions Fardin, 1980): 166. Im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Nègre* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Zurück in der Stadt trifft er sich unerkant mit Gaude. Sie ermöglicht ihm durch die Hilfe ihres Vaters die Schiffspassage nach Frankreich.

Trotz einiger inhaltlicher Vorstöße in Richtung einer selbstbewussten haitianischen Literatur weist *Le Nègre masqué* die typische antithetische Struktur der Kolonialromane auf. Der Roman fußt auf exzessiven Kontrastierungen, die auch das Naturbild bestimmen. Wie im exotistischen Roman schwankt die Natur zwischen der Pittoreske und der Darstellung als *locus horribilis*. Der Prolog des Romans entwirft ein idyllisches Bild von Port-au-Prince in der Abenddämmerung:

Voici l'heure antiléenne qu'eût aimée Roger Sainclair.

Un soir fauve tombe sur Port-au-Prince et ses trois collines. Il est cinq heures à l'Horloge paroissiale de Turgeau.

Le silence de ce quartier élégant, n'est troublé, de temps en temps, que de la trompe d'une auto, ou la voix traînante et musicale de quelque marchande de fruits.

En bordure des villas, de jeunes femmes passent, en souplesse, vêtues d'étoffes légères. Il y en a de brunes, trop poudrées; de jaunes, couleur de miel; de claires, fardées avec excès, pour dissimuler peut-être, les traces du sang de Cham.

Certaines sont silencieuses et ne s'appliquent qu'à rythmer leurs hanches; d'autres causent à voix basse, et montrent leurs jolies dents. Les hommes qui les croisent se retournent, en souriant de désir.

En la roseraie d'une villa, un jardinier noir, nu-tête, penche sur des fleurs, un visage ébloui.

Des paysans, retour du marché, s'en vont vers leurs cases lointaines. Ils rient, ils crient dans l'air doré.

A l'Eglise il y a office vespéral. Harmonies d'un orgue, confondues avec les voix argentines d'un chœur féminin. Au coin de la rue, un gamin taquine une fillette. Un gendarme américain court après lui, avec un fouet, mais le gosse est agile et lui dédie son derrière.

Six heures. Le flot des voitures envahit les avenues. On voit, sur les coussins des luxueuses autos, des créoles langoureuses, des américaines froides et belles, des officiers blancs, sans veste, au profil dur; des fonctionnaires haïtiens; masques neutres; des commerçants soucieux. Les uns regagnent leur résidence; d'autres s'arrêteront au Cercle Bellevue, car c'est l'heure du cocktail.

Des Marines-corps, soldats de l'Occupation, abandonnent, en titubant, la bouche pleine de ‚goddam‘, les tables du petit café peint en vert, à la devanture duquel on lit: ‚Rendez-vous de l'Oncle Sam.‘

Une odeur de pistaches, de fruits, de maïs grillé, de friture et de roses, sature le paysage?

Au long des galeries, des vendeuses nocturnes, arrangent leurs marchandises, sur des plateaux de planches: bouteilles de tafia, tablettes de sirop noir, mangues et autres douceurs.

Vers l'ouest, retentit la trompette de l'étranger. Un tambourineur, dans la montagne proche, comme pour lui donner la réplique, libère un rythme sauvage et nostalgique.

Et Gaude de Senneville, accoudée au balcon de sa villa, ayant un peu chaud, a dénoué sa ceinture...

Lachende Doudous und glückliche Bauern schlagen den Heimweg ein, ein Gärtner widmet sich voller Bewunderung der exotischen Blütenpracht, spielende Kinder führen einen amerikanischen Gendarmen an der Nase herum – als wolle der Erzähler suggerieren, dass die Eingriffe der amerikanischen Polizei nicht über das Zurechtweisen kleiner ungezogener Jungen hinausgehen –, die Kirchenglocken läuten, ein Kirchenchor singt engelsgleich, in der Ferne ertönt nostalgisches Getrommel als Antithese zum amerikanischen Trompetenspiel. Die Upperclass nimmt ihren abendlichen Cocktail ein.

„Le crépuscule s’était soudainement évanoui. Une odeur de roses et de jasmins embaumait la fin du jour. Et déjà, là haut, comme pour fêter sa victoire, la nuit se diadémait d’astres.“ (*Nègre 2*)⁵. Die Natur ist im Wesentlichen auf ihre Rolle als exotischer Dekor beschränkt, der durch seine maßlose Fruchtbarkeit besticht und prachtvolle Üppigkeit an den Tag legt. Vor allem das milde Klima lädt im Gegensatz zu den langen, regnerischen Winterabenden in Frankreich zu Müßiggang und einer „volupté languide“ (*Nègre 1*) ein. Geht die Handlung energischere Wege, bilden Regen und Unwetter den geeigneten Dekor. Die Sanftheit der Natur wird durch Donnerrollen und Gewitterstürme abgelöst, die die Baobabs am Wegesrand entwurzeln und die innere Krise der Protagonisten in der äußeren Natur abbilden.⁶ Bisweilen wird die antithetische Struktur in das Naturmotiv selbst verlegt. Dann stehen sich nicht Gewitter und laue Sommernacht, französischer Winter und tropische Sonne als Motive gegenüber, sondern der Gegensatz verlagert sich in nur ein Element des antithetischen Gegensatzpaares: „C’était partout des fleurs gigantesques, minuscules“ (*Nègre 80*).⁷ Die Natur erscheint als doppelter Ort zwischen zwei Extremen.

Die Ambivalenz, die das Naturbild prägt, ist für den Roman im Allgemeinen gültig. Wie die Kolonialliteratur stellt *Le Nègre masqué* dem einheimischen Leben die europäisch ausgerichtete Kultur gegenüber. „Schwarze“ Eigenschaften wie Emotionalität, sinnliche Körperlichkeit, Hang zur Liebe und Leidenschaft, zu Faulheit und Fatalismus werden „weißen“ Eigenschaften wie Ehrgeiz, Rationalität, Reichtum und Zielstrebigkeit

⁵ Die Idylle prägt besonders das Bild vom Land: „Voici Bocoselles, le joli village pittoresque, avec ses chaumières bariolées de rouge et de vert. Dans la plaine, retentissaient des hennissements de poulains, des appels de paysans. C’était l’heure charmante où, le travail terminé, la campagne prenait tout son relief. Le hameau, avant de s’unir à la nuit, se mirait, aux feux du soir, dans l’Artibonite, le fleuve blond, aux eaux puissantes et calmes. Des bateliers y faisaient glisser, en chantant, des radeaux de bois précieux. Ebats des baigneurs: hommes aux corps d’athlètes, femmes potelées et minces, noirs, bronzés, dorés, ou couleur de raisins. Il riaient aux éclats. Le cou des femmes et leurs poignets étaient encerclés de verroteries aux teintes vives. Le parfum des ‚citronelles‘ et des ‚monbin‘ se mariait au concert des oiseaux.“ (*Nègre 69*). Das in diesem Zusammenhang auffällige Adjektiv „blond“ kehrt auch an anderer Stelle der Naturbeschreibung wieder: „La brise agitait les épis blonds des rizières.“ (*Nègre 80*).

⁶ Cf. *Nègre 139*.

⁷ Cf. auch „pittoresque sauvage“ (*Nègre 82*).

gegenübergestellt.⁸ Die absolute Antithese zum „typisch“ Haitianischen bildet dabei nicht die französische, sondern die amerikanische Zivilisation. Bedingt durch die amerikanische Besetzung Haitis von 1915-1934, die zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans noch andauert, wird Amerika zum Inbegriff des industrialisierten, kapitalistisch orientierten way of life. Die Amerikaner sind zu gefühllosen, kalten und körperlosen „hommes mécaniques“ (*Nègre* 96)⁹ degeneriert. Smedly Seaton wird als kulturell zurückgebliebener Materialist beschrieben, der mit dem Witz der Franzosen und der kultivierten Haitianer nicht mithalten kann. Den lasziven „créoles langouzeuses“¹⁰ stehen die „américaines froides et belles“ (*Nègre* Prolog) gegenüber.

Frankreich bildet ein attraktives Zwischending, das den Charme und Esprit auf seiner Seite hat und die positiven Seiten beider Extreme in sich vereint. In Bezug auf Arbeitsmoral und Erfolg steht es Amerika in nichts nach. Durch seine Güte und Großherzigkeit stellt Frankreich aber alle anderen Nationen in den Schatten: „Oui, répondit Roger, les yeux embués, la France! la plus intelligente, la plus humaine entre toutes!“ (*Nègre* 169)¹¹. Wenn Sainclair am Ende in Richtung Frankreich aufbricht, geht er einem nicht in Frage gestellten Glück entgegen: „O France! La plus douce entre les héroïnes!“ (*Nègre* 171), lautet der letzte Satz des Romans. Folgerichtig verliebt sich Sainclair auch in eine blonde Französin und nicht etwa in eine schwarze Haitianerin. Florecita, das Mädchen aus dem haitianischen Volk, endet als Prostituierte im Hafen von Port-au-Prince, ein Ende, an dem Sainclair nicht unschuldig ist.

In Bezug auf die Häufung der Antithesen steht der Roman in der Tradition der exotistischen Kolonialliteratur, in der sich Schwarz und Weiß gegenüberstehen. Doch im Gegensatz zu den kolonialistisch ausgerichteten Autoren, die schablonenhafte Typen beider Seiten ins Feld schicken oder den Schwarzen nur eine unbedeutende Rolle als Dienstbote und Geliebte zukommen lassen, schreibt Stephen Alexis, der sich beiden Seiten gleichermaßen verpflichtet sieht, den Widerspruch von schwarz und weiß seinen Protagonisten selbst ein.

⁸ Cf. „On dirait qu'ils [les noirs] se demandent tout le temps pourquoi la vie n'est pas que paresse, danse et amour? L'idéal blanc de richesse, de réalisation mécanique, leur paraît inutile.“ (*Nègre* 3f); „L'homme, généralisa Louis Dorfeuille, doit être toujours en réaction contre ses instincts.“ – „Nous davantage que le blanc,“ marqua Sainclair, „car nous ne bénéficions pas comme lui, de longs siècles de discipline et d'hypocrisie.“ (*Nègre* 22).

⁹ Das Metallische dient Stephen Alexis als Attribut für die Amerikaner. Cf. auch „réalisation mécanique“ (*Nègre* 4); „son métallique“ (*Nègre* 57); „comme un automate“ (*Nègre* 58); insultes „[m]étalliques“ (*Nègre* 96).

¹⁰ Cf. auch die Beschreibung der Bediensteten Maxoule in der Villa Senneville: „une petite bonne au teint de caïmitte, au visage mangé de deux yeux trop grands, lascive et souriante.“ (*Nègre* 1).

¹¹ So bedauert Senneville die Machtlosigkeit Frankreichs in der Auseinandersetzung zwischen Amerika und Haiti: „Gaude, quand la France est faible ou trop occupée d'elle même, il y a dans le monde un peu plus d'injustice!“ (*Nègre* 4). Auch Roger bedauert, dass Frankreich zu beschäftigt ist, um sich für Haiti einzusetzen: „Elle est peut-être plus humaine que les autres. Sa domination sur les races attardées, est peut-être plus douce que violence, mais son domaine est vaste.“ (*Nègre* 13).

Schon der Name Sainclairs legt nahe, dass „saint“¹² und „clair“ die Ideale sind, an denen sich Roger trotz seiner schwarzen Hautfarbe orientieren wird. Das Helle scheint im Gegensatz zum Dunklen das Gesundere, „le plus sain“, zu sein. Innerlich fühlt er sich bereits ganz als Weißer und kann sich doch seiner störenden Hautfarbe nicht entledigen:

Sur son lit, il s'est assis. Sa tête enfiévrée s'est inclinée sur sa poitrine. Il l'a relevée et a vu quelques livres aux belles reliures, sur une table. Il a gémi. ‚C'est eux qui m'ont perdu, en aiguisant trop ma sensibilité et mon jugement. Ils me proposaient une vie qu'on me refuse. On m'a appris trop de grec et de latin. Si j'étais un nègre solitaire et nu dans ma forêt, je serais heureux.‘ (*Nègre* 130)

Für Sainclair sind nicht schwarz und weiß die herrschenden Kategorien. Er stellt vielmehr dem ungebildeten, aber glücklichen Bauern den gebildeten, aber unglücklichen Zivilisierten gegenüber. Nicht der Rassismus ist an der Katastrophe der Romanhandlung schuld, sondern die Tatsache, dass Sainclair die Wege des Schwarzen verlassen und ein Feld betreten hat, das eigentlich nicht für ihn bestimmt ist. Der Konflikt der diskriminierten Schwarzen gegen die Weißen wird zugunsten des Gegensatzpaares naiv versus sentimentalisch aufgelöst. So pflanzt sich der Rassismus unter dem Deckmantel der Parteiergreifung fort.¹³ Sainclairs Zugehörigkeit zur „weißen“ oder „schwarzen“ Kultur bleibt letztlich in der Schwebe. Der Roman endet, bevor klar wird, ob Sainclair die Integration in Frankreich gelingen wird.

Sainclairs Charakter ist ambivalent und undefiniert. Der Roman versieht ihn mit dem Attribut der Maske¹⁴. Und tatsächlich kann Sainclair alle erdenklichen Eigenschaften annehmen. Mal ist er dem Selbstmord nahe, mal unerbittlicher Freiheitskämpfer, mal Kommunist und im gleichen Atemzug Verfechter des Patriarchats, mal der stolze Liebhaber und dann wieder der um Liebe winselnde Hund¹⁵. Seine Augen sind „doux et durs“ zugleich, sein Profil „éloigne et attire“ (*Nègre* 6). Er hasst und liebt die schwarze Rasse¹⁶ genau wie er zwischen zwei Arten von Afrika unterscheidet. Die eine Seite, die auf die volkstümlich-voudoueske Prägung Haitis abzielt, hasst er: „Je déteste cette Afrique instinctive, cette Afrique à tam-tam, à gris-gris, à plumet; toujours en quête de merveilleux. Celle-là est très loin de moi.“ (*Nègre* 53f). Von der anderen Seite Afrikas, die ihm demnach näher stehen

¹² Am Ende des Romans bedauert Sainclair „d'avoir désappris les prières de son enfance catholique“ (*Nègre* 171).

¹³ Dass sich der Erzähler über die französische Kultur definiert, wird auch in einem Gespräch zwischen Gaude und ihrem Vater ersichtlich: „Jamais, je n'aurais cru, avant de venir dans cette île, que les Haïtiens fussent restés si français, de manières et d'éducation.“ ‚Tu veux railler papa? Un noir qui t'étonne par sa culture?‘ répondit Gaude, narquoise. ‚Ton doute ne me surprend pas, ma chérie.‘“ (*Nègre* 2).

¹⁴ Cf. *Nègre* 36, 58, 62, 84, 131, 162. Während das Innere der Schwarzen, wie der Roman wiederholt erwähnt, durch Masken verdeckt bleibt, gewährt das Innenleben der weißen Gaude dem Erzähler einen tiefen Einblick (*Nègre* 4).

¹⁵ Cf. *Nègre* 84.

¹⁶ Cf. *Nègre* 15 und 17.

müsste, fehlt aber jegliche Spur. Diese Leerstelle bildet den eigentlichen Widerspruch des Romans.

Obwohl der Text zeitweilig eine kritische Position zu Sainclair einnimmt, ist der Erzähler der gleichen Widersprüchlichkeit unterworfen. Er schreibt über Sainclairs Gedichte:

Ces poèmes tranchaient avec les œuvres de la majorité des poètes haïtiens, trop attachés à rebattre des thèmes presque épuisés par le génie français. Tout son orgueil intellectuel était d'être lui-même, de se tendre pour apporter une note personnelle et neuve, en fonction de ses hérédités et climat, dans le concert spirituel du monde.

Les œuvres de Roger Sainclair, énonçaient des états d'âme et des paysages tellement authentiques que, chacune presque de ses productions était un joyau étrange, qui reflétait l'universel. (*Nègre* 7)

Nachdem der Erzähler den Leser gerade erst in Sainclairs ambivalenten und komplizierten Charakter eingeführt hat, erhebt er ihn und seine Werke nun überraschend zum Inbegriff von Authentizität. Paradoxerweise tut er dies nicht aufgrund von Sainclairs Widersprüchlichkeit, die nun tatsächlich den „authentischen“ Charakterzug der Schicht der gebildeten, schwarzen Oberschicht zu Anfang des 20. Jahrhunderts darstellen würde, sondern er scheint Sainclairs Authentizität ernst zu meinen. Die Aussage des Erzählers über Sainclairs Gedichte trifft auf den Roman selbst insofern zu, als dieser eine Authentizität zum Besten gibt, die nun gerade in der Unauthentizität liegt. In diesem Sinn steht der Text der „unauthentischen Authentizität“ von Sainclairs Gedichten näher als der Forderung von Sainclairs Schriftsteller-Freund Paul Ricard nach einer nationalen Literatur:

La Société haïtienne ne veut pas comprendre que pour être intéressante, elle ne doit renier ce que ses origines contiennent de bon. En copiant servilement tout ce que fait l'Europe, elle se grime. Le vrai seul est aimable. Si notre élite voulait allier à sa culture latine, les vertus de ses hérédités, elle offrirait au monde un spectacle qui aurait quelques chances d'être original et suggestif. Mais hélas, elle n'entend qu'être latine. C'est simplement grotesque. (*Nègre* 32)

Die „vertus de ses hérédités“, die haitianische Volkskultur, die selbst der progressive Ricard nicht so recht beim Namen nennen will, werden in *Le Nègre masqué* hinter der Maske der guten, naiven Wilden versteckt. Sobald das verzerrte Gesicht der Voudou-Tänzer zum Vorschein kommt, wird die Erbschaft rasch wieder ausgeschlagen.

Die Perspektive des Erzählers ist von Widersprüchlichkeiten geprägt, so als könne oder wolle er sich nicht festlegen. Dadurch kommt es immer wieder zu bizarren Nebeneinanderstellungen sich widersprechender Aussagen.¹⁷ Besonders eklatant ist die

¹⁷ Bei der Beschreibung des haitianischen Kaufmanns Beudrap Marvil kritisiert er dessen Versuch, die schwarze Hautfarbe durch finanzielles Reüssieren wettzumachen. Seine Beschreibung von Marvils Gesichtszügen verrät jedoch, dass die schwarze Hautfarbe sehr wohl eine Einschränkung der Schönheit darstellt: „Et pourtant, Beudrap n'était pas vilain. Ses tics à part, son visage était presque plaisant à regarder. Ses yeux

Ambivalenz, mit der der Erzähler die Volkskultur Haitis und die Rolle der Widerstandskämpfer gegen die amerikanische Besatzung darstellt. Nach dem Schema des guten Wilden erscheinen die Landbewohner als „[p]leins de belles naïvetés.“ (*Nègre* 47), „candides“ und „délicieux“ (*Nègre* 70), als „foule colorée et vivante“ (*Nègre* 69) voller „gestes charmants“ und „sensibilité pure“ (*Nègre* 32)¹⁸. Kommt jedoch die Rede auf die Tradition des Voudou und die damit verbundenen Riten, kann Sainclair die vormals so naiven und friedlichen Bewohner nicht mehr ertragen.¹⁹ Als Gaude, ihr Vater und einige Freunde auf Sainclairs Landgut zu Besuch sind, organisiert Sainclair ein „petit amusement nègre“ (*Nègre* 73), bei dem den Zuschauern ein Voudou-Spektakel gezeigt werden soll. Der Tanz, den Florecita den Besuchern vorführt, ist zugleich schön und bestialisch, „fou, dantesque“ (*Nègre* 78). Ihre Bewegungen erscheinen Sainclair „pervers“ und „animalo-divins“. Die Trommel brüllt „comme un cannibale géant qui réclamerait des bébés“. Der Erzähler scheint einerseits fasziniert, aber gleichzeitig zutiefst abgestoßen²⁰. Aus Liebe zu seinem Volk gewinnt er dem Tanz eine gewisse „noblesse malgré le ridicule“ (*Nègre* 75) ab. Der Balanceakt zwischen Lächerlichkeit und Würde geht aber meistens zuungunsten der haitianischen Volkskultur aus.

Im Fall der Schilderung der haitianischen Widerstandsbewegung führt der Roman eine ähnliche Abwehrhaltung vor. In Gesprächen der Protagonisten – sowohl der haitianischen als auch der als „Maßstab“ angesehenen Franzosen – kommen die Ungerechtigkeit und das Leiden der Haitianer unter der Fremdherrschaft der Amerikaner zum Ausdruck. Dennoch zeigt der Erzähler gegenüber dem bewaffneten Widerstand keine Solidarität. Obwohl Sainclair sich selbst unter die Kämpfenden einreicht und nach wenigen Tagen ihr glanzvoller Anführer ist, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Erzähler die Rebellen aus dem Volke verachtet. Bereits die Kampfesmotivation Sainclairs zeigt, dass es dem Erzähler nicht um den politischen Grund der Rebellion geht. Vielmehr soll ein adäquater Rahmen geschaffen werden, in dem Sainclair die Ernsthaftigkeit seines Liebeskummers unter Beweis stellen kann.

étaient admirables de naïveté. Il avait en somme, une bonne gueule sympathique.“ (*Nègre* 28). Trotz der schwarzen Hautfarbe ist Marvils Gesicht eben nur fast angenehm. Gewissermaßen als Kompensation für die Mängel des dunklen Teints betont der Erzähler die Naivität des Blicks¹⁷ und wartet mit dem Mythos des guten Wilden auf. Cf. auch die Beschreibung des „kleinen“ Hausangestellten der Senneville: „figure large, couleur de bitume, yeux naïfs, costaud et souple“ (*Nègre* 2).

¹⁸ Besonderer Höhepunkt ist eine Szene, die mehrere hundert Bauern beim katholischen Gottesdienst zeigt: „Une scène édifiante et naïve s’offrit à leur vue.“ Die tränenüberströmten Gesichter der Betenden sind „comme épurées“ (*Nègre* 81).

¹⁹ Sainclair zerstört in einer anderen Szene Florecitas Kultgegenstände (Cf. *Nègre* 51).

²⁰ Cf. auch die Voudou-Szene mit Florecita in Sainclairs Haus, die zugleich als „superbe, bestiale, et illuminée“ (*Nègre* 51) beschrieben wird. Von einem Volkslied, das Florecita nach vollbrachtem Ritus vorsingt, ist Sainclair dennoch berührt: „C’était une mélodie lente, légère et triste, qui touchait chez le jeune homme, des cordes qu’il ignorait.“ (*Nègre* 51). Auch in dieser Szene ist die Einstellung zum Voudou aus der Sicht Rogers und des Erzählers widersprüchlich.

Sein Motiv liegt nicht etwa in der heroischen Verteidigung des Vaterlandes. Er geht nicht, um zu kämpfen. Er geht, um zu sterben:

Ces deux jeunes gens désespérés, échouant dans cette forêt, au milieu de ces brutes candides, pressées comme eux, par la même haine, témoignaient contre l'homme blanc qui, des siècles après Socrate et le Christ, est demeuré barbare, malgré ses acquisitions matérielles. Ils avaient abouti là, pour s'évader dans la mort... (*Nègre* 142)

Ist von den Widerstandskämpfern die Rede, häufen sich die Verkleinerungsformen. Schon Gaude, die sich zur Steigerung ihrer Kurzweiligkeit das „spectacle d'une opérette révolutionnaire“ (*Nègre* 2) herbeiwünscht, sieht in dem Aufstand statt einer Oper nur eine amüsante Operette. Sainclair und Pascal finden die Rebellen auf einer „placette où poussaient des palmiers nains“ (*Nègre* 140). Die Winzigkeit des Umfelds scheint auf die Kleinmütigkeit der Widerstandskämpfer hinzudeuten. Und so werden die Rebellen als „ridicule“ (*Nègre* 142), als „enfants“ (*Nègre* 154), als „purs, même dans leur abjection“ (*Nègre* 153) beschrieben, Eigenschaften, von denen die Bildungsbürger Pascal und Sainclair ausgenommen sind. Ist der Kampf beendet, schlafen die Rebellen ein „avec la rapidité heureuse des bêtes“ (*Nègre* 155). Dass der „[m]élange d'héroïsme et d'enfantillage“ (*Nègre* 145), der die Rebellen charakterisiert, eher zur Seite der Kinderei neigt, zeigt sich in einer Szene, in der die Kämpfer zum Plündern eines Lagers ermutigt und mit dem dort zu erbeutenden Dosenkäse gelockt werden: „Ce camp est plein de vivres et d'armes, leur dit-il. Beaucoup de fromages en boîtes (les rebelles en raffolaient).“ (*Nègre* 150). Als Sainclair kein Interesse mehr an den Kämpfen hat, da er seinen persönlichen Todfeind erledigt hat, löst er die Truppe auf: „Laissons la lutte,“ sagt er und steckt jedem einige Dollars zu. Genug, damit die Rebellen die Lust am Kämpfen verlieren und in – wohlgemerkt kleinen – Gruppen verschwinden: „Et, dans le bois qui renaissait à la vie, les insurgés se dispersèrent sans paroles, par petits paquets, avec ce fatalisme magnifique des noirs...“ (*Nègre* 165). Diesen Kämpfern widmet der Autor zwar seinen Roman, er stellt sie aber dennoch als unmündige, kindische und naive Menschen dar, deren Motivation zum Kampf im Dunklen bleibt. Von Idealen wie Freiheit und Selbstbestimmung ist jedenfalls nicht die Rede.

Der Protest gegen die amerikanische Besatzung und gegen die rassistischen Vorurteile der Weißen gegenüber den Schwarzen, aber auch der Schwarzen untereinander, bildet den Hintergrund für die Romanhandlung und wird inhaltlich in Gesprächen und Reflexionen immer wieder zum Thema erhoben, aber die Form, in der Stephen Alexis davon erzählt, zeigt, wie sehr er sich selbst davon distanziert. Er ist vielmehr einer Weltanschauung verpflichtet, die nichts mit den Tänzen Florecitas und den Kämpfen der Rebellen gemein hat. In deutlichen Anklängen an den *bovarysme collectif* der haitianischen Literatur des 19. Jahrhunderts besingt

er eine „petite Hespéride“ (*Nègre* 1)²¹, in der die haitianische Bevölkerung hinter die Masken von „Artémis“ (*Nègre* 4), „Minerve“ (*Nègre* 34) und Jupiter²² tritt. Der Titel des Romans ist in diesem Sinn ausgesprochen gut getroffen. Er trägt einer Entfremdung Rechnung, die sich bis in die Struktur des Textes einschleicht und *Le Nègre masqué* als literarisches Musterbeispiel zu Fanons *Peau noire, masques blancs*²³ qualifiziert.

3.2 Der Intertext:

Le Nègre masqué, Gouverneurs de la rosée und Compère Général Soleil

In *Compère Général Soleil* setzt sich Jacques Stephen Alexis mit dem Roman seines Vaters auseinander. Die Handlung spielt kurze Zeit nach den Abenteuern Roger Sainclairs. Sie erstreckt sich über einen Zeitraum von zwei bis drei Jahren und endet im Oktober des Jahres 1937, als der dominikanische Diktator Trujillo mehrere zehntausend haitianische Zuckerrohrarbeiter töten lässt, die zuvor im Zuge einer „traite verte“ zugunsten amerikanischer Zuckerproduzenten ins Land geholt wurden.²⁴

Hilarion, der eines Abends vor Hunger in eine Villa eingebrochen ist, landet im Gefängnis und lernt dort den berühmten Widerstandskämpfer und wohlhabenden Mulatten Pierre Roumel kennen. Dieser verspricht ihm Hilfe bei der Arbeitssuche. In Roumels illegaler kommunistischer Oppositionsgruppe, die Hilarion nun häufig frequentiert, befindet sich auch der junge Arzt Jean-Michel, der nach und nach Hilarions Epilepsie heilt. Inzwischen hat Hilarion Claire-Heureuse kennengelernt und ist mit ihr zusammengezogen. Abends besucht er die Schule und lernt fasziniert die haitianische Geschichte kennen. Langsam wird er sich seiner Lage als schwarzer Proletarier bewusst. Er beginnt, sich für die Sache der Kommunisten zu begeistern und politisch-wirtschaftliche Zusammenhänge zu begreifen. Als Hilarion seine Arbeit verliert und sein Haus abbrennt, geht er mit seiner Frau in die Dominikanische Republik zu seinem Cousin Josaphat. Dort brechen nach Streiks der Zuckerrohrarbeiter politische Unruhen aus. Hilarion und Claire-Heureuse können knapp einem Massaker an den haitianischen Zuwanderern entgehen. Sie fliehen mit ihrem neugeborenen Kind Désiré in Richtung Grenze. Auf der Flucht kommen das Kind und Hilarion ums Leben. Claire-Heureuse bleibt an der haitianischen Grenze allein zurück.

²¹ Cf. auch die in den Text eingefügten Zitate von Properz, Valery, Shakespeare und Annuzierque (*Nègre* 60, 73, 86, 171).

²² Cf. Sainclair als Widerstandskämpfer: „Roger devenait alors une force naturelle, inconsciente et dévastatrice. Son regard chargé de foudre n'était pas soutenable.“ (*Nègre* 145, Cf. auch 155).

²³ Frantz Fanon, 1952.

²⁴ Cf. René Depestre, 1980, 190. Depestre weist auf eine vergleichbare Ausbeutung von haitianischen Arbeitern in Kuba hin, die ebenfalls Opfer einiger Massaker wurden. Der Roman *Gouverneurs de la rosée* thematisiert diesen Menschenhandel in Richtung Kuba am Rande. Dort kann Manuel trotz der Strapazen der menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen nach einigen Jahren aus Kuba zurückkehren.

Jacques Stephen Alexis siedelt seinen Roman nach der amerikanischen Besatzungszeit an und schreibt *Le Nègre masqué* unter veränderten ideologischen Vorzeichen fort. Auch inhaltliche Parallelen weisen darauf hin, dass sich Jacques Stephen Alexis in seinem ersten Roman mit dem Werk seines Vaters auseinandersetzt. Zwar könnten die Protagonisten Roger Sainclair und Hilarion Hilarius²⁵ unterschiedlicher nicht sein, dennoch werden beide im Laufe der Romane mit den gleichen Grundthemen konfrontiert: Liebe, Gefängnis, Leben im Untergrund, Widerstand, Flucht. Auch der Romanaufbau legt einen Bezug auf den Roman des Vaters nahe. Da Jacques Stephen Alexis bei seinen folgenden beiden Romanen *Les Arbres musiciens* und *L'Espace d'un cillement* jeweils andere Konstruktionsformen wählte, ist eine zufällige Übereinstimmung des Aufbaus von *Compère Général Soleil* und *Le Nègre masqué* wohl auszuschließen. *Compère Général Soleil* ist in drei Kapitel aufgeteilt, *Le Nègre masqué* in vier, wobei der zweite Teil, Noailles, nur knapp 20 Seiten lang ist und thematisch zum ersten Kapitel „Gaude et Roger“ gehört. Beide Romane beginnen mit einem Prolog, der den Rahmen und die weltanschauliche Ausgangslage des Romans offenlegt. Einige Passagen aus dem Prolog von *Compère Général Soleil* lesen sich geradezu wie ein Manifest, das den Gesinnungen des Vaters als Repräsentant der vorangegangenen Generationen widersprechen will²⁶.

Der Prolog von *Compère Général Soleil* ist als Fortsetzung des Prologs aus *Le Nègre masqué* konzipiert. Jacques Stephen Alexis vervollständigt Sainclairs Welt aus Reichtum und Luxus um deren Schattenseiten, die in *Le Nègre masqué* unterschlagen wurden. Wurde dort „[u]n soir fauve“ angekündigt, so wird er erst in *Compère Général Soleil* Wirklichkeit. „Les deux mondes contradictoires qui habitent face à face“ (*Compère* 19) sollen hier in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit aufgezeigt werden. Hauptdarsteller sind nicht mehr die Reichen und Mächtigen, sondern Personen wie der kleine Hausangestellte Louis Quatorze der Familie Senneville. Wie der Leser im Laufe des Prologs erfährt, arbeitete Hilarion als Junge ebenfalls bei einer reichen Familie. Ungern erinnert er sich an die sklavische Ausbeutung und

²⁵ Der seltsam anmutende Name Hilarion Hilarius könnte ebenfalls ein ironischer Verweis auf *Le Nègre masqué* sein. Dort lachen Gaude de Senneville und ihr Vater über die Kuriosität haitianischer Namen wie „Louis Quatorze“ (*Nègre* 3) oder „Romulus, Coucou, Agamemnon, Scipion, Philibert et Sosthène“ (*Nègre* 3).

²⁶ Cf. Hilarions Gedanken angesichts der Geldbörse, die er stehlen will: „L'objet noir était un portefeuille de cuir. Un portefeuille, objet inutile pour les gueux! Il était bourré de billets. Hilarion le serra dans sa main. C'était une pièce à conviction, une pièce justificatrice de son droit. Le droit de défendre son existence, le droit de rançonner les rançonneurs. En une seconde toute une philosophie sociale lui était née. Il croyait parfaitement comprendre ce qu'était leur morale. Les deux mondes contradictoires qui co-habitent face à face, le monde des malheureux, le monde des riches; cela suffisait pour controuver la morale qu'il avait acceptée comme naturelle jusqu'alors...“ (*Compère* 19). Hier und im Folgenden werden Zitate nach der Ausgabe Jacques Stephen Alexis, *Compère Général Soleil* (Paris: Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1955) mit der Abkürzung *Compère* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Erniedrigung von Kindern der Unterschicht unter dem Deckmantel der Wohltätigkeit²⁷. Der Idylle der Dämmerungsstunde ist in jeder Beziehung tiefschwarze Nacht gefolgt:

La nuit respirait fortement. Il n'y avait pas de monde dans la cour. Pas un chat. Alors cette ombre plus noire que la nuit joua des pattes, tel un coryphée papillotant. L'ombre lissait son corps dans le devant-jour, par à-coups, telle une puce.

Cette nuit-là, le vieux faubourg était bleu-noir. Tout le quartier Nan-Palmiste, qui pourrit comme une mauvaise plaie au flanc de Port-au-Prince, baignait dans un jus ultra-marin, une vraie soupe de calalou-djondjon. Des voiles violâtres, annonciateurs d'aurore, plaquaient le ciel d'ébène. Et l'homme d'ombre ondulait, se lissait, faulant à pas pressés dans la cour. Le devant-jour était frais, très frais; les mesures semblaient presque roses.

„Non..., non, pas un homme, pas une chatte!“, songea Hilarion. Il rit, et ses dents marbres luirent dans l'ombre.

Ce nègre était presque nu, presque tout, tout nu. Un nègre bleu à force d'être ombre, à force d'être noir. (*Compère 7*)

Die Nacht greift wie eine Raubkatze um sich. Sie scheint sich den Teil, der ihr in *Le Nègre Masqué* vorenthalten wurde, einverleiben zu wollen. Aus den Schatten der Nacht schält sich ein weiterer Schatten: Ein fast nackter schwarzer Mann wird sichtbar, der in der Welt von *Nègre masqué* unsichtbar geblieben war. Die Nacht und der Schatten des Mannes evozieren ein hungriges Tier auf Beutezug. Der Blick ist nicht mehr auf die reichen Villen des Stadtteils Tugeau gerichtet, sondern streift das Elendsviertel Nan-Palmiste. Wie in *Le Nègre masqué* ist auch hier eine Trommel zu hören. Aber ihr nostalgischer Klang ist der Verzweiflung gewichen. Sie klingt nun „comme si l'ombre elle-même hoquette de peur.“ (*Compère 8*). Statt der Cocktails wird bestenfalls eine einheimische Suppe gereicht. Doch für Hilarion, den Schattenmann, ist auch die unerreichbar: er hat „grand-goût“, großen Hunger, und ist bereits wie von Sinnen. Selbst die Schlammkruste auf den Straßen der Slums weckt die Erinnerung an Brot: „Plus loin, à droite, après un petit coin chauve, la terre marécageuse avait séché et fait une croûte mince comme celle d'un pain de maïs.“ (*Compère 10*). Im Laufe der Nacht macht ihn der Hunger mehr und mehr zum Tier: „Sa respiration était lourde, lourde comme celle des porteurs du *warf*, ployant sous la charge. Lourde comme celle d'un âne chargé de sel, lourde comme celle d'un bœuf à l'abreuvoir, lourde comme celle d'une bête à bout, ‚bouquée‘, traquée.“ (*Compère 11*).

In einem rauschartigen Zustand an der Grenze zum Wahnsinn fällt Hilarion in die Welt der Reichen ein, in die Welt des Prologs aus *Le Nègre masqué*. Er dringt in einen Garten ein, wie ihn Stephen Alexis von einem schwarzen Gärtner bewundern lies, und klettert auf einen Balkon wie den, auf dem sich Gaude lasziv ihren Gürtel weitete. Je näher Hilarion dem

²⁷ Cf. *Compère 17*.

Inneren der Villa kommt, umso feindlicher wird ihm die Natur. Bereits im Garten verletzte er sich an einem „églantier mauvais“ (*Compère* 17), der sich in seiner Hose verhakt hatte, wie um ihn aufzuhalten.²⁸ Der Duft der Blumen weckt in ihm die Erinnerung an die Torturen, die er als Kind in einem ähnlich reichen Haus über sich ergehen lassen musste.²⁹ Auf dem Balkon sind schließlich nur noch Kakteen zu sehen, deren samtig aussehende Oberfläche über die Schmerzhaftigkeit der Berührung hinwegtäuschen. Sie kündigen die Hiebe der „hydre de l’Ordre Etabli“ (*Compère* 20) an, die Hilarion kurz darauf als Strafe für sein Verbrechen erhalten wird.

Jacques Stephen Alexis setzt die Stundenabfolge aus *Le Nègre masqué* konsequent fort. Hatte der Prolog seines Vaters die Dämmerung zwischen 17 und 18 Uhr geschildert, beschreibt *Compère Général Soleil* nun die Nacht. Der Prolog ist in zwölf Abschnitte gegliedert. Sie entsprechen den zwölf Stunden, in denen Port-au-Prince oder, wie Jacques Stephen Alexis es nennt, „Port-au-Crimes“ (*Compère* 14) im Dunkeln liegt. In den Text sind kurze, graphisch abgesetzte Absätze eingefügt, die das schillernde Wesen der Nacht thematisieren. Die Nacht ist personifiziert und scheint Hilarion auf seinem Gang durch die Stadt zu begleiten. Ihr Wesen ist eng mit seinem Schicksal verwoben. Liegt er schwer atmend auf seinem Lager, so schnauft auch sie; springt Hilarion vor Hunger auf die Beine, so steht die Nacht gefräßig vor ihm. Auf dem Weg durch das Rotlichtviertel wird die Nacht selbst zum Freudenmädchen. Sie gesellt sich zu den Prostituierten, die wie die „vendeuses nocturnes“ (*Nègre*, Prolog) aus *Le Nègre masqué* am Straßenrand stehen, aber statt Schnaps und Sirupbonbons vor allem „autres douceurs“ (*Nègre*, Prolog) feilbieten. Auch im Stadtteil der Reichen befindet sich die Nacht an seiner Seite, „innocente et complice“ (*Compère* 15), und begleitet ihn „à pas de loup“ (*Compère* 16) auf seinem Beutezug. Im Schlafzimmer des

²⁸ Das Motiv der Blutstropfen auf den Pflanzen als Vorbote von Unglück wird im Roman noch ein weiteres Mal verwendet. Als Hilarion mit Josaphat die Perlhühner einsammelt, verletzt er sich an einigen Dornen: „Il va jusqu’aux fleurs jaunes accrochées à l’arbuste, et s’y pique les doigts. Des gouttes de sang maculent les fleurs. Un tambour prélude dans le lointain, proche.“ (*Compère* 117). Die Blutstropfen spiegeln proleptisch den Mord am Lieutenant. Indem Alexis das Spiel der Trommel explizit in seiner Funktion als ankündigender Vorbote benennt, wird die proleptische Intention der Blutstropfen noch deutlicher.

²⁹ An einer anderen Stelle wird die negative Konnotation der Gartenlandschaft noch augenfälliger. Als Hilarion im Rahmen seiner Haft für die Arbeit in einem Privatanwesen der Führungsschicht ausgenutzt wird, muss er wiederum einen Villengarten betreten: „Une barrière de fer forgé s’ouvrit devant la camionnette. Des deux côtés de l’allée un beau gazon, contre le mur, des hibiscus rouges et roses se marient sur des fils de fer. [...] Là, une pergola de fer où courent des plantes folles, là, un rond-point entouré de plates-bandes vertes, des buissons de ‚manteau de saint Joseph‘, des ‚crêtes de coq‘, des ‚queues de chat‘. Hilarion se contracta. Cette maison blanche lui rappelait une autre maison blanche, perdue dans les fleurs d’une profonde nuit.“ (*Compère* 62). Wiederholt fällt das Wort „fer“. Die Natur scheint von der Härte, Kälte und Grausamkeit, die das Metall und der Stacheldraht suggerieren, angesteckt. Die Pflanzen wachsen wie verrückt. Stacheldraht und Blüten sind verwoben. Die negative Verbindung, die die Natur und das Metall im Villengarten eingehen, spiegelt sich auch in der Beschreibung der Hausbesitzerin, die zwar oberflächlich „jolie comme une fleur“ (*Compère* 63) ist, aber „une lueur d’acier“ in den Augen hat. Somit weckt der gepflegte Garten Assoziationen von Grausamkeit und Härte. Die Schönheit ist nur oberflächlich.

Reichen empfängt sie Hilarion als „gentille petite nuit de verre frêle, qui présentait aux pas ses tapis de couleur et de douces caresses.“ (*Compère* 18). Als Hilarion in den Morgenstunden ertappt wird und sich ergeben muss, ergeht es der Nacht nicht anders: „La demi-nuit grise devint très pâle et triste, comme à la veille d’abandonner son combat contre l’aurore...“ (*Compère* 20).

Im 13. Absatz ist die Nacht vorüber: „La nuit au-dehors gisait morte au ras du sol après l’effroyable lutte des coqs d’ombre et de clarté qui s’époumonaient encore. Le coq du jour avec sa crête de soleil chantait éperdument victoire, battant des ailes ruisselantes de feux...“ (*Compère* 22). Hilarion hat gerade seinen epileptischen Anfall überstanden. Wie die Nacht liegt er halbtot am Boden und sehnt sich in die Schatten der Nacht zurück. Der Sieg des Tages über die Nacht suggeriert jedoch, dass sich nun auch für Hilarion ein guter Stern am Himmel abzeichnet. Am Ende des Prologs tritt er ein in das Reich der Sonne, in das Reich des *Compère Général Soleil*, der wie die Nacht als positiver Begleiter an Hilarions Seite stehen wird. Zwar liegt Hilarion nun „face contre terre“ am Boden und kann wohl tiefer nicht mehr fallen. Andererseits ermöglicht erst das Zu-Boden-Gehen die Kontaktnahme mit der Erde und den „sources vives de la symbolique et du génie nationaux“ (*Compère* 41). Hilarions prekäre Lage wird in diesem Sinn zur Ausgangsbasis des Neubeginns. Der Zusammenbruch ist vor allem ein Aufbruch – lernt Hilarion doch im Gefängnis Pierre Roumel kennen, der den Beginn seiner geistigen und körperlichen Heilung einleiten wird.

Der Prolog nimmt bereits das Ende des Romans voraus, wo Hilarion ebenfalls am Ende der Nacht am Boden liegt und sehndend die ersten Sonnenstrahlen erwartet. Obwohl Hilarion zum Schluss stirbt, wird der Optimismus des Romans nicht aufgegeben, sondern im Sinne von Alexis’ kommunistischer Weltanschauung – wenn auch geschwächt – aufrechterhalten. Hilarion erkennt, dass sein Tod nicht umsonst war, sondern anderen Menschen, die einen ähnlichen Weg einschlagen, die Richtung weisen wird. Sind er und das Kind auch tot, so kann zumindest Claire-Heureuse in ein neues Leben aufbrechen und ihre Erfahrungen weitergeben.

Der Optimismus am Ende von *Compère Général Soleil* steht ganz im Dienste der Menschheit, die sich der sozialistischen Utopie zufolge auf dem unabänderlichen Weg in Richtung Gleichheit und Gerechtigkeit befindet. Auch *Le Nègre masqué* endet trotz der unglücklichen Liebe und der gescheiterten Annäherung von Schwarz und Weiß optimistisch. Der fundamentale Unterschied zwischen beiden Romanschläüssen liegt jedoch darin, dass Jacques Stephen Alexis ein Gesellschaftsmodell in Aussicht stellt, das eine kollektive Verbesserung der Lebensumstände in Haiti verspricht. Der Vater dagegen wählt eine individualistische Lösung des Konflikts. Nur Roger Sainclair steht ein besseres Leben bevor.

Und dies nicht auf heimischem Boden, sondern im französischen Exil. Hilarion findet gerade im Exil den Tod.

Offensichtlich wird diese Differenz zwischen Vater und Sohn in einer Passage, in der sich Roger Sainclair und Hilarion Hilarius im Gefängnis befinden und in der Zelle einige Insekten beobachten. Roger sieht ein Insekt, das sich tot stellt, damit sich seine Beute nichts ahnend annähert und in einem Überraschungsangriff verschlungen werden kann. Er folgert daraus: „Voici le drame de l’existence, songeait le prisonnier. Les faibles et les maladroits en font les frais.“ (*Nègre* 117). Roger interpretiert den Vorfall nach Darwin. Er stellt fest, dass die Schwachen immer den Kürzeren ziehen. Diese Beurteilung des gesellschaftlichen Miteinanders kann Jacques Stephen Alexis nicht unkommentiert stehen lassen. Er macht seine Opposition zum Vater sichtbar, indem er seinen Protagonisten in dieselbe Lage versetzt, sie aber auf ganz andere Weise analysiert. Dem Hass, den Roger für allmächtig hält, setzt er die Liebe zum Menschen entgegen. Dass die Interpretation gegenläufig ausfallen wird, lässt sich an der Tag/Nacht-Metaphorik ablesen, die schon die Kontrafaktur des Prologs charakterisierte. Während Roger am lichten Tag seinen Gedanken nachgeht, herrscht in *Compère Général Soleil* wieder die tropische Nacht:

La nuit tropicale arrivait rapidement. A côté d’Hilarion dans le cachot grillagé, deux autres prisonniers dormaient à poings fermés. Les moustiques chantaient leur chanson insatiable et énervante. Les deux hommes étaient maigres, terriblement maigres. Le long du mur les punaises descendaient en rangées de bataille. Hilarion dut engager le combat contre les bestioles, un combat sanglant. Ça faisait un petit bruit crépitan à chaque coup de talon. Les assaillants, désorientés, reformaient leurs colonnes de tous côtés, forts de leur invincibilité collective. Ils attaquaient avec des mouvements tournants, savants, ici, là, partout. Une rage froide s’empara de lui. (*Compère* 44)

Hilarion sieht sich einem ganzen Bataillon von Insekten gegenüber, die ihn immer und immer wieder angreifen. Ist er den Wanzen auch fraglos überlegen und kann einzelne Tiere mit Leichtigkeit zerquetschen, so sind die Insekten zahlenmäßig nicht zu überwältigen. Hilarion kann der großen Masse nichts anhaben, selbst wenn er dann und wann eine Wanze zur Strecke bringt. Im Kollektiv liegt die Stärke, so Alexis.

Im Gegensatz zur Thesenhaftigkeit von *Le Nègre masqué*, wo sich die Geisteshaltung des Autors in den erzählten Gedanken des Protagonisten ausdrückte, ist die Konstruktion in *Compère Général Soleil* raffinierter. Alexis veranschaulicht seine Botschaft in Opposition zu seinem Protagonisten. Hilarion wird nicht nur Opfer der Insektenhorden, er macht sich auch keinerlei Gedanken über die Symbolhaftigkeit der Szene. Die Macht der Insekten gegenüber seiner in theoretischer Hinsicht überlegenen Person wird ihm nicht klar, denn sein Bewusstwerdungsprozess steht noch am Anfang. Die „invincibilité collective“, die er bei den

Insekten feststellt, kann er noch nicht auf den menschlichen Bereich übertragen. Dass Alexis diese Übertragung aber beabsichtigt, legt die fugenhafte Parallelführung von Mensch und Insekt zu Anfang der zitierten Passage nahe. Abwechselnd bringt er den Marsch der Insekten und die körperliche Verfassung der Gefängnisinsassen zur Sprache und suggeriert die Analogie. Dabei betont Alexis besonders die Kreatürlichkeit der Menschen: Sie sind abgemagert und liegen verkrampft am Boden. Wie Hilarions Erfahrungen mit dem Lieutenant beweisen, können sie sich gegen Gewaltanwendung um keinen Deut besser wehren als die Wanzen. Ihre Vernichtung wäre ein leichtes Spiel. Vor diesem Hintergrund wird klar, warum der Roman trotz Hilarions und Désires Tod seinen Optimismus nicht verliert. Wie das Bataillon der Wanzen ist auch die Menge der Menschen zahllos, die in Hilarions Fußstapfen treten und seinen Tod positiv umwerten wird. Hinter ihm steht „l’armée du Général Soleil“ (*Compère* 340), für die er wie Paco Torres oder Roumain Protagonist Manuel auch noch als Toter ein Vorbild sein wird. Wie Manuel und Paco muss Hilarion sterben, ohne dass aber sein Erbe verlorenght.

Jacques Stephen Alexis tritt nicht nur in der politischen Praxis in Jacques Roumain Fußstapfen, er versteht sich auch in literarischer Hinsicht als dessen Nachfolger. *Compère Général Soleil* gibt ein eindrucksvolles Zeugnis von Alexis’ Bewunderung für Roumain. Als Hilarion mit seiner Mutter und seiner Schwester nach Léogane fährt, ist er betroffen, die Landschaft in einem so desolaten Zustand vorzufinden. Die Erosion hat den Fels der Berge blank gelegt. Wo noch vor einiger Zeit Feldfrüchte wuchsen, ist der Boden nun staubig und steinig. Wie Manuel, der nach seiner Rückkehr aus Kuba traurig das Ausmaß der Bodenerosion wahrnimmt, ist Hilarion entsetzt. Um seine geistige Verwandtschaft mit Roumain zu verräumlichen, lässt Alexis die Umgebung von Fonds-Rouge aus *Gouverneurs de la rosée* auferstehen. Im Haus von Délira und Bienaimé, den Eltern Manuels, wohnen nun die Verwandten Hilarions. Weite Teile der Beschreibung von Ça-Ira, dem Dorf von Hilarions Verwandtschaft, entnimmt Alexis aus der Anfangspassage von *Gouverneurs de la Rosée* und baut sie in seinen Text ein:

La vieille Ursule, Hilarion et Zuléma entrèrent par la haute barrière de cactus rongés de vert-de-gris, laissant derrière eux le sentier qui longeait la haie, ombragé de grands arbres et de *bayahondes* rouillés.

La colline arrondie n’a pas changé. Couverte de maigres broussilles en touffes espacées devant le dessin brouillé de la ligne des mornes lointains. Le ciel de cinq heures du soir n’a pas une fissure, plaque de tôle bleue et brûlante. Au fond, à droite, voilà le champ bordé par le canal au fond verdi de matières végétales. Des touffes de petit-mil jaune et la même herbe fânée qui couvre le canal. Là-bas à l’extrême droite, la montagne se dresse contre le ciel, aiguë, ravinée, marquée de la cicatrice où coule un mince filet d’eau.

Personne devant la case couverte de chaume adossée à la colline verte. Zuléma passa la main sur la bougainvillée qui grimpe le long du mur. Le calebassier, pauvre en feuilles, tend ses fruits ronds. (*Compère* 113)³⁰

Der Hügel, wie Alexis schreibt, hat sich nicht verändert. Zwar denkt der Leser zunächst, es handle sich um den Hügel, den Hilarion noch aus seiner Kindheit kennt und den er jetzt im gleichen Zustand wieder findet. Bei einem genaueren Blick wird jedoch klar, dass es sich um den Berg von Fonds-Rouge handelt. Er ist noch genauso wie in *Gouverneurs de la rosée*. Nur am Kanal, der die Felder umgibt und die Wasserversorgung von Manuels Quelle aus sicherstellt, ist erkennbar, dass Alexis die Geschichte der *Gouverneurs* fortschreibt. War dort der Kanal im Feld so ausgetrocknet, dass die Erde Risse bekommen hatte, so findet Hilarion den Kanal nun immerhin feucht vor. Es sprudelt zwar kein Wasser mehr darin wie in Bienaimés Erinnerungen, doch es reicht aus, um das Feld zu bewässern. Der Mais wächst nicht mehr in der alten Dichte, aber es kann zumindest geerntet werden, und niemand muss Hunger leiden. Die Euphorie von *Gouverneurs de la rosée* ist dennoch nicht mehr spürbar. Sprechend liegt der Name des Dorfes Ça-Ira über der Szene. Der Optimismus von Alexis wirkt gegenüber dem Ende von *Gouverneurs de la rosée* abgeklärt. Der emotionale Überschwang Roumains ist einer leichten Ernüchterung gewichen. Eine Anspielung auf Roumain ist wohl auch der Tod von Hilarions Sohn. Im Gegensatz zu Manuels ungeborenem Kind, das seinen Tod kompensiert, überlebt Désiré seinen Vater nicht.³¹

³⁰ Zum Vergleich hier die Passagen aus *Gouverneurs de la rosée*:

„Nous mourrons tous...“ et elle plonge sa main dans la poussière: la vieille Délira Délivrance dit: nous mourrons tous: les bêtes, les plantes, les chrétiens vivants, ô Jésus-Maria la Sainte Vierge; et la poussière coule entre ses doigts. La même poussière que le vent rabat d’une haleine sèche sur le champ dévasté de petit-mil, sur la haute barrière de cactus rongés de vert-de-gris, sur les arbres, ces bayahondes rouillés.

[...] Bienaimé, son mari, fume sa pipe, la chaise calée contre le tronc d’un calebassier. La fumée ou sa barbe cotonneuse s’envole au vent.

[...] Au-delà des bayahondes une vapeur s’élève, où se perd, dans un dessin brouillé, la ligne à moitié effacée des mornes lointains. Le ciel n’a pas une fissure. Ce n’est qu’une plaque de tôle brûlante.

[...] Bienaimé se lève, il marche à pas indécis vers le champ. Une herbe sèche comme de l’étoupe a envahi le canal. Il y a longtemps que les hautes tiges de roseaux se sont affaissées, mêlées à la terre. Le fond du canal est craquelé comme une vieille faïence, verdi de matières végétales pourries. Avant, l’eau y courait libre, au soleil: son bruissement et sa lumière faisaient un doux rire de couteaux. Le petit-mil poussait serré, dissimulant la case à la vue de la grande-route.“ (*Gouverneurs* 13-16).

³¹ Auch der Name Hilarion erscheint bereits in *Gouverneurs de la rosée*. Diesen Namen trägt dort der Lieutenant, der gemeinsame Feind aller Dorfbewohner. Nachdem er aus Manuel nicht rechtzeitig den Ort der Quelle herauspressen kann, plant er am Ende des Romans, eine Steuer auf das Quellwasser zu erheben. Die Namensgleichheit könnte bedeuten, dass Alexis vermeiden will, „Sündenböcke“ wie den Lieutenant Hilarion oder den Bösewicht Gervilen anzubieten. Er ist zu sehr an der Natur des Menschen interessiert, als dass er seine Protagonisten in „gut“ und „böse“ aufteilen würde. Das „Böse“ bleibt bei ihm anonym oder wird wie im Fall des Gefängniswärters als Ergebnis eines gesellschaftlichen Verrohungsprozesses gezeigt (cf. *Compère* 28f).

3.3 Synthèse gegen Antithèse

Wie wir gesehen haben, waren für das Naturbild Stephen Alexis' vor allem antithetische Strukturen maßgeblich. Jacques Stephen Alexis nimmt dazu eine gegenläufige Position ein. Er kehrt jedoch die Weltanschauung des Vaters nicht einfach ins Gegenteil um und macht weiß zu schwarz und schwarz zu weiß, sondern setzt der väterlichen Antithese die Synthese entgegen. Nacht und Tag bilden keinen Widerspruch mehr. Obwohl der Tag und die Sonne durch ihre Funktion als metaphorische Licht- und Erleuchtungsbringer stark positiv gewertet sind und an die koloniale Bildwelt anschließen, wird die Nacht nicht zum Gegenteil des Tages gemacht. Tag und Nacht bilden in ihrer Abfolge eine Einheit und stehen Hilarion als Komplizen zur Seite. Die typischen Gegensatzpaare der Kolonialliteratur – Tag versus Nacht, Geist versus Körper, Kultur versus Natur, Mann versus Frau, Weiß versus Schwarz – werden so aufgebrochen. Statt die Kultur über den Geist allein zu definieren, verbindet Alexis Natur und Kultur, den menschlichen und den natürlichen Bereich zu einer organischen, interdependenten Gesamtheit. Er stellt Kultur mit Attributen der Natur dar und umgekehrt.³²

Alexis entwickelt eine Technik der Vernetzung und Verflechtung, die die Romanhandlung in der Natur abbildet. Die Natur prä- oder ‚post‘-ludiert das Geschehen. Das Glück oder Unglück, das den Protagonisten ereilt, wird in der natürlichen Umgebung angedeutet. Auf dem Schießplatz des Gefängnisses suggeriert die Aggressivität der Sonne, „[qui] frappait juste entre les yeux“ (*Compère* 46), die tödliche Brutalität, die diesen Ort auszeichnet. Als Hilarion und Claire-Heureuse vor Liebe glühen, verbrennen auch die Schmetterlinge und Fliegen, die um ihre Lampe kreisen.³³ Die Unruhe, die Hilarion am Tag vor seiner Entlassung ergreift, spiegelt sich in der Natur wider. Das Kreisen des Windes und Hilarions Umherlaufen werden chiastisch verschränkt: „Dans la cour, Hilarion marche sans repos. Le ciel, comme un énorme paon, change de couleur. Le vent de mer tourne sans arrêt dans la cour.“ (*Compère* 69).

Am Abend vor Josaphats Flucht in die dominikanische Republik zeichnet sich das bevorstehende Unheil in der Natur ab. Hilarion geht mit Josaphat spazieren. Ihr Gang durch den Wald verschreckt die Tiere: „Ils étaient partis dans la nuit claire, décochant au passage des chauves-souris en plein ciel et la fuite éperdue des rats dans les sentiers.“ (*Compère* 130).

³² Als Beispiele können die zahlreichen Vergleiche von Menschen mit Blumen oder Bäumen dienen. Im Gegenzug erhält die Natur anthropomorphe Züge wie z. B. die Sonne, „le nègre de feu“ (*Compère* 171) oder der Fluss Artibonite, „ce grand gaillard aux bras nouveaux et puissants“: „Comme les vrais montagnards il a le port altier, la démarche brutale, la voix vaste, des colères froides et orageuses.“ (*Compère* 165). Auch die Sommerzeit wird personifiziert und kommt wie die Bauern von den Bergen herab (*Compère* 235).

³³ Cf. *Compère* 105. Als Hilarion und Claire zusammenziehen, bilden die Schmetterlinge die Leichtigkeit der jungen Liebe ab: Wie ein Hochzeitszug begleiten sie das Paar „dans un fulgurant envol nuptial“ zur neuen Wohnung (*Compère* 148).

Die Flucht der Ratten wird von den Bewegungen am Himmel begleitet: „La voix déchirée d’une chouette surgit au tournant. La nuit devint toute noire, une foule de nuages pressés avait envahi le ciel.“ (*Compère* 132). Nachdem Josaphat den Lieutenant getötet hat und selbst durch die Natur flieht, wählt Alexis die gleichen Worte – „fuite éperdue“ – wie im Fall der Ratten:

La campagne à cette heure avait toute sa splendeur de femme. Tous les parfums de la nuit, toutes les caresses du vent, toutes les merveilles des champs se déployèrent pour accompagner la fuite éperdue, la fuite vers l’inconnu, la fuite sans retour de Josaphat Alcuis, l’homme qui était amoureux de sa terre. (*Compère* 143)

Wie in *Gouverneurs de la rosée* wird die Natur wie eine liebende und geliebte Frau dargestellt. Alexis evoziert alle Zutaten des *locus amoenus*: den Duft der Nacht, die Zartheit des Sommerwindes und die Schönheit der fruchtbaren, erntereichen Natur. Doch im Gegensatz zu Roumain entlarvt er die Idylle. Das Unglück bricht über sie herein. Josaphat muss fliehen.

Auch während des Massakers an den haitianischen Zuckerrohrarbeitern verwebt Alexis das Schicksal der Menschen mit den Abläufen in der Natur. Den ganzen Tag über regnet und gewittert es, so dass der ständige positive Begleiter *Compère Général Soleil* durch die Wolken außer Gefecht gesetzt bzw. vor dem Unglück der Menschen die Augen durch Regenschleier zu verhängen scheint. Die Flucht der Überlebenden durch die Felder wird von der Flucht der Tiere vor dem nahenden Unwetter vorweggenommen:

Quelques gouttes se mirent à tomber du ciel. De grosses gouttes larges qui annonçaient une bonne ondée. Le train sucrier s’amena dans une symphonie de ferraille, de soupirs et de hurlements. Des oiseaux tournoyaient, cherchant des arbres pour s’abriter. Des petits *mabouyas* bleu gris filèrent à toute allure dans une reptation forcenée sur leurs ventres mous et blancs. Un caméléon caché dans les frondaisons de quelque arbre voisin se mit à pousser son cri-bruit monotone et sourd comme la percussion sur un tambour détendu: „Gu!...Gu!...Gu!...“ (*Compère* 308)

Im Schrei des Chamäleons kündigt sich die Maschinengewehrsalve an, die ebenso monoton und dumpf in die Menge schießen wird.³⁴ Auch das Stöhnen und Kreischen der Bahn spiegelt proleptisch das Gemetzel. Wie die Tiere kriechen wenig später die Überlebenden durch die Felder:

Ils avançaient, à demi marchant, à demi rampant dans les frondaisons ruisselantes des cannaies. Au moindre bruit, on s’aplatissait au sol et on épiait. [...] La masse du groupe leur semblait une chance prodigieuse d’avoir la vie sauve. Ils s’y agglutinaient avec précipitation comme cherchant à disparaître dans sa

³⁴ Cf. die Vernetzung von Naturgewalt und menschlicher Gewalttätigkeit in: „Les cris des femmes violées et des blessés, les râles des mourants, le clapotis de la pluie sur les toits, les détonations de la foudre et des armes à feu se mêlaient dans un tintouin d’orage hertzien.“ (*Compère* 319).

collectivité. Puis le groupe se remettait en marche, comme une prudente cohorte de fourmis, lentement, dans une progression hésitante, tâtonnante, évitant les chemins, les sentiers, l'oreille aux aguets. (*Compère* 314)³⁵

Die Gruppe wird mit einer Ameisenkolonne verglichen. Wie im Fall der Wanzen in der Gefängniszelle liegt die Stärke der Gruppe in ihrer Masse. Die Bilder der Naturbeschreibung und der Darstellung der Menschen werden übereinander gelegt, so dass der Eindruck entsteht, Natur und Mensch bildeten eine Einheit. So ist die Natur genauso blutüberströmt wie die Opfer der Regierungstruppen: „Le sang avait éclaboussé les arbres et les fleurs, le sang teignait le fil des ruisseaux, le sang tissait des tapis de haute lice écarlate sur le sol mouillé, le sang attirait les corbeaux, le sang effrayait les oiseaux.“ (*Compère* 314). Unter dem Massaker hat letztlich nicht nur der Mensch, sondern auch die dominikanische Erde als Symbol für die ganze Nation gelitten.

3.4 Je la veux belle cette terre: Natur und gesellschaftliches Gelingen

Schon der Titel des Romans *Compère Général Soleil* spricht der Natur eine zentrale Rolle zu. Sie ist parteiisch und engagiert. Die Natur wird im Kampf gegen Unterdrückung und Ausbeutung zum Symbolträger und stärkt dem einfachen Volk den Rücken. Auf der Seite der Machtragenden dagegen schmückt englischer Rasen die Vorgärten der Villen. Die Betonburgen türmen sich auf: „une boîte carrée sans style et sans beauté, l'architecture administrative cosmopolite classique, coupée des sources vives de la symbolique et du génie nationaux.“ (*Compère* 41).

Die Funktion der Natur geht über die des bloßen Dekors der Handlung hinaus. Sie greift in das Geschehen ein und steht den Protagonisten als „Compère“ zur Seite. Die Sonne taucht die Landschaft in ein aussagekräftiges rotes Licht. Als Hilarion das erste Mal begeistert Pierre Roumels Aufbegehren gegen die Gefängniswärter wahrnimmt, blickt er kurz darauf aus dem Fenster seiner Gefängniszelle. Am Himmel steht eine große rote Sonne: „Par la fenêtre, le soleil tournait son œil rouge sur la ligne glauque de la mer. Un œil qui changeait de couleur et faisait changer tout ce que ses regards touchent. Jusque dans la pièce flottait une couleur violacée.“ (*Compère* 42). Dank der Sonne erscheint für Hilarion alles in einem neuen Licht. Die Veränderungen in der Landschaft sind bereits die ersten Zeichen seines beginnenden Bewusstwerdungsprozesses, der seine Wahrnehmung entscheidend verändern wird. Hilarions

³⁵ Cf. auch: „Une trentaine d'hommes réussit à passer et fuyait vers les cannes. Eparpillés, les coups de feu claquaient après eux mais n'atteignirent que quelques-uns qui, marchant ou rampant, disparurent. Les gardes restèrent maîtres du champ. Sur le sol déjà couvert de bagasses blanchâtres de cannes, dans des mares de sang, les blessés se roulaient, rampaient, geignaient, râlaient, hurlaient.“ (*Compère* 311).

Wandlung zum Kommunisten, die einerseits mit der gesundheitlichen Genesung³⁶ und andererseits mit einer zunehmenden Allgemeinbildung einhergeht, wird als Erleuchtung im wörtlichen Sinn beschrieben. Als Roumel ihm im Gefängnis einflüstert, er solle auf sich vertrauen, empfindet Hilarion diese Botschaft als „mots de lumière et de soleil“ (*Compère* 50)³⁷. Nachdem Roumel um ein Streichholz für seine Zigarretten gebeten hat, bringt Hilarion ihm ein glühendes Kohlestück. Im roten Licht der Glut sehen sie sich in die Augen.³⁸

Nach einer katastrophalen Überschwemmung sind weite Landstriche von Hunger und hygienischen Missständen heimgesucht. Anstelle der Regierung, die nicht in der Lage ist, die Situation zu verbessern, tritt die Sonne auf die Bühne des Geschehens:

L'autre amoureux éperdu de la terre haïtienne, le général Soleil, fit une apparition brutale. Ecartant les buées roses du matin, soufflant avec sa bouche de forge, secouant sa crinière de flammes, le nègre de feu qui, sans cesse, voyage dans le ciel, commença à boire les eaux et déversa sa chaleur d'amour sur la plaine.

La chaleur qui compense la méchanceté des hommes au pouvoir et leur haine du peuple, la chaleur, amie des pauvres nègres, s'étendit pesante, luisante sur les eaux. Le général Soleil, seul service d'hygiène des campagnes haïtiennes, attaqua les microbes, les miasmes et les flaques. (*Compère* 171)

Die Sonne verkörpert Liebe und Güte und tritt für die Benachteiligten ein. Als der Hunger der armen Bevölkerungsschicht überhand nimmt, steht sie wie schmelzende Butter am Himmel und scheint bessere Zeiten zu verheißen.³⁹ Die Unruhen im Volk, die von einem „vent de fronde“ (*Compère* 182) begleitet werden, erscheinen im roten Licht der Abendsonne: „Le

³⁶ Auf den Zusammenhang von marxistischer Utopie und Krankheit geht Bernard Mouralis näher ein. Mouralis kritisiert, dass Alexis das Motiv der Krankheit mit dem Erbe Afrikas parallelführe, so dass sich der Eindruck ergebe, „l'Afrique est une maladie, une malformation congénitale qui s'oppose à l'essor de la conscience et maintient le noir dans un état de sommeil.“ (Bernard Mouralis, 1992, 225.). Dieses Urteil ist jedoch so kategorisch nicht haltbar. Mouralis stützt seine These auf zwei Textstellen, in denen jeweils das Wort „carapace“ verwendet wird; einmal legt sich die Krankheit wie ein Panzer um den Schädel des Kranken, und einmal klebt Afrika wie ein Panzer am Körper des Schwarzen. Aufgrund der Wiederholung des Wortes „carapace“ setzt Mouralis Afrika und Krankheit analog. Er übersieht jedoch, dass das Wort noch in einer dritten Textstelle verwendet wird. Dort klebt die Sträflingskluft wie ein Panzer am Körper des Gefangenen Hilarion (cf. *Compère* 42.). Eine einfache Gleichsetzung von Afrika und Krankheit scheint mir deshalb nicht gerechtfertigt. Der Panzer ist vielmehr Ausdruck eines eingeschränkten Bewusstseins, das wie eine Fessel die freie Entfaltung des Protagonisten verhindert. Hilarions Krankheit symbolisiert daher einen halb-bewussten Zustand des Dahindämmerns. Wie Hilarions Körper und Geist, von dem die Krankheit in regelmäßigen Abständen Besitz ergreift, ist Hilarion nur ein Spielball der Mächtigen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass er noch nicht über ausreichend Bildung verfügt, sich seiner Lage bewusst zu werden. Ob Hilarion aber afrikanische Wurzeln in sich trägt oder einer anderen Gemeinschaft angehört, ist nebensächlich. In diesem Sinn werden bestenfalls die Aspekte Afrikas in Verbindung mit Hilarions Krankheit gebracht, die dazu beitragen, dass Hilarion in einem Zustand der Unmündigkeit verharrt. Dies trifft vor allem auf den Aberglauben der Bevölkerung und zum Teil auf den Voudou zu. Wie wir noch sehen werden, ist Alexis' Einstellung zum Voudou tatsächlich widersprüchlich.

³⁷ Cf. auch: „Pour le moment, il avait encore besoin de Jean-Michel et de ses camarades, ils étaient la lumière, ils portaient l'espoir...“ (*Compère* 199). Und: „Plus qu'il était marqué par le travail, plus le labeur le couturait de cicatrices, plus son corps se déformait, plus les choses s'éclaircissaient à son esprit. De quelles usures nouvelles son corps devait-il être porteur, pour qu'il ait la lumière? Les mots de Jean-Michel lui revenaient dans la tête.“ (*Compère* 208).

³⁸ Cf. *Compère* 54.

³⁹ Cf. *Compère* 181.

soleil comme une énorme grenade rouge avait laissé saigner son suc sur les nuages, sur la mer et sur la ville.“ (*Compère* 213). Die Röte der Sonne scheint neben der Landschaft auch die Menschen angesteckt zu haben. Ihre überdimensionale Größe suggeriert einen Bezug zwischen ihrer Leuchtkraft und dem Aufbegehren des Volkes. In der Bedeutung von „grenade“ als Granate schwingt der kämpferische Ernst der Proteste bereits mit.

Nach dem Bauchschuss auf Paco Torres entsteht aus dem zunächst kleinen Blutfleck eine große Sonne, die als politischer Symbolträger den umstehenden Zuckerrohrarbeitern den Weg zeigen soll, die despotische Ordnung zu untergraben und zu zersetzen: „Une petite tache rouge marquait la poitrine de Paco, s’élargissait sans cesse; elle illumina bientôt la chemise blanche d’un grand soleil rouge.“ (*Compère* 284). Der Tod Paco Torres nimmt Hilarions Ende vorweg, der zusammen mit Claire-Heureuse und dem Kind „[d]roit vers le soleil couchant...“ (*Compère* 326) flieht und ebenfalls einem Bauchschuss zum Opfer fällt. Als Hilarions Sinne schwinden, meint er, die Sonne am Himmel zu sehen. Zwischen Wahnsinn und Euphorie erkennt er die Sonne als Wegweiser für Haïti: „La grande vérité, c’est que le soleil d’Haïti nous montre ce qu’il faut faire. Pierre Roumel, Jean-Michel, Paco, tous les autres sont arrivés à comprendre ça. Moi, je n’ai pas voulu comme eux devenir soldat dans l’armée du Général Soleil“ (*Compère* 349). Die zentrale Lektion, die ihm die Sonne erteilt hat, ist die Liebe. Bei der Beschreibung der Sonne steht sie im Vordergrund⁴⁰. Die Sonne setzt sich beständig für bessere Lebensbedingungen ein:

Pourtant le Général Soleil est un grand nègre, c’est l’ami des pauvres nègres, le papa, il ne montre qu’un seul œil jaune aux chrétiens vivants, mais il lutte pour nous à chaque instant, et nous indique la route. De même qu’il gagne sans cesse contre la nuit, de même qu’il arrive à arracher à l’année une saison qu’il domine, les travailleurs peuvent changer les temps et arracher une saison de vivre sans misère... (*Compère* 349)

Die Sonne vermag die Landschaft und die Anstrengungen des Menschen fruchtbar zu machen. Naturschönheit impliziert dabei auch die Sicherung der menschlichen Lebensumstände in ökologischer wie sozialer Hinsicht. So geht die Liebe zur Natur mit der Liebe zum Menschen einher: „Aimer sa terre, aimer son peuple.“ (*Compère* 224), lautet Roumels Devise. Auch Jean-Michels Forderung, „Je la veux belle cette terre“ (*Compère* 97), zielt in erster Linie auf gesellschaftliches Gelingen ab. Der Mensch ist aus einer schönen Natur genauso wenig wegzudenken wie die Natur aus dem Lebensbereich des Menschen.

⁴⁰ Auch Roumels Forderung nach „un immense amour de l’homme et de la vie“ (*Compère* 224) veranschaulicht, dass die Liebe das Fundament für Alexis’ politische Überzeugung darstellt.

3.5 *Réalisme merveilleux: un art de foisonnement*

In Alexis' erstem Roman steht Compère Général Soleil im Zentrum der Naturdarstellung. Die Sonne dient dabei vor allem als Symbol für die Bewusstseins- und Bewusstseins-erlangung der Volksmassen, als leuchtende Orientierungshilfe für den Kampf um soziale Gerechtigkeit. Das Sonnenmotiv hat universellen Charakter und veranschaulicht die globalen Implikationen der kommunistischen Utopie: Wie die Sonne in allen Ländern der Erde leuchtet, soll auch der Klassenkampf alle Länder erfassen. Die Sonne als allegorische Figur erinnert an die Funktion der Natur in *Gouverneurs de la rosée*. Auch Roumain griff auf symbolische Naturmotive wie Wasser, Quelle, Tau und Trockenheit zurück. Die Bewusstwerdung der haitianischen Bauern, die Aberglaube und Hass zugunsten eines gesunden Menschenverstandes abstreifen, erfolgt parallel zur Bewässerung des Bodens. Der Weg zu Eigeninitiative und Selbstverantwortung ist in das Wasser projiziert. Es spielt in dieser Hinsicht eine ähnliche Rolle wie die Sonne in *Compère Général Soleil*. Durch den universellen Charakter der Motive Wasser und Sonne tritt der Ort, an dem das Romangeschehen seinen Lauf nimmt, in den Hintergrund. Die Handlung hat vor allem exemplarischen Charakter. Ihr Grundgerüst kann in jedes beliebige Land, in dem soziale Ungerechtigkeit herrscht, verlegt werden.

Mit dem Roman *Les Arbres musiciens* (1957) widmet Alexis seine Aufmerksamkeit dem haitianischen Boden in seiner Einzigartigkeit. Die Zuwendung zum typisch Haitianischen ist bereits der Rede „Du réalisme merveilleux des Haïtiens“ abzulesen, die er 1956 auf dem ersten Kongress schwarzer Schriftsteller und Künstler hielt. Dort erhält das „Nationale“ einen großen Stellenwert⁴¹. Alexis betont den synkretistischen, kreolischen Charakter der haitianischen Kultur. Ihren Schwerpunkt bildet das afrikanische Erbe. Alexis definiert deshalb das Nationale vor allem über die Volkskultur⁴², die im Boden verwurzelte Naturreligion Voudou und die daraus resultierende „wunderbare“ Sicht der Welt: „Le peuple haïtien ainsi que d'autres peuples d'origine nègre par exemple a une vision bien personnelle de la réalité sensible, du mouvement du rythme et de la vie.“⁴³ In der Naturdarstellung von *Les Arbres musiciens* wird sich diese Neuorientierung darin äußern, dass nach einem universalen Motiv wie dem der Sonne nun die konkrete Natur und ihr Verhältnis zum Menschen im Vordergrund stehen. Der haitianische Zugang zur Wirklichkeit ist fundamental pantheistisch. Die ganze

⁴¹ Cf. „Il est donc utile que [...] tous ensemble, librement, les artistes progressistes d'un pays, les seuls en qui le peuple entier se reconnaisse, confrontent leurs points de vue sur les tâches présentes de l'art national en fonction de l'histoire de leur peuple, de ses traditions, de ses tendances manifestes, de ses goûts, de ses espoirs, de ses rêves, de ses certitudes et de ses combats.“ Jacques Stephen Alexis, 1956/57, 247.

⁴² Cf. „Nous resterons fidèles [...] à la formule selon laquelle le peuple, pris dans sa masse, est la seule source de toute culture vivante; il en est en quelque sorte la base, le fondement sur lequel viennent rejaillir les apports des hommes de culture“. Ibid. 251.

⁴³ Ibid. 262.

Natur erscheint belebt und ist Wohnort der Geister und Götter: „Pour notre peuple les vents, les fleuves, les saisons, les éléments sont des personnages vivants qui interviennent dans la vie des hommes.“, so Alexis in seinem Vortrag „Où va le roman?“⁴⁴. Diese wunderbaren Elemente prägen die haitianische Volkskunst in einzigartiger Weise:

L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère et de merveilleux; la beauté des formes n'y est pas en quelque domaine que ce soit une donnée convenue, une fin première, mais l'art haïtien y atteint par tous les biais, même celui de ladite laideur.⁴⁵

Da für Alexis die Arbeit des Schriftstellers neben der Ästhetik immer auch der Aufklärung der Massen verschrieben ist, muss engagierte Literatur auch die Wirklichkeitsauffassung des Volkes widerspiegeln und die Sensibilität des Volkes ansprechen. Ein Realismus, wie in beispielsweise Zola in seinen Romanen verwendete, sei für die Belange des haitianischen Volk unzureichend; denn ein sozialer Realismus auf Haiti muss, so Alexis, immer auch ein Realismus des Wunderbaren sein. Er fordert: „Vive un réalisme vivant, lié à la magie de l'univers, un réalisme qui ébranle non seulement l'esprit, mais aussi le cœur et tout l'arbre des nerfs!“⁴⁶ Unter Alexis' Konzept des „réalisme merveilleux“ versteckt sich also sowohl eine wunderbare Wirklichkeitsauffassung als auch das erklärte Eintreten des Autors für die Interessen seines Volkes. Zusammenfassend definiert Alexis den „realisme merveilleux“ folgendermaßen:

Pour se résumer le Réalisme Merveilleux se propose:

1. de chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses grandeurs comme ses misères, avec le sens des perspectives grandioses que lui donnent les luttes de son peuple et la solidarité avec tous les hommes; atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et à la vérité profonde de la vie.
2. de rejeter l'art sans contenu réel et social;
3. de rechercher les vocables expressifs propres à son peuple, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en utilisant sous une forme renouvelée, élargie les moules universels, en accord bien entendu avec la personnalité de chaque créateur;
4. d'avoir une claire conscience des problèmes précis, concrets actuels et des drames réels que confrontent les masses, dans le but de toucher, de cultiver plus profondément et d'entraîner le peuple dans ses luttes.⁴⁷

⁴⁴ Jacques Stephen Alexis, 1957b, 98. Cf. auch René Depestres Definition des Wunderbaren in *Bonjour et adieu à la Négritude*: „Si l'on entend par *merveilleux* tout ce qui dans la vie s'éloigne de l'ordre naturel et ordinaire des faits et des idées, il y a au monde peu de pays qui, dans cette voie du rêve, ont avancé avec autant d'audace et de grâce qu'Haiti. Le sens du merveilleux, dans le foisonnement de ses manifestations, est l'une des composantes historiques de la conscience et de la sensibilité des Haïtiens. Il y a une manière propre à notre peuple de concevoir les rapports de l'esprit à l'imaginaire. [...] Les éléments telluriques et sociaux de l'univers haïtien ont été, en réponse à l'âpre problématique de l'esclavage, dilatés et noués en un système complexe de correspondances et de connivences symboliques ou mythiques.“ René Depestres, 1980, 236f.

⁴⁵ Jacques Stephen Alexis, 1956/57, 263.

⁴⁶ Ibid. 263.

⁴⁷ Ibid. 268.

3.6 Voudou: compagnonnage de la terre natale

Obwohl Alexis das Wunderbare als Ausgangsbasis für seinen Realismusbegriff sieht, steht er ihm zunächst kritisch gegenüber. Denn das Wunderbare entspringt einer Religion, der er wie jeder anderen Religion als Kommunist ablehnend begegnet. Alexis interessiert sich für den Voudou daher vor allem in formeller Hinsicht, wie Margaret Heady in ihrem Artikel zurecht betont⁴⁸. Darüber hinaus dürfte Alexis vom Voudou deshalb fasziniert gewesen sein, weil er historisch die Rolle des Gegners zur herrschenden Ordnung einnahm. Während die katholische Kirche an der Seite der Eroberer und Herrscher stand, bildete sich der Voudou in der kreolischen Sklavengesellschaft und daher in Opposition zur herrschenden Macht. Im Gegensatz zu Roumain, der dem Voudou aus sozialistischer Sicht negativ gegenüberstand, erkennt Alexis das Widerstandspotenzial, das in der Volksreligion liegt. Statt die mythisch-magische Weltanschauung des Voudou zurückzuweisen, wertet er sie zur Inspirationsquelle für Kultur und Emanzipation auf.

In *Compère Général Soleil* konnotiert Alexis den Voudou eindeutig negativ. Hilarion betrachtet es von Anfang an als Geldverschwendung, die kargen Ersparnisse für eine Zeremonie zur Besänftigung der Geister auszugeben. Wie Manuel aus *Gouverneurs de la rosée* ergreift jedoch kurzfristig das afrikanische Erbe Besitz von ihm⁴⁹. Als er mit den Gebeten, Gesängen, Tänzen und Rhythmen konfrontiert wird, kann er sich nicht gegen deren Zauber wehren und geht wider Willen in der Gemeinschaft auf. Doch kurze Zeit später plagen ihn Kopfschmerzen⁵⁰. Der Ritus hat ihn stumpfsinnig und apathisch gemacht: „Hilarion demeura longtemps devant la cour, l’esprit absent, stupide. En sueur.“ (*Compère* 135). Besonders kritisch wird der Text bei der Beschreibung einer blutrünstigen Zeremonie, die von einem Minister initiiert wird, der trotz seiner Bildung das metaphysische Weltbild des Volkes nicht abgelegt hat. Er steht „tout tremblant devant l’Olympe africain“ (*Compère* 186) und befolgt blind die „abbérations grégaires du vaudouisme“ (*Compère* 186)⁵¹. Positiv erscheint der Voudou in nur einem Fall: Der Voudou-Priester Frère Général, der sein Amt vor allem zur persönlichen Bereicherung nutzt, wird in Trance zu einem neuen, gereinigten Menschen und scheint für einen kurzen Moment seine menschlichen Schwächen abzulegen. Ich werte Alexis’ Interesse für den Voudou deshalb auch als anthropologische Neugier. In *Compère*

⁴⁸ Cf. Margaret Heady, 2002, 120.

⁴⁹ Cf. „C’est terrible comme l’Afrique pèse sur les pauvres nègres. Quand ils s’en croient détachés, elle surgit soudain, au moment où l’on s’y attend le moins, avec ses rythmes et ses mystères.“ (*Compère* 125).

⁵⁰ Die Kopfschmerzen fungieren bei Alexis anscheinend als Symbol für einen inneren Konflikt, der die Protagonisten momentan quält. Sie drücken wie im Fall der chronischen Kopfschmerzen von La Niña Estrellita in *L’Espace d’un cillement* psychisches Unwohlsein aus, das sich körperlich manifestiert.

⁵¹ Der Minister dient als Beispiel dafür, dass der Voudou auch für die Elite Haitis von größter Bedeutung ist, wie Alexis in „Du réalisme merveilleux des Haïtiens“ betont. Cf. Jacques Stephen Alexis, 1956/57, 255.

Général Soleil kommt der Voudou interessanterweise ausgerechnet in Bezug auf den Menschen zum ersten Mal zur Sprache. Hilarion ist über das politische Engagement des reichen Pierre Roumel erstaunt: „Il y a en vérité plus de mystères dans le cœur de l’homme que dans tous les secrets du vaudou...“ (*Compère* 52).

In *Les Arbres musiciens* wertet Alexis den Voudou auf. An die Stelle des zwielichtigen Frère Général tritt Papa Bois-d’Orme, der in moralischer, menschlicher und ethischer Hinsicht über jeden Zweifel erhaben ist. Über seine Widersacher trägt er klar den Sieg davon. Auch die zeitliche und thematische Situierung des Romans in den Jahren der Regierung Elie Lescots (1941-1946) setzt den Voudou in einen positiven Kontext. Im Mittelpunkt steht das Projekt der Landenteignung durch die amerikanische Firma S.H.A.D.A. (Société haïtienne-américaine pour le développement agricole), die auf Haiti Kautschuk anbauen will und dafür das Land der Kleinbauern benötigt. Da im Gegenzug die amerikanische Regierung mehrere Millionen Dollar Entwicklungshilfe bereithält, unterstützt die haitianische Regierung das amerikanische Projekt. Sie fürchtet jedoch den Aufstand der Bauern, die sich in den Voudou-Gemeinden formieren und organisieren könnten. Deshalb verbündet sich die Landesführung mit der katholischen Kirche, die eine *campagne anti-superstitieuse* plant, um die Voudou-Zentren zu schwächen und zu zerstören.

Trotz dieser positiven Aufwertung des Voudou zum Zentrum des politischen und wirtschaftlichen Widerstandes bleibt Alexis in seinem Roman distanziert. Der Roman beginnt mit einer Szene heimkehrender Fischer. Wie in *Compère Général Soleil* ist es Nacht. Die Fischer glauben, in den Nebelschwaden über der Bucht allerlei wunderbare Gestalten zu sehen und unterhalten sich über die Wunderwesen der Nacht. Durch die direkte Rede der Männer wird das Wunderbare zunächst kommentarlos eingeführt. Anschließend äußert sich der Erzähler zum Gespräch der Fischer:

La terre des Tomas d’Haïti étincelle de merveilles telles que nul passant ne pourrait s’imaginer que la misère, la détresse eussent pu prendre racines en un pareil décor. De toutes parts fulgurent, fleurissent, s’irisent, embaument, poudroient tant de pièces de féerie que le merveilleux fuse irrésistiblement de chaque parcelle de terre, du ciel et du vent, vraisemblable, vivant, préemptoire. (*Arbres* 12)⁵²

Die Wortwahl im Text des Einleitungskapitels verrät, dass der Erzähler dem Wunderbaren widersprüchlich gegenüber steht. So spricht er von „fantômes de vapeur“ (*Arbres* 11), „invraisemblables ballets surréels“ (*Arbres* 12), „faux-papiers“, „fantaisies“, „mille et un phantasmes“, „la tête touffue de légendes“, „faux paradis“ und „folles équipées du rêve“. Der

⁵² Jacques Stephen Alexis, *Les Arbres musiciens* (Paris: Gallimard, Collection L’Imaginaire, 1957a). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Arbres* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Erzähler distanziert sich vom Glauben der Personen, die er sprechen lässt, und zeigt indirekt das Wunderbare als Irrglauben, als Einbildung, als nicht existent auf.

Auch als ein vermeintlicher Zombie in das Dorf Ganthier kommt, grenzt sich der Erzähler von der Volksmeinung ab. Er steht auf der Seite der Wissenschaft, die das ungewöhnliche Auftreten des zombiehaften Mädchens schlicht dadurch erklärt, dass es taubstumm ist. Das Volk dagegen, das sich hysterisch auf die junge Frau stürzt, wird pejorativ als „populace“ bezeichnet. Die Anführungszeichen in der Rede der Mutter markieren die Kritik, die der Erzähler an ihren Ansichten übt:

Tout le marché se lança aux troussees de la malheureuse qui fut cernée, assaillie, ceinturée, malmenée, bouleversée, meurtrie, époustoufflée et immobilisée par cinquante paires de mains. Les bras tordus derrière le dos, on la tourna vers le gendarme [...]. C'est ainsi que par une belle matinée, on s'empara d'un ‚zombi‘ à Ganthier... Une boutiquière, Lamercie Petit prêtre, qui avait ‚perdu‘ sa fille il y avait cinq ans, – sa rejetonne était morte d'une septicémie et d'un abcès du poumon dûment constatés par la Faculté –, déclara catégoriquement reconnaître sa fille en la sourde-muette. Elle ajoutait avoir toujours été persuadée que sa malheureuse enfant n'était pas morte de mort naturelle, mais qu'elle avait été victime des sortilèges des ‚malveillants‘. Elle se portait garante qu'on avait affaire à un cas de ‚zombification‘ caractérisée. Sur les dents, la maréchaussée eut fort à faire pour contenir la populace rassemblée devant le poste de police afin de voir la ‚zombie‘. (*Arbres* 295f)

Wie im Fall der kranken Mariette in *Compère Général Soleil*, die trotz des Verbots des Arztes Jean-Michel Infusionen und Kräuter der Volksmedizin verabreicht bekommt und stirbt⁵³, steht der Erzähler auf der Seite der westlichen Medizin, der Alexis durch seine eigene Arbeit als Arzt verpflichtet war. Andererseits wird wenig später eine schwierige Geburt geschildert, bei der es Papa Bois-d'Orme gelingt, ohne Operation das Kind aus dem Leib der toten Mutter zu holen. Obwohl der Erzähler der Volkskultur und ihrer Religiosität immer wieder skeptisch gegenübersteht, weist er den Voudou nicht grundsätzlich zurück: „Le vaudou était l'âme du peuple, sa vraie foi et sa seule ressource. Les Loas étaient amalgamés au corps de la nation, ils fécondaient la terre comme le mâle fertilise sa femelle!“ (*Arbres* 179). Der Voudou ist aus Haiti nicht wegzudenken, denn er entsteht, so der Erzähler, aus dem „compagnonnage de la terre natale“ (*Arbres* 180).

Alexis beschränkt sich bei der Schilderung von Voudou-Zeremonien daher meist auf einen kommentarlosen, ethnographischen Sprachgestus, so dass der Eindruck entsteht, er wolle die vom Aussterben bedrohten Riten und Zeremonien dokumentieren und festhalten. Der gleiche Impuls beherrscht die Passage, in der Carles die Voudou-Kultgegenstände betrachtet, die in Diogènes Pfarrhof auf ihre Zerstörung warten. Detailreich beschreibt der

⁵³ Cf. *Compère* 75f.

Erzähler die Steine, Statuen, Vasen und Skulpturen, die Carles in die Hände nimmt. Nina Hopkins Butlin interpretiert die Beschreibung der Kunstgegenstände zu Recht als Sammlung und Inventarisierung der nationalen Kultur Haitis, als Aufbegehren gegen deren Zerstörung: „L’acte ekphrastique est conçu comme une arme politique, un geste de résistance et surtout comme une passion de mémoire à la fois salvatrice et visionnaire.“⁵⁴ Darüber hinaus ist die sprachliche Wiedergabe der Kultgegenstände zugleich als metapoetische Beschreibung des ganzen Romans lesbar: „Force et grâce, mystère et merveille, rêve et rudesse de la vie dans une nature chatoyante. Voilà ce que l’artiste avait voulu offrir [...].“ (*Arbres* 245). Indem Alexis seine Poetik mit der Ästhetik der taino-afrikanischen Künstler identifiziert, kommt seine Solidarität für den Voudou als Ausdruck der Seele seines Landes am stärksten zum Ausdruck.

Die Kultgegenstände zeugen von der Verwurzelung des Voudou im haitianischen Boden. Die Statue eines kleinen Tieres, „mi-couleuvre mi-lézard“ (*Arbres* 247) klammert sich mit ihren starken Tatzen an der Erde fest. Weil die Natur durch Üppigkeit und Wucherung ihre Präsenz aufdrängt, ist sie mitbestimmend für ihre wunderbare Belebung durch den Voudou: „[C]’était toute cette vie âpre faite de peurs mystérieuses, incoercibles au cœur des forêts immémoriales hantées de bêtes-plantes et de dieux-animaux!“ (*Arbres* 246). Als der Stein, den Carles aus Wut über seinen Bruder Diogène zu Boden wirft, zu Bruch geht, offenbart sich eine feine Zeichnung:

La pierre venait de se fendre sous le choc et les deux surfaces de rupture offraient à ses yeux un incroyable dessin en couleur. Il en ramassa les morceaux. C’était un paysage délicatement coloré, une anse marine de sable chaud, de vertes frondaisons éclairées par un ciel d’un bleu léger, la mer au loin, une pirogue sur la rive, un grand oiseau et un homme sortant des eaux! Par quelle technique mystérieuse le dessin avait-il été incrusté au cœur de la pierre? Il la gratta avec son ongle, le dessin faisait corps avec le calcaire, en profondeur...“ (*Arbres* 247)

Im Inneren des Steines ist eine Landschaft eingepägt. In einer *mise en abîme* spiegelt der Stein die äußere Natur wider. Carles ist unklar, wie die Zeichnung in das Innere des Steins eingraviert werden konnte. Das Kunstvolle der Zeichnung tritt so weit hinter die Abbildung zurück, dass das Kunstwerk Teil der Natur zu sein scheint: Das Bild „faisait corps“ mit dem Stein, und zwar „en profondeur“. Auch in der Zeichnung selbst kommt die Verwobenheit von Natur und Mensch zum Ausdruck: Der Mensch ist nicht der Höhepunkt der Schöpfung, sondern steigt zeitgleich in Gemeinschaft mit einem Vogel aus dem Wasser, dem der Mensch nicht einmal im Hinblick auf seine Größe überlegen ist. Alle Teile der Natur sind als

⁵⁴ Nina Hopkins Butlin, 1998, 25.

harmonischer Zusammenklang abgebildet: Wasser, Land, Flora, Fauna, der durch die Sonne erleuchtete Himmel und der Mensch.

Die Zeremonien der Gemeinde spiegeln die Erdverbundenheit des Voudou wieder. Die Loas sind bei den Ritualen in Form von Tieren vertreten⁵⁵. Im Traum von Papa Bois-d'Orme vereinen sich die Gewalt der Loas und die Naturgewalten zu einer Macht⁵⁶. Der Wald von Nan Mapou verräumlicht die Verwurzelung des Voudou in der Erde, denn die Loas selbst wohnen in den Luftwurzeln:

À un détour, la futaie de mapous apparut comme un miracle, rassemblement de géants, arbres obèses dont le faite hautain fouillait le ciel. Les initiés se dispersèrent dans l'éclaircie. Seul le grand-prêtre s'avança dans l'enchevêtrement de racines géantes qui couraient sur le sol. Certaines racines étaient hautes de près d'un mètre, elles s'entrelaçaient, délimitant des aires irrégulières, les 'chambres' des Loas. Certaines chambres avaient la configuration de triangles, d'autres de losanges, de polygones irréguliers ou ne rappelaient aucune forme précise. Les dieux de l'Afrique éternelle avaient élu domicile là, disaient les fidèles de La Remembrance, à Nan-Mapou, non loin des demeures de leurs enfants. (*Arbres* 339)

Papa Bois-d'Orme, dessen Nähe zur Natur bereits in seinem Namen ausgedrückt wird, findet in der Erde Trost und Kraft. Er küsst die Erde, drückt sein Gesicht hinein, verwendet die Erde als Mittel für die Wundheilung⁵⁷ und legt sich auf den nackten Boden zum Sterben nieder. Als er das Ende von La Remembrance nicht abwenden kann, vertraut er die Kultgegenstände dem haitianischen Boden an.

3.7 Der Bezug zur Mutter Erde: eine Dialektik von Nähe und Ferne

Papa Bois d'Orme verfügt wie die anderen papaloas über eine unmittelbare Beziehung zur Erde. Wiederholt wird erwähnt, dass sie auf dem nackten Boden sitzen. Zwischen sie und die Erde kann sich kein Hindernis schieben. Die Naturverbundenheit der Romanfiguren kommt so in ihrer Positionierung, Haltung und Bewegung im Raum zum Ausdruck. Besonders eindrucksvoll inszeniert Alexis dabei die Motive des Blickes aus dem Fenster und des Sturzes zu Boden. Während der Sturz symbolisch den Kontakt der Romanfigur zur Erde und damit zum Voudou-gepägten *génie national* wiederherstellt, wird in der Distanzhaltung des Fensterblicks die zunehmende Entfremdung des Protagonisten vorgeführt.

⁵⁵ Cf. *Arbres* 202f.

⁵⁶ Cf. *Arbres* 183f.

⁵⁷ Cf. *Arbres* 242.

3.7.1 Der Blick durch das Fenster: die Entwicklung Diogènes

Die Antithese zu den natur- und erdverbundenden Voudoupriestern, die sich auf den nackten Boden setzen, bildet Diogènes entfremdeter Zugang zu seiner Heimat. Sein Verrat an der „terre natale“ spiegelt sich in seinem Abstand zur Erde wider. Blickt er in die Natur, dann geschieht dies in gebändigter und kontrollierter Form: Er nimmt die Natur durch das Fenster wahr. Durch die Umrahmung entsteht eine Stilisierung, die Künstlichkeit und ästhetische Inszenierung suggeriert. Die Natur wird auf den Ausschnitt des Fensterrahmens verkleinert, beschnitten und beschränkt. Diogènes gewaltsamer Angriff auf La Remembrance und die anderen hounforts der Gegend kündigen sich in seiner Naturwahrnehmung bereits an. Auch sein Vorgesetzter, der Erzbischof, betrachtet die Natur durch das Fenster:

Sous les raies d'ombre que projettent les persiennes, monseigneur l'Archevêque, couché dans un lit empire trop étroit, paré d'une monumentale chemise brodée, joue à l'hybride de phoque et de zèbre. Il veille. [...] Le petit matin était là, insinuant à travers les persiennes, tremblant. (*Arbres* 31)

Die Außenwelt wird durch die Jalousien in Streifen geschnitten. Die Natur selbst scheint angesichts des Erzbischofs eingeschüchtert⁵⁸: Sie zittert. Alexis verwendete das Motiv des Fensterblicks bereits in *Compère Général Soleil*, um in der Ferne zur Natur auch die Ferne zum Volk auszudrücken. Dort betrachtete der despotische Präsident Vincent von seinem Regierungsgebäude aus Beton den Küstenstreifen vor Port-au-Prince. Die Natur inspiriert ihn zu dem ersten Satz einer Rede, die er im Radio zur Beruhigung des aufgebrachtten Volkes halten will: „Il se mit à déclamer: ‚Ces montagnes d'azur qui chaque matin se cuirassent de soleil pour monter à l'assaut des ciels plus proches...‘“ (*Compère* 218). Seine Naturwahrnehmung ist in erster Linie von Aggressivität und Gewaltbereitschaft geprägt.⁵⁹

Bevor Diogène das Amt in Fonds-Parisien annimmt, zweifelt er an der Richtigkeit seines Vorhabens. Sein Bruder Carles macht ihm Vorwürfe. Es gehe Diogène gar nicht um das Seelenheil der Gemeinde, sondern nur um seinen Aufstieg in der kirchlichen Hierarchie. Diogène habe, so Carles, ein romantisches Verständnis vom Landleben. Doch er werde kein „petit coin de campagne odoriférante“, kein „paradis perdu“ (*Arbres* 36) vorfinden. Noch ist sich Diogène nicht sicher, ob er durch seine Priesterschaft sein Land nicht verrät und im Dienst einer „mission civilisatrice“ (*Arbres* 59) steht, die er selbst in Führungszeichen setzt und anzweifelt. Seine Körperhaltung, „face contre terre“, verrät, dass seine Verbundenheit zur

⁵⁸ Die Assoziation von Fenstermotiv und Erzbischof wiederholt sich in *Les Arbres musiciens* ein weiteres Mal: „C'était une lettre de l'archevêché. Diogène s'avança vers la fenêtre, l'ouvrit pour faire entrer le jour, rompit précipitamment le pli et se mit à lire la missive de son archevêque.“ (*Arbres* 264).

⁵⁹ Dies gibt nicht nur die Brutalität der Herrschenden wider. Da die Natur die erste Verbündete des Volkes ist, scheint sie dem Präsidenten die wachsende Aggression der Bevölkerung anzuzeigen.

Heimat noch andauert. Der Wind, der durch das Fenster weht, blättert in der Bibel und scheint eine Frage nach der anderen aufzuwerfen:

Il s'était persuadé d'être avant tout le fils, le serviteur d'un Dieu vivant et, ce soir encore, comme tant d'autres soirs, il se sentait d'abord l'enfant d'une race, d'un peuple, d'une île. Sa race avait d'étranges domaines mystiques dont il avait, combien de fois, constaté la puissance, les merveilles sauvages, les aberrations aussi, mais dont il connaissait également l'humanisme profond et le prodigieux état de services en faveur de la liberté. Un peuple sans traditions n'est-ce pas un peuple sans visage, un peuple sans avenir?... [...] Il allait être prêtre... Dans quel but? Pour se retrancher de sa communauté native et ne considérer que la communion des Saints, la contemplation, la prière? Pour vivre et combattre au milieu de son peuple?... Il allait être berger et le chemin devant lui était sans horizon! (*Arbres* 59f)

Die Natur kann Diogène noch erreichen – wenn auch nur durch das Fenster. Sie veranlasst, dass Diogène sein Handeln in Frage stellt. Seine Abschottung von der natürlichen Umgebung ist nicht gänzlich vollzogen. Dennoch lautet sein Entschluss: „Sa revolte était finie. Peut-être reviendrait-elle parfois, quelque soir à naître, mais dorénavant il obéirait comme un cadavre...“ (*Arbres* 64). Der hier angekündigte Abend des letzten Aufbegehrens vor der endgültigen Kapitulation kommt kurze Zeit später.

Dass Diogène vor seinem Amtsantritt den heimischen Boden noch nicht unter den Füßen verloren hat, zeigt sich auf einer Feier der schwarzen Bourgeoisie. Als die Gastgeberin Mlle Desoiseaux, eine ältere Dame, während der Unterhaltung umotiviert vom Stuhl fällt, bricht Diogène in ein schallendes Gelächter aus. Er kann sich nur schwer beruhigen. Sein unstandesgemäßes Verhalten sprengt den Rahmen:

Il éclata d'un rire gras, un rire fleuve, avec des râles sibilants, des éructations soudaines, des gloussements qui se perdirent dans des petites cascades de toutes couleurs et de toute tonalité. Un rire-élément, tellement libre et déboutonné, tellement peuple que son visage en fut mouillé, tout éclaboussé. Les autres rieurs s'arrêtèrent, vexés. [...] Conscient du désastre, tout penaud de son laisser-aller qui émergeait après des années de lutte contre sa franche nature d'enfant du Portail La Scierie, Diogène ne savait plus où se mettre. À l'école de la charité chrétienne depuis des années, ça faisait longtemps qu'il ne lui était pas arrivé de rire ainsi. (*Arbres* 98)

Der Erzähler begrüßt das Lachen als Akt wider die Scheinheiligkeit der bestehenden Ordnung. Das Lachen, „rire fleuve“ und „rire-élément“, verdeutlicht Diogènes „franche nature“, die sich gegen die Zügelungen der katholischen Erziehung wehrt. Die Verbindung zwischen Diogène, der Natur und dem einfachen Volk, dem er entstammt, ist noch nicht gekappt. Das Lachen Diogènes verstimmt die anderen Gäste der Feier aufgrund seines revolutionären Potentials. Im Gelächter klingt der Entwurf einer Gegenwelt an, in der die

bestehenden Werte umgekehrt werden. Der Sturz der Dame, der dazu führt, dass sie den Blick auf ihr spitzenbedecktes Hinterteil frei gibt, führt dies plastisch vor Augen.

In seiner Untersuchung *Literatur und Karneval* hebt Michail Bachtin die Macht des Lachens zum Umsturz der bestehenden Ordnung heraus. Nach Bachtin ist das karnevalistische Lachen „fröhlich, befreiend, wiedergebärend, schöpferisch“⁶⁰ und zerstört „die beschränkte Ernsthaftigkeit sowie jeglichen Anspruch auf eine zeitlose Bedeutung und Unabänderlichkeit der Vorstellungen von der Notwendigkeit“⁶¹. Stattdessen befreit es „das menschliche Bewusstsein, den Gedanken und die Einbildungskraft des Menschen für neue Möglichkeiten“⁶². Bachtins Konzeption des Karnevals als „Weltempfinden des Volkes früherer Jahrtausende, wohlgerichtet des ganzen Volkes“⁶³ lässt sich zu Alexis' Vorstellung vom Wunderbaren der Volkskultur parallel setzen. Wie das magische Wirklichkeitsempfinden der haitianischen Bevölkerung stellt auch die Lachkultur ein enges Verhältnis zwischen Mensch und Natur her:

Dieses Weltempfinden befreite von Furcht, näherte Mensch und Welt, Mensch und Mensch einander an, zog alle Menschen in die Zone des freien, intim-familiären Kontakts hinein. Die sich in diesem Weltempfinden ausdrückende Fröhlichkeit des Wechsels, die fröhliche Relativität stand der einseitigen und finsternen offiziellen Ernsthaftigkeit entgegen, die von Furcht geboren, von Dogmen beherrscht, die dem Werden und Wechsel feindlich gesinnt war, die den gewordenen Zustand des Seins und der Gesellschaft verabsolutieren wollte.⁶⁴

Da Alexis das Lachen in Opposition zu Diogènes katholischer Erziehung stellt, stehen Lachen und Volksempfinden auf einer Seite.

Die Szene, in der Diogènes Nachhauseweg geschildert wird, gibt Auskunft darüber, wie Diogène den lebendigen Bezug zum Volk und zur Natur verliert. Der Hass, dem er sich nach seinem Ausrutscher gegenüber sieht, weckt seinen Gegenhass: „Pour un soir de honte, lui aussi il était prêt à se laisser envahir par cette plante-haine qui pousse, prolifère et s'enchevêtre à l'âme avec une luxuriance spontanée, prodigieuse!“ (*Arbres* 100). Als Diogène noch in seinen Überlegungen und seiner Reue über das plötzliche Hassempfinden gefangen ist, wird er das Opfer einer wunderbaren Erscheinung. Eine Herde Rinder und der Teufel höchstpersönlich scheinen über ihn herfallen zu wollen. Völlig außer sich gelangt er nach Hause. Durch die Logik des Textes werden die Vorfälle des Abends verknüpft. Sein Lachen, der Hass der Gäste, sein Gegenhass und die wunderbare Erscheinung bilden für Diogène ein

⁶⁰ Michail Bachtin, 1969, 30.

⁶¹ Ibid. 28.

⁶² Ibid. 28.

⁶³ Ibid. 62.

⁶⁴ Ibid. 62.

Erlebnis, dessen einzelne Bestandteile einander zu bedingen scheinen. Vermutlich aus diesem Grund stellt der Abend einen Wendepunkt in seinem Verhalten dar.

Auf dem Weg nach Hause zweifelt Diogène über den Ursprung des Bösen. Nicht der Sündenfall sei ausschlaggebend für das Böse in der Welt, nicht der Antagonismus von Gott und Teufel, sondern die unperfekte Welt: „Toutes les révoltes, tous les reniements ne venaient-ils pas du spectacle amer du monde?“ (*Arbres* 101). Die angsteinflößende Erscheinung des Wunderbaren jedoch lässt ihn seine Vermutung zurücknehmen: „Était-ce là le Diable dont il avait douté?...“ (*Arbres* 102). Das Wunderbare inthronisiert auf diese Weise eine Weltauffassung, die im Sinne der katholischen Kirche die Entstehung des Bösen, der Ungerechtigkeit, der Boshaftigkeit in das Überirdische verbannt. Nachdem der Hass der Gäste Diogène für sein Lachen bestraft hat, dämmt die Angst, die ihm das wunderbare Spektakel einflößt, sein restliches Widerstandspotential gegen die kirchliche Doktrin ein. Der Teufel persönlich scheint ihm aufgrund seines Verständnisses für Rebellen und Widerständler seine Aufwartung machen zu wollen. Fortan wird sich Diogène an die offizielle Linie der katholischen Kirche halten. Und die schreibt ihm die Zerstörung der hounforts, der Voudou-Kultstätten, vor. Alexis ist weit davon entfernt, das Verhalten Diogènes einfach zu verurteilen. Er schafft keinen Sündenbock, sondern führt glaubhaft die Umstände vor, unter denen sich ein Mensch verändern kann.

Diogènes zweiter Fensterblick verdeutlicht, dass er die Verbindung zur Natur gekappt hat. Er nimmt die Natur nun bedrohlich wahr und schlachtet die Gewalt der Natur in einer Predigt als Strafe Gottes aus. Wie er die plötzliche Erscheinung der Rinderherde als Bestrafung für unrechte Gedanken verstanden hat, stellt er zur Verunsicherung der Bevölkerung von Fonds-Parisien die Naturgewalt in den Dienst eines alttestamentarischen, strafenden Gottes:

Le fichier était devant lui, sur la petite table de travail de sa chambre, face à la fenêtre. Les montagnes en cette saison étaient enrobées d'un léger vêtement de brume, la pluie n'était pas loin. Elle allait surgir tout à l'heure comme une forcenée, fouetter sans merci les flancs rebondis des mornes, piaffer rageusement sur le ventre de la plaine, puis, peu après, se sauver à pas de loup, laissant la terre pantelante et molle. Dieu! Que cet amoncellement de nuages était monstrueux et funèbre! Le prêtre rassembla ses jambes sous la table et se remit à écrire: „...Oui, mes frères... Dieu est fatigué du bruit de ces tambours, de ces offrandes et de ces services en l'honneur des mauvais anges qu'il a chassés et déchus. Il est fatigué de votre irréligion, de vos sacrilèges et de vos superstitions démoniaques!... Je vois sa colère s'accumuler comme des nuages noirs et tragiques prête à éclater en orage sur vos têtes! Terrible colère du Dieu Vengeur!... À genoux, mes frères! À genoux, pécheurs!... Et priez!...“ (*Arbres* 151)

Die Natur wird mit Elementen der Weiblichkeit überblendet. Die Berge haben ein leichtes, fast durchsichtiges Gewand an, die Abhänge der Hügel erscheinen prall und rund wie eine Frau, deren weibliche Rundungen durch das Wort „flancs“ wachgerufen werden. Das Unwetter schlägt und trampelt auf dem Schoß und dem Bauch der Erde herum und schleicht sich danach wie ein Gewaltverbrecher heimlich davon. Die Erde bleibt weich und zuckend zurück. Diogène projiziert in die Natur nicht nur die Gewalt, die er gegen die Heiligtümer des Voudou richtet, sondern auch seine eigene Triebnatur. Der nächste Fensterblick Diogènes bestätigt diese Annahme.

Wieder plagen Diogène Zweifel, ob die Vernichtung der hounforts zu verantworten ist. Ihn quälen Depressionen, die bisweilen Todessehnsüchte in ihm aufkommen lassen. Als er zum Fenster blickt, sieht er im Haus gegenüber die halbnackte Résia Sonson auf ihrem Bett liegen. Er wendet sich ab. Lange kann er der Versuchung nicht widerstehen. Wieder schaut er hinaus und erblickt Résia splitternackt vor dem Spiegel. Wie von Sinnen rennt er aus dem Haus in die Natur: „Diogène dépassa les dernières maisons de la bourgade et s’engagea dans un sentier qui conduisait à un monticule verdoyant. Arrivé au sommet, il s’assit à même le sol, fourrageant avec son doigt une touffe d’herbe.“ (*Arbres* 327f). Noch in seiner Verzweiflung wiederholt er im Kleinen die Zerstörung der Natur, indem er ein Grasbüschel ausreißt und in der Erde wühlt⁶⁵.

Trotz seiner zunehmenden psychischen Labilität setzt Diogène seinen Kampf gegen den Voudou fort und rückt gegen den hounfort von Feuilles-Boudin vor. Diese Passage (*Arbres* 342-347) erinnert stark an die Kolonialliteratur⁶⁶. Die Natur ist aus der Perspektive des fremden Eindringlings beschrieben, der in der Absicht kommt, das Vorgefundene zu zerstören. Sein Blick auf die Voudou-Gemeinde entspricht der Perspektive der Europäer, die die Einheimischen als „Heiden“ und bössartige Hexer darstellen. Diogène scheint den kolonialen Blick von außen verinnerlicht zu haben und verhält sich dementsprechend: Er achtet die Kultur des Volkes nicht, raubt, plündert, zerstört, dringt in fremdes Eigentum ein und verletzt die Ehre der Menschen.

Zahlreiche schlechte Vorboten – die erdrückende Hitze, die seltsame Menschenleere, dunkles, kaltes und dichtes Gebüsch, der Schrei einer Eule, der plötzliche Unfall der Eselin

⁶⁵ Auch Danger Dessous wird wiederholt als Naturzerstörer in Szene gesetzt. Er reißt Gras und Unkraut aus oder malträtiert einen Klumpen Erde (*Arbres* 215f, 250). Die Geste des Ausreißens von Unkraut nimmt seinen eigenen Tod voraus: Er stirbt im klaren Bachwasser, das ihm stellvertretend für die ganze Natur seine Untaten heimzahlt (*Arbres* 381). Auch im Laufe der Goldstück-Episode wird Danger Dessous in einen negativen, parasitären Rahmen gebettet, und allerlei Ungetier betritt die Bühne des Geschehens (*Arbres* 288f).

⁶⁶ Die wuchernde Natur, die trostlosen Tiere, z. B. die im Staub scharrenden Hühner und die halbtoten Hunde, und die bedrohliche Atmosphäre, die auf Hexerei hinzuweisen scheint, finden sich beispielsweise auch in *Ulysse Cafre* (Cf. Ulysse 52f).

und ihre Tötung, mysteriöse Fliegen, ein gekreuzigter Vogel an einem Baum – halten Diogène nicht von seinem Vorhaben ab. Seine Wut entlädt sich gegen den Baum mit dem gekreuzigten Vogel. Er beginnt, ihn zu fällen. Wieder sind Voudou und Natur gleichermaßen die Opfer von Diogène. Als er schließlich auch La Remembrance zerstören will, lenkt Papa Bois-d’Orme die Gewalt Diogènes gegen ihn selbst um:

Quand tu regarderas les arbres, tu verras à leur balancement le corps mystique et invisible des Loas. Quand tu écouteras le vent gémir sur la campagne, c’est leur voix qui te maudira. Quand tu prendras l’odeur des saisons et le parfum des récoltes, tu ne pourras tolérer ce reproche qui sortira des entrailles de la terre qui n’est plus tienne... Dans le moindre fruit né du sol, la saveur des Loas te prendra à la gorge. Tes mains elles-mêmes ne pourront rien saisir sans que les Loas te brûlent d’un feu dévorant!... Car tu n’as pas respecté le droit des hommes à croire selon leur cœur... Va, fils de personne! Homme sans race! Homme sans terre! Homme sans nation!... Les mains des dieux sont sur toi!... (*Arbres* 368)

Mit seinem Fluch zieht Papa Bois-d’Orme dem Priester den Boden unter den Füßen weg. Die Natur, die fest mit der Naturreligion verbunden ist, stellt sich gegen Diogène. Sie soll ihm allein durch ihre Präsenz sein Verbrechen für immer vor Augen halten.

Die Passage des vierten und letzten Fensterblicks zeigt Diogène als kranken und gebrochenen Mann. Ein „choc mental“, so der Arzt, habe seine Gesundheit aus dem Gleichgewicht gebracht. Die Bevölkerung dagegen glaubt an die Rache der Loas:

Le soir venu, Diogène se leva et sans prendre garde au concert de récriminations qui s’éleva autour de lui, il alla s’asseoir dans son rocking-chair, face à la fenêtre, recroquevillé, frissonnant au moindre bruit, regardant d’un air morne l’horizon de montagnes crêpées de vertes frondaisons et de buées violettes, Il [sic!] murmurait pour lui-même des paroles confuses, replié, reclus, complètement enkysté. (*Arbres* 385)

Nachdem Diogène aus dem Naturraum verbannt wurde, ist er auf sich selbst zurückgeworfen und in sein kollabiertes Bewusstsein eingesperrt. Am Ende des Romans geistert er wie ein Gespenst durch den Wald auf der Suche nach seinem Frieden: „Dans sa vésanie, la forêt est pour Diogène le peuple qu’il a ignoré, le peuple des forces naturelles, les forces desquelles sont nés tous les hommes et tous les dieux. Diogène revient sur ses pas. Il marche vers le buisson de mûres [...]“. (*Arbres* 397f). Die abrupte Änderung der Bewegungsrichtung, die ihn zurück zu dem Brombeerstrauch führt, verdeutlicht Diogènes Umkehr. Dennoch bleibt ihm der Zugang zur Natur versperrt. In der heimischen Natur sieht er nicht die Präsenz der Loas, sondern sucht nach Figuren der griechischen Mythologie. Die Gesänge und Geräusche des Waldes erzählen ihm die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Er sucht nach dem Baum der ewigen Jugend und nach Proteus. Proteus verfügt durch die Gabe seines Vaters Poseidon über die Macht, sich in alle Tiere und Gestalten zu verwandeln und die Zukunft vorherzusagen. Menelaos sucht ihn beispielsweise auf, um nach dem Trojanischen Krieg Auskunft über die

Möglichkeiten seiner Heimreise von Ägypten nach Sparta zu erhalten.⁶⁷ Möglicherweise will auch Diogène von Proteus erfahren, ob er jemals in den Naturzusammenhang, aus dem er verbannt wurde, zurückkehren kann.

Ein ähnliches Schicksal ereilt Edgar, Diogènes Bruder: Seine Allianz mit der Regierung gegen die Bauern kostet ihm sogar das Leben. Auch er hat seine Ideale verraten. In seiner Jugend bewunderte er glühend Pierre Roumel, der in *Les Arbres musiciens* aus dem Exil zurückkehrt, das er in *Compère Général Soleil* antreten musste. Als Erwachsener wendet sich Edgar wie Diogène jedoch gegen das Volk. Dass er seine Wurzeln verraten hat, stellt Alexis verräumlicht dar, indem er Edgar die Natur aus der Vogelperspektive bewundern lässt. Als er über das Seengebiet im Zentrum Haitis fliegt, überkommt ihn plötzlich Ehrfurcht vor der großartigen Natur: „Avec une netteté ignorée jusque-là, Edgar réalisa soudain que cette terre était vivante. Il en ressentit une grande peur.“ (*Arbres* 190). Die Angst und die Zweifel an seinem Tun sind jedoch schnell verflogen, sobald Edgar wieder auf seinen Füßen steht. Er interpretiert sein Unwohlsein als ein Zeichen von Schwäche, das den Menschen angesichts der endlosen Weite des Luftraums überkommt: „Au sol il n'en était rien resté, sauf peut-être un vague énervement, un quelconque bourdonnement d'oreille.“ (*Arbres* 190).

Zu Beginn des Romans, als die Brüder Edgar, Diogène und Carles die Interessen der Bauern noch nicht verraten hatten, sitzen sie zusammen mit ihrer Mutter, „Haïtienne native-natale“ (*Arbres* 188), unter einem Baum. Noch befinden sie sich unter dem Schutz der Natur. Léonie bittet ihre Kinder, das Land und seine Seele nicht zu missachten. Die Mutter, die mit ihren drei so verschiedenen Söhnen als Personifikation Haitis gedeutet werden kann, behält mit ihrer Warnung Recht: „Si vous croyez pouvoir porter une main sacrilège sur ce qui est le cœur de ce peuple, les mystères de ce pays vous annuleront, vous démonteront comme de vulgaires pantins, s'ils ne vous tuent tout simplement.“ (*Arbres* 106).

3.7.2 Le nez dans la terre: die Entwicklung Carles

Wie sein Zwillingbruder Diogène macht auch Carles im Laufe des Romans eine Entwicklung durch, die sich an seiner Position, Haltung und Bewegung im Naturraum verorten lässt. Der Text führt Carles als depressiven Typ ein. Er dichtet, trinkt gerne, hat allerlei Liebschaften und steht seinem Arbeitsalltag als Anwalt abgeneigt gegenüber. Sein Charakter wird als manisch-depressives Temperament beschrieben⁶⁸, das auf schwere Melancholie ein plötzliches Hochgefühl folgen lässt.

⁶⁷ Cf. Verse 382-569 im vierten Gesang von Homers Odyssee.

⁶⁸ Cf. *Arbres* 103.

Sein Engagement gegen die Zerstörung der Natur, gegen die Vernichtung der Voudou-Gemeinden und gegen die Enteignung der Bauern wird von einem Sturz von seinem Pferd ausgelöst. Gonaïbo entdeckt Carles „le nez dans la terre, étendu de tout son long“ (*Arbres* 46f). Durch den abrupten Kontakt mit dem Boden bekommt er eine neue, erdnahe Einstellung zum Land und zur Landbevölkerung. Er ist dem Volk nun näher als seine Brüder und geht in Opposition zu ihnen. Der Fall zu Boden stellt die Verbindung zwischen Carles und der *terre natale* wieder her. Wie im Fall von Hilarions Sturz zu Beginn von *Compère Général Soleil* setzt ein Bewusstwerdungsprozess ein. Carles versucht nun, seinem Leben durch das Engagement für die Benachteiligten einen Sinn zu geben. Seine Flatterhaftigkeit – „Incroyable nature humaine!“ (*Arbres* 90) – setzt einen Moment lang aus und sein Handeln wird zielgerichtet. So appelliert er an Gonaïbos Vernunft, nicht im Anachronismus seines bukolischen Daseins verhaftet zu bleiben, sondern sich ein neues Auskommen zu suchen⁶⁹. Auch anhand seiner Gedanken angesichts der geraubten Gegenstände der hounforts wird seine Affektion für das Land und die Leute ersichtlich. Carles sucht sogar Papa Bois-d’Orme auf, um ihn vor seinen Brüdern zu warnen und ihn von Pierre Roumels Bemühungen gegen die Landenteignungen in Kenntnis zu setzten. Die Loas, so Carles, seien im Boden Haitis verwurzelt wie die Früchte auf dem Feld. Carles Position an der Seite der Bauern und der Natur scheint gefestigt:

Sauf votre respect, je ne crois ni à Dieu ni à diable, mais je respecte tout ce qui sort de la terre. Les Loas sortent de la terre comme les bananiers, comme le manioc, comme le maïs [sic!]. Pourquoi est-ce le maïs qui lève ici et non le blé?... Parce que notre soleil est chaud, que notre terre contient ceci, cela et pas autre chose. Les Loas sortent de notre terre parce que notre terre est misérable, parce que vous n’avez que vos mains et de pauvres outils primitifs pour cultiver le sol, parce que vous devez vous débrouiller tout seuls pour tout le reste... (*Arbres* 276).

Bald kommt es jedoch zur Wendung in seiner Entwicklung. Er lernt das einfache Mädchen Princiouse kennen, das vor seinen Augen wie eine Venus aus dem Wasser steigt⁷⁰. Als Princiouse schwanger wird, versucht Carles, der Verantwortung zu entgehen. Unter dem Vorwand, dass ihn Edgar dringend sprechen müsse, lockt die Familie des Mädchens Carles in ihr Haus. Dort wollen sie die Einwilligung zur Heirat erpressen. Auf dem Weg dorthin wird Carles von einem Mann geführt. Der Unbekannte geht verschlungene Wege und schwächt so Carles’ Orientierungssinn. Die Entführung gelingt. Carles achtet zu sehr auf die Schönheit der Nacht und der Natur, als dass er sich den zurückgelegten Weg merken könnte: „Carles avait complètement perdu sa direction [...], il oubliait tout, il avait l’impression de se désincarner.“

⁶⁹ Cf. *Arbres* 219. Bei diesem Gespräch sitzen Carles und Gonaïbo auf dem Boden unter einem Baum. Ihre Naturnähe wird auf diese Weise in Szene gesetzt.

⁷⁰ Cf. *Arbres* 301.

(*Arbres* 306). Der Text deutet an, dass Carles im Begriff ist, auch von der Richtung, die er geistig und moralisch seit seinem Sturz eingeschlagen hat, abzukommen. Im Haus kann er das Gefühl des Eingesperrtseins und des Zwangs nicht länger ertragen: „Il avait l'impression d'avoir autour de la tête un cercle d'acier qui l'étreignait sans merci. Ses tempes battaient...“ (*Arbres* 309).

Indem Carles seinen Willen und seine Freiheit genommen werden, setzt ein Wandel seiner Lebenseinstellung ein. Er zieht sich aus der Verantwortung zurück, die er für die Bauern, für Papa Bois-d'Orme und Gonaïbo übernommen hat. Nach einer „sévère crise morale“ (*Arbres* 320) stellt er eine „curieuse métamorphose“ an sich fest. Seitdem er Princieuse verraten hat, kann er die Handlungen seiner Brüder nicht mehr aus vollem Herzen verurteilen. Er verlässt das Dorf. In einem Brief kommt seine Resignation zum Ausdruck. Die Lethargie und Apathie, die ihn am Anfang des Romans charakterisierten, halten ihn wieder gefangen: „Jamais je n'ai éprouvé un tel dégoût de moi-même! [...] J'arrive à me demander si j'ai bien raison de vouloir nier le monde qui m'entoure et m'acharner à me construire un faux paradis.“ (*Arbres* 355). Wie seine Brüder gibt Carles seine Ideale letztlich auf. Er bricht seine Verbindung zur Heimat und den Bauern ab, schlägt ausgerechnet in Washington eine diplomatische Laufbahn ein und heiratet schließlich die Nichte von Mlle Desoiseaux, über die Diogène am Anfang des Romans so herzlich lachen konnte. Léonie bedauert seine Wandlung: „La fantaisie, le [sic!] générosité, le non-conformisme, la poésie même n'étaient morts au cœur de Carles que parce que le temps pesait de tout son poids sur les gens dont les racines n'étaient pas profondes.“ (*Arbres* 369). Tatsächlich sind Carles' Wurzeln gekappt. Nach der Metamorphose gibt er seinen Handlungsspielraum auf. Der Leser erfährt von ihm nur noch in Form von Briefen, bis schließlich nur noch Dritte von ihm berichten. Carles hat sich aus dem Romangeschehen zurückgezogen und die Nähe zur Natur verloren.

3.8 Gonaïbo: Träger der Memoria und homme-lumière

Gonaïbo stellt die Romanfigur dar, die am engsten und am direktesten mit der haitianischen Natur verbunden ist. Er bewohnt die Heidelandschaft an den Seen im Zentrum Haitis, eine Gegend, die die Erinnerung an Indios, Kolonisatoren, Sklaven und *nègres marrons* gleichermaßen in sich trägt. Der Boden selbst ist voll von Fundstücken, die von der Präsenz der Bevölkerungsgruppen künden:

Confluent de deux chaînes fougueuses, d'un lac, d'une forêt et d'une plaine, ce site est un haut lieu de la nation haïtienne. La terre du Cul-de-Sac est truffée de vestiges ciboneys, de splendeurs chemès – bijoux, parures, poteries, sculptures, chemès et déités –, d'armes de conquistadors, de *ouangas*, de chaînes et de masques des premiers nègres marrons. Quand, le soir, des mers du Sud arrivent

des vents ardents, le défilé sonne du cor et sur les berges barbues du lac s'éveillent les échos de nos survivances amalgamées, phantasmes et fantômes de toute race, de toute condition, de tout âge... (*Arbres* 39f)

Die Memoria des Landes ist in die Seenlandschaft eingeschrieben wie in die Flüsse Artibonite und Bois-de-Chêne, die in *Compère Général Soleil* in ihrem Lauf gleichsam als Fluss der Geschichte vorüberzogen⁷¹. Alexis erhebt den Landstrich zum Symbol für die Bevölkerung in ihrer Ganzheit, deren einzelne Bevölkerungsgruppen zu einem Ganzen zusammengewachsen sind. Er definiert die haitianische Nation über ihren Synkretismus, ihre Hybridität. In diesem Sinne ist Alexis einer der wichtigsten Vordenker für Autoren wie Patrick Chamoiseau oder Raphaël Confiant, die den Zusammenfluss der Kulturen an den Anfang ihrer Konzeption der antillanischen Identitäten setzen und unter dem Begriff der *Créolité* auf ihrem Banner führen.

Seit dem Tod seiner Mutter lebt Gonaïbo allein. Angeregt durch die Geschichten, die ihm seine Mutter erzählte, fühlt er sich wie der letzte Nachkomme der Indios:

Sa mère lui avait conté les récits des âges anciens. Il s'était nourri de cette région, de son passé comme de ses fruits. Peu à peu, autant par intuition que par jeu, il avait fini par se croire de la même race que ceux qui les premiers avaient occupé cette terre. Il était le dernier fils de la terre rouge du royaume de la Fleur d'Or, il était cette terre elle-même, croyait-il. (*Arbres* 89)

Seine Mutter weihte ihn in die Handwerkskunst der Indios ein, so dass Gonaïbo die Herstellung von Naturtextilen, die Töpferei, Malerei, Schnitzerei, die Tierzähmung und die Pflanzenheilkunst beherrscht. Auch sein Name verrät durch lautliche Anklänge an indianische Herrschernamen wie Anacaona, Caonabo oder indianische Ortsbezeichnungen wie Gonave oder Gonaïves die Verwandtschaft mit den Tainos, den haitianischen Indios. Wie die Überreste im Boden scheint Gonaïbo aus der Erde selbst hervorgegangen zu sein: „Gonaïbo avait l'impression d'avoir été poussé hors du ventre de la terre des lacs comme on sort de la glèbe une touffe d'herbes Madame Michel, une tige de millet ou un tronc de campêche.“ (*Arbres* 40). Er ist organisch mit dem Seengebiet verbunden. Da das Seengebiet die Fragmente aller Bevölkerungsgruppen in sich trägt, konzipiert Alexis die Figur Gonaïbos als idealen Vertreter der Haitianer in ihrer Gesamtheit, als Bindeglied zwischen kollektiver Vergangenheit und Zukunft. Über seine „fidélité aux plus antiques origines haïtiennes“ (*Arbres* 41) hinaus ist Gonaïbo „l'enfant à la couleuvre“ und repräsentiert durch das Attribut der Schlange das afrikanische Erbe des Landes⁷². Von Papa Bois-d'Orme übernimmt er schließlich die Verantwortung für die Kultgegenstände der Remembrance, die in seiner Heide

⁷¹ Cf. „L'Artibonite connaît la chronique de notre sol.“ (*Compère* 166); „L'Artibonite est nourricier de notre peuple.“ (*Compère* 167); „L'Artibonite entoure notre terre dans ses bras avec des gestes d'amour.“ (*Compère* 167). „Le Bois-de-Chêne était un véritable ami, un lieu de souvenance, un havre de paix dans ce grand Port-au-Prince de béton et de macadam...“ (*Compère* 61).

⁷² So bezeichnet Alexis in *Compère Général Soleil* den Voudou-Kult als „culte de la couleuvre“ (*Compère* 125).

vergraben werden und den kollektiven Schatz des Seengebietes um ein weiteres Erbstück bereichern.

Gonaïbo ist einsam in der Heide aufgewachsen. Ihm steht die Natur, die er sich unterworfen hat, näher als die Menschen in der Gegend. Er ist „enfant-roi, roi sauvage de la savane illimitée, des fondrières et de tout un côté du lac“ (*Arbres* 42)⁷³. Dennoch lebt er im Einklang mit der Natur, „dans le compagnonnage des plantes, des eaux et de tous les animaux du lieu.“ (*Arbres* 41). Alexis stellt ihn in die literarische Tradition des guten Wilden. Wie das kleine wilde Mädchen, das in *Compère Général Soleil* das „Manger des petits anges“ stört, bäugt er Eindringlinge scheu und misstrauisch. Er lebt „inapprochable, farouchement solitaire“ (*Arbres* 41). Trotz oder gerade aufgrund seiner Wildheit verfügt er über die Erhabenheit eines jungen Herrschers: „Les deux mains sur les hanches l’adolescent contemplait la savane râpeuse qui longe le bord du lac, puis il se mit à courir dans les herbages, d’un haut pas sauvage, animé d’une joie panique.“ (*Arbres* 40). Er scheint die mythische Verkörperung der Natur selbst zu sein, der gute Geist, der das Seengebiet beschützt. Der Erzähler beschreibt ihn als „jeune éon mystérieux et violent“ (*Arbres* 43), „jeune sylphe nu“ (*Arbres* 43) oder „jeune dieu“ (*Arbres* 43). Durch sein bezauberndes Flötenspiel, „une mélodie claire et prenante, une sorte d’hymne pastoral, haut, vermeil, ravi...“ (*Arbres* 57), das in Dialog mit dem Gesang der Vögel tritt, scheint er einer romantischen Schäferdichtung entsprungen.

Mit dem Vordringen der Amerikaner in die Idylle seines unangetasteten Naturreiches wird Gonaïbos uneingeschränkte Herrschaft als illusorisch entlarvt. Schon zuvor hatte die Erzählhaltung dokumentiert, dass Gonaïbos Überlegenheit tatsächlich nur in seiner Wahrnehmung existiert. Gonaïbo selbst stellt sich in freier Rede als Gott und Herrscher dar: „Mais n’était-il pas un jeune dieu de la lande, l’Esprit impérissable de la terre, l’incarnation de ses forces élémentaires indestructibles, mouvement même de la vie? N’était-il pas l’Éon tutélaire de la région des lacs?“ (*Arbres* 87)⁷⁴. Als Gonaïbo den verletzten und von ihm behandelten Carles betrachtet, ist er über den guten Zustand der Wunde und die Wirkung seiner Heilkünste äußerst zufrieden. Selbstgefällig stellt er sich in das Zentrum seines Universums:

⁷³ Cf. „Lui, il avait l’impression charnelle de se confondre avec la terre et les forces de la nature, il se plaçait tout en haut de la pyramide du peuple animal, végétale et élémentaire de la lande. Il en était le maître! Peut-être était-ce cela la divinité?...“ (*Arbres* 214)

⁷⁴ Auch Formulierungen wie „le jeune dieu, l’Éon invincible qu’il avait cru être“ (*Arbres* 88) oder „il était cette terre elle-même, croyait-il.“ (*Arbres* 89) betonen, dass Gonaïbos Herrschaft über die Natur allein auf seine Wahrnehmung beschränkt ist.

La liqueur végétale avait fait merveille, la plaie était vive et nette. Gonaïbo sourit avec une joie toute interne. Un sourire d'homme solitaire, sourire chaleureux et candide, spontané comme la pluie ou un lever de lune. Aïe! Il était bien un jeune dieu des prairies, plein de pouvoirs et d'enchantements! Chaque baguette de coudrier, chaque tige herbacée, chaque racicule, chaque oignon, faisait couler sa sève pour lui! La rosée fraîche, la salive d'un jeune caïman, la sueur du manceniller jutaient pour ses philtres et ses nectars. (*Arbres* 55)

Auch sein Traum in der Nacht vor dem Erscheinen der amerikanischen Motorradfahrer, „[v]ieux rêve des anciens paradis de la presqu'île“ (*Arbres* 84), deutet an, dass Gonaïbos Leben der Vergangenheit angehört und auf die Zeit seiner Kindheit beschränkt ist. Carméleau fordert Gonaïbo auf, die Heide rechtzeitig zu verlassen: „La vie qu'il s'était faite au milieu de la lande était un anachronisme, son domaine était un îlot qui contredisait la réalité d'ensemble du pays.“ (*Arbres* 220). Der Grund, warum Alexis' Darstellung eines jungen Wilden inmitten einer unberührten Natur nicht exotistisch wirkt, liegt darin, dass Gonaïbos Lebensmodell bereits zum Untergang bestimmt ist. Alexis entwirft das bukolische Bild des naturnahen Lebens in der Heide nicht aus Gründen der Evasion oder der Verklärung der tatsächlichen Zustände, sondern zitiert es, um seinen Anachronismus aufzuzeigen. Die Evokation der Idylle geht Hand in Hand mit der Beschreibung ihres Untergangs, oder, wie Martin Munro es formuliert, „the exotic is born out of the death of its referent“.⁷⁵

Angesichts der Übermacht des Feindes wird sich Gonaïbo seiner Hilflosigkeit bewusst. Die Zeit seiner Kinderspiele⁷⁶ ist vorüber und die Lage todernst. Nicht er, sondern die Amerikaner benutzen die Heide nun als Spielwiese⁷⁷. Er kann sich kaum besser wehren als die Ziege, die auf die Motorräder losgeht und getötet wird. Auch nicht besser als seine indianischen Vorfahren, deren Vernichtung im Übergriff der Amerikaner aktualisiert wird⁷⁸. Durch die schmerzhafteste Erfahrung der eigenen Grenzen wird Gonaïbo zum Mann: „Toutefois Goanïbo pensait. Il pensa comme un homme. Jamais il n'avait pensé avec tant d'intensité. Il était maintenant froid, calme. Jamais auparavant il ne s'était autant senti homme.“ (*Arbres*

⁷⁵ Martin Munro, 2003, 66.

⁷⁶ Cf. „Tirant d'une cachette une gaine sèche de palmier, il l'installa sur la pente et s'y assit [...]. Il commença à glisser dans sa luge végétale en forme de pirogue, lentement, puis de plus en plus vite. Il rayait la montagne comme une avalanche, buvant l'espace, virevoltant autour des souches. Il se mit à pousser un long cri d'ivresse, un barrissement sauvage qui emplissait toute la vallée. Il s'arrêta brutalement dans l'herbe, le souffle coupé, puis se mit à rire, épuisé, heureux.“ (*Arbres* 45). Wenig später verspürt Gonaïbo keine Lust mehr zu spielen: „Par acquit de conscience Gonaïbo poussa quelques crissements pour exciter la volière, ces petits cris aigres avaient la vertu de semer la confusion parmi la gent lacustre, mais l'adolescent n'insista pas. Le cœur n'y était pas.“ (*Arbres* 155).

⁷⁷ Cf. *Arbres* 281.

⁷⁸ Cf. „Or, voilà que son domaine était envahi! [...] Il eut alors le pressentiment que ces apparitions signifiaient la fin de son rêve ininterrompu, la fin de sa vie libre, la fin de sa régence sur la lande inhabitée. Jamais homme n'avait osé traverser ce coin avec une telle arrogance. Ces apparitions se comportaient en conquérants, en maîtres. Il fut parcouru d'une sensation de déchirement de tout son être... Voilà cinq siècles, les guetteurs d'Anacaona la Grande ne pouvaient avoir ressenti d'autre impression quand, dans un surgissement apocalyptique, survinrent à ses yeux les cavaliers d'Ojeda violant les frontières du caciquat.“ (*Arbres* 86).

88). Die Bedrohung der Amerikaner löst einen Bewusstwerdungsprozess aus, der Gonaïbo zum Nachdenken und Handeln antreibt. Er kann Bois-d'Ormes Unentschlossenheit nicht verstehen. Der Alte erscheint ihm als „esclave de ses dieux!“ (*Arbres* 213). Wie auch Hilarion erkennt Gonaïbo während seines Reifeprozesses, dass die Religion den Menschen lähmt und ihm seine Freiheit und Selbstbestimmung raubt⁷⁹. Der Widerspruch zwischen kommunistischer Utopie und Voudou löst sich auf. Obwohl Gonaïbo das Erbe der Loas trägt, sieht er seine Freiheit und Selbstbestimmung als höchstes Gut an. Durch seine progressive und optimistische Haltung ist er dem Einbruch der Modernität gegenüber besser gewappnet als der fatalistisch denkende Bois-d'Orme.

In seinen theoretischen Äußerungen erklärt Alexis das Wunderbare als zentralen Bestandteil seiner Poetik. In den Texten selbst zeigt sich jedoch, dass Alexis das Wunderbare nur einsetzt, damit es überwunden werden kann. Es spielt in dieser Hinsicht eine ähnliche Rolle wie der Exotismus von Gonaïbos Leben in der Heide. Die Funktion des Wunderbaren liegt nicht in der Darstellung einer verzauberten Natur, eines Lebens am Rande zum Übernatürlichen. Setzt Alexis das Übernatürliche ein, dann um zu zeigen, dass es keine Zukunft hat. Sowohl Bois-d'Orme als Danger Dessous müssen sterben. Die Helden Hilarion, Gonaïbo und auch Carméleau haben das Übernatürliche abgestreift. Die weitaus größere Bedeutung behält im Konzept des „réalisme merveilleux“ das sozialkritische Engagement des Schriftstellers, der Realismus und die aufklärerische Aufgabe des Textes.

Ähnlich wie Hilarions Aufstieg zum Sonnenhelden, der am Ende die Zusammenhänge seines Lebens zu begreifen beginnt, wird auch Gonaïbos Bewusstwerdungsprozess als Erleuchtung im wörtlichen Sinne dargestellt. Seine Entwicklung vom menschenfeindlichen Wilden zum verantwortungsbewussten Träger des Voudou-Erbes veranschaulicht Alexis' Entwurf einer Fortschrittsgeschichte. In die Passage, in der Gonaïbo mit steinzeitlichen Mitteln versucht, die Polospieler aus der Heide zu vertreiben, schaltet Alexis einen optimistischen Exkurs über die Zukunft der Menschheit ein. Der Erzähler prophezeit, dass ein „homme-lumière“ den bestehenden Verhältnissen ein Ende bereiten wird. Indem dieser Erleuchtete die Schale aufbricht, die den „alten“ Menschen gefangen hält, gelangt er an das Licht des wahren Verstehens:

Demain dira que toutes nos folies de destruction, toutes nos agitations délirantes, nos chocs, nos haines anciennes comme les plus modernes d'entre elles, n'étaient que l'expression de l'âge ingrat, de l'âge de l'animalité humaine, la période de passage de la frénésie grégaire à l'intellection véritable... Et quand l'homme-lumière sortira de son cocon de haine, de laine, de sang et de soie, d'acier ou de

⁷⁹ „Oui, l'expérience qu'il avait faite en rencontrant Bois-d'Orme était concluante, la surnature était l'ennemie de la vie libre. Elle paralysait les hommes, aliénait leur courage et leur esprit de décision.“ (*Arbres* 214)

rêve, l'existence sera une éternelle enfance, passionnée, heureuse, toujours ravie.
(*Arbres* 279f).

Les Arbres musiciens, zu denen Gonaïbo und Harmonise am Ende des Romans aufbrechen, stehen im Zeichen des Lichtes, das die Dunkelheit ablöst. Der Weg zu ihnen führt nach oben, ins Licht. Der Romanschluss fällt in die Zeit der morgendlichen Dämmerung, die die Berge violett glühen lässt. Obwohl Gonaïbo zunächst noch völlig orientierungslos ist und sich nach einem „sentier clair“ oder einem „phare qui indiquât les aléas de la route de l'avenir“ (*Arbres* 392) sehnt, finden beide spielend leicht den Weg. Wie im Fall von Hilarion und Claire-Heureuse, die auf dem Weg zur Grenze der rötlich untergehenden Sonne folgen, fungiert die Natur als Orientierungshilfe. Gonaïbo und Harmonise folgen den Glühwürmchen, die vor ihnen davonfliegen. Auch die Lichtung, auf die sie wenig später gelangen, erweist sich schon im Begriff – „clairière“ – als eine Variation der Lichtmetapher und legt Assoziationen wie „être clair“ und „clairvoyance“ nahe. Gonaïbos Wandlung zum „homme-lumière“ steht nichts mehr im Wege. Er kommt als zukünftiger Repräsentant der Volksmassen in Frage. Durch seine intime Bindung an die haitianische Natur scheint Gonaïbo der Nachfolger Dessalines zu sein, den sich Carméleau im Gespräch mit Bois-d'Orme herbeiwünscht⁸⁰.

Trotz des Untergangs von Remembrance wird am Ende des Romans der Neubeginn ausgerufen, wie der letzte Satz „La vie commence“ nahe legt. Vorbild ist das zyklische Prinzip der Natur, das tote Materie an den Ausgangspunkt für die Entstehung von neuem Leben setzt. Es klingt bereits am Anfang des Romans an:

Le petit monde animal et végétal respirait, vibrait, palpait, heureux, infatigable, multicolore, parfaitement beau, moiré, compétitif, brutal, sanguinaire, immarcescible. La lutte faisait rage sur chaque motte de terre, l'amour triomphait dans chaque fleur, le bonheur s'épanouissait dans chaque brindille, la vie mûrissait dans chaque goutte de rosée, liqueurs, poisons et narcoses s'élaboraient dans chaque bourgeon. La mort rognait le vif. Le brut, le chimique, l'inerte, se composaient et se recomposaient, le vivant dévorait le mort.“ (*Arbres* 44)⁸¹

Ohne Tod kein Leben. Dies gilt auch für Gonaïbo, der nun durch das Fällen der singenden Bäume seinen Lebensunterhalt verdienen wird. Obwohl die Bäume verletzt oder zerstört sind, ist der Wald in seiner Gesamtheit noch intakt. Dennoch wird der optimistische Gestus gebrochen. Zwar singt der Wald mit kräftiger Stimme, aber keiner weiß, wie lange noch. Die Abholzung schreitet unaufhaltsam voran. Wie der Kultstein, der erst im Zerbrechen sein

⁸⁰ „Moi, je ne peux plus me résigner et répéter que le Bon Dieu est bon, que les Loas sont nos pères et La Remembrance éternelle!... Moi, je sais qu'un jour Dessalines reviendra sur la terre d'Haïti, il reviendra pour mettre fin aux gémissements, aux plaintes et pour combattre à la tête de ses enfants. Il ne peut pas ne pas revenir! Il sortira des entrailles de la terre!“ (*Arbres* 353).

⁸¹ Cf. auch Carméleaus Trost angesichts der Auflösung von La Remembrance: „Et s'il était nécessaire que tout meure pour que naisse ce qui doit naître? Tout renaît sous d'autres formes, rien ne meurt jamais!...“ (*Arbres* 354).

Geheimnis offenbart, übertönt das Singen der bedrohten und sterbenden Bäume die Utopie eines kommenden Zeitalters der Menschenliebe und des höheren Verständnisses.⁸²

Der neue Lebensabschnitt des „homme-lumière“ beginnt ausgerechnet bei den Holzfällern. Alexis, der die fast komplette Vernichtung der haitianischen Natur nicht mehr miterlebte, traf damit die Schwachstelle des natürlichen Gleichgewichts in Haiti. Heute gehört der Gesang der Bäume genauso der Vergangenheit an wie Gonaïbos Hochebene von Cul-de-Sac. Die Erosion der Landschaft stellt Haitis größtes ökologisches Problem dar. Davon sind die Trinkwasserversorgung genauso betroffen wie die zum Großteil bereits ausgestorbene Tierwelt und die Korallenriffe. Der Wald, in dem Manuel in *Gouverneurs de la rosée* noch eine Quelle ausfindig machen konnte, ist abgeholzt und kann keinen Schutz mehr vor den Zyklonen bieten, die das Land regelmäßig heimsuchen. Der Neubeginn, der auf diese katastrophale Lage noch folgen kann, bleibt mehr als ungewiss.⁸³

3.9 La belle amour humaine: Alexis' anthropologisches und psychologisches Interesse

In Alexis drittem Roman *L'Espace d'un cillement* tritt die Naturbeschreibung in den Hintergrund und übernimmt keine konstitutive Rolle für die Entwicklung des Romangeschehens. Die Handlung spielt in einem billigen Bordell von Port-au-Prince, in dem vor allem die in Haiti stationierten US-Soldaten absteigen. Die kubanische Prostituierte La Niña Estrellita ist das beliebteste Mädchen der Sensation Bar. Entgegen dem Namen der Bar ist La Niña innerlich völlig abgestumpft und leidet an schweren depressiven Krisen. Um ihre Situation besser ertragen zu können, hat sie ihre Vergangenheit verdrängt. Als sie ihrem Landsmann El Caucho, einem engagierten Gewerkschaftler, begegnet, sind beide voneinander magisch angezogen. Nach verschiedenen Stufen der Annäherung – jedes Kapitel thematisiert den Kontakt über einen der sechs Sinne – wird ihnen klar, dass sie sich aus ihrer Kindheit kennen. Sie treten aus ihrer inneren Isolation heraus und nehmen sukzessiv sich und den anderen wahr. Ein schmerzhafter Bewusstwerdungsprozess setzt ein, in dem sie Verdrängtes

⁸² Wie in der Ekphrasis der Kultgegenstände ist auch in den singenden Bäumen das metapoetische Modell des Romans verborgen. Die Struktur der einzelnen Handlungsstränge, die nach und nach miteinander in Verbindung gebracht werden, ähnelt einem Baum. In seinem Vortrag zur Zukunft des Romans äußert sich Alexis explizit zu seiner bevorzugten Form: „La forme qui m'attire personnellement est une forme ramifiée, rigoureuse, dans son désordre comme les beaux arbres de nos forêts, chaotique comme la conscience haïtienne contemporaine, contradictoire, poétique, violente, sans que cependant la logique interne de l'histoire ne soit trahie.“ Cf. Jacques Stephen Alexis, 1957b, 100.

⁸³ Auch Jacques Stephen Alexis wurde am Ende seines Lebens zunehmend pessimistischer, wie die morbide Stimmung zweier Romanfragmente bezeugen, die Michel Séonnet in der Biographie Alexis' vorstellt (Cf. Michel Séonnet, 1983, 125-134.). Die Ferne des Schriftstellers zur politischen Aktion und die Unmöglichkeit, mit der Literatur die Massen zu erreichen, scheinen ihn mehr und mehr bedrückt zu haben. In einem Text von 1959 mit dem Titel *Le marxisme, seul guide possible de la révolution haïtienne* stellt er die Bedeutung des Kampfes an der Seite der Massen vor die Bedeutung des literarischen Schaffens (cf. Ibid. 137f). Sein gewaltsamer Tod dokumentiert auf tragische Weise, wie wichtig ihm der konkrete politische Kampf tatsächlich war.

ans Licht holen und wieder zu den jungen Menschen Eglantina und Raphaël werden, die sie einmal waren. Durch El Caucho beleben sich La Niñas totgeglaubte Sinne. Endlich kann sie Leidenschaft verspüren. El Caucho schlägt ihr vor, das Bordell zu verlassen und mit ihm zu leben, doch La Niña verlässt ihn fluchtartig. Bevor sie zu ihm geht, will sie beweisen, dass sie ihr Leben auch ohne die Prostitution meistern kann.

Der Roman ist thematisch in die fünf Sinne – Sehen, Riechen, Hören, Schmecken und Tasten – gegliedert. Die Protagonisten, die sich nach und nach immer intensiver wahrnehmen, beschreiben sich gegenseitig in freier Rede. Dazu greifen sie vor allem auf Naturmetaphern zurück. Die Beschreibungen von La Niña verdichten sich zum Erscheinungsbild einer Rose und bereiten auf die Entschlüsselung ihrer Identität als Eglantina vor⁸⁴. El Cauchos Attribut dagegen ist das karibische Meer:

Ce baiser!... Sa lèvre est une goyave dure, un peu alcaline, salée, rapeuse, qui provoque une sorte de grattement, de picotement, incidant à prolonger le contact. Cet homme doit laisser le vent de mer déposer sur sa bouche les embruns dont l'air du port est chargé. Amoureux des caresses de l'alizé, il doit adorer savourer ces sels qui sont toute l'âme de cette Caraïbe insulaire. Dans les replis de sa lèvre, à n'importe quel moment, on doit pouvoir retrouver l'amer délice de cette atmosphère océane, l'eau céruléenne, l'azur unique au monde qui, des Bahamas aux Guayanes, de Puerto-Rico à Tampico, à Vera-Cruz, à Panama, à Cartagène, à La Guaira, étend son saphir liquide. La lèvre de El Caucho est mer, ciel, lagon, étang saumâtre comme l'Azuéi et le Caguani qu'aimait le cacique Enriquillo. Le penchant pour ce goût piquant, basique, alcalescent est quelque chose de très ancien chez les hommes de ces îles: *Lago dulce*, lac doux, disait Enriquillo pour parler de ces eaux aux saveurs de soda. Le condiment charnel de cette lèvre bleue comme le plus beau bleu du monde témoigne de l'ardeur salace que ce corps renferme. (*Espace* 240f)⁸⁵

Nachdem er Kuba aus politischen Gründen verlassen musste, hat El Caucho bereits zahlreiche Länder der Karibik und Mittelamerikas bereist. Seine Lebensgeschichte bildet ein Netz, das die ganze Karibik umspannt. El Caucho wird damit zum Träger eines panantillanischen Gedankens, der sich z. B. in der *Antillanité* Edouard Glissants wiederfinden wird. Die pankaribische Ausrichtung des Romans kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass die Protagonisten beide Kubaner sind. Dennoch haben sie die haitianische Kultur angenommen und fühlen sich zuhause. Der Rassismus der Kubaner gegen die haitianischen

⁸⁴ Cf. beispielsweise folgende Passage aus dem Kapitel des Sehsinns, in dem El Caucho La Niñas Augen als zwei frische Rosen beschreibt: „Du trottoir d'en face, les détails se sont estompés mais l'impression a persisté. Cette silhouette est bien la tige faite pour porter ces roses. Une églantine souple qui fléchit et se redresse dans le mauvais vent des soirs, la tornade des nuits frénétiques des maisons closes, une plante frêle, têtue, désespérée qui s'accroche, qui survit dans la rocaille désolée des journées arides du bordel. Comment ces roses ont-elles fait pour demeurer des roses?...“ (*Espace* 41).

⁸⁵ Jacques Stephen Alexis, *L'espace d'un cillement* (1959, Paris: Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1983). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Espace* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Zuckerrohrarbeiter, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts massenweise nach Kuba auswanderten, scheint damit eine Linderung zu erhalten.

Neben den Naturmetaphern erscheint die äußere Natur als Abfolge verräumlichter Erinnerungsbilder, die die Protagonisten in ihrem Gedächtnis gespeichert haben. Sie sind für den Prozess der Erinnerung von existentieller Wichtigkeit. So ruft der Kontakt mit der anderen Person sowohl bei El Caucho als auch bei La Niña die Erinnerung an ein leuchtend gelbes Ringelblumenfeld hervor, dass sie zunächst nicht einordnen können:

Une immense prairie couverte de soucis surgit aux yeux de La Niña, une étendue sans limites, toute verte et jaune d'or. Le parfum des soucis est terrifiant... Tout s'effondre en elle, elle s'enfuit, bousculant les danseurs qui s'exercent dans la salle. Les larmes brouillent complètement sa vue, elle se sauve, aveuglée, saisie d'un raptus, d'une panique, d'une agoraphobie subite. (*Espace* 145)⁸⁶

Brutal ruft das Bild der Blumenwiese nach und nach die Erinnerungen an ihre Kindheiten wach, bis alle Puzzleteile zusammen die Identitäten der Protagonisten offenbaren. Nachdem La Niña schon zu den wandelnden Toten gehörte und innerlich mit ihrem Leben abgeschlossen hatte, eröffnen sich nun neue Zukunftsperspektiven. Erst die Wiedererlangung der Erinnerung ermöglicht das würdevolle Weiterleben: „Tout se construit sur le passé...“ (*Espace* 253). „[B]âtir l'avenir sur le passé“ (*Espace* 253) wird zum Erfolgsmodell, das über die Lebensgeschichten La Niñas und El Cauchos hinaus auch kollektiv von Bedeutung ist. Gerade während der amerikanischen Besatzungszeit, in der der Roman spielt, wirkt die Besinnung auf eine heroische Vergangenheit identitätsstabilisierend.

In *L'espace d'un cillement* kommt Alexis medizinisch-psychologischer Zugang zur Materie Mensch am deutlichsten zum Ausdruck⁸⁷. Alexis führt den Menschen als Naturwesen vor, der sehend, hörend, riechend, schmeckend und tastend sein Gegenüber erkundet. Der Kontakt der Körper löst psychische Reaktionen aus. Bewegungen der Psyche werden körperlich wahrgenommen. Körper und Geist des Menschen bilden eine untrennbare Einheit: „Où passe la ligne de démarcation entre la sensation et le plaisir? N'est-ce pas le corps humain entier, matière vivante et psychisme, qui ressentent et s'ébranlent mutuellement pour colorer agréablement ou désagréablement la perception physique ressentie?...“ (*Espace* 298). Alexis' Interesse am Menschen kristallisiert sich vor allem als anthropologisches Interesse an

⁸⁶ Das Feld gelber Ringelblumen wird bereits zuvor mehrfach angedeutet. Vor La Niñas Augen erscheint während eines Augenblicks eine leuchtend gelbe Farbe, die in krassem Kontrast zu dem „trou noir“ steht, das ihre depressive Krise ankündigt. Durch das Zitat des Romantitels wird der gelben Farbe zusätzlich Bedeutung verliehen: „La durée d'un cillement, la noyée est remontée à la surface. A peine ébauchée, l'épure se dissipe, tout vole, des bouches, des yeux innombrables, des lignes ophidiennes qui s'entortillent et se nient sans cesse parmi tous les bruns, tous les ocres, tous les jaunes d'or, tous les miels des visages caraïbes...“ (*Espace* 81).

⁸⁷ Zum Verhältnis seiner beruflichen Praxis als Arzt, Neurologe und Psychiater zu seiner literarischen Tätigkeit äußert sich Alexis folgendermaßen: „Je ne suis jamais arrivé à établir de cloisonnement entre mon activité scientifique, mon travail de médecin, plus particulièrement ma découverte de neurologue et psychiatre d'une part, et mon labeur, ma création de romancier d'autre part;“ In: Jacques Stephen Alexis, 1957b, 96.

seiner Natur, seiner *condition humaine*, und in der Suche nach den individuellen und kollektiven Neurosen der karibischen Bevölkerung.

In seinem Vortrag „Où va le roman?“ weist Alexis darauf hin, dass er die zentralen Themen seiner Romane vom kreolischen Erzähler übernommen hat. Auch in diesem Punkt weist Alexis den Autoren der *Créolité* den Weg, die die Rolle des Erzählers als fundamental für die Entstehung der kreolischen Kultur werten⁸⁸. „Qu’est l’homme? Où va-t-il? Comment vivre?“⁸⁹, Fragen, die Alexis’ Romanwerk auf den Punkt bringen. Sein Ziel ist „comprendre ce mystérieux animal que constitue l’homme“⁹⁰. Deshalb sind seine Protagonisten zunächst einmal Menschen, die in einem bestimmten Umfeld eine Entwicklung durchlaufen und durch die äußeren Umstände und ihre Natur zu dem geworden sind, was sie sind. Dieser wertneutrale Blick kommt der Prostituierten La Niña und dem Einbrecher Hilarion genauso zugute wie dem brutalen Gefängniswärter in *Compère Général Soleil*, dem unbeliebten Landvermesser in *Les Arbres musiciens* oder dem schlägernden US-Soldaten in *L’espace d’un cillement*. Alexis’ „confiance inébranlable et motivée en l’homme“ geht weit über das optimistische Geschichtsbild seiner sozialistischen Weltsicht hinaus. Die Ideologie muss hinter den einzelnen Menschen zurücktreten. Im Zentrum steht der Mensch und Alexis’ große Liebe zu ihm: „amour du réel, de la nature et de la vie, amour de la liberté, de la justice et de la vérité, amour de l’homme par-dessus tout, en un mot, humanisme nouveau.“⁹¹

⁸⁸ Cf. Patrick Chamoiseau/Raphaël Confiant, 1999, 43-52.

⁸⁹ Ibid. 98.

⁹⁰ Jacques Stephen Alexis, 1957b, 95.

⁹¹ Jacques Stephen Alexis, 1956/57, 247.

4 Gefährlicher Humor oder auf abenteuerlichem Pfade zur *Créolité*:

Ti-Coyo et son requin (1941) von Clément Richer

Auf den letzten Seiten von *Compère Général Soleil* blickt der sterbende Hilarion Hilarius auf sein Leben zurück. Er verweilt bei der Erinnerung an seine Jugend als Abenteurer und Lausejunge, als er in der Hafengegend von Port-au-Prince herumstreunte. Verließ ein Dampfschiff mit amerikanischen Touristen den Hafen, so tauchten die Jugendlichen den Münzen hinterher, die die Touristen ins Meer warfen. Hilarion erinnert sich, dass einmal ein Junge nicht wieder an die Wasseroberfläche kam. Doch wenige Tage später tauchten die Jungen wieder genauso unbekümmert und geldhungrig wie zuvor. Eines Tages begegnete Hilarion gar ein Haifisch:

Une autre fois, je rencontrai sous l'eau, une grande tête à la lèvre inférieure rentrée, aux petits yeux glauques, fixes, sans expression, c'était un requin. La grande nageoire argentée, coupante comme un rasoir qu'ils portaient sur leur dos bleu me frôla presque... (*Compère* 347)

Diese Passage aus Hilarions Jugend, die durch ihre Platzierung innerhalb des wichtigen Schlussmonologs eine besondere Bedeutung erhält, erinnert stark an Clément Richers Roman *Ti Coyo et son requin*, der sowohl thematisch als auch formal aus dem Rahmen der antillanischen Literatur der Anfänge herausfällt. Wie Hilarion taucht dort der Junge Ti-Coyo den amerikanischen Dollarmünzen hinterher. Das Spiel der Kinder wird jedoch schnell zu einer bitterernsten Angelegenheit: Ti-Coyo hat einen Haifisch gezähmt, der den erstbesten Taucher sofort verschlingt. Nur Ti-Coyo selbst kann so die Münzen vom Meeresboden holen. Auf diese Weise verhilft der Hai dem Jungen innerhalb kurzer Zeit zu großem Reichtum, denn die schaulustigen Touristen werfen immer mehr Münzen in das blutige Wasser.

Nachdem Jacques Stephen Alexis in *Compère Général Soleil* sowohl zu dem Roman seines Vaters *Le Nègre masqué* Stellung nimmt als auch Jacques Roumain seine Ehrerbietung erweist, indem er einige Passagen aus *Gouverneurs de la rosée* in seinen Text einbaut, ist ein Augenzwinkern auf *Ti-Coyo et son requin* von Clément Richer durchaus denkbar. Zwar geht der Martinikaner Richer ganz andere Wege als die politisch engagierten Haitianer Alexis und Roumain: Im Gegensatz zu einem kollektiven oder gar sozialistischen Gesellschaftsentwurf kommt in *Ti-Coyo* eine individualistisch-kapitalistische Geisteshaltung zum Ausdruck, die auf den ersten Blick Unverständnis und Kritik auslösen mag. Die egoistische Lebensphilosophie des „sauve-qui-peut“ wird jedoch durch beißenden Sarkasmus entlarvt. Der scharfe Humor wie die Bezugnahme auf die kreolische mündliche Erzähltradition beeinflussen den zeitgenössischen Roman der frankophonen Antillen entscheidend. In dieser Hinsicht stehen sich Roumain, Alexis und Richer näher, als die Romane zunächst vermuten lassen.

Der Individualismus Ti-Coyos ist durch seinen Ausschluss aus der Gesellschaft bedingt. Obwohl er selbst, wie der Text besagt, von guter Statur ist und mit seinem hübschen Gesicht die Frauen betört, ist er durch seine Abstammung von einem hinkenden Buckligen und einer schielenden Mutter zum Außenseiter geworden, der von allen verlacht und aufgezogen wird. Da er schlau und listig ist, weiß er sich für das Gehänsel auf böartige Weise zu rächen:

Il [Ti-Coyo] ne disait rien, au contraire et passait son chemin. Mais l'autre était sûr, avant la fin de la semaine, d'avoir un ennui: il ne retrouvait pas son cheval à l'endroit où il l'avait attaché, ou s'il était encore au piquet, le cheval était dans un état pitoyable – blessé, couronné, fourbu. Ou bien il trouvait le matin le seuil de sa demeure souillé d'excréments, ou sa porte solidement barricadée à l'extérieur, en sorte qu'il devait alerter les voisins pour l'aider à sortir de chez lui. Le gamin était rusé et il était impossible de le prendre sur le fait. (*Ti-Coyo* 5f)¹

Seine Einsamkeit, die er selbst nie bedauert, treibt ihn ans Meer: „A l'âge où la plupart des enfants font leurs premiers pas sous l'œil attentif d'une mère, il avait commencé de s'intéresser à la mer“ (*Ti-Coyo* 6). Das Meer, das durch den Gleichlaut von mère und mer an die Mutter angenähert und so zu Ti-Coyos Zweitmutter wird, bringt ihn neu hervor und initiiert ihn zum Abenteuerhelden. Die Zweideutigkeit des Meeres als Lebensspender und Todbringer prägt auch Ti-Coyo. Seine Persönlichkeit ist nicht klar umrissen und greifbar wie diejenige Diab'làs oder Manuels, die beide fest im Boden verankert sind, sondern ist äußerst widersprüchlich: Seine Kaltblütigkeit und boshafte List stehen im Gegensatz zur unbedingten Treue und Zuverlässigkeit gegenüber Manidou, zu seinem Begriff von Poesie und Liebe. Diese Diskrepanz steht hauptsächlich im Dienste der Ironie, die im Roman eine große Rolle einnimmt.

Im Meer findet Ti-Coyo ein Haifischbaby. Die tiefe Freundschaft zwischen Ti-Coyo und dem Tier scheint den Mangel an menschlichen Freunden ausgleichen zu wollen. Kaltblütig benutzt Ti-Coyo den teilweise gezähmten Hai, einige Fischer und vor allem die anderen Münztaucher verschlingen zu lassen. Als der Vulkan über Saint-Pierre seine Aktivität erhöht, nutzt Ti-Coyo den Instinkt seines Hais, um den Zeitpunkt der Flucht und vor allem den einzuschlagenden Weg zu wählen. Während alle Bewohner Saint-Pierres von der Lava verschluckt werden, befinden sich Ti-Coyo und seine Familie in Sicherheit. Der Gipfel des individualistischen Selbstbehauptungstriebes ist dann erreicht, als Ti-Coyo zum Besitzer der Zuckerrohrplantage des *béké* wird, den er zuvor um sein Zuckerrohr und seine Tochter gebracht hatte. Als Ti-Coyo sich noch auf Dominique befindet, hat sein eigener Vater Cocoyo schon die Macht ergriffen und ist in die Kleidung des *béké* geschlüpft. Habgierig schwingt er die Peitsche und lässt die Felder bewachen, damit niemand es seinem Sohn Ti-Coyo gleich

¹ Clément Richer, *Ti-Coyo et son requin* (Paris: Librairie Plon, 1941). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Ti-Coyo* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

tun und das Zuckerrohr stehlen kann. Der Unterschied zu den gemeinsam arbeitenden und singenden Landarbeitern in *Diab'là* und *Gouverneurs de la rosée* könnte kaum größer sein.

Obwohl der Leser Ti-Coyo und seiner Familie trotz ihrer unmoralischen Züge kaum böse sein kann, löste die unverhohlenen individualistische Lebenskonzeption bei manchen Lesern heftige Kritik aus². In der Forschung findet Richers Werk nur selten Erwähnung³. Eine Ausnahme ist Jack Corzani's umfangreiche Geschichte der antillanischen Literatur⁴, die Richers Werk ein Kapitel widmet und es mit „L'humour et ses dangers“⁵ überschreibt. Wie der Titel andeutet, ordnet Corzani Richers Romane in die humoristische Literatur ein und wertet Richers Humor als gefährlich und vereinfachend⁶: „Néanmoins, bien qu'ils aient assuré la renommée de Clément Richer, les deux *Ti-Coyo*, pour divertissants qu'ils soient, et justement à cause de cet agrément, de cette facilité, manquent à notre avis de consistance.“⁷ Ganz anders die Auffassung der Autoren der *Créolité*: In ihrer gemeinsamen Untersuchung *Lettres créoles*⁸ weisen Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant den Roman zwar ebenfalls der humoristischen Literatur zu, doch entgegen der Meinung Corzani's bezeichnen sie Richer nicht nur als „maître incontesté de l'humour littéraire antillais“⁹, sie sehen in ihm gar eine der ersten Verkörperungen der *Créolité*, deren wichtigste Vertreter sie selbst sind: „[L]a créolité de Richer éclate à chaque page“¹⁰. Indem sie Richer auf diese Weise an der *Créolité* teilhaben lassen, ihn gewissermaßen als einen der Stammväter inthronisieren, wird dessen Platz innerhalb der antillanischen Literaturgeschichte vom Außenseiter zum Vorreiter korrigiert.

Richers Schreibimpuls, den Corzani noch gegen die Négritude gerichtet sieht¹¹ und als reaktionär einstuft¹², hat dagegen visionäre Kraft und schießt weit über die Négritude hinaus. Nach seinen eigenen Worten wünscht er sich, dass „les Martiniquais, n'importe les races dont ils sont issus, ou la nuance de leur épiderme, ne soient désormais rien d'autre que des

² Cf. Corzani, 1978, vol. VI, 65-67.

³ Der Roman bleibt sowohl bei Régis Antoine (1992) als auch bei A. James Arnold (1994) unerwähnt. Gleiches gilt für Dissertationen neueren Datums wie von Danielle Dumontet (1995) und von Astrid Rauße (1996).

⁴ Corzani, 1978, vol. VI.

⁵ Ibid., 64.

⁶ Ibid., 70.

⁷ Ibid., 71. Corzani spielt hier auf den Nachfolgeroman von *Ti-Coyo et son requin* an, *Le fils de Ti-Coyo* (1954), in dem die Abenteuer von Ti-Coyos Sohn Guinéo beschrieben werden.

⁸ Chamoiseau/Confiant, 1999.

⁹ Ibid., 130.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Eine derartige Annahme lässt sich zumindest in *Ti-Coyo et son requin* nicht belegen. Richer wertet das afrikanische Erbe nicht negativ. So zieht Ti-Coyos Familie die afrikanischen Geister dem katholischen Gott vor (*Ti-Coyo* 129), und Ti-Coyos Vater ist quimboiseur (*Ti-Coyo* 213). Auch der Name von Ti-Coyos Sohn Guinéo verweist auf die afrikanischen Wurzeln.

¹² Corzani, 1978, vol VI, 75.

Martiniquais – tels qu'en eux-mêmes enfin l'île caraïbe les change"¹³. Richers Aktualität wird deutlich, wenn man diese Äußerung mit dem Beginn des kreolischen Manifests von Bernabé, Chamoiseau und Confiant vergleicht: „Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles.“¹⁴ Zwar ist die Forderung nach einer martinikanischen, also ‚nationalen‘ Identität zu einer kreolischen, also supranationalen Identität erweitert worden, doch bleibt der Kern beider Forderungen gleich.

In *Lettres créoles* führen Chamoiseau und Confiant den Roman *Ti-Coyo et son requin* auf die mündliche Erzähltradition zurück, die das wichtigste Erbe der sich unter der Sklaverei entwickelnden kreolischen Kultur darstellt. Der unmoralisch-egoistische Charakterzug Ti-Coyos sei eng verwandt mit demjenigen Compère Lapins, der Hauptfigur des kreolischen Märchens auf Martinique und Guadeloupe bzw. Compère Malice im haitianischen Raum. In der afrikanischen Erzähltradition besteht die Funktion des Compère Lapin in der Stärkung des Gruppenzusammenhalts, so Confiant in seinem Vorwort zu einer Anthologie kreolischer Märchen¹⁵. Nach der Verpflanzung der traditionellen Erzählinhalte auf die Antillen vertritt Compère Lapin eine individualistische, zynische (Über-)Lebensphilosophie der List und Heuchelei. Dem Sklaven vermittelt Compère Lapin damit eine „contre-culture“¹⁶, d. h. einen dem kolonialen System gegenläufigen Lebensentwurf, mithilfe dessen der Sklave in der Anpassung überleben kann:

L'oraliture créole dit que la peur est là, que chaque brin du monde est terrifiant et qu'il faut vivre avec. Pour le conte créole, les titimes, les comptines, la force ouverte est le fourrier de la défaite, du châtement. Le faible, à force de ruses, de détours, de débrouillardise jamais répréhensible, peut vaincre la déveine. L'oraliture créole éclabousse le système de valeurs dominant de toutes les sapes de l'immoralité, voire de l'amoralité. Elle n'a pas de message révolutionnaire, ses propositions ne sont pas collectives. [T]ous les [...] héros sont seuls, égoïstes, sans manman, préoccupés de leur seule échappée. L'oraliture créole installe le lieu du marronage dedans l'habitation.¹⁷

Durch seine relative Bindungslosigkeit, seine skrupellose Gewalt gegenüber Schwächeren und seinen Listenreichtum gegenüber Stärkeren vermag sich Compère Lapin in jeder noch so schwierigen Situation aus der Affäre zu ziehen – dies freilich meist auf Kosten seiner Leidensgenossen und ohne das Plantagensystem als solches in Frage zu stellen: „C'est l'individualiste né, forcené, parfaitement adapté au monde esclavagiste“¹⁸. Damit verkörpert

¹³ Zitiert nach Corzani, 1978, vol. VI, 75. In *Ti-Coyo et son requin* setzt er dieses Konzept in die Tat um: Ti-Coyo ist der Sohn eines Mulatten und einer chinesisch-indischen Mutter und vereint somit in sich die größten ethnischen Gruppen Martiniques in einer Person.

¹⁴ Bernabé/Chamoiseau/Confiant, 1993, 13.

¹⁵ Confiant, 1995, 7-15.

¹⁶ Chamoiseau/Confiant, 1999, 73.

¹⁷ Chamoiseau/Confiant, 1999, 74.

¹⁸ Confiant, 1995, 9.

Compère Lapin den individualistischen Traum von Glück und Reichtum eines Freigelassenen, während alle übrigen dazu verdammt sind, unter dem Joch der Sklaverei weiterzuschuften. Den Sklaven bleibt nur das Lachen über Compère Lapins Abenteuer. Im Lachen, das von der Härte des Lebens ablenkt, sehen die Autoren der *Créolité* einen Ausdruck des Aufbegehrens gegen den Tod und einen Lobgesang auf das Leben.

Wie Chamoiseau betont, hat die Literatur auf den Antillen ihren Ausgangspunkt ohne Bezug auf die mündliche Erzähltradition genommen¹⁹. Es kam zu keinem sanften Übergang zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit wie beispielsweise in den Literaturen Europas, weil die kreolischen Traditionen in erster Linie mit der Zeit der Sklaverei in Verbindung gebracht und somit stigmatisiert und verdrängt waren. Am Beginn der Literaturtradition steht also ein dreifacher Bruch: vom Mündlichen zum Schriftlichen und vom Erzähler zum Schriftsteller, außerdem vom Kreolischen zum Französischen. Indem Richer in seinem Protagonisten Ti-Coyo den listigen Compère Lapin auf die literarische Bühne bringt, greift er in den reichen Fundus der kreolischen Erzähltradition, kittet den Bruch zwischen der mündlichen Tradition und der Schriftlichkeit, die bisher Domäne des Kolonialherren war, und belebt letztlich das große Widerstandspotential der kreolischen Kultur. Richers zynischer Humor wäre damit nicht, wie Corzani meint, „un humour qui, loin d’être au service d’un idéal ou d’une idéologie, est à lui-même sa propre fin“²⁰, sondern der Humor des kreolischen Erzählers angesichts der unanfechtbaren Unterdrückung durch Sklaverei und Kolonialismus.

Die märchenhaften Elemente des Romans, die in der Forschung bisher keine Berücksichtigung fanden, gehen über Ti-Coyos Typenhaftigkeit hinaus. Auch die einsträngige Handlung, die direkt auf Ti-Coyos Aufstieg zum reichen Mann hinarbeitet, und die Episodenhaftigkeit des Aufbaus, in dem die typische Dreigliedrigkeit des Märchens wiederholt wird, weisen den Text in die Richtung des Märchens. Die Gliederung in Dreierschritten lässt sich finden im Aufbau des Romans in *Kindheit – Jugend – Mannesalter Ti-Coyos, Aufbruch von Martinique – Leben auf Dominique – Rückkehr nach Martinique* und in der Dreierkonstellation der Romanfiguren *Ti-Coyo – Vater – Mutter* am Romanbeginn bzw. *Kind – Eltern – Großeltern* am Romanschluss. Darüber hinaus ist das Helfertier, der treue Haifisch Manidou, ein typisches Motiv des Märchens: Wie im Märchen trägt Manidou zu Ti-Coyos plötzlicher Bereicherung bei, er weist ihm mehrere Male den Weg und rettet ihm das Leben. Allerdings wird das Tier weder anthropomorphisiert noch verfügt es über übernatürliche Fähigkeiten: etwa über die Sprachkompetenz, wie es im Märchen oft der Fall ist. Daher bleibt es dem Jungen überlassen, das natürliche Verhalten des Haies richtig zu

¹⁹ Cf. Chamoiseau, 1994 (a), 151.

²⁰ Corzani, 1978, vol. VI, 64.

interpretieren. Manidou verhält sich tiergerecht. Ti-Coyo macht sich z. B. nie Illusionen darüber, dass Manidou bei der ersten Gelegenheit seine Eltern und seine Frau verschlingen würde. Märchenhaft dagegen sind die Darstellungen der personifizierten Naturgewalten. Richer schreibt ihnen menschliche Eigenschaften wie Langeweile und einen eigenen Willen zu. So nehmen sie direkt an der Handlung teil und können willentlich in sie eingreifen. Wie im Märchen gibt es dabei gute Naturgewalten, die den Helden unterstützen, und solche, die ihm das Leben schwer machen. Ein Beispiel sei die kleine Brise, die Ti-Coyos Boot in Fahrt bringt:

Ti-Coyo respira profondément et aida la jeune fille à s'asseoir dans la pirogue qu'il poussa à la mer. Il se souvint alors de la petite brise qu'il avait rencontrée en venant et la regretta. Mais la petite brise n'avait pas oublié. Elle musait quelque part au large de la rade et s'ennuyait de n'avoir rien d'autre à faire qu'à pourchasser cette poussière grise qui volait partout et lui empestait l'haleine. Et juste comme elle allait y renoncer, elle aperçut – le vent a les yeux perçants – la grande toile jaune où elle aimait à se blottir en s'étirant. [...] La petite brise avait fait diligence et elle pensait avec désespoir qu'il allait falloir recommencer de courir après la poussière grise. Aussi poussa-t-elle au moment de s'éloigner, un petit sifflement de colère en avançant sur la mer où elle creusa des houles. (*Ti-Coyo* 136-138)

Der Wind, verniedlicht als kleine Brise, empfindet nicht nur menschliche Gefühlsregungen wie Langeweile, Freude, Hoffnungslosigkeit und Zorn, sondern erscheint in körperlichen Umrissen. Neben Meer und Wind werden auch Mond und Sonne zu treuen Begleitern der Romanfiguren und deren Abenteuern. Nur einzelne Wellen und die Windstöße der Zyklone trachten nach Ti-Coyos Leben.

Sieht man über den realen Schauplatz der Romanhandlung und die tatsachenbezogene zeitliche Situierung des Romans um 1902 hinweg, so ist auch die Romanlandschaft bisweilen in ein märchenhaftes Licht getaucht. Paradiesisch schön ist beispielsweise der *locus amoenus*, in dem Ti-Coyos und Lucies Hochzeit stattfindet. Als Hochzeitsgeschenk für Ti-Coyo und Lucie bietet die Natur, „l'invitée de marque“ (*Ti-Coyo* 183), ihre ganze Pracht und Schönheit dar, so dass die Feierlichkeiten auch der Vermählung eines Königspaares würdig wären. Die Anspielung auf die „noces royales“ wie auch der Sprachgestus verstärken den märchenhaften Charakter der Textpassage:

Le soleil filtra ses rayons, ne laissant passer que les plus coquets – les plus tendres aussi – ceux qui dorment dans l'herbe et font chanter les feuilles. Le Vent du Large, retenu ailleurs et ne pouvant se déplacer (il était fort occupé à pourchasser des nuages rétifs dans la mer des Caraïbes) dépêcha vers le village son souffle le plus frais. Et la lune elle-même, pour ne manquer pas la cérémonie (elle devait prendre fin au crépuscule) osa paraître en face du soleil avec une petite escorte d'étoiles hésitantes. Les fleurs ouvraient toutes grandes leurs corolles aux insectes et toutes sortes d'oiseaux que l'annonce du mariage avait attirés vers le petit

village (une pareille nouvelle se répand vite et loin) vinrent flâner dans le ciel et tournoyer au-dessus de la crique.

Alors la mer se retourna en frissonnant dans son lit et tordit, en signe d'allégresse, ses vagues une à une contre les falaises cent et une fois de suite avec un fracas assourdissant qui rappelait assez le bruit des canons dont on tire cent et une salves à l'occasion des noces royales. Pour n'être pas en reste, le Ciel si ému qu'il en passait par toutes les couleurs (les villageois appellent 'arc-en-ciel' cette émotion) fit crever un nuage – pas plus – juste au-dessus du village et à l'usage exclusif de Lucie et de ses amis. Aussitôt tous les bourgeons à la ronde dansèrent en ronronnant au bout de leurs tiges et cent gosiers se pâmèrent au bord des nids et ailleurs.

Ainsi durant des heures enchantées... (*Ti-Coyo* 184f)

Schroff und feindlich dagegen sind die Naturmotive, die Ti-Coyo auf seiner Reise zu heldenhaften Leistungen herausfordern. Sie weisen den Roman in die Nähe der Abenteuerliteratur, worauf die Forschung bisher noch nicht eingegangen ist. Spitze und schauerliche Unterwasserriffe versperren den Fliehenden den Weg nach Dominique. Nur mithilfe des Haies kann Ti-Coyo einen Durchschlupf für sein Boot finden. Gleiches gilt für die rauen Klippen Dominiques, die den Reisenden keine Landemöglichkeit zu geben scheinen. Auch hier ist nur dank Manidou eine winzige Öffnung im Fels auszumachen, die zu einem kleinen Naturhafen führt.

Wie Steinbrink in seiner Studie zum Abenteuerroman bemerkt, liegt gerade „in der Mischung von Öde und Paradieslandschaft“²¹ ein wichtiger Aspekt der Abenteuerlandschaft. Der Held hat so die Möglichkeit, sich in der paradiesischen Oase zu erholen, um anschließend erneut in der Öde, im Falle Ti-Coyos auf See, ein neues Abenteuer zu erleben. Genau diese Struktur kehrt in *Ti-Coyo et son requin* wieder: Nach der strapaziösen Überfahrt nach Dominique wartet dort die liebliche Hochzeitslandschaft, die zeitlich wie geographisch in eine unbekannte Ferne entrückt ist. Sie ist nur über das Meer durch einen höhlenartigen Eingang zu erreichen, den bisher außer den Bewohnern niemand zu finden in der Lage war. Nach dieser Ruhephase, die der junge Held zu Erholung und außerdem zur Familiengründung nutzt, beginnt die nicht minder gefährliche Rückkehr, die Ti-Coyo beinahe das Leben kostet. Die Natur ist so eingerichtet, dass sie den Helden maximal fordert und maximal erquickt. In dieser Funktionalität bestehe, so Steinbrink, ein weiterer Aspekt der Abenteuerlandschaft. So zauberte die Natur eigens für die Aufzucht des Haifisches ein kleines Meerwasserbecken in den Fels und lässt den Vulkan just dann ausbrechen, als Ti-Coyo und seine Familie in Sicherheit sind. Funktional ist auch der Zufall, dass ausgerechnet das geerbte Anwesen des *béké* vom Vulkanausbruch verschont geblieben ist, während die Lava zu Ti-Coyos Vorteil dennoch den *béké* und seine Frau dahinraffte. Eine Affinität zum Abenteuerroman liegt nahe,

²¹ Bernd Steinbrink, 1983, 82.

da im Roman außer den Naturpersonifikationen keine Elemente des Wunderbaren zu verzeichnen sind.²² Schließlich lässt auch die Freundschaft Ti-Coyos zu einem Tier an Geschichten wie Rudyard Kiplings *Dschungelbuch*, Jack Londons *The Call of the Wild* und *White Fang* denken.

Bei einem näheren Blick in die allgemeine Forschungsliteratur zum Abenteuerroman fallen weitere Übereinstimmungen ins Auge, die *Ti-Coyo et son requin* in den Bereich der Abenteuerliteratur rücken. Der unter dem Namen „Kolportage“ bekannt gewordene Ansatz Ernst Blochs vertritt die Vorstellung, im Extremen des Abenteuerromans äußere sich ein „nach außen gebrachter Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben will“²³. Dies trifft auf den Außenseiter Ti-Coyo, der von großem Reichtum und der Tochter des *béké* träumt, genauso zu wie auf den Autor Richer selbst, der den Kolonialismus und die Folgen von jahrhundertelanger Unterdrückung und Sklaverei vor allem in seinem Roman *Le dernier voyage du Pembroke* anprangert. Steinbrink, der Blochs Konzept erweitert, sieht in der positiven Abenteuer-Gegenwelt die Kompensation der negativen Realität des Autors. Durch die Initiation des Protagonisten zum Abenteuer komme es zur „Neugeburt“, „zur Konstitution einer neuen Persönlichkeit, die die Grenzen der alten verlassen hat.“²⁴ Die negative Ausgangsposition führt Steinbrink auf die sozialgeschichtlichen Lebensumstände des Autors zurück, die besonders im 19. Jh., da der Abenteuerroman seine Blüte erlebte, einem extremen Wandel ausgesetzt waren. Statt auf einen biographisch-soziologischen Ansatz, für den genauere Informationen über Richers Leben nötig wären, kommt es mir eher auf Überlegungen allgemeiner Art an. Auffällig ist zum Beispiel, dass die Rassenproblematik, die für andere Romane Richers von großer Bedeutung ist²⁵, im Roman nur in verfremdeter Form zu finden ist: Nicht von Schwarzen als mehrheitlicher Bevölkerungsgruppe ist die Rede, sondern von „indigènes“ (*Ti-Coyo* 48); Ti-Coyo wird nicht aufgrund seiner schwarzen Hautfarbe zum Außenseiter, sondern durch die Behinderungen und Gebrechen der buckligen, hinkenden und schielenden Eltern.

Im klassischen Abenteuerroman bildet die hässliche Realität das negative Hintergrundbild der Romanhandlung. Die Lebensumstände des Autors werden durch die fiktionale perfekte Ausstattung des Helden und der Abenteuerwelt überblendet. In *Ti-Coyo et son requin* dagegen kehrt diese hässliche Realität in die Fiktion selbst zurück. Ti-Coyo ist kein charakterlich und körperlich perfekter Abenteuerheld. Die physische Hässlichkeit der

²² Diese sind eher als rhetorische Ausschmückung denn als wunderbare Romangestalten zu interpretieren.

²³ Ernst Bloch, 1962, 172.

²⁴ Steinbrink, 1983, 18.

²⁵ Cf. *Le dernier voyage du Pembroke* oder *L'Homme de la Caravelle*.

Eltern und die Kaltblütigkeit Ti-Coyos sind feste Bestandteile der Romanwelt. So unterläuft Richer die Illusion einer perfekten, beherrschbaren Welt, wie sie der Abenteuerroman vorgibt. Geht man einen Schritt weiter, werden auf die gleiche Weise Ti-Coyos schnelle Karriere als Abenteuerheld und sein Aufstieg zum Herrn über die Zuckerrohrplantage als Fiktionen enthüllt. Eine Identifikation des Lesers mit dem Helden, wie sie die Grundlage für die Abenteuerliteratur bildet, ist unmöglich und die Abenteueratmosphäre wird durch die hereinberechnende Negativität empfindlich gestört. Am Ende ist der Abenteurer selbst etabliert und damit endgültig beseitigt. Ti-Coyo, der neue *béké*, hat selbst den Platz des Feindes eingenommen. Trotz aller märchenhaften und abenteuerlichen Züge des Romans verfolgt der Roman also nicht den reaktionären Traum von einer verlorenen Welt. Im Gegenteil: Richers bitterer Humor bringt den Erzählimpetus des Abenteuerromans ins Wanken. Es wird deutlich, dass am Anfang jeden Abenteurers der Wille zu Macht und Selbsterhöhung steht. Somit entlarvt Richer die Intention des Abenteuerromans als „energizing myth of imperialism“, den Martin Green dem europäischen Abenteuerroman zugrunde legt:

[T]he adventure tales that formed the light reading of Englishmen for two hundred years and more after Robinson Crusoe were, in fact, the energizing myth of English imperialism. They were, collectively, the story England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer, and rule.²⁶

Richers *Ti-Coyo et son requin* ist insofern in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Er stellt den Kontakt des antillanischen Romans zur kollektiven Kulturmatrix wieder her, indem wesentliche Züge des kreolischen Märchens zitiert werden, und polt zugleich den kolonialen Impetus des europäischen Romans um, statt ihm – wie Zobel und Roumain – selbst anheim zu fallen.

²⁶ Martin Green, 1980, 3.

Et voici soudain que force et vie m'assaillent comme un taureau et l'onde de vie circonviert la papille du morne, et voilà toutes les veines et veinules qui s'affairent au sang neuf et l'énorme poumon des cyclones qui respire et le feu thésaurisé des volcans et le gigantesque pouls sismique qui bat maintenant la mesure d'un corps vivant en mon ferme embrasement.¹

AIMÉ CÉSAIRE

5 L'éruption volcanique et l'irruption poétique:

Raphaël Tardons *La Caldeira* (1948) und Raphaël Confiants *Nuée ardente* (2002)

Der Vulkan ist eines der häufigsten Naturmotive der antillanischen Literatur. In Richers *Ti-Coyo et son requin* bildete der Ausbruch der Montagne Pelée, die 1902 Saint-Pierre in Schutt und Asche legte, den Hintergrund für die Abenteuer des Protagonisten: Die steigende vulkanische Aktivität bedingte den Aufbruch zur Nachbarinsel und die Entführung der Tochter des weißen Großgrundbesitzers, die den Grundstein setzte für Ti-Coyos sozialen Aufstieg nach dem Untergang der Stadt. Der Ausbruch wird zum Naturereignis, das die soziale Ordnung umkehrt. Tatsächlich war die Katastrophe von 1902 ein wichtiger Einschnitt in die gesellschaftliche Struktur der Insel, da die weiße Oberschicht besonders hart getroffen wurde.²

Raphaël Tardons Roman *La Caldeira*³ (1948) ist ebenfalls dem verheerenden Ausbruch gewidmet. Er entwirft ein Bild Saint-Pierres, das von Rassismus und Verachtung zwischen den Bevölkerungsschichten der Schwarzen, Weißen und Mulatten geprägt ist, eine Verachtung, die selbst das gemeinsam erfahrene Leid der Katastrophe nicht mildern kann⁴. Der Protagonist Melville ist ein reicher Mulatte, der aufgrund sozialistischer Tendenzen des Schuldienstes verwiesen wurde und nun seinen schriftstellerischen Neigungen nachgeht. Obwohl Melville selbst Opfer von rassistischen Diskriminierungen wird, tritt er den anderen Bevölkerungsgruppen freundschaftlich entgegen. Er ist ein großer Bewunderer seines weißen Lehrers mit Namen Landes, eines Naturkundlers und Ethnologen aus Frankreich, der wiederholt die Gleichheit der Rassen predigt. Landes prangert den Minderwertigkeitskomplex der Schwarzen und der Mulatten und deren Verleugnung ihrer schwarzen Wurzeln als eines der zentralen Motive des Rassismus an:

¹ Césaire, *Cahier*, 56-57.

² Zum geschichtlichen Hintergrund der Katastrophe verweise ich auf Jacques Adélaïde-Merlande/Jean-Paul Hervieu, 1996. und Jack Corzani, 1999. Corzani gibt darüber hinaus einen Überblick über die Literatur, die zum Thema des Untergangs von Saint-Pierre produziert wurde. Eine sehr ausführliche Studie zum Untergang Saint-Pierres gibt Léo Ursulet, 1997. Nach seinen Angaben fiel dem Ausbruch von 1902 die Hälfte der weißen Oberschicht zum Opfer. Cf. *Ibid.*, 180.

³ Raphaël Tardon, *La Caldeira* (Paris: Ibis Rouge Editions, 2002a). Im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Caldeira* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

⁴ Cf. die Schlusszene, in der trotz des Todes von Joubert keine Versöhnung zwischen dessen farbigem Halbbruder Perrier und dem gemeinsamen weißen Vater stattfindet (*Caldeira* 317).

Au sommet du cocotier, dans le bouquet des palmes, [...] je découvre mon grand mulâtre qui, à défaut du moindre diplôme, se prend pour Eole parce que les vents soufflent [sic!] dans les palmes d'où il s'imagine découvrir le monde. Il est riche à millions, grâce à la morue salée, le rhum et le macadam, la négresse n'est plus sa mère; il a mis la planète dans son dépotoir ou dans son épicerie avec sa vie elle-même. Le nègre est d'une autre espèce, et le mulâtre pauvre est un „déclassé“. Le mot de solidarité est rayé de son vocabulaire, aboli dans sa pensée. (*Caldeira* 109)⁵

Tardon entwickelt die Rassenproblematik, die neben der fortschreitenden vulkanischen Aktivität den wichtigsten Handlungsstrang darstellt, auf zwei Ebenen: Zum einen bestimmt die Rassenproblematik die persönliche Auseinandersetzung Melvilles mit Cécilia Laborde, die ihn u. a. aufgrund seiner Hautfarbe zurückweist, zum anderen kommt es zur allgemeinen gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema. Den Aufhänger bildet der Wahlkampf um die zwei martinikanischen Sitze im französischen Parlament. Dabei stehen sich die sozialistisch ausgerichtete Partei der Mulatten und die konservative Partei der *békés* gegenüber. Beide liefern sich vor allem mittels der Presse eine hitzige Wahlschlacht. Um den Ablauf der Wahlen nicht zu stören, verhindert der Minister der Kolonien die Evakuierung Saint-Pierres trotz der gravierenden seismischen Vorfälle in ganz Mittelamerika. Die Kolonialherren sind der Meinung, die Natur lasse sich ihren politischen Interessen unterordnen.

Tardon stellt die Natur jedoch in ganz andere Dienste: Er lässt Saint-Pierre auf allen Ebenen brodeln und stellt politische und vulkanische Aktivitäten kontrastiv nebeneinander. Letztlich trägt in diesem Wettstreit die Natur den Sieg davon: Der Vulkan hat allen Streitereien um Macht und jedem rassistischen Überlegenheitsdünkel ein Ende bereitet. In der nackten Angst ums Überleben werden alle Menschen gleich:

Dans cette foule qu'une même peur avait réunie, mélangée, les édits de caste étaient devenus caducs en cette nuit du 6 mai. Il n'y avait plus dans cette ville que des êtres de chair et de sang, rivés dans le même sentiment d'infinité, en face de la fatalité de leur fin imminente. (*Caldeira* 194)

Die Angst, die von allen Bewohnern Besitz ergriffen hat, wird als „grise et moite“ (*Caldeira* 203) beschrieben: Die Kontraste Schwarz und Weiß fließen zum Grau des Grauens zusammen, das alle rassistischen Gruppen erfasst. Die Gegensätze von heiß und kalt werden im Adjektiv „moite“ zusammengezogen. Der Vulkan fungiert als rassistischer Gleichmacher und ebnet die Unterschiede zwischen den Schwarzen, den Mischgruppen und den Weißen ein, ja

⁵ Cf. auch: „Quand un nègre, qui n'est pas idéalement noir – il trouvera toujours un plus noir que lui – pourra dire: ‚Je suis noir‘, au lieu de chercher des points de comparaison à son avantage pour lui permettre de s'illusionner sur sa qualité et de s'attribuer faussement la couleur du bronze ou de la brique à ses différents degrés de cuisson.“ (*Caldeira* 90).

er macht die Weißen genauso schwarz wie die Schwarzen. Übrig bleiben nur einheitlich verkohlte Leichen, die sich in nichts voneinander unterscheiden:

Aucun de ces cadavres ne put être identifié: ils étaient tous noirs, scalpés, épilés, défigurés; sans nez, sans lèvres, et nus. Blancs, octavons, quarterons, hybrides, mulâtres, chabins, câpres, nègres, ils étaient tous noirs, carbonisés, uniformément noirs, et sans la moindre caractéristique ethnique. (*Caldeira* 309)

Der Vulkan, dessen Allmacht die Gleichheit der Menschen in die Tat umsetzt, wird mythisch überhöht zum Untier⁶. Er gebiert Feuerwolken, die wie Monster über die Stadt herfallen⁷. Er ist der machtrunkene Gott⁸, der mit seiner strafend erhobenen Hand die Menschen berührt und sie wie eine biblische Plage in den Tod reißt⁹. Eine letzte Explosion sprengt den Krater:

A la triple détonation, succéda un grondement formidable, comme si l'onde sonore trop longtemps étouffée dans sa prison souterraine était parvenue inopinément à tromper la vigilance de ses tortionnaires et à s'échapper de la Caldeira, clamant à la planète ses souffrances, son ivresse de liberté, son angoisse et sa colère. Deux éclairs verticaux, bleuâtres, filèrent à la poursuite de l'onde sonore, tandis qu'une détonation sidérale décapitait le dôme, lézardant la montagne en dix fentes de feu, criblées d'éclairs. (*Caldeira* 297)

Die Gaswolke wendet sich Saint-Pierre zu und lässt die Stadt erstarren. Ihr offenbart sich ein so grauenhafter Anblick, dass er selbst Medusa zum Erstarren gebracht hätte¹⁰. Wie es Perseus gelingt, Medusa zu köpfen, verliert auch der Vulkan unter dem Druck der Explosion sein Haupt. Im Rollen reißt es ganz Saint-Pierre mit in den Tod. Dem Untergang entsteigt der textgewordene Pegasus, materialisiert zum Roman selbst, und schwingt sich auf zum dichterischen Befreiungsschlag. Im entscheidenden Moment der Eruption wird der Vulkan zum Sprachrohr der Unterdrückten, der Leidenden, die ihrer Angst und ihrem Hass endlich Luft verschaffen. Der Ausbruch als Akt der Freiheit. Der Pathos, den Tardon an dieser Stelle einsetzt, steht in Kontrast zu langen Passagen neutraler und minutiöser Naturbeschreibungen, die der endgültigen Katastrophe vorausgehen und erinnert an Césaires Lyrik. Tardon distanzierte sich stets von der Négritude, da ihm die Aufwertung der schwarzen

⁶ „[L]a montagne représentait un volcan de commerce douteux, avec son apparence de monstrueuse pieuvre aux tentacules chargés de ventouses et de bosses.“ (*Caldeira* 115); „La nuée enfin, hideux calmar chassé d'un infect cloaque“ (*Caldeira* 297).

⁷ „Un nuage opaque s'avancé, rapide, échevelé de volutes et de spirales de feu. Le nuage lui-même, gansé de reflets rouges, était piqué d'éclairs qui explosaient dans la masse noire et lui donnaient par instant l'aspect d'un monstre incandescent, hérissé de longs filaments rouges à reflets jaune de sodium ou de la fonte en fusion filetée d'or.“ (*Caldeira* 276).

⁸ „Un grondement caverneux, mugissement de horde toute entière blessée à mort, fit vaciller l'immense colonne et, pour quelques secondes, l'incurva, tel l'arc d'un dieu ivre de puissance.“ (*Caldeira* 194).

⁹ „La nuée passa sur eux, et, allongeant le doigt, toucha Joubert. [...] Le doigt de la nuée toucha Athénaïse, à genoux dans le sable et se tendit vers la fenêtre où se tenait Saint-Méry. C'était le plus grand doigt, le majeur, de cette main ensorcelée. [...] l'auriculaire toucha Melville et l'abattit.“ (*Caldeira* 300-301).

¹⁰ „La nuée enfin, hideux calmar chassé d'un infect cloaque, noire, baveuse, mobile, boursoufflée de molles cloques, se hissa sur l'échancrure en V de la Caldeira. Posée une fraction de seconde sur la fourche flamboyante, elle tourna vers la ville sa face cauchemaresque, aux orbites luminescents, hérissée d'une chevelure à figer Méduse et Gorgones.“ (*Caldeira* 297).

Bevölkerungsgruppe zuungunsten der Weißen und Mulatten, wie Corzani vermutet, suspekt erschien¹¹. Er vertrat dagegen das humanistische Ideal von der Gleichheit der Menschen, egal welcher Hautfarbe sie sind. Deshalb befürwortete er die Möglichkeit, die rassistischen Diskriminierungen und kolonialen Unterdrückungen durch langsame Bewusstwerdungsprozesse zu bekämpfen¹², statt gewaltsam einen Umsturz zu provozieren. Die Kraft der dichterischen Sprache, die im Schlussakt des Ausbruches zum Ausdruck kommt, zeigt aber, dass Tardon – bewusst oder unbewusst – das schwelende Aufbegehren gegen Diskriminierung und Unterdrückung gespürt haben muss.

Die zweite Ebene der Rassenproblematik entwickelt sich in der Beziehung von Melville zu Cécilia Laborde. Sie wird als siebzehnjährige, verwaiste Schönheit mit weißer Haut und blauen Augen beschrieben, der trotz ihrer äußerlichen Erscheinung ein schwarzer Vorfahre in der Ahnengalerie nachgesagt wird. In den Augen der weißen Aristokratie ist dies Grund genug, Cécilia aus ihren Kreisen auszugrenzen. Obwohl sie also selbst Opfer von rassistischer Diskriminierung ist, steht sie Menschen mit einem Teint, der dunkler ist als der ihre, feindlich gegenüber. Sie verschmäht und verhöhnt den Mulatten Melville für seine Annäherungsversuche. Die Zweideutigkeit ihrer Erscheinung geht über den rassistischen Aspekt hinaus. Mal ist sie die unschuldige, heilige Kindfrau, mal der Vamp, der den Männern zum Verhängnis wird:

Cécilia s'avancait, riant au soleil, riant aux oiseaux, riant au vent, riant aux paroles qu'elle n'écoutait pas. Cécilia s'avancait, la jupe agitée de désirs. Sa démarche était une dialectique. Ses reins, une étreinte. Sa bouche, une absolution pour excommuniés. Son rire, un supplice. Exposant les richesses de son corps prodigue, dilapidant une profusion de dons avec l'insouciance d'une enfant milliardaire, Cécilia ensoleillait le soleil. [...] Le désir des hommes, parcourant la femme, s'aggravait encore du contraste opposé par le corsage en limon blanc, à peine empesé, aux fins striures, soulignant les promesses du rêve. Mais son cou, palpable de volupté, sollicitait le creux d'une main sacrilège, avide de se blottir sous la tiédeur soyeuse de la lourde masse de ses noirs cheveux étranglés d'un ruban de satin noir. Cécilia s'avancait, au soleil, riant aux anges et aux hommes. Mais les anges même avaient envie de lui ôter son canotier pour respirer ses cheveux. (*Caldeira* 35-36)

Der Betrachter, selbst in Cécilias Bann gezogen, scheint seine eigenen Phantasien auf das Mädchen zu projizieren.¹³ Die Gefühle Cécilias gegenüber sind dabei durchaus zweischneidig: Im Kontext der Beschreibung des Halses wirkt die Assoziation, dass das

¹¹ Cf. Corzani, 1978, vol. VI, 130.

¹² Cf. die Rede von Professor Landes über die Ursachen und Wirkungen der Rassendiskriminierung und darüber, wie sie beizulegen sei: „Voyez-vous, capitaine Bloody, toutes les évolutions n'exigent pas forcément des remous.“ (*Caldeira* 108). Am wichtigsten sei es, so Landes, dass Schwarze und Mulatten sich ihres Minderwertigkeitskomplexes entledigen.

¹³ Der Erzähler nimmt mitunter Melvilles Position ein. Dann wird der Text, der zum Großteil in der dritten Person geschrieben ist, zur Ich-Erzählung (cf. 187f).

Satinband die Haarpracht erdrosselt, verräterisch und legt nahe, dass der Betrachter angesichts Cécilias weißer Schönheit Aggressionen spürt. Die Beschreibung Cécilias wird im Laufe des Romans zunehmend katzenhafter. Es schleichen sich negative Adjektive ein, die zwar nicht direkt auf das Mädchen gemünzt sind, aber im Kontext der äußerlichen Beschreibung auftauchen.¹⁴ Im gleichen Zug ändern sich Melvilles Gefühle zu Cécilia. Er hat Erniedrigungsphantasien, in denen er davon träumt, das Mädchen zu besitzen, zu demütigen und zu vergewaltigen, um ihren Stolz zu brechen:

[L]a violer chaque fois qu'il s'agira de la prendre. Dieu merci, les aphrodisiaques ne manquent pas dans ce pays. La chevaucher en permanence. Humiliation et viol constants. Briser son ressort, éparpiller son énergie, abaisser sa morgue, lui rompre les reins... la faire crier de haine, de douleur, de dégoût, et même de volupté purement organique. (*Caldeira* 191)

Der Frau gegenüber hat Melville patriarchale Dominierungswünsche. Sein Vorhaben lautet: „Dompter cette cavale“ (*Caldeira* 213). Er vergleicht sie mit dem Vulkan: „Etait-elle un monstre à craindre à l'égal du volcan ou bien devait-il redouter lui-même de se laisser surprendre par la femme ou le monstre?“ (*Caldeira* 242). Durch die Gleichsetzung von Vulkan und Frau wird deutlich, dass Melvilles Trieb nicht nur auf die Frau zielt, sondern auch als Versuch bewertet werden kann, die mit der Weiblichkeit assoziierte Natur zu bändigen und ihre Gefahren einzudämmen. Als der Ausbruch unmittelbar bevorsteht, will Melville in einem Anfall von Größenwahn die Stadt vor dem Untergang retten:

Il devait sauver la population. Retarder son départ. Dût-il risquer sa vie. Et quand bien même? Au contraire, cette pensée le remplissait d'orgueil. Lui, Georges Melville, allait soustraire à une mort atroce des dizaines de milliers d'hommes. Quel destin de cavalier seul! Les mères le béniraient, les enfants clameraient sa louange, les hommes lui porteraient une déférente admiration, un tantinet jalouse, les vieillards emporteraient dans la tombe, lié à celui du Christ, son lumineux souvenir, et les poètes de l'avenir entonneraient des péans à la gloire de Georges Melville-le-Sauveur-de-Saint-Pierre. Un Bolivar qui n'aurait pas „labouré dans la mer“. [...] Le Sauveur... Une statue de son vivant, en sera dressée sur la place Bertin ou sur le Morne d'Orange, par exemple, à côté de la gigantesque Vierge des Marins. (*Caldeira* 212)

Melville sieht sich bereits als alleiniger und heiliger Weltenretter, der christusgleich, Schulter an Schulter mit dem Standbild der Mutter Gottes, verehrt und besungen wird. Seine Macht soll die Verheerung durch den Vulkan abwenden. In seinen Hirngespinnsten werden Vulkan und Frau ihm untertan. Sein Drang ist deshalb nicht nur machistisch, sondern auch kolonial, in dem Sinne, wie wir es im ersten Kapitel gesehen haben.

¹⁴ „Il n'était que de regarder ses yeux en cet instant, dans la pénombre de cette pièce, mollement éclairée par la méchante lueur du photophore placé sur une étagère d'angle. Il n'était que de regarder ses yeux, dans la pénombre: deux petites croix d'or dont l'éclat se ravivait par intermittence, à la manière des félins.“ (*Caldeira* 200-201).

Doch Frau und Vulkan stellen eine Gefahr dar, gegen die er außerhalb seiner Phantasie nicht ankommen kann. Unmittelbar im Anschluss an seine Rachedgedanken gegenüber Cécilia steht der Krater plötzlich in Flammen und die Eruption beginnt. Der Vulkan scheint Melville für seine Pläne strafen zu wollen. In jedem Fall jedoch wird Melvilles männlicher Trieb, die widerspenstige Frau zu unterwerfen, durch den Ausbruch abgewendet. Somit unterläuft der Vulkan durch den plötzlichen Ausbruch nicht nur das Vorhaben der Politiker, durch die Wahlen die Vorherrschaft der Weißen auf Martinique zu sichern, sondern er beschützt auch die Frau vor der männlichen Gewaltnahme. Die Natur ist bei Tardon gegen jeden kolonialen Impuls gewappnet.

Andererseits weist die undurchsichtige Persönlichkeit Cécilias Brüche auf, die durch den Handlungsverlauf nicht motiviert sind. Werfen wir beispielsweise einen Blick auf Cécilias Verhalten, nachdem sie von Melville „gekauft“ wurde und in die Verlobung eingewilligt hat – bereits diese Wende wirkt nicht plausibel, hat doch Cécilia einen reichen Adoptivvater und ist deshalb auf Melvilles Vermögen nicht angewiesen. In dieser Situation betont sie, dass sie ihn nicht liebe und es lediglich auf sein Geld abgesehen habe:

Ecoutez-moi, je ne vous aime pas. Vous le savez. Plusieurs fois j'ai repoussé vos avances et vos propositions. C'est alors que vous vous êtes avancé à découvert et m'avez fait tenir un marchandage. Tout s'achète: soit. Mais il y a une question de formes à ne pas oublier; quand vous l'aurez compris, je ne serai pas loin de vous trouver quelques qualités et beaucoup plus de mérites. (*Caldeira* 215)

Melville gelingt es nicht, derart selbstbewusst und selbstsicher aufzutreten. Obwohl er selbst die Kaufaktion in die Wege geleitet hat, fühlt er sich von Cécilias Direktheit verletzt und befleckt. Als letzter Rettungsanker in dieser unangenehmen Situation zückt er sein Testament, in dem er Cécilia sein gesamtes Vermögen vermacht. Doch die Frau verlacht ihn. Melville steht nun völlig entblößt vor Cécilia. Er ist charakterlich offensichtlich zu schwach, um es mit ihr aufnehmen zu können. Und nun die Wende: Cécilia zieht sich nackt aus und macht sich, was recht unmotiviert erscheint, freiwillig verletzbar. Melvilles Blöße wird durch Cécilias Nacktheit ausgeglichen. Dieser unerwartete Verlauf der Romanhandlung scheint nur dadurch bedingt, dass Melville trotz seiner Schwäche die Chance bekommen soll, an Cécilia Rache zu üben. Nachdem er nicht dazu fähig ist, sie mit Gewalt zu nehmen, kann die Rache nur darin bestehen, die nackte Cécilia zu verschmähen. Ist Melville nicht in der Lage, mit der weißen Cécilia abzurechnen, so übernimmt dies der Roman selbst: Ein zweites Mal sieht der Leser Cécilia in nacktem Zustand, doch diesmal tot¹⁵, beweint von ihrem langjährigen Geliebten,

¹⁵ Der Leser erfährt weder warum noch durch wessen Hand Cécilia den Tod fand. Zwar steckt in ihrem Rücken ein Dolch mit der Aufschrift „Orsalina“, dem Namen des Schiffes von Kapitän Ferrara, doch warum dieser die Frau getötet haben sollte, bleibt im Dunkeln.

der ausgerechnet der unappetitlichste Mann der ganzen Erzählung ist: nämlich der vulgäre wie unansehnliche Kapitän Bloody, „son monstrueux amant“ (*Caldeira* 301). Nomen est Omen. Erst im Tod, aufgebahrt als nackte Seemannsbraut, gelingt es dem Roman, Cécilia Laborde durch unwahrscheinliche Kunstgriffe zu zähmen und ihre flammend heiße Ausstrahlung zu löschen. Sie sinkt im Bauch von Bloodys Schiff ab in die Tiefen des Meeres. Nur durch die Abtötung Cécilias kommt der Roman – der, wie oben deutlich wurde, textgewordene Pegasus – mit dem Leben davon. Hätte Cécilia nämlich Melvilles Liebe erhört, wäre der dichterische Höhenflug jäh beendet worden und Pegasus als Liebesopfer im Kochtopf gelandet:

Melville, la bouche ouverte, ne pouvait émettre un son. Une pensée, une phrase idiote occupait son cerveau où elle était tombée comme une ancre jetée à la mer; une phrase absurde, car elle était aux antipodes de la présente situation: „J’aurais tué Pégase et je l’aurais fait cuire afin de vous [d.i. Cécilia] offrir une aile de cheval.“ Ineptie inexprimable en la circonstance. (*Caldeira* 214)

Jack Corzani sieht die Beziehung Melvilles und Cécilias etwas einfacher: Die „entfremdete“ Person ist Cécilia, während Melville, der die Frau kaufen will, lediglich eine Charakterschwäche aufweist, die dazu dient, seine Person nicht zu idealisieren:

Melville [...] meurt en héros discret, victime de son devoir, pour être resté à Saint-Pierre jusqu’au bout, dans l’espoir de convaincre ses habitants de la nécessité de fuir la ville. Son attitude envers les Noirs, envers Gros-Nègre notamment, lui ménage la sympathie, comme sa lutte constante contre l’oligarchie créole. Dommage qu’il soit amoureux d’une Mulâtresse „aliénée“ qui, par désir de se „blanchir“, lui préfère le Comte de Saint-Méry, voire des marins de passage. Cécilia Laborde rappelle un peu la Sybil de *Starkenfirst*, bien que son destin soit nettement plus dramatique: totalement désorientée, rejetée par le milieu „béké“, par le Comte lui-même qui l’abandonne une fois ses désirs satisfaits, elle se détruit volontairement, se prostitue à tous les Blancs, et finalement, dans un élan rageur d’humiliation morbide, se vend à Melville. Une telle passion ne grandit guère le héros mais elle a le mérite d’éviter au personnage de prendre une valeur trop exemplaire.¹⁶

Von Melvilles Schwäche und seinen Phantasien ist bei Corzani genauso wenig die Rede wie von Cécilias Überlegenheit. Ihr Charakter zeigt keine Anzeichen von Desorientierung, Verwirrung und morbider Selbstverachtung. Im Buch ist auch nicht die Rede davon, dass sie sich allen Weißen als Prostituierte hingibt. Ihr unmotiviert wirkender Entschluss, Melvilles Kaufangebot anzunehmen, scheint eher kühler Berechnung entsprungen. In Corzanis Augen weist Melville keine Züge von Entfremdung auf. Wie aber lassen sich seine größtenwahnsinnigen Phantasien und seine ungezügelte Hassliebe gegenüber Cécilia erklären? Cécilia übt nur deshalb eine so große Faszination auf Melville auf, weil sie so überaus weiß und schön ist. Und das, obwohl sie wie er schwarze Wurzeln hat. Diese Wurzeln sieht man ihr

¹⁶ Corzani, 1978, vol. VI, 148.

nicht an, wohl aber Melville selbst. Daraus ergibt sich ein Konflikt, der von Neid, Anziehung, Aggression und Minderwertigkeitskomplexen geprägt ist¹⁷. Melvilles Psyche scheint mir, eingedenk des Minderwertigkeitskomplexes, der im Buch selbst thematisiert wird, durchaus wahrscheinlich. Unwahrscheinlich sind jedoch die Mittel, die der Roman benutzt, um Cécilias Person zurechtzustutzen. Dies lässt spekulieren, dass der Autor, der sich biographisch stark an Melville anlehnt, möglicherweise in einem ähnlichen Konflikt wie sein Protagonist gefangen sein könnte.

Melville wohnt im „Hôtel-des-deux-mondes“. Den Namen schlägt er der Wirtin selbst vor, einer abergläubischen und ungehobelten Frau namens L'Engueulée. Die vier Zimmer, die das Hotel vorzuweisen hat, werden von Typen der verschiedenen Gesellschaftsschichten bewohnt, die weiße Kaste ausgenommen. Melville ist der Mieter des Zimmers mit der Nummer 666.666, wobei die merkwürdige Nummerierung ebenfalls von Melville stammt. Der hinterlistige Angestellte Pédonise, *câpre*¹⁸, hat sich im Zimmer 555.555 eingemietet. In 888.888 wohnt Van-Tran, „le Chinois“ genannt, der einen Gemischtwarenhandel besitzt, und in 999.999 ist der Fischer Gros-Nègre heimisch. Im Hotel sind also Schwarze, Mulatten aller Farbschattierungen und ein Asiate untergebracht. Außerdem verkehren in der Hotelbar Melvilles Freunde, darunter auch etliche Weiße. Statt des Namens *deux-mondes* möchte man fast *Tout-monde* vorschlagen. Den reichen Melville, der aufgrund seines Standes eigentlich fehl am Platz ist, hält dort ein schriftstellerisches Projekt fest. Er möchte einen Roman über die einfachen Leute schreiben: „un livre sur les bas-fonds de Saint-Pierre“ (*Caldeira* 15). Über diesen Hinweis hinaus erfährt der Leser nichts mehr über das geplante Buch: der Vulkan und Cécilia rauben dem Protagonisten die Zeit. In *La Caldeira* selbst kommen die so genannten kleinen Leute eher schlecht weg. Im Kontrast zu einer einzigen, sehr rührseligen Szene, in der die Landbevölkerung in Szene gesetzt wird¹⁹, überwiegt die Burleske: Komisch

¹⁷ Die zwischenrassischen Beziehungen im Roman sind allerorts stark sexuell aufgeladen. Man denke beispielsweise an die weiße Frau Saint-Méry, vor deren inneren Auge eine Horde orgiastischer, kannibalistischer Neger mit riesigen Phalli erscheint, als sie erfährt, dass ihrem eigenen Mann ein schwarzer Vorfahre nachgesagt wird: „Dans l'exitation de sa pensée défilaient d'hallucinantes images de nègres au rictus féroce, révélant des crocs de tigre tonkinois, feulant de haine. Enchaînés à fond de cale, ils se vautraient dans leurs déjections, entrechoquaient leurs bracelets de métal dans un tintamarre de sabbat, éructaient un charabia guttural, roulaient des yeux fous et, cannibales irréductibles, se jetaient sur un négroillon aux formes graciles qu'ils dépeçaient dans l'instinct de se réserver un appoint en prévision d'un repas à coup sûr insuffisant. L'un deux [sic!], en particulier, retint le regard de la comtesse en raison des dimensions phénoménales de son phallus, hérissé au surplus de piquants de cactus qui s'animaient à la manière des oursins. Troublante impression; malgré l'effrayante répulsion que lui inspirait le colossal nègre, la jeune femme se sentait incapable d'en détacher son regard comme si elle se trouvait en même temps soumise à une influence hypnotique.“ (*Caldeira* 169).

¹⁸ Nachkomme eines mulattischen und eines schwarzen Elternteils.

¹⁹ Emilie, die als Mutter vieler Kinder um das Überleben ihrer vaterlosen Familie kämpft, bekommt einen Heiratsantrag von Anasthase, der für sie und ihre Kinder sorgen will (*Caldeira* 39f).

wirken die Hotelbesitzerin L'Engueulée mit ihrem grässlichen Zahnstumpf und ihrem polterndem Auftreten genauso wie die ohrenbetäubenden Musikkünste des Zéro-Dièze und der Quimboiseur, der aus lauter Verzweiflung über seine erfolglosen Zaubereien zu Gott betet. Besonders geschmacklos ist die Figur des gemeinen Zwergs Pilibot. Da seine Beine amputiert wurden, lässt er sich wunderbar in Vasen unterbringen, um die Gespräche der sich im Raum befindlichen Personen auszuspiionieren.

Melvilles Plan eines Romans über das einfache Volk und die Wurzeln der kreolischen Kultur bleibt uneingelöst. Über fünfzig Jahre später wurde das Romanprojekt von Raphaël Confiant wiederaufgenommen. Sein Roman *Nuée ardente* scheint als Echo auf Tardons beiläufiges „Allez savoir“ geschrieben:

On peut [...] s'interroger sur les desseins de la Providence qui, le lendemain matin, fit périr les vingt-cinq et quelques prêtres de Saint-Pierre et autant de religieuses pour ne permettre qu'à un seul homme de la ville d'échapper à la fournaise: un condamné de droit commun, que la disposition souterraine et la solidité de sa cellule protégeaient de la nuée ardente et de l'incendie consécutif. Allez savoir. (*Caldeira* 241)

Tatsächlich macht Confiant diesen einzigen Überlebenden zu einem seiner Protagonisten in *Nuée ardente*. Was die Handlungsstruktur und die weiteren Figuren betrifft, so übernimmt er weitgehend die Vorlage Tardons: Der reiche Mulatte und Geschichtslehrer Melville heißt bei Confiant Pierre-Marie Danglemont, der *béké* Saint-Méry ist in Dupin de Maucourt umbenannt, die schöne Cécilia Laborde ist in der ebenso schönen Edmée Lemonière verkörpert, und Kapitän Ferrara findet man in der Person Ettore Mondolonis wieder, der in den Passagen direkter Rede sogar die gleiche italienisierende Sprechweise vorweist.²⁰ Auch Professor Gaston Landes begegnet dem Leser wieder.²¹ Confiant bereichert jedoch das Figurenspektrum um zahlreiche Nebendarsteller, die sich ganz im Sinne der *Créolité* zu einem umfangreichen Bild der kreolischen Gesellschaft zusammensetzen. Im Gegensatz zu Tardon, der eingebettet in seinem Roman, einen Roman über das einfache Volk ankündigt, dieses Romanvorhaben aber nicht in seinem Text spiegelt, widmet sich Confiant tatsächlich den „bas-fonds de Saint-Pierre“ (*Caldeira* 15). Sein Roman beginnt mit der Beschreibung der Wassergeräusche in den Kanälen Saint-Pierres und endet im tiefsten Loch der Stadt: im

²⁰ Confiant übernimmt die Handlung von Tardons Roman bis in kleine Details wie dem Erscheinen des Feuerschwerts über den Gläubigen oder der Serenade, die Melville-Danglemont für Cécilia-Edmée singt. Wie Melville hat auch Danglemont zwei gute Freunde, mit denen er meistens verkehrt. Confiant scheint sogar die Brüche der weiblichen Protagonistin Cécilia in der Figur Edmée widerspiegeln zu wollen: Wie Cécilia handelt auch Edmée bisweilen unmotiviert und weist eine schillernde, nicht festgelegte Persönlichkeit auf. Die rassische Thematik, die bei Tardon die größte Rolle spielt, ist jedoch in *Nuée ardente* zweitrangig geworden.

²¹ Bei Professor Landes handelt es sich allerdings, wie Corzani bemerkt (Corzani, 1978, vol. IV, 149.), um eine historische Person.

unterirdischen Gefängniskerker, wo der Kleinkriminelle Syparis, eben jener einzige Überlebende des Ausbruchs, auf die Vollstreckung der Todesstrafe wartet.

Im Moment des Ausbruchs befindet sich Syparis im unterirdischen Kerker. Plötzlich bricht die Erinnerung aus ihm hervor. Das Erd-Innere bedingt das Er-Innern: „Pourquoi tout cela irruptionne-t-il maintenant, alors que je n’ai plus que quelques heures à vivre“ (*Nuée* 310f)²², fragt sich Syparis. Sein Gedächtnis dringt auf ihn ein und trägt ihn fort in vergangene Zeiten, in den Bauch der Mutter:

J’imaginai des dieux féroces dont les gueules vomissaient des coulées de lave, armés de lances et d’épées, tournant et hurlant au-dessus de Saint-Pierre, prêts à l’anéantir nettement-et-proprement. Je voulus réciter le Notre Père mais ne pus en dépasser les premiers mots, car ma mémoire commençait à défaillir. Ou plutôt elle dévirait en arrière avec un ballant vertigineux, me ramenait à un âge dont je croyais n’avoir jamais eu conscience. La rage du volcan et des dieux africains mêlés me ramenait dans le ventre de ma mère! (*Nuée* 309)

Er erinnert sich daran, wie seine hochschwangere Mutter im Zuckerrohr von einem Aufseher vergewaltigt wird, und empfindet Reue für seinen Mord an der untreuen Lebensgefährtin Firmine. Im Aufglühen des Vulkans blitzt für eine Sekunde die Vergangenheit auf, das Verdrängte und Vergessene kommt zum Vorschein und wird wie die Lava aus dem Inneren und Unterbewussten hervorgeschleudert. Das Ausbrechen des Vulkans (éruption) wird zum Moment des Hereinbrechens der Memoria (irruption), zum Moment der Wahrheit.

Diese Wirkung des Ausbruchs auf die Psyche der Bewohner Saint-Pierres wurde von Lafrique, einem alten Schwarzen, der für geistig umnachtet gilt, seit langem vorausgesagt. Er sieht im drohenden Untergang den Zorn der afrikanischen Götter und der Vorfahren, die von seinen Zeitgenossen, „nègres de peu de mémoire“ (*Nuée* 115), vergessen und verdrängt wurden: „Ma vérité est dans mon nom et c’est ce qu’ils refusent d’admettre.“ (*Nuée* 244). Das Vergessen ist somit nicht nur als individuelle Reaktion zu verstehen, sondern als kollektiver Prozess der Verleugnung und Abkehr von den afrikanischen Wurzeln. Lafriques Wissen um den Zorn der Vorfahren geht aus einem Einheitserlebnis mit der Natur hervor. Im Garten der Nervenheilstätte steht ein alter Baum, der sich weder fällen noch verbrennen lässt. Statt den Baum zu verehren, verrichten die Insassen der Heilstätte dort jeden Morgen ihre Notdurft. Er trägt zum Erstaunen der Botaniker das ganze Jahr über reiche und übergroße Frucht, die jedoch niemand anzurühren wagt. Sogar die Vögel verschmähen die Früchte. Weil niemand die Früchte des alten Baumes pflückt und isst, bleibt auch die Erkenntnis seines Geheimnisses aus. Ein ähnliches Motiv findet sich in einer anderen Stelle des Romans: Im Schulhof des *collèges* für weiße Kinder steht ein weiterer Baum. Es wurde seitens der Schulleitung

²² Raphaël Confiants, *Nuée ardente* (Paris: Mercure de France, 2002). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Nuée* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

ausdrücklich verboten, die Früchte zu verzehren. Auch hier bleibt die Erkenntnis, die durch das Essen der verbotenen Frucht ausgelöst werden würde, aus. Die verschmähte Frucht wird zum Sinnbild der Entfremdung²³.

Lafrique sucht nachts den Baum im Hof der Heilanstalt auf. Er vermutet, dass der Baum in den Körper eines Vorfahren eingepflanzt und verwurzelt ist:

Pas à pas, je m'approchai du tronc dont la masse parvenait à percer l'obscurité. Une peur cherchait à retenir ma progression, dans le même temps qu'une force irrésistible m'attirait vers lui. Bientôt, je le sentis vivre. Son écorce se fit peau humaine, la mousse cotonneuse qui l'entourait poils soyeux. Ses branches se mirent à s'agiter comme des bras qui entourèrent mon corps jusqu'à l'étouffer. L'arbre et moi ne fîmes plus qu'un. Je sentais son cœur chamader contre le mien et un bien-être infini, une tiédeur enivrante investit chacun de mes membres, me soulevant de terre pour me palanquer dans le Pays d'avant, dans cette Afrique-Guinée dont mon père, qui avait vécu au plus féroce du temps-l'esclavage, ne parlait qu'à voix basse, disant: là-bas. Ou: sur l'autre bord du monde. Ou encore: au mitan de chez nous-mêmes. (*Nuée* 241)

Lafrique verschmilzt mit dem Baum, der menschliche Züge angenommen hat. Er wird in das Land der Vorfahren gebracht und sieht im Traum die Landschaften Afrikas. Die kollektiv verdrängte Erinnerung an die Zeit *d'avant* dringt in Lafriques Bewusstsein, und die *unio* mit dem Baum wird zum Moment der Erkenntnis. Am nächsten Morgen wacht Lafrique erschöpft, aber kuriert am Fuß des Baumes auf. Er hat zu sich selbst gefunden. Was folgt, ist nicht die Vertreibung aus dem Paradies, sondern die Entlassung aus der Nervenheilanstalt – ironischerweise jedoch nicht, weil er geheilt ist, sondern weil die Ärzte ihn gerade jetzt als unheilbar einstufen. Nun genießt er maximale Bewegungsfreiheit. Seine Prophezeiungen, dass der Zorn und das Grollen der Vorfahren die Stadt bald vernichten werden, fruchten nicht. Aufrecht und erhaben schlägt er kurz vor der Eruption seinen letzten Gang zum Vulkankrater ein. Dort warten die Ahnen auf ihn:

Merci, volcan, de m'appeler à toi! L'ancêtre vit à présent au profond de ton cratère, le seul lieu inviolé de cette terre de veuleries, de crimes impunis, d'abominations de toutes sortes et d'insignifiance. Je monte vers lui. Chacun de mes pas dans ses exhalaisons de cendres et d'éclairs efface ma déquétude. Il gronde depuis les entrailles du sol et sa colère sera sans rémission. Je le sais! (*Nuée* 244)

Auch Danglemont macht sich kurz vor dem Untergang auf zum Krater. Seine angebetete Edmée hat seinen Wunsch um ein Treffen erhört, will aber, dass er als Liebesbeweis eine Himbeerblüte zum vereinbarten Treffpunkt mitbringt. Diese Himbeerblüte wächst allerdings nur am Rande des Kraters. Oben angekommen muss Danglemont feststellen, dass im Krater nichts mehr wächst: Ein rötliches Gebräu, das vor Hitze und Gas

²³ Cf. *Nuée* 180.

Blasen wirft, füllt den Krater bis zum Rand. Alle Pflanzen sind schwarz und verkohlt. Auf dem Weg zum Krater fällt er hin: „Vingt fois, il tombe face contre terre“ (*Nuée* 249)²⁴. Er kriecht auf allen vieren, manchmal sogar bäuchlings zum Krater. Sein Körper ist jetzt in direktem Kontakt mit der Erde. Wie bei Syparis im unterirdischen Kerker der Vulkan das Gedächtnis wachruft, so stellt sich bei Danglemont nun ein Bewusstwerdungsprozess ein. Die Erzählung geht von der dritten Person in eine Ich-Erzählung über: Wie Syparis und Lafrique scheint Danglemont durch seinen Fall zu Boden, zur Erde, den Kontakt mit seinem Unterbewussten wiederhergestellt zu haben. Die Dämpfe des Kraters steigen zu ihm auf und mit ihnen seine eigenen Erinnerungen:

Devant lui, l'Étang Sec se révèle être un lac immense dont les eaux rougeoyantes sont animées par de subits bouillonnements. Un margouillis de matières inconnues qui s'entrechoquent et furibondent sous un ciel d'encre d'où toutes les étoiles se sont retirées. Pierre-Marie ne se laisse point accouardir. Il se sent investi d'une nouvelle hardiesse. Sa vie d'avant remonte en lui à grands effluves harmoniques. (*Nuée* 251f)

Die vulkanische Aktivität hat die einstige Landschaft zerstört und die Himbeerblüten sind längst verkocht. Die Tabula rasa der Landschaft überträgt sich auf Danglemonts Bewusstsein. Edméés Bild wird aus seiner Erinnerung getilgt: „Le visage d'Edmée s'est effacé de sa mémoire.“ (*Nuée* 255). Danglemont wünscht sich plötzlich eine Einheitserfahrung mit der Natur, wie sie Lafriques am Baum der Heilanstalt erfahren hat: „Je ne ferai plus qu'un avec la matière. Je serai roche en fusion, magma surgi d'ères immémoriales. Ni corps ni âme, ni sang ni muscles ni élans du cœur. Le rien abyssal. L'être réconcilié avec le néant.“ (*Nuée* 256). Statt sich aber in der tobenden Natur aufzulösen, kommt es zur Korrektur seiner Lebenseinstellung. Der Frauenheld Danglemont, hin und her gerissen zwischen vier bis fünf Frauen, sieht vor seinem inneren Auge Marie-Égyptienne erscheinen, die er bisher immer zurückgestoßen und nur während der verrückten Zeit des Karnevals zur Befriedigung seiner Triebe benutzt hatte. Für ihn wird der Kontakt mit der Natur – wie für Syparis und Lafrique – zum Moment der Wahrheit und der Selbsterkenntnis.

Trotz seiner verheerenden Wirkung steht der Ausbruch im Zeichen eines wahrhaften Neubeginns, der den Protagonisten für eine kurze Zeit ein neues Leben offenbart. So wird der Vulkanausbruch als riesenhafte Geburt dargestellt, die den Bauch des Bergs

²⁴ Dass Danglemont auf seinem Weg zum Krater gleich 20 Mal zu Boden stürzt, scheint ein ironischer Verweis auf die drei Stürze Christi auf seinem Leidensweg zum Berg Golgotha zu sein. Außerdem ist ein Bezug zu Alexis' *Les arbres musiciens* denkbar. Dort spielt das Motiv des Falls eine große Rolle. Sowohl die Anlehnung an die Passion als auch das Zitat von Alexis' Sturzmetapher begegnen dem Leser auch in *Texaco* von Patrick Chamoiseau.

auseinanderreißt²⁵. Die Darstellung des Ausbruchs ist geprägt von einem positiven Sprachgestus:

Le ciel était d'un bleu farouche, sans le moindre nuage. L'air très pur dans la lumière naissante. Le soleil avait vaincu les brouillards, aidé par des pluies brèves mais violentes. L'emprise du volcan se détachait, imposante, majestueuse même, ses contreforts bien dégagés à la manière d'un géant antique exhibant ses muscles à la face de la plèbe. De sa gueule, on vit pour la première fois s'élever une énorme corolle de fumée blanche striée de filaments vif-argent...“ (*Nuée* 295f)

Die reine Luft, der Sonnenaufgang am wolkenlosen Himmel, der Sieg über den Nebel, die klaren und majestätischen Umrisse des antiken Vulkan-Riesen: Der Ausbruch wird durchweg in positiveren, helleren Farben gezeichnet als in *La Caldeira*. Statt verkohlter Leichen, zu Staub zerfallender Gesichter und schreiender Sterbender fasst Confiant den Ausbruch in der Ansammlung dreier Punkte zusammen, als Echtzeit-Unterbrechung des geschriebenen Wortes. Danglemont wird beim Schreiben seiner *Carnets de philosophie créole* vom Ausbruch überrascht: „J'entends en ce moment même“, schreibt er, „un grondement assourdissant et, de ma fenêtre, je peux aper...“ (*Nuée* 307).

Wie in *La Caldeira* werden die vulkanische Aktivität und das erhitze Brodeln des Wahlkampfes zwischen der Partei der Mulatten und der Partei der *békés* parallel geführt. Aus der Sicht der Weißen stellen Vulkan und Mulatten eine ähnliche Bedrohung dar. Der Vulkan scheint seine Bedrohung vor allem gegen die rassistischen Weißen zu richten: Stört doch ein plötzliches Erdbeben eine Zusammenkunft, in der ein französischer Gelehrter über die unterschiedlichen Schädelformen und ihre Auswirkungen auf die Zivilisationen der Erde referieren will. Kaum wird der Vortragende auf die Bühne geladen, beginnt die Erde zu beben und einige *békés* vermuten bereits einen Übergriff der Mulatten. Der Vulkan fungiert wie bei Tardon als rassistischer Gleichmacher, der Angst verbreitet und dadurch rassistische Vorurteile verschwinden²⁶ lässt. Doch bei Confiant geht die gleichmachende Wirkung des Vulkans über die rein rassistische Komponente hinaus: Die Rasse ist lediglich eine Komponente unter vielen Unterscheidungsmöglichkeiten. Daneben spielen auch die wirtschaftliche Klasse, die Religionszugehörigkeit und der Lebenswandel angesichts der Lebensbedrohung keine Rolle mehr: „Le réveil du volcan avait changé la donne. Il n'y avait plus ni prêteurs ni emprunteurs, ni Blancs ni nègres, ni abbés ni francs-maçons, ni filles de mauvaise vie ni femmes de haute vertu, mais tout un peuple dont l'imminence du désastre avait égalisé les différences.“ (*Nuée* 231). Während am Ende von *La Caldeira* die Uniformität schwarz-verkohlter Leichen steht,

²⁵ „L'enfantement est brutal. La parturiente voit son ventre se fendre en deux de bas en haut avant d'éjecter un immense champignon blanc qui inflige une calotte au ciel.“ (cf. *Nuée* 297).

²⁶ „Au reste, tout le monde avait oublié sa couleur. Il n'a avait plus ni nègres ni mulâtres ni chabins ni Indiens ni Chinois ni Békés, mais des êtres humains désarçonnés devant ce qui avait tout l'air d'être les prémices de la fin du monde.“ (*Nuée* 150).

verwendet Confiant die weiße Farbe, um den gleichen Effekt zu erzielen: Unter dem permanenten Ascheregen werden alle schneeweiß: „Maintenant, on est tous devenus des Blancs!“ (*Nuée* 129), ruft der indische Straßenkehrer lachend.

Das Lachen des Straßenkehrers, für den der Ascheregen ein belustigendes und kuriozes Ereignis darstellt, setzt den Vulkan in den Kontext des Karnevals. Wie der Ausbruch wirkt sich auch der Karneval egalisierend auf die Bevölkerung aus:

Plus de barrières de couleur ni de classe en cet endroit! Plus de riches ou de miséreux! Une seule et même communion dans le délire carnavalesque, dans le tafia partagé au goulot, dans la fornication immédiate et sans sentiments, dans les cris paillards et les blasphèmes les plus odieux. Le carnaval abolissait tout. Le temps, le chagrin, le deuil, les préjugés, les haïssances. Il brassait toutes les classes dans un gigantesque tourbillon qui emportait l'En-Ville et, à mesure qu'approchait le Mardi gras, faisait flotter au-dessus d'elle une atmosphère d'irréalité. (*Nuée* 110)²⁷

Die Gleichheit, die der Vulkan über die Bevölkerung bringt, scheint nur Fortsetzung des Karnevals zu sein. Die positiven Aspekte des Ausbruchs überwiegen: Er wird zum Moment der Wahrheit und der Rückbesinnung auf die kollektive Memoria. Das karnevalistische Element siegt bei Confiant über die tragische und epische Schwere bei Tardon. Dies zeigt auch der ironische Schlusspunkt, mit dem Confiant seinen Roman beendet: Sypris geht mit dem Zirkus Barnum auf Welttournee. Der einzige Überlebende verlässt also nicht als geläuterter Held den unterirdischen Kerker, um etwa von der Tragik seines Schicksals Kunde zu tun. Sein Aufstieg aus der Unterwelt ist vielmehr die Geburtsstunde einer Zirkusattraktion, die vor allem eine Aufgabe hat: das Publikum zu unterhalten und zum Lachen zu bringen.

²⁷ Corzani weist darauf hin, dass der Karneval in Saint-Pierre historisch gesehen nicht in der Lage war, die Rassenunterschiede aufzuheben, denn die Klasse der *békés* feierte ihren Karneval stets getrennt von Schwarzen und Mulatten. Cf. Corzani, 1978, vol. VI, 150.

Je suis empreint de paysages, c'est la seule retraite que je trouve à fournir. Cachés sous l'eau de rivière, éclatants sur les trottoirs des villes, endormis dans le vert d'herbe et d'arbre, étincelants au miroir de sels ou de sables, tourmentés en secret, ceux qui rehaussent leur ciel, ceux qui désignent la profondeur.¹

EDOUARD GLISSANT

6 Edouard Glissant: hagiographe des sites

Der Lyriker, Essayist und Romancier Edouard Glissant aus Martinique gehört zu den Autoren, die die zeitgenössische Literaturproduktion der frankophonen Antillen am tiefgreifendsten geprägt haben und prägen. Nicht nur durch seine Vision einer pankaribischen Gemeinschaft, die die Identifizierung mit Afrika oder Europa zugunsten einer neuen Eigenständigkeit abzulösen versucht, sondern auch durch seinen Entwurf einer kreolischen Identität aus historisch zufällig zusammengewürfelten Kulturen wurde Glissant zum Vordenker der Autoren der *Créolité*.² In seinem Werk schuf er ein Inventar aus Bildern und Motiven, das – berücksichtigt man die zahlreichen Bezüge und Zitate aus Glissants Werk bei anderen Autoren – einen festen Platz im kollektiven Imaginarium der Antillen erhalten hat.

Wie bereits die Titel der Romane *La Lézarde* (1958) und *Mahagony* (1987) nahe legen, räumt Edouard Glissant der Natur eine zentrale Rolle in seinem Werk ein. In *Tout-monde* (1993) schreibt er: „Si vous ne comprenez pas le paysage, vous ne comprenez pas le pays.“ (*Tout-monde* 401)³. Trotz seines Schreibstils, der oft als undurchsichtig und schwer verständlich bezeichnet wird, und der daraus resultierenden komplexe Form der Romane geht Glissant bei der Darstellung der Natur mit einer in der antillanischen Literatur selten erreichten Systematik vor, die sein Romanwerk zu einem Musterbeispiel der postkolonialen Natur- und Raumkonzeption avancieren lassen.

6.1 *La Lézarde* (1958): le paysage lézardé et la toile dont il se vêtira

In Glissants erstem Roman *La Lézarde* steht die Bestandsaufnahme und geographische Auslotung des Raumes im Mittelpunkt des Romangeschehens. Ausgehend davon, dass die Kolonialliteratur den Raum – parallel zur realen Eroberung und Nutzbarmachung der Kolonie – durch ihre Bildwelten auch literarisch und sprachlich okkupierte, steht am Beginn des literarischen Befreiungsschlags die sprachliche Neubesetzung der Insel. Die Protagonisten des

¹ Edouard Glissant, 1997 (f), 65.

² Schon in Glissants erstem Roman, *La Lézarde* (1958), betont der Protagonist Mathieu den kreolischen Charakter der Bevölkerung Martiniques: „Tout notre peuple. Une grande immense signification. Presque tous les peuples du monde qui se sont rencontrés ici. Non pas pour une journée: depuis des siècles. Et voilà, il en est sorti le peuple antillais. Les Africains nos pères, les engagés bretons, les coolies hindous, les marchands chinois.“ In: Edouard Glissant, *La Lézarde* (Paris: Gallimard, 1997 (a)): 224. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Roman mit dem Kurztitel *Lézarde* und der jeweiligen Seitenzahl versehen.

³ Edouard Glissant, *Tout-monde* (Paris: Gallimard, 1993). Hier und im Folgenden werden Zitate aus diesem Roman mit dem Titel *Tout-monde* und der jeweiligen Seitenzahl versehen.

Romans sind eine Gruppe jugendlicher Aktivisten um Mathieu Béluse, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg für die Autonomie der Insel einsetzt und auch nicht davor zurückschreckt, im Namen der Gruppe das neue Mitglied Thaël mit der Ermordung des politischen Widersachers Garin zu beauftragen. Glissant setzt die intellektuelle Inbesitznahme der Insel durch die Jugendlichen parallel zur konkreten Kontaktnahme mit dem Raum. Das *Begreifen* der Natur wird wörtlich genommen und findet in Mycéas tastender Fortbewegung, mit der sie sich nachts einen Weg durch den Wald bahnt, seine räumliche Umsetzung⁴. Mathieu stellt die Inventarisierung des Landes an den Beginn des politischen Kampfes um Selbstbestimmung: „Voilà. Il avait compris que cette terre qu’ils portaient en eux, il fallait la conquérir. Non pas seulement dans la force des mots, mais concrètement, chaque jour, qu’ils en aient l’usufruit, le bénéfice, qu’ils en fassent l’inventaire et en disposent librement.“ (*Lézarde* 58).

Weite Teile des Romans stellen Beschreibungen dar, wie Mathieu und seine Freunde den Naturraum der Insel durchschreiten. Sie sind unablässig unterwegs, laufen von Norden nach Süden, von Osten nach Westen, von den Bergen ins Tal, von der Stadt in die Ebene, durch den Wald und die Zuckerrohrfelder. Thaël, der zusammen mit Garin den gesamten Flusslauf der Lézarde von der Quelle bis zum Mündungsdelta am Meer abläuft, setzt die Entdeckungswanderungen mit einem Akt der Namensgebung und Neubenennung gleich:

Et puis la Lézarde, depuis la source jusqu’à la mer. Et avec la Lézarde j’ai connu la terre, les mornes rouges, la terre grasse, les sables. Bon. Avec les amis nous avons découvert le pays. Nous ne savions rien, mais nous avons regardé à la fin. Et à la fin nous avons pu le nommer, en toute connaissance. (*Lézarde* 241)

Das Ziel dieser Wanderungen ist die Zusammenführung der Landschaften zu einer Einheit, zu einem „pays“, oder, um noch einmal auf die oben zitierte Passage aus *Tout-monde* zurückzukommen, die Glissant wenig später mit einem Zusatz versieht: „Si vous ne comprenez pas la relation de tous ces paysages, vous ne comprenez pas le pays.“ (*Tout-monde* 403).⁵ Erst wenn die Einzelbestandteile der Landschaft zueinander in Verbindung gesetzt werden können und die in die Landschaft eingeschriebene Geschichte der Insel ihre Beachtung findet, erhält der Naturraum eine neue Bedeutung und damit eine neue Identität.

⁴ Cf. *Lézarde* 59f.

⁵ Die enge Verknüpfung von Raum und Identität zeigt ein anderes Beispiel der Namensgebung in Glissants viertem Roman *La case du commandeur* (1981). Dort beschreibt Glissant, wie Anatolie Celat, der Stammvater der Familie Celat, als Erster einen Familiennamen erhält: Celat. Zur Zeit der Sklaverei war dies unüblich. Den Namen Celat bekommt Anatolie, weil er laufend zu einer neuen Affäre mit einer Frau unterwegs ist und so beständig die Gegend durchstreift. In den Augen der anderen treibt er ‚ceci, cela‘. Durch das Durchqueren des Raums eignet sich Anatolie nicht nur den Raum selbst an, sondern auch eine eigene Identität. In seinem Namen wird das Moment des Laufens fixiert: „Anatolie Celat fut peut-être le premier de notre sorte à gagner, si c’est gagner, un nom de famille. Il le devait à cet appétit de bouger qu’il ne put jamais refréner. [...] Il n’avait donc pas douze ans qu’on demandait partout à la volée: „Où est passé cet Anatolie? Et qu’on répondait tout aussitôt, avec des mines et des soupirs: par-ci, par-là.“ In: Edouard Glissant, *La case du commandeur* (Paris: Gallimard, 1997 (d)): 94. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Roman mit dem Kurztitel *Case* und der jeweiligen Seitenzahl versehen.

Die Linien der zurückgelegten Wege werden miteinander zu einem Netz verknüpft, das Glissant der Insel wie ein neues Kleid überwirft:

Nœud des chemins, parcourant le pays, liant le passé à l'avenir, et l'homme à la femme qu'il a nommée dans son cœur, et la rivière à la mer! [...] Thaël, Mathieu, Garin: œuvres en marche; non pas hommes seulement, mais destins poussés à l'extrême du pays et tenus en exemple. Leurs pas tissent la toile dont la terre se vêtira: mais nul ne le sait. (*Lézarde* 108)

Die Wege der Protagonisten, die in alle vier Himmelsrichtungen auseinanderlaufen, fasst Glissant im Bild der Windrose zusammen, das die Bedeutung der geographischen Neuentdeckung und Neukartographierung des Raums betont:

„Quatre mouvements. Quatre chemins.
 Vers l'ouest Mathieu, que suit Alphonse Tigamba.
 Vers l'est Thaël et Garin au long de la rivière, mais c'est la mer qu'ils cherchent.
 Vers le nord Valérie attirée par les montagnes; Pablo la surveille (il ne sait pourquoi).
 Vers le sud enfin Margarita et Gilles s'interrogent.
 Quatre sillons dans la rumeur [...]. Rose des vents, brassée de forces, soudain écartelés. Quatre mouvements. Mais une seule floraison souterraine, un vent qui se combat et par soi-même contrarié trouve dans son contraire l'unique sens de son cri. Une racine acharnée qui, dans sa prolifération même se barre et multiple doit se vaincre avant de pousser franc, à travers roches et sables, vers la terre meuble qui l'appelle. (*Lézarde* 136)

Der Wirbelwind, der die Protagonisten erfasst, scheint die Vorbedingung dafür zu sein, dass die Bemühungen der Freunde zielgenau auf „l'unique sens“ zustreben. Das Bild suggeriert, dass sich während der Drehbewegung in der Mitte des Strudels ein Punkt herausbildet, auf den die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen zulaufen und in dem – vergleichbar mit dem Auge des Zyklons – absolute Ruhe herrscht.

Der Wirbel ist ein ständiger Begleiter der Glissantschen Romane. In seinem zweiten Roman *Le quatrième siècle* (1964) trägt der herumwirbelnde Wind die Erinnerungsfetzen an die lauschenden Ohren der Protagonisten. Der „vertige de la mémoire“ (*Siècle* 34)⁶ erfasst nahezu alle Romanfiguren Glissants und lässt sie in den Sog der Geschichte geraten, „ce tourbillon de mort où il faut puiser la mémoire“ (*Siècle* 68). In der Tiefe des Strudels bringt Glissant im stillen Raum die ursprüngliche durch die Deportation der Sklaven bedingte Erfahrung der Leere und des Bruchs auf den Punkt.⁷ Die Szene der Reise über das Meer im

⁶ Edouard Glissant, *Le quatrième siècle* (Paris: Gallimard, 1997 (b)). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Siècle* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

⁷ Eine kurze Zusammenfassung dessen, was Glissant mit der Erfahrung des geschichtlichen Abgrunds konkret meint, gibt er in *La case du commandeur*: „La remontée dans *cela* qui s'était perdu: comment une population avait été forgée, à douloureuses calées de Nègres raflés et vendus, traités nus sans une arme sans un outil à emporter; comment, venue de tant d'endroits divers et tombée là (ici) par les obligations du marchandage et du

Bauch des Sklavenschiffs, die in allen Romanen obsessiv wiederkehrt, beschwört Glissant permanent aus der Tiefe hervor. Im Abgrund des Meeres, in den „gouffres oubliés“ (*Tout-monde* 498), liegen die vergessenen Überreste der Sklaven, die an Eisenkugeln gekettet in das Meer geworfen wurden, weil die Schiffsbesatzung nach der Abolition nicht mit ihrer verbotenen Fracht entdeckt werden durfte. Im Bild der „emboulettés“ (*Tout-monde* 140) verdichtet Glissant die Auswirkungen der *traite* auf die rostenden Kugeln am Meeresboden. Die Ahnung dieses geschichtlichen Erbes verdeutlicht Glissant im Schwindel, den die Romanfiguren verspüren, wenn sie am Rand des Strudels in die Tiefe, in ihr Selbst, in ihre verdrängte Vergangenheit blicken: „Tellement nous avons peur de ce trou du temps passé. Tellement nous frissonnons de nous y voir.“ (*Case* 130). Drehen sich die Gedanken nur noch um die Erfahrung des vergangenen Leids, sind die Figuren vom Wahnsinn bedroht wie Mycéa und ihr Vater in Glissants viertem Roman *La case du commandeur* (1981)⁸:

Marie Celat n’entendait que ce vent qui battait dans sa tête. Ce vent venu du plus loin, qui déracinait les mots et fouillait le grand silence. Elle voyait le fond d’une mer, le bleu sans mesure d’un océan où des files de corps attachés de boulets descendaient en dansant; et quand elle fermait les yeux elle descendait avec les noyés dans ce bleu où pas une fente ne s’ouvrait, sa tête plus lourde qu’un boulet l’entraînant vers le bas; (*Case* 164f)⁹

In seinen Texten will sich Glissant den Abgründen nähern. Erzählen ist deshalb gleichbedeutend mit „descendre en spirale, le plus à fond possible“ (*Mahagony* 165)¹⁰, wie es in *Mahagony* heißt. Da die Texte selbst immer und immer wieder das Thema der gewaltsamen Deportation umkreisen, bleiben auch sie vom Wirbel der Geschichte nicht verschont. In *Lézarde* greift im Kapitel XI, das mit der oben zitierten Passage der Windrose beginnt, der

profit, elle s’était accroupie sur elle-même et avait perduré; comment elle avait, à partir de tants de mots arrachés ou imposés, secrété un langage; comment elle s’usait, pour tant d’outrages subis, à oublier.“ (*Case* 159).

⁸ Der Wahnsinn ist bei Glissant jedoch ein Zustand, in dem sich die Romanfiguren ihrer Situation extrem bewusst werden. Glissant bezeichnet den Schriftsteller auch als „déparleur“, der die Zustände, die allgemein akzeptiert sind, als verrückt entlarvt (Cf. die Eingangspassage von *La case du commandeur*). Krank sind demnach diejenigen, die nicht wahnsinnig werden. Auf dieses Paradox weist auch Michael Dash hin: „[T]his manifestation of madness is an exemplary state of extreme consciousness for Glissant and not a form of pathological behavior. Flotsam of the crossroads, the drifters represent a resistance to erasure, a kind of wild sanity, and the writer takes his place symbolically beside these figures.“ Michael Dash, 2002, 41.

⁹ Ihr Erbe scheint Marie Celat an ihre Söhne weiterzugeben, denn sowohl Patrice als auch Odon sind von der Tiefe angezogen. Patrice verspürt während seiner choleralen Attacken eine „violence sans fond“ (*Case* 172), die auch in seinem Tod als Opfer eines Verkehrsunfalls zum Ausdruck kommt. Odon dagegen verliert sich im Träumen und im Blau des Meeres, in dem er auch stirbt: „Ses amis le retrouvèrent flottant à deux mètres sous la surface. Il semblait n’avoir succombé à rien d’accidentel, il semblait rêver, il semblait flâner, il semblait les attendre, nous attendre tous pour nous montrer peut-être ce qu’il avait découvert, ou deviné là sur les fonds, que nous n’avions su repérer.“ (*Case* 188). Auch Mathieu verspürt bisweilen die magische Wirkung der Abgründe im Meer. Sowohl in *Le quatrième siècle* als auch in *Tout-monde* verfolgt ihn die Vorstellung, in die Tiefe hinabgezogen zu werden und zu ertrinken (Cf. *Siècle* 291, 296; *Tout-monde* 53) Dabei spielt die Ahnung des historischen Erbes eine Rolle, denn Mathieu hat den gleichen Eindruck, wenn er in Papa Longoués Augen schaut.

¹⁰ Edouard Glissant, *Mahagony* (Paris: Gallimard, 1997 (e)). Hier und im Folgenden werden Zitate mit dem Titel *Mahagony* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Wind selbst auf den Text über und scheint die Blätter des Textes durcheinanderzuwirbeln. Die Dialoge der Personen sind ohne erkennbaren Zusammenhang und die Abfolge von Rede und Antwort ist durchbrochen. Die Windrose ist in diesem Sinn nicht nur die Abbildung der Romanabläufe, sondern auch metapoetisches Modell.

In der Eingangspassage von *La Lézarde* wird die Bedeutung des Wirbels für Glissants Gesamtwerk bereits angedeutet. Dort löst der Wirbel die Handlung aus und setzt den Roman in Gang. Der Romanraum scheint in den Sog der zu erzählenden Geschichte *La Lézarde* zu geraten und kommt erst am Ende des Romans wieder zum Stillstand. Neben der Wirbelthematik enthält die Eingangspassage auch das Thema der fragmentarischen Landschaft, deren Bestandteile zu einem Ganzen, zu einer identitätstiftenden „toile“ verknüpft werden. Die Einleitung stellt jedoch nicht nur die „Reparatur“ der Bruchstellen der Landschaft dar, die zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden, sondern verbildlicht selbst eben jene Absicht des Zusammenführens, indem sie in verdichteter Form eine Synthese des gesamten Romans bildet.

Der Roman beginnt mit dem Abstieg Thaëls aus den Bergen und stellt damit die Bedeutung der Durchwanderung des Naturraums an erste Stelle. Thaël verlässt sein Haus und seine gewohnte Umgebung und nimmt das zuvor unbekannte Land erstmals wahr.¹¹ Dass mit dem Verlassen des Hauses auch ein Neubeginn besonderer Art einhergeht, lässt die Formulierung „Première chaleur du premier jour!“ (*Lézarde* 13) vermuten. Thaël scheint parallel zu seiner Erschaffung als Romanfigur neu geboren zu werden. Während der räumlich erfahrenen Erweiterung seines Horizonts tritt er aus dem Zustand eines noch „unfertigen“ Bewusstseins heraus: „Or tout se défait en Thaël, à mesure qu’il descend. Il accède à la conscience qui sépare et dénombre.“ (*Lézarde* 14). Die Wanderung lässt Thaël zu einem selbstbestimmten Individuum heranreifen, das sich in seiner Umgebung zurechtzufinden weiß¹². Im Laufe seiner Wanderung gelingt es Thaël, seine Umwelt analytisch wahrzunehmen:

¹¹ Cf. auch eine spätere Wanderung Thaëls durch den Inselraum: „je suis comme un touriste, pensait-il [...], pourtant c’est mon pays et je ne le connais pas, c’est ma terre, et voilà, je découvre cette usine; incroyable, je n’en ai jamais vu“ (*Lézarde* 74).

¹² Cf. auch Thaëls Erklärungen am Ende des Romans, wie er seinen Abstieg aus den Bergen erlebte: „Puis un jour, soudainement, tu dis ‚Mais comment ai-je pu vivre si longtemps dans l’inconscience?‘, et tu commences à sortir du tourbillon, tu vois les choses qui se mettent peu à peu à leur place, tu vois la mer, les maisons, les sables, les légumes, tu commences à trier, chacun en son lieu, et le lieu de chacun est dans le voisinage de l’autre. C’est comme descendre de la montagne vers la mer, de la source au delta. Et tu vois, tu apprends les mots, oui, j’aurais été incapable d’expliquer quoi que ce soit quand je suis descendu. Tu apprends le poids et la force des mots.“ (*Lézarde* 241f).

Thaël regardait: la pente ici douce du vert tendre et le déchiquettement du vert opaque là-bas étaient séparés par un mince filet bruni, la rivière même qui passait sous le pont d'eau. A l'ouest, l'aplomb des bambous rejoignait les goyaves après mille cassures d'ombre; à l'est cependant, accourait un rideau de pluie comme un vol de fléchettes lancé sur la vallée. Le soleil venait d'apparaître (Thaël l'avait devancé) derrière les remblais énormes auxquels s'agrippait la route; remblais où les canalisations de métal noir aménagées pour la descente des cannes à sucre semblaient de loin des toboggans, effrayants à force d'avoir été redressés et maintenus droits et rigides. Tournoyant sur l'appui du pied gauche, Thaël fit le toboggan avec la main droite, balancée comme un poids. Moulin-rivière-goyaves-pluie-route-remblais-soleil-moulin-rivière-goyaves-pluie... Lorsqu'il s'immobilisa, dans le prolongement de la main apparut – comme un enfantement de la vitesse et du vertige – qu'une soudaine indifférence aurait éloigné d'un exercice si peu sérieux, quoiqu'il lui dût son existence – Mathieu. (*Lézarde* 14f)

Thaël betrachtet die Landschaft, die von Teilungen, Barrieren und Abschottungen geprägt ist. Sie erscheint fragmentarisiert und zerstückelt. Der Fluss *Lézarde* rinnt wie ein Riss durch die Landschaft und stellt die wörtliche Bedeutung seines Namens im Raum dar. In seinem Flusslauf setzt er den schmerzhaften Bruch zwischen alter und neuer Welt, zwischen Afrika und Amerika, zwischen Identität und Leere fort. Am Ort seiner Quelle tritt dieser Riss in der räumlichen Anordnung des Ortes besonders deutlich zum Vorschein. In der Mitte des Quellhauses, das Thaël etwas später auf der Suche nach seinem Gegner Garin betritt, herrscht gähnende Leere und Regungslosigkeit, die an den „toten Punkt“ des Geschichtsstrudels erinnert:

Le centre de la pièce est vide; immensément vide; plus que la plage dans la nuit quand aucune ombre ne passe. Vide et inerte. Jusqu'à ce que Thaël, suivant le bruit, arrive au plein milieu d'où sourd un ruisseau: la source. L'origine emprisonnée de la *Lézarde*, gardée par les murs épais, entourée de dallages de marbre, comme une idole accablée d'atours. De l'intérieur le murmure de la source est moins perceptible. On dirait qu'elle ose à peine surgir là. Et la maison est comme une île, avec sa mer en son mitan, l'eau glacée qui combat victorieusement la chaleur du jour, avant qu'elle aille loin d'ici se soumettre au soleil souverain. (*Lézarde* 94)

Wie der Ursprung der Sklavengesellschaft aus der gewaltsamen Verschleppung über den Ozean ist die Quelle des Flusses von Abwesenheit und Leere gekennzeichnet. Die Gleichsetzung von Quellhaus und Insel, in deren Mitte ein Meer zu finden ist, veranschaulicht dies. Die Insel befindet sich nicht wie gewöhnlich im Meer, sondern das Meer liegt als Symbol für die Reise der afrikanischen Sklaven nach Amerika im Herzen der Insel. Das zaghafte Murmeln der Quelle zeugt von einem langsam einsetzenden Versuch des Selbstausdrucks, wie er in der antillanischen Literatur der Nachkriegszeit zu beobachten ist.

Das Quellhaus, dessen Steinarchitektur für die Antillen äußerst untypisch ist und das die Quelle einzusperren scheint, kann als Mahnmahl der Deportation gedeutet werden.

Möglicherweise diente Glissant die *Maison des esclaves* auf der senegalesischen Insel Gorée zum Vorbild. Das heute noch erhaltene Haus, das jetzt ein Museum beherbergt, war über Jahrhunderte einer der wichtigsten Sklavenumschlagplätze Nordafrikas. Im Haus gab es überdies einen Kerker, der mit Meerwasser geflutet werden konnte. Er könnte Glissant zum Quellhaus inspiriert haben. Vor dem Hintergrund des Sklavenhauses in Gorée wird deutlich, dass Glissants Haus mit dem Ursprung der *Lézarde* auch die Quelle der existentiellen Unbehaustheit der Sklaven verräumlicht. Dies gilt auch für die starren, metallischen Rutschen in der Eingangspassage des Romans, mit denen das Zuckerrohr in die Ebene verfrachtet wird. Thaël holt Schwung, fährt imaginär mit seiner Hand die Rutsche entlang und dreht sich im Kreis. Der Wirbel scheint die Barrieren im Raum zu durchbrechen, werden doch die Substantive der Landschaftselemente von jedem sie trennenden Kontext befreit. Vergleichbar mit dem Beginn von *The Wizard of Oz* generiert der Wirbel die Handlung. Wie Thaël am Ende des Romans, als er wieder an der Stelle des Anfangswirbels angelangt ist, zurückblickend feststellt, hat ihm der Wirbel das Land geöffnet: „Regarde.“, sagt er zu Valérie. „J’ai vu tout le pays s’ouvrir devant moi.“ (*Lézarde* 241).

Außerdem greift die schnelle Drehung auf die Form der Passage über: die Sätze werden derartig durcheinandergewirbelt, dass der Relativsatz plötzlich vor dem Nomen steht, auf das er sich bezieht. Und spätestens beim Anblick von drei Gedankenstrichen, die zwei Nebensatzteile voneinander trennen, ergreift auch den Leser ein typographischer Schwindel. Nicht nur Thaëls schwindelerregende Drehungen, sondern auch der syntaktische Wirbel gebären schließlich – „comme un enfantement de la vitesse et du vertige“ – Thaëls Gegenspieler Mathieu.

Der Anfangswirbel wird in der Mitte des Romans wiederholt, als Thaël und Garin etwa die Hälfte ihres Weges zwischen der Quelle und dem Delta der *Lézarde* zurückgelegt haben. In der Nähe der Brücke, an der er seine erste Drehung vollzogen hat, verspürt Thaël ein Schwindelgefühl. Ein Sog scheint ihn an das Ziel seiner Wanderung, die Mündung im Meer, zu ziehen: „Les eaux tournent si doucement que Thaël est saisi de vertige. Il dérive sur la *Lézarde* [...] c’est le pouls même du courant; et il ressent l’étreinte des terres, puis il joue entre les boues à glisser, vers l’appel et le large“ (*Lézarde* 121). Bald bricht ein Gewitter los. Wieder erscheint die Landschaft zerstückelt: „la route découpe l’escarpement, ouvrant la terre devant l’œil et rejetant à droite et à gauche (quand on se tient au milieu du pont) les plaines de cultures à odeur de sueur et de mort.“ (*Lézarde* 122). Der plötzliche Regen scheint den Himmel zu zerteilen. Das Wasser der *Lézarde* steigt wirbelnd an und fließt in einem Strudel unter der Brücke durch. Durch das Unwetter wird die Ebene überflutet, wie einige Kapitel

später beschrieben wird. So schließt die Überschwemmung die Risse in der Landschaft und legt sich wie ein heilender Verband darüber. Mit dem Anschwellen des Flusses wird auch Thaëls Schwindel stärker. Als Garin ihm den Vorschlag macht, ihn an seinen Machenschaften zu beteiligen, verspürt Thaël für einen kurzen Moment die Versuchung, entweder den Vorschlag anzunehmen oder Garin in die Fluten zu stürzen und den Mord – und damit das Ende des Romans – vorwegzunehmen. Wie durch ein Zeitfenster scheint im Wirbel der Ausgang der Geschichte kurz auf.

Nach dem Tod Garins im Meer und dem Wahlsieg der Volkspartei trennt sich die Gruppe. Viele beschließen, die Insel zu verlassen. Thaël plant, mit Valérie zurück in die Berge zu gehen. Bevor er die Rückreise antritt, bremst er die Handlung, die er anfangs durch seine Drehbewegung auslöste, durch ein erneutes Herumwirbeln ab:

Thaël fait le toboggan sur la jambe gauche (Margarita, clôture, fontaine, rue, arbres, rue, arbres, rue, arbres, maisons, Margarita, clôture), il court, il saute. Au moment de tourner dans la rue qui mène vers la place, il me crie: ‚N’oublie pas, n’oublie pas.‘ (*Lézarde* 232)

Die zweimalige Erwähnung der „clôture“ setzt dem Roman ein Ende. Wie sich am Beginn des Romans durch den Wirbel das Land für Thaël öffnete, schließt sich der Zugang jetzt wieder. Es folgt nur noch ein Abgesang, in dem der Roman wieder an seinen Ursprungsort in den Bergen zurückkehrt. Dass die Geschichte an ihrem Ende angelangt ist, macht Valéries grausamer Tod allzu deutlich. Noch bevor sie Thaëls Haus erreicht, wird sie von dessen Hunden zerfleischt. Damit ist die Liebesgeschichte der beiden beendet, bevor sie überhaupt begonnen hat.

6.2 Rivière, peuple, voix: Fluss und Textfluss

Mit der geistigen Einverleibung des Naturraums ist die politische Forderung verbunden, den Raum auch konkret – „tout cru“ (*Lézarde* 53) – zu besitzen: „Que manque-t-il à la mer, à la Lézarde, et à nous tous, pour que la boucle soit achevée?... Que la terre soit à ceux qui la travaillent! Quand tu vois ça, tu comprends la Lézarde.“ (*Lézarde* 131). Mathieu, Mycéa und ihre Freunde engagieren sich daher tatkräftig im Wahlkampf, der die ersten freien Wahlen nach Ende des Zweiten Weltkrieges einleitet. Die Kenntnisnahme vom Naturraum soll parallel zur Selbsterkenntnis und Bewusstwerdung des Volkes verlaufen: „Histoire de la terre qui s’éveille et s’elargit. Voici la fécondation mystérieuse, la douleur nue. Mais peut-on nommer la terre, avant que l’homme qui l’habite se soit levé?...“ (*Lézarde* 20). Wichtig ist dabei die Neubewertung der Landschaft¹³, die mit einem von kolonialen Einflüssen

¹³ So bewertet Glissant beispielsweise die Palmenstrände neu. Er versteht sie nicht als touristische Attraktion, sondern stellt die Überlebensfähigkeit und Stärke der Palmen in den Vordergrund: „Le long des sables, les

gereinigten Blick wahrgenommen werden soll: „Ce qui importe, après la dure lutte quotidienne, c’est la lumière nouvelle qui se répand sur les mains du monde. C’est l’œil qui réapprend, c’est la voix qui soudain lève“ (*Lézarde* 54). Vorbild dabei ist der Fluss:

[E]lle descend de belle façon les contreforts du nord, avec ses impatiences, sa jeunesse bleutée, les tourbillons de son matin. Lorsque paraît le premier soleil, la Lézarde surprise en son détour semble là s’assoupir, guetter l’astre, jouer à la dame, prudente; puis soudain elle bondit, c’est comme un peuple qui se lève [...]. (*Lézarde* 33)

Der Lauf der Lézarde ist geprägt von Strudeln und *détours*, dem Fortbewegungsmodus, den Glissant als am geeignetsten ansieht, um die koloniale Vormachtstellung zu untergraben und auszuwaschen. Die Kraft des Flusses wird offenbar, als er zeitgleich zum Fest des Wahlsiegs der Volkspartei die Ebene überschwemmt. Die Flut scheint metaphorisch auf das Volk überzugreifen: Wie die Lézarde strömen die Massen durch die Straßen Lambriannes. Wörter wie „flot“, „roulis“, „la mare déferlait“; „débordement“, „s’étaler“ und „diluer“ (*Lézarde* 212f) veranschaulichen, dass das anfängliche Murmeln des Quelle und das zaghafte Aufbegehren des Volkes zu einer kraftvollen Stimme angeschwollen sind. Der Erzähler, ein junger Mann, der während des Wahlkampfes zu der Gruppe gestoßen ist und die Ereignisse neugierig verfolgt, fragt sich:

Pensais-tu que cette rivière, qui avait coulé à travers les rues de la ville et qui avait fini sa course dans le delta tumultueux devant la mairie, signifiait vraiment la totale libération? Qu’elle avait suivi le même cours que le langage: d’abord crispé, cérémonieux, mystérieux, puis à mesure plus étale, plus évident, plus lourd de bruits et de clameurs?

Et pensais-tu à la Lézarde, à son langage débordant? A toute cette eau qui avait envahi la plaine, cernant la ville au plus près? Et la ville était, dans la nuit de ce dimanche, un seul point rougeoyant, une seule vocation de joie et d’acharné plaisir au milieu de l’eau jaune, tout au fond de la nuit. (*Lézarde* 217)

Nicht nur die Bewegungen des Volkes, auch die sprachliche Form des Romans sind dem Flusslauf nachempfunden: dem geheimnisvollen und gewunden-umständlichen Beginn folgte der flache Lauf der Ereignisse, der die Intention der Handelnden und des Romans offen legte, bis hin zum breit angelegten Romanschluss, der zunächst im Volksfest, dann im Wahlsieg und den dazugehörigen Volksszenen – „lourd de bruits et de clameurs“ – mündete. Der Erzähler, der von der Gruppe den Auftrag erhalten hatte, die Geschehnisse aufzuschreiben, scheint tatsächlich den Fluss als poetische Anleitung benutzt zu haben, wie Thaël es ihm nahegelegt hatte:

cocotiers brûlés par le soleil – quand on connaît la force terrible de leurs racines, quand on a su leur fraternité sèche – nul ne peut plus les confondre avec l’image exotique qu’on en donne: leur office est plus sauvage, et leur présence plus pesante.“ (*Lézarde* 45).

Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. Comme ça, oui, tu ramasses la terre tout autour. Petit à petit. Comme une rivière avec ses secrets, et tu tombes dans la mer tranquille... (*Lézarde* 226)

Auf ihrem Weg durch das Land sammelt die Lézarde, Fluss und Textfluss, die Erde ein. Sie verschmilzt die Landschaften Martiniques und fügt sie letztlich zum Romantext zusammen.

6.3 Deux hommes se détestaient: die mythologische Urszene

Die Geschichte von Thaëls und Garins Marsch entlang des Flusses ist nicht nur das konstitutive Handlungselement des Romans, es ist auch eine Geschichte in der Geschichte. Bei einer Totenwache auf dem Land, der Mycéa als Gast von Lomé beiwohnt, wird die Geschichte von zwei Männern erzählt, die sich hassen. Der eine will den anderen töten. Obwohl die Männer nicht identifiziert werden, handelt es sich wohl um Thaël und Garin, die gleichzeitig auf dem Weg zur Flussmündung sind, wie es in der Geschichte beschrieben wird:

Et l'un dit à l'autre: tu es mauvais, je vais te tuer, mais continuons la rivière, je veux que tu partes avec la mer, dans l'œil de la mer, et ta peau sera salée et le gardien du Pays refusera de te laisser entrer; car ta peau ne sera pas pure et tes yeux seront brûlés. Et l'autre dit: tu n'as pas peur de moi, allons. Comme ça, ils descendirent la rivière, vers la mer sans fin. (*Lézarde* 105)

Bedenkt man, dass es sich beim Mord an Garin eigentlich um ein politisches Attentat handelt, ist sowohl der Mord als auch seine langwierige Vorbereitung durch den mehrere Tage dauernden Fußmarsch bemerkenswert. Glissant kommt es nicht so sehr auf die politischen Implikationen der Tat an, die geheimnisvoll „l'acte“ genannt wird. Daher zieht der Mord an Garin auch keine weiteren – weder positiven noch negativen – Konsequenzen nach sich. Dem Leser erscheint die Tat deshalb zunächst sinnlos. Die Bedeutung erschließt sich erst auf einer anderen Ebene als der politischen. Der Roman umrahmt die Tat mit einer geheimnisvollen Aura, die ihr den Charakter eines Rituals oder einer mythologischen Urszene gibt. Sowohl Garin als auch Thaël sind sich darüber im Klaren, dass einer von ihnen am Meer zu Tode kommen wird, gehen aber trotzdem ihren Weg, ohne sich gegen die scheinbare Planmäßigkeit des Ablaufs zu wehren. Diesen Eindruck vermittelt nicht nur die Verarbeitung des Materials zu einem kreolischen Märchen, sondern beispielsweise auch die Unfähigkeit des sonst sehr mächtigen Quimboiseurs Papa Longoué, Thaël und Garin durch seinen Zauber aufzuhalten.

Thaël scheint für die Ausführung der Tat prädestiniert zu sein, weil er mit dem modernen Leben der Ebene bisher noch nicht in Kontakt kam. Er kommt aus dem Reich der „légendes de la montagne“ (*Lézarde* 35). Mathieu schreibt ihm die geheimnisvolle Aura des Sehers zu: „Il connaît les vieilles légendes. Il s'intéresse aux mystères. Il parle comme un prophète. Et pour finir, son nom est Thaël!“ (*Lézarde* 25). Die Figur Garins ist ebenso

symbolisch aufgeladen. Er ist der durch und durch Schlechte, der Verräter, „qui tente d’usurper toute la fécondité de la Lézarde, ou au moins de salir quelque chose, la rivière, les champs, les hommes.“ (*Lézarde* 98). Er stellt sich mit seinen Stiefeln mitten in die Quelle, die er doch nur deshalb kaufte, um alleiniger Herrscher über das Wasser zu sein. Er plant nicht nur, den Flusslauf zu zementieren und an der Stelle der ertragreichsten Felder eine Straße anzulegen, er freut sich auch darüber, dass der Fluss fruchtbare Erde mit in das Meer spült¹⁴: „La terre, la terre, je n’en veux pas. Qu’elle crève.“ (*Lézarde* 101). Woher der Hass Garins auf sein Land herrührt, bleibt offen.

Der Tod Garins in den Fluten wirkt wie ein Opfer zur Besänftigung des Meeres und unterstreicht den rituellen Charakter: „La mer semble satisfaite. On croirait que la barre est éteinte (pour la première fois depuis que ce rivage existe), comme si la mort de celui-ci précisément l’a comblée.“ (*Lézarde* 157). Das Verb comblen deutet an, dass der Opfertod eine alte Schuld erfüllt, die lange Zeit offen geblieben war. Worin die Schuld besteht, nimmt erst in Glissants folgenden Romanen Konturen an, die die Vorgeschichte zu *La Lézarde* erzählen.

In *Le quatrième siècle* geht der Blick zurück in die Vergangenheit. Papa Longoué erzählt Mathieu Béluse die Familiengeschichte ihrer beider Ahnen, zweier Sklaven, die in demselben Schiff auf die Antillen verschleppt wurden. Während der Stammvater Longoué gleich nach der Ankunft in die Wälder flüchtete, fand sich Mathieus Ahne Béluse mit seiner Situation als Sklave auf der *habitation* Senglis ab. Wie Papa Longoué berichtet, sind Longoué und Béluse aufgrund eines Streits, der noch in Afrika stattgefunden hatte, Erzfeinde: Aus Neid hatte einer der beiden den anderen an die Europäer verraten, die auf der Suche nach potentiellen Sklaven das Land durchstreiften. Doch der Plan ging nicht auf: nicht nur der Verratene, sondern auch der Verräter geriet in Gefangenschaft, so dass der Streit zusammen mit den Sklaven in den neuen Lebensraum transportiert wurde. Indem Glissant die Urszene des Verrats, die seine Romane auf Schritt und Tritt überschattet, in die Vorgeschichte der Verschiffung verlagert, schreibt er den Sklaven einen geschichtlichen Hintergrund zu, der nicht nur ihre Geschichtslosigkeit kompensiert und ihnen geschichtliches Gewicht verleiht¹⁵, sondern sie aus ihrem Opferdasein befreit und zu geschichtlichen Akteuren macht. Zum einen beschneidet er damit die Macht der Europäer, denen die Versklavung nur mithilfe des Verrats der Schwarzen selbst gelang, zum anderen erhält der Streit die Priorität vor dem Schrecken des Sklavenschiffs. Als nämlich das Schiff in Martinique ankommt, nutzen Longoué und

¹⁴ Cf. *Lézarde* 144.

¹⁵ Glissant beschreibt die existentielle Leere der ehemaligen Sklaven mit einem Bild der Spannung zwischen der Gewichtslosigkeit der Geschichte und der Schwere der Bürde: „nous sentons que nous sommes trop légers sous ce poids, et pour remplir notre présence nous sommes trop vides dans cette absence, cet oubli.“ (*Siècle* 67).

Béluse die erste Gelegenheit, um ihre Auseinandersetzung fortzusetzen, als ob unterdessen nichts geschehen wäre.

Die Redundanz, mit der das Thema des Bruderverrats in Glissants Romanwerk wiederkehrt, legt nahe, dass auch der Kampf zwischen Thaël und dem Verräter Garin vor diesem Hintergrund zu verstehen ist. Die ritualisierte Wanderung entlang des Flusses und der Tod im Meer wären insofern eine Wiederholung des vorgeschichtlichen Zwistes zweier Brüder, die ihren Streit mit in die neue Welt gebracht haben. In der gleichen Weise lässt sich die Prügelei zwischen Thaël und Mathieu verstehen. Beide werden im Laufe von *La Lézarde* immer wieder als Gegenspieler charakterisiert¹⁶ und würden durch ihre Abstammung den Streit fortführen. Schließlich ist Thaël, dessen eigentlicher Name Raphaël Targin zu seinem Rufnamen komprimiert wurde, durch Papa Longoués Heirat mit Edmée Targin mit der Familie Longoué verschwägert. Der Verrat bildet das Bindeglied zwischen Afrika und den Antillen und fungiert als Brücke über das „grand trou que le temps a sauté d’un seul coup“ (*Siècle* 281). Indem Glissant diese mythologisch aufgeladene Szene immer wieder neu vor der Kulisse der Natur Martiniques in Szene setzt, schreibt er der Insel die geschichtliche Tiefe ein, die durch die Vernichtung der Ureinwohner und der Ansiedelung der Sklaven abhanden gekommen war.

Toute l’histoire s’éclaire dans la terre que voici: selon les changeantes apparences de la terre au long du temps.¹⁷

EDOUARD GLISSANT

6.4 *Le quatrième siècle (1964): le Temps noué à la terre*

Der Antagonismus von Longoué und Béluse – zwischen „ceux qui refusèrent et ceux qui acceptèrent“ (*Siècle* 66) – wird in der neuen Umgebung verankert und in der Natur verräumlicht. Der Bergwald, Heimat der Familie Longoué und der anderen *nègres marrons*, steht der Ebene gegenüber, wo die Sklaven in den Feldern arbeiten. Der Streit beider Familien spiegelt sich in der Inszenierung der Ebene während der Gespräche zwischen Papa Longoué und Mathieu wider. Sie sitzen vor Papa Longoués Hütte auf einer freien Fläche, auf die sich Longoué am ersten Tag seiner Flucht vor dem *béké* flüchtete und die insofern traditionell ein Ort der Freiheit ist. Der Blick auf die Ebene wird durch kleine Fenster, „lucarnes sur la plaine lointaine“ (*Siècle* 34), im Blattwerk des Waldes freigegeben, als ob der Betrachter durch eine

¹⁶ Mathieu sieht Thaël als seinen Gegenspieler an: „Mathieu pense que Thaël est comme son double nocturne, essentiel: un Mathieu de la nuit profonde;“ (*Lézarde* 119). Mathieu und Thaël werden einem Begriffspaar zugeordnet, dessen Elemente der Roman als konträr interpretiert. Zum Beispiel ist Mathieu der Vertreter der Stimme (cf. *Lézarde* 141) und des Tages (cf. *Lézarde* 198), während Thaël die Erde und die Nacht repräsentiert.

¹⁷ *Siècle* 53.

Luke oder ein Bullauge einen flüchtigen Blick in das Innere eines Gefängnisses erhaschen könnte:

Ce n'étaient plus des lucarnes mais des baies de soleil dans le feuillage, pour ces deux hommes qui d'en haut surveillaient la plaine. Ils virent dans l'encadrement des branches la terre rouge là-bas, cernée par les alignements, et qui venait lécher, à larges coups de carreaux labourés, les premières profondeurs sur la pente du morne. Il y avait presque une lutte entre la mer de terre et le rivage d'arbres sombres. Par endroits des zones de taillis jetaient, à la limite entre les labours et la forêt, comme des plages de boue ocre. Mais ces rares surfaces, parsemées d'arbustes pareils à des épaves rouillées, ne faisaient que tracer un éclair pâle, de loin en loin, à l'extrême bord rouge vif des champs. Si bien que la plaine semblait vouloir d'un seul flot emporter le morne, ravager la roche de ces bois, déchiquter toute la falaise ligneuse. C'était là. (*Siècle* 49)

Die Ebene, die an anderer Stelle in der Tradition des Sklavenschiffs auch als „plaine-barque“ (*Siècle* 98) bezeichnet wird, trägt in der Form der verrosteten Schiffswracks selbst das Zeichen der Versklavung. In der Fortsetzung der Verschiffung wird sie als Meer beschrieben. Die Sklaven scheinen immer noch heimatlos auf dem weiten Ozean unterwegs zu sein. Die richtige Ankunft im neuen Land steht ihnen erst noch bevor. Das Meer aus Feldern, die das Tiefland in Einzelparzellen zerstückeln, scheint die Berge wutentbrannt wegspülen zu wollen. Der Abschluss der Passage – „C'était là.“ – offenbart Glissants Intention, die Geschichte des Landes aus der Landschaft abzulesen. Die Vergangenheit ist präsent, wenn die Zeichen, die sie hinterlassen hat, nur entdeckt und beachtet werden: „Le pays: réalité arrachée du passé, mais aussi, passé déterré du réel. Et Mathieu voyait le Temps désormais noué à la terre.“ (*Siècle* 322).

Trotz der scharfen Kontrastierung von Ebene und Bergwald sucht Glissant wie im Fall der fragmentarisierten Landschaft in *La Lézarde* die Synthese.¹⁸ Er zeigt Longoué und Béluse in einer Abhängigkeitsbeziehung, der sich auch der freie Longoué nicht entziehen kann. Einerseits können die *nègres marrons* nur deshalb überleben, weil nicht alle Sklaven in die Wälder flüchten. Andererseits werden die exemplarischen Familien Longoué und Béluse über die Generationen immer stärker miteinander verwoben, bis schließlich ein Longoué sein über Jahrhunderte tradiertes Wissen einem Béluse anvertraut. In der Gegenwart des Romans ist die ursprüngliche Zweiteilung der Familienstammbäume einem wuchernden, rhizomartigen

¹⁸ Michael Dash weist auf den Zusammenhang zwischen der Landschaft bei Aimé Césaire und Edouard Glissant hin. Césaires Landschaft ist, so Dash, von den Antagonisten Ebene = Horizontale, die die Unterdrückung veranschaulicht, und Berg = Vertikale geprägt. Die Vertikale zeige das aufstrebende Moment des Aufbegehrens gegen die Unterdrückung. Im Gegensatz zu dieser polemisierenden Poetik der Gegensätze versuche Glissant, Vertikale und Horizontale zu versöhnen: „Glissant nous offre une vision de synthèse où l'espace antillais devient 'un équilibre entre deux forces', un moyen de réconcilier le vertical et l'horizontal, l'actif et le passif dans une nouvelle poétique non du refus mais de la rencontre.“ Cf. Michael Dash, 1984, 109.

„enchevêtrement“ von Schicksalen und Geschichten gewichen, dessen Dichte Glissant mit jedem Roman wachsen lässt.

Vor dem Hintergrund der Größe des Ursprungskontinents – „le long pays infini“ (*Siècle* 282) – insistiert der Text auf der Kleinheit der Insel als ihrem augenscheinlichsten Merkmal. Martinique, „calebasse cabossée“ (*Siècle* 329), wird als „[m]otte de terre“ (*Siècle* 88), als „terre minuscule, retournée sur elle-même, tout en boucles, détours, en mornes et ravines“ (*Siècle* 258) beschrieben. Die Weite der afrikanischen Küste ist einer verwinkelten und abwechslungsreichen Küstenlinie gewichen, einem „pays de boucles, de détours, d’anses, de goulets“ (*Siècle* 64). Wird diese Komprimierung der verschiedensten Landschaftsformen auf engem Raum einerseits als bedrängend empfunden, so hat die Verschlungenheit andererseits auch ihre Vorteile. Denn die Natur der „détours“, die Longoué bei seinem ersten Blick auf die Küste wahrnimmt, liefert den Sklaven das Rezept, wie sie der Gewaltherrschaft zu begegnen haben. So hält die Natur nicht nur die „feuille de vie et de mort“ parat, die die Basis von Longoués *quimboiseur*-Praktiken bildet und die Kontinuität der Geheimlehre ermöglicht, sondern zeigt durch ihre Form, wie sich das Überleben im neuen Raum gestalten kann. Die Diversität der Landschaft scheint auf diese Weise die Enge des Raumes wettzumachen.

Bei ihrer Ankunft auf der Insel sahen sich die Sklaven nur den „masses croulantes d’une végétation incertaine“ (*Siècle* 23) konfrontiert. Der Roman zielt darauf ab, dieser „incertitude“ durch die genaue Kenntnismahme der Insel abzuwehren, „qu’afin de mieux saisir la terre proche qui autour d’eux leur demeurait insaisissable.“ (*Siècle* 282). Zu diesem Zweck wird der Raum der Insel mit Geschichten angefüllt, als könne damit auch das Loch gestopft werden, das durch die gewaltsame Verschleppung entstanden ist. An strategischen Knotenpunkten der Natur werden die Geschichten miteinander verknüpft und bilden wie in *La Lézarde* ein Netz, das über das neue Land gelegt wird und die Orientierung im noch geschichtslosen Raum ermöglicht. Der Text wird zum Gewebe, in dem die „cordes en détresse“ (*Malemort* 169)¹⁹ in einen neuen sinnstiftenden Zusammenhang finden. In *Le quatrième siècle* dienen so die drei im Dreieck stehenden Ebenholzbäume als Bühne zahlreicher Vorfälle. Hier ermordet der Sohn des Stammvaters, Anne Béluse, seinen Widersacher Liberté Longoué. Ihr Kampf variiert die mythologische Urszene ein weiteres Mal. Aber auch La Toufaille, das kleine Gut der Familie Targin, der Thaël entstammt, wird zu einem Fixpunkt der weiteren Romane. Gleiches gilt für Papa Longoués Hütte, die Siedlung Roche Carrée oder „la case du commandeur“ in Glissants gleichnamigem Roman. Zu diesen geschichtsträchtigen Orten werden im Laufe der folgenden Romane noch etliche

¹⁹ Edouard Glissant, *Malemort* (Paris: Gallimard, 1997 (c)). Hier und im Folgenden werden Zitate mit dem Titel *Malemort* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

hinzukommen, so dass das Netz aus Geschichten, Kulissen und Personen immer dichter wird. Glissant, „hagiographe des sites“²⁰ (*Mahagony* 28), macht den Naturraum der Insel zur Inspirationsquelle des Textes, zum Ort, „où se noue la trame d’où plus tard éclorait cette nappe de mots“ (*Malemort* 44).

6.5 Terre concentrée à l’extrême:

Die (Ver-)Dichtung des Naturraumes in *Malemort* (1975)

In *Malemort* (1975), Glissants drittem Roman, kehren die Ereignisse zum Dreieck der *ébéniers* zurück. Wieder ist der Verrat eines der Themen des Romans. Doch diesmal siedelt Glissant die in Episoden aufgeteilte Handlung hauptsächlich in den 30er bis 70er Jahren des 20. Jahrhunderts an. Einer der Handlungsstränge thematisiert das Schicksal des *géreur* Beautemps, der glaubt, seine Frau beim vermeintlichen Ehebruch mit dem *béké* ertappt zu haben. Er verletzt den Konkurrenten tödlich und muss sich vor der Ordnungsgewalt in den Wäldern verstecken. Odibert, ein von allen verachteter Mann, ist ihm aus Neid und Eifersucht ebenfalls auf den Fersen. Schließlich wird Beautemps zufällig von den Gendarmen aufgespürt und im Dreieck der Bäume getötet, wo kurze Zeit zuvor auch Odibert versucht hatte, Beautemps zu beseitigen. Im selben Zeitpunkt, in dem Beautemps stirbt, ertrinkt Odibert in den Fluten des Meeres. Er hatte versucht, in einem kleinen Boot die Küste von Dominique zu erreichen.²¹

Die Episode um Beautemps ist exemplarisch für Glissants Technik, die Natur der Insel durch ein Netz aus Geschichten und Bezügen zu umspannen. Die Bedeutsamkeit einzelner Schauplätze wird diachronisch gestaffelt und verleiht der Landschaft eine Tiefe, die nicht nur

²⁰ So bezeichnet Mathieu seinen Freund, den „chroniqueur“, der u. a. die Geschichte von *La Lézarde* aufgeschrieben haben soll.

²¹ Wie die Figur Garins ist auch Odiberts Person symbolisch aufgeladen. Er wird beschrieben als „Odibert, le zombi en chacun de nous. La face errante de notre mémoire. Nous courons après lui, nous tentons de le détruire, il se moque. Éternellement enfui. L’avons-nous vu passer, l’autre carême, dans nos grimaces?“ (*Malemort* 196). Die Rästelhaftigkeit der Beschreibung legt nahe, dass es sich auf einer psychologischen Ebene beim Thema des Verrats um eine Persönlichkeitsstörung handeln könnte: demnach stecke in jedem ein „Odibert“; Veratener und Verräter wären die zwei Seiten von ein und derselben Person. Diese These wird dadurch bestätigt, dass Glissant die Szene in *La case du commandeur* zunächst als Verrat zwischen zwei „moi“ und anschließend als Bruderverrat variiert. Auch die Schlusssequenz von *Malemort* legt eine Interpretation in diese Richtung nahe: Silacier hat dort eine Vision, in der ihm Odibert erscheint und die ihn an den Verrat und den Mord an Beautemps erinnert: „Il y a toujours dans le monde un pour tuer son voisin ou son frère, quand ceux qui ont intérêt à la chose le lui commandent. [...] Il y a toujours un pour déraciner sa force dans un autre. Il drive dans le monde. Il ne sait pas qu’en même temps il rôde sans répit dans le pays, dans la tête de chaque habitant.“ (*Malemort* 220). Sein Aufbegehren gegen den Verrat äußert sich darin, dass er sich wahllos auf einen Menschen in seiner Nähe stürzt und ihn verletzt. Während des Kampfes gerät Silacers Bewusstsein aus den Fugen und spaltet sich in zwei Hälften, die getrennt ihrer Wege gehen. Er gibt die Hoffnung auf, sein zweites Ich jemals wiederzufinden. Dieses sei wie Garin und Odibert „un condamné à la mer à perpétuité“ (*Malemort* 225). So wird auch Silacier zum neuen Opfer des Verrats, der in allen Köpfen herumspukt.

die Kleinheit des Raumes, sondern auch dessen Geschichtslosigkeit kompensiert. Im Zusammenhang mit Beautemps ist daher die Häufigkeit des Wortes „infini“ hervorzuheben:

et il était n'est-ce pas tout un sud de refus et de mort dressée, conte en feu où s'empilait un infini de mort, sur ces quelques tournants de terre plate où on dévorait l'espace quand même on n'avait parcouru que quelques arpents (car l'infini du temps était là enclos dans l'infiniment petit arpentage de l'île où marcher tant),

et ce qu'ils appelaient le sud, ouvrant ainsi devant l'œil l'infiniment rêvé où le corps dérive, n'était que cet homme même, paysage et contour, aussi fermé sur son malheur et sa malédiction que cette terre en son corset de salines“. (*Malemort* 44)

Glissant stellt zum einen eine örtliche Verknüpfung her, indem er einen bestimmten Ort – hier die Baumgruppe der *ébéniers* – zu verschiedenen Zeiten zur Kulisse einer sich immer wiederholenden Handlung macht. So variiert der Mord an Beautemps, „le marron d'hier“ (*Malemort* 45), den Tod Liberté Longoués, der ungefähr ein Jahrhundert zuvor am gleichen Ort stattfand. Durch die symbolträchtige Parallele wird der Widerstand fest im Boden der Insel verankert. Beautemps, „qui ainsi devenait paysage et pays, terre concentrée à l'extrême de sa mort future“ (*Malemort* 45), lässt die Tradition des *nègre marron* wieder aufleben. Odiberts Tod im Meer dagegen nimmt das Ende Garins vorweg. Beide gehen an der „barre“ des Küstenstreifens zugrunde. Darüber hinaus verknüpft Glissant die Geschehnisse in zeitlicher Hinsicht.²² Er lässt Beautemps und Odibert im gleichen Moment sterben, so dass beide Todesorte von einer magischen, ja sakralen Aura umgeben sind.²³

Verdichtungen dieser Art prägen den gesamten Roman und begegnen dem Leser in verschiedenen Episoden. So zeigt das vierte Kapitel, „Ce que vit du pays le Négateur, ce qu'en voit Dlan Médellus Silacier“, die Insel zunächst in der Perspektive eines *nègre marron*, der, wie der Text andeutet, mit Longoué identisch sein könnte. Im Anschluss wird kontrastiv der gegenwärtige desolante Zustand der Insel vor Augen geführt. Dlan Médellus Silacier, drei einfache Männer aus dem Volk, die Glissant aufgrund ihrer Exemplarität und ihres Engagements für die Schaffung eines gesellschaftlichen Wir-Gefühls teilweise zu einer Person verschmelzen lässt – in der Schreibweise ihrer Namen ist dies angedeutet –, finden sich in einer gespenstisch abgeholzten Insel wieder, deren Gewässer verschmutzt sind. Médellus hat gar die Vision, dass ein nagelneuer Traktor die drei Ebenholzbäume

²² Juris Silenieks betrachtet diese Art der zeitlichen und räumlichen Verknüpfung ausgehend von Bachtins Theorie des Chronotops. Cf. Juris Silenieks, 1989.

²³ Auch das siebte Kapitel, „Vision de ceux qui sans fin tombent et se relèvent fusillés“, wiederholt dreimal in Folge dieselbe Handlungssequenz im Zeitraum von der Ankunft des ersten Négateurs Longoué bis zum Moment des Schreibens im Jahre 1974. Jedes Mal fallen drei Menschen ihren Verfolgern zum Opfer: zunächst wird eine Gruppe flüchtiger Sklaven niedergeschossen, dann – nach der Abschaffung der Sklaverei – wird eine Gruppe ehemaliger Sklaven getötet, die das Land durchquert, um die Sklaven auf dem Feld zur Niederlegung ihrer Arbeit zu überzeugen, und schließlich werden drei Arbeiter umgebracht, die für eine bessere Bezahlung streiken.

entwurzelt.²⁴ Im Morast, „où s'enfouissent les antans mais où demain jamais ne lève“ (*Malemort* 194), sind die Spuren des ersten „Négateur“ seit langem verschwunden. Dlan Médellus Silacier – „maillons têtus à former nœud“ (*Malemort* 47) – verlieren sich in der diffusen Landschaft.

Mit *Malemort* schließt Glissant thematisch und zeitlich an seine beiden ersten Romane an. Zum dritten Mal ist die Rede von der Urszene zwischen Longoué und Béluse, zum dritten Mal wird Thaëls Lauf entlang des Flusses erwähnt. Der Zustand der von Umweltzerstörung und Entfremdung geprägten Insel, der schon in *La Lézarde* und *Le quatrième siècle* angesprochen wurde, wird erneut zum Thema gemacht. Trotz der wiederkehrenden thematischen Variationen ist *Malemort* keine Wiederholung des schon Dagewesenen. Glissant umkreist vielmehr dieselben Themen auf immer neuen formalen Wegen und hält in Bezug auf Erzählhaltung und Sprache bedeutende Innovationen parat, die für die gesamte frankophone Literatur der Antillen wegweisend geworden sind. Ließ Glissant bisher die Geschehnisse hauptsächlich aus der Perspektive der jungen Intellektuellen erzählen, so erteilt er mit Dlan Médellus Silacier dem einfachen Volk das Wort und begibt sich auf die Suche nach deren Ausdrucksweise: „Peut-être (quand il s'agit de crier une telle mort) renoncer à la fulguration et à l'extase de cette langue? Peut-être avec Dlan Médellus Silacier fouiller l'ingrat langage à venir?“ (*Malemort* 162). Er tut dies jedoch in völlig anderer Weise als beispielsweise Zobel oder Roumain. Seine Protagonisten aus dem Volk sind keine sozialistischen Sprachrohre, die sich in einfacher, manchmal naiver, aber immer klarer Weise zu den Belangen des Volkes ausdrücken, sondern Menschen, deren Sprechen einem Stottern ähnelt. Ihre Rede ist unterbrochen, wirr und suchend. Sie umkreisen die Themen ihrer Existenz – wie auch Glissant die Stätten der Romanhandlung immer neu bereist –, ohne aber dem Zentrum, der klaren Aussage, näher zu kommen. In der Mitte bleibt das Loch, die an Wahnsinn grenzende Leere, in die Silacier am Ende des Romans alle Dinge verschwinden sieht: „Il n'y eut plus qu'un trou devant lui. Un trou blanc où tout se perdait. Il vit les jours passés tomber dans le trou. Ils disparurent. Il vit tomber il ne savait quoi, qui disparut. Il n'y pensa plus.“ (*Malemort* 231f).

Glissants Sprache geht in *Malemort* ähnliche Wege wie Dlan Médellus Silacier, die irrend durch den Wald laufen auf der Suche nach Beutemps, ihrem „sud de refus“ (*Malemort* 44). Glissant wiederholt damit das Modell der Windrose, das er schon in *La Lézarde* dem Fortbewegungsmodus seiner Protagonisten zugrunde gelegt hatte. Verliefen damals die Wege aber klar in nördlicher, südlicher, östlicher oder westlicher Richtung, so ist nun die

²⁴ Cf. *Malemort* 218.

Geradlinigkeit einem Wirrwarr gewichen, das Glissants Konzept des *détour* auch formal abbildet. Im Vordergrund steht weniger das, was berichtet wird, als die Form, in der es zum Ausdruck kommt. Das Sprechen wird mehr und mehr zum Stottern, zum Seufzen, zum Schweigen:

[L]’important n’était pas [de] rapporter les données littérales, connues de chacun, mais de retrouver, refaisant le conte de tant d’histoires folles [...], la nuance, le demi-soupir, le roulement de voix ou le rythme de silence qui soulignaient en tout cas pour nous, et alors même que nous ne le savions pas encore, non pas tant la folie ou la sottise que l’appétit de vérité que tant de folies ou de sottises prédisaient. (*Malemort* 164f).

Der Wirbel, der schon in *La Lézarde* die Blätter des Buches durcheinandergewirbelt und die Kommunikation erschwert hatte, ist nun bis in die Gehirne der Protagonisten und deren Sprachkompetenz vorgedrungen.

6.6 Procession des dédoublés

6.6.1 La case du commandeur (1981): de roche en roche

Mit *La case du commandeur* schafft Glissant eine Romanatmosphäre, die zunächst stark an *Le quatrième siècle* erinnert. Im ersten Kapitel des Romans steht nach den Familiengeschichten der Longoués und der Béluses, die in *Le quatrième siècle* erzählt wurden, jetzt mit der Familie von Marie Celat ein Seitenarm der Longoués im Mittelpunkt. Der Roman geht dabei umgekehrt chronologisch vor. Er beginnt bei Marie Celat und ihren Eltern und endet mit Anatolie Celat, der sich auf seiner *habitation* einen Namen als Frauenheld gemacht hat. Jedes Mal, wenn er eine Frau verführt, erzählt er ihr eine kleine Passage aus einer langen Geschichte. Bald hat Anatolies „histoire éclatée“ (*Case* 96) die Aufmerksamkeit der Frau des *béké* auf sich gezogen. Ihr Versuch, die Fetzen der Geschichte zu sammeln und zu ordnen, lässt sie alles andere, insbesondere ihr Studium der französischen Geschichte, vergessen: „Ainsi ces histoires cassées avaient-elles chassé l’Histoire de son pupitre.“ (*Case* 99). Als Liberté Longoué, die Enkelin des Stammvaters der Longoué-Linie, auf die *habitation* kommt, versiegen die Geschichtsfetzen Anatolies. Zusammen versuchen sie, „jusqu’à la source de son histoire“ (*Case* 103) zu gelangen und die Geschichte zu rekonstruieren. Denn Anatolie, der die Geschichte von seiner Großmutter erzählt bekam, kennt weder den Anfang noch das Ende. Erst Liberté kann die Geschichte in ihrer Ganzheit wiederherstellen: Anatolies Großmutter hatte die Geschichten von Longoué und Odon, einem weiteren *marron*, der viele Jahre vor Longoué auf die Insel gekommen war, miteinander verschlungen.

Den Roman scheint darauf das gleiche Schicksal wie Anatolies zerstückelte Geschichte zu ereilen: Im nächsten Kapitel reihen sich Geschichtssequenzen aneinander, die weder in

einem zeitlichen noch thematischen Zusammenhang stehen. Der Roman springt von der Zeit der ersten *nègres marrons*, die die Wälder noch mit den Ureinwohnern teilten, bis zu Dian Médellus Silacier im 20. Jahrhundert. Trotz der episodenhaften Handlungssequenzen verliert der Roman seinen inneren Zusammenhang nicht: Wie in den vorangegangenen Romanen Glissants dreht sich alles um die Urszene zwischen Longoué und Béluse, die wie Anatoles „histoire éclatée“ in viele Einzelgeschichten zersprungen zu sein scheint. Glissant variiert die Szene viele Male in immer neuen Besetzungen. In Longoués und Béluses Rolle schlüpfen nacheinander: zwei Freunde, die sich den gleichen Namen Odonos gegeben haben, die verfeindeten Brüder aus dem Märchen des *poisson-chambre*²⁵, Aa, der von einem Freund verraten worden war und seinen Wärtern die Geschichte Odonos erzählt, Béhanzin, der aus seinem Land vertriebene König, und zwei sich feindlich gesinnte Ichs.²⁶

Glissant verdoppelt die Protagonisten der Urszene in so wuchernder Zahl, das der Überblick über die einzelnen Geschichten nur schwer zu wahren ist. Aa selbst formuliert die Intention des Glissantschen Erzählens im Abschluss seiner Rede zu den Wächtern:

Que la légende mûrit comme un balan de piment en touffe; qu'elle éclate dans la branche où la nuit monte et s'installe, qu'elle descend en lumière au-dessus de la mare, qu'elle tombe en éclats dans une source où les chiens vont boire, qu'elle multiplie Odonos dans le cœur de ceux qui marchent sans savoir, mangent sans penser, boivent sans avoir soif. Qu'elle devient Odonos qui meurt et Odonos qui va survivre [...]. (*Case* 142)

Die Multiplikation stellt den Versuch dar, das Vergessene in Erinnerung zu rufen und ihm zu einer neuen Präsenz zu verhelfen, die innerhalb des Romans bald an Allgegenwärtigkeit grenzt. Es ist, wie Glissant in *Tout-monde* schreibt, ein Weg „de refuser, par un vertige de multiplication, la mort“ (*Tout-monde* 160). War am Beginn von Glissants Romanwerk trotz der Kleinheit der Insel noch die Leere des Raums das Problem, dessen er mithilfe der Verknüpfung von Geschichten Herr werden wollte, so scheint der Raum der Insel mittlerweile sogar überbevölkert: „Le pays est trop petit, nous allons exploser dedans.“ (*Case* 150). Die „procession des dédoublés“ (*Case* 145) scheint nicht mehr enden zu wollen. Nicht nur der Leser, auch die Romanfiguren selbst verfangen sich in dem Netz aus Geschichten, so dass niemandem mehr recht klar ist, wer Odonos eigentlich war, wann er lebte und welches

²⁵ Chérubin, der mit Marie Celat am Ende des Romans in der Nervenheilanstalt ist, erzählt in seinen wirren Reden ebenfalls die Geschichte von einem „poisson poissonné“ (*Case* 164), die Teile der Urszene beinhaltet. Marie Celats Geschichten von Hiéronimus, Vitorbe und Pamphile stellen noch weitere Varianten des Verrat-Themas dar. Cf. *Case* 150-153.

²⁶ Wie das Thema des Verrats multipliziert Glissant gleichzeitig die Erzählstile und passt sie dem jeweilig Sprechenden an, z. B. der Sprechweise des kreolischen Erzählers: „[L]e poisson-chambre a lâché en tas le frère la femme le frère dans le cailloutis sur la côte d'ici. Et le tas – qui l'eût cru? Nul n'eût cru – s'est battu et débattu dans son tas, à tant que voici le frère qui amarre le frère sur le rocher de l'arrivée et qui s'encourt avec la femme dans le jardin sur les Hauteurs. Et quel frère a couru? Et quel frère est ligoté? Nul ne l'a su, nul ne le sé.“ (*Case* 59).

Schicksal ihn ereilte. Die Frage nach Odonno zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman. Er wickelt die Protagonisten ein, ohne sie der Antwort näher zu bringen, bis letztlich das Wissen verloren geht, warum die Frage nach Odonno überhaupt gestellt wird: „Odonno, quel Odonno?“ (*Case* 84, 93). Odonno wird zum Inbegriff der verlorenen Memoria, zur Leerstelle, zum Platzhalter für „le souvenir impossible [...] d’une catastrophe dont le mot Odonno résumait l’écume frêle et révocable“ (*Case* 41).

Die Romanhandlung bewegt sich im Spannungsbogen zwischen dem Zerfall der Geschichte in ihre Fragmente und Variationen und ihrer extremen Konzentration im Wort „Odonno“. Der Text hat so mit zwei Extremen zu kämpfen: Auf der einen Seite regiert die Leere, die es mit sinnstiftenden Figuren wie Longoué, Odonno, Aa, dem ersten Négateur usw. anzufüllen gilt, auf der anderen Seite herrscht das Übermaß. Für diese sprunghafte, alles miteinander verwebende Erzählweise zwischen Leere und Überfluss liefert der Roman selbst die metapoetische Anleitung. So heißt es im Zusammenhang mit Anatolies zerplatzter Geschichte: „Nos histoires sautent dans le temps, nos paysages différents s’enchevêtrent, nos mots se mêlent et se battent, nos têtes sont vides ou trop pleines.“ (*Case* 108).

Diese inhärente Spannung äußert sich in der Typographie. Der Roman verzichtet auf die Gliederung des Textflusses durch Einzüge oder Absätze. Genauso wie das Wort Odonno die Vielzahl der Geschichten in sich vereint, bewirkt der typographische Block die Synthese des Geschriebenen. Der formale Fluss steht jedoch in krassem Gegensatz zu den inhaltlichen Sprüngen, die den Leser von Geschichte zu Geschichte, von Figur zu Figur, von einem Jahrhundert ins andere katapultieren. Der Roman scheint einen Fluss zu verräumlichen, in dessen Bett die Geschichten liegen wie große Steine. Dem Leser bleibt es überlassen, zusammen mit den Romanfiguren von Stein zu Stein zu hüpfen, wie es am Beginn des zweiten Kapitels heißt: „Voici le moment venu“, so der Erzähler, „de connaître que nous ne continuerons pas à descendre en mélodie la ravine; qu’arrivés au bord de ce trou de temps nous dévalons plus vite en sautant de roche en roche.“ (*Case* 117f).²⁷

Wie im Fall des Wirbels in *La Lézarde* bilden die Bewegungen der Protagonisten im Naturraum nicht nur die Wege ab, die der Roman selbst einschlägt, sondern auch die Art und Weise, wie sich die Romanfiguren durch das Wirrwarr aus persönlichen und kollektiven Erinnerungen schlagen: „[S]autant de roche en roche [...]. C’était là une de nos manières de courir au bout de la mémoire“ (*Case* 129). Das Hüpfen von Stein zu Stein, von Geschichte zu Geschichte, verräumlicht das Nacheinander von Leere und Konzentration, von reißendem Wasser und festem Boden unter den Füßen. Es gibt damit in einer weiteren Form die gepolte

²⁷ Cf. auch die Hinweise im Text, die Glissant zwischen jede Einzelgeschichte einschaltet, um den Leser auf den nächsten Textsprung vorzubereiten.

Spannung des Romans wieder. Das Überlebensprojekt, schreibend die Leere mit ‚Geschichts-Steinen‘ anzufüllen, die der trügerisch leichten Existenz ein zusätzliches Gewicht verleihen sollen, scheint jedoch an eine Sisyphusarbeit zu grenzen, wie das „pourtant“ in der folgenden Textpassage andeutet:

Marie Celat répondait à Mathieu: Nous sommes tous en rupture. Que voulait-elle supposer? Sans doute que nous savions et que nous ne savions pas reconnaître ce trou qui nous séparait de tant d’obscurs réduits de la naissance et que nous tâchions pourtant de remplir de combien de roches, sans compter les cris poussés vers la terre quand nous dévalions nos vidés de Carnaval ou d’élection. (*Case* 147)

Die zentrale Intention von Glissants frühen Romanen, den Raum mit einem Netz aus Geschichten zu umspannen und damit die Identität im Boden zu verankern, droht angesichts der andauernden Leere, die die Romanfiguren beklagen, zu scheitern. Anstatt sich im neu kartographierten Raum der Insel zurechtzufinden, verheddern sie sich im Dickicht der multiplizierten Geschichten. Die Frage stellt sich, ob Glissants Romanprojekt im Folgenden neue Wege einschlagen wird, um den überfüllten Leerstellen entgegenzutreten. Dass auch die neuen Lösungsversuche von Extremen geprägt sein werden, wird in Glissants Romanen *Mahagony* und *Tout-monde* deutlich.

6.6.2 *Mahagony* (1987): un arbre est tout un livre

Glissants fünfter Roman *Mahagony* ist insofern sehr interessant, als dass er zum einen die Tendenz zur Multiplikation der Romanfiguren und der Geschichten bis zu einem extremen Maße fortführt.²⁸ Andererseits sucht er aber neue Auswege aus dem stagnierenden Versöhnungs- und Selbstfindungsprozess seiner Protagonisten. Die neue Richtung, die Glissant mit *Mahagony* einschlägt, ist vorausweisend für Glissants Schritt in die Welt mit *Tout-monde*, der auch die Autoren der *Créolité* mitreißen wird. Doch zunächst zurück zur Verdichtung des Natur- und Romanraumes, der auch in *Mahagony* mit Geschichten und Biographien angefüllt wird.

Mahagony erzählt die Geschichte dreier Männer, die sich in der Tradition der *nègres marrons* in den Wäldern verstecken. Alle drei durchleben zu verschiedenen Zeiten das gleiche Schicksal. Zentraler Aufenthaltsort ist neben den drei bereits bekannten Ebenholzbäumen ein weiterer Baum in der Nähe von Cases l’Étang. Dieser Baum, ein Mahagoni bzw.

²⁸ Auch in *Tout-monde* führt Glissant die Verdichtung und Multiplikation fort; z. B. bringt er mit der Figur des Askia eine neue Variante von Odonon in die Handlung ein und verdichtet ihn gleichzeitig zu einem symbolhaften Statthalter: „l’empereur Askia, qui est l’image de ces rois, un emblème des autres“ (*Tout-monde* 430). Auch Stepan Stepanovich, der bereits einen vervielfältigten Namen trägt, ist eine äußerst komprimierte Figur. An seinem Körper trägt er beispielsweise eine Vielzahl von Narben aus den unterschiedlichsten Kämpfen: „L’histoire ainsi mise en une forme condensée à l’extrême“ (*Tout-monde* 339).

„mahogany“, gibt nicht nur dem Roman seinen Titel, sondern stellt sein Silbenmaterial überdies für die Namen der drei Männer zur Verfügung: Gani, „comme la fin de toute parole de toute végétation“ (*Mahagony* 32), Maho und Mani, „qui est au début tout comme à la fin du mahogani“ (*Mahagony* 142).

Mit Ganis Geschichte beginnt auch die des Mahagonibaums, der bei Ganis Geburt gepflanzt wird.²⁹ Gani lebt zur gleichen Zeit, in der auch Liberté Longoué und Anne Béluse in der Gegend des Baumdreiecks herumstreifen. Nachdem Gani sieben Monate lang nicht auf die *habitation* mit dem signifikanten Namen *La Dérivée* zurückgekehrt ist, wird er wie Liberté Longoué inmitten der drei Ebenholzbäume getötet. Mahos Geschichte findet in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts statt und ist dem Leser bereits aus *Malemort* bekannt. Allerdings wurde Maho in *Malemort* nicht bei seinem *nom de voisinage*, sondern bei seinem Familiennamen Beautemps gerufen. Maho stirbt ebenfalls am Fuß der *ébéniers*, nachdem er sieben Jahre in den Wäldern gelebt hatte. Der letzte *marron* ist Mani. Er flieht Ende der 80er Jahre in die Wälder, weil er an den Mördern seines Freundes Filao – dem Namen nach ein weiterer Baumgeborener – Rache geübt hat. Seine Flucht dauert nur sieben Tage³⁰.

Der Roman dekliniert die Geschichte der *marrons* in drei Varianten durch. Die drei Männer, „triple unité“ (*Mahagony* 27) und „image en condensé“ (*Mahagony* 21), verkörpern „la même figure d’une même force“ (*Mahagony* 20). Die jeweilige Dauer der Flucht wiederholt drei Mal die Zahl sieben und erhöht durch die Zahlenmystik den geheimnisvollen, ritualisierten Charakter der Geschichte³¹. Die Pointe der Verdichtung von Geschichte und Raum besteht darin, dass die drei *marrons* ihren Aufenthaltsort freiwillig auf ein kleines Areal um Cases l’Étang beschränken, „[c]omme si la navigation du monde se concentrait là dans un terrain pas plus grand qu’un deux-sous de cuivre...“ (*Mahagony* 90)³². Glissant multipliziert damit die Geschichte nicht nur mit drei, sondern schichtet sie innerhalb der Grenzen eines kleinen Raumes übereinander. Die Natur wird zum „réel qui se dédoublait“ (*Mahagony* 27), zum Palimpsest, in das Glissant die immer gleiche Geschichte eingraviert.

²⁹ Parallel zur Pflanzung erhält das Land, das zuvor „la campagne des venus-d’ailleurs“ (*Mahagony* 32) hieß, einen neuen Namen und wird von nun an „la campagne du mahogani“ (*Mahagony* 32) genannt. Die Pflanzung des Baums verwurzelt somit nicht nur Gani, sondern die ganze Gegend im Boden der Insel. Die Geschichte Ganis hat auch in anderer Hinsicht den Charakter eines Gründungsmythos. Ganis Freundin Tani erscheint als kreolische „Urmutter“, die alle Kulturen in ihrem Schoß vereint. Sie hat drei Kinder geboren, deren Hautfarben dreimal verschieden sind und trägt deshalb den Beinamen „Mère des trois couleurs“ (*Mahagony* 35).

³⁰ Manis Geschichte wird darüber hinaus ein weiteres Mal gedoppelt, denn zur selben Zeit wird in Martinique ein gewisser Marny gesucht, der ebenfalls einen Mord begangen haben soll.

³¹ Cf. auch die einleitenden Sätze des Romans, die die geheimnisvoll magische Ausrichtung bereits andeuten: „Les arbres qui vivent longtemps secrètent mystère et magie.“ (*Mahagony* 13).

³² Gani begründet die Einschränkung seines Aufenthaltsortes damit, dass er den anderen Sklaven als Beispiel dienen und daher in Sichtweite bleiben will: „Il ne lui suffisait pas d’avoir montré faisable d’échapper à la fatalité; il voulait plus avant consacrer son exemple aux yeux de tous en courant le chemin des nègres marrons, mais là tout près, dans l’espace qu’il s’était choisi.“ (*Mahagony* 67).

Die Bezüge, die Glissant zu seinen bisherigen Romanen und Romanfiguren aufbaut, sind vielseitig. In der einleitenden Passage ergreift Mathieu das Wort. Es sei sein Wunsch, sich von seinem Status als Protagonist zu befreien, zu dem er in den Romanen eines gewissen „chroniqueurs“ unfreiwillig geworden war. Er beabsichtige stattdessen, selbst die Geschichte von Gani, Maho und Mani zu verfassen, denn als er nach vielen Jahren im Ausland erneut den Ort der Ebenholzbäume und des Mahagonis aufsuchte, wurde er sich plötzlich der Verwobenheit der Geschichte und ihrer Präsenz in der Natur bewusst. Diese „relation entre ces arbres, les habitants pour le moment invisibles et le temps grondant qui avait passé sur le pays“ (*Mahagony* 17) gelte es aufzudecken. So wird Mathieu selbst zum „chercheur qui bute sur la date, étudie le paysage, décrit l’outil.“ (*Mahagony* 20). Er bereist die Orte, Landschaften, Personen und Ereignisse seiner Jugend neu, um der wechselseitigen Beziehungen gewahr zu werden, die der „chroniqueur“ in seinen bisherigen Romanen unbeachtet gelassen hatte³³:

Donnant raison au chroniqueur qui m’avait choisi comme guide de son exploration, je me libérais de sa quête et me précipitais dans la confusion ardente de cette terre pour y chercher – y supposer – lumière et transparence; je rapprochais la maison bâtie à la source de la rivière Lézarde et le triangle de mousse étouffée sous les ébéniers, la barre d’écumes éclatées où Garin choisit sa mort et le morne où Marie Celat apprit à lire à son père Pythagore, la case de la Petite Guinée où Liberté Longoué la fille se tétanisa une fois pour toutes et la bande de terre où Médellus conçut son ‚Capitulaire de la terre et du travail‘, au long de la rivière La Tête. (*Mahagony* 20)

Mathieu bindet die Geschichte der drei *marrons* genau in den bisherigen Glissant-Kosmos ein, indem er einen Zusammenhang zwischen Gani und Liberté Longoué, zwischen Maho und Mani sowie zwischen Maho, Mani und der Familie Celat herstellt³⁴. So ergänzt er die „triple unité de cette histoire“ (*Mahagony* 27) – Gani, Maho und Mani – um „cette autre triple

³³ Cf. „Je reprenais le texte du chroniqueur, mais il ne faisait que me rabouter à mon premier tourment et chaos, comme si moi aussi je tournais dans l’espace entre les ébéniers. La chronique avait enroulé le premier fil de l’histoire sans pour autant suffire à la trame: d’autres paroles devaient y concourir. Elles se soutiennent de temps en temps, elles fouillent plus dru, elles tissent plus serré. Le même disant, changé par ce qu’il dit, revient au même endroit de ce même pays, et voilà que l’endroit lui aussi a changé, comme a changé la perception qu’il n’en eut naguère, ou la chronologie établie de ce qui s’y est passé. Les arbres qui vivent longtemps changent toujours, en demeurant.“ (*Mahagony* 15f).

³⁴ Gani hatte in der Baumgruppe ein Messer versteckt, das möglicherweise mit der Mordwaffe identisch sein könnte, mit der Anne Liberté tötete. Der Todesschrei von Gani und Liberté sei derselbe: „c’était ce même cri, mais poussé par deux poitrines successivement.“ (*Mahagony* 18). Auch die Geschichten Mahos und Manis werden verbunden: Artémise, die in Maho verliebt war und, unglücklich über den Tod Mahos, zur Prostituierten im Hafenviertel wurde, hatte einen Sohn, L’enfant des marins genannt, der mit Mani befreundet war. Auch Manis Freundin Annie-Marie ist ebenfalls Prostituierte. Nach Manis Tod freunden sich Artémise und Annie-Marie an und werden in *Tout-monde* auf die Bühne des Geschehens zurückkehren. Mathieu weist darüber hinaus auf die Bezüge zwischen Maho, Mani und Marie Celat hin, die der „chroniqueur“ bisher vernachlässigt habe: so ist Mani zum einen der Freund Odonos, dem Sohn von Marie Celat; zum anderen verfolgt der Traum von Maho Marie Celats Nächte. Außerdem ist Ida, die Tochter von Marie Celat und Mathieu, ihrerseits auf der Spur von Manis Geschichte und will dessen Tod aufklären.

duplicité“ (*Mahagony* 27), bestehend aus den Paaren Liberté/Gani, Beautemps/Maho und Mani/Odono Celat.

Die Verdoppelung der Geschichten und Romanfiguren gehen mit der Multiplikation der Erzählerinstanzen einher, die schon in *La case du commandeur* zu beobachten war und in *Tout-monde* weitergehen wird³⁵. Dort wurden Romanfiguren wie Ozono Celat, der seiner Adoptivtochter immer wieder das Märchen vom „poisson-chambre“ erzählen muss, oder wie Aa, der seinen Gefängniswärtern von Odonos Schicksal berichtet, selbst zu Erzählern. Die Position des Haupterzählers blieb jedoch in einer Hand. Nicht so in *Mahagony*. Das erste Kapitel stammt von Mathieu. Es erweckt den Eindruck, das Vorwort zu einem Roman zu sein bzw. rückblickend die Entstehungsgeschichte des Romans aufzudecken. Doch schon im folgenden Kapitel wird klar, dass Mathieu nicht der einzige Erzähler ist. Der Roman ist vielmehr wie „l'écho infinissable [des] voix“ (*Mahagony* 176) aus einer Vielzahl von Zeugenberichten und Schriftstücken zusammengesetzt³⁶.

Mit der komplexen Vermehrung der Erzählinstanzen geht der Roman augenzwinkernd um: Nachdem der Protagonist Mathieu seinerseits zum Erzähler wurde, taucht unter den Romanfiguren schließlich sogar der „chroniqueur“ selbst auf.³⁷ Beim Schreiben haben zwar beide „même manière et presque même style“ (*Mahagony* 75), aber über die Frage, wie Mahos Geschichte aufzuschreiben sei, entbrennt sogleich ein Streit³⁸. Am Ende stellt sich heraus, dass Mathieu es dem „chroniqueur“ überlassen hatte, das Buch zu verfassen und die Zeugenberichte zusammenzustellen. Welcher Text dabei von welchem (fiktiven) Autor

³⁵ *Tout-monde* wird wie *Mahagony* von mehreren Stimmen erzählt: „ils prolifèrent, peut-on dire qu'ils sont un seul divisé en lui-même, ou plusieurs qui se rencontrent en un?“ (*Tout-monde* 271). Neu dabei ist allerdings der humorvolle Umgang mit der Polyphonie. In *Tout-monde* verdoppeln sich nicht nur die Erzähler, auch die Werke werden multipliziert: „Nous contons ces histoires sempiternellement reprises.“ (*Tout-monde* 267). Deshalb ist neben *La Lézarde* plötzlich die Rede von einem Roman, der unter dem Namen *La Tarentule* von einem anderen Autor als Glissant verfasst wurde und just die gleiche Geschichte erzählt. Auch *Le quatrième siècle* blieb von der Kopierwut nicht verschont. Unter dem Namen *L'An II* hatte der andere Schriftsteller dieselbe Handlung niedergeschrieben. Wie das folgende Zitat andeutet, wird Glissant – zusammen mit Mathieu – immer mehr zum Materialisten, zum Sprachmaterialisten, der das Wort- und Schriftmaterial zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen macht: „Mathieu Béluse pourtant, qui ressemblait au déparleur, c'est-à-dire, dans ces riens qui importent tellement, et d'ailleurs vous n'avez pas oublié que Mathieu, déparleur, chroniqueur, romancier, c'était quatre-en-un, sinon davantage, lui aurait sans doute argué que seuls les matérialistes, si l'appellation vaut et tient encore, ont le sens du sacré.“ (*Tout-monde* 345).

³⁶ Die Polyphonie des Romans könnte als Vorlage für die Struktur von Maryse Condés *Traversée de la mangrove* gedient haben, wenn *Mahagony* auch ungleich komplexer aufgebaut ist.

³⁷ Auf die zeitliche Stimmigkeit legt Glissant dabei anscheinend wenig Wert. Mathieu berichtet, wie er zusammen mit Thaël und dem „chroniqueur“ von Papa Longoué die Geschichte von Maho erfahren hatte. Dies war, so Mathieu, ein Jahr vor Longoués Tod. Dem widersprechen jedoch die Angaben aus *La Lézarde*, dass Thaël erst kurz vor Papa Longoués Tod in die Ebene gekommen war und dass der „chroniqueur“ erst im Laufe des Wahlkampfes zu Mathieu und seinen Freunden gestoßen war.

³⁸ Während Mathieu eine klare Darstellung der Ereignisse fordert, vertritt der „chroniqueur“ die Meinung, dass selbst eine genaue, chronologische, vor Jahreszahlen und Hintergrundinformationen strotzende Erzählung den Ereignissen nicht gerecht werden könnte. Die vollständige Darstellung sämtlicher Vorfälle – und damit die perfekte Simulation von Geschichte – sei illusorisch (cf. *Mahagony* 120f).

stammt, ist nicht mehr rekonstruierbar: „à la fin ni l’informateur ni l’auteur n’eussent pu se reconnaître l’un par l’autre; et [...] le lecteur attentif ne saurait non plus, du moins sans vertige, les distinguer.“ (*Mahagony* 175).³⁹ In einer Art Schlusswort widmet Mathieu den Roman dem „chroniqueur“:

Parfois nous perdons la trace. Parfois elle se dédouble. Le plus souvent elle se perd dans une touffaille de végétation où nous enfonçons nos corps, plus roides que nos esprits.

Ainsi ai-je couru la courbe de ce récit aux voix mêlées. Je le dévoue à mon auteur et biographe [...]. Nous méditons ensemble ce mahogani, multiplié en tant d’arbres dans tant de pays du monde. (*Mahagony* 193)

Am Ende kehrt der Text in einem Kreis – zusammen mit Mathieu und dessen „courbe“ – zum Mahagoni-Baum zurück. Er vollzieht damit eine Bewegung, die dem Leser schon in Glissants erstem Roman begegnete, als Thaël mit seinem kreisförmigen Herumwirbeln den Roman in Gang setzte und am Ende wieder anhielt. Das Umkreisen hatte Mathieu schon in der Einleitungspassage von *Mahagony* zur Voraussetzung gemacht, um das Wesen des Baumes verstehen zu können: „L’être même du vieil arbre se dérobe, tant qu’on a pas tenté de faire le tour, de reprendre par quelque bout d’écorce et de reconstituer l’entière mâtüre. Ce que j’entreprends ici.“ (*Mahagony* 13f). Dies spiegelt nicht nur das hermeneutische Näherkommen des Lesers an den Text *Mahagony*, sondern auch Glissants Technik wider, die Urszenen des Romangeschehens immer wieder neu zu schildern.

Am Anfang von *Mahagony* beschreibt Mathieu einen gewaltigen *fromager*, der – wie ein Requisit, das von dem Bühnenbild eines Theaterstückes in die neue Kulisse übernommen wurde – aus der Eingangspassage von *La Lézarde* bekannt ist. Es handelt sich um den Baum, an dem Thaël am Tag seines Aufbruchs in die Stadt vorüberlief: „Ce géant pousse ses racines hors de terre avec une puissance en spirale et comme une rondeur qui donne vertige. Son surgissement est aussi éperdu que nos mémoires rétives.“ (*Mahagony* 14). Wie die *Lézarde*, die die Drehungen Thaëls in ihren Strudeln abbildete, stellt auch der Baum eine naturgewordene Variation des Wirbels dar. Wie ein ungebetenes Mahnmal scheint er an vergangene Zeiten erinnern zu wollen. Sowohl die Spiralförmigkeit als auch die „rondeur qui donne vertige“ bringen das Baummotiv in die Nähe des Sogs, der die Romanfiguren in die Tiefe aus

³⁹ Das Konzept des „informateur“, der dem Autor den Stoff für den Roman liefert, dient vor allem der Vortäuschung von Authentizität. Sie fingiert, dass an der Basis der Romanarbeit eine orale Aussage steht. Die Technik der vorgetäuschten Oralität, die Glissant in seinen Romanen entwickelt, diente Patrick Chamoiseau möglicherweise als Vorbild für seine Figur des „marqueur de paroles“, der wie in *Texaco* die Berichte weiterer Personen festhält. Während sich Glissants „chroniqueur“ jedoch im Hintergrund der Romanhandlung aufhält, verleiht Chamoiseau seinem „marqueur“ zusätzliches Gewicht, indem er wie z. B. in *Biblique des derniers gestes* dessen Arbeit als Schriftsteller einer vehementen Selbstthematization unterzieht. Cf. dazu folgende Passage aus *Tout-monde*: „[T]rouver un autre nom que celui de poète: peut-être chercheur, fouailler, déparleur, tout ce qui ramène au bruissement dévergondé du conte. Déparleur, oui, cela convient tout à fait.“ (*Tout-monde* 279).

kollektiver Leere zieht und unauslöschliche Narben hinterlässt. So führt das Fragen nach dem Baum den Fragenden zu den Abgründen der Vergangenheit des Landes: „Un arbre est tout un pays,“ heißt es zu Beginn des Romans, „et si nous demandons quel est ce pays, aussitôt nous plongeons à l’obscur indéradinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables.“ (*Mahagony* 13).

Im Laufe seiner Nachforschungen zu den Geschichten der *marrons* entdeckt Mathieu, dass der Mahagonibaum in der Nacht des Waldes wie eine stilisierte Figur aussieht. Er erinnert ihn an die Rindenschnitzereien, die früher das Bild der *nègres marrons* wiedergaben und in dilettantischer Weise die Gesichter afrikanischer Masken nachahmten⁴⁰:

La branche centrale dessinait un nez très long, aplati à l’endroit où il se séparait du tronc, puissant cou de guerrier. Les branches latérales s’arcoutaient autour de deux espaces qui étaient sans contredit les cavités d’orbites ouvertes sur le noir du ciel. En haut, les jeunes pousses s’élançaient en aigrettes comme des cimiers. Il y manquait peut-être une amorce de bouche, en même temps que les orbites béaient trop sur l’inconnu. (*Mahagony* 62)

Die Gestalt des Baumes trägt nicht nur das Abbild eines *nègre marron* wie Gani, Maho oder Mani. Mathieu sieht darin gar das Angesicht der ganzen Bevölkerung aufscheinen. Die Ritzereien, die die Figur des Baumes in seiner Erinnerung wachrufen, bezeichnet er als „Nos cartes de non-identité.“ (*Mahagony* 26). Er charakterisiert die Identität der Antillaner folglich durch ihr Nicht-Vorhandensein, wie auch der Baum über die augenfälligsten Züge hinaus gerade mithilfe der fehlenden Merkmale und der Leerstellen beschrieben wird, die sich im Umfeld des Baumes auf tun. So hat der Baum keinen Mund und muss stumm bleiben. Doch der Text schafft Abhilfe.

Mathieu hat die Aufzeichnungen des alten Sklaven Hégésippe entdeckt. Hégésippe hatte sich um 1830 selbst Lesen und Schreiben beigebracht und wollte seine Fähigkeiten nutzen, um die Geschichte des jungen Gani für die Nachwelt zu erhalten. Seine Botschaft schrieb Hégésippe auf Lumpen und Fetzen und ritzte sie in alte Pergamente und die Rindenstücke der Bäume ein⁴¹. Diese „écorces d’identité“ (*Mahagony* 62), die Mathieu für die Redaktion seines Romans benutzte, stellen den zu Schrift gewordenen Versuch dar, die Leere zu füllen und die „cartes de non-identité“ (*Mahagony* 62) mit Geschichten zu beschreiben. Obwohl Mathieu den „chroniqueur“ kritisiert, weil er allzu gerne „les habitants, leur descendance, leurs visages, dans une même indistincte et trop puissante identité.“ (*Mahagony* 28) vermengt,

⁴⁰ Cf. „[L]e mahogani esquissait dans la nuit qu’il faisait lui-même une figure stylisée où je crus reconnaître ces écorces gravées qui jadis avaient représenté à gros traits les nègres marrons et qui paraissaient si stupidement imitées des masques africains.“ (*Mahagony* 62).

⁴¹ Hégésippe, „qui macérait sa parole sur des parchemins déchirés, sur des chiffons et des écorces“ (*Mahagony* 19) könnte als Vorbild für die Figur des Reisenden gedient haben, der in Patrick Chamoiseau’s *Livret des ville du deuxième monde* seine Reisenotizen ebenfalls auf alte Lumpen und Reste aufschreibt.

verleiht auch Mathieu dem Baum die Identität des *nègre marron* ein, die Glissants Romane beherrscht. Die Rolle des Baumes beschränkt sich nicht darauf, dass er den Roman auslöst, weil die Geschichten der *marrons* in seinem Umkreis stattfanden. Indem der Mahagonibaum darüber hinaus das Wortmaterial für die Namen der Protagonisten und das Schreibmaterial für ihre Geschichten liefert, wird er selbst zum Akteur der Identitätsfindung. Der Baum als lesbare Natur und der Romantext des Baumes, Mahagoni und *Mahagony*, stellen sich die beantragten Identitätsnachweise selbst aus, oder, um mit Papa Longoué zu sprechen:

Holà [...], professeurs de sapience... N'essayez pas de manger une cosse de mahogani, il n'y a rien à manger, vos dents cassent en vilebrequin, mais fatiguez vos yeux pour déchiffrer ce qui est écrit dessus... Le fruit n'est pas stérile, il a porté la parole il a descendu la ravine, il a monté la Pyramide de Pérou... Qu'est-ce que ça veut dire? Allez cherchez vous-mêmes, la vérité ne parade pas comme ça sur un guéridon pour vous regarder dans les yeux“. (*Mahagony* 92)

6.7 La figure du monde et le mélange des paysages: Glissants Schritt in die Welt

6.7.1 Ceux qui refusèrent et le tourbillon du Tout-monde

Bisher hatte Glissant seine Protagonisten nach dem Schema „ceux qui refusèrent“ und „ceux qui acceptèrent“⁴² eingeteilt. Wie wir gesehen haben, beherrscht die Urszene des Verrats zwischen Longoué und Béluse alle Romane. Glissant spekuliert die möglichen Formen des Verrats und der *marronage* aus, bis sein Werk von *marrons* und deren Erben überzuquellen scheint. Die Beschränkung der Flucht auf das kleine Areal um die Ebenholzbäume und den Mahagonibaum verstärkt die räumliche Enge, die durch die Kleinheit der Insel bereits in natura gegeben war. Schon in *La Lézarde* deutete sich an, dass einige der Protagonisten wie Thaël, der „chroniqueur“ oder auch Mathieu die Insel verlassen wollen. Die Abwesenden bildeten den Hintergrund der Romanhandlung, die in *La case du commandeur* aus der Perspektive Marie Celats geschildert wurde, der Einzigen, die Martinique nicht zu verlassen gedachte, während in *Mahagony* der heimgekehrte Mathieu den Roman über weite Teile bestimmte. Mit *Tout-monde* wendet sich Glissant den Reisenden und ihren Abenteuern in der Welt zu. Man könnte meinen, dass mit Glissants Schritt in die Welt das Thema des *nègre marron* obsolet geworden ist, doch das Verlassen der Insel stellt eine weitere, moderne Variation des ‚Marronierens‘ dar.

Hatte Glissant mit dem Spinnen eines feinen Netzes aus Geschichtsfäden beabsichtigt, seiner Insel ein kollektives Hinterland zu entwerfen, mithilfe dessen die Bevölkerung über das Gefühl der Leere und Entfremdung hinwegkommen könnte, so setzt er nun, da der Inselraum

⁴² Cf. *Siècle* 66.

mit den multiplizierten Geschichtsvarianten besetzt ist, seine Technik der Verdichtung auf der nächst höheren Ebene fort. Bisher bildete der Naturraum um das Baumdreieck den Schauplatz der Romane. Mit *Tout-monde* avanciert Martinique selbst zum komprimierten Bild der Erde, zur „image en condensé de ce qui vaquait terriblement sur toute la terre des hommes“ (*Mahagony* 21). Zur Präsenz der vergangenen Geschichten in der Diachronie des Inselraums, kommt die synchrone Präsenz aller Landschaften der Welt hinzu, die in Martinique konzentriert sind: „Les paysages du monde sont tous inscrits dans celui-ci, soudain.“ (*Mahagony* 21)⁴³. Die „relations“ der Landschaften Martiniques werden weltumspannend weitergewoben.

Angedeutet hat sich diese Verlagerung mit Ganis „figure du monde“. Wie Hégésippe berichtet, hatte Gani dem Areal um Cases l'Étang, die Ebenholzbäume und den Mahagoni die Karte der Welt eingezeichnet:

La trace qu'il dessina d'abord dans la terre d'alentour fut celle d'Afrique. [...] Dès lors commença véritablement de composer sur la terre d'alentour la figure du monde. Alla d'Afrique qui était au bas de la route du Vauclin à la Chine où se trouvait, dans la dernière des cinq cases, la cache à outils, puis à l'Inde tapie entre les ébéniers, c'était la deuxième cache à vivres, et de l'Inde à la Pyramide de Pérou, dernière cargaison. (*Mahagony* 64f)

Eingesperrt in sein kleines Gebiet zwischen Afrika und Peru, regt Gani die Bevölkerung zum Träumen von der Welt ein. ‚Rêver le tout-monde‘ wird zum Inbegriff von einem Leben in Freiheit, das in krassem Gegensatz zur entfremdeten Existenz der Sklaven steht. Schon bei Gani stellt der – wenn auch nur imaginäre – Schritt in die Welt einen phantasmagorischen Versuch der Sinnstiftung und der Überbrückung des geschichtlichen Abgrunds dar.

Bei seinen Überlegungen zu Ganis „figure du monde“ bringt Mathieu den Drang, die Welt kennenzulernen, mit dem Erbe der Sklaverei in Verbindung⁴⁴. Die kreolischen ehemaligen Sklavengesellschaften seien, so Mathieu, für die Kontaktnahme mit der restlichen Welt prädestiniert, da die Reise über den Ozean im Bauch des Sklavenschiffs ihre Existenz begründete⁴⁵. Die Offenheit sei deshalb ein konstitutives Element der antillanischen Geschichte. Am Beginn von *Tout-monde* heißt es: „C'est de ces sortes de pays-là qu'on peut vraiment voir et imaginer le monde.“ (*Tout-monde* 18).

Andere Aussagen lassen jedoch vermuten, dass die antillanische Bevölkerung nicht deshalb besonders zum Reisen geeignet ist, weil sie aus dem Abgrund des Sklavenschiffes

⁴³ Cf. auch: „le paysage du pays-ci, où tout se répétait à toute allure dans un concentré tourbillonnant de tous les paysages possibles“ (*Case* 39).

⁴⁴ Cf. „Et que plus avant nous descendions, jusqu'à ce premier bateau qui déversa dans Malendure le premier d'entre nous, plus nous apprenions à connaître le monde. Le tout-monde.“ (*Mahagony* 165).

⁴⁵ Cf. „Ceux-là qui sont remontés du gouffre ne se vantent pas d'être élus. Ils vivent simplement la relation, qu'ils défrichent, au fur et à mesure que l'oubli du gouffre leur vient et qu'aussi bien leur mémoire se renforce. Voilà pourquoi le peuple des Plantations [...] se trouve doué pour l'exercice de la relation.“ (*Mahagony* 166f)

stammt, sondern umgekehrt, dass die Reise in die Welt eine Möglichkeit darstellt, die Herkunft zu vergessen oder sich ihr wie ein *marron* zu verweigern: „La pensée de l’errance débloque l’imaginaire,“ schreibt Mathieu in seinem *Traité du Tout-monde*, „elle nous projette hors de cette grotte en prison où nous étions enfermé, qui est la cale ou la caye de la soi-disant unicité. Nous sommes plus grands, de toute la grandeur du monde!“ (*Tout-monde* 124). Die Reise erscheint weniger als neugierige Suche nach dem Unbekannten als eine Suche nach dem Sinn, der zuhause verweigert wurde: „Comme si, de tant errer, nous planterait les pieds dans la terre. Comme si encore, de naviguer dans cet obscur, nous donnerait à la fin le sens et la direction.“ (*Tout-monde* 166).

Das Schicksal der jungen Anastase ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Sie ist bei M. Bérard als ‚Mädchen für alles‘ angestellt. Immer wenn der Hausherr über sie herfällt, denkt sie zum Trost an „tous ces pays“ (*Tout-monde* 199, 210f). Der Gedanke an die fernen Länder hat somit einen stark evasiven Charakter, der hilft, die augenblickliche Situation zu ertragen. Der Impuls, der Glissant und seine Protagonisten in die Welt treibt, weist durchaus Ähnlichkeiten auf zu den Träumen von tropischer Süße, wilden Tieren und fremden Herrschern, die das Imaginarium der exotistischen Autoren des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts beherrschten:

Aussi bien, plutôt que de vous déchirer entre ces impossibles (l’être aliéné, l’être libéré, l’être ceci l’être cela,) convoquez les paysages, mélangez-les, et si vous n’avez pas la possibilité des avions, des voitures, des trains, des bateaux, ces pauvres moyens des riches et des pourvus, imaginez-les, ces paysages, qui se fondent en plusieurs nouveaux recommencés passages de terres et d’eaux. Ce train qui trace dans la banlieue de Lyon, poussez-le à un autre impossible mais bien plus ardent, la bousculade entre les hauts et les fonds de tant d’environs et de lointains. (*Tout-monde* 274f)

Die Vermischung der Landschaften der Welt, die der Erzähler hier empfiehlt, geht ähnliche Wege wie die Synthese der Landschaften Martiniques, die Thaël im Herumwirbeln erreichte. So ist in *Tout-monde* ausdrücklich von einer „synthèse“ (*Tout-monde* 275) aller Landschaften die Rede. Glissant lässt beispielsweise die Landschaften von Marie-Galante und Dominique verschmelzen. Im Endprodukt glaubt er, Korsika zu entdecken: „quand il voulut concilier en lui Marie-Galante et la Dominique: il retrouva tout simplement la Corse“ (*Tout-monde* 278). Gleiches gilt für Thaëls Aufenthalt in Laos. Durchstreift er dort die Wälder, fühlt er sich in den „tourbillon de verdure“ (*Tout-monde* 299) seiner Heimatinsel zurückversetzt: „c’est la même terre on dirait.“ (*Tout-monde* 294). Aus der Formulierung wird deutlich, dass es bei der Vermischung der Landschaften nur um eines gehen kann: der Identifikation. Indem die Elemente der Landschaft betont werden, die von anderen Landstrichen bekannt sind, wird

eine Gleichung aufgestellt.⁴⁶ Auch bei der Wüste Algeriens handelt es sich um einen Landschaftsprototyp, der alle anderen in sich vereint: „Targin nous précise [...] que nous ne regardons pas le désert comme il faut. [...] Le désert, ça résume tous les pays du monde, voilà pourquoi votre tête tourbillonne ici et vous voyez l’invisible.“ (*Tout-monde* 317)⁴⁷.

Das Bild, das Mathieu für die Vernetzung und Verschlingung der Landschaften der Welt findet, ist das des Mangrovenbaums, dessen Luftwurzeln sich in alle Richtungen ausbreiten und ineinander verschlingen.⁴⁸ *Rhizome*, *Figuier-maudit* und *banian* – letzterer gibt in Anspielung auf Saint-John Perse dem ersten Kapitel von *Tout-monde* den Titel – stehen für die Kontaktnahme „en bousculade et grand plaisir“ (*Tout-monde* 56), für die „désordonnance du chaos, sous des espèces identiques et dissemblables“ (*Tout-monde* 56). Die Mangrovenvegetation veranschaulicht so die „mise en Relation“ (*Tout-monde* 48), die Mathieu in Bezug auf die Länder der Welt so am Herzen liegt und ihn eine neue Art des Reisens anvisieren lässt: „Alors Mathieu commençait de formuler pour lui-même une autre manière de fréquenter le monde, une activité brûlante de l’imaginaire, une transformation réelle de l’esprit et de la sensibilité, ce qu’un autre appellerait bientôt une mise en Relation“ (*Tout-monde* 48).

Obwohl Glissant in seinen theoretischen Texten eine ähnlich idealistische Vorstellung zur offenen Begegnung der Menschen aller Länder äußert, schafft er Distanz zwischen dem Erzähler von *Tout-monde* und Mathieu. So wird Mathieus Gedankenwelt isoliert dargestellt als nur eine der möglichen Formen, der Welt entgegenzutreten. Thaël nimmt zu Mathieu eine entgegengesetzte Position ein⁴⁹. Er wirft Mathieu vor, den Blick für die Realität verloren zu haben. In der Wirklichkeit gebe es keinen Platz für die ‚mise en Relation‘ der Länder:

⁴⁶ Gleiches unternimmt Glissant mit einigen Frauenfiguren, z. B. mit Atala, Amina und Geneviève (Cf. *Tout-monde* 249). Der Erzähler legt die verschiedenen Gestalten übereinander und vermischt ihre Eigenschaften und Persönlichkeiten. Das Ziel ist „constituer avec elles, à partir d’elles, une personne modèle, dont la fréquentation convenait au mélange des temps et à la suspension si brève du balan du monde.“ (*Tout-monde* 251). Die Frauen werden zu einer einzigen Gestalt verdichtet. Eine ähnliche Thematik findet sich in Patrick Chamoiseau *Bible des derniers gestes*, wo die Frauengestalten im Gedächtnis des Protagonisten zu einer undefinierten Gestalt verschmelzen.

⁴⁷ Der „romancier“ – es handelt sich wahrscheinlich um den „chroniqueur“ aus *Mahagony* und *La Lézarde* – nimmt in seinen Reisetagebüchern dazu Stellung: „Signaler de tels rapports, qui affinent le souvenir, ce n’est pas ramener toutes choses du monde à l’égoцентриque uniformité que vous décidez en vous-même. C’est enrichir la diversité d’une folle équivalence, qui permet de mieux estimer.“ (*Tout-monde* 446). Neben der Steigerung der Gedächtnisleistung habe die Übereinanderlagerung den Effekt, dass die Welt durch ein Netz aus Äquivalenzen umspannt werden könne. Interessanterweise wurde in *La case du commandeur* der Vater Marie Celats, Pythagore, gerade deshalb wahnsinnig, weil sich in seinem Kopf die Landschaften Martiniques und die Landschaften Afrikas untrennbar übereinanderlegten.

⁴⁸ Die philosophische Grundlage für das Konzept des Rhizoms leiht sich Glissant von Félix Guattari und Gilles Deleuze. Eine ausführliche Analyse der Deleuzeschen Gedanken bei Glissant liefert Peter Hallward, 2001, 66-125.

⁴⁹ Glissant nutzt weitere Techniken, das Geschriebene zu brechen. Besonders bemerkenswert ist die Selbstironie, von der er in *Tout-monde* erstmals Gebrauch macht (Cf. *Tout-monde* 29, 63, 350, 374, 494). Er setzt aber auch andere Romanfiguren ein, die mit ihren Meinungen dem zeitweiligen Pathos des Erzählers widersprechen, so

'Qu'est ce que vous cherchez là, Mathieu Béluse, avec vos banians? Ne reconnaissez-vous plus les grands maîtres, quand ils vous bousculent dans votre vie?'

„Nous n'avons pas de maîtres, au moins savent-ils cela,“ prétendit Mathieu.

„An-han!“ cria Thaël. „Oué! Hein? Et l'Indochine? Et l'Algérie? Et l'Angola? Et l'Afrique du Sud?“ [...]

[E]t le rhizome était coupé net, les branches ne tenaient plus, vous restiez là hébété à comprendre ça, et à quoi donc avait servi d'avoir coulé avec Garin au long de la Lézarde, mais ce n'était rien encore, la Lézarde était une petite branche du rhizome, il y en avait tant, il y avait tant d'énormes fleuves courant dans les terres du monde, tant de puissants Garin auprès desquels Garin n'était qu'une ombre blette et zombie, à quoi donc avait pu servir – si c'est servir – que des millions et des millions eussent surgi de la face cachée pour être aussitôt foudroyés [...]. (*Tout-monde* 59f)

Thaël und Mathieu Meinungsverschiedenheit liegt darin begründet, dass sie die Welt unterschiedlich wahrnehmen. Während Mathieu vor allem in seiner Phantasie unterwegs ist, beruht Thaëls Begegnung mit der Welt auf konkretem, physischem Kontakt. Bei seinen Kriegserlebnissen liegt er in Schlammlöchern, durchquert den Urwald, die Wüste, das Meer, erträgt Hitze, Kälte, wird Zeuge von Tod und Geburt. Beide Standpunkte, Realismus und Utopie, haben in der Logik des Textes ihre Berechtigung und halten sich gewissermaßen in der Waage.⁵⁰

Thaëls Kontaktaufnahme mit der Welt verläuft im Gegensatz zu Mathieu problematisch, hatte er doch die Insel aufgrund von Valéries grausamen Tod verlassen. Seinen Lebensunterhalt sichert er sich durch eine Verpflichtung in der französischen Armee, die ihn in den Indochinakrieg und nach Algerien schicken wird. Wie sich schon in seiner Auseinandersetzung mit Garin angedeutet hatte, geht Thaël kämpfend durch das Leben. Auch der Welt begegnet er als Kämpfer. Als er einmal mit Mathieu zusammentrifft, sagt er: „Je me suis battu contre le monde“, dit-il, „et j'ai perdu.“ (*Tout-monde* 61). Eine ähnliche Aussage findet sich in *Mahagony*. Dort sagte Thaël von sich, er sei „affecté par le monde“ (*Mahagony* 186): „L'affectation est plus définitive, elle vous use sans que vous puissiez mesurer l'usure, elle vous immobilise ténument. „Je suis donc“, dit-il, „un malade universel.““ (*Mahagony* 186). Raphaëls ‚Krankheit‘ äußert sich in einem Wirbelgefühl, das ihn – wie auch andere

z. B. Panoplie Derien, der den Erzähler darauf hinweist, dass Martinique nicht den geringsten Sonderstatus innerhalb der „mise en Relation“ der Länder einnehme: „Panoplie vous chante qu'on voit le monde d'à partir de n'importe quel pays, ne croyez pas que vous êtes élu prédestiné, tous les pays du monde sont des pays de Revenant, aller-venir est bien plus qu'universel ah bien plus!“ (*Tout-monde* 23).

⁵⁰ Dass Thaël und Mathieu die Extrempositionen darstellen, die man in einer bestimmten Situation einnehmen kann, wurde schon in *La Lézarde* deutlich, wenn sie als Vertreter von Tag und Nacht beschrieben wurden. Dort spielte Mathieu die Rolle des Gruppenchefs, der den Problemen in theoretischer Sicht begegnet und die Belange der Gruppe zu formulieren weiß, während Thaël als Mann der Tat die Beschlüsse umsetzte.

Romanfiguren – bisweilen erfasst und nicht mehr loslassen will.⁵¹ Wie der Erzähler sagt, hat Thaël geradezu eine Wirbel-Obsession:

Mais en matière de tourbillon, Raphaël Targin était le vrai et seul maître, c'est-à-dire le possédé.

C'est au tourbillon peut-être que Targin avait dévoué son malheur. Aussi pourrait-on l'avoir vu balancer dans tous ces endroits, où il poursuivait. À chaque fois, le tourbillon s'était pour lui concentré en un point inaltérable, une densité folle de fixité, qui chavirait encore plus. Il n'y avait pas de repos envisageable dans cette dérive. L'espace vous transbahutait dans ses spirales en démesure, pour vous clouer à l'immobile où le vertige en quelque sorte devenait corps et masse, insupportables. (*Tout-monde* 374).

Wenn Thaël vom Wirbel gefangen gehalten wird, bewegt sich seine Existenz „sans compromis possible“ (*Tout-monde* 406) zwischen den Polen von absoluter Bewegung und Regungslosigkeit, zwischen Tod und Leben.⁵² Vom Wirbel mitgerissen, glaubt er auf einen Punkt zuzusteuern, an dem die Drehung entweder aufhört oder den Mitgerissenen zerstört:

Cette hantise d'un point extrême où tout vertige s'ancrerait et par quoi le tourbillon s'arrêterait, il fallait cesser d'en être victime, il fallait cesser de courir après, on échappait toujours et par force à ce point fixe, il était l'illusion qui vous permettait d'avancer, nous avons toujours eu un point fixe devant nous comme un semblant [...]. (*Tout-monde* 404f)

Thaël steuert deshalb auf den „point fixe“ des Wirbels zu, weil er dort dessen Ende zu finden hofft. Der ‚Nullpunkt‘ erweckt in Thaël die Illusion, dass der Wirbel am Ort seines Ursprungs gestoppt werden kann.

Interessant ist dabei die Formulierung „ancré“, als ob der Wirbel seine unmittelbare Ursache und Herkunft im „point fixe“ hätte. Im Nullpunkt des Wirbels wartet nicht nur der Ursprung des Wirbels, sondern auch die Herkunft der existentiellen Leere, der Thaël zu entfliehen sucht.⁵³ Dass eine Verbindung zwischen dem Wirbel und dem geschichtlichen Abgrund besteht, veranschaulicht das Wortspiel, das „tourbillon“ zu „trou-bouillon“⁵⁴ werden

⁵¹ Cf. Thaëls Reise in Kanada, wo er aufgrund der eintönigen Landschaft und der schnurgeraden Straßen in einen Wirbel fällt: „l'ivresse de ce tourbillon spirala dans l'étalement, l'enveloppa le fixa le mua, il essayait en vain d'échapper à ce carcan, et il sut enfin, de certitude absolue, qu'ils étaient entrés dans l'immobile, qu'ils n'avançaient plus, que le tourbillon avait généré sa pointe, qu'ils ne sortiraient jamais de cette steppe, de cette toundra, de cet océan, de ce désert, de cette jungle, de cet infini.“ (*Tout-monde* 404). Allerdings beschränkt sich der Wirbel nicht auf Thaël. Der Roman bringt viele Wirbel-Beispiele, von denen viele verschiedene Romanfiguren, auch Mathieu, betroffen sind.

⁵² Ein ähnliches Motiv findet sich in *Biblique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau, wo der Protagonist Balthazar vom Phänomen des „temps détraqué“ heimgesucht wird.

⁵³ Folgerichtig erklärt der Erzähler, dass die „prophètes de la Relation“ (*Tout-monde* 407) darauf abzielen, den Wirbel mitsamt seinem Ursprungsdenken hinter sich zu lassen: „ils vivent ce tourbillon ils voient, loin devant, ce point fixe qu'il faudra dépasser une fois encore.“ (*Tout-monde* 407). Jenseits des „point fixe“ wartet die Diversität, die Herkunftslosigkeit, das Gefühl, dass die Welt nicht mehr in „dort“ und „hier“ eingeteilt ist, sondern ein multiples Ganzes bildet, in dem alles mit allem verschachtelt ist: „La procession des ‚Là-bas‘ s'est soulevée en une tempête d' ‚Ici‘. Le Tout-monde est rayonnant d' ‚Ici‘ qui se reliaient. Où que je tombe à vivre, ce n'est plus jamais dans là-bas, écoutez, je débats désormais dans le plein Ici.“ (*Tout-monde* 490).

⁵⁴ Cf. *Tout-monde* 233.

lässt. Der Wirbel, der sich durch Glissants gesamtes Romanwerk zieht, hat in *Tout-monde* die Protagonisten in die Welt hinausgeschleudert, damit sie sich wie Thaël auf die Suche machen nach dem Ursprung der existenziellen Leere – oder, wie Glissant es nennt, nach der „souche de la malédiction“:

[T]oute une immensité de tourbillon et de vertige dans les temps comme dans les trouées d'étendues: les histoires des Béluse et des Longoué, familles – si c'est familles – si opposées mais si unies de destinée, et à partir de 1945 la dérive de Raphaël Targin qui avait (avant ça) descendu le cours de la Lézarde avec le gèreur Garin, et la folie en malédiction de Marie Celat qu'on appelait Mycéa, une femme si belle qu'on avait peur de lui parler, et si maudite de malheur qu'on pouvait à peine la regarder, et son conte d'amour perdu avec Mathieu Béluse, et tout ce tourbillon (qui avait grossi entre ces deux moments de 1788 et 1945) dévalait l'espace du monde, pour trouver à savoir si cette malédiction avait une souche, s'accordait à quelque crime ou à quelque épisode non accompli d'une histoire non connue, et ce tourbillon envahissait l'infini des monts et des fonds et des mers et des déserts, oui, rien qu'à partir de ce point infime d'espaces et de temps [...]. (*Tout-monde* 81)

Während der sechs Romane ist der Wirbel zur universellen metapoetischen Metapher Glissants geworden. Er veranschaulicht das Durcheinander der verschiedenen Erzählerinstanzen genauso wie den Entstehungsprozess des Buches. Der Roman scheint aus Einzelgeschichten zusammengewirbelt, frei nach der Anleitung: „Mettez tout ça [...] dans le coui, et secouez. Vous ne savez jamais ce qui tombe par le goulot.“ (*Tout-monde* 280). Dem Erzähler, „pacotilleur de toutes ces histoires rassemblées.“ (*Tout-monde* 463) bleibt es überlassen, „les morceaux éparpillés de tant d'histoires qui apparemment décarquillent alentour sans aucun pariage entre elles“ (*Tout-monde* 461) zusammenzufügen.

Der Wirbel hat dabei auch die vorausgegangen Romane mitgerissen: sie laufen auf *Tout-monde* zu, als wäre dieser Text der „goulot“, um ein Bild Glissants aufzunehmen, in den der erzählerische „tourbillon“ einmündet.⁵⁵ Damit ist Glissant an einem Punkt angelangt, an dem die andauernde Vervielfältigung extrem verdichteter Geschichten unweigerlich zur Pulverisierung und Evaporation der Geschichte führen muss. Der Erzähler scheint dies zu ahnen, wenn er am Ende von *Mahagony* – „à ce moment où toute histoire dilate dans l'air du monde, s'y dilue peut-être, y conforte parfois une autre trame“ (*Mahagony* 186) – auch das Ende der Geschichte nahen sieht. Dennoch ist das kein Grund zur Sorge, denn mit *Tout-*

⁵⁵ Diesen Eindruck erweckt vor allem die Vorbemerkung – „Rappel des péripéties qui ont précédé“ (*Tout-monde* 11) –, die die bisherigen Geschehnisse in knapper Form wiedergibt. Die Ereignisse, die die vorangegangenen Romane geschildert hatten, erscheinen als Vorbereitung von *Tout-monde*: „Telle fut, pour ceux-là et pour combien d'autres, l'approche du Tout-monde.“ (*Tout-monde* 13). *Tout-monde* erscheint so als „Summe“ des Glissantschen Romanwerks und ist in diesem Sinne mit *Biblique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau vergleichbar. Betrachtet man *Tout-monde* als „Zielpunkt“ des bisherigen Werks, ist auch die plötzliche Großschreibung von *Tout-monde* erklärbar, denn in *Mahagony* hatte Glissant für dieses Wort noch durchgängig die Kleinschreibung gewählt.

monde zeigt Glissant erstmals eine Selbstironie, die das wehevoll Gesagte sogleich untergräbt. So kann das Loch in der Identität, um das die Geschichten kreisen, auch positiv gewertet werden: als Anlass zum lustvollen Sprechen, zum „plaisir des histoires“ (*Mahagony* 176), dem die Ernsthaftigkeit weichen muss.⁵⁶ Der Wirbel der Geschichten steuert damit zwangsläufig auf das offene Rund des sprechenden Mundes zu: „Tout est rond dans le monde, comme la bouche qui débite la parole. Ho! Tout revient à tout. Soyez sérieux, messieurs et dames! Apportez ces dominos-là.“ (*Tout-monde* 419). Ernst kann es in diesem Fall nur noch im Spiel geben.

6.7.2 Ceux qui acceptèrent et la troisième direction

Am Ende des Romans scheinen die Reisenden auch nicht weitergekommen zu sein als die Zuhausegebliebenen. Das ‚Marronieren‘ in die Welt hat Thaël, Mathieu und dem „chroniqueur“ nicht geholfen, besser mit dem geschichtlichen Abgrund zurechtzukommen. Dass die Lösung nicht im Weggehen liegen kann, deutete schon der Anfang des Romans an. Dort beschrieb Mathieu seine Insel als „l’Île des Revenants“ (*Tout-monde* 17): Alle kommen irgendwann zurück.⁵⁷ Doch Thaël, dem „malade universel“ (*Mahagony* 186), scheint die *affectation par le monde* die Rückkehr in die heimischen Berge zu verwehren. Aber wie Mathieu beschwichtigt, sei das Übel kleiner als erwartet: „Cette sorte d’affectation dont il parlait ne génère pas de souffrance, ne porte à aucune limitation. C’est simplement la descente de Malendure, d’où on ne remonte pas.“ (*Mahagony* 186).

Damit sollte Mathieu nicht Recht behalten, denn Mycéa gelingt das Unmögliche. Sie, die die Insel zwar nur in der Imagination verlassen hat⁵⁸, kann als Einzige den Aufstieg von Malendure bewältigen, einer bewaldeten, schwer passierbaren Steilklippe am Meer: „Je ne veux pas partir,“ sagt sie in *La case du commandeur*, „le pays n’est pas perdu, ce n’est pas vrai de vérité. Mathieu montrait que la poursuite de la connaissance entraîne au loin. Ce n’est pas vrai de vérité.“ (*Case* 160f). Ihr Vorbild wertet die Möglichkeit des Bleibens, des sich Fügens auf. Glissant schafft in Mycéa eine Figur, in der sich alles Leid der Welt zu konzentrieren scheint: „En la seule Marie Celat s’accumulait le tourment; en la seule que nous connaissons.“ (*Case* 157). Marie Celat nimmt die Entfremdung ihres Landes nicht

⁵⁶ Cf. „Soit chanté ou scandé, le fonds du temps remonte. La raideur à élucider l’histoire cède au plaisir des histoires.“ (*Mahagony* 176).

⁵⁷ Bereits in *Mahagony* hatte Mathieu einen Gesinnungswechsel unter den Freunden eingeleitet, der klar werden ließ, dass die alten Ideale aus *La Lézarde* nicht realisiert werden konnten: „Renoncer, un mot lourd à porter.“ (*Mahagony* 174). Das scheint auch für das Vagabundieren in der Welt zu gelten. Selbst Thaël bleibt von Resignation nicht verschont.

⁵⁸ Cf. *Case* 174: Mycéa bereist in ihrer Phantasie die Orte, von denen aus Mathieu ihr Briefe schreibt. Wenn sie von den fernen Ländern erzählt, scheint es, als kenne sie sie besser als Mathieu selbst.

intellektuell, sondern körperlich wahr: „Elle éprouvait ce trou“ (*Case* 162). Empathisch hat Mycéa nicht nur am Schicksal der ehemals über den Ozean transportierten Sklavin Oriamé Anteil, sondern auch an Paul Nigers Tod über der Souffrière⁵⁹. Im Leid wird sie zum Übermensch⁶⁰, zum Symbol für das ganze Land: „Elle est comme pour dire le secret et la clé des mystères du pays. Elle a connu tous les malheurs et approché toutes les vérités, comme une Inspirée.“ (*Tout-monde* 13).

Glissant verleiht ihr eine Weisheit, wie er sie nur den Frauen zuschreibt.⁶¹ Sie offenbart Mathieu, dass das Herumirren in der Welt nicht die Lösung sein könne, dem existentiellen Wirbel zu entkommen. Denn der, so Marie Celat, verfolge den Suchenden überall hin: „Fallait-il que vous parcourez dans le monde, pour prétendre à me trouver? Mais le Tout-monde tourbillonne, Mathieu Béluse, à l’endroit même où vous souffrez.“ (*Tout-monde* 348). Weil alle anderen weggegangen sind, übernimmt Marie Celat ganz allein das Erbe der *barrique*, die die Familie Longoué genauso wie den Leser seit den Anfängen der Romangeschichte begleitet. Vor seinem Tod warnt Papa Longoué sie vor der Bürde: „Cette charge-là est lourde à porter. Marie Celat, prenez garde. Ce que je vous consigne là, c’est l’entrée du Trou-bouillon et le tambour battant de nuit, ô Mycéa.“ (*Tout-monde* 110). Im Fass wirbelt die Zeit in verdichteter Form – „combien de processions de temps avaient enfourné et concassé dedans“ (*Tout-monde* 111) – und hält in Mycéa die Memoria der Longoués, Béluses, Celats und Targins wach. In Mycéas Präsenz ahnt der Leser, dass Béluse und Targin vor ihrer Herausforderung fliehen, „oubliant que le trou d’ici n’était pas comblé.“ (*Case* 145): „Tant pis pour vous si je suis la seule à regarder dans les grands fonds. Seule à venir d’au loin, comme ce vent! Je désigne pour vous la direction.“ (*Tout-monde* 359).

Rocamarron schreibt bei seiner Rede über den Kreis den Frauen eine besondere Gabe zu, über die Männer nicht verfügen. Die Frauen, so Roca, können die dritte der vier Richtungen lehren: „La troisième direction, les femmes l’enseignent’, dit Roca.“ (*Tout-monde* 475). Die Richtung, die Mycéa den Männern weist, veranschaulicht, wie der Aufstieg von Malendure gelingen kann, ohne dass man der Faszination des Meeres und der Weite anheim fällt⁶². Sie leitet einen Paradigmenwechsel innerhalb der Bildwelt des Romanwerks

⁵⁹ Cf. *Tout-monde* 364f.

⁶⁰ Dennoch ist Mycéa Mensch geblieben – etwa im Vergleich zum Zauberwesen Man l’Oubliée in *Bible des derniers gestes*, die alles kann, alles weiß und omnipräsent ist.

⁶¹ Der Text betont an etlichen Stellen, dass die Frauen über ein Wissen verfügen, das den Männern fremd ist. Die Verben „comprendre“ und „connaître“ werden daher häufig den Frauen zugeordnet (Cf. *Tout-monde* 196, 198; 202; 212). Neben Mycéa können Oriamé, Artémise und Marie-Annie als Musterbeispiele gelten. Auch Rocamarron verleiht den Frauen ein besonderes Gewicht. (Cf. *Tout-monde* 475).

⁶² Eine gründliche und detailreiche Analyse der Passage „Remontée“ gibt Celia Britton, 2003. Sie untersucht u. a. die Vernetzungstechnik zwischen den Kapiteln „La descente“ und „Remontée“ auf der Ebene von Lexik und Bildwelt.

ein, indem sie sich nach allem Leid, das sie erfahren musste, nicht mehr an den „großen“ Bäumen mit ihren „großen“ Geschichten orientiert, sondern an den „kleinen“ Gräsern. „Les petits herbages“ werden für sie zum Inbegriff eines ruhigen Lebens, das zwar keine „großen“ Gefühle beschert, aber umso erträglicher ist:

Ne croyez pas que je vous fais la morale, ne dites pas: ‚Ça vient, elle va encore nous expliquer pourquoi elle avait choisi le nom Odonno, elle va encore nous demander si nous savons?‘ Non, c’est fini toute cette agitation de grands acajou-mahoganis, je ne vais pas vous embêter. Je regarde mes petits herbages bien alentour de vos maisons. Mais je pense, aujourd’hui le désordre, il est entré dans nos têtes nos corps. Pas seulement la folie en souffrance, mais tout ce que vous ne devinez pas même, qui vous porte à sauvagerie ou désespérance.“ (*Mahagony* 136)

Mit Mycéas Abkehr von den großen Bäumen der Geschichte und den großen Geschichten der Bäume ist ein Neubeginn verbunden. Im Wald von Malendure entdeckt sie eine kleine Pflanze. Sie bohrt mit ihrer Hand ein Loch in die Erde und packt sie bei den Wurzeln. Das dichte Netz der Wurzeln umschließt einen kleinen Stein, den Mycéa vorsichtig entfernt und wegwirft. Ihre Gesten haben eine ungeheure Wirkung auf ihr Gemüt: „Le vertige l’avait quittée, faisant place à un clair étonnement. [...] C’est ainsi que, depuis si longtemps qu’elle vivait à l’ordinaire, travaillant comme chacun et fréquentant qui en valait la peine, pour la première fois elle revint à elle-même.“ (*Mahagony* 181). Zum ersten Mal kann Marie Celat den Wirbel aus Depression und Ohnmacht verlassen. Indem sie der kleinen Pflanze ein neues Zuhause gibt, scheint sie nach langer Zeit zu sich gefunden zu haben. Marie Celat propagiert den Rückzug ins Kleine, ins Unscheinbare fernab der „großen“ Geschichten. Der Neuanfang, verbildlicht im Setzen der kleinen Pflanze, beginnt just zu dem Zeitpunkt, als Glissant die Geschichten seiner Protagonisten in den Wirbel der Welt, in *Tout-monde* einmünden lässt. Sein Schritt in die Welt geht so paradoxerweise mit dem Rückzug in das Private und Häusliche Hand in Hand, wie es auch in Chamoiseaus *Biblique des derniers gestes* zu beobachten sein wird.⁶³ Die „mise en Relation“ mit der Welt kann anscheinend nur gelingen,

⁶³ Chris Bongie weist darauf hin, dass Glissants Werk über die Jahrzehnte seines Schreibens eine tiefgreifende Veränderung erfahre: Während die ersten Romane durch ein „(anti-colonial) engagement of modernism“ geprägt seien, ist in Glissants späten Texten vielmehr ein „(post-colonial) dis-engagement of the postmodern“ zu spüren. Cf. Chris Bongie, 1998, 50. Cf. dazu auch Michael Dash, 2001, 109., der auf die Spannung zwischen dem Globalen und dem Lokalen bei Glissant hinweist. Die Entwicklung weg von den großen revolutionären Taten, hin zu Resignation und Rückzug ist, wie ich gezeigt habe, im Naturbild deutlich abzulesen. Da sich aber Glissant nicht klar entscheidet zwischen den Möglichkeiten des Engagements und der Kreolisierung auf der einen und der Möglichkeit des Rückzugs auf der anderen Seite, bleibt die Spannung zwischen dem globalen Kreolisierungsprozess und der Identitätssuche auf lokaler Ebene bestehen. Auf diese Spannung weist auch Chris Bongie hin: „Although it is a common tendency when speaking of Glissant to read his theoretical writings as a consistent body of work, these writings strike me, on the contrary, as being founded upon a (no doubt fruitful, no doubt inevitable) contradiction: they are moving in the two very different directions that are required, on the one hand, by his (global) emphasis on creolization and relationality, and, on the other, by his continued (local) insistence on nationality and identity.“ Ibid. 54. Chris Bongie weist darauf hin, dass Glissant diese Spannung ab

wenn die Verankerung in der Heimat gleichzeitig verstärkt wird. Der Rückzug erscheint so als unverzichtbare Schutzfunktion gegen den Prozess des Identitätsverlusts, den die Auflösung in der Welt unweigerlich mit sich bringt.

Die Lebensform, die Marie Celats und Mathieus Tochter Ida wählt, erhält in diesem Kontext eine tiefere Bedeutung: Ida verliebt sich in Félicité Bienvenu und will fortan bei ihm und seiner Schwester Idylle auf dem Land leben. Schon die überzogene Namensgebung zeigt, dass Glissant den Rückzug auf das Land als Zukunftsmodell nur augenzwinkernd vorschlägt.⁶⁴ Dass aber die Zeit der „großen“ Taten endgültig vorbei ist, veranschaulichen die Weissagungen des Rocamarron genauso wie Mathieus Tod. Rocamarrons Lehren, die seit den ersten Seiten von *Tout-monde* angekündigt und vorbereitet werden, erweisen sich als Gefasel eines alten Mannes. Während sich Rocamarron und Mathieu unterhalten, wird die Aufmerksamkeit des Erzählers vom Lärm der nahen Autobahn absorbiert; die anderen dagegen scheinen die Motorengeräusche nicht einmal zu bemerken. Der Erzähler ist enttäuscht und stellt trocken fest: „la démence de cette conversation vous sautait à la tête.“ (*Tout-monde* 471). Er empfindet die Situation als höchst weltfremd und kann mit Rocamarrons Offenbarungen nichts anfangen. Die Zeit des Geheimnisvollen ist vorüber. Es wird vom Banalen, Alltäglichen und Hässlichen wie vom Lärm der Autobahn übertönt.

Auch Mathieus Tod ist ganz und gar nicht geheimnisvoll und wird mit einem ironischen Tonfall unterlegt. Mathieu fällt keinem sakralen Ritual zum Opfer wie Garin oder Valérie. Er stirbt nicht in heldenhafter Größe, sondern wird von Kleinkriminellen erstochen, die vor lauter Schreck nicht einmal die Beute mitnehmen.⁶⁵ So hatte sich Mathieu seinen Tod und die seit langem prophezeihte Verletzung nicht vorgestellt:

„C’était ça, pensait-il, pas même un petit tourbillon ni le plus petit hac de gens au travers de la campagne, vous avez vécu un frisson de toute votre vie en hantise et peur, et pourquoi, pour des vagabonds qui mènent leur guerre contre la misère, c’était donc ça, le capharnaüm le maelström et tout le dôme, et pas même un petit bonheur de mourir pour votre pays, pas même un voyez je suis le fleuron saccagé de mon peuple, non pas même!“ (*Tout-monde* 512)

Mahagony in seinem Romanwerk sichtbar mache, indem er „his own authorship and authority as a writer“ (Ibid. 55) in Frage stelle. Die Multiplikation der Erzählerstimmen wäre, wie Bongie zu Recht betont, der unmittelbare Ausdruck der im Werk inhärenten Spannung. Wie ich zu zeigen versuche, überträgt Glissant den Widerspruch auch auf seine Romanfiguren, die er als Gegensatzpaare antreten lässt, z. B. Mathieu versus Thaël, oder „ceux qui acceptèrent“ versus „ceux qui refusèrent“, oder das Wissen der Männer versus das Wissen der Frauen.

⁶⁴ Obwohl Serge Dominique Ménager leider nicht auf Félicité und Idylle Bienvenue eingeht, sei auf seine aufschlussreiche Studie der Namen, die Glissant in *Tout-monde* verwendet, hingewiesen. Cf. Serge Dominique Ménager, 1998.

⁶⁵ Das Motiv der Rückkehr ins Land und des Sterbens im gewohnten Umfeld bestimmt auch Patrick Chamoiseaus Roman *Biblique des derniers gestes*. Während Glissant aber das Ende seines Protagonisten ironisch bricht, verfällt Chamoiseau in eine schwülstige Zelebration der Agonie seines Superhelden.

Glissant beschert seinem Helden ein äußerst unheldenhaftes Ende: nicht in der weiten Welt, sondern ganz in der Nähe seines Geburtshauses, das Mathieu zum ersten Mal seit Jahren wieder besuchen wollte.

7 Die Stille bei Daniel Maximin: zum Motiv des Vulkans und des Zyklons

7.1 Der Vulkan: Entideologisierung, Entmachtung und Innerlichkeit

1981 erscheint mit *L'Isolé Soleil* der erste Roman des bis dahin nur durch Lyrik hervorgetretenen Daniel Maximin aus Guadeloupe. Der Roman, der collageartig aus Schriftstücken verschiedener Personen zusammengesetzt ist, besteht in erster Linie aus einem Schreibprojekt der weiblichen Protagonistin Marie-Gabriel, die die Geschichte ihrer Vorfahren in einem Roman niederschreiben will, beginnend bei der Zeit der Sklavenaufstände um Delgrès bis hin zur Lebensgeschichte ihrer Eltern und deren Tod. Eingebaut in den Text sind mehrere *Cahiers*, die von Zeitzeugen einer bestimmten Epoche verfasst wurden, so z. B. das *Cahier de Jonathan*, das über die Unruhen der Revolutionszeit berichtet. Ebenfalls eingefügt ist das Tagebuch von Marie-Gabriels Mutter Siméa, die von der negativen Erfahrung einer Abtreibung berichtet, der sie sich in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Paris unterziehen musste. Einen großen Teil nimmt Marie-Gabriels Roman ein, in dem sie die Begegnung ihrer Eltern im Saint-Claude der Kriegsjahre bis hin zum Tod der Mutter bei ihrer Geburt aufschreibt. Eine besondere Rolle spielt in diesem Romanteil ein kleines Mädchen namens Angela, das nach dem Tod ihres Vaters verstummte und nun in der Nervenklinik von Saint-Claude, wo auch Siméa arbeitet, gepflegt wird. Zwischen diesen einzelnen Fragmenten findet der Leser zahlreiche Briefe, die Marie-Gabriel mit ihren Freunden Antoine und Adrien, der zeitweilig in Paris lebt, austauscht.

Maximins zweiter Roman spielt zur Zeit der drohenden Eruption der Soufrière im Jahr 1976. Auch *Soufrières* besteht aus Textfragmenten, die aus der Feder verschiedener Romanfiguren stammen. Wiederum begegnen dem Leser Marie-Gabriel und ihre Freunde. Marie-Gabriel, die inzwischen eine Liebesbeziehung sowohl mit Antoine als auch mit Adrien, der im Laufe des Romans aus Paris zurückkehrt, eingegangen ist, schreibt immer noch an ihrem Roman. Wie der Leser in *Soufrières* erfährt, hat sie die Geschichte ihrer Eltern vor allem aus Erfahrungen ihres eigenen Lebens und dem ihrer Freunde zusammengesetzt. Sie lebt auf dem Besitz ihres Großvaters Les Flamboyants, der zum Treffpunkt der zahlreichen Freunde Marie-Gabriels wird, als ein Teil der Insel evakuiert werden muss. Eine besondere Rolle spielt dabei Elisa, die, vergleichbar mit der kleinen Angela in *L'Isolé Soleil*, durch einen Unglücksfall stumm geworden ist. Marie-Gabriel, die als Lehrerin in der Nervenklinik von Saint-Claude arbeitet, pflegt eine Beziehung zu ihr wie die zwischen Marie-Gabriels Mutter Siméa und Angela. Angela selbst ist inzwischen eine erwachsene Frau geworden. Sie hat ihre Sprachblockade überwunden und arbeitet ebenfalls in der Nervenklinik.

Im dritten Roman der Trilogie, *L'Île et une nuit*, konzentriert sich die Romanhandlung auf Marie-Gabriel und beschreibt in chronologischer Folge die Nacht, in der ein Zyklon die Insel heimsucht, während Marie-Gabriel in *Les Flamboyants* verbarrikadiert ist. Die einzelnen Kapitel, von denen jedes eine Stunde des Sturms wiedergibt, stammen von verschiedenen Erzählerstimmen wie z. B. einem kollektiven „nous“, dem Auge des Sturmes, der personifizierten Musik oder dem fiktiven Autor selbst. Trotz der streng chronologischen Abfolge weist der Roman deshalb fragmentarische Züge auf.¹

Daniel Maximin räumt wie Richer, Tardon und Confiant dem Vulkanmotiv eine zentrale Stellung in der Literatur der Antillen ein. In *L'Isolé Soleil* und *Soufrières* steht der Vulkan Guadeloupes, die Soufrière, im Zentrum des Romangeschehens. Während der Vulkan bei Clément Richer, Raphaël Tardon und Raphaël Confiant stark ideologisch geprägt war und sein Ausbruch tiefgreifende Veränderungen der sozialen und rassistischen Ordnung Martiniques hervorrief, entleert Maximin den Vulkan seiner bisherigen symbolischen Bedeutungen. Am Anfang von *Soufrières* fragt der Erzähler: „Que signifie ce feu de terre? Ni feu du ciel tombant en punition divine ni déluge maternel pour laver les péchés du monde.“ (*Soufrières* 11)². Dem Vulkan kommt weder die Rolle des Rächers, des rassistischen Gleichmachers oder sozialen Umstürzlers zu, wie dies bei Richer, Tardon und Confiant der Fall war, noch dient er als bloßer Dekor wie im exotistischen Roman. Maximin wendet sich ausdrücklich gegen die bisherigen Bedeutungen der Vulkanmetapher in der literarischen Tradition der Antillen. Adrien, einer der männlichen Protagonisten, schreibt in *Soufrières* in sein Tagebuch:

La Soufrière n'est pas un décor de roman.

La Soufrière n'est plus un mythe qu'on use à illustrer les abus romanesques depuis 1802. Elle s'échappe du catalogue des signes de nos descentes aux enfers rythmées ironiquement par le chant des oiseaux du Paradis.

La Soufrière n'est pas une bombe au service des avancées d'histoire. Elle n'a que faire de notre histoire: elle est notre géographie.

La Soufrière n'est pas une héroïne. La tête de l'île tremble seulement des éruptions possibles de sa montée de fièvre. (*Soufrières* 129)

Der Vulkan hat keinen Einfluss mehr auf die geschichtlichen Wandlungsprozesse. Die Soufrière selbst bestätigt diesen Gedanken in einem kapitellangen Monolog im Zentrum des Romans: „Mes cendres sont trop tièdes pour jouer au jeu purificateur, et trop sèches pour singer un maternel déluge. Non, je ne suis pas une bombe pour les retards de l'histoire.“ (*Soufrière* 156). Ironischerweise dreht der Vulkan den Gedanken Adriens um: ein Ausbruch hätte in keinem Fall einen Fortschritt der Geschichte bedeutet – wie dies beispielsweise in

¹ Einen ausführlicheren Überblick über Handlung und Struktur der Trilogie geben Christiane Chaulet-Achour, 2000, 13-55. und Mohamed B. Taleb-Khyar, 1992.

² Daniel Maximin, *Soufrières* (Paris: Seuil, 1987). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Soufrières* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Tardons *La Caldeira* dargestellt wurde –, sondern bedeutet qua Zerstörung auch einen Entwicklungsrückschritt. Am pointiertesten kommt die Entideologisierung dadurch zum Ausdruck, dass Maximin den Vulkan schlichtweg nicht ausbrechen lässt³. Die Explosion des Vulkans und damit der radikale Bruch in der Gesellschaftsordnung bleiben aus; die mit dem Ausbruch in Zusammenhang gesetzte Ideologie wird entschärft. Der Vulkan spricht keine „langue de dévoilement“: „ma parole est terre.“ (*Soufrières* 141).

Toussaint, der bei Unruhen der Résistance während des zweiten Weltkriegs ums Leben kommt, hat in einem Tagebuch seine Gedanken niedergeschrieben. Dort lautet sein Plan: „Réveiller ce peuple [...] à grands coups de symboles. – Cyclones. – Éruptions volcaniques. – Rhum sec dans les bouteilles-Vichy.“ (*Isolé* 207) Doch diese Taktik ist wie deren Autor Toussaint selbst zum Tode verurteilt. Maximin trennt klar zwischen der geographischen Erscheinung des Vulkanismus und der geschichtlichen Entwicklung der Insel, auf die erstere keinen Einfluss hat. In *Soufrières* verspürt Adrien die reizvolle Verlockung, dem Vulkanausbruch einen Sinn zuzuführen, der dem bloß natürlichen Prozess an sich nicht inhärent ist; aber er kann ihr widerstehen. Während seines Fluges von Paris nach Guadeloupe schreibt er in sein Tagebuch: „Apostrophant l’apocalypse, misant sur le déluge, prêt à remodeler ton île avec le secours de ton volcan, tu as failli te faire toi aussi prendre au piège du terrorisme par procuration.“ (*Soufrières* 195). In dieser Äußerung sieht Chris Bongie Maximins Affirmation des Kreolisierungsprozesses der antillanischen Bevölkerung, die von Radikallösungen Abstand nimmt und sich stattdessen in einem Raum des *In-between* – zwischen den Extremen des Ausbruchs oder des Nicht-Ausbruchs – ansiedelt. Bongie weist in diesem Kontext darauf hin, dass gerade der Raum, in dem sich der schreibende Adrien befinde, die Situierung des kreolisierten Subjekts im Dazwischen besonders gut verorte:

Situated between the mainland and the island, between here and there, afraid of arriving, in Fanon’s words, ‘trop tôt et trop tard,’ the postcolonial writer momentarily gives himself over to the temptation of chiselling out apocalyptic images – a lone survivor, filled with certitudes, aligned with the explosive force of the volcano, ready to „remodel“ (cure) his native land. However, he sees that to have put himself in this place is to have worked „by proxy“: to have committed an act of terrorism on behalf of someone other than his own volatile, creolized self – in the name, that is, of a stable identity that could be posited in either the past or the future but that is inadequate to the in-between migrant space of translation in which he presently finds himself [...]. His writing can never recover (from), nor catch up to, the apocalypse that it would envision. It must learn how to settle for, and in, the absence of any such revelation – resigning itself to the essentially

³ In *Soufrières* wählt der Autor als geschichtlichen Hintergrund seines Romans das Jahr 1976, in dem der Vulkan zwar auszubrechen drohte, aber die finale Eruption auch nach monatelanger Evakuierung von mehr als 60 000 Bewohnern ausblieb. Cf. Jacques Adélaïde-Merlande/Jean-Paul Hervieu (1996: 8) und Éric Lepointe (1999).

secondary nature of its enterprise, and thereby learning how to inhabit a cross-culturalized landscape full of (un)exploded volcanoes [...].⁴

Der Vulkan hat die Macht über Leben und Tod der Inselbewohner verloren. Er gleicht keinem zerstörungswütigen Monster, sondern wird selbst zum Spielball quälender Naturgewalten, gegen die es kein Ankommen gibt⁵. Christiane Chaulet-Achour betont in ihrer Monographie ebenfalls, dass der Vulkan bei Maximin nicht mehr als Monster dargestellt werde⁶. Sie schreibt jedoch dem das Wort ergreifenden Vulkan eine konstruktive Kraft zu, der der Vulkan aufgrund seiner eigenen Hilflosigkeit nicht gerecht werden kann. Obwohl er im Anklang an Césaires revolutionäre Lyrik behauptet, sein Land umwälzen zu wollen – „j’aspire aujourd’hui à retourner mon pays natal“ (*Soufrières* 141) –, wird deutlich, dass er dazu aus eigenem Antrieb gar nicht in der Lage wäre.⁷ Vielmehr nimmt er am Leben der Romanfiguren Anteil und tritt hinter deren Schicksal zurück. Die einzige Einflussnahme des Vulkans besteht in einem Ascheregen anlässlich der Geburt von Gertys Tochter Siméa, durch den der Vulkan allen Bewohnern vorführen möchte, wie das Neugeborene die Welt wahrnimmt, nämlich grau in grau. Damit geht die Bedeutung der Asche über die des rassischen Gleichmachers hinaus⁸: Die Asche wird zum Symbol des Neuanfangs:

Ce gris qui est la seule couleur que peuvent voir les yeux d’un enfant qui s’ouvrent pour la première fois. Ce gris qui est pour tous les êtres la seule couleur que puissent voir les yeux fermés. Et, pour ma part, j’ai simplement pu, aujourd’hui, avec un bain de cendres grises, imposer aux yeux de tous sur le paysage le regard d’un nouveau-né... (*Soufrières* 162).

Am Beginn des Romans träumt Marie-Gabriel, die weibliche Protagonistin der Trilogie, vom Ausbruch der Soufrière, dem die ganze Insel zum Opfer fällt: „A la fin, il ne restera plus de l’île que ton arbre, la mer tranquillisée et le volcan calmé.“ (*Soufrières* 12). Dennoch hinterlässt der geträumte Ausbruch keinen Ort der Verwüstung, verkohlter Leichen und schwarz eingefärbter Landschaft, sondern einen bunten, paradiesisch-märchenhaften Ort, über dem ein Regenbogen hoffnungsfroh in die Zukunft weist. Der Vulkan hat also jegliche

⁴ Chris Bongie, 1994, 639.

⁵ „Et toujours personne pour annoncer le danger que je cours. Les sismographes et les chiens attendent le réveil de leurs maîtres pour m’accuser de l’incendie alors même que m’étouffe le poids des cendres mortes et d’un lac d’eau tiède répandu en plein ventre. Il faudrait une pyramide de béton et je n’ai que mon épaule de terre contre les coups de dents et de langue chaude qui torturent ma bouche ouverte.“ (*Soufrières* 142).

⁶ „Céder la parole à la Soufrière, [...] c’est l’imposer au lecteur comme force constructive et non monstre de destruction.“. Cf. Christiane Chaulet-Achour, 2000, 24.

⁷ Kommt es am Krater tatsächlich zu einer Explosion, dann ist dies dem Verantwortungsbereich des Menschen zuzuordnen. In *L’Isolé Soleil* lässt Delgrès sich und seine Soldaten am Matouba in die Luft fliegen. Auch Marie-Gabriels Vater explodiert in einem Flugzeug genau über dem Krater der Soufrière. In *Soufrières* plant Rosan im Falle der Eruption eine Sprengung, um die austretenden Lavaströme von bewohnten Gebieten und Feldern fernzuhalten.

⁸ Nur an einer Stelle von *Soufrières* wird der Effekt der Asche erwähnt, die die Hautfarbe der Menschen unter der grauen Schicht unkenntlich macht: „Noirs, Blancs, Indiens, Mulâtres, tous les visages sont de cendre.“ (*Soufrières* 150).

Bedrohung verloren, der Ausbruch würde für die Protagonistin ein „petit cadeau“ darstellen: „[D]emain ici ne pourra être que fabuleux.“ (*Soufrières* 11).

Die entmachtete Position des Vulkans spiegelt sich darin wider, dass Maximin ihn zu einer Romanfigur unter anderen macht. Damit liegt die Macht über die Romanfigur Soufrière letztlich in der Hand des Autors, der den Vulkan tanzen und sprechen lassen kann, wie es ihm beliebt. Im Roman selbst kommt diese Machtübertragung in der Einstudierung des Theaterstücks „La danse de la femme-volcan“, einer Adaption von Wole Soyinkas *The dance of the forests*, zum Ausdruck: die femme-volcan des Stücks bewegt sich unter der Regie von Antoine und Inès. Sie wird damit zur Schöpfung der Regisseure wie die tatsächliche Soufrière unter der Regie des Autors Maximin steht. Nur als die Soufrière für einen Moment tatsächlich auszubrechen droht, entgleitet den Regisseuren die Gewalt über den Vulkan und die femme-volcan: die Schauspielerin fällt von der Bühne und Antoine, der sie gerade noch auffangen kann, bricht sich das Bein.

Im vierten Kapitel „La rumeur de la terre“ schlüpft die Soufrière in die Rolle des Ich-Erzählers und reiht sich in die Kette der Romanfiguren ein, die im Laufe der Trilogie das Wort ergreifen. Hat Maximin bereits mit seiner Heldin Marie-Gabriel einer Frau das Wort erteilt, so wird das Zu-Wort-Kommen-Lassen nun durch die weibliche Stimme der Soufrière vervollständigt. Die Bedeutung ihres Monologs, die durch die zentrale Situierung in der Mitte der Trilogie betont wird, liegt vor allem in der Verräumlichung von Maximins Geographie-Begriff. Der Text bildet selbst die Geographie der Insel nach, indem die Soufrière den Platz in der Mitte einnimmt und das Treiben rund um den Berg und den Text beobachten kann. Eine besondere Affinität hat die Soufrière zu den psychisch kranken Waisenkindern im Heim von Saint-Claude, die als einzige die Bewegungen im Erdinneren spüren und einschätzen können. Wie die von ihren Eltern verstoßenen Kinder, die durch die Last der kollektiven und persönlichen Vergangenheit ihre Sinne der Gegenwart verweigern⁹, wurde auch die Insel vom Kontinent zurückgestoßen und ist nun in geographischem Sinne „verrückt“:

Aujourd’hui, même les savants affirment que les continents dansent, les pieds cachés sous l’eau pour garder en surface leur sérieux. L’Amérique s’éloigne en douce de l’Afrique qui concède trente centimètres par décennie. Et la plaque caraïbe, qui supporte tout notre archipel, fait résistance à cet éloignement au prix des éruptions et des séismes dans nos îles arc-boutées, fidèles et fragiles au souvenir du continent noir. (*Soufrières* 29)

Schmerzlich erfährt der Vulkan die Trennung von Afrika. Wie die Heimkinder „treu und zerbrechlich“ an einer Vergangenheit festhalten, die *sie* gefangen hält, bewahrt auch der

⁹ Cf. „Leurs petites têtes boiteuses ont trop de mémoire pour l’oubli du temps très ancien où les pères et les mères ne se distinguaient pas les uns des autres, où la vie débordait sans crainte et la naissance et la mort, où les volcans pénétraient dans les îles folles de leur lave.“ (*Soufrières* 148).

Vulkan die geographische Memoria der Insel. Der Vulkan ist die „mère-orpheline“ (*Soufrières* 149) der Waisenkinder und, im übertragenen Sinne, aller Inselbewohner, die um ihre eindeutige Herkunft gebracht wurden¹⁰: „Notre île est une vraie case, édiflée par notre grande famille d’orphelins fiancés.“ (*Île* 12)¹¹. Der Vulkan wird so zum Symbol der gewaltsamen Trennung vom mütterlichen Ursprung Afrika und zum verräumlichten Motiv der kollektiven, antillanischen Unbehaustheit. Der Ausbruch der Soufrière, der letztlich aber ausbleibt, wäre damit ein Akt des Widerstands gegen die fortschreitende Entfremdung.

Maximin selbst wertet in einem Interview von Christiane Chaulet-Achour diesen Sachverhalt positiv: „L’âme caribéenne a été forgée par le lieu et l’enracinement. Quelque chose d’extraordinaire s’est produit: la mère nature a accueilli des enfants orphelins déportés.“¹² Da aber im Roman die vermeintliche Mutter, der Vulkan, selbst verwaist ist und sich in seiner Einsamkeit mit den Waisenkindern ebenbürtig sieht, ist die existentielle Lage der „âme caribéenne“, wie ich meine, etwas vielschichtiger und schillernder. Der sonst meist positiven Wertung der Natur als Mutter, die die aus Afrika deportierten Sklaven in die Arme nimmt und ihnen ein neues Zuhause schenkt, werde ich im weiteren Verlauf eine Interpretation der Naturdarstellung in Maximins Romanen gegenüberstellen, die auch die Brüche der antillanischen Identität aufdecken wird.

Die Bedeutung des Vulkans als Hüter der Memoria, wie sie in *Confiants Nuée ardente* begegnet ist, wird hier ins Negative ausgebaut. Während nämlich Danglemont und auch Guinée-Lafrique am Krater ein Einheitserlebnis widerfährt, in dem ihnen die kollektive Memoria zu Teil wird, betont Maximin gerade das Fehlen einer solchen positiv erfahrbaren Memoria: nur die psychisch kranken Kinder nehmen sie überhaupt wahr. *Confiants* mystischer *unio* mit der Natur steht bei Maximin das Motiv des Bruchs gegenüber: die Trennung der Waisenkinder von ihren Eltern ist genauso wenig rückgängig zu machen wie das Auseinanderbrechen der Kontinentalplatten.

In einem Brief schreibt Adrien an Marie-Gabriel:

Ta dernière peur, c’est le volcan... Mais une éruption n’est pas la mer à boire!

Car c’est d’abord l’éclat de ton apocalypse dont tu fais le récit. Sans vouloir te cacher derrière la voix haute de maman-Soufrière, tu tentes d’explorer tes solitudes, tes pas mêlés à nos fraternités qui ne font pas frontières à tes sentiers.
(*Soufrières* 71)

Zeitgleich zum drohenden Ausbruch der Soufrière schreibt Marie-Gabriel an ihrem Roman, der Teile von *L’Isolé Soleil* umfasst. Im Schreiben versucht Marie-Gabriel den Tod ihres

¹⁰ Schließlich sind einige der Protagonisten verwaist: Marie-Gabriel, Elisa, Angela, Jadreuse.

¹¹ Daniel Maximin, *L’Île et une nuit* (Paris: Seuil, 1995). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Île* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

¹² Cf. Christiane Chaulet-Achour, 2000, 26.

Vaters zu bewältigen, der an ihrem siebzehnten Geburtstag in einem Flugzeug über dem Krater der Soufrière explodierte. Indem sie sich mit diesem prägenden Ereignis ihrer Jugend auseinandersetzt, dringt sie in tiefe Schichten ihrer Persönlichkeitsstruktur vor, wie dies auch Adrien in seinem Brief erwähnte. Das Romanschreiben stellt Marie-Gabriels Art der Lebensbewältigung dar. Anstelle einer Eruption der Soufrière führt Maximin eine innerliche Eruptionsdynamik vor, die die Ängste und Störungen aus der Tiefe von Marie-Gabriels Bewusstsein hervorholt. Das Äußerliche wird in den Bereich der Innerlichkeit verlegt, da ein Ausbruch aus den äußeren Gegebenheiten angesichts der aktuellen politischen Verhältnisse nicht möglich ist. Maximin entfernt sich vom Konzept des Vulkanausbruchs als revolutionärem Ereignis und ersetzt den Ausbruch bzw. Nicht-Ausbruch durch Marie-Gabriels mentalen Ausbruchsversuch aus festgefahrenen psychologischen Strukturen. Der Ausbruch findet am Schreibtisch, nicht am Vulkankrater statt. Geht man einen Schritt weiter, so verbirgt sich hinter dieser individuellen Entwicklung dennoch eine Perspektive der kollektiven Lebensbewältigung. In *L'Isolé Soleil* verarbeitet Marie-Gabriel nicht nur den Verlust ihres Vaters, es kommt auch zur ausführlichen Beschreibung des Todes von Delgrès und seiner Soldaten am Matouba, die sich in Notwehr in die Luft sprengten, als die französischen Truppen sich ihrem Rückzugspunkt näherten. Die Verarbeitung des individuellen Vaterverlusts findet also in der Auseinandersetzung mit der nationalen Vaterfigur Delgrès eine Erweiterung in kollektiver Hinsicht.

7.2 Der Zyklon: Kampf gegen die bête-à-sept-têtes

Während in *L'Isolé Soleil* anhand des Naturmotivs des Vulkans die Auseinandersetzung mit der Vaterfigur – in individueller und kollektiver Hinsicht – im Vordergrund stand, geht es im dritten Roman der Trilogie, *L'Île et une nuit* um die Figur der Mutter. Ihre Person ist eng mit der Metapher des Zyklons verknüpft. Der Zyklon, „ce diable toujours venu d'ailleurs“ (*Île* 14), war dem Leser schon in *L'Isolé Soleil* begegnet, wo er periodisch die Insel heimsuchte und Todesopfer innerhalb Marie-Gabriels Genealogie väterlicherseits forderte. Dem berüchtigten Sturm von 1928 entkam nur Louis-Gabriel, Marie-Gabriels Vater:

Les maisons culbutées, éventrées, les rues encombrées de débris de toutes sortes, les arbres réduits à leurs troncs, pour ceux du moins qui n'ont pas été déracinés. Le pays devenu méconnaissable. Toute une terre dévastée, roussie, sur laquelle les premiers secours commencèrent de s'organiser péniblement. Toutes sortes de choses horribles, de scènes atroces, dont le nombre allait croissant. Des cadavres arrachés aux décombres. Et maintenant, c'est l'isolement, toutes les

communications interrompues, la famine et l'épidémie devant soi, parmi les fers tordus, les poutres rompues, les maisons renversées. (*Isolé* 80f)¹³

Auch die mütterliche Linie wird vom Zyklon nicht verschont. Elf Jahre nach dem Jahrhundertsturm wird der Zyklon zur Metapher der Heimsuchung des weiblichen Körpers, als sich Marie-Gabriels Mutter Siméa wider Willen einer Abtreibung unterziehen muss. Der Autor flüstert der verzweifelten Siméa den bereits bekannten Text ein, den sie auf der Suche nach Trost in ihr Tagebuch schreibt:

Tout en déluge, en séisme et en raz de marée, le cyclone de 1928 vient de repasser onze ans après au pays de mon corps; la maison de mon ventre culbutée, son cœur éventré, mes rues encombrées de débris de toutes sortes, mes artères déracinées. Toute ma terre dévastée, vagin roussi. Ton cadavre arraché à mes décombres. Et maintenant, c'est l'isolement sans lumière, toutes les communications interrompues, la famine de toi parmi les fers tordus, les poutres rompues, mon visage renversé sur un sommier rouge de mes eaux et de ton sang mêlés. (*Isolé* 113)¹⁴

Die Insel ist zum Körper geworden, der Körper zur verwüsteten Landschaft. Siméa, der am Abend der brutalen Operation erstmals Coleman Hawkins „Body and Soul“ zu Ohren kommt, hat die Operation als doppelten Eingriff empfunden, von dem auch ihre Seele nicht verschont geblieben ist. Konsequenterweise unterzieht sie ihre bisherige Weltauffassung einer Revision, die der neuen Erfahrung Rechnung trägt, und rechnet in einer eindrucksvollen Passage des Romans mit ihrem Geliebten und ihren Lieblingsdichtern ab. Für Marie-Gabriel bekommt Siméas Tagebuch, das dem abgetriebenen Kind gewidmet war, einen neuen Sinn. Da sie die Mutter bei der Geburt verloren hat, kann der Text aus ihrer Sicht genauso auf sie bezogen sein und würde damit einen Abschiedsbrief der Mutter an ihr geborenes Kind darstellen.

Marie-Gabriel wird in *L'Île et une nuit* einer ähnlichen, obgleich weniger drastischen Erfahrung unterzogen. Sie ist in ihrem Haus verbarrikadiert und harrt eines heftigen Zyklons, der über die Insel hinweg zieht. Die Zerstörungswut ist wieder in den Bereich der äußeren Lebenswelt verlagert. Und doch kommt Marie-Gabriel nicht so einfach davon. Die Angst vor dem Zyklon und das einsame Warten versetzen Marie-Gabriel in einen Ausnahmezustand, der dem der äußeren Natur nahe kommt. Die Verwüstung schafft einen Raum, in dem Marie-Gabriel den Verlust der Mutter durchleben, durchfühlen und dadurch erst verarbeiten kann, indem sie sich, wie zuvor ihre Mutter, dem Kampf mit dem inneren und äußeren Zyklon stellt.

Zur unmittelbaren Bedrohung für Marie-Gabriel wird der Zyklon in der vierten Stunde, als das personifizierte Auge des Sturms über sie hinwegzieht und in eine unheimliche Stille taucht. Das Auge, das in diesem Kapitel die Rolle des Erzählers einnimmt, beobachtet ihre

¹³ Daniel Maximin, *L'Isolé Soleil* (Paris: Seuil, 1981). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Isolé* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

¹⁴ Eine weitere Variante der Textpassage befindet sich in *Île* 79f.

wachsende Verzweiflung. Sie sitzt im gleichen Sessel, in dem ihre Mutter im Jahr 1928 saß, und hat die gleiche Körperhaltung eingenommen, so dass das Auge des Zyklons einem déjà-vu Erlebnis erliegt. Die Todesstille erweckt in Marie-Gabriel Gedanken an die Stimme ihrer Mutter, die ihr nie zu Ohren gekommen ist: „L’angoisse sèche qui l’avait envahie à l’orée du silence avait brusquement ranimé une vieille douleur très rare qu’elle ne reconnaissait que trop, car elle ravivait devant ses yeux fermés l’image de sa naissance revécue“ (*Île* 78). Die Abwesenheit von Geräuschen wird zum Inbegriff der fehlenden Stimme Siméas, zur Todesstille schlechthin. Erst durch die äußere Stille ist der Weg geebnet, die inneren Stimmen Marie-Gabriels zu Wort kommen zu lassen. Dort macht sich nun das schmerzhaftes Schweigen der mütterlichen Stimme bemerkbar.

In der sechsten Stunde des Zyklons, im sechsten Kapitel von *L’Île et une nuit*, wiederholt sich für Marie-Gabriel das Trauma der Eltern. Wieder begegnet dem Leser die bereits zitierte, zweifach bekannte Textstelle, die für den Vater den Verlust seiner Familie darstellte und für die Mutter zum Inbegriff seelischer und körperlicher Gewaltanwendung wurde. Das Trauma wird nun auch für Marie-Gabriel zur Realität: „La réalité du désastre était si puissante qu’elle prenait des formes d’horreur que les pires souvenirs seuls pouvaient susciter.“ (*Île* 130). Anstelle ihrer Eltern ist nun ihre Zeit für die Auseinandersetzung mit der familiären, kollektiven Vergangenheit gekommen. Marie-Gabriel befindet sich am gleichen Ausgangspunkt wie ihre Mutter nach der Abtreibung: „Et maintenant, c’est l’isolement sans lumière, toutes les communications interrompues, la famine de toi“ (s. o.). Die Suche hat sich umgekehrt. Nicht die Mutter trauert dem verlorenen Kind nach, sondern das Kind bedarf dringend der verstorbenen Mutter. Marie-Gabriel hat sich aus Angst vor dem Zusammenbruch des Hauses und aus Angst vor dem ohrenbetäubenden Lärm des Sturms in das Badezimmer geflüchtet, das einzige Zimmer ohne Öffnung nach draußen. Wie Marie-Gabriel tritt auch der Leser in eine Art erzählerische Dunkelheit ein: Die Geschichte nimmt eine mythologische Wende, die Marie-Gabriel in eine kollektive Frühzeit versetzt. Marie-Gabriel ist nun *l’Enfant*, das Kind schlechthin. Draußen vor dem in der fantastischen Erzählung bereits eingestürzten Haus, wartet die *bête-à-sept-têtes* auf den Moment, in dem das Kind seinen verwüsteten Zufluchtsort verlässt, um es endgültig zu verschlingen.

7.3 Thalassale Regression: la parole prisonnière au fond de l'eau

Im Badezimmer sucht Marie-Gabriel Schutz in der Wanne und taucht ein in das Stille verheißende Wasser. Das Abtauchen in das Wasser trägt Marie-Gabriel ins Meer und zur Mutter, was der Gleichlaut der französischen Wörter *mer* und *mère* nahe legt.

Mais l'Enfant, elle, découvrirait pour ce soir le merveilleux pouvoir de tendresse de la Mer. Lovée en son étreinte, sans respirer inutilement afin de bien suivre le rythme de son bercement d'écume, entrecoupé par des bruits terribles, à vingt mille lieues sous le Cyclone, tout son être visité de visions et de souvenirs mêlés d'étrange façon aux impressions de la tempête, et qui arrêtaient plus d'une fois son cœur. (*Île* 133)

Zurückgekehrt in den Schoß der Mutter, in das Fruchtwasser, kommt Marie-Gabriel an den Ursprung allen Lebens, an die Grenze zwischen Leben, Geburt und Tod. Der Herzschlag setzt aus, die Atmung wird überflüssig. Die Mutter übernimmt nun die Überlebensfunktionen des Ungeborenen und schützt sie vor der lauenden *bête-à-sept-têtes*. Der Abstieg in das dunkle Meer kommt einem Rückgriff auf das archaische Unbewusste gleich, das in den Tiefen von Marie-Gabriels Geist schlummert. Marie-Gabriels individuelle ontogenetische Regression in den Mutterleib bedingt die psychologische Reaktivierung entwicklungsgeschichtlich älterer Erfahrungen. Erst jetzt kann Marie-Gabriel das Wagnis auf sich nehmen, das Trauma der Mutter, das auch das eigene ist, zu durchleben: „elle n'avait pas su, dans les plus hauts moments du désir, plonger dans la crête de la Vague et passer à travers le fracas fabuleux du sang.“ (*Île* 133).

Die Rückkehr ins Wasser symbolisiert darüber hinaus die Rückkehr an den Anfang der Phylogese der Schöpfung und – bedingt durch den mythologischen Grundton der Erzählung – die kollektive Regression in die biblische Urzeit der Menschen: Ein alter Mann, der Flora und Fauna vor dem Untergang in der sintflutartigen Überschwemmung bewahren will, nimmt sich des Kindes an und gewährt ihm Zuflucht auf seinem Schiff. Der Sachverhalt weckt Anklänge an Noah und seine Arche. Der alte Mann ist der Träger der kollektiven Memoria, denn alle anderen Menschen der Insel sind bereits in den Fluten ums Leben gekommen. Als sich das Boot des Mannes schließlich zur Insel verfestigt und weitere Schiffe am Horizont auftauchen, wird das Kind Zeugin der Entstehung einer neuen Inselgruppe, und seine tote Mutter entlässt es in seine zukünftige Heimat¹⁵. Aus der Mythographie des insulären Ursprungs entsteigt die Geographie des schaumgeborenen Archipels. Die sich anfänglich anbahnende Katastrophe des Zyklons birgt letztlich keine Gefahr mehr, sondern die Chance

¹⁵ Die gleiche Figurenkonstellation wird bereits im Journal de Siméa in *L'Isolé Soleil* angekündigt. Dort kündigt sie ihrem verlorenen Kind an: „Ma fille, mon fils, mon enfant de cœur, je te ferai renaître de ce viol avorté.“ Und darauf: „Moi dans la mer“. (*Isolé* 114).

eines Neuanfangs in individueller und kollektiver Hinsicht¹⁶ und einer Kontaktaufnahme zwischen toter Mutter und Kind. Aus der Ausnahmesituation heraus werden Marie-Gabriel und ihre Insel neu geboren. Sie findet nun eine neu verortete Heimat und festen Boden unter den Füßen. Die Reise durch das Meer an den Anfang der Dinge ließen sie zu einer erwachsenen Frau werden, die dem Trauma ihrer Vergangenheit, dem Zyklon als *bête-à-sept-têtes*, in das sprichwörtliche Auge schauen kann. „[C]e diable toujours venu d’ailleurs“ stellt letztlich eine Chance dar. Die Fremde verliert ihre Gefahr und birgt unendlichen Reichtum in sich. In dieser Hinsicht verkörpert der aus der Fremde an die Küste gejagte Zyklon das Schicksal der kreolischen Inselbewohner, die ebenfalls in einem gewalttätigen Akt auf die Insel verfrachtet wurden. Maximin wertet die Bedeutung dieses Gewaltakts um und macht ihn zur positiven Voraussetzung der kreolischen Renaissance. Die kreolische Identität bedarf des Sturms, um nach der Wiederkehr der Ruhe die Scherben – „les débris d’une synthèse“ (*Isolé* 226)¹⁷ – zu einem neuen heterogenen Ganzen zusammenfügen zu können.¹⁸

Der gleiche Gedanke der notwendigen Regression in frühkindliche Entwicklungsstufen, um über ein traumatisches Ereignis hinwegzukommen, findet sich bereits in *L’Isolé Soleil*, wo er anhand des Schicksals der kleinen Angela angekündigt wird. Siméa berichtet Louis-Gabriel von der These des Psychologen Frantz zu Angelas Stummheit nach dem Verlust ihres Vaters, der vor ihren Augen im Meer zu Tode kam:

D’après le docteur Frantz, cet attachement à une image de mère ou de femme n’est pour elle que le chemin de passage pour retrouver l’image primordiale qui est celle de l’eau, ou plutôt de la mer. C’est cette image, vitale pour nous tous, qui l’a fait régresser après la noyade du père sous ses yeux, et qu’elle doit absolument réactiver pour retrouver sa parole prisonnière au fond de l’eau. C’est comme une renaissance – mais réelle, je veux dire: presque terriblement corporelle comme la première –, que cette enfant doit opérer sans qu’on sache si elle en a et la force et l’envie. C’est dans des lieux comme celui-ci que l’on apprend à peser ce

¹⁶ In dieser Weise lässt sich auch eine Passage aus Marie-Gabriels Traum vom Vulkanausbruch interpretieren: „Au milieu de l’allée qui tremble devant l’horizon qui brûle, tout ton cœur se débat pour rester dans ton corps, fille d’un pareil feu et d’une pareille terre, qui n’ont que faire de ceux de leurs fils qui confondent l’avenir et futur simple, et se refusent à voir qu’à cause de ce défi demain ici ne pourra être que fabuleux. Oui, savoir recevoir est un don. Un cataclysme comme un petit cadeau.“ (*Soufrières* 11). Zyklon und Vulkanausbruch stellen tatsächliche Herausforderungen dar, die einer Aufarbeitung persönlicher Traumata gleichkommen. Bezogen auf Marie-Gabriel symbolisieren sie den Verlust des Vaters über dem Vulkan und den Verlust der Mutter, da deren Gebärmutter durch eine vorherige Abtreibung verwüstet war wie das Land nach einem Zyklon.

François Lagarde, der in seinem Aufsatz „Entre histoire et poésie: Maximin romantique“ die Trilogie Maximins vor allem als „rococo en stuc, décoratif, musical, maigrement signifiant“ (147) beschreibt, sieht in der oben zitierten Traumpassage einen Beweis dafür, dass Maximin das Leben auf Guadeloupe zu leicht und zu süß darstelle. Lagarde hat die in einer tieferen Bedeutungsschicht versteckten Sinnbezüge offensichtlich überlesen. Cf. François Lagarde, 2000.

¹⁷ Das Zitat ist einem in den Text eingefügte Zitat entnommen, das Césaire zugewiesen wird. Es lautet in voller Länge folgendermaßen: „Nous, les Antillais, nous sommes les débris d’une synthèse.“

¹⁸ Cf. die Passage, in der sich der Autor an Marie-Gabriel wendet: „Je te quitte avec un pays dévasté, mais un pays retrouvé: île battue, île combattue, très belle, et bâtie.“ (*Île* 154): das wiedergefundene Land ist ohne die vorherige Verwüstung undenkbar.

qu'implique le sens propre de certains mots: Renaissance antillaise, par exemple, c'est une très belle formule d'espoir que nous n'avons cessé de proférer depuis dix ans dans nos soirées d'étudiants, et il nous faut bien savoir quelle matérialité recèle cette utopie qui nous engage avec son cortège de chairs ouvertes, de poussées haletantes, de rêve avorté et de confiance violée, sans jamais oublier la terre à accoucher, les cyclones à respirer, le placenta thésaurisé des volcans... (*Isolé* 174f)

Siméa nimmt hier nicht nur das Schicksal ihrer eigenen Tochter voraus – wobei interessanterweise Marie-Gabriel ihrer Mutter diese Worte in den Mund legt –, sondern betont auch die kollektive Bedeutung der Wiedergeburt nach dem Aufstieg aus dem Wasser.

7.4 Das Strukturprinzip der Leere

In einem Interview mit Alain Mabanckou findet sich folgende Bemerkung Maximins: „La nature n'est pas un décor de notre Histoire, elle en est une composante à part entière. C'est le réceptacle de notre identité. La géographie nous a donné le cadre de notre mesure humaine.“¹⁹. Die Natur zeichne sich, so Maximin, als Behälter und Aufbewahrungsort der antillanischen Identität aus. Sie gebe den Rahmen vor, innerhalb dessen sich diese Identität manifestiere.

Elisas Identität steckt seit dem Tod ihres Bruders und des verantwortungslosen Verschwindens ihrer Eltern in einer tiefen Krise. Sie verweigert das Sprechen, ist stumm. Von ihrem früheren Leben und ihrer früheren Identität hat sie nur zwei Gegenstände in ihre jetzige Existenz herübergerettet. Diese Gegenstände, die beide Lebensphasen miteinander verknüpfen, sind kontinuierlich bildend und spielen insofern eine große Rolle für Elisa. Es sind „la timbale cabossée de son père et la potiche de table en terre, seuls vestiges de sa première vie.“ (*Soufrières* 33f). Die Verbeulungen scheinen Elisas seelischen Zustand genauso verräumlichen zu wollen wie ihr beständiges Lied vom Loch im Eimer. Für Elisas Identität spielen Behälter also tatsächlich eine so große Rolle wie sie Maximin ihnen im obigen Zitat zugewiesen hat. Jedoch liegt die Wichtigkeit der Behälter für Elisa nicht im Inhalt, sondern in der nackten Gegenständlichkeit. Die Funktion als Behältnis wird zwar genutzt – Elisa isst aus ihrem Becher das geliebte Kokossorbet –, ist aber sekundär. Die Behälter sind leer und dennoch bedeutungsvoll. Dieses Motiv der bedeutungsvollen Leere nimmt in Maximins Trilogie einen wichtigen Platz ein und führt direkt zu Maximins Subjekt- und Identitätskonzept. Verräumlicht zum Kreis wiederholt es sich in der Naturdarstellung und in den Attributen und Aussagen der Romanfiguren.

¹⁹ Alain Mabanckou, 1999/2000, 80.

Die beiden wichtigsten Naturmotive der Trilogie sind Vulkan und Zyklon. Der Krater, „une bouche de chair en feu“ (*Soufrières* 141), bildet eine kreisförmige Öffnung, die den Zugang zum Erdinneren umrahmt. Wie Elisas Mund in *Soufrières* und Angelas Mund in *L'Isolé Soleil* bleibt der Krater stumm und leer: Es dringt keine Lava aus dem Schlund an die Erdoberfläche.²⁰ Der Zyklon, dessen Wortstamm vom griechischen *kýklos*, Kreis, Ring, Auge, abgeleitet ist, bildet in seiner spiralförmigen Fortbewegung die wörtliche Bedeutung seines Namens ab. Die Mitte des Kreises ist auch beim Zyklon leer, denn dort herrscht die Windstille des Zyklonauges. Der Sturm, der während der Abtreibung in Siméas Körper wütet, entleert den weiblichen Schoß seiner Frucht und hinterlässt auch dort schmerzliche Leere. Marie-Gabriel, Tochter und Erbin des mütterlichen Traumas, spürt in ihrem Körper die gleiche Leere, die sie im Schreiben der Lebensgeschichte Siméas gewissermaßen mit Wortmaterial auszufüllen versucht.²¹ Als in *L'Île et une nuit* der Wirbelsturm über Marie-Gabriel hinwegzieht, gibt sie in einem imaginären Telefonat mit Adrien vor, an Brustkrebs erkrankt zu sein. Im weiteren Verlauf des Monologs nimmt sie diese Behauptung bedauernd zurück. Dennoch ist dieses Gedankenexperiment aufschlussreich für Marie-Gabriels Innenleben und zeigt, dass tatsächlich etwas in ihr zu nagen scheint. Diese Bedrohung durch eine krebsartig wachsende Leere kommt bereits am Anfang des Wirbelsturms vehement zum Ausdruck:

Orphelines. Dans la maison, tout sera pour toujours déplacé, racines déchaussées. Au milieu de votre maison: le trou. Au milieu de votre mémoire: le trou. Au milieu du cœur de votre vie: un trou de la taille d'un cratère refroidi. Et vivre vous sera tous les jours un effort immense pour demeurer en pleine mémoire sur le fin rebord du gouffre. (*Île* 39)

In der Form eines Lochs ist die existenzielle Leere allgegenwärtig. Die innere Befindlichkeit der Protagonistin ist von einem zersetzenden Moment bedroht, das in das lebenserhaltende Herz und die kontinuierlich bildende Erinnerung Löcher frisst. Vergangenheit, Gegenwart und damit auch die Zukunft sind auf das Schlimmste in Gefahr. Marie-Gabriels Gefühl des Zerfressen-Werdens überträgt sich auf den äußeren Lebensbereich. Auch das Haus und der Vulkan, in dessen metaphorisch leeren Krater die Protagonistin jeden Moment zu stürzen droht, sind betroffen. Der erkaltete Krater scheint bereits leblos und leichenstarr.

Marie-Gabriel umgibt sich, ähnlich wie Elisa, mit Dingen, an denen ihr Herz hängt. Auffällig ist, dass sie alle die Kreisform aufnehmen und innen leer sind: so die sieben „attributs de parure“ (*Île* 87), mit denen sie sich am Tag des Zyklons vor der *bête-à-sept-têtes*

²⁰ Adrien überträgt das Bild des stummen Vulkans auf Marie-Gabriel: „Comme toute femme-volcan, ton silence plus encore que ton cri sait tenir le monde en respect des futures explosions.“ (*Isolé* 150).

²¹ Marie-Gabriel schreibt am Ende des rekonstruierten Lebens der Mutter: „Mon cri de délivrance de pouvoir enfin dire TU et JE égalent nous, Siméa et Marie-Gabriel, elle et elle égalent toi et moi, parce que je t'ai retrouvée, reconnue, située en ce point de mon ventre qui faisait comme un grand vide d'années parce qu'on ne m'avait pas laissée t'écouter ni te répondre.“ (*Isolé* 248).

schützen will: ihr Schildkrötenarmband mit dem Widderkopf, das den Leser und die Romanfiguren durch die Trilogie begleitet, ihre Ohrringe, ein Stirnband, eine Halskette, ein goldener Gürtel, der Ring mit dem eingravierten Namen Angela, den sie in einem kleinen Loch zwischen den Schenkeln ihres Mangobaumes fand, und eine Brosche. Außer der Brosche scheinen alle Gegenstände dazu zu dienen, Marie-Gabriels Körper vor dem Auseinanderfallen, vor der Zersetzung, vor der Ausdehnung der inneren Leere zu bewahren.

François Lagarde arbeitet in seiner Interpretation „Entre histoire et poésie: Maximin romantique.“ ebenfalls rekurrierende Motive und deren kontinuierlich bildende Funktion heraus: „Ces objets métonymisent les morceaux de l’histoire, lient entre eux les personnages, permettent de faire le raccord, ou le raccroc, du présent et du passé.“²² Während meine Analyse die Dinge als lebensnotwendigen Bestandteil der Identität der Romanfiguren sieht, an denen ihr Leben hängt wie an einem dünnen Seil, versteht Lagarde die wiederkehrenden Motive als formales Spiel des Autors: „Les réceptions varient et l’on verra dans ces boucles une réécriture du passé par le présent (c’est l’opinion de Maximin) ou des jeux purement formels, baroques si l’on veut, ou moderniste, et que la fragmentation de la fable exige.“²³ Eine tiefer gehende Analyse ergibt jedoch, dass die Motivrekurrenz nicht nur durch die Fragmentierung des Erzählstrangs notwendig wird, sondern durch die Zerstückelung der Romanfiguren selbst.

Ins Negative gewandt wird der Behälter zum Käfig²⁴ oder zum Sack. Das einzige Wort, das über Elisass Lippen kommt, ist ihr Name. Angela rät ihr, den Namen sorgfältig zu bewahren, denn, gleich einem „sac suspendu à une branche“ (*Soufrières* 27), könne sie ihn nicht verlieren, selbst wenn der Ast bräche. Elisass Name, „qui bloque tous les autres [mots] dans sa bouche“ (*Soufrières* 26), wird zum Sack, der die anderen Wörter einsperrt. Der Mund bleibt stumm und zugenäht: „la bouche cousue“ (*Soufrières* 27). Siméa fühlt sich von der Liebe ihres verantwortungslosen Freundes Ariel doppelt eingekesselt und schreitet zum Befreiungsschlag gegen „le cercle de l’amour enchâssé dans un boîtier d’argent“ (*Isolé* 117). Sie will sowohl die einengende Umarmung durch die Liebe wie auch das silberne Behältnis, in das sie eingesperrt ist, aufsprengen.

²² François Lagarde, 2000, 139.

²³ Ibid. 139.

²⁴ „Les faims de synthèse, les cartes de la fidélité et la collecte méticuleuse des débris d’identité ne servent qu’à tenir la parole en respect et la cage dans la tête des oiseaux.“ (*Soufrières* 197). Cf. auch: „Compagnon de son histoire il a vu à l’œuvre la douleur du dévoilement et le plaisir de l’écriture pour son amie, partie, avec la seule carte de la géographie de son corps, à la rencontre de ses Antilles, et arrivée assez profond en elles et en soi pour resurgir avec pour l’avenir à la fois une magnifique et terrible cage à peindre et l’oiseau des îles à délivrer.“ (*Soufrières* 22).

In seiner positiven Variante verwandelt sich der leere Kreis, das leere Behältnis bei Maximin zum musikalischen Klangkörper, zu Marie-Gabriels Congas, zu den unzähligen Klarinetten, Flöten und Saxophonen, aus deren leerer Mitte Musik strömen kann. Ähnlich positiv fällt die Bewertung der HLM auf Guadeloupe in *Île et une nuit* aus: Nachdem der Zyklon das gesamte Mobiliar zerstört hat, ist das Haus zwar leer, aber deswegen nicht weniger wertvoll. Allein zählt, dass es durch seine, so Maximin, an die karibische Bauweise angepasste, durchlässige Architektur den Wind überstanden hat. Die hermetisch abgeriegelten Villen dagegen wurden vom Wind eingedrückt²⁵.

Leere und Offenheit bzw. Durchlässigkeit stellen für Maximin die Paradigmen einer neuen antillanischen Identität dar, die dem Mensch zwar Leid verursacht, aber das Überleben erst möglich macht. *Fragilité* und *force* werden in einen neuen Zusammenhang gestellt: nur das Windige, Durchlässige, Verletzliche ist gleich dem HLM von Dauer, während das Starke gerade aufgrund seiner Stärke zum Zusammenbruch verurteilt ist: „Comme l’île, cette nuit, mon corps va apprendre à résister, c’est-à-dire lutter avec sa fragilité pour arme.“ (*Île* 62). In diesem Zusammenhang wird klar, warum Maximin gerade den Kolibri, das verletzlichste Tier des kreolischen Märchens, zum treuen Begleiter der Romanfiguren macht.

Celia Britton, die in ihrem Aufsatz zu *Île et une nuit* Marie-Gabriels Identität vom modernen Subjektbegriff nach Lacan herleitet, kommt zu einem ähnlichen Schluss, ohne jedoch den Variantenreichtum des Leere-Motivs herauszuarbeiten. Sie sieht Marie-Gabriel als typisch modernes, gespaltenes Subjekt, das die Suche nach Ursprünglichkeit und Einheit aufgegeben habe. Im Gegensatz zu den Autoren der *Créolité*, die ein postmodernes, plurales Subjekt vorführen, greife Maximin auf das moderne, von existentieller Unbehaustheit geprägte Subjekt zurück und wende es ins Positive: „Maximin, however, does not move towards a celebration of plurality, but simply stresses the advantages of lack of origin *per se*.“²⁶ Und: „The interest and originality of *L’Île et une nuit* lies in its construction of a subject marked by lack rather than multiplicity, but which does not experience its emptiness as alienation.“²⁷ Britton betont die Rolle der Leere und des Mangels für Marie-Gabriels Identität, sieht aber in dieser Leere keinen Nachteil für die Protagonistin, die das Loch im Inneren nicht als störend wahrnehme.

Diese Sichtweise ist insofern nicht gerechtfertigt, als dass Marie-Gabriel ganz offensichtlich unter seelischer Not leidet. Nur aus dieser schmerzlichen Erfahrung heraus beginnt sie schließlich zu schreiben und legt den Grundstein für die ganze Trilogie. Maximin

²⁵ Cf. *Île* 16.

²⁶ Celia Britton, 2001, 53.

²⁷ *Ibid.*, 50.

schlägt zwar in der Tat einen neuen Weg innerhalb der antillanischen Literatur ein, der dem Ernst des modernen Subjekts die Schwere entziehen will, indem er die Leere der Existenz zu Leichtigkeit umwertet, aber der Ernst der Lage scheint doch immer durch. Der Kolibri wird letztlich gerupft vom gleichen *poisson-armé*, der auch Marie-Gabriel in ihre Träume verfolgt²⁸. In diesem Zusammenhang ist das bereits angeführte Zitat aufschlussreich: „Et vivre vous sera tous les jours un effort immense pour demeurer en pleine mémoire sur le fin rebord du gouffre.“ (*Île* 39). Das Leben steht auf der Kippe. In dieser Lage kann Leichtfüßigkeit allzu schnell zum Absturz führen.

Der Konflikt zwischen dem Lob der Zerbrechlichkeit und der Leere einerseits und dem Leiden daran andererseits, weist darauf hin, dass der Autor aus der Not eine Tugend machen will, indem er die positive Seite der Leere zum attraktiven Ziel einer neuen Identität macht. Dennoch verschwindet deshalb nicht gleichzeitig deren Schattenseite. Die Existenz der Romanfiguren ist viel zu schillernd und zweischneidig, als dass sie sich auf eine der beiden Seiten reduzieren lassen könnte. Der Entwurf einer neuen Identität, die auf existenzieller Leere und Mangel aufbaut, steht auf unsicherem Boden und ist keinesfalls so problemlos, wie dies Britton in ihrem Artikel vertritt oder wie Maximin in zahlreichen Interviews bekundet. In einem Gespräch mit Thomas Mpoi-Buato beantwortet er die Frage „qu’implique pour vous, le fait d’être Gaudeloupéen [sic!]?“ auf folgende Weise:

Je suis Guadeloupéen, et tout ce que j’exprime est forcément l’émanation de ma culture antillaise, de la communauté dont je suis issu, et sans que je sois distant par rapport à elle pour pouvoir analyser en quoi il y a tel ou tel caractère. On est comme ça Guadeloupéen, on est d’ailleurs, au-delà de la Guadeloupe, Antillais. Et cette antillanité-là s’exprime naturellement comme on respire, comme on marche, comme on parle. Donc, le fait, pour un jeune Guadeloupéen d’avoir envie d’écrire, de chanter, de battre du tambour, ou de peindre, entraîne que très naturellement, s’il se laisse aller véritablement à chercher au fond de lui-même, la vérité de son expression, c’est quelque chose qui est Guadeloupéen. Cela dit, je comprends peut-être la question dans la mesure où l’on sait que les Antillais sont une société pluriculturelle par leur origine, mais qui ont été forgées dans l’esclavage, dans la déportation et assez récemment (c’est-à-dire en trois siècles) et que donc il y a une certaine tendance à croire que nous sommes des débris, nous sommes incertains de nous-mêmes, nous sommes sans identité, nous sommes en quête (au mieux) d’identité et que donc être Guadeloupéen, c’est être un point d’interrogation. Moi je ne pense pas cela du tout. C’est dans ce sens que quand je dis que vous me posez la question en quoi être Guadeloupéen joue dans la création d’un roman, je dis tout simplement que c’est l’expression d’une identité pleine et entière qui est là, assumée, présente, très forte, quelle que soit la manière dont cette identité a pu se forger [...].²⁹

²⁸ Cf. *Isolé* 14.

²⁹ Thomas Mpoi-Buato, 1986, 35. Cf. dazu auch Maximins Aussagen in Christiane Chaulet-Achour, 2000, 15f, 18.

Für Maximin äußert sich die antillanische Identität auf ebenso unbewusste, vegetative Weise wie die Atmung und der Gang. Die betroffene Person habe keinen, wie Maximin sagt, reflexiven, distanzierten Zugang zu ihr. In der künstlerischen Schöpfung komme diese Identität, von der der Künstler selbst bewusst keine Kenntnis hat, auf direkte und wahre Weise zum Ausdruck. Bis hierher ist Maximins Aussage zuzustimmen. Im darauf folgenden Satz schlägt seine Argumentation einen anderen Weg ein: Er räumt den Gedanken vom Tisch, die Bewohner der Antillen seien auf der Suche nach einer Identität. Genau das aber tun die Romanfiguren seiner Trilogie: Sie suchen nach sich selbst, nach ihrer Geschichte und ihrer Herkunft³⁰. Sie erforschen ihr eigenes Innenleben und leiden an Einsamkeit. Sie verfügen eben nicht über eine „identité pleine et entière, [...] assumée, présente, très forte“, die der Autor im Interview den Bewohner Guadeloupes und sich selbst zuspricht. Maximins Antwort auf Mabankous Frage neigt zur Verflachung der Problematik. Schon die Formulierung der Einleitung zu des Rätsels Lösung, „je dis tout simplement“, legt offen, dass es so einfach doch nicht sein kann. Seine Romane beweisen dies. Die Texte verraten mehr über den Autor und dessen Identität, als dieser über sich selbst zu wissen scheint.

Ein weiteres Beispiel der Forschungsliteratur, das das Problem der antillanischen Identität auf die eine oder andere Weise um seine Komplexität bringt, ist Lagardes bereits erwähnte Analyse. Während Britton den Text zwar ernst nimmt, ihn aber nicht in seiner schillernden Widersprüchlichkeit wahrnimmt, die den Text erst interessant macht, stellt die Trilogie für Lagarde ein zuckersüßes Werk dar, das der antillanischen Lebenssituation nicht gerecht werde:

Après les heures tragiques de l’histoire coloniale et de ses séquelles parisiennes, après les explosions d’avion et les avortements, des Antillais sont revenus au pays natal, Soufrière et cyclones inclus, et se sont retrouvés dans le tableau moderne et coloré, romantique et merveilleux de l’écriture. [...] Les Antillais se sont donc retrouvés, ils ont retrouvé le pays natal et une culture nourricière, artistique. Mais il ne faudrait pas que cette invention de soi ne soit faite que de trouvailles [...]. Il ne faudrait pas que l’histoire ne soit qu’un poème moderne, car les trouvailles peuvent n’être que des sucreries. Il n’est pas bon qu’un romancier chante trop sa chanson.³¹

Lagarde scheint dem Autor und dessen vordergründiger Leichtigkeit auf den Leim gegangen zu sein und reduziert deshalb die Problematik auf die positiven Aspekte, ohne den lebensbedrohlichen Unterton der Romane wahrzunehmen.

³⁰ Dies bestätigt der Autor in einer anderen Stellungnahme zu seiner Trilogie: „Tous ces personnages nous offrent des fraternités de quêtes. Ils se ressemblent dans cette recherche.“ Cf. Christiane Chaulet Achour, 2000, 197.

³¹ Cf. Lagarde, 2000, 149.

7.5 Dialogue d'eau et de feu?

Am Ende der Trilogie schlüpft der Erzähler in die Rolle des Autors und verabschiedet sich von seiner Protagonistin Marie-Gabriel:

Femme entre les femmes humaines, tu as fécondé toi-même la parole du médiateur, une messagère s'est incarnée à côté du messenger, le message entre les deux. [...] Morte ou vive, tes mots me donnent des raisons d'accepter la douleur de la séparation, afin de poursuivre ailleurs chacun notre dialogue d'eau et de feu. (*Île* 152, 164).

Der Erzähler-Autor legt offen, dass die Trilogie durch ein gegenseitigen Austausch, durch einen Dialog zwischen Protagonistin, *méssagère*, und Autor, *médiateur*, zustande gekommen sei: „A l'origine, je t'ai rêvée, puis je t'ai inventée. Puis tu m'as invitée. En toi, en ton cahier. J'ai cru prévoir ce que tu voyais.“ (*Île* 157)³². „Ecrire, c'est continuer la conversation“³³, fasst Maximin seinen Schreibimpuls zusammen. Wie der Autor betonen auch die schreibenden Romanfiguren die Wichtigkeit der Oralität und des Adressatenbezugs³⁴. In der Forschung wurde in Zusammenarbeit mit dem Autor die Bedeutung des Dialogs für die Entstehung des Werks sowie die zahlreichen intra- und intertextuellen Bezüge, d. h. der Dialog der Romane mit anderen Texten, hinreichend herausgearbeitet³⁵. Gibt man sich jedoch mit den Selbstaussagen des Autors und der durch seine Federführung geschaffenen Romanfiguren nicht zufrieden, weisen die Romantexte Brüche auf, die das Zustandekommen eines zwischenmenschlichen Dialogs, der über Intra- und Intertextualität hinausgeht, in Frage stellen.

Um das kommunikative Verhalten der Romanfiguren zu beleuchten, ist es hilfreich einen Blick auf den Prolog und den Epilog der Trilogie zu werfen. Der anfangs so positive Klang des Prologs, der mit einem Flug von Kolibris beginnt, verdunkelt sich zunehmend. Die Flügel der Vögel („ailes“ = elles) sind gebrochen wie die Inseln („Îles“ = ils) selbst: gleich dreimal verwendet Maximin in den ersten beiden Sätzen des Romans das Wort „brisées“. Im dritten Absatz nehmen „ailes“/elles und „îles“/ils Formen an. Es handelt sich um die Bewohner der karibischen Inseln:

³² In einer Stellungnahme zu seiner Trilogie betont Maximin, seine Protagonistin Marie-Gabriel sei ein alter ego der eigenen Person. Im Roman sei es ihm darum gegangen, dem weiblichen Anteil seiner Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen: „C'est véritablement le projet de la trilogie: laisser parler le féminin en moi et oser faire un roman dont une jeune femme qui me ressemble beaucoup, que j'aime mais qui est en face, qui est l'autre, l'altérité de moi, homme, serait l'héroïne.“ In: Christiane Chaulet-Achour, 1998, 214.

³³ In: Christiane Chaulet-Achour, 1998, 214. Cf. auch Brief des fiktionalen Daniels am Ende von *L'Isole Soleil*: „Le désir fera ouvrir nos bouches pour continuer notre histoire à livre fermé [...]“ (*Isolé* 280).

³⁴ Marie-Gabriel sagt zu Gerty: „J'aimerais tellement que l'écriture soit comme une autre façon de parler... à moi-même et à toi [...]“ (*Soufrières* 47f). Antoine schreibt an Marie-Gabriel: „C'est plutôt l'exilé soleil que je lis entre tes lignes, et la recherche d'un dialogue d'écritures plutôt que l'accomplissement de la tienne seule.“ (*Isolé* 273).

³⁵ Cf. Christiane Chaulet-Achour, 1998, 213-215. Cf. Kapitel „Jeux d'écritures. Dialogues avec d'autres œuvres“. In: Christiane Chaulet-Achour, 2000, 57-81.

À la clarté des lucioles commence la nuit une éruption de cris de misère et de joie, de chants et de poèmes d'amour et de révolte, détenus dans la gorge d'hommes et de femmes qui s'écrivent d'île en île, déshabillés d'angoisse, une histoire d'archipel, attentive à nos quatre races, nos sept langues et nos douzaines de sangs. (*Isolé* 9)

Während die zweite Hälfte des Satzes, die die kulturelle Pluralität der Antillaner hervorhebt, in fast keiner Publikation zu Maximin fehlt, wird der Anfang des Satzes in der Forschung kaum zur Kenntnis genommen. Der Beginn des Satzes legt nahe, dass es zu keinem richtigen Dialog zwischen Männern und Frauen kommen wird, handelt es sich doch um gebrochene Personen (ils/elles). Die Worte bleiben trotz des gewaltigen Drangs zur Artikulation, der mit der Heftigkeit eines Vulkanausbruchs verglichen wird, den Bewohnern im Halse stecken. Der Austausch zwischen ihnen ist stark eingeschränkt. Sie können nur schriftlich mit der Außenwelt, ja mit sich selbst in Kontakt treten. Als Kompensation der fehlenden Kommunikationskompetenz schreiben sie sich eine Geschichte, wie dies Marie-Gabriel im Roman selbst vorführt. Gleiches lässt sich dem Schluss des Prologs entnehmen, der in abgewandelter Form sowohl im letzten Satz von *L'Isolé Soleil* als auch im ersten Satz von *Soufrières* aufgenommen wird: „Les mots ne sont pas du vent. Les mots sont des feuilles envolées au risque de leur racines, vers les récoltes camouflées au fond du silence et de la mer.“ (*Isolé* 9). Die Worte sind zwar nicht nur Wind, aber sie machen sich wie vom Baum fallende Blättern auf den Weg in einen Bereich absoluter Stille, wo es keinen Adressaten für sie geben wird. Sie sind ein „message en dérive“ (*Soufrières* 120). Wenn sie denn jemals geerntet werden können, dann nur auf eine getarnte, verborgene Weise.

In *L'Île et une nuit* widmet sich der erste Teil des siebten und letzten Kapitels der Trennung des Erzähler-Autors von Marie-Gabriel. Da er dort den metaphorischen Tod seiner literarischen Schöpfung vorbereitet, ist das Kapitel eine Art Nachruf, ein Epilog. Dort nimmt der Erzähler-Autor den Gedanken der Sprachlosigkeit des Prologs wieder auf und verleiht ihm Nachdruck. An Marie-Gabriel richtet er die Worte: „Tu entrouvres la bouche. Ton sang transpire des caillots de silence. Pourquoi n'as-tu jamais crié?“ (*Île* 157f). Wie der Ausbruch des Vulkans in *Soufrières* ist der explosive Schrei Marie-Gabriels ausgeblieben. Das Schweigen ist Marie-Gabriel unter die Haut und an die Substanz gegangen: ihr Blut droht durch das unterdrückte Wort zu stocken. Die rege Schreibtätigkeit konnte ihr anscheinend den Schrei und das emotionale Sich-Aussprechen nicht ersetzen. Der ausbleibende Schrei und der ausbleibende Ausbruch umrahmen die Trilogie, in der fast alle Romanfiguren auf der Suche nach Selbstaussdruck sind. So wird letztlich der nicht ausbrechende Vulkan zum Symbol der Unterdrückung innerer Triebe und Gefühle. Die Metapher des Nicht-Ausbruchs rückt in der Negation an die Metapher des Vulkanausbruchs bei Césaire und der Lyrik der Négritude

heran, wo der Vulkanausbruch mit der Befreiung von kollektiven Minderwertigkeitskomplexen gleichzusetzen war. War der Ausbruch des Vulkans bei Césaire ein Wunsch für die Zukunft, so ist bei Maximin die Möglichkeit des Ausbruchs und des explosiven, erlösenden Schreies bereits Vergangenheit. „Pourquoi n’as-tu jamais crié“ steht im passé composé, und die Trilogie geht dem Ende zu, ohne dass Marie-Gabriel ihrer seelischen Not noch in einem Schrei Ausdruck verleihen wird.

Est-ce que vous voyez ça maintenant: des têtes de femmes aux visages sans traits, des têtes flottant toutes seules, sans l’aide des mains, respirant par la bouche, sans laisser échapper un mot ni une voix, ni un cri, ni une prière, ni une injure, seulement le silence de vos silences entre vous. (*Île* 39f)

Der Erzähler spricht nicht von einem auf nur eine Person bezogenen Schweigen; die Stille steht vielmehr im Plural und ist gewissermaßen mehrstimmig. Die Beispiele gescheiterter Kommunikation umfassen fast alle Romanfiguren, mit denen der Leser näher in Berührung kommt. Marie-Gabriel hat im Laufe der Romane zwei Geliebte, Antoine und Adrien. In *L’Isolé Soleil* pflegt Marie-Gabriel zu Adrien, der sich Paris aufhält, einen Briefkontakt. Die Ansprache des Brieffreunds und die Aussprache der eigenen Person erfolgen aber indirekt. Marie-Gabriel schreibt von sich in der zweiten Person Singular, sie kann nicht „ich“ schreiben: „Cependant, par précaution, TU n’éciras jamais JE. Quand on a déraciné l’amour, il n’y a plus rien que TU, VOUS, et ILS à déclarer.“ (*Isolé* 19)³⁶. Darüber hinaus sind die Briefe autozensiert, d. h. es gibt Themen, die tabu sind und über die von Marie-Gabriel ein „pacte de silence“ (*Isolé* 89) verhängt wurde. Dazu gehört Marie-Gabriels literarisches Projekt. Wie wir gesehen haben, stellt aber gerade das Schreiben Marie-Gabriels Form der inneren Aussprache dar. Durch die Tabuisierung des Themas werden einerseits die Mitteilungsmöglichkeiten zwischen ihr und Adrien eingeschränkt, andererseits verhindert Marie-Gabriel damit gerade die Thematisierung der Aussprachemöglichkeit durch das Romanschreiben. Sowohl die Aussprache als auch deren Medien sind verboten.

Als Adrien in *Soufrières* nach Guadeloupe kommt, nähern sich die beiden einander an und gehen eine Liebesbeziehung ein. Dass die Versprachlichung der Liebe, die Liebeserklärung und die Aussprache der eigenen Gefühle zu diesem Zeitpunkt ausgeblieben sind, wird dem Leser spätestens in *L’Île et une nuit* klar. Als der Zyklon über Marie-Gabriel hinwegjagt und sich ihre Verzweiflung steigert, greift sie nach dem Telefon und ruft Adrien an: „J’ai des paroles qui frappent trop fort à la porte de ma bouche, mes dents claquent pour ne pas les étouffer, et tu sais que je n’ai plus de chat à qui donner ma langue.“ (*Île* 51) Zum

³⁶ Ein anderes Beispiel wäre der Brief einer gewissen Ève in *L’Isolé Soleil*. Wie sich in *Soufrières* herausstellt, handelte es sich um einen Brief von Ariel. Auch hier findet der Wortausaustausch unter einem Decknamen statt, der die eigene Identität verbirgt.

ersten Mal erstickt Marie-Gabriel nicht den Redeimpuls, sondern spricht sich die Seele aus dem Leib und schneidet intimste Ängste und Bedürfnisse an. Das Schweigen wird gebrochen und die Schminke, die die neurotische Lebensangst überdecken sollte, wird weggewischt³⁷. Doch am Ende des Kapitels erweist sich Marie-Gabriels Sprung aus ihrer Selbst-Abnabelung als Trugschluss: Von Anfang an war die Telefonleitung unterbrochen gewesen und die Aussprache ist nie zustande gekommen. Der Versuch, aus der Einsamkeit heraus Kontakt mit der Außenwelt aufzunehmen, war von Beginn an illusorisch. Statt des Aufstoßens einer Tür nach draußen³⁸ konnte durch das Telefonat nur die Tür zu Marie-Gabriels unterdrücktem Selbst geöffnet werden und der Leser einen Blick auf das gestörte Innenleben erhaschen.³⁹

Marie-Gabriels Beziehung zu Antoine ist nicht weniger kompliziert. Sie stehen zwar in einem intimen Verhältnis zueinander, wollen aber „offiziell“ keine feste Liebesbeziehung. Obwohl sie geographisch nicht voneinander getrennt sind, schreiben auch sie sich Briefe, d. h. sie ziehen zu bestimmten Gelegenheiten den schriftlichen Austausch dem mündlichen vor. Die Schwierigkeit, die ihnen die Liebe bereitet, findet sich in *Soufrières* verräumlicht wieder: Während beide gleichzeitig nacheinander suchen, finden sie sich an den Treffpunkten immer zeitlich versetzt ein, so dass sie sich beständig in Raum und Zeit verfehlen⁴⁰.

Im Fall von Angela (*L'Isolé Soleil*) und Elisa (*Soufrières*) ist die Verweigerung von mündlicher Kommunikation zu Stummheit verdichtet⁴¹. Beide sind als übersteigerte Parallelfikturen zu Marie-Gabriel zu sehen. Allen dreien ist gemein, dass sie Opfer eines traumatischen Ereignis wurden, das ihnen ihre Familien genommen hat: Angela verlor bei

³⁷ „Surtout, toi, tu sauras nous trouver les musiques à nous jouer sur cette cacophonie, contre ce déchaînement qui m'oblige à te hurler ma confiance.

Car en cette nuit essentielle, il me faut dire que je t'aime.

Toi et moi, depuis toujours nous avons su bien parler. Jusqu'ici nous avons évité entre nous le sujet Solitude. Nous avons caché sa belle statue dans les nuits de temps perdu à maquiller à coups de poèmes nos névralgies.

Avec toi et moi, dormeurs éveillés toujours disponibles d'une oreille, attentive à écouter le tracé des désirs de séparation, les coups de téléphone non osés, l'accent d'un appel étouffé, le maquillage refait, l'écho d'un espoir trop tard répercuté, l'amour en sentinelle espérant le mot de passe [...].“ (*Île* 56f).

Zu Adriens existentieller Einsamkeit cf. *Soufrières* 196.

³⁸ Marie-Gabriels Abnabelung steht in krassem Kontrast zu ihren Selbstaussagen. Ihren Freunden gegenüber betont sie ihre Freude am kreolischen Haus, das über eine Vielzahl von Fenstern und Türen verfügt, die sie am liebsten nie schließen wolle. Die Passage des gescheiterten Telefonats verdeutlicht jedoch, dass Marie-Gabriel unfähig ist, die Türen ihres eigenen Ichs für den Anderen zu öffnen.

³⁹ In *Soufrières* lässt sich eine Vorliebe Maximins beobachten, das Nicht-Zustandekommen von Telefonaten zu thematisieren.

⁴⁰ Cf. *Soufrières* 117. Interessanterweise sind bei Maximin alle Liebesbeziehungen zum Scheitern verdammt, z. B. Gerty und Rosan, die im dritten Roman *L'Île et une nuit* bereits wieder geschieden sind, Ariel und Toussaint in *Soufrières*, Siméa und Ariel sowie Siméa und Louis-Gabriel in *L'Isolé Soleil*. Jonathan ist in *L'Isolé Soleil* sogar bereit, seine erste Liebe Elisa eigenhändig umzubringen, um damit seinen Liebestrieb zu einer weißen Frau in sich abzutöten.

⁴¹ Das isolierende Motiv der Stummheit wird durch das Motiv der Blindheit verstärkt, das Maximin ebenfalls häufig einsetzt. Es erblindet Marie-Gabriels Großvater, der die gleichen Augen wie Marie-Gabriels Mutter Siméa hat, die wiederum die gleichen Augen wie Marie-Gabriel hat (*Soufrières* 110). Die Blindheit wird auch in der Kurzsichtigkeit mehrerer Romanfiguren angedeutet: In *L'Isolé Soleil* sind sowohl Georges als auch Louis-Gabriel und Adrien kurzsichtig.

einem Bootsunglück den Vater, Elisa wurde bei Unruhen während des zweiten Weltkriegs Zeugin des Todes ihres Bruders, und Marie-Gabriel verlor sowohl die Mutter als auch den Vater. Marie-Gabriels Kommunikationsproblem ist im Roman auf die mit ihr befreundete Elisa projiziert, der sie langsam mit Hilfe des *parler-papier* die Sprache in schriftlicher Form näher bringen will. Gleiches gilt für Marie-Gabriels Mutter Siméa, die sich in *L'Isolé Soleil* um die verstummte Angela kümmerte. Das Äußerste, das Elisa der Außenwelt mündlich mitteilen kann, ist ihr Name. Am Ende von *Soufrières* hat sie ihre Angst vor dem gesprochenen Wort soweit unter Kontrolle, dass sie auf einen Kassettenrekorder ihre eigene Stimme aufnehmen kann. Die Unfähigkeit der Romanfiguren zum Dialog ist hier auf den Punkt gebracht⁴². Maximins Trilogie beruht nicht auf dem Prinzip gelungener Dialogizität, sondern stellt vielmehr eine Sammlung polyphoner Monologe dar. Die Romanfiguren sind untereinander genauso isoliert wie Vulkan und Zyklone. Zwar kommen beide zu Wort, einen Dialog gibt es aber weder zwischen ihnen noch ausgehend von einem der beiden zu einem Dritten. Ihr Zu-Wort-Kommen gleicht einem Monolog, der außer dem Leser keinen Zuhörer findet. Der „dialogue d'eau et de feu“ (*Île* 164) bleibt bloße Wunschvorstellung.

Das gesprochene Wort, das über die Kraft verfügt, den Menschen aus der Not zu befreien, kommt nur mehr im Märchen zum Zuge. Elisa erzählt dem Kassettenrekorder die Geschichte vom Zwilling und der Kröte. Als das Geschwisterpaar in unmittelbarer Bedrohung einer Hexe steht, wird es von der Kröte erlöst: „Il dit le MOT incorruptible, oublié, perdu, plus vieux que la tristesse du monde. Et le mot devint lumière de l'aurore.“ (*Soufrières* 269). Schon wird es Tag und der Wald weicht zurück. Der Zwilling ist befreit und glücklich. Als die Hexe die Kröte töten will, ist sie schon tot: das Aussprechen des Licht bringenden Wortes hat selbst der märchenhaften Kröte das Leben gekostet.

7.6 Strategien des Überlebens: Shéhérazade und Pélamanli

Aufgrund des permanenten Scheiterns des Dialogs entwickeln die Romanfiguren Ersatztechniken, um mit der Außenwelt in Kontakt zu treten. Die effektivste Ausweichstrategie, von der fast alle Gebrauch machen, ist die Verschriftlichung des Worts. Eine Naturmetapher deutet dies bereits im Prolog an: „Antilles de soleil brisées, d'eaux

⁴² Eine der weiteren kommunikationsgestörten Figuren ist Toussaint, bei dem ein Missverständnis zwischen ihm und Jadreuse gar zu Schlägen führt. Wie Inès, die in ihrer Einsamkeit immer dicker wird und ein Theaterstück über eine erstickende Insel plant, spült er sein Unglück mit Whiskey hinunter und kann mit seinen Freunden nur über Zitate anderer kommunizieren. Gleiches gilt für Toussaint aus *L'Isolé Soleil*: Er zitiert das Gedicht vom Damas gegen das Nazi-Regime und die senegalesischen Soldaten, obwohl diese das Kreolische gar nicht verstehen können. Auch zwischen Georges und Jonathan kommt es zu keinem Dialog. Sie entstammen zu verschiedenen Sphären, als dass sie sich verstehen könnten. Georges spricht diese grundsätzliche Verschiedenheit sogar in seinem Brief an Jonathan an (cf. *Isolé* 41f).

soufrées, de flamboyants saignées, mais sans une seule page blanche dans le feuilleton des arbres.“ (*Isolé* 9). Das Blattwerk der Bäume leitet über zum Blatt als dem zu beschreibenden Gegenstand und zur Schreibtätigkeit der Inselbewohner. Die adversative Verknüpfung der Satzteile legt nahe, dass es sich beim Schreiben um einen Akt der Gegenwehr handelt, der sich gegen die negativen Auswirkungen von „briser“, „soufrer“ und „saigner“ richtet. Noch stärker als Antoine, der nach seiner ersten Lektüre von Marie-Gabriels Roman das Schreiben als „jeu salubre“ (*Isolé* 273) bezeichnet, ist Adrien von der Notwendigkeit des Schreibens überzeugt. In einem Brief an Marie-Gabriel, in dem er Aspekte seiner Poetik offenlegt⁴³, fordert er: „Qu'on écrive comme on respire!“ (*Isolé* 89). Hier geht die Bedeutung des Schreibens über den heilsamen Spielcharakter hinaus. Der Kontext des Zitats legt nahe, dass Adrien möglicherweise nur andeuten wollte, dass das Schreiben aus einem inneren, fast vegetativen Drang heraus das Wesen des Schreibenden entflammen sollte. Zieht man aber die Funktionen in Betracht, die dem Schreiben innerhalb des Romans tatsächlich zugesprochen werden, so kann man Adrien beim Wort nehmen: Schreiben wird wie Atmen zum lebenserhaltenden Vorgang. Auch in einer Bemerkung Antoinettes kommt die Bedeutung des Schreibens als Handlung gegen den Tod zum Ausdruck: „Marie-Gabriel, je vais te dire une chose: la vie devant la mort, c'est comme un graffiti devant un mur. Si la vie se trace, on ne voit plus le mur, on vit le graffiti.“ (*Souffrières* 23). Gleichzeitig legt der Vergleich nahe, dass der Tod durch die Tätigkeit des Schreibens nicht verjagt wird. Er bleibt die Unterlage, auf der geschrieben wird. Sieht der Leser hinter das Geschriebene, begegnet ihm der Tod.

Ein Blick auf die Schreibtätigkeit in der Trilogie zeigt, dass fast alle Romanfiguren zu Feder und Papier greifen. Siméa schreibt sich ihren Kummer von der Seele, als sie nach der Abtreibung mit niemandem sprechen kann. Jonathan sammelt in seinem Heft Dokumente zur Sklaverei und den Aufstand unter Delgrès. Louis-Gabriel führt ein Tagebuch, das mit ihm im Flugzeug verbrennt. Toussaint schreibt als letztes Dokument seines Lebens einen Brief. Rosan ist Verfasser einer Textsammlung über die Vulkantätigkeit Mittelamerikas, um im Falle einer Eruption das Überleben seines Anwesens sichern zu können. Antoine schreibt – wie fast alle anderen – zahlreiche Briefe und hat zusammen mit Adrien und Inès das Drehbuch für das Theaterstück „La danse de la femme-volcan“ entworfen. Inès löst Kreuzworträtsel und sitzt über einem weiteren Theaterstück über die Rettung einer erstickenden Insel. Am eklatantesten kommt die Ersatzfunktion der Schrift im Fall der Kommunikation zwischen Angela und Siméa bzw. Elisa und Marie-Gabriel zum Vorschein. Das *parler-papier* ersetzt in einem Verhältnis von eins zu eins den mündlichen Dialog. Zusätzlich füllt Elisa jeden Monat ein

⁴³ Wie Maximin in einem Interview bezeugt, handelt es sich dabei auch um die eigene Poetik. Cf. Alain Mabanckou, 1999/2000, 79.

ganzes Heft. Das Schreiben dient hier als wichtigste Form der Problem- und Lebensbewältigung und ersetzt das mündliche Sprechen, das den Menschen im Normalfall Erleichterung schafft.

Marie-Gabriel scheint diese Funktion des Schreibens zu erahnen. Zur Zeit der drohenden Eruption der Soufrière vermutet sie, dass viele Bewohner Guadeloupes in der Ausnahmesituation ein Tagebuch führen, um ihrem Kummer Luft zu machen. Sie projiziert damit das eigene Bedürfnis auf die restliche Inselbevölkerung: „Et sans doute à cette même heure, pense-t-elle, des dizaines d'autres Antillais noircissent eux aussi des cahiers d'écritures au sujet de la Soufrière, pour faire sortir la solitude de l'isolement qui guette.“ (*Soufrières* 63). Marie-Gabriels Schreibtätigkeit, aus der weite Teile des ersten Romans der Trilogie hervorgehen, fungiert als Bewältigung der eigenen Lebenssituation. Sie ersetzt die fehlenden Eltern durch die Figuren der eigenen Einbildungskraft. Indem Marie-Gabriel außerdem die Geschichte Angelas schreibt, in der das Mädchen lernt, den Tod ihres Vaters zu verschmerzen, verarbeitet Marie-Gabriel den Tod des eigenen Vaters. In ihrem Roman lässt sie Vater und Mutter just in dem Augenblick aufeinander treffen, als Angelas Schmerz wieder in ihr aufsteigt und sie verzweifelt Louis-Gabriels Klarinette zerbricht. Louis-Gabriel kann sie jedoch ablenken und macht durch eine Geschichte, die er ihr erzählt, den Schmerz vergessen. Indem Marie-Gabriel die erwachende Liebe ihrer Eltern und Angelas schmerzhaften Vaterverlust parallel führt, wird Marie-Gabriel, die Frucht dieser Liebe, aus der Überwindung des Vaterverlusts heraus geboren. In *L'Île et une nuit* nennt Maximin seine Protagonistin „Antillaise Shéhérazade“ (*Île* 163). Aus dem gleichen Überlebenskampf heraus, der Shéhérazade dazu bewegt, die *Erzählungen aus den 1001 Nächten* vorzutragen, schreibt auch Marie-Gabriel um ihr Leben.

Shéhérazade soll wie viele andere Jungfrauen vor ihr nach der Hochzeitsnacht mit dem Sultan getötet werden, damit sie ihren Gemahl nicht betrügen kann. Nach dem Vollzug der Hochzeit beginnt sie, dem Sultan eine Geschichte nach der anderen zu erzählen, und entgeht so dem sicheren Tod am nächsten Morgen. Denn während des nächtlichen Erzählens gelingt es ihr, die Neugier des Sultans so sehr zu entfachen, dass er am nächsten Abend die Fortsetzung der Geschichte hören will und die Hinrichtung Tag für Tag hinausschiebt, bis er nach 1001 Nächten von der Treue seiner Gattin überzeugt ist und ihr das Leben schenkt. Aber Shéhérazades Überlebenstaktik kann nur deshalb funktionieren, weil außer dem Sultan auch ihre Schwester Dinarzade den Erzählungen lauscht. Sie ist es, die nach der Hochzeit die Schwester um eine Geschichte bittet. Sie ist es auch, die am Ende der Nacht die Neugier des Sultans weckt, indem sie bedauert, dass ihre Schwester aufgrund der nahenden Hinrichtung

die Geschichte leider nicht weiter erzählen könne. Nur durch die Verdoppelung der weiblichen Protagonistin in die Erzählende und die Fragende kann der Trick überhaupt gelingen.

In Maximins Romantrilogie ist die Verdoppelung eines der wichtigsten Motive überhaupt. Es wimmelt nur so von Doppelgängern, Zwillingen oder Paaren im Zwillingskostüm. Namen wie Louis, Gabriel, Angela, Elisa, Toussaint, Siméa erscheinen in mehrfacher Besetzung. Biographien sind gedoppelt und vermischt. Die Eigenschaften einer Romanfigur gelten auch für andere⁴⁴ und selbst die Inseln Martinique und Guadeloupe werden als Zwillingspaar bezeichnet (*Isolé* 150)⁴⁵. Am Rande kommt auch H. Adlai Murdoch in seinem Artikel, der allerdings den Inhalt der Romane teilweise falsch wiedergibt, auf die Doppelung in *L'Isolé Soleil* zu sprechen. Das Motiv des Zwillings interpretiert er aber als Symbol der Widersprüchlichkeit des kreolischen Individuums, als „construction of the asymmetry of creole identity through an elaboration of its double perspective.“⁴⁶

Für die kommunikationsgestörten Romanfiguren – allen voran Elisa und Angela, aber auch Marie-Gabriel, die schließlich als fiktive Romanautorin direkten Einfluss auf den Verlauf ihrer Geschichten hat – liegt in der Verdoppelung genau wie im Fall von Shéhérazade und Dinarzade ein Überlebensmodell. Verdeutlicht wird dies durch das kreolische Märchen von Pélemanlou. Während in der traditionellen Fassung der kleine Flötenspieler Pélemanlou der *bête-à-sept-têtes* zum Opfer fällt, weil er nur eine begrenzte Zeit durch den Zauber seiner Musik verhindern kann, dass sie ihn auffrisst, erzählt Louis-Gabriel der kleinen Angela eine andere Version, die eine entscheidende Neuerung enthält. Louis-Gabriel lässt Pélemanlou nicht sterben, sondern stellt ihm den Zwillingsbruder Pélemanli an die Seite, der wie im Märchen vom Hasen und dem Igel für Pélemanlou einspringt, sobald dieser erschöpft ist. Das abwechselnde Musizieren der Jungen bringt der *bête-à-sept-têtes* den Tod.⁴⁷ Sie stirbt vor

⁴⁴ Die Figurenkonstellation bestehend aus Marie-Gabriel und ihren beiden Geliebten Antoine und Adrien geht über offensichtliche Doppelungen, die die Figuren mit dem gleichen Namen versieht, hinaus. Es heißt von ihnen, sie seien „une trinité sans troisième“ (*Soufrières* 231), d. h. es handelt sich nicht um drei, sondern nur um zwei Figuren. Antoine und Adrien ergänzen sich gegenseitig zur Figur des einen männlichen Protagonisten. Außerdem bilden auch Marie-Gabriel und Adrien ein Paar, das sich gegenseitig bespiegelt (cf. *Isolé* 107). Eine Verdoppelung außerhalb des Romangeschehens betrifft den Autor selbst, der, wie bereits erwähnt wurde, in Marie-Gabriel seine weibliche Seite wiedergeben wollte.

⁴⁵ Die Verdoppelung und Spiegelung erfasst auch das Geschriebene selbst. Adrien wünscht sich in seinem ersten Brief an Marie-Gabriel ein Buch, das sich selbst reflektiert: „Pour ma part, je rêve souvent d'un livre à écrire dont les pages de droite accueilleraient mes pensées, et celles de gauche les tiennes en regard.“ (*Isolé* 20). Die Seiten des Buches würden sich wie in einem Spiegel betrachten.

⁴⁶ Cf. H. Adlai Murdoch, 1994, 91.

⁴⁷ Auch als Marie-Gabriel in *L'Île et une nuit* der *bête-à-sept-têtes* ausgeliefert ist und eine Rettung aus der prekären Lage unmöglich scheint, befreit Marie-Gabriel die Technik der Verdoppelung aus der Falle. Der Wirbelsturm verwechselt Marie-Gabriel mit ihrer Mutter Siméa, die der Sturm 1928 in derselben Position am selben Ort vorgefunden hat. Das Auge des Zyklons nimmt nur eine Person war, obwohl es zwei Personen vor sich hat, genau wie die *bête-à-sept-têtes* nur Pélemanlou wahrnimmt, der sich in Wahrheit mit seinem Bruder

Erschöpfung, und alle Kinder, die sie zuvor verschlungen hat, werden heil aus ihrem Bauch befreit. Nur die Verdoppelung des Flötenspielers und das abwechselnde Spiel, kurz, das Prinzip der Vervielfachung rettet den Kindern das Leben. Ihr musikalischer Dialog wird so zur Überlebenstechnik. Modell dafür gestanden hat der Jazz. Louis-Gabriel ist selbst ein begabter Jazz-Klarinettist. Bereits die Art und Weise, auf die er das kreolische Märchen abwandelt, erinnert an die in der Jazz-Musik üblichen Improvisationen: Er erzählt die Geschichte „en inventant au fur et à mesure ses variantes.“ (*Isolé* 196). Die Version des Märchens steht anfänglich genauso wenig fest wie die Ausführung des Standards in der Jazz-Musik. Sie ergibt sie sich erst aus dem Fließen der Wörter und der Noten selbst.⁴⁸

Der Jazz gibt Louis-Gabriel nicht nur einen glücklichen Ausgang für Angelas Lieblingsgeschichte ein, er stellt auch ein Modell zur Verfügung, das gestörte Kommunikationsverhalten der Romanfiguren auf Umwegen ins Positive zu wenden. Auf dem Weg zum Krater begegnen Louis-Gabriel, Toussaint und Siméa den bizarren Felsformationen der Kraterlandschaft:

L'imagination du volcan a explosé dans la forme de chaque rocher, [...] sur lequel tout cri lancé en direction des portes d'enfer est repris puissamment près de cinq fois par l'écho, qui ramène mélangées en désordre les syllabes de vos prénoms proférées par Louis-Gabriel au regret de ne pas avoir emporté son instrument pour trouver des suites d'accords inédits grâce à ce décalage d'unisson. (*Isolé* 227)

Louis-Gabriel ruft die Vornamen der Freunde in den Krater. Begeistert hört er das fünffache Echo, das sich vermischt und Klangformationen erzeugt, die Louis-Gabriel zu Innovationen im Jazz inspirieren. Das Echo nimmt hierbei das Motiv der Verdoppelung auf, denn es stellt eine Vervielfachung des gesprochenen Wortes dar. Am Kraterrand denkt er an das Echo-Erlebnis: „Il faudrait jouer des blues en décalage d'unisson, exactement comme cet écho, des solos sans solitude.“ (*Isolé* 229)⁴⁹ Der Gedanke der „solos sans solitude“ spiegelt inhaltlich das Geschehen um Pélamanli und Pélamanlou wider, wo die Rettung eben in einer Reihe aufeinander folgender Flötensoli bestand.

abwechself. In *L'Île et une nuit* ist es folgerichtig Marie-Gabriels Doppelgängerin Siméa, die ihre Tochter als tote Mutter aus den Fängen der *bête* befreit. Um das Biest zu töten, braucht es „un être assez généreux pour porter deux cœurs dans son seul corps.“ (*Île* 147).

⁴⁸ Auf die Bedeutung des Jazz für Maximin kommt auch F. Nick Nesbitt zu sprechen. Seine Hauptthese beschränkt sich aber auf Maximins Darstellung der Geschichte und geht nicht auf inhaltliche und strukturelle Affinitäten der Romane zur Jazzmusik ein. Nesbitt zufolge bestehe die Bedeutung des Jazz für Maximin darin, dass der Autor die Geschichte seiner Insel bearbeite und wandle wie dies ein Jazzmusiker bei einer Improvisation tun würde. Maximins Leistung liege deshalb in der eingehenden Studie der geschichtlichen Quellen und in der Kreativität, mit der er die Quellen abwandle. Cf. F. Nick Nesbitt, 1998.

⁴⁹ Im traditionellen Blues findet sich die Struktur der Verdoppelung ebenfalls wieder, denn die ersten Verse werden im Allgemeinen zwei Mal gesungen, bevor die Strophe durch eine Art Koda, in der die Konsequenz aus dem Gedanken des ersten Verses zur Sprache kommt, abgerundet wird.

„Solos sans solitude“ wendet die Einsamkeit und Dialogunfähigkeit der Romanfiguren ins Positive und löst unter dem Vorzeichen der Jazzmusik das Paradox des geselligen Alleinseins auf. Das Modell birgt für die Romanfiguren die Chance, trotz einer gestörten Kommunikationsfähigkeit miteinander in Kontakt zu stehen, indem das monologische Solo des Einzelnen eingebunden wird in den musikalischen Kontext des Zusammenspiels und der typischen Frage-und-Antwort-Muster im Jazz⁵⁰. Geht man noch einen Schritt weiter, so bergen die „solos sans solitude“ das Rezept für die Bauweise des Romans, denn wie im Jazz formen die einzelnen Textfragmente eine Collage, deren Einzelbeiträge stets aufeinander antworten und in Bezug zueinander stehen. Die Musik dient also nicht nur als Überlebens- und Kommunikationsmodell⁵¹, sie stellt das Strukturprinzip der ganzen Trilogie dar.

Die Musik vermag sogar die Negativität der Zyklonenmetapher umzuwerten. Als Siméa Louis-Gabriels Klarinettenimprovisationen – sein Echo auf die am Abend genossene Musik – zu Ohren kommen, verspürt sie die Musik wie einen Zyklon in ihrem Körper. Doch diesmal sorgt der metaphorische Wirbelsturm nicht wie im Fall der Abtreibung für Tod und Verwüstung, sondern er reißt alles Negative mit sich fort und bedeutet physisch erfahrbare Liebe:

Louis-Gabriel est tellement remué par cette musique que vous redécouvrez ce soir [...] que lui qui n'a rien joué malgré l'insistance de Nice prend le saxo-alto d'un invité et commence à improviser, à l'écart sur la galerie, une suite étourdie d'appels rythmés par les battements des cœurs de terre des tambourineurs, comme un oiseau en vol au-dessus d'une forêt, explorant chaque sentier, fonçant dans les entrées débouchant sans souffle des sorties, hésitant aux carrefours, grim pant aux arbres, chutant dans les ravines, promenant sans savoir sa musique dans ta gorge et ton corps ouverts les yeux fermés, pénétrant comme un cyclone, oui, comme un cyclone c'est que tu ressens, mais un cyclone qui réduirait à néant sur son passage tout ce qui ne serait pas émotion, amour et communion. (*Isolé* 211f)⁵²

In einer zentralen Szene aus *Soufrières*, wo der Vulkan als Augenzeuge von der ersten Liebesbegegnung zwischen Elisa und Jadreuse berichtet, gelingt es Elisa zum ersten Mal nach ihrem traumatischen Erlebnis, einige Wörter auszusprechen. Sie wiederholt ein kreolisches Sprichwort und ihren Namen. Das Sprichwort und der viermal wiederholte Name fungieren

⁵⁰ Louis-Gabriel und Siméa beschäftigt seit dem Vortag die Frage, was Angela mit den drei „S“ meinte, die diese auf Siméas Faschingsbluse stickte. Auch darauf scheint „Solos sans solitude“ eine optimistische Antwort geben zu wollen. Die drei „S“ sind eines der rekurrenten Motive bei Maximin, die dem Leser an mehreren Stellen des Textes begegnen und die je nach Kontext eine andere Bedeutung tragen.

⁵¹ Lebensrettend ist die Jazzmusik auch im Fall von Louis-Gabriel, der den Zyklon von 1928 nur deshalb als Einziger seiner Familie überlebt, weil er die Schule geschwänzt hatte, um eine Orchesterprobe zu belauschen: „C'est ainsi que la musique est devenue pour moi depuis l'antidote de la mort.“ (*Isolé* 182).

⁵² Die Textpassage wiederholt nicht nur das Motiv der drei „S“ („sans souffle des sorties“, „sans savoir sa musique“) und das Motiv des Echos, sie nimmt auch das Spiegelmotiv wieder auf. So spiegelt die Textpassage andere Passagen des Romans wider: „hésitant aux carrefour“ spielt auf das erste Aufeinandertreffen von Siméa und Louis-Gabriel an einer Straßenkreuzung an. In der Formulierung „grim pant aux arbres“ klingt Marie-Gabriels Gewohnheit an, auf die Bäume in ihrem Garten zu steigen.

als Vorformen eines möglichen Dialogs. Sie haben keine unmittelbare Mitteilungsabsicht, sondern stehen für sich. Ihre Bedeutung liegt darin, dass Elisa sie als gesprochene Wörter Jadreuse zum Geschenk macht. Als Echo dieser ersten mündlichen Botschaft schenkt Jadreuse seiner Freundin einen kleinen Taschenspiegel, den er einst von seiner Mutter bekam:

C'est alors que Jadreuse tire de la poche arrière de son blue-jean un tout petit miroir rond cerclé d'argent, un vieux souvenir de sa mère disparue, avec lequel il aime jouer à détourner le soleil, et qu'il pose en offrande dans la main d'Élisa restée ouverte pour recueillir l'écho de sa première parole. Le cadeau de Jadreuse, le miroir d'Élisa pour redoubler ses yeux et rattraper l'espace perdu. Un miroir pour tamiser le passage des phrases en bouche en reflétant la trace de chaque objet re-nommé, de chaque image retrouvée. (*Soufrières* 166)

Der Spiegel nimmt das Kreismotiv der Leere auf, indem nicht die Spiegeloberfläche als solche bedeutsam ist, sondern nur das, was die blanke Oberfläche widerspiegeln vermag. Der Spiegel soll Elisa im Schutz der Mittelbarkeit die Dinge der Welt vorführen, damit sie sie neu benennen kann. Durch die Verdoppelung wird für Elisa die Welt sprachlich, aber auch konkret räumlich neu zugänglich. Sie erhält den Spiegel als Echo, als Geschenk für ihre ersten Worte. Spiegel und Echo erscheinen somit als heilsame Hilfsmittel, die die Romanfiguren vor der Außenwelt schützen. Jadreuses Lieblingsbeschäftigung mit dem Spiegel, nämlich die Strahlen der Sonne umzulenken, verräumlicht die Bedeutung der Verdopplung als Ausweichstrategie: dem direkten Weg wird der Umweg, *le détour*, vorgezogen.

Im Schenken – und, nebenbei bemerkt, auch im gemeinsamen Essen – liegen weitere Ersatzhandlungen, die die Kommunikation zwischen den Romanfiguren substituieren sollen. Ein sehr bedeutendes Geschenk ist beispielsweise eine Reproduktion von Wilfredo Lams „La Jungle“ von 1942, die Adrien Marie-Gabriel aus Paris schickt und die im weiteren Verlauf der Trilogie die Handlung begleitet. Die Wichtigkeit von Lam für Maximin findet darin Ausdruck, dass er seine Kapitel in *Soufrières* nach einigen von Lams Gemälden benannt hat. Doch die Parallelen zwischen Maximins Trilogie und Lams Werk gehen noch weiter. Der freundliche Eindruck, den „La Jungle“ zu geben vermag, wird relativiert, wenn man Lams Gesamtwerk in Betracht zieht. Lam hatte wie Maximin eine Vorliebe für das Motiv der Frau, doch sind die Frauen, die er malt, isolierte, leidende und stumme Gestalten. Es sind Frauen hinter Gittern oder in Kästen eingesperrt, deren Gesichtszüge selbst kasten- und gitterförmig sind⁵³.

In Gemälden wie „Zambezia, Zambezia“ (1950), „Mujer sentada“ (1955) oder „Figura sobre negro“ (o.A.) haben die Frauen statt eines Mundes nur drei nach vorne gerichtete Stacheln, die jede Kommunikation unmöglich machen. „Retrato en azul“ (o.A.) zeigt eine

⁵³ Cf. „Jeune fille au fond carré“, 1939, oder „Femme couchée“ von 1940.

Person mit eckigen, starren Gesichtszügen in ebenso starrer und verkrampfter Haltung: die Hände sind vor dem Körper verdreht und verschränkt. In der Einleitung zum Ausstellungskatalog von Paris 1983 schreibt José Ayllon zu Lams Pariser Jahren Folgendes:

Il peint des personnages isolés, schématiques, amoindris, incapables de toute communication avec le monde extérieur. Ce sont des personnages muets que l'intensité de la douleur empêche de souffrir. Ce sont toujours des femmes qui ont perdu leur sexualité. Des êtres décharnés, vaincus par la fatigue d'une longue bataille.⁵⁴

Es ist erstaunlich, dass Maximin dieser sehr gewichtigen Seite von Lams Werk in seiner Trilogie keinen Platz einräumt, sondern sich auf das farbenfrohe, freundliche Bild „La Jungle“ fixiert. Meiner Meinung nach lässt sich darin eine Parallele zu Maximins Werk selbst ziehen: Wie der positive Eindruck von „La Jungle“ bei einseitiger Betrachtung über die düsteren Farben Lams hinwegtäuschen mag, so täuschen auch Maximins Selbstaussagen mit ihrer scheinbaren Oberflächlichkeit und seine poetischen Spielereien über die Brisanz seiner Texte hinweg. Doch in der Tiefenperspektive des Romans kommen ähnlich furchtsame, zutiefst ver- und gestörte Individuen zutage wie dies in Lams Bildern der Fall ist, wenn man außer „La Jungle“ Lams Werk als Ganzes betrachtet.⁵⁵ Antoinets bereits zitierter Vergleich von Graffiti/Wand und Leben/Tod bestätigt, dass der Blick über das Geschriebene hinaus den Tod offenbart, und rückt gleichzeitig die Schreibtätigkeit in den Kontext der bildlichen Kunst.

Die Bespiegelung der Welt und die Verdoppelung der Personen schafft wie im Fall von Pélamanlou eine Kontinuität, die, wie wir gesehen haben, selbst die *bête-à-sept-têtes* zu Fall bringt. Maximins Strategien der Doppelung und der Verschriftlichung – denn was ist Schreiben anderes als die Aufspaltung der einen Person in den Schreibenden und den Beschriebenen? – zielen darauf ab, eine Kontinuität zu schaffen, die für die Bewohner der Antillen identitätsstiftend ist. Indem die Kolonialherren den Antillen die koloniale Geschichtsversion aufdrängten, wurden die Antillen jahrhundertlang um eine eigene Geschichte betrogen. In diesem Kontext überträgt Maximin die Verdoppelungsstrategie auf die Geschichte. Er schreibt Marie-Gabriels Genealogie und Lebensgeschichte und gleicht den Mangel an identitätsfördernder Kontinuität durch die Verdoppelung der vorhandenen Personen aus. Die sich im Spiegel, im Anderen und im Text verdoppelnde Person ist nicht wie Narziss dem Tod geweiht, sondern wird erst durch die Verdoppelung überlebensfähig.

⁵⁴ Cf. Wilfredo Lam, 1983 (a), n.f.

⁵⁵ Cf. Wilfredo Lam, 1983 (a). Cf. auch den Katalog der offensichtlich gleichen Ausstellung in Madrid, in dem teilweise eine andere Auswahl der Bilder reproduziert ist: Wilfredo Lam, 1983 (b).

Und die stumme Echo versteinert nicht ungeliebt zu Fels, sondern wird selbst zur musikalischen Inspirationsquelle und zum Geschenk. Indem Maximin den abendländischen Mythos von Narziss und Echo umkehrt, öffnet er der antillanischen Literatur den Raum hinter dem Spiegelbild⁵⁶ und den Wiederhall eines Textes „en décalage d’unisson.“

⁵⁶ Cf. folgende Passage aus Marie-Gabriels Traum vom Vulkanausbruch: „Ton cahier s’entrouvre, le colibri s’envole dans un sourire, libéré par l’hibiscus épanoui au soleil. Tant qu’il monte dans le ciel, son ombre s’enfonce sous le miroir de l’eau à la rencontre du poisson bleu.“ (*Soufrières* 12). Das Spiegelmotiv ist eines der häufigsten des Romans. Im Spiegelmotiv klingt die postkoloniale Problematik der Aufspaltung des kolonisierten Individuums in das Ich und den Anderen an, d. h. die Entfremdung des Kolonisierten, der nicht mit seinen eigenen Augen auf sich selbst zu blicken vermag, sondern sich und die Umwelt durch die Brille des Kolonialherren wahrnimmt. Diese Bedeutung des Spiegels wird vor allem durch Adrien in dessen *Cahier d’écritures* zur Sprache gebracht, als er von seinen Erfahrungen in Paris berichtet. Er spricht in diesem Zusammenhang von sich und seinem „double“.

8 Eine Romanwelt der Gegensätze: Gisèle Pineau

8.1 Der Wirbelsturm und die Verwüstung der Körperlandschaft

Im Erscheinungsjahr von Daniel Maximins *L'Île et une nuit* veröffentlicht Gisèle Pineau, ebenfalls von der Insel Guadeloupe stammend, ihren zweiten Roman, *L'espérance-macadam* (1995). Beide Romane, so stilistisch wie strukturell unterschiedlich sie auch sind, weisen prägnante thematische Gemeinsamkeiten auf. Maximin und Pineau greifen auf das Motiv des Wirbelsturms zurück, dessen Bedrohung für die Romanfiguren über die rein physische Gefahr, durch den Wind körperliche Unversehrtheit und Besitz zu verlieren, hinausgeht und zur Metapher größter Seelennot und gewalttätiger Einflussnahme auf Körper und Geist wird.¹ Bei Maximin lag die Gefahr des Zyklons für seine Protagonistin Marie-Gabriel darin, dass der Stress der äußerlichen Ausnahmesituation psychische Verletzungen zum Vorschein brachte, die im alltäglichen Normalzustand verdeckt geblieben wären. Dem Zyklon kam die Rolle zu, den schmerzhaften Verlust der Mutter in Erinnerung zu rufen. Die Verbindung von Wirbelsturm und der wiedererlangten Erinnerung war insofern kausal, als der Tod der Mutter bei Marie-Gabriels Geburt von den Verletzungen durch den erzwungenen Abbruch ihrer ersten Schwangerschaft herrührte, wobei die Abtreibung durchgängig mithilfe der Metapher des Zyklons umschrieben worden war. Als Marie-Gabriel diese Urszene während des Wirbelsturms in *L'Île et une nuit* durchlebt und ins Kindesalter, das Alter der höchsten Verletzlichkeit, regrediert, nimmt für sie die psychische und körperliche Bedrohung des Sturms die Formen der *bête-à-sept-têtes* an: Zyklon und Bestie verkörpern den gewaltsamen Eingriff in das eigene Leben.

In *L'espérance-macadam* kommt der gleiche Mechanismus der Verknüpfung der äußerlichen Erscheinung des Sturms mit einem gewaltsamen Übergriff auf die Körperlichkeit der Romanfiguren zum Tragen. Im Zentrum des Geschehens stehen Eliette, eine ältere Frau, und das junge Mädchen Angela, die in Savane-Mulet wohnen und dort benachbart sind. Am Beginn des Romans schweift Eliettes Blick über die Verwüstung, die der Zyklon Hugo in Savane-Mulet hinterlassen hat: „Restait rien de bon. Que des immondices. Y avait pas même une planche debout, une tôle en place. Vestiges de cases. Souvenirs de chemins qui perçaient au cœur de Savane.“² (*Espérance* 7). Kein Haus steht mehr, überall liegen Trümmerteile und entwurzelte Bäume, auf dem Viertel liegt der üble Geruch des Verfalls: „Senteurs de vie et de mort embrassées. Encens de putréfaction. Effluves traîtres et menteurs que ramenaient tous

¹ Neben dem gemeinsamen Motiv des Wirbelsturms findet man bei Pineau ebenfalls vermehrt die Themen des Verstummens, der mangelnden Ausdrucksfähigkeit und der Flucht in den Wahnsinn.

² Gisèle Pineau, *L'espérance-macadam* (Paris: Stock, Collection Le livre de poche, 1995). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Espérance* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

les souffles émanant de Savane.“ (*Espérance* 7). Dennoch wird die negative Ausgangsposition in Eliettes Augen zum hoffnungsvollen Neubeginn: „Y avait sûrement moyen de remettre debout le paradis qui marchait dans les rêves de Joab. Replanter des fleurs et des arbustes, des cases-félicité. Ouvrir le ciel aux oiseaux disparus. Curer le fond de la rivière. Tracer des routes neuves.“ (*Espérance* 8). Die Zerstörung durch den Wirbelsturm birgt die Chance, von vorne zu beginnen und ein neues Leben zu wagen.

Nun schließt sich Eliettes Rückblick in die Zeit vor dem Zyklon Hugo an. Sie erwähnt vor allem einen Sonntag, der einen tiefen Einschnitt in ihrem Leben darstellt. Nach und nach erfährt der Leser, was vor dem besagten Sonntag passierte. Dabei wechselt der Roman häufig die Erzählerperspektive und lässt verschiedene Personen aus Savane zu Wort kommen: Eliette erzählt aus ihrem Leben, das vor allem durch den Zyklon von 1928 geprägt ist. Damals hatte ein herabstürzender Dachbalken ihren Unterleib so sehr verletzt, dass sie vor Schreck einige Jahre verstummte und durch die Verletzungen unfruchtbar wurde. Die Erinnerung an den Zyklon wurde aus Erzählungen der Mutter Séraphine gespeist, die ihrer Tochter täglich von dem Vorüberziehen der *bête*, wie sie den Zyklon nennt, erzählt und darüber wahnsinnig wird. Eliette erinnert sich zudem an verschiedene blutige Episoden aus dem Alltag Savane-Mulets, das mehr und mehr von Mord und Totschlag geprägt ist und langsam zu einem Elendsviertel verkommt.

Auch Rosette, Angelas Mutter, und Angela selbst denken an ihr bisheriges Leben in Savane zurück. Durch die Verhaftung Rosans, Rosettes Mann, den Angela des Missbrauchs beschuldigt hat, wird der Erinnerungsstrom ausgelöst. Eliette, die bisher versucht hatte, sich aus allen Vorfällen in Savane-Mulet herauszuhalten, ist tief bestürzt und nimmt Angela zu sich. Das Mädchen war zuvor von ihrer Mutter Rosette, die anscheinend von dem jahrelangen sexuellen Missbrauch unter ihrem Dach nichts mitbekommen hatte und wollte, aus dem Haus geworfen worden. Angelas Schicksals bringt Eliettes Leben aus dem Gleichgewicht, denn während Angela bei ihr wohnt und von ihrer Not erzählt, wird Eliette klar, dass ihr in ihrer Jugend das gleiche widerfahren ist. Nur hatte sie bisher den Vorfall verdrängt und vergessen. Langsam beginnt sie sich zu erinnern und kommt dahinter, was am Tag des Zyklons von 1928 wirklich geschehen war: sie war von ihrem Vater sexuell missbraucht worden. Als die Mutter die Tat entdeckte, schnitt sie dem Mann ein Ohr ab und warf ihn aus dem Haus. Der Tochter wollte sie die Erinnerung ersparen und erfand deshalb die Geschichte vom Dachbalken. Des Weiteren erfährt der Leser, dass Eliettes Vater, als Kind Ti-Cyclone genannt, nach dem Vorfall ein zweites Mal heiratete und mit einem jungen Mädchen einen Sohn bekam: Rosan. Rosette war schon als Mädchen vor ihm gewarnt worden, denn ihm wurde nachgesagt, dass er

dieselbe unheilvolle Veranlagung in sich tragen müsse. Als Angela einige Tage bei Eliette verbracht hat, kündigt sich der Zyklon Hugo an. Die beiden verlassen Savane-Mulet und machen sich zu Eliettes Patin auf, der Schwester von Eliettes Vater, um in einem sicheren Steinhaus den Sturm zu überstehen.

Nach dem Trauma der Vergewaltigung durch den eigenen Vater und der schweren Unterleibsverletzungen, die er ihr zufügte, vergisst Eliette, was vorgefallen ist, und verstummt für einige Jahre. Ihren Zustand begründet ihre Mutter, die sie vor der Wahrheit schützen will, mit den Auswirkungen des Wirbelsturms, von dem sie täglich erzählt. Sie überblendet das Bild des Vergewaltigers mit dem des Dachbalkens, der sich aus dem Gestühl löst und auf Eliette herabfällt. Das Ungetüm, la *bête*, ist nun die Personifikation des Zyklons selbst. Der Zyklon – die Großschreibung im folgenden Zitat deutet darauf hin – wird zur mythischen Entität, die für alle Ungereimtheiten in Eliettes Leben eine Erklärung liefert. Eliette, die am Beginn des Romans noch der Meinung ist, sich an den Sturm erinnern zu können, muss erkennen, dass sie sich in Wirklichkeit an gar nichts erinnern kann:

Le Cylone l'avait rendue ainsi, lâche, indifférente, faible et molle. Elle avait gardé quelques rares souvenirs des événements. Avec le temps...

Non, en vérité, Éliette ne se souvenait de rien. C'était sa manman qui lui racontait toujours la nuit où le Cyclone avait chaviré et pilé la Guadeloupe. (*Espérance* 93)

Ihr Leben verläuft seither in immer gleichen Bahnen. Eliette hat sich völlig von der Außenwelt und ihrem Innenleben abgeschottet, um so wenig verletzlich zu sein wie nur möglich: „Seulement qu'on me laisse exister dans la paix de ma case.“ (*Espérance* 9). Prägnanterweise wählt sie nicht das Verb „vivre“, sondern nimmt Vorlieb mit „exister“ und „vivre encore un peu“ (*Espérance* 21). Vor unliebsamen, unerwünschten Gedanken läuft sie davon:

Alors un lot de pensées a déboulé de la rue et y en a même qui se sont mises à me poursuivre. J'ai voulu marcher à plus grand train. Si j'avais été jeune, j'aurais couru jusqu'à Savane pour fuir cette rue de Ravine-Guinée où les pensées sortaient comme des crabes de leurs trous et me montaient dessus, moi, Éliette Florentine. (*Espérance* 18)

Wie aus unterirdischen Erdlöchern kommen die bösen Erinnerungen in der Gestalt kleiner Erdkrebse aus ihrem Unterbewussten hervor. Das Bild des Lochs und die Formulierung „me montaient dessus“ verweisen auf den Inhalt der Gedanken, die Eliette zu unterdrücken versucht. Auch nachts verfolgen sie Wahnvorstellungen:

Certains soirs, elle aurait juré qu'une bête égarée se tenait debout derrière sa porte, balançant entre deux idées: rentrer pour l'égorger ou bien attendre que son cœur déraile et s'arrête. Des moments, elle entendait, clairs, deux souffles qui luttuaient et s'opposaient sans paroles. (*Espérance* 27)

Ohne es zu wissen, hört Eliette, wie Angela von ihrem Vater heimgesucht wird, und assoziiert die Geräusche folgerichtig mit der Bestie, von der ihr ihre Mutter so oft erzählt hat.

Erst als Eliette mit Angelas Schicksal konfrontiert wird, nimmt sie die Botschaften ihres Unterbewussten wahr. Angela erzählt ihr, dass sie sich stets vorgestellt hat, der Vergewaltiger wäre nicht ihr Vater, sondern eine Bestie in Menschengestalt, *une bête*. So erwacht in Eliette das Bild der *bête* zu neuem Leben und wird allmählich mit Erinnerungsmaterial gefüllt. Angelas und Eliettes Geschichten werden inhaltlich und strukturell parallel geführt – sie erzählen sich nacheinander ihre Geschichten, ohne überhaupt aufeinander einzugehen – und solange überblendet, bis Eliette in ihrer Erinnerung nicht mehr nur den herabfallenden Dachbalken, sondern die Gestalt eines Mannes erblickt: „Alors, Éliette vit la poutre qui venait droit sur elle pour la pilonner. Une poutre vivante qui avait un visage, des yeux, des dents longues, des narines toutes frémissantes de rage.“ (*Espérance* 161).

Endgültige Klarheit über die Vorfälle bekommt Eliette erst am Ende des Romans durch ihre Tante, die Schwester ihres Vaters. Diese offenbart ihr, dass Eliettes Vater selbst das Verbrechen begangen hat, er, den seine Schwester als Kind immer Ti-Cyclone zu nennen pflegte. Während draußen der Zyklon Hugo tobt, löst sich das Gesicht ihres Vaters letztlich klar aus dem Holzbalken heraus. Die Darstellung des Sturms nimmt den Kern der Erinnerungen wieder auf: Hugo fällt über die Insel her wie über eine wehrlose Frau:

Grand manège effroyable... Et puis, il y eut un terrible chuintement, déchirure de chair et fracas d'os, comme si la terre s'ouvrait en deux pour laisser entrer le fer du Cyclone... han! han! jusqu'à la garde. Au loin, on entendit héler une femme blessée quelque part dans la nuit. Femme abattue-démolie criant l'Éternel. (*Espérance* 215)

Nachdem in einem ersten Schritt die Erde sich wie beim Geschlechtsakt zu öffnen scheint, um der phallischen Gewalt des Zyklons Einlass zu gewähren, schwenkt der Blick des Erzählers auf eine tatsächliche Frau, die vom Sturm verletzt wurde, und verstärkt so die Wirkung der sexuell aufgeladenen Sturmmetapher. Das Bild des Zyklons kondensiert zum männlichen Geschlechtsteil, zum Schwert, zum Wurm, zur Schlange. Die Bestie ist nun die männliche *bête longue* (kreolisch für Schlange), die jahrelang Eliette innerlich zerfraß, ohne dass sie von deren Existenz wusste:

Vécu soixante ans avec un cyclone niché en dedans d'elle comme un serpent qui étouffait tous les bébés qu'elle aurait pu porter, tous les poupons à qui elle aurait aimé donner ses tétés à sucer. Un cyclone qui avait terrassé l'amour en elle. Une bête longue comme un ver solitaire et surnois qui lui avait mangé les entrailles et la cervelle. (*Espérance* 205)

Indem Pineau das Bild der Zyklone zum Symbol der Schlange, dem Urbild des Bösen, verdichtet, kommt es zu einem Wechsel in der Beschreibung des sexuellen Missbrauchs an

Eliette und Angela. Sie verlässt den Bereich des realen Geschehens und verleiht den Vorfällen einen mythischen Unterton. Gleiches gilt für die Beschreibung der Vergewaltigung aus der Sicht Rosans. Für ihn stellt Angelas Körper eine Seligkeit verheißende Paradieslandschaft dar, die ihn unablässig anzieht. Im Gefängnis erinnert er sich:

Cyclone... Combien de fois s'était-il jeté pis qu'un cyclone sur le corps d'Angela. Bête sauvage! Et ça aurait pu durer longtemps encore. Il pouvait pas se retenir. Y avait une machine en dedans de lui, mécanique diabolique qui le poussait toujours dans la chambre d'Angela. Son Ange, sa délivrance... Y avait une voix qui l'appelait tout au fond d'Angela. Et quand il s'engouffrait dans ce couloir, il tombait en plein ciel. Le paradis! Tellement doux-coton, tiède et fleuri. (*Espérance* 185)

Während Angela, die Engelsgleiche, und ihr Körper mit dem Bereich des Himmlischen assoziiert werden, geht Rosans Beschreibung über die des Zyklons und des wilden Tieres hinaus. In ihm scheint eine teuflische Macht zu walten, die in Opposition zu Angelas himmlischer Unschuld steht bzw. nur durch diese aufgehoben werden zu können scheint. Pineau operiert mit eindeutigen Kontrasten. Sie stellt dem ewig Guten und Engelsgleichen das absolut Böse entgegen, gegen das es kein Ankommen gibt. Rosan selbst wird zum Opfer dieser teuflischen Macht. Auf ihm lastet, wie er meint, die „maudition“ (*Espérance* 186) seines Vaters, der seinerseits Eliette missbrauchte. Durch die strukturelle Anlage des Romans bestätigt Pineau diese Vermutung: Rosans Vergehen ist als Erbschuld konzipiert, gegen die er sich nicht wehren kann, obwohl sie ihm vorausgesagt wird. So rühren sowohl Eliettes als auch Angelas Leid von einer einzigen Wurzel des Bösen her.

Die strukturelle Konzeption des Romans, die das Böse überhöht darstellt und auf eine einzige Quelle zurückführt, wird durch den Fall des jungen Mädchens Hermancia bestätigt. Hermancia, die ebenfalls in Savane-Mulet wohnt, wurde von sieben Männern nacheinander und regelmäßig vergewaltigt. Als ihr Vater dahinter kommt, tötet er die sieben Männer, die außer einem allesamt Familienväter waren. Der eine familienlose Mann ist in den Augen der Bevölkerung der Ursprung des Bösen, der die anderen mitgerissen haben muss:

Le septième mercenaire venait de nulle part, ou d'un ailleurs mal défini. Personne ne s'enquit de son corps. Et peut-être que ce fut mieux ainsi, on put le juger à l'aise. Quelqu'un lui jeta la première pierre et tout le bourg, ses mornes, ses bords de mer, ses derniers coins lapidèrent sa mémoire, voyant en cet homme dessouché la racine unique originelle du mal. Ma foi, ses compagnons n'avaient été que des moutons, disaient les gens. (*Espérance* 42).

Wiederum überwiegt eine biblisch anmutende Wortwahl. Der Mann ohne Familie wird zum bösen Verführer stilisiert, dem die Schafe nicht widerstehen konnten. Der Erzähler berichtet von dem Vorfall zwar aus einer gewissen Distanz, indem er die Dorfbewohner nur zitiert und sich aus ihrer Gemeinschaft ausschließt. Dennoch gibt die Struktur des Romans,

die das Übel auf einen genealogischen Stamm reduziert, den Dorfbewohnern recht. Pineaus Roman wird von einem schicksalsbetonten Fatalismus und einer Dämonisierung³ beherrscht, die scheinbar klar zwischen dem Guten und dem Bösen zu trennen weiß.⁴

8.2 Die Inbesitznahme der weiblichen Körperlandschaft

Der Körper wird bei Pineau wiederholt im Modus der Landschaftsbeschreibung dargestellt. Neben der negativen Variante der vom Wirbelsturm heimgesuchten und zerstörten Natur ist Pineaus Lieblingsmotiv der Garten. In *L'espérance-macadam* beschreibt der Erzähler, wie Eliette eines Morgens aufwachte und über Nacht zur Frau geworden war. Ihr Körper gleiche nun einem Garten in großer Blütenpracht:

Elle avait eu seize ans. Se souvenait de ce matin-là, où son corps s'était levé de la couche, tout différent, semblable à un jardin en grand bourgeonnement, promettant pommes, prunes, fleurs et quantités d'oiseaux aux branches des pieds-bois. C'était comme si elle avait mûri en une seule nuit, dans le sommeil.
(*Espérance* 103)

Das Hauptmerkmal der Gartenlandschaft ist die Fruchtbarkeit: die Bäume stehen in voller Blüte. Sie deuten auf reiche Ernte hin und beherbergen eine Vogelschar, die sich von den Früchten ernähren kann. Die Parallelsetzung der Fruchtbarkeit der Frau, des Bodens und der Natur erinnert an die Metaphorik der Kolonialliteratur.

Voll ausgekostet wird der Vergleich in einem weiteren Roman, *La Grande Drive des esprits*, Pineaus Erstlingswerk. Der Roman ist in zwei Handlungsstränge aufgeteilt, die erst am Ende des Texts zusammengeführt werden. Während sich ein Teil der Handlung auf die Erzählerin konzentriert, eine junge Fotografin aus Pointe-à-Pitre, die während der 1960er Jahre ins Erwachsenenalter eintritt, ist der größere Teil des Romans der Familiengeschichte ihrer Freundin Célestina gewidmet, die bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgt wird. Célestina stammt aus einer ländlichen Gegend Guadeloupes, wo die Bevölkerung teilweise noch von einer magischen Naturauffassung voller Geistwesen und Zauberei beherrscht wird. Im Zentrum der Genealogie steht die Liebesbeziehung zwischen Célestinas Eltern Léonce und Myrtha. Myrthas Körper nimmt in den Augen Léonces, der zwar seit langem in sie verliebt

³ Cf. auch eine Passage über den Zyklon von 1928 in Pineaus erstem Roman *La Grande Drive des esprits* (Paris: Le Sepent à Plumes, Collection motifs, 1993.). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Drive* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet. „En 1928, le démon parla dans les cieux, cracha, jura et frappa. Il avala un vent-fiel et par scélératresse, souffla son haleine délétère à la face du peuple qui courbait l'échine ou bien gobait des mouches au mitan de l'arc Caraïbe.“ (*Drive* 123).

⁴ Ein typischer Gedanke in Pineaus Roman ist daher auch, dass auf den antillanischen Nachfahren der schwarzen Sklaven ein Fluch lastet: „Non,“ denkt Rosette, „rien n'avait changé depuis qu'on avait transbordé les premiers Nègres d'Afrique dans ce pays qui ne savait qu'enfanter des cyclones, cette terre violente où tant de malédiction pesait sur les hommes et femmes de toutes nations. Rien n'avait changé...“ (*Espérance* 177). Die Gewalttätigkeit des Wirbelsturms dient als Abbild der Auswirkungen des Fluchs. „Enfanter des cyclones“ kann sich dabei auf Männer wie Rosan oder auf das tatsächliche Naturphänomen des Zyklons beziehen.

ist, aber aufgrund seines Klumpfußes keine Annäherung wagt, die Formen einer vielseitigen Landschaft an. Er spricht bei sich:

Insignifiant! Regarde ton pied! Elle te vomira!... Crois-tu vraiment que cette négresse déjà trop belle pour un bougre sans défaut d'aucune sorte, cette négresse dont le corps est un pays vierge où se chevauchent les abîmes, les crêtes et les plateaux, voudra d'un mâle bâti à la hâte? Crois-tu qu'un éclopé de ton espèce, que tout le monde crie Kochi, pourra un jour escalader ces mornes et fouler ce continent inexploré? Vanité pure! Autour d'elle, par mille et cent, les coqs battent des ailes, sautent et paradent, guettent sa virginité. Occupe-toi de tes ignames, Kochi! et enlève de ton esprit cette terre où tu n'accosteras jamais! (*Drive* 20)

Der weibliche Körper wird vor allem unter dem Gesichtspunkt der Jungfräulichkeit und des üppigen Kurvenreichtums betrachtet. Es ist ein Land oder eine Insel, die es noch zu entdecken gilt. Léonce muss bei Myrtha erst „landen“, um sich auf die Entdeckungsreise ihres Körpers zu begeben. Als Myrtha endlich erobert ist, löst ihre Stimme in Léonces Nacken einen „frisson tellurique“ (*Drive* 35) aus. Auch ihr Gesicht trägt für Léonce die Formen einer Landschaft.⁵ Die Frau wird als Geschöpf wahrgenommen, das ganz dem Schoß der Mutter Erde entstieg ist. Auch Myrthas Tochter wird durch die Brille des männlichen Entdeckers betrachtet:

Célestina avait hérité du visage harmonieux de son père: le front lisse, la même bouche avenante charriant parfois la moue amère de sa granman Ninette. Tout le reste lui venait de sa mère, en particulier son corps qui racontait à lui seul la géographie d'un pays où les mornes poussent à mesure près d'anses abandonnées, sauvages... où la terre nue s'étend à l'infini et débouche soudain sur d'obscures mangroves. (*Drive* 143)

Während Célestinas Gesicht die Spuren des Vaters trägt und von Harmonie, Glätte und Gefälligkeit bestimmt wird, ist ihr Körper wie der Myrthas einer wilden Landschaft gleich. Wieder weist die Erzählerin auf die runden Formen der Frau hin, die sie sowohl vertikal in einer Hügelandschaft als auch horizontal in den rundlichen Formen der Meeresbuchten verräumlicht sieht. Pineau verwendet für die Beschreibung des weiblichen Körpers einige Bilder, wie sie typisch für den kolonialen oder exotistischen Roman sind. Der Mann, der in die Rolle des Entdeckers schlüpft und das Land bzw. die Frau urbar machen wird, findet bei Célestina viel versprechende Voraussetzungen: Durch seine Menschenleere ist das Land – „abandonné“, „savage“, „nue“ – für den europäischen Entdecker und Siedler geradezu ideal. Die unendlichen Weiten des Neulandes – „à l'infini“ – versprechen genug Platz für alle, wertvolle Bodenschätze und die Sicherung der politischen und religiösen Freiheit. Für den Mann birgt das noch unerforschte Land grenzenloser Möglichkeiten auch die Chance, den Weg ins Unbekannte zu wagen. Plötzlich öffnet sich vor dem Entdeckenden die dunkle

⁵ Cf. „À son tour, Myrtha baissa les yeux. Léonce la contempla à l'aise, son regard caressant les mornes et les méplats du visage adoré.“ (*Drive* 40).

Mangrove und lädt ihn zu neuen Abenteuern ein. Pineau greift auf das Inventar der exotistischen Landschaft zurück, in der nur noch die schönen und liebeswilligen Frauen fehlen, die den Reisenden mit offenen Armen empfangen. Da die Frau, Célestina, aber den Anlass zum Exkurs in die exotische Landschaft gab, muss sie als Hintergrundbild mitgedacht werden. Interessanterweise fällt gerade Pineau als weibliche Autorin in den klischeehaften Beschreibungsmodus der Exoten zurück.

Eine ähnliche Passage findet man in Pineaus drittem Roman *L'Âme prêtée aux oiseaux*. Dort erinnert sich die Protagonistin Sybille, die seit Jahren in Paris wohnt, an ihre Jugend in Guadeloupe und an ihre damalige Liebe Gino. Der junge Mann hatte ihr damals die Heirat versprochen. Als Sybille aber schwanger wurde, lehnte er eine Verbindung ab, und Sybille zieht mit ihrem Sohn Marcello nach Frankreich. Auch in Ginos und Sybilles Fall stellt die Frau eine Landschaft dar, die auf den Mann eine anziehende und verheißungsvolle Wirkung ausübt. War es für Rosan die Erleichterung von den Sorgen seines Lebens, die er in Angelas jungem Körper suchte, so löst für Gino der Besitz des weiblichen Körpers maßlose Machtphantasien aus:

Elle était sa chose qu'il investissait et chevauchait d'une manière rosse. Elle était la trace sèche qui menait à sa jouissance à lui. Une terre rocailleuse qu'il ne cessait d'arpenter, à la fois orpailleur, sourcier et grand artificier. Impatient d'en extraire l'or, le feu et l'eau salée. Filons d'or, flots et filets d'eau qu'il buvait d'une même soif. Il devenait une roche dure sur le corps de Sybille. Se heurtait à elle jusqu'à ce qu'elle se change en roche. Deux pierres frottées jusqu'à l'usure pour engendre le feu qui libérait son âme. [...] En ce lieu, il n'y avait ni ciel ni mer. Seulement la terre, à l'infini, parsemée de corps femelles transformés en rocs ou bien en arbres. Il grimpait à un arbre, s'allongeait sur une roche. Il collait ses lèvres au bois, à la pierre, et soufflait, jusqu'à sentir un frémissement de vie. L'arbre ou la pierre s'animait, respirait, devenait corps de femme. Il triomphait de la mort.

Pareil à un dieu sur cette autre terre, Gino avait déjà compté de nombreuses métamorphoses, quand la fille à ses bords esquissait de sa bouche un cœur, pour évoquer amour et mariage. (*Âme* 194f)⁶

Die Frau ist für Gino das Objekt, das er zur Erfüllung seiner Lust benötigt. Wie Rosan scheint er von einer bösen Macht besessen, die seine Seele gefangen hält. Während er mit der Frau zusammen ist, entrückt er in ferne, weite Länder, in denen er der alleinige Herrscher ist. Wie im Fall der Beschreibung von Célestinas Körper ist der Mann derjenige, der die Schätze der Frau erst verwertbar und zugänglich macht. Gino wird in seiner Phantasie zum Goldgräber und Goldwäscher, der den fruchtlosen, steinigen Boden in puren Reichtum verwandelt. Er sieht sich in der gottesgleichen Rolle, der toten Materie das Leben einzuhauchen und den Tod

⁶ Gisèle Pineau, *L'Âme prêtée aux oiseaux* (Paris: Stock, Collection Le livre de poche, 1998). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Âme* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

gänzlich zu besiegen. Er ist es, der wie Prometheus das Feuer auf der Erde erzeugt. Die unwirtliche Natur – eine Art Steinwüste mit kargem Baumbestand – verwandelt sich unter seinem Körper in Leben. Sobald die Frau jedoch aus der Rolle des passiven Objekts herausfällt und zum sprechenden, individuellen Subjekt wird, befördert dies Gino aus der Welt der namenlosen Frauenkörper zurück in die Realität.

Während die Beschreibung von Célestinas Körper direkt die Stimme eines omnipotenten Erzählers wiedergibt, distanziert sich in Ginos Fall der Erzähler deutlich von den Machtphantasien des Mannes. Die ironische Wendung am Schluss der Passage bringt die Frau als vollwertige Person in den Text zurück. Auch der Kontext der Passage, der Gino als rücksichtslosen, brutalen und egoistischen Mann auszeichnet, rückt Ginos Ausflug in die Landschaft der Frauenkörper in ein kritisches Licht. Die Frau, die den Zustand der Unbelebtheit verlässt und zum Sprechen kommt, nimmt zur kolonialen Bildwelt des männlichen Herrschers eine gegenläufige Position ein und verkörpert das postkoloniale Aufbegehren des Unterdrückten, der nun nicht mehr nur Sache sein will. Obwohl Pineaus Texte an manchen Stellen in den Tenor der exotistischen Kolonialromane fallen, weisen sie also andererseits Passagen auf, die kritisch mit dem typisch exotischen Bildinventar umgehen und den Roman in das Feld der postkolonialen Literatur rücken. Pineaus Romane bleiben in der Schwebelage und lassen sich nicht auf eine der beiden Tendenzen festlegen.

8.3 Blüte und Verwilderung des Seelen-Gartens

Für die Darstellung des weiblichen Körpers wird vor allem der Bildtypus der wilden, ungebändigten Natur genutzt. Der Mann übernimmt dabei die Funktion des Urbar-Machens, die sich auch in den Handlungen der Romane widerspiegelt. Dort treten wiederholt Männer auf die Bühne des Geschehens, die eine Gartenlandschaft anlegen, pflegen und wirtschaftlich nutzen. In *L'espérance-macadam* kommt diese Rolle Joab zu. Er nimmt nach der unheilvollen Zeit des Zyklons von 1928 Eliette und ihre Mutter zu sich und wird Eliettes Ziehvater. Während des Aufenthalts bei Joab findet Eliette langsam wieder zu sich und überwindet ihre Stummheit. Joabs Garten ist von ungemeiner Vielfalt, die der Mann dankbar hegt und pflegt. Während Eliettes Mutter hinter jedem Baum böartige Geister und Hexen fürchtet, sieht Joab seinen Garten als das Paradies auf Erden, in dem er in Frieden mit jeder auch noch so kleinen Kreatur lebt:

Des oiseaux voletaient autour de sa tête et il leur parlait ainsi qu'à des amis d'éternité. Trois petits cabris sautillaient devant ses grandes enjambées. Et l'homme sifflait, chantait et causait tour à tour, répandant la joie autour de lui comme s'il semait du bon grain partout sur la savane. [...] Parfois, il s'arrêtait pour caresser les ailes d'un papillon ou donner le bonjour à un sang-dragon qui

balançait ses feuilles dans un vent bienfaisant. Le Nègre, Joab, qu'on appelait le mulot à Ravine-Guinée, était un roi sur sa savane. Bon roi en vérité. Une fois même, Eliette avait entendu le feuillage d'un pied-bois le crier le Roi des Rois. Il gouvernait là sans raideur ni gabelle. Mais tout le monde se pliait devant celui qui respectait chacun: la plus petite branche d'arbre, les mouches yenyen têtes d'épingle, les fruits, les fleurs, les pois, les graines. Il régnait sur toute créature vivante, dessus la terre, dans les eaux et la liberté du ciel vaste ouvert sur l'inconnu des autres mondes. (*Espérance* 171f)

Joab herrscht über seinen Garten wie ein guter Gott. Statt zu arbeiten und den Garten zu bestellen, führt ihn der Text als singenden und pfeifenden Mann vor, der wie Franz von Assisi mit den Kreaturen spricht. Sein Name wie auch die Majuskel in „Nègre“ wecken biblische Assoziationen, obwohl Joab anders als sein alttestamentarischer Namensvetter keine Gewalt anwendet, um seine Macht auszuüben. Sein Herrschaftsbereich erstreckt sich über Erde, Wasser und Luft. Die Textpassage nimmt über ihren biblisch-märchenhaften Ton hinaus das Motiv der Naturbeherrschung des Kolonialromans wieder auf: dem Leser tritt in Joab ein Mann entgegen, der uneingeschränkte Macht über den Naturraum innehat.

Nach Joabs Tod beginnt der Niedergang der Savanne. Die Harmonie des paradiesischen Gartens, in dem Joab einer jeden Kreatur ihren Platz zuwies, gerät außer Kontrolle. Die Verwilderung der Landschaft nimmt ihren Lauf. Jedoch trägt dafür nicht die Natur die Verantwortung, sondern der Mensch: Zuziehende Flüchtlinge, die wie wildes Unkraut beschrieben werden, lassen sich in Savane nieder⁷, verwandeln das Gebiet in ein Armenviertel und den Fluss in eine Müllhalde. Die Verwilderung Savanes zielt nicht auf die Wiederherstellung einer unberührten Naturlandschaft jenseits des Eingriffs durch den Menschen hin, sondern dient als Metapher für die Verrohung der Menschen. Die zunehmende seelische Abstumpfung von Hermancias Tochter Glawdys spiegelt sich so in den Christophinen-Gewächsen, die nach und nach das ganze Haus überwuchern und, sobald sie reif zu Boden fallen, den Geruch von Verwesung und Verfall verbreiten⁸. Die Metapher der Verwilderung dient Pineau vornehmlich dazu, innere Prozesse der Romanfiguren äußerlich abzubilden.⁹

⁷ Cf. „Ils s'enracinaient là d'une manière proliférante, sauvage, autoritaire et fière“ (*Espérance* 40).

⁸ Cf. *Espérance* 51f.

⁹ Auch bei der Beschreibung des Wahnsinns, in den Gerty, Célestinas Schwester, nach und nach abgeglitten ist, greift Pineau auf das Motiv des wilden Gartens zurück: „[O]n la laissait dériver dans son délire qu'elle entretenait comme un jardin extraordinaire où les vers et la prose poussaient comme des fleurs sauvages.“ (*Drive* 207). Gertys Geisteszustand entspricht der wörtlichen Bedeutung von „délire“, denn sie versinkt in der Lektüre der Romane Hugos, ohne danach wieder in die Realität zurückzufinden.

Ein anderes Beispiel für die Rekurrenz des Gartenmotivs in diesem Zusammenhang ist die Darstellung von Sosthènes Niedergang. Nachdem er impotent geworden ist, weicht alle Lebensenergie aus seinem Körper. Diese Entwicklung kann auf seinem Gesicht abgelesen werden: „Son visage était l'image même d'un jardin abandonné, attaqué par une sauvagerie d'herbes amères.“ (*Drive* 103).

Die gleiche Dynamik, die von einer intakten Gartenlandschaft zu Verwilderung und Verfall führt, bestimmt die Struktur von Pineaus Roman *La Grande Drive des esprits*. Die zwei Teile des Romans, „Le Temps d’aller“ und „Le Temps de virer“, behandeln zunächst den Aufstieg und schließlich den Fall der Familie von Léonce. Die innere Entwicklung der Romanfiguren wird dabei wie im Fall der Siedlung Savane auf die Gartenlandschaft projiziert. Während einer Erscheinung seiner Großmutter Octavie, die ihm sowohl reiche Nachkommenschaft als auch übernatürliche Fähigkeiten prophezeit, erstrahlt der Garten in voller Pracht¹⁰. Léonce arbeitet hart und erreicht tatsächlich, dass der Garten überreiche Frucht trägt. Nach der Zeit der Blüte seines Gartens erfasst Léonce jedoch die Schwermut. Er hat durch eine Dummheit seine magischen Kräfte verloren. Seine psychische Verfassung spiegelt sich im Zustand des Gartens wider: die Früchte und Pflanzen sind krank und können nicht verkauft werden. Der Ruin erreicht seinen Höhepunkt, als Myrtha auf der Suche nach etwas Essbarem vom Brotfruchtbaum stürzt und stirbt. Der Niedergang der Familie ist in Myrthas tödlichem Sturz vom Baum symbolisch dargestellt. Nun kann den Prozess der Verwilderung des Gartens und Léonces nichts mehr aufhalten. Nach und nach bedeckt ein Dickicht das Grundstück. Erst als Léonce der Erzählerin aus seinem Leben berichtet, scheint es ihm wieder besser zu gehen. Seine neu erworbene psychische Stabilität findet darin Ausdruck, dass er den Garten wieder instand setzt. Die Erzählerin berichtet: „Lorsque j’arrivai, je ne reconnus pas le morne, propre comme un visage d’homme des bois tout frais rasé. Assis sur une berceuse de sa véranda, Léonce m’attendait, sa vieille canne à la main.“ (*Drive* 229). Der gepflegte Garten verräumlicht Léonces neu gefundenen Seelenfrieden und wird mit dem frisch rasierten Gesicht eines Mannes verglichen. Spiegeln sich einerseits sowohl Geist als auch Körper im Zustand des Gartens wider, so fungiert andererseits das (männliche) Gesicht oder der (weibliche) Körper als Vergleichsbasis für die Landschaft.

Pineaus Garten- und Landschaftsbeschreibungen dienen zum einen der äußeren Darstellung innerer Befindlichkeiten: Veränderungen in der Persönlichkeit der Romanfiguren finden ihr Pendant in der Gartenlandschaft, die sie bewohnen. Umgekehrt dient die metaphorische Landschaft als Anschauungsort des menschlichen Körpers. Will Pineau die zwischengeschlechtlichen Beziehungen ihrer Romanfiguren darstellen, greift sie mit Vorliebe auf den Topos der Urbarmachung einer Landschaft zurück. Während sie der Frau die passive Rolle der ungebändigten Natur zuweist, macht sie den Mann zum Eroberer und Entdecker, der

¹⁰ Der gleiche Garten erscheint in Célestinas Träumen am Ende des Romans. Dort erscheint ihr ebenfalls eine Frau, die ihr die Erfüllung ihrer Liebe prophezeit. Der Garten in seiner paradiesischen Schönheit verweist auf Célestinas Tod, der nur wenige Tage nach dem Traum eintritt, und auf den jenseitigen Garten Eden: „Et ce jardin qui porte tes pas ce soir n’est qu’un avant-goût de celui qui t’attend au pays où tu vas.“ (*Drive* 227).

die Fruchtbarkeit der Erde erschließt. In *L'Âme prêtée aux oiseaux* werden die Geschlechterrollen ironisch gebrochen, die Machtphantasien sind auf die Einbildungskraft des Mannes beschränkt. In *La Grande Drive des esprits* jedoch wird die Beschreibung des weiblichen Körpers als wilder Natur weder durch Ironie noch durch erzählerische Distanz untergraben und schließt so an die exotistische Bildwelt des kolonialen Romans an.

Sarah Philipps Casteel beurteilt in ihrem Aufsatz zu Gisèle Pineaus und Shani Mootoos deren Verwendung des Gartentopos dennoch als innovativ. Zwar verwende Pineau den Gartentopos in traditioneller Form, sie verändere ihn aber so weit, dass neben der Bedeutung des Gartens als Ort der Verwurzelung auch die Heimatlosigkeit und die instabile Identität der Romanfiguren zum Vorschein komme:

[...] I will show how Gisèle Pineau and Shani Mootoo both recognize the limitations of traditional New World pastoral and at the same time begin to elaborate a new Caribbean pastoral that reimagines identity as conditioned by a dynamic interaction between place and displacement.¹¹

Die Entbundenheit des traditionellen Gartenmotivs von Raum und Zeit werde aufgebrochen, indem Pineau der Geschichte einen Platz innerhalb der Gartenlandschaft einräume. Globale Aspekte würden durch die Erzählerin, die nicht nur aus der Stadt Pointe-à-Pitre stammt, sondern auch von ihren Aufenthalten in Europa berichtet, in die Gartenlandschaft hineingetragen. Zum anderen schließe Pineau die Zeitgeschichte nicht aus der Erzählung aus. So hat z. B. der Zweite Weltkrieg direkte Konsequenzen für Léonce und seinen Garten. Der Garten sei wie die Romanfiguren selbst instabil und ständigen Entwicklungen unterworfen und werde deshalb einem festen Ort der Verwurzelung nicht gerecht.

Obgleich Casteel die rekurrente Verwendung der Landschaftsmetapher für den weiblichen Körper kritisch bewertet – „Pineau’s *The Drifting of Spirits* is replete with gendered descriptions of landscape – so much that the effect is quite jarring.“¹² –, stellt nach ihrer Meinung der exotische Blick auf die Frau keinen Rückschritt in den Bereich der kolonial geprägten Literatur dar, sondern sei nur vordergründig:

The effect of Pineau’s hyperbolic use of gendered landscape imagery is to problematize the garden narrative’s emphasis on male potency and its ability to bring about regeneration. Pineau’s botanical imagery also works to deflate the comparison of the garden to the female body and to expose the fertility motif as patriarchal and oppressive.¹³

Casteel gründet ihre Annahme darin, dass Léonces Nachkommenschaft von Krankheit und sozialer Inkompetenz geprägt sei. Célestinas Stottern, die kriminellen Tendenzen des

¹¹ Sarah Phillips Casteel, 2003, 16.

¹² Ibid. 20.

¹³ Ibid. 20.

Zwillings und Gertys Wahnsinn untergraben insofern den Fruchtbarkeitstopos des Gartens. Casteels Beobachtung erscheint zwar zunächst schlüssig und auch auf *L'espérance-macadam* übertragbar, wo Eliette ebenfalls unter ihrer Unfruchtbarkeit leidet, sie übersieht jedoch, dass die Fruchtlosigkeit den Garten selbst in gleichem Maße betrifft. Auch die Früchte des Gartens werden krank, als Léonce von seinen Depressionen übermannt wird. Das Missraten der Kinder ist demnach kein Gegenpol zum blühenden Garten, sondern findet im Garten selbst sein Pendant. Insofern ist Fruchtbarkeit kein unbedingtes Kennzeichen des Gartenmotivs, das genauso wie die Romanfiguren ständigen Veränderungen unterworfen ist, sondern nur ein möglicher Zustand unter anderen.

8.4 Auf der utopischen Suche nach der Essenz

Casteel zufolge halte Pineau am Topos der Gartenlandschaft fest, um dem Roman einen starken Ortsbezug zu bewahren, während sie gleichzeitig das Konzept von Land und Landschaft als essentiell Moment der Identität verneine:

Both authors [Pineau and Mootoo] retain pastoral imagery despite the problematic history of its usage because it allows them to challenge an essentialist reading of land and identity that they find inadequate, and at the same time ensures that their writing retains a strong connection to place.¹⁴

In Pineaus Romanen finden sich tatsächlich immer wieder Passagen, in denen es um die Suche nach einer Essenz geht, die die Romanfiguren festhalten und konservieren wollen. Einige der Romanfiguren opfern gar ihr Leben für den Versuch, dem einen und einzig wahren Wesen der Dinge auf die Spur zu kommen. Für Pineaus Verwendung dieses Motivs, das im Folgenden näher untersucht wird, ist typisch, dass die Suche nach der Essenz der Dinge meist zum Scheitern verurteilt ist. Gelingt es den Romanfiguren jedoch, dem Wesen der Dinge auf die Spur zu kommen, es zu fassen und zu konservieren, so werden sie durch ihren Erfolg zum Tode verurteilt. Das Projekt der Suche nach dem Einen, nach der Unizität, wird so als vergeblich entlarvt.

Dieser Grundtenor der Romane rückt Pineau in den Bereich der postkolonialen Literatur, die die Konzepte der Unizität und der Reduktion der Welt auf das Eine ablehnt. Im Unterschied zu Autoren wie Maximin, Glissant oder Chamoiseau, die in ihren Texten die plurale Ordnung der Welt und der Identität postulieren, bestätigt Pineau das Konzept der Diversität nur in negativer Form. Diejenigen ihrer Romanfiguren, die nach Unizität suchen, lässt sie scheitern und legt auf diese Art offen, dass das Streben nach Essenz nicht zukunftssträchtig ist, sondern der Vergangenheit angehört. Pineaus Festhalten an der

¹⁴ Ibid. 24.

reaktionär-nostalgischen Gartenmetapher würde sich somit in eine Kette weiterer Motive einreihen, die zum Ziel haben, das Scheitern eines traditionellen, exotisch-kolonialen und patriarchalen Weltverständnisses vorzuführen. In diesem Sinne zeigt Pineaus Werk tatsächlich einige innovative Züge. An manchen Stellen der Romane reißt jedoch die negative Hülle, in der die Suche nach einer primären Essenz stattfindet, auf, und die Utopie, dem wahren Wesen der Dinge auf die Spur zu kommen, erglänzt neu in verheißungsvollem Licht. Diese illusionären Momente der Romane Gisèle Pineaus – verbunden mit strukturellen Aspekten, die an die koloniale Dialektik anknüpfen – machen aus den Texten Zwitterwesen, die sich weder der postkolonialen noch der restaurativen Literatur mit kolonialem Impetus zuordnen lassen. Indem sich ihre Romane in einem Bereich des Dazwischen befinden, könnte gerade die Unmöglichkeit der Zuordnung zu einem einzigen Identitätskonzept die Aktualität Pineaus ausmachen.

Die Suche nach der Essenz bzw. dem originären Zustand der Dinge, des Seins oder der Menschen ist ein Motiv, das in allen drei Romanen Pineaus präsent ist. In *L'espérance-macadam* versucht eine kleine Gruppe Rastafaris, in Savane Mulet ein „paradis sur terre“ (*Espérance* 13) als Gegenwelt zur Realität aufzubauen. Als Rosette die Gemeinschaft auf der anderen Seite des Flusses zum ersten Mal besucht, findet sie einen veränderten Ort vor, der an Joabs paradiesischen Garten anknüpft:

Ce jour-là, j'ai vu le paradis, l'amour et Dieu vivant posant sa main sur des hommes, des femmes et des enfants couleur de la terre. La place avait changé. Ils avaient nettoyé les abords de la rivière, repoussé les immondices dans un coin caché, élevé des carbets, assemblé des roches et retourné la terre pour planter le jardin. (*Espérance* 128)

Aus ihrem Eden lässt sich die in den Augen der Rastas dem Untergang geweihte Welt nicht vertreiben: ihre Spuren, „les immondices“, werden nur versteckt, nicht aber getilgt. Das Ziel, einen Zustand der „perfection“, „plénitude“ (*Espérance* 132) und „pureté originelle“ (*Espérance* 141) zu erreichen, steht von Beginn an auf wackeligen Beinen. Das Projekt der Gruppe, ein ursprüngliches, naturverbundenes Leben zu führen, scheitert vor allem daran, dass sie die Natur nicht kennen und nicht einzuschätzen vermögen. Ein erster Hinweis darauf sind die abgemagerten, knochigen Körper der Rastas, die sich nur von einer grünlichen, ranzigen Paste ernähren. Nach dem Tod Bob Marleys bricht die Gruppe in die Wälder auf, um sich einer „purification d'avant le Grand retour“ (*Espérance* 139) zu unterziehen. Dort spitzt sich die Ernährungslage der Gruppe lebensbedrohlich zu. Die Unkenntnis, mit der sie Früchte, Blätter und Wurzeln des Waldes konsumieren, löst Koliken und Fieberkrämpfe aus, die die ersten Todesopfer fordern. Die Toten scheinen für die Rückkehr zu Gott nicht würdig gewesen sein. Der Fanatismus gipfelt in Sister Beloveds vermeintlicher Vision Gottes:

Ensuite, Beloved annonça que Jah lui avait révélé la voie. Pour retourner à l'état de pureté originelle, eux, les oints du Seigneur, les Frères et Sœurs couleur de la terre devaient manger cette même terre, d'où ils étaient sortis. Tous mangèrent de la terre, pendant sept jours, tous... (*Espérance* 141)

Die Gruppe interpretiert die Rückkehr zur Erde als Ernährerin der Menschen wörtlich und isst während der biblischen Dauer von sieben Tagen nur Waldboden. Das Ende erfolgt in einer apokalyptischen Textpassage, in der einer der zwei Überlebenden vom Untergang der Gruppe in einer plötzlichen Flutwelle und gewaltigen Erdrutschen berichtet:

Les yeux perdus dans une vision d'Apocalypse, Eddy racontait comment il avait vu des pieds-bois séculaires tomber les uns après les autres sur la Tribu élue. Il avait entendu crier et gémir. Il avait couru devant des cavaliers de fer montés sur des chevaux noirs surgis du ventre de la terre. Des roches hautes l'avaient poursuivi d'une mort certaine. Les flèches d'hommes rouges l'avaient traversé de part en part. (*Espérance* 141)

Die Erde wandelt sich zur Hölle und kehrt sich gegen die Gruppe. Wasser, Wind, Bäume und Steine scheinen die Rastas zu verfolgen, bis fast alle den Tod gefunden haben. Apokalyptische Reiter und der Memoria der Wälder entsteigende Indios geben ihnen den Rest. Den Untergang findet die Gruppe ironischerweise gerade dort, wo sie das Tor zum Himmel vermutet hat.

Rosette, die zeitweise ihre Erlösung bei den Rastas sucht, aber den letzten Schritt in das Gemeinschaftsleben nicht wagt, ist für Utopien wie die der Rastas besonders anfällig. Sie selbst lebt in einer Traumwelt, die sie fortwährend mit selbst erfundenen Geschichten und Bildern bevölkert. Ihre Lebensfremdheit ist besonders erschreckend, da sie Rosans Missbrauch an Angela nicht wahrnimmt. Obwohl auch Rosette nach einer perfekten Idealwelt strebt, ist ihr Verhältnis zur Natur dem der Rastas genau gegenläufig. Sie sucht ihr Glück in den kitschigen, europäischen Herbstlandschaftsbildern, die die Wände ihres Hauses füllen und sie zu imaginären Ausflügen in einen anderen Raum fernab ihrer Realität einladen:

Partout, elle avait déposé des napperons-dentelle, des vases chinois garnis de roses en plastique, accroché des portraits de saints, une peinture de cheval blanc, des gravures: paysages d'automne et natures mortes, bouquets de fleurs et fruits de métropole. Souvent, pour ne pas songer aux milles guerres du pays, elle montait sur le dos du cheval et puis, croquant des pommes, des poires, elle s'enfonçait dans les paysages, disparaissait. (*Espérance* 120)

Bunte Plastikrosen, die sie in mit Sand gefüllten Vasen zur Schau stellt¹⁵, europäische Landschaftsbilder, europäische Blumen und Obst, Stilleben – der französische Begriff „nature morte“ bringt Rosettes Naturverhältnis am besten auf den Punkt. Sie ist genauso wenig in sich und ihrer Umgebung verankert wie die Rastas. Die Lebensmodelle Rosettes und das der Rastafaris nehmen extreme Positionen zueinander ein, sind aber beide zum Scheitern

¹⁵ Cf. *Espérance* 79.

verurteilt. Als Rosette von Rosans Vergehen erfährt, bricht ihre Welt in sich zusammen. Ihre Suche nach Perfektion führt sie schließlich zur Entdeckung der Hölle dahinter.

Neben den Rastas und Rosette schickt Pineau auch den Maler Zébio auf die Suche nach Perfektion. In Savane-Mulet macht er die Bekanntschaft von Hortense. Er fühlt sich berufen, sie zu portraituren, um im Gemälde den Ursprung aller Farben festzuhalten: „Avec l’aide de Dieu et le mystère de ses yeux à elle, il se sentait capable de mettre sur toile la couleur originelle et éternelle, mère de toutes les couleurs.“ (*Espérance* 66f). Hortenses Körper trägt die Zeichen ihres gewalttätigen Mannes Régis. Als ihr Zébio begegnet, hat sie mit dem Leben bereits abgeschlossen und lässt sich auf das Abenteuer ein. Mit Zébio lernt Hortense, wieder zu lachen, zu sprechen und auf eine bessere Zukunft zu hoffen. Zusammen legen sie die Farbe von Hortenses Wesen frei:

Quand Zébio lui révéla que, enfin, c’était terminé, il la tenait, la couleur première, Hortense se déraidit sur son tapis et, sans paroles, s’en alla allumer une bougie dans un coin de la case. [...] Enfin, la couleur était là, inventée, retrouvée, dans toute sa majesté, pareille à un trésor millénaire repêché des fins fonds de la mer. Si la fille au visage couturé ne vit là rien de spectaculaire, chercha en vain la pointe ou l’ombre d’une couleur vierge, pareille à ces terres neuves crevant soudain l’horizon du vieux monde, elle éprouva quand même un peu d’émoi, plissant les yeux devant ce migan bariolé, macadam d’espérances. [...] Songeant au nombre de jours passés à poser nue sur le tapis d’Orient, à toutes ces heures raides dédiées à l’art et ses mystères, Hortense laissa de fines aiguilles de joie la transpercer de part en part, comme si elle avait été l’héroïne d’une divine épopée et que sa vie puisse se retirer maintenant qu’elle avait délivré sa couleur. (*Espérance* 72f)

Als Zébio endlich der Urfarbe seiner Vorstellung auf die Leinwand verholfen hat, ist Hortenses Leben zu Ende. Régis ist den beiden auf die Schliche gekommen. Während Zébio rechtzeitig fliehen kann, haut Régis die nackt auf dem Orientteppich liegende Frau in kleine Stücke. Die Geburtstunde ihrer ureigenen Farbe auf der Leinwand ist gleichzeitig ihre Todesstunde. Dennoch haben die Suche und das Zu-Fassen-Bekommen ihrer Farbe Hortense einige Momente des Glücks und der Freiheit gebracht, die sie sich nicht mehr hatte träumen lassen. Dass Farbe, Glück und Selbstfindung bei Pineau eng zusammen hängen, zeigt auch Glawdys Schicksal. Das Mädchen wurde von ihrer Mutter Hermancia als Baby ausgesetzt und wuchs lieblos und an einen Pfosten angekettet in Unfreiheit bei einer Ziehmutter auf. Als sie selbst ein Kind bekommt, wirft sie es kurzerhand in den Fluss. Dass Glawdys die Suche nach sich selbst und nach der eigenen Farbe längst aufgegeben hat, steht ihr ins Gesicht geschrieben. Haut und Augen sind grau: „On disait que, autrefois, son corps portait des couleurs sur elle comme un grand jour de Fête-Dieu, fleurs, confettis, guirlandes et compagnie. Les Ténèbres de Savane l’avaient rendue grise, désillusionnée, assassine.“

(*Espérance* 178)¹⁶. Dieselbe Fadheit spiegeln die Christophinen-Früchte wider, mit deren Verkaufserlös Glawdys zu überleben versucht. Die weißen Früchte sind selbst farblos und haben keinen ausgeprägten Eigengeschmack.¹⁷

In *L'Âme prêtée aux oiseaux* betrifft die Suche nach der Essenz nicht wie bei Zébios Malereien das Sehen, sondern den Geruch. Clothilde stellt Parfüme her und träumt dabei von der wahren Liebe. Eines Tags begegnet ihr Sybilles Vater Robert auf der Straße und folgt willenslos Clothilde und ihrem verzauberndem Geruch bis in ihr Haus: „En fait, il la suivit tel un chien dans le sillage de sa maîtresse, le cœur battant, les babines molles et baveuses, les narines palpitant de ces effluves généreux qui octroyaient, avec une évidence criante, chair et consistance au mot amour.“ (*Âme* 80). Robert stellt Clothildes „figure de l'amour“ (*Âme* 86) dar, die sie seit langem suchte. Doch auch für Robert und Clothilde geht die ersehnte Erfüllung ihrer Träume tödlich aus. Der Wunsch, die wahre Liebe in einem Fläschchen Parfüm zu fassen, war vergeblich. Die Konservierung des lebendigen Geruchs blühender Blumen ist ohne das Trocknen der Blüten nicht möglich. Die Blumen, die über Clothildes Bett hängen, verweisen auf den illusionären Charakter gelebten Glücks. Personifiziert zu alten, neidischen Weibern hängen sie von der Decke über dem Bett, in dem Robert und Clothilde die Liebe entdecken. Der süße, verheißungsvolle Duft, den Clothilde zur Zelebration ihrer Liebe aufgelegt hat, steht in krassem Kontrast zur Bitternis der Trockenblumen:

Là, sans ôter ses souliers, [Robert] s'allongea sur le couvre-lit fleuri et contempla avec étonnement la charpente où des quantités de bouquets de fleurs aux couleurs passées, pendues têtes en bas, n'en finissaient plus de sécher. Il souriait, le malheureux, alors que derrière leurs pétales fripés, ces milliers de créatures amères l'épiaient sournoisement, telles des femmes aigries qui n'avaient jamais rencontré l'amour. [...] Mortifiées, le cœur réduit à un bouton de rose coupé, fané avant même d'avoir vécu l'épanouissement. Et tristes, le visage exsangue, rongées de regrets, refusant de quitter ce monde, s'accrochant de toutes leurs griffes, de toutes leurs pensées épineuses à cette vie terrestre pleine de délices et de tourments. Et tellement jalouses des vivants. (*Âme* 83f)

Waren es bei Rosette die Plastikblumen ihrer Traumwelt, so zeugen bei Clothilde die leblosen Trockenblumen von der Vergeblichkeit ihrer Sehnsucht. Als Clothilde stirbt, hält sie eine vertrocknete Rosenknospe im Mund, die nach und nach ihre Blätter verliert.

Neben den vertrockneten Blumen findet sich in Clothildes Wohnung auch ein Käfig mit einem ebenso vertrockneten Vogelkörper. Der zusammengeschrumpfte tote Vogel ist eines der häufigsten Motive in Pineaus *L'Âme prêtée aux oiseaux*. Als Symbol für unerfüllte Liebe,

¹⁶ Cf. auch Eliettes Erinnerung an Glawdys: „Je songeais surtout à Glawdys, que trop de raisonnements m'avaient privée de recueillir. J'ai jamais pu oublier ses yeux tournés gris et toutes ses couleurs perdues parce qu'elle avait pas eu d'amour.“ (*Espérance* 167).

¹⁷ Cf. *Espérance* 61.

Einsamkeit und Selbsteinschränkung findet man ihn nicht nur bei Clothilde, die ihn von ihrer Großmutter Néhémie geerbt hat¹⁸, sondern auch in der Jackentasche des toten Michaels.

Das Vogelmotiv verbindet die zwei Haupthandlungsstränge des Romans. Während der eine Teil des Romans, wie bereits erwähnt wurde, die Erinnerungen Sybilles darstellt, ist der zweite Handlungsstrang dem Leben von Sybilles älterer Freundin Lila gewidmet, bei der Sybille und ihr Sohn Marcello in Paris Unterschlupf gefunden haben. Lila erzählt mit Vorliebe aus ihrem Leben, das sie mit etlichen Männern teilte. Am Ende des zweiten Weltkriegs lernte sie den Schwarzen Henry kennen. Henry stammt von Saint-James, wo seine Mutter Jenny den Haushalt der reichen weißen Familie Mac Dowell führt. Sie und der Sohn der Mac Dowells lieben sich trotz Jennys Verlobung mit Michael und bekommen zusammen Henry, der jedoch im Glauben aufwächst, Michaels Sohn zu sein. Michael hatte sich erhängt, als er den Betrug seiner Verlobten erfuhr. Der tote Vogel, der in der Tasche des toten Michael gefunden wurde, greift die Legende zweier Liebenden auf, die auf Mac Dowells Gut zur Zeit der Sklaverei gewaltsam voneinander getrennt werden sollten und sich daher den Tod gaben. Ihre Liebe war der Legende zufolge zu groß, um mit den Liebenden zu sterben, so dass Gott ihre Liebe in die Seele eines Vogels verwandelte. Das Pendant zum toten, eingetrockneten Vogel bilden die Vögel, die Mrs. Mac Dowell in einer Voliere hält. Als Henry von seiner wahren Abstammung erfährt, zerstört er den Käfig und lässt die Vögel entfliehen. Jahre später folgt sein eigener Ausbruchversuch, der ihn nach New York und schließlich nach Paris führt.

Verdeutlicht das Motiv des Austrocknens und Verdorrens der Vögel und Blumen in einer recht trivialen und übertrieben häufigen Symbolik die Selbstaufgabe und das Unglück der Romanfiguren¹⁹, so führt der Roman auch das positive Gegenbild vor. Henry, der von Lila zurückgewiesen wurde, verlässt zusammen mit dem gemeinsamen Sohn James-Lee Paris und lässt sich New York nieder. Er übt eine starke Anziehung auf Vögel aus²⁰. In New York findet er einen Laden mit einem angrenzenden Innenhof, in dem unzählige Vögel frei herumfliegen, und eröffnet ein Restaurant. Als Sybille und Lila nach New York fliegen, um Henry zu besuchen, finden die beiden Stränge der Vogelmetaphorik zusammen, denn Sybille und James-Lee verlieben sich ineinander: „Et puis, nous avions partagé nos histoires

¹⁸ Néhémies Vogel starb mit einer vertrockneten Rosenknospe im Schnabel (*Âme* 63). Indem Pineau das Motiv der Vertrocknung verdoppelt, wirkt die Symbolik besonders überzeichnet.

¹⁹ Cf. beispielsweise Marcellos Forderung, kein Vogel im Käfig sein zu müssen (*Âme* 108), oder Sybilles Alptraum, ein Vogel im Käfig zu sein (*Âme* 190). Auch die Deportation der Juden aus dem besetzten Paris wird anhand des Vogelmotivs beleuchtet: Ihre Vögel gehen in den zurückgelassenen Käfigen ein (*Âme* 90, 93). Im Vergleich zur Tragweite der Judendeportation erscheint die wiederholte Bedauerung der zuhause sterbenden Zimmervögel recht geschmacklos.

²⁰ Cf. *Âme* 149.

d’oiseaux.“ (*Âme* 215) Über ihrer Liebe steht der Hoffnungsschimmer der in Freiheit lebenden Vögel im New Yorker Innenhof, von denen James-Lee begeistert berichtet:

Au milieu de l’été, il y a encore davantage d’oiseaux ici. Et mon père est heureux. Les gens sont toujours étonnés et il faut les entendre. Ils prétendent que c’est un jardin du paradis en plein cœur de New York. On ignore tout de ces oiseaux. Ils débarquent et s’installent comme chez eux. Ils mangent, ils boivent, ils chantent. Et ils sont libres. (*Âme* 206)

Dem Happy End des Romans steht somit nichts mehr im Wege. In Sybilles und James-Lees Liebesgeschichte scheint Pineau das Unglück, das den liebenden Sklaven auf dem Gut der Mac Dowells widerfahren ist, wiedergutmachen zu wollen. So schließt der Roman denn auch mit Sybilles liebenden Gedanken an James-Lee, „son amour, qui saurait peut-être où trouver l’âme prêtée aux oiseaux“ (*Âme* 222). Wie die Romanfiguren, die sich auf der Suche nach der Essenz der Liebe, der Farbe, des Geruchs etc. befinden, scheint Pineau die Essenz des Romans in dem am Ende wiederkehrenden Titel zusammenzufassen. Es scheint darin die Utopie auf, der wahren und einzigen Seele der Liebe doch noch auf die Spur kommen zu können.²¹ Nicht nur das kitschige Ende des Romans, sondern auch die Rekurrenz, mit der Pineau das Vogelmotiv einsetzt, ist, um mit Casteel zu sprechen, „quite jarring“. Während manche Romanfiguren wie Zébio, Rosette und Clothilde vergeblich nach Perfektion gesucht haben, sind am Ende von *l’Âme prêtée aux oiseaux* und *L’espérance-macadam* die Karten neu gemischt. Der Pessimismus bricht auf und eröffnet den Blick auf utopische Momente, die dem Roman einen trivialen Charakter geben.

²¹ Cf. auch *La Grand Drive des esprits*, wo die Erzählerin am Ende die Liebe ihres Lebens gefunden hat. Sie erzählt somit das Geschehen des Romans aus dem sicheren Abstand eines Menschen, der sich nicht mehr in einer existentiell gefährdeten Lebenslage befindet, sondern gefestigt auf das bisherige Leben zurückblickt. Die gleiche idealisierende Aura umgibt das Ende des Romans *L’espérance-macadam*. Für Angela scheinen die Spuren des Missbrauchs durch den Zyklon Hugo weggefegt zu sein (*Espérance* 207). Eliette verspürt kurz nach ihrer Erkenntnis bereits das erste Mal in ihrem Leben Lust, zu tanzen und ihren Körper zu spüren. Ein derart schnelles Verschmerzen erscheint unwahrscheinlich und verklärend. Bisher wurde die Erinnerung so erfolgreich verdrängt, dass ein Erinnern im höchsten Maße schmerzhaft sein müsste, unter Umständen so schmerzhaft, dass die Betroffene daran zu zerbrechen droht. Während bei Pineau bereits das Erinnern allein die Bewältigung des Problems zu sein scheint, gestaltete Maximin die Problematik der wiedererlangten Erinnerung realistischer. Das Eingeständnis des Vorgefallenen und das Verspüren des damit verbundenen Schmerzes bedeutet nicht gleichzeitig Marie-Gabriels psychische Genesung. Diese kann allenfalls folgen. In *L’espérance-macadam* jedoch ist am Ende die Phase des Leides überwunden, und die Möglichkeit der Idealwelt scheint wieder offen: „Oui, y avait encore moyen de remettre debout le paradis de Joab au macadam des espérances.“ (*Espérance* 219). Der positive Wandel erfasst nicht nur Eliette, sondern die gesamte Dorfgemeinschaft. War bisher das Leben von Mord, Neid und Hass geprägt, herrscht am Ende des Romans plötzlich Solidarität und Nächstenliebe: „Et ils s’essayaient à renaître frères et sœurs dans une solidarité nouvelle qui les étonnait, les bouleversait, oui.“ (*Espérance* 192).

Die gleiche Trivialität, die die Motiv- und Handlungsgestaltung des Romans bestimmt, findet sich auf metapoetischer Ebene. Am Anfang des Romans wird Lilas Leben mit einem Flakon verglichen, der all ihre Erinnerungen enthält. Das Fläschchen rutscht ihr aus den Händen und zerschmettert am Boden. Wie aus der Büchse der Pandora kommt Lilas schmerzliche Vergangenheit zum Vorschein: „Un jour, la fiole avait glissé d’entre ses doigts, s’était brisée en mille éclats, livrant les eaux troubles et furieuses de sa vie.“ (*Âme* 10). Zusammen mit dem Fläschchen geht auch Lilas Leben dem Ende zu. Der Roman generiert sich aus der Essenz der Erinnerungen, die das zerbrochene Fläschchen enthielt. Ist der Topos der frei werdenden Memoria, die den Roman zum Fließen bringt, noch alles andere als banal, so verliert das Motiv des Fläschchens bald an Interesse, da es in immer gleicher Form vielfach wiederholt wird.²²

8.5 Die Romanwelt zwischen Negativ und Positiv

Auch in *La Grande Drive des esprits* geht es um die Suche nach Perfektion und nach dem Wesen der Dinge. Die Erzählerin ist Fotografin und fertigt in ihrem Studio vor allem Portraitaufnahmen an. Sie nimmt die Welt durch die Kamera wahr und hält sie für technisch und rational beherrschbar. Als Célestina sie beispielsweise mit ihrer magischen Weltsicht konfrontiert, weist sie diese Geschichten zunächst als abstrus zurück und nimmt Abstand. Bei ihrer fotografischen Arbeit zielt ihr Interesse auf Perfektion ab. Wie manch andere Romanfiguren Pineaus will sie die Essenz ihrer Kunden offen legen und ein ewiges Kunstwerk schaffen. Die Kreatürlichkeit der portraitierten Personen fällt dieser Ambition zum Opfer und wird kurzerhand wegretuschiert:

À cette époque, bien plus que mes confrères de la place, je recréais les visages. J’éclairais des yeux éteints. J’affinais les narines. Je remettais du poil aux crânes dégarnis. Je réduisais ou bombais les lèvres, sans scalpel ni bistouris. J’étais, je l’avoue sans humilité, de ces photographes qui prennent prétexte des visages mais sont, en fait, curieux de sonder les êtres. Je voulais devenir une portraitiste d’âmes. Les poser nues. Gratter la carapace infâme prêtée par les ans. Toucher l’essence. Et restituer l’éternité originelle... Vaste projet! Mes photographies étaient uniques: fruits de ma furie perfectionniste et de l’espoir, caressé par le modèle, d’apparaître à son goût sur le carton glacé... même si tout différent [...].“ (*Drive* 155f).

Es geht ihr nicht darum, den Menschen in seiner Vollständigkeit so zu offenbaren, wie die Jahre ihn geprägt haben, sondern durch technische Manipulation ein künstliches Idealbild zu schaffen, das zwar den Träumen des Modells, nicht aber der Realität entspricht. Jahre später erkennt die Erzählerin, dass ihr Wille zur Perfektion nicht nur an der Persönlichkeit der

²² Cf. u. a. folgende Textstellen: *Âme* 17, 20, 105, 114, 221.

portraitierten Personen vorbeigeht, sondern ihrer Arbeit die Menschlichkeit entzieht und sie selbst von den Menschen entfremdet: „Mon métier m’avait corrompue. J’étais une créature immonde, voleuse d’intimité, charognard d’images et d’expressions. Encore et encore des clichés. Toujours, jusqu’au dégoût!“ (*Drive* 183)²³. Zuvor entsprach die Struktur ihrer Weltsicht derjenigen der Fotografie. Die Welt wurde in Negativ und Positiv eingeteilt. „Clichés“ nahmen dabei eine bedeutende Rolle ein, denn die Welt, wie sie die Erzählerin wahrnahm, war selbst zum Klischee geworden. Obwohl sich am Ende des Romans die Erzählerin voller Ekel von ihrer idealisierenden Sichtweise distanziert und sich mehr und mehr in die Welt ihrer Erzählung selbst einfügt, bleibt auf metapoetischer Ebene die kontrastive Weltsicht für *La Grande Drive des esprits* wie auch für die anderen Romane Pineaus bestimmend.

Die Romane bewegen sich im Bannkreis von polarisierenden Extrempositionen. Die Bemühungen der Romanfiguren zielen zum einen auf die Herstellung eines primären Zustands ab, den sie mit aller Kraft festzuhalten und zu konservieren versuchen. Dabei geht es einerseits um das Beherrschbarmachen der Natur – wie im Fall von Joab – oder das Beherrschbarmachen der Menschen wie im Fall der angeketteten Glawdys, andererseits um das Einfangen und Konservieren originärer Zustände, wie es bei Zébios Gemälde, den Ausbruchsversuchen der Rastas, Rosettes Traumwelten, Clothildes Parfümen, Lilas Lebensflakons, den Vögeln im Käfig und den Fotos der Erzählerin in *La Grande Drive des esprits* festzustellen ist. Das Motiv des Einsperrens, des Festhalten und Unterdrückens kommt auch bei Eliettes gestörtem Erinnerungsvermögen und Célestinas Stottern zum Tragen. Dem Versuch der Romanfiguren, die Lebenswelt zu dominieren, indem sie sie reduzieren bzw. konservieren, stehen Kräfte entgegen, die genau das Gegenteil bewirken. So sind die Romanfiguren stets von Wahnsinn²⁴, von Verwilderung und der Entfesselung der (Trieb)Natur bedroht. Von dieser Schwarz-Weiß-Malerei ist vor allem das Bild des Mannes betroffen. So steht dem Vergewaltiger, der sich in ein wildes Tier zu verwandeln scheint, der sanftmütige „homme doux-sirop-miel“ (*Espérance* 99) gegenüber, der wie Joab, Henry und James-Lee meist Vegetarier ist und somit alles Tierische von sich abgestreift hat. Der Roman als idealisierte Gartenlandschaft läuft permanent Gefahr, von Verwilderung und

²³ Cf. auch folgende Passage: „Pourquoi fallait-il toujours que je m’invente des amis parfaits, portraits des clichés qui grouillaient dans ma tête? Pourquoi ne supportais-je pas de les voir différents de la première image qu’ils m’avaient donnée d’eux? Incorrigible idéaliste, j’étais toujours déçue des nouvelles faces qu’on me présentait ensuite. C’était là ce que je recherchais en vain dans mes amours et amitiés: la perfection! L’intolérable perfection qui m’empêchait d’accepter les autres dans leur entier. L’impossible perfection qui me faisait les vomir s’ils s’écartaient un tant soit peu de l’image rêvée... Une image emprisonnée dans un carton glacé, comme celles de mes photographies.“ (*Drive* 212f).

²⁴ Wahnsinn und wahnhafte Angstzustände betreffen durchgehend Frauen (Gerty, Noémie, Eliettes Mutter, Lila und Sybille).

Naturgewalten überrollt zu werden. Wenn auch diese Dialektik auf inhaltlicher Ebene zum Teil aufgebrochen wird, bildet sie dennoch die Grundlage der Romanstruktur und fußt auf der kolonialen Zweiteilung der Welt in Gut und Böse.

9 Die Natur als Projektionsraum: Maryse Condés *Traversée de la Mangrove* (1989)

Noire la Mangrove reste un miroir¹

AIMÉ CÉSAIRE

9.1 Reflexionen der Mangrove, Reflexionen über die Mangrove

1989 erscheint mit *Traversée de la Mangrove* der achte Roman von Maryse Condé, die zusammen mit Simone Schwarz-Bart und Gisèle Pineau die Triade der wichtigsten Schriftstellerinnen von Guadeloupe bildet. Nach langen Jahren des Exils kehren mit Condé auch ihre Romanfiguren wieder auf die Antillen zurück, nachdem ihre ersten Romane vor allem in Afrika und Nordamerika spielten. Bereits der Titel des Romans *Traversée de la Mangrove* erscheint programmatisch, nimmt er doch ein Bild auf, das im gleichen Jahr von den Autoren der *Créolité* in ihrem Manifest *Eloge de la Créolité*² zum Symbol der antillanischen Gesellschaft erhoben wurde: die Mangrove. Diese undurchdringlichen, sumpfigen Waldformationen bilden sich in tropischen Küstenniederungen, Buchten und Lagunen, indem sich Mangrovenbäume im Brackwasser verwurzeln und sich nach und nach Schlamm um die Verwurzelungen anlagert. Charakteristisch für die Mangrovenbäume, *Rhizophora*, ist die Art der Verwurzelung, die bezeichnenderweise der Entstehung des Bodens vorausgeht. Sie vollzieht sich nicht durch das Eindringen einer Hauptwurzel in den Boden, wie dies bei Bäumen üblicherweise der Fall ist, sondern bildet Wurzelgeflechte aus, die Rhizome genannt werden. Edouard Glissant verdeutlicht in seiner 1990 publizierten *Poétique de la Relation* den Unterschied zwischen Pfahlwurzel und Rhizom folgendermaßen³:

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc de fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire.⁴

Ob nun durch die Autoren der *Créolité* oder durch Edouard Glissant: Das Rhizom wird zum Inbegriff der kreolischen Gesellschaft erhoben. Diese wird im Gegensatz zum Konzept des Nationalstaates nicht ethnisch begründet, sondern wurzelt in einem Zusammenfluss von Kulturen und Ethnien, die an den Küsten der Insel strandeten. Zusammen bilden sie eine

¹ Aimé Césaire, 1982, 30.

² Jean Bernabé et al., 1993. Cf. beispielsweise: „La Créolité est notre soupe primitive et notre prolongement, notre chaos originel et notre mangrove de virtualités.“ (28).

³ Edouard Glissant übernimmt das Konzept des Rhizoms von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die das Rhizom als alternative Kunst-, Denk- und Gesellschaftsform nicht nur kreolischer Gemeinschaften, sondern weltweit als Modell von „Werden“ aller Art propagieren“. Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, 1977, 35.

⁴ Edouard Glissant, 1990, 23.

Kultur, die Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant im Kontext der Mangrovenmetapher „créolité alluviale“⁵ nennen. Die Mangrove, hybrider Ort zwischen Salz- und Süßwasser, zwischen Meer und Festland, wird zur fruchtbaren Wiege und zum Lebensquell⁶ einer Kultur, deren Genealogie sich nicht an einem Stammbaum ablesen lässt, sondern die ihre Einheit und *Her-Kunft* in der verschlungenen Vielheit findet.

Maryse Condé spielt durch ihre Titelgebung somit auf einen postkolonialen Naturtopos an, der sich zum Zeitpunkt der Publikation gerade im Entstehen befindet. Auch der erste Teil des Titels, *Traversée*, zitiert ein Bild, das zum Inventar der postkolonialen antillanischen Literatur wurde. Da die Durchquerung eines Mangrovenwaldes durch die sumpfige Beschaffenheit des Bodens und die Wucherungen der Schlingpflanzen äußerst beschwerlich ist, muss sich der Weg durch die Mangrove an die Vegetation anpassen. Dadurch wird er ebenso verschlungen wie die Vegetation selbst. Der Fortbewegungsmodus entspricht also einer schlängelnden Richtungssuche fernab der asphaltierten Kolonialstraßen, von denen sich die postkolonialen Autoren auf diese Weise distanzieren. Vor allem Edouard Glissant entwickelt unter dem Begriff des *détour* in seinen Romanen und theoretischen Schriften den Gedanken des irrenden, suchenden Gehens als adäquater kreolischer Fortbewegungsart, wie sie bei der Durchquerung des Mangrovenwaldes von Nöten ist.

Indem der Titel in die Richtung der postkolonialen Bildwelt weist, entsteht beim Rezipienten eine Erwartungshaltung, die Condé zum Zeitpunkt der Titelwahl anscheinend nicht klar war. In einem Interview mit Françoise Pfaff versichert sie, den Titel allein seines Wohlklangs und seiner Schönheit halber gewählt zu haben.⁷ Die Symbolhaftigkeit dagegen sei erst später dazu gekommen. Im Folgenden wird zu untersuchen sein, ob der postkoloniale Mangroventopos über eine bloße Symbolhaftigkeit hinaus den Schlüssel für weitere Sinnebenen des Romans liefert, oder ob die Mangrove tatsächlich nur aufgrund stilistischer Überlegungen in den Titel aufgenommen wurde.

Zunächst ein kurzer Blick auf den Inhalt und die Struktur: Auf der inhaltlichen Ebene des Romans spielt die Mangrove als Naturmotiv zunächst keine Rolle. Ein Mann namens Francis Sancher wird eines Abends tot im Wald aufgefunden. Es handelt sich um einen Fremden, der einige Zeit zuvor in das kleine Dorf Rivière au Sel gekommen war, um dort, wie er mehrmals selbst erwähnte, seinen Tod zu erwarten. In einer der folgenden Nächte versammelt die traditionelle Totenwache einen großen Teil der Bewohner von Rivière au Sel

⁵ Jean Bernabé, 1993, 44.

⁶ Ich beziehe mich auf Chamoiseau, 1991, 390: „The mangrove is, in fact, a sensitive figure in our collective consciousness; it is, in our nature, a cradle, a source of life, of birth and rebirth.“

⁷ „Au premier abord, *Traversée de la Mangrove* était une image belle et douce à l'oreille et c'est pour cela que je l'ai choisie. Le rapport symbolique est venu après.“ Cf. Françoise Pfaff, 1993, 105.

um den Sarg⁸. Im Rahmen von jeweils einem Kapitel erinnert sich einer nach dem anderen in einer Art innerem Monolog an den Toten und an das Verhältnis zu ihm. Der Tod setzt den Erinnerungsfluss in Gang und ermöglicht den Romanfiguren, Ungesagtes – wenn auch nur im Flüsterton – zur Sprache zu bringen. In den Augen von Sanchers ehemaliger Geliebten Vilma stellt der Tod eine verbindende Brücke zwischen Lebenden und Toten dar, „qui les rapproche sur laquelle ils se rencontrent à mi-chemin pour se chuchoter tout ce qu’ils n’ont pas pu se confier.“ (*Traversée* 195)⁹.

Trotz weit verbreiteter Animositäten gegen Sancher, die vor allem von seinem großem Erfolg bei den Frauen des Dorfes herrühren – er hatte in der kurzen Zeit bereits zwei Kinder gezeugt –, scheint der Neuankömmling tiefgreifende Veränderungen im Leben der Dorfbewohner hervorgerufen zu haben. Die Rekonstruktion der Geschehnisse um Francis Sancher, seine Herkunft, sein Leben und das der Anwohner ergibt sich aus den Gedankengängen – *traversées de la mémoire* – der Wachenden und wird aus einzelnen Versatzstücken zusammengesetzt, ohne dass daraus ein vollständiges und kohärentes Bild entsteht. Rhizomartig, um zum Bild der Mangrove zurückzukehren, werden die Erinnerungen in einer *écriture* „mosaïque“¹⁰ zu einem Netz verwoben, in dem es kein Zentrum, keine „Pfahlwurzel“ gibt: in der Mitte der Wachenden steht der Sarg, ein Zeichen der Abwesenheit und Leere. Der Roman nährt sich so aus alternierenden Erzählperspektiven, aus der Polyphonie, aus den angeschwemmten Geschichten vieler Erzähler. Auf struktureller Ebene kommt der Topos der Mangrove also durchaus zum Tragen. Die Polyphonie wird im letzten Satz des Romans auf den Punkt gebracht. Dort antworten die Trauergäste im Chor auf den Aufruf der Vorsängerin, in die psalmischen Gesänge einzustimmen: „Dinah rouvrit le livre des psaumes et tous répondirent à sa voix.“ (*Traversée* 251). Indem Condé der Stimme das letzte Wort ihres Textes überlässt, reiht sie sich implizit in die Gruppe antillanischer Autoren ein, die die Quelle der Oralität als zentralen Aspekt ihrer Literatur beanspruchen.

Im Kontext eines Gesprächs über ein Romanprojekt Sanchers wird der Titel des Romans selbst diskutiert. Vilma erinnert sich an einen Dialog mit Sancher, in dem er über seine vergebliche Arbeit an einem Buch spricht:

⁸ Zur Bedeutung der Totenwache in der kreolischen Gesellschaft cf. Patrick Chamoiseau's Rezension von *Traversée de la mangrove*: „The wake is for us a melting pot of Creole culture, of its speech, of its orality, and it gave the extraordinary pretext that would allow plantation slaves to gather without spreading the fear that they were plotting to revolt or to burn down a plantation. I even have the feeling that the Creole language, in its whispers, that the Creole culture, in its ruses and detours, and that the Creole philosophy, in its underground, clandestine, and fatalist character, all were shaped in the wake's contours“. Chamoiseau, 1991, 391.

⁹ Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove* (Paris: Gallimard, Collection Folio, 1989). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Traversée* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

¹⁰ Cf. Patrick Chamoiseau/Raphaël Confiant, 1999, 47.

Ne me demande pas à quoi ça sert. D'ailleurs, je ne finirai jamais ce livre puisque, avant d'en avoir tracé la première ligne et de savoir ce que je vais y mettre de sang, de rires, de larmes, de peur, d'espoir, enfin de tout ce qui fait qu'un livre est un livre et non pas une dissertation de raseur, la tête à demi fêlée, j'en ai trouvé le titre: 'Traversée de la Mangrove'. (*Traversée* 192)

Vilma antwortet darauf: „On ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre.“ (*Traversée* 192) Sancher gibt Vilma Recht: das Buch könne keinesfalls geschrieben werden, weil der Titel, den er bereits für das Buch gefunden habe, das Scheitern des Vorhabens vorhersage; die Unmöglichkeit, den Mangrovenwald zu durchqueren, entspreche der Unmöglichkeit, den Roman niederzuschreiben. Der Leser erfährt lediglich den Titel von Sanchers Projekt, der aber auch schon das Ende des Schreibprozesses darstellt. Für Sancher verkörpert die Mangrove keine Stätte der fruchtbaren, lebenspendenden Kreativität, sondern Tod und Schreibblockade.

Sanchers Vorhersage, der Roman könne nicht geschrieben werden, verläuft parallel zu einer zweiten, noch schicksalhafteren Prophezeiung, der seines eigenen Todes. Auf seiner Familie, so Sancher, laste ein alter Fluch, der die Männer im 55. Lebensjahr zum Sterben verurteilt. Die Gründe für diesen Fluch sind ihm selbst unklar. Von Xantippe, einem scheinbar zwielichten Herumstreicher, der von den Dorfbewohnern misstrauisch beäugt wird, erfährt der Leser am Ende des Romans, dass die Vorfahren Sanchers, reiche *békés*, unter ihren Sklaven ein Blutbad angerichtet haben sollen. Der Ort, an dem Sancher stirbt, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich: Er erwartet seinen Tod im Wald auf einem Baumstamm sitzend und wird so von etlichen Dorfbewohnern angetroffen: „sous les feuilles de siguine“ (*Traversée* 55), „assis sans rien faire sur une racine“ (*Traversée* 96), „assis sur un tronc d'arbre à l'entrée de la trace [...] loin, loin, de la terre des vivants“ (*Traversée* 150), „assis sur un tronc d'arbre“ (*Traversée* 154). Der Geschichtenerzähler Cyrille, der Sancher wahrscheinlich als letzter lebendig sah, bemerkt: „Oui, c'est sa mort qu'il attendait, assis sur ce tronc couvert de mousse“ (*Traversée* 157). Sancher erwartet die Einlösung des Fluches, der auf seiner Abstammung lastet, prägnanterweise auf einem Baumstamm oder einer Wurzel und scheint also weniger am Sumpf der Mangrove gescheitert zu sein als an seiner Abstammung, an seinem Stammbaum.¹¹ Kathleen Balutansky stellt das Bild des auf der Wurzel sitzenden, in Gedanken verlorenen Sancher neben ein Gedicht Aimé Césaires, *Mangrove*, in dem es heißt¹²:

¹¹ Cf. in diesem Zusammenhang die Formulierung „prison de bois“ (*Traversée* 250) als Metapher für den Sarg, in den der tote Sancher gebettet ist.

¹² Cf. Kathleen Balutansky, 1995. 106f. Balutansky interpretiert den Widerspruch zwischen dem Titel des Romans und Sanchers unmöglichem Romanprojekt als Condés Veranschaulichung, dass die Theorie der *Créolité* insofern nicht realisierbar sei, da eine kreolische Geschichte nicht geschrieben werden könne. In Condés Roman

il n'est pas toujours bon de barboter dans le premier marigot venu
 il n'est pas toujours bon de se vautrer dans la torpeur des mornes
 il n'est pas toujours bon de se perdre dans la contemplation gnoséologique
 au creux le plus fructueux des arbres généalogiques
 (le risque étant de s'apercevoir que l'on est égaré au plus mauvais carrefour de
 l'évolution)
 alors?¹³

Patrick Chamoiseau schlussfolgert in seinen *Reflections on Maryse Condé's 'Traversée de la Mangrove'*, dass das Scheitern nicht durch die Mangrove bedingt wird, sondern, wenn das Bild der genealogischen Reflexion auf die gesamte kreolische Bevölkerung übertragen wird, in der Unmöglichkeit, die eigene Herkunft ganz nachzuvollziehen. Er fragt in diesem Kontext:

But who among us can claim a distinct genealogy, with well defined, sketched, and recognized branches? Who among us can claim an unspoiled personal genesis without absences? What Creole person in the Caribbean today possesses a transparent past that would authorize certainty?¹⁴

Am Ursprung dieser Argumentation steht Sanchers *métissage*. Er vereinigt in sich mehrere Kulturen, trägt einen spanischen und französischen Namen und hat auf allen Kontinenten gelebt: „On ne sait même pas si c'était un Blanc, un Nègre, un Zindien. Il avait tous les sangs dans son corps.“ (*Traversée* 229). Dieser Gedanke passt zwar ganz genau in die Theorie der *Créolité* – der Roman Condés wäre in diesem Sinne eine Art romaneske Veranschaulichung des theoretischen Begriffs der „créolité alluviale“ –, aber er übersieht meines Erachtens eine belangreiche Tatsache: Sancher kommt gerade nicht aufgrund seiner unklaren Herkunft zu Tode, sondern er stirbt, eben weil er eine genau definierte Abstammung zurückverfolgen kann. Die Familiendokumente, von denen im Roman die Rede ist, gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Das Scheitern Sanchers ist nicht aus seiner Lebenssituation als kreolisches Individuum begründet, wie dies Chamoiseau nahelegt, sondern fußt auf der Eindeutigkeit seiner Genealogie. Sanchers Tod hat mit dem Verschwimmen der kulturellen Grenzen genau so wenig zu tun wie sein Vorhaben – „terminer une race maudite“ (*Traversée* 87) – mit dem Konzept einer postkolonialen Diversität in Einklang zu bringen ist.

komme so ein unüberbrückbarer Bruch zutage, der Condés pessimistische Einstellung gegenüber dem Konzept der *Créolité* zum Ausdruck bringe: „Our history and culture can neither emerge from nor lead to a collective experience of past or future, as proponents of ‚créolité‘ seem to suggest. Instead, the experience of creolization, as well as its inscription in a Caribbean literature, is achieved in the relentless negotiation and representation of the failures and successes of articulation that constitute the true human exchanges among individuals within our creole community.“ (110f). Balutanskys These wird den Autoren der *Créolité* und Glissant, den sie als Vorläufer miteinschließt, nicht gerecht, da sie übersieht, dass in den Theorien und Texten dieser Autoren der Bruch und die Leere Teil des Gedankengebäudes sind, aber eben ins Positive umgewertet werden.

¹³ Aimé Césaire, 1982, 25.

¹⁴ Patrick Chamoiseau, 1991, 392. Auch Jarrod Hayes interpretiert Sanchers Suche nach seinen Wurzeln in diesem Sinne. Cf. Jarrod Hayes, 1998.

Neben Sanchers Romanprojekt planen noch zwei weitere Romanfiguren, an einem Buch zu arbeiten: Emile und Lucien. Emile, der Historiker, spielt mit dem Gedanken, eine Geschichte des Landes zu schreiben, die sich aus mündlichen Quellen speist. Da der Roman selbst auf diese Weise entstanden ist, spiegelt Emiles Geschichtsbuch in seiner Form den Roman metapoetisch wider. Dem Schriftsteller Lucien kommt während der Totenwache der Gedanke, Sanchers Leben niederschreiben zu wollen und dafür auf Sanchers Spuren durch die Welt zu reisen. Das Vorhaben wirkt auf den Leser jedoch eher wie ein Vorwand, endlich das von ihm als beengend empfundene Inselleben hinter sich zu lassen. Im Vergleich zur Polyphonie des vorliegenden Textes Condés wäre ein einseitiger, auf Sancher konzentrierter Roman keine Innovation. Die drei im Roman thematisierten Schreibprojekte spiegeln insofern die eigentliche Romanproduktion der Autorin nicht wider.

In der Schlusszene des Romans, in der einige der Trauergäste bereits ihren Nachhauseweg antreten, schlägt eine der Trauernden, Dinah, das Psalmenbuch auf, um zum wiederholten Mal in einen religiösen Gesang einzustimmen. Obwohl die Geste des Buchaufschlagens nahe legt, dass der Roman, an seinem Ende angelangt, in einer zirkularen Struktur wieder zu seinem Beginn zurückkehrt, betrifft das aufgeschlagene Buch den Roman selbst nicht. Das Psalmenbuch wie auch der alttestamentarische Name Dinah nehmen vielmehr die religiöse Thematik¹⁵ der Schlusspassage auf, die bereits durch das Motiv des Regenbogens, der am Morgen über dem Dorf aufleuchtet, und der Darstellung des Toten als Gottgesandtem, als „envoyé“ und „messenger de quelque force surnaturelle“ (*Traversée* 251) angeklungen war. Der Roman kehrt am Ende gerade nicht zu sich selbst zurück, um erneut die Mangrovenwälder zu durchstreifen, sondern lässt den sumpfigen, aber fruchtbaren Wald endgültig hinter sich: „Secouant sa fatigue et voyant devant elle la route droite, belle et nue de sa vie, Dinah rouvrit le livre des psaumes et tous répondirent à sa voix.“ (*Traversée* 251). Die Romanfiguren haben den Wald, das Herz der Finsternis, hinter sich gelassen, die verschlungenen Wege des Romangeschehens gehören der Vergangenheit an. Vor ihnen liegt nun eine schöne sonnendurchflutete Straße, die durch ihren geraden Verlauf eher an die geteerte Kolonialstraße erinnern mag. Sie wird zum Hoffnungsträger der Romanfiguren, während die Pfade der Mangrove als überwunden gelten. In diesem Sinn konzipiert Condé die Mangrove als ein sumpfiges Hindernis, das der freien Entfaltung der Bewohner im Wege

¹⁵ Auch der Name der alten Besitzungen der Vorfahren Sanchers „Saint Calvaire“ (*Traversée* 223, 235) lässt sich in die religiöse Thematik einreihen. Sancher wird zum Christus, den die Erbsünde seiner Familie in den Tod treibt, und dessen Tod gleichzeitig einen Teil der Bewohner von Rivière au Sel aus der Isolation der Dorfgemeinschaft befreit, dargestellt durch die „haie de sang-dragons“ (*Traversée* 39, 105, 118, 178), die die einzelnen Häuser voneinander trennt und in deren Namen Assoziationen von Gewalt, Blut und Tragödie bereits mitschwingen. In einem anderen Kontext ist sogar explizit von der „haie vive de sa rancœur“ (*Traversée* 44) die Rede.

steht, nicht jedoch als positiven Entwurf einer kreolischen Identität.¹⁶ Die negative Konnotation der beiden Titelwörter „traversée“ und „mangrove“ kommt auch darin zum Ausdruck, dass Condé das Wort „traversée“ außer bei Sanchers Überlegungen zu seinem Roman nur ein weiteres Mal und zwar in negativem Kontext verwendet. Loulou, ein reicher *béké* und zu seinem Unwillen auch zukünftiger Großvater eines von Sancher gezeugten Kindes, wünscht Sancher in die Hölle: „Car en vérité comment prétendre qu’il regrettaient Francis Sancher, qu’il n’avait pas envie de lui souhaiter au bout d’une terrible traversée une plongée dans la mer brûlante de l’Enfer?“ (*Traversée* 122). Der Kontrast aus sumpfiger Dunkelheit und klarem Licht, den wir bereist als festen Bestandteil der Kolonialliteratur kennen, teilt das Romangeschehen in die Zeit vor und nach Sanchers erlösendem Tod ein. Fast die Hälfte der Inselbewohner äußert darüber hinaus am Ende ihres inneren Monologs den Wunsch, der Insel zumindest für einige Zeit den Rücken zu kehren.¹⁷ Dieses Insistieren auf der Möglichkeit der Emigration, die Condé selbst in ihrer Biographie wahrgenommen hat¹⁸, ist nur schwer mit dem Entwurf eines Lebensmodells *à la Créolité* in Einklang zu bringen, das die Antillaner im Hier und Jetzt zu verankern sucht.¹⁹

¹⁶ In ihrer vielzitierten Analyse setzt Leah Hewitt den Roman Condés analog zu Deleuzes und Guattaris Modell des Rhizoms als Symbol der postmodernen Gesellschaft. Ihre Argumentation stützt sich jedoch lediglich auf die strukturellen Parallelen des Romans mit der Mangrove, wie ich sie oben herausgearbeitet habe. Die Gegenpositionen, die der Roman zum Konzept der Mangrove einnimmt, blendet sie aus ihrer Interpretation aus. Cf. Leah Hewitt, 1993. 85f.

¹⁷ Cf. Moïse: „Partir. [...] Partir. Mais à en croire Francis Sancher qui avait parcouru la terre, pas un coin sous le soleil qui ne porte son lot de désillusions.“ (*Traversée* 48). Cf. Aristide: „Partir, comme ses deux frères avant lui, très tôt las des coups de gueule et des coups de pied de Loulou et qui faisaient leurs vies, l’un en métropole, l’autre à La Pointe. Partir.“ (*Traversée* 79). Dinah: „Moi, ma résolution est prise: Je quitterai Loulou et Rivière au Sel.“ (*Traversée* 109). Cf. Désinor: „Le cœur de Désinor était plein du gros bleu du ciel d’Haïti, ou du blanc poudreux des trottoirs de Manhattan“ (*Traversée* 202). Dodose: „J’irai au bout du monde s’il le faut. Je laisserai Emmanuel, enfermé dans ses rancœurs et Rivière au Sel, ses petitessees immuables.“ (*Traversée* 214). Lucien: „Oui, lui aussi, il quitterai cette île étroite pour respirer l’odeur d’autres hommes et d’autres terres.“ (*Traversée* 227). Mira: „Désormais ma vie ne sera qu’une quête. Je retracerai les chemins du monde.“ (*Traversée* 231). Emile: „Partir. Respirer un air moins confiné. Il lui sembla soudain qu’il étouffait sous les grands arbres et il rêva d’une terre où l’œil ne se cognerait pas aux mornes, mais suivrait la courbe illimitée de l’horizon.“ (*Traversée* 239). Xantippe selbst will die Insel zwar nicht verlassen, aber er bestattete die Asche seiner Frau prägnanterweise nicht auf der Insel, sondern streute sie ins Meer.

¹⁸ Condé kehrte nach langen Aufenthalten in Europa, Afrika und Amerika 1986 nach Guadeloupe zurück. In einem Vortrag berichtet sie, dass sie als Jugendliche – vergleichbar mit ihren Romanfiguren – den dringenden Wunsch verspürte, die als Gefängnis empfundene Insel endlich verlassen zu können: „On avait l’impression que la Guadeloupe était une sorte de prison. Nos parents ne faisaient rien d’autre que nous dire que c’était un peu un malheur d’être né antillais et finalement, le pays natal se réduisait pour nous à un décor; le décor d’un ennui constant. [...] Si on m’avait demandé à ce moment-là ‚Qu’est-ce que ton pays natal?‘ je n’aurais rien eu à dire; j’aurais dit que c’était peut-être deux ou trois palmiers à côté de la mer, qui encadraient le vide, le néant. Donc, quand j’ai quitté la Guadeloupe, et je ne suis pas la seule dans ce cas, j’avais l’impression qu’enfin j’allais commencer à vivre. Je rappelle que des années auparavant, Aimé Césaire avait quitté la Martinique, en disant: ‚Enfin je m’en vais pour ne plus revenir‘. Ce sont des générations qui sont nées de l’ennui et d’un sentiment de claustrophobie. L’île à ce moment-là ne signifie absolument rien. Elle est une prison, il faut le répéter.“ Maryse Condé, 1987, 9-10. Cf. eine ähnliche Äußerung Edouard Glissants in: Edouard Glissant, 1990, 303-304.

¹⁹ Condés pessimistische Einstellung wird in der Forschung darauf zurückgeführt, dass sich Condé nach ihrer Rückkehr nach Guadeloupe selbst wie eine Fremde fühlt und als „native foreigner“ (Leah Hewitt, 1993, 93) weder der Gesellschaft Guadeloupes noch einer anderen Gemeinschaft zugehörig ist. Ihr Roman ist insofern ein

Doch zurück zur Ambivalenz des Todesortes von Sancher. Wie bereits erwähnt, handelt es sich nicht nur um die Stelle im Wald, an der Sancher Opfer seines Fluches wird, sondern auch um den Anfangspunkt einiger Bekanntschaften mit den Dorfbewohnern – also der Verästelungen des Geflechts, das den Roman schließlich bildet – und darüber hinaus um den Ausgangspunkt etlicher Fluchtlinien, die z. B. Mira, Carmélien, Aristide und Vilma den *Aus-Weg* zeigen aus der dörflichen Mangrove der „haie de sang-dragons“ aus Bosheit und Liebesunfähigkeit.

,Honneur au Prince sous son nom! La condition de l’homme est obscure. Et quelques-uns témoignent d’excellence. Aux soirs de grande sécheresse sur la terre, j’ai entendu parler de toi de ce côté du monde, et la louange n’était point maigre. Ton nom fait l’ombre d’un grand arbre. J’en parle aux hommes de poussière, sur les routes; et ils s’en trouvent rafraîchis [...].’
Telle est ma lettre, qui chemine. Cependant il m’attend, assis à l’ombre sur son seuil...²⁰

SAINT-JOHN PERSE

9.2 Die Natur als Projektionsraum

9.2.1 Das Wasser

Eine der Fluchtlinien ist die *trace* Saint-Charles, deren Spur Mira, Carmélien und Dodose folgen, um in der Natur das Glück zu finden, das ihnen die Dorfgemeinschaft bzw. Familie und Partnerschaft vorenthalten. Kraftspendende Lebensquelle ist dabei das Wasser.

Mira, außereheliches Kind des *béké* Loulou Lameaulnes und der *Négresse* Rosalie, die bei der Geburt starb, geht jeden Abend in der Dunkelheit in eine Schlucht zum Baden. Schon als sie fünf Jahre alt war, stahl sie sich aus dem Dorf, um im Wald ihre verstorbene Mutter zu suchen, die sie zwischen den großen Baumwurzeln vermutete. Völlig übermüdet rutschte sie aus und fiel in das Wasser der Schlucht: „Je n’ai jamais oublié cette première rencontre avec l’eau [...]. J’avais retrouvé le lit maternel.“ (*Traversée* 52). Das Eintauchen in das Wasser der Schlucht löst bei Mira Einheitsphantasien mit ihrer unbekanntem Mutter aus, hier findet sie in den mütterlichen Bauch zurück und badet von Neuem im Fruchtwasser der Mutter.

Das Wasser ist darüber hinaus sexuell konnotiert. Das Eintauchen Miras in das Wasser der Schluchten, „sexes grands ouverts“ (*Traversée* 241), ruft nicht nur Vereinigungsphantasien mit der Mutter hervor, sondern wird analog zum Geschlechtsakt beschrieben:

weiterer Hinweis, dass die Suche nach einer wie auch immer gearteten Identität auf den frankophonen Antillen noch nicht abgeschlossen ist.

²⁰ Saint-John Perse, 1960, 100f.

Je me glissais dans l'eau qui pénétrait, brûlante de la chaleur du soleil de la journée, jusque dans les profondeurs de mon corps. Je tressaillais sous cet attouchement brutal. (*Traversée* 49)

Wie ein Phallus, der auch im Bild der Sonne als dem männlichen Befruchter der Erde wieder aufgenommen wird, dringt das Wasser in die Tiefen von Miras Körper, in ihr Geschlecht ein. Die Vereinigung ist gewaltsam. Bereits hier wird die ambivalente Funktion des Wassers deutlich, auf die wir später noch zurückkommen werden. Werfen wir auch einen Blick auf den Kontext des Zitats. Es folgt direkt Miras Schilderung der Nächte im väterlichen Haus, das Schnarchen des Vaters nach dem Geschlechtsakt mit der Haushälterin, ihre Erinnerung an ihren Halbbruder Aristide, mit dem sie ein inzestuöses Verhältnis hat und „[qui] devait lire quelque livre défendu“ (*Traversée* 50), an die Hunde, die ihr „en gémissant, remuant la queue“ (*Traversée* 50) zur Schlucht folgen wollen. Ihre Erinnerungen sind bis in die Wortwahl sexuell aufgeladen. Wenig später berichtet Mira, wie sie am Wasser der Schlucht auf Francis Sancher trifft und mit ihm schläft, ohne viele Worte zu verlieren. Analog zum Baden in der Schlucht ist der Geschlechtsakt ebenfalls ambivalent dargestellt: „Il s'est laissé faire, non pas rétif, mais à l'affût de chacun de mes gestes, comme s'il croyait qu'ils cachaient des coups mortels.“ (*Traversée* 55f).

Die Ambivalenz des Wassers zwischen lebensspendendem Fruchtwasser und reißendem, vernichtendem Strom beherrscht den ganzen Roman²¹ und wird von der Autorin in zahlreichen Oxymora, die auch über die Darstellung des Wassers hinausgehen, variiert. Mira geht bevorzugt nachts zur Schlucht „après la tombée du soleil, quand l'eau est noire, ici tranquille, trou noir sur le noir du néant, là courant, bondissant sur des roches que l'œil ne distingue plus“ (*Traversée* 49). Das Baden führt nicht nur zur *unio* mit Mutter oder Geliebtem, sondern zum Selbstverlust, der hier durch „néant“ angedeutet wird. Die Grenze zwischen Leben („tranquille“) und Tod („bondissant“) ist fließend wie das Wasser des Flusses und schwimmt im Dunkeln („l'œil ne distingue plus“). An späterer Stelle heißt es: „Je n'aime que les ravines vivantes, violentes même“ (*Traversée* 50). Totmüde fällt Mira als Fünfjährige in das Wasser und hat während der Vereinigungsphantasie mit der Mutter „l'odeur de l'humus en décompositon“ (*Traversée* 52) in der Nase. Der Zyklus des Lebens befindet sich in ständigem *va-et-vient* zwischen archetypischen Bildern der Fruchtbarkeit²²

²¹ Maryse Condé äußert sich dazu explizit in einer Rezension von „Pluie et Vent sur Télumée Miracle“. Folgendes lässt sich aber auch vortrefflich auf ihren eigenen Roman anwenden: „La référence au thème de l'eau avec tant de persistance exige que l'on hasarde quelqu'explication. Expression symbolique de la dualité Vie/Mort? Le fœtus baigne dans le liquide utérin. L'eau purifie l'enfant à sa naissance. Mais l'eau redoutable emporte, tue, saccage. Au commencement était l'eau. A la fin aussi, elle sera.“ Vgl. Maryse Condé, 1979, 69.

²² Cf. „rives peuplées de batraciens“ (*Traversée* 50), „amoncellement des plantes“ (*Traversée* 52), „nous avons fait l'amour sur le terreau au pied des fougères arborescentes“ (*Traversée* 55), „j'entendais le pas lourd des crapauds chassant les insectes sous les feuilles“ (*Traversée* 56).

und des Zerfalls, zwischen Geburt und Sterben: „Je venais de remonter de la Ravine, déserte, dont l'eau s'était enroulée comme un linceul autour de mon corps méprisé“ (*Traversée* 63), denkt Mira, als Sancher nicht wieder zur Schlucht kommt, um mit ihr zu schlafen.

Deutlich wird die enge Verknüpfung von Leben und Tod, Glück und Gewalt im Element des Wassers in der Textpassage, die den Abtreibungsversuch schildert, den Sancher gewaltsam an Miras und seinem Kind vornimmt: Während Mira betäubt, „éperdue de bonheur“ (*Traversée* 108), von ihrer Rückkehr „dans [la] mer utérine“ ihrer Mutter träumt, weckt sie ein Schmerz, der sie die lebensbedrohende Situation für sich und das Ungeborene erkennen lässt. Variiert wird dieses Motiv in den Erinnerungen Jobys, Miras kleinem Halbbruder, an die Geburt von Miras Sohn. Da er die Bedeutung von „[p]erdre les eaux“ (*Traversée* 94) nicht kennt, phantasiert er:

Qu'est-ce que cela voulait dire? J'ai eu l'impression que la Ravine était sortie de son lit et qu'elle allait dévaler au milieu de la maison, son eau froide et mousseuse encombrée de crapauds, de cabris et de chiens morts noyés. (*Traversée* 94)

Das Fruchtwasser, das die Geburt ankündigt, wird hier zur reißenden Flut aus dem geöffneten Geschlecht der Schlucht, das nicht Leben spendet, sondern totes Getier mit sich spült. Als Mira ein letztes Mal zu Wort kommt – sie ist die einzige Figur, deren Gedanken zwei Kapitel gewidmet sind –, löst sie sich von der Obsession²³, weiterhin zur Schlucht zu gehen:

Je ne descendrai plus jamais à la Ravine. Elle aussi m'a trahie. Comme Rosalie Sorane, ma mère, qui m'a laissée dans la solitude au premier jour du monde. Le fruit qu'elle m'a donné pour apaiser la faim de mon cœur était, en réalité, un fruit empoisonné.

Moi, Mira, la sauvageonne sans col ni licou, je ne savais pas qu'il y a plaisir à servir, donner, voire s'humilier. (*Traversée* 230)

Vom Traum der Vereinigung mit der Mutter, den sie in das Wasser der Schlucht hineinprojiziert hatte, oder der körperlichen Vereinigung mit Sancher oder Aristide, die sie nicht aus ihrer quälenden Einsamkeit befreien können, gelangt sie zu einem Lebensmodell, das die enge Schlucht der Ravine verlässt („Je retracerai les chemins du monde“, 231). Das Gegensatzpaar Tod – Leben, im letzten Satz des Kapitels wiederholt, trägt diesmal die Hoffnung, den Tod zusammen mit dem Ende Sanchers zurückzulassen: „Ma vraie vie commence avec sa mort“ (*Traversée* 231). Das Wasser der Schlucht, das Mira über ihre Einsamkeit hinwegtröstete, steht jetzt folglich unter dem Signum des Todes und der Sterilität, denn das wirkliche Leben beginnt erst, nachdem sie sich von ihrem illusorischen Vereinigungszwang lösen kann.

²³ Obsession deshalb, weil zweimal ihre Gedanken an die Ravine mit „Il faut descendre à la Ravine“ einsetzen (*Traversée* 49, 50). Auch hier also die Dualität von zwanghaftem Glück.

Ähnliches gilt für Carmélien: Auch er findet im Kontakt zum Wasser die Vereinigung mit der Mutter, die ihm, wie wir an anderer Stelle erfahren²⁴, ihre Liebe versagt. Als er bei seiner Taufe in den Fluß getaucht wird, findet er zurück in den mütterlichen Uterus: „Oui, c’est à ce moment-là qu’il avait retrouvé le souvenir du ventre maternel quand, sans yeux et des nageoires au pied, il baignait dans la félicité.“ (*Traversée* 174). Wie bei Mira ist dem Wasser die Ambivalenz von Tod und Leben eingeschrieben.

Il aimait la pluie. Il aimait le contact de l’eau, son odeur surtout, soit qu’elle pleuve chaude des nuages, soit qu’on la surprenne au détour d’une pièce de terre à l’heure où le soleil l’a portée à l’ébullition, soit qu’elle dorme brunâtre alourdie d’herbes et de sangsues, soit qu’elle s’encolère et descende des hauteurs, charroyant des corps d’animaux imprudents. (*Traversée* 173)

Trotz seiner Liebe zum Wasser in all seinen Formen beschreibt er es als lebensfeindliches Element und personifiziert es als Todbringerin²⁵. Dies wird auch versteckt angedeutet, wenn seine Mutter ihn davor warnt, in den Regen zu gehen: „Va donc, puisque c’est la mort que tu veux attraper.“ (*Traversée* 174).

Hinzu tritt wieder die sexuelle Konnotation des Wassers. Nachdem Carmélien nämlich den Roman *Gouverneurs de la rosée* von Jacques Roumain gelesen hat, setzt er es sich in den Kopf, ebenso wie Manuel im Wald eine Quelle finden zu wollen. Er zitiert die zentrale Passage Roumains, in der Manuel seiner Geliebten die neuentdeckte Quelle im Unterholz zeigt, neben der sie daraufhin miteinander schlafen. Als Carmélien endlich eine neue Quelle direkt oberhalb der *trace* Saint-Charles ausfindig gemacht hat, personifiziert er sie zu seiner Prinzessin und Geliebten: „il courait vers elle, cœur battant, comme un amoureux vers sa promise“ (*Traversée* 175). Mit einem *coutelas*, das als phallisches Symbol Todes- und Lebensspende in sich vereinigt, räumt er der Quelle ein Bett frei („creuser un lit“, 175) und fühlt sich als „maître de l’eau“ (*Traversée* 175), der die dankbare Erde berieselt („irriguant la terre reconnaissante“, 175). In seiner Phantasie, in der Carmélien im übertragenen Sinn die zu ihm aufblickende Geliebte dominiert und befruchtet, schafft er sich einen Raum, in dem er seine Umwelt beherrschen und sein trauriges Dasein als bettnässender *kouli malaba* vergessen kann.²⁶

Seine kompensierenden Machtträume werden jedoch jäh gestört, als jemand in sein Reich eindringt und in der Quelle badet:

²⁴ Cf. 169, 186.

²⁵ Cf. „chaude“, „ébullition“, „brunâtre alourdie [...] de sangsues“, „s’encolère“, „charroyant des corps“ im oben zitierten Text.

²⁶ Cf. *Traversée* 175, 179. Die sexuelle Konnotation des Wassers bei Carmélien gilt auch für die Darstellung des Regens, wenn es an anderer Stelle heißt: „La pluie n’arrêtait pas et les insectes se gorgeaient d’eau avec des râles de volupté.“ (*Traversée* 184).

Après trois après-midi de guets inutiles, il avait vu une fillette surgir de l'ombre du sous-bois, furtive et agile comme une mangouste voleuse à l'entrée d'un poulailler, couronnée de cheveux d'or, crépus et ébouriffés, auréole païenne autour de son visage. Mira! (*Traversée* 176)

Mira, mythifiziert zur heidnischen Göttin und Königin, die sich ihre Opfer wie ein Raubtier holt, erscheint wie eine antike Quellnymphe, die nackt beim Baden beobachtet wird, wie Venus Anadyomène, die verführerisch aus dem Wasser tritt: „[...] quand Mira s'était mise toute nue, la lumière l'enveloppant d'un halo jaune plus clair que sa peau“ (*Traversée* 177), oder, um in der Bildwelt der Antillen zu bleiben, wie Manman Dlo, „mère de l'eau au chanté diabolique, qui enivre en abysse ceux qui voient sa silhouette aux abords des rivières“²⁷. So sehr leidet Carmélien an seiner unerwiderten Liebe zu Mira und seinem sexuellen Begehren, dass er zu einem „zombie affamé de sel“ (*Traversée* 177), zu einem willenlosen Gefolgsmann seiner Angebeteten wird. Auch in Carméliens Fall ist das Reich des Wassers ein literarisch-mythologischer Topos, eine Phantasiewelt, die die Realität zu ertragen hilft, aber keine wahren Lösungen für die Lebenskrise bieten kann.

Regressionsphantasien lassen sich schließlich auch bei Léocadie erkennen. Sie geht jeden Donnerstag am Meer spazieren, vermeidet aber aus Angst den Kontakt mit dem Wasser, das ihr zuruft:

Approche-toi près, tout près. Arrache tes vêtements. Plonge. Laisse-moi te rouler, te serrer, froter ton corps de mes algues. Tu ne sais pas que c'est de moi que tu es née? Tu ne sais pas que tu me portes en toi? Sans moi, ta vie n'existerait pas. (*Traversée* 140f)

Léocadie projiziert ihre Wünsche nach Liebe und Pflege durch die Mutter, auf die das Vokabular „serrer“ und „frotter“ anspielt, in das Meerwasser, hat aber Angst, sich der Vereinigung hinzugeben. Das Schwimmen im Meer, bei dem Wasser in alle Poren des Körpers dringt und sich der Mensch in der Weite verliert, ist auch in Léocadies Vorstellung ambivalent geprägt. So könnte ihre Faszination einerseits und ihre Angst vor dem Kontakt mit dem Meer andererseits auch als Todessehnsucht („coquillages endeuillées“, 140) gelesen werden. Zur Vereinigungsphantasie mit der Mutter tritt außerdem ihr unerwidertes sexuelles Begehren hinzu. Das Meer hält ihr die eigene, leidvoll erfahrene Jungfräulichkeit und Sterilität vor Augen. Angedeutet wird dies bereits dadurch, dass sie im Anschluß an die zitierte Passage ein Liebespaar beim Geschlechtsverkehr ertappt. Unter den Beschimpfungen des Paares flüchtet sie sofort und nimmt sich vor, jeden Sonntag in die Kirche zu gehen: die *unio mystica* ersetzt die Verschmelzung der Körper.

²⁷ Patrick Chamoiseau/Raphaël Confiant, 1999, 26.

Léocadie personifiziert das Meer zur „femme folle“ (*Traversée* 140), eine Variante der Manman Dlo im salzigen Wasser, die sich ihrer inneren, verdrängten Stimme bemächtigt: „Ecoute-moi bien!“, ruft ihr das Meer zu, „Pourquoi gardes-tu ton hymen en conserve? Est-ce que tu ne sauras jamais ce que pèse un poids d’homme, encore plus lourd après l’amour?“ (*Traversée* 145). Obwohl Léocadies Verhältnis zum Meer zwischen Furcht und Vertrauen oszilliert, ist es das Meer, das sie provoziert und auffordert, ihr Leben zum Erträglichen zu wenden.

Im Alter findet sie die nötige Befriedigung im Umgang mit der Natur. Es ist festzustellen, dass Léocadie, nachdem sie sich mit ihrer lebenslangen Einsamkeit abgefunden hat, ihre versäumte Fruchtbarkeit durch Gartenarbeit und Hühner- und Hasenzucht kompensiert, während ihr Herz einer „savane désolée où ne poussent que les cactus“ (*Traversée* 147) ähnelt:

J’avais mes fruits à pain, mes ignames, mes pois d’Angole et mes pois savons. Un couple de lapins me faisait des petits. Mes poules poussaient des œufs gros comme le poing. (*Traversée* 147)

Die Beschreibung der Abscheu, die sie im Anblick des eigenen Körpers empfindet²⁸, kontrastiert negativ mit Léocadies Bewunderung der *ignames*-Pflanzen, die über all die Eleganz und Anmut verfügen, die sie selbst nicht besitzt.

Neben Fluss, Regen und Meer, also bewegten Gewässern, begegnet dem Leser das stehende Wasser des Teiches im Bois l’Etang. Dodose, unglücklich in ihrer Ehe mit Emmanuel und Mutter des behinderten Sonny, flüchtet sich bisweilen aus dem Dorf, dessen Einwohner der Familie besonders aufgrund der Behinderung des Kindes feindlich gesinnt sind, und sucht den im Volksmund verwunschenen Teich auf:

J’aime cet endroit que fréquentent, d’après ce qu’on raconte, les esprits de nos anciens, morts, ensevelis pendant l’esclavage. Le ciel toujours gris est barré par les crêtes en lame de couteau de la montagne. Des nénunphars, des lentilles et des touffes d’herbe rigides couvrent en tapis épais l’œil mort de la mare et l’air est plein de murmures, de sifflements, de pépiements. (*Traversée* 212)

Die Beschreibung des Teiches aus der Perspektive Dodoses evoziert den Tod: Im Wasser sind die Leichen der Sklaven präsent und die dicht wuchernden Wasserpflanzen – die jeder Teichbesitzer fürchtet, da sie dem Wasser den nötigen Sauerstoff entziehen und anderes Leben im Teich abtöten oder verhindern – verbergen die Bluttat. In einem anderen Kontext wird darüber hinaus berichtet, dass sich das Wasser nachts in Blut verwandelt, an dem die

²⁸ Cf. *Traversée* 144.

Geister ihren Durst löschen.²⁹ Am Himmel, der ungewöhnlicherweise als grau beschrieben wird, droht die Bergsilhouette wie das Schwert des Damokles auf Dodose herunterzufallen.

Warum liebt Dodose aber einen Ort, den sie selbst eindeutig negativ beschreibt? Dodose scheint sich offenbar selbst zu bestrafen, indem sie die Natur, die mit ihrer Seelenlage korrespondiert, unter das Zeichen des Todes und des Verbrechens stellt. Oder anders formuliert, sie kann die Natur nur dann genießen, wenn in diese ihr eigener Zwiespalt eingeschrieben ist. Ihre Art der Naturerfahrung steht in direktem Zusammenhang mit ihrem schlechten Gewissen gegenüber ihrem Kind und ihrem Mann, den sie mit einem Pariser Ingenieur betrogen hat. Sie sieht die Behinderung des Sohnes als Strafe Gottes für ihren Ehebruch an. Ihr Verhältnis zu Sonny ist widersprüchlich. Sie liebt ihn nicht wirklich³⁰, sondern er bedeutet für sie „une Croix que je rêve de déposer“ (*Traversée* 214). Die Hoffnungen, die sie ursprünglich mit ihrem Leben verband, sind „espoirs charroyés par les torrents d’eau des rivières de la vie“ (*Traversée* 213): übrig bleibt nur der stehende, modrige Teich ihres Vergehens.

9.2.2 Der Berg

Mira pflegt, wie bereits angedeutet, ein inzestuöses Verhältnis zu ihrem Halbbruder Aristide, Sohn des *béké* Loulou Lameaulnes und dessen weißer erster Frau Aurore. Während sich Mira in das Reich der Schlucht flüchtet, zieht sich Aristide auf den Berg zurück, um zwischen den Bäumen neue Kraft zu finden. Beide Naturerfahrungen, die Condé jeweils unter das Symbol der Schlucht des weiblichen Geschlechts bzw. des Phallus’ des Baumes stellt, verhalten sich komplementär.

Aristide ist wie Mira obsessiv an die Natur um Rivière au Sel gebunden. Ohne den täglichen Ausflug zwischen die Baumriesen kann er nicht leben.³¹ Der Wald wird mit Attributen des mütterlichen oder weiblichen Leibes versehen³², so dass Aristide zu denjenigen Figuren des Romans zählt, die ihr unerfülltes Begehren nach Liebe in die Natur der Umgebung projizieren und mit ihr verschmelzen: „Il se coulait dans leurs ombres sereines, silencieuses“ (*Traversée* 66). Die Ambivalenz im Umgang mit der natürlichen Lebenswelt, die sich auch bei Aristide feststellen lässt, äußert sich in seiner zwanghaften Jagd auf die Vögel des Waldes, die er anschließend in Käfige sperrt. Parallel dazu sammelt er Flußkrebse und züchtet seltene Orchideen, die er ebenfalls in einem geschlossenen Raum, nämlich in Gewächshäusern, aufbewahrt. Aristide unterwirft die Natur – er will außerdem ein Stück

²⁹ Cf. *Traversée* 187.

³⁰ Cf. *Traversée* 214.

³¹ Cf. Miras Gedanken: „Aristide dit qu’il ne pourrait pas vivre loin de la montagne“ (*Traversée* 57).

³² Cf. „il s’enfonce dans son ventre“ (*Traversée* 57).

Savanne roden, um einen Park als Touristenattraktion anzulegen – und versucht die Essenz der Natur, nämlich ihre Natürlichkeit, zu unterbinden oder zumindest zu kontrollieren.

Überhaupt kann man bei Aristide von einer Obsession der *geôle* sprechen. Während Condé das Wort anderen Figuren nur selten in den Mund legt und meistens nur dann, wenn sie von oder mit Aristide sprechen, erscheint es in Aristides Kapitel allein viermal.³³ Aristide, der sich der Unmöglichkeit seiner schuldhaften Beziehung zu Mira bewußt ist, weiß, dass er Mira nie an sich binden können wird, wie sich Mira überhaupt an niemanden binden lässt: „Sur ce point, Aristide n’avait aucune inquiétude. Le cœur de Mira n’appartenait à personne. Il était fait de cette manière insaisissable et rebelle qui échappe à toutes les geôles“ (*Traversée* 68). Es ist anzunehmen, dass er deshalb die vielen Vögel in Käfige sperrt, um die vergebliche Besitzergreifung Miras³⁴ zu sublimieren. Als Mira ihn verlässt, um zu Sancher zu ziehen, gerät auch seine kompensatorische Flucht in die Natur aus dem Gleichgewicht. Indem er sich aus seiner emotionalen Abhängigkeit von Mira befreit, bricht er auch mit seinem bisherigen Verhalten:

Il boudait la montagne. Les oiseaux de sa volière pépiaient misérablement à la mort. Il ne mettait plus les pieds dans ses serres et rembarrait ses jardiniers qui voulaient lui faire admirer des phalaénopsis ou respirer le parfum des *epidendrum mutelianum*. (*Traversée* 75)

Er zieht es vor, höher auf den Berg in die Nähe des Vulkans Soufrière zu steigen, wo der dichte Wald in spärliche Vegetation übergeht. Mit seinen Augen wird die Berglandschaft folgendermaßen beschrieben:

A mille mètres d’altitude, la forêt de Guadeloupe se rabougrit. Disparus, les châtaigniers grande feuille, les acomats boucan, les cachimans montagne, les bois rouge carapate. C’est le royaume des côtelettes aux feuilles gaufrées d’un vert noirâtre qui ne s’élèvent guère au-dessus de deux mètres du sol. La terre se couvre de broméliacées aux fleurs violettes et sans parfum, d’orchidées blanches striées de veinules couleur robe d’évêque. (*Traversée* 76)

Die Darstellung evoziert trotz der offensichtlichen Lebendigkeit des Habitats den Tod. Im geruchlosen Raum herrschen die Farben des Todes und der Trauer weiß, violett³⁵ und schwarz: Die Orchideen werden wie blasse Leichen beschrieben, deren Blut sich in den Adern verfärbt. Die Assoziation der Bischofskutte als Symbol für die Keuschheit und Sterilität lässt darüber hinaus Vermutungen zu, dass Aristide seinen Inzest auch als Sünde wahrnimmt. Das Attribut des violetten Mantels reiht sich in einer Kette religiöser Motive ein, die im ganzen Kapitel Aristides wiederkehrt. Wenn er der unberührten Natur der präkolonialen Zeit

³³ Cf. *Traversée* 68, 71, 72, 74.

³⁴ Er nennt sie an anderer Stelle „trésor de son cœur“ (*Traversée* 76).

³⁵ Auch der Vulkan als lebensfeindliches Element der Landschaft wird in der violetten Farbe gezeichnet: „[...] le cratère de la Soufrière dans la moiteur et les vapeurs mauves“ (*Traversée* 66).

nachtrauert, assoziiert er die Insel mit dem verlorenen Paradies, das in seinem Katechismus beschrieben ist³⁶, vor dessen Hintergrund die Traurigkeit des aktuellen Zustands der Natur als „cathédrale saccagée“ (*Traversée* 67) kontrastiert.

Erst als sich Aristide mental von Mira löst und sie aus der *geôle*, in die er sie gerne gesperrt hätte, entlässt, wird auch sein Blick frei für die Weite des Meeres. Das Meer, das die Insel mit dem Rest der Welt verbindet und den Weg in andere Länder öffnet, kann ihm das Salz zur Verfügung stellen, das er braucht, um sich aus dem *zombie*-Dasein seiner Bindung an Mira zu befreien: „Un dégoût de lui-même l’avait pris et il avait tourné la tête vers la mer comme si son sel pouvait le purifier.“ (*Traversée* 79).

9.2.3 Der Wald

Der Wald, der das Dorf von allen Seiten einschließt³⁷, bedeutet für etliche der Bewohner eine Quelle positiver Kraft. Allen voran Man Sonson, die sich auf das Sammeln von medizinischen Pflanzen versteht.³⁸ Auch die Kinder Sonny und Joby stehen in einem intimen Verhältnis zu den Bäumen des Waldes. Joby kennt alle *pié-bwa* mit Namen und geht, nachdem er sie gerufen und auf ihrem Stamm Platz genommen hat, mit ihnen auf imaginäre Reisen.³⁹ Befindet er sich in einer verzwickten Lage, so flüstern ihm die Bäume ihren Zuspruch zu.⁴⁰

Auch Sonny kommt neben der kurzen Freundschaft zu Sancher in den Genuss der „confidences des grands arbres“ (*Traversée* 113). Auf der Anhöhe, wo die Pflanzen niedriger und unscheinbarer werden, fühlt sich Sonny, der von den Gleichaltrigen verpönte, wie ein König: „Là-haut, il se sentait roi dominant de toute sa taille les espèces rabougries, mal nourries par la terre latéritique.“ (*Traversée* 113). Sind die Pflanzen durch die Höhenlage und den nährstoffarmen Boden verkümmert, so ist Sonny seelisch vernachlässigt und emotional unterernährt. Wie bei Mira springt die Insel und ihre Vegetation als Trösterin ein und ersetzt die Mutter. Als Sonny seiner leiblichen Mutter Dodose die Früchte bringt, die er im Wald für sie gesammelt hat, wirft sie wie immer alles weg und ruft: „Où as-tu encore été ramasser ces saletés-là?“ (*Traversée* 114). Sie weist die geschenkten Früchte genauso zurück wie ihren Sohn, aus dessen Reich sie stammen.

Dodose gehört zu den Neuankömmlingen in Rivière au Sel, die dort entweder durch Heirat oder berufliche Versetzungen gestrandet sind und sich durch den üppigen Wald erdrückt fühlen. Sie sehen den Wald nicht von innen aus der Perspektive ihrer neuen

³⁶ Cf. *Traversée* 66.

³⁷ Wie die Insel wird auch Rivière au Sel, Insel inmitten des Waldes, wiederholt als Gefängnis beschrieben (*Traversée* 39, 47, 200).

³⁸ Cf. *Traversée* 86.

³⁹ Cf. *Traversée* 96.

⁴⁰ Cf. *Traversée* 98.

Lebenswelt, sondern betrachten ihn mit dem Blick des Fremden. Interessant ist, dass Condé keine duale Struktur aufbaut und eindeutig zwischen dem Anderen, z. B. dem weißen Europäer, der den Wald als Bedrohung oder exotistische Kuriosität empfindet, und dem Antillaner unterscheidet, vielmehr zergliedert sie das Verhältnis der Bewohner zu ihrer Lebenswelt in mehrere Typen, die jeweils Fremdheit oder Nähe zur Natur verkörpern.

Dodose beschreibt den Wald als dunkles, feuchtes Kerkerloch, in dem die Lianen wie Schlangen gierig nach einem Opfer züngeln:

Je hais ce lieu d'ombre et d'humidité! L'œil cherche le ciel et ne le voit pas, barré qu'il est par les pois-doux, les génipas ou les immortels géants protégeant les bois d'Inde, les gliricidias ou les poiriers-pays, protégeant à leur tour les merisiers-montagne ou les goyaviers bâtards. Toutes ces créatures sans âge enfonce leurs pesantes racines dans le sombre sol spongieux tandis que se balancent à hauteur de visage les lianes pointant leurs langues bifides et que, voraces, les épiphytes se repaissent des troncs et des branches. (*Traversée* 210)

Der Wald bildet ein System aus Elementen, die sich gegenseitig schützen und aufeinander aufbauen, aus dem Dodose, die lange Zeit in der Stadt lebte, ausgeschlossen ist. Dieser Eindruck entsteht auch beim Leser, der mit den Namen der tropischen Pflanzen nichts anzufangen weiß. Dodoses Ehemann Emmanuel, der aufgrund politischer Oppositionstätigkeit nach Rivière au Sel strafversetzt wurde, vertritt als *ingénieur des Eaux et Forêts* den gänzlich europäischen Zugang zum Wald. Man sieht sich an Roger Clairval aus *Antilles...* erinnert. Er fühlt sich ebenfalls wie gefangen und sehnt sich zurück nach der Zeit, in der er in Pointe-à-Pitre mit den gehobenen Kreisen und mit Franzosen aus der Metropole Umgang pflegte. Trotz seiner pro-autonomen Reden ist er völlig assimiliert und würde lieber ganz den Lebensstil der Europäer führen. In der Figurenkonstellation des Romans steht er genau Xantippe gegenüber, dem alten *nèg mawon*, der noch die Tradition des *jardin créole* pflegt. Emmanuel dagegen hat nicht nur einen wissenschaftlich-rationalen Zugang zu seiner Umwelt, er verwirft auch das Wort „créole“ und reduziert stattdessen die antillanische Kultur auf eine rein rassische Basis: „Notre société est une société métisse. Je rejette le mot ‚créole‘ que certains emploient.“ (*Traversée* 207).

Auch Dinah, die wie Dodose auf einem anderen Teil der Insel geboren und zudem als Nachfahrin einer *béké*-Familie nach europäischem Vorbild erzogen wurde, empfindet den Wald um Rivière au Sel, als ein Gefängnis⁴¹. Ebenso ergeht es Rosa bei ihrer Ankunft in Rivière au Sel:

Quand le soleil s'est levé, j'ai couru sur la galerie et ce que j'ai vu m'a oppressé.
Une masse d'un vert sombre d'arbres, de lianes, de parasites emmêlés avec ça et

⁴¹ Cf. „ma prison, mon tombeau“ (*Traversée* 103).

là les trouées plus claires des bananeraies. Veillant là-dessus, la montagne, terrible. (*Traversée* 161)

Der verworrene, wuchernde Eindruck, den sie zu Beginn ihres Aufenthalts hat, nimmt in gewisser Weise bereits ihr tragisches Schicksal vorweg, denn die Parasiten, die sie in den Pflanzen des Waldes zu sehen glaubt, kehren in ihren Gedanken noch zweimal wieder. Erstickt doch Rosas erste Tochter, ihre Hoffnungsträgerin, an weißen Würmern, die sich in ihr gebildet hatten. Rosa wehrt sich nach diesem Schlag gegen jede weitere Schwangerschaft, auch die mit Vilma: „J’aurais voulu l’expulser avant son temps. Or, je la sentais accrochée à mes parois, parasite, vorace, se nourrissant malgré moi de ma chair et de mon sang“ (*Traversée* 166).

Francis Sancher ist der einzige Neuankömmling, der ein intimes Verhältnis zu seiner natürlichen Umgebung aufbaut. Er pflegt in seinem Garten ein Gemüsebeet und unternimmt täglich rätselhafte Spaziergänge durch den Wald⁴², von denen er erst bei Dämmerung zurückkehrt. Auch er kennt die Namen der Bäume, die er Sonny auf gemeinsamen Spaziergängen erklärt, und die heilsame Wirkung der Kräuter, die er während seiner Tätigkeit als Arzt in Ermangelung pharmazeutischer Präparate erlernte.

9.2.4 Der Vulkan

Der Vulkan Guadeloupes, die Soufrière, spielt verglichen mit den bereits behandelten Naturelementen nur eine untergeordnete Rolle. Aus den Erinnerungen Cyrilles und Miras wird deutlich, dass sich Francis Sancher in der Erwartung seines Todes einen Ausbruch des lange so ruhigen Vulkans herbeiwünschte, um nicht alleine in den Tod gehen zu müssen:

Je voudrais que ce petit volcan qui vous fait tellement peur et que vous guettez chaque matin retrouve sa vigueur des commencements et pète. PÈTE. Un soleil, plus soleil que le soleil, jaillirait de sa bouche-cratère. Des cendres soufrées aussi et nous mourrions tous. Tous ensevelis sans avoir le temps de dire ouf. Mourir tout seul, mourir une seule et unique fois, voilà ce qui est horrible! (*Traversée* 230)

Der Wunsch, der Vulkan möge die Insel dem Erdboden gleichmachen, ist gepaart mit Sanchers vergeblichen Mühen, sich vom Fluch, der über seiner Familie lastet, zu befreien.⁴³

Die Darstellung des Ausbruchs evoziert die Apokalypse und zugleich einen archetypischen Neuanfang; eine Neugeburt, die sich Sancher in seinem Leben so sehr gewünscht hat.⁴⁴ Die Sonne, Essenz allen Lebens und dennoch ZerstörerIn, bricht aus dem Mund des Vulkans hervor und gibt der Insel den Todeskuss. Da der Ascheregen, der die Inselbewohner unter sich

⁴² Cf. *Traversée* 44.

⁴³ Cf. *Traversée* 41.

⁴⁴ Cf. *Traversée* 42.

begräbt, aber immer auch ein Zeichen der Fruchtbarkeit ist, haucht die Sonne im gleichen Akt der Erde neues Leben ein. Sancher zeichnet also ein ambivalentes Bild des Vulkans, dessen Ausbruch zugleich Tod und Erlösung ist. Im weiteren Sinn ist auch Sancher innerhalb der Dorfgemeinschaft derjenige, der mit der Asche seines Todes neues Leben spendet. So sagt Mira am Ende: „Ma vraie vie commence avec sa mort“ (*Traversée* 231).

9.2.5 Die Gestirne, der Regen und der Wind

Angaben zur Wetterlage und zum Stand der Gestirne dienen grundsätzlich dazu, die Handlung in einen größeren Rahmen einzubetten. Francis Sancher kommt beispielsweise zu einem Zeitpunkt ausgiebiger Regenfälle nach Rivière au Sel⁴⁵, und der Kreis seines Aufenthalts schließt sich mit dem wolkenbruchartigen Regenguß während der Totenwache. Die Gestirne bestimmen den Lebensrhythmus der Inselbewohner⁴⁶ und werden zu täglichen Begleitern personifiziert. So bewacht Alexis' „Compère Général Soleil“ (*Traversée* 129) die Geschehnisse in seinem Reich und der Mond blinzelt beim Anblick von Sanchers Leiche im Gras ängstlich zwischen den Wolken hervor.⁴⁷

Doch der Kosmos ist nicht nur Zeuge der Handlungen, er greift aktiv in das Geschehen ein. Der Regen setzt plötzlich ein, um vor einer Gefahr zu warnen⁴⁸, oder lässt den Fluß wie aus Empörung über den Verrat Moïses an Sancher über das Ufer treten und Schlamm sowie totes Getier mitreißen.⁴⁹ Der Mond herrscht nicht nur über die Nacht, sondern wird in einer Kontrafaktur auf die Schöpfungsgeschichte zum Herren, oder besser zur Herrin – „la lune“ – über die Welt:

En ce temps-là, [...] c'était la lune qui commandait. Chaque matin, elle se penchait hors du ciel et elle regardait la terre en disant:

D'après moi, là, il faudrait une rivière. Là, une rangée de palmiers royaux. Là, un buisson d'ixoras rouges.

Et sa volonté était faite. (*Traversée* 104)

Der Mond begleitet Mira auf dem Heimweg, als sie vergeblich an der Schlucht auf Sancher gewartet hat, und redet ihr wie eine innere Stimme ins Gewissen. Der Kosmos wird dem Menschen ein Gesprächspartner, der dazu herausfordert, das eigene Leben zu überdenken und eventuell zu verändern.

Besondere Bedeutung kommt dem Wind zu, vor dessen zerstörerischer Kraft sich fast alle Dorfbewohner fürchten. Er ist es, der Mira, Vilma und Aristide den nötigen Mut

⁴⁵ Cf. *Traversée* 26.

⁴⁶ Cf. *Traversée* 77, 85.

⁴⁷ Cf. *Traversée* 19.

⁴⁸ Cf. *Traversée* 45.

⁴⁹ Cf. *Traversée* 46.

einhaucht, um sich und ihr Leben zu erkennen und die nötigen Konsequenzen daraus zu ziehen. Mira und Vilma verlassen ihr Elternhaus in einer Nacht des „grand vent“, um sich zu Sancher zu begeben. Obwohl beide den Wind mit Wahnsinn assoziieren⁵⁰, können sie mit seiner Eingebung den Teufelskreis des Nicht-geliebt-Werdens und des Nicht-lieben-Könnens durchbrechen. Auch Aristide fühlt während des Tigergebrülls des wütenden Windes, dass er Mira nicht länger liebt, und kann so sein Leben neu ausrichten.⁵¹ Symbolisch ist deshalb die Sanftheit des Windes am Morgen nach der Totenwache zu lesen: Nach Sanchers kurzem Weilen unter ihnen verläuft das Leben der Dorfbewohner wieder in seiner Bahn, und einer bewusster gelebten Zukunft – zumindest von manchen unter ihnen – steht nun nichts mehr im Wege: „le vent se leva, non pas le vent désespéré et déraisonnable qui saccage tout, mais le vent caressant dont la main rabote les aspérités et rétablit les harmonies.“ (*Traversée* 249).

Die Naturgewalten und Gestirne werden als Zeichen gelesen, als wäre ihnen eine Botschaft, ein Sinn eingeschrieben. Die Bewohner Rivière au Sels deuten z. B. das Erdbeben, das die Insel während der Totenwache erschüttert, als letzten Streich, den ihnen Sancher spielt.⁵² Vilma meint, im Geräusch des Regens und der Äste, die sich im Wind am Haus reiben, Sanchers Stimme vernehmen zu können, die ihr endlich das Geheimnis seiner Existenz lüftet.⁵³ Deutungsbedürftig ist schließlich das Erscheinen eines Regenbogens am Morgenhimmel nach der Totenwache. Als Einheit in der Vielheit der Farben zitiert er nicht nur den Romanaufbau aus verschiedenen Stimmen und Perspektiven und die Schaffung *der* Geschichte aus vielen unscheinbaren, kleinen Geschichten, sondern kann auch als Symbol der kreolischen Mangroven-Gesellschaft gesehen werden. Für die Wachenden besiegelt der Regenbogen die hoffnungsfrohe Gewissheit, dass es sich bei Francis Sancher nicht um einen gewöhnlichen Erdenbewohner handeln konnte. Wie das weiße Licht in seine Spektralfarben zerlegt werden kann, besteht auch der Roman selbst nur aus vielen einzelnen, zusammengefügteten Teilen. Insofern kann der Regenbogen als ein besonders eindrucksvolles Symbol der Diversität gelesen werden. Der Regenbogen ist das Zeichen des Paktes zwischen ihnen und Sancher, der als „messenger de quelque force surnaturelle“ (*Traversée* 251) den Gang ihres Lebens aus der Ferne verfolgt⁵⁴.

⁵⁰ Cf. „c’est le grand vent qui a planté cette idée-là dans ma tête [...]. Idée folle, idée déraisonnable“ (*Traversée* 63), „grand vent de la folie“ (*Traversée* 192).

⁵¹ Cf. *Traversée* 78.

⁵² Cf. *Traversée* 71. Beim Leser entsteht vielmehr der Eindruck, der Kampf zwischen Aristide und Sancher, dessen Schilderung der des Erdbebens unmittelbar vorausgeht, fände in der Erschütterung der Erde seine geheime Fortsetzung.

⁵³ Cf. *Traversée* 195.

⁵⁴ Christine Fau interpretiert die Figur Sanchers als mythisch überhöhte „victime émissaire“, durch deren Opferung das Gleichgewicht in Rivière au Sel wiederhergestellt werden kann: „Sa mort prend l’allure d’un sacrifice qui permet à la communauté de surmonter ses conflits internes et de trouver une certaine unité.“ (53).

Diese Rätselhaftigkeit des Leben Sanchers wird durch den prophetisch geheimnisvollen Charakter des Gedichtverses verstärkt, den Sancher zu zitieren pflegt: „Je reviendrai chaque saison, avec un oiseau vert et bavard sur le poing...“ (*Traversée* 137, 234, 251). Der Vers entstammt dem Gedicht *Amitié du Prince* der Sammlung *La Gloire des Rois* von Saint-John Perse, dessen gesammelte Werke sich in der Pléiade-Ausgabe unter Sanchers wenigen Büchern befinden.⁵⁵ Bei einer näheren Betrachtung des dritten Teils von *Amitié du Prince*, der mit Sanchers Lieblingsvers einsetzt, sind die inhaltlichen Parallelen zu *Traversée de la Mangrove* augenfällig. So finden wir auch „le miel de sa sagesse“ (*Traversée* 251) im selben Teil wieder. Das Prosagedicht besteht hauptsächlich aus einem Briefwechsel zwischen einem „Je“, auch „Ami du Prince“ genannt, und dem Prinzen selbst, dessen Name das lyrische Ich bei Perse an einen Baum erinnert, aber selbst nicht genannt wird. Auch Sancher wird durchgängig mit Baum-Attributen charakterisiert. Wie das lyrische Ich der *Amitié du Prince* ist Sancher auf dem Weg und stimuliert die ihm Begegnenden, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Mit dem Prinzen verbinden ihn die Geste des Sitzens und Wartens und die Fähigkeit, die Schmerzen des anderen zu erkennen. Aus dem Dialog ist ersichtlich, dass der Prinz sehlichst die Ankunft seines Freundes erwartet. Er ruft ihm zu: „Hâte-toi! je t’attends!... Prends par la route des marais et par les bois de camphriers.“⁵⁶ Hier klingt schließlich auch der Titel des Romans an.⁵⁷ Mit dem Gedicht gemeinsam hat Condés Text außerdem die Verschmelzung des Individuums mit der Natur und den Elementen. Dies schlägt sich neben der Intimität der Romanfiguren mit der natürlichen Lebenswelt vor allem in der Beschreibung der Menschen mittels einer Fülle von Metaphern aus dem Bereich des Wassers sowie des Tier- und Pflanzenreiches nieder.⁵⁸

Fau bezeichnet Sancher darüber hinaus als „Christ antillais“ (57). Obwohl diese Interpretation nicht mit allen Eigenschaften Sanchers in Einklang zu bringen ist, wird der Vorschlag Faus durch die zahlreichen biblischen Anklänge im Text gestützt. Christine Fau, 1994.

⁵⁵ Cf. *Traversée* 45.

⁵⁶ Cf. Saint-John Perse, 1960, 100.

⁵⁷ Eine weiterführende Analyse der intertextuellen Bezüge des Romans zu Saint-John Perse wäre von großem Interesse für die Condé-Forschung, da evtl. der Einfluss des Dichters auf das Werk von Maryse Condé neue Perspektiven auf ihr Verhältnis zur kolonial geprägten Literatur eröffnet. Gerade die Bezüge zur Kolonialliteratur im weitesten Sinne werden in der Forschung zugunsten der Orientierung an modernen, postmodernen oder gar postkolonialen Autoren vernachlässigt. Ein Beispiel hierfür ist die Analyse von Leah Hewitt, die sich in einem Unterkapitel den intertextuellen Vernetzungen von *Traversée de la mangrove* mit anderen literarischen Werken widmet. Während Hewitt den Anspielungen auf die postkoloniale lateinamerikanische und antillanische Literatur und auf Faulkner einen großen Stellenwert einräumt, kommt sie auf Saint-John Perse, dessen Werke der Roman explizit nennt, gar nicht zu sprechen. Cf. Leah Hewitt, 1993, 87-90.

⁵⁸ Fast alle Metaphern und Vergleiche, die Condé in ihren Text einfügt, rekurren auf Erscheinungen der Natur. Die Menschen werden vor allem in Analogie zu Pflanzen beschrieben, seltener auch mit Attributen aus dem Tierreich versehen, wobei das Tier als Vergleichsobjekt jedoch durchwegs pejorative Funktion hat. Von den Metaphern aus dem Pflanzenreich seien nur einige wenige genannt: Francis Sancher wird zum Baum stilisiert. Er ist „mahogany“ (*Traversée* 30, 31, 33), „pié-bwa“ (*Traversée* 40, 180), „acomat-boucan“ (*Traversée* 224) und „mapou“ (*Traversée* 230), seine Gliedmaßen ähneln schweren Ästen (*Traversée* 97, 202), er ist stämmig und

9.3 Das Bild der Insel

9.3.1 l'île-prison

Der Blick auf das Meer bedeutet bei Aristide eine Abwendung von der Insel, deren Enge sein Leben bisher zu sehr einschränkte: „Oui, il quitterait cette île sans ampleur où, hormis les dimensions de son pénis, rien ne dit à l'homme qu'il est homme“ (*Traversée* 79). Das Bild der winzigen Insel, die ihre Bewohner zwischen Küste und Bergen einschließt, kehrt im Roman häufig wieder. Emile sehnt sich nach einem Land „où l'œil ne se cognerait pas aux mornes, mais suivrait la courbe illimitée de l'horizon“ (*Traversée* 239). Ähnlich empfindet es Cyrille, der Geschichtenerzähler, der die von ihm empfundene Enge der Insel bereits einmal vor Jahren hinter sich gelassen hat: „quand j'avais vingt ans, je me suis senti fatigué de cogner aux mornes et aux montages de cette miette de terre“ (*Traversée* 153). Auch Moïse sieht sein eigenes Schicksal in der boshaften Dorfgemeinschaft parallel zur Willkür des Meeres, in dem die Insel sich selbst überlassen ist: Auf der Insel zu leben, setzt er gleich mit „s'enfermer dans la calebasse de cette petite île que balottait la mauvaise humeur de l'océan“ (*Traversée* 29). Désinor, der auf Arbeitssuche illegal in Guadeloupe eingewanderte Haïtianer, schreibt an seinen Freund in New York, dass die Insel nicht wie jede andere sei, denn die einzige Verbindung, die es zur Außenwelt gäbe, sei die Flugverbindung nach Paris.⁵⁹

Aristides machistische Auffassung von der Insel, auf der er seine Männlichkeit höchstens auf sexuelle Weise unter Beweis stellen kann, teilen in variiert Form auch der *béké* Loulou Lameaulnes und der indische Einwanderer Sylvestre Ramsaran. Für Loulou ist Guadeloupe zu klein, um sich als Mann ernsthaft entfalten zu können: „La Guadeloupe était trop petite pour lui. Elle ne permettait pas à un homme de donner toute sa mesure“ (*Traversée* 125). Stattdessen träumt er von Australien, „[v]astes étendues de terres vierges incendiées de soleil. Corps à corps avec la Nature, rétive comme une adolescente qu'on force à l'amour“ (*Traversée* 125). Loulou überblendet das Bild vom Land, das er gerne bewohnen und bearbeiten möchte, mit dem einer Jungfrau, die es zu erobern und zu beherrschen gilt, und greift damit auf den typisch exotistischen Diskurs der *terre vierge* zurück. Das ist insoweit

groß wie ein Urwaldriese. Mira dagegen ähnelt einer giftigen, verbotenen Pflanze, die einen gefährlichen, aber betörenden Duft verströmt (*Traversée* 47, 118, 119).

Die Vergleiche von Menschen mit Pflanzen ziehen sich durch den ganzen Text und werden nicht nur auf nahezu alle Figuren angewendet, sondern beschreiben auch die Beziehungen der Menschen untereinander. Während die *haie de sang-dragon* den verbissenen Umgang der Dorfbewohner miteinander symbolisiert, wird das Geschwisterpaar Aristide und Mira wie ein Baum dargestellt, um den sich eine Schlingpflanze rankt.

Das menschliche Leben an sich wird in Bezugnahme auf das Pflanzenreich beschrieben und interpretiert: Träume, Freundschaften, Schicksalsschläge, aber auch Kinder werden gepflanzt, gedeihen, ziehen Wurzeln oder lassen die Pflanze/den Menschen eintrocknen. Die Deutung der pflanzlichen Welt wird schließlich zur Allegorie, die das menschliche Leben verstehbar macht.

⁵⁹ Cf. *Traversée* 201.

nicht verwunderlich, ist Loulou doch Nachfahre der weißen Bevölkerungsschicht, deren Dichter die südlichen, scheinbar unentdeckten Gebiete jahrhundertlang zur exotischen Geliebten stilisierten, ob *femme sauvage* oder *doudou*, die einer Bändigung und Unterwerfung durch den weißen Entdecker und Kolonisator bedurfte und durch ihre archetypische Sexualität die geheimsten Wünsche ihres Herren erfüllte.

Sylvestres Unterwerfungsphantasien – unter anderem ist er auch ein leidenschaftlicher Jäger – beziehen sich auf sein Herkunftsland Indien, das er mit seiner Frau zu bereisen träumt: „ils atterriraient sur une terre sans limite, là fauve et pelée, là verte et bruissante de cris d’oiseaux, accueillante comme une mère, rebelle comme une jeune épousee“ (*Traversée* 134). Dass es sich bei der Vorstellung von einem Land als rebellische Jungfrau im heiratsfähigen Alter um ein Klischee handelt, beweist auch sein Unverständnis gegenüber der Rebellion seiner eigenen Tochter Vilma, die, statt den für sie vorgesehenen Gatten zu ehelichen, zu Francis Sancher geflüchtet ist.⁶⁰

9.3.2 l’île-marâtre

In der Projektion von Sylvestres Traumland Indien, dessen Beschreibung wie die eines immergrünen, lebensfreundlichen Paradieses klingt, tritt ein weiterer Topos zutage, der der *île-mère*. Guadeloupe erscheint dabei als das Land, das seine Mutterpflichten nicht oder nicht mehr erfüllt. So wie für Sylvestre Indien in die Mutterrolle schlüpft, spricht auch Moïse von seiner Heimatinsel wie von einer Rabenmutter: „la Guadeloupe marâtre ne nourrit plus ses enfants“ (*Traversée* 37f). Ihre Kinder müssen versuchen, ihren Lebensunterhalt fortan in der Metropole zu sichern.⁶¹ Früher lebte Rivière au Sel hauptsächlich von der Beforstung der Wälder ringsum, die jedoch heute als in ihrer Artenvielfalt dezimiert beklagt werden. So werden die Bäume, die auf Guadeloupe verarbeitet werden, aus Guyana importiert.⁶²

Das kontrastierende Verfahren, die „guten, alten Zeiten“ einer problematischen Gegenwart gegenüberzustellen, zieht sich durch den gesamten Roman. Besonders die älteren Anwohner, die sich materiell abgesichert haben, bedauern das Ende des Zuckerrohrbaus und zum Teil auch das Ende der Sklaverei.⁶³ Die aktuelle Wirtschaftssituation wird vor allem von den Rivalen Loulou und Sylvestre, dem Alteingesessenen und dem Neuaufsteiger, reflektiert. Sie vertreten neokolonialistische Ansichten und beuten die von Nachbarinseln eingewanderten Schwarzarbeiter skrupellos aus. Loulou verlegte sich vom Zuckerrohr auf den

⁶⁰ Cf. *Traversée* 135.

⁶¹ Zum negativen Blick auf das Exil cf.: „On voyait [les exilés] aux congés annuels, une blonde au bras, un lac de tristesse au fond des prunelles et les houles amères de l’exil labourant les commissures de leurs lèvres“ (*Traversée* 48).

⁶² Cf. *Traversée* 37, 188.

⁶³ Cf. *Traversée* 124f.

Anbau von Zierblumen. Doch mit dem Wechsel der Feldfrucht ist nicht etwa eine Rückbesinnung auf traditionelle Produkte verbunden, denn er baut zum Großteil importierte Blumenarten an. Loulous Zugang zur Natur ist utilitaristisch und entfremdet wie seine Blumen, die zwar schön aussehen, aber durch intensive Züchtungen ihren eigenen Geruch verloren haben: Versteckt er die Zäune, die hochmütig sein Anwesen umgeben, doch unter der Pracht ihrer Blüten⁶⁴ und träumt schon seit Jahren, Hoflieferant der englischen Königin zu werden.⁶⁵

Die gleiche Entfremdung lässt sich bei Sylvestre feststellen. Auch er pflanzt eine importierte Frucht an – Bananen – und sehnt sich zurück nach dem Zuckerrohrboom. Condé verbindet seinen kapitalistischen Diskurs mit sexistischen Gedanken: „Les nouvelles cultures étaient aussi fragiles et capricieuses que des jeunes filles“ (*Traversée* 136). Es bleibt die Aufgabe anderer Figuren im Roman, die aus dieser Wirtschaftspolitik resultierenden desaströsen Auswirkungen von Monokulturen, Waldrodung und Holzraubbau anzumerken.⁶⁶ Mit Désinor, dem haïtianischen Schwarzarbeiter, ist schließlich die Gegenposition der Ausgebeuteten vertreten: „Au début, Désinor avait travaillé dans la canne, qui n’était pas morte pour tout le monde [...]. Ah, l’esclavage du Nègre d’Haïti n’est pas fini!“ (*Traversée* 199).

Auch in politischer Hinsicht kommt die Insel ihren Mutterpflichten nicht nach. Der Lehrer Lucien kritisiert die neokolonialistische Situation, in der sich Guadeloupe immer noch befinde⁶⁷, und trauert resigniert einer Revolution nach, die allein den politischen Status der Insel verändern könnte. Seine Träume bleiben jedoch unerfüllt und Guadeloupe, „cette terre stérile qui ne parvenait pas à accoucher de sa Révolution“ (*Traversée* 217), lässt mit der Geburt einer erneuernden politischen Umwälzung auf sich warten. Emile, der Historiker, sehnt sich genauso wie sein Freund Lucien nach einer im übertragenen Sinne fruchtbaren Erde⁶⁸. Er knüpft die Fruchtbarkeit der Erde nicht ausschließlich an die Unabhängigkeit des Landes, sondern an eine Gesellschaft, in der es keine rassischen Vorurteile gibt: „Une terre où quoi qu’on en dise la couleur de la peau n’importerait pas.“ (*Traversée* 239). Auch Emile und Lucien planen folglich, das Gefängnis der Insel zu verlassen.

⁶⁴ Cf. „Loulou Lameaulnes qui, à l’instar de ses parents et grands-parents, jouait au seigneur derrière la grille arrogante de la Pépinière que couvraient en saison les fleurs mauves de la liane-Julie et oranges de l’hibiscus-trompette.“ (*Traversée* 22).

⁶⁵ Auffallend sind auch seine blutrünstigen und grotesken Phantasien um den Tod Sanchers: „C’est la cervelle à l’air, éparpillée jusqu’aux lianes-trompette, le sang baignant les lichens et les mousses qu’on aurait dû le trouver“ (*Traversée* 123).

⁶⁶ Cf. *Traversée* 94, 66.

⁶⁷ Cf. *Traversée* 95.

⁶⁸ Cf. „Une terre-terre fertile à labourer“ (*Traversée* 239).

9.4 Xantippe: die Personifikation der Memoria

Xantippe ist die vieldeutigste Romangestalt. Er taucht in fast jedem Kapitel als allgegenwärtige Gestalt im Hintergrund des Geschehens auf. Zunächst erfährt der Leser durch die Augen der anderen Figuren und aus Xantippes eigenem Mund von seinem tragischen Schicksal. An einem Weihnachtsfest verliert er seine Frau Gracieuse und die vier Kinder, nachdem sein Haus von Brandstiftern angezündet wurde. Als er darauf nackt durch das Dorf läuft, scheinbar wahnsinnig geworden, verfolgen ihn die Polizisten, vor denen er sich in den Wald flüchtet.⁶⁹ Wie Mira und Carmélien findet er Beistand unter den Bäumen, die den Verzweifelten über die Bosheit der sein Glück beneidenden Dorfbewohner und über seine Isolation im verständnislosen Rivière au Sel hinwegtrösten. Denn er wird permanent verjagt und als Außenseiter und Wahnsinniger gemieden. Nur Désinor, ebenfalls einer gesellschaftlichen Randgruppe zugehörig, lässt sich auf ihn ein.

Die Natur, in deren „ventre“ (*Traversée* 171) er sich flüchtet, ist für ihn Mutter und Geliebte. Beide Figuren werden in direktem Nebeneinander zur Natur beschrieben:

Les arbres sont nos seuls amis. Depuis l’Afrique, ils soignent nos corps et nos âmes. Leur odeur est magie, vertu du grand temps reconquis. Quand j’étais petit, ma maman me couchait sous l’ombrage de leurs feuilles et le soleil jouait à cache-cache au-dessus de ma figure. (*Traversée* 241)

Unter den Bäumen, die die Brücke zur vergangenen Verwurzelung in Afrika bilden, wird das Gesicht der Mutter mit dem Schattenspiel der Sonne und der Blätter überblendet, so dass Mutter-Natur und biologische Mutter in ihrer Liebe zum Kind eins sind. Gleiches lässt sich bei der Darstellung von Xantippes Frau Gracieuse erkennen:

La journée, je plantais comme avant moi mon père et mon grand-père et la terre me donnait tous les trésors de son ventre. Le soir, je me couchais sur l’oreiller de satin des seins de Gracieuse, je me noyais dans l’eau salée de ses cuisses et nos enfants naissaient, parfois par deux à la fois, solides et parés pour demain. (*Traversée* 242)

Parallel zur Mutter-Erde beschenkt ihn die Fruchtbarkeit seiner Frau, die er mit Attributen der Natur beschreibt. Die Intimität der Liebenden weitet sich auf ihre natürliche Umgebung aus. Jenseits aller Entfremdung überträgt sich der Einklang mit der Natur auch auf die Kinder, die bodenständig auf eine in der Realität verwurzelte Zukunft verweisen. Durch den Tod der identitätsstiftenden Hoffnungsträger setzt Condé einen pessimistischen Akzent, der die Zukunft der Bindung an die Insel in Frage stellt. Als Xantippe seine Frau verliert, steigt er auf

⁶⁹ Cf. *Traversée* 77.

der Suche nach Trost hinab in die Schluchten der Flüsse⁷⁰, die das Motiv des Ertrinkens im Salzwasser des Geschlechts von Gracieuse wiederaufnehmen.

Über das konkrete Leben hinaus verkörpert Xantippe die Traditionen der Vorfahren, nach deren Art er die Erde bearbeitet. Er verfügt über das Wissen, einen *jardin créole* anzulegen. Vergleichbar mit dem *djobeur* Pipi in Chamoiseaus *Chronique des sept misères*⁷¹, der seine Kenntnisse sogar verliert, als die martinikanische Verwaltung Spezialisten schickt, um die Anbauweise zu studieren und zu fixieren, ist es auch Emile nicht möglich, die Anleitungen Xantippes auf Tonband aufzunehmen: „il avait tenté de l’approcher avec un magnétophone. Mais il n’en avait rien tiré que des borborygmes intraduisibles.“ (*Traversée* 238). Xantippe führt die Linie der *nègres marrons* fort. Condés Intention ist es allerdings nicht, das Phänomen des *marronage* als Nationalheldentum zu zitieren. Xantippe flieht weder vor den weißen Plantagenbesitzern, denn die Zeit der Sklaverei ist längst vorbei, noch ist er, der Außenseiter, Identifikationsfigur für die anderen. Jedoch kennt er als einziger die vergangenen Grausamkeiten und ruft sie durch seine Person in Erinnerung. Deshalb flieht Sancher vor ihm wie vor einem Racheengel: „A chaque fois que je le rencontre, le regard de mes yeux brûle les siens et il baisse la tête, car le crime est le sien“ (*Traversée* 245).

Neben der Symbolhaftigkeit Xantippes als Personifikation der Vergangenheit ist seine Funktion die einer mythologischen Figur. Im Akt der Namensgebung, die am Beginn seines Kapitels steht und deren Bedeutung durch die mehrmalige Wiederholung von „J’ai nommé“ (*Traversée* 241f) hervorgehoben wird⁷², benennt er die natürliche Realität der Insel. In Anlehnung an das Alte und das Neue Testament, die das göttliche Wort an den Anfang der Schöpfung setzen (Gen 1; Joh 1, 1-5), wird Xantippe zum immanenten Schöpfer der Insel: „En un mot, j’ai nommé ce pays. Il est sorti de mes reins dans une giclée de foutre“ (*Traversée* 242). Zum anderen klingt darin die magische Beschwörung der Natur an, wie sie in der Tradition indianischer und afrikanischer Naturvölker steht. Der Benennung der Bäume, Symbol des männlichen Phallus’, folgt zunächst die der Lianen und dann die der Schluchten, „sexes grands ouverts“ (*Traversée* 241). So verwächst das weibliche mit dem männlichen Prinzip „corps à corps“ (*Traversée* 241) durch die bindende Kraft der Lianen.

In seinem Gang durch die Landschaft von den Bergen über die Zuckerrohrfelder bis ans Meer führt Xantippe die Erscheinungsweisen der Natur zusammen, in die auch die Geschichte eingeschrieben ist. Er trägt in seiner Erinnerung die Vergangenheit der Kreolen, angefangen

⁷⁰ Cf. *Traversée* 244.

⁷¹ Patrick Chamoiseau, 1986.

⁷² Cf. auch weiter unten die Wiederholungen des Satzanfangs „J’ai vu“ zur Betonung des mythologischen Charakters der Erinnerung Xantippes.

vom afrikanischen Erbe, über die Sklaverei und deren Ende bis hin in die Gegenwart, deren zerstörerisches Potenzial ihm nicht entgeht:

J'ai vu arriver la lumière et les poteaux électriques, les routes goudronnées, le béton, les voitures roulant sur quatre roues. A La Pointe, les golomines mouraient de soif au fond de dalots tandis que le cœur des hommes devenait de plus en plus dur et mauvais, tout occupé de postes de radio et de télévision en couleurs. [...] Année après année, j'ai vu les bananiers partir à l'assaut des immortels. Les tracteur remplacer les machettes et les gaïacs tomber raides sur la pelade de la terre. Où me cacher? (*Traversée* 244)

Vor dem Siegeszug der Technik, dem Materialismus und der Assimilation der Menschen flieht Xantippe in die Natur, doch ist seine Zukunft und mit ihm das Überleben der kreolischen *memoria* bedroht. Er allein verfügt nämlich über das magische Wort, das die Natur und den Menschen darin zu binden vermag. Da er aber ein Außenseiter ist, den die Gesellschaft vor allem als armen Wahnsinnigen ansieht und dessen Kontakt sie meidet, kann nur er die heilende Wirkung der Einbindung in den Naturzusammenhang ausschöpfen. Für die anderen bleibt der Weg in diese Art der Daseinserfahrung versperrt.

Am Ende des Kapitels streut er die Asche seiner Frau ins Meer. Seine Vergangenheit löst sich auf in der Präsenz eines Größeren. Die Grenze zwischen den Elementen Wasser und Erde hebt sich in der Einheit auf. Variiert wird dies im letzten Satz nochmals in der Erinnerung an den Liebesakt: „Rappelle-toi mon amour sans sépulture quand nous dérivions étales sur l'écume du plaisir“ (*Traversée* 245). In der *unio* schließt sich der Kreis von Ursprung („dérivions“) und Ende („sépulture“). Wie die Liebenden stillstehen auf dem Scheitel der Gezeitenwelle und Xantippe im Wahnsinn sein Zeitgefühl verliert⁷³, kehren die Koordinaten von Raum und Zeit an den Nullpunkt zurück.

9.5 Zwischen magisch-archaischer und rational-landschaftlicher Naturauffassung

Bei Xantippe deutet sich im zirkulären Zeit- und Raumerleben eine magische Wirklichkeitsauffassung an, die sich wesentlich von der chronologisch-rationalen der restlichen Romanfiguren unterscheidet. Sein Zugang zur Wirklichkeit erfolgt über die „magie, vertu du grand temps reconquis“ (*Traversée* 241), durch die er sich als lebendiges Glied eines Naturzusammenhangs sieht, dessen Elemente für ihn direktes Gegenüber werden. Seine Beziehung zur Natur ist eine personale, in der die Dinge und Phänomene „der Wirklichkeit [...] nicht hinsichtlich ihrer allgemeinen, generischen Qualitäten von Bedeutung sind, sondern als unmittelbar gegenwärtige und individuelle Determinanten des eigenen Daseins erfahren

⁷³ „C'est depuis ce jour-là que tout se brouille à l'intérieur de ma tête et que je ne sais plus compter les jours.“ (*Traversée* 245)

werden“⁷⁴, wie Dieter Janik in Bezug auf die lateinamerikanische Literatur herausgearbeitet hat.

Dieser personale Zugang zur Natur lässt sich zwar auch bei Figuren wie Mira, Carmélien, Aristide und Léocadie feststellen, jedoch kann ihre Naturerfahrung metaphorisch als Projektion der Einbildungskraft verstanden werden. So ist für Mira das Wasser der Schlucht *wie* das Fruchtwasser ihrer Mutter, aber es *ist* nicht das Fruchtwasser. Für den Leser ist ihr Verhalten in psychologischer Hinsicht nachvollziehbar.

Daneben begegnet dem Leser durch Lucien eine Naturdarstellung, die in scharfem Kontrast zu der Xantippes steht. Lucien tritt aus der personalen Beziehung zur Natur heraus in ein Subjekt-Objekt-Verhältnis, das auch für die europäische Naturwahrnehmung charakteristisch ist. Die Natur wird aus ästhetischer Distanz wahrgenommen und dadurch zum passiven Außerhalb des Menschen, zum landschaftlichen Raum:

Toutefois, il admira, avant qu'il ne se noie dans l'ombre, ce paysage sans excès qui à chaque fois l'émouvait. La terre généreuse entre les pieds des ignames chevelues et des bananiers serrés les uns contre les autres dans la peur du grand vent et pour mieux soutenir la pesante excroissance de leurs régimes emmaillotés de bleu, les donjons vert sombre de la forêt et, à l'horizon, la chaîne de montagnes, massive, tendre et vigilante à la fois. Il avait donné son cœur à cette région. (*Traversée* 220)

Interessant ist hierbei, dass Lucien vor allem die Dinge zitiert, die auf eine Kulturlandschaft „sans excès“ hindeuten. Neben den Kulturpflanzen, deren Ertragreichtum explizit hervorgehoben wird, erwähnt er den Urwald nicht aufgrund seines unkontrollierten Wachstums, sondern sieht die Urwaldriesen als Wachtürme und versieht sie mit einer gesellschaftlichen Funktion.

Condés Naturdarstellung ist in ihrer Anlage genauso pluriperspektivisch wie der gesamte Roman. Sie oszilliert zwischen landschaftlicher Betrachtungsweise und magischem Eingebundensein, setzt aber den Hauptakzent auf ein Naturerleben, in dem die eigenen psychologischen Bedürfnisse in die Natur projiziert und die Naturereignisse durch den Filter der Einbildungskraft wahrgenommen werden.

Dabei wirken die Romanfiguren jedoch sehr stereotyp. Die Psychologie, die Condé ihren Protagonisten zuschreibt, bleibt oberflächlich⁷⁵. Zu Beginn des Romans, als sich die

⁷⁴ Dieter Janik, 1976, 19.

⁷⁵ Cf. auch Patrick Chamoiseau Kritik am „lack of psychological breadth of certain characters, probably due to a somewhat too-uniformly discursive strategy“ (Patrick Chamoiseau, 1991, 394). Ellen W. Munley dagegen schreibt dem Roman, dessen psychologische Konzeption meines Erachtens leicht zu durchschauen ist, ein komplexes psychologisches Funktionieren zu. Sie interpretiert Sanchers Funktion als die eines Psychoanalytikers, auf den die Romanfiguren empathisch ihre Komplexe projizieren, und teilt die innerliche Verfasstheit der Romanfiguren in drei Kategorien ein: „In order to examine how Francis Sancher functions as a catalyst for psychic healing in the novel, let us group the characters according to the three categories of exclusion

Trauernden um den Sarg versammeln, lädt die Erinnerung an den Verstorbenen einige der Gäste zum Nachdenken über sich und Sancher ein: „[ils] se mirent à penser à Francis Sancher, suçotant leurs souvenirs comme des dents creuses.“ (*Traversée* 26). Das Bild des hohlen Zahns an dieser zentralen, den Roman in Gang setzenden Stelle verleitet zur Bemerkung, dass die aus den Erinnerungen hervortretende psychologische Ausstattung der Romanfiguren das Ausmaß eines Zahnlochs tatsächlich nicht sprengt. Wie bei dem Motiv des Sargs als bedeutungsvoller Leere im Zentrum des Geschehens wird auch hier die Leere zum Motor des Romans. Die Psyche der Charaktere funktioniert in der Regel nach dem Schema des ungeliebten Kindes oder Außenseiters, der als Erwachsener nach einer Kompensationsmöglichkeit für die nicht erhaltene Zuneigung sucht.⁷⁶

An Sanchers Totenbett reflektieren die Romanfiguren ihre Neurosen und scheinen die Lösungen bereits parat zu haben. Es herrscht eine meist optimistische, gar rührselige Aufbruchsstimmung. Mira, Aristide, Dinah, Dodose, Lucien und Emile beschließen angesichts der Bewegung, die Sancher in ihr Dasein gebracht hat, ihr Leben fortan umzukrempeln und Rivière au Sel bzw. Guadeloupe zu verlassen. Vilmas Mutter Rosa fasst den Entschluss, ihre Tochter, die sie seit ihrer Geburt zurückgewiesen hatte, um Verzeihung zu bitten. In einem Gespräch mit Sancher in der Rolle des Psychologen wurde ihr plötzlich bewusst, dass sie, die selbst von ihrem Eltern kaum Liebe erfahren hat, auch Vilma nicht die nötige Zuneigung schenkte. Ihre Not kleidet sie eine Baummetapher, in der sie die Ursprünge der Daseinsprobleme mit einer tief in das Erdreich vorstoßenden Pfahlwurzel vergleicht:

Les problèmes de la vie, c'est comme les arbres. On voit le tronc, on voit les branches et les feuilles. Mais on ne voit pas les racines, cachées dans le fin fond de la terre. Or ce qu'il faudrait connaître, c'est leur forme, leur nature, jusqu'où elle s'enfoncent pour chercher l'eau, le terreau gras. Alors peut-être, on comprendrait. (*Traversée* 170)

Sancher antwortet darauf: „Personne ne comprend jamais, Madame Ramsaran.“ Kein Mensch, so Sancher, könne die Ursprünge der Daseinsprobleme verstehen. Auf die Romanfiguren

alluded above (parent-child, wife-husband/lover-beloved, social insider-outsider) and elaborate the relationships between one or more representative persons from each group and Sancher.“ Cf. Ellen W. Munley, 1992, 159. In einem weiteren Artikel untersucht Munley die psychische Heilung der Dorfbewohner anhand des Übergangs der Wassermetaphorik von Stagnation zu Bewegung, indem sie Gaston Bachelards psychologische Theorien zur Wasser- und Luftmetaphorik im Traum auf Condés Roman überträgt. Cf. Ellen W. Munley, 1995.

Oberflächlich bleibt auch der intertextuelle Bezug zu *Gouverneurs de la rosée*. Während bei Roumain das Finden der Quelle von existentieller Bedeutung für das Fortbestehen der Dorfgemeinschaft ist, entleert Condé die Quellenpassage ihrer sozialkritisch engagierten Bedeutung. Für Carmélien spielt die Quelle nur noch eine individuelle, pseudopsychologische Rolle als der Ort, an dem seine sexuellen Phantasien hervorquellen.

⁷⁶ So leidet Loulou an der Zurückweisung durch seine Mutter; Sylvestres psychologische Störung ist durch die Schande bedingt, die er seinem Vater bereitete, als er bei der feierlichen Einführung in den indischen Tempeldienst vor Angst in die Hose machte; Léocadie, um ein letztes der zahlreichen Beispiele zu nennen, vertritt den Typus der alten Jungfer, die – wie Moïse – unter ihrem unschönen Körper leidet, dessen Unansehnlichkeit sie erstaunlicherweise erst mit 39 Jahren wahrnimmt.

selbst kann die hier von Sancher propagierte Komplexität der psychischen Verfasstheit hingegen kaum übertragen werden, denn die Autorin scheint die einfach gestrickten Personalakten ihrer Patienten genau zu kennen. Die Wurzeln der existentiellen Probleme verlaufen genauso linear wie die Pfahlwurzeln von Rosas Lebensbaum; ihre Ursprünge scheinen genauso bekannt wie Sanchers unheilvolle Abstammung. Sieht man davon ab, dass Condés Vermittlung der psychischen Störungen de facto oberflächlich bleibt und in diesem Sinn die rhizomartige, nicht in die Tiefe dringende Wurzelbildung des Mangrovenwaldes nachzeichnet, kann von einer Hommage an die kreolische Verschlungenheit des Ursprungs, die im Bild der Mangrove auf den Punkt gebracht wird, in *Traversée de la Mangrove* kaum die Rede sein.

Notre Histoire (ou plus exactement nos histoires) est naufragée dans l'Histoire coloniale. La mémoire collective est notre urgence. Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles. Dessous les ondes de choc de l'histoire de France, dessous les grandes dates d'arrivée et de départ des gouverneurs, dessous les aléas des luttes coloniales, dessous les belles pages blanches de la Chronique (où les flambées de nos révoltes n'apparaissent qu'en petites taches), il y eut le cheminement obstiné de nous-mêmes.¹

ELOGE DE LA CRÉOLITÉ

10 Karnevalistisches Naturerleben: *Eau de Café* (1991) von Raphaël Confiant

10.1 Eine magische Wirklichkeitsauffassung

Raphaël Confiant konfrontiert den Leser in seinem 1991 erschienenen Roman *Eau de Café*² mit einer Wirklichkeitsauffassung, die mit der in *Traversée de la Mangrove* vermittelten wenig gemein hat. Bereits ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des in sieben *cercles* aufgebauten Romans verwundert mit der Überschrift des ersten Kapitels: „Les trois morts d'Antilia“. Die Lektüre des besagten Kapitels bestätigt, dass der Text nur unzureichend auf der Basis von rationalen Maßstäben erschlossen werden kann. Geschildert werden nämlich nicht nur drei verschiedene Versionen des Todes von ein und derselben Romanfigur, Antilia, zu denen sich im Laufe des Romans noch eine vierte hinzufügen soll, es kommt auch darüber hinaus zu wundersamen Geschehnissen, die nicht logisch erklärt werden können. So ist die tote Antilia plötzlich doch wieder lebendig, kleidet sich selbst um, bevor sie sich in den Sarg zurücklegt und darin aus dem Fenster davonfliegt. Oder sie verwandelt sich in einen Vogel, der die Trauernden erschreckt zurücklässt. Im Gegensatz zu *Traversée de la Mangrove* werden die Geister, die traditionell die Insel beherrschen sollen, nicht nur im Volksmund genannt, sondern treten wie die karibische Gottheit Bothrops selbst auf die Bühne des Geschehens oder werden in magischen Ritualen beschworen.

Es stellt sich die Frage, ob man es mit einem Text zu tun hat, der sich in die Tradition des *réalisme merveilleux* von Jacques Stephen Alexis oder des *realismo mágico*³ des spanischsprachigen Lateinamerikas einreihen lässt. Beide Begriffe wurden seitens der Literaturwissenschaft vielfach diskutiert, ohne je eindeutig als Gattungsbegriff festgelegt worden zu sein. Im Zentrum steht beide Male eine magische Wirklichkeitsauffassung, die, um die am allgemeinsten gehaltene Definition Janiks aufzunehmen, „eine besondere Beziehung des Menschen zur Natur“⁴ widerspiegelt, wie wir anhand der Romane Alexis' gesehen haben.

¹ Jean Bernabé et al., 1993, 36f.

² Raphaël Confiant, *Eau de Café* (Paris: Grasset & Fasquelle, Collection Le livre de poche, 1991). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Eau* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

³ Zur Entstehung und Entwicklung des Begriffs in der Forschung siehe Dieter Janik, 1976.

⁴ Dieter Janik, 1976, 7.

Im Vordergrund stehe dabei das Verhalten des Menschen, insofern es durch die dominante Naturwirklichkeit bestimmt werde, und insofern der Mensch in seinem Dasein mit dieser Naturwirklichkeit als einer umfassenden, oft kosmisch empfundenen Kraft rechne. Es handelt sich also um eine existentielle Beziehung zwischen Mensch und Natur, eine Beziehung, die auch „auf sein Verhalten zu anderen Menschen, auf sein Selbstverständnis sowie die individuelle und gemeinschaftliche Daseinsbewältigung“⁵ rückwirkt. Während jedoch Alexis in seiner Definition des *réalisme merveilleux* dem gesellschaftlichen Engagement die weitaus bedeutendere Rolle einräumt und das Wunderbare lediglich als Mittel versteht, der Sensibilität des Volkes gerecht zu werden, blendet Confiant die ideologischen Implikationen bei Alexis völlig aus. Das Wunderbare ist lebendig gewordene *Créolité*, wie sie in *Eloge de la Créolité* beschrieben wird. Sie erfasst alle Ebenen des Seins. Confiant überblendet das Wunderbare dabei mit Elementen des Karnevals und stellt es in den Kontext des Volkstümlichen, der Körperlichkeit und der Verhaftung im heimischen Boden.

10.2 Das Meer und der Spiegel

10.2.1 Die Bewohner von Grand-Anse und das Meer

In Raphaël Confiants *Eau de Café* pflegen die Bewohner von Grand-Anse, einer Kleinstadt direkt am Atlantik, durchaus eine existentielle Beziehung zu ihrem Meer, um das sich der ganze Roman zentriert. Das Meer wird nicht aus der Beobachtung heraus beschrieben, sondern nimmt als Agens aktiv an der Handlung teil. Das Verhältnis steht jedoch unter einem negativen Vorzeichen: „Au commencement [...] il y a le bourg de Grand-Anse qui tourne le dos à l’Atlantique avec une ostentation minutieuse, presque névrotique“ (*Eau* 9). Der mythologische Beginn, in dem die erste Zeile des Johannes-Evangeliums anklingt, verweist auf einen Bruch der Beziehung von Mensch und Meer seit Menschengedenken, wobei der Anfang und die Gründe für die hasserfüllte Beziehung im Unklaren bleiben. Die Bewohner würdigen das Meer keines Blickes und haben alle Fenster in Richtung der Bucht vernagelt. Eau de Café, die Besitzerin eines Cafés in Grand-Anse, die auf dem Land groß geworden ist, erinnert sich an ihre Ankunft in Grand-Anse und an die Warnung ihres Nachbarn Thimoléon:

Fais attention, ne t’en approche pas trop! Cette femelle n’est pas très abordante, malgré ses poses de charmeresse. Quand elle se calme, c’est de la feintise et tu peux être sûre que la prochaine lame sera haute comme une maison. (*Eau* 356).

Auch der Müllmann Dachine klärt sie über das besondere Verhältnis zwischen Meer und Dorf auf:

⁵ Ibid. 24.

Tu seras une villageoise seulement le jour où tu n'entendras plus le tambour-à-deux-fesses de cette chienne de mer. Nous autres, on l'ignore, on n'en prend pas sa hauteur et c'est pourquoi elle envoie les pieds en l'air, elle fait du cirque toute la sainte journée pour attirer notre amicalité. La mer de Grand-Anse est maudition. (*Eau* 355)

Gegenüber dem Meer verspüren die Bewohner tiefes Misstrauen. Sie personifizieren es zur wutentbrannten Bestie, zur hinterlistigen „femelle“, beschimpfen es als „monstre“ (*Eau* 157), „[p]utaine de mer“ (*Eau* 156) und „chienne“. Im Normalfall ignorieren sie es einfach. Werden die Fenster in Richtung Meer geöffnet, interpretieren dies die Bewohner als Vorzeichen einer nahenden Tragödie.⁶ Das Meer erscheint als Verkörperung des Bösen und ist grundsätzlich an allem Unheil schuld, ob es sich nun um den Tod Antilias⁷, um René-Coulis missglückte Beschwörung des indischen Gottes Madouraïviren⁸ oder um die Hilfeverweigerung seitens der sonst so wundertätigen Madonnenstatue handelt, die die Kleinstadt als *Vierge du Grand Retour* willkommen heißt.⁹ Auf dem Meer liegt ein Fluch, den die Bewohner bei fast jeder Nennung des Meeres wiederholen und zu erneuern scheinen. Er äußert sich darin, dass das Meer den Fischern von Grand-Anse den geringsten Fang verweigert. Gefischt werden lediglich „quelques rares crabes de mer et des poulpes-satrouilles si gluants qu'ils vous collent aux mains“ (*Eau* 357)¹⁰. Daneben hat es bereits zahlreiche Menschenleben auf dem Gewissen, die seine Kraft unterschätzt haben.

Trotz der vehementen Beteuerungen, das Meer zu ignorieren, ist den Bewohnern von Grand-Anse dessen Omnipräsenz in ihrem Leben bewusst:

Seule la mer, manman rageuse, rétablirait ce vacarme très supportable qui charpente chacun de nos gestes depuis l'époque où le Diable lui-même était dans sa prime enfance. Elle tisse nos pensées d'écume moirée et c'est pourquoi nos dires les plus infimes semblent des plaidoiries empreintes d'une si redoutable belleté. Pourtant, on lui tourne le dos, foutre! On injure toute sa génération en oubliant que celle-ci comprend Dieu le Père en personne. Sacrilège! Sacrilège! (*Eau* 29)

Ambivalent zwischen Gott und Teufel platziert erscheint das Meer als Urmutter, die seit jeher die Handlungen und Gedanken der Menschen lenkt. Das Getöse und der Rhythmus der

⁶ Cf. *Eau* 256.

⁷ Cf. *Eau* 13.

⁸ Cf. *Eau* 146.

⁹ Cf. *Eau* 173. Die Passage bezieht sich auf eine tatsächliche Begebenheit auf Martinique im Jahre 1948. Eugène Revert schreibt dazu: „La Martinique entière a célébré, par des fêtes telles qu'on en avait jamais connu de semblables, le passage dans toutes ses communes de la Vierge du Grand Retour“. Cf. Eugène Revert, 1977, 123. Raphaël Confiant macht den Vorfall zum Thema eines weiteren Romans, *La Vierge du Grand Retour*, aus dem Jahr 1996.

¹⁰ Da das Meer oft mit dem Attribut „bréhaïne“ versehen wird, rückt es aus dem Bereich des Anorganischen in den der Lebewesen, der Menschen. Es wird zum lebendigen Gegenüber. Darüberhinaus wird durch den Gleichklang von *mer* und *mère* die Assoziation zwischen dem personifizierten Meer und der verweigten Mutter offensichtlich.

Brandung wiegen sie in den Schlaf und werden verinnerlicht, denn auch die Träume und sogar die Vernunft stehen unter dem Regiment der Mutter Meer:

[D]ans notre sommeil le lent déplacement de la mer repue nous fabrique des rêves d'une impalpable douceur, nous rive à son incessant balancier et c'est ainsi qu'elle nous tient. Elle s'est emparée de notre raison et de notre folie. Elle gouverne nos désirs et nos refus. Elle nous impose sa splendeur stérile et nous met au défi. (*Eau* 81)

10.2.2 Antilia, Tochter des Meeres

Der Bruch zwischen den Bewohnern von Grand-Anse und ihrem Meer ist jedoch nicht durchgängig. Da ist z. B. Antilia, ein Mädchen mit schillernder Wesenhaftigkeit in ständiger Metamorphose¹¹, um dessen geheimnisvolle Herkunft der Roman ständig kreist, ohne einer endgültigen Aussage näher kommen zu wollen. Wer Antilia ist oder war, wie sie war und wo sie herkam, ob sie ertrunken ist oder ihr Auskommen in Paris, als Sekretärin oder in der Modebranche, gefunden hat, ob sie ihr Leben als „servante obéissante et un peu sosotte“ (*Eau* 39) fristet oder Grand-Anse in einem visionären Tanz die Zukunft prophezeit, der Text entwirft eine Unzahl an Varianten und Möglichkeiten ihres Daseins. Nicht einmal die Zahl der Väter, die sie gezeugt haben, ist genau festgelegt.

Sie kehrt als Einzige nicht dem Meer den Rücken zu, sondern der Kleinstadt: „Antilia ne fréquenta jamais les rues de Grand-Anse. On aurait dit qu'elle lui tournait le dos en permanence“ (*Eau* 269). Sie wird wiederholt in versunkenem, träumendem Blick auf das Meer gezeichnet¹² und wagt gar, die sonst so fest verschlossenen Fenster zu öffnen. Aufgrund ihres seltsamen Verhaltens gegenüber der kollektiven „ennemie“ (*Eau* 46) ist sie geächtet und verflucht wie das Meer selbst, aus dessen Schoß sie entgegen der Behauptung *Eau de Cafés*, ihre Mutter zu sein, entsprungen scheint.

Antilia, „fille de cette mer maudite“ (*Eau* 44) und „femelle aquatique“ (*Eau* 43), wurde als kleines Mädchen am Strand gefunden „comme si elle avait été rejetée là au cours de la nuit“ (*Eau* 268)¹³. Dort hat sie bereits einhundertseven Jahre gelebt¹⁴ und pflegt, sich vor den Streitereien mit *Eau de Café* regelmäßig am Strand zu verschanzen.¹⁵ Oder sie steigt anstelle

¹¹ Zur Herkunft und Bedeutung Antilias als mythologischer Figur cf. Ernstpeter Ruhe, 2003.

¹² Cf. *Eau* 18, 20, 38, 268, 269.

¹³ Auch in *Compère Général Soleil* von Jacques Stephen Alexis wird ein kleines wildes Mädchen beschrieben, das eines Tages am Strand gefunden worden war. Woher das Mädchen gekommen ist, bleibt wie im Fall von Antilia unklar: „Ça faisait trois ans qu'il hantait la région, ce petit monstre d'une douzaine d'années. On l'avait trouvée un matin sur la plage parmi les débris d'un voilier naufragé. Quand on avait voulu mettre la main sur elle, elle avait mordu jusqu'au sang, puis s'était sauvée dans les halliers. Elle vivait dans les bois depuis lors.“ (*Compère* 126). Das Mädchen hat erdbraune Haut, spricht nicht und scheint verrückt zu sein. Wie Antilia ist es ein Außenseiter und weigert sich, in die Dorfgemeinschaft integriert zu werden. Dass es Confiant als Vorlage für Antilia gedient hat, ist nicht auszuschließen.

¹⁴ Cf. *Eau* 357.

¹⁵ Cf. *Eau* 58.

des erwarteten U-Bootes der deutschen Kriegsmarine wie die schaumgeborene Venus aus dem aufgewirbelten Meer, „radieuse et sardonique à la fois, vêtue d’une robe d’algues phosphorescentes“ (*Eau* 77). Mag für Antilias besonderes Verhältnis zum Meer die Erklärung *Eau de Cafés* – ihre Nabelschnur sei ins Meer geschleudert worden, anstatt wie üblich unter einem Baum vergraben worden zu sein¹⁶ – nun ausreichen oder nicht, fest steht, dass der Text Antilia direkt mit dem Meer verwebt.

Auf der Ebene der Lexik wird das Meer mit Attributen versehen, die sich auch in den Beschreibungen Antilias finden lassen: Bevor Antilia ihren zweiten Tod stirbt¹⁷ und als „grand oiseau jaune-abricot“ (*Eau* 20) in das Unwetter entfliegt, heißt es: „Son rire ensemença le roulement du tonnerre et des éclairs écarlates jaillirent de ses prunelles exorbitées“ (*Eau* 19f). Umso ungewöhnlicher wirkt das Bild der geweiteten Augäpfel, das einige Seiten weiter auf das Meer angewandt wird: „la mer dont la haïssance nous couvait de ses gigantesques prunelles d’écume mordorée“ (*Eau* 40)¹⁸. Umgekehrt gilt das gleiche: Antilias Augen haben die Farbe des Meeres und die gelbe Flüssigkeit, die *Eau de Café* zur Totenwaschung dient, nimmt eine perlmuttfarbene Konsistenz an und scheint von Antilias Haut Fischschuppen abzuwaschen.¹⁹ Thimoléon vermutet: „Pour moi, ce ne peut-être qu’une algue qui a volé une forme humaine... il y a tellement de nos enfants qui ont péri dans cette sacrée putaine de mer, hon!“ (*Eau* 269).

Das Zyklushafte des Meeres, der Gezeiten und der steigenden und fallenden Brandung wird auf Antilia übertragen. Das Meer kündigt ihre Tode durch „hoquets frénétiques“ (*Eau* 11) an, wie die Wehenkrämpfe einer Frau die nahende Geburt signalisieren. So erinnert sich *Eau de Café* an ein ungewöhnliches Rütteln des Meeres, das Antilias Tod – einem von vielen – direkt vorausgeht: „On aurait juré le ventre d’une négresse qui peine à mettre bas“ (*Eau* 11). Der Text stellt zwischen Antilia und *la mer-mère* eine Verbindung her, die den Kreis zwischen Geburt und Sterben, Tod und Leben, Nehmen und Geben schließt. Womöglich geht deshalb Antilia so gelassen – „sans une once de malpatience“ (*Eau* 11) – in den Tod²⁰. Die

¹⁶ Dies ist in der beginnenden Nachkriegszeit in ländlichen Gegenden tatsächlich noch üblich. Das Eingraben von Nabelschnur und Plazenta neben einem neu gepflanzten Baum soll das Kind im Leben verwurzeln. Cf. Revert, 1977, 24.

¹⁷ Das Motiv der mehreren Tode könnte Edouard Glissant inspiriert haben, auch Papa Longoué in *Tout-monde* vier Tode sterben zu lassen. Es kommt in ähnlicher Form auch in den ersten Kapiteln von *Biblique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau vor, wo Balthazar auf drei verschiedene Weisen das Licht der Welt erblickt.

¹⁸ Cf. auch die Wortwahl „écale“ für die Oberfläche des Meeres und Antilias Augenlider (*Eau* 11, 13), sowie die Parallelen in der folgenden Passage zwischen der peitschenden Gischt und Antilias Geste, ihre Haare hinter die Schultern zu schleudern: „Les embruns pénétraient par tourbillons dans la chambre, nous fouettant les yeux et embuant les vitres de l’armoire [...]. La jeune femme ne se départit pas de son immobilité sauf pour, de temps à autre, se rabattre la chevelure an arrière.“ (*Eau* 19).

¹⁹ Cf. *Eau* 15.

²⁰ Ähnliches evoziert die Beschreibung eines an den Strand gespülten Ertrunkenen: „Et l’on retrouve le frère d’Adelise gorgé d’écume verdâtre au revers de la bouche, le ventre aussi enflé que celui d’une femme

Affinität zwischen dem Meer und Antilia geht soweit, dass die junge Frau das Tosen des Meeres durch ihren Gesang zu beruhigen weiß und sich die Mutter- und Kindrolle umkehren.²¹

10.2.3 Der Fluch des Meeres

Antilia beteuert, dass die Bosheit des Meeres und die jährlichen Verwüstungen durch die Zyklonen allein durch das schändliche Verhalten der Bewohner bedingt sind: „Le nègre de ce pays a tourné le dos à la dignité“ (*Eau* 20), als ob der Fluch nicht vom Meer selbst ausgehen würde, sondern erst durch die Abwendung von ihm in Kraft trete. Sie prophezeit der Insel ein tragisches Ende: „Cette île entière sera effacée de la surface de la Terre et il n’y aura que des méduses en dérade pour pleurer sa disparition.“ (*Eau* 44). Ihre Eingebung scheint ihr direkt vom Meer zugeflüstert worden sein: „J’entends des mots inconnus venir-monter-descendre sans que je comprenne pourquoi le monde va au désastre“ (*Eau* 16), denn die Worte dringen der Bewegung der Wellen folgend in ihr Bewusstsein.

Nicht nur Antilia befragt sich über die Gründe der *maudition*, die über Grand-Anse und der ganzen Insel zu schweben scheint, auch den Erzähler²² lässt das Geheimnis, das er fest mit Antilias Schicksal verbunden sieht, nicht los. Er kommt nach 18 Jahren Exil aus der Metropole in die Kleinstadt zurück, wo er seine Kindheit im Haus seiner Patentante Eau de Café verbracht hat, um hinter das Rätsel zu kommen. Doch die vordergründigen und grotesk anmutenden Geschichten, mit denen Grand-Anse den Fluch zu erklären pflegt, befriedigen ihn kaum. Er versucht schließlich, in seiner eigenen Erinnerung nach Andeutungen auf des Rätsels Lösung zu forschen: „Sans doute dois-je me résoudre à plonger plus au fond dans mes

doublément enceinte...“ (*Eau* 157). Tod und Erneuerung sind zumindest in der Wortwahl nicht zu trennen. Darüberhinaus ist der Strand auch der Ort, an dem die beiden *femmes-de-tout-le-monde* auf ihre Kundschaft warten (*Eau* 46).

²¹ Cf. *Eau* 324. Antilias elementare Gewalt über die Natur übersteigt den Wirkungskreis des Meeres. Sogar der Wind, der Donner und die Erde gehorchen ihrem Willen: „Soudain, Antilia éclata de rire et la maison en fut secouée comme s’il s’était agi d’un tremblement de terre. [...] Son rire ensemença le roulement du tonnerre“ (*Eau* 19f).

²² Hierbei ist zu erwähnen, dass der Roman nicht einheitlich aus der gleichen Erzählperspektive verfasst ist. Ein Großteil der Kapitel wird vielmehr von einer männlichen Figur in der Art eines Tagebuchs oder von Gesprächsprotokollen verfasst. Dieser Erzähler hofft, das Geheimnis Antilias und des Meeres durch das Notieren der eigenen Erinnerungen an die Kindheit, der Erinnerungen anderer sowie gesammelter Aussagen der Bewohner zu lüften. Eingeschoben sind Passagen, die von einem auktorialen Erzähler vermittelt werden oder in direkter Rede die Erzählungen anderer Figuren aufnehmen, sowie ganze Texte anderer Romanfiguren, z. B. das Testament Eau de Cafés und Briefe Antilias, die der Erzähler, wie man am Ende des Romans erfährt, von Eau de Café erhalten hat. Sie wurden jeweils am Ende der *cercles* in den Text eingefügt. Unklar bleibt, wer als Erzähler der den *cercles* vorangestellten kurzen Texte fungiert. Lediglich einige Andeutungen darauf, dass die Stimme sich selbst zur jüngeren Generation der Inselbewohner zählt, lassen spekulieren, ob es sich dabei um die des Patenkindes Eau de Cafés, d. h. des Haupterzählers, handelt. *Eau de Café* ist somit polyphon aufgebaut und zieht den erzählerischen Reichtum vor allem aus der wechselnd besetzten Erzählerposition.

propres souvenirs et en déblayer de moi-même les gravats“ (*Eau* 53)²³. Seine Suche führt ihn an den Strand. Dass das Meer als Wächter oder Träger der Memoria fungiert, klingt dabei auch im geplanten Akt des „plonger“ an. Wie seine Erinnerungen und damit seine Identität unter dem Schutt seiner langen Abwesenheit begraben liegen, ist auch sein Zugang zum Meer und zur natürlichen Wirklichkeit im Allgemeinen durch den Aufenthalt in Europa ein anderer als zu Zeiten seiner Kindheit und Jugend in Grand-Anse:

Hier, j'ai pu enfin hasarder quelques pas sur la plage noire de Grand-Anse et ma surprise a été de ne point retrouver cette fascination que les colères subites de la mer exerçaient sur moi. Maintenant, je déchiffre à la perfection sa fausse aménité: elle feint de se renfrogner et tu vois les lames s'assouplir tout d'un coup comme sous l'effet d'un peigne divin. Tu vois l'écume saupoudrer de vastes quartiers d'eau bleuâtre. Les raisiniers de La Crabière se redressent en un régiment sublime de gardes-côtes à cheval. (*Eau* 53)

Das magische Wirklichkeitserleben, das das Meer und den Menschen als Glieder in einem Naturzusammenhang begreift, in der zitierten Passage durch „fascination“ angedeutet, ist einem landschaftlichen Beobachten gewichen, das die Elemente der Natur im Raum als Objekte oder Phänomene zu entziffern weiß. Statt sich durch die Naturgewalt des Meeres in ein existentielles Verhältnis eingebunden zu fühlen, kalkuliert der Erzähler rational den Ablauf der Brandung, sich dabei voll auf die durch empirisches Beobachten gewonnene Erkenntnis verlassend. Auffallend ist darüberhinaus die Beschreibung der Steilküste und deren Vegetation als „sublime“, das auf die europäisch geprägte Konzeption des Erhabenen verweist. Hier steht gerade nicht das Eingebundensein in den Naturzusammenhang im Mittelpunkt, sondern die an den eigenen Körper gebundene Wahrnehmungstätigkeit, die die räumliche Umgebung als Außerhalb erfährt und zwischen Natur und Mensch eine klare Trennungslinie setzt.

Indessen schwimmt diese Trennung während des fortschreitenden Aufenthalts des Erzählers auf seiner Heimatinsel zunehmend. Er empfindet bald die gleiche existentielle Furcht vor dem personifizierten Meer wie die Bewohner von Grand-Anse:

J'avais passé une nuit agitée. La mer ne m'avait pas accordé une miette de répit. Elle avait assiégé mon auvent, labouré toute l'étendue du toit, clamé des douleurs qui m'avaient glacé d'effroi. Je m'attendais à tout instant à la voir envahir ma chambre et me rouler-mater, dans son chamaillis aux allures de rancune immémoriale. Je m'étais surpris à lui murmurer que je ne lui avais rien fait. Je n'avais pas attenté à sa souveraineté ni ne m'étais moqué de sa superbe. Nos rêves n'ont-ils pas été de tout temps sous sa coupe? D'être parti si loin et si longtemps ne m'avait pas affranchi d'elle. J'étais revenu à elle enveloppé de la même révérence que celle de n'importe quel nègre d'ici. Qu'elle cessât de m'intimider! (*Eau* 102)

²³ Cf. auch: „Mer de Grand-Anse dont j'ai longtemps cherché en moi-même le secret de ses entrailles bréhaignes, peu convaincu par les dires d'ici-là.“ (*Eau* 150).

Während diese jedoch mit dem Meer gebrochen haben und sich ihm nur nähern, um ihren Nachtopf in der Brandung auszuwaschen oder eine Leiche aus dem Wasser zu fischen, rebelliert der Erzähler gegen das Ignorieren des Meeres seitens der Bewohner. Schließlich sei er zurückgekehrt, um die Gründe der „douleurs“ und der „rancune“ des Meeres zu entdecken und die Versöhnung herbeizuführen.²⁴ Als er sich fast von der Unmöglichkeit seines Vorhabens überzeugt zu haben scheint und endgültig aus Grand-Anse abreist, findet das Eintauchen in die eigene Erinnerung den Höhepunkt in einem Traum, der die Ursachen des Fluches, der auf der Insel und Grand-Anse lastet, aufhellt.

Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit und stand vor dem Meeresspiegel. Ich hatte eine Weile zu warten bis er zersprang und ich den großen Kristall der Innenwelt betreten durfte.²⁵

PAUL CELAN

10.2.4 Der Traum vom Untergang

Im Traum des Erzählers am Ende des Romans rächt sich das Meer an den Inselbewohnern: Es verschluckt das Land innerhalb von zwei Tagen. Während im Radio von einem trotz wissenschaftlicher Untersuchungen unerklärbaren Riss in der atlantischen Platte, die sich plötzlich gen Afrika bewegt habe, gesprochen wird, dessen Ankündigung in Frankreich niemand außer dem *Centre national de recherche scientifique* und der *Société protectrice des animaux* ernstgenommen hat, ist der Bevölkerung klar, dass die Zeit ihrer seit langem prophezeiten Bestrafung gekommen ist. Die Natur – und allem voran das Meer – fordert die verweigernde Aufmerksamkeit ein und ruft den Bewohnern ihre ignorierte Existenz in Erinnerung²⁶.

Die Passage ist durchgängig antagonistisch aufgebaut: Natur und Zivilisation stehen sich als feindliche Kräfte gegenüber, bis die Natur über die entfremdete Gesellschaft die Oberhand gewinnt²⁷. Während die Natur besonnen an ihr zerstörerisches Werk geht – „avec

²⁴ Cf. *Eau* 155.

²⁵ Paul Celan, 1988, 7.

²⁶ So stellt der Erzähler fest: „Mer de Grand-Anse, ai-je pensé, nul n’a plus d’yeux ni d’oreilles pour ton ressassement infini. TU N’EXISTES PLUS.“ (*Eau* 155f). Interessant ist, dass das Motiv des Abdriftens der Insel aufgrund des schlechten Verhaltens der Bewohner in vergleichbarer Weise in José Saramagos *Jangada de Pedra* vorkommt. Dort trennt sich die gesamte Iberische Halbinsel vom europäischen Kontinent und driftet auf Afrika zu. José Saramago, *Jangada de Pedra* (Lisboa: Caminho, 1986).

²⁷ Dieter Janik, der die magische Wirklichkeitsauffassung in den neueren Romanen der hispanoamerikanischen Literatur untersucht, stellt zwei wesentliche Themenkreise fest: „erstens die Beziehung des Menschen zur Naturwirklichkeit und ihre Rückwirkung auf seine Lebensform und sein Daseinsgefühl“, die wir anhand des Verhältnisses der Romanfiguren zu ihrem Meer charakterisiert haben, „und zweitens, der Antagonismus zwischen naturbestimmten und zivilisationsbestimmten Formen gesellschaftlichen Daseins“ (cf. Dieter Janik, 1976, 71). Im Untergangstraum, der eine Gesellschaft in einem fortgeschrittenen zivilisationsbestimmten Dasein

calme“ (*Eau* 376) zerfressen die Ratten die schwimmenden Reste der Bücher, Inbegriff der französischen Schriftkultur, die Autoren wie Confiant durch das Eintauchen in die kreolische Mündlichkeit aufzuweichen versuchen – erscheint die Gesellschaft in ihrem Toteskampf äußerst lächerlich. Ihr Untergang erinnert eher an die in Lachen mündende Schlusszene einer Komödie als an das tragische Ende einer zum Tode verurteilten Insel. Diese steht unter dem Zeichen der Falschheit, der Inauthentizität. Das verrät bereits der Baustil in Fort-de-France: der „style pseudo-mauresque“ (*Eau* 376) der Balkone verweist wie der der „préfecture, devenue dérisoire dans ses habits de temple grec“ (*Eau* 377) auf eine fremde kulturelle Vergangenheit. Gerade das Gebäude der politischen Macht scheint mit der von ihm repräsentierten Gesellschaft nur die Verfremdung zu teilen. Lampen aus „faux cristal“ (*Eau* 377) und blonde Perücken denunzieren die groteske Versessenheit der Bevölkerung auf europäische Äußerlichkeiten. Vorüberschwimmende Konserven, d. h. konservierte Natur, Coca-Cola- und Whisky-Flaschen, beides Symbole für den Einfluss der nordamerikanischen Kultur, greifen ein Thema auf, das bereits in einem der den *cercles* vorangestellten Texte angeschnitten wurde. Dort heißt es: „En Ville nous a enseigné le cynisme et nous ne croyons même plus que les manguiers fleurissent en mai car les supermarchés nous en offrent toute l’année. Nous rions à gorge défoncée de notre errance“ (*Eau* 121). Verbindet man beide Textstellen, so scheint die „errance“ der Bewohner ihre Ursache darin zu finden, dass sie den importierten Artikeln, die jetzt – „comme doués d’un sens inné de l’errance“ (*Eau* 377) – im steigenden Wasser durch die Straßen schwimmen, und damit den Wegweisern fremder Kulturen zu folgen versuchen. Die Gegenstände, die Confiant durch das Wasser wegspülen lässt, sowie die Fassaden, die Schminke und Kleidung der Damen sind Symbole einer Äußerlichkeit, die den Antillanern den Weg ins eigene Selbst verstellen. In *Eloge de la Créolité* heißt es: „Nous sommes fondamentalement frappés d’extériorité. Cela depuis le temps de l’antan jusqu’au jour d’aujourd’hui.“²⁸ Sie postulieren eine „vision intérieure“²⁹. Dies setzt allerdings voraus, sich von der fatalen Selbstdefinition über die Äußerlichkeit endgültig loszusagen³⁰. Dieser Fatalität wird durch das Versinken im Meer ein symbolisches Ende gesetzt. Der steigende Meeresspiegel fungiert, wie wir noch sehen werden, als Oberfläche, an der der Innenraum des Selbst reflektiert wird.

zeigt, betritt die Natur als Gegenspieler die Bühne. Die Passage ist jedoch nicht generell zivilisationsfeindlich aufzufassen. Denn die Natur kämpft nicht gegen irgendeine Art der Zivilisation, sondern gegen eine, die durch stetige Assimilation einer Zivilisation von außerhalb sich selbst höchst entfremdet ist. Cf. dazu: Jean Bernabé, et al., 1993, 13f.

²⁸ Jean Bernabé, et al., 1993, 14.

²⁹ Ibid. 15.

³⁰ Cf.: „l’exorcisme de la vieille fatalité de l’extériorité“. Ibid. 23.

Die Menschen befinden sich in einem wahnsinnsträchtigen Delirium. Vergeblich erklingen die groteskerweise auf Kochtöpfen getrommelten Beschwörungen afrikanischer und indischer Götter, „reniés depuis des siècles de temps“ (*Eau* 376), vergeblich auch die Hilferufe im Radio, das unter dem Gewicht einer bärtigen Ratte in den Fluten versinkt. Als Bec-en-Or - man beachte seinen sprechenden Namen - am Fuße der Statue Kaiserin Josephines masturbiert, erreicht die Komödie ihren Höhepunkt: das todbringende Meerwasser vermischt sich mit dem Schaum seines Spermas, und sein Zorn auf die Gesellschaft, die ihre existentiellen Schätze, ihre *ignames*-Felder, ihre Sprache, den modernen Götzen Beton, Bereicherung, Heuchelei, Ausbeutung und Verblendung zur Prostitution freigegeben hat, entläßt sich in bösen Flüchen. Am Ende darf die Moral der Geschichte nicht fehlen: „On meurt comme on a vécu,“ wie Bec-en-Or zu sagen pflegt, „de toute façon, le nègre en enfer finira sa carrière“ (*Eau* 378f). Wie ein Kinderreim wendet Bec-en-Ors Schlusskommentar trotz seines ernststen Inhalts die absurde Szenerie ins Spielerische, ins Volksbühnenhafte.

Mit steigendem Wasser drängt das Meer der Bevölkerung seine Präsenz auf. Die Menschen können es nicht länger ignorieren. Sie werden gezwungen, in den *Meeres*-Spiegel zu blicken und sich selbst zu erkennen. Bec-en-Ors Urteil fällt nicht gerade positiv aus: „Cette ville était une verrue à la surface de la terre, cette île un chancre purulent sur le dos de deux mers [...]“³¹ Mit der Reflexion im Meer und über das Meer verbindet sich die Selbstreflexion. Das Ignorieren des Meeres bedeutet verhinderte Reflexion des In-der-Welt-Seins und Verdrängung der *Her*-kunft über das Meer. Im Zentrum der Meeres-Problematik in *Eau de Café* steht also das Zurückweisen der Memoria, der kollektiven wie der individuellen – der Erzähler³² sucht ja gerade am Meer und durch das Nachdenken über das Meer nach den eigenen Erinnerungen.³³ Während in *Nuée ardente* das aus dem Erdinneren hervordringende

³¹ Dass sich die Insel „sur le dos de deux mers“ befindet, könnte auf die Gespaltenheit der Martinikaner zwischen Afrika und Europa verweisen (mer/mère). Confiant zitiert damit zum einen die Fixierung auf Europa und zum anderen die *Négritude*-Bewegung, die in einer Gegenbewegung ihr Interesse auf Afrika als den Mutterkontinent konzentrierte. Beides führt indessen dazu, dass die Insel wie ein Geschwür auf dem Wasser liegt.

³² Wie der Erzähler zentriert auch Emile seine Suche auf das Meer. Mit Meeresschaum im Gesicht und einer „lueur folle“ (*Eau* 82) sagt er zu Eau de Café, die seine Gedanken nicht ernst nimmt: „Madame... Ah, madame!... nous allons trouver le chemin. Nous le cherchons depuis une éternité, nos plantes de pieds sont usées à force de tourner sur nous-mêmes mais bientôt nous saurons où aller. Ce bourg sortira de son manège de chevaux de bois, je vous le promets... ce pays-là aussi...“ (*Eau* 83). Auch hier ist die Kleinstadt durch das zirkushafte entfremdete Gehabe, durch die Falschheit der Pferde, die nicht aus Fleisch und Blut sondern aus Holz sind, gekennzeichnet. Emile sieht voraus, dass das unaufhörliche Im-Kreis-Drehen der Bewohner ein Ende haben wird. Confiant setzt jedoch einen pessimistischen Akzent: Der Wahnsinn, der sich an Emiles Augen ablesen lässt, führt ihn in den Selbstmord. Es ist nicht anzunehmen, dass es sich dabei um den Weg handelt, den er gesucht hat. Gerade der Traum des Erzählers scheint seine Hoffnungen zu verhöhnen.

³³ Das Motiv der Suche ist zentral für die Autoren der *Créolité*, ja sie definieren die *Créolité* über den Akt des Suchens: „Si bien que, s’agissant de la Créolité dont nous n’avons que l’intuition profonde, la connaissance poétique, et dans le souci de ne fermer aucune voie de ses possibles, nous disons qu’il faut l’aborder comme *une question à vivre*, à vivre obstinément dans chaque lumière et chaque ombre de notre esprit. Vivre une question

Magma des Vulkans zu einer Rückbesinnung der Bevölkerung auf die kreolischen Wurzeln geführt hatte, übernehmen in *Eau de Café* die Fluten des Meeres diese Rolle. In beiden Romanen schreibt Confiant der Natur die Rolle der Anklägerin zu.

Der Verdrängung wird durch den Sturz der Gesellschaft von Martinique ein absurdes Ende gesetzt. Dem Traum sind Züge des Grotesken eingeschrieben. Doch damit bewirkt Confiant mehr als nur das Lachen des Lesers, der das Buch erheitert zur Seite legen kann, da sich der apokalyptische Untergang als Farce herausgestellt hat. Nach Michail Bachtin, der in seiner Theorie von *Literatur und Karneval* die Subversivität karnevalistischer Texte herausstellt, eröffnet die dem Karneval eigentümlichste Form der Darstellung, die Groteske, „die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens“³⁴. Sie führt über die Grenzen der scheinbaren Einzigartigkeit, Unabdingbarkeit und Unerschütterlichkeit der bestehenden Welt hinaus. [...] Der Mensch kehrt zu sich selbst zurück. Die bestehende Welt wird zerstört, um sich in einer neuen Geburt zu erneuern. Die Welt gebiert sterbend.“³⁵ Der Tod ist in dieser Weise mit dem Entwurf einer durch ihr Negativbild angedeuteten Gegenkultur verbunden. Das Sperma Bec-en-Ors symbolisiert den Neuanfang einer Welt, die genau das Gegenteil der verabscheuten Gegenwart ist.

Die Untergangsvision des Erzählers, „renifleur d’existence“³⁶, impliziert also mehr als nur den Sieg der Naturgewalten über den entfremdeten Menschen, der sich von ihnen abgewandt hat. Es ist die Rückkehr zu sich selbst, wenn auch das Ende der Verdrängung, die Purifikation der Insel vom Abschaum der entfremdeten Gesellschaft in einer Sintflut biblischen Ausmaßes nur ein Tagtraum ist, der am Ende alles beim Alten belässt. Aber so wie die Insel nicht untergegangen ist, so enden auch die Hefte des Erzählers und damit die Geschichten, die ihn mit Grand-Anse, seiner Kindheit und Herkunft verbinden und in denen

c’est déjà s’enrichir d’éléments dont la réponse ne dispose pas. Vivre la question de la Créolité, à la fois en totale liberté et en pleine vigilance, c’est enfin pénétrer insensiblement dans les vastitudes inconnues de sa réponse.“ (Cf. Jean Bernabé, et al., 1993, 27). Dabei ist es interessant, dass für die Suche gerade das Vokabular des Meeres („vastitudes inconnues“) und des Tauchens verwendet wird. Cf. *ibid.* 22 in Bezug auf Glissant: „Décomposer ce que nous sommes par l’expose en plein soleil de la conscience des mécanismes cachés de notre aliénation. Plonger dans notre singularité, l’investir de manière projective, rejoindre à fond ce que nous sommes... sont des mots d’Edouard Glissant.“ oder 38: „la vision intérieure et l’acceptation de notre créolité nous permettront d’investir ces zones impénétrables où le cri s’est dilué“. Auch diese scheint Confiant dem Meer in seinem Roman eingeschrieben zu haben.

³⁴ Das Motiv des Karnevals, des „goût pour le pancrace, une appétence pour le cancan“ findet sich auch in Patrick Chamoiseau’s Roman *Texaco*, dessen Protagonistin Marie-Sophie eine ausgesprochene Rabelais-Liebhaberin ist. Cf. Patrick Chamoiseau, 1992, 259. Cf. dort auch 248 und 356. Chamoiseau äußerte sich in einem Interview folgendermaßen: „A part ceux qui ne supportent pas les atrocités qu’on fait subir au français, les gens ont le sentiment d’exister à travers nos livres, de retrouver des lieux, un imaginaire collectif. Ce qui importe, ce ne sont pas des recettes mais une disposition de liberté par rapport à la langue, comme Rabelais l’avait fait. Il faut savoir tirer des effets de choc, de rythme, de musicalité.“ Zitiert nach: Delphine Perret, 1995, 164.

³⁵ Michail Bachtin, 1969, 26f.

³⁶ Jean Bernabé, et al., 1993, 38.

er schließlich seine Identität festgehalten hat, nicht in dem ekelerregenden Abwasser, in das er sie nach seinem Traum geworfen hat. Er wirft seine Vergangenheit, „identité mosaïque“³⁷, die er mühevoll zusammengesammelt hat, nicht weg, sondern fischt sie wieder aus dem Abwasserbach heraus.³⁸ Die Auf- und Abwärtsbewegung, die auch für das Meer charakteristisch ist, bestimmt somit auch den Gang der im befreienden Lachen endenden (Roman-)Geschichten: „*Le monde est une bransloire pérenne*“ (*Eau* 380), wie der Erzähler Montaigne zitiert, oder, um nochmals mit Bachtin zu sprechen: „Die Relativität des Bestehenden ist in der Grotteske stets eine fröhliche Relativität. In der Grotteske herrscht immer die Freude des Wechsels.“³⁹

10.3 Magisches Naturerleben im Landesinnern: Natur und *Créolité* im Spiegel Michail Bachtins

10.3.1 Thémistocle und Bothrops: die Verschmelzung von Natur und Mensch

Auch Richard Burton weist in seiner Untersuchung zum *roman marron* auf die karnevalistischen Züge in *Eau de Café* hin, ohne sie allerdings mit Bachtins Schrift in Relation zu setzen. Im Mittelpunkt seiner Ausführungen stehen die Passagen des Spiels und des Kampfes.⁴⁰ Mit wesentlich auffallenderen karnevalistischen Zügen ist meines Erachtens die Figur des Thémistocle gezeichnet. Um sein Verhältnis zur Natur genauer zu untersuchen, verlassen wir Grand-Anse und wenden uns dem Landesinnern zu, wo er in der Tradition der *nègres marrons* in den Wäldern seinen Unterschlupf gefunden hat.

Er erzählt von seinem Vereinigungserlebnis mit der Schlangengöttin Bothrops, „la Femelle Originelle“, die am heiligen Tempel Le Saut über die Überreste von Watanani, „le dernier roi des Indiens Caraïbes“, und N’Songo wacht, „le nègre-marron, qui a pris sa liberté au débarqué de la barge négrière“ (*Eau* 219). Bothrops ist somit die Verkörperung der synkretistischen Kultur der Antillen. Sie vereint die afrikanische und karibische Tradition und

³⁷ Ibid. 52.

³⁸ Die schriftlich fixierte Identitätssuche des Erzählers – *marqueur de paroles* wie der Autor selbst (cf. *Eau* 323) – wie die schriftstellerische Tätigkeit Confiants, auf die metapoetisch verwiesen wird, verfolgen beide das gleiche Ziel: „préserver la Créolité du destin glorieux mais définitif des Atlantides“. Cf. Jean Bernabé, et al., 1993, 36.

³⁹ Michail Bachtin, 1969, 27.

⁴⁰ Für Burton ist der Karneval auf den Antillen und dessen Übertragung in die Sprache der Literatur kein „rite de renversement“, wie dies Bachtin für die Literatur des Mittelalters und die Werke Dostojewskis feststellt. Er begründet dies folgendermaßen: „[L]es catégories qu’il [le rite de renversement] brouille sont déjà passablement mélangées“. Der Karneval intensiviere vielmehr „une vie qui est déjà carnavalesque“. Cf. Richard Burton, 1997, 209.

hat durch ihre hermaphroditische Gestalt Anteil am kreolischen Gründungsmythos⁴¹, worauf bereits die Wortwahl am Beginn von Thémistocles Erzählung verweist: „Le premier soir de la première nuit“ (*Eau* 218). Dass er zu den mythischen Wasserfällen der Gottheit findet, verdankt er allein den Schlangen, die ihm in seiner ersten Nacht seit der Flucht von der *habitation* Geleit geben. Es handelt sich also nicht um eine Entdeckung und Unterwerfung der Natur aus dem menschlichen Willen heraus. Im Gegenteil, Thémistocle ist sich seiner Machtlosigkeit durchaus bewusst und lässt sich von den *fers-de-lance* oder *bêtes-longues* in ein wunderbares Reich entführen. Schon die Umbenennung der Schlangen betont ihre mythische Stellung im Tierreich. Ihr Name bleibt wie der des Teufels besser ungesagt⁴²:

J'étais cerné. Cerné par les humains en bas, dans la savane. Cerné par les bêtes-longues sur les hauteurs. J'ai récité quelques prières apprises de mon grand-père, qui savait les apprivoiser, sans parvenir à ralentir l'extraordinaire reptation qui, à mesure-à-mesure, refermait sa ronde sur moi. Le sifflement qui tigeait de leurs corps d'écaillés luisantes m'enfroïdurait les mollets et je sentais venir le moment où je clamerais ma terreur à la figure de la nuit. Mon coutelas faisait tomber toute une pluie de lianes pour m'ouvrir le passage mais aussitôt tombées, celles-ci se métamorphosaient en fers-de-lance qui se dressaient sur leur queue, hiératiques, et semblaient m'observer. (*Eau* 218f)

Im Schlüsselmoment der Bedrängung von allen Seiten findet er nicht bei Seinesgleichen Zuflucht, sondern wird im magischen Reich der Natur aufgenommen. Dort wird die Urszene der Einheit von Mensch und Natur für Thémistocle zur Wirklichkeit. Statt über die arbiträre Menschensprache kommunizieren Thémistocle und Bothrops Originel unmittelbar über Vibrationen im Boden.⁴³ Das Medium der Natur wird nicht verlassen. Die Rückkehr in den Schoß der adamitischen Natursprache ist ein einmaliger Glücksmoment:

Une joie indescriptible me souleva pour me voltiger droit dans le giron de la cascade dont l'eau était d'une tiédeur bienfaisante. La lune se voila et la cascade cessa soudain de tomber. Le Bothrops hermaphrodite se déraidit de toute sa longueur et plongea dans l'onde à ma rencontre où il m'enlaça de part en part. Il

⁴¹ Die „confrontation culturelle entre ces peuples au sein d'un même espace, aboutissant à la création d'une culture syncrétique dite créole“, in der auch „bondyékouli“, der Gott der Einwanderer aus Indien, aufgenommen wird, ist ein zentrales Anliegen der *Créolité*, das auch in *Eau de Café* Eingang findet. Cf. Jean Bernabé, et al., 1993, 31.

⁴² Die Furcht der Bevölkerung vor der Macht der Schlangen liegt z. T. darin begründet, dass sich diese bevorzugt in den Zuckerrohrfeldern aufhalten. Bei der *coupe* kommt es deshalb oft zu tödlichen Unfällen, wenn die Schlangen vor der Machete flüchten und dabei die Schnitter mit ihrem Gift verwunden (cf. *Eau* 220).

⁴³ Auch *Eau de Cafés* Großmutter verfügt über das Wissen der Alten. In einem langwierigen Ritual tritt sie in Kontakt mit *Eau de Cafés* verstorbener Mutter Franciane. Der Ritus enthält archetypische Verhaltensweisen. Die Verbindung zur Totenwelt stellt ein Schrei her, wobei Man Nanettes Körper auf der Erde liegt, die wie bei Thémistocle über Vibrationen zum Medium einer unmittelbaren Natursprache wird: „Man Nanette demeura près d'un siècle de temps assise sur son petit banc, humant le vent de terre qui se levait à cette heure du serein. Elle semblait écouter les messages obscurs qu'il diffusait dans le feuillage des arbres environnants. Ses yeux étaient collés sur le tronc d'un pied de prunes de Cythère où une bande de merles avait élu domicile. Comme si nous n'existions plus, Man Nanette se redressa en enroulant sur le côté les pans de sa robe défraîchie et avança à petits pas en sa direction. À la lisière de son ombre, elle se coucha de tout son long sur la terre et une longue plainte déchirante jaillit de sa poitrine. La terre se mit à trembler sous nos pieds [...]“ (*Eau* 284).

m'entraîna dans des abysses qui n'étaient point obscurs où je distinguai des créatures fantastiques dont jamais je n'aurais pu soupçonner l'existence dans ma vie antérieure. Son sexe bifide me pénétra par-derrière, le mien se faufila à travers les écailles irisées de sa fente et nous fîmes l'amour quarante-sept jours et demi. (*Eau* 223)

Das Wasser, dessen „giron“ ihn wie das Fruchtwasser der Urmutter aufnimmt, kündigt den Verschmelzungsakt an, der Thémistocle in Räume und Zeiten führen soll, deren Existenz er nicht kannte. Sein Bewusstsein wird bei einer Initiation in die Magie der Natur erweitert. Es handelt sich um eine Urszene jenseits der rationalen Wirklichkeitsauffassung, dessen Paradigmen Raum und Zeit außer Kraft gesetzt sind: Der Mond verhüllt sich und der Wasserfall steht still. In einem Sexualakt von ironisch-mythologischer Länge vollzieht sich die Vereinigung, die völlig komplementär vonstatten geht. Auch hier handelt es sich ausdrücklich nicht um eine Unterwerfung der zur Frau personifizierten Natur, sondern um das Einbinden des Menschen als gleichberechtigtes Glied in die Natur. Im Kern der Erzählung von Thémistocle steht der Kreis, in dem die Grenzen beider Körper schwimmen⁴⁴.

10.3.2 Der groteske Leib

In der Initiation macht die Schlangengottheit Thémistocle zum „homme-serpent“ (*Eau* 223), der wie die Schlangen über die „trois dons: invisibilité, ubiquité et invincibilité“ (*Eau* 218) verfügt. Er erhält einen Penis „d'une longueur impressionnante, peut-être deux mètres, voire plus, qu'il enroulait avec une infinie précaution autour de sa taille“ (*Eau* 202). Um nun auf die Theorie des Grotesken Bachtins zurückzukommen – die „Vermengung menschlicher und tierischer Züge ist eine der ältesten Formen der Groteske“⁴⁵. Der groteske Leib⁴⁶ ist nach Bachtin durch „eine besondere Vorstellung vom körperlichen Ganzen und von dessen Grenzen“⁴⁷ charakterisiert, die sich zum einen durch „allerlei Auswüchse und Abzweigungen“ kennzeichnet, „die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit

⁴⁴ Pollmann sieht in der „für europäisches Denken schwer nachvollziehbare[n] Art magischer Transzendenz des Fleischlich-Erotischen“ ein wesentliches Element des *realismo mágico* der neueren hispanoamerikanischen Romane: „Es handelt sich dabei um eine in der Liebe unmittelbar aus dem Biologischen aufspringende Dimension, die [...] in ihrer spezifischen Form dort anzutreffen ist, wo das ausschließliche Interesse im reinen wechselseitigen Erlebnis des Körpers liegt, des Körpers jedoch als einer Art Ewigkeitserfahrung.“ Cf. Leo Pollmann, 1968, 73.

⁴⁵ Michail Bachtin, 1969, 15.

⁴⁶ Statt grotesk könnte man den Körper auch karnevalistisch nennen. Bei Bachtin sind beide Begriffe – auf den Körper angewandt – gleichwertig. Interessant ist auch, dass Bachtin ausdrücklich auf die kosmische Bedeutung des grotesken Leibs hinweist: „Die dem ganzen Kosmos gemeinsamen Elemente sind in ihm betont: Erde, Wasser, Feuer, Luft. Er hängt unmittelbar mit der Sonne und den Gestirnen zusammen. Er trägt die Tierkreiszeichen in sich. Er spiegelt die kosmische Hierarchie in sich. Dieser Leib kann mit verschiedenen Naturphänomenen verschmelzen: mit den Bergen, Flüssen, Meeren, Inseln, mit dem Festland. Er vermag die ganze Welt zu füllen.“ Cf. Ibid. 18.

⁴⁷ Ibid. 15.

anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden“⁴⁸. Wesentliche Bedeutung erlangen deshalb die Körperteile, die hervorstehen oder offenstehen, wie Mund, Penis oder Bauch, und in denen „die Grenze zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden“⁴⁹. Nach Bachtin vollziehen sich die „wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes [...] an den Grenzen von Leib und Welt“⁵⁰. Dies ist auch im Hinblick auf Thémistocle festzustellen. Sein Auftreten im Romangeschehen vollzieht sich meist am „Schnittpunkt zweier Leiber“⁵¹, man denke nur an die Geschichte des „incube de Grand-Anse“ (*Eau* 88-101) oder an die halb freiwilligen Vergewaltigungen von Eau de Café, Doris und Franciane. Letztere stirbt mit der ungeborenen Eau de Café im Bauch. Charakteristisch ist genau diese ambivalente Situierung des grotesken Körpers zwischen Leben und Tod. Er strebt danach, „beide Pole des Werdens oder beide Glieder in einer Antithese zu umfassen und zu vereinigen: Geburt und Tod, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Lob und Schmähungen, Bejahung und Verneinung, Tragik und Komik“⁵². So ist Thémistocles Alter nicht festzuschreiben, „selon les jours, [il] paraissait vingt ans de plus ou vingt ans de moins que son âge réel“ (*Eau* 30).

Wie Thémistocle wird auch sein Großvater als karnevalistische Figur gezeichnet. Confiant scheint die Tradition der *nègres marrons* nicht idealisieren zu wollen, sondern betont ihre symbiotische Verschlungenheit mit der Natur. Der Großvater übertritt im Geschlechtsakt die Grenze zu Eau de Cafés Körper und stopft, „une main sur la tête de la femme-enfant, l’autre dans la demi-calebasse“ (*Eau* 190), die mitgebrachte Speise in seinen Mund, beides Handlungen also, die sich an der Grenze zwischen offenem Leib und Welt vollziehen. „Außerdem“, so betont Bachtin, „schlingt dieser Leib die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen“⁵³. So gräbt sich der Großvater schließlich eigenhändig in die Erde und schließt den Kreis aus Leben und Sterben.

10.4 Die Bäume: Orte des magischen Naturerlebens

Das selbst geschaffene Grab des Großvaters befindet sich unter einem Baum. An diesem magischen Ort vereinen sich die Zyklen des Lebens. Tod und Geburt finden zueinander: Der Baum, unter dem im Allgemeinen die Nabelschnur des Neugeborenen wie auch der Körper des Toten begraben wurden, ist der Ort synkretistischer Magie in der Erzählung Ali Tanins⁵⁴

⁴⁸ Ibid. 16.

⁴⁹ Ibid. 17.

⁵⁰ Ibid. 17.

⁵¹ Ibid. 23.

⁵² Ibid. 83.

⁵³ Ibid. 16.

⁵⁴ Cf. *Eau* 358-61.

und beschützt Thémistocle vor den Mordavancen seines Gegenspielers, des *béké* Cassagnac, der ihn schlafend unter dem Baum vorfindet:

La souveraine fierté qui imprégnait les traits du rebelle l'impressionna. Il demeura un long moment à scruter le corps noir et musclé, habité par une respiration ténue qui se muait parfois en longs saisissements des bras et des jambes. Approchant le canon de son arme près de la tempe de l'homme endormi, il ferma les yeux avant d'appuyer sur la gâchette. Soudain il sentit ses doigts s'engourdir, le métal du fusil se glacer entre ses mains et sa vue troubler. Honoré de Cassagnac se dégagea à la hâte de l'ombre du figuier maudit et reçut le soleil noir de midi en plein dans les yeux, ce qui le rendit aveugle pour le restant de la journée. (*Eau* 225f)

Der ganze Kosmos scheint Thémistocles Schlaf vor dem hinterlistigen Angriff beschützen zu wollen. Eine eigenartige Kraft lähmt Cassagnacs Sinne, die Sonne – „noir“ – blendet ihn, so dass er sein Vorhaben aufgeben muss. Abwechselnd ist der Baum ein *figuier-maudit* oder ein *fromager*⁵⁵, d. h. die magische Kraft der Natur ist nicht eindeutig zugeordnet. Zwar liest der Großvater den *figuier maudit* als Allegorese auf den Weißen: in Windeseile entwickelt sich sein Samenkorn zum fest verwurzelten Baum, in dessen Schatten man nicht einschlafen darf, da man sonst seine Erinnerung verliert. Aber einige Seiten später ist vom selben Baum plötzlich als *fromager* die Rede. Als sich der Großvater „en grand causement avec cet arbre“ (*Eau* 189) befindet, da er dem Baum die Vergesslichkeit, mit der dieser seine Besucher straft, vorhält, versucht sich der Baum zu rechtfertigen. Der *nègre marron* aber unterbindet eine Fortsetzung des Gesprächs: „Cessons là ces paroleries qui ne débouchent nulle part“ (*Eau* 189). Nimmt sich der Leser dies zu Herzen, dann versucht er auch nicht das Rätsel um den *fromager* in Ali Tanins Erzählung eindeutig zu entschlüsseln. Dies würde die Symbole der Natur zu restriktiv festlegen. Stattdessen sollte er lieber *Eau de Cafés* Spuren folgen, die die Erzählung aus ihrer Erinnerung wiedergegeben hat und lachend ihre Rede in majestätischem Stolz beschließt: „Eau de Café se refusa à décrypter le message. Ha! ha! ha!“ (*Eau* 361). Auf die Bedeutung des Lachens wird noch zurückzukommen sein.

10.5 Magisches Naturerleben und die subversive Kraft des Karnevals

Das Verhältnis zwischen Mensch und Natur ist ein magisches, in das die religiösen Riten aller Bevölkerungsgruppen eingehen.⁵⁶ Die Grenzen zwischen Körper und Welt zerfließen, beide sind zueinander offen und gehen gegenseitig ineinander ein. Auch im Naturbild kommt zum Ausdruck, was die Autoren der *Créolité* in ihrer *Éloge* folgendermaßen formulieren:

⁵⁵ Cf. *Eau* 188f, 226, 195.

⁵⁶ Die magische Disposition der Bevölkerung kommt auch in anderen Textstellen zum Ausdruck, die aufgrund des fehlenden Bezugs zur Natur nicht in die Arbeit einfließen. Neben den bereits behandelten Stellen werden Beschwörungen indischer Götter (*Eau* 138) beschrieben, die karibischen Geister *Zémis* (*Eau* 347), magische Praktiken der *séance* und des *quimbois* (*Eau* 39, 329, 330) sowie „la Vièrge du Grand Retour“ (*Eau* 69, 75, 158ff) als Vertreterin der christlichen Religion. Cf. auch die Aufzählung der magischen Praktiken (*Eau* 359-60).

„[L]Créolité est une spécificité ouverte. Elle échappe ainsi aux perceptions qui ne seraient pas elles-mêmes ouvertes“⁵⁷. Ihre Devise „*Nous faisons corps avec notre monde*“⁵⁸ kann also auch ganz im wörtlichen Sinne verstanden werden. Die Schilderungen des magischen Umgangs mit der Natur sind also weder als kurios-exotische Einsprengsel noch als ethnographische Portraitversuche zu verstehen. Ihre Bedeutung liegt vielmehr im geistig-kulturellen Wert, der diesen Verhaltensweisen durch ihre Übernahme ins literarische Werk zuerkannt wird:

Il ne s'agit point de décrire ces réalités sous le mode ethnographique, ni de pratiquer le recensement des pratiques créoles à la manière des Régionalistes et des Indigénistes haïtiens, mais bien de *montrer ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition. Vivre, revivre, faire vivre tout cela intensément, frissonner aux frissons, palpiter là où cela palpite, arpenter notre géographie interne afin de la mieux percevoir et de la mieux comprendre.*⁵⁹

Wie Jacques Stephen Alexis stellen die Autoren der *Créolité* den Menschen in das Zentrum ihrer Literatur. Welche Rolle das Wunderbare jedoch im Einzelnen spielen soll, bleibt unklar und bleibt hinter der allgemein gehaltenen Aussage „*montrer ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition*“ verborgen. *Eau de Café* enthält zwar zahlreiche Passagen, die sich mit dem Begriff *realisme merveilleux* überschreiben ließen, aber Confiant schildert die Ereignisse mit wenig Ernst. Die magischen Figuren par excellence, Thémistocle und sein Großvater, sind karnevalistisch im Sinne Bachtins. Man denke auch an Antilias Lachen angesichts des Zyklons und ihres nahenden Todes⁶⁰ oder an Eau de Cafés Lachen, bevor sie sich in einen Hahn verwandelt und ruft „[J]’ai vaincu le mal. Je l’ai vaincu“ (*Eau* 16). Gerade in der zum Lachen animierenden Wesenhaftigkeit könnten das revolutionäre Potential der Protagonisten und der Entwurf einer Gegenwelt liegen. Confiant verbindet so die wunderbare Weltanschauung mit einem lachenden Kommentieren des Geschehens, dessen sich bereits Alexis bei Diogènes Lachen wider die Ordnung bediente. Wie Alexis setzt Confiant das karnevalistische Lachen als Akt des Aufbegehrens gegen die Herrschenden ein. Die ideologischen Zielsetzungen der *Créolité* erhalten dabei jedoch keinen Eingang in das Romangeschehen. Gegen wen oder was die Protagonisten lachend aufbegehren bleibt im Gegensatz zu Alexis klar formulierten Intentionen unklar. In jedem Fall

⁵⁷ Jean Bernabé, et al., 1993, 27.

⁵⁸ Ibid. 39.

⁵⁹ Ibid. 40.

⁶⁰ Cf. *Eau* 19. Bachtin interpretiert das rituelle Lachen, das sich sogar auf das Höchste richten kann, als „Reaktion auf die Krisen im Leben [...] der Gottheit, im Leben der Welt und des Menschen“ und als Beschwörung zur Erneuerung. Cf. Michail Bachtin, 1969, 54.

beschwört das Lachen jedoch eine Umbruchsituation, die sich gegen die Fixierung des Status quo wehrt, wie Bachtin betont:

Dieses Lachen ergriff und begriff das Phänomen im Prozeß des Wechsels und Übergangs. Es fixierte im Phänomen beide Pole des Werdens in ihrer nie abreißen, ihrer Leben und Erneuerung spendenden Abfolge. Im Tod wird die Geburt sichtbar, in der Geburt der Tod [...]. Das karnevalistische Lachen sorgt dafür, daß nicht eines dieser Momente des Wechsels sich verabsolutiert, in einseitigem Ernst erstarrt.⁶¹

In diesem Sinne lässt sich schließlich Thimoléons Aufforderung zum Lachen verstehen: „Ris toi aussi, ainsi tu feras un nouveau pas dans la réintégration du giron nègre. N’oublie pas que c’est le rire (entre autres) qui a fait de nous un seul peuple!“ (*Eau* 262).

Interessant ist außerdem, dass Bachtin den beginnenden Niedergang des karnevalistischen Lachens im 16. Jahrhundert ansetzt, Niedergang insofern, dass es seinen direkten Bezug zur Weltanschauung verliert⁶², d. h. in genau dem Jahrhundert, in dem die europäischen „Entdeckungen“ einen Aufschwung erlebten, und der Imperialismus begann. Im gleichen Jahrhundert setzt schließlich Janik den Verlust der magischen Auffassungsweise der Wirklichkeit als allgemeiner Bewusstseinsform im europäischen Raum an.⁶³ Durch die Spiegelung des karnevalistischen Weltempfindens im Roman *Eau de Café* scheint Confiant eine Wirklichkeitsauffassung regenerieren zu wollen, die auf eine von kolonialistischem Bestreben freie Welt verweist.

10.6 La forêt sombre des paroles: eine metapoetische Lesart

Werfen wir abschließend einen Blick auf die sieben prologartigen Kurztexte, die stellvertretend für das ganze folgende Kapitel mit „Premier cercle“, „Deuxième cercle“ usw. überschrieben sind. In der strukturellen Anlage des Romans in Kreisen spiegelt sich das die beiden Pole des Seins zu einem Lebenszyklus verbindende Prinzip, das, wie wir bereits festgestellt haben, auch in der Mikrostruktur des Romans bestimmend ist. Die Aufteilung in gerade sieben Einheiten variiert die kreisende Bewegung des Romans in Anlehnung an den jüdisch-christlichen Schöpfungsmythos, der auf den letzten Tag der Woche auch immer den ersten folgen lässt, und teilt damit die Zeit in Untereinheiten der Kreisbahn des Mondes um die Erde.

Die Zeit, deren Ordnung und Wahrnehmung, bildet einen der thematischen Stränge in den Vorworten. Die zirkuläre Zeitauffassung – „[l]’ordre des désirs y est aussi immuable que

⁶¹ Ibid. 66.

⁶² Ibid. 21, 45

⁶³ Cf. Dieter Janik, 1976, 5

celui des jours“ (*Eau* 9) –, angedeutet in der Sturheit der nie endenden Brandung⁶⁴, steht antithetisch einer chronologischen Ordnung gegenüber. Diese ist dem Bereich der entfremdeten, zivilisierten Stadt und Europa zugeordnet, die durchgehend negativ charakterisiert sind⁶⁵. Die chronologische Zeitauffassung wird mit dem distanzschaffenden Heraustreten aus der Lebenswelt gleichgesetzt, das entweder emotional vonstatten geht, indem sich die Betroffenen nur noch zynisch über ihr Dasein äußern, oder gar physische Dimensionen annimmt. Die Entfremdeten, „ceux qui brûlent leur vie en limousine“, befinden sich in einem Raum im Raum, abgetrennt durch die luxuriöse Karosse des Autos, das die asphaltierten *routes coloniales* befährt. Der Stillstand des Zyklus wird durch die Beschleunigung durchbrochen. Zunehmend schneller wird auch die migratorische Bewegung der Bevölkerung „de la campagne au bourg, du bourg à la ville et de la ville à la France“ (*Eau* 185).

Die Zeitstruktur ist verräumlicht im Gegensatz zwischen Land und Stadt, zwischen Natur und verfremdeter Zivilisation⁶⁶. Der Naturraum, gefasst im Strukturprinzip des Zyklus, beherbergt indessen keinen paradiesischen Urzustand des erfüllten, im rousseauschen Sinne naiven Lebens in der Natur, sondern ist ambivalent gezeichnet. Die Herauslösung des Menschen aus dem unreflektierten Zustand des Naturwesens ist vollzogen, das Bewusstsein und schließlich die entfremdende Zivilisation hat sich zwischen Mensch und Natur geschoben: „nous réalisons l’ampleur de notre désarroi“ (*Eau* 185). Die, die nicht bereits in der abgeschotteten Limousine sitzen, sind durch emotionale Verwirrung und verlorene Hoffnung gekennzeichnet⁶⁷.

Mit der Reflexion der gegensätzlichen Lebenskonzeptionen eines Daseins im Einklang mit sich und der Natur einerseits und eines eurozentrischen Lebens andererseits, das die kulturelle kollektive Identität verneint, ist eine Reflexion über die Sprache verknüpft. Wie Raum und Zeit zeugt auch diese von einer Zweiteilung, einer Zerrissenheit der Bevölkerung:

Il existe désormais deux races dans ce pays-là: ceux qui persistent inexplicablement à bougonner dans la vieille langue coloniale née dans les sillons des champs de canne à sucre et ceux qui affichent une cravate différente à chaque sortie.

Il y a donc ceux qui parlent, qui parlent, qui parlent véritables crécelles du vendredi saint, car, pour eux, se taire équivaldrait à périr et ceux qui brûlent leur vie en limousine avec une joie masochiste, muets de plaisir... (*Eau* 121)

⁶⁴ Cf. „interminable“ (*Eau* 243).

⁶⁵ Cf. „cynisme“ (*Eau* 121), „joie masochiste“ (*Eau* 121), „ironique“ (*Eau* 287).

⁶⁶ Auch hier ist nicht die Zivilisation im allgemeinen Sinn gemeint, sondern die den französischen Antillen spezifische Form der Abhängigkeit in allen Lebensbereichen und der Anpassung an rein europäisch bestimmte Lebenskonzepte.

⁶⁷ Cf. „errance“ (*Eau* 121), „terreur“ (*Eau* 243), „faiblesse“ und „souffrance“ (*Eau* 337).

Beide Pole werden über ihr Sprachverhalten charakterisiert. Während sich die einen des Kreolischen bedienen, das wie im Todeskampf („*crécelles du vendredi saint*“) die Sprecher in einen kollektiven Zustand des Wahnsinns versetzt, den Glissant als „*délire verbal*“⁶⁸ beschrieben hat, sind die anderen verstummt. Interessant daran ist, dass Confiant dem Kreolischen eben nicht das Französische als Widerpart gegenüberstellt. Der Ausweg aus dem Dilemma hat seinen Anfangspunkt im „*réapprendre à parler*“ (*Eau* 185). Nur so kann der Verlust der „*Mémoire*“ – der große Anfangsbuchstabe verweist auf den kollektiven Charakter, der alle Bevölkerungsgruppen umfasst – verhindert und erlernt werden, „*les repères de la Mémoire*“ (*Eau* 287) zu entziffern. Die Wiederaneignung der *parole*, um auf die Natur zurückzukommen, führt zurück in die Lebendigkeit der Natur, denn „*[i]l ne faut pas chercher la sémillance des choses dans le bel ordonnancement de leur logique scolaire*“ (*Eau* 243). „*[R]ebrousser chemin*“ (*Eau* 185) lautet die Devise. Nicht die von der Limousine befahrbare, geradlinig verlaufende und asphaltierte Straße führt zurück und kehrt die Bewegung vom Land in die Stadt um, sondern die *trace*: „*Plus nous remontons dans la forêt sombre des paroles, plus la trace se fait étroite et plus le sens file en désordre à travers les lianes*“ (*Eau* 337).

Die verschlungene, verschlingende Natur, die sich jeder künstlichen Ordnung verweigert und sich selbst in ungeahnter Diversität hervorbringt, wird zum schöpferischen Strukturprinzip der Romanhandlung erhoben. Dieses formale Chaos bestimmt dabei auch die kollektive Identität, die aus „*miettes de délires, de vestiges d'épopées avortées*“ (*Eau* 185) zusammengeflickt scheint. Doch wertet der Autor die Bruchstücke mit ihren „*brisures soudaines vite recousues*“ (*Eau* 243) positiv um. Denn die Antwort auf die Frage, die im siebten Text statt eines Schlusspunktes ein Fragezeichen an das Ende setzt, lässt sich metapoetisch beantworten: „*Une souffrance qui se nourrit désormais d'impalpable peut-elle nous forger un destin?*“ (*Eau* 337). Der Roman selbst versucht, über die durch den Verlust einer kollektiven Memoria entstandene Kluft eine identitätsstiftende Brücke zu schlagen und den zombiehaften Gestalten neues Leben zu geben: „*Notre île est parcourue de silhouettes à qui nous donnons corps pour nous rassurer sur notre sort et voilà pourquoi la dérisoireseté est si fréquemment la banale explication de tant de maux.*“ (*Eau* 337). Liest man in „*maux*“ auch „*les mots*“ mit, so verbindet sich der sinngebende Akt des Romanschreibens mit der positiv gewendeten „*dérisoireseté*“ und der Kreis schließt sich im befreienden Lachen im Sinne Bachtins.

⁶⁸ Cf. Edouard Glissant, 1997, 361-92.

O mangrove! O recycleuse! Inventeuse de vie, oui... Grande ressasseuse de ravines, de limons, de brisures, de débris, de feuillages, d'eaux feinteusement assoupies, tu nous bâtis chaque jour différents!¹

RAPHAËL CONFIAINT

11 Mangrove urbaine et poétique: *Texaco* von Patrick Chamoiseau

11.1 „Le Noutéka des mornes“ im Rückblick auf *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* von Simone Schwarz-Bart

Simone Schwarz-Bart führt dem Leser in ihrem ersten Roman *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*² das Leben in der Gemeinschaft mit einer Natur vor Augen, auf die die Definition Janiks ebenso zutrifft wie auf Confiants *Eau de Café*. Lediglich der Zugang zur magischen Natur differiert. Während Confiants Protagonisten der Natur lachend begegnen und über einen grotesken Körper verfügen, dessen Grenzen zur Natur verschwimmen, herrscht in *Pluie et vent sur Télumée Miracle* ein feierlicher, ernster Ton vor, der die Ursprünglichkeit der Naturerfahrung hymnisch besingt. Die magischen Qualitäten der Natur sind integrative Bestandteile des Naturerlebens, d. h. sie werden als gegeben angesehen und nicht hinterfragt. Die Grenzen zwischen Mensch und Natur, zwischen Leben und Tod sind nicht-existent, es handelt sich lediglich um verschiedene Formen des einen Lebens.

Das Leben vollzieht sich im Gleichgewicht mit der Natur, dem Kosmos und den Menschen: „Il y a l'air, l'eau, le ciel et la terre sur laquelle on marche, et l'amour. C'est ce qui nous fait vivre.“ (*Télumée* 118). Das Glück zweier Menschen, ob in der Liebe Toussines und Jérémies oder Télumées und Amboises, äußert sich in der gemeinsamen Bearbeitung eines Gartens, der die Harmonie und Fruchtbarkeit der Beziehung widerspiegelt³.

Die Bearbeitung des eigenen Gartens, der zur Verwurzelung im Leben und zum persönlichen Glück wesentlich beiträgt, stellt den Gegenentwurf einer fruchttragenden Existenz dar, die sich nicht zufrieden gibt mit der Arbeit in den Zuckerrohrplantagen. Deren entfremdende Wirkung wird in den verkohlten Landstrichen der Zuckerrohrfelder sichtbar⁴: Das Brandmal der auch nach der *abolition* fortgeführten Sklaverei hat sich in die Natur eingebrannt. Der Garten konterkariert diese Öde. Die Fruchtbarmachung der Landschaft wird

¹ Raphaël Confiant, 1993, 299.

² Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (Paris: Seuil, Collection Points, 1972). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Télumée* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

³ Fanta Toureh weist darauf hin, dass in diesem Zusammenhang der Name der Familie Télumées programmatisch ist. Lougandor bilde sich nämlich aus dem der Mandingue-Sprache entstammenden Wort „lougan“, das sie mit „champ cultivé“ übersetzt, und der europäisch anmutenden Endung „or“. Cf. Fanta Toureh, 1987, 87.

⁴ Die Entfremdung der im Zuckerrohr arbeitenden Sklaven zeigt sich in ihren befremdenden, selbstzerstörerischen Aussagen über die Schwarzen, d. h. über sich selbst: „c'est là“, nämlich im Zuckerrohr, „qu'un nègre doit se trouver“ (*Télumée* 205).

so zum Akt des Widerstands⁵ und stellt den einzigen Weg dar, zu sich selbst zu finden. In diesem Sinn ist der Schluss des Romans nicht als Abfindung mit einem missglückten Leben zu lesen, sondern als freudiges Durchhalten, *Wider-Stehen* bis zum Ende: „[J]e mourrai là, comme je suis, debout, dans mon petit jardin, quelle joie!...“ (*Téluée* 255). Die innere Festigkeit der Menschen steht und fällt mit seiner Verwurzelung im Boden, wie wir es bereits in den Romanen Zobels und Roumains gesehen haben.

Schwarz-Bart entwirft ein nostalgisches Lebenskonzept, das das physische und psychologische Gleichgewicht im Rückzug in die Natur sichert, sich aber nur individuell und nicht kollektiv realisieren lässt. Langsam schleichen sich bereits die Zeichen der Modernität ein und bedrohen die Flucht in die natürliche Lebenswelt (*Téluée* 255). Sie machen die in der Natur gewonnene Selbstfindung rückgängig und durchbrechen die identitätsstiftende, in der Natur gefundene Kontinuität. Die Lebensbewältigung *Téluées* bleibt auf sie selbst und die Zeit ihres Lebens beschränkt. Schwarz-Bart verzichtet auf eine zukunftsweisende Richtungsgebung: „comment puis-je me soucier de ce qui se dira demain,... alors que devenue sève d’herbe folle?“ (*Téluée* 255), fragt sich *Téluée* am Ende des Romans und ihres Lebens, doppelt zurückgezogen in die Natur und ihren Garten.

Zwanzig Jahre nach *Pluie et vent sur Téluée Miracle* nimmt Patrick Chamoiseau in seinem Roman *Texaco*⁶ den Topos des Rückzugs aus der Plantagensgesellschaft in die Berge wieder auf, verändert ihn aber in entscheidender Weise. Esternome und seine Geliebte Ninon gehen nach errungener Freiheit auf Geheiß eines *Mentô*⁷ in die Berge, in der illusorischen Erwartung eines von den *békés* unberührten „pays neuf“ (*Texaco* 138), in das Esternome seine ganze Hoffnung auf einen Neuanfang setzt: „[L]à-haut la terre sera à nous, deux innocents au paradis, et la vie va monter des ignames tigées dans notre jardin.“ (*Texaco* 138). Obwohl sie weit in die Berge steigen müssen, bevor sie ein unbesiedeltes Stück Land finden, scheinen sie ihre „odyssée“ (*Texaco* 139) beendet zu haben, als sie in einer Gemeinschaft Fuß fassen, die Esternome mit „noutéka, noutéka, noutéka“ zu beschreiben pflegt, „une sorte de *nous* magique“ (*Texaco* 139). Doch der Weg dorthin führt sie durch eine Landschaft, in die nicht nur die negative Geschichte des Landes eingeschrieben ist⁸, sondern deren Beschreibung mit

⁵ Näheres zu den Formen des Widerstands in *Pluie et Vent sur Téluée Miracle* bei Mireille Rosello, 1992, 71-91.

⁶ Patrick Chamoiseau, *Texaco* (Paris: Gallimard, 1992). Hier und im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Texaco* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

⁷ So die Bezeichnung der kreolischen Heiler. Cf. Eugène Revert, 1977, 9.

⁸ Cf. „Nous allions. Les mornes n’étaient pas si vides que ça. Partout, de ci, de là, mais de plus en plus rares à mesure des montées, l’antique vie surgissait. [...] Ici, plus d’un colon avait perdu sa part: c’était lisible.“ (*Texaco* 140). Während das eingeschaltete Dokument „Le noutéka des mornes“ Lücken aufweist, die mit „illisible“ gekennzeichnet sind, wird das Motiv der Lesbarkeit auf die Landschaft übertragen.

Attributen des Todes und des Fallens auf ein womögliches Scheitern der Rückkehr in die paradiesische Ursprünglichkeit vorausweist:

Parfois, surpris par une creusée, ils détribuchaient en-dessous de grandes feuilles qui nouaient l'odeur cannée des cimetières de sèves. Ils en sortaient par des os de terre qui soulevaient au soleil une végétation rêche. Flottaient sur eux, la chiquetaille des nuages brisés par la montagne ou la Pointe des Pitons. (*Texaco* 139)

Das Leben im Banne des Noutéka vollzieht sich im absoluten Einklang mit der Natur. Nur mit ihr, nicht gegen sie können die Siedler dem kargen Boden der Hochlage die nötigen (Feld-) Früchte abgewinnen, um ihre Autonomie gegenüber den Niederungen zu bewahren:

Quartier créole obéit à sa terre, mais aussi à ses herbes dont il retire la paille. Et aussi à ses bois dont il enlève ses cases. Et aussi aux couleurs de sa terre d'où il tire sa maçonne. Quartier créole est comme fleur de l'endroit. (*Texaco* 149f)

Der Mensch erlernt, Leben und Tätigkeit dem Naturprinzip anzupassen, das sowohl für die räumliche als auch für die zeitliche Ordnung entscheidend ist. Ninon, die über ein erstaunliches „[s]avoir de terre et de survie“ (*Texaco* 153) verfügt, teilt die Zeit zyklisch, der Mondbahn folgend ein. So gibt es in jedem Monat feste Zeiten zum Pflanzen, Ernten und Schneiden, die dafür sorgen, dass der „jardin créole“ (*Texaco* 145) jederzeit die Familie versorgen kann.

Esternome, „docteur-cases“ (*Texaco* 150), bringt in die Gemeinschaft zunächst seine handwerklichen Fähigkeiten ein und labt sich bald ausschließlich an dem neuentdeckten Genuss, die Erde zu bearbeiten. Das Herumirren, beginnend mit der frühen Entlassung aus dem Sklavendienst, scheint ein Ende gefunden zu haben. Er hat zu sich selbst gefunden: „mon Esternome battait-bouche dans le Je. Je ceci. Je cela.“ (*Texaco* 151). Die Nachdrücklichkeit, mit der der Text das „Je. Je. Je.“ Esternomes in Szene setzt, lässt vermuten, dass seine Selbstfindung dem Gelingen der Dorfgemeinschaft gegenläufig ist, ja dass er über die Personalunion mit der Natur nicht nur den Kontakt zu den anderen, sondern auch den Bezug zur Wirklichkeit verliert:

Mon Esternome, lui, ne bougea presque plus. Passionné du jardin, il y passait son temps. Il y plantait son âme [...]: c'était se perdre dans cette voie de la terre qui l'exauçait des échecs de l'En-ville. (*Texaco* 155)

Tatsächlich ist Ninon seine einzige Verbindung zur Außenwelt. Sie sieht für ihn⁹, wie sich die Zeichen einer neuen Zeit in das Leben und die Landschaft der Bergwelt eingravieren, und versucht, auch ihn sehen zu lassen:

⁹ Cf. die über fast zwei Seiten anhaltende Anapher „Elle vit“ (*Texaco* 156f).

Elle voulait lui montrer le nouveau paysage: beaucoup de champs, peu de Grand-cases, et partout, reliées par un lacs de voies ferrées, de routes et de rivières, les torches puissantes des grandes usines à sucre - nouvelles reines du pays. (*Texaco* 157)

Die Herrschaft der Fabriken¹⁰ geht an Noutéka nicht vorbei. Die *traces*, deren Beinamen „marronnes“ früher die letztmögliche Freiheit fernab der Plantagenwirtschaft verhieß, führen nun unausweichlich zur Fabrik. Das Wissen um die Neuerungen und Annehmlichkeiten eines Lebens, in dem nicht die Natur, sondern der Mensch ausschlaggebender Motor ist, lässt die Dorfbewohner nach einem Dasein äugen, das Zukunft, Sicherheit und – im Gegenteil zur Feldarbeit – saubere Hände verspricht. Doch das Projekt Noutéka kann nur im Willen zur Natur, nicht im Zwang zu ihr die Modernität überdauern. Es scheitert, weil es versucht, eine Zweiteilung der Welt in Natur und Zivilisation, eine Leugnung der Modernität aufrechtzuerhalten, die schon zu Zeiten Esternomes und erst recht auf einer kleinen Fläche wie der Martiniques utopisch ist: „Le noutéka des mornes avait comme avorté“ (*Texaco* 157). Die Noutéka-Bewohner geben aus freien Stücken auf¹¹, denn: „vite se pointait l’arrière-goût d’une misère“:

On se retrouvait en face du vaste ciel posé comme un couvercle un petit peu inquiet, quelquefois démuné, toujours sans perspective, et les hauts immobiles ne souffraient pièce faiblesse. (*Texaco* 157)

Interessant ist, dass Chamoiseau zur Charakterisierung der melancholischen Stimmung der Dorfbewohner eine berühmte Metapher aus *Les Fleurs du Mal* verwendet, die bei Baudelaire freilich nicht „l’ennui d’une nature qui ruinait quatre patiences pour un vœu exaucé“ (*Texaco* 157) verdeutlicht, sondern im Gegenteil „die Welt der pflanzenlosen Großstädte mit ihrer Häßlichkeit, ihrem Asphalt, ihrer künstlichen Beleuchtung, ihren Steinschluchten, ihrer Einsamkeit im Menschengewimmel“¹² besingt:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l’horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;¹³

Chamoiseau rückt durch die Art der Beschreibung die Bergwelt, die bisher fernab der Modernität lag, in die Nähe von l’En-ville. Beide scheinen kein befriedigendes kollektives

¹⁰ Nach der konstanten Wiederholung von „Je. Je. Je.“ ist nun „l’Usine, l’Usine, l’Usine“ zum „papa-mot de ce temps-là“ (*Texaco* 158) geworden.

¹¹ Wie die Gemeinschaft ihre Früchte zu verleugnen scheint, bleibt auch Ninon zu ihrer Zufriedenheit unfruchtbar. Dies ist einer der Gründe für ihren Wegzug aus den Bergen.

¹² Hugo Friedrich, 1956, 31.

¹³ Charles Baudelaire, 1961, 70.

kreolisches Lebensmodell bieten zu können. „Noutéka des mornes“ ist trotz seines illusorischen Charakters¹⁴ ein Schritt, die Gegensätze von Stadt und Land zu überwinden.

Fortgesetzt wird das „nous magique“ in der „communauté solidaire-solitaire“ (*Texaco* 292) des Morne Abélard, der in direkter Nachbarschaft zur Stadt von denen besiedelt wird, die aus den Bergen hinabgestiegen sind¹⁵. Das Zusammenleben wird durch eigene Gesetze geregelt, die ganz im Zeichen des Noutéka stehen.¹⁶ Auch hier leben die Bewohner im Miteinander mit der Natur. Es hat sich ein Gleichgewicht zwischen Stadt und Land, zwischen früher und heute eingependelt:

De proche en proche, jusqu'au Pont-de-Chânes, les cases s'entassaient dans un désordre pas catholique mais qui bientôt m'apparut comme une subtile touffaille d'équilibres entre les gens, entre leurs parcs-cochons, leurs caloges-poules, leur (sic!) boîtes-lapins, leurs arbres privés auxquels chacun avait accès, leur cour, leurs passages, leurs endroits de rencontre autour du robinet offert pas la mairie, ces dalots qui convoaient l'eau sale au gouffre de la rivière, cette bousculade d'époques où vibraient la tracée de mon vieil Esternome, la paille, le bois-de-caisse, les feuilles-tôle en toiture, et ces plaques nouvelles ramenées par les békés, qui donnaient l'illusion d'une maison en ciment. (*Texaco* 292f)

Die Kenntnis der alten Traditionen, die das Leben auf dem Land regelten, sind nicht verloren und werden nach einem Brand aktiviert, um das Viertel mit Hilfe natürlicher Baumaterialien wieder zu errichten. Der Morne Abélard lässt sich als Zwischenstation zwischen Noutéka und *Texaco* begreifen. Sein Scheitern ist nicht wie das Noutékas kollektiv zu verstehen, sondern ergibt sich aus der individuellen Konstellation von Marie-Sophie und Nelta, deren Schicksal parallel zu dem Esternomes und Ninons verläuft. Wie Marie-Sophies Vater ist Nelta derjenige, der sich um den Bau und die Unterhaltung der Häuser kümmert, wird jedoch wie Ninon vom Lebensbereich außerhalb der Gemeinschaft so sehr angezogen, dass er sie verlässt. Neltas Beziehung zu Marie-Sophie ist wie diejenige des Vaters zu Ninon von Unfruchtbarkeit überschattet, die letztlich zur Trennung führt. So trägt für Marie-Sophie der Morne Abélard keine Früchte. Wie ihr Vater vom Wahnsinn bedroht war, geht der personifizierte Tod an ihr nur durch die Rettung in die Doum vorüber.

¹⁴ So spricht Esternome ausdrücklich von „L'illusion du Noutéka des mornes“ (*Texaco* 187).

¹⁵ Cf. „une communauté de descendus-des-mornes“ (*Texaco* 292).

¹⁶ Cf. *Texaco* 305.

11.2 *Texaco*: la conscience non totalitaire d'une diversité préservée

Mit der Passage des Morne Abélard rückt das naturgeformte Leben in den Bergen näher an die Stadt heran, ohne dass sich die Bewohner des Quartiers jedoch in die Struktur von l'En-ville einfügen können. Erst nach der Gründung Texacos kommt es zum offenen Kampf zwischen l'En-ville und dem illegalen Viertel. Bezeichnenderweise hat sich Marie-Sophie für ihr zukünftiges Wohngebiet gerade das Gelände der Ölfirma Texaco ausgesucht, gelegen zwischen dem Abhang eines *morne* und der Mangrove Marigot-Bellevue, in der sich die magische und geheimnisumwobene Doum von Papa Totone befindet.

Bereits die Lage ist symbolisch aufzufassen. Texaco vereint in sich Natur, dies in der Form der wuchernden, sich selbst schöpfenden und in ständiger Transformation befindlichen Mangrove, und das moderne Zeitalter des allmächtigen Öls. Die Höhenlage der *mornes*, in die sich jahrhundertlang die *nègres marrons* vor den Sklavenhaltern geflüchtet haben und so zu systemexternen Hütern der Vergangenheit wurden, ist genauso inbegriffen wie die Niederungen mit den Plantagen der *békés* und den aufstrebenden Städten. Beton und die magischen Bäume der Doum, „âme végétal de notre Texaco“ (*Texaco* 320), leben in Symbiose miteinander. Ohne den stärkenden Beistand Papa Totonés, der die kulturellen Wurzeln, die *Parole*, die Memoria, ja die *Force* des kreolischen Volkes bewahrt, hätte das Viertel die ständigen Zerstörungen durch die Stadtverwaltung und den *béké* von Texaco nicht überlebt. Nur mithilfe des kreolischen Wissensschatzes von Papa Totone gelingt die Adaptation an die Modernität, die im nostalgischen Noutéka-Projekt scheiterte.

Texaco bezieht seinen Treibstoff aus der angrenzenden Mangrove, die, wie bereits erläutert wurde, das Symbol der kreolischen Kultur schlechthin ist. So wird Texaco als „mangrove urbaine“ (*Texaco* 426) bezeichnet, als Auffangbecken für alle in der Stadt Gestrandeten. Texaco formiert die Gegensätze der martinikanischen Lebenswirklichkeit in ein organisches Ganzes, ein Mosaik, in dem jedes einzelne Element den Gesamteindruck konstituiert. So bildet das Viertel Texaco die in der *Éloge de la créolité* formulierte Forderung räumlich ab: „C'est exprimer une totalité kaléidoscopique, c'est-à-dire la conscience non totalitaire d'une diversité préservée.“¹⁷ Die integrative Kraft Texacos spiegelt sich im makroskopischen Überblick der Lage des *Dazwischen* – zwischen l'En-ville und Doum, zwischen Berg und Niederung, zwischen Wasser und Land – genauso wieder wie auf der Mikroebene. Indem die Häuser aus Materialien aller Art und Herkunft zusammengestückelt sind, veranschaulicht auch die Bauweise das Miteinander des Verschiedenen: „Nos cases [...] semblaient de délirantes mosaïques: des bouts de toutes qualités s'ajoutaient à des éclats de

¹⁷ Ibid. 28.

toutes espèces.“ (*Texaco* 367). Nicht nur das Viertel als wildes Durcheinander von Häusern huldigt der Diversität, auch die Bestandteile der Häuser vervielfältigen den Eindruck des Disparaten.

Trotz der Nähe zur Stadt ist die Natur in *Texaco* präsent. Zum einen zeugt die Lebensweise in *Texaco* von einer Eingliederung der ländlichen, im Einklang mit der Natur stehenden Verhaltensweisen der ehemaligen Landarbeiter in die städtische Struktur. Dieser Vorgang der „ruralisation“¹⁸ der Stadt ist nach Fleischmann charakteristisch für die Subzentren der Karibik. Die Bewohner *Texacos* verfügen über ihren *jardin créole* und leben auch im Dunstkreis der Stadt „dans l’esprit des Mornes“ (*Texaco* 348):

Nous nous comportons comme dans cette vie du Noutéka des mornes que mon Esternome m’avait longuement décrite, avec un entretien sans faiblesse des espaces libres à l’abord de la case, un rythme soumis aux saisons de la lune, de la pluie et des vents. (*Texaco* 348)

Sie unterziehen das Gelände einer ökologischen Rehabilitation und pflanzen verschiedene Baumarten an, die durch den sorglosen Eingriff der Menschen auf zwei Gewächse reduziert waren:

Au commencement, autour des réservoirs, ce n’étaient que campêches et ti-baume, avec (derrière les campêches et ti-baume) d’autres campêches et d’autres ti-baume. Ces plantes y avaient proliféré à la suite d’une rupture des équilibres qui fondent la diversité des raziés. Quand nous vînmes, nous amenâmes la campagne: charge de citronniers, balan de cocotiers, bouquets de papayers, touffes de cannes à sucre, haillons des bananiers, pieds-goyaves, piments, letchis, fruits-à-pain tant bénis, pieds-d’avocats, et un charroi d’herbes-ci et d’herbe-ça, aptes à soigner les maux, les douleurs de cœur, les blesses à l’âme, les floraisons songeuses de la mélancolie.“ (*Texaco* 348)

Diese Passage veranschaulicht nicht nur die existentielle Bindung des Menschen an die Natur, der in seinem täglichen Überleben auf eine lebensfreundliche Natur angewiesen ist, sie hat auch programmatischen Aussagewert. Denn der Bruch im natürlichen Gleichgewicht steht nicht nur am Beginn der Gründung *Texacos*, sondern am Anfang der martinikanischen Plantagensgesellschaft an sich. Die aktuelle Kräfteaufteilung zwischen *Texaco* und l’En-ville wiederholt in diesem Sinn die Ungleichheit zwischen den Sklaven und den Herren zu Beginn der Kolonialisierung. Die Wiederherstellung der „diversité“ ist nicht nur Anliegen eines vernünftigen Umgangs mit der Natur, sondern zentrales Ziel der *Créolité* in literarischer, kultureller und gesellschaftlicher Sicht. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich in *Éloge de la Créolité* der Wunsch nach Diversität gerade über ein Bild der Natur ausdrückt¹⁹.

¹⁸ Ulrich Fleischmann, 1983, 101.

¹⁹ Cf. „Nous avons décidé de ne pas résister à ses multiplicités pas plus que ne résiste le jardin créole aux formes des ignames qui l’habitent.“ Jean Bernabé, et al., 1993, 28. Interessant ist, dass die Vielheit der Gesellschaft in der gleichen Weise betrachtet wird wie die Varietät des kreolischen Gartens und seiner nährenden Esspflanzen.

Das Verhältnis der Bewohner Texacos zur Natur geht über die bloße Erhaltung des natürlichen Gleichgewichts hinaus. Durch die Form der Beschreibung Texacos wird vielmehr klar, dass es selbst Bestandteil der Natur ist. Das Viertel fügt sich nicht nur in die Natur ein, ohne sie technisch dominieren zu wollen, es verschmilzt mit ihr und scheint nach einem natürlichen Prinzip zu wachsen²⁰. Im Text werden die Grenzen zwischen Mensch und Natur aufgehoben. Beide kommunizieren in einer Sprache jenseits der Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem, in einer Traum- oder Körpersprache:

Nos cases se posaient en épousant la terre, pas de raclage du sol, pas de modifications du profil des talus. Nous faisons partie de la falaise dans Texaco-du-haut; de la mangrove dans Texaco-du-bas. Parfois, de mon côté, presque en rêve, j'entendais l'eau infiltrer la falaise, l'amener à s'effriter sous l'effet du soleil et menacer la case posée dessus la roche. Ceux de la mangrove percevaient dans leurs os des rumeurs marines toute susurrantes d'écume. (*Texaco* 349)

Natur und Kosmos scheinen sich mit Texacos „compagnie de survie“ (*Texaco* 35) verbündet zu haben. Wie die Bewohner Texacos in ihrem Kampf gegen l'En-ville ist die sich solidarisch zeigende Sonne bereit, die Erde umzudrehen.²¹ Das Verständnis des Urbanisten rührt nicht zuletzt vom harten Aufschlag seines Kopfes auf der Erde her, nachdem ihn ein Stein an der Schläfe getroffen hat.²² Der Stein, der die ganze Geschichte der „damnés de Texaco“ (*Texaco* 360)²³ in sich verdichtet und den Akt des Widerstands in sich konzentriert, bringt das rational und logisch arbeitende Gehirn des Städteplaners durcheinander. Er scheint die harte Schale der Entfremdung und der europäischen Geisteshaltung, die den Urbanisten von seiner kreolischen Umgebung trennt, aufzubrechen. Erst als der Urbanist ohnmächtig am Boden liegt und so die Verbindung zwischen der Erde und dem Urbanist wiederhergestellt ist²⁴, ist er offen für die Heilung durch Papa Tonone, der seine bereits verloren geglaubte Seele retten kann. Nun ist er fähig, Texaco zu begreifen und von seinem Vorhaben abzusehen, das Viertel zu erneuern, d. h. es dem Erdboden gleich zu machen²⁵.

Durch die Verknüpfung erscheint die Diversität als notwendiges *Über-Lebens-Mittel* der kreolischen Gesellschaft.

²⁰ Cf. „les falaises grimpées par nos maisons à pattes“ (*Texaco* 28).

²¹ Cf. *Texaco* 28.

²² Möglicherweise nimmt Chamoiseau Bezug auf Jacques Stephen Alexis, der dem Motiv des Sturzes zu Boden sowohl in *Compère Général Soleil* als auch in *Les Arbres musiciens* eine zentrale Rolle zukommen lässt. Das Vorbild für Chamoiseaus Urbanisten ist der Städteplaner Serge Létchimy, der Aimé Césaire im Amt des Bürgermeisters von Fort-de-France nachfolgte. So verweist Chamoiseau in den Danksagungen am Ende von *Texaco* auf die Arbeit Létchimys über die Armenviertel Fort-de-Frances. Cf. Serge Létchimy, 1992.

²³ Chamoiseau spielt mit seiner Formulierung auf Frantz Fanons *Les Damnés de la Terre* und zeigt in seinem Roman den konkreten Zusammenhang zwischen Kolonialismus und dem Verlust des Bodens unter den Füßen. Cf. Frantz Fanon, 1991.

²⁴ Die gleiche Bewegung der Rückkehr zur Erde kann man auf einer metaphorischen Ebene in der Passage wiederfinden, in der Marie-Sophie die Gunst Césaires dadurch erlangt, dass sie einige Verse aus dessen *Cahier d'un retour au pays natal* zitiert und so ebenfalls für eine Besinnung auf das Land im physischen Sinne eintritt (*Texaco* 403).

²⁵ Cf. „le raser“ (*Texaco* 31).

11.3 Die Doum

Texacos „gazoline de vie“ (*Texaco* 343) bezieht seine Kraft aus der Natur, die als Verbündete ihren Sitz in der urwüchsigen Doum hat: „endroit couvert par une végétation impénétrable, pleine d’ombres et d’odeurs magiciennes“ (*Texaco* 34). Das Leben in der Doum, in die sich Marie-Sophie einige Zeit zu Papa Totone zurückzieht, verläuft außerhalb von Zeit und Raum in einer noch unzerstörten Einheit mit der Natur, vergleichbar mit den ungetriebenen Tagen des Noutéka des mornes. Davon zeugt nicht nur seine „case en bois-caisse (...) d’un autre âge“ aus einem Holz „lustré par un temps immobile“ (*Texaco* 316), sondern auch die sonderbaren Tontöpfe, die er darin aufbewahrt. Wer in der Doum lebt, *ist* zugleich Natur:

Nous vivions comme deux herbes dans cette demi-pénombre si lumineuse pourtant. [...] Il n’y avait pas de solitude: nous avons pris le rythme de l’eau, la texture des écorces, le mouvement des oiseaux qui se posaient par terre. Les grognements des quatre cochons, le battement d’ailes des poules semblaient lever de nous. Nul besoin de détourner la tête sur ce mangot en dégringole car nous étions en lui; ni sur ce craquement de bois sec: nous étions secs autant. (*Texaco* 317f)

Doch auch die Doum ist von der Präsenz der nahen Stadt nicht unberührt geblieben. Sie vermischt Naturwüchsigkeit mit Zeugnissen einer technisch orientierten Zivilisation zu einem „démêlé de boue, de sable, de tonneaux, de bouteille de gaz“ (*Texaco* 291). Der Geruch der Stadt ist omnipräsent und die städtischen Bilder finden gar in der Beschreibung der Natur des magischen Ortes Einlass: „Une mousse lustrait les rives de la rivière qui s’écoulait plus claire qu’une vitre de magasin“ (*Texaco* 316)²⁶.

Die Doum ist „l’âme végétale“ (*Texaco* 320) Texacos und genau diese Seele will der Urbanist „selon sa loi première, avec ses passes, avec ses lieux, avec sa mémoire tellement vieille dont le pays avait besoin“ (*Texaco* 417) in das Stadtbild eingliedern. Doch findet der Marqueur de Paroles am Ende des Romans die Doum verlassen, und Mentô Papa Totone, „sans doute un des derniers“ (*Texaco* 422), ist unauffindbar: „[I]a Doum était morte“ (*Texaco* 422)²⁷. Zwar *fühlt* Oiseau de Cham beim Verlassen der nun leblosen Doum Texacos Puls in voller Stärke, aber es ist fraglich, wie lange das Gefühl gegenüber den Avancen der städtischen Technik standhalten kann. Pessimistisch erscheint deshalb die Bemerkung im letzten Satz des Textes, die trotz ihrer Beiläufigkeit die Klammern zu sprengen und die Selbstfindung und Identitätsstiftung Texacos zu relativieren droht, wie die Stadt mit

²⁶ Dies veranschaulicht auch die mosaikartige Kleidung Papa Totones, die nicht nur die Präsenz der Stadt widerspiegelt, sondern synkretistisch alle Bevölkerungsgruppen auf seinem Körper vereint: „Il portait son bakoua noirâtre, un tricot ajouré, son short américain et une paire de ces sandales que les syriens avaient soldées après un vieux cyclone.“ (*Texaco* 35).

²⁷ Das Ende der Doum wird schon am Anfang des Romans durch Attribute des Todes und der Nacht angedeutet (*Texaco* 34).

zunehmendem Maße die „couronne des vieux quartiers“ (*Texaco* 348) einzuverleiben und zu uniformisieren strebt:

Je voulais qu'il soit chanté quelque part, dans l'écoute des générations à venir, que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes dans l'inédit créole qu'il nous fallait nommer - en nous-mêmes pour nous-mêmes - jusqu'à notre pleine autorité. (*Texaco* 427)

11.4 Der Antagonismus von *Texaco* und Stadt

Texaco steht in der Tradition des Noutéka des mornes und ist durch Lage, Beschaffenheit und Selbstverständnis dem Naturprinzip verpflichtet. Es versucht die Rückkehr zu dem unter den Trümmern der kolonialistischen Spätfolgen verschütteten „pays natal“. *Texaco* entwirft eine kreolischen Gegenkultur, die sich in ihrem Versuch der Selbstfindung und der Findung eines genuinen Ortes auf dem Boden des eigenen Landes gegen die Stadt wehrt, die Assimilation und Identitätsverlust verkörpert. Die Versuche Esternomes und Marie-Sophies, sich in l'En-ville einzugliedern, sind gescheitert, weil die Stadt jede Möglichkeit der Integration der Ideale beider unterbindet. Die Stadt setzt alles daran, den von den *nègres marrons* über Noutéka bis hin zum multikulturellen Mont Abélard gespannten roten Faden des kulturellen Selbsterhalts zu kappen. Indem *Texaco* die Tradition Noutékas beibehält und sie jenseits aller Nostalgie an die modernen Lebensumstände anpasst, stellt *Texaco* die bisher vermisste, für die Identitätsfindung fundamentale Kontinuität her²⁸.

Peripherie und Zentrum bekämpfen einander erbittert und nehmen auf der inhaltlichen Ebene des Romans antagonistische Positionen ein. Ein Blick auf die Form, in der das geschieht, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Steht *Texaco* im Zeichen des Miteinbeziehens der Natur in den lebensweltlichen Raum, sollte man annehmen, dass l'En-ville den Gegensatz zur Technik und Künstlichkeit der typischen Großstadt verkörpert. Richard Burton schätzt in seiner Untersuchung zum *Roman marron* Chamoiseaus Roman gerade deshalb nicht, weil der Autor in einem Akt des „dualisme réductionniste“ der Gefahr einer „vision singulièrement simplifiée de l'espace“²⁹ anheim falle. Dieses Urteil übersieht jedoch einen wesentlichen Aspekt der Schilderung der Stadt. Im Gegensatz zum „désordre“ der Peripherie verkörpert die Stadt nur in den Augen des Urbanisten, der im binären Denken verwurzelt ist, das Prinzip der kalten Ordnung und *Ver*-Ordnung, der Poesielosigkeit und der Vorherrschaft von Technik und Gesetzesordnung. In Marie-Sophies Erzählung ist gerade das Gegenteil der Fall. Immer wieder betont sie, dass das Leben im Banne Noutékas und der

²⁸ Zur Fortführung Noutékas in *Texaco* cf. *Texaco* 139. Zur Bedeutung der Kontinuität als Faktor der Identitätsfindung cf. Marion Pausch, 1996, 20-21.

²⁹ Richard Burton, 1997, 199.

Doum, das sich in *Texaco* zum kollektiv lebensfähigen Gesellschaftsmodell entwickelt, wohl Regeln und Ordnungen befolgt. Diese Regeln folgen allerdings nicht dem Leitfaden der Ratio³⁰, sondern richten sich an der Natur, d. h. an den geologischen Gegebenheiten und dem natürlichen Gleichgewicht aus. Nur für den Außenstehenden wirkt *Texaco* chaotisch. Wer seine Funktionsweise jedoch verstanden hat, nimmt die augenscheinliche Unordnung als in sich harmonisches „concert“ (*Texaco* 423) wahr. L'En-ville dagegen beschreibt Marie-Sophie als düstere, wild wuchernde Stadtlandschaft, als „démessurée“ (*Texaco* 13) und versieht sie immer wieder mit Attributen der Natur.³¹ Die Stadt nimmt die lebendige Gestalt einer „bête aveugle proliférante mais inapte à survivre“ (*Texaco* 244)³², die die ländliche Umgebung zu verschlingen droht. In diesem Zusammenhang ist auch der omnipräsente Schlamm zu erwähnen, der das Stadtbild prägt. Er macht die Verheißung eines Lebens fernab der Feldarbeit – „rêve sans boue“ (*Texaco* 132) – zunichte und führt den Zugezogenen vor Augen, dass dem Schmutz auch in der Stadt nicht entkommen werden kann.³³

Die formale Trennungslinie zwischen Peripherie und l'En-ville ist nicht klar definierbar. Beide werden in ihrer Beschreibung mit dem Prinzip der schöpferischen Natur verbunden und dadurch miteinander verzahnt. Dabei kehrt die Darstellung der Stadt als unbändige Natur den exotistischen Diskurs der wilden Natur einfach um, so dass im Gegensatz zur Stadt, die permant für Wahnsinn und Brutalität unter den Bewohnern sorgt³⁴, gerade die Natur im Sinne Noutékas eine zivilisierende und humanisierende Wirkung auf den Menschen ausübt. Festzuhalten ist, dass das Modell der ästhetischen Naturwahrnehmung auf die Stadt übertragen wird. Nach Seels *Ästhetik der Natur* bildet sich eine Stadtlandschaft im vollen Sinne „da, wo eine Stadt in ihren Ordnungen aus ihren Ordnungen tritt“ und sich der Betrachter in einem Raum befindet, „der die Position der Wahrnehmung naturhaft oder naturgleich umgibt“³⁵. Beachtet man nun, dass der Urbanist aus diesem Raum austritt und das Stadtbild und die Bauweise *Texacos* mitunter aufgrund seines Berufes und seiner Herkunft rational überblickt, wird klar, dass nur er, nicht aber Marie-Sophie, die Stadt als Inbegriff von Ordnung wahrnehmen kann.

³⁰ Cf. die die westliche Machart des Gesetzestextes ironisch brechende „Loi du Morne Abélard“.

³¹ Cf. „océan ouvert“ (*Texaco* 190). Das Bild der Stadt als Ozean spiegelt sich auch in der Verwendung der Verben „flotter“ und „naviguer“ für die Stadtbewohner (*Texaco* 81).

³² Cf. auch 316, 344f.

³³ Cf. *Texaco* 185, 187, 189, 190, 201, 213, 214, 215, 218, 255, 260, 261, 275, 287, 294, 315.

³⁴ Die Personen, in deren Dienst sich Marie-Sophie nach dem Tod ihrer Eltern stellt, sind durchgängig entweder äußerst brutal und ausbeuterisch wie Madame Latisse, Madame Larville und Monsieur Thelle, oder sie enden im Wahnsinn wie Gros-Joseph und Monsieur Alcibiade.

³⁵ Martin Seel, 1991, 232-233.

11.5 Natur und magische Wirklichkeitsauffassung

Die Natur ist die Konstante, die die Bruchstücke der kreolischen Memoria zusammenhält. Sie stellt die immergleiche Essenz zur Verfügung³⁶, mit der die wachsende Selbstbefreiung und Identitätsstiftung begossen wird:

[E]ntre les hauteurs d'exil où vivaient les békés, et l'élan des milâtes en vue de changer leur destin, les nèg-de-terre avaient choisi la terre. La terre pour exister. La terre pour se nourrir. La terre à comprendre, et terre à habiter. Quand les békés brassaient des hectares de cannes à expédier ailleurs, eux décomptaient l'igname aux bords des canaris. Quand les milâtes hurlaient des droits, dégageaient des principes et guettaient moyen d'embarquer vers la France, eux dénouaient les feuillages, décodaient les racines, épiaient les derniers caraïbes dans leur combat avec la mer. C'est pourquoi ils surent avant tout le monde, eux qui vivaient la mémoire de ce lieu, que la montagne pataude qui surplombait Saint-Pierre était en réalité une bête matador. [...] Non, Messieurs et directeurs, la liberté va venir des nègres de terre, de la conquête de cette terre-là... (*Texaco* 95f)

Die Natur verbündet sich im Freiheits- und Überlebenskampf mit den Sklaven. Der Niedergang der *békés*, die in der Abschaffung der Sklaverei mündet, beginnt mit der Verwüstung der Plantagen durch die Kraft eines Zyklons, der nur das Haus des Mentô und die Hütten der Sklaven verschont, weil letztere über die nötige Naturkenntnis verfügen, um die Dächer zum Schutz mit einem flexiblen Gras zu bedecken.³⁷ Das intime Verhältnis der Kreolen zur Natur der Antillen kommt über die integrative Kraft der Mentôs zustande, die die afrikanische Naturkenntnis auf den neuen Lebensraum anzuwenden und zu optimieren versuchen. So zeigt Marie-Sophies Großvater, ein „homme-guinée“ (*Texaco* 46), seiner Frau, wie man Seife, Parfum und Bleichmittel durch natürliche Stoffe ersetzen kann, damit sie durch den Verkauf der begehrten Produkte etwas Geld beiseite legen kann.³⁸ Aber die Kraft der „hommes de force“ (*Texaco* 45) und der Mentôs geht weit darüber hinaus. Sie haben Macht über den Kosmos, vermögen Winde, Regen, Trockenheit zu kontrollieren, Tiere zu bezaubern, sich zu verwandeln oder unsichtbar zu machen und verfügen über die nötigen Fähigkeiten, Menschen zu heilen oder einen *béké* in den Ruin zu führen.³⁹ Allein ihr Wort reicht aus, um die Lebenswelt zu verändern.

Um die Kraft der Mentôs zu verstehen, muss von einer Weltauffassung ausgegangen werden, die magische Züge zeigt. Die Natur darin hat eine zutiefst positive Funktion. Nicht ihre Bändigung und Unterwerfung steht im Mittelpunkt des Naturverhältnisses, sondern die Betrachtung der Naturschönheit, die „émerveille sacrée pour le moindre frisson couru dans la nature“ (*Texaco* 50). Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine ästhetische Natur oder

³⁶ Cf. *Texaco* 118.

³⁷ Cf. *Texaco* 66f.

³⁸ Cf. *Texaco* 50.

³⁹ Cf. *Texaco* 45, 318.

Landschaft, die aus einer distanzierten Perspektive durch einen Betrachter wahrgenommen wird, der sich selbst, d. h. seinen Körper außerhalb des Naturzusammenhangs positioniert. Während der magischen Betrachtung hebt sich die Grenze zwischen Natur und Mensch auf. Esternomes Vater, der den Naturzusammenhang als Geheimnis erfährt und bis zu seinem Lebensende überrascht ist, dass es Vögel gibt und dass sie wegfliegen können⁴⁰, überträgt seine Naturliebe auf seine Frau. Ameisen suchen sich jedoch deren Augen als Nistplatz aus, während sie, „allongée dans les herbes, le regard offert à des nids de fourmis“ (*Texaco* 50), die Ameisen in deren Schönheit bewundert. Die Distanz zwischen Sehendem und Gesehenem hebt sich genau dort auf, wo sie entsteht: im Auge.

Grenzen zwischen Mensch und Natur verschwimmen auch dort, wo sich Menschen in ständiger Metamorphose zwischen Menschen- und Tiergestalt befinden. Sowohl Esternomes Vater, dessen Federn die Landschaft unter ihrem Glanz verzaubern, als auch Adrienne können sich in Vögel verwandeln.⁴¹ Iréné ist nicht nur ein begabter Fischer, sondern selbst „chair de mer“ (*Texaco* 413). Daneben erwähnt der Text verzauberte Tiere oder Steine, die einen boshaften Zauber über die verhasste Person bringen sollen.⁴²

Die magische Natur spielt allerdings nur am Rande des Romans eine Rolle und wird interessanterweise in ihrer Beschreibung nicht als gegeben dargestellt, sondern kritisch gebrochen. So heißt es über Esternome: „Depuis cela, mon Esternome se montra crédule des diableries. Les vents, la lumière, les brins d’ombres du monde lui apparurent sanctuaires de puissances invisibles“ (*Texaco* 65). Dadurch, dass die Natur eben nur so erscheint, aber nicht eindeutig ist⁴³, schaltet der Text eine ironische Ebene ein, die z. B. klar zu Tage tritt, als Ti Cirique die traurigen Gesänge der gefürchteten *diablasses de la Doum* als „ballades hollandaises“ (*Texaco* 374) identifiziert. Am Ende des Buches, in dessen Verlauf die Natur der chronologischen Entwicklung folgend zunehmend entzaubert wird, da Marie-Sophie den magischen Glauben ihres Vaters nicht übernimmt, sind die *diablasses de la Doum* ganz verstummt. Stattdessen vernimmt der *Marqueur de Paroles* die Gesänge und das Konzert Texacos: „Cet amas de fibrociment et de béton développait des vibrations bien nettes“ (*Texaco* 423).

⁴⁰ Cf. *Texaco* 48.

⁴¹ Cf. *Texaco* 61, 199.

⁴² Cf. *Texaco* 224, 235.

⁴³ Cf. auch : „Et eux, [les Mentôs] reflets de lune ou d’ombre, semblaient aller sans se déplacer“ (*Texaco* 163).

11.6 *Texaco*, poème urbain

Bisher war von *Texaco* immer nur als *quartier populaire* die Rede. *Texaco* vereint in sich jedoch zwei weitere Aspekte. *Texaco* ist der geheime Name Marie-Sophies in ihrem Kampf gegen l'En-ville, der ihr durch seine Geheimhaltung Kraft verleihen soll. *Texaco* ist schließlich auch der Titel des Romans ist, der diesen Kampf erzählt und bezeichnenderweise in seinem ‚Auf-Bau‘ der Chronologie von architektonischen bzw. an den historischen Materialien ausgerichteten Bau-Einheiten folgt. Obwohl dabei die Natur nur indirekt, nämlich als wesentlicher Bestandteil *Texacos*, „non-ville de terre et d'essence“ (*Texaco* 132), zum Tragen kommt, wird doch die ihr genuine Kraft des Schöpferischen, das Prinzip der *natura naturans* im „lieu vivant“ (*Texaco* 19) des durch Buchstaben wie Bausteinen aufgebauten *Texacos* widergespiegelt.

Serge Dominique Ménéger geht der Frage nach, ob sich *Texaco*, das Viertel, metaopoetisch lesen lässt, und sucht nach Hinweisen, ob die Bauweise des Viertels *Texaco* im Aufbau des Romans *Texaco* reflektiert wird und in die Architektur eine Poetik des „quartier populeux“ eingeschrieben ist. Er arbeitet aus dem „discours caché sous l'architecture“⁴⁴ die Realisationen des Konzeptes der *Créolité* heraus. Über die Bauweise der Häuser *Texacos* auf der inhaltlichen Ebene hinaus folge auch die Anordnung des Textes auf der Seite und die Auflösung in sich gegenseitig infiltrierende Haupt- und Nebentexte dieser Struktur. Wie *Texaco* in l'En-ville intergriert wird, verschränke Chamoiseau Text und Infratext, das Französische und das Kreolische, *écriture* und *parole*, Grammatik und Hieroglyphen, Gesetz und Poesie, Ordnung und Wucherung, Stadt und Natur⁴⁵.

Nach der Natur und ihren „paysages qui gardent mémoire“ (*Texaco* 46) fungiert nun *Texaco* als „port d'attache des mémoires“ (*Texaco* 190), als Ort, in den die kreolische Memoria eingeschrieben ist. Der Roman spiegelt diese Bewegung. *Texaco* wird zum virtuellen Ort der Erinnerung, des Sich-Erinnerns. Die Materialisierung der lebendigen *parole* endet nicht im Tod, wie Marie-Sophie fürchtet, sondern gebiert den Text:

L'idée me vint d'écrire l'ossature de cette solitude. Ecrire c'était retrouver mon Esternome, réécouter les échos de sa voix égarés en moi-même, me reconstruire lentement autour d'une mémoire, d'un désordre de paroles à la fois obscures et fortes. (*Texaco* 352)

⁴⁴ Serge Dominique Ménéger, 1994, 67.

⁴⁵ Thematisiert wird diese Gegenüberstellung von Peripherie und Stadt, wie bereits angemerkt, in den „Notes de l'urbaniste“. In ihnen lässt sich die gleiche Bewegung der Verschränkung beobachten. Denn obwohl die Bemerkungen weiterhin als „Notes de l'Urbaniste“ bezeichnet werden, ähneln sie zunehmend Prosagedichten über die Stadt. Als sich der Urbanist in den Dienst *Texacos* stellte und dessen Strukturen verstehen lernen wollte, wurde er zum „artiste“ (*Texaco* 204), zum „poète“ (*Texaco* 374) und „voyant“ (Cf. 380, 390, 396, 403).

Texaco/Texaco, mangrove urbaine et poétique wird geschaffen und bringt sich selbst schaffend hervor, vereint die künstlich-künstlerische Technik des Text- und Häuserbaus mit dem schöpferischen, mangrovenartigen Impuls des „tournoiement hasardeux du vivant“ (*Texaco* 283).

Son écriture d'encre violette élaborait un entrelacement de signes perdus, en grande part illisibles, ne suggérant qu'ils disposaient d'un sens que grâce à leur égale répartition sur les feuilles d'épicerie.¹

PATRICK CHAMOISEAU

12 Patrick Chamoiseaus problematischer Schritt in die Welt

12.1 Die Weiterentwicklung des Themas der Urbanität

Patrick Chamoiseaus Auseinandersetzung mit dem Thema der Urbanität, die bereits in seinem Roman *Chronique des sept misères* mit den erfolglosen Versuchen des djobeurs Pipi, in der Stadt sein Auskommen zu sichern, begonnen hatte, fand in der Stadtlandschaft von *Texaco* ihren vorläufigen Höhepunkt. Dort gingen Natur und Stadt eine fruchtbare Synthese ein, in der die Autopoesis der Natur zum Vorbild nicht nur für den Bau eines Stadtviertels, sondern auch für die künstlerische Kreativität erhoben wurde. Das natürlich verschlungene Wachstum diente als Anleitung für den Bau des Viertels *Texaco* ebenso wie für den Aufbau des Romans. Der Text bildete damit selbst die vielzitierte „mangrove de virtualité“ ab, die zentrale Metapher für das organische Kunst-Werk in den theoretischen Texten der antillanischen *Créolité*.

Zehn Jahre später (2002) erscheint Chamoiseaus *Livret des villes du deuxième monde*, in dem er, wie der Titel bereits andeutet, seine Gedanken zur Stadt als der typischen Brutstätte einer Moderne im Sinne der *Créolité* weiterentwickelt. Das *Livret* zeigt das Prinzip der Urbanität, „[l]a forme-ville“², als Keimzelle der Menschheit³ und als „l'ultime intention de ce monde et le projet de sa genèse“⁴. Es besingt in einer Art poetischem Prosahymnus die Stadt, ihre historisch-mythische Entwicklung und schließlich ihre immer wieder erneuerbare Zukunftsträchtigkeit. In einem oft mythisch-sakralen Ton entsteht ein Gründungsmythos der Stadt, deren teuflisch-göttliche Eigenschaften an die Bildwelt des Expressionismus angelehnt scheinen. Dem Haupttext voran geht ein „Envoi“, in dem sich der Erzähler als Herausgeber eines zufällig in seine Hände gefallenen anonymen Manuskriptes vorstellt, das er zum Zweck der Edition aus dem Kreolischen der französischen Antillen ins Französische übersetzt hat. Das Manuskript selbst schildert nach einer kurzen Einleitung die Reisen des unbekanntem Autors durch die Städte der Menschheit und seine Gedanken zum Phänomen der Urbanität. Es ist in vier Kapitel unterteilt, die jeweils mit „Circulations“ und einem Titelzusatz – *Solaires*,

¹ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes* (Paris: Gallimard, 2002): 39. Im Folgenden werden Zitate mit der Abkürzung *Biblique* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

² Patrick Chamoiseau, 2002, 26.

³ Cf. „Je croyais voir, dans ce défilement de villes inépuisables à naître, à s'étaler, à s'épaissir et à renaître, le moteur véritable de toute l'histoire humaine, et le point dynamique des histoires offusquées de nos humanités.“ *Ibid.* 25.

⁴ *Ibid.* 26.

Nocturne, Néant und Recommencements – überschrieben sind. Zu Ende des Textes häufen sich kursive Textpassagen, in denen sich der Autor nach dem Schema „Ô ville, soit...“ appellartig direkt an die Stadt wendet.

Wie die Kapiteltitel „Circulations“ andeuten, unternimmt der Autor des Manuskripts eine kreisförmige Bewegung vom Beginn der Städte in der Frühzeit der Menschheit als Geburtsstätten der Freiheit, der Zivilisation, der Wissenschaft, der Kunst und der Philosophie (erstes Kapitel), hin zum Wuchern der Städte während der Industrialisierung, die zu blindem Konsum und Vereinsamung (Kapitel zwei) und zum Niedergang der Städte in Elend, Tod und Verwesung führt (Kapitel drei). Im vierten Kapitel, „Recommencements“, leitet der Autor den Neubeginn der Urbanität ein. Er bezeugt die Entstehung einer supranationalen, virtuellen Stadt, einer „*méta-ville* immatérielle“⁵, einer „ville-monde“⁶, die die Städte untereinander vernetzt und zum Inbegriff einer zivilisatorischen Erneuerung wird. Die neue Stadt ist der utopische Un-Ort einer neuen idealen Menschheit von „hommes nouveaux“⁷, die sich a-hierarchisch – „sans nulle prégnance totalitaire“⁸ – zu einem Gemisch verbinden, das alles Dagewesene bereits enthält. Chamoiseau stellt diesen Prozess unter Glissants Begriff der *relation*⁹. In einer letzten Wendung beschreibt der Autor das Scheitern der virtuellen *méta-ville* und die Rückwärtsbewegung ihrer Bewohner zu einem Verhaftetsein an einem konkreten Ort:

Mais en elle ils étaient tellement élargis sur toute l'ampleur du monde qu'ils se sentaient tout soudain à l'étroit; ils avaient perdu le sentiment du chemin, de la trace, de l'aller, du trajet, de la distance, de la grandeur; tout était devenu instantané, et rien n'annulait plus rien, un déréel hyperréel.

Ils étaient si larges qu'ils ne pouvaient plus se projeter, alors ils se mirent à vouloir rematérialiser le monde, rematérialiser les villes.

Je les vis abandonner les écrans de la ville virtuelle pour arpenter une petite place déserte et humer le petit vent du soir chargé des fleurs de l'hibiscus ou de l'allamanda.¹⁰

Die Verwurzelung der Individuen an einem bestimmten Ort behält das letzte Wort und löst das virtuelle, nomadische, sich im Globalen auflösende Identitätskonzept der „*méta-ville* immatérielle“ ab. Obwohl Chamoiseau die Relevanz des Netzes, das die Städte der Welt untereinander verbindet, nicht zurücknimmt, weist er dem Lokalen letztlich doch die größere Bedeutung für die Lebensqualität der Menschen zu. Nach dem Ausflug in die globale

⁵ Ibid. 63.

⁶ Ibid. 64.

⁷ Ibid. 57.

⁸ Ibid. 64.

⁹ Cf. Ibid. 67f: „[La *méta-ville*] était toute en relation, née de la relation de tous les hommes entre eux, en devenir en elle.[...] Comme l'aurait dit ce poète qui voyait tant de choses: *elle reliait, relatait toutes les villes, en magnifiait le relaté. La méta-ville prenait son plein-sens dans la relation. Elle était Relation.*“

¹⁰ Ibid. 73f.

Megastadt besinnen sich die Städtebewohner ihrer Herkunft, die fundamental als Naturort geprägt ist. In dieser Rückwärtsbewegung der Bewohner wird Chamoiseaus Spannung zwischen einer weltoffenen *Créolité* und einer nationalen, erdverbundenen *Créolité* sichtbar. Während erstere als Vermischung und Durchdringung der Menschen auf globaler Ebene konzipiert ist und unter dem Zeichen von Glissants *relation* steht, konzentriert sich die nationale Ausrichtung seiner Theorie auf die politischen und kulturellen Interessen der frankophonen Antillen und die Wahrung des als identitätsbegründend angesehenen kulturellen background. Eine Spannung, die, wie wir sehen werden, auch für Chamoiseaus Roman *Biblique des derniers gestes* konstitutiv ist.

Die ideale Stadt bleibt letztlich Utopie und will immer wieder neu gesucht und erfunden werden. Sie existiert nicht als absoluter Ort, sondern hat Anteil an allen existierenden urbanen Formen, ohne jedoch jemals zu einer Reinform zu gelangen:

J'avais vu tant de villes et de formes urbaines, se mélangeant à travers les époques, disparaissant pour ressurgir encore sous des formes futuristes ou très anciennes, que je savais désormais que la cité radieuse, la cité idéale ne serait jamais atteinte, qu'elle était là, parmi ses avatars et ses essais, dedans la méta-ville et bien au-delà d'elle, et que rien n'autoriserait son achèvement...¹¹

12.2 Die Rolle der Natur im *Livret des villes du deuxième monde*

In *Texaco*, dessen „mangrove urbaine“ im Bezug auf das sehr abstrakt gehaltene *Livret* als eine der möglichen Keimzellen der neuen, bodenverhafteten Urbanität verstanden werden könnte, nahm die Natur eine dominante und konkrete Rolle in der Gestaltung und Struktur des Stadtviertels ein. Das *Livret* dagegen stellt die Bedeutung der Natur wie auch die Beschreibung und Bewertung der Urbanität auf widersprüchliche Weise dar. Im ersten Kapitel der „Circulations“ beschreibt der Autor nach dem anaphorischen Muster „J'ai vu...“ eine Reihe von imaginären Städten. Dort nimmt die Natur wie im Falle der Wüstenstadt, der Lehmstadt, der Baumstadt oder der Stadt am Fuße des Vulkans eine konstitutive Rolle ein. Andererseits sind Formen städtischen Lebens anzutreffen, aus denen die Natur gänzlich herausgedrängt wurde. Dort ist das Wissen um den Umgang mit der Erde verloren.¹² So ist die Rede von sakralen und metaphysischen menschenleeren Städten, deren klare Linien nur für sich selbst und zweckfrei existieren und die Natur perfekt unterworfen haben. Auch aus der industriellen Stahlstadt ist die Natur vertrieben. Die Menschen sind dort zu Spielfiguren

¹¹ Ibid. 75.

¹² Cf. „La forme-ville empoigna nos esprits qui reflétaient encore les sapiences de la terre cultivable et le mirage des paysages sacrés, et elle les conforma à jamais en sociétés et claustrations, en merveilles et affres neuves, civilités et barbaries urbaines, pensées iconoclastes et tout autant mystique, en tout-possible et en rapidités, en morts sans souvenirs et renaissances dépourvues de mémoires.“ Ibid. 26. Cf. auch: „La ville [...] fonde le *vivre-ensemble* qui se déprend du *vivre-avec-la-terre*.“ Ibid. 34.

der allmächtigen Maschinen geworden. Trotz der Naturfeindlichkeit einiger der imaginären Städte, die die Natur um sich herum verschlingen¹³, bleibt die Künstlichkeit der Stadt dem Modus des natürlichen Wachstums verhaftet¹⁴: „Toute ville est de rencontres, de contacts et d'échanges. Toute ville est de hasards et d'organisations, d'ordres et de désordres, de chaos et de réorganisations dans un flux imperceptible de mutations internes. Toute ville est un complexe vivant.“¹⁵

Im zweiten Kapitel, „Nocturne“, setzt der Autor die Aufzählung der Städte nach dem Muster „J'ai vu“ fort. Diesmal jedoch zielt er auf die negative Seite der urbanen Entwicklung. Auf die Blütezeit der Städte im ersten Kapitel folgt nun ihre Degeneration zu Müllhalden und hochmodernen Elendsvierteln. Überall herrschen Wahnsinn und Tod. Die Gottheiten und sakralen Zeichen des vorigen Kapitels wurden im Siegeszug der Moderne entleert und entweiht. Die neuen Götter sind Konsum und Luxus. Es ist die Rede von „démésure et [...] démente“¹⁶, von „mégapoles aveugles qui allaient, allaient et avalaient sans s'émouvoir de rien, allaient et avalaient.“¹⁷ Die weitgehend zerstörte und verschmutzte Natur scheint von den Stadtbewohnern teils vergessen¹⁸, teils sucht sie die Abtrünnigen durch Naturkatastrophen gewaltigen Ausmaßes heim¹⁹. In der Form der Beschreibung der Städte bleibt das Vorbild des natürlichen Wachstums jedoch bestehen:

Elles [les villes] n'étaient plus que proliférations; elles se nouaient, bourgeonnaient et gonflaient; elles ne tressaillaient plus sous l'aiguillon de mutations bien saines mais convulsaient dessous des déraillements foudroyants qui ne faisaient que relancer un peu partout d'autres germinations oubliées des lumières.²⁰

Im dritten Kapitel, „Néant“, kulminiert die urbane Entwicklung zu einem Albtraum aus Angst, Entfremdung und Elend. Die Städte sind von der Natur zurückerobert oder ersticken

¹³ Cf. „Les villes avalaient les champs, les peuples d'arbres, laminaient les montagnes, happaient les steppes-savanes-toundras de peuples ambulants – peuples encore rebelles qui les voyaient sur leur talons, et les fuyaient en hurlant voir, toute monstrueuse, une fatalité.“ Ibid. 30.

¹⁴ Cf. „Les rues étaient des entrelacements de fleuves ou de grandes savanes où s'amassaient des églises, des synagogues, des temples, des officines pour les dieux sourds des ombres. Où s'entrelaçaient les symboles et des signes.“ Ibid. 31.

¹⁵ Ibid. 24.

¹⁶ Ibid. 38.

¹⁷ Ibid. 38.

¹⁸ Cf. „Elles [les villes] semblaient avoir plus d'un milliard d'années, tellement elles étaient anciennes dans leur oubli de la terre, des sèves et des jouvences renaissantes d'un feuillage.“ Ibid. 45.

¹⁹ Cf. Ibid. 44.

²⁰ Ibid. 44. Cf. auch: „J'ai vu leurs remparts tomber à mesure que leur espace s'élargissait et que de nouvelles tours s'élançaient vers les crêtes; antennes radios et récepteurs de satellites emmêlaient leurs figures en rebord des gouttières: forêts de tiges métalliques, de voiles capteuses et de fils, regroupés dans des anneaux qui les déportent encore. Et le tout frémissait d'un grouillement qui mélangeait le bruit des rivières mortes à la musique des cieux et aux bans de surprise pour les astres récemment découverts. [...] Des villes entières se mettaient à bourgeonner en pauvretés inattendues.“ Ibid. 41.

im Dreck.²¹ Am Ende des Kapitels deutet sich jedoch ein hoffnungsvoller Ausweg aus den bedrückenden Lebensbedingungen der Menschen an:

Plus la ville allait et plus les hommes ne savaient plus comment être ensemble, et la ville qui défaisait tout ne leur confiait aucune réponse, sinon celle d'une liberté tout soudain effrayante, ou secrètement paralysante. Sinon l'exigence d'un imaginaire autre qu'ils n'avaient pas encore.²²

Um zu einem positiven Konzept von Urbanität zu gelangen, ist die Schaffung einer neuen Vorstellungswelt notwendig, die die negativen Vorzeichen der Entwicklung umzuwerten vermag. Dieser Gedanke verweist auf das nachfolgende Kapitel des Neubeginns, in dem der Autor erwartungsgemäß seinen Entwurf eines neuen „imaginaire“ vorstellt.

Durch die Arbeit der Urbanisten und der so genannten „hommes nouveaux“ wird die Idee eines neuen Stadtypus geboren, der auf dem Prinzip des Zufalls aufbaut und die frei schöpferischen Kräfte der Städte aktiviert. Es bildet sich eine neue Form der Gemeinschaft, die auf Solidarität jenseits wirtschaftlicher und politischer Interessen aufbaut und sich auf die Natur zurückbesinnt:

Ils réinventaient des solidarités, rétablissaient des trocs, sacralisaient le don, se nouaient des familles hors de toute biologie avec juste les couleurs de l'esprit; ils parlaient aux arbres, cultivaient des jardins au rythme des pleines lunes et des secrets anciens, et croyaient entendre les chants premiers de la nature; ils avaient oublié les règles des nouvelles sociétés et se forgeaient des fraternités transversales, sans souci de conquête ou de domination, sans souci de croissance ou de production forte. J'ai vu les villes de ces frères en mouvement.²³

Doch bleibt die Entwicklung der Stadt nicht auf der Stufe dieser utopischen Idealgemeinschaften stehen. Vielmehr verbinden sich die Städte untereinander zu einem Netz, dessen Kommunikationsschild eine virtuelle Megastadt ausbildet: die „*méta-ville* immatérielle.“ Die weltumspannende *méta-ville* wiederum ist jeden Bezugs zur Materialität, zum Körper und zur Natur enthoben²⁴. Gleichzeitig betont der Autor aber ihre Offenheit für alle möglichen Lebensformen – also auch die der Naturverbundenheit. Die Rolle der Natur bleibt weiterhin widersprüchlich: „ils n'avaient plus de paysages (ou ils les avaient tous)“.²⁵

Dennoch scheitert die *méta-ville* wie alle anderen bisher dagewesenen Formen von Urbanität. Ein Erneuerungsversuch führt weg von der virtuellen *méta-ville* zurück zum realen, konkreten Ort, in dem die Bewohner in engem Bezug zur Natur ihr Körpergefühl

²¹ Cf. „Les choses avaient bien peu changé même si tous les paysages s'étaient éteints ou abîmés.“ Ibid. 56.

²² Ibid. 55f.

²³ Ibid. 61f.

²⁴ Cf. „La *méta-ville* était déprise de toute géographie et exprimait le vu secret de toutes villes, et des villes premières: celui de ne plus souffrir des vents et des boues de la terre, des montées du fleuve et des bonds des grands fauves. Puis celui de se déprendre du diktat naturel pour mieux soulever en l'homme la part non-animale.“ Ibid. 63.

²⁵ Ibid. 69.

wiedererlangen und, vergleichbar mit den „fraternités transversales“ zu Beginn des Kapitels, neue Formen des Miteinanders entdecken. Der Autor scheint trotz des Scheiterns der bisherigen Stadtutopien auf die Zukunft der idealen Urbanität zu hoffen: „Ô ville, sois le lieu de l'humain, le lieu de la nature, le lieu du respect du vivant, de la solidarité entre les hommes et entre les sociétés“²⁶. Wie bereits erwähnt wurde, räumt der Autor am Ende des Textes ein, dass eine ideale Stadt außer Reichweite bleiben und sich nur bruchstückhaft realisieren wird.

Das *Livret* präsentiert die Stadt als die Essenz des Lebens, als die dynamischste aller Lebensformen. Dabei erfährt die Stadt weder eine positive noch negative Wertung. Im Mittelpunkt steht lediglich ihr Impuls zu Wandel und Erneuerung. Trotz einiger Passagen, die auf tatsächliche negative urbane Entwicklungen wie den Städteverfall unter dem Joch der Moderne im Kapitel „Nocturne“ und „Néant“ Bezug nehmen²⁷, weist das *Livret* über die Realität weit hinaus. In einem kurzen Text, der dem Hauptteil vorangestellt ist, betont der anonyme Autor in einer Erklärung den rein imaginären Charakter des *Livret*. Es beruht auf der Annahme, dass es neben der eigentlichen Welt noch eine zweite Realitätsebene gebe – „un deuxième monde“ –, die nur über den Traum und nur teilweise zugänglich sei. Diese „zweite Welt“ lasse sich nicht als Stadt oder als ein Netz aus Städten begreifen, sei aber der Essenz des Urbanen grundsätzlich verpflichtet. Die Annahme der Existenz einer „zweiten Welt“ wie auch der Sprachgestus und der utopisch-fiktionale Charakter des *Livret*, das mit einer theoretischen Abhandlung zum Thema Stadt wenig gemein hat, rücken den Text in die unmittelbare Nähe von Chamoiseaus jüngstem Roman, *Biblique des derniers gestes*. Dort nehmen die Reflexionen über eine so genannte „zweite Welt“ große Teile des Romans ein.

12.3 *Biblique des derniers gestes: une démesure de la démesure*²⁸

Biblique des derniers gestes ist in zwei Großkapiteln angelegt, wobei das erste, „Annonciation. Livre de la conscience du pays officiel“, die Einleitung zum Hauptteil im „Livre de l'agonie“ bildet. Das erste Kapitel ist den Umständen gewidmet, unter denen die gegenwärtige Bevölkerung Martiniques von dem nahenden Tod des alternden Revolutionärs und Widerstandskämpfers Balthazar Bodule-Jules Notiz nimmt. Die Einsicht, im Kampf gegen die Unterdrückung der Völker gescheitert zu sein, lässt Balthazar des Lebens müde werden und durch eine Anzeige im Nachrichtenblatt seinen Tod in 33 Tagen, sechs Stunden, 26 Minuten und 25 Sekunden ankündigen.

²⁶ Ibid. 73.

²⁷ Cf. „J'avais du mal à m'éloigner d'elles [des villes], tellement leur entour (proliférant lui aussi) avait couvert le sol d'abris, de huttes, d'HLM, de yourtes, de cases, d'igloos, de carbets qui entraient en symbiose avec des débris d'automobiles, des caisses de bières et des panneaux Coca-Cola.“ Ibid. 44f.

²⁸ Cf. das Motto von Edouard Glissant am Beginn von *Biblique des derniers gestes*.

Der Hauptteil des Romans führt den Leser in die Rahmenhandlung von *Biblique* ein. Während seiner letzten Tage wird der Sterbende von immer zahlreicheren Gästescharen begleitet. Auch der Erzähler mit Namen Patrick Chamoiseau findet sich in der Runde der Wachenden ein, um einige letzte Interviews zu machen. Nachdem Balthazar jedoch jede Aussage verweigert, beginnt der Erzähler nach einem kreativen Geistesblitz, die Erinnerungen Balthazars an sein vergangenes Leben auf dessen Gesicht, in dessen Mimik und Gestik abzulesen. Aus seinen Notizen wird er nach Balthazars Tod den Text *Biblique des derniers gestes* zusammenschreiben.

Wie die Titel der drei Unterkapitel des Hauptteils, „Incertitudes sur les trente-douze amours de son enfance sorcière“, „Incertitudes sur les et-cætera amours de son âge de mâle bougre“ und „Incertitudes sur les restants d’amours de son âge en vieux-corps“, andeuten, verläuft die Erinnerungsspur Balthazars streng chronologisch. Während sich in *Texaco* die Gliederung des Romans an der Entwicklung der Baumaterialien ausrichtete, folgt *Biblique* leitmotivisch den Liebesbeziehungen in Balthazars aufeinander folgenden Lebensaltern.

Das erste Kapitel, „Incertitudes sur les trente-douze amours de son enfance sorcière“, beschreibt die problematische Geburt und Kindheit Balthazars, aus der er aufgrund der Verfolgung durch die Hexe Yvonne Cléoste als Waise hervorgeht. Er wächst im Wald bei Man L’Oubliée auf. Da L’Oubliée anscheinend eine Art Mentô ist und über übernatürliche Gaben und einen transsubstanziellen Zugang zur Natur verfügt, wird auch Balthazar, ohne es bewusst zu erleben, dieser Fähigkeiten mächtig. Im Laufe seiner Erinnerung an die Zeit mit Man L’Oubliée wird ihm erstmalig klar, dass er alle lebensnotwendigen Kenntnisse, die ihm in seinen Kämpfen rund um den Globus mehrmals das Leben gerettet haben, von Man L’Oubliée erlernt hat. Seine Beziehung zu Man L’Oubliée ist, wie er während seines Sterbens erkennt, der Inbegriff seiner Beziehungen zu anderen Frauen. Die Begegnung mit diesen Frauen, in denen er Man L’Oubliée auf den Kriegsschauplätzen der Welt wieder zu finden versuchte, sind chronologisch und repetitiv episodenhaft in den Text eingeschaltet.

Im zweiten Kapitel, „Incertitudes sur les et-cætera amours de son âge de mâle bougre“, kommt Balthazar in das Haus des angesehenen Kommunisten Nicol Timoléon, um dort schreiben und lesen zu lernen. Balthazar verliebt sich augenblicklich in Anaïs-Alicia, die Tochter von Nicols Schwester Sarah. Wie sich herausstellt, ist Nicol in Wahrheit eine Frau, Déborah, zieht aber das Auftreten als Mann vor, da sie sich dadurch mehr Durchsetzungsvermögen und Akzeptanz verspricht. Sie kämpft in der kommunistischen Partei gegen die Unterdrückung der Völker und für die Unabhängigkeit Martiniques. Sowohl Sarah als auch ihre Tochter werden als Wesen beschrieben, die nicht der normalen Realität

angehören, sondern in einer Welt des Wunderbaren, der so genannten „zweiten Welt“, leben, mit der sie über zahllose Spiegel in Kontakt stehen. Als Sarah stirbt, wendet Déborah-Nicol, deren Liebe zu Sarah weit über die gewöhnliche Schwesternliebe hinausgeht, all ihre Kraft auf, um herauszufinden, wo diese „zweite Welt“ zu finden ist, damit sie mit Sarah in Kontakt treten kann. Zusammen mit Balthazar schreiben sie ein kleines Heft, das „Livre des Lieux du deuxième monde“, in dem sie alle möglichen Orte festhalten, an denen sich Sarah aufhalten könnte. Erst während seiner Agonie erkennt Balthazar, dass es diesen Ort in seiner Reinform nicht geben kann, sondern dass er nur in Momenten des Glücks zeitweise aufscheint. Als Balthazar nach einem längeren Aufenthalt bei Man L'Oubliée zu Déborah-Nicol zurückkehrt, sind das Haus und seine Bewohner dem Verfall geweiht. Ohne dass er etwas dagegen unternehmen kann, stirbt Déborah-Nicol. Anaïs-Alicia verschwindet spurlos und das Haus verfällt.

Aus Wut über seine Ohnmacht nimmt Balthazar das Leben eines *nègre marron* auf und verteidigt wie ein Robin Hood die Belange der armen Bevölkerung gegen die Obrigkeit. Auf seinen Streifzügen lernt er den Hermaphrodit Polo Carcel kennen, der ihm den *damnyé*-Tanz beibringt, die Fischerin Kalamatia, deren Dorf er von einem Ungeheuer befreit, und die leprakranke Arestia, die er bis zu ihrem Tod auf Désirade begleitet. Es schließt sich die Phase der Unabhängigkeitskriege an, deren Ereignisse bereits in den vorangegangenen Text eingestreut waren.

Das letzte Kapitel, „Incertitudes sur les restants d'amours de son âge en vieux-corps“, zeigt Balthazar bei seiner Rückkehr nach Martinique. Nach einer aktiven Phase der Präsenz in den Medien Martiniques, während der er die Bevölkerung auf vergangene Werte aufmerksam machen und gegen die Dominierung aufrütteln will, zieht er sich in sein Privatleben zurück. Auslöser dafür ist der Tod seiner jungen drogensüchtigen Verwandten Caroline, die er nicht von der Abhängigkeit befreien konnte. Nun folgt ein geruhames Leben im Umfeld seines Hauses und seines kreolischen Gartens, seiner Orchideen und Kolibris bis zu dem Tag, an dem er zu sterben beschließt.

Der Höhepunkt der Sterbewache ist am Schluss des Romans erreicht. Kurz vor Balthazars Tod, den der Roman nicht mehr berichtet, erscheint die von allen erwartete und gefürchtete Hexe Yvonne. Balthazar gelingt der endgültige Sieg über sie, indem er ihr Güte und Liebe, „amour-grand“, entgegenbringt. Geschlagen verlässt Yvonne die Runde und scheint sich in Nichts aufzulösen. Auch Man L'Oubliée erweist ihrem Schützling die letzte Ehre. Doch dass dies alles tatsächlich passiert ist, kann der Erzähler im Moment der Abfassung schon nicht mehr garantieren.

Der Text setzt sich aus heterogenen Bausteinen zusammen und trägt im ersten Teil der Kindheitserinnerung polyphone Züge. Dort wird die Kindheit aus der Sicht der Eltern, Bekannten oder auch der Hexe dargestellt, wobei diese Passagen durch eine Einrückung vom restlichen Text getrennt sind. Den größten Teil bilden die Erzählungen von Balthazars Leben und von den Vorkommnissen der Sterbewache, die aus der Perspektive des Erzählers Patrick Chamoiseau berichtet werden. Diese Passagen wechseln teilweise übergangslos zu einer Ich-Erzählung, in der Balthazar selbst das Wort zu ergreifen scheint. Außerdem sind Zeitungsartikel, Zitate Balthazars aus abgedruckten Interviews, kommentierende Fußnoten und Zitate aus den Gesängen „Notre morceau de fer“ des kreolischen Erzählers Isomène Calypso eingestreut. Im Anhang an den Haupttext folgen eine Reihe von Anmerkungen, dann Danksagungen des Autors und schließlich Sprichwörter Man L'Oubliées und „Le livre des Da contre la Malédiction“ mit volkstümlichen Anleitungen und Hausrezepten zur Entbindung.

12.4 „Livret des Lieux du deuxième monde“: der Un-Ort am Puls der Natur

Die Anklänge des *Livret des villes du deuxième monde* an das Heft der „Lieux du deuxième monde“, das in *Biblique* eingeschaltet ist, geht über den Gleichlaut der Titel hinaus. Durch die Herausgeberfiktion im Einleitungstext des *Livret des villes du deuxième monde* entsteht der Eindruck, dass es sich bei dem zufällig entdeckten und anonymen Manuskript in französisch-antillanischem Kreolisch um das Heft Balthazars handeln könnte. Wie der anonyme Autor des *Livret* hat auch Balthazar die Insel früh verlassen und ist den Spuren der „zweiten Welt“ gefolgt²⁹. Die Utensilien, mit denen das Heft gefunden wurde, scheinen aus Balthazars Reisesack zu stammen, der neben dem „Livret“ eine alte Weltkarte aus Déborah-Nicols Besitz, Anaïs-Alicias Gedichtbände und natürlich allerlei Kampfgerät mit sich herumtrug:

Ce carnet fut retrouvé sur un cargo échoué dans un port de Bangkok. Avec des bottines éprouvées, des armes blanches, un déglingué fusil, des livres de poésie, une vieille mappemonde, et quelques hardes fétides qui témoignaient des sueurs d'une errance incessante.³⁰

Im Gegensatz zu Balthazar, der am Ende der Kriegserlebnisse zusammen mit seinem Gepäck Martinique erreicht und dort einen ruhigen Lebensabend verbringt, war es dem Besitzer des *Livret des villes du deuxième monde* anscheinend nicht beschieden, seine Heimat zusammen mit den Objekten seiner Reisen zu erreichen. Wenn er sie nicht verloren hat, so beendete er seine „errance incessante“ folgerichtig mitten in der Welt. Hat der Schreiber des Buches zahlreiche Irrfahrten hinter sich, so trifft das auch auf das Buch selbst zu. Auf unzähligen Umwegen und durch unglaubliche Zufälle gerät es in die Hände des Erzählers, der es sich zur

²⁹ Ibid. 13.

³⁰ Ibid. 14.

Aufgabe macht, das Manuskript der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und seine Form dahin gehend zu verändern, dass es „quelque chose de lisible“³¹ wird.

Indirekt werden auch zu *Texaco* intertextuelle Verbindungen geknüpft. Wie der Roman *Texaco* in seiner Form selbst die Spuren des Stadtviertels trug, für das er kämpfte, verweisen die Materialien, aus denen das Heft besteht, auf die Städte, die es beschreibt. Wie das Viertel *Texaco* ist es aus Resten und Abfällen zusammengebastelt. Die Stoffe und Farben sind zu einem heterogenen Konstrukt zusammengefügt: „C’était un petit carnet fabriqué de toutes pièces. Dans des peaux et des pâtes de cartons. Des poudres de pierres et des morceaux de pneus. Vieilles fibrilles végétales et lamelles de plastique...“³². Die als Mosaik konzipierte, kreolische Identität, wie sie Chamoiseau, Confiant und Bernabé in ihrer *Éloge de la Créolité* fordern, nimmt wie im Fall *Texacos* in den unterschiedlichen Materialien des Heftes Gestalt an. Die Form des Heftes selbst wird zum Manifest. Auch die zum Schreiben verwendeten Flüssigkeiten wie flüssiger Asphalt, Ketchup, Schmieröl oder eine farbige Paste aus zerkleinerten Werbeplakaten stellen thematische Bezüge zur Stadt her und nehmen die Idee der Vermischung und Durchdringung des Verschiedenen auf. Da in diesem Zusammenhang von „bible des villes“³³ und „encre de monastère“³⁴ die Rede ist, klingt in der Wortwahl schließlich auch *Biblique des derniers gestes* an.

In Chamoiseaus Roman zielt das Heft, das Déborah-Nicol und Balthazar der „zweiten Welt“ widmen, nicht in erster Linie auf das Phänomen der Urbanität ab, sondern hat sich der Suche und dem Inventarisieren so genannter „Lieux“ verschrieben. Als Sarah stirbt und ihr Körper spurlos aus dem Grab verschwindet, steigt in Déborah-Nicol die Hoffnung auf, sie sei gar nicht tot, sondern in eine andere, wunderbare Realitätsebene übergegangen, zu der Sarah und ihre Tochter schon zu Lebzeiten regen Kontakt pflegten. Im Haus Timoléon bilden unzählige Spiegel die Pforten zu einer anderen Welt. Dass das Haus der Timoléons außerhalb der normalen zeitlichen und natürlichen Umgebung des Umfelds existiert, zeigt sich schließlich bei seinem langsamen Verfall.³⁵ Déborah-Nicol stellt sich die „zweite Welt“ als idealen Ort vor, an dem alles bisher Unmögliche und Unerfüllte zu seinem Recht kommt. Sie sucht nach einer perfekten, naturnahen Gesellschaft, in der „l’intelligence, la sensibilité, la

³¹ Ibid. 15.

³² Ibid. 13.

³³ Ibid. 14.

³⁴ Ibid.

³⁵ Cf. „maison préservée du dehors“ (*Biblique* 366).

beauté“ (*Biblique* 526) als zentrale Werte verehrt werden.³⁶ Wie im *Livret des villes du deuxième monde* sind es vor allem die Städte, die Déborah-Nicols Interesse erregen:

Elle répéta alors [...] que des êtres comme Sarah et Sarah-Anaïs-Alicia n'étaient pas faits pour cette terre. Il aurait fallu les prendre comme des plantes en pot, et les transporter vers ces frontières où ce monde s'arrêtait, et où commençait tout ce qui manquait, tous les impossibles, tous les inachèvements, tous les rêves dépourvus de corolle, tous les idéaux dont nous avons pas idée mais qui de toute manière ne serviront à rien. [...] Et ses mains circulaient du pôle Nord au pôle Sud, suivaient les lignes de l'équateur, longeaient les îles, vivaient les archipels, tâtaient les forêts et les déserts, s'attardaient sur les villes... ,C'est quelque part dans cet enfer, mais elles seules doivent savoir où...' (*Biblique* 508f)

Als die Suche nach einer perfekten Gesellschaft in der realen Welt erfolglos verläuft, da einerseits die Naturvölker primitive und brutale Bräuche pflegen und andererseits die zivilisierten Gesellschaften die Beziehung zur Natur verloren haben³⁷, macht Balthazar den Vorschlag, sich die Orte der „zweiten Welt“ mithilfe der Phantasie auszudenken. Wie das *Livret des villes du deuxième monde* wird das „Livret des Lieux du deuxième monde“ aus der Einbildungskraft geboren.

Il valait mieux, lui dit-il, *imaginer tous les refuges possibles*, les décrire avec soin, et à partir de cette liste tenter de les situer sur la petite mappemonde. *En inventant des lieux, trouver le deuxième monde caché dans ce monde-ci! C'est ainsi que naquit ce petit cahier, à couverture rouge, qu'ils intitulèrent: Livret des Lieux du deuxième monde [...].* (*Biblique* 528)

Die sieben Orte, die in das „Livret des Lieux du deuxième monde“ Eingang gefunden haben, werden als surrealistisch anmutende Naturorte beschrieben und siedeln sich in jeweils einem Landschaftstypus oder einer architektonisch eigenwilligen und naturverbundenen Stadt an.³⁸ Lediglich der letzte der „Lieux“, „le Lieu qui vit dans un poème“ (*Biblique* 541), befindet sich nicht an einem festen Ort, sondern ist überall dort zugegen, wo die Menschen über eine Kopie des Originalpergamentes verfügen. Die Beschaffenheit dieser Orte ist aus den Charaktereigenschaften oder Aussagen Sarahs abgeleitet. Da Sarah und auch Anaïs-Alicia ein intimes, magisches Verhältnis zur Natur pflegen,³⁹ versteht sich die prädominante Rolle der

³⁶ Cf. „Des paysages de bonté végétale couverts de neige tendre et de brume affectueuse. Des pointes de hautes montagnes fréquentées par des peuples qui vivaient en silence. Des niches creusées dans des falaises par des peuples doux comme des bœufs de désert. Des cultures pétries de tendresse pour la terre, d'autres émues par la musique des vents ou par les solitudes.“ (*Bibliques* 526).

³⁷ Cf. 526f.

³⁸ Cf. Felsenlandschaft an einem See, Wald, Lehmstadt, Hochplateau, Wüste, unterirdische Stadt.

³⁹ Die Vögel bringen Anaïs-Alicia Körner ans Fenster, von denen sie sich ernährt. (Cf. *Biblique* 378). Als Anaïs-Alicia ihre Menstruation bekommt, kommen viele Insekten und umschwirren das Mädchen. Das Zimmer ist jeden Tag voller Blütenstaub, als wollte sich die Flora selbst mit Anaïs-Alicia fortpflanzen: „Enchantée par l'onction d'une puberté tardive, Sarah-Anaïs-Alicia attirait tous les pollens de l'univers, comme si sa peau était une gamète végétale capable de les féconder tous.“ (*Biblique* 562). Dort, wo die Haushälterin den Staub wegwirft, entsteht eine um sich treibende Vegetation: „[Elle] vit surgir une prolifération increvable de lianes, de plantes, de mousses, d'abustes, de fougères, de tiges de blé, de plants de riz, de sorgho et de mil, toutes qualités

Natur im „Livret“ für Balthazar und Déborah-Nicol von selbst. Hält Balthazar das Ohr an das geschlossene Buch, glaubt er die Geräuschkulisse weiter Landschaften zu hören⁴⁰. Die „Lieux“ gleichen mythischen, archaischen Keimzellen der Menschheit⁴¹, in denen das Sakrale, der Ritus und der Traum einen hohen Stellenwert einnehmen. Die rituellen Handlungen und der Gottesdienst sind dabei von ihrem eigentlichen Sinn entleert: Der Altar ist leer und die Ursprungsmythen sind vergessen. Die zentrale Bedeutung der Rituale besteht darin, die Leere zu strukturieren. Die Handlungen zielen nicht auf eine Wirkung ab, sondern werden allein der rituellen Durchführung der Handlung halber unternommen. Sie bilden die Basis des Zusammenhalts der Gemeinschaft.⁴²

Balthazar und Déborah-Nicol legen besonderen Wert auf die Erwähnung der Sprachen, die in den „Lieux“ gepflegt werden. Dabei wird der zentrale Sinn der Sprache, nämlich dass sie einer größeren Gemeinschaft als Kommunikationsmittel dient, untergraben. Die Verwendung der Sprache genießt maximale Freiheit, so dass die Sprachen jederzeit frei erfunden oder grundlegend verändert werden können.⁴³ Gleiches gilt für die Orthographie, die ihrer konstitutiven Funktion als Norm entbunden und somit sinnentleert ist.⁴⁴ Die Namensgebungen sind teilweise bildlich inspiriert.⁴⁵ Außerdem verweigern die Bewohner der „Lieux“, alle Dinge zu benennen und verweisen damit auf einen Zustand, in dem die Rede noch nicht das Benannte von dem Namen differenzierte.⁴⁶ Der gleiche Impuls zur Wahrung der Einheit ist in den zahlreichen etwas esoterisch anmutenden Beschreibungen zu finden, in

d'existences végétales de tous les coins du monde.“ (*Biblique* 561). Eine „forêt furieuse“ wächst auf dem Grundstück, deren Bäume höher als alle Häuser Saint-Josephs in den Himmel reichen. Cf. *Biblique* 561.

⁴⁰ Cf. „[E]n y collant l'oreille, il croyait percevoir des assemblées d'oiseaux, de vents et de marées, de ces plénières sonores, indistinctes, qui laissaient deviner de longues respirations sur d'immenses paysages.“ (*Biblique* 528).

⁴¹ Die Gesellschaften weisen Charakteristika auf, die sie archaisch-märchenhaft wirken lassen. Ihre Bewohner werden als „gardiens de de la terre et surveilleurs du ciel, et fils directs des sèves au cœur croisé des feuilles...“ (*Biblique* 532) und Nomaden (Cf. *Biblique* 535, 537) beschrieben. Auch das alte Pergamant weist zurück in die Frühzeit der Schriftkultur (Cf. *Biblique* 541).

⁴² Cf. folgende Textstellen: „Ils ont dressé au centre de chaque case un autel où un dieu – que nul n'adore et dont on ne sait rien – est à jamais absent.“ (*Biblique* 531). „Ils mangent dans des assiettes de corail rose. Ces assiettes ne servent qu'une fois. Ils les entassent en bordure de leurs villes, pour obliger le vent à chanter comme la mer. Cette lisière est un seuil pour initiations qui ne conforment à rien, ni ne préparent à rien. Qui initient à l'initiation.“ (*Biblique* 535); „Leur vie se passe à structurer le vide qui les entoure par les architectures de leurs rituels.“ (*Biblique* 537); „Ils disposent partout les signes du sacré mais n'ont aucune église. Leur sacré est de sacraliser les signes du sacré.“ (*Biblique* 538); „Les rituels ne confortent aucun système, ils assurent juste la prolifération incessante des rituels“ (*Biblique* 538f); „l'alliance se fonde dans le geste répété“ (*Biblique* 541);

⁴³ Cf. „Ils parlent des langues qui changent à chaque pleine lune [...]. Ils ne connaissent pas ces langues: ils les désirent en les imaginant.“ (*Biblique* 534).

⁴⁴ Cf. „Ils ont une écriture dont l'orthographe change au bon gré de leurs songes.“ (*Biblique* 532).

⁴⁵ Cf. „Ils appellent ces racines: Le fixe-qui-court.“ (*Biblique* 533).

⁴⁶ Cf. „langues [...] qui rappellent de vieux lambeaux de langues.“ (*Biblique* 534).

denen die Bewohner der „Lieux“ Gegensätzliches zu einer Einheit zusammenfügen⁴⁷ oder wie das Volk, das in den Bäumen lebt, der Essenz der Dinge huldigen.

Während seiner Suche nach den „Lieux“ rund um den Globus kann Balthazar nie einen dieser Orte in seiner Ganzheit finden. Nur in außergewöhnlichen Momenten der Harmonie und der „subtils équilibres“ (*Biblique* 544) scheint bisweilen der Teilaspekt eines „Lieu“ auf. Im Laufe seiner Agonie kommt Balthazar jedoch zu dem Schluss, dass es diese Orte idealer, brüderlicher Gemeinschaften dennoch geben muss. Sie werden nur eben durch die Unzulänglichkeiten der Menschen überdeckt. Wie die Städte der *méta-ville* im *Livret des villes du deuxième monde* bilden die „Lieux“ ein globales Netz, das alle untereinander verbindet⁴⁸. Sie sind überall in der Welt zugleich präsent:

En tous coins de forêt, de désert, de grande ville, il avait eu la sensation d'une harmonie possible, d'une latence qui le précipitait en langueur bienheureuse. Même quand il avait couru dans cet enfer des hauts plateaux pour secourir le Che, il avait éprouvé ce sentiment... Il l'avait eu aux pires instants de Diên Biên Phu, dans la casbah d'Alger... Il l'avait eu au Congo quand il pleurait la mort de Lumumba... Il l'avait eu dans un coin de New York auprès du corps de Malcom X ou d'un cadavre de Black Panther...

Les Lieux étaient là!

Toujours possibles à chacun des endroits! Toujours maintenus invisibles par la démente des hommes! Sarah-Anaïs-Alicia lui avait révélé cela sans le lui dire: Les Lieux sont là, le deuxième monde est là, en tous coins à la fois, mouvant comme des reflets dans une chambre à miroirs! (*Biblique* 547)

12.5 Le plus simple pour moi, c'est de rêver.

Für Balthazar scheint die Wunderwelt aus Perfektion und Harmonie an vielen Stationen seiner Reisen auf. Dass Chamoiseau als Beispiele gerade die Aufenthaltsorte Balthazars wählt, an denen Krieg und Gewalt herrschen, ist dennoch erstaunlich. Dies lässt vermuten, dass es einen Bezug zwischen den kriegerischen Auseinandersetzungen gegen die Unterdrückung der Völker und die Realisierung der „Lieux“-Utopie geben könnte. Es stellt sich die Frage, ob hinter dem „Livret des lieux du deuxième monde“ wie auch hinter dem in eine ähnliche Richtung zielenden *Livret des villes du deuxième monde* nicht ein Sinn jenseits der Suche nach Sarahs Aufenthalt steckt. Der Erzähler Patrick Chamoiseau, der wie im Fall des Erzählers des *Livret des villes du deuxième monde* den Originaltext aus Balthazars Heft durch „une sorte de traduction“ (*Biblique* 530) erst lesbar macht, stellt sich selbst die Frage nach dem Sinn der „Lieux“-Beschreibungen: „Quant à leurs sens même, en bien des fois ils me

⁴⁷ Cf. „On marche pour s'installer en soi“ (*Biblique* 532); „Ils errent [...] immobiles“ (*Biblique* 535); „Les peuples y vivent en regardant les horizons, et disent voir en même temps le soleil et la lune, l'eau dormante et le feu. Ils fondent l'avant avec l'arrière, ils soupèsent le futur en soulevant le passé, et ils célèbrent leur vie dans la pénombre des tombes.“ (*Biblique* 536).

⁴⁸ „Les Lieux ne fonctionnent pas tous seuls! Ils ont chacun besoin des autres! L'on ne peut connaître l'un sans être atteint des autres!...“ (*Biblique* 547).

semblèrent mieux relever du délire que d'une description raisonnable.“ (*Biblique* 530). Mir scheint weder das eine noch andere zuzutreffen. Die Insistenz, mit der Chamoiseau die Idee einer „zweiten Welt“ in seinen Texten vom *Livret des villes du deuxième monde*, über *Biblique* bis hin zu *Écrire en pays dominé* ausbaut, spricht dagegen, dass es sich um ein bloßes Irrereden seiner Romanfiguren handelt. Dass das „Livret“ aber alles andere sein will als eine auf der Vernunft basierende Beschreibung, ergibt sich daraus, dass sich die „zweite Welt“ der Realität entzieht und rational gar nicht zugänglich ist. Ein Blick auf den Kontext, in dem sich Balthazar und Déborah-Nicol zur Abfassung des Heftes entschließen, kann nicht nur die Frage nach dem Sinn der „Lieux“ und der „zweiten Welt“ ausleuchten, sondern auch aufzeigen, was die Annahme einer „zweiten Welt“ im Hinblick auf den Romanschluss von *Biblique* impliziert.

Am Beginn der „Lieux“-Überlegungen steht, wie gesagt, Sarahs ungewöhnliches Wesen, das übernatürlichen Erscheinungen mehr zugewandt ist als der Realität. Auch ihre Tochter Anaïs-Alicia gehört der Welt ihrer Mutter an. Ihre Sanftmut, Güte und ihr Wohlwollen verdoppeln sich nach Sarahs Tod, als hätte Anaïs-Alicia das Wesen der Mutter in sich aufgesogen.⁴⁹ Balthazar nennt sie fortan Sarah-Anaïs-Alicia und beschreibt sie als Inkarnation der maximalen Zartheit, als „énergie claire“ (*Biblique* 387), unter deren Blick „d'un air de Vierge Marie“ (*Biblique* 542) alle Dinge, selbst todbringende Waffen⁵⁰, zu Objekten der Schönheit werden:

Seigneur, du fond de ma jeune sauvagerie, je constatais le calme prodige d'une douceur d'astres en paix déposée dans des chairs, et animant l'essence d'un être humain, ce n'était pas seulement la douceur elle-même mais l'idée que l'on pouvait s'en faire, et toutes les douceurs désirées, toutes les grâces invoquées, tous les apaisements qui désertaient les nuits de fièvre et que l'esprit recherchait à pleine soif, tout était là, en elle, concentré et total, comme une fantaisie qui vous noyait l'esprit! (*Biblique* 376)

Die zarte, traumhafte Welt Sarah-Anaïs-Alicias bildet den Gegenpol zur realen Welt der Unterdrückung, der Kriege und der Gewalt, gegen die Déborah-Nicol all ihre Energie aufwendet. Während Déborah-Nicol ihren Schüler Balthazar zu einem Krieger ihrer Sache machen will, hat Sarah-Anaïs-Alicia eine zutiefst besänftigende Wirkung auf sein Wesen:

Il apprit à rêver pour mieux comprendre, et à imaginer pour mieux approfondir. Il sut associer les contraires et instituer toutes vérités entre leurs aplombs instables. Il élargit sa mémoire avec des intuitions, et s'exerça à deviner le futur pour

⁴⁹ Cf. 374.

⁵⁰ Cf. „Mais elle regardait les armes comme des objets précieux. [...] Il apprit avec elle à regarder les armes comme des outils vivants, capables de perfection, et que l'on pouvait garder auprès de soi en oubliant les guerres. Il est sûr que leur finalité meurtrière inspirait leur beauté, mais cette beauté, considérée dans sa seule perfection, pouvait inspirer un profond attachement. [...] C'est grâce à ma Sarah-Anaïs-Alicia, à cet être de douceur qui ignorait la guerre mais qui savait saisir les beautés de toutes choses! *C'est en s'enivrant de beautés que l'on échappe aux barbaries!*“ (*Biblique* 519f).

comprendre le passé. [...] Déborah-Nicol crut qu'il s'éveillait enfin et redoubla d'ardeur pour lui transmettre sa glose guerrière du monde. Il accueillait sa vision comme elle le désirait, mais tout cela s'inversait sitôt qu'il retrouvait Anaïs-Alicia: elle lui révélait le même monde en ses beautés et ses douceurs. Il est donc dit que le jeune bougre vécut de cette manière, durant un temps sans longueur précisée, dans le champs de forces de deux extrêmes contraires: aiguillonné-guerrier par Déborah-Nicol, et apaisé-douceur par l'irréelle Anaïs-Alicia. (*Biblique* 390f)

Balthazar wird so mit zwei grundverschiedenen Arten konfrontiert, der Welt und der Realität zu begegnen. Beide Sichtweisen bestimmen sein Leben während der Phase seiner kriegerischen Aktivitäten, so dass er neben der Gewalt, die die Gegenden seiner Reisen verwüstet, auch die verborgenen Schönheiten wahrnimmt. Während für Déborah-Nicol die Sanftmut des Mädchens eine Schwäche darstellt, wird dem Sterbenden bewusst, dass gerade in Sarah-Anaïs-Alicias Zartheit ihre unbezwingbare Stärke liegt.

Sarah-Anaïs-Alicias Gegenspielerin im übernatürlichen Reich der „zweiten Welt“ ist Yvonne Cléoste. Im Laufe seines Aufenthalts im Hause Timoléon fürchtet Balthazar immer stärker, dass Sarah-Anaïs-Alicia durch die negative Energie Yvonnettes zerstört werden könnte. Als das Haus langsam zu verfallen beginnt und sowohl Déborah-Nicol als auch Sarah-Anaïs-Alicia nicht mehr gerettet werden können, macht Balthazar die Hexe dafür verantwortlich. Erst am Ende des Romans, als Balthazar seine kriegerischen Versuche, der Welt den Frieden zu bringen, resigniert für gescheitert ansieht, kann er der Hexe endgültig den Garaus machen. Und dies gelingt ihm dadurch, dass er Sarah-Anaïs-Alicias Zartheit, Güte und Sanftmut als Waffe einsetzt gegen Yvonne, den Inbegriff des Bösen. Mithilfe von „amour-grand“⁵¹ kann er Yvonne in Nichts auflösen. Indem Balthazar sowohl auf seine Erfahrungen als „chien de guerre“ als auch auf Sarah-Anaïs-Alicias Lektionen der uneingeschränkten Liebe zurückgreift, kann er seine Erzfeindin vernichten:

Quand ils furent face à face, il la regarda. Simple. Elle leva la tête, redressa son bâton. Mais celui-ci resta en l'air. L'Yvonne Cléoste semblait déroutée par ce qu'elle voyait dans ses yeux. Elle ne savait plus respirer, des cris mouraient en elle, des clameurs se nouaient pour se dénouer dans ses boyaux. Elle chancela en face de lui qui restait immobile, bienveillant, plein d'une aura étrange qui me fit penser sans que je sache pourquoi à ce que devait être la Sarah-Anaïs-Alicia. (*Biblique* 772)

Und Balthazars Sieg geht über die bloße Vernichtung der Hexe hinaus. Yvonnettes Heimsuchung wird im Laufe des Romans konsequent mit den Attacken der gegnerischen Kriegsparteien analog gesetzt. Auf eine gelungene Abwehr Yvonnettes durch einen Trick

⁵¹ Die Bedeutung der Liebe für den Romanschluss deutet sich bereits im Kapitel „Amours cosmiques“ an. Dort wird die Liebe zum lebensspendenden Impuls erhoben, der bei der mise-en-relation der Welt von zentraler Bedeutung ist: „la vie est relation, et [...] l'amour est le moteur de toute relation.“ (*Biblique* 55).

Man L'Oubliées folgt stets eine Episode aus Balthazars Kriegerdasein, in der er dem Feind mit den gleichen Mitteln begegnen konnte. Auf einer allegorischen Ebene vertritt die Figur Yvonnettes alles Übel der Welt.⁵² Auch die koloniale Unterdrückung und Gewaltherrschaft sind unter Yvonne subsumiert.⁵³ Indem Balthazar den Sieg über das Böse schlechthin davonträgt, gelingt es Balthazar mit „amour-grand“ das Scheitern seines Widerstandskampfes letztlich doch noch in einen Sieg umzuwandeln. Das Scheitern, das zu Beginn des Romans der Auslöser für Balthazars Todeswunsch ist, wird auf den letzten Seiten zu einem Rundumsieg. Der Realisierung der „Lieux“ scheint nun nichts mehr im Wege zu stehen.

Der Spannungsbereich des Romans zwischen Gut und Böse wird von Anfang an in den konträren Gestalten Man L'Oubliée und Yvonne Cléoste als personifizierte Pole situiert. Deren Kampf setzt sich in den Widerstandsbewegungen Balthazars gegen die Unterdrücker und Kolonisatoren der Welt fort und wird am Ende durch die positive Kraft der Liebe in Harmonie aufgelöst. Balthazars Kampf, der sein ganzes Leben in Anspruch nahm, wird durch das Vorbild von Sarah-Anaïs-Alicias übernatürlicher Liebe zu einer Erfolgsstory. In dieser erstaunlichen Schlussvolte des Romans wird sichtbar, was Richard Watts in seinem Artikel über *Biblique* als „maddeningly naïve conclusion“⁵⁴ bezeichnet. Hat bereits Balthazar während seines Zusammenlebens mit Sarah-Anaïs-Alicia bemerkt, dass deren Wesen die Dinge stark vereinfacht – „Tout se simplifiait par cette douceur inépuisable, tout était simple“ (*Biblique* 385) – so konnte sich auch der Roman und insbesondere sein Schluss eines ähnlichen Einflusses nicht erwehren: „Quand ils furent face à face, il la regarda. Simple.“ Der Sieg über Yvonne predigt die große Liebe als Allheilmittel in einer vereinfachten zweigeteilten Welt, in der sich die „Guten“ und die „Bösen“ bekriegen.⁵⁵

Die moralisierende Sinnstiftung am Ende des Romans klingt im Adjektiv „biblique“ des letzten Satzes an. Während der Titel des Romans, wie Dominique Chancé in ihrer

⁵² Diese Ansicht vertritt auch Richard Watts, der Yvonne Cléoste als „a figure for Empire“ liest. Cf. Richard Watts, 2003, 905.

⁵³ Cf. „C'est peut-être vers cette époque que l'Yvonne Cléoste lui sortit de l'esprit, et qu'elle y fut remplacée par toutes sortes de colonialistes, impérialistes, tyrans et oppresseurs de peuples. Une philosophie sommaire où le mal prenait une forme visible que l'on pouvait combattre.“ (*Biblique* 691f).

⁵⁴ Richard Watts, 2003, 909.

⁵⁵ Richard Watts räumt in seiner Untersuchung zu den Formen des Flüssigen in *Biblique* zwar ebenfalls ein, dass der Konflikt des Romans durch die Schlusspassage „curiously, and somewhat disappointingly“ (Ibid. 908) aufgelöst werde. Dennoch bietet er eine Interpretation des Romanschlusses an, die dem Sieg des Guten über das Böse eine tiefere Bedeutung verleiht. In Bezug auf eine Passage, in der Balthazar bedauert, sich nicht genug in die Menschen, an deren Seite er kämpfte, hineingefühlt zu haben, sieht Watts in „amour-grand“ „a perhaps unattainable desire for the heightened relational subjectivity“. „Amour-grand“ stehe folglich für eine neue Art der globalen Solidarität, die Chamoiseaus Werk weg von einem Verharren auf martinikanischen Interessen hinführe zu einem „new paradigm of strategic and provisional solidarity that carries a global dimension while remaining grounded in particular sites“. Cf. Ibid. 909. Watts' Interpretation schreibt dem Romanschluss eine gewichtige Bedeutung zu, die der Roman mit seiner simplen Gegenüberstellung von Gut und Böse meines Erachtens kaum erfüllen kann.

Untersuchung zum Barocken in *Biblique des derniers gestes* bemerkt, noch eine gewisse Unsicherheit des Lesers nährte, der nicht wusste, was das Adjektiv „biblique“ in substantivierter Form konkret bedeuten könnte, legt der Romanschluss offen, dass der Titel einem Teil des letzten Satzes entspricht, in dem „biblique“ als Adjektiv zu „démésure“ verwendet wird. Noch bevor jedoch der Leser den Schluss des Romans erreicht haben mag, klärt bereits der Gleichklang des Romantitels *Biblique des derniers gestes* mit dem Titel von Chamoiseaus erstem Roman *Chronique des sept misères* die auf den ersten Blick unverständliche Wortverwendung schnell auf. Sie suggeriert dem Leser, dass „Biblique“ und „Chronique“ eine ähnliche Bedeutung haben. Die Wörter sind durch die gleiche Suffixbildung nicht nur grammatikalisch, sondern auch die thematisch verwandt, denn sowohl Chronik als auch Bibel stellen Textsammlungen von historisch bedeutsamen Ereignissen dar. Da bei „Biblique“ zu der historischen Wichtigkeit noch die metaphysische hinzukommt, kann es als Steigerung von „Chronique“ verstanden werden. Diese Interpretation passt sich hervorragend in den Gesamteindruck ein, dass Chamoiseau *Biblique des derniers gestes* als Superroman konzipiert hat, in dem viele Komponenten seines bisherigen Werks in geballter Form erscheinen.

Die Anklänge des Titels an die Bibel, die auch in den Kapitelüberschriften „Livre de...“ und „Annonciation“ zu Tage treten, prägten schon die Diskussion um die Bekanntmachung der „Lieux“ in der Welt. Déborah-Nicols Plan beabsichtigte erstens „recruter apôtres-enquêteurs“ (*Biblique* 549) und zweitens „fabriquer quelques prophètes“ (*Biblique* 550). Déborahs Apostel, die überdies die Namen der bekanntesten Konquistatoren tragen sollten, um deren negative Konsequenzen für die „Neue Welt“ durch das Gute der Entdeckung der „zweiten Welt“ zu kompensieren⁵⁶, sollen zusammen mit einigen von Déborah-Nicol ernannten Propheten die Botschaft des „Livret“, „cet autre évangile“ (*Biblique* 549), in die Welt posaunen.

Während Balthazar zeit seines Lebens aufgrund der erfolglosen Suche nach den „Lieux“ zu dem Ergebnis gekommen war, „que ce livret de merde était une chimère. Que cette époque de sa vie n’avait été qu’une folie sentimentale, une hallucination dans une merveille de bas étage“ (*Biblique* 545), gewinnt er während der Agonie die Einsicht, dass die „Lieux“ tatsächlich existieren. Vor seinem Tod besiegt er das Böse, das bisher die Realisierung der „Lieux“ verhindert hat. Indem der in der Welt des Wunderbaren ausgetragene Kampf zuungunsten der bösen Yvonnette endet, steht nun auch in der „ersten“ Realität der Befriedung der Welt nichts mehr im Wege: „Il y eut un apaisement du monde. La porte

⁵⁶ Cf. „Ils nous ont mis dans la merde, c’est maintenant à eux de nous trouver un monde plus vivable!“ (*Biblique* 549).

claqua. Et demeura fermée.“ (*Biblique* 773), heißt es nach dem Verschwinden von Yvonne. Wie Chancé feststellt, liegt in Balthazars letzter, das Böse vernichtenden Geste eine moralische Sinnstiftung verborgen, die den Konfliktstoff des Romans nach der Art eines Märchens auflöst.⁵⁷ Balthazars Scheitern wird im letzten Moment positiv umgewertet und ideologisch reingewaschen, oder, um nochmals Chancés Arbeit zu zitieren: „Le roman choisit donc le réenchantement, la signification morale, la vérité idéologique et la parabole, contre l’ambiguïté, le flottement des valeurs, l’interrogation sur le sens.“⁵⁸

Balthazars Sieg über das Böse weist darauf hin, dass hinter den rätselhaften Gedanken zu den „Lieux“ der „zweiten Welt“ eine ideologisch engagierte und moralisierende Weltsicht verborgen ist. Die Simplizität dieser Weltsicht lässt sich jedoch schwer mit der komplexen Realität in Einklang bringen. Wohl deshalb kann Balthazar die realen Kriegsschauplätze seines außergewöhnlichen Heldentums nur als Geschlagener verlassen. Statt der Unlösbarkeit des kolonialen und postkolonialen Konflikts Rechnung zu tragen, verlagert Chamoiseau den Sieg in die Realitätsebene der „zweiten Welt“ und propagiert eine Lösung, die freilich nur in einer Welt des Märchens Bestand haben kann. Chamoiseau scheint sich frei nach seiner Poetik des in *Écrire en pays dominé* erläuterten „désir-imaginant“⁵⁹ eine Welt ohne Konflikte, eine „zweite Welt“ herbeizuträumen: „Le plus simple pour moi,“ schreibt Chamoiseau dort, „c’est de rêver.“⁶⁰

⁵⁷ Cf. „[L]es valeurs morales sont aussi claires que dans les contes de fées, et cela est bien propre à créer un merveilleux ‚apaisement du monde‘.“ Dominique Chancé, 2003, 892. Es ist interessant, dass auch Chamoiseaus theoretischer Text *Écrire en pays dominé* mit einer ähnlichen Befriedung, einem vergleichbaren „réenchantement“ der Welt schließt: „... tenter d’être heureux sur cette terre dont le réenchantement m’était enfin donné.“ Patrick Chamoiseau, 1997, 349.

⁵⁸ Dominique Chancé, 2003, 891.

⁵⁹ Patrick Chamoiseau, 1997, 317.

⁶⁰ Ibid. 319.

12.6 „Lieux“-Überlegungen in *Ecrire en pays dominé*: eine problematische Ausgangsposition

Die Lektüre von Chamoiseaus theoretischem Text *Écrire en pays dominé* (1997) bestätigt die Vermutung, dass hinter den „Lieux“ ein konkretes politisches Projekt steht. Dort liegt die thematische und theoretische Ausgangsbasis für *Biblique* und den Begriff des „Lieu“. Nachdem der Autor zunächst träumerisch das Bewusstsein und die Perspektiven der verschiedenen Bevölkerungsgruppen Martiniques bereist und damit an die Konzeption der „créolité alluviale“ in *Éloge de la Créolité* anknüpft, entwickelt er im Anschluss seine Ideen zur Rolle Martiniques in der Welt. Ausgehend von der mosaikartigen Struktur der kreolischen Gesellschaft stellt sich Chamoiseau die Frage, wie sich eine derartig heterogene Gesellschaft erfolgreich eine neue Form der Identität schaffen kann. Er kommt zum Schluss, dass sich das kreolische Individuum nicht in einem Territorium, d. h. in einem nationalstaatlich abgegrenzten Gebiet, verwurzeln kann, da die Ursprünge der martinikanischen Bevölkerungsgruppen auf alle Himmelsrichtungen, nicht aber auf die Insel selbst verweisen. Ort der geistigen Verwurzelung werde vielmehr das, was Glissant „Lieu“ nennt: „Je compris que pour résister (ou exister) nous voulûmes ériger nos terres en Territoires alors que les créolisations et les créolités les prédisposaient à ces sommes complexes que Glissant nomme les *Lieux*.“⁶¹ Während Glissants theoretische Überlegungen zum „Lieu“ vage bleiben, tendiert Chamoiseau zu klaren Definitionen und Abgrenzungen.⁶² Im Unterschied zu den „Lieux“ aus *Biblique*, die als ideale Orte einer perfekten, aber wunderbaren Welt konzipiert waren, hat der „Lieu“ in *Écrire en pays dominé* eine reale politische Bedeutung. Er bildet den Gegensatz zum „Territoire“ und steht für die politische, wirtschaftliche und kulturelle Selbstbestimmung Martiniques. In einem letzten Schritt weitet Chamoiseau die Theorie der *Créolité* auf die ganze Welt aus: Er ruft den „Lieu“ als Keimzelle einer vernetzten, kreolisierten Welt aus, deren Gebiete untereinander in Kontakt stehen und in ihrer Gesamtheit eine „Pierre-Monde“ bilden, ohne jeweils die Vorherrschaft für sich zu beantragen. Wichtiges Instrument, dieses

⁶¹ Ibid. 226f.

⁶² Diese Tendenz zur klaren Bedeutungsstiftung lässt sich auch bei anderen Begriffen feststellen, die Chamoiseau von Glissant übernimmt und verändert, so z. B. Chamoiseaus Theoriegebäude um das Totale oder um „Pierre-Monde“ in Bezug auf Glissants „Tout-monde“. Während die Autoren der *Créolité* gerne die Verwandtschaft zwischen ihnen und Edouard Glissant betonen und ihn als ihren „Vordenker“ vorstellen, weist Glissant die Nähe zur *Créolité* vehement zurück. Wie er in *Poétique de la relation* betont, weise das Denkgebäude der *Créolité* Strukturen auf, die der prinzipiellen Offenheit des Kreolisierungsprozesses zuwiderlaufen: „*Les créolisations introduisent à la Relation, mais ce n'est pas pour universaliser; la 'créolité', dans son principe, régresserait vers des négritudes, des francités, des latinités, toutes généralisantes – plus ou moins innocemment.*“ In: Edouard Glissant, 1990, 103. Wie Michel Giraud deshalb zu Recht feststellt, ist Edouard Glissant der eigentliche Vorantreiber und Innovator der „mise en Relation“ der Welt, während das Theoriegebäude der *Créolité* rückwärtsgerichtet sei: „Si rupture il y a dans la pensée antillaise contemporaine, c'est avec ce dernier [Glissant] qu'elle advient.“ In: Michel Giraud, 1997, 804.

„Vernetzungschaos“ in Gang zu setzen und dessen Möglichkeiten aufzuzeigen, ist das Schreiben:

Je me mis à écrire ce livre [...] [p]our propager de la vie en moi-même (merveilleuse anabiose), et pouvoir annoncer que mon pays connaîtra, un jour, des élans plus libres, un imaginaire neuf loin des consommations et des assistanats, dans l'échange créateur avec la Caraïbe, les terres américaines, avec l'Europe, avec le Total-Monde. J'annonce ici un Lieu, une Méta-Nation souveraine mêlée et émmelée à toutes les terres du monde, altière et interdépendante, nouée et dénouée dans la Pierre-Monde. J'annonce cela, sans orgueil de prophète égaré hors-saison, avec seulement la force de l'hymne qui fait prière, incantation, et s'élève comme un ordre.⁶³

In *Biblique des derniers gestes* nimmt dieser ideologiebeladene Befehl des Schriftstellers in Balthazars Kampf gegen das Böse Gestalt an. Geht man davon aus, dass Chamoiseau in *Biblique* tatsächlich den Weg zu einer „Pierre-monde“ veranschaulichen wollte, so ist festzustellen, dass die Umsetzung der Theorie in die Praxis scheitert, weil Chamoiseau zwei Ideen miteinander verbinden will, die sich so einfach nicht unter einen Hut bringen lassen. Einerseits verfolgt Chamoiseau eine klare politische Ideologie, die auf das konkrete Ziel der Unabhängigkeit der Peripherie (Martinique) vom Zentrum (Frankreich) abzielt („mon pays connaîtra, un jour, des élans plus libres, un imaginaire neuf loin des consommations et des assistanats“). Um dieses Ziel zu verfolgen, schickt er einen Protagonisten ins Feld, der für die Schaffung von nationalstaatlichen Gebilden mit fest definierten Grenzen kämpft. Auf der anderen Seite aber steht eine grenzenlose Welt „en relation“, deren Geflecht im Gegensatz zu der klaren Abgrenzung von Freund und Feind, die die erste Idee impliziert, schwer durchschaubar und komplex ist. In *Biblique* treffen diese beiden Ansätze aufeinander. Ihre Unvereinbarkeit wird dann deutlich, wenn Chamoiseaus einen der beiden in eine Welt des Wunderbaren abschiebt.⁶⁴

Andererseits ist klar, dass das Konzept der „Pierre-monde“ außerhalb einer Welt des Wunderbaren nicht realisierbar ist. Die „Pierre-monde“ setzt schließlich voraus, dass die Welt tatsächlich aus idealen „Lieux“ besteht. Da aber in der Realität Unterdrückung und Ausbeutung, Ungleichheit und Ungerechtigkeit alles andere als der Vergangenheit angehören und die Formen der Machtausübung zudem immer weniger durchschaubar werden, bleibt eine

⁶³ Patrick Chamoiseau, 1997, 345f.

⁶⁴ Michel Giraud hat der *Créolité* diesen Widerspruch bereits in Bezug auf *Éloge de la Créolité* vorgeworfen: „La contradiction centrale, engendrant toutes les autres qui habitent cette pensée, tient à la position dans laquelle celle-ci se place de devoir en même temps tracer une frontière faisant exister un domaine qui lui revienne en propre – pour satisfaire une aspiration nationale – et veiller à ne pas être mis hors du ‚coup‘ des ‚bouillonnements où la modernité littéraire actionne le monde‘ [...] par un nationalisme qu'elle juge elle-même désuet mais auquel elle ne saurait renoncer sous peine de perdre le bénéfice du pouvoir qu'elle recherche.“ Michel Giraud, 1997, 801f. (Giraud zitiert Passagen aus der *Éloge de la Créolité*: Jean Bernabé, et al., 1993, 43.).

Welt „en relation“ Zukunftsmusik. Die Gefährlichkeit dieses Konzepts, auf die in der Forschung bereits hingewiesen wurde⁶⁵, liegt in der Annahme, dass die zunehmende Globalisierung mit einer Vernetzung von ebenbürtigen Partnern, von ebenbürtigen „Lieux“ einhergeht. Da diese Gleichung nicht aufgeht, verschleiert die Utopie der „Pierre-monde“ die fortbestehenden Machtmechanismen und betet eine a-hierarchische Welt herbei, die außer Reichweite liegt.

12.7 Das Verhältnis von Theorie und Praxis: eine Poetik des Rhizoms?

Das Medium, innerhalb dessen die Entwicklung hin zur „Pierre-monde“ erfolgen soll, ist, wie bereits erwähnt wurde, die Literatur: „L'Écrire devient à la fois acte et nœud de mise-en-relations se dérochant aux mises-sous-relations.“⁶⁶ In *Écrire en pays dominé* stellt Chamoiseau in einer Art autobiographischer Skizze seine schriftstellerische Entwicklung vom „marqueur de paroles“, dessen zentrales Interesse in der ethnographischen Bestandsaufnahme der mündlichen kreolischen Kultur lag, zum „guerrier de l'imaginaire“ dar, der den Kampf gegen die Fremdbestimmung der kollektiven und individuellen Vorstellungswelt einer Kultur aufnimmt:

Guerrier de l'imaginaire, tu ne sauras point quand tu auras ‚libéré‘ ton esprit du filtre dominateur, ni changé l'arc-en-ciel de l'éther qui t'anime, tu mourras en position, papa des vigilances qui sauront se méfier de ta propre vigilance pour – hérésie continuelle – inventer l'autre ciel, en continu, sans happy-end et sans morale de fable.⁶⁷

Obwohl die Poetik des „guerrier“ sowohl „happy-end“ als auch „morale de fable“ verbietet, kann *Biblique des derniers gestes* als das Romanprojekt identifiziert werden, das Chamoiseau im Rahmen der „Lieu“- und „Pierre-monde“-Konzeption umreißt. Die Ausweitung der *Créolité* auf die ganze Welt impliziert eine neue Möglichkeit des Schreibens, ja ein neues Epos, eine „grande Geste“, die die Begründung der „Lieux“ in der Welt besingt.

Une grande Geste me semblait à nouveau envisageable: le chant narratif neuf (riche de toutes les épopées) fondateur du Lieu dans le total du monde. [...] Construire les histoires dans le désir-imaginant de toutes histoires possibles. Installer l'Unité dans le désordre de la structure. Je dis ce Roman-monde où la Merveille connaît les mythes, les légendes, l'étrange, le fantastique, les voltes imprévisibles; où l'Incertain déploie des échos et miroirs, des reflets de réel, des vérités roulées au gré des personnages, des niveaux de possibles et des tremblées du vraisemblable;⁶⁸

⁶⁵ Cf. Peter Hallward, 2001. 126-132. Hallwards Kritik beschränkt sich allerdings auf Glissants „Poétique de la relation“. Auf die Autoren der *Créolité* geht er nicht näher ein.

⁶⁶ Patrick Chamoiseau, 1997, 328.

⁶⁷ Ibid. 306.

⁶⁸ Ibid. 316f.

Die Überlegungen, die Chamoiseau in *Écrire en pays dominé* zu seinen „chant narratif neuf“ anstellt, sind in weiten Teilen deckungsgleich mit den zahlreichen metapoetischen Überlegungen des Erzählers und des „Guerrier“ (*Biblique* 692) in *Biblique*. Sie sind in Klammern und unter dem Titel „Notes d’atelier et autres affres“ in den Romantext eingefügt. Dort kehren die zentralen Begriffe aus *Écrire en pays dominé* wieder. Der Erzähler spricht von „lot de versions possibles“, „principe d’incertitude“ (*Biblique* 33), „tout imaginer“ (*Biblique* 51), vom Schreiben als „quête de la vie, la plus libre et la plus folle des quêtes, donc la plus tressaillante de cette vie même qu’elle cherche...“ (*Biblique* 128), von „trame incertaine“ (*Biblique* 141), „l’axe d’une ligne toujours défaite et toujours à refaire“ (*Biblique* 191), „innombrables variantes sans me hasarder à les trier ou les hiérarchiser“ (*Biblique* 213f), „spirale d’un incertain“ (*Biblique* 628), „système ouvert“ und „interaction de faits, d’événements, de sensations, de paroles, de gestes, dont l’architecture était mouvante, incertaine, modifiable par l’irruption d’un élément nouveau qui mettait en relief une composante ancienne“ (*Biblique* 692), um nur einige Beispiele zu nennen.

Biblique des derniers gestes ist dennoch dem Romanprojekt der „grande Geste“ – wie der Gleichklang assoziieren lässt – über die Übereinstimmungen der metapoetischen Überlegungen hinaus verpflichtet. Sowohl die Gattung der Geste als auch Chamoiseaus neue Selbstsituierung als „Guerrier“, der in einem kämpferischen „acte véritable“⁶⁹ gegen eine unsichtbar gewordene Unterdrückung kämpft, beinhalten bereits das kriegerische Thema von *Biblique*⁷⁰. Die Auseinandersetzung mit einer Dominierung, die Chamoiseau als „silencieuse“⁷¹ beschreibt, lässt vor seinen Augen „une sorte de vieux guerrier“⁷² entstehen, der ihn bei der Abfassung seines Textes begleitet und „eigene“ Gedanken einfließen lässt. Diese Kommentare von beträchtlichem Umfang sind als wörtliche Rede in *Écrire en pays dominé* eingefügt und mit dem Einleitungssatz „Le vieux guerrier me laisse entendre...“ versehen: „Je pris l’habitude de noter ses propos avec l’idée d’en faire un jour un ouvrage impossible que j’appellerais *Inventaire d’une mélancholie*...“⁷³. Balthazar hat so selbst in Chamoiseaus theoretischen Text Eingang gefunden. Auch Chamoiseaus (fiktive?) Schreibsituation während der Abfassung von *Écrire en pays dominé* kehrt in *Biblique* mit der

⁶⁹ Ibid. 300.

⁷⁰ Cf. auch „Ecrire aujourd’hui était donc cela: plonger dans cet insaisissable, et s’y battre pour construire ce qui en même temps vous déconstruit, et qui à terme vous prépare à revivre.“ (*Biblique* 302).

⁷¹ Cf. Patrick Chamoiseau, 1997, 17-23.

⁷² Ibid. 22.

⁷³ Ibid. 23.

Terrasse wieder, auf der Balthazar seinem Lebensabend in Begleitung des Abendwindes und der Kolibris entgegengeht⁷⁴.

Aufgrund dieser zahlreichen Vernetzungen, die den „Lieux qui vit dans un roman“ mit dem „Lieux qui vit dans un manifest“ verbinden, ist das Verhältnis, das Theorie und Praxis im Fall von *Biblique* eingehen, besonders interessant und aufschlussreich. Da als theoretischer Text nicht nur *Écrire en pays dominé*, sondern auch die zahlreichen theoretischen und metapoetischen Aussagen in *Biblique* ausgewertet werden können, verläuft die Trennungslinie zwischen Theorie/Poetik und Praxis quer durch den Roman selbst. Im Bezug auf den Romanschluss und den unterschiedlichen Realitätsbezug der „Lieux“ wurde jedoch bereits deutlich, dass Theorie und Praxis im Fall von *Biblique* unterschiedliche Wege gehen. Die Frage ist nun, ob ein direkter Vergleich von Theorie und Praxis, der über die „Lieux“-Konzeption hinaus auch Inhalt, Struktur und Form des Romans berücksichtigt, zum besseren Verständnis des Romans beitragen kann.

In seinem Essay „A quoi servent les théories“ arbeitet Alain Robbe-Grillet das mögliche Verhältnis zwischen Theorie und Praxis des modernen Romanschreibens heraus. Das einzige Verhältnis, das zwischen Theorie und Praxis bestehen könne, sei „un double jeu d'accords et d'oppositions“⁷⁵: „l'œuvre demeure, dans tous les cas, la meilleure et la seule expression possible de son projet. [...] Car la fonction de l'art n'est jamais d'illustrer une vérité – ou même une interrogation – connue à l'avance, mais de mettre au monde des interrogations (et aussi peut-être, à terme, des réponses) qui ne se connaissent pas encore elles-mêmes.“⁷⁶ Auch im Fall von *Biblique* bringt der Roman Fragestellungen zum Vorschein, die über die Theorie hinausweisen und diese in ein neues Licht stellen. Ganz im Sinne Robbe-Grilletts sind Theorie und Praxis auch im Fall von *Biblique* und *Écrire en pays dominé* nicht deckungsgleich. Wie ich zeigen werde, sperrt sich Chamoiseaus Roman, in sein eigenes theoretisches Gedankengebäude eingefügt zu werden und nimmt bisweilen gar konträre Positionen ein.

Das metapoetische Modell, das Chamoiseau sowohl in *Écrire en pays dominé* als auch in den „Notes d'atelier et autres affres“ als Paradigma seines Schreibens propagiert, ist das Rhizom. Die zentralen Begriffe aus *Écrire en pays dominé* „multidimension“, „houles sans cesse proliférantes“, „chaos [...] en irruption“⁷⁷, „desordre de la structure“⁷⁸, „diversité“⁷⁹,

⁷⁴ Cf. u. a. Ibid. 23, 343.

⁷⁵ Alain Robbe-Grillet, 1963, 13.

⁷⁶ Ibid. 14.

⁷⁷ Patrick Chamoiseau, 1997, 315.

⁷⁸ Ibid. 317.

⁷⁹ Ibid. 328.

„mises-en-relations“⁸⁰, „prolifération des racines“⁸¹, „[é]crire en circulation, dans un non-linéaire“, „texte tournoyant“⁸², „ouvrages en réseau organique sans commencement ni fin“⁸³ finden ihre Entsprechungen in den Überlegungen des Erzählers von *Biblique*, der seine Schreibweise an Modellen orientieren will wie „interactions“ (*Biblique* 213) „relation dynamique“ (*Biblique* 302), „cheminement proliférant“ (*Biblique* 334), „contaminations“, „interférences“ und „proliférations“ (*Biblique* 445). Die Frage ist nun, ob und inwiefern sich diese Schreibanleitungen im Romantext, in dessen Form und Struktur wieder finden lassen.

12.8 L'acte machinal enrayé sur sa répétition: auf der Suche nach dem Rhizom

Der Roman *Biblique des derniers gestes* ist linear geordnet. Da der Erzähler den Erinnerungen seines Protagonisten folgt, erstaunt das Festhalten an einer Linearstruktur umso mehr, da Erinnerungen wie alle Gedankenströme freier Assoziationen generell nicht linear, sondern chaotisch erfolgen. Der Erzähler selbst erwähnt des Öfteren das unberechenbare Durcheinander in Balthazars Gedanken:

Sa mémoire jouait. Elle développait un processus aléatoire où les événements, les gains de souvenirs, les pertes de précision, les contaminations diverses venaient bouculer et enrichir l'ensemble. Elle avait tant de souplesse que, dans la moindre de ses jointures, surgissaient des rencontres inattendues, des remontées du temps, interférences de femmes et proliférations qui m'interdisaient toute possibilité d'appréhender l'ensemble. Je devais donc écrire comme allait sa mémoire: en jouant. (*Biblique* 445)⁸⁴

Dennoch setzt er das Chaos der Erinnerungen, dem er sich konfrontiert sieht, nicht in den Text um. Er hält an der Linearität der Ereignisse fest und erzählt Balthazars Leben von der Geburt bis zu seinem Lebensabend chronologisch durch. Die Linearität wird an manchen Stellen durchbrochen, um Ereignisse einzufügen, die zwar aus chronologischer Sicht fehl am Platz sind, aber rein thematisch den Erzählstrang ergänzen. So rufen manche Vorfälle aus der Kindheit und Jugend des Protagonisten spätere Ereignisse aus dem Erwachsenenalter auf. Ausschlaggebend für dieses vorgezogene Einschalten der chronologisch nachfolgenden Vorfälle ist Balthazars Erinnerungsarbeit. Während seiner Agonie erkennt Balthazar plötzlich Zusammenhänge in seinem Leben, die ihm zuvor nicht bewusst waren. So ist für das erste und

⁸⁰ Ibid. 336.

⁸¹ Ibid. 339.

⁸² Ibid. 340.

⁸³ Ibid. 341.

⁸⁴ Cf. auch: „L'esprit du vieil agonisant devint un gaoulé mental, peuplé de paysages, d'histoires et d'événements, reliés les uns aux autres, se suscitant sans fin. Et cette pagaille se voyait habitée du souvenir (actif plus que jamais en lui) d'Anne-Clémire L'Oubliée.“ (*Biblique* 148) oder: „Toutes ces croyances, ces direx multiples, ces mouvements de gestes et de paroles étaient infiniment interprétables: ils étaient délirants, ambigus, incertains, trop partiels. Mais j'aurais plongé dans une plus grande pauvreté encore en me posant en clarificateur ou démystificateur.“ (*Biblique* 264f).

zweite Kapitel, die Kindheits- und Jugendgeschichte, strukturbildend, dass Balthazar im Sterben die Bedeutung Man L'Oubliées für sein weiteres Leben erkennt⁸⁵.

Ein Beispiel sei die Lehrzeit, die Balthazar bei Man L'Oubliée verbringt, als er eigentlich schon im Hause Timoléon wohnt. Diese Passage folgt immer dem gleichen Erzählschema: Man L'Oubliée wird gerufen, um ihr Mentô-Wissen gegen wunderliche Krankheiten oder Flüche einzusetzen. Balthazar begleitet sie und erlernt in einer Art Osmose⁸⁶ unbewusst ihre Handgriffe und Gesten. Während seiner Kriegsfahrten wird Balthazar nun mit einer Situation konfrontiert, die genau dieselben Gesten erfordert, die Balthazar bei Man L'Oubliée gesehen hat. Es gelingt ihm, Man L'Oubliées Vorgehen instinkthaft nachzuahmen und die Krankheit bzw. den Fluch zu heilen:

Il se découvrait ainsi peuplé – non de souvenirs seuls – mais de gestes, actifs dans la fibre de ses muscles, et qu'il avait toujours su convoquer dans l'urgence, talonné par la mort, sans trop savoir ni comment ni pourquoi, dans un instinct total et une identification directe à ces femmes admirées: Je suis mémoire de chair, elles m'ont transformé en une mémoire de chair!“ (*Biblique* 428)⁸⁷

Im Laufe des Unterkapitels „Œuvre et malédiction“ wird dieses Erzählmuster neun Mal in Folge wiederholt. Balthazars ruft sich alle Vorfälle in sein Gedächtnis zurück, um schließlich zu dem Schluss zu kommen, dass Man L'Oubliée auf seine Begleitung bestanden hat, weil sie von Anfang an wusste, dass er einmal mit derartigen Situationen konfrontiert werden würde. Am Ende seines Lebens meint Balthazar, eine ordnende Kraft hinter seinem Leben zu erkennen, die allem einen Sinn zu geben vermag.⁸⁸

Das Beispiel dieser Passage ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen wird eine auch im restlichen Roman immer wieder zu beobachtende Erzählstruktur vorgeführt, die auf Analogsetzung und serieller Reihung beruht⁸⁹. Auf eine Lektion von Man L'Oubliée folgt die praktische Anwendung während Balthazars Höllenfahrten, bis wieder die nächste Lektion zur Sprache kommt usw. Ein Thema, in diesem Fall das des unbewussten Erlernens der Gesten Man L'Oubliées, wird angesprochen und schließlich einige Male variiert. Die

⁸⁵ Cf. „Alors, pour la première fois de toute son existence, M. Balthazar Bodule-Jules établit une corrélation entre ses aptitudes inexplicables et ce qu'il avait vécu auprès de cet être singulier. Et je suppose qu'il tenta enfin d'élucider l'enseignement de cette femme-Mentô.“ (*Biblique* 148).

⁸⁶ Cf. *Biblique* 153.

⁸⁷ Balthazars Bewunderung gilt hier nicht nur Man L'Oubliée sondern allen Geburtshelferinnen, kreolisch „Da“ genannt, denen er im Laufe seiner Lehrzeit begegnet ist.

⁸⁸ Cf. „Pas une miette de hasard. Tout ce qu'il avait vécu auprès d'elle devait être des leçons d'existence offertes à sa conscience afin qu'elles germent aux instants nécessaires.“ (*Biblique* 460).

⁸⁹ Auf diesen Zusammenhang hat bereits Dominique Chancé hingewiesen. Chamoiseau wende in *Biblique* stets „le même moule narratif“ an. Dominique Chancé, 2003, 878. Cf. auch: „Ni les énumérations ni la multiplication des versions ne mettent réellement en péril la linéarité du récit, un monolithisme du point de vue, une simplification de la pensée et des enjeux de sens. En effet, on peut ressentir l'accumulation des descriptions et anecdotes comme répétitive, obéissant toujours au même rythme, aux mêmes procédés de déchrochage.“ Ibid. 877.

Episoden aus Balthazars Kriegerdasein, die er in seiner Erinnerungsarbeit aktiviert, sind alle um das zentrale Thema der erlernten Lektion gruppiert. Untereinander gehen sie jedoch keine Querverbindung ein, sondern stehen vereinzelt. Sie ziehen keine Konsequenzen nach sich und rufen im restlichen Roman kein Echo hervor. Sie dienen lediglich der Aussage, dass Balthazar ungeheure Heilungskräfte besitzt – er konnte schließlich auch den sterbenskranken Hô Chi Minh gesund pflegen⁹⁰ –, die er Man L'Oubliée zu verdanken hat. Es besteht folglich keine „relation“, keine „interférence“ zwischen den einzelnen Ereignissen. Statt sich in der Form eines mehrdimensionalen Netzes miteinander zu verbinden, wuchern die Ereignisse nur in eine Richtung. Sie bilden kein „réseau“, kein Rhizom, sondern lagern sich unabhängig voneinander in der Peripherie des im Zentrum stehenden Ausgangsereignisses an.

Zum anderen zeigt das Kapitel, wie durch die Erinnerungsarbeit Ordnung und Struktur in die Lebensgeschichte Balthazars gebracht wird. Das Chaos und die Unordnung, die in dem Leben eines Widerstandskämpfers tatsächlich geherrscht haben mögen, finden auf der Ebene der Struktur keine Entsprechung: die Struktur des Romans ist bis ins kleinste geordnet, so dass weder von Chaos noch von „cheminement proliférant“ oder „desordre“ die Rede sein kann. Zur Ordnung, die die Struktur des Romans beherrscht, kommt zusätzlich eine metaphysische Überarbeitung des Erlebten. Im Rückblick wird den Episoden eine Sinnhaftigkeit zugesprochen, die das Chaos des zurückliegenden Lebens ordnen und beherrschen kann:

Le vieux M. Balthazar Bodule-Jules se prit d'une fièvre nouvelle. Il rameuta ses expériences passées, toutes ces divagations à travers la planète, ces sensations multiples, ces rencontres incensées, il les accepta, il les planta en lui, les déposa dans le terreau de son enfance comme des plantes déracinées pourtant prêtes à fleurir. *Ces errances avaient du sens*, dut murmurer l'agonisant, *toutes ces épreuves, ces femmes, tout ce désordre pouvait se maîtriser, tels ces troupeaux de zébus que des bouviers régissent du seul son de leur voix...*“ (*Biblique* 738)

Chamoiseau greift in diesem Zusammenhang auf eine Naturmetapher zurück, wie sie weiter nicht vom Gedanken des rhizomartigen Netzwerks entfernt sein könnte: Das Chaos kann beherrscht werden wie eine Zebu-Herde von ihrem Treiber. Dieses friedliche Bild erinnert eher an die Anblicke von schöner qua beherrschter Natur in den Kolonialromanen. Die Natur ist nicht unkontrollierbar wie das Wuchern eines Rhizoms, sondern wird im Zaum gehalten. Wie ein Ochsentreiber hält der omnipotente Erzähler das erdachte Leben Balthazars zusammen und greift ordnend und sinnstiftend ein, während er in den metapoetischen Überlegungen das Gegenteil behauptet: „Mon omnipotence ne maîtrisait rien, et mon

⁹⁰ Cf. *Biblique* 275.

omniscience ne savait rien. J'allais dedans. Je voulais me maintenir ainsi, dans le remous de cette histoire-histoires qui se développait.“ (*Biblique* 692).

Wie die Passage von „Œuvre et malédiction“ gezeigt hat, wirbeln die Episoden aus Balthazars Leben nicht wild durcheinander, sondern folgen einer durchschaubaren Logik. Diese serielle und traditionelle Art des Erzählens imitiert keine rhizomartige Struktur, wie sie in den metapoetischen Aussagen des Erzählers angesprochen wird, sondern findet ihr Vorbild an einer Stelle am Anfang des Romans. Als Balthazar in einer Zeitungsannonce seinen baldigen Tod ankündigt, wird der Neuigkeit zunächst wenig Beachtung geschenkt. Erst nach und nach interessieren sich die Bewohner Martiniques für dessen Schicksal und lesen die Annonce schließlich immer und immer wieder:

Elle [l'annonce] était dérisoire [...]. Mais nous la lisions, la relisions, en un acte machinal enrayé sur sa répétition, jusqu'à ce qu'elle se mît à résonner dans le vide de nos rêves, à traverser les artifices de nos tourments et à nous obséder en creux telle une présence-absence.“ (*Biblique* 28)

Wie eine Schallplatte, die immer auf derselben Stelle hüpf, bleibt auch der Text bei einem Thema hängen, das er immer wieder variiert und neu aufnimmt. Schenkt man seinen Aussagen in *Écrire en pays dominé* Glauben, so scheint der Grund dafür bei Chamoiseaus ideologischer Zielsetzung zu liegen, die er sich und seinen Lesern beharrlich präsent halten möchte. Dort schreibt er: „Chaque jour, répéter ce vouloir de Guerrier. En faire un bégaiement de mon esprit. Le dire en toutes manières, le reprendre sous d'autres angles, l'accumuler comme la spirale réinvente ses retours.“⁹¹

12.8.1 Orchideen aller Länder...: die Monotonie der Landschaft

Die gleiche serielle, auf Analogie beruhende Verküpfung prägt Balthazars Zugang zur Natur, den er von Man L'Oubliée erlernt hat. Die zu Naturbildern verräumlichten Erinnerungen an seine Kindheit wie an seine Kriegserlebnisse überlagern sich zu einem Landschaftstypus, in dem Orchideen und die Bäume des Regenwaldes tonangebend sind. Wie Man L'Oubliée, die stundenlang in die Betrachtung der Orchideen versunken sein kann, ist auch Balthazar von der extremen Autonomie und Regenerationskraft dieser Pflanzen fasziniert: sie brauchen fast nichts zum Überleben und können aus ihrer eigenen Fäulnis auferstehen⁹². Die Orchideen bilden das Dekor seiner Kriegerjahre⁹³. Überall findet er sie wieder. Unter ihrer „bannière subtile“ (*Biblique* 159) schreitet er von Kampf zu Kampf. Chamoiseau erhebt sie aufgrund ihrer Anpassungsfähigkeit und der unterschiedlichen Formen von Blattwerk, Blüten und

⁹¹ Patrick Chamoiseau, 1997, 319.

⁹² Cf. „Ces plantes pouvaient mourir, desséchées par un mal intérieur, et renaître de leur propre pourriture;“ (*Biblique* 157).

⁹³ Cf. u. a. *Biblique* 158, 175, 193.

Wurzeln zum Symbol der Diversität. Da Balthazar ihnen an vielen seiner Reisepunkte begegnet, scheinen sie die Welt wie ein Netz zu umspannen: „Escortant ses errances, elles surgissaient partout, secrètes, protéiformes, avaient happé le monde dans le réseau de leurs racines, le possédaient en s'accordant à ses diversités.“ (*Biblique* 158)⁹⁴. Aus botanischer Sicht ist die Vorstellung, dass die Orchideen aller Länder ein vereinigtes Wurzelnetz ausbilden, freilich fragwürdig. Als Symbol für ein rhizomartiges Netzwerk sind die linear verlaufenden Wurzeln der Orchideen auch deshalb ungeeignet, weil sie weitgehend autonom leben können. Wie die „corne-cerf“, eine andere Pflanze, die Balthazar für ihre hohe Überlebensfähigkeit und Regenerationskraft bewundert⁹⁵, zeichnet sich die Orchidee durch eine gesteigerte „capacité à solitude radieuse“ (*Biblique* 739) aus. Mir scheint die symbolische Bedeutung der Orchideen vielmehr darin zu liegen, dass sie Balthazar selbst abbilden. Sie vervielfältigen das Thema der maximalen Überlebensfähigkeit, das für die Schilderung der Kriegserlebnisse eine dominante Rolle spielt. Wie die Orchideen kann auch er unter extremen Bedingungen überleben und hat ungeheure Regenerationskräfte. Auch die Orchideen sind folglich dem Strukturprinzip der Variation eines immer wiederkehrenden Themas unterstellt.

Balthazars Überlebensfähigkeit resultiert unter anderem aus seinem speziellen Verhältnis zu Bäumen, mit denen er in „connivences sans limites“ (*Biblique* 149) verschmelzen kann. Als sich Balthazar klar wird, dass er sich diese Fähigkeit von Man L'Oubliée angeeignet hat, löst diese Erkenntnis die Erinnerung an ein Ereignis seiner Kriegsjahre in Burma aus. Dort konnte er einer Truppe Kolonialisten entgehen, weil er mit einem Baum verschmolz: „*Sous cet arbre, j'étais devenu un arbre, j'avais la peau verte, des yeux d'écorce et des poils de lianes sombres!*“ (*Biblique* 149). Die Analogie der Ereignisse wird noch dadurch verstärkt, dass die Landschaften, in denen sie sich zugetragen haben, derartig übereinandergeschoben werden, dass sie sich durch nichts mehr unterscheiden:

Le vieux rebelle revit les arbres de son enfance, et ces arbres lui ramenèrent tous les arbres qu'il avait rencontrés, tous les arbustes, tous les raziés, les branchages, les marais, les jungles, forêts pluvieuses ou sèches, qui tissèrent le décor chaotique de sa vie. Les souvenirs du rebelle qu'il était devenu et de l'enfant qu'il avait été se mélangeaient dans son esprit à des feuillages multiples, se confondaient dans l'ombrage de troncs immémoriaux, se superposaient sur les touffes de bambous et les rideaux de lianes qui provenaient de partout. (*Biblique* 148)

⁹⁴ Watts vertritt die Ansicht, die Orchideen seien in *Biblique* Symbole eines intermediären Zustands zwischen „root and rhizome or between complete immobility and total dissemination“. Cf. Richard Watts, 2003, 903. Das Rhizom kann meines Erachtens jedoch nicht als Symbol für „total dissemination“ gesehen werden, denn seine Funktion bleibt diejenige, die Pflanze im Boden (oder auf einem anderen tragenden Untergrund) zu verwurzeln. Von der Pfahlwurzel unterscheidet sich das Rhizom nicht durch die Abwesenheit von Festigkeit, sondern nur durch die Beschaffenheit der Wurzeln.

⁹⁵ Cf. *Biblique* 739.

Das Erinnerungsbild an die Wälder der Kindheit legt sich über die Landschaften, in denen Balthazar als erwachsener Mann unterwegs ist. Die Landschaftsbeschreibung in *Biblique* zielt also nicht auf eine weit gefächerte Darstellung von unterschiedlichen Landschaftsformen ab, sondern beabsichtigt die Gleichheit, die Übereinstimmung, die Monotonie.

Diese Form der Darstellung von Landschaft kehrt im Roman in etlichen Variationen wieder. Als Balthazar beispielsweise an L'Oubliées Mediationsweise zurückdenkt, durch die sie die Lebensäfte der Natur in sich aufsaugen konnte, erkennt er, dass er dieselbe Technik in Indochina angewandt hat. Wieder überlagern sich die Erinnerungen an die Landschaften zu einem gemeinsamen Bild⁹⁶. Oder der Wald, in dem Balthazar nach einem Heilmittel für den kranken Hô Chi Minh sucht: auch er ist in seiner Essenz mit den Wäldern Martiniques identisch⁹⁷. Die Landschaften ähneln sich nicht nur, sie werden gleichgesetzt. Statt einer landschaftlichen Diversität im Sinne von Vielfalt herrschen Variationen und Abbilder des immer Gleichen. Chamoiseau fordert in *Écrire en pays dominé*: „Les Lieux possibles du monde en paysage grandiose. Superposés. Reliés. Alliés. Enracinés. Réels et inventés.“⁹⁸ Wenn unter dem Schlussstrich der Gleichungen nur noch ein monotoner Landschaftstypus übrig bleibt, geht die vermeintliche Vernetzung der Landschaften letztlich auf Kosten der Vielfalt.

12.8.2 Toutes ces eaux ô ces femmes!

Das Wasser nimmt in Balthazars Erinnerungen einen zentralen Platz ein. Während seiner Kindheit unterzieht Man L'Oubliée ihren Schützling allmorgendlichen Waschungs- und Reinigungsritualen, um seine Physis, die unter den Verfolgungen der Hexe sehr gelitten hat, zu stärken. Balthazar assoziiert diese Erfahrungen mit Erlebnissen seiner Kriegsjahre. Ein Erzählschema, das dem Leser drei Mal in Folge begegnet, zeigt Balthazar, wie er im Laufe seiner Reisen krank oder verletzt wird und schließlich von einer Frau durch Bäder, Waschungen und Wassertränke gesund gepflegt wird. Eine Indianerin badet Balthazar im Amazonas, eine Inderin behandelt ihn im Ganges, und eine Frau aus Bolivien heilt ihn durch eine Therapie auf der Basis von Wasser und zerkleinertem Stein.

⁹⁶ „Les paysages de l'Indochine rejoignaient ceux de son enfance: arbres à pain, cannes à sucre, manguiers, feuilles à choux, féeries des fougères, lianes, citronniers, mangroves, trombes de rivière, rumeurs de mers, case en paille, volailles et chochons-planches se nouaient sans qu'il s'en aperçoive par-dessus la distance.“ (*Biblique* 161).

⁹⁷ „Ce n'étaient pas les mêmes arbres, mais ils émettaient le même message, comme une nécessité rafraîchissante, quelque chose d'indiciblement bon. Et puis ces arbres ou ces choses végétales leur ressemblaient à tous les deux. Sérénité. Patience. Détermination sans raideur. Man L'Oubliée et l'Oncle Hô étaient si proches, finale de compte!...“ (*Biblique* 280).

⁹⁸ Patrick Chamoiseau, 1997, 339.

Bei den Wasserspielen mit L'Oubliée regt sich erstmals Balthazars sexueller Appetit und eröffnet eine Reihe von nicht mehr enden wollenden Liebesaffären. Seine erste große Liebe, die *diabliesse avaleuse*, die ihre Verehrer während der Vereinigung im Wasser verschlingt, trifft er in einem Wasserbecken an, kann dem fatalen Ausgang aber durch Man L'Oubliées Eingreifen entrinnen. Das orgiastische Liebesspiel mit der Fischerin Kalamatia⁹⁹ findet auf einem Boot mitten im Meer statt. Auch seine Liebesbeziehungen zu vielen anderen Frauen stehen unter dem Zeichen des Wassers. Eine Chinesin praktiziert wie Man L'Oubliée Trink- und Teezeremonien mit ihm. Eine Kongolesin lädt ihm zum Wassertrinken ein, um ihn auf das Liebesspiel vorzubereiten. Obwohl das Wasser erotisch aufgeladen ist, vermittelt es Balthazar den Eindruck von Heiligkeit. So schwanken Balthazars Liebesbeziehungen zwischen sakraler Anbetung und sinnlichem Verlangen. Im Wasser findet sich die Essenz allen Lebens, es ist „l'informe d'avant la forme et d'après toutes les formes“ (*Biblique* 174) und der Inbegriff alles Flüssigen, für das die Kongolesin nur das eine Wort kennt: „un mot ancien venu d'un peuple perdu“ (*Biblique* 207). Das „alte“ Wort macht die Ausdifferenzierung der Signifikanten rückgängig und führt so das mystische Zusammenfließen aller Dinge in ein Element vor. In kleinsten Wassermengen, in einem einzigen Tautropfen wird Balthazar bereits „la quintessence de l'univers total“ (*Biblique* 228) offenbar.

Neben dieser essentialistischen Sicht auf das Wasser als Universalelement, unter dem sich alles andere subsumiert, spiegeln sich im Wasser die Abgründe des Todes. Für die Frauen geht der gemeinsame Wassergenuss meist tödlich aus: die Chinesin und die Kongolesin sterben kurz darauf und enden in einem „nirvana liquide“ (*Biblique* 207). Sie werden Opfer der Kolonialisten, die die Leichen ihrer Massaker u. a. in Säure auflösen oder in verlassenen Minen dem Regenwasser überlassen.¹⁰⁰ Eine Algerierin, die das Wasser ebenfalls besonders schätzt, wird in ihrem Tod selbst zu Wasser: von ihrem Körper, den eine Maschinengewehrsalve in Fetzen reißt, bleiben nur kleine Tröpfchen im Stacheldraht übrig. Auch Déborah-Nicol erlebt das Wasser als negativen Erfahrungswert. Als sie sich zu Sarah ins Bett legt, um ihr so nahe wie möglich zu sein, beginnt plötzlich alles zu schwimmen und sich aufzulösen, so dass sie der Unmöglichkeit ihres Vorhabens gewahr wird.

Ausschlaggebend für die Todesträchtigkeit des Wassers ist ein Angriff Yvonnettes während der morgendlichen Wasserspiele mit L'Oubliée, bei denen Balthazar von heißem

⁹⁹ Da Richard Watts diese Szene fälschlicherweise als Balthazars Liebesinitiation bezeichnet (Cf. Richard Watts, 2003, 908), sei darauf hingewiesen, dass Balthazar bereits vorher zahlreiche Liebesbeziehungen zu anderen Mädchen hatte, die er während seiner Zeit als bewunderter *nègre marron* reihenweise verführte. Cf. *Biblique* 630.

¹⁰⁰ Cf. *Biblique* 207.

Begehren übermannt wird. Gerade noch können Balthazar und L'Oubliée sich in den heiligen Bereich einer Quelle flüchten, zu der Yvonne keine Zugang hat. Dieses zentrale Erlebnis prägt Balthazars Erinnerungen an die Frauen und Gewässer seines Lebens und lässt im Wasser die Gegensätze von Erotik und Heiligkeit, von Leben und Tod verschwimmen.

Interessant ist die Diskrepanz zwischen der Art, wie der Erzähler tatsächlich von den Erlebnissen mit den Frauen berichtet, und der Struktur von Balthazars Erinnerungen. Während der Erzähler von einem zentralen Erlebnis ausgeht und daraufhin Balthazars Assoziationen in geordneter Reihenfolge wiedergibt, herrscht in Balthazars Kopf nach Aussage des Erzählers, ein einziges Chaos, in dem die Erinnerungen an die Frauen zu einem wässrigen Gemisch verschwimmen. Ihre Körper lösen sich auf, bis nur noch schemenhafte Eindrücke, die Formgebung einer Welle oder ein flüchtiges Aufblitzen eines Gesichtes an der spiegelnden Wasseroberfläche von den Frauen künden:

D'autres femmes, sans doute, traversèrent son esprit [...]: formes fugaces parmi des clapotis, bouts de visages dans le miroir d'une flaque, courbes aquatiques qui dessinaient des hanches, et des eaux et des eaux des eaux de toutes natures!... Chaque eau tissait son paysage en caillots de roches noires, en ombres forestières, en congères neigeuses que le vent nourrissait, en blocs de glace flottante qui se cognaient entre eux... Et chaque eau filait son paysage sur des panoramas de femmes qu'il avait oubliées mais dont la dé-présence constituait un parfum, microclimat d'une onde mentale... Femmes des eaux, patate pistache!... vous fûtes aussi diverses, aussi insaisissables, que toutes les eaux elles-mêmes!... Elles s'étaient comme dissoutes dans le don sans retour qu'elles avaient su lui faire. S'étaient dissimulées. S'étaient comme différées. Il avait apprécié sans le savoir ces équivoques sensuelles (saisies à toute heure d'une journée) dans les eaux ordinaires que ces femmes transformaient, à son insu, en tabernacle d'un impalpable trésor. [...] Et ces adorations sensuelles, lui revenant de loin, le replongeaient à leur source initiale: dans ces bains innombrables que l'obligeait à prendre Anne-Clémire L'Oubliée. (*Biblique* 189f)

Der Erzähler kommt in den „Notes de l'atelier et autres affres“ auf die Problematik zu sprechen, wie diese Flut aus Erinnerungsmaterial, mit der er sich konfrontiert sieht, in einen Text umgesetzt werden kann. Er spürt, dass er diesen Erinnerungsbrei nur mit einer Schreibweise authentisch abbilden kann, die dem amorphen Wasser ähnlich ist, das sich stets in Bewegung befindet und von einem Aggregatzustand in den anderen wechselt. Seine Absicht besteht darin, selbst in die Poren der Erinnerungen einzudringen, die Gedankenströme zu infiltrieren und das fließende Magma der Erinnerungen in einen lebendigen Schreibfluss umzusetzen: „j'eus quand même l'intuition de devoir le chercher de manière très distraite, couler dans sa parole, divaguer au possible sur l'écume de ses songes, m'abandonner aux réflexes de son corps.“ (*Biblique* 190). Der Erzähler kommt aber über die theoretische Suche

nach der adäquaten Form nicht hinaus. Was die praktische Umsetzung seines Vorhabens angeht, bleibt er hilflos:

Mais, après, comment faire?

Que faire de ces notes pas vraiment déchiffrables, de ce magnétophone aux crachées insensées? Me fallait-il voguer comme Joyce, sous météorologie d'une tempête mentale jusqu'à [l'improbable] épiphanie? M'ensourcer aux démesures libertaires de Rabelais? Poindre dans les dévoilements différés de Faulkner? M'essayer aux spirales magiciennes de Márquez? Invoquer l'opacité épique de Glissant, forge d'un vaste renouvellement? Ces étonnantes littératures s'étaient mises à me hanter. [...] Elles me disaient, sans m'apporter de consolation: Pas de littérature sans impossible! (*Biblique* 191)

Das Problem bleibt letztlich ungelöst. Es bleibt beim Schreiben über das Schreiben. Gingen die metaopoetischen und theoretischen Überlegungen der früheren Romanen Chamoiseaus um die lebendige Umsetzung der *parole* in das geschriebene Wort, eine Umsetzung, bei der, so Chamoiseau alias „marqueur de paroles“, ein Großteil der Charakteristika der kreolischen Sprache verloren gehe¹⁰¹, sieht sich der „guerrier de l'imaginaire“ nun einem weitaus schwierigeren Problem gegenübergestellt: Wie und bis zu welchem Grade kann Erinnerung, können Gedankenströme literarisch aufgezeichnet werden? Und wie erst soll dies vonstatten gehen, wenn es sich nicht um die eigene, sondern eine „erträumte“ Erinnerung handelt?

Die Suche nach der flüssigen, in freier Mobilität befindlichen, verschwimmenden, durchdringenden *écriture*, die die Bewegungen der Gedanken nachzeichnet, geht ‚baden‘: Das Wasser selbst liefert die metaphorische Strukturbeschreibung dafür, wie der Erzähler das Funktionieren von Balthazars Gedächtnis tatsächlich darstellt:

L'eau de la mort! L'attaque de la diablesse!...

Les souvenirs assaillaient son esprit comme les cercles d'une mare tout soudain bouleversée, un cercle chevauchant l'autre, et troublant sans répit la charge d'évocation de l'autre. (*Biblique* 207)

Wie ein Stein, der ins Wasser fällt und sich in kreisförmigen Wellenbewegungen fortpflanzt, löst der Gedanke an Yvonnettes Attacke eine Kettenreaktion von Erinnerungen aus, die sich alle um das zentrale Erlebnis seiner Kindheit gruppieren: „Toutes ces eaux ô ces femmes! se mêlaient dans sa tête à cette attaque de la diablesse.“ (*Biblique* 206). Das Wasser wird schließlich doch noch zum metaopoetischen Modell des Erzählers, wenn auch auf eine andere Weise als ursprünglich diskutiert. Statt einer Erzählweise, die dem chaotischen, durcheinandergewirbelnden, infiltrierenden Verschwimmen des Erinnerungsflusses Rechnung trägt, hält sich der Erzähler an die regelmäßige Abfolge der konzentrischen Wellenringe.

¹⁰¹ Cf. Patrick Chamoiseau, 1994.

Richard Watts kommt in seinem Artikel „’Toutes ces eaux!’: Ecology and Empire in Patrick Chamoiseau’s *Biblique des derniers gestes*.“ ebenfalls zu dem Schluss, dass das Wasser ein prägendes poetisches Modell für die Konstruktion des Romans ist. Er begründet dies jedoch nicht nur durch die wechselnde Erzählperspektive, die nicht bei der Sicht des Erzählers verharret, sondern bisweilen übergangslos in eine Ich-Erzählung Balthazars einmündet. Als weitere Argumente führt er die Bedeutung des Wassers für den Inhalt des Romans und die Identitäten von Romanfiguren wie Déborah-Nicol, Kalamatia und Polo Carcel, die einem fließenden, zwischengeschlechtlichen Bereich angehören¹⁰².

Watts’ Hauptthese zielt auf eine andere Bedeutung des Wassers für *Biblique des derniers gestes* ab. Er sieht im Gebrauch, den der Text von der Metapher des Flüssigen macht, eine „manifestation of the shifting cultural formations in the Caribbean“¹⁰³. Der Umgang des Textes mit der Wasserthematik weist darauf hin, dass sich der Roman im Spannungsbereich zwischen lokalen und globalen Interessen bewege. Watts’ Argumentation fußt auf der Passage, in der Balthazar und L’Oubliée in der heiligen Quelle vor der Verfolgung durch Yvonne Zucht finden. In einer Fußnote plädiert Balthazar für die „Droits universels de l’eau“ (*Biblique* 215). Hier gehe der Text, so Watts, über einen „spiritually-charged environmentalism“¹⁰⁴ hinaus, der die Gefahr laufe, geopolitische Probleme zu vereinfachen: „It is in this turn to ecology and, in particular, Bibidji’s pronouncements on the importance of water that the tension between fixity and displacement, between nationalism and nomadism, becomes clear.“¹⁰⁵. Das weltumspannende Interesse für das kostbare Gut Wasser ziehe letztendlich immer eine Lösungssuche auf lokaler Ebene nach sich. Watts argumentiert folglich: „that ecological consciousness and, in particular, the protagonist’s relation to water construct Martinican particularity, but they also catapult Martinique into Empire, the network of interests that govern contemporary global cultural and economic relations.“¹⁰⁶. Der gleiche Spannungsbogen zwischen dem Sprung in die Welt und dem Verhaftetsein auf heimatlichem Boden kam auch im *Livret des villes du deuxième monde* zum Ausdruck.

12.8.3 Toute-guerre

Mit *Biblique des derniers gestes* kehrt erstmals ein Roman Chamoiseaus der Insel Martinique den Rücken und geht auf eine Weltreise. Der Roman scheint mit Chamoiseaus Ankündigung einer „grande Geste“, in der sich die „Lieux“ der „Pierre-monde“ zu vernetzten Schauplätzen

¹⁰² „This formlessness or fluidity that supercedes all form is evidently a virtue in the text: in narration, as I suggested earlier, but also in identity, particularly sexual identity.“ Richard Watts, 2003, 907.

¹⁰³ Ibid. 898.

¹⁰⁴ Ibid. 905.

¹⁰⁵ Ibid. 900.

¹⁰⁶ Ibid. 900f.

zusammen finden, ernst machen zu wollen. Nachdem Balthazar die Wut über den Tod seiner leprakranken Freundin und die Furcht vor Yvonne von Martinique fortgetrieben haben, gerät er über Umwege nach Indochina und lernt dort Manh Nga kennen, die in ihm den Rebellen weckt. Der Kampf gegen Unterdrückung und Ausbeutung wird zu seinem Lebensinhalt. Balthazar scheint auf seinen Kriegsfahrten ein Netz aus Solidarität und Mitkampfbereitschaft spannen zu wollen. Er kämpft an allen Brandherden seiner Zeit und ist in den Kampfesreihen der ganz Großen zu finden. Er beweint Lumumbas Tod, pflegt Hô Chi Minh gesund, lernt Fidel Castro kennen, als dieser die Weltbühne noch lange nicht betreten hat, hätte Che Guevara beinahe das Leben gerettet und Duvalier beseitigt, kämpft in Kolumbien, Peru, Québec, Bulgarien, Palästina, Irland, im Baskenland, in Korsika, in der Bretagne, im Elsaß, in Algerien, Indien, Ostafrika, im Sudan¹⁰⁷ usw. Der Aufmarsch der großen Kriegsherren und Widerständler, die Balthazar die letzte Ehre erweisen, kündigt von Balthazars kämpferischer Ubiquität¹⁰⁸.

In der Figur Balthazars manifestiert sich ein letztes hypertrophes Aufbäumen der alten Kriegsformen¹⁰⁹. Sein Ausspruch „j’ai tout eu, tout subi, tout vaincu“ klingt zwar im Vergleich zur antiken Formel des „veni, vidi, vici“ etwas beschwerlicher, aber nicht minder erfolgreich. Balthazar ist ein wahrer Superheld, der durch nichts totzukriegen oder aufzuhalten ist. Seine unschlagbaren Waffen wie das Aufgehen und Verschwinden in der Natur oder seine extremen Überlebenstechniken¹¹⁰ sind subtiler als die eines Rambos oder eines anderen Hollywood-Actionhelden, aber sie heben ihn ebenso aus der Masse der kämpfenden Soldaten heraus. Balthazar ist nicht wie die Soldaten bei Glissant ein Kämpfender unter vielen, sondern eine absolute Ausnahmerecheinung. Bei seiner Rückkehr in Martinique stellt Balthazar auch sein überdurchschnittliches intellektuelles Potential unter

¹⁰⁷ Cf. *Biblique* 227, 241, 245, 275, 676f, 680f, 689.

¹⁰⁸ Cf. *Biblique* 768.

¹⁰⁹ Hypertroph ist die Figur Balthazars auch in dem Sinne, dass Chamoiseau in ihm alle Gründungsfiguren des kreolischen Widerstandes gegen die dominierende Kultur Frankreichs inventarisiert. Über seine Aktivität als Rebell hinaus ist Balthazar auch Mentô, *driveur*, *nègre marron*, *major*, *damnyer-Tänzer* und *Erzähler*. Er stellt die personifizierte Memoria der *Creolité* dar, ist ganz und gar „*mémoire de chair*“ (428). In früheren Romanen hatte Chamoiseau bereits jeweils eine der Personengruppen des Widerstands in das Zentrum des Romangeschehens gerückt: Solibo verkörperte den Erzähler, Pipi aus *Chronique des sept misères* den *djobeur* und *driveur*, der alte Sklave aus *L’esclave vieil homme et le molosse* den *nègre marron*. Auch Marie Sophie aus *Texaco* stand unter dem Zeichen des Widerstands gegen *l’En-ville* und die Stadtverwaltung. In Balthazar vereint Chamoiseau nun alle Gruppen in sich. Er ist nicht nur Träger der Memoria Martiniques, sondern beherbergt die kollektiven Erinnerungen der ganzen Welt (*Biblique* 254). Interessanterweise sind alle Widerstandsfiguren Chamoiseaus auf Balthazars Sterbewache präsent (*Biblique* 49). Chamoiseaus Panoplie des Widerstandes scheint nun mehr als komplett. Ob mit dem Superrebell Balthazar auch Chamoiseaus Vorliebe für dieses dominierende Thema seines Romanwerks begraben wird, bleibt abzuwarten.

¹¹⁰ Auch der Protagonist aus *L’Esclave vieil homme et le molosse* siegt letztlich über den Hund, der ihn verfolgt, indem er mit einem alten Stein, in den die Kariben Zeichen eingeritzt hatten, verschmilzt.

Beweis und hält Vorträge zu allen erdenklichen Themen von Literatur, Soziologie und Psychoanalyse über Politik bis hin zu Frauen und Sexualität.¹¹¹

In *Ecrire en pays dominé* wird deutlich, dass Balthazar durchaus als stereotype Gestalt geplant war. Chamoiseau sieht sich in seinem Land einer, wie er es nennt, „domination silencieuse“ gegenüber, gegen die nur schwer anzukämpfen ist. Als er über dieses Problem nachdenkt, entsteht vor seinem inneren Auge ein Kämpfer wie Balthazar: „Elles susciterent un étrange personnage, une sorte de vieux guerrier, venu de tous les âges, de toutes les guerres, de toutes les résistances, de tous les rêves aussi qu’ont pu nourrir les peuples dominés.“¹¹². Balthazar ist, wie der Roman zu Anfang berichtet, tatsächlich ein Kind aller Zeiten: seine Geburt fand zusammen mit der Entstehung des Universums oder aber, wie eine zweite Version berichtet, am Anfang der kreolischen Kultur in einem Sklavenschiff statt. Dass er in allen Kriegen und Widerständen seiner Zeit mitgekämpft hat, verneint der Roman zwar durch eine lange Liste von Kriegen, an denen Balthazar zu seinem Bedauern nicht beteiligt war¹¹³, aber die Aufreihung seiner Kampfesaktivitäten ist nicht weniger lang. Dennoch kommt Balthazar gegen eine versteckte Unterdrückung mit seinen Waffen und Talenten nicht an. Als er nach Martinique zurückkehrt, muss er erkennen, dass sein Einsatz sinnlos war. Der Charakter der Dominierung hat sich wesentlich geändert, so dass die Macht über eine Bevölkerungsgruppe oft nicht mit offenen Karten, mit Politik oder Kriegsgewalt vonstatten geht, sondern wie im Fall von Martinique über die Wirtschaft oder die Assimilation im Bereich der Bildung ihre versteckte Wirkung ausübt. Während der „vieux guerrier“, der Chamoiseau bei der Abfassung von *Écrire* imaginär begleitet, von modernen Mitteln der Machtausübung spricht, kämpft Balthazar noch mit der Schrotflinte gegen einen Feind, der überall zugleich und dennoch schwer fassbar ist.

Balthazar ist hinsichtlich des Problems der Unterdrückung der Völker nicht mehr zeitgemäß. Noch Fanon konnte im algerischen Unabhängigkeitskrieg die Waffen ergreifen, doch seit dem Scheitern der Befreiungskämpfe, die meist neue autoritäre Regime begründeten, statt ihre ursprünglichen Ideale von Freiheit und Gleichheit in die Tat umzusetzen, ist der bewaffnete Kampf in negatives Licht gerückt. Auch Chamoiseau sieht das Zeitalter der „vieux modes de batailles“¹¹⁴ als beendet und diese Form des Kampfes als illusorisch an. Balthazars Drang, die Welt zu verbessern, war ein Schuss ins Leere. Bedauernd sieht er, wie seine alten Mitstreiter, die aus dem Kampf siegreich hervorgegangen sind, längst

¹¹¹ Cf. *Biblique* 706.

¹¹² Patrick Chamoiseau, 1997, 22.

¹¹³ Cf. *Biblique* 733.

¹¹⁴ Patrick Chamoiseau, 1997, 22.

selbst zu Unterdrückern geworden sind. Die Zweiteilung der Welt in Gut und Böse, die seinen Kampfesdrang bestimmte und möglicherweise von der Konstellation L'Oubliée versus Yvonne seiner Kindheit herrührte, ist nicht mehr zeitgemäß, da sie der viel komplexeren Realität nicht gerecht wird.¹¹⁵ Als er seine Fehleinschätzung der Welt erkennt, versucht er zwar umzudenken, fällt dabei aber in ein anderes Extrem: das der Bekämpfung des Bösen durch „amour-grand“ und „fraternité“. Er predigt den Jugendlichen von Martinique Solidarität und Menschlichkeit:

J'ai échoué. C'est pourquoi, jeunes inutiles, il me semble que le monde à construire doit se faire dans l'écart. Dans l'invention d'un autre chemin. À l'écart de la violence. À l'écart du feu et de l'injustice. À l'écart de la prédation, ho certes sans illusions, sans angélisme, en n'ayant pas peur de la force et de la violence, en apprenant à résister et à lever la main, mais en les considérant comme des semailles que nul ne saurait récolter! Il faut soumettre le principe vital à autre chose, le doter d'une intention nouvelle! Honte à celui qui sèmera des choses que personne ne pourra récolter! Il ne faudra semer que ce qui pousse, qui verdit, qui fleurit, qui offre toujours à n'importe quelle nature un plus d'humanité, un mieux, une avancée! Semez la fraternité [...]. C'est avec cette complexité-là, ce souci de la récolte, que l'on se trouve en final du côté de la vie et jamais du côté de la mort... (*Biblique 744f*).

Als auch dieser Ansatz – gewissermaßen der Ansatz Sarah-Anaïs-Alicias gegenüber demjenigen Déborah-Nicols – scheitert, da seine Worte keine Beachtung finden, gibt Balthazar auf. Er scheint vor einer Welt zu kapitulieren, die ihm zu kompliziert geworden ist.

Que faire de tous ces souvenirs? Il ne comprenait plus à quoi il avait servi. Il n'arrivait plus à soupeser ce qu'il avait bien pu ramener de tout cela. [...] Un grand vide s'était creusé. Plus rien avait de sens. Plus aucune consistance. Il sentit sa gorge se nouer. De vieilles peurs lui remontèrent à la conscience. Des peurs anciennes, presque enfantines. Et c'est dans cet état de détresse, avec la froidure lui labourant la nuque, parmi les ruines d'une cathédrale intime, qu'il prit la décision irrémédiable, et tranquille, de mourir. (*Biblique 763*)

So ist sein Kampf schließlich auch aus persönlicher Sicht gescheitert. Ursprünglich war der Drang in die Welt aus dem Wunsch entstanden, seine unglückliche Liebe zu vergessen und ein für alle Mal der Verfolgung der Hexe zu entgehen. Aber die Reise um die Welt hat ihm den ersehnten Frieden nicht gebracht: bei seiner Rückkehr nach Martinique verliert er seine Ersatztochter Caroline und spürt erneut Yvonnettes Todeshauch im Nacken. Nur in der Welt des Märchens kann er seinem Leben noch einen Sinn geben und mit der Vernichtung Yvonnettes einen letzten Sieg davontragen. Ob die Liebe als Waffe gegen die abstrakten Gegner der „domination silencieuse“ aber Frucht tragen kann, bleibt mehr als fraglich.

¹¹⁵ In der aktuellen Tagespolitik nach dem 11. September 2001 erleben solche vereinfachenden Sichtweisen jedoch eine Renaissance. Interessanterweise werden auch hier weltumspannende Netzwerke (z. B. des Terrors) thematisiert.

Weder aus individueller noch aus kollektiver Sicht haben Balthazars Kampfesjahre einen langfristigen Nutzen. Die Vernetzung der Welt durch eine weltumspannende Solidarität im Kampf, die Balthazar praktiziert hat, bleibt fruchtlos. Es entsteht kein lebendiges Rhizom, das die Welt miteinander verbindet, denn der Roman geht über ein bloßes Aufzählen der Kriegsschauplätze nicht hinaus. Wie Balthazars weibliche Kriegsbekanntschäften, die schemenhaft und eigenartig leer bleiben – ohne Namen, ohne Gesicht, ohne Eigenschaften –, nimmt das Netz der Kriege keine Gestalt an. Die mises-en-relation endet mit Tod oder Vergessen. Es bleibt bei einer Aneinanderreihung von Stereotypen, die entweder in Schwarz oder in Weiß getaucht sind. Die Vorstellung eines „Tout-monde“, wie Glissant sie bezeichnet, degeneriert in *Biblique des derniers gestes* zu einer Welt der „toute-guerre“, die selbst der Wunderheld Balthazar geschlagen verlassen muss. Die Frage aber, ob die Vorstellung des „Tout-monde“ oder aber der „Toute-guerre“ realistischer ist, soll hier offen bleiben.

12.8.4 Le même et l'autre

Balthazar ist „anormalement stérile“ (*Biblique* 43) und hat trotz seiner unzähligen Liebesabenteuer anscheinend keine Kinder gezeugt. In der Sterilität des Helden spiegelt sich die Leblosigkeit der Vernetzungen, die der Roman auf inhaltlicher Ebene anbietet. Falls Balthazar nicht Zeuge des Todes seiner Frauen wurde, so hat er sie, was aufgrund der großen Zahl nicht verwunderlich ist, bereits vergessen oder setzt ihre Körperteile, die noch in seiner Erinnerung herumspuken, zu neuen Körpern zusammen¹¹⁶. Auch die Netze aus Krieg und Gewalt bleiben, wie wir gesehen haben, fruchtlos, und die vereinigten Orchideen spielen über ihre Aufzählung hinaus keine Rolle.

Auf der formalen Ebene des Romans finden sich keine rhizomartigen Strukturen, die den metapoetischen Intentionen des Erzählers Form verliehen. Charakteristisch sind dagegen Repetition, Aufzählung, Variation und ein Erzählimpuls, der auf ein einziges Ereignis zentriert ist. Außerdem herrscht ein identifikatorischer Sprachgestus, der gerne alles unter einem Begriff oder einer Person subsumiert. Als Beispiel wurde bereits das Wasser als Essenz des ganzen Universums erwähnt. Gleiches gilt aber für das Lachen, das als „puissance d'avant le verbe“ (*Biblique* 243) zum Ausdruck aller Gefühlregungen stilisiert wird. Balthazar selbst dient als Gefäß für die verschiedensten Charaktereigenschaften und Fähigkeiten. Er kann alles, erinnert sich an alles¹¹⁷, hat alles erlebt und alles besiegt. In Balthazar finden alle

¹¹⁶ Cf. *Biblique* 238.

¹¹⁷ Cf. „sa mémoire fut la meilleure du monde“ (*Biblique* 245).

Formen des Widerstands ihren Platz. Er kann alles in sich aufnehmen¹¹⁸, ist ganz und gar „mémoire de chair“ und deshalb:

plus martiniquais que vous, plus guadeloupéen qu'Ignace le rebelle, plus guyanais que le premier des nègres marrons qui rencontra l'Amérindien, plus saint-lucien que cette mulâtresse qui mena résistance contre la force anglaise avec des bougres des bois et une vieille guillotine, plus haïtien que Toussaint Louverture, et plus algérien que Ben Bella lui-même, et plus fils du Viêt Nam que le vieil Hô Chi Minh, et congolais autant que Patrice Lumumba, et frère des opprimés à la manière du Che! (*Biblique* 254)

Ähnliches gilt für Man L'Oubliée. Sie ist allwissend, allmächtig, allgegenwärtig, kennt die Zukunft und die Vergangenheit, ist im Besitz der „force mythique du verbe“ und der „mémoire première“ (*Biblique* 147). Ihre Gestalt ist die eines alten Mannes, eines kleinen Kindes, sie ist Inbegriff der „totale féminité“ (*Biblique* 154) und gleichzeitig eine Art jungfräulicher Heiliger. Wie im Wasser vereinigen sich in ihr alle Gegensätze zu einem einheitlichen Ganzen: „Elle était aérienne et totale comme un univers lové dans une calebasse“ (*Biblique* 155). Sie ist „ferme et fluide“ (*Biblique* 250), „très au-delà du monde et au mitan d'elle-même“ (*Biblique* 250), „dissociée de [son] corps, et, en même temps, plongée dedans de la manière la plus parfaite“ (*Biblique* 248).

Auch das Schreiben von Diversitäten ist geprägt von Ganzheiten und dem Zusammenfließen der Gegensätze. Der Zustand des „temps-détraqué“, in dem die Zeit plötzlich stehenzubleiben scheint und „en mille éclats d'instant qui ne s'associent plus“ (*Biblique* 233) auseinanderfällt, ist gleichzeitig ein Zustand der Indifferenz, der Gleichmachung aller Dinge: „Il ne savait plus ce qui était juste ou ce qui ne l'était pas, ne savait plus quelle langue était la bonne ou la belle, et quels dieux étaient préférables à quels autres.“ (*Biblique* 237). Alles vermengt sich und wird einerlei. Als Balthazar in dem indischen Höhlentempel gesund gepflegt wird, liest ihm seine Gastgeberin aus den heiligen indischen Büchern vor:

Le vieil agonisant crut entendre, mêlée à la rumeur des pays qu'il avait traversés, une spirale de voix multiples s'enrouler autour d'une intention semblable. Il eut l'intuition d'une vibration de la parole commune aux peuples naissants, et par laquelle, dans la diversité des langues, des mythes et des mystères, ils avaient tenté d'articuler le désordre des hommes dans le désordre du monde. La Parole! La Parole!... (*Biblique* 181)

Die *paroles* der Völker verschwimmen zu einer gleichen Intention, so dass Chamoiseau für „La Parole“ als Ausdruck der Gleichheit neben der Majuskel auch den Singular wählt. Ein

¹¹⁸ Cf. „J'étais revenu au commencement du monde, et j'étais à sa fin, car tout, même les roches, la terre et la crasse sur les arbres, pouvait nourrir ma faim violente de vivre!... Toute vie pouvait entrer en moi, tout le principe vivant, tous les animaux, toutes les substances, toutes leurs alchimies instruites des autres alchimies et capables sans faillir de s'alimenter d'elles... Je suis mangeur total!...“ (*Biblique* 225).

anderes Beispiel ist die Memoria der Völker, die sich in einer einzigen Person konzentriert. Dies gilt für Kalamatia als Trägerin der karibischen Memoria ebenso wie für Déborah-Nicol:

La mémoire des crimes demeure, mes amis! Elle reste dans le sable si on la foule aux pieds! Elle reste dans les arbres si on l'enveloppe d'un oubli officiel! Quand on réussit à la nier massivement, elle sculpte les paysages et trouve son émergence dans une seule créature, une seule, qui survit comme une roche, et qui ressasse en elle ces crimes sans châtement! (Biblique 492f)

Die Vielheit fließt immer wieder zu einer totalen Einheit zusammen. Und diese Totalität ist nicht die Summe aller Verschiedenen, das weiterhin als Einzelnes existiert, ist nicht „Un Total loin des stabilités à tendances closes du Tout et de la Totalité“¹¹⁹, sondern ein gieriges Etwas, das alles um sich herum verschlingt: „une dimension qui pouvait avaler tous les paysages et tous les hommes qu'il [Balthazar] avait rencontrés.“ (Biblique 184). Der Roman ist somit fest im Griff von Totalitäten, in denen alles aufgeht, und Dualitäten, die sich bekriegen oder plötzlich zusammenfließen und eins werden¹²⁰. Nicht die Vielheit bestimmt den Roman, sondern das Eine und das Andere, le même et l'autre. Die Ahnung Richard Burtons, die er in einem Artikel von 1993 formulierte, scheint sich bewahrheitet zu haben:

There is a danger, in short, that Créolité may itself be falling prey to the trap of universalism and essentialism so vigorously denounced in the *Eloge*. The dread suffixe *-ité* is always capable of injecting what Barthes called the ‚virus of essence‘ into even the most dynamic historical concept [...].¹²¹

12.9 Kalamatia, die Schwester Antilias?

Gelegentlich jedoch gerät die Zähflüssigkeit des Romans in Bewegung. Dann treten Personen auf die Bühne des Geschehens, deren Identitäten dem schillernden Spiegelbild ähneln, das bewegtes Gewässer zurückwirft. Ihre Eigenschaften verschwimmen und sind so wenig greifbar wie das Wasser selbst. Wie Polo Carcel und Déborah-Nicol entziehen sie sich geschlechtlichen Kategorien und ziehen Balthazar durch ihre rätselhafte Ausstrahlung in ihren

¹¹⁹ Patrick Chamoiseau, 1997, 313.

¹²⁰ Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Rekurrenz des Adjektivs „total“ im Laufe des ganzen Textes. Hier nur einige Beispiele: „voir d'une manière totale“ (Biblique 299); „peur totale“ (Biblique 301); „je la reçus sans restriction dans les total de tous mes yeux“ (Biblique 309); „un don total offert aux existence“ (Biblique 316); „ordre total“ (Biblique 320); „indignation totale“ (Biblique 321); „en connivence totale“ (Biblique 366); „un instinct total“ (Biblique 428); „elle affrontait la Malédiction d'une manière totale“ (Biblique 471); „en ouverture totale“ (Biblique 525); „manque total“ (Biblique 587); „besoin total“ (Biblique 587); „tension totale“ (Biblique 589) etc.

¹²¹ Richard Burton, 1993, 23. Auch Michel Giraud kritisiert in seinem Artikel „La Créolité: une rupture en trompe-l'œil.“ die universalistische Prägung der *Créolité*, die bereits in *Eloge de la Créolité* zu Tage trete: „[I] est vrai que, dans son avant-dernière page, l'*Éloge* affirme que [...] dans la mesure où la créolité représente une ‚identité-mosaïque‘, ‚une synthèse ouverte‘, ‚la conscience non totalitaire d'une diversité préservée‘, elle ‚est le Tout-monde dans une dimension particulière, et une forme particulière du Tout-monde‘, ‚une mise en relation avec le monde‘ (Bernabé *et al.* 1989: 54, 27-28, 52 et 53). Cependant une fois reconnue cette ‚vitalité créatrice‘, ce ‚processus intégrateur de la diversité du monde‘, c'est aussitôt pour ajouter que son épanouissement se fera ‚en toute authenticité‘ (mais comment définir l'authenticité d'un processus?!) et en opposition à l'Universel, dont il n'est jamais imaginé qu'il puisse être autre chose qu'un ‚alignement déguisé aux valeurs occidentales‘ (*ibid.*: 51).“ Michel Giraud, 1997, 801.

Bann. Auch Sarah-Anaïs-Alicia und Man L'Oubliée gehören insofern zu dieser Gruppe, als ihre Persönlichkeiten nicht ohne weiteres eingeordnet werden können. Wie wir gesehen haben, vereint Man L'Oubliées Figur „dans une plénitude confondante“ (*Biblique* 165) alle möglichen Persönlichkeitstypen in sich. Anaïs-Alicia entzieht sich jeder Kategorisierung durch ihre schwebende Durchlässigkeit. Sie ist nur ein Hauch einer Person und daher wenig greifbar.

Als Beispiel dafür, wie diese fluktuierenden Gestalten zwischen Mann und Frau, Kind und Alter, Dies- und Jenseits den stagnierenden Roman in Bewegung bringen, kann Balthazars Aufenthalt in Indochina dienen. Aus der Kriegsepisode, die aufgrund ihres stereotypen Ablaufs und der übermenschlichen Überlebenskraft irritiert, sticht ein junger, japanischer Soldat heraus, der Balthazar auf eigenwillige Art betrachtet. In seinen Augen findet Balthazar „un impalpable flottement“ (*Biblique* 165) wieder, das ihm neue Kräfte verleiht. Da ihn der junge Soldat stark an Man L'Oubliée erinnert, bricht das Verhältnis zwischen den beiden Figuren für einen kurzen Moment die starre Dualität aus Freund und Feind auf und lässt eine Positionierung im „Dazwischen“ aufleuchten, die in *Biblique des derniers gestes* selten ist.

In die gleiche Richtung zielt der Impuls, die Welt zu verschlingen und von der Welt verschlungen zu werden. Indem ein Teil der Welt in sich aufgenommen wird, werden Gegensatzpaare wie Freund und Feind überflüssig, im Magen zu einem Brei vermengt und gemeinsam verdaut. So verschlingt Balthazar die Frauen, die ihm begegnen, so dass aus dem Gemisch von Eigenschaften, Gesichtern und Körperteilen nur noch Fragmente aufscheinen und bisweilen neu zusammengesetzte Gestalten erstehen. Die Eindrücke haben sich so sehr überlagert, dass es ihm nicht gelingt, seine Frauen-Erinnerungen klar zu strukturieren¹²². Und Balthazar, „mangeur total“ (*Biblique* 225), hat einen unglaublichen Appetit auf das weibliche Geschlecht:

L'agonisant ne savait plus combien de ces jeunes agaçantes se retrouvèrent dans les casseroles de ses désirs, écrasées sous son corps, hachées, percées, creusées, marquées, ciselées à coups de langue, de reins et de morsures. Et lui, dans ces rencontres furtives, inaugurerait cette consommation des femmes qui caractériserait sa vie de chien de guerre. (*Biblique* 630)

Die *diabliesse avaleuse*, deren todbringende Liebesabenteuer Balthazar gierig beäugt – „Il n'avait plus conscience de regarder mais de voir d'une manière totale qui lui viendrait des secousses de son cœur“ (*Biblique* 299) – führt ihn ein in die Welt des Liebesspiels. Die Liebe zwischen eklatanter Schönheit und grausamem Tod, zwischen dem Wasser als Lebensspender

¹²² Cf. *Biblique* 238.

und Todbringer, bereiten Balthazar auf die Frau seines Lebens vor, die seine Art zu lieben am tiefsten prägen wird: Kalamatia.

In Kalamatia werden verschiedene Gestalten zu einer zusammengefügt. Sie ist „gigantesque“ (*Biblique* 646), ist Mann, Weib und Monster zugleich. Sie lässt sich keiner gesellschaftlichen Gruppe ihres kleinen Fischerdorfes zuordnen. Sie gehört mehr der männlichen Bevölkerung des Dorfes an, die in Fischer und Jäger aufgeteilt ist: während die Fischer für die Nahrungsversorgung des Dorfes verantwortlich sind, sorgen die Jäger dafür, dass keine Meeresraubtiere die Bucht unsicher machen. Beide Tätigkeiten sind den Frauen jedoch strikt verwehrt. Kalamatia wächst unbeachtet heran und erlernt von den Jägern die Kunstgriffe des Jagens. Die Jäger weihen sie jedoch nicht deshalb in ihr Handwerk ein, damit sie eines Tages in deren Fußstapfen treten kann, sondern bringen dem Mädchen nur des Spaßes halber das Jagen bei „comme pour lancer une blague dans le monde vivant.“ (*Biblique* 656). In ihren Augen wächst in Kalamatia eine groteske Gestalt heran, deren Funktion nur darin liegen kann, alle zum Lachen zu bringen. Aber Kalamatia sperrt sich auch gegen diese feste Platzanweisung in der Gesellschaft und bricht, indem sie den Kampf mit dem Monster aufnimmt, ein weiteres, noch grundlegendes Tabu.

Auf dem Meer verbringen Kalamatia und Balthazar Momente ausschweifender Sexualität. Der Kampf auf Leben und Tod, der eigentlich mit dem Monster ausgetragen werden sollte, verlagert sich ins Boot, wo Balthazar und Kalamatia sich auf orgiastische Weise bekriegen. Kalamatia verhält sich völlig anders als Balthazar es von einer Frau je erwartet hätte. Sie schreit „comme un verrat ou une bourrique, mais jamais comme une femme“ (*Biblique* 648), beschimpft Balthazar auf übelste Weise und bricht seinen Widerstand. Sie scheint ihn ganz und gar verschlingen zu wollen. Wer schließlich wen penetriert, ist nicht mehr eindeutig bestimmbar. Beide Körper durchdringen einander und schließen sich zu einem Kreis zusammen. Ob das Gefecht auf der Seite des Lebens oder auf der des Todes endet, ist für Balthazar bis zuletzt unklar:

Il finit par admettre qu’il n’était pas en train de coquer avec elle, mais de se battre à mort. *Elle veut mourir, elle veut mourir!* Elle fréquentait la mort à travers lui, comme elle avait voulu le faire en attaquant le monstre. Il eut un sursaut de survie, et réussit à placer quelques gestes dont il était seul maître. [...] Elle le renversait à son tour, et (avec ses doigts, ses orteils et sa langue) le pénétrait de partout, l’explorait comme lui-même l’explorait, à tel point qu’il croyait ressentir des sensations qu’elle devait éprouver, et la voyait réagir autant que lui à ce qu’il recevait. Il crut une fois encore que sa vie était en jeu, qu’elle était devenue folle et se pensait en train d’affronter le monstre de la rade. Il se déchaînait, non seulement à cause des variations insensées du plaisir, mais parce qu’il se sentait talonné par la mort. Il voulut s’échapper, sauter par-dessus bord, mais il lui

revenait, happé par une soif de mordre d'avalier de piocher de battre et de châtier qui le remplissait d'un bien-être infini. (*Biblique* 648f)

Die Trennungslinie zwischen Leben und Tod, Schmerz und Lust, Kampf und Liebe, Rauben und Schenken verschwimmt, wie sich die Grenzen zwischen beiden Leibern und zwischen Leib und Welt auflösen. Bald baden sie in einer Brühe aus Sperma, Exkrementen und Schweiß, die die Fische magisch anzieht. Die Grenzüberschreitungen mit Kalamatia vermögen so für einen Moment selbst Balthazars Sterilität aufzuheben: „Il ne récoltait rien, tout se dissipait dès que son sperme avait séché... – sauf peut-être avec Kalamatia: leur gommier se remplissait de ces poissons charmés par leurs sauces d'amour.“ (*Biblique* 660).

Genauso schillernd wie die geschlechtliche Zugehörigkeit Kalamatias ist ihre unbekannte Herkunft: sie soll am Strand des Dorfes entdeckt worden sein, als eine Quallen-Kolonie die Bucht heimsuchte und das Fischen für einige Zeit unmöglich machte. Keiner weiß, wo sie hergekommen sein mag. Sie scheint ein Kind des Meeres zu sein. Kalamatia weckt die Erinnerung an eine andere mythologische Gestalt der *Créolité*, an Antilia aus *Eau de Café* von Raphaël Confiant. Die Namen Kalamatias und Antilias reimen sich nicht nur, die Frauen sind sich auch in weiterer Hinsicht ähnlich. Beide stammen aus dem Meer, haben Fisch-ähnliche Eigenschaften¹²³ und scheinen eines Tages an Land gespült worden zu sein. Sie handeln instinkthaft und haben einen ungebändigten sexuellen Appetit. Tod und Leben liegen für beide nahe beieinander. Während Antilia mehrmals stirbt und doch weiterlebt, geht wie durch ein Wunder Kalamatia lebendig aus der blutigen Schlacht mit dem Seeungeheuer hervor. Als Balthazar das Tier besiegen kann, gibt es die Frau aus seinem Reich frei, und Kalamatia atmet, obwohl sie minuten- oder gar stundenlang unter Wasser war.

Die Identitäten beider jungen Frauen sind fließend. Antilia wie Kalamatia befinden sich in ständiger Metamorphose, die ihr Wesen schillern lässt wie die Schuppen der Fische. Während Antilia als Verkörperung der kreolischen Antillen fungiert, repräsentiert Kalamatia die Memoria der karibischen Indios. In ihren Ohren, ja in ihrem ganzen Körper hallt das Wehklagen des ausgerotteten Volkes, das sie nur während rauschhafter Exzesse wie im Boot mit Balthazar übertönen kann. In Kalamatias Namen und ihrer Person wird die Erinnerung an das Unglück wachgehalten. Dass das Morden an den Indios mit der Ankunft der europäischen Kolonialisten begann, veranschaulicht die Wortwahl in der Beschreibung von Kalamatias Herkunft: „Elle était apparu sur la plage, petite-fille sans parole, un jour qu'une marée de méduse colonisa la rade.“ (*Biblique* 655). In dem Augenblick als die Bucht kolonisiert wird –

¹²³ Kalamatias Speichel erinnert Balthazar an den Geschmack von Fisch (Cf. *Biblique* 646), ihr Geschlechtsteil an einen Krebs (Cf. *Biblique* 647) und ihre Umarmung an die eines Tintenfisches, der sich an ihm festsaugt (Cf. *Biblique* 646).

wenn auch von Quallen anstelle der Europäer –, nimmt die Kalamität der Indios in einem kleinen, sprachlosen Mädchen Gestalt an.

Die orgiastische Vereinigung von Balthazar und Kalamatia lässt an den mythologisch langen Sexualakt zwischen Thémistocle und der Schlangengöttin Bothrops aus *Eau de Café* denken. Auch Kalamatia nimmt schlangenähnliche Formen an, als sie Balthazar ihren Umarmungen unterwirft. In beiden Fällen dreht sich das Machtverhältnis zugunsten der Frauen um, die beide übermenschliche, göttlich-tierische Züge haben. Während Bothrops, die wie Polo Carcel beide Geschlechter in sich vereint, in Schlangengestalt auftritt, wird Kalamatia als „anaconda mangeur“ (*Biblique* 646) beschrieben. Durch die magische Macht, die Bothrops über die Natur hat, rückt sie in die Nähe Man L'Oubliées. Bothrops und Man L'Oubliée vermögen, die Zeit stillstehen zu lassen und ganz mit der Natur, über die sie absolute Macht haben, zu verschmelzen. Als wollte Chamoiseau augenzwinkernd seine literarische Figur über die Confiants erheben, lässt er Man L'Oubliée auch über die Schlangen herrschen. L'Oubliée kann die Schlangen so schnell fangen, dass das Leben für die Kriechtiere plötzlich sinnentleert ist: „Il [Balthazar] l'avait vue empoigner des serpents qui n'en revenaient pas de trouver plus vif qu'eux et s'en allaient en reptation confuse avec la certitude que le monde n'avait plus aucun sens.“ (*Biblique* 226).

Doch damit nicht genug der Parallelen zwischen beiden Romanen: Nach der Initiation mit Bothrops verfügt Thémistocle über Fähigkeiten, die ihm, wäre er in den Krieg gezogen, sicherlich nützlich gewesen wären. Wie Balthazar kann er sich unsichtbar machen und überall gleichzeitig auftreten. Auch der Frauenverschleiss beider Romanfiguren nimmt ähnliche Dimensionen an. Ruht *Eau de Café* auf dem Antagonismus zwischen Zivilisation und Natur, wird diese Gegenüberstellung in *Biblique* fortgeführt. Dort hat sich die Natur mit Balthazars Kampf gegen die Unterdrückung verbündet. Die wesentlichste Gemeinsamkeit der Romane liegt jedoch in ihrer Affinität zum Wasser. Hielt Confiant der Bevölkerung die Wasseroberfläche als Spiegel vor, in den sie bis tief in ihr verdrängtes Selbst blicken konnten, dreht Chamoiseau die Geste der Selbstbespiegelung um. Balthazar hält nicht sich und seinem dualistischen Weltbild aus Freund und Feind den Spiegel vor, sondern kehrt den Spiegel gegen seine Widersacher. Als Sarah-Anaïs-Alicia schon verschwunden ist, wird ihm klar, dass er die bösen magischen Kräfte nur dann hätte besiegen können, wenn er ihre negative Energie gegen sie selbst gewandt hätte. In seinem Zorn vernichtet er die Spiegel. Er hat ihr zerstörerisches Potential zu spät erkannt.

Balthazar kann in Kontakt mit dem Wasser die Welt über seine Poren in sich aufnehmen. Im Wasser vermengen sich die Leiber. Die Grenze zwischen Welt und Körper ist

wie bei den grotesken Gestalten *Confiants* durchbrochen und der Kreis zwischen oben und unten, hinten und vorne geschlossen. Dennoch könnte der Grundtenor beider Romane unterschiedlicher nicht ausfallen. Ertönt bei *Confiant* ein karnevalistisches Lachen, dessen Vibrationen alles Festgefahrene zum Einsturz bringen wollen, lässt Chamoiseau das Lachen in Moll erklingen. Es ist vom Tod überschattet und von Melancholie gezeichnet. Indem Balthazar es wie die Spiegel als Waffe gegen die Zeitfallen einsetzt, mit denen Yvonnelle den jungen Balthazar heimsucht, kommt sein unschuldiger Charakter abhanden. Die befreiende Wirkung des Lachens geht zwar nicht verloren, aber der gelöste-heitere Klang wird mit schwerem Ernst abgetönt. Das karnevalistische Chaos, das in *Eau de Café* herrschte, wird in *Biblique* immer wieder durch klare Gegensätze und Identifikationen gezügelt, strukturiert und gebändigt.

12.10 Der Kreis schließt sich

Der Liebeskampf Balthazars und Kalamatias stellt eine der lebendigsten Episoden aus *Biblique des derniers gestes* dar. Der zwischen Tod und Leben vermittelnde Kreis, den die Körper der Liebenden formen, wird als Strukturprinzip des Romans in vielerlei Form variiert. Wie die Weihnachtslieder am Ende des Romans anklingen lassen, ist Balthazars Tod nicht absolut, sondern generiert einen Roman über sein Leben. Balthazar folgt damit dem Kreislauf aus Leben und Tod seiner Orchideen, die aus der eigenen Fäulnis auferstehen. Darüber hinaus stellt die Grundsituation des Romans, die Sterbewache, selbst einen Kreis der Verwandten und Freunde um Balthazars Sessel dar: „Les bonnes gens assemblés dans la case structuraient tout ce vrac en eux-même par le simple souci [et la simple douleur] de tenir cercle alentour de cet homme qu'ils aimaient et qui allait mourir sans que rien ni personne n'y puisse quoi que ce soit.“ (*Biblique* 191). Der Kreis bildet schließlich die serielle Struktur der Erinnerungen ab, die, ausgelöst von einem zentralen Ereignis, in konzentrischen Kreisen wie um einen Unruheherd im Wasser entstehen. In Gedanken umrundet er die Stätten seiner Kindheit. Als alter Mann kommt er nach Saint-Joseph zurück und beendet seine Weltumkreisungen dort, wo er sie begonnen hat.

Auch der Erzähler umkreist in seinen metapoetischen Überlegungen obsessiv die Vorstellung von einem Roman: „Cela me plongeait dans une fable circulaire, une spirale indéfinie, forcée de s'observer elle-même pour surprendre [dans ces propres nébuleuses] les contours du personnage Balthazar Bodule-Jules.“ (*Biblique* 428). Spiralförmig umrundet der Erzähler die mögliche Form des Romans. Aber es gelingt ihm nicht, aus der vorgegebenen Bahn auszubrechen und sich dem Zentrum zu nähern. Statt die Vorstellung der Form in die

Schreibweise umzusetzen, bleibt es bei der Reflexion. *L'écriture*, „forcée de s'observer elle-même“, kreist um sich selbst. Die Spirale scheint zum Selbstläufer geworden zu sein.

In der Kindheit Balthazars übernimmt der Kreis eine Schutzfunktion im Überlebenskampf. Sobald Balthazar die Kräfte verlassen und er von der negativen Energie Yvonnettes zerdrückt zu werden droht, zeichnet Man L'Oubliée um sich und das Kind einen Kreis auf den Boden:

La tranquillité radieuse de Man L'Oubliée était très contagieuse. [...] Quand cela ne marchait pas, qu'il chignait sans suspendre, Man L'Oubliée s'asseyait près de lui, et d'un index pointé dessinait un simple cercle autour d'eux. Siwouap. Un cercle. Et tout plongeait dans une sorte de silence sous-marin. Vents. Arbres. Pluies. Craquelures des sécheresses. L'hostilité ambiante coulait dans une épaisseur glauque, à dire qu'une bulle les enveloppait pour apaiser l'enfant qui du coup s'endormait. (*Biblique* 246)

Der gezeichnete Kreis verwandelt sich in eine Blase, die alle Gefahren abwendet und Balthazar das Gefühl verleiht, unter Wasser Schutz gefunden zu haben. Balthazar scheint wieder in den einlullenden Mutterleib zurückgekehrt zu sein. Am Ende des Romans wird diese Schutzfunktion des Kreises immer deutlicher. Nicht nur die im Kreise um Balthazar Wachenden wollen ihn vor dem fatalen Auftritt der Hexe schützen, auch Balthazar selbst zieht sich in den schützenden Bereich seines Innenlebens zurück und schottet sich von der Außenwelt ab. Der Kreis verhindert die bedrohliche Weitung der Identität, die er durch die Erkenntnis seines Scheiterns neu definieren müsste, und verbildlicht den Wunsch, sich gegenüber der äußeren Welt abzugrenzen, statt sich mit ihren Vernetzungen auseinanderzusetzen. Vielmehr geht Balthazars Blick zurück. In der Erinnerung unterzieht er sein Leben einer vereinfachenden Sinnstiftung und schafft Ordnung durch klare Identifikationen: „*tout ce désordre pouvait se maîtriser*“ (*Biblique* 738). Angesichts seines Todes gelingt es Balthazar plötzlich, Klarheit über sein Leben zu gewinnen und die Vorfälle in eindeutiger, uneingeschränkt richtiger Weise zu interpretieren, als ob es nur diese eine Interpretationsmöglichkeit gäbe.¹²⁴ Er scheint die Vielheit seiner Erfahrungen in feste Schablonen zu drücken, ein Kraftakt, dem nur einige Frauenfiguren entgehen. Das Ziel seiner Reise durch die Erinnerung ist schließlich das bessere Verständnis seines Lebens, dem Unklarheiten und Rätselhaftigkeiten zum Opfer fallen:

[C]'est moi qui ai recomposé l'histoire du Désolé selon les exigences de mon manque d'à-présent!... Cette histoire voulait sans doute signifier autre chose, mais j'ai besoin de l'entendre et de le dire comme ça, pour me remplir d'elle et me

¹²⁴ Cf. „[L]a métisse était l'impossible beauté de l'œuvre tragique de cette momie, sa noblesse, sa sanctification; et cette momie de mémoires hystériques était le socle dramatiquement humain du rayonnement à comme dire irréel de cette belle métisse. *La même personne...*“ (*Biblique* 201). Und: „Et là, sur son fauteuil d'agonisant, [...] il put enfin l'identifier [L'angoisse insondable]: ce condor était le fil ultime de l'existence du Che sur les rives de ce monde!“ (*Biblique* 202).

donner le sentiment de mieux comprendre ma vie... ça me rassure de mieux comprendre ma vie en m'accusant de toutes les pauvretés... je joue au martyr... je joue à être lucide et je m'imagine que la lucidité s'aiguise par le désenchantement... (*Biblique* 460)

Oder:

Soudain, il sut pourquoi il avait toujours aimé raconter, et raconter encore, tant dissenter sur ses péripéties, répéter, gonfler, exagérer, mélanger, revenir, s'énerver en descriptions interminables, stagner à l'infini sur de petits détails, dire et redire pour mieux dire... comme pour fixer un temps qui n'avait plus de sens et qui, pour lui, s'était perdu dans sa forme coutumière depuis la nuit de son enfance.“(*Biblique* 239)¹²⁵

Letzteres Zitat aus den Gedanken Balthazars beschreibt den Roman besser als die metapoetischen Erwägungen des Erzählers, die letztlich im Sande verlaufen¹²⁶. Paradigmatisch für die Position des Erzählers ist, dass er wie sein Protagonist einer Flut von Erinnerungen gegenübersteht, die er weder überblicken noch beherrschen kann:

Plus qu'à un homme, j'étais confronté à un système ouvert. Une interaction de faits, d'événements, de sensations, de paroles, de gestes, dont l'architecture était mouvante, incertaine, modifiable par l'irruption d'un élément nouveau qui mettait en relief une composante ancienne. J'écrivais sans fermer quoi que ce soit. Je pouvais me guetter moi-même emporté dans cette aventure. Mon omnipotence ne maîtrisait rien, et mon omniscience ne savait rien. J'allais dedans. Je voulais me maintenir ainsi, dans le remous de cette histoire-histoires qui se développait. Je devais donc agir, combattre et me débattre dans tout cela. Je n'étais plus un Marqueur de paroles dans une assise maintenant balisée entre l'écrit et l'oral, mais un Guerrier dans un champ de bataille dont le point de vue d'ensemble était inexistant, et la fin improbable. J'étais devenu un doute vivant, développant une activité de connaissance dite littérature qui n'avait plus les moyens de tout embrasser, tout dire ou tout comprendre. Elle ne pouvait plus que se situer en moi-même dans une posture nouvelle dans laquelle je m'arc-boutais, m'habituant au réel éclaté, aux vérités hagarde... (*Biblique* 692)

In dieser Passage kommt ein Erzähler zum Vorschein, der sich der Unmöglichkeit seines Unterfangens bewusst ist, sich aber dennoch gegen die Konsequenzen stemmt: „je m'arc-boutais“, bekennt er. Der Roman gibt sich mit der unsicheren Perspektive mitten im Schlachtfeld eben nicht zufrieden. Er kämpft gegen das Wegbrechen der Sicherheiten und formt einen Actionhelden, der auch noch beim Robben durch den Schlamm eine gute Figur

¹²⁵ Cf. auch: „Je suis tissé d'histoires qu'il me reste à comprendre et à élucider. Je suis une énigme à moi-même. Comment comprendre tout cela, avec quel temps et quelle lucidité?“ (*Biblique* 756).

¹²⁶ „Comprendre“ stellt auch Chamoiseaus zentralen Schreibimpuls dar, wie er in *Écrire en pays dominé* erklärt: „Comprendre cette terre dans laquelle j'étais né devint mon exigence. J'étais en elle et elle était en moi. Aller en elle, c'était aller en moi en une boucle sans rivage. Je voulus oublier ce que je savais d'elle, retrouver comme dessous une ruine sa chair véritable dont mes propres chairs avaient fait leur tissu. Je revins au magma de ses émergences. Les livres, la parole, les vieilles mémoires, les traces, les intuitions, les souvenirs bégayés... tout s'érigeait outil de cette enquête du profond.“(105). Und: „Mener joie de l'Écrire aux bouleverses de cette trame dont le *toujours-recommençant* devient une poétique de connaissance, sans dogme ni loi.“ (318). Cf. Patrick Chamoiseau, 1997.

abgibt. Zwar thematisiert der Roman die Unlesbarkeit der Welt¹²⁷, aber er tut dies von einer Warte aus, die die Überschaubarkeit des Geschehens gewährt und deshalb kaum mitten im Geschehen liegen kann. Das Lesen der Zeichen gelingt letztendlich. Ansonsten hätte weder der Erzähler den „discours charnel“ (*Biblique* 264) Balthazars in einen Roman übersetzen, noch Balthazar seine übermenschlichen Fähigkeiten, die er auf Man L'Oubliés Körper, „paysage ouvert“ (*Biblique* 145), abgelesen hat, erlernen können. Was bleibt, ist nicht „incertitude“ und ein „fin improbable“, sondern gelungenes, aber anachronistisches Zeichenlesen, das im Rückblick Sinn stiftet.

Die Angst vor einer unlesbaren Welt und das Zurückziehen hinter die schützenden Wälle des Kreises spiegeln sich in Balthazars Einsiedlerdasein wider, das er am Rande von Saint-Joseph fristet, bevor er sich für den Tod entscheidet. In seinem kleinen Häuschen und seinem kreolischen Garten kehren nach den langen Jahren der chaotischen Entbehrung nun Ordnung und Ruhe ein. Er lebt zurückgezogen und ist mit den kleinen Dingen des Alltags wie Essen, Kochen, Putzen, Urinieren, Gartenarbeit etc. beschäftigt. Aussagen wie „J'aime la fricassée de cochon avec quelques carreaux d'ignames.“ (*Biblique* 756) oder „Vers quatre heures, j'aime éplucher une orange.“ (*Biblique* 757) zeigen dem Leser einen Mann in krassem Kontrast zu dem Krieger Balthazar, der sich verwundet durch den Amazonas schlägt, um Che Guevara zu retten, oder schnell einmal eine Waffenladung beschafft, um aus dem Hinterhalt einige Feinde niederzuzumetzeln. Am Ende sucht Balthazar Schutz, Ordnung und Sauberkeit:

Je récurve la case, la terrasse, l'entrée. Javel. Crésyl. Brosse. Tout sent bon. Une propreté monte de rien comme un bonheur. Après, je passe le torchon mouillé, que j'essore, que je repasse pour essorer encore. Puis je remets les choses à leur place. Ma table. Mes chaises. Mon fauteuil. La mappemonde. Je range les livres au pied de mon lit. Je m'abîme à organiser un ordre sourcilieux que je savoure ensuite, tranquille, heureux de me détendre dans une toile d'énergies maîtrisées. Puis je m'habitue à savourer aussi la lente défaite de cet ordre: mon désordre de vie qui s'installe et qui encrasse, et qui salit, et qui déränge, je vais ainsi le plus

¹²⁷ Cf. Limorelles Suche nach dem Mentô: „Mais le bourg était trop illisible pour moi, je ne savais pas y découvrir les signes. Il me fallait rechercher mon Mentô dans les bois, dans mon milieu vivant, là où mes intuitions pouvaient atteindre l'extrême du plus sensible.“ (*Biblique* 88, Cf. auch *Biblique* 308). Die Mentôs bleiben für Balthazar ebenfalls unerkant: „Ils étaient demeurés invisibles à ses yeux. Comme il aurait tenté de déchiffrer leurs regards, d'élucider leur rire, de contourner cette insignifiance qui les dissimulait!“ (*Biblique* 608). Auch die Gesichter der Feinde Balthazars sind unlesbar: „L'échec transformait leur visage illisible en des masques effrayantes, dignes des danses gigaku ou des scènes démentes de leur théâtre nô.“ (*Biblique* 163). Genau wie die Bäume ihr Geheimnis für sich behalten: „Inutile d'essayer de devenir un arbre. Il faut accepter l'arbre en dehors, indéchiffrable, illisible, juste se mettre en échange avec son inflexible énigme, et accepter l'énigme. [...] Maintenant, il faut regarder, et mieux: il faut voir, et admettre de ne pas comprendre les formes qui se devinent et que l'arbre imagine.“ (*Biblique* 749). Der Erzähler, der auf Balthazars Körper die Geschichten abliest, wendet im Bezug auf die Gäste der Sterbewache ein: „Les corps furent moins lisibles.“ (*Biblique* 104). Auch kann er nicht alle Gesten Balthazars entziffern: „il y avait trop de gestes impossibles à traduire [...], certaines de ses mimiques [...] étaient restées indéchiffrables pour moi, parfois même invisibles.“ (*Biblique* 301).

loin possible, puis je reprends ma brosse, mon Javel, mon torchon. (*Biblique* 753f)¹²⁸

Der Kreislauf aus Ordnung und Unordnung, auf die wieder die Ordnung folgt, strukturiert Balthasars Leben und gibt ihm Halt. Ritualisierte Handlungen wie die sorgfältige Reinigung seines Napfes nach jeder Benutzung oder das Flickern seiner Hemden bilden seine „colonne vertébrale“ (*Biblique* 756), ohne die er in sich zusammenbrechen würde. Indem Balthazar peinlich genau auf die Wiederherstellung von Ordnung und Sauberkeit achtet, versucht er, sein Leben zu ordnen. Seine Handlungen wiederholen die Bewegung, die auch seine Erinnerung vollzieht:

Il y a un plaisir à vider la grande armoire, à tout sortir, à relire les lettres, les journaux, les papiers, ces objets qui viennent de si loin, chargés de tant de souvenirs. J’essuie tout car une poussière mystérieuse passe les portes et se répand profond. Puis je remets tout en place, comme si je remisais avec soin diverses parts de ma vie. Chaque lettre, chaque papier, chaque bout de toile est une histoire. Je suis tissé d’histoires qu’il me reste à comprendre et à élucider. (*Biblique* 756)

Balthazar ist ganz in seinen Schutzkreis eingeschlossen. Ihn kann nichts mehr erreichen: „je suis hors d’atteinte.“ (*Biblique* 759). Er ist abgeschottet in seinem „cocon végétal“ (*Biblique* 34) aus Pflanzen, deren Präsenz ihm viel wichtiger ist als die der Menschen. Die Darstellung seines Zugangs zur Natur orientiert sich am Kleinen und Unscheinbaren: am Geräusch der Fliegen, am Prasseln des Regens, an den winzigen Aschepartikeln, die der Wind von der Zuckerrohrernte zu seinem Haus weht, an den „blancheurs infimes“, „invisibles“, „presque vaporeuses“ (*Biblique* 751) der Fromager-Frucht, am Werden und Vergehen des Grases, „qui n’a ni commencement ni fin, qui va en revenant déjà.“ (*Biblique* 750). Die Zyklone, Vulkane, Urwaldriesen, Sumpfgebiete, kurz, die „paysage grandiose“, die Chamoiseau bei seiner Vorstellung eines Romanprojekts als Schnittpunkte der „Lieux“ geplant hatte, liegt in weiter Ferne.

Die Beschaulichkeit des Lebens, das Balthasar in der Gesellschaft seiner Pflanzen und Tiere verbringt, weckt Anklänge an *Pluie et vent sur Télumée Miracle* von Simone Schwarz-Bart. Schon in *Texaco* hatte Chamoiseau auf Schwarz-Barts Text Bezug genommen. Doch dort diente die Passage des „Noutéka des mornes“ nur als Zwischenstop auf dem Weg in die Stadt, da die Noutéka-Utopie von Anfang an anachronistisch und deshalb zum Scheitern verurteilt war. In *Biblique des derniers gestes* dagegen handelt es sich bei Balthasars Einsiedlerdasein auf den Hügeln von Saint-Joseph tatsächlich um die letzte Station auf seinem Lebensweg. Balthasar ist abgeklärt und weiß, dass er keine großen Sprünge, keine großen

¹²⁸ Cf. auch: „La nuit, [...] je m’endors, puis je prends plaisir à m’éveiller pour juste me rendormir sous l’émoi de la tôle.“ (*Biblique* 754).

Taten mehr vollbringen wird. Wie Télumée hält er sich aufrecht bis zum Schluss, „debout, comme il l’avait toujours été face aux bêtes de guerre des armées coloniales“ (*Biblque* 35). Seine letzten Bewegungen, „empreints de majesté“ (*Biblque* 773) verleihen ihm die Würde, die auch Télumée ausstrahlt, eine Frau, die aufgrund ihres Durchhaltevermögens und ihres Lebenswillens von allen „Miracle“ genannt wird. Ihre Lebensgeschichte schließt mit einer Passage aus Resignation und einer Portion Stolz und freudiger Rührung, deren Grundtenor der Beschreibung der letzten Gesten Balthazars nicht unähnlich ist:

Comme je me suis débattue, d’autres se débattont, et, pour bien longtemps encore, les gens connaîtront même lune et même soleil, et ils regarderont les mêmes étoiles, ils y verront comme nous les yeux des défunts. J’ai déjà lavé et rincé les hardes que je désire sentir sous mon cadavre. Soleil levé, soleil couché, les journées glissent et le sable que soulève la brise enlèvera ma barque, mais je mourrai là, comme je suis, debout, dans mon petit jardin, quelle joie!... (*Télumée* 255)

Schwarz-Bart wurde des öfteren vorgeworfen, ein Lebensmodell vorzuführen, dass kollektiv nicht umsetzbar und nicht zukunftstauglich ist. Aber während die Abgeklärtheit Télumées von einem Sinn für die Realität zeugte, verliert Chamoiseaus Romanschluss mit der Lösung aller Probleme durch „amour-grand“ an Glaubwürdigkeit. Nach der Konstituierung eines kulturellen kreolischen Backgrounds und der Aktivierung der Memoria, die bisher im Vordergrund von Chamoiseaus wie *Confiants* Romanen gestanden haben, müsste nun aufgezeigt werden, wo die Zukunft der *Créolité* liegt. Während Chamoiseau in der Theorie von der Vernetzung des „Lieu“ Martinique mit der „Pierre-Monde“ spricht, kehrt der Roman zur Bodenhaftung zurück und wendet den Blick in die Vergangenheit eines gescheiterten Revolutionärs von gestern.¹²⁹

Wie die beschauliche Erzählhaltung, die an einen frühen Roman Guadeloupes anknüpft, wendet sich Balthazars Blick am Ende seiner Lebensgeschichte der Vergangenheit zu. In

¹²⁹ Während Chamoiseau der literarische Schritt in die Welt (noch) nicht gelingen will, scheint *Confiant* im Sumpf seiner zahlreichen gleich und einfach gestrickten Stadtrömer versunken. In der Forschung wurde die Rückwärtsgerichtetheit der Autoren der *Créolité* als „gardiens d’héritages“ (Marie-Céline Lafontaine, 1983, 2144) bereits des Öfteren kritisiert. Michel Giraud wendet ein, dass die Inventarisierung des kreolischen *patrimoine* nicht in einer ethnologischen Neutralität vonstatten gehe, sondern im Dienst der aktuellen Bestrebungen der *Créolité* stehe: „Leurs discours et leurs actes tendent en effet à réduire – précisément sous les espèces de la créolité – les *identités* antillaises à un patrimoine, qui est certes vu comme le produit d’une histoire complexe, mais d’une histoire cristallisée en une tradition à laquelle ils veulent que l’on reste fidèle alors même qu’ils l’idéalisent largement et, donc, la reconstruisent en fonction de leurs exigences présentes et de l’avenir auquel ils aspirent. [...] [L]a littérature de la créolité, en particulier les romans de Chamoiseau et de *Confiant*, s’attache plus à la célébration nostalgique de la particularité d’un passé déjà révolu et à l’évocation conservatrice d’un folklore dans une large mesure en déhérence qu’à la prospection d’un avenir commun particulièrement incertain.“ Cf. Michel Giraud, 1997, 800f. Auch Richard Burton vertritt die Ansicht, die *Créolité* sei trotz ihrer zukunftsorientierten Theorie in einigen Punkten vergangenheitszugewandt: „Prospective and progressive in theory, *Créolité* is in practice often retrospective, even regressive, in character, falling back, in a last desperate recourse against decreolization, into the real or imagined creole plenitude of *an tan lontan* (olden times), of Martinique and Guadeloupe as they were before the „fall“ of departmentalization or the massive disruptions of the 1960s.“ Richard Burton, 1993, 23.

seinen Augen werden die Berge Martiniques in Gedanken an die *nègres marrons* zu einem „bel espace de liberté“ (*Biblique* 34), als wolle er die Realität seines Landes nicht mehr sehen. Auch seine Haustiere, die gezähmten Kolibris, die seine Terrasse umschwirren, wirken in dieser Hinsicht verstörend. Die Vögel, „ivres de sucre et de vie sédentaire“ (*Biblique* 34) geben doch das Bild einer entfremdeten, konsumorientierten, durch Zucker bezähmten Gesellschaft wieder, die er sonst sehr heftig kritisiert. Von den Schmetterlingen, die die Tourismusbranche zu zähmen gedenkt, damit sie in den Gartenlauben die Touristen umflattern, unterscheiden sich Balthazars Kolibris jedenfalls nicht grundlegend¹³⁰.

Balthazar war als Schüler Man L'Oubliés immer schon ein Herrscher über die Natur. Dieses Wissen macht er sich vor allem in seinen Kriegsjahren zur Sicherung des eigenen Lebens zu Nutze. Beim Kampf gegen die Unterdrückung stand ihm die Natur immer als Alliierte beiseite. An seinem Lebensabend schwingt sich Balthazar jedoch zum Alleinherrscher über seinen kleinen Garten auf:

Le jardin devenait un fouillis inextricable. C'était en fait un champ de bataille. Il y percevait les mouvements, manœuvres, résistances et massacres. Cet espace, où il avait recherché la beauté et la sérénité, le renvoyait à la violence qu'il avait pratiquée toute sa vie. Son âge lui montrait à quel point seul dominait le principe vital. [...] Les cultures relayaient ces pulsions. [...] Quand il eut bien accepté tout cela, il sortit des immobilités pour entrer dans la bataille du jardin. Il ne recherchait plus l'ordre équitable des beautés domestiques, mais l'auto-organisation des énergies, l'équilibre négocié des puissances. Il raisonnait telle ou telle liane. Il contenait telle branche avec son sécateur qui ne le quittait plus. Il déchoukait des rhizomes agressifs, orientait leur horde... Pour qui ne savait pas voir, cela ressemblait à cette prolifération furieuse qui avait envahi la maison Timoléon¹³¹. Mais, pour lui, une autre de [sic!] forme de beauté surgissait. Plus fragile mais plus saine. Plus tremblante mais mieux proche de la vie. Il parvenait à rassurer les plantes pour qu'elles acceptent les autres. Ils leur accordait assez de soleil pour qu'elles tentent (sans renoncer à elles) l'aventure du concert, du contact, du partage, comme une invocation adressée à lui-même. (*Biblique* 741)

Seine Herrschaft stellt ein Machtverhältnis unter den Pflanzen her, das „plus saine“ und „mieux proche de la vie“ sein soll als das Leben selbst. Statt der „prolifération du vivant“ ihren Lauf zu lassen, legt er selbst Hand an, um für Ordnung in seinem Garten zu sorgen und die „agressiven“ Pflanzen im Zaum zu halten. Er scheint den unerbittlichen Kampf ums Überleben als Ausdruck einer ungeheuren Vitalität auch im Reich der Natur nicht mehr zu ertragen. Am Anfang des Romans ist in Bezug auf Balthazars Garten von „ciselures végétales“ (*Biblique* 34) die Rede. Im Bild der Ziselierung kommt zum Ausdruck, dass die Natur in der Umgebung des Hauses unter der Herrschaft der Künstlichkeit steht. Balthazar

¹³⁰ Cf. „Dresser des papillons pour qu'ils dansent à l'entour des guinguettes.“ (*Biblique* 701).

¹³¹ Der Verweis auf die Natur, die langsam von Déborah-Nicols Haus Besitz ergreift, ist insofern interessant, als das Haus von der Außenwelt abgeschnitten war – „cette maison préservée du dehors“ (*Biblique* 366) – und sich wie Balthazars Haus hinter einem künstlichen Schutzwall befand.

prägt dem Garten sein eigenes, vom Krieg gezeichnetes Bild auf, so dass der Garten zum „prolongement de sa propre volonté“ (*Biblique* 36) wird. Kein Wunder also, dass er im ungezähmten Treiben der Pflanzen einen Kriegsschauplatz zu sehen glaubt.

Die Einflussnahme auf das Reich der Natur katapultiert ihn aus dem Naturzusammenhang, in dem er einst ganz aufgehoben war¹³². Das Wuchernde, das noch bei *Texaco* den Bau des Romans selbst ausgemacht hat, wird bezähmt und kontrolliert wie der Erzähler die wuchernde Erinnerung Balthazars in einen geordneten Text transformiert. Am Ende oktroyiert Balthazar dem lebendigen Prinzip, das die Natur eben zur Natur macht – „le tournoiement hasardeux du vivant“ hieß es in *Texaco* –, ein Gleichgewicht des respektvollen, liebenden Miteinanders auf, das stark an die Neutralisierung des Krieges mit Yvonnette durch „amour-grand“ erinnert. Damit geht jedoch nicht nur die Lebendigkeit der Natur, sondern auch die des Romans selbst verloren. Die Natur nimmt nach Balthazars Tod das Haus und den Garten langsam wieder in ihren Besitz, und es stellt sich ein wirklich natürliches Gleichgewicht ein. Es bleibt abzuwarten, ob auch Chamoiseau zur naturhaften Lebendigkeit eines Romans wie *Texaco* zurückfinden wird.

¹³² Cf. „Il n’y a pas de place pour moi dans cette alchimie qui appelle toutes les vies d’alentour. Les papillons savent. Les abeilles savent. Les mouches savent. Les hannetons savent. Les coccinelles savent. Les chenilles savent. Les fourmis savent. Ou plutôt s’ils ne savent pas, ils sont dans ce mouvement de la vie qui s’organise pour durer, qui veille à se répandre, et je me dresse là comme un obstacle.“ (*Biblique* 752).

Literaturverzeichnis**1 Primärliteratur**

- Alexis, Jacques Stephen. *Compère Général Soleil*. Paris: Gallimard, 1955.
- Alexis, Jacques Stephen. *Les arbres musiciens*. Paris: Gallimard, 1957a.
- Alexis, Jacques Stephen. *L'espace d'un cillement*. Paris: Gallimard, 1983.
- Alexis, Stephen. *Le Nègre masqué*. Port-au-Prince: Les Editions Fardin, 1933.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Yves-Gérard Le Dantec and Claude Pichois. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- Benn, Gottfried. *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*. Ed. Bruno Hillebrand. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- Beurnier, Reine. *Antilles...* Paris: Editions Jean Crès, 1934.
- Celan, Paul. *Der Meridian und andere Prosa*. Ed. Beda Allemann and Stefan Reichert. Frankfurt/M.: Bibliothek Suhrkamp, 1988.
- Césaire, Aimé. *Zurück ins Land der Geburt*. Französisch und deutsch. Trans. Janheinz Jahn. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967.
- Césaire, Aimé. *Moi, laminaire...* Paris: Seuil, Collection Points, 1982.
- Chamoiseau, Patrick, and Jean-Luc de Laguarigue. *Elmire des sept bonheurs. Confidences d'un vieux travailleur de la distillerie Saint-Etienne*. Habitation Saint-Etienne: Gallimard, 1998.
- Chamoiseau, Patrick, and Jean-Luc de Laguarigue. *Tracées de mélancolies*. Habitation Saint-Etienne: Editions Traces, 1999.
- Chamoiseau, Patrick, and Jean-Luc de Laguarigue. *Cases en Pays-Mêlés*. Habitation Saint-Etienne: Editions Traces, 2000.
- Chamoiseau, Patrick. *Manman Dlo contre la fée Carabosse*. Paris: Editions Caribéennes, Collection Veillées Vivantes, 1982.
- Chamoiseau, Patrick. *Chronique des sept misères*. Paris: Gallimard, 1986.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1988.
- Chamoiseau, Patrick. *Au temps de l'antan. Contes du pays martinique*. Paris: Hatier, 1989.
- Chamoiseau, Patrick. *Texaco*. Paris: Gallimard, 1992.
- Chamoiseau, Patrick. *Une enfance créole I. Antan d'enfance*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1996.
- Chamoiseau, Patrick. *Une enfance créole II. Chemin-d'école*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1996.
- Chamoiseau, Patrick. *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1997.
- Chamoiseau, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, 2002.
- Condé, Maryse. *Une saison à Rihata*. Paris: Laffont, 1981.
- Condé, Maryse. *Ségou I. Les murailles de terre*. Paris: Laffont, 1984.
- Condé, Maryse. *Ségou II. La terre en miettes*. Paris: Laffont, 1985.

- Condé, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*. Paris: Mercure de France, 1986.
- Condé, Maryse. *La vie scélérate*. Paris: Seghers, 1987.
- Condé, Maryse. *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*. Paris: Seghers, 1988.
- Condé, Maryse. *Traversée de la Mangrove*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1989.
- Condé, Maryse. *Les derniers rois mages*. Paris: Mercure de France, 1992.
- Condé, Maryse. *La colonie du nouveau monde*. Paris: Laffont, 1993.
- Confiant, Raphaël. *Le Nègre et l'Amiral*. Paris: Grasset, Collection Livre de Poche, 1988.
- Confiant, Raphaël. *Eau de Café*. Paris: Grasset, Collection Livre de Poche, 1991.
- Confiant, Raphaël. *Ravines du devant-jour*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1993.
- Confiant, Raphaël. *Commandeur du sucre*. Paris: Ecriture, Collection Pocket, 1994(a).
- Confiant, Raphaël. *Bassin des Ouragans*. Paris: Editions Mille et une Nuits, 1994(b).
- Confiant, Raphaël. *L'Allée des Soupirs*. Paris: Grasset, 1994(c).
- Confiant, Raphaël. *Contes créoles des Amériques*. Paris: Stock, 1995.
- Confiant, Raphaël. *La Vierge du Grand Retour*. Paris: Grasset, 1996.
- Confiant, Raphaël. *Le meutre du Samedi-Gloria*. Paris: Mercure de France, 1997.
- Confiant, Raphaël. *L'Archet du colonel*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1998.
- Confiant, Raphaël. *Régisseur du rhum*. Paris: Ecriture, Collection Pocket, 1999(a).
- Confiant, Raphaël. *La dernière java de Mama Josepha*. Paris: Editions Mille et une Nuits, 1999(b).
- Confiant, Raphaël. *Mamzelle Libellule*. Paris: Le Serpent à Plumes, Collection Motifs, 2000(a).
- Confiant, Raphaël. *Le Cahier de Romances*. Paris: Gallimard, Collection Haute Enfance, 2000(b).
- Confiant, Raphaël. *La lessive du diable*. Paris: Ecriture, 2000(c).
- Confiant, Raphaël. *Brin d'amour*. Paris: Mercure de France, 2001.
- Confiant, Raphaël. *Nuée ardente*. Paris: Mercure de France, 2002(a).
- Confiant, Raphaël. *Morne-Pichevin*. Paris: Bibliophane Daniel Radford, 2002(b).
- Confiant, Raphaël. *La Dissidence*. Paris: Ecriture, 2002(c).
- Depestre, René. *Hadriana dans tous mes rêves*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1988.
- Depestre, René. *Le mâât de cocagne*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1979.
- Gide, André. *Journal. 1889 - 1939*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- Glissant, Edouard. *La Lézarde*. 1958. Paris: Gallimard, 1997(a).
- Glissant, Edouard. *Le Quatrième Siècle*. 1964. Paris: Gallimard, 1997(b).
- Glissant, Edouard. *Malemort*. 1975. Paris: Gallimard, 1997(c).
- Glissant, Edouard. *La Case du Commandeur*. 1981. Paris: Gallimard, 1997(d).
- Glissant, Edouard. *Mahagony*. 1987. Paris: Gallimard, 1997(e).
- Glissant, Edouard. *Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1993.

- Glissant, Edouard. *Sartorius*. Paris: Gallimard, 1999.
- Laferrière, Dany. *L'odeur du café*. Montréal: VLB Editeur, 1991.
- Laferrière, Dany. *Le charme des après-midi sans fin*. Outremont: Lanctôt Editeur, 1997.
- Leblond, Marius-Ary. *Ulysse, Cafre*. Tours: Maison Mame, 1940.
- Loti, Pierre. *Le mariage de Loti*. 1880. Paris: Calmann-Lévy, 1913.
- Maximin, Daniel. *L'Isolé Soleil*. Paris: Seuil, 1981.
- Maximin, Daniel. *Soufrières*. Paris: Seuil, 1987.
- Maximin, Daniel. Paris: *L'Île et une nuit*. Seuil, 1995.
- Perse, Saint-John. *Œuvre poétique*. vol. 1. Paris: Gallimard, 1960.
- Pineau, Gisèle. *L'espérance-macadam*. Paris: Stock, Collection Le Livre de Poche, 1995.
- Pineau, Gisèle. *L'Âme prêtée aux oiseaux*. Paris: Stock, Collection Le Livre de Poche, 1998.
- Pineau, Gisèle. *La Grande Drive des esprits*. Paris: Le Serpent à Plumes, Collection Motifs, 1999.
- Price-Mars, Jean. *Ainsi parla l'oncle*. Ottawa: Editions Leméac, Collections Caraïbes, 1973.
- Richer, Clément. *Ti-Coyo et son requin*. Paris: Librairie Plon, 1941.
- Roumain, Jacques. *La montagne ensorcelée*. 1931. Paris: Editions Messidor, 1987.
- Roumain, Jacques. *Gouverneurs de la rosée*. 1944. Pantin: Le Temps des Cerises, 2000.
- Saramago, José. *Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*. Paris: Seuil, Collection Points, 1972.
- Tardon, Raphaël. *La Caldeira*. 1948. Paris [et al.]: Ibis Rouge, 2002.
- Zobel, Joseph. *Les jours immobiles*. 1946. Nendeln: Kraus Reprint, 1970.
- Zobel, Joseph. *Diab'là*. 1947. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1975.
- Zobel, Joseph. *Quand la neige aura fondu*. Paris: Editions Caribéennes, 1979.
- Zobel, Joseph. *La Rue Cases-Nègres*. 1950. Paris: Présence africaine, 1974.

2 Sekundärliteratur

- Adélaïde-Merlande, Jacques, and Jean-Paul Hervieu. *Les volcans dans l'histoire des Antilles*. Paris: Karthala, 1996.
- Alexis, Jacques Stephen. „Du réalisme merveilleux des Haïtiens.“ *Présence africaine* 7/11 (1956/57): 245-271.
- Alexis, Jacques Stephen. „Où va le roman?“ *Présence africaine* 12/13 (1957b): 81-101.
- Antoine, Régis. *Les Ecrivains français et les Antilles. Des premiers Pères blancs aux surréalistes noirs*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1978.
- Antoine, Régis. *La Littérature franco-antillaise*. Paris: Karthala, 1992.
- Appleton, Jay. *The Poetry of Habitat*. Hull: UP, 1978.
- Arnold, A. James, et al., Eds. *A History of literature in the Caribbean*. vol. 1. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1994.
- Arnold, A. James. „Créolité: Cultural Nation-Building or Cultural Dependence?“ *(Un)Writing Empire*. Ed. Theo D'haen. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998. 37-48.
- Arnold, A. James. „Perilous Symmetry: Exoticism and the Geography of Colonial and Postcolonial Culture“. *Geo/graphics. Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*. Ed. G. Henry Freeman. French Literature Series Volume XXX. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003. 1-28.
- Ashcroft, Bill, et al., Eds. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995.
- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trans. Alexander Kaempfe. München: Carl Hanser, 1969.
- Bader, Wolfgang. „Ästhetische Ortsbestimmungen eines karibischen Autors. Zum Werk von Edouard Glissant. „Der Karibische Raum zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Ed. Reinhard Sander. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1984. 237-257.
- Balutansky, Kathleen. „Créolité in question: Caliban in Maryse Condé's ‚Traversée de la Mangrove‘“. *Penser la Créolité*. Eds. Maryse Condé and Madeleine Cottenet-Hage. Paris: Karthala, 1995. 101-111.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Paris: Seuil, Collection Points, 1970.
- Bernabé, Jean, et al., *Eloge de la Créolité. Edition bilingue français / anglais*. Paris: Gallimard, 1993.
- Beti, Mongo, and Odile Tobner. *Dictionnaire de la Négritude*. Paris: L'Harmattan, 1989.
- Bitterli, Urs. „Die exotische Insel.“ *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Ed. Thomas Koebner and Gerhart Pickerodt. Frankfurt/M.: Athenäum, 1987. 11-30.
- Bloch, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1962.
- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Bongie, Chris. „The (un)exploded volcano: creolization and intertextuality in the novels of Daniel Maximin.“ *Calaloo* 17 (1994): 627-642.
- Bongie, Chris. „(Un)ending Colonialism: Post-Colonial Identities and Postmodern Ambivalence in Edouard Glissant's *Mahogany*.“ *(Un)Writing Empire*. Ed. Theo D'haen. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998. 49-80.
- Bouchard, Monique. *Une lecture de 'Pluie et Vent sur Télumée Miracle' de Simone Schwarz-Bart*. Paris: L'Harmattan, 1990.

- Brahimi, Denise. „Pierre Loti, du roman exotique au roman colonial.“ *Le Roman Colonial*. Ed. Centre d'études francophones d l'université de Paris XIII. vol. 1. Paris: L'Harmattan, 1987. 15-27.
- Brahimi, Denise. „Enjeux et risques du roman exotique français.“ *L'Exotisme*. Ed. Alain Buisine and Norbert Dodille. Paris: Didier-Erudition, 1988. 11-18.
- Britton, Celia. „The (De)Construction of Subjectivity in Daniel Maximin's L'Ile et une nuit.“ *Paragraph* 24 (2001): 44-58.
- Britton, Celia. „Place, Textuality and the Real in Glissant's Mahagony.“ *Ici-Là. Place and displacement in Caribbean Writing in French*. Ed. Mary Gallagher. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003. 83-99.
- Brüggemann, Heinz. „Die Erfindung der Stadt-Natur. Ästhetische Wahrnehmungsformen des Urbanen in der Moderne.“ *Ästhetik und Naturerfahrung*. Ed. Jörg Zimmermann et al. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1996. 385-404.
- Burton, Richard. „Comment peut-on être martiniquais? The recent work of E. Glissant.“ *The Modern Language Review* 79 (1984): 301-12.
- Burton, Richard. „Ki moun nou ye? The idea of difference in contemporary French West Indian.“ *New West Indian Guide* 67 (1993): 5-32.
- Burton, Richard. *Le roman marron. Etudes sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Butlin, Nina Hopkins. „Les Arbres musiciens de Jacques Stéphen Alexis: l'ekphrasis comme acte de survie culturelle.“ *French-Studies-in-Southern-Africa* 27 (1998): 11-26.
- Cailler, Bernadette. „Le Négateur-terre dans les romans d'Edouard Glissant.“ *Interdisciplinary Dimensions of African literature*. Ed. Kofi Anyidoho et al. Washington: Three Continents Press, 1085. 53-63.
- Casteel, Sarah Phillips. „New World Pastoral. The Caribbean Garden and Emplacement in Gisèle Pineau and Shani Mootoo.“ *Interventions* 5 (2003): 12-28.
- Chamoiseau, Patrick. „Reflections on Maryse Condé's 'Traversée de la Mangrove'.“ *Calaloo* 14.2 (1991): 389-95.
- Chamoiseau, Patrick. „Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit.“ *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Ed. Ralph Ludwig. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1994(a). 151-158.
- Chamoiseau, Patrick. *Guyane. Traces-mémoires du baigne*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1994(b).
- Chamoiseau, Patrick. *Ecrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1997.
- Chamoiseau, Patrick, and Raphaël Confiant. *Lettres créoles*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1999.
- Chamoiseau, Patrick. *Livret des villes du deuxième monde*. Paris: Monum, Editions du Patrimoine, 2002.
- Chancé, Dominique. „De Chronique des sept misères à Biblique des derniers gestes, Patrick Chamoiseau est-il baroque?“ *MLN* 188.4 (2003): 867-94.
- Chaulet-Achour, Christiane, and Daniel Maximin. „Sous le signe du colibri. Traces et transferts autobiographiques dans la trilogie de Daniel Maximin“. *Postcolonialisme &*

- Autobiographie: Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin.* Eds. Alfred Hornung and Ernstpeter Ruhe. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998. 203-223.
- Chalet-Achour, Christiane. *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin.* Paris: Karthala, 2000.
- Chevrier, Jacques, ed. *Poétiques d'Edouard Glissant.* Paris: Université de Paris-Sorbonne Press, 1998.
- Condé, Maryse. „La littérature féminine de la Guadeloupe: Recherche d'identité.“ *Présence africaine* 99/100 (1976): 155-66.
- Condé, Maryse. *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française.* Paris: L'Harmattan, 1979.
- Condé, Maryse. „Notes sur un retour au pays natal.“ *Conjonction: revue franco-haïtienne* 176 (1987): 7-23.
- Condé, Maryse, and Madeleine Cottenet-Hage. Eds. *Penser la créolité.* Paris: Karthala, 1995.
- Confiant, Raphaël. *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle.* Paris: Stock, 1993.
- Confiant, Raphaël, and David Damoison. *Les maîtres de la parole créole.* Paris: Gallimard, 1995.
- Corzani, Jack. *La littérature des Antilles – Guyane française.* 6 vol. Fort-de-France: Désormeaux, 1978.
- Corzani, Jacques. „La fortune littéraire de la ‚catastrophe de Saint-Pierre‘. Entre commémoration et mythification: le jeu des idéologies.“ *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D'une Soufrière à l'autre.* Ed. Alain Yacou. Paris: Karthala, 1999. 75-97.
- Damas, Léon. *Poètes d'expression française.* Paris: Seuil, 1947.
- Dash, J. Michael. „Le cri du Morne: La Poétique du paysage césarien et la littérature antillaise.“ *Soleil éclaté. Mélanges offertes à Aimé Césaire à l'occasion de son 70^e anniversaire.* Ed. Jacqueline Leiner. Tübingen: Narr, 1984. 101-10.
- Dash, J. Michael. „No Mad Art: The Deterritorialized Deparleur in the Work of Edouard Glissant.“ *Paragraph* 24 (2001): 105-116.
- Dash, J. Michael. „The Madman at the Crossroads: Delirium and Dislocation in Caribbean Literature.“ *Profession* (2002): 37-43.
- Dauphiné, James. „L'Exotisme dans le ‚Cahier d'un retour au pays natal‘ d'Aimé Césaire.“ *Actes du colloque international 'Exotisme et création' (Lyon 1983):* 185-90.
- De Souza, Pascale. "La Représentation du paysage dans la littérature romanesque des Antilles françaises." Diss. Maryland U, 1997.
- Deblaine, Dominique. "*Simone Schwarz-Bart: Imaginaire et espace créole.*" Diss. Bordeaux U, 1989.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Rhizom.* Trans. Dagmar Berger et al. Berlin: Merve Verlag, 1977.
- Depestre, René. *Bonjour et adieu à la négritude.* Paris: Seghers, 1980.
- Depestre, René. *Le métier à métisser.* Paris: Stock, 1998.
- Dumontet, Danielle. *Der Roman der französischen Antillen zwischen 1932 und heute.* Frankfurt/M.: Peter Lang, 1993.

- Duncan, James. „Sites of representation: Place, time and the discourse of the Other.“ *Place/Culture/Representation*. Ed. James Duncan and David Ley. London, New York: Routledge, 1993. 39-56.
- Du Rivage, François. „Texaco: From the Hills to the Mangrove Swamps.“ *Thamyris* 6.1 (1999): 35-42.
- Durix, Jean-Pierre. „Le Réalisme magique: genre à part entière ou ‘auberge latino-américaine’.“ *Le Réalisme merveilleux*. Ed. Centre d’Etudes Littéraires Francophones et Comparées. Paris: L’Harmattan, 1998. 9-18.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1991.
- Fau, Christine. „Traversée de la Mangrove de Maryse Condé.“ *Revue Francophone* 9.2 (1994): 53-63.
- Fitter, Chris. *Poetry, space, landscape. Toward a new theory*. Cambridge: UP, 1995.
- Flach, Werner. „Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung.“ *Landschaft*. Ed. Manfred Smuda. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 11-28.
- Fleischmann, Ulrich. „Zum Problem der Literaturgesellschaft im karibischen Raum.“ *La Literatura Latinoamericana en el Caribe*. Ed. A. Losada. Berlin: Freie Universität Berlin Press, 1983. 49-115.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Gauvin, Axel. *Du créole opprimé au créole libéré. Défense de la langue réunionnaise*. Paris: L’Harmattan, 1977.
- Gewecke, Frauke. „Magischer Realismus und Vaudou. Zur Kategorie des ‘magischen Denkens’ als Gestaltungsprinzip der neueren lateinamerikanischen Literatur.“ *Iberoamérica. Historia - sociedad - literatura*. Ed. José Manuel López de Abiada and Titus Heydenreich. München: Wilhelm Fink, 1983. 239-61.
- Giraud, Michel. „La Créolité: Une rupture en trompe-l’œil.“ *Cahiers d’études africaines* 37.4 (1997): 795-811.
- Glissant, Edouard. *Soleil de la Conscience*. Paris: Gallimard, 1956.
- Glissant, Edouard. *L’Intention poétique*. Paris: Gallimard, 1964.
- Glissant, Edouard. *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1981.
- Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Glissant, Edouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997(f).
- Green, Martin. *Dreams of adventure. Deeds of empire*. London/Henley: Routledge and Kegan, 1980.
- Gyssels, Kathleen. *Filles de solitude. Essai sur l’identité antillaise dans les (auto)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*. Paris: L’Harmattan, 1996.
- Hallward, Peter. *Absolutely postcolonial. Writing between the Singular and the Specific*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2001.
- Harth, Dietrich. „Exotismus.“ *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Ed. Dieter Borchmeyer and Viktor Zmegac. Tübingen: Niemeyer, ²1994. 135-138.
- Hayes, Jarrod. „Looking for Roots among the Mangroves.“ *Centennial Review* 42.3 (1998): 459-474.

- Heady, Margaret. „Le Merveilleux et la conscience marxiste dans *Les Arbres musiciens* de Jacques-Stéphen Alexis.“ *Etudes francophones* 17 (2002): 113-124.
- Heidbrink, Ludger. „Die ästhetische ‘Trauer’ der Moderne als Kritik des naturgeschichtlichen Denkens.“ *Ästhetik und Naturerfahrung*. Ed. Jörg Zimmermann et al. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1996. 355-67.
- Hewitt, Leah. „Inventing Antillean Narrative: Maryse Condé and Literary Tradition.“ *Studies in twentieth century literature* 17.1 (1993): 79-96.
- Hezekiah, Randolph. „Martinique and Guadeloupe. Time and Space.“ *A History of Literature in the Caribbean*. Ed. James Arnold. vol. 1. Amsterdam et al.: Benjamins, 1994. 379-87.
- Hoffmann, Léon-François. *Le Roman haïtien. Idéologie et structure*. Québec: Editions Naaman, 1982.
- Janik, Dieter. „Der ‘realismo mágico’ – Zur Bedeutung des magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman.“ *Beiträge zur vergleichenden Literaturwissenschaft*. Ed. Johannes Höhle. Tübingen: Niemeyer, 1972. 375-87.
- Janik, Dieter. *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1976.
- Joubert, Jean-Louis. „Poétique de l’exotisme: Saint-John Perse, Victor Segalen et Edouard Glissant.“ *L’Exotisme*. Ed. Alain Buisine and Norbert Dodille. Paris: Didier-Erudition, 1988. 281-291.
- Kesteloot, Lilyan. *Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d’une littérature*. Bruxelles: Université Libre Press, 1963.
- Klotz, Volker. *Abenteuer-Romane. Sue – Dumas – Ferry – Retcliffe – May – Verne*. München/Wien: Hanser Verlag, 1979.
- Koebner, Thomas: „Geheimnisse der Wildnis. Zivilisationskritik und Naturexotik im Abenteuerroman.“ *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Ed. Thomas Koebner and Gerhart Pickerodt. Frankfurt/M: Athenäum, 1987. 240-266.
- Lagarde, François. „Entre histoire et poésie: Maximin romantique.“ *Etudes francophones* 15 (2000): 135-150.
- Lam, Wilfredo. *1902 - 1982*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983(a).
- Lam, Wilfredo. *Exposición Antológica Homenaje a Wilfredo Lam, 1902 - 1982*. Madrid: Ministerio de Cultura de España, 1983(b).
- Laroche, Maximilien. *"Le romancero aux étoiles" et l'œuvre romanesque de Jacques-Stephen Alexis*. Paris: Fernand Nathan, Collection Classiques du monde, 1978.
- Laroche, Maximilien. *La littérature haïtienne. Identité. Langue. Réalité*. Port-au-Prince: Editions Mémoire, Collection Rupture, 1999.
- Leblond, Marius-Ary. „Après l’exotisme de Loti: Le roman colonial.“ *Le Roman Colonial*. Ed. Centre d’études francophones de l’université de Paris XIII. vol. 1. Paris: L’Harmattan, 1987. 191-197.
- Leduc-Adine, Jean-Pierre. „Exotisme et discours d’art au XIX^e siècle.“ *L’Exotisme*. Ed. Alain Buisine and Norbert Dodille. Paris: Didier-Erudition, 1988. 457-465.

- Lepointe, Éric. „Le réveil du volcan La Soufrière en 1976. La population guadeloupéenne à l'épreuve du danger.“ *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D'une Soufrière à l'autre*. Ed. Alain Yacou. Paris: Karthala, 1999. 15-71.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. Trans. Hans Naumann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968.
- Link, Hannelore. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: Kohlhammer, 1976.
- Lobsien, Eckhard. „Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken.“ *Landschaft*. Ed. Manfred Smuda. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 159-77.
- Ludwig, Ralph. *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1994.
- Mabanckou, Alain. „La Soif de dire: Entretien avec Daniel Maximin.“ *Notre librairie* 138/139 (1999/2000): 79-81.
- Maigne, Vincenette. „Exotisme: Evolution en diachronie du mot et de son champ sémantique.“ *Actes du colloque international 'Exotisme et création'* (Lyon 1983): 9-16.
- Marimoutou, Jean-Claude Carpanin. „Quand le proche est plus lointain que le lointain: l'espace dans 'Le Miracle de la race' de Marius-Ary Leblond.“ *Le Roman Colonial*. Ed. Centre d'études francophones de l'université de Paris XIII. vol. 1. Paris: L'Harmattan, 1987. 163-188.
- Marimoutou, Jean-Claude Carpanin. „L'exote exotique. Entre 'récit exotique' et 'roman colonial', le 'roman réunionnais'.“ *L'Exotisme*. Ed. Alain Buisine and Norbert Dodille. Paris: Didier-Erudition, 1988. 259-266.
- Marty, Anne. *Haïti en littérature*. Paris: Maisonneuve et Larose, Collection La flèche du temps, 2000.
- Ménager, Serge Dominique. „Topographie, texte et palimpseste: 'Texaco' de Patrick Chamoiseau.“ *The French Review* 68.1 (1994): 61-8.
- Ménager, Serge Dominique. „Tout-monde, Glissant... comme ses noms l'indiquent.“ *Literator* 19.2 (1998): 61-71.
- Merchant, Carolyn. *Der Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft*. München: Beck, 1987.
- Métraux, Alexandre. „Ansichten der Natur und Aisthesis. Einige kritische Bemerkungen zum Landschaftsbegriff.“ *Landschaft*. Ed. Manfred Smuda. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 215-37.
- Métellus, Jean. *Haïti, une nation pathétique*. Paris: Denoël, 1987.
- Métellus, Jean. *Sous la dictée du vrai*. Ed. Jacques-Hubert de Poncheville. Paris: Desclée de Brouwer, Collection Passerelles, 1999.
- Millward, Keith. *L'œuvre de Pierre Loti et l'esprit 'fin de siècle'*. Paris: Nizet, 1955.
- Moura, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992a.
- Moura, Jean-Marc. „Mythe et exotisme au début du XX siècle.“ *Colloquium Helveticum* 16 (Bern 1992b): 31-42.

- Mouralis, Bernard. „Le malade et son romancier: *Compère Général Soleil* de Jacques Stephen Alexis.“ *Revue des Sciences Humaines* 227 (1992): 221-231.
- Mpoyi-Buato, Thomas. „Entretien avec Daniel Maximin.“ *Nouvelles du Sud* 3 (1986): 35-50.
- Munley, Ellen. „Mapping the mangrove: Empathy and survival in *Traversée de la Mangrove*.“ *Calaloo* 15.1 (1992): 156-66.
- Munley, Ellen. „Du silence de la mort à la parole de la vie: à l'écoute de l'eau et du vent dans *Traversée de la Mangrove*.“ *L'Eau: Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*. Ed. Yolande Helm et al. New York: Peter Lang, 1995. 113-27.
- Munro, Martin. „Wild Thing: Noble savages, Exoticisms and Postcolonial Space in Jacques-Stephen Alexis's *Les Arbres musiciens*.“ *French Studies* 57.1 (2003): 55-67.
- Murdoch, H. Adlai. „(Dis)placing Marginality: Cultural Identity and creole resistance in Glissant and Maximin.“ *Research in African literatures* 25 (1994): 81-101.
- Nesbitt, F. Nick. „Jazz et mémoire dans *L'Isolé Soleil*: Techniques vernaculaires d'historiographie dans la littérature antillaise.“ *LitteRealite* 10 (1998): 69-79.
- Parr, Rolf. „Exotik, Kultur, Struktur. Tangenten dreier Perspektiven bei Claude Lévi-Strauss.“ *Kulturrevolution* 32/33 (1995): 22-27.
- Pauen, Michael. „Die Diskreditierung der Natur. Zur Entwicklung der Ästhetik der Abstraktion.“ *Ästhetik und Naturerfahrung*. Ed. Jörg Zimmermann et al. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1996. 369-84.
- Pausch, Marion. *Rückbesinnung - Selbsterfahrung - Inbesitznahme*. Frankfurt/M.: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1996.
- Perret, Delphine. „Lire Chamoiseau.“ *Penser la Créolité*. Ed. Maryse Condé and Madeleine Cottenet-Hage. Paris: Karthala, 1995. 153-72.
- Pfaff, Françoise. *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris: Karthala, 1993.
- Piepmeyer, Rainer. „Das Ende der ästhetischen Kategorie 'Landschaft'.“ *Westfälische Forschungen* 30 (1980): 8-46.
- Pollmann, Leo. *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- Queffelec, Lise. „La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX^e siècle.“ *L'Exotisme*. Ed. Alain Buisine and Norbert Dodille. Paris: Didier-Erudition, 1988. 353-364.
- Raible, Wolfgang. „Literatur und Natur. Beobachtungen zur literarischen Landschaft.“ *Poetica* 11 (1979): 105-23.
- Rauße, Astrid. *Auf der Suche nach der eigenen Geschichte. Das Identitätsproblem im Roman der französischen Antillen*. Münster: Lit, 1996.
- Reif, Wolfgang. *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1975.
- Riesz, János. „'Exotismus als Kampfbegriff'. Zum Streit um die 'richtige' Kolonialliteratur in Frankreich (1870-1930).“ *Kulturrevolution* 32/33 (1995): 75-87.
- Revert, Eugène. *La Magie antillaise*. 1951. Paris: Annuaire International des Français d'Outre-Mer, 1977.

- Riedel, Wolfgang. „Natur/Landschaft.“ *Fischer Lexikon Literatur*. Ed. Ulfert Ricklefs. vol. 3. Frankfurt: Fischer, 1996. 1417-1433.
- Riedel, Wolfgang. „Archäologie des Geistes. Theorien des wilden Denkens um 1900.“ *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Ed. Jürgen Barkhoff et al. Tübingen: Niemeyer, 2000. 467-85.
- Rinne, Suzanne, and Joëlle Vitiello. *Elles écrivent les Antilles*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Ritter, Joachim. *Subjektivität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Rosello, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris: Karthala, 1992.
- Rosello, Mireille. „‘Les Derniers Rois Mages’ et ‘La Traversée de la Mangrove’: Insularité ou Insularisation.“ *Elles écrivent les Antilles*. Ed. Suzanne Rinne and Joëlle Vitiello. Paris: L'Harmattan, 1997. 175-92.
- Rosello, Mireille. „Magie et créolité aux Antilles: Le lecteur-dormeur entre suspicion et intime conviction.“ *Le Réalisme merveilleux*. Ed. Centre d'Etudes Littéraires Francophones et Comparées. Paris: L'Harmattan, 1998. 53-67.
- Roumain, Jacques. *Le Sacrifice du Tambour-Assoto(r)*. Imprimerie de l'Etat, 1943.
- Ruhe, Ernstpeter. „Bâtir sur des brumes de mémoires. Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau mythographes de la créolité.“ *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 55 (2003): 179-194.
- Sarter, Peter. „Die 'Antillanité' am Beispiel Daniel Maximins *L'Isolé Soleil*.“ *Frankophone Literaturen außerhalb Europas*. Ed. János Riesz. Frankfurt et al.: Peter Lang, 1987. 63-72.
- Sartingen, Kathrin. *Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertholt Brecht*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. „L'Orphée Noir.“ *Anthologie de la Nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française*. Ed. Léopold Sédar Senghor. Paris: Presses Universitaires de France, 1972. iv-xliv.
- Schmidt, Harald. *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners 'Lenz'*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Schultz, Joachim. „Ulysse, Cafre. Ou l'histoire dorée d'un Noir: Le roman de Marius & Ary Leblond dans le contexte de la littérature Française des années vingt.“ *Le Roman Colonial*. Ed. Centre d'études francophones de l'université de Paris XIII. vol. 1. Paris: L'Harmattan, 1987. 115-123.
- Schwarz, Thomas. „‘Die Tropen bin ich!’ Der exotistische Diskurs der Jahrhundertwende.“ *Kulturrevolution* 32/33 (1995): 11-21.
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Segalen, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.
- Sieferle, Rolf Peter. „Entstehung und Zerstörung der Landschaft.“ *Landschaft*. Ed. Manfred Smuda. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 238-65.
- Sileniek, Juris. „Pays rêvé, pays réel: The Martinican Chronotope in Édouard Glissant's Œuvre.“ *World Literature Today* 63.4 (1989): 632-37.
- Smuda, Manfred. „Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. “Zur Konstitution von Landschaft.“ *Landschaft*. Ed. Manfred Smuda. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 44-69.

- Stehlé, Henri. „Les Dénominations génériques des végétaux aux Antilles françaises. Histoires et Légendes qui s’y rattachent.“ *Tropiques* 10 (1944. Reprint Paris 1978): 53-87.
- Steinbrink, Bernd. *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*. Tübingen: Niemeyer, 1983.
- Steins, Martin. „Entre l’exotisme et la négritude: la littérature coloniale.“ *L’Afrique littéraire* 58 (1981): 71-82.
- Taleb-Khyar, Mohamed B. „L’Isolé Soleil de Daniel Maximin: Une Ecriture d’histoire, une histoire d’écritures“. *Francofonie* 22 (1992): 131-141.
- Toureh, Fanta. *L’imaginaire dans l’œuvre de Simone Schwarz-Bart. Approche d’une mythologie antillaise*. Paris: L’Harmattan, 1986.
- Ursulet, Léo. *Le désastre de 1902 à la Martinique. L’éruption de la Montagne Pelée et ses conséquences*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- Vietta, Silvio. *Die vollendete Speculation führt zur Natur zurück. Natur und Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1995.
- Wake, Clive. *The novels of Pierre Loti*. Paris: Mouton, 1974.
- Walitschke, Michael. *Im Wald der Zeichen. Linguistik und Anthropologie - Das Werk von Claude Lévi-Strauss*. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Watanabe-O’Kelly, Helen. *Melancholie und die melancholische Landschaft*. Bern: Francke, 1978.
- Watts, Richard. „„Toutes ces eaux!‘: Ecology and Empire in Patrick Chamoiseau’s *Bibliques des derniers gestes*.“ *MLN* 118.4 (2003): 895-910.
- Wedewer, Rolf. „Landschaft als vermittelte Theorie.“ *Landschaft*. Ed. Manfred Smuda. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. 111-134.
- Yacou, Alain. ed. *Les catastrophes naturelles aux Antilles. D’une Soufrière à l’autre*. Paris: Karthala, 1999.
- Yoder, Lauren. „Developing Identity in the Caribbean: Writing about History in the Novels of Daniel Maximin.“ *Imagination, Emblems and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean, and Continental Culture and Identity*. Ed. Helen Ryan-Ranson. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993. 109-125.
- Zimmermann, Jörg. „Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs.“ *Das Naturbild des Menschen*. Ed. Jörg Zimmermann. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. 118-54.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name: Gabriele Blümig, geb. Heimann
Geburtsdatum: 20. Mai 1977
Geburtsort: Karlstadt am Main
Staatsangehörigkeit: deutsch
Familienstand: verheiratet

Ausbildung

1983 – 1987 Grundschole Gemünden
1987 – 1996 Neusprachliches Gymnasium Mädchenbildungswerk Gemünden
28. Juni 1996 Abitur
1996 – 2001 Magisterstudiengang Galloromanische Philologie, Iberoromanische Philologie und Germanistik an der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg
1998 – 1999 2 Auslandssemester an der Universität Coimbra (Portugal) innerhalb des Austauschprogramms Sokrates
Wintersemester 1999/2000 Auslandssemester an der Universität Rennes II (Frankreich) innerhalb des Romanistenprogramms des DAAD
28. Januar 2002 Hochschulabschluss Magister
seit Februar 2002 Promotion in Galloromanischer Philologie
Dissertation mit dem Thema „Retour au paysage natal. Zur Natur im postkolonialen Roman der frankophonen Antillen“
1. August 2002 – 30. Nov. 2004 Promotionsstipendium der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Wintersemester 2003/2004 Wissenschaftliche Mitarbeiterin (4-stündige Lehrverpflichtung) am Lehrstuhl für Romanische Philologie II der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Würzburg, 12.12.2004

Gabriele Blümig, M. A.