

Sarah Gröning

Historiopoeten



**Formen literarischer Geschichtsschreibung
im französischen Roman der Karibik
(Martinique, Guadeloupe, Französisch-Guayana)**

Historiopoeten

**Formen literarischer Geschichtsschreibung
im französischen Roman der Karibik
(Martinique, Guadeloupe, Französisch-Guayana)**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Sarah Gröning

Betreuer und Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Theo Siepe

Zweitgutachter: Prof. Dr. Frank Leinen

Disputation: 06. Juli 2015

Die Dissertation wurde für den Druck überarbeitet.

Ce qui rend la mémoire de l'esclavage si pleine et
obsédante [...], c'est qu'elle n'existe pas."
(Patrick Chamoiseau: *Un Dimanche au cachot*, S. 196)

„Ce qui est tout le but de notre histoire, et je pense aussi de notre poésie:
statufier l'esclavage, ses souffrances et ses révoltes."
(Daniel Maximin: *L'Isolé soleil*, S. 183)

„L'histoire a son inexplorable, au bord duquel nous errons éveillés."
(Édouard Glissant: *Discours Antillais*, S. 229)

1. EINLEITUNG	1
1.1. ERKENNTNISINTERESSE	5
1.2. KORPUS	8
1.3. GLIEDERUNG	10
1.4. FORSCHUNGSÜBERBLICK	14
2. KONZEPTIONALISIERUNG VON GESCHICHTE UND GESCHICHTSSCHREIBUNG IM WANDEL DER ZEIT	21
2.1. VOM EMPIRISMUS ZUM POSTSTRUKTURALISMUS	22
2.1.1. <i>Empiristisch-positivistische Geschichtswissenschaft</i>	23
2.1.2. <i>Konstruktivistische Geschichtsschreibung</i>	26
2.1.3. <i>Postmodern-narrativistische Geschichtsschreibung</i>	28
2.2. GESCHICHTE ALS SPRACHLICHES UND KULTURELLES PRODUKT	29
2.2.1. <i>Allmacht und Ohnmacht der Quellen</i>	31
2.2.2. <i>Narrativität und Textualität der Historiographie</i>	34
2.2.3. <i>Gegenwärtigkeit der Vergangenheit in der Geschichtsschreibung</i>	37
2.3. ZUSAMMENFASSUNG: GESCHICHTSSCHREIBUNG ALS METAPHER FÜR VERGANGENE REALITÄT(EN)	38
3. POSITIONIERUNG HISTORIOPOETISCHER PRODUKTION IM SPIEGEL HISTORIOGRAPHISCHER TENDENZEN	45
3.1. LITERATUR ALS QUASI-GESCHICHTE	46
3.1.1. <i>Erzählende Geschichtsdarstellung – der historische Roman</i>	50
3.1.2. <i>Abstrahierende Geschichtsdarstellung – die metahistoriographische Fiktion</i>	58
3.2. ZUSAMMENFASSUNG: DIE OFFENE FORM DER GESCHICHTSDARSTELLUNG	64

4. HISTORISCHE SINNBILDUNG IM KARIBISCHEN KONTEXT – DIE VISIONS	
 PROPHÉTIQUES DU PASSÉ	67
4.1. ERZÄHLER	76
4.1.1. <i>Der Erzähler in der Historiographie</i>	77
4.1.1.1. Der pseudo-historiographische Erzähler in <i>Soleil couleur d'encre</i> (Fortuné) und <i>Péquila Pitre</i> (Lucaïn)	82
4.1.1.2. Zusammenfassung	88
4.1.2. <i>Transhistorische Erzählerdichotomie</i>	89
4.1.2.1. Transhistorische Historisierung in <i>La Peau et le sucre</i> (Audiberti) und <i>La Mare au Punch</i> (Leclair)	91
4.1.2.2. Transhistorische Subjektivierung in <i>Les Terres noyées</i> (Richards-Pillot)	96
4.1.2.3. Zusammenfassung	99
4.1.3. <i>Transpersonale Multiperspektivität</i>	100
4.1.3.1. Kumulative Transpersonalität in <i>La Montagne d'ébène</i> (Brival) und <i>Des Hommes libres</i> (Paradis)	102
4.1.3.2. Introverse Transpersonalität in <i>L'Esclave vieil homme et le molosse</i> (Chamoiseau) und <i>Le Fils du filaos</i> (Bulin-Xavier)	112
4.1.3.3. Dialogische Transpersonalität in <i>Mahagony</i> (Glissant) und <i>Ormerod</i> (Glissant)	120
4.1.3.4. Zusammenfassung	130
4.1.4. <i>Transdiegetische Erzählerdestabilisierung</i>	132
4.1.4.1. Flagrante Autorenidentifikation in <i>Coralie X</i> (Panor)	135
4.1.4.2. Metanarrative Autoreninterventionen in <i>Mahagony</i> (Glissant), <i>Tout-monde</i> (Glissant), <i>Biblique des dernier gestes</i> (Chamoiseau) und <i>Le Partage des ancêtres</i> (Bernabé)	138
4.1.4.3. Polybiographie in <i>L'Isolé soleil</i> (Maximin)	151
4.1.4.4. Zusammenfassung	157

4.2. ERZÄHLEN.....	158
4.2.1. <i>Historiographisches Erzählen</i>	160
4.2.1.1. Imitation und Dekonstruktion der historiographischen Methode in <i>Péquila Pitre</i> (Lucaïn), <i>La Mare au Punch</i> (Leclair) und <i>Frères Volcans</i> (Placol).....	163
4.2.1.2. Zusammenfassung	177
4.2.2. <i>Duplikation und Adaption historisch-realistischer Erzählkonventionen</i>	178
4.2.2.1. Entmenschlichung und Exotismus in <i>La Peau et le sucre</i> (Audiberti), <i>Soleil couleur d'encre</i> (Lucaïn) und <i>La Caravelle Liberté</i> (de Jaham)	179
4.2.2.2. Historisierung und Hybridisierung in <i>La Montagne d'ébène</i> (Brival), <i>Les Terres noyées</i> (Richards-Pillot) und <i>La Mangrove mulâtre</i> (Cabort-Masson).....	189
4.2.2.3. Transkulturation und Rehumanisierung in <i>L'Esclave vieil homme et le molosse</i> (Chamoiseau) und <i>Grand Café</i> (Lémane Coco)	199
4.2.2.4. Zusammenfassung	209
4.2.3. <i>Genealogische Gründungserzählungen</i>	210
4.2.3.1. Gemeinschaftsgenealogische Retrospektive in <i>Biblique des derniers gestes</i> (Chamoiseau) und <i>Gélius et son disciple</i> (Mauvois).....	212
4.2.3.2. Investigative Genealogisierung in <i>Le Partage des ancêtres</i> (Bernabé) und <i>Des Hommes libres</i> (Paradis)	225
4.2.3.3. Investigative Retrospektive vs. retrospektive Investigation in <i>Mémoires d'un chabin</i> (Élisée).....	232
4.2.3.4. Zusammenfassung	237
4.2.4. <i>Repetitive Konsolidierung imaginiertes Vergangener Erzählungen</i>	238
4.2.4.1. Dialogische Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart in <i>Bonjour foulard, Bonjour madras</i> (Gargar) und <i>Un Dimanche au cachot</i> (Chamoiseau)	238
4.2.4.2. Gegenwart als hypertextuelle Renarration der Vergangenheit in <i>Mahagony</i> (Glissant) und <i>Nègre marron</i> (Confiant)	248
4.2.4.3. Zusammenfassung	272
4.2.5. <i>Archipelische Fragmentarisierung vergangener Wahrscheinlichkeiten</i>	274
4.2.5.1. Alternanz und Multiplikation der Lesarten von Geschichte in <i>Humus</i> (Kanor)	277
4.2.5.2. Bricolage und Chaos als narratologische (Un)Ordnungsprinzipien in <i>L'Isolé soleil</i> (Maximin) und <i>Ormerod</i> (Glissant)	286
4.2.5.3. Zusammenfassung	309

4.3. ERZÄHLTES.....	311
4.3.1. <i>Das Sklavenschiff als Raum paradoxaler Verschränkungen von Geschichtsverlust und Gemeinschaftsbegründung</i>	316
4.3.1.1. Repetition traumatischer Initiation in <i>La Montagne d'ébène</i> (Brival), <i>Le Fils du filaos</i> (Bulin-Xavier) und <i>Nègre marron</i> (Confiant).....	319
4.3.1.2. Poetisierung der Geburt einer neuen Gemeinschaft in <i>Biblique des derniers gestes</i> (Chamoiseau) und <i>Mawy</i> (Danchet).....	323
4.3.1.3. Vergessen und Verdrängung präkolonialer Identitäten in <i>Humus</i> (Kanor) und <i>Grand Café</i> (Lémane Coco).....	331
4.3.1.4. Resurrektion kolonialer Hierarchien in <i>Bonjour foulard, Bonjour madras</i> (Gargar).....	337
4.3.1.5. Zusammenfassung.....	340
4.3.2. <i>Der Urwald als Ort physischer und mentaler Freiheitsbehauptung</i>	340
4.3.2.1. Imitierte Zivilisierung des natürlichen Raumes in <i>Coralie X</i> (Panor) und <i>La Montagne d'ébène</i> (Brival).....	344
4.3.2.2. Subversive Kreolisierung im Schutz des Urwaldes in <i>Nègre marron</i> (Confiant) und <i>Des Hommes libres</i> (Paradis).....	350
4.3.2.3. Interaktive Konstruktion eines fantastischen Refugiums in <i>Biblique des derniers gestes</i> (Chamoiseau) und <i>L'Esclave vieil homme et le molosse</i> (Chamoiseau).....	357
4.3.2.4. Metapoetologische und mediatorische Funktionen des Urwaldes in <i>Mahagony</i> (Glissant) und <i>Ormerod</i> (Glissant).....	361
4.3.2.5. Zusammenfassung.....	370
4.3.3. <i>Figurale Inkarnationen des Tout-Monde</i>	371
4.3.3.1. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Tout-Monde in <i>Sartorius</i> (Glissant) und <i>Ormerod</i> (Glissant).....	373
4.3.3.2. Initiation und Regulation des Tout-Monde mittels transzendenter Individuen in <i>Moi, Tituba sorcière...noire de Salem</i> (Condé), <i>Les Terres noyées</i> (Richards-Pillot) und <i>Des Hommes libres</i> (Paradis).....	381
4.3.3.3. Zusammenfassung.....	393
4.3.4. <i>Historiopoetische Feminisierung karibischer Identitäten</i>	394
4.3.4.1. Metaphorisierung von Sexualität als Mittel der historischen Selbstentdeckung in <i>Moi, Tituba...sorcière noire de Salem</i> (Condé).....	396
4.3.4.2. Körperlichkeit und feminine Hyperbolisierung in <i>Humus</i> (Kanor).....	399
4.3.4.3. Infantile Sensibilisierung in <i>Mawy</i> (Danchet) und <i>Bonjour foulards, Bonjour madras</i> (Gargar).....	401
4.3.4.4. Historiopoetische „écriture féminine“ in <i>L'Isolé soleil</i> (Maximin).....	404
4.3.4.5. Zusammenfassung.....	410

5. FAZIT	413
6. LITERATURVERZEICHNIS	419
6.1. PRIMÄRLITERATUR.....	419
6.1.1. Romane (einschließlich verwendeter Siglen)	419
6.1.2. Essays und Artikel der Korpusautoren	420
6.1.3. Sonstige literarische und kritische Texte mit Bezug zur Historiopoese	422
6.2. SEKUNDÄRLITERATUR.....	423
6.2.1. Historische Dokumente und Analysen historischer Phänomene.....	423
6.2.2. Geschichtstheorie und Historiographiekritik.....	426
6.2.3. Narratologische Studien und Nachschlagewerke	431
6.2.4. Literaturgeschichte und literaturwissenschaftliche Aspekte des historischen Romans	432
6.2.5. Beiträge zur postkolonialen und postmodernen Literatur- und Kulturwissenschaft	436
6.2.6. Literaturwissenschaftliche Analysen zu den Korpustexten und -autoren	439
6.2.7. Sonstige.....	454

1. Einleitung

Im jetzigen 21. Jahrhundert fällt es schwer davon auszugehen, dass es Teile in der Geschichte der Welt gibt, die nach wie vor unerforscht sind. Im Zeitalter überbordender wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Publikationen in Print, Rundfunk und Film zu unterschiedlichsten Themen und Episoden der Vergangenheit der Menschheit ist es kaum vorstellbar, dass die Geschichte einzelner Regionen oder Epochen noch mit einem großen Fragezeichen versehen werden muss. Wirft man jedoch einen genaueren Blick in die weltweite literarische Produktion, so wird schnell deutlich, dass Geschichte nach wie vor ein konfliktbeladenes Diskussionsfeld darstellt, an dem sich Autoren aller Kontinente abarbeiten.

Insbesondere in den sogenannten peripheren oder postkolonialen¹ Literaturen Asiens, Afrikas und Amerikas nehmen historische Fragen immer noch sehr viel Raum ein.² Man stellt unweigerlich fest, dass ein Thema beinahe alles Schreiben dominiert – „les querelles avec l’histoire“.³ Der Begriff der Querelen, den der martinikanische Schriftsteller und Philosoph Édouard Glissant hier wählt, beschreibt sehr treffend die Art des Umgangs mit historischen Inhalten. In Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes als Anklage⁴ verwendet

¹ Die Verwendung dieses Begriffs wurde in den letzten Jahren zunehmend problematisiert (vgl. u.a. McClintok 1994, D’Haen 1997, Loomba 1998, San Juan 1998, de Toro & de Toro 1999, Goldberg & Quayson 2002, Nair 2002 und Serrano 2005 (alle 6.2.5.)). So weist beispielsweise Richard Ashcroft, einer der Begründer der Postkolonialismustheorie, darauf hin, dass „postkolonial“ oft im Sinne von „nach dem Kolonialismus“ verstanden würde, was jedoch nicht der Fall ist: „How many times must we insist that post-colonialism does not mean ‚after colonialism‘, that it begins from the moment of colonization“ (Ashcroft 1989b, S. 34 (6.2.5.)). Kathleen Gyssels erklärt weiter, dass selbst Autoren, die den sogenannten postkolonialen Gemeinschaften angehören den Begriff ablehnen, da er einen epochalen Bruch zwischen einem Vorher und einem Nachher impliziert, den es für sie nicht gibt (vgl. Gyssels 2007, o.S. (6.2.5.)). So liest Patrick Chamoiseau beispielweise aus dem Begriff eine Verfestigung des westlichen Einflusses heraus, dernach die europäischen Kolonialmächte allein für den Verlauf der Kolonialgeschichte und ihrem Ende bestimmend gewesen sein sollen (vgl. Chamoiseau in McCusker 2009, S. 81f. (6.2.6.)). Und Édouard Glissant lehnt ihn ebenso ab, weil er für ihn Stillstand bedeutet, Stillstand im Sinne von „nicht-weiter-denken-müssen“ (vgl. Kuhn 2011, S. 245 (6.2.6.)). Angesehen davon ist für Gyssels die Bestimmung von Orten und Personen der Postkoloniale nicht immer eindeutig nachvollziehbar (vgl. Gyssels 2007, o.S. (6.2.5.)). Nichtsdestoweniger aber bleibt der Begriff unumgänglich, denn „[il] invite à une sensibilisation de littératures minoritaires, des cultures non-européennes.“ (vgl. ebd.). In diesem Sinne versteht Helen Gilbert den Begriff als Ausdruck des politischen und kulturellen Widerstands gegen das Erbe der Kolonialzeit (vgl. Gilbert in Thieme 2003, S. X (6.2.5.)). Im Kontext dieser Arbeit wird der Begriff des Postkolonialen nahezu wertfrei verwendet, und bezieht sich auf jene Autoren und literarischen sowie kritischen Werke, die einen engen Bezug zu den (ehemaligen) europäischen Kolonien in Amerika, Afrika und Asien aufweisen.

HINWEIS: Da das Literaturverzeichnis (Kapitel 6 dieser Arbeit) in mehrere thematische Einheiten gegliedert ist, wird bei allen Literaturangaben jeweils in Klammern vermerkt, in welcher Abteilung dort der vollständige bibliographische Eintrag zu finden ist.

² Priska Degras sieht sich deshalb zu der Schlussfolgerung verleitet, dass „[le] poids extrême de l’Histoire sur la conscience créatrice“ dafür Sorge, dass Vergangenheit und Geschichte zum festen Bestandteil „liste des figures obligées du roman antillais“ würde (Degras 2001, S. 84 (6.2.6.)).

³ Glissant [1981] 1997, S. 222 (6.1.2.).

⁴ Das französische Wort „querelle“ geht zurück auf das lateinische „querela“, das mit „Klage“ oder „Beschwerde“ übersetzt wird, bzw. auf das lateinische „queri“, das im gleichen semantischen Feld mit „(be)klagen“, übersetzt werden kann.

auch Glissant ihn weder zur Thematisierung von etwaigen Problemen oder Schwierigkeiten, noch um Ignoranz oder Dominanz auszudrücken, sondern im Sinne einer auf gegensätzlichen Interessen oder Bestrebungen beruhenden Auseinandersetzung, die in der Literatur ausgefochten wird. Insofern wirken sie als „querelles fécondes“,⁵ denn „[c]’est par la littérature que s’illustre ce mouvement désentravant, qui [...] [c]ontribue[], par les pouvoirs de l’imagination, à faire lever le réseau, le rhizome des identités ouvertes, qui se disent et qui écoutent.“⁶

Die hohe Dichte an literarischen Texten, die sich auf die eine oder andere Art dem Thema Geschichte annähern, ist symptomatisch für ein Gefühl der historischen Orientierungslosigkeit, von der viele der sogenannten postkolonialen Gemeinschaften befallen sind:

Une telle fascination pour l’Histoire se justifie par le fait, que plus que les autres, *les sociétés antillaises souffrent d’amnésie quant à leur passé*. Plus que les autres, elles sont à la recherche de leur identité, de leurs ‚racines‘. À la limite, on peut même dire que ce sont des sociétés sans histoires, dans la mesure où *la ‚mémoire collective‘ leur fait cruellement défaut*.⁷

Für den guadeloupeanischen Schriftsteller Max Jeanne besteht hier nachweislich ein großes Bedürfnis, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, das normalerweise durch ein gewachsenes kollektives Gedächtnis und eine fundierte Nationalgeschichtsschreibung befriedigt wird. Ihr Zusammenspiel ermöglicht der Gemeinschaft ihre Ursprünge und ihr Gewordensein zu erklären.

In den französischen Überseedepartements Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana funktioniert diese Aufgabenteilung jedoch nicht so, wie in den „alten“ und „neuen“ Nationen, denn im Unterschied zu den übrigen nord- und südamerikanischen und karibischen Staaten sind sie nach wie vor französischer Besitz, Überseedepartements.⁸ Darüber hinaus ist es für die Bewohner nahezu unmöglich, eine regionale Vergangenheit vor dem Beginn der Kolonialisierung durch die Europäer aufzudecken. Für den martinikanischen Schriftsteller Patrick Chamoiseau markiert daher der Kolonialismus den Beginn der Gemeinschaft: „Nous sommes nés dans la colonisation, et lorsque nous devons envisager notre émergence au monde, nous ne pouvons pas activer des choses qui étaient là avant la colonisation.“⁹ Doch dieser Beginn stellt gleichzeitig eine „situation bloquée“ dar,¹⁰ denn Geschichtsschreibung erfolgte für diese historische Periode beinahe ausschließlich durch die

⁵ Glissant 1997, S. 111 (6.1.2.).

⁶ Ebd., S. 248.

⁷ Max Jeanne zitiert in Seguin-Cadiche 2002, S. 203 (6.2.6), Herv. d Vf.

⁸ Maryse Condé, Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin aus Guadeloupe fasst zusammen: „As for the French-speaking islands, in 1946 they were termed French Overseas Departments, which meant in reality that their colonial status did not change. Departmentalization, as it was called, deepened France’s cultural, economic and political hold over the islands“ (Condé 2000, S. 31f. (6.1.2.)).

⁹ Chamoiseau in Larcher 2007, o.S. (6.2.6.).

¹⁰ Glissant [1981] 1997, S. 13 (6.1.2.).

europäischen Kolonisatoren, wodurch ein Großteil der historischen Individuen nicht berücksichtigt wird.

Dieses Missverhältnis dauert bis heute an, denn noch immer sehen sich die Bewohner dieser Regionen gezwungen, eine Nationalgeschichtsschreibung als die ihre anzuerkennen,¹¹ die sich fernab ihrer vergangenen und aktuellen Lebensrealitäten abspielt.¹² Das führte in der Vergangenheit vor allem zu einer Selbstabwertung, geradezu als ob etwas Überlebenswichtiges fehlen würde. Dieses Gefühl, so Glissant im Jahre 1984, würde anhalten, sofern die Gemeinschaft nicht gewillt sei, diesen Umstand vielmehr als Vorteil und als Chance anzuerkennen und die Freiheit zu genießen, sich nicht an einem Ursprung ausrichten zu müssen:

Il n'y a aucun grand mythe révélateur dans la culture antillaise, pour moi, ce n'est pas une carence, ce n'est pas un manque, un défaut, c'est la marque d'autre chose, la marque justement qu'il faut dépasser le stade où on prétend s'ancrer dans une antiquité patente [...].¹³

Der Mangel an historisch-historiographischer Orientierung eröffnet einem anderen Genre die Möglichkeit, Diskrepanzen und Defizite zu vergegenwärtigen und darüber hinaus Alternativen, Ergänzungen und Präzisierungen anzubieten. An die Stelle der Historiographen rücken die „Historiopoeten“,¹⁴ die mit ihrem Schreiben zahlreiche mögliche Geschichten schaffen, die es den Rezipienten erlauben, sich ein ganz individuelles Bild von ihrer Vergangenheit zu machen. So räumt auch der guadeloupeanische Historiker Jean-Pierre Sainton ein:

¹¹ Diese Dominanz französischen Denkens trug zuweilen bizarre Blüten. So lernten Schüler in Martinique noch bis ins 20. Jahrhundert, dass sie – wie alle Franzosen – von den Galliern abstammen würden (vgl. z.B. Giraud, Gani & Manesse 1992 und Omotunde 2006 (beide 6.2.1.)). In diesem Sinne erklärt Maryse Condé : „Toute l'histoire des Antilles se situe sous le signe de la dépendance.“ (Condé 1977, S. 5 (6.1.2.))

¹² Julie Lirus weist in ihrer psychoanalytischen Studie auf die Auswirkungen der Departementalisierung auf das Selbstbild der Bewohner dieser Regionen hin. Sie erklärt, dass die Departementalisierung keine Fortschritte in Hinblick auf eine selbstbewusste Wahrnehmung unabhängig von der Kolonialmacht Frankreich brachte, sondern sich im Gegenteil eher identitätsverwirrend auswirkt: „Notre identité est assurée par nos statuts et nos rôles et ceux-ci nous renseignent sur nous-mêmes préalablement à tout effort d'introspection. Ces notions de modèle, de statuts et de rôle sont très importantes dans le cadre des sociétés antillaises à structure encore coloniale où les processus de personnalisation peuvent conduire fréquemment les sujets à s'aliéner dans un personnage, à porter un masque blanc.“ (Lirus 1979, S. 26 (6.2.1.)) Sie erklärt weiter, dass durch die nie erreichte Unabhängigkeit auch kein unabhängiges, im Raum verortetes Selbstbild entstehen konnte, sondern vielmehr vermehrt der Wunsch nach Angleichung an das ungleiche Ideal aufkommt: „L'ambition première du colonisé est d'égaliser le modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui. Cette démarche implique l'admiration vis-à-vis du colonisateur et le refus de soi. L'amour du colonisateur est sous-tendu d'un cortège de sentiments qui vont de la honte à la haine de soi. Lorsque le colonisé adopte les valeurs colonisatrices, il adopte en inclusion sa propre dévalorisation.“ (ebd., S. 27) In Übereinstimmung mit Lirus beschreibt Christine Chivallon die Departementalisierung als „déresponsabilisation généralisée“, da die Verantwortung für historische und identitäre Verortung noch immer bei der Kolonialmacht Frankreich liegt und sogar dorthin abgeschoben wird (vgl. Chivallon 1998, S. 22 (6.2.1.)).

¹³ Glissant in Degras & Magnier 1984, S. 18 (6.2.6.).

¹⁴ Bei dem in dieser Arbeit konsequent verwendeten Begriff der „Historiopoésie“ handelt es sich um einen Neologismus, der weiter unten in diesem Abschnitt im Detail erklärt wird.

Sans doute, [...] l'imaginaire littéraire peut meubler les trous et les implicites de l'histoire, inspirant ainsi une interprétation du phénomène historique mieux que l'analyse historique limitée pas les exigences académiques ne saurait le faire.¹⁵

„Historiopoetisches Schreiben“ erfüllt gänzlich andere Kriterien als das wissenschaftliche Handwerk der Historiker. So steht nicht der informative Inhalt im Vordergrund, sondern die Versinnbildlichung und Vergegenwärtigung historischer sowie historisch bedingter Problematiken mittels verschiedener literarischer Ausdrucksformen. Es zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht nach Essentialismen und Absolutismen sucht, sondern vielmehr die Flüchtigkeit historischen Wissens vor Augen führt. Für den Historiker wichtige Kategorien wie Zeit, Raum, Gesellschaft und Individuum werden einer Umdeutung unterzogen oder gar vollkommen ausgehebelt. Für Glissant ist hier eine Poetik im Entstehen begriffen, die in vielerlei Hinsicht das Gewordensein der karibischen Gemeinschaften widerspiegelt:

Une poétique de la durée, qui ne ‚détaille‘ pas les temps.
L'entassement et l'accumulation, qui sortent la parole de sa ligne.
Le retour et la répétition, qui ne rudent pas avec le signifié.
Les rythmes de l'assonance, qui tissent la mémoire d'alentour.
L'obscur, qui est l'écho du Chaos-monde.¹⁶

In einem Interview erklärt Patrick Chamoiseau, dass Schriftsteller, im Gegensatz zu Historikern, die Freiheit haben, Vergangenheit nach literarisch-ästhetischen Maßstäben zu erfinden.¹⁷ Diese schriftstellerische Freiheit wirft natürlich Fragen auf: Wie kann es sein, dass Historiographie von Schriftstellern übernommen wird? Was zeichnet diesen Roman bzw. diese Art Literatur formell und stilistisch aus? Wie wird die erfundene Geschichte dargestellt? Inwiefern wird die Problematik des Geschichteschreibens durch die Autoren reflektiert?

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen diese Fragen eine Erklärung und Illustration erfahren. Anhand zahlreicher Beispiele soll aufgezeigt werden, wie es die Autoren der frankokaribischen Überseedepartements vermögen, Glissants Aufruf nachzukommen und ihre *visions prophétiques du passé*¹⁸ literarisch zu realisieren. Unter diesem Begriff versteht Édouard Glissant in erster Linie die nachträgliche Aneignung der regionalen Geschichte durch Individuen vor dem Hintergrund ihrer Nützlichkeit in der Gegenwart. So erklärt er in *La Poétique de la relation*:

¹⁵ Sainton 2002, S. 430 (6.2.2.).

¹⁶ Glissant 1997, S. 114 (6.1.2.).

¹⁷ Vgl. Chamoiseau in Bullo 1994, S. 58 (6.2.6.).

¹⁸ Édouard Glissant verwendet den Begriff der *vision prophétique du passé* zur Beschreibung der Vorstellung von Vergangenheit, die jeder historiographischen Grundlage entbehrt, dafür aber umso bedeutender für die Gegenwart der anitllanischen Gemeinschaft ist, vgl. Glissant [1981] 1997, S. 227 (6.1.2.). Da der Begriff für diese Arbeit zentral ist, wird er zu Beginn des vierten Kapitels noch einmal ausführlich erläutert und kontextualisiert.

Cette littérature est étonnamment prophétique: elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance, considérée comme tentation (désir de contrevenir à la racine) et plus souvent éprouvée dans les faits. Les livres du sacré ou de l'historicité portent en germe l'exact contraire de leurs turbulentes réclamations...¹⁹

Glissant bringt damit zum Ausdruck, dass traditionell-okzidentale kulturelle Ordnungsprinzipien sich für die karibischen Gemeinschaften nicht anwenden lassen, weil sowohl historische als auch religiöse und populäre Erfahrungen hiermit nicht vereinbar sind.

1.1. Erkenntnisinteresse

Auf Grundlage dieser Feststellung kann für das historiopoetische Schreiben die Annahme formuliert werden, dass jeder Geschichtsdarstellung im Roman eine Geschichtsauffassung bzw. ein Geschichtsbild zugrundeliegt:

Quelle que puisse être la force d'innovation de la composition poétique dans le champ de notre expérience temporelle, la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action [...].²⁰

Das Geschichtsverständnis eines Autors zeigt sich nicht nur unmittelbar in seinen theoretischen Äußerungen und Reflexionen über die Vergangenheit und im Inhalt eines Werkes, sondern geht auch in die formal-ästhetische Konzeption ein, ‚kristallisiert‘ sich hier sozusagen. Etwaige geschichtsphilosophische und -ideologische Einstellungen auf Seiten des Schriftstellers durchdringen den Text, der wiederum diese Vorstellungen zur Möglichkeit der Rekonstruktion vergangener Realität(en) an den Leser transportiert. In diesem Sinne erklärt Linda Hutcheon:

Historical accounts and literary interpretations are equally determined by underlying theoretical assumptions. And in postmodern fiction too, theory interpenetrates with narrative and diachrony is reinserted into synchrony, though not in any simplistic way: the problematic concept of historical knowledge and the semiotic notion of language as a social contract are reinscribed in the metafictionally self-conscious and self-regulating systems of literature.²¹

¹⁹ Glissant 1990, S. 27 (6.1.2.).

²⁰ Ricoeur 1983-1985, Bd. 1, S. 108 (6.2.2.). Auf den Einfluss von Präkonzeption und Präkonfiguration im Bereich der Historiographie hat zuvor bereits Hayden White mit seiner Studie *Metahistory* aufmerksam gemacht. Er zeigte auf, inwieweit sich soziokulturelle Vorstellungen im Text selbst manifestieren und wie diese Färbung auf den Leser wirkt. Durch Zeit und Umwelt bedingte psychologische Prädispositionen nehmen unwillkürlich Einfluss auf die sprachliche Gestaltung historiographischer Texte. Die Bandbreite an möglichen Präfigurationen ist unendlich. Die White'sche Tropologie impliziert dabei, dass ein und dasselbe historische Ereignis auf verschiedene Arten konzeptualisiert und konfiguriert werden kann. Der Text, den der Historiker bzw. der Schriftsteller am Ende vorlegt, besitzt keinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit, sondern repräsentiert nur eine mögliche, mit anderen Sichtweisen konkurrierende Interpretation der Vergangenheit (vgl. White 1973 (6.2.2.)).

²¹ Hutcheon 1992, S. 99 (6.2.4.).

Der Begriff der „Historiopoésie“ wurde in diesem Zusammenhang bewusst gewählt, denn Poesie wird hier nicht als lyrische Dichtung verstanden, sondern, in Anlehnung an den Begriff der *poiesis*, als a- oder anti-mimetischer Entwurf einer (historischen) Welt, die sich darüber hinaus der referentiellen Wirkungsweisen der Poesie bemächtigt und sie in das Genre des Romans überträgt: „[A]ujourd’hui il n’y a plus de poète ni de romancier, il y a des poétiques.“²² In diesem Sinne erklärt Glissant in einem Interview: „,[P]oésie‘ renvoie [...] moins à la forme qu’à l’esprit et à la portée poétique des textes“.²³

Mit Mary Gallagher kann dies auf die von karibischen Autoren selbst hervorgehobene Ästhetisierung des Schreibens, eine Art „poeticity“, zurückgeführt werden.²⁴ Hierin, so erklärt Gallagher weiter, komme das Bedürfnis zum Ausdruck, die Literatur durch Repräsentation, Metaphorisierung und Subjektivierung im karibischen Archipel zu verankern.²⁵ Für Édouard Glissant nämlich eigne sich nur die Poesie dazu, das Unsagbare auszusprechen: „Le poème [...] prenait en charge *l’indicible*.“²⁶ Die Übertragung dieser Fähigkeit auf den sogenannten historischen Roman resultiert schließlich in der Anwendung einer Poetik, die sowohl für sich steht, als auch in ständigem Austausch mit den angrenzenden Genres gedacht werden muss.

Als wesentliches angrenzendes Genre der Historiopoésie gilt hier die Historiographie bzw. allgemeiner jede Form der schriftlichen Vergangenheitsdarstellung. Mit ihrer Integration auf konzeptioneller wie ästhetischer Ebene kommt die hier zu beschreibende Historiopoésie einer Forderung Daniel Fuldas und Stefan Matuscheks nach. Die beiden Autoren betonen, dass nur allzu oft die literarischen Merkmale der Historiographie hervorgehoben und illustriert wurden, in umgekehrter Weise aber nur unzureichend auf das Einwirken der historiographischen Konventionen auf die Literatur hingewiesen wurde,²⁷ obwohl die Literatur kaum bessere Gründe für ihre alternativen Geschichtskonstruktionen habe als die Historiographie.²⁸ Durch Poetisierung kann, so impliziert es die Kritik Fuldas und Matuscheks, der Ohnmacht der Historiographie eine positive Komponente abgewonnen werden, indem sie einen Zugang zur regionalen Geschichte verschafft, der von Intuition, Unstetigkeit und Veränderbarkeit geprägt ist. Die Historiopoésie als „[p]oétique latente, ouverte, multilingue d’intention, en prise avec tout le possible“²⁹ vermag es die Gemeinschaft anzuleiten, Unwissenheit als notwendigen Bestandteil der Aufarbeitung der kolonialen Geschichte anzuerkennen und sogar nutzbar zu machen, indem andere Aspekte in den Vordergrund treten können, die sonst von der Allmacht der Historiographie überschattet würden.

²² Glissant 2007, S. 83 (6.1.2.).

²³ Glissant in Chanda 2011, o.S. (6.2.6.)

²⁴ Gallagher 2004, S. 451 (6.2.6.)

²⁵ Vgl. ebd., S. 451ff.

²⁶ Glissant [1981] 1997, S. 423 (6.1.2.).

²⁷ Vgl. Fulda & Matuschek 2009, S. 206f. (6.2.2.).

²⁸ Vgl. ebd., S. 208.

²⁹ Glissant 1990, S. 44 (6.1.2.).

Vor diesem Horizont lassen sich für die vorliegende Arbeit zwei Ziele formulieren. Zunächst soll aufgezeigt werden, inwieweit geschichtstheoretische, historiographiekritische und literaturwissenschaftliche Diskurse ineinandergreifen, um Vergangenheit literarisch erfahrbar zu machen.³⁰ Symptomatisch ist nämlich bislang eine weitestgehende Ignoranz der jeweils anderen Disziplin, obwohl sich sowohl die geschichtswissenschaftliche als auch die literaturwissenschaftliche Forschung zum historischen Roman mit sehr ähnlichen meta-historischen und metahistoriographischen Fragestellungen auseinandersetzen. Zu beobachten ist vor allem eine starke Verallgemeinerung der Erkenntnisse der als oppositionell wahrgenommenen Disziplin, was in der Folge dazu führt, dass übertragbare Denkansätze und Modelle nicht erkannt werden.

Für die karibischen Literaturen lässt sich in dieser Hinsicht konstatieren, dass literarische Texte beinahe ausschließlich in Beziehung zum *Discours Antillais* von Édouard Glissant (bzw. den darauf aufbauenden Werken *Poétique de la Relation* und *Traité du Tout-monde*) und der *Éloge de la Créolité* von Jean Bernabé et al. (sowie der darauffolgenden literaturgeschichtlichen Abhandlung *Lettres Créoles* von Raphaël Confiant und Patrick Chamoiseau) gesetzt werden und damit sowohl den bedeutenden französischen als auch den anglo-amerikanischen Diskurs zur Bedeutung von Geschichtsschreibung und ihrer formal-ästhetischen Darbietung ausklammern. Mein Ziel ist es, den Fokus hier zu erweitern, indem ich in Hinblick auf metahistoriographische Fragestellungen ein Stückweit aus dem karibischen Archipel heraustrete, um die karibischen Literaturen in einem globalen, postpositivistischen Kontext zu verankern.

Auf Grundlage dessen erfolgt anschließend die detaillierte und umfassende Analyse einer Fülle an historiopoetischen Texten aus Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana,³¹ die dazu beitragen soll, die starke Konzentration der Forschung auf eine geringe Anzahl von Autoren, die sich zudem durch eine starke theoretische Unterfütterung ihres literarischen Schaffens auszeichnen, aufzubrechen. Oftmals nämlich werden zur Beweisführung des überproportional großen Interesses an der Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit lediglich jene Werke angeführt, die diese Vermutung erst haben aufkommen lassen, wodurch die Argumentation beinahe schon obsolet wird.

Was diese Arbeit anstrebt, ist ein Panorama, eine Art Inventur der frankokaribischen Romane, die sich tatsächlich, mehr oder weniger detailliert, mit der kolonialen Vergangenheit beschäftigen. Die vorliegende Arbeit zielt also auch auf ein Sichtbarmachen jener Autoren ab, die bislang zu Unrecht im Schatten der Literaturpreisträger Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau standen. Selbst unter Hinzunahme weiterer bekannter Autoren wie Maryse Condé, Daniel Maximin oder Raphaël Confiant ergibt sich angesichts der zahlreichen Autoren, die ebenfalls auf dem martinikanischen, guadeloupeanischen und

³⁰ Fulda & Matuschek sprechen hier von einer Dreieckskonstellation zwischen Philosophie, Literatur und Geschichtsschreibung (vgl. Fulda & Matuschek 2009, S. 214 (6.2.2.)).

³¹ Die Literaturen Haitis werden hier nicht weiter erwähnt, da sie nicht Bestandteil der vorliegenden Arbeit sind. Sie müssen der Vollständigkeit halber zur frankokaribischen Literatur hinzugezählt werden, doch auch hier besteht das Problem der Überstrahlung und Unsichtbarkeit unter den Autoren.

frankoguyanischen Markt zu finden sind, nur ein partielles Abbild der sogenannten antillanischen Literaturen. Autoren wie Fabienne Kanor, Jean Bernabé, Georges Mauvois (alle Martinique), Michelle Gargar, Gérard Bulin-Xavier (beide Guadeloupe), André Paradis und Eunice Richards-Pillot (beide Französisch-Guayana) sind sich der kulturellen Spezifika und historischen bzw. historiographischen Problematiken der frankokaribischen Überseedepartements genauso bewusst wie etablierte Schriftsteller und können sie in gleicher Weise literarisch anspruchsvoll verarbeiten.

Diesem Forschungsanspruch war, so soll hier betont werden, nicht leicht gerecht zu werden, da die Unsichtbarkeit vieler Autoren die Recherche ihrer Texte signifikant erschwerte. Aus diesem Grund kann das hier verarbeitete Korpus nicht als abschließend betrachtet werden.

1.2. Korpus

Im Laufe der Recherchen zur vorliegenden Arbeit wurden mehr als 70 Titel gesichtet und rezipiert, von denen schließlich 29 für das Korpus ausgewählt wurden. Hierunter sind Romane von bekannten Autoren wie Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant zu finden, aber auch Romane von unbekanntem und vergessenen Autoren, die im deutschsprachigen Raum bislang wenig oder noch gar nicht rezipiert wurden. In vielen Fällen trifft dies sogar auch auf die frankophone Literaturwissenschaft zu. Die folgende Auflistung erfolgt chronologisch:

- L'Isolé soleil* (Daniel Maximin, 1981)
- La Peau et le sucre* (Marie-Louise Audibert, 1983)
- Frères Volcans* (Vincent Placoly, 1983)
- Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* (Maryse Condé, 1986)
- La Mangrove mulâtre* (Guy Cabort-Masson, 1986)
- Mahagony* (Édouard Glissant, 1987)
- Péquila Pitre* (Pierre-Clotaire Lucain, 1989)
- La Montagne d'ébène* (Roland Brival, 1991)
- Tout-monde* (Édouard Glissant, 1993)
- Soleil couleur d'encre* (Félix-Hilaire Fortuné, 1996)
- Le Fils du filaos* (Gérard Bulin-Xavier, 1997)
- L'Esclave vieil homme et le molosse* (Patrick Chamoiseau, 1997)
- Mémoires d'un chabin* (Max Élisée, 1998)
- Sartorius, le roman des Batoutos* (Édouard Glissant, 1999)
- Gélius et son disciple* (Georges Mauvois, 2000)
- Bonjour foulard, Bonjours madras* (Michelle Gargar, 2001)
- Bible des derniers gestes* (Patrick Chamoiseau, 2002)

Ormerod (Édouard Glissant, 2003)
Le Partage des ancêtres (Jean Bernabé, 2004)
Des Hommes libres (André Paradis, 2005)
Nègre marron (Raphaël Confiant, 2006)
Humus (Fabienne Kanor, 2006)
Les Terres noyées (Eunice Richards-Pillot 2006)
Un Dimanche au cachot (Patrick Chamoiseau, 2007)
La Caravelle Liberté (Marie-Reine de Jaham, 2007)
La Mare au punch (Bernard Leclair, 2009)
Grand Café (Lémy Lémane Coco, 2010)
Mawy (Marie-Louise Danchet, 2010)
Coralie X (Pierre-Yves Panor 2011)

Die Auswahl der Romane basiert auf zweierlei Grundlage. Zunächst erfolgte in Hinblick auf das Erscheinungsdatum eine Beschränkung. Die 1980er Jahre markieren nachweislich einen Paradigmenwechsel in der Produktion und Wahrnehmung sogenannter marginaler, peripherer oder subalternen Literaturen.³² In der frankophonen Karibik lässt sich dies an der bereits erwähnten Publikation wegweisender kulturtheoretischer Schriften wie *Le Discours antillais* oder *Éloge de la Créolité*, einerseits, sowie durch die Vergabe renommierter Literaturpreise an Autoren aus der Region (u.a. Derek Walcott, St. Lucia, Nobelpreis für Literatur 1992; Patrick Chamoiseau, Martinique, Prix Goncourt 1992), andererseits, ablesen.³³

Eine weitere Verkleinerung des Korpus erfolgte auf Grundlage der epochalen Verortung der Handlungen der Romane in einer Zeit, die sich aus heutiger Perspektive durch fundamentale politische und gesellschaftliche Umbrüche und eine poröse historiographische Aufarbeitung auszeichnet: die Zeit der prosperierenden, auf Sklavenarbeit basierenden Plantagenwirtschaft des 17. bis 19. Jahrhunderts bis hin zur Abschaffung der Sklaverei durch die Zweite Französische Republik 1848. Édouard Glissant formuliert zutreffend:

[Alors] même que nous en savons de plus en plus sur les réalités de ce phénomène social et de civilisation qu'est l'esclavage, nous en concevons difficilement la totalité, car celle-ci est oblitérée par toutes sortes de conditions que nous essaierons d'aborder, les rejets et les troubles de la mémoire, individuelle et collective, les dessous des histoires latentes qui se manifestent difficilement sous les éclats de ce qu'on nomme l'Histoire [...].³⁴

³² Chris Bongie zufolge ist dieser Paradigmenwechsel nicht nur in der frankophonen Literatur und Kritik festzustellen, sondern darüber hinaus in den anglophonen *Postcolonial Studies*. Er nennt Edward Saids *Orientalism* als wichtige und auslösende Wegmarke (vgl. Bongie 2008, S. 5 (6.2.5.)).

³³ Vgl. Schulz 2014, S. 27 (6.2.6.).

³⁴ Glissant 2010, S. 24 (6.1.2.).

Und weiter heißt es:

[A]ujourd'hui encore, après des centaines et des centaines d'études, de compilations, d'analyses d'archives et de reconstitutions de toutes sortes, il reste vain d'essayer de donner une idée de tant de souffrances, et tant d'horreurs étalées jour après jour et année après année sur tout un continent pendant plus de trois siècles [...].³⁵

Die Vielzahl an Romanen innerhalb des sehr kleinen literarischen Raumes der frankokaribischen Überseedepartements, die mehr oder weniger umfangreich mit dieser Epoche befasst sind, zeigt deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit historischen Inhalten längst nicht abgeschlossen ist, und dass gerade diese Epoche wie eine alte Wunde in die Gegenwart hineinblutet: „[N]ous restons convaincu que les phénomènes de l'esclavage, de cet esclavage-ci, ne seront jamais vus, ni visibles ni perceptibles ni compréhensibles, par les seules méthodes de la pensée objective“³⁶ In Übereinstimmung mit Édouard Glissant bemerkt auch Kathleen Gyssels:

L'esclavage (avec tout ce qu'il implique comme lancinement généalogique, traumatisme de la violence absolument unimaginable qu'ont subi des ancêtres, le lavage de cerveaux et la violation de tous les droits de l'Homme) a beau rester invisible dans ce XXI^e siècle, il ne tarade pas moins les artistes caribéens.³⁷

Daraus lässt sich schließen, dass sich hier insbesondere aufgrund der lückenhaften und stark perspektivierten Historiographie die Notwendigkeit einer historiopoetischen Aufarbeitung der *non-histoire*³⁸ ergibt.

1.3. Gliederung

Zur Annäherung an die Thematik der literarischen Geschichtsschreibung im karibischen Raum sind der eigentlichen literaturwissenschaftlichen Analyse zwei methodologische Kapitel vorangestellt, die zum einen die aktuelle Geschichtstheorie und Historiographiekritik in den Blick nehmen und zum anderen das historiopoetische Schreiben im Kontext des Genres des historischen Romans verankern.

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit – „2. Konzeptionalisierung von Geschichte und Geschichtsschreibung im Wandel der Zeit“ – soll zunächst die Entwicklung der Historiographie seit ihrem Entstehen als eigenständige Disziplin im 19. Jahrhundert dargestellt werden. Orientierungsleitend wirkt hier Alun Munslow's Analyse *Deconstructing History*. Munslow unterteilt hierin die Historiographieggeschichte in drei paradigmatische Phasen, die sich durch wesentliche Unterschiede im Verständnis um den Zugang zu historischem Wissen auszeichnen: (1) den Positivismus, (2) den Konstruktivismus und (3) die Postmoderne. Munslow, der eindeutig dem postmodern-narrativistischen Geschichts-

³⁵ Ebd., S. 54.

³⁶ Ebd., S. 42.

³⁷ Gyssels 2007, o.S. (6.2.5.)

³⁸ Zur Erläuterung dieses Begriffes der Glissant'schen Terminologie siehe die folgende Fußnote.

verständnis zuzuordnen ist, konstatiert, dass sowohl Positivismus als auch Konstruktivismus (fälschlicherweise) davon ausgehen, dass die Vergangenheit einem naturwissenschaftlichen Untersuchungsobjekt gleichgesetzt werden könne, dessen Eigenschaften, Details und Merkmale durch Beobachtung in Form von Quellenkritik induziert werden könnten, sodass die Vergangenheit für den Menschen in der Gegenwart (im wahrsten Sinne des Wortes) begreifbar würde.

Die Narrativisten hingegen sind der Überzeugung, dass Vergangenheitsdarstellungen der Subjektivität des darstellenden Historikers unterliegen und deshalb keinerlei mimetische Verbindung zwischen der Vergangenheit und dem Text, der über die verfasst wurde, bestehen kann. Diese Erkenntnis führte zu der Einsicht, dass Geschichtsschreibung in einem metaphorischen Verhältnis zur realen Vergangenheit steht, d.h. der historiographische Text bildet eine Art Ersatz für die unwiederbringlich vergangene, Vergangenheit.

Nach diesem annähernd chronologischen Überblick stellt der darauffolgende Abschnitt – „Geschichte als sprachliches und kulturelles Produkt“ – im Detail die Konsequenzen einer Betrachtung von Geschichte und Geschichtsschreibung als diskursabhängiges Konstrukt in den Vordergrund. In Anlehnung an die Aufspaltung geschichtswissenschaftlicher Arbeit in Forschung und Versprachlichung werden zunächst Fragen zum Stellenwert der historischen Quelle für den darauf basierenden historiographischen Text gestellt, bevor der historiographische Text selbst in den Fokus des Interesses rückt. Zuletzt wird die Position und Perspektive des Historikers hinterfragt, der trotz seines Interesses für die Vergangenheit stets den Diskursen der Gegenwart ausgesetzt ist.

Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit – „3. Positionierung historiopoetischer Produktion im Spiegel historiographischer Tendenzen“ – richtet sich der Fokus auf die unterschiedlichen Ausprägungsformen des sogenannten historischen Romans seit seinem Aufkommen im 19. Jahrhundert. Dabei geht es vor allem darum, seiner Beziehung zu bzw. Abhängigkeit von Entwicklungen in der Historiographie nachzuspüren, die sich deutlich nachweisbar sowohl auf seinen Stellenwert im zeitgenössischen Kanon als auch seine formal-ästhetische Strukturierung ausgewirkt haben. In Anlehnung an die von Jörn Rüsen vorgenommene Darstellungen unterschiedlicher Formen der Geschichtsdarstellung werden im ersten Abschnitt „3.1. Literatur als Quasi-Geschichte“ der klassische historische Roman als „erzählende Geschichtsdarstellung“ und die postmoderne metahistoriographische Fiktion als „abstrahierende Geschichtsdarstellung“ verstanden.

Der zweite Abschnitt – „3.2. Die offene Form der Geschichtsdarstellung“ – plädiert schließlich für ein Überkommen der Kategorisierung historiopoetischen Schreibens als positivistisch vs. postmodern, klassisch vs. innovativ, mimetisch vs. dekonstruierend usw. und fordert mittels der Übertragung des Ankersmit'schen Konzeptes der *historical representations* eine wertfreie Akzeptanz der Fülle an gleichberechtigten *visions prophétiques du passé* ein, die das Verständnis für Vergangenheit und Geschichte entscheidend erweitern. Durch die Einbeziehung des Glissant'sche Geschichtsdiskurses bildet dieses Unterkapitel eine Brücke zum Kern der vorliegenden Arbeit.

Das für die vorliegende Arbeit zentrale vierte Kapitel – „4. Historische Sinnbildung im karibischen Kontext – die *visions prophétiques du passé*“ – umfasst eine umfangreiche Analyse der unterschiedlichen Formen historiopoetischen Schreibens im franko-antillanischen Roman. Es gilt zu beschreiben wie die Opposition *Histoire vs. non-histoire*³⁹ im Roman sowohl auf der Ebene des *récit* als auch auf der Ebene des *discours* verarbeitet wird, sodass hieran abgelesen werden kann, inwieweit ‚alte‘ und ‚neue‘ Vorstellungen von Geschichte und Historiographie die literarische Produktion in Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana bestimmen. Es erfolgt eine Analyse der impliziten, d.h. formal-ästhetischen, und expliziten, d.h. durch Aussage des Erzählers oder der Figuren platzierten, Mittel,⁴⁰ derer sich die Schriftsteller der französischen Überseedepartements bedienen, um die eingangs aufgezeigten Disparitäten in der Historiographie vor Augen zu führen, zu reflektieren und auszugleichen.

Die Darstellung der Analyseergebnisse geschieht nachvollziehbar auf Grundlage narratologischer Kategorien, deren Anwendungsspektrum jedoch anhand konkreter literarischer Manifestationen erweitert werden soll. Dies bedeutet nicht, dass hier neue narratologische Kategorien etabliert werden, sondern vielmehr dass die Multivalenz bestehender Kategorisierungen aufgezeigt wird. Dies geschieht in den Bereichen (1) Erzähler, (2) Erzählen und (3) Erzähltes.

Das erste Unterkapitel – „4.1. Erzähler“ – greift die Ambivalenz und (Un)Zuverlässigkeit des Erzählers auf, die nicht nur in der Historiographie ein zentrales Thema ist, sondern gleichfalls in den Studien von Linda Hutcheon und Ansgar Nünning zum historischen Roman in der Anglophonie viel Raum einnehmen. Aufgrund der inszenierten Überschneidung der Funktionen von Historiker und Schriftsteller im Roman der französischen Überseedepartements erscheint der Erzähler hier in einer besonders komplexen und ambivalenten Rolle.

Es lassen sich neben dem prototypischen historiographischen Erzähler drei unterschiedliche Konzeptionen der Erzählerfigur distinguieren, denen jeweils ein Unterkapitel gewidmet wird: (1) der transhistorische Erzähler, (2) der transpersonale Erzähler und (3) der transdiegetische Erzähler. Insbesondere die zahlreichen Transgressionen zwischen Erzählstilen, Erzählzeiten und Erzählfunktionen sind konstitutiv. So zeichnet sich der transhistorische Erzähler durch die Grenzüberschreitung zwischen historiographisch-berichtendem und historiopoetisch-erlebendem Stil aus, der transpersonale durch mehrfache Perspektivwechsel und der transdiegetische durch die Auflösung der Grenze zwischen Fiktion und Realität.

³⁹ Diese Unterscheidung geht zurück auf Édouard Glissant, der *Histoire* (mit Majuskel) als synonym zur hegemonialen Historiographie der (ehemaligen) europäischen Kolonialmächte versteht und im Gegensatz dazu die *non-histoire* als „raturage de la mémoire collective“ betrachtet, die durch „une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal“ bedingt wurde (Glissant [1981] 1997, S. 223f. (6.1.2.)).

⁴⁰ Eine detaillierte Typologie expliziter und impliziter Formen der Vermittlung geschichtstheoretischer Probleme bietet Ansgar Nünning 1995, S. 297ff. (6.2.4.)

Im zweiten Unterkapitel – „4.2. Erzählen“ – liegt der Fokus auf erzähltechnischen Komponenten. So werden zum einem Aspekte der Strukturierung, Transtextualität⁴¹ und Metanarrativität⁴² untersucht, die den Fokus immer wieder auf Fragestellungen zur Textualität und Diskursivität von historischen Quellen und historiographischen Texten richten und damit zusammenhängend vor allem deren fragwürdige universelle Relevanz für die Geschichtsschreibung betonen. Zum andere werden aber auch syntaktische, lexikalische und andere sprachliche Aspekte angeführt, die von einem gesteigerten Bewusstsein für Geschichtsschreibungsprozesse zeugen.

⁴¹ Genette hat den Begriff der Transtextualität zur Beschreibung der Relationen zwischen Texten geprägt: „tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes.“ (Genette 1979, S. 87 (6.2.3.)). Hierunter subsumiert er zunächst vier verschiedene Typen transtextueller Beziehungen: (1) *Architextualität* definierte Genette als „cette relation d’inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit“ (ebd., S. 88). Gemeint sind damit Beziehungen zwischen Texten, die aufgrund formaler und struktureller Gemeinsamkeiten bestehen und damit beispielsweise Genres charakterisieren (vgl. Genette 1982, S. 7 (6.2.3.)). (2) *Intertextualität* bedeutet für Genette „la présence littérale [...] d’un texte dans un autre“ (Genette 1979, S. 87). Später präzisiert Genette diese Definition: „Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la citation [...]; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...]; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’allusion“ (Genette 1982, S. 8). (3) *Metatextualität* beschreibt Genette als „la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu’il commente“ (Genette 1979, S. 87 (6.2.3.)). Später präzisiert er diese Beschreibung durch den Zusatz „sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer“ (Genette 1982, S. 10 (6.2.3.)). (4) *Paratextualität* definiert Genette als „la relation [...] que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient, avec [...] son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage“ (ebd., S. 9). (5) *Hypertextualität* bedeutet für Genette „tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*“ (ebd., S. 14).

⁴² Die Begriffe „metanarrativ“ und „metafiktional“ sind in Hinblick auf ihre Funktion im Erzählen eng miteinander verbunden, was sich aus ihrer Etymologie ablesen lässt. Das Präfix *meta* entstammt dem Griechischen und bedeutet so viel wie *hinter* oder *über* bzw. *über ... hinaus*. „Fiktion“ ist vom lateinischen Substantiv *fictiō* bzw. Verb *fingere* abgeleitet und kann mit *Gestaltung* oder *Erfindung* bzw. mit *erdenken*, *ausdenken* oder *erfinden* übersetzt werden; „Narration“ basiert auf dem lateinischen Verb *narrare*, was zu Deutsch ‚*erzählen*‘ oder ‚*berichten*‘ bedeutet. Somit kann „Metafiktion“ als *über das Ausdenken* übersetzt werden und „Metanarration“ mit *über das Erzählen*. „Metafiktion“ bezieht sich also der Bedeutung nach eher auf kognitive Prozesse, d.h. Prozesse, in denen das Erfinden im Vordergrund steht; „Metanarration“ eher auf den Prozess des Schreibens, d.h. die eigentliche literarische Produktion. Letzteres ist natürlich ohne Ersteres nicht denkbar. Insofern ergänzen sich die beiden Prozesse bei der Entstehung eines literarischen Werkes. Aus diesem Grund wird die Bezeichnung „metanarrativ“ nachfolgend privilegiert verwendet und bezieht sich auf jene narrativen Techniken, die auf ein Selbstbewusstsein des Textes hinweisen. Hierzu gehören für Sylvia Setzkorn die Thematisierung des Autors bzw. des Schreibprozesses, des Lesers bzw. des Rezeptionsprozesses sowie der Sprache bzw. deren Repräsentationsfunktion (vgl. Setzkorn 2003, S. 31 (6.2.4.)) Zur Diskussion um die (un)mögliche Austauschbarkeit der *meta*-Begrifflichkeiten siehe auch Wessler 2009, S. 37ff. (6.2.3.). Eine zusammenfassende Definition dessen, was mit „metanarrativ“ bzw. „metafiktional“ in Hinblick auf etwaige Textmerkmale gemeint ist, findet sich bei Patricia Waugh: „‘Metafiction’ has been defined as a fictional writing which is self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of the world outside the literary fictional text. [...] they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction.“ (Waugh 1984, S. 2 (6.2.4.))

Im Detail können hier in Abgrenzung zum historiographischen Erzählen vier weitere Erzählmodi benannt werden, denen jeweils ein Unterkapitel gewidmet ist: (1) historisch-realistisches Erzählen, (2) genealogisches Erzählen, (3) repetitives Erzählen und (4) archipelisches Erzählen. Sie unterscheiden sich im Wesentlichen durch das nachweisbare Reflexionsvermögen und die zur Schau gestellte bzw. dekonstruierte Verlässlichkeit des Ausgesagten. So zeugt das historisch-realistische Erzählen vor allem von einer Vorstellung der mimetischen Abbildbarkeit vergangener Realitäten im Roman, wohingegen das genealogische Erzählen suggeriert, Geschichte sei als individuelle Suche zu betrachten. Sowohl das repetitive als auch das archipelische Erzählen greifen in die postmodernen, geschichtstheoretischen Diskurse hinein und poetisieren Geschichte als unendliche Wiederholung menschlicher Erfahrung bzw. als individuelle und kollektive Austauschprozesse, die unabhängig von räumlicher und zeitlicher Verortung ablaufen.

Das dritte Unterkapitel – „4.3. Erzähltes“ – verlagert den Analyseschwerpunkt auf die Ebene des *récit* und befasst sich mit Handlung, Zeitstruktur und Figurenkonstellationen in den Romanen. Sie werden als inhaltliche Einheit betrachtet, die hier mit Bachtin als Chronotopos oder mit Glissant als *lieux communs* bezeichnet werden. Es wird erörtert, inwieweit sich thematische Überschneidungen und Häufungen auf ein gesteigertes Bewusstsein für historische Sinnbildungsprozesse zurückführen lassen können und ob vor diesem Hintergrund das Sklavenschiff, der Urwald, der Tout-Monde und die koloniale Weiblichkeit als beinahe archetypische, handlungsleitende Ideen verstanden werden müssen, die mit Édouard Glissant als deutlich sichtbare Spuren in die Vergangenheit zu verstehen sind, die sowohl den Schriftsteller als auch den Leser dazu befähigen, in die Tiefen des kollektiven und individuellen Gedächtnisses vorzudringen.⁴³

1.4. Forschungsüberblick

Die Darstellung der forschungsrelevanten und verwendeten Sekundärliteratur erfolgt hier in Analogie zu den drei Kapiteln der vorliegenden Arbeit.

Die Auseinandersetzung mit der Historiographiegeschichte erfolgte vor allem mithilfe der Studien *Deconstructing History* von Alun Munslow und *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert* von Franziska Metzger.⁴⁴ Hierauf aufbauend wurde für die Herausarbeitung historiographischer und historiopoetischer Schwerpunkte und Fragestellungen auf einschlägige Texte von Hayden White, Roland Barthes, Paul Veyne,

⁴³ Vgl. Glissant [1981] 1997, S. 227f. (6.1.2.): „Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit ‚fouiller‘ cette mémoire, à partir des traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel.“

⁴⁴ Vgl. Munslow 1997 und Metzger 2011 (beide 6.2.2.). Beverly Southgate präsentiert mit *History: What and Why?* ([1996] 2001 (6.2.2.)) eine ähnlich strukturierte Arbeit, wobei sie von einer Entstehung der Geschichtswissenschaft in der Antike ausgeht, deren Prinzipien sich bis in die Moderne fortsetzten, bevor sie schließlich im Zuge des *linguistic turn* von einer postmodernen Auffassung der Historiographie abgelöst würden. Im Wesentlichen werden aber bei Southgate die in Munslow und Metzger angeführten Entwicklungsstufen wiederholt und mit zuweilen identischen Beispielen illustriert.

Michel de Certeau, Paul Ricœur und insbesondere Frank Ankersmit⁴⁵ zurückgegriffen, die in ihrer Zusammenschau ein kongruentes Bild der seit den 1980er Jahren anhalten historiographietheoretischen und narrativistischen Debatte ergeben.⁴⁶

Als Brücke zwischen globalen geschichtstheoretischen und karibischen literaturtheoretischen Diskursen dient in der vorliegenden Arbeit ein Blick in die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Genre des historischen Romans. Dabei wird zur Darstellung der Entwicklung des Genres seit seinem Aufkommen im 19. Jahrhundert vor allem auf kanonisierte Studien wie György Lukács' *Der historische Roman*, Hans Vilmar Gepperts *Der historische Roman* und Claudie Bernards *Le passé recomposé* zurückgegriffen.⁴⁷ Darüber hinaus sind insbesondere Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* und Ansgar Nünning's *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* von großem Interesse für die vorliegende Arbeit, da sie mit ihren Studien explizit die postmodernen Formen des historischen Romans in den Blick nehmen und dessen Differenz zum ‚klassischen‘ historischen Roman betonen.⁴⁸ Eine vergleichbare Studie für die Frankophonie fehlt, sodass die vorliegende Arbeit hier eine Forschungslücke schließt.⁴⁹

Nichtsdestoweniger aber versteht sich die vorliegende Arbeit nicht als Anwendung der Forschungsergebnisse Hutcheons und Nünning's auf ein erweitertes Korpus, sondern als Präzisierung der von den Autoren umrissenen Merkmale historiopoetischen Schreibens, da beide Autoren – wie die Benennung der von ihnen untersuchten Literaturen als „historiographische Metafiktion“ bzw. „metahistorische“ und „metahistoriographische Fiktion“ bereits anzeigt – vor allem den Grad der Metafiktionalität der Romane in den Blick nehmen. Nach der zuvor dominierenden starken Konzentration auf erzählte Inhalte rücken sie einen Aspekt der formal-ästhetischen Umsetzung in den Vordergrund, der für das historiopoetische Schreiben zwar bedeutend, aber nicht allein konstituierend ist.⁵⁰

⁴⁵ Vgl. u.a. (alle 6.2.2.): Ankersmit 1994, Ankersmit 2001, Barthes [1967] 1984, de Certeau 1975, Ricœur 1983-1985, Ricœur 2000, Veyne 1971, White 1978.

⁴⁶ Für einen ersten Überblick über die Debatten eignen sich die im englischsprachigen Raum gängigen Reader und Companion wie z.B. von Bentley 2006, Budd 2009 und Jenkins 1997 (alle 6.2.2.).

⁴⁷ Vgl. Lukács 1995, Geppert 1976 und Bernard 1996 (alle 6.2.4.). Darüber hinaus greife ich u.a. auf die Erkenntnisse aus folgenden Studien zurück (alle 6.2.4.): Durand-Le Guern 2008, Elias 2001, Hughes 1993, Irmer 1995, Raakow 2012, Schabert 1981, Waugh 1984.

⁴⁸ Vgl. Hutcheon 1992 und Nünning 1995 (beide 6.2.4.). Des Weiteren sei auf folgende Studien zum ‚klassischen‘ bzw. ‚postmodernen‘ historischen Roman hingewiesen: Boccardi 2009, Cichocka 2007, Déruelle & Tassel 2008, Fleishman 1971, Grimm 2008 (alle 6.2.4.), Hassan 1987 (6.2.5.), Helbig 1988 (6.2.4.), Jameson 1991 (6.2.5.), Kyoore 1996 (6.2.6.), Lascelles 1980 (6.2.4.), McCaffery 1986, McHale 1987, McHale 1992 (alle 6.2.5.), Malinowski 1989, Onega 1995, Orel 1995, Peyrache-Leborgne & Couégnas 2000, Potthast 2007, Schiffels 1975, Shaw 1983, Widmann 2009 (alle 6.2.4.).

⁴⁹ In seiner Studie zum guadeloupeanischen Roman widmet Armelle Gobardhan dem realistischen Roman mit historischem Schwerpunkt zumindest zwei Kapitel (vgl. Gobardhan 2004, S. 57-90, 91-101 (6.2.6.)), wobei seine Analysen hauptsächlich auf die erzählten Inhalte abzielen.

⁵⁰ Die Studie Ansgar Nünning's ist als Kritik und Erweiterung der Arbeit von Linda Hutcheon zu lesen. Dies wird insbesondere anhand seiner detaillierten Differenzierung zahlreicher Kategorien und Unterkategorien von Formen, die im neuen historischen Roman festzustellen sind, deutlich. Sie komplettieren die von Hutcheon

Im Feld der Karibikstudien ist die Frage nach der Bedeutung der Vergangenheit und der Stellung der Geschichtsschreibung innerhalb der sehr heterogenen Gemeinschaft schon Thema zahlreicher Arbeiten gewesen. Vor allem in den letzten 30 Jahren sind zahlreiche Monographien, Artikel und Sammelbände erschienen, die sich mit dem Phänomen der kulturübergreifenden Geschichtslosigkeit und der ihr entgegengesetzten literarischen Geschichtsschreibung befassen.

Wegweisend waren in diesem Zusammenhang die kulturtheoretischen Analysen von Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Gayatri C. Spivak, Edward W. Said und Nestor García Canclini,⁵¹ in deren Folge vor allem in den anglophonen *Postcolonial Studies* ein regelrechter Boom literaturwissenschaftlicher Arbeiten zu den sogenannten peripheren Literaturen einsetzte.⁵² Zu den bedeutendsten Arbeiten gehören mit Sicherheit *The empire writes back* von Bill Ashcroft et al. sowie *La isla que se repite* von Antonio Benítez Rojo.⁵³ Ein vertiefter Blick in die komparativ ausgerichteten *Postcolonial Studies* lohnt an dieser Stelle jedoch nicht, da selbst einschlägige Bibliographien und die sogenannten *Reader* nur wenige Hinweise auf frankokaribische Autoren enthalten.⁵⁴ Oft geht die Darstellung über Frantz Fanons Kolonialkritik und die Autoren und Werke der *Négritude*-Bewegung der 1930er bis 1960er Jahre einerseits und Édouard Glissants Vorstellung einer *Antillanité* nicht hinaus.⁵⁵ Ebenso erweist sich eine Auseinandersetzung mit dem in Lateinamerika weit verbreiteten Phänomen der *nueva novela hispanoamericana* als wenig sinnvoll, da sich Analyseergebnisse aufgrund der großen historiopolitischen Unterschiede nur ansatzweise übertragen lassen.⁵⁶

In der frankophonen Postkoloniale sind vor allem die Arbeiten von Frantz Fanon und Aimé Césaire von präkursorischer Bedeutung,⁵⁷ doch erst mit Édouard Glissants *Le Discours antillais* verlagerte sich das Interesse der intellektuellen Öffentlichkeit in Frankreich und Frankophonie auf die Geschichtsproblematik. Er besiegelte das Ende der *Négritude*-Bewegung, deren Vertreter die empfundene Geschichtslosigkeit mit einem nachträglich

angebrachten allgemeinen Merkmale historiographischer Metafiktionen nicht nur, sondern sollen darüber hinaus einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der Gattungs- und Genrebestimmung dienen.

⁵¹ Vgl. Bhabha 2004, García Canclini 1989, Hall 1990, Hall 1992, Said 1978 und Spivak 1988 (alle 6.2.5.).

⁵² Vgl. Schulz 2014, S. 33ff. (6.2.6.)

⁵³ Vgl. Ashcroft et al. 1989 und Benítez Rojo 1989 (beide 6.2.5.).

⁵⁴ Für Bastienne Schulz ist dies mit der anfänglichen Subsumierung der antillansichen Postkoloniale unter die englischsprachige zu erklären (vgl. Schulz 2014, S. 33 (6.2.6.)). Wichtige englischsprachige Arbeiten zur karibischen Postkoloniale sind (alle 6.2.5.): Arnold 1994-2001, Aub-Büscher & Ormerod Noakes 2003, Bucknor & Donnell 2011, Chew & Richards 2010, Corcoran 2007, Donnell & Lawson Welsh 1996, Offord 2001 und Poddar et al. 2008.

⁵⁵ Nichtsdestoweniger sei hier auf eine repräsentative Auswahl von Studien aus den anglophonen *Postcolonial Studies* hingewiesen: Childs 2006, Childs & Williams 2003, Dash 1998, Deena 2009 (alle 6.2.5.), Deeds-Ermarth 1992 (6.2.4.), Griffith 2001 und Webb 1992 (beide 6.2.5.).

⁵⁶ Dies liegt nicht zuletzt an den dadurch bedingten Diskrepanzen in Hinblick auf die sinnstiftende Funktion von (nationaler) Geschichtsschreibung, die sich in den unabhängigen Staaten Südamerikas und der Karibik entwickelte, nicht jedoch in den frankokaribischen Überseedepartements. Zur *nueva novela hispanoamericana* vgl. u.a. (alle 6.2.4.): Domínguez 1996), Fuentes 1969, Hermans 1991, Kohut 1997, Menton 1993, Perkowska 2008, von Schütz 2003, Pulgarín 1995, Singler 1993, Skłodowska 1991.

⁵⁷ Verwiesen sei hier auf Frantz Fanons *Peau noire, masques blancs* und *Les Damnés de la Terre* sowie Aimé Césaires *Cahier d'un retour au pays natal* und *Discours sur le colonialisme* (alle 6.1.3.).

glorifizierten kulturellen Ursprung in Afrika ins Zentrum ihrer Poetik und Politik rückten.⁵⁸ Der *Discours antillais* markiert einen radikalen Wendepunkt. Seit seinem Erscheinen steht das literaturtheoretische, philosophische, kritische und literarische Werk Édouard Glissant im Zentrum vieler literaturwissenschaftlicher Arbeiten mit differenzierten Schwerpunkten. Aktuelle und weitläufig rezipierte Studien sind beispielweise *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance* von Celia Britton, *Edouard Glissant, un „traité du déparler“* von Dominique Chancé, *Rêver le monde. Écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant* von Carminella Biondi & Elena Pessini, *Les voies de la céolisation. Essai sur Édouard Glissant* von Alain Ménil sowie *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale: Vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant* von Helke Kuhn und *Die Karibik zwischen enracinement und errance* von Bastienne Schulz.⁵⁹

Mit der Publikation der *Éloge de la Créolité* einige Jahre später machten die martinikanischen Autoren Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant die historiographiekritischen Inhalte des Glissant'schen Werkes schließlich für ein breiteres Publikum rezipierbar,⁶⁰ sodass nunmehr zwei grundlegende kulturtheoretische Schriften die literaturwissenschaftliche Produktion bedingten und begleiteten.⁶¹

Darüber hinaus aber warfen sie einen weiteren Schwerpunkt auf, der fortan die Interpretation ihrer literarischen Texte mitbestimmen sollte: das Spannungsverhältnis zwischen der französischen Schriftsprache und dem mündlich gebrauchten *Créole* sowie die damit einhergehende Kultur der *oralité*. Repräsentativ seien folgende umfangreiche Studien genannt: *Die Literarisierung von Subnorm: Kreolisch und Antillenfranzösisch im Werk von Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant und Edouard Glissant* von Christian Jerger, *Sprache und Identität einer postkolonialen Gesellschaft im Zeitalter der Globalisierung* von Ursula Reutner und *La Créolité espace de création* von Delphine Perret.⁶²

⁵⁸ Weitere Vertreter der *Négritude* sind u.a. Léopold Sédar Senghor, René Maran und Léon Gontran Damas.

⁵⁹ Vgl. Britton 1999a, Chancé 2002, Biondi & Pessini 2004, Ménil 2011, Kuhn 2013 und Schulz 2014 (alle 6.2.6.). Weitere literaturwissenschaftliche Arbeiten zum philosophischen, differenztheoretischen und literarischen Werk Édouard Glissants sind (alle 6.2.6.): Anderson 1995, Burton 1997, Buschmann 2011, Chevrier 1999, Colin 2008, Crosta 1991, Dash 1995, Desportes 2007, Favre & Ferreira de Brito 1992, Febel 2006, Febel 2009, Fonkoua 2002, Gyssels 2008, Hofmann 1994, Kawwahirehi 2012, Loichot 2007, Nesbitt 2013, Ortner-Buchberger 2001, Ortner-Buchberger 2004, Pessini 1998, Renaut 2009, Rumeau 2009, Schwieger-Hiepkö 2009, Suk 2001, Tauchnitz 2010, Thomas 2009 und Villain 2008.

⁶⁰ In einem Interview macht Patrick Chamoiseau deutlich, dass „the *Éloge de la Créolité* was a tribute to Glissant“ (Chamoiseau in McCusker 2009, S. 79 (6.2.6.)).

⁶¹ Weitere literaturwissenschaftliche Arbeiten zu den Vertretern der *Créolité* sind (alle 6.2.6.): Bessière 1995, Bessière & Moura 1999 (alle 6.2.6.), Condé & Cottenet-Hage 1995 (6.1.2.), Chikhi 2008, Constant 2013, Gallagher 1994, Kamecke 2005, Kassab-Charfi 2012, Knepper 2006, Knepper 2012, McCusker 2007, Milne 2000, Perret 2001, Réjouis 2005, Ruhe 2003, Schulz 2013, Silenieks 1994, Tauchnitz 2012, Tauchnitz 2013, Tauchnitz 2014), Taylor 1998, Thomas 2006, „Virginie 2010 und Wampole 2013 (alle 6.2.6.).

⁶² Vgl. Jerger 1996, Reutner 2005 und Perret 2001 (alle 6.2.6.). Desweiteren sind für den Schwerpunkt Sprache und *oralité* zu nennen: Beluge 2004 (6.2.6.), Bernabé 1997 (6.1.2.), Brooks 1999, Bullo 1994, Chancé 2010, Curtius 1995, Fournier 1995, Glaser & Pausch 1994, Jolivet 1993, Ludwig 2002, Murdoch 2001, Murdoch 2000, Ndiaye 2007, N'Zengou-Tay 1996 (alle 6.2.6.).

Mit der zunehmenden Sichtbarkeit postkolonialer, peripherer Literaturen rückte der historiographiekritische Schwerpunkt zu Gunsten einer Auseinandersetzung mit universalen Fragestellungen zu kultureller Identität und politischer bzw. geographischer Zugehörigkeit mehr und mehr in den Hintergrund. Zwar spielt die *non-histoire* in diesem Zusammenhang immer noch eine Rolle, doch wird der Identitätsbegriff vor allem Hinblick auf eine Abgrenzung zur *Négritude* oder zur französischen Assimilation verstanden. Dies lässt sich beispielsweise nachvollziehen an den Analysen von Britta van Kempen: *Das antillanische imaginaire ‚im Spiegel‘ der Erzählung*, Lorna Milne: *Patrick Chamoiseau. Espaces d’une écriture antillaise*, Marion Pausch: *Rückbesinnung – Selbsterfahrung – Inbesitznahme: antillanische Identität im Spannungsfeld von Négritude, Antillanité und Créolité*, Astrid Rauße: *Auf der Suche nach der eigenen Geschichte. Das Identitätsproblem im Roman der französischen Antillen* und Nathalie Schon: *L’Auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*.⁶³

Darüber hinaus finden sich unzählige literaturhistorische Werke, die einen Überblick der antillanischen Literatur bieten, sich zuweilen jedoch, so muss man kritisch feststellen, durch Wiederholung auszeichnen. Hierunter sind unter anderen zu fassen Jack Corzani, Léon-François Hoffmann & Marie-Lyne Piccione: *Littératures francophones – II. Les Amériques – Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Daniel Delas: *Littératures des Caraïbes de langue française*, Ralph Ludwig: *Frankokaribische Literatur: eine Einführung* und Luciano C. Picanço: *Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise. Évolution de la littérature martiniquaise au XXème Siècle*.⁶⁴ Sie dienen vielmehr der Orientierung, indem sie einen Überblick über Strömungen, Autoren und kulturelle Konzepte geben, ohne dabei ins Detail zu gehen und vor allem in konsequenter Anwendung eines starren, konventionalisierten Korpus.

In Hinblick auf die hier angestrebten Literaturanalysen zur Implementierung geschichtstheoretischer Fragestellungen in Inhalt und Form von Romanen lässt sich ein enormes Gefälle feststellen, das sich oben bereits abzeichnete. Auf der einen Seite steht die überbordende Fülle an fundierten literaturwissenschaftlichen Analysen zu den früheren Romanen Édouard Glissants⁶⁵ und zu den Autoren der *Créolité*.⁶⁶ Während dann für die späteren Romane Édouard Glissants⁶⁷ sowie für die Autoren Roland Brival, Maryse Condé,

⁶³ Vgl. Kempen 2006, Milne 2006, Pausch 1996, Rauße 1995 und Schon2003 (alle 6.2.6.). Desweiteren sind für den Schwerpunkt Identität und Verortung zu nennen: Bongie 1998 (6.2.5.), Case 1985, Cauna 2003 (beide 6.2.6.), Chivallon 1995 (6.2.1.), S. 289-309), Coates 2001, Fonkoua 1995, Gallagher 2002, Gallagher 2003, Gysels & Ledent 2008, Lewis 2001, Malena 1999, 2003, Prieto 2003, Recoing 2007, Schomburg-Scherff 1999 und Simasotchi-Brones 1999 (alle 6.2.6.). Die Aufzählung ist nicht abschließend.

⁶⁴ Vgl. Corzani, Hoffmann & Piccione 1998, Delas 1999b, Picanço 2000 (alle 6.2.6.). Darüber hinaus zeichnen sich auch die folgenden Studien durch ihren Überblickscharakter aus: Antoine 1998, Dumontet 1995 und Faustman 2004 (alle 6.2.6.).

⁶⁵ Hierzu zähle ich *Le Quatrième siècle*, *Malemort* und *La Case du commandeur*.

⁶⁶ Vgl. u.a. (alle 6.2.6.): Cailler 1988, Chancé 2000, Chancé 2001, Douaire 2004, Kassab-Charfi 2011, Kavwahirehi 2012, Kuhn 2011, Kuhn 2013, Madou 1996, Moudileno 1997, Moulin 2013, Moura 1999, Recoing 2007, Rumpf 2001 und Webb 1992.

⁶⁷ Hierzu zähle ich *Mahagony*, *Tout-Monde*, *Sartorius* und *Ormerod*. Erwähnenswerte Studien zu diesen Texten sind: Kuhn 2013, Mascarou 2006, Schulz 2014, Ueckmann 2011, Ueckmann 2014 und Biondi & Pessini 2004.

Daniel Maximin und Vincent Placolý immerhin noch mehrere Artikel und Monographien zu finden sind, liegen für Gérard Bulin-Xavier, Félix-Hilaire Fortuné, Michelle Gargar, Marie-Reine de Jaham, Fabienne Kanor, André Paradis und Eunice Richards-Pillot nur vereinzelte Kommentare und Erwähnungen in thematisch offeneren Sekundärtexten vor. Insbesondere franko-guyanische Autoren sind in literaturwissenschaftlichen Arbeiten unterrepräsentiert. Auf der anderen Seite stehen Autoren wie Marie-Louise Audiberti, Guy Cabort-Masson, Pierre-Clotaire Lucaïn, Henri Gérard Coco, Marie-Louise Danchet Max Élisée, Lémy Lémane Coco, Georges Mauvois und Pierre-Yves Panor, zu deren Werk sich keinerlei literaturwissenschaftliche Untersuchungen oder auch nur literaturkritische Bemerkungen auftreiben lassen.

Insofern versteht sich die vorliegende Arbeit in Teilen als grundlegend, da sie zu vielen Romanen erste literaturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse präsentiert und so in Übereinstimmung mit Kathleen Gyssels auf die Notwendigkeit einer Revision des konventionalisierten Kanons postkolonialer Literaturen hinweist.⁶⁸

⁶⁸ Vgl. Gyssels 2007, o.S. (6.2.5.)

2. Konzeptionalisierung von Geschichte und Geschichtsschreibung im Wandel der Zeit

Um sich einer Beschreibung der verschiedenen Formen historiopoetischen Schreibens im französischen Roman in der Karibik nun anzunähern, gilt es zunächst, eine geschichtstheoretische Grundlage zu schaffen, die die Sensibilität für historiographiekritische Fragestellungen schärft. Insbesondere die Ambivalenz des Geschichtsbegriffes führte in der Vergangenheit und führt auch heute noch zu zahlreichen Definitionsversuchen, die nicht selten widersprüchlich sind. Mit einem Blick auf die Etymologie des Wortes „Geschichte“ bzw. dessen frankoromanistischen Pedants „histoire“ lässt sich ein erster Klärungsansatz für die konfliktverursachenden Doppeldeutigkeiten formulieren.

Das deutsche Wort „Geschichte“ geht über das althochdeutsche Wort *giskiht* oder *gesciht* auf das althochdeutsche Verb *scehan*, bzw. *bescehen gascehan, gescehen, kescehen* zurück, welches gemeinhin mit „geschehen“ übersetzt wird. *giskiht* wurde im Sinne von „Geschehen“, „Ereignis“, „Eintreffen“ oder „Zufall“ gebraucht, *scehan* als „durch höhere schickung sich ereignen“⁶⁹ verstanden, also eher im heutigen Sinne des Wortes „Geschick“. Ein Blick auf die Etymologie des lateinischen Wortes *historia*, worauf das deutsche „Historie“, das englische „*history*“ und das französische „*histoire*“ zurückgehen, zeigt, dass *historia* ursprünglich im Sinne von „Kunde“ und „Wissenschaft“, aber auch für „Erzählung“ und auch für „Geschichtswerk“ verwendet wurde.⁷⁰ Das lateinische *historia* geht zurück auf das altgriechische Wort *ιστορία*, welches wiederum von *ἵστωρ* abgeleitet wurde.⁷¹ *ἵστωρ* bedeutet „wissend“ oder „kundig“, aber auch „Zeuge“, seine Ableitung *ιστορία* kann mit „Kenntnis“, „Erzählung“, „(geschichtliche) Darstellung“, „Geschichte“, „Erforschen“, „Forschung“ oder auch „Untersuchung“ übersetzt werden.⁷²

Vergleicht man beide Bedeutungsinhalte miteinander, so lässt sich ein signifikanter Unterschied feststellen: Im Falle der ‚Geschichte‘ im Sinne des althochdeutschen *giskiht* lässt sich eine Dominanz des Inhaltlichen gegenüber dem Medialen feststellen, d.h. ‚Geschichte‘ in diesem Sinne bezog sich auf das Vergangene an sich, auf Ereignisse, die sich in der Vergangenheit zugetragen haben. In der Genealogie des Wortes *historia* tritt eher der mediale Sinn hervor, d.h. die Art und Weise, wie Wissen über die Vergangenheit vermittelt wurde. Die Vermittlungsform steht gegenüber dem Vermittlungsinhalt im Vordergrund. Diese aus der Etymologie generierte Opposition zeigt sich sowohl in dem oft angeführten Gegensatz zwischen der *res gestae* (das, was geschehen ist) und der *historia rerum gestarum* (die Erzählung vom Geschehenen) als auch in der allgemein umgangssprachlichen Gebrauch von ‚Geschichte‘ – (1) als Wissenschaft von der Vergangenheit und (2) als mündliche oder schriftliche Erzählung.

⁶⁹ Vgl. Grimm & Grimm 1854-1961, „Geschichte“, Bd. 5, Sp. 3857f. (6.2.7.)

⁷⁰ Walde 1965, S. 653 (6.2.7.).

⁷¹ Frisk 1960, S. 740 (6.2.7.).

⁷² Ebd.

2.1. Vom Empirismus zum Poststrukturalismus

Eine Auflösung des Gegensatzes zwischen dem Erkenntnis- und dem Produktionsprozess ist nicht möglich. Was jedoch seit der Entstehung der Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert immer wieder diskutiert wird, ist das Verhältnis, in dem die beiden verschiedenen Aspekte zueinander stehen. So kann beispielweise der Erkenntnisaspekt in den Vordergrund gerückt werden, demnach Vergangenheit als reales Objekt verstanden wird, das vom Historiker bzw. vom Menschen allgemein auf Grundlage von Dokumenten und empirischen Daten erkannt werden kann. Entsprechend dieser Präferenz erklärt Arthur Marwick:

History is about finding things out, and solving problems, rather than about spinning narratives or telling stories. History is a human activity carried out by an organised corps of fallible human beings, acting, however, in accordance with strict methods and principles, empowered to make choices in the language they use (as between the precise and the imprecise, for example), that 'corps of fallible human beings' are known as historians.⁷³

In der Umkehrung dieser Prämisse, d.h. durch Hervorheben der Relevanz der Darstellungsform für die erzählten Inhalte, wird Vergangenheit als nicht zugänglich betrachtet, was bedeutet, dass sie vom Historiker bzw. vom Menschen allgemein nicht erkannt werden kann, sondern nur mehr vermutet oder erraten. Diesem Verständnis von Geschichte folgend konstatiert Keith Jenkins, dass Geschichte nicht über die Vergangenheit und die Möglichkeit ihrer Rekonstruktion in Textform definiert werden kann, sondern als ein interdiskursives,⁷⁴ linguistisches Konstrukt betrachtet werden muss.⁷⁵ Hayden White präzisiert: „[T]he facts do not speak for themselves, but [...] the historian speaks for them, speaks on their behalf, and fashions the fragments of the past into a whole whose integrity is [...] a purely discursive one.“⁷⁶

Die erste Annahme geht zurück auf einen empiristisch-positivistischen Ansatz in der Geschichtswissenschaft, die zweite ist Ergebnis einer Skepsis gegenüber dieser Methode und mündete schließlich in dem heute kontrovers diskutierten narrativistischen Ansatz. Ein Überblick über die Entwicklung der Geschichtswissenschaft vom Empirismus bis zum Poststrukturalismus soll Aufschluss darüber geben, wie sich die Geschichtswissenschaft seit ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert selbst versteht und verstanden wird.⁷⁷

⁷³ Vgl. Marwick 2001, S. 28 (6.2.2.).

⁷⁴ Angesichts dieser Fülle an Diskursen, die Eingang in historiographische wie literarische Debatten gefunden haben, scheint *Intertextualität* als Konzept hier obsolet. Linda Hutcheon schlägt daher vor, statt von Intertextualität eher von *Interdiskursivität* zu sprechen (vgl. Hutcheon 1989, S. 12 (6.2.4.)). Ich schließe mich ihr an, wenn tatsächlich auf Diskurse Bezug genommen wird, die sich durch mehr als einen Text generieren. Wenn jedoch eine deutlich erkennbare intertextuelle Verbindung im Sinne Genettes besteht, wird sein Begriff beibehalten.

⁷⁵ Jenkins 1991, S. 7 (6.2.2.).

⁷⁶ White 1976, S. 26 (6.2.2.).

⁷⁷ Die folgende Darstellung orientiert sich in weiten Teilen an Franziska Metzgers und Alun Munslows historiographisch-geschichtlichen Studien *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert* (Metzger 2014) und *Deconstructing History* (Munslow 1997) (beide 6.2.2.). In seiner Studie ordnet Munslow die zahlreichen Strömungen und Erklärungsmodelle, die es seit der Etablierung der

2.1.1. Empiristisch-positivistische Geschichtswissenschaft

Die empirisch-positivistische Geschichtswissenschaft zeichnet sich durch die Grundannahme aus, dass Geschichte allein durch Quellenkritik die Vergangenheit so abbilden könne, wie sie tatsächlich gewesen ist.⁷⁸ Ihre Anhänger⁷⁹ erstellen „historical explanations around the evidence while maintaining a foundational belief in empiricism and historical meanings ultimately deriving from sense experience“.⁸⁰ Munslow zufolge orientiert sich die Forschungsarbeit der empiristisch-positivistischen Geschichtswissenschaft an vier Grundannahmen:

(1) Geschichte verfügt über ihre eigene Epistemologie. Diese gründet auf dem Objektivitätsgebot, d.h. der rationalen, unabhängigen und unvoreingenommenen Untersuchung der Dokumente. Die Vergangenheit ist real; durch Referenz und Inferenz kann eine Übereinstimmung zwischen Gesagtem und der historischen Realität bewiesen werden. Diese Wahrheit kennt keine Perspektivierung.⁸¹

(2) Die historische Methode besteht darin, Primärquellen in forensischer Manier zu untersuchen. Den Quellen selbst wird eine absolute Autorität eingeräumt. Der Glaube daran, dass historisches Wissen direkt aus den historischen Quellen abgeleitet werden kann, sowohl inhaltlich als auch formal, dominiert das Vorgehen der Historiker.⁸² Hierzu stehen dem Historiker verschiedene Mittel zur Verfügung. Er gewinnt Erkenntnisse und generiert Fakten durch divinatisches Suchen und Entdecken, durch den Vergleich verschiedener Dokumente, durch logische Kombination und durch unparteiliche Interpretation.⁸³

Geschichte als Wissenschaft gab, drei Kategorien zu: (1) rekonstruktivistische Ansätze (u.a. Empirismus, „praktischer Realismus, *Re-enactment*-Methode und *Covering-Law*-Methode, vgl. Munslow 1997, S. 18, 20, 44ff.), (2) konstruktivistische Ansätze (u.a. *Annales*-Schule, marxistische bzw. neo-marxistische Geschichtstheorien, soziologische und anthropologische Ansätze, vgl. ebd., S. 18f., 50), und (3) dekonstruktivistische Ansätze (v.a. Narrativisten und Poststrukturalisten, vgl. ebd., S. 19, 58ff.). Ausgehend von vier Fragen zum ‚Wesen‘ der Geschichte legt er dar, wie der rekonstruktivistische, der konstruktivistische und der dekonstruktivistische Ansatz Aufschluss darüber geben, (1) ob die empirische Verfahrensweise, Geschichtsschreibung als eigenständige Wissenschaftslehre begründen kann, (2) welche Rolle historische Quellen und Dokumente hierbei einnehmen (müssen), (3) wie die Rolle des Historikers als erklärende und darstellende Instanz zu bewerten ist, und (4) in welchem Maße die narrative Form von Bedeutung für die historische Erklärung ist (vgl. ebd., S. 3). Metzgers Studie hingegen verfolgt weniger das Ziel einer Kategorisierung als vielmehr einer detaillierten Darstellung historiographischer Tendenzen im 19. und 20. Jahrhundert und ihrer jeweiligen erkenntnistheoretischen Schwerpunkte. Nichtsdestoweniger nimmt auch sie eine Einteilung vor, die im Wesentlichen die von Munslow angeführten Fragestellungen aufgreift, denn sie spricht von einer „Verhältnisbestimmung von Geschichte und Gedächtnis sowie von Geschichte und Literatur und damit verbunden von Realität und Fiktionalität, Forschung und Darstellung.“ (Metzger 2011, S. 10) Im Gegensatz zu Munslow verfährt Metzger strenger chronologisch, wodurch Abhängigkeiten und (Dis)Kontinuitäten deutlich hervortreten, die jedoch für die vorliegende Arbeit in ihrer Detailliertheit weniger von Bedeutung sind.

⁷⁸ Vgl. Munslow 1997, S. 18 (6.2.2.).

⁷⁹ Als Vertreter nennt Munslow neben den Historikern des 19. Jahrhunderts (v.a. Leopold von Ranke, Heinrich von Sybel und Johann Gustav Droysen) auch renommierte Historiker des 20. Jahrhunderts (u.a. Geoffrey R. Elton, Lawrence Stone, Arthur Marwick und Jack H. Hexter).

⁸⁰ Munslow 1997, S. 18 (6.2.2.).

⁸¹ Vgl. ebd., S. 35ff.

⁸² Franziska Metzger sieht hierin den wesentlichen Unterschied zwischen der Aufklärungsgeschichtsschreibung und dem im 19. Jahrhundert einsetzenden Historismus (vgl. Metzger 2011, S. 114 (6.2.2.)).

⁸³ Vgl. Munslow 1997, S. 41ff. Die hier von Munslow skizzierten erkenntnisleitenden Arbeitsmethoden gehen auf Johann Gustav Droysens *Grundriss der Historik* von 1858 zurück (vgl. Droysen [1858] 1882, S. 16 (6.2.1.)).

(3) Allgemeingültige Gesetze zur Erklärung werden zurückgewiesen, da sonst sowohl Geschichte als auch Zukunft vorhersagbar würden.⁸⁴

(4) Es wird angenommen, dass Narration eine adäquate Form der Darstellung ist und keinerlei Einfluss auf den Wahrheitsgehalt des Ausgesagten hat. Die Form der Darstellung der Ergebnisse findet keine Beachtung, da angenommen wird, dass sie den Quelldokumenten immanent und damit nicht durch den Historiker bestimmbar ist.⁸⁵

Leopold von Ranke gilt gemeinhin als der Begründer der modernen Geschichtswissenschaft.⁸⁶ In seiner 1824 erschienenen *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535* formulierte er erstmals den für viele Historiker bis heute gültigen Grundsatz, dass Geschichte objektiv sein müsse, dass der Historiker Vergangenes so wiedergeben solle, „wie es eigentlich gewesen“ ist.⁸⁷ Ranke hat damit das Konzept der „historischen Objektivität“ gewissermaßen erfunden,⁸⁸ welches bis heute dazu dient, Geschichtswissenschaft als empirische Wissenschaft zu rechtfertigen. Mit dem Vorstoß Rankes erlebt die Geschichtsschreibung ihre Disziplinierung.⁸⁹ Zentrales Anliegen ist das Erreichen der größtmöglichen Objektivität. Subjektivität ist das Übel dieser neuen empirischen Wissenschaft und so sollte die Geschichtsschreibung davon befreit werden:

⁸⁴ Vgl. Munslow 1997, S. 40f. (6.2.2.).

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 51ff.

⁸⁶ Beverly Southgate sieht den Beginn der Geschichtswissenschaft bereits in der griechischen Antike (vgl. Southgate 2001, S. 13ff. (6.2.2.)). Sie verweist hierzu auf Lukians Werk *Wie man Geschichte schreiben soll*: „[S]o wie er [der Historiker] die Geschehnisse aufnimmt, genau so soll er sie zeigen, in keiner Weise entstellt, verblaßt [sic] oder verzerrt; denn anders als die Rhetoren verfahren die Geschichtsschreiber; was sie berichten, ist Wirklichkeit, die ausgesagt wird; sie hat sich sogar ereignet; die Geschehnisse brauchen nur noch geordnet und dargestellt zu werden [...]“ (Lukian [o.D.] 1965, S. 155 (6.2.1.)). Des Weiteren führt sie Thukydides an (vgl. Southgate 2001, S. 19f. (6.2.2.)), der sich und sein Werk explizit von „Dichtern, die sie [die Ereignisse] in hymnischer Aufhöhung aufgeschmückt haben“ und „Geschichtsschreibern, die alles bieten, was die Hörlust lockt, nur keine Wahrheit“ abgegrenzt hat (Thukydides [ca. 400 v. Chr.] 1960, S. 35 (6.2.1.)).

⁸⁷ Ranke 1824, S. vi (6.2.1.). Der gute Historiker müsse sich laut Ranke der „reine[n] Wahrheitsliebe“ (Ranke [1825-1870] 1975, S. 77 (6.2.1.)) verschreiben, ein „urkundliches, eingehendes, tiefes Studium“ (ebd., S. 78) zum Kern seiner Arbeit machen, und kann ohne ein umfangreiches „universales Interesse“ (ebd., S. 79), d.h. ohne eine umfassende Bildung, die Grundvoraussetzung für die beim Studium der Geschichte notwendige Unparteilichkeit ist (vgl. ebd., S. 44, 80), nicht zur historischen Wahrheit gelangen. Ohne diese Grundvoraussetzungen wäre der Historiker nicht in der Lage den „Kausalnexus“ zu ergründen (ebd., S. 79), d.h. den in den Ereignissen ruhenden inneren Zusammenhang aufzudecken (ebd., S. 79). Ranke geht nämlich davon aus, dass in jedem Ereignis auch seine Erklärung zu finden ist und „erst alsdann, wenn wir nicht weiter können, ist es uns erlaubt, der Vermutung Spielraum zu geben“ (ebd., S. 80). Des Weiteren unterscheidet Ranke klar zwischen mündlichen Überlieferungen und schriftlichen Quellen und stellt fest, dass „vor allem das schriftlich Überlieferte [...] den Umkreis der Geschichte [bildet]“ (ebd., S. 201). Dieser Art Material schreibt er das Vermögen zu, einen Blick in die Vergangenheit preiszugeben. Der Historiker müsse dieses Material nur sichten, sammeln und verstehen lernen (ebd., S. 203), um der historischen Wahrheit auf die Spur zu kommen.

⁸⁸ Vgl. ebenfalls: „Die wahre Historie trachtet nach der Anschauung des Objektiven“ (ebd., S. 295).

⁸⁹ Metzger weist in diesem Zusammenhang auf die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung hin, die um 1800 herum einsetze und eben mit Ranke ihren Höhepunkt erreichte (vgl. Metzger 2011, S. 124f. (6.2.2.)), vgl. darüber hinaus Jordan 2013 und Feldner 2003 (beide 6.2.2.). Für eine ausführlichere Darstellung der Institutionalisierung der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert vgl. Metzger 2011, S. 141-155 (6.2.2.).

[T]he text should be a kind of epiphany of the past that has miraculously come about without the intervention of the historians. And this requires, above all, the radical elimination of the dimension of the historian's own experience of the past.⁹⁰

Die Ablehnung subjektiver Bezugnahme fußt auf der Vorstellung einer „universellen Geschichtlichkeit der Welt“,⁹¹ die Linearität und Progression als grundlegende Prinzipien der Geschichte definiert. Metzger weist in diesem Zusammenhang explizit auf die eurozentristische Nationalgeschichtsschreibung hin, die in der kontinuierlichen Entwicklung ihre Legitimität begründete,⁹² und deren Prinzipien bis heute Allgemeingültigkeit besitzen.

Munslow zufolge hängen Historiker empirisch-positivistischer Prägung der Vorstellung einer nachvollziehbaren Linearität an, die untersucht und beschrieben werden kann und damit historische Entwicklung abbildet.⁹³ Geschichte wird ergo als erfassbares Objekt außerhalb des Geistes des Historikers betrachtet, das der Historiker erkennen, begreifen und beschreiben kann: „The past was conceived of as a host of phenomena lying before the historian, waiting to be described and explained.“⁹⁴ Geschichtliche Zusammenhänge werden als kausal bedingt gesehen. Die der Vergangenheit inhärente Kohärenz wird lediglich vom Historiker freigelegt und dem Lesepublikum zugänglich gemacht:

The ‚historical method‘ – as the classic historiographers of the nineteenth century understood the term – consisted of a willingness to go to the archives without any preconceptions whatsoever, to study the documents found there, and then to write a story about the events attested by the documents in such a way as to make the story itself the explanation of ‚what had happened‘ in the past. The idea was to let the explanation emerge naturally from the documents themselves, and then to figure its meaning in story form.⁹⁵

Die hier von Hayden White kritisch dargestellte historische Methode lässt sich mit Alun Munslow auch für Historiker der Gegenwart nachweisen, was deutlich zeigt, dass in der Geschichtstheorie das empiristisch-positivistische Paradigma persistiert.⁹⁶

⁹⁰ Ankersmit 1994, S. 20f. (6.2.2.).

⁹¹ Metzger 2011, S. 119 und ausführlicher S. 156-185 (6.2.2.).

⁹² Vgl. ebd., S. 120.

⁹³ Vgl. Munslow 1999, S. 41f. (6.2.2.). In diesem Sinne ist auch seine Argumentation zur Kontextabhängigkeit historischer Dokumente zu verstehen, die für sich selbst genommen unverständlich seien. Erst durch historische Datierung und Kontextualisierung würden sie ihre historisch relevanten Inhalte offenbaren (vgl. ebd.).

⁹⁴ Ankersmit 1994, S. 98 (6.2.2.), Herv. d. Vf.

⁹⁵ White 1973, S. 141 (6.2.2.).

⁹⁶ Vgl. Munslow 1999, S. 42 (6.2.2.). Munslow zitiert hier Geoffrey R. Elton: „We are looking for a way to ground historical reconstruction in something that offers a measure of independent security – independent of the historian, independent of the concerns of his day, independent of the social and political conditions imposed on him. [...] For the historian the reality – yes, the truth – of the past exists in materials of various kinds, produced by that past at the time that it occurred and left behind by its testimony.“ (Elton 1991, S. 52 (6.2.2.))

2.1.2. Konstruktivistische Geschichtsschreibung

Alun Munslow zufolge verstehen die Anhänger einer konstruktivistischen Geschichtswissenschaft Geschichtsschreibung nicht mehr nur als Abbildung von Vergangenheit in der Gegenwart, sondern als ‚konzeptionellen Dialog‘.⁹⁷ Dieser beruht im Wesentlichen darauf, als Historiker soziale, politische oder ökonomische Gesetzmäßigkeiten aufzuspüren, die historisches Geschehen erklären und ihm feste, vorhersehbare Strukturen verleihen:

For most practical realist historians the judicious application of social, political or economic concepts (e.g. race, gender, nationalism, class) is a prerequisite to understanding the structures that shaped the lives, the decisions, and the actions of people in the past.⁹⁸

Bei Historikern dieser Prägung, so erklärt Munslow weiter, fände sich der Wunsch nach dem Aufdecken historischer Regelmäßigkeiten („covering law“⁹⁹) wieder, die, immer wiederkehrend, das Wesen der Geschichte ausmachen.¹⁰⁰

Diese Idee findet sich bereits bei Wilhelm von Humboldt. In Humboldts Vorstellung von Vergangenheit und Geschichte müssen vergangene Ereignisse und deren Zusammenhänge als gewissen Regelmäßigkeiten folgend betrachtet werden.¹⁰¹ Erkenntnisleitend sind den einzelnen Umständen zugrundeliegende Ideen, denn „alle Geschichte [ist] nur Verwirklichung einer Idee, und in der Idee liegt zugleich die Kraft und das Ziel“.¹⁰² Die „Idee“ versteht Humboldt als etwas Ursprüngliches, dem menschlichen Dasein Immanentes und Unabänderliches, das sich in der Wirklichkeit manifestiert.

Alun Munslow betrachtet die konstruktivistische Geschichtsschreibung als eine Nebenkategorie der rekonstruktivistischen Geschichtsschreibung, da deren Vertreter ebenso wie die Empiristen dem Glauben an eine objektive Darstellung der Vergangenheit verhaftet seien.¹⁰³ Dem widerspricht jedoch Amy Elias, denn für sie sind die Konstruktivisten wichtige Wegbereiter der Dekonstruktivisten. Sie führt zwei Beispiele zur Bründung dieser Einordnung an:

⁹⁷ Vgl. Munslow 1999, S. 53 (6.2.2.).

⁹⁸ Ebd., S. 53.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 45.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 19. Metzger konstatiert bereits für den Beginn des 20. Jahrhunderts eine Mentalitätenverschiebung, die sie als die „Krise der Moderne“ bezeichnet. Sie zeichnet sich insbesondere durch eine „radikale Infragestellung der Möglichkeit kohärenter Deutungen der Welt“ aus und leitet damit kritische Umdeutungen der dominierenden Geschichtsdiskurse ein. Neben Friedrich Nietzsche zählt für Metzger vor allem Jacob Burckhardt zu den wichtigsten Vertretern dieser zweiten Sattelzeit (vgl. Metzger 2011, S. 186ff. (6.2.2.)).

¹⁰¹ Vgl. Humboldt [1821] 1947, S. 20 (6.2.1.).

¹⁰² Ebd., S. 29.

¹⁰³ Vgl. Munslow 1997, S. 22f. (6.2.2.).

(1) Die Idee von einer „universalen Geschichte“ habe Historiker dazu veranlasst, das historische Feld in viele kleine Fragmente zu zerlegen und unter Zuhilfenahme zahlreicher verschiedener Disziplinen zu Ergebnissen zu gelangen. Und gerade das Fragmentarische und Übergreifende sei kennzeichnend für die postmoderne Historiographie.¹⁰⁴

(2) Die Bedeutung des Begriffs *event*, das historische Ereignis, wird neu gedacht und neu definiert. Im Zuge der Abkehr von einer politischen und nationalstaatlichen Geschichte wird das *event* nicht mehr als bahnbrechendes und einschneidendes Ereignis verstanden, das den Lauf der Dinge verändert, sondern wird gleichermaßen auch für Ereignisse nicht-politischer Natur verwandt. Je nach untersuchender Disziplin sind jeweils andere *events* konstituierend. So geht es tendenziell nicht nur weg von der politischen Geschichte, sondern auch weg von der ausschließlichen Orientierung an den Forschungsergebnissen der Historiker, denn die neuen Medien beeinflussen in gleicher Weise, welche Ereignisse einschneidend und bestimmend sind und welche nicht.¹⁰⁵

Auch laut Franziska Metzger muss eine deutliche Abgrenzung zwischen dem Historismus und den geschichtstheoretischen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts erfolgen. Für sie dominieren hier vier unterschiedliche Metadiskurse, die im Wesentlichen darauf abzielten, die Vorstellung einer universalen Geschichte zu dekonstruieren und durch kultur-geschichtliche Ansätze mit politischem, naturwissenschaftlichem oder auch soziologischem bzw. ethnologischem Schwerpunkt zu ersetzen.¹⁰⁶ Zwar, so räumt Metzger ein, würde auch hier nach einer historischen Wahrheit geforscht, doch die Quellenkritik sei nicht mehr alleinige Methode der Wahrheitsfindung.¹⁰⁷

Im Bereich der frankophonen Historiographiekritik weist Munslow die Mitglieder der *Annales*-Schule als Vertreter einer konstruktivistischen Geschichtsschreibung aus. Trotz ihrer innovativen Ansätze, die einen Einfluss der Soziologie Emile Durckheims erkennen lassen, und die in eine mentalitäts- und ideengeschichtliche Herangehensweise mündeten, blieben sie weitestgehend den empiristischen Prinzipien der Quellenkritik verhaftet.¹⁰⁸ Selbst die Ergänzung ihrer Forschung durch soziologische, ökonomische, anthropologische, psychologische und linguistische Theorien, um die Wissenschaftlichkeit ihrer Geschichtsschreibung zu fundieren, trug nur in Ansätzen zu einer Überwindung des Objektivitätsparadigmas bei.¹⁰⁹

Obwohl die einzelnen Strömungen und Schulen, die Munslow grob der konstruktivistischen Geschichtswissenschaft zuordnet, in ihrer konzeptionellen und methodischen Vielfältigkeit kaum zu überblicken sind, steht für ihn fest, dass sie sich alle durch die unhinterfragte Privilegierung des Prozesses der Wahrheitsfindung verschrieben haben, dessen Fokus lediglich zur Suche nach universellen Ordnungskonzepten verschoben wurde:

¹⁰⁴ Vgl. Elias 2001, S. 33 (6.2.4.).

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 33 f.

¹⁰⁶ Vgl. Metzger 2011, S. 195f. (6.2.2.).

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 196.

¹⁰⁸ Vgl. Munslow 1999, S. 48 (6.2.2.).

¹⁰⁹ Eine umfassende Kritik dieses methodologischen Ansatzes findet sich bei Paul Ricœur (vgl. Ricœur 1983-1985 und Ricœur 2000 (beide 6.2.2.)).

[I]t is assumed that the function of the historian is not only to establish the veracity and accuracy of the evidence, but also to bring all the known and available evidence into an interpretative fine focus by employing some organising concepts.¹¹⁰

Die Darstellungsweise der Forschungsergebnisse wird nach wie vor vernachlässigt.

2.1.3. Postmodern-narrativistische Geschichtsschreibung

Der postmodern-narrativistische Ansatz¹¹¹ zeichnet sich in erster Linie durch die eindeutige Rückweisung universalistischer Theorien von Wissen und Erkenntnis aus, die auf empiristische Methoden zurückgehen und die Geschichte als eine Naturwissenschaft betrachten; Geschichte sei weder objektiv noch universal oder transzendental. Vielmehr steht nunmehr die transnationale und transmodale Diskursivität von Geschichte im Vordergrund.¹¹² So betont Franziska Metzger, dass die Postmoderne eine Abkehr von nationalen Strömungen und Schulen forcieren, indem sie zunehmend globale Themen und Probleme in den Vordergrund rücke.¹¹³ Dies würde vor allem anhand der von Jean-François Lyotard postulierten Abkehr von den „grands récits“¹¹⁴ deutlich, da hiermit eine Fragmentierung und Regionalisierung eingeleitet würde, die dennoch global-historische Dimensionen nicht unberücksichtigt lasse. Die Anerkennung der Pluralität und Dezentrierung der Perspektiven löst also die Vorstellung von Universalität und Linearität ab.

Gleichfalls stellt auch „Objektivität“ kein brauchbares Konzept mehr dar,¹¹⁵ weil nunmehr verbreitet die poststrukturalistische Tatsache angenommen wurde, dass zwischen dem historiographischen Text und der Vergangenheit keinerlei Referenzbeziehung bestehe. Die enge Verknüpfung dieses historiographiekritischen Ansatzes mit dem sogenannten *linguistic turn* ist nicht zu übersehen. So konstatiert David Carol repräsentativ: „[T]he goal of objective history is impossible to realise in language“.¹¹⁶ Sprache wird nicht länger als transparentes Medium angesehen, welches durch den Text hindurch einen Blick auf die Vergangenheit zulässt.¹¹⁷ Die „Illusion eines Identitätsprinzips“¹¹⁸ kann nun nicht länger aufrecht erhalten werden, was eine Neubewertung der „klassischen“ Historiographie nach sich zieht, die zwar die Ansprüche der Historiographie als Wissenschaft berücksichtigt, sie aber nicht über die Entwicklungen in der Geschichtstheorie (und den zahlreichen anderen Disziplinen, die sich historischen Fragestellungen gegenüber sehen) stellen kann.¹¹⁹ Diskursivität und Konstruiert-

¹¹⁰ Munslow 1999, S. 46 (6.2.2.).

¹¹¹ Wichtigste Vertreter sind Geschichtstheoretiker und -philosophen wie David Carr, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Hayden White und Frank Ankersmit. Nicht zuletzt zählt sich Alun Munslow selbst zu dieser Gruppe. Mit Martin Kreiswirth ließe sich hier auch von einem *narrative turn* sprechen (vgl. Kreiswirth 1992 (6.2.2.)).

¹¹² Dies lässt sich insbesondere mit Foucaults Dekonstruktion des historischen Ereignisses zugunsten von diskursbestimmten Epistemen nachvollziehen (vgl. Foucault 1966 (6.2.2.)).

¹¹³ Vgl. Metzger 2011, S. 240 (6.2.2.).

¹¹⁴ Vgl. Lyotard 1979 (6.2.5.).

¹¹⁵ Vgl. Munslow 1997, S. 77 (6.2.2.).

¹¹⁶ Carroll 1993, S. 289 (6.2.2.).

¹¹⁷ Vgl. Munslow 1997, S. 25 (6.2.2.).

¹¹⁸ Deistler 1999, S. 18 (6.2.4.).

¹¹⁹ Vgl. Elias 2001, S. 35 (6.2.4.).

heit von Realität treten immer deutlicher in den Vordergrund. Geschichte wird nicht länger als universal, linear, progressiv und *événementiel*, sondern als lückenhaft, unvollständig, chaotisch und opak betrachtet. Sie kann nicht einfach in einem Text abgebildet werden, denn der Text als sprachliches Gebilde bietet keinerlei Verlässlichkeit oder Sicherheit, dass das in ihm Ausgesagte tatsächlich einen Bezug zur vergangenen Realität hat.

Konsequenterweise geht es für die Anhänger einer dekonstruktivistischen Geschichtsschreibung vielmehr darum, aus Quellen gewonnene Erkenntnisse in Wissen zu überführen, d.h. sie gewissermaßen in die Gegenwart zu übersetzen. Geschichtswissenschaft müsse Alun Munslow zufolge demnach vielmehr als Hermeneutik verstanden werden,¹²⁰ da Geschichte in Form einer komplexen Reihe literarischer Produkte erscheine, die ihre Bedeutung der jeweiligen narrativen Struktur sowie anderen kulturspezifischen Faktoren verdanke.¹²¹ Munslow fasst zusammen: „[T]he content of history, like that of literature, is defined as much by the nature of the language used to describe and interpret that content as it is by research into the documentary sources.“¹²² Nicht zuletzt aus diesem Grund rückt Munslow die Geschichtsschreibung in die Nähe der Literatur und ihrer intentional-repräsentativen Methode: „[H]istory is best viewed epistemologically as a form of literature producing knowledge as much by its aesthetic or narrative structure as by any other criteria.“¹²³

2.2. Geschichte als sprachliches und kulturelles Produkt

Wie der Überblick über die existierenden geschichtsphilosophischen Strömungen und Ansätze bereits mehr als deutlich gezeigt hat, sind Geschichte und Geschichtsschreibung nach wie vor kontroverse Konzepte. Eine abschließende Definition des Begriffs „Geschichte“ unter Einbeziehung der zahlreichen gegensätzlichen Argumente ist nicht möglich. Die Auswirkungen des *linguistic turn* auf die Geschichtsdebatte sind nachhaltig. Vermehrt wird Geschichte nun als Produkt des Verhältnisses zwischen dem Historiker heute, den Konventionen, die seine Arbeit bestimmen und dem begrenzten Zugang zu historischem Wissen verstanden.¹²⁴ Vergangenheit wird nicht mehr als ontologisch begriffen, sondern als epistemologisch, d.h. als durch Diskurse ausgehandeltes Bild – „a discourse about, but categorically different from, the past.“¹²⁵ Die Geschichtswissenschaft erhält also einen eigenen Stellenwert, indem sie sich nicht mehr den empirischen Wissenschaften unterwirft, sich aber auch nicht den Künsten zuordnet: „[H]istory is, in opposition to it being an art or science, something else – something *sui generis*“.¹²⁶

¹²⁰ Vgl. Munslow 1997, S. 4 (6.2.2.).

¹²¹ Vgl. ebd., S. 19.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. ebd., S. 5.

¹²⁴ Vgl. Ricœur 1983, Bd. 1, S. 142 (6.2.2.).

¹²⁵ Jenkins 1991, S. 6 (6.2.2.).

¹²⁶ Ebd., S. 56.

Vor allem die eingeforderte Neubewertung des Mediums Text stellt die Historiographie vor eine große Aufgabe. Historiographische Texte werden nunmehr als komplexe Gebilde betrachtet, die Ereignisse und Prozesse auf unterschiedliche Art und Weise darstellen können, indem die narrative Strukturierung der präferierten Interpretation angepasst würde. Diese Neubetrachtung des Mediums geht auf die Saussure'sche Theorie von der Arbitrarität der Sprache zurück. So, wie zwischen dem sprachlichen Zeichen und dem Objekt in der Realität keine logisch nachvollziehbare und nachweisbare Verbindung besteht, kann eine solche Verbindung auch nicht zwischen dem historiographischen Text und der Vergangenheit angenommen werden.¹²⁷ Wie das sprachliche Zeichen selbst sind historiographische Texte im Wesentlichen autonome Dinge, die keinerlei Beziehung zur Vergangenheit haben können. Unabhängig von der realen Beschaffenheit des Objekts/der Vergangenheit wird ein Zeichen/ein historiographischer Text zugeordnet. Die Zeichen sind eine Art Ersatz für das Objekt. So konstatiert Axel Rüh: „Die Geschichtsschreibung ahmt keine außertextuelle vergangene Wirklichkeit an sich nach, sondern sie rekonstruiert eine Vergangenheit in der Perspektive eines spezifischen Erkenntnisinteresses auf der Grundlage spezifischer Quellen.“¹²⁸ Und auch Michel de Certeau erkennt in der Arbeit des Historikers drei Bereiche, die sein historiographisches Produkt bedingen: die Situation des Historikers innerhalb einer (historischen oder gegenwärtigen) Gemeinschaft, das methodologische Vorgehen bei Recherche und Auswertung von Quellen und schließlich der Schreibakt, der die gewonnenen Erkenntnisse in einen Text übersetzt.¹²⁹ Mit anderen Worten: Aufgrund der Vielzahl von einwirkenden Faktoren transportiert jeder historiographische Text eine andere Vorstellung von der Vergangenheit, die er erzählt, und auch die Auffassung von dem, was Geschichte ist, variiert mit den Texten.

Die so produzierten einzelnen Visionen von der Vergangenheit werden von Frank Ankersmit auch *narrative substances* genannt. Sie setzen sich zusammen aus „a set of statements that together embody the representation of the past that is proposed in the historical narrative in question.“¹³⁰ Für Ankersmit sind *narrative substances* komplexe linguistische Zeichen, denen durch die Arbeit der Historiker Bedeutung zugewiesen wurde. Sie funktionieren als eine Art Ersatz für die Vergangenheit, denn sie sind im Gegensatz zum Vergangenen zugänglich und erfassbar: „[T]he *absence* of the past, that provokes all writing of history, has been compensated for by the *presence* of narratives substances.“¹³¹ Historiographie wird zum Ersatz für die abwesende Vergangenheit, die nicht mehr mimetisch abgebildet, sondern lediglich re-präsentiert, d.h. erneut mittels eines Substituts dargestellt werden kann.¹³²

¹²⁷ Vgl. Ankersmit 1994, S. 44f. (6.2.2.).

¹²⁸ Rüh 2005, S. 50 (6.2.2.).

¹²⁹ Vgl. Certeau 1975, S. 64ff. (6.2.2.).

¹³⁰ Ankersmit 1994, S. 113f. (6.2.2.).

¹³¹ Ankersmit 1990, S. 291 (6.2.2.).

¹³² Vgl. Ankersmit 2001, S. 11 (6.2.2.).

2.2.1. Allmacht und Ohnmacht der Quellen

Vor dem Hintergrund der Neubewertung der Historiographie als hermeneutische Praxis erfolgte ebenfalls eine Neubewertung der Grundlagen historischer Forschung, d.h. der materiellen Quellen, die in der Vergangenheit produziert wurden und bis in die Gegenwart erhalten blieben. Unter den positivistisch ausgerichteten Historikern besteht nach wie vor Konsens darüber, dass das schriftliche historische Dokument allein zur historischen Wahrheit führen könne. Ihm wird die Macht zugesprochen, Auskunft über die Vergangenheit zu geben, und zwar in einer Art und Weise, die den Historiker dazu befähige, die Vergangenheit genau nachzeichnen, d.h. mimetisch abbilden zu können: „The past was conceived of as a host of phenomena lying before the historian, waiting to be *described* and *explained*.“¹³³

Diese Annahme geht Frank Ankersmit zufolge auf die Vorstellung zurück, dass das historische Dokument in zweierlei Hinsicht transparent sei. „According to the first transparency postulate, the text offers us a view ‚through the text‘ of a past reality; according to the second, the text is the completely adequate vehicle for the historiographical views or intentions of the historian.“¹³⁴ Die erste Grundannahme besagt also, dass der Historiker durch seine Arbeit an der Quelle die Vergangenheit durch die Quelle hindurch betrachten könne. Das schriftliche Dokument wird quasi als Fenster in die Vergangenheit verstanden.¹³⁵ Die Vergangenheit wird als ein selbständig existierendes Objekt betrachtet, das eine Begründung für den gegenwärtigen Zustand gibt; der Historiker ist betrachtendes Subjekt. Durch aufmerksames Studium der Dokumente sei er in der Lage, kausale Zusammenhänge zu erkennen und sie ohne politische, theologische, ideologische oder philosophische Interessen darzustellen. So fasst Jörn Rüsen zusammen:

Im Horizont der durch [die Quellenkritik] bestimmten Forschungsverfahren ist Wirklichkeit das, was in der Vergangenheit nach Auskunft der sogenannten ‚Quellen‘ (also alles dessen, was erfahrungsgegeben von der Vergangenheit noch gegenwärtig da ist), wirklich geschehen ist.¹³⁶

Zweitens wird der Quelle ebenfalls zugeschrieben, Aufschluss über ihren Erschaffer und seine Intention und Motivation zu offenbaren. Sie fungiert quasi als Fenster in dessen Seele.¹³⁷ Ankersmit begründet diese Grundannahme mit dem Verharren im Glauben an das vernünftige Subjekt, einem Erbe der Aufklärung.¹³⁸

Die beiden Grundannahmen schließen sich eigentlich gegenseitig aus, doch bedingen sie sich auch. Auf der einen Seite minimiert zwar jeder Eingriff des Autors in die Darstellung der Vergangenheit die Authentizität der Darstellung, d.h. ihre Fähigkeit, die vergangene

¹³³ Ankersmit 1994, S. 9 (6.2.2.), Herv. d. Vf.

¹³⁴ Ankersmit 1989b, S. 5f. (6.2.2.).

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 6.

¹³⁶ Rüsen 2004, S. 21 (6.2.2.).

¹³⁷ Vgl. Ankersmit 1989b, S. 6 (6.2.2.).

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 7f.

Wirklichkeit adäquat abzubilden.¹³⁹ Auf der anderen Seite jedoch kann die Intention des Autors nur dann erkannt werden, wenn die historische Realität klar vom Eingriff des Autors zu trennen ist. Darüber hinaus liegt die Transparenz des Textes in der Intention des Autors begründet, das Vergangene für sich selbst sprechen zu lassen.¹⁴⁰ Dieses Paradoxon manövriert den Historiker in eine instabile Position:

S'il donne la priorité à un résultat ‚objectif‘, s'il vise à poser dans son discours la réalité d'une société passée et à rendre à la vie un disparu, il reconnaît pourtant dans cette reconstitution l'ordre et l'effet de son propre travail. Le discours destiné à dire l'autre reste son discours et le miroir de son opération. À l'inverse, quand il revient à ses pratiques et qu'il examine les postulats pour les renouveler, l'historien y découvre des contraintes qui s'originent bien en deçà de son présent et qui remontent à des organisations antérieurs dont son travail est le symptôme, non la source.¹⁴¹

Aus diesem Grund muss beiden Grundannahmen aus dekonstruktivistischer Perspektive widersprochen werden. Zum einen ermöglicht das Dokument keinen Blick in die Vergangenheit. Die Quellen und Dokumente, mittels derer Wissen über sie erlangt werden kann, sind in ihrer Verfügbarkeit begrenzt. „Historical evidence [...] is simply that deposit of past happenings that still exists to be looked at.“¹⁴² Aus diesem Pool bedient sich der Historiker, doch findet er seine Informationen nicht einfach, sondern selektiert sie nach Relevanz und Wahrscheinlichkeit aus dem Dokument heraus.¹⁴³ Gewissheit verspricht er sich durch Vergleich mit anderen Dokumenten und die Einordnung der Ereignisse in umfangreichere Zusammenhänge, die jedoch Hans-Jürgen Goertz zufolge nicht einfach auf der Hand liegen: „[S]ie werden gesucht, gefunden und begründet.“¹⁴⁴ Der Historiker schafft sich also seine Fakten.¹⁴⁵ Die so generierten Tatsachen stehen in Opposition zur Theorie, zur Hypothese, zur Fantasie¹⁴⁶ und dienen dem Historiker als Grundlage für die narrative Darstellung.¹⁴⁷ Der Glaube an von der Interpretation der Historiker unabhängige und objektive Fakten erweist sich demnach als Trugschluss.¹⁴⁸

Zum anderen darf der Verfasser der Quelle nicht als allwissender Zeitzeuge betrachtet werden. Das von ihm verfasste Dokument ist keine neutrale und akkurate Beschreibung vergangener Ereignisse, sondern ist vielmehr als subjektiv gefärbter Ausschnitt zu betrachten.¹⁴⁹ Die Quelle kann zuweilen in einer kritischen oder gar transformativen Beziehung zum zu beschreibenden Ereignis oder Phänomen stehen.¹⁵⁰ Der Historiker blickt

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 6.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 6.

¹⁴¹ Certeau 1975, S. 47f. (6.2.2.).

¹⁴² Elton 1991, S. 52 (6.2.2.).

¹⁴³ Vgl. Lorenz 1997, S. 17 (6.2.2.).

¹⁴⁴ Goertz 1995, S. 100 (6.2.2.).

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 85: „Die Fakten der Geschichte gibt es für einen Historiker erst, wenn er sie geschaffen hat.“

¹⁴⁶ Vgl. Lorenz 1997, S. 21 (6.2.2.).

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁴⁸ Vgl. Carr [1967] 1987, S. 12f. (6.2.2.).

¹⁴⁹ Vgl. Goertz 2004, S. 5 (6.2.2.).

¹⁵⁰ Vgl. LaCapra 1985, S. 19f. (6.2.2.).

also nicht auf das in der Vergangenheit liegende Ereignis an sich, sondern „stößt [...] zunächst auf den Diskurs, der mit sprachlichen und außersprachlichen Praktiken geführt wird“.¹⁵¹

Quellenkritik bei schriftlichen Dokumenten komme, so Alun Munslow, einer Interpretation von Interpretationen gleich: „Evidence does not refer to a recoverable and accurately knowable past reality but represents chains of interpretations, that is, we have no master or transcendent signifiers.“¹⁵² Die Intention des Verfassers des Quelldokumentes bleibe stets im Dunklen und eine Erschließung dieser Intention mittels Kontextualisierung sei keine angemessene Methode, da ihre Ergebnisse wiederum von der Interpretationsleistung des Historikers abhängen würden.¹⁵³ Für Goertz ist es daher „aussichtslos, an die reale Geschichte, die *res gestae*, herankommen zu wollen. [...] Die reale Geschichte, wie der ‚historische Realismus‘ sie versteht, bleibt unzugänglich.“¹⁵⁴

Der postmoderne Historiker müsse Frank Ankersmit zufolge seine Aufmerksamkeit daher auf die Form der Wissensvermittlung richten: „For the new historiography the text must be central – it is no longer a layer which one looks *through* [...] but something which the historiographers must look *at*.“¹⁵⁵ Dies sei unumgebar, denn “history is inaccessible to us except in textual form.”¹⁵⁶ Statt den Text als bloße Informationsquelle anzusehen, müssten Überlegungen angestellt werden, unter welchen Bedingungen und in welchem Zusammenhang er entstanden ist, um so dem Text immanente Charakteristika zu erkennen. Ein Gespür für die gezielte Verwendung von Tropen ermögliche dem Historiker ein tieferes Verständnis des ihm vorliegenden Textes und schärfe seinen Blick für eine mehrschichtige Analyse.

Dekonstruktivistische Quellenkritik erfolgt ergo im Bewusstsein darum, dass die Quelle nicht wie eine transparente, nachvollziehbare, wiederholbare, also empirische Beobachtung betrachtet werden darf, sondern dass die Interpretationsverantwortung allein beim betrachtenden Historiker liegt, der seine Informationen entsprechend seiner Fragestellungen und Vorstellungen findet. Paul Ricœur spricht deshalb auch nicht von Quellen, sondern von Spuren (*traces*), die erst durch ihre historiographische Verarbeitung zu Quellen würden.¹⁵⁷ Die Spur ist für Ricœur das, was zurückgelassen wurde, an einer bestimmten Stelle zu einer bestimmten Zeit.¹⁵⁸ „D’une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D’autre part, il y a une trace parce que *auparavant* un homme, un animal est passé par là“.¹⁵⁹ Er bezeichnet die Spur als „effet-signé“, denn

¹⁵¹ Goertz 2004, S. 11 (6.2.2.).

¹⁵² Munslow 1997, S. 62 (6.2.2.).

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 81.

¹⁵⁴ Goertz 1995, S. 88 (6.2.2.).

¹⁵⁵ Ankersmit 1989b, S. 8 (6.2.2.).

¹⁵⁶ Jameson 1981, S. 35 (6.2.2.).

¹⁵⁷ Vgl. Ricœur 1983-1985, Bd. 3, S. 172f. (6.2.2.).

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁵⁹ Ebd..

[...] d'une part, suivre une trace, c'est raisonner par causalité le long de la chaîne des opérations constitutives de l'action de passer par là; d'autre part, remonter de la marque à la chose marquante, c'est isoler, parmi toutes les chaînes causales possibles, celles qui, en outre, véhiculent la signifiante propre à la relation du vestige au passage.¹⁶⁰

Genau genommen ist die Geschichtswissenschaft also keine empirische Disziplin, sondern basiert auf hermeneutischen Methoden. Interpretation bedeutet immer Bemächtigung, da durch das Interpretieren von Dokumenten jedweder Art das Dokument an sich verschwindet, d.h. in einem hypertextuellen Diskurs aufgeht. Die vom Historiker oft angeführten Methoden der Interpretation, Kombination und Verifikation führen zu keiner Annäherung an die Vergangenheit, sondern vermehren im Gegenteil die Ambivalenz der Quelle. Folglich geben die aus den Dokumenten resultierenden historiographischen Texte nicht Aufschluss darüber, wie es wirklich gewesen ist, sondern vielmehr darüber, was die angeführten Beweise und der Beweisführende glauben machen wollen: „[History is] reporting on what [the historians] believe happened in the past interpreted in the light of their own prejudices and opinions.“¹⁶¹

2.2.2. Narrativität und Textualität der Historiographie

Die kritische Haltung gegenüber dem Medium Text beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Quelle, sondern gilt gleichermaßen dem historiographischen Text, den der Historiker auf Grundlage seiner Quellen verfasst:

The historical documents are not less opaque than the texts studied by the literary critic. Nor is the world those documents figure more accessible. The one is no more ‚given‘ than the other. In fact, the opaqueness of the world is, if anything, increased by the production of historical narratives.¹⁶²

Um effektiv zu sein, so erklärt Hayden White, müsse Geschichte sich ihrer sprachlichen Ambivalenz bewusst werden und erkennen, dass sie aus Sprache geformt und nur sich und ihren eigenen Interessen verpflichtet sei.¹⁶³ Die Geschichtswissenschaft müsse lernen, wie der historische Text Bedeutungen erzeugt und wie das Wissen darum für das Schreiben zukünftiger historiographischer Texte fruchtbar gemacht werden kann.¹⁶⁴ Denn nur die Form verleihe dem bloßen Inhalt seine Kohärenz, nur durch sie würde „eine chaotische Masse von Daten über die Vergangenheit zu einem erkennbaren Ganzen organisiert“.¹⁶⁵

Dem wird durch die Vertreter der positivistischen Historiographie jedoch nicht ausreichend Beachtung geschenkt. So betrachtet beispielsweise Chris Lorenz die Erzählung lediglich als Nebenprodukt der Forschung, das allein dem Zweck der Darstellung der

¹⁶⁰ Ebd., S. 177.

¹⁶¹ Claire Rayner zitiert nach Southgate 2001, S. 115 (6.2.2.).

¹⁶² White 1986, S. 401 (6.2.2.).

¹⁶³ Vgl. White 1974, S. 771 (6.2.2.).

¹⁶⁴ Vgl. Ankersmit 2002, S. 28 (6.2.2.).

¹⁶⁵ Ebd., S. 34.

Ergebnisse in zusammenhängender und nachvollziehbarer Form dient.¹⁶⁶ Dass den Spezifika des Mediums Text keine Rechnung getragen wird, bewerten Befürworter der narrativistisch geprägten Auffassung von Geschichtsschreibung als Ignoranz gegenüber den damit verbundenen Konsequenzen für die Theorie und Praxis der Geschichtsschreibung. Was die Positivisten nicht erkennen, so der Vorwurf, ist, dass es in der Hand des schreibenden Historikers liegt, Sinn zu stiften: „L’histoire raconte et c’est en racontant qu’elle explique“,¹⁶⁷ formuliert Antoine Prost prägnant. „[T]he nature of the view of the past presented in an historical work is defined exactly by the language used by the historian in his or her historical work“,¹⁶⁸ heißt es bei Frank Ankersmit. Mit der Erzählung selbst bringen die Historiker ihre Sichtweise der Vergangenheit zum Ausdruck.

[T]he historical narrative is a complex linguistic structure specially built for the purpose of showing part of the past. In other words, the historian’s language is not a transparent, passive medium *through* which we can see the past as we *do* perceive what is written in a letter through the glass paperweight lying on top of it [...]. [W]e do not look at the past *through* the historian’s language, but *from* the vantage point suggested by it.¹⁶⁹

Hinter dieser Aussage verbirgt sich die Einsicht, dass Vergangenheit selbst keine narrativen Strukturen besitzt, sondern sie ihr lediglich im Nachhinein auferlegt würden: „[T]he historian represents (historical) reality by giving it a meaning, through the meaning of his text, that reality does not have by itself“¹⁷⁰ Erlebtes und Gewusstes wird in Texten erzählt. Karlheinz Stierle zufolge basiert das menschliche Weltverstehen ausschließlich auf Narrativen, auf Geschichten und Erzählungen, derer Strukturen wir uns bedienen, um aus dem Wahrgenommenen Sinn zu gewinnen: „What happens must first be transposed into the conceivable mode of a story (Geschichte), in order to be discerned from the infinite current of events.“¹⁷¹ Die Organisation des Gedächtnisses erfolgt sozusagen durch Vergeschichtlichung, so, wie auch die Organisation der Wahrnehmung durch im Gedächtnis abgespeicherte Geschichten und deren Strukturen erfolgt. Erfahrungen strömen ohne Beschränkung und in chaotischer Art und Weise auf das Bewusstsein ein. Diesem chaotischen Ablauf wird durch Erzählen Form gegeben, denn um verarbeitet werden zu können, benötigt das Bewusstsein eine Ordnungsmethode, welche Louis O. Mink zufolge im Wesentlichen darin besteht, Bilder zu finden und Geschichten zu spinnen:

¹⁶⁶ Vgl. Lorenz 2004, S. 54 (6.2.2.).

¹⁶⁷ Prost 1996, S. 245 (6.2.2.); vgl. auch „Raconter, c’est expliquer.“ (Ebd., S. 249).

¹⁶⁸ Ankersmit 1989a, S. 145 (6.2.2.).

¹⁶⁹ Ankersmit 1994, S. 65 (6.2.2.).

¹⁷⁰ Ebd., S. 107; vgl. auch: „[T]elling a story (or writing a history) is a construction we *impose* on the facts“ (Ebd., S. 6).

¹⁷¹ Stierle 2006, S. 74 (6.2.2.).

Memory, imagination, and conceptualization all serve this function, whatever else they do: they are ways of grasping together in a single mental act things which are not experienced together, or even capable of being so experienced, because they are separated by time, space, or logical kind. And the ability to do this is a necessary (although not sufficient) condition for understanding.¹⁷²

Unter den Narrativisten wird der Schreibprozess damit eine mnemonische Qualität zugeschrieben, die Stierle mit der räumlichen und zeitlichen Strukturierung einer Erzählung begründet, die weit einfacher zu erinnern wäre als das tatsächlich Wahrgenommene.¹⁷³ In diesem Sinne ist auch Louis O. Mink zu verstehen:

Stories are not lived but told. Life has no beginnings, middles or ends: there are meetings, but the start of an affair belongs to the story we tell ourselves later, and there are partings, but final partings only in the story. There are hopes, plans, battles, and ideas, but only in retrospective stories are hopes unfulfilled, plans miscarried, battles decisive, and ideas seminal. Only in the story is it America which Columbus discovers, and only in the story is the kingdom lost for want of a nail. . . So it seems truer to say that narrative qualities are transferred from art to life. We could learn to tell stories of our lives from nursery rhymes, or from culture-myths if we had any, but it is from history and fiction that we learn how to tell and to understand complex stories, and how it is stories answer questions.¹⁷⁴

Die Leben der Menschen sind maßgeblich durch narrative Strukturen geprägt, das eigene Leben, und das der anderen, wird in narrativen Strukturen erfasst und in eben solchen kommuniziert. So schließt auch Paul Ricœur: „[O]n peut dire que tous les arts de la narration, et à titre éminent ceux qui sont issue de l'écriture, sont des imitations du récit tel qu'il est déjà pratiqué dans les transactions du discours ordinaire.“¹⁷⁵ Für Hayden White trägt die retrospektive Narrativierung von Ereignissen damit maßgeblich zur historischen Verortung des Individuums und der Gemeinschaft bei; die narrative Form diene dazu, Unbekanntes so darzustellen, dass es von anderen nachvollzogen werden kann:

Understanding is a process of rendering the unfamiliar, or the ‚uncanny‘ in Freud's sense of that term, familiar; of removing it from the domain of things to be ‚exotic‘ and unclassified into one or another domain of experience encoded adequately enough to be felt to be humanly useful, unthreatening, or simply known by association.¹⁷⁶

¹⁷² Mink 1970, S. 547 (6.2.2.).

¹⁷³ Vgl. Stierle 2006, S. 74 (6.2.2.).

¹⁷⁴ Mink 1970, S. 557f. (6.2.2.).

¹⁷⁵ Ricœur 1983-1985, Bd. 2, S. 230 (6.2.2.).

¹⁷⁶ White 1978, S. 5 (6.2.2.).

Es bedarf also in jedem Fall einer Inszenierung der Vergangenheit in Form einer Erzählung, um sie überhaupt erfassen zu können.¹⁷⁷ Nicht zuletzt aus diesem Grund sind für White historiographische und literarische Texte nicht voneinander zu unterscheiden, denn “[v]iewed simply as verbal artefacts, histories and novels are indistinguishable from one another.”¹⁷⁸ Beide vermitteln eine bestimmte Vorstellung von der Lebenswelt der Menschen und ihrer Vergangenheit.

2.2.3. Gegenwartigkeit der Vergangenheit in der Geschichtsschreibung

Die nicht hintergehbare Textgebundenheit¹⁷⁹ der Historiographie sorgt dafür, dass Geschichte nicht historisch, sondern stets gegenwärtig ist. Historische Realität – und mit ihr die Vorstellung von unumstößlichen Fakten und historischen Tatsachen – hat ihre Bedeutung als erkenntnisleitende Fluchtpunkte eingebüßt. Der Historiker als aktiver Produzent von Geschichte aus der Gegenwart heraus steht im Fokus. In diesem Sinne konstatiert Hans-Jürgen Goertz:

Die historische Tatsache verliert ihre Reinheit, die Geschichte selber oder die Geschichte an sich kommt nicht mehr in den Blick. Die Gegenwart ist ihr untergemischt – und zwar so, dass die Gegenwart nicht mehr von der Geschichte zu trennen ist.¹⁸⁰

Das Bild der Vergangenheit, das die Geschichte vermittelt, ist stets ein gegenwartsimprägniertes, denn Geschichte geschieht fernab der historischen Realität, nämlich in der Gegenwart des Historikers.

Wäre Geschichte nicht auch gegenwärtig, könnte sie ihrer Funktion in der Gemeinschaft nicht nachkommen. Lange vor den Überlegungen heutiger Geschichtstheoretiker und -philosophen hat Friedrich Nietzsche den Aspekt der Nützlichkeit der Geschichte für das gegenwärtige Leben betont. Ihm zufolge komme das Ansammeln von historischen Einzelheiten zum Zwecke der vollständigen Erkenntnis der Vergangenheit einer Suche nach historischer Wahrheit auf Kosten des gegenwärtigen Lebens gleich und könne deshalb nur als unproduktiv und unnütz abgelehnt werden. Geschichte aber als Mittel zum Verstehen der Umwelt und Verortung des Selbst, Geschichte als künstlerische Ausdrucksform entspreche einem der Gegenwart anhaftenden Willen zum Leben.¹⁸¹ Nietzsche konstatierte weiterhin, dass die Verwissenschaftlichung der Geschichte Schuld daran trage, dass Geschichte aus dem Leben der Menschen genommen werde. Die wissenschaftliche

¹⁷⁷ Wolfgang Iser verwendet zur Beschreibung des Übersetzungsprozesses der Quelleninhalte in historiographischen Texten die Bezeichnung „Akt des Fingierens“ und unterstreicht damit den kreativ-konstruierenden Charakter dieser durch den Historiker geleisteten Übersetzungsarbeit (vgl. Iser 1993 (6.2.3.)).

¹⁷⁸ White 1978, S. 122 (6.2.2.).

¹⁷⁹ Im Vorwort zum Band *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart* heißt es: „Geschichte, verstanden als Integrationsbegriff für vergangenes Geschehen ebenso wie als dessen Darstellung, ist unhintergebar textgebunden.“ (Fulda & Tschopp 2002, S. 1 (6.2.2.))

¹⁸⁰ Goertz 1995, S. 86 (6.2.2.).

¹⁸¹ Vgl. Nietzsche 1874, Kapitel 1 und 2, o.S. (6.2.1.).

Geschichte, so Nietzsches Vorwurf, wolle Vergangenes nicht nach Nutzen für die jeweiligem Erkenntniskontexte erklären, sondern strebe ihre totale Offenlegung an. Individuellen, subjektiven Interaktionen mit Vergangenen werde der Nährboden genommen. Der Mensch werde zu einem leblosen Bildungsleerkörper.¹⁸² Damit habe Geschichte jeden Nutzen verloren.

In dieser von Nietzsche dargestellten Form der Geschichtsschreibung wird Vergangenheit ontologisch verstanden, d.h. das im historiographischen Text beschriebene Ereignis wird als ein wirklich so stattgefundenes aufgefasst. Ebenso steht es um die Umstände, unter denen sich das Ereignis abgespielt hat, und um den Agenten des Ereignisses. Vordergründig ist hier die Passivität der historischen Akteure. Er muss das Ereignis ohne Möglichkeit zur Intervention ertragen. Durch dieses Verständnis von Historiographie entsteht eine Distanz, die die Vergangenheit als „avoir-été absolu, action humaine absolument passée, altérité absolu“¹⁸³ versteht. Die Konstruiertheit der Vergangenheit in der Gegenwart des Historikers wird nicht anerkannt.

Im Gegensatz dazu müsse Geschichtsschreibung aber eher als „connaissance [...] par la relation qu'elle établit entre le passé vécu par les hommes d'autrefois et l'historien d'aujourd'hui“¹⁸⁴ verstanden werden. Michel de Certeau spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem „réveil épistémologique“.¹⁸⁵ Dieser spezifische Umgang mit Vergangenheit müsse dann vor allem orientierungsgebende Funktionen im kulturellen Leben der Gegenwart erfüllen.¹⁸⁶ „Auf Geschichte lässt sich ein, wer im Vergangenen Orientierung sucht, um der Gegenwart nicht hilflos ausgeliefert zu sein, ihren Launen und Schwankungen, ihren Moden und Zumutungen“,¹⁸⁷ erklärt Hans-Jürgen Goertz. Im Verständnis der Narrativisten, müsse Historiographie als „Akt der Sinnstiftung“ aufgefasst werden, in dem „historisches Wissen in die kommunikativen Vorgänge der menschlichen Lebenspraxis eingeschrieben (oder besser: hinein-erzählt) wird“.¹⁸⁸ Dies gelte vor allen für jene Handlungen und Vorgänge, „in denen menschliches Handeln und das Selbstverständnis seiner Subjekte sich an Vorstellungen sinnvoller Zeitverläufe orientiert.“¹⁸⁹

2.3. Zusammenfassung: Geschichtsschreibung als Metapher für vergangene Realität(en)

Was die gegenwärtigen Diskussionen in der Geschichtstheorie aufzeigen, ist nicht die Beschränktheit der Disziplin ‚Geschichte‘, sondern im Gegenteil ihre Vielfältigkeit. Die postmodern-narrativistischen Einwände gegen die positivistische Historiographie implizieren, dass ein und dasselbe historische Ereignis auf viele verschiedene Arten

¹⁸² Vgl. Ebd., Kapitel 4, o.S.

¹⁸³ Vgl. Ricœur 1983-1985, Bd. 1, S. 139 (6.2.2.).

¹⁸⁴ Ebd., S. 142.

¹⁸⁵ Certeau 1975, S. 64 (6.2.2.), Herv. d. Vf.

¹⁸⁶ Vgl. Rösen 1989, S. 8 (6.2.2.).

¹⁸⁷ Goertz 1995, S. 20 (6.2.2.).

¹⁸⁸ Rösen 1989, S. 39 (6.2.2.).

¹⁸⁹ Ebd.

konzeptualisiert und konfiguriert werden kann. Historische Realität muss deshalb als impliziter Plural, als Kollektivum erkannt werden, denn es existieren von ihr so viele Versionen wie es Möglichkeiten gibt, sie auszudrücken. Das Erkennen und Beschreiben nur einer objektiven historischen Realität ist unmöglich, denn jedes Erfassen der Wirklichkeit ist ein deutender und somit subjektiver Vorgang. Hans Lenk spricht in diesem Zusammenhang von „interpretationsimprägnierte[r] Realität“.¹⁹⁰ Hinter diesem Begriff verbirgt sich die Feststellung, dass Geschichtsschreibung nicht wahr oder falsch, sondern allenfalls wahrscheinlich sein kann. Historische Interpretationen sind vorläufig, relativ und veränderbar.

[T]he truth(s) of the past elude us; [...] history is intersubjective and ideologically positioned; [...] objectivity and being unbiased are chimeras; [...] empathy is flawed; [...] ‚originals‘ do not entail anything ‚genuine‘; [...] a worldly, wordy language game played for real, and where metaphors of history as science or history as art, reflect the distribution of power that put these metaphors into play.¹⁹¹

Der Wahrheitsbegriff in Hinblick auf die Geschichtsschreibung und ihren Bezug zur vergangenen Realität kann schlichtweg nicht mehr greifen. Im Kontext der Historiographie muss er daher vielmehr auf die Übereinstimmung zwischen der sprachlichen Aussage und der auf Sprache basierenden Vorstellung von Wirklichkeit bezogen werden. Geschichtsschreibung wird als Quasi-Fiktion entlarvt: „L’histoire est quasi fictive dès lors que la quasi-présence des événements placés ‚sous les yeux‘ du lecteur par un récit animé supplée, par son intuitivité, sa vivacité, au caractère élusif de la passéité du passé“.¹⁹²

Hayden White spricht in diesem Zusammenhang von „fictions of factual representation“,¹⁹³ denn Geschichtsschreibung setzt sich im Grunde zusammen aus künstlich erzeugten Bildern von der Vergangenheit, die den Anspruch erheben, faktische Darstellungen zu sein. Mit Louis O. Mink stellt Paul Ricœur fest: „[L]es récits sont des *totalités hautement organisées*, exigeant un acte spécifique de compréhension, de la nature du *jugement*.“¹⁹⁴ Zur Erklärung heißt es weiterhin bei Ricœur:

Une histoire décrit une séquence d’actions et d’expériences faites par un certain nombre de personnages, soit réels, soit imaginaires. Ces personnages sont représentés dans des situations qui changent ou au changement desquelles ils réagissent. A leur tour, ces changements révèlent des aspects cachés de la situation et des personnages, et engendrent une nouvelle épreuve [...] qui appelle la pensée, l’action ou les deux. La réponse à cette épreuve conduit l’histoire à sa conclusion.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Vgl. Lenk 2000, S. 273 (6.2.2.).

¹⁹¹ Jenkins 1991, S. 56 (6.2.2.).

¹⁹² Ricœur 1983-1985, Bd. 3, S. 276f. (6.2.2.).

¹⁹³ Vgl. White 1976, S. 22 (6.2.2.).

¹⁹⁴ Ricœur 1983-1985, Bd. 1, S. 219 (6.2.2.).

¹⁹⁵ Ebd., S. 212.

Diese Annahme bildet den Kern der narrativistischen Geschichtstheorie. Denn betrachtet man die Form, wie White es verlangt, so wird schnell deutlich, dass die Geschichtsschreibung sich der gleichen rhetorischen Mittel bedient wie die Literatur.¹⁹⁶

Diese Erkenntnis ermöglicht einen neuen Zugang zur Geschichtsschreibung, der dem Medium Text und der Konstruiertheit historischen Wissens Rechnung trägt. Für Autoren wie Roland Barthes, Paul Veyne, Paul Ricœur, Hayden White und auch Frank Ankersmit ist historiographisches Schreiben eine Frage des Stils, welcher sich sowohl auf die Art und Weise des Schreibens als auch auf den Gegenstand, über den geschrieben wird, auswirkt: „[D]ifferent styles in history and art are different ways of representing (historical) reality“¹⁹⁷ Genauso wie der historiographisch konzipierte Text Kennzeichen fiktionaler Texte beinhalten kann, kann der literarische Text mittels expliziter Darstellung faktischer Realität als realistisch wahrgenommen werden.¹⁹⁸ Es ist lediglich eine Frage der Konzipierung: „History, like fiction, operates by means of emplotment and is based not on empirical cause-and-effect causality but on motivated sequentiality“.¹⁹⁹

Auch Stephan Jaeger ist dieser Ansicht: „Die Diskurse Historiographie und Literatur beginnen sich im performativen Akt des Geschichte(n)-Schreibens zu überlagern.“²⁰⁰ Ihr kleinster gemeinsamer Nenner ist das Verfahren der „*mise en intrigue*“.²⁰¹ Sie ist es, die aus Informationen und Ideen eine Erzählung generiert; sie ist das Verfahren, dessen sich jeder Schreiber bedienen muss, wenn er zeigen und erklären will: „La mise en intrigue est beaucoup plus qu’un niveau parmi d’autres: c’est elle qui fait la transition entre raconter et expliquer.“²⁰² Mit Paul Veyne lässt sich dem hinzufügen: „Ce qu’on nomme explication n’est guère que la manière qu’a le récit de s’organiser en une intrigue compréhensible“²⁰³ Erklären bedeutet also ‚durch Erzählen zeigen‘.²⁰⁴ Paul Ricœur bezeichnet die *mise en intrigue* als „*synthèse de l’hétérogène*“,²⁰⁵ denn sie rückt die Erzählung in die Nähe der Metapher, d.h. die Erzählung wird zur Metapher für das Reale: „[P]ar la vertu de l’intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l’unité temporelle d’une action totale et complète.“²⁰⁶ Damit geschieht eine Annäherung im logischen Raum zwischen zwei Einheiten, die an sich nicht logisch miteinander verbunden sind.²⁰⁷

¹⁹⁶ Fludernik macht dies in einer nicht erschöpfenden Aufzählung deutlich: „invented dialogues, free indirect course and sometimes even interior monologue, reshuffle[s] the chronology for artistic effect and cast[s] their narratives into recognizable generic modes of literary origin“ (Fludernik 1994, S. 81f. (6.2.4.).

¹⁹⁷ Vgl. Ankersmit 1994, S. 106 (6.2.2.); vgl. auch ebd., S. 67 und Gay 1975, S. 3 (6.2.2.).

¹⁹⁸ Vgl. Fludernik 1994, S. 83 (6.2.4.).

¹⁹⁹ Ebd., S. 89.

²⁰⁰ Jaeger 2002, S. 63 (6.2.2.).

²⁰¹ Ricœur 1983-1985, Bd. 2, S. 230 (6.2.2.).

²⁰² Ebd., Bd. 1, S. 239.

²⁰³ Veyne 1971, S. 111 (6.2.2.).

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 112.

²⁰⁵ Ricœur 1983-1985, Bd. 1, S. 11 (6.2.2.).

²⁰⁶ Ebd., S. 11.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 12.

Für Paul Ricœur ist dies das Werk der produktiven Imagination.²⁰⁸ Sie basiert auf einer „*pré-compréhension du monde de l'action*“, die auf drei Ebenen stattfindet: (1) einer allgemein verständlichen Grundstruktur der Handlung, (2) der gezielten Verwendung von Symbolen und (3) der Zeitstruktur.²⁰⁹ In Bezug auf die Grundstruktur der Erzählung stellt die *mise en intrigue* eine Ordnung her, indem sie Agenten, Handlungen und Umstände in einen nachvollziehbaren Zusammenhang setzt.²¹⁰ Das so reduzierte reale Geschehen wird in Sprache versymbolisiert.²¹¹

Der Text – egal ob historiographisch oder literarisch – wird als „symbolic structure“ verstanden, die keineswegs Vergangenheit reproduzieren, sondern lediglich eine Denkrichtung bzw. eine Verstehensgrundlage anbieten kann:

As a symbolic structure, the historical narrative does not *reproduce* the events it describes; it tells us in what direction to think about the events and charges our thought about the events with different emotional valences. The historical narrative does not *image* the things it indicates; *it calls to mind* images of the things it indicates, in the same way that a metaphor does.²¹²

Sowohl Hayden White als auch Frank Ankersmit vertreten die Auffassung, „dass das Schreiben einer historischen Erzählung wesentlich darin besteht, Perspektiven zu erschaffen, wie es Metaphern tun: „Auf diese Weise stiften sie Ordnung im Chaos der Phänomene und erklären sie.“²¹³ Zwischen der geschaffenen Interpretation der Vergangenheit und der realen Vergangenheit besteht also eine metaphorische Beziehung: „The metaphor does not *image* the things it seeks to characterize, *it gives directions* for finding the set of images that are intended to be associated with that thing.“²¹⁴

Aus diesem Grund betrachtet Ankersmit die historiographische Erzählung als „a sustained metaphor“.²¹⁵ Sie steht stellvertretend für die Vergangenheit und verweist auf die Vergangenheit, ohne sie jedoch zu ersetzen: „Historical interpretation is immanently metaphoric because the historical narrative, while it is usually intended to be *like* the past, is, of course, nothing more than the historian's surrogate *for* the past.“²¹⁶ Paul Ricœur schreibt der Metapher deshalb nicht nur eine semantische Dimension zu, sondern erkennt gleichermaßen ihren heuristischen Wert: „La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction.“²¹⁷ Er entlehnt hierfür den Begriff der „*référence dédoublée*“ bei Roman Jakobson und verwendet ihn zur

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 87.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 88ff.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 91.

²¹² White 1978, S. 91 (6.2.2.).

²¹³ Lorenz 2004, S. 37 (6.2.2.).

²¹⁴ White 1978, S. 91 (6.2.2.).

²¹⁵ Ankersmit 1994, S. 40 (6.2.2.).

²¹⁶ Munslow 1997, S. 114 (6.2.2.).

²¹⁷ Ricœur 1975, S. 10 (6.2.2.).

Beschreibung einer zweiten, metaphorischen Ebene eines (poetischen) Textes.²¹⁸ Bei Jakobson heißt es: „[T]he supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous“.²¹⁹ Mit anderen Worten: Wenn Form und Ästhetik eines Textes in den Fokus der Betrachtung rücken, wird dessen Referenzbeziehung aufgesplittet. Der Text bezieht sich sowohl auf sich selbst, als auch auf einen Kontext außerhalb des Textes. Im Umkehrschluss wird in Hinblick auf historiographische Texte deutlich, dass nicht nur eine Referenzbeziehung zu einer außersprachlichen vergangenen Realität besteht, sondern gleichfalls eine zweite, textinterne, die einen wesentlichen Einfluss auf die erste hat.

Auf Grundlage dieser Neuorientierung entwickelt Frank Ankersmit das Konzept der *historischen Repräsentationen*, die als metaphorischer Ersatz für die Vergangenheit stehen. Allen Überlegungen geht hierbei die Annahme voraus, dass alle Texte, die über die Vergangenheit verfasst werden, lediglich Interpretationen sind,²²⁰ d.h. sie zeigen in ihrer Form das Verständnis des Verfassers für die dargestellten Inhalte an: „[H]istorical interpretation *projects* a structure onto the past and does not *discover* it as if this structure existed in the past itself.“²²¹ Durch die Betonung der Strukturierung und Ordnung des Textes rückt dessen mimetische Referenzbeziehung zur Vergangenheit in den Hintergrund, wodurch die einstig angenommene feste Beziehung zwischen Text und Vergangenheit aufgehoben und durch eine Referenzbeziehung auf einer zweiten Ebene, d.h. einer metaphorischen, ersetzt wird. Diese nunmehr heuristische Funktion des historiographischen Textes dient als Hilfsmittel, das den Leser darin unterstützt, nicht nur Vergangenheit zu erkennen, sondern gleichfalls den Prozess historischer Sinnbildung mittels Sprache aufzudecken.

Da die Kontrolle über das durch referenzielle Verdopplung zu erzeugende Bild von der Vergangenheit ausschließlich beim Autor liegt, entsteht eine Vielzahl verschiedener potentieller Texte, in denen Vergangenheit auf unterschiedliche Art und Weise repräsentiert wird, ohne dass einer der Texte den Anspruch erheben kann, der Vergangenheit eher zu entsprechen oder sich direkt auf sie zu beziehen. „Narrative interpretations *apply* to the past, but do not *correspond* or *refer* to it“.²²² Mit Paul Ricœur ist dies auf ihre metaphorische Ambivalenz zurückzuführen, die in erster Linie auf (suggerierter) Ähnlichkeit basiert und nicht auf Ersatz.²²³ Historische Interpretationen sind also als Vorschläge zum Verständnis der Vergangenheit zu verstehen.²²⁴ Daraus ergibt sich schließlich auch für historiographische

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 11.

²¹⁹ Jakobson 1960, S. 371 (6.2.7.).

²²⁰ Ankersmit 1994, S. 33 (6.2.2.).

²²¹ Ebd., S. 36.

²²² Ebd..

²²³ Vgl. Ricœur 1975, S. 246 (6.2.2.).

²²⁴ Vgl. Ankersmit 1994, S. 37 (6.2.2.).

Texte „un sentiment poétique“, auf Grundlage dessen „inventer et découvrir cessent de s’opposer et [dans lequel] créer et révéler coïncident.“²²⁵

Unter Zuhilfenahme von Derridas Konzept der *différance* stellt Ankersmit fest: „Narrative interpretations mutually define each other and therefore owe their identity to their *intertextual* relations.“²²⁶ Gäbe es nur eine Interpretation, gäbe es keine. „Historical interpretations of the past first become recognizable, they first acquire their identity, through the contrast with *other* interpretations; they are what they are only on the basis of what they are *not*.“²²⁷ Je mehr historische Repräsentationen dem Leser zur Verfügung stehen, desto ersichtlicher werden für ihn die Spannungen, die innerhalb der und zwischen den verschiedenen narrativen Interpretationen der Vergangenheit bestehen. Es entsteht ein Bild der Vergangenheit, das sich aus Überschneidungen und Unterschieden zwischen den einzelnen historischen Repräsentationen ergibt. Letztendlich gilt für Ankersmit: „[T]he more accounts of the past we have, and the more complex the web is of their agreements and differences, the closer we may come to historical truth.“²²⁸

²²⁵ Ricœur 1975, S. 310 (6.2.2.).

²²⁶ Ankersmit 1994, S. 72 (6.2.2.).

²²⁷ Ankersmit 1989a, S. 142 (6.2.2.).

²²⁸ Ankersmit 2001, S. 15 (6.2.2.).

3. Positionierung historiopoetischer Produktion im Spiegel historiographischer Tendenzen

Vor dem Horizont der im vorhergehenden Abschnitt bestimmten Identifikation von Geschichtsschreibung als Metapher für die Vergangenheit, die ihre sinnstiftende Funktion nicht aus dem vermeintlichen Wahrheitsgehalt bezieht, sondern vielmehr aus der Zusammenschau einer potentiell unendlichen Vielzahl an *historical representations*, soll in diesem Abschnitt der Fokus auf das Verhältnis zwischen Historiographie und Literatur – speziell dem sogenannten historischen Roman – gelegt werden.

In der älteren und aktuellen Forschungsliteratur zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Literatur wird zur eingehenden Erläuterung immer wieder auf Aristoteles zurückgeblickt, der zwischen Geschichtsschreibung und Poesie nicht in Hinblick auf den Wahrheitsgehalt der jeweiligen Erzählform, sondern in Hinblick auf ihre Wirksamkeit unterscheidet:

Es [ist] nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere was geschehen könnte. *Daher ist die Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.*²²⁹

Insbesondere die Vertreter einer postmodern-narrativistischen Geschichtsschreibung beleben die Aristoteles'sche Bewertung des Verhältnisses und der Bedeutung von Historiographie und Literatur wieder und betonen nicht nur die Textualität von Historiographie, sondern betrachten sie sogar als eine Form der Literatur. Beinahe zynisch stellt Hayden White fest:

It is rather a matter of endowing sets of events with, first, chronological and, then, narratological order and, beyond that, transforming persons and groups into figures in a scene that has more in common with the theatre than with real life.²³⁰

White ist der Ansicht, dass dem ‚künstlerischen‘ Charakter der Geschichtsschreibung viel zu wenig Bedeutung beigemessen würde:

²²⁹ Aristoteles [ca. 335 v. Chr.] 1982, S. 29 (6.2.7.), Herv. d. Vf.

²³⁰ White 2006, S. 30 (6.2.2.).

It is often said that history is a mixture of science and art. But, while recent analytical philosophers have succeeded in clarifying the extent to which history may be regarded as a kind of science, very little attention has been given to its artistic components.²³¹

Und auch für Frank Ankersmit ist Geschichte eher ‚Kunst‘ als ‚Wissenschaft‘. „History should be subsumed under the concept of art since both represent the particular as such.“²³² Für ihn ist klar, dass Geschichtsschreibung, wenn man sie als Kunst, d.h. als Literatur betrachten würde, sich ihrer ‚Maske‘ als Abbild der Realität entledigen kann:

Art is both more and less than a mimesis of what is represented. It is more because reality itself is made present again in a certain disguise; it is less because even the crudest token or symbol may be sufficient to function as an artistic representation of reality [...].²³³

Mit dem Transfer der Geschichtsschreibung in die Reihen der Literatur wird das Augenmerk von den Differenzen auf die Interferenzen zwischen den zwei Genres gelegt, die sich mit Linda Hutcheon prägnant zusammenfassen lassen: „To write of the past as either historian or as novelist would seem to be equally a matter of constructing and *reconstructing*.“²³⁴ In der vergleichenden Zusammenschau von historiographischen und literarischen Texten wird immer wieder deutlich, dass das sinnstiftende Potential nicht auf die Wissenschaftlichkeit oder Literarizität zurückzuführen ist, sondern vielmehr auf die kulturelle Anschlussfähigkeit der Erzählung.

3.1. Literatur als Quasi-Geschichte

Die im Folgenden vorgestellten Ansätze zur Beschreibung historiopoetischen Schreibens – vom klassischen historischen Roman über die metahistoriographische Fiktion hin zur *vision prophétique du passé* – führen vor Augen, dass das Genre ‚historischer Roman‘ einem perpetuellen Wandel unterlag, der in weiten Teilen parallel zur Entwicklung geschichtstheoretischer Fragestellungen verlief, wodurch die enge Verbindung zwischen Historiographie und Historiopoesie deutlich hervortritt.

In gleicher Weise wie der Historismus dem Paradigma der historischen Objektivität und der Vorstellung einer universellen und linearen Geschichte anhängig war, weist auch die Auseinandersetzung mit den ersten Formen des historischen Romans einen faktizitätsimprägnierten Duktus auf. Das Historische am historischen Roman wurde ausschließlich anhand seines Wahrheitsgehalts in Hinblick auf die wissenschaftliche Geschichtsschreibung bestimmt und bewertet. Definitionen wie die Hugo Austs sind hierfür charakteristisch:

²³¹ White 1973, S. xf. (6.2.2.).

²³² Ankersmit 1994, S. 108 (6.2.2.).

²³³ Ebd., S. 110f.

²³⁴ Hutcheon 1986-1987, S. 312 (6.2.4.).

Für gewöhnlich senden historische Romane Geschichtssignale aus; das sind Daten, Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtliche Einzelheiten, amtliche Dokumente. Sie alle drücken zeitliche Differenz und Distanz aus, selbst wenn sie nicht in die Vergangenheit, sondern in die Fiktion ‚versetzen‘.²³⁵

Ina Schabert formuliert in ähnlicher Weise:

Ein Roman gilt als ‚historischer Roman, wenn er sich auf Geschehen oder Zustände bezieht, die in einer bestimmten, dem Leser bekannten Epoche zu lokalisieren sind. [...] Die dazu erforderlichen außerliterarischen Bezugnahmen im Text sind Angaben von Jahreszahlen, mit Zeitangaben gekoppelte geographische Festlegungen, Benennung von Personen, von denen der Leser weiß, daß sie tatsächlich gelebt haben, Hinweise auf authentische Ereignisse.²³⁶

Ausgegangen wird in den meisten Fällen, wie hier bei Aust und Schabert, vom Scott'schen Modell des historischen Romans bzw. von dessen unmittelbaren Nachahmern, um Varianten und Abweichungen (wie zum Beispiel die französischen historischen Romane des 19. Jahrhunderts) zu beschreiben.

Im Gegensatz dazu stehen literaturwissenschaftliche Studien, die einen signifikanten Einfluss postmoderner geschichtstheoretischer und -philosophischer Entwicklungen auf den historischen Roman nachweisen. Seit den 1970er Jahren ist eine zunehmende Problematisierung von Text und Wirklichkeit im Zusammenhang geschichtlicher Darstellung im historischen Roman zu erkennen, die weitestgehend auf der adversativen Gegenüberstellen der Kategorien der *mémoire*²³⁷ und der *histoire* basiert. Dies geschieht jedoch nicht

²³⁵ Aust 1994 (6.2.4.), S. 17.

²³⁶ Schabert 1981 (6.2.4.), S. 1.

²³⁷ Der Begriff des *mémoire* wird sowohl bei Halbwachs 1950 (6.2.2.) als auch bei Nora 1984 (6.2.2.) und Assmann 1997 (6.2.2.) zur Erfassung der unwillkürlichen sozialen Prozess von Erinnern und Vergessen verwendet, die der bewussten Rekonstruktion von Vergangenheit durch die Historiographie gegenüber stehen. So erklärt beispielsweise Pierre Nora: „La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants [...]. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé.“ (Nora 1984, S. 24f.) Im Anschluss an Halbwachs, Nora und Assmann entwickelte sich der *mémoire*-Begriff zunehmend zu einem Synonym für all jene (literarischen) Diskurse, die sich durch eine kritische Auseinandersetzung mit Geschichte auszeichnen (zu Bedeutung und Entwicklung des *mémoire*-Begriffs vgl. u.a. Erll 2005 (6.2.2.) und Lammel 2015 (6.2.6.)). Wenngleich eine Betrachtung der Geschichtspröblematisierung unter Zuhilfenahme der Gedächtnistheorien in zahlreichen Kontexten naheliegend erscheint, so muss in dieser Arbeit davon Abstand genommen werden: Weder das Konzept der kulturellen Erinnerung noch der des „Kollektivs“ sind im frankokaribischen Raum im Sinne Halbwachs', Noras oder Assmanns anwendbar. Zum einen zeichnen sich die Gemeinschaften in den französischen Übersee-departements in erster Linie durch historische und kulturelle Heterogenität aus, was im Wesentlichen auf den Umstand zurückzuführen ist, dass ein Großteil der Bevölkerung als Nachfahren der afrikanischen Sklaven nicht eindeutig bestimmen kann, in welcher Identität (intra-afrikanisch, afrokaribisch, kreolisch) sie sich verortet fühlen. Hinzu kommt das ambivalente Abhängigkeitsverhältnis zu Frankreich, das die Identifikationsproblematik nur oberflächlich und geopolitisch auflöst, jedoch keinesfalls regulierend in das Selbstverständnis der Bewohner der Region hineingreift. Darüber hinaus stellt der Akt des Erinnerns wie ihn Halbwachs, Nora und Assmann gebrauchen einen freiwilligen Akt der Gemeinschaftsbegründung und des kulturellen Wissenstransfers dar. Diese Annahme kann jedoch für Gemeinschaften, die aus Sklaverei entstanden sind, nicht einfach übertragen werden. Selbst in Anbetracht der Tatsache, dass der *mémoire* sich im Wesentlichen als Vergangenheitsaktualisierung vor dem Hintergrund präsender Erfordernisse und

ausschließlich auf der Ebene des *récit*, sondern wird gleichermaßen durch zunehmende Integration metanarrativer Elemente angezeigt. Durch diesen Trend bedingt rückten mehr und mehr formale und strukturelle Merkmale historiopoetischen Schreibens in den Vordergrund, was schließlich dazu führte, dass auch in der Literaturwissenschaft auf die narrativistische Neubewertung von Geschichte und Geschichtsschreibung reagiert wurde und in zunehmendem Maße die funktionale Neuartigkeit des neuen historischen Romans illustriert und interpretiert wurde.

Der nachfolgende Überblick über die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung der genrespezifischen Charakteristika des historischen Romans von dessen Entstehung bis heute macht deutlich, wie sehr geschichtstheoretische Fragestellungen und literarische Darstellungsformen mehr und mehr ineinander greifen. Allein die Koinzidenz der geschichtstheoretischen und der literarischen Infragestellung von Geschichte und Geschichtlichkeit muss als Hinweis auf die umfangreiche Interferenzbeziehung zwischen den Disziplinen ‚Geschichte‘ und ‚Literatur‘ interpretiert werden. Die Evolution des Genres und seiner literaturwissenschaftlichen Ausarbeitung vor dem Hintergrund geschichtstheoretischer Paradigmen spiegelt die Evolution des Sinns der jeweiligen Gemeinschaft für die Vergangenheit und deren Bedeutung für die Gegenwart wieder.

Zur Beschreibung der Entwicklung des Genres und der ihr nachfolgenden literaturwissenschaftlichen Analyse wird hier auf die von Jörn Rüsen beschriebenen Formen der Geschichtsschreibung zurückgegriffen. Rüsen differenziert (1) einen ‚erzählenden‘, (2) einen ‚abstrahierenden‘ und (3) einen ‚offenen‘ Erzählmodus, die sich in Hinblick auf ihre Fähigkeit zur Autoreflexion und zur Integration des Rezipienten unterscheiden.

Die ‚erzählende‘ Geschichtsschreibung stellt Vergangenes in einen chronologischen und logischen Zusammenhang. „Sinn präsentiert sich hier in der ästhetischen Konsistenz ereignisgeschichtlicher Darstellungen.“²³⁸ Dieser Erzählmodus zeichnet sich durch eine chronikartige Aneinanderreihung von Ereignissen aus, die durch Ursache-Effekt-Zuschreibung miteinander in Verbindung gebracht werden. Im Vordergrund steht dabei der universelle Anspruch, die erzählte historische Episode vollständig und wahrheitsgemäß abbilden zu wollen. Eine

Bedürfnisse einer Gesellschaft darstellt. (vgl. Jünke 2012, S. 32), so kann für die Nachfahren der afrokaribischen Sklaven keine freiwillige Rückbesinnung auf die Zeit des europäischen Kolonialismus angenommen werden. Stattdessen ist es treffender von einem kollektiven Trauma zu sprechen als von kollektiver Erinnerung, also von einem unfreiwilligen und unwillkürlichen Erinnern, das lieber verhindert als aktiv befördert würde (vgl. hierzu auch Ueckmann 2014). Zuletzt stehen in dieser Arbeit die narrativen Formen der historiopoetischen Erzählungen im Vordergrund, sodass der Auseinandersetzung mit dem *Geschichtstext* in dieser Arbeit eine begründete Priorität eingeräumt wurde. Hieran anschließend muss an dieser Stelle auch betont werden, dass die Frage nach den „erinnerten“ Inhalten angesichts der zeitlichen Distanz zwischen der Epoche der Sklaverei (16. bis 19. Jahrhundert) und den Korpusromanen (20. und 21. Jahrhundert) ein Erinnern im Sinne des kollektiv-kommunikativen Gedächtnisses unmöglich macht. Mit anderen Worten: Die Frage nach dem „Wie wird koloniale Geschichte literarisch geschrieben, wenn es keine historiographischen Vorlagen gibt“ kann nicht mit einer Antwort auf das „Was wurde im Gedächtnis der Gemeinschaften von heute gespeichert“ aufgelöst werden.

²³⁸ Rüsen 1989, S. 73 (6.2.2.).

Reflektion des Schreibprozesses wird nicht integriert, der Rezipient betrachtet ein vermeintliches Abbild historischer Realitäten.

Im Gegensatz dazu weisen ‚abstrahierende‘ Darstellungen von Geschichte einzelne oder vermehrte Einflechtungen von metahistorischen oder metahistoriographischen Reflexionen auf, die aufgrund der so generierten Abstrahierung der geschilderten Ereignisse einen erweiterten Erkenntnisgewinn beim Rezipienten erwirken können. Ihm wird nicht nur von der Vergangenheit erzählt, sondern ihm wird ebenfalls mitgeteilt, wie diese Erzählung zustande kam und auf welchen Interpretationen sie basiert.²³⁹ Der Leser ist dadurch gezwungen, die eigentliche historische Erzählung unter Berücksichtigung dieser Metatexte zu beurteilen, was ihn dazu befähigt, weitere Zusammenhänge selbst herzustellen bzw. zu erkennen. Zudem wird durch die ‚abstrahierende‘ Geschichtsschreibung die Gemachtheit der Geschichte als Rekonstruktionen einzelner Sachverhalte und Episoden auf Grundlage von Quellen für den Leser deutlich erkennbar exponiert.²⁴⁰

Laut Jörn Rüsen sind diese beiden Modi der Geschichtsdarstellung in einer Hinsicht gleich, und zwar insofern als sie „den historischen Sinnzusammenhang organisiert, als eine geschlossene Größe, als etwas fix und fertig Darstellbares [präsentieren].“²⁴¹ Der Rezipient des historiographischen Textes verbleibt in einer passiven Rolle.

Die ‚offene Form‘ historiographischer Gestaltung wiederum bezieht den Rezipienten als Mitautor in den Prozess der Geschichtsdarstellung ein, indem der „implizite Leser [...] in der Darstellungsform selber explizit gemacht [wird]“.²⁴² Dies erfolgt über ein modal unabhängiges, komplexes und zuweilen kompliziertes Wechselspiel zwischen Text²⁴³ und Rezipient,²⁴⁴ sodass letzterer sich selbständig in der fragmentierten Darstellung historischer Ereignisse und seiner Lesart dieser zurechtfinden muss. Damit wird hier nicht ausschließlich der erzählte historische Inhalt exponiert, sondern gleichzeitig die Unüberschaubarkeit seiner transtextuellen und transmedialen Beziehungen. Der Text bildet damit nicht Vergangenheit ab, sondern veranschaulicht in seiner materiellen Form die Prozesse der historischen Sinnbildung. Dem Rezipienten wird die Integration des dargestellten Wissens in seine Gegenwart erleichtert, indem „[seine] Vernunftpotentiale, [...] Nachdenklichkeit und [...] Betroffenheit zugleich aufs höchste aktivier[t werden].“²⁴⁵

²³⁹ Ansatzweise lässt sich auch hier eine Verbindung zu Alun Munslows Studie herstellen, und zwar in Hinblick auf die zunehmende Interdisziplinarität und Fragmentiertheit, die Kennzeichen der konstruktivistischen Geschichtsschreibung ist.

²⁴⁰ Vgl. Rüsen 1989, S. 74 (6.2.2.).

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Auch wenn in dieser Arbeit epische Texte den größten Raum einnehmen, so ist die Form der Materialisierung historischen Sinns grundsätzlich nicht auf das Medium Text beschränkt, sondern kann darüber hinaus auch in anderen Medien wie Bild, Film, Comic, etc. realisiert werden.

²⁴⁴ Vgl. Rüsen 1989, S. 74f. (6.2.2.).

²⁴⁵ Ebd., S. 75.

3.1.1. Erzählende Geschichtsdarstellung – der historische Roman

Der historische Roman in seiner klassischen Ausprägung wird gemeinhin als das literarische Pendant zum empiristisch-positivistischen Diskurs angesehen. Sein Aufkommen im frühen 19. Jahrhundert fällt zusammen mit der Etablierung der Geschichte als wissenschaftliche Disziplin. Zwar erschien Sir Walter Scotts *Waverly* (1814) wenige Jahre vor den theoretischen Überlegungen von Leopold von Ranke, Wilhelm von Humboldt und Gustav Droysen,²⁴⁶ jedoch kann man davon ausgehen, dass die Verbreitung des Historismus-Gedankens schon vor diesen Veröffentlichungen einsetzte.²⁴⁷ Dies, so erklärt György Lukács, liege begründet in den politischen Ereignissen des ausgehenden 18. Jahrhunderts (v.a. die Französische Revolution 1789-1799) und beginnenden 19. Jahrhunderts (u.a. das Napoleonische Kaiserreich 1804-1814, die Julirevolution 1830, die europäischen Revolutionen von 1848/49, der Deutsch-Französische Krieg 1870/71) und ihren Auswirkungen auf die europäischen Nationen.²⁴⁸ Sie hätten durch ihre schnelle Aufeinanderfolge den Menschen vor Augen geführt, wie sehr sie historischen Veränderungen ausgeliefert sind, und hätten damit ein neues historisches Bewusstsein befördert.²⁴⁹ Der Erfolg sowohl der neu entstandenen wissenschaftlichen Disziplin als auch des neu aufkommenden literarischen Genres könne gleichermaßen auf eben jenes Bewusstsein für die individuelle und kollektive Geschichtlichkeit zurückgeführt werden.

Die simultane Entwicklung des wissenschaftlichen Diskurses und Etablierung des neuen literarischen Genres legen eine Beschreibung des historischen Romans in Rückbezug zur Historiographie (und vice versa) nahe. Elisabeth Wesseling beschreibt den Versuch des Inbezugsetzens des historischen Romans zur Historiographie als historisierenden Erklärungsansatz, der den historischen Roman als zwangsläufigen Effekt soziopolitischer Entwicklungen betrachtet. Die Begründung für das Aufkommen und die Verbreitung des Genres liegt demnach nicht im literarischen Schreiben selbst, sondern außerhalb.²⁵⁰ Die Beschreibung des Genres erfolgte überwiegend anhand extratextueller Bezugspunkte, die dem historiographischen Diskurs entnommen und auf das literarische Genre transplantiert wurden. Dieser Vorgehensweise liegt die Annahme zugrunde, dass zwischen Historiographie und historischem Roman ein hierarchisches Gefälle bestehe, d.h. der historische Roman sei stets abhängig von seinem wissenschaftlichen Referenzpunkt, er könne ohne Bezug zur Historiographie nicht existieren. Gewissermaßen galt der historische Roman als Supplement zur Historiographie, d.h. als fakultativer Zusatz zur Geschichtsschreibung, der aber ohne direkten Bezug zu dieser nicht existenzfähig wäre.

²⁴⁶ Vgl. Ranke 1824, 1825-1870, Humboldt 1821, Droysen 1882.

²⁴⁷ Dies zumindest suggeriert Metzger in ihrer Darstellung der Interdependenzen und Transgressionen zwischen Aufklärung und Historismus (vgl. Metzger 2011, S. 113-140 (6.2.2.)).

²⁴⁸ Vgl. Lukács 1955, S. 15 (6.2.4.).

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Vgl. Wesseling 1991, S. 29f. (6.2.4.).

Eine typische Definition für den historischen Roman in diesem Zusammenhang – neben de eingangs angeführten von Hugo Aust und Ina Schabert – bietet Léon François Hoffmann. Er betrachtet den historischen Roman als „un roman dans lequel *des événements précis tirés de l’Histoire* déterminent ou influencent le déroulement de la trame et *lui servent dans une large mesure de cadre référentiel*.“²⁵¹ Es wird deutlich, dass Hoffmann hier präzise historische Ereignisse, wie sie in der Historiographie beschrieben wurden, als Grundlage und Bezugsrahmen für die Handlung des historischen Romans ausweist. Auch wenn man den historischen Roman etwas weitläufiger mit Hans Vilmar Geppert definiert – „Man könnte [...] den historischen Roman so definieren, dass mindestens ein ‚Handlungskern‘, also ein für das Ganze unverzichtbares Element der geformten Erzählung [...] historisch wiedererkennbar [sein muss]“ –,²⁵² oder mit Isabelle Durand-Le Guern – „[U]n roman historique est un roman, *c’est-à-dire un récit fictif, qui intègre à sa diégèse une dimension historique* [...] *la réalité vécue vient nourrir le récit proposé*“ –,²⁵³ so lässt sich die einseitige Ausrichtung der Definitionen an der Historiographie doch auch hier erkennen. Beim genaueren Hinsehen wird nämlich deutlich, dass Gepperts Verständnis von „Handlungskern“ bzw. „Element“ sich ebenfalls auf gemeinhin bekannte historische Ereignisse bezieht, die allein durch ihre Erwähnung im Roman eine ‚historische Deixis‘ konstruieren. Mit diesem Fingerzeig würde der literarische historische Diskurs gewissermaßen „markiert“.²⁵⁴ Und auch Durand-Le Guern weist darauf hin, dass die historische Komponente in erster Linie jener historischen Realität entspringe, die von der Historiographie beschrieben wurde.²⁵⁵

Die Konzepte der „historischen Deixis“ oder der „dimension historique“ entsprechen dabei dem, was allgemeinhin als ‚Fakten‘ bezeichnet wird und von Frank Ankersmit als *narrative substances* beschrieben wurde, d.h. jene sprachlichen Zeichen bzw. logischen Dummies, die ein historisches Ereignis bzw. eine Reihe von Ereignissen sprachlich repräsentieren. Die Repräsentationen des historischen Elements stehen dann „in bruchloser Kontiguität, Zuordnung, Verweisungskette [...] mit dem historischen Konstrukt, also ganz wörtlich dem ‚factum‘, das sie bezeichnen“,²⁵⁶ verweisen jedoch nicht direkt auf die Ereignisse, sondern auf den im Nachhinein erzeugten Diskurs.

Mit Adolf von Grolman und Max Wehrli lässt sich festhalten, dass eine Definition des historischen Romans in Abhängigkeit von der Historiographie zwangsläufig in einer Infragestellung des poetisch-literarischen Gehalts mündet,²⁵⁷ da durch die Historiographie als fixer Referenzpunkt eine Betrachtung des Genres nur in Hinblick auf seine Umdeutung der

²⁵¹ Hoffmann 1982, S. 151 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

²⁵² Geppert 2009, S. 159 (6.2.4.).

²⁵³ Durand-Le Guern 2008, S. 9 (6.2.4.), Herv. d. Vf.

²⁵⁴ Vgl. Geppert 2009, S. 160 (6.2.4.).

²⁵⁵ Vgl. Durand-Le Guern 2008, S. 9 (6.2.4.).

²⁵⁶ Geppert 2009, S. 160 (6.2.4.).

²⁵⁷ Vgl. Wehrli 1940/41, S. 89 (6.2.4.). James Woodress formuliert im Umkehrschluss: „It is surely true that the better a novel is as art, the less valuable it is as history.“ (Woodress 1956, S. 390 (6.2.4.)) In gleicher Weise argumentiert auch Murray Baumgarten: „Its utility as history, as historically accurate information, tends to contravene its ability to delight as fiction, and vice versa.“ (Baumgarten 1975, S. 177 (6.2.4.)).

historischen Fakten zugunsten der Romanhandlung oder aber die Ausgestaltung der Figuren vor einem faktentreuen Hintergrund erfolgen könne.²⁵⁸

Vor diesem Horizont ist die angenommene supplementäre Beziehung zwischen dem historischen Roman und dem historischen Ereignis, an dem sich seine Diegese entlang hangelt, als Trugschluss zu bewerten. Eine starre Definition des historischen Romans als dem historiographischen Diskurs folgend, und demnach von diesem abhängig, wird der Konzeption und vor allem den verschiedenen Ausprägungen des Genres nicht gerecht. Betrachtet man exemplarisch die Romane des dieser Arbeit zugrundeliegenden Korpus, fällt auf, dass beispielsweise *La Montagne d'ébène*, *Ormerod*, *Des Hommes libres*, *Grand Café* und *Humus* eine historische bzw. historiographische Markierung im Sinne Gepperts aufweisen;²⁵⁹ in *L'Esclave vieil homme et le molosse*, *Bonjour foulard*, *Bonjours madras* und *Un Dimanche au cachot* hingegen fehlt ein direkter Bezug zu historischen Krisen oder Ereignissen, Personen oder Tatsachen, also historischen Fakten.²⁶⁰ Die ausschließliche Assoziation des historischen Romans mit dem Scott'schen Modell – und einer darauf basierenden Definition – macht es unmöglich, diese und andere historiopoetische Erzählungen des 20. und 21. Jahrhunderts unter dieser Genrebezeichnung zu subsumieren.

Wie Elisabeth Wesseling in ihrer Studie *Writing history as a prophet*²⁶¹ ausführlich darstellt, existieren neben weitgefassten und universellen Definitionen des historischen Romans auch immer engere, die spezifische narratologische und/oder thematische Eigenschaften des Genres hervorheben.²⁶² Analog zum extratextuellen Bezug spricht sie hier von intertextuellen (oder besser intratextuellen) Merkmalen. Eine Beschreibung konstitutiver Merkmale hat den Vorteil, dass einzelne Ausprägungen eher berücksichtigt und Regelmäßigkeiten adäquater beschrieben werden können, als dies eine allgemeingültige

²⁵⁸ Vgl. Grolman 1929, S. 589 (6.2.4.).

²⁵⁹ So wird in Roland Brivals *La Montagne d'ébène*, Marie-Louise Audibertis *La Peau et le sucre* und Pierre-Yves Panors *Coralie X* gleichermaßen die historische Deixis der Abolition von 1848 abgerufen. In Fabienne Kanors wird auf den historischen Ort Gorée an der westafrikanischen Küste Bezug genommen und in André Paradis' *Des Hommes libres* sowie Eunice Richards-Pillots *Les Terres noyées* werden die Auswirkungen der Französischen Revolution in den Überseekolonien thematisiert. *Grand Café* und *Coralie X* nehmen die Gemeinschaftsgründung an heute noch real existierenden Orten in den Blick und fügen der Historiographie dieser Orte eine historiopoetische Variante der Gründungsgeschichte hinzu.

²⁶⁰ In Patrick Chamoiseaus *L'Esclave vieil homme et le molosse* beispielsweise steht ein alter Sklave im Zentrum der Erzählung. Der Leser erfährt weder in welcher Zeit er lebt, noch an welchem Ort. Der Alte trägt auch keinen Namen, der eine nähere Bestimmung möglich machen würde. An keiner Stelle in dieser Erzählung wird auf eine spezifische historische Begebenheit verwiesen. Bestenfalls könnte der alte namenlose Sklave hier stellvertretend für alle flüchtigen Sklaven denken und handeln. Auch Georges Mauvois rückt in seinem Roman *Gélius et son disciple* weder bestimmte Ereignisse noch historische Personen in den Mittelpunkt, sondern präsentiert die Erlebenswelt eines methusalemartigen Opossums. Die erzählten Ereignisse aus der Zeit der Kolonialisierung und Besiedlung der karibischen Inseln werden durch die tierische Perspektive von der Version der offiziellen Historie abgelenkt und weichen somit maßgeblich von der konventionellen „historischen Deixis“ ab. In anderer Weise aber ebenso unhistoriographisch verhält es sich mit Michelle Gargars *Bonjour foulard*, *Bonjours madras*, ein Roman, der moderne Zwangsarbeit in einen direkten Vergleich zur Sklaverei setzt, ohne jedoch bestimmte historische Orte, Personen oder Ereignisse in den Blick zu nehmen. Gleiches gilt für *Un Dimanche au cachot* von Patrick Chamoiseau.

²⁶¹ Wesseling 1991 (6.2.4.).

²⁶² Vgl. ebd., S. 27f..

Definition zu leisten vermag. Das spezifisch Neue am historischen Roman wird hierbei nicht mehr als eine Erfindung *sui generis* betrachtet, sondern als Neukombination bereits existierender Merkmale.²⁶³

Der Literaturwissenschaftlicher György Lukács vereint in seiner Studie zum historischen Roman, *Der historische Roman*,²⁶⁴ die von Wesseling beschriebenen extratextuellen und intratextuellen Bezugspunkte und weist den historischen Roman damit auch auf metakonzeptioneller Ebene als hybrides Genre aus. Lukács versucht nicht den historischen Roman an sich zu definieren, sondern erachtet es für sinnvoller, das spezifisch Historische auf Grundlage der Analyse einzelner narratologischer Merkmale aufzuspüren und zu beschreiben. So stellt Lukács zunächst fest, dass sich der historische Roman vor allem über seine kritische Auseinandersetzung mit Geschichte definiert. Vergangenheit würde nicht mehr nur als Kulisse dienen, sondern erlebbar gemacht.²⁶⁵ Dies geschehe, so analysiert Lukács weiter, in erster Linie durch das „Lebendigmachen der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart“,²⁶⁶ denn „[o]hne eine erlebbare Beziehung zur Gegenwart ist eine Gestaltung der Geschichte unmöglich.“²⁶⁷ Die dichterische Verlebendigung der Vergangenheit würde es den Lesern ermöglichen, „ihre eigene Existenz als etwas geschichtlich Bedingtes [zu] erfassen, [...] in der Geschichte etwas [zu] sehen, was tief in ihr Alltagsdasein eingreift, was sie unmittelbar angeht.“²⁶⁸ Dies wird Lukács zufolge unter anderem durch die Neukonzeptionierung der Gestaltung des Romans gewährleistet, die ihn sowohl vom historiographischen Text als auch vom antiken Epos abgrenzt. Das Ineinanderblenden von literarischer Fiktion und historiographischen Diskurs ist demnach kennzeichnend für den historischen Roman und begründet seinen Status als hybrides Genre.

Durch das Einwirken der Historiographie auf die Literatur ergibt sich für Lukács ein entscheidendes *Novum* des historischen Romans gegenüber seinen vermeintlichen Vorgängern: „Es kommt [...] für den historischen Roman darauf an, die Existenz, das Geradeso-Sein der historischen Umstände und Gestalten mit *dichterischen* Mitteln zu *beweisen*.“²⁶⁹ Damit lässt sich in Lukács' Argumentation also auch ein inter- bzw. intratextuelles Moment festhalten. Neben dem Anspruch, Vergangenes wahrheitsgemäß und objektiv darzustellen und so der Historiographie nachzueifern, könne der historische Roman auch den erzählenden und poetischen Charakter des Epos einfangen, wodurch das Historische durch eine textimmanente formal-ästhetische Komponente ergänzt wird. Erfolgen könne dies, so Lukács, nur über die Darstellung der historischen Ereignisse in ihrer Kompliziertheit und Differenziertheit. Es bedürfe folglich der Erfindung historischer, sozial differenzierter Welten, die allein aufgrund ihrer realistischen und reichhaltigen Gestaltung

²⁶³ Vgl. ebd., S. 31f.

²⁶⁴ Lukács 1995 (6.2.4.).

²⁶⁵ Ebd., S. 44 .

²⁶⁶ Ebd., S. 49.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., S. 17.

²⁶⁹ Ebd., S. 38.

den dichterischen Beweis der historischen Realität erbringen.²⁷⁰ Der Hiatus von Historie und Fiktion wird hierin akzentuiert und harmonisiert.

György Lukács sieht das Gelingen dieses Anspruchs vor allem durch die „menschliche Verlebendigung historisch-sozialer Typen“ bedingt,²⁷¹ d.h. durch die Ausgestaltung der Protagonisten des historischen Romans. Im Gegensatz zum Epos stünden im historischen Roman keine (nationalen) Helden im Vordergrund, sondern Vertreter der breiten Masse, oder, wie Lukács sie nennt: „national tüchtige Charaktere [...] der tüchtigen Durchschnittlichkeit“.²⁷² Sie fungieren als vermittelnde Instanzen, die zwei extreme Positionen zueinander bringen.²⁷³ Historisch bedeutsame Persönlichkeiten seien nur Nebenfiguren,²⁷⁴ denen zwar Raum gewährt werde, die die Handlung jedoch weder dominieren noch beeinflussen. Die Verlagerung des Fokus auf den so genannten „mittleren Helden“²⁷⁵ trage, so Lukács, entscheidend zur Erlebbarkeit der historischen Atmosphäre bei. Die Charaktere des klassischen historischen Romans seien so konzipiert, dass sie „in ihrer Psychologie und ihrem Schicksal stets Repräsentanten gesellschaftlicher Strömungen und historischer Mächte bleiben.“²⁷⁶ Die Figuren werden also den Ereignissen unterworfen, weswegen sie selbst nicht in den Mittelpunkt rücken dürfen.²⁷⁷

Nach György Lukács hat sich vor allem die französische Literaturwissenschaftlerin Claudie Bernard mit der Beschreibung der zentralen Merkmale des historischen Romans befasst. In ihrer Monographie *Le Passé recomposé* setzt sie sich mit dem französischen historischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts auseinander.²⁷⁸ Für sie ist eine universale Definition des historischen Romans unmöglich. Die dem historischen Roman inhärente, konfliktbeladene Dualität verhindere dies: „Les deux termes associés dans le syntagme, ‚roman‘ et ‚historique‘, renvoient à deux activités traditionnellement opposées, la fiction et une science (humaine).“²⁷⁹ Sein großes Manko sei die unauflösliche Vermischung von „le référentiel et l’inventé, les certitudes les mieux partagées et les chimères“.²⁸⁰ Die Hybridität²⁸¹ des Genres führe immer wieder zu Spannungen sowohl mit der Historiographie als auch mit der literarischen Dichtung. Wenn überhaupt sei der historische Roman über eben diese Dualität erfassbar und beschreibbar.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 40.

²⁷¹ Ebd., S. 28.

²⁷² Ebd., S. 30.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Ebd., S. 40.

²⁷⁵ Iser 1972, S. 161 (6.2.3.).

²⁷⁶ Lukács 1955, S. 27 (6.2.4.).

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 29.

²⁷⁸ Bernard 1996 (6.2.4.).

²⁷⁹ Durand-Le Guern 2008, S. 96 (6.2.4.).

²⁸⁰ Bernard 1996, S. 9 (6.2.4.).

²⁸¹ Claudie Bernard verwendet den Begriff der „Hybridität“ in von Homi Bhabha übertragenem Sinne als Prozess der Neubildung von (Genre-)Identitäten durch Aushandlung unter zwei (oder mehr) Ausgangskomponenten. Am Ende des Prozesses steht jedoch keine Mischform, in der die Ausgangskomponenten noch klar erkennbar seien, sondern ein gänzlich neues kulturelles Produkt, das über seine Ausgangskomponenten hinausgeht (vgl. Bhabha [1994] 2012 (6.2.5.)).

Zur Illustration des genre-immanenten Gegensatzes zählt Bernard wesentliche Eigenschaften der Arbeit des Historikers bzw. des Romanciers auf und weist ihnen jeweils spezifische Objekte zu,²⁸² die im historischen Roman harmonisiert werden müssen, um dem Genre Kohärenz zu verleihen: „recherche“, „vérification“, „quantification des données“, „à vocation unitaire“ einerseits, und „affabulation“, „description d’actions et de leurs répercussions dans les consciences“ und „histoires plurielles“ andererseits.²⁸³ Es wird deutlich, von welchen (anscheinend) unüberwindbaren Widersprüchen der historische Roman befallen sein muss. Das Besondere am historischen Roman sei es also, diese Spannungen zu thematisieren und (teilweise) aufzulösen. Bernard identifiziert drei wesentliche Wirkungsbereiche des historischen Romans, die dessen kritische Auseinandersetzung mit Geschichtsschreibung und Fiktionalisierung bezeugen.

Zunächst beschreibt sie den intertextuellen bzw. hypertextuellen Charakter: „Le roman historique apparaît [...] comme une sorte de palimpseste, sa représentation peut être au énième degré.“²⁸⁴ Kaum anders als der historiographische Text basiert auch der historische Roman weitestgehend auf Informationen, die aus anderen Texten bezogen werden. Anders aber als die Historiographie könne sich der historische Roman seine Abhängigkeit von den Hypotexten bewusst machen und entlarve damit nicht nur seine eigene Konstruiertheit, sondern eben auch die des historiographischen Textes. Dadurch vermöge es der historische Roman den konventionalisierten Umgang mit dem historischen Dokument infrage zu stellen.²⁸⁵

Als zweites konstituierendes Merkmal des historischen Romans beschreibt Claudie Bernard dessen Umgang mit Zeit. Während die Historiographie Sachverhalte als vergangen schildere, und keine Zweifel an deren Gewesensein lasse, hebe der historische Roman die universale Bedeutung der Ereignisse hervor, indem er den Einfluss der vergangenen Ereignisse auf die Gegenwart in den Vordergrund stelle.²⁸⁶ Damit unterstreicht Bernard für den historischen Roman ein Merkmal, das in der postmodern-narrativistischen Historiographiekritik als zentral für die textualitätsgebundene Gegenwärtigkeit der Geschichtsschreibung definiert wird.

Diese beiden Merkmale sind vorwiegend auf der *discours*-Ebene angesiedelt, d.h. sie werden im Text nicht inhaltlich bearbeitet, sondern können allenfalls „zwischen den Zeilen“, d.h. in der Strukturierung abgelesen werden. Sie bringen damit das Anliegen des historischen Romans zum Ausdruck, die Defizite der Geschichtsschreibung auszugleichen. Auf der Ebene des *récit* würde dieser Anspruch, so Bernard, besonders in der Konzeption und Konstellation der Protagonisten zum Tragen kommen, was sie als drittes wesentliches Charakteristikum des historischen Romans anführt. Während sich die Historiographie auf herausragende Ereignisse und Persönlichkeiten beschränke, stelle der historische Roman ausgleichend das

²⁸² Vgl. Bernard 1996, S. 7 (6.2.4.).

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd., S. 78.

²⁸⁵ Ebd., S. 78f.

²⁸⁶ Ebd., S. 84f.

Marginale und Periphere in den Vordergrund: „[L]e roman historique détourne notre intérêt des groupes objectivement dominants ou culturellement prépondérants pour la fixer sur leurs ‚autres‘“. ²⁸⁷ Bernard greift damit die Argumentation György Lukács' vom „mittleren Helden“ wieder auf und erweitert sie um eine differenztheoretische Komponente, da die Protagonisten ihrer Argumentation zufolge nicht allein der Verlebendigung dienen, sondern vor allem auch die Diskrepanzen zwischen Historiographie und historischem Roman aufzeigen. So fasst sie an anderer Stelle zusammen:

Pour qu'un roman mérite le qualificatif d'historique, il ne suffit pas que son action ait pour cadre une période de l'Histoire passé. Histoire signifiant aussi historiographie, le roman doit faire preuve d'une volonté de distanciation, de reconstitution et d'explication de cette période. ²⁸⁸

Claudie Bernards Ansatz ist als Synthese und Erweiterung der „üblichen“ Definition des historischen Romans zu betrachten. Vor allem die Differenzierung zwischen der Diskursebene und der inhaltlichen Konstitution markiert eine wesentliche Weiterentwicklung. Die Überlegungen, die sie zur Funktion und zum Funktionieren des historischen Romans anstellt, gehen über die ihrer Vorgänger hinaus. Sie erkennt den historischen Roman als „re-présentation [qui] donne une présence à l'absent, une quasi-présence à l'abstrait et [...] un présent à l'aboli, au passé.“ ²⁸⁹ Bernard kommt hier zu dem Schluss, dass die Grenze zwischen Historie und Fiktion in keiner Weise ein Hindernis für die literarische Produktion sei, sondern sich im Gegenteil als besonders fruchtbar erweise. Der historische Roman könne leisten, was die Historiographie aufgrund wissenschaftlicher Konventionen nicht dürfe. Bei Bernard heißt es folglich: „Lorsqu'elle est convaincante [...] la re-présentation romanesque de l'Histoire, par contraste avec sa représentation historiographique, rend un ersatz de présent au passé. Elle rend du coup une présence éphémère aux trépassés.“ ²⁹⁰

Bernards Beschreibung des historischen Romans anhand genretypischer Charakteristika verweist immer wieder auf das Ziel, Vergangenes in der Gegenwart wirksam werden zu lassen. Den Hiatus von Historie und Fiktion löst sie auf, indem sie den historischen Roman als gegenwartbezogene Darstellung von historischen Ereignissen und Verhältnissen beschreibt und damit dessen Berechtigung als Geschichte erzählendes Medium neben der Historiographie hervorhebt.

Sowohl György Lukács als auch Claudie Bernard haben erkannt, dass sich der historische Roman nicht definieren lässt, sondern allenfalls beschreiben. Die von ihnen angeführten typischen Merkmale ermöglichen es, klassische Ausprägungen des historischen Romans darzustellen und zu analysieren. Im Gegensatz zu extratextuellen Erklärungs- und Definitionsansätzen macht der bei beiden Autoren erkennbare intratextuelle Ansatz

²⁸⁷ Ebd., S. 114.

²⁸⁸ Bernard 2008, S. 21 (6.2.4.).

²⁸⁹ Bernard 1996, S. 77 (6.2.4.).

²⁹⁰ Ebd., S. 113.

deutlich, dass der historische Roman keineswegs bloß eine ästhetische Ergänzung zur Historiographie sein wollte. Er wird vielmehr als Möglichkeit zur Kompensierung der Schwächen der Historiographie²⁹¹ betrachtet, wodurch ihm eine gewisse didaktische Komponente²⁹² zugeschrieben werden kann. Vor diesem Hintergrund ist der historische Roman als Komplement zum historiographischen Diskurs zu betrachten, weil er gerade jene Bereiche historischer Realitäten thematisiert, die in der Historiographie ausgespart werden (müssen). Es wird kein Abhängigkeitsverhältnis mehr angenommen, sondern beide Komponenten historischen Schreibens stehen sich gleichberechtigt gegenüber; jede der beiden kann unabhängig von der jeweils anderen existieren.

Insofern eignet sich der intratextuelle Ansatz grundsätzlich besser zur Einschließung auch innovativer Ausprägungen historiopoetischer Produktion. Nichtsdestoweniger aber spart er eine kritische Auseinandersetzung mit der Historiographie als Disziplin weitestgehend aus. Wissenschaftliche oder zumindest wissenschaftlich informierte Geschichtsschreibung wird als feste Größe – wenn auch nicht mehr einzige Bezugsgröße – akzeptiert, ihr Status jedoch wird nicht hinterfragt.

Auf diese Problematik wurde vermehrt im Zuge des *linguistic turn* aufmerksam gemacht. Mit seiner strukturalistisch geprägten Monographie *Der ‚andere‘ historische Roman* hat Hans Vilmar Geppert²⁹³ trotz der immer noch extratextuellen Bezugspunkte den Grundstein für darauf folgende Überlegungen gelegt. Geppert versucht hierin, ausgehend von sogenannten klassischen historischen Romanen als auch innovativen Ausprägungen des Genres, eine Poetik des historischen Romans zu konzipieren. Im Vordergrund steht für ihn dabei die Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen der Tiefen- und der Oberflächenstruktur. Geppert ist der Ansicht, dass den verschiedenen Realisierungen des historischen Romans ein konstantes Prinzip der Akzentuierung des Gegensatzes von Historie und Fiktion zugrunde liegt, womit er zunächst die Argumentation von Lukács und Bernard wiederholt. Er erklärt dieses Verhältnis mithilfe des Kommunikationsmodells von Roman Jakobson, indem er zunächst das sprachlich Ausgesagte (*message*, hier der literarische Text) vom Kontext (*referent*, hier die historische Realität) trennt. Die Trennung sei jedoch nicht vollkommen, da die *message* ohne den Bezug zum *referent* nicht entschlüsselt werden könne, und der *referent* ohne eine sprachliche Kodierung nicht zugänglich sei. Es bestehe also eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen literarischem Text und historischem Kontext.²⁹⁴

Übertragen auf den historischen Roman bedeutet dies, dass er ohne Bezug zur Vergangenheit nicht entschlüsselt werden kann, die Vergangenheit selbst ohne Versprachlichung in der Gegenwart aber auch nicht zugänglich wird. Dieses paradoxe Abhängigkeitsverhältnis spiegelt sich auf vielfache Art und Weise im historischen Roman wieder. Zwar kann Geppert an vielen Stellen die Thematisierung des Hiatus von Historie und

²⁹¹ Vgl. Wesseling 1991, S. 33 (6.2.4.).

²⁹² Vgl. ebd., S. 42.

²⁹³ Geppert 1976 (6.2.4.).

²⁹⁴ Vgl. Geppert 1976, S. 124ff. (6.2.4.).

Fiktion wiedererkennen,²⁹⁵ doch vernachlässigt er sowohl die Vielfalt an Möglichkeiten der Realisierung auf formaler Ebene, als auch die verschiedenen Herangehensweisen und Methoden des Literarischen, diese Paradoxa aufzulösen. Seine Herangehensweise, ein konstantes, dem literarischen Schreiben zugrundeliegendes Prinzip zu identifizieren, um es dann auf den verschiedenen Ebenen des historischen Romans wiederzuerkennen und zu beschreiben, ist damit zur Erfassung der Fülle an möglichen Vergangenheitsdarstellungen nicht geeignet.

Einen weiteren Versuch, historiopoetisches Schreiben bzw. die verschiedenen Formen des historischen Romans zu erfassen, präsentiert Joseph W. Turner in seinem Artikel „The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology“.²⁹⁶ Er kategorisiert den historischen Roman anhand seines Bezugs zur Historiographie, verbleibt hierbei jedoch nicht im extratextuellen Erklärungsmodus, sondern erläutert, inwiefern die Konzeptionierung und Strukturierung des Romans, also textinterne Merkmale, das Verhältnis zur Historiographie zum Ausdruck bringen. So bestehen neben Texten, die eine dokumentierte (Version der) Vergangenheit neu erschaffen – und damit als Ergänzung zur Historiographie betrachtet werden können –, weitere Formen, die einerseits eine dokumentierte (Version der) Vergangenheit verändern oder entstellen, oder andererseits eine nicht dokumentierte Vergangenheit erschaffen.²⁹⁷ Insbesondere in den letzten beiden Versionen des historischen Romans sind abstrahierende, kritisierende und zuweilen dekonstruierende Erzählmomente festzuhalten.

Mit Geppert und Turner erfolgt also ein Brückenschlag hin zu einer textgebundenen Auseinandersetzung mit dem historischen Roman und seinen postmodernen Derivaten, die das Augenmerk vermehrt auf die Ebene des *discours*, also der narratologischen Komposition legt und damit den (metapoetologischen) Entwicklungen im literarischen Genre folgt.

3.1.2. Abstrahierende Geschichtsdarstellung – die metahistoriographische Fiktion

Eine wesentliche Weiterentwicklung zur Beschreibung innovativer Erscheinungsformen des historischen Romans, die sich nicht mehr unter der klassischen Gattungsbezeichnung subsumieren lassen, lieferte Linda Hutcheon in ihrer Monographie *A Poetics of Postmodernism*.²⁹⁸ Ihr Fokus liegt nicht auf der Beschreibung von Merkmalen oder der Identifizierung von Prinzipien. Im Gegenteil: Sie stellt das Nicht-Vorhandensein von sinngebenden Strukturierungen in den Vordergrund. *Historiographic metafiction* – so nennt sie die innovativen Formen historiopoetischen Schreibens – untergraben offizielle Versionen der Vergangenheit, indem sie den vermeintlich offiziellen, authentischen und objektiven Ergebnissen historischer Forschung widersprechen. Sie stellen Ungereimtheiten und Anachronismen zur Schau, indem z.B. das Fantastische ohne Weiteres in die historische

²⁹⁵ Vgl. hierzu Gepperts Erläuterungen zum ‚split referent‘, ‚split addresser‘, ‚split addressee‘, zum Erzähler und zum ‚code‘ (Ebd., S. 129ff.).

²⁹⁶ Turner 1979 (6.2.4.).

²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 337ff.

²⁹⁸ Hutcheon 1992 (6.2.4.)

Erzählung eingebettet wird. Der „neue historische Roman“ ist für sie gekennzeichnet durch eine Skepsis gegenüber der Ordentlichkeit historiographischen Schreibens. Für Brian McHale sind derartige Romane deshalb „revisionist in two senses“:

First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself.²⁹⁹

Weiterhin bevorzugt der „neue historische Roman“ in Abgrenzung zum klassischen historischen Roman „alternative Konstruktionen und Darstellungsverfahren“,³⁰⁰ durch welche die kanonisierte Historiographie zum Gegenstand seiner Kritik wird.³⁰¹

Hutcheon und McHale stellen sich damit als Literaturwissenschaftler die gleichen Fragen wie die Geschichtstheoretiker und -philosophen des Narrativismus. In gleicher Weise wie Roland Barthes, Paul Veyne, Paul Ricœur, Hayden White und Frank Ankersmit nämlich ist Linda Hutcheon von der Unmöglichkeit einer objektiven Wahrheitsdarstellung in Textform überzeugt. Ursachen für diese Neukonzeption von Geschichte und Geschichtsschreibung ist vor allem der für die Postmoderne kennzeichnende „deeply felt loss of faith in our ability to represent the real.“³⁰² Weder der gesprochenen noch der geschriebenen Sprache, noch einem Foto oder einem Gemälde wird überhaupt noch zugestanden, Reales abbilden zu können. Damit verliert auch Geschichtsschreibung ihren Status als ein die Vergangenheit abbildendes Medium: „[W]hat postmodernism does is to contest the very possibility of our ever being able to *know* the ‚ultimate objects‘ of the past.“³⁰³ Doch obwohl Vergangenheit nicht mehr abgebildet werden kann, bedeutet das nicht, dass sie ausgeklammert oder als für immer irrelevant abgetan würde. Ausgehend von rehistorisierenden Tendenzen in der Kunst und Literatur der Postmoderne widerspricht Hutcheon der offenbar gängigen Annahme, die Postmoderne sei ahistorisch oder dehistorisiert.³⁰⁴ „History is not made obsolete: it is, however, being rethought“.³⁰⁵

Die Literatur ist für die Hutcheon das Medium, das es am ehesten vermag, die Skepsis gegenüber den Methoden geschichtswissenschaftlicher Arbeit und den Formen traditioneller Geschichtsdarstellungen zu veranschaulichen. Durch ihre mediale Nähe zur Geschichtsschreibung können die *historiographic metafiction*s dem Leser die Untrennbarkeit von Geschichtsschreibung und literarischem Schreiben immer wieder vor Augen führen, wodurch die einstmals so eindeutige und unüberwindbare Grenze zwischen Geschichtsschreibung und Literatur mehr und mehr an Schärfe verliert:

²⁹⁹ McHale 1987, S. 90 (6.2.5.).

³⁰⁰ Nünning 1995, S. 268 (6.2.4.).

³⁰¹ Vgl. Wesseling 1991, S. 93 (6.2.4.).

³⁰² Bertens 1995, S. 11 (6.2.5.).

³⁰³ Hutcheon 1992, S. 24 (6.2.4.).

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. xii.

³⁰⁵ Ebd., S. 16.

Historiographic metafiction refuses the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity.³⁰⁶

Hutcheon, die keine Zweifel daran hegt, dass die klassische Historiographie Vorbild für den historischen Roman war – „I would define historical fiction as that which is modelled upon historiography“³⁰⁷ –, fordert nun eine Neubewertung des Referenzrahmens für die *historiographic metafiction* ein. Die wesentlichen Unterschiede der *historiographic metafiction* zum historischen Roman sieht Hutcheon bei der Dekonstruktion und Umdeutung jener genrespezifischen Merkmale, die György Lukács zur Beschreibung des historischen Romans heranzog. Waren bei Lukács die Protagonisten noch „mittlere Helden“ und gewissermaßen typische Vertreter ihrer Zeit, erkennt Hutcheon die Protagonisten der *historiographic metafiction* als vielschichtige und komplexe, ex-zentrische und marginalisierte Figuren, also gänzlich unfassbar und damit Gegenteil zum Typen; diente bei Lukács noch die Erzählung selbst der Authentifizierung der dargestellten historischen Welten, so ist für Hutcheon vor allem die Infragestellung dieser Grundannahme von zentraler Bedeutung. Weder die Erzählung könne Objektivität erzeugen, noch die der Erzählung zugrundeliegenden historischen Informationen.

Linda Hutcheon zufolge strebt die neue, postmoderne Literatur, und in besonderer Weise die *historiographic metafiction*, nicht mehr die Lösung des Konflikts Historiographie versus Literatur an, sondern „the conventions of [different] genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging.“³⁰⁸ Hutcheon hält weiterhin fest: „Historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of plurality and recognition of difference.“³⁰⁹ Damit fordern *historiographic metafiction* in erster Linie die Anerkennung der Unterschiedlichkeit der Genres ein, ohne eine Hierarchisierung zu favorisieren. Hutcheon appelliert gleichermaßen an Historiker und Schriftsteller, ihre Verantwortung als „makers of meaning“³¹⁰ anzunehmen.

In Analogie zu der Bezeichnung des historischen Romans als Supplement bzw. Komplement zur Historiographie, muss der historische Roman, wie er von Hutcheon beschrieben wurde, als Opponent zur Historiographie betrachtet werden. Der geschichtswissenschaftliche Diskurs gilt nicht mehr als Orientierungsgröße, sondern vielmehr als Gegner in einem Streitgespräch. Geschichtswissenschaftliche Praxis, ihre Ergebnisse und ihr Wahrheitsanspruch werden mittels des Romans diskutiert und in ihrer Allgemeingültigkeit dekonstruiert.

³⁰⁶ Ebd., S. 93.

³⁰⁷ Ebd., S. 113.

³⁰⁸ Ebd., S. 9.

³⁰⁹ Ebd., S. 114.

³¹⁰ Hutcheon 1986-1987, S. 307 (6.2.4.).

Dieser Aspekt tritt noch einmal deutlicher hervor, wenn Formen des neuen historischen Romans mit historischen Romanen klassischer Ausprägung kontrastiert werden. Im Gegensatz zu Hutcheon, die davon ausgeht, dass mit dem Aufkommen der Postmoderne, eine Art Revision des „alten“ Genres stattfand, erkennt Ansgar Nünning eine kontinuierliche Evolution des Genres. Seine Studie *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*³¹¹ greift den von Linda Hutcheon geprägten Begriff der *historiographic metafiction* wieder auf und sucht ihn an genau diesem Punkt zu erweitern. Für Nünning ist der Begriff nicht präzise genug, um die neuen Erscheinungsformen zu benennen, denn er trage weniger der Tatsache Rechnung, dass „in solchen Werken die Mittel der Fiktion dazu genutzt werden, geschichtstheoretische (bzw. metahistorische oder metahistoriographische) Fragen zu thematisieren.“³¹² Nünning geht davon aus, dass (1) die Unterscheidung von Historiographie und Literatur nicht allein auf deren Textualität und Narrativität zurückzuführen ist, sondern dass (2) darüber hinaus weitere Unterschiede zwischen den beiden Textformen in Hinblick auf ihre formalen, semantischen und pragmatischen Komponenten bestehen.³¹³ Im Vordergrund seines Modells steht daher die Art der Verbindung von historisch-historiographischer Geschichtsdarstellung mit experimentellen Erzählverfahren, metafiktionalen Elementen und Reflexionen über Geschichte und Historiographie.

So stellt Ansgar Nünning explizit die Frage nach Themen und Erzählformen, die neue und alte Vorstellungen von Geschichte und Historiographie transportieren, ohne davon auszugehen, dass allein der metafiktionale Aspekt hierfür verantwortlich ist. Vielmehr versteht er die Beziehung zwischen Historiographie und historischem Roman als Dialog, in dem Geschichtsverständnis und -bewusstsein stets neu ausgehandelt werden und infolge dessen als „Teil der gesellschaftlichen Geschichtskonstruktion“ zu verstehen sind.³¹⁴ Vor diesem Hintergrund modifiziert er Hutcheons Begriff der *historiographic metafiction* und entwickelt ein Analysemodell, das insgesamt fünf Typen des historischen Romans beschreibt: (1) dokumentarischer, (2) realistischer, (3) revisionistischer und (4) metahistorischer Roman sowie (5) historiographische Metafiktion. Die wesentlichen Unterschiede zwischen diesen Formen bestehen im Grad der Selbstreflexivität und in der Art und Weise der Darstellung eines historischen Ereignisses oder Sachverhalts.³¹⁵

³¹¹ Nünning 1995 (6.2.4.).

³¹² Nünning 2002, S. 547 (6.2.4.).

³¹³ Vgl. ebd., S. 544.

³¹⁴ Nünning 1995, S. 10 (6.2.4.).

³¹⁵ So sei der dokumentarische historische Roman sehr heteroreferenziell, d.h. inhaltlich beziehe er sich vornehmlich auf außerhalb des Textes liegende (historisch belegte) Ereignisse (vgl. Nünning 1995, S. 259 (6.2.4.)). Um den Schein einer wahrheitsgemäßen Geschichtsdarstellung aufrechtzuerhalten, verzichte der dokumentarische historische Roman auf Fiktionalitätsmerkmale und metafiktionale Reflexionen, sodass „ein weitestgehend authentisches, tendenziell ereignishaftes, handlungsreiches und kohärentes Geschehen geschildert“ werde (ebd., S. 259). Der realistische historische Roman grenze sich durch seine deutlich markierte Fiktionalität ab, denn dieser Typus verstehe sich nicht mehr als „isomorph mit belegbaren Ereignissen [...], sondern allenfalls [als] kompatibel mit ihnen“ (ebd., S. 263). Der revisionistische historische Roman zeichne sich durch die grundsätzliche Infragestellung historischen Wissens und historiographischer

Nünning's Modell bietet eine wertvolle Grundlage zur Erschließung verschiedener Ausprägungen des historischen Romans und ermöglicht so eine umfassendere Beschreibung der zahlreichen Formen historiopoetischen Schreibens. Jeder historische Roman kann nunmehr eingeordnet und mithilfe der kategorial unterschiedlichen Merkmale detailliert analysiert werden. Ein großer Vorteil, aber auch ein großes Manko der Typologie Nünning's ist ihre Tendenz zur Generalisierung und Komplexitätsreduktion. Nünning verwendet seine Typen zur Beschreibung des Romans als Ganzem und schließt in den einzelnen Typen zum Teil erhebliche Schwankungen in der detaillierten literarischen Ausgestaltung mit ein.³¹⁶ Vor dem Hintergrund der hier zu leistenden Analysearbeit kann Nünning's Typologie also allenfalls der Orientierung dienen, bietet jedoch kein hinreichendes Analyseinstrument. Ein weiterer Kritikpunkt an Nünning's Arbeit muss in Bezug auf das Fehlen einer zumindest ansatzweise diachronen Betrachtungsweise vorgebracht werden. Zwar beschreibt er unter dem Punkt des realistischen historischen Romans die Ähnlichkeit zum klassischen historischen Roman, wodurch eine gewisse Evolution des Genres seit seiner Entstehung bis ins ausgehende 20. Jahrhundert angenommen werden kann, jedoch fehlt es an einer umfassenden Verhältnisbestimmung der (post)modernen historischen Romane zu ihren Vorgängern, schließlich ist das Genre des historischen Romans ganz und gar nicht frei von intertextuellen Einflüssen.

Dieses Desiderat wird schließlich von Amy Elias mit ihrer Studie *Sublime Desire* befüllt.³¹⁷ Sie erkennt zwischen den (post)modernen *metahistorical romances* und ihren genrespezifischen Vorgängern eine enge Beziehung, insofern sie als Fortführung und Weiterentwicklung des historischen Romans des 19. Jahrhunderts gelten müssen.

The metahistorical romances seem to reflect a postmodern reevaluation and reconstitution of history in the wake of poststructuralist theories of language and history, aligned in particular to the concept of the historical sublime as articulated by Jean-François Lyotard in postmodern theory and by Hayden White in historiography.³¹⁸

Konventionen aus, die sowohl inhaltlich als auch formal zum Ausdruck gebracht würden. Unkonventionelle Themen und Perspektiven würden von ihm privilegiert und mit innovativen Erzählformen kombiniert (vgl. ebd., S. 268f.). Im metahistorischen Roman sei die Skepsis gegenüber historiographischen Traditionen noch deutlicher nachzuvollziehen, da hierin auf grundsätzlich zwei Erzählebenen der Zusammenhang zwischen (dokumentierten) historischen Inhalten und historiographischer Interpretation und Narrativierung dargestellt werde: „[G]eschichtliche Ereignisse [treten] zugunsten des Problems der historiographischen Rekonstruktion in den Hintergrund.“ (ebd., S. 277) Metahistoriographische Fiktionen schließlich seien stark autoreferenziell, d.h. im Vordergrund stünden fiktionale und metafiktionale Elemente, sowie inter- und hypertextuelle Bezüge, die auf eine intensiv reflexive Auseinandersetzung mit „Problemen der narrativen Repräsentation vergangener Wirklichkeiten“ (ebd., S. 282) hinweisen bzw. diese Fragen explizit ins Zentrum der Erzählung rücken, wodurch von den eigentlichen Erzählinhalten abgelenkt werde.

³¹⁶ So wird etwa der Typus des revisionistischen historischen Romans erneut unterteilt in eine Form, die durch vermittelte Inhalte eine Gegengeschichte erzeugt und eine zweite Form, die durch formale Merkmale die Konventionen historiographischer und literarischer Geschichtsschreibung untergräbt (vgl. Nünning 1995, S. 273 (6.2.4.)).

³¹⁷ Elias 2001 (6.2.4.).

³¹⁸ Ebd., S. 98.

Stand zu Sir Walter Scotts Zeiten noch eine unermüdliche Jagd auf Daten, Fakten und objektive Darstellungen im Vordergrund, so ist heute eine grundsätzliche Hinterfragung der Möglichkeit der historischen Erkenntnis und der Generierung von historischem Wissen von zentralem Interesse. Das Sublime tritt für Elias an die Stelle der ‚harten Fakten‘ und schafft einen Raum für den Umgang mit der Ambivalenz und Flüchtigkeit historischer Erkenntnis: „For the postmodern, posttraumatic, metahistorical imagination, history is not knowledge we learn and ‚own‘ once we learn it; rather, postmodern arts and sciences posit that history is something we know we can’t learn, something we can only desire.“³¹⁹

Amy Elias sieht im Aufkommen der *metahistorical romances* in den 1960er und 1970er Jahren nicht nur einfach das Bedürfnis, Geschichte als textuelle Konstrukte bloßzustellen, sondern ist der Ansicht, dass in ihnen vielmehr der Wunsch zum Ausdruck kommt, aufzudecken, wie aus Vergangenem ein Text namens Geschichte wird.³²⁰ Die Verschränkung geschichtstheoretischer Überlegungen, historiographischer Produktionen und literarischen Neudenkens der Geschichte ist für Elias das Postmoderne schlechthin.³²¹ Hierin folgt sie Linda Hutcheon, die in *A Poetics of Postmodernism* ebenfalls die Obsession für die Vergangenheit als kennzeichnend für die Postmoderne ausweist.

Anhand von vier Merkmalen erläutert Elias die Weiterentwicklung des historischen Romans vom 19. Jahrhundert bis in die Postmoderne:

(1) Im Gegensatz zum historischen Roman des 19. Jahrhunderts, der Geschichte als ontologisch versteht, wird Geschichte in *metahistorical romances* als Konstruktion entlarvt.³²²

(2) Im geschichtstheoretischen Diskurs des 19. Jahrhunderts wurde davon ausgegangen, dass Vergangenheit in die Gegenwart befördert und dargestellt werden könnte, sofern objektiv und unvoreingenommen geforscht würde. Dies lässt sich in den historischen Romanen der Zeit erkennen, die ebenfalls den Anspruch hatten, Vergangenheit unverfälscht abbilden zu können. Die *metahistorical romances* des 20. Jahrhunderts hingegen zeigen auf, dass es keinen unbefangenen Blick auf die Vergangenheit gibt. Jedweder Versuch die Vergangenheit zu erzählen ist zwangsläufig kontaminiert, zum einen durch die Vergangenheit selbst, die in der Gegenwart wirkt, und zum anderen durch soziokulturelle Einflüsse im Umfeld des Autors.³²³

(3) Der klassische historische Roman vermittelt gewisse Wertvorstellungen, die weitestgehend auf dem westlich-kapitalistischen Weltbild basieren, die *metahistorical romances* stellen dies explizit infrage.³²⁴

³¹⁹ Ebd., S. xviii.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 103.

³²¹ Vgl. ebd., S. xxviii.

³²² Ebd., S. 12, 31, 97.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd.

(4) Das Bild von der linear verlaufenden Geschichte und die Vorstellung von stetiger Entwicklung und Fortschritt werden in den *metahistorical romances* ersetzt durch die Erkenntnis von Geschichte als (Projektions)Fläche und die Dominanz diskontinuierlicher Fragmentiertheit. Vergangenheit definiert sich mehr durch Umwege, Verschiebungen, Auslassungen und Sprünge als durch Stetigkeit.³²⁵

Mit dieser Gegenüberstellung von Merkmalen des klassischen historischen Romans und innovativer Erscheinungsformen stellt Amy Elias eine Art Genealogie zwischen den Genres her. Sie sieht den neuen historischen Roman nicht als Angriff auf den klassischen, sondern weist darauf hin, dass neue Formen in jedem Fall auf alte Strukturen zurückgreifen müssen, um diese dekonstruieren zu können. Elias löst damit die oppositionelle Beziehung zwischen Historismus und Postmoderne ein Stück weit auf und optiert für eine offene Form der historiopoetischen Geschichtsdarstellung, die sich ausschließlich an sich selbst misst.

3.2. Zusammenfassung: die offene Form der Geschichtsdarstellung

Vergleicht man nun die Definitions- und Beschreibungsversuche zum klassischen historischen Roman mit den postmodernen Ansätzen, so wird schnell deutlich, dass sich postmodernes historiopoetisches Schreiben nur bedingt an das Genre des klassischen historischen Romans anschließen lässt. Nicht mehr die Assoziation mit einem bestimmten historischen Ereignis oder einer historischen Persönlichkeit ist vordergründig. Gleichfalls lässt sich eine Genrebeschreibung nicht ausschließlich mit metafictionalen und metanarrativen Merkmalen bewerkstelligen. Historiopoetisches Schreiben steht nicht zwischen den Gattungen „Historiographie“ und „Roman“, genauso wenig wie es sie absorbiert. Eine Definition des historischen Romans als alleinig hybrides Genre ist ebenso nicht mehr zeitgemäß, da sie die Bandbreite historiopoetischer Gestaltungsmöglichkeiten auf diese simple Dichotomie reduziert.

Dieser Bedeutungserweiterung und gleichzeitigen Bedeutungsreduktion im Sinne einer ständigen Hinterfragung wird René Ceballos Reséndiz' Beschreibungsansatz eines transversalhistorischen Schreibens zumindest dahingehend gerecht, als der Autor die vielen Dimension, die historiopoetisches Schreiben heute vereinnahmen kann, durch den Begriff der „transversalen Vernunft“,³²⁶ d.h. der stetigen Möglichkeit zur Erschließung neuer Sichtweisen und zur Sprengung eingefahrener Horizonte, zu erfassen versucht.³²⁷ Für Ceballos

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Der Begriff der transversalen Vernunft geht zurück auf Wolfgang Iser 1996, S. 909 (6.2.7.).

³²⁷ Vgl. Ceballos Reséndiz 2005, S. 69ff. (6.2.4.). Die Studie von René Ceballos Reséndiz wirft im Grunde die gleichen Thematiken und Probleme auf, die in dieser Arbeit vorgestellt und diskutiert werden. Im Unterschied zur vorliegenden Arbeit und dem eigentlich ergebnisoffenen Anspruch der transversalen Vernunft jedoch definiert Ceballos vier Grundmerkmale, die erfüllt sein müssen, um den transversalhistorischen Charakter eines Erzähltextes konstatieren zu können: Transversalität, Hybridität, Autoreferentialität und Metadiskursivität (vgl. ebd., S. 99ff.). Damit greift Ceballos wesentliche Elemente der Typologie Ansgar Nünning's auf und zieht sie zur Beschreibung einer vermeintlich neuen oder zumindest außergewöhnlichen historiopoetischen Praxis in Lateinamerika heran. Das gleiche Phänomen lässt sich für sowie Marta Cichockas Analyse zu den Überschneidungen zwischen dem *nouveau roman* und dem *roman historique*

Reséndiz stellt der transversalhistorische Roman insofern eine Weiterentwicklung gegenüber dem historischen Roman und der Historiographie dar, als er „von unterschiedlichen Diskurspraktiken“ mitbestimmt werden kann, ohne diese durch Banalisierung oder Umdeutung in sein Bedeutungsgerüst einzupressen. Stattdessen simmern sie in einer Art Zwischenraum, von dem ausgehend die multirelationalen Beziehungen zwischen Historiographie und Literatur, Geschichtstheorie und Philologie stets neu verhandelt werden.

Transversalhistorisches bzw. historiopoetisches Schreiben entgeht damit per definitionem jedwedem Kategorisierungsversuch zu Gunsten des einen oder anderen Pols³²⁸ und ist folglich als weitestgehend supragenerisch zu verstehen. Da Faktizität und Fiktionalisierung in historiographischen und historiopoetischen Narrativen gleichermaßen als „a form of intellectual activity which is at once poetic, scientific, and philosophical in its concerns“³²⁹ zu verstehen sind, wird die Gattungsgrenze zunehmend aufgeweicht bzw. durch eine integrative Harmonisierung der Dichotomie überlagert.

Historiographisches und historiopoetisches Schreiben zeichnen sich heute nicht mehr nur durch bestimmte Themen, Referenzen, Formen oder Strukturen aus, sondern transportieren in ihrer Ganzheit eine Art historischen Sinn oder Gegensinn, eine Vision oder Gegenvision. Aus dieser Uminterpretation des Verhältnisses zwischen Historiographie und Historiopoese ergibt sich die Möglichkeit, die Motivation zur historischen Sinnbildung als das verbindende Glied zu bewerten. Eine Beschreibung dessen kann nicht auf Grundlage einer Definition und nicht mittels einzelner Merkmale, und auch nicht durch Oppositionierung erfolgen, sondern erfordert eine Betrachtung der dem Schreiben zugrundeliegenden Sicht auf die Dinge, einer Art Vision von Geschichte und Schreiben, einer Art historischem Sinn.

Nicht eine feste Struktur steuert die historiopoetische Produktion, sondern vielmehr ein rhizomartiges Gedanken- und Meinungskontinuum, das weder stabil noch endgültig ist, sondern eher fragmentarisch und flüchtig.³³⁰ Die Umsetzung dieses Gedankenmosaiks im historiopoetischen Schreiben erfolgt sowohl auf inhaltlicher als auch auf Diskursebene.

beobachten. Auch sie versucht einen an sich inhalts- und gestaltungsoffenen Romantypus durch bereits existente Kategorien zu erfassen, was schließlich dazu führt, dass sie den *nouveau roman historique* als Hybrid zwischen den beiden Kategorien definiert (vgl. Cichocka 2007 (6.2.4.)).

³²⁸ Einen ähnlichen Vorschlag zur Klassifizierung des Genres unternahm bereits Jean Molina, der zwischen einem Makrogenre und einem Mikrogenre unterscheidet. Das Makrogenre umfasst dabei alle Texte, die Geschichte thematisieren („un trait constitutif commun sert à isoler un ensemble d’œuvres plus ou moins éloignées dans le temps et l’espace“, Molina 1975, S. 233 (6.2.4.)), das Mikrogenre nur jene, die nach einem bestimmten Modell gestaltet sind („un groupe d’œuvres proches par le temps et par le lieu, qui appartient à un même ensemble culturel et entre lesquelles existent de nombreux liens de filiation, influence, ressemblance, etc.“, ebd., S. 232).

³²⁹ White 1973, S. xii (6.2.2.).

³³⁰ Der Begriff des „Rhizoms“ ist zentral in der Geschichtsphilosophie Édouard Glissant. Er steht sinnbildlich für Verzweigung und Verbindung und wird von Glissant als Metapher für die kulturelle und historische Vielfalt der karibischen Gemeinschaften verwendet, das der monodirektionalen Verwurzelung von europäischen Gemeinschaften entgegengesetzt ist. Glissant folgt hierin den Poststrukturalisten Gilles Deleuze & Félix Guattari, die den Begriff des „Rhizoms“ in gleicher Weise zur Beschreibung von multidirektionalen Wissenstranfers und multipolaren Identitäten verwenden (vgl. Deleuze & Guattari 1980 (6.2.5.)).

Überzeugungen und Meinungen zu Geschichte, Geschichtsschreibung und gemeinschaftlicher historischer Verortung kommen sowohl in der Wahl des *sujet* als auch in der formal-ästhetischen Ausgestaltung des Textes zum Ausdruck.

Mit Jörn Rüsen lässt sich die Funktionalität des historiopoetischen Schreibens anhand der Privilegierung der ‚rhetorischen Kohärenz‘³³¹ bestimmen. Hierunter versteht Rüsen jene Formen und Strukturen historiographischen Schreibens, die eine Appellfunktion in Bezug auf den Leser erfüllen. „Die Rhetorik der Historiographie verbindet die Sprache des historischen Wissens mit derjenigen Sprache, die die Adressaten des Wissens selber sprechen“.³³² Dies bedeutet, auf die Historiopoese übertragen, dass der historiopoetische Text als eine Art freie Übersetzung historiographischer Paradigmen dient, die in erster Linie Verständnis erzeugen soll anstatt nur Wissen zu vermitteln. In Ergänzung zur ‚rhetorischen Kohärenz‘ erfolgt dies auch mittels der ‚ästhetischen Kohärenz‘, die auf einer „prä-kognitive[n] Ebene symbolischer Kommunikation [funktioniert], auf der kognitive Gebilde wie Wissensbestände oder Erkenntnisse aufrufen müssen, wenn sie im Leben einer Gesellschaft oder eines Individuums kulturell wirksam sein sollen.“³³³

Die beiden Formen von textinterner Kohärenz rufen im Zusammenspiel im Text beim Rezipienten eine Reaktion hervor, die Rüsen Sinnbildung nennt,³³⁴ und die maßgeblich über das Erlangen von historischem Wissen und die Wahrnehmung belletristischer Fiktionalität hinausgeht. Vielmehr lassen sich durch die Wechselwirkung von rhetorischer und ästhetischer Kohärenz Denk- und Argumentationsmuster vermitteln, mit denen der Autor ein bestimmtes Geschichtsverständnis generiert bzw. generieren will. Demnach kann Historiopoese auch ohne direkten Bezug zur Historiographie das Verständnis der Lebenswelt erweitern und ergänzen und eben jenen Prozess der Sinnbildung einleiten und lenken: Allein die narrativ-poetische Form ist zur Erklärung der Vergangenheit ausschlaggebend. Die Verschränkung der Wissenskategorien und Genres bewirkt, dass die Historiopoese ohne Rechtfertigungszwang als Additiv, Korrektiv, Subtraktiv, Multiplikativ und Substitutiv für die Geschichtsschreibung und den historischen Roman funktionieren kann. Mit Ricœur lässt sich hier also von einer Befreiung der Genres sprechen.³³⁵

³³¹ Rüsen 1989, S. 31f. (6.2.2.)

³³² Ebd., S. 31.

³³³ Vgl. ebd., S. 26.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 27f.

³³⁵ Ricœurs umfangreiche Analyse hat gezeigt, dass die Geschichtsschreibung in gleicher Weise bei der Literatur borgt wie diese bei der Geschichtsschreibung. Vor allem in Bezug auf die zeitliche Gestaltung und die Strukturierung der Erzählung treten diese Interferenzen deutlich hervor: „[L]’histoire se sert de quelque façon de la fiction pour refigurer le temps [...] la fiction se sert de l’histoire dans le même dessein.“ (Ricœur 1983-1985, Bd. 3, S. 265 (6.2.2.)) Darüber hinaus bedient sich die Geschichtsschreibung in den Bereichen Poesie (Tropen, Metaphern, etc., vgl. ebd., S. 265ff.) und Rhetorik (Überzeugen, Zeigen, Erklären, etc., vgl. ebd., S. 271ff.). Ricœur stellt außerdem fest: „L’historien ne s’interdit pas alors de ‚dépeindre‘ une situation, de ‚rendre‘ un cours de pensée, et de donner à celui-ci la ‚vivacité‘ d’un discours intérieur.“ (ebd., S. 271.) Für Ricœur hat die Trennung zwischen Geschichte und Literatur nie stattgefunden, denn seit der Etablierung der Geschichte als Disziplin mit Ranke konnte die Geschichtsschreibung sich nie ihrer narrativen Modalität entledigen. Ricœur erklärt weiter: „En fusionnant ainsi avec l’histoire, la fiction ramène celle-ci à leur origine commune dans l’épopée. [...] Elle permet à l’historiographie de s’égaliser à la mémoire.“ (ebd., S. 274f.)

4. Historische Sinnbildung im karibischen Kontext – die *visions prophétiques du passé*

Vor dem Hintergrund der bis hierhin erörterten Tendenzen in der Historiographie und in der literaturwissenschaftlichen Beschreibung der Entwicklung des historischen Romans soll der Fokus nun auf das historiopoetische Schreiben in den frankokaribischen Überseedepartements gerichtet werden. Im Gegensatz zur weit entwickelten Forschung im Bereich der anglophonen Postkolonialen³³⁶ fehlt es in der Romanistik an einer umfangreichen Studie zum historischen Roman und seinen postmodernen Derivaten im Einzugsbereich der frankophonen Postkolonialen. Die Überseedepartements Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana sind hier von zentralen Interessen, da sie eine besondere Position einnehmen, denn sie sind trotz der Auflösung des französischen Kolonialreichs nach wie vor nicht *post*-kolonial, der Schritt zur Unabhängigkeit wurde durch die Departementalisierung 1946 verhindert.

Dies hat immense Auswirkungen auf historische Sinnbildungsprozesse, die in diesen Regionen noch immer durch Assimilationsbestrebungen überlagert und beeinflusst werden. So bemerkt Nahama Mondésir treffend:

La profession de l'historien des Antilles ne peut se prendre à la légère. C'est une voie boueuse où tout doit être repris, revu dès le début. C'est donc une voie extrêmement laborieuse où l'esprit ne pourra trouver repos, car ce qui est connue dès lors fut tronqué, falsifié.³³⁷

Die martinikanischen und guadeloupeanischen Historiker Jean-Pierre Sainton, Jacques Dumont, Benoît Bérard und Danielle Bégot konstatieren für die Entwicklung und Konzeptualisierung der Historiographie in Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana eine starke Ausrichtung an französischen Modellen einerseits und amerikanischen Trends andererseits. In diesem Kontext erscheint die „histoire antillaise“ mal als „étude de la traite et de l'esclavage“, mal als „histoire coloniale“, und mal als „histoire impériale“ und wird oft unter einem Begriff wie „*Subaltern Studies*“ behandelt.³³⁸ Dumont zufolge setzte erst in den 1980er Jahren ein Umdenken ein, dessen Ziele jedoch bis heute nicht überall klar formuliert und verfolgt werden, was Dumont mit Alain Brossat auf die global-gesellschaftliche Marginalität und historische Spezifität der Region zurückführt:

³³⁶ Vgl. hierzu erneut den entsprechenden Abschnitt in Kapitel 1.4. Forschungsüberblick

³³⁷ Mondésir 2014, S. 156 (6.2.6.).

³³⁸ Vgl. Bérard, Dumont & Sainton 2013, S. 6 (6.2.2.). In seinem Beitrag zum Band fasst Jean-Pierre Sainton die Ausgangssituation wie folgt zusammen: „[I]ci aura longtemps triomphé une vision coloniale totalitaire postulant des bourgeois périphériques sans racines, complètement engendrés du centre et dont l'histoire artificielle serait inconsistante voire sans signification ni intérêt hors du rapport colonial institué.“ (Sainton 2013, S. 186 (6.2.2.))

L'originalité des Antilles est, d'une certaine façon, un drame pour elles-mêmes: comme réalité historique, sociale, humaine, elles n'entrent dans aucune ‚case‘ de discours, de savoirs réputés scientifiques, éprouvés, étiquetés [...].³³⁹

Erst mit Beginn des dritten Millenniums fordern karibische Geschichtswissenschaftler eine Neuausrichtung der Historiographie als Wissenschaft ein, die auf eine Anerkennung der „histoire antillaise“ als „histoire à part entière“ abzielt.³⁴⁰ Hierfür müsse sich die Geschichtswissenschaft in der Region weniger an dominanten, euro-amerikanischen Diskursen orientieren³⁴¹ als vielmehr der Vernetzung innerhalb des karibischen Archipels sowie mit Europa und Amerika mehr Beachtung schenken: „Parler d'histoire antillaise, c'est aussi nous référer, nous contraindre parfois à une prise en compte de l'espace de l'archipel et de ses multiples surfaces d'échanges et de connexions dans leur globalité.“³⁴²

In ihren Beiträgen zum Band *Outre mer. Les territoires de l'histoire antillaise* präzisieren Jean-Pierre Sainton und Jacques Dumont, dass Transformationsprozesse ins Zentrum des Interesses rücken müssten, um die „histoire antillaise“ von der durch Ereignisse und Perioden bestimmten europäischen Historiographie abzugrenzen.³⁴³ Dazu bedürfe es vor allem einer Konzentration auf die Region: „L'île est le lieu de l'histoire, son théâtre, le témoin et l'acteur...“.³⁴⁴ So stellt Dumont mit Tim Ingold fest:

Le local n'est pas une perception plus limitée ou plus étroitement conçue que le global: le local consiste en un mode de perception radicalement différent, basé sur l'engagement participatif, perceptuel et pratique avec ce qui compose un mode que l'on habite, plutôt que sur l'observation détachée et désintéressée d'un mode que l'on se contente d'occuper [...].³⁴⁵

Sainton schlussfolgert im gleichen Sinne mit Caroline Douki und Philippe Minard:

En somme, cette histoire globale, à la recherche de connexions, interactions ou bifurcations, à différentes échelles, est bien une histoire ‚totale‘ mais ‚située‘: elle se distingue de l'histoire totale ou de la ‚synthèse‘ de nos aînés en ce qu'elle bâtit son questionnaire depuis un point d'observation situé, qui n'est évidemment pas le point de vue de l'universel.³⁴⁶

Mit Nahama Mondésir ergibt sich hieraus die Forderung, dass „[I]‘historien des Antilles doit se fier à son intuition et se laisser inspirer afin de déceler à travers les hommes modernes les héritages du passé qui subsistent encore et qui font d'eux ce qu'ils sont aujourd'hui.“³⁴⁷

³³⁹ Brossat 1981, S. 39 (6.2.2.).

³⁴⁰ Vgl. Bérard, Dumont & Sainton 2013, S. 7 (6.2.2.).

³⁴¹ Jacques Dumont führt hierfür das Beispiel der Periodisierung der Geschichte in Antike, Mittelalter und Frühe Neuzeit an, die für die Antillen schlicht nicht zutreffend sind (vgl. Dumont 2013, S. 90f. (6.2.2.))

³⁴² Bérard, Dumont & Sainton 2013, S. 9 (6.2.2.).

³⁴³ Vgl. Sainton 2013, S. 183f. (6.2.2.).

³⁴⁴ Ebd., S. 190.

³⁴⁵ Dumont 2013, S. 92 (6.2.2.).

³⁴⁶ Douki & Minard 2007, S. 21 (6.2.2.).

³⁴⁷ Mondésir 2014, S. 155 (6.2.6.).

Die von Sinton, Dumont und schließlich Mondésir vorgebrachten Entwicklungsnotwendigkeiten lassen sich auch in Hinblick auf vergangene und aktuelle Tendenzen in der regionalen Literatur feststellen. So konstatiert Danielle Dumontet, dass die karibischen Gemeinschaften sich aufgrund der Sklavereierfahrung nie mit dem karibischen Raum indentifizieren können, wodurch der andere kulturelle Pol, die Kolonialmacht Frankreich, umso attraktiver zur Erzeugung eines kohärenten Selbstbildes erschien.³⁴⁸

Dumontet betrachtet die *Négritude* als einen unausweichlichen Schritt der Emanzipation von der erst menschenrechtlichen und anschließend kulturellen und politischen Fremdbestimmtheit, doch sieht sie auch, dass der Fokus auch hier nicht nach innen gerichtet wird, sondern sich an einem anderen Zentrum, dem afrikanischen Kontinent, ausrichtet.³⁴⁹ Das Bedürfnis der Bewohner nach historischer Verortung und Inbesitznahme des aktuellen Lebensraumes wird hierdurch nicht befriedigt. Erst mit Édouard Glissant und seiner Vorstellung einer auf die Gegenwart ausgerichteten *Antillanité* würde ein anderer Ursprung als Afrika postuliert, nämlich der transatlantische Sklavenhandel.³⁵⁰

Bedeutender noch als die Definition eines anderen Ursprungs ist jedoch die von Glissant Anfang der 1980er Jahre eingeforderte Neuausrichtung der Betrachtungsweise karibischer Identitäten. Im *Discours antillais*³⁵¹ verlangt er eine politische und soziokulturelle Konzentration auf den antillanischen Archipel, um eine positive Selbstbewertung und nachträgliche historische Verortung zu erreichen, die auf überregionalen Gemeinsamkeiten beruht.³⁵² Damit nimmt Glissant für Gesellschaft und Literatur vorweg, was heute in der Geschichtswissenschaft in den französischen Überseedepartements und darüber hinausgehend anderen postkolonialen Räumen energisch diskutiert wird.³⁵³

Die oben skizzierte Entwicklung historischer Orientierungspunkte entspricht weitestgehend den von Jörn Rüsen beschriebenen Modi der historischen Sinnbildung. Sie bestimmen das Geschichtsverständnis, die historische Selbstverortung sowie das identitäre Selbstbild einer Gemeinschaft.

Der *traditionalen* Sinnbildung liegt Rüsen zufolge eine Vorstellung von der endlosen Dauer von Weltordnungen und Lebensformen zugrunde. Historisches Wissen wirkt in Form von Geschichten und Mythen identitätsbildend, weil Adressaten stets zur Nachahmung von immer gleichen Verhaltensmustern aufgefordert werden.³⁵⁴ Diese Form der historischen Sinnbildung lässt sich vor allem indigenen Völkern zuordnen und kann in Hinblick auf den

³⁴⁸ Vgl. Dumontet 1995, S. 176 (6.2.6.).

³⁴⁹ In ähnlicher Weise betrachtet auch Juliane Tauchnitz „l'autre centre“ (vgl. Tauchnitz 2014, S. 26ff. (6.2.6.)).

³⁵⁰ Vgl. Dumontet 1995, S. 179 (6.2.6.).

³⁵¹ Glissant [1981] 1997 (6.1.2.).

³⁵² Vgl. Glissant [1981] 1997, u.a. S. 21ff., 148ff., 728ff. (6.1.2.).

³⁵³ Aus heutiger Perspektive ist Glissants *Antillanité* kein operatives Kultur- und Identitätskonzept mehr. Glissant selbst hat sich von diesem Begriff distanziert und spricht in späteren Texten vorzugsweise von *créolisation*, um den Prozess der Transkulturalität und dessen Auswirken auf Sprache, kulturelle und literarische Praktiken zu benennen, sowie von *Tout-monde*, um die globalen Interdependenzen hervorzuheben [hier auf die entsprechende FN verweisen, in der das erklärt wird].

³⁵⁴ Vgl. Rüsen 1989, S. 43ff. (6.2.2.).

karibischen Archipel auf die Taíno, Arawak und Kariben bezogen werden. Ihre Existenz ist heute nur mit Mitteln und Methoden der Archäologie nachzuweisen, d.h. mittels einer Disziplin, die der Historiographie anverwandt ist, sich jedoch methodisch deutlich unterscheidet, da hier nicht das historische Dokument entscheidend ist, sondern materielle Spuren, deren Interpretation mehr Spielraum zulässt.

Die *exemplarische Sinnbildung* ist ausgerichtet auf das Erkennen von weiterreichenden Zusammenhängen mit dem Ziel der Generierung von zeitenthobenen und allgemeingültigen Handlungsmustern. Identitätsbildung erfolgt über das individuelle Bestreben nach Umsetzung der konventionalisierten Handlungsanweisungen in der persönlichen Lebenspraxis. Geschichte wird als Lehrmeisterin des Lebens angesehen.³⁵⁵ Wie Rösen anmerkt, spielen in diesem Zusammenhang auch religiöse Einstellungen eine große Rolle, weshalb in Hinblick auf eine Übertragung der Modi Rösens auf den karibischen Archipel die Kolonialisierung und Assimilierung der afrikanischen Sklaven durch Gewaltausübung und Machtdemonstration einerseits und die erzwungene Konversion zum römisch-katholischen Glauben andererseits hier als Beispiel angeführt werden können. In diesem Sinne wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein Historiographie betrieben, d.h. in steter Ausrichtung an europäischen Vorbildern und durch mimetisches Aneignen von Methoden und Wissen.³⁵⁶

Die *kritische Sinnbildung* hingegen zeichnet sich dadurch aus, dass kulturell wirksame Deutungsmuster infrage gestellt, konterkariert und erneuert werden.³⁵⁷

Eingeschliffene Muster historischer Selbstverständigung und damit zusammenhängende historische Legitimationen sozialer Beziehungen werden aufgebrochen, indem im Spiegel der historischen Erinnerung alternative Möglichkeiten aufgewiesen werden.³⁵⁸

Ziel ist das Etablieren neuer Leitbilder und Symbole, die Ausdruck einer alternativen historischen Erfahrung sind.³⁵⁹ Hierunter lässt sich die *Négritude*-Bewegung fassen, da sie eine Umkehrung gesellschaftlicher Ideale und Konventionen anstrebte und einen neuen, moralisch reinen Ursprung in Afrika postulierte, um diese Weltsicht zu untermauern. Es muss jedoch festgehalten werden, dass die *Négritude*-Bewegung auf den Antillen überwiegend poetischer und später politischer Natur war und somit nur ansatzweise in die Historiographie hineinwirkte. Die eurozentristische Geschichtswissenschaft persistierte und verstärkte das Gefühl des Deplatziertseins.

Erst mit dem Erscheinen des *Discours antillais* und dem dadurch eingeleiteten Paradigmenwechsel innerhalb des karibischen Archipels erfolgte ein Aufbrechen dieser starren Denkmuster, denen vor allem der Gedanke von Ursprung und Progression gemeinsam war: „C'est ce procès de hiérarchisation que nous nions dans la conscience

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 49

³⁵⁶ Vgl. hierzu auch Glissant 1997, S. 148ff. (6.1.2.).

³⁵⁷ Vgl. Rösen 1989, S. 49ff. (6.2.2.).

³⁵⁸ Ebd., S. 50

³⁵⁹ Vgl. ebd.

commençante de notre histoire, dans ses ruptures, sa soudaineté à investir, sa résistance à l'investigation."³⁶⁰ Die in den 1980er Jahren neugedachte Geschichtstheorie Édouard Glissants lässt sich unter keinem der drei beschriebenen Modi subsumieren, wenngleich Glissant ihre Existenz anerkennt und ihre Relevanz hervorhebt. Statt jedoch historische Kontinuität per se anzunehmen, rückt er den Bruch als geschichtskonstituierend in den Vordergrund und bezieht sich damit vor allem auf jene Zäsur, die durch Verschleppung aus Afrika und Versklavung in den amerikanischen Kolonien herbeigeführt wurde. Der Bruch gilt dem martinikanischen Philosophen als „[l]e discontinu dans le continu“³⁶¹ und ist laut ihm der Grund für die paradoxe Beziehung der Bewohner der frankokaribischen Überseedepartements zu ihrer Geschichte.

In der Diskrepanz zwischen aufoktrozierter historiographischer Kontinuität und empfundener kollektiver Diskontinuität liegt für Glissant das historische Problem begründet, das sich zunehmend in ein unstillbares „*désir historique*“³⁶² auswächst. So lösen die Methoden, die der Einzelne und die Gemeinschaft zur historischen Verortung heranziehen (können) eine Art Unbehagen aus, weil sie den Wunsch nach Verstehen und Erkennen der eigenen bruchstückhaften Vergangenheit nicht erfüllen können.³⁶³ An diesem Punkt lässt sich erneut eine Überschneidung von Glissant Geschichtsphilosophie mit dem narrativistischen Geschichtsverständnis von Frank Ankersmit konstatieren. Ankersmit entwickelte nämlich das Konzept der *historical nostalgia*, mit dem ein besonderes Reflexionsvermögen bezüglich der Unerreichbarkeit der Vergangenheit umschreibt:

[O]ne is permanently and painfully aware of this distance – and the whole drift of nostalgia is the always unsuccessful attempt to overcome this distance. This is the kind of nostalgia that I would primarily associate with historical experience: historical experience is the experience of the distance between, or the difference between past and present.³⁶⁴

In der Folge übt die unerklärliche Vergangenheit einen starken und omnipräsenten Einfluss auf die Gegenwart aus: „[N]ostalgia and the nostalgic remembrance of the past give us the most intense and the most authentic experience of the past“.³⁶⁵ Geschichte ist, so Glissant in Übereinstimmung mit Ankersmit, schlicht nicht als solche denkbar: „Le passé, notre passé

³⁶⁰ Glissant [1981] 1997, S. 227 (6.1.2.).

³⁶¹ Ebd., S. 223f.

³⁶² Ebd., S. 255.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 222f., vgl. auch : „Toute théorie généralisante de l'histoire qui sous-estimerait les redoutables vécus du monde et leurs sautes (leurs impasses possibles) peut constituer piège.“ (ebd., S. 221) Patrick Chamoiseau formuliert das historische Problem klarer: „[L]'histoire coloniale n'a pas tenu compte de la voix, du silence, de la trajectoire de tous ces peuples, les peuples esclaves, mais aussi les peuples amérindiens, mais aussi les peuples immigrants, qui sont venus par la suite. Donc, ça n'apparaît pas dans la Coloniale. Et si un historien classique essaie de reconstituer l'histoire de la résistance véritable dans ce pays à partir des documents d'archives, il n'aura qu'une vue tronquée, partielle, partielle, élémentaire, etc.“ (Chamoiseau in Gosson 2012, S. 112 (6.2.6.)).

³⁶⁴ Ankersmit in Molven 2007, S. 4 (6.2.2.).

³⁶⁵ Ankersmit 1994, S. 197 (6.2.2.). Weiter heißt es : „[W]hat we experience historically in nostalgia is not 'the past itself' (as conceived by the historian), but the *difference* or the *distance* between the present and the past.“ (ebd., S. 201)

subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine."³⁶⁶ Diese Nähe zwischen Vergangenheit und Gegenwart müsse jedoch nicht zwangsläufig bedeuten, dass die Gemeinschaft zu einem Leben ohne Geschichte verdammt sei. Im Gegenteil: Die vermeintliche Geschichtslosigkeit eröffne zahlreiche Wege, sich außerhalb der Historiographie mit Vergangenheit auseinanderzusetzen und auf diese Weise eine individuelle wie kollektive *vision prophétique du passé*³⁶⁷ zu generieren, die mit Homi K. Bhabha als „projective past“³⁶⁸ verstanden werden kann, d.h. als „an ambivalent mix of projection and retrospection, of prophetic proclamation and nostalgic regret.“³⁶⁹

Mit der Forderung nach diversifizierten *visions prophétiques du passé* forciert Édouard Glissant, was Jörn Rüsen als *genetische Sinnbildung* beschreibt. Hier tritt das Moment der zeitlichen Veränderung in den Vordergrund und wird positiv bewertet: „Die Gegenwart rückt in das Spannungsfeld eines Übergangs vom einen zum anderen, und dieser Übergangscharakter wird an den historisch erinnerten Vorgängen und Geschehnissen der Vergangenheit sinnträchtig hervorgehoben.“³⁷⁰ Die gegenwärtigen Lebensverhältnisse erscheinen transitorisch,³⁷¹ woraus sich ein gesteigertes Verständnis von Zeitlichkeit, Vergänglichkeit und Prozesshaftigkeit des eigenen Seins ergibt. Veränderung wird als positive Qualität von Subjektivität verstanden. Weder die Nachahmung immer gleicher Verhaltensweisen, noch die Ausrichtung des eigenen Handels auf starre Regelsysteme und Prinzipien, noch das schlichte Negieren und Ersetzen alter Werte und Verhaltensweisen wird noch als adäquater Umgang mit Vergangenheit gesehen: „Standpunkte [...] werden kommunikativ verflüssigt, sie verlieren ihre Enge, ihre Abstraktheit und ihre Negativität.“³⁷²

Diese Art der Sinnbildung eröffnet eine neue Qualität von Subjektivität, da sich das historische Selbstverständnis nicht mehr aus unveränderlichen Prinzipien ergibt, sondern aus dem Erkennen der Zeitlichkeit und Endlichkeit des individuellen und kollektiven Seins. Édouard Glissant zufolge ist diese Aufgabe jedoch nicht von den Historikern zu erfüllen, denn für sie bedeute Geschichte „alles oder nichts“. Sie seien nicht in der Lage, Nicht-Wissen anzuerkennen, und sie vermöchten nicht mit Lücken und Leerstellen umzugehen. Vor diesem Horizont erscheint literarisches Schreiben als ein privilegiertes Medium der Wissensvermittlung und -zirkulation:

³⁶⁶ Glissant [1981] 1997, S. 226 (6.1.2.).

³⁶⁷ Ebd., S. 227.

³⁶⁸ Bhabha [1994] 2012, S. 253 (6.2.5.).

³⁶⁹ McCusker 2007, S. 11 (6.2.6.).

³⁷⁰ Rüsen 1989, S. 53 (6.2.2.).

³⁷¹ Vgl. ebd.

³⁷² Ebd., S. 54.

Le lent effacement des absolus de l'Histoire, au fur et à mesure que les histoires des peuples, désarmés, dominés, parfois en voie de disparition pure et simple mais qui ont pourtant fait irruption sur notre commun théâtre, se sont rencontrées enfin et ont contribué à changer la représentation même que nous nous faisons de l'Histoire et de son système.³⁷³

Die Ablehnung der klassischen Geschichtsschreibung liegt vor allem darin begründet, dass sich Geschichte und Geschichtsschreibung in den Regionen auch heute noch weitestgehend der Aufdeckung eines kontinuierlichen Ereignisstromes von einem Punkt in der Vergangenheit bis in die Gegenwart verschreiben. Im Gegensatz dazu verstehen die Schriftsteller der Überseedepartements Geschichte eher als „des visions fugitives, lacunaires, isolées“,³⁷⁴ die mittels einer „histoire réactionnelle“, wie René Ménéil sie nennt,³⁷⁵ nicht zu erfassen seien. Das Streben danach entpuppt sich für Glissant immer wieder als „un fantôme fortement opératoire de l'Occident“,³⁷⁶ der mit der Lebensrealität der karibisch-französischen Gemeinschaften nichts zu tun hat: „[L]’écrivain antillais ne peut se contenter du discours uniforme tenu sur l’Histoire qui se déroule depuis la nuit des temps dans une linéarité et une transparence absolue basées sur le principe génésiatique, identitaire et filial.“³⁷⁷

In diesem Sinne erklärt Glissant im *Discours antillais*, dass insbesondere der Schriftsteller in der Lage sei, zu erkennen, dass eine bruchstückhafte Vergangenheit ebenso eine Vergangenheit ist wie eine kontinuierliche. Es obliege ihm, „d’explorer ce lancinement, de le ‚révéler‘ de manière continue dans le présent et l’actuel.“³⁷⁸ Folglich reiche die Wirkkraft literarischen Schreibens weit über das simple Erzählen lustiger Geschichten hinaus: „[L]a poésie n’est pas un amusement, ni un étalage de sentiments ou de beautés. Elle informe aussi une connaissance, qui ne saurait être frappée de caducité.“³⁷⁹ An anderer Stelle präzisiert Glissant: „Écrire aujourd’hui, [...] c’est peut-être avant tout rechercher le lien fiable entre la folle diversité du monde et ce que nous désirons en nous d’équilibre et de savoir.“³⁸⁰ Mit Derek Walcott muss hier jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Neu- und Umschreibung der Geschichte, die Glissant von den Schriftstellern einfordert, nicht gleichzusetzen ist mit einer absoluten Negierung der Geschichtsschreibung wie sie bis dato existiert: „[V]ouloir la refouler serait s’exposer à son retour inopiné“.³⁸¹

In Hinblick auf historische Aufklärung erfüllt die Literatur Linda Hutcheon zufolge zweierlei Aufgaben: „It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge.“³⁸² Édouard Glissant

³⁷³ Glissant 1997, S. 16 (6.1.2.).

³⁷⁴ Ménéil 1981, S. 45 (6.1.3.).

³⁷⁵ Ménéil versteht darunter eine Geschichtsschreibung „qui reste sur-déterminée par ce qu’elle combat, à savoir l’histoire métropolitaine en place, barrant la vision historique de notre société.“ (ebd., S. 47)

³⁷⁶ Glissant [1981] 1997, S. 227 (6.1.2.).

³⁷⁷ Maignan-Claverie 2003, S. 343 (6.2.6.).

³⁷⁸ Glissant [1981] 1997, S. 226 (6.1.2.).

³⁷⁹ Glissant 1990, S. 95 (6.1.2.).

³⁸⁰ Glissant 1997, S. 173 (6.1.2.).

³⁸¹ Walcott paraphrasiert in Moulin 2013, S. 149 (6.2.6.).

³⁸² Hutcheon 1992, S. 89 (6.2.4.).

erkennt übereinstimmend: „[L]es romans [...] sont des traités d’histoire“.³⁸³ Für die so erstarkende Historiopoese in den globalen postkolonialen Kontexten gilt folglich, dass „[I]es histoires défont l’Histoire“,³⁸⁴ und dass „le mouvement des histoires des peuples eût précipité en nous d’autres modes de la connaissance.“³⁸⁵ Insofern trifft zu, was Derek Walcott im Interview mit Leif Sjöberg über die Beziehung zwischen Vergangenheit, Literatur und Geschichte aussagt: „Literature reopens wounds more deeply than history does“.³⁸⁶

Die Überzeugung, Geschichte besser schreiben zu können als die Historiker, ist unter den Schriftstellern Martiniques, Guadeloupes und Französisch-Guayanas weit verbreitet. So schreibt beispielsweise Maryse Condé in ihrem Beitrag zum Band *Construire l’histoire antillaise*:

Dans le champ littéraire, l’écrivain colonisé occupe une place à part. Il est [...] le seul écrivain pour qui les frontières entre l’histoire, c’est-à-dire le domaine de la vérité, des faits vérifiables et la fiction, c’est-à-dire le domaine de l’imagination et de la subjectivité sont abolis.³⁸⁷

In ähnlicher Weise formuliert Fabienne Kanor:

Ne pas tout savoir permet aux héritiers que nous sommes *de réinventer l’histoire, de combler les trous à la mesure de nos moyens (artistiques, politiques)*. C’est parce qu’il ne reste de cette époque que des traces que nous nous aventurons à explorer les chemins. Si nous nous souvenions de tout, sans doute cette mémoire finirait-elle par nous asphyxier, sa douleur nous maintiendrait dans un éternel ressentiment. Nous serions pétrifiés, trop choqués pour vivre.³⁸⁸

Neben Condé und Kanor erheben zahlreiche andere Autoren der frankokaribischen Überseedepartements den Anspruch, dem positivistischen Diskurs einen weiteren, literarischen hinzuzufügen, um so die Zahl an Vergangenheitsversionen zu erhöhen und damit die Herausbildung individueller *visions prophétiques du passé* zu provozieren. Diese Einstellung korrespondiert mit dem von Frank Ankersmit etablierten Konzept der *historical representations* und unterstreicht die universale und dennoch differenzbewusste Ausrichtung dieser Autoren.

Die nachfolgende detaillierte und in drei Untersuchungsbereiche ausdifferenzierte Analyse von 28 Romanen aus Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana führt die Multidimensionalität historiopoetischen Schreibens vor Augen und verdeutlicht anschaulich, in welchem Umfang die von Frank Ankersmit und Édouard Glissant verlangte historiopoetische Interpretationsvervielfachung einer historiographisch unzureichend erforschten Vergangenheit bereits realisiert wurde. In der Zusammenschau ergibt sich ein chaotisches Wechselspiel der Geschichtsversionen, das den Roman insofern als wirklichkeits-

³⁸³ Glissant 1997, S. 174 (6.1.2.).

³⁸⁴ Ebd., S. 75.

³⁸⁵ Ebd., S. 92.

³⁸⁶ Walcott in Sjöberg [1983] 1996, S. 85 (6.1.3.).

³⁸⁷ Condé 2002, 310f. (6.1.2.)

³⁸⁸ Kanor in Herbeck 2013, S. 975 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

konstituierend auszeichnet, als die in ihm transportierte Interpretation von Geschichte und Geschichtsschreibung auf die Rezipienten und deren Verständnis von und Einstellung zu historischer Verortung wirkt und vice versa.

Damit ergäbe sich zwischen literarischer Fiktion und faktischer Realität eine modal unabhängige, relationale Beziehung, die Édouard Glissant mit seiner Geschichts- und *Relation*-Theorie zu erfassen versucht. Hierunter nämlich versteht Glissant eine Ablehnung verfestigter Strukturen, die dazu führen, dass Individuen und ganze Gemeinschaften sich anpassen und einengen lassen, wodurch sie das Bewusstsein für ihre Einzigartigkeit und Signifikanz im Gefüge des Ganzen zunehmend verlieren. Für Nahama Mondésir ergibt sich daraus eine Pflicht zur Anerkennung der eigenen Unvollständigkeit:

Tant que nous n'accepterons pas d'affronter l'obscurité de notre passé, tant que nous n'accepterons pas cette histoire tant que telle, puisque nous ne pouvons la changer nous ne serons pas en mesure de vaincre l'aliénation pour exister pleinement. [...] Libérer l'homme de cet assujettissement c'est avant tout tenter de le réconcilier d'avec ce qui fait ce qu'il est, à son histoire, sa culture, ses traditions, c'est en faire un être responsable.³⁸⁹

Dies gilt insbesondere für die ambivalente Beziehung postkolonialer Gemeinschaften zu ihrer Historiographie, die als geschriebenes Wort die Fixierung eines vergangenen Geschehens suggeriert, das nunmehr jedweder Perspektivierung oder Revision entbehrt und damit eben ein Weltbild verfestigt, das oftmals nicht mit gegenwärtigen und auch historischen Realitäten korrespondiert. „[N]ous, écrivains antillais [...] sommes les casseurs de pierre du temps, [...] nous devons difficilement, douloureusement, tout recomposer si nous voulons atteindre ou exprimer quelque chose.“³⁹⁰ Geschichtsschreibung im Sinne Glissants und der Narrativisten versteht sich als eine „totalité non réalisée *mais visible pourtant dans l'avenir*“³⁹¹ und die Aufgabe der Schriftsteller beider Seiten bestehe folglich darin, sich dieser Totalität anzunähern, ohne sie im ontologischen Sinne begreifen zu wollen.

Somit durchbricht diese Vorstellung von Geschichte in zweierlei Hinsicht die ein-dimensionale Fixierung auf eine Universalhistorie. Historische Orientierung wird erstens nicht mehr ausschließlich in der Vergangenheit gesucht, sondern ist ebenso Bestandteil einer noch zu entdeckenden Zukunft. Damit verschiebt sich zweitens die Bedeutung des Begriffes von (historischer) Realität auch auf Seiten der Literatur zu Gunsten eines epistemologischen Verständnisses, das Realität als von Individuen und Gemeinschaften ausgehandelt versteht, und somit subjektiv und veränderbar ist:

[C]'est le mouvement tourbillonnant par lequel changent perpétuellement – en se mettant en rapport les uns avec les autres – les cultures, les peuples, les individus, les notions, les esthétiques, les sensibilités etc.³⁹²

³⁸⁹ Mondésir 2014, S. 154 (6.2.6.).

³⁹⁰ Glissant 1976, S. 238 (6.1.2.).

³⁹¹ Glissant 2010, S. 19 (6.1.2.).

³⁹² Glissant 1994, o.S. (6.1.2.), zitiert nach Ludwig 2008, S. 121 (6.2.6.).

Für Glissant kann die Literatur in besonderer Weise auf die Notwendigkeit der Anerkennung von Wandel als identitätsbestimmend hinweisen, indem sie die vielfältigen Interferenzen mit Realität, Historiographie und anderen Literaturen stetig thematisiert und metaphorisiert und dadurch eine Integration in das Bewusstsein der Gemeinschaften auf verschiedenen Ebenen ermöglicht. Mit Gilles Deleuze und Félix Guattari kann diese unauflösliche Verbundenheit wie folgt zusammengefasst werden: „[Le] livre n’est pas image du monde [...]. Il fait rhizome avec le monde.“³⁹³

4.1. Erzähler

Seit dem *linguistic turn* hat sich das Verständnis des Lesers von einem Text und seinem Erzähler dramatisch verändert. Galt die Erzählinstanz vorher noch als verlässliches Medium der Wahrheitsvermittlung, so wird ihr und dem Text als Ganzem nunmehr jedwede Fähigkeit zur Darstellung des Realen und Wahren abgesprochen. Der Erzähler als narratives Konstrukt und somit Bestandteil des Textes wird als stets fiktiv und unzuverlässig entlarvt. Insbesondere in Texten, die allgemein als postmodern und postkolonial klassifiziert werden, ist die erzählerische Unsicherheit zentrales Thema. Dies ist Linda Hutcheon zufolge vor allem auf die Aufspaltung der Erzählinstanz in mehrere divergierende Perspektiven zurückzuführen, oder aber auf die offene Zurschaustellung des manipulativen Charakters des Erzählers:

[H]istoriographic metafiction appears to privilege two modes of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity: multiple points of view [...] or an overtly controlling narrator [...]. In neither, however, do we find a subject confident of his/her ability to know the past with any certainty.³⁹⁴

Mit dem Begriff der *multiple points of view* beschreiben Literaturwissenschaftler die Aufteilung der Schilderung unter verschiedenen gleichgeordneten Erzählinstanzen, deren Standpunkte sich ergänzen, aber auch revidieren können. Ansgar Nünning zufolge veranschaulicht die Synchronität der zahlreichen heterogenen und oftmals nicht synthetisierbaren Versionen „die Parteilichkeit der Quellen, die Perspektivengebundenheit und Subjektivität des Historikers sowie die Relativität der historischen Erkenntnis durch die Erzählstruktur“³⁹⁵ und dekonstruiert damit Geschichte als lineare Konstante menschlicher Erfahrung. Unter dem Konzept des *unreliable narrator* hingegen werden Erzählinstanzen zusammengefasst, die sich durch Unvereinbarkeit ihres Wertesystems mit dem des Autors bzw. impliziten Autors auszeichnen,³⁹⁶ oder aber durch Widersprüche, Inkohärenzen und stilistische Auffälligkeiten den Leser bzw. impliziten Leser in die Irre führen wollen oder aber die Glaubwürdigkeit der Erzählung an sich zu unterminieren versuchen.³⁹⁷

³⁹³ Deleuze & Guattari 1980, 18 (6.2.5.).

³⁹⁴ Hutcheon 1992, S. 117 (6.2.4.).

³⁹⁵ Nünning 2003, S. 252 (6.2.4.).

³⁹⁶ Vgl. Booth 1961 (6.2.3.).

³⁹⁷ Vgl. Nünning 1998 (6.2.4.).

In jedem Fall wird die einstige verlässliche Objektivität des Erzählers in eine „objektive Unzuverlässigkeit“³⁹⁸ verkehrt. Das Auftreten vermehrt unzuverlässiger Erzählinstanzen hat zur Folge, dass die traditionellen Konzepte von Objektivität und Subjektivität gegeneinander ausgespielt werden. Sowohl die offensichtliche Parodisierung des objektiven Erzählers als auch die stilistische Anknüpfung an traditionelle, nicht okzidentalische Erzählformen zeigen an, dass der Erzähler nicht mehr Wissensvermittler ist, sondern vielmehr nur noch Denkanstöße gibt, die den Leser dazu veranlassen sollen, sich selbst als historisch denkendes Subjekt zu erkennen.

Diese neue Funktion des Erzählers ist auch kennzeichnend für die Literatur der französischen Überseedepartments in der Karibik. Es ist eine Abkehr vom realistischen Schreiben zu beobachten, der Erzähler maskiert sich nicht länger, sondern greift zunehmend in das erzählerische Geschehen ein. Nicht selten stellt er den Schaffensprozess der literarischen Fiktion heraus und führt dem Leser so vor Augen, dass der geschriebene Text nur eine mögliche Realität repräsentiert, keinesfalls jedoch abbildet. Infolgedessen muss der Erzähler also nicht nur in Hinblick auf seine strukturelle Funktion untersucht werden, sondern auch in Hinblick auf seine Interventionen als partizipierende Figur in der Erzählung sowie die suggerierte Identität mit dem Autor, wodurch sich zuweilen neue Verständnisperspektiven eröffnen.

Für den frankokaribischen Roman lassen sich drei dekonstruierend wirkende Erzählertypen unterscheiden: (1) der transhistorische Erzähler, (2) der transpersonale Erzähler und (3) der transdiegetische Erzähler. Es handelt sich bei diesen Erzählertypen nicht um neue Kategorien, die den etablierten hinzuzufügen sind, sondern vielmehr um die Beschreibung spezifischer literarischer Realisierungen, die nicht einfach mit den narratologischen Kategorien zu benennen sind, da sie immer wieder die gesteckten Grenzen zwischen Erzählebenen und Erzählmodi überschreiten.

4.1.1. Der Erzähler in der Historiographie

Bevor nun in diesem Kapitel die einzelnen Erzählsituationen und Erzählerstimmen im frankokaribischen Roman näher betrachtet werden, soll hier zunächst die erklärende Darstellung des historiographischen Erzählers erfolgen. Dies erscheint insofern als sinnvoll, als dass im Nachgang die Abgrenzung von diesem leichter fällt. Schließlich geben die Autoren vor, wie ein Historiker, oder gar besser als ein Historiker, Geschichte schreiben zu können. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, bedarf es einer klaren Weiterentwicklung gegenüber dem historiographischen Erzähler.

Sowohl in der Geschichtswissenschaft als auch in der Literaturwissenschaft zum historischen Roman wurde der narratologischen Kategorie des Erzählers lange keine Beachtung geschenkt. Es wurde gemeinhin angenommen, der Erzähler historiographischer Texte sei problemlos mit dem Autor gleichzusetzen. Schließlich sei es ja der Autor, der dem

³⁹⁸ Vgl. Nünning 2003, S. 247 (6.2.4.).

„historiographischen Pakt“³⁹⁹ unterliege, und gewährleisten müsse, dass das im Text Ausgesagte der Wahrheit entspricht. Im Zuge des *linguistic turn* jedoch wurde deutlich, dass eine Gleichsetzung von Autor und Erzähler eines Textes nicht länger haltbar ist, da zwischen Text und Realität keinerlei Identitätsbeziehung bestehen kann. So muss also mit Gérard Genette festgestellt werden, dass bei einer Identifizierung von Autor und Erzähler der Erzähler überflüssig würde, wodurch der Text als sprachliches Produkt an Stabilität verlöre und schließlich einem narratologischen Kollaps erlage.⁴⁰⁰ Auch ein historiographischer Text kann nicht ohne seinen Erzähler gelesen werden.

Wenn nun also davon ausgegangen wird, dass es einen (prototypischen) historiographischen Erzähler gibt, so muss dieser auch beschreibbar sein. Als wesentliches Merkmal erkennt Roland Barthes das Bestreben des Erzählers, sich immer wieder aus dem Text zu löschen zu wollen und somit den Text für sich selbst sprechen zu lassen. Paradoxerweise jedoch wird die Präsenz des Erzählers durch seine Versuche, sich selbst zu eliminieren, immer wieder angezeigt, was uns auf die von Frank Ankersmit formulierten (unhaltbaren) Grundannahmen zum historiographischen Schreiben zurückwirft. Will der Erzähler auf außerhalb seines Diskurses liegende Quellen und Berichte verweisen, so muss er dies durch entsprechende sprachliche Formulierungen ankündigen. Diese *shifters d'écoute* zeigen Roland Barthes zufolge aber in aller Deutlichkeit die Konstruiertheit des Textes an und erzielen damit einen gänzlich gegenteiligen Effekt.⁴⁰¹

Nicht anders verhält es sich mit den *shifters d'organisation*, also jenen sprachlichen Zeichen, die den historiographischen Text explizit strukturieren. Sie verleihen dem Text nicht nur seine Chronologie, sondern können sich gleichfalls auf bereits Gesagtes oder auf noch zu Sagendes vor- oder rückbeziehen, wodurch der Text eine autoreflexive Komponente erhält, die noch deutlicher seine Textualität anzeigt. In der Folge kann eine Beschleunigung der erzählten Zeit, ein Aushebeln der Chronologie durch Rück- und Vorblenden oder aber eine temporale Begrenzung der erzählten Inhalte durch Einleitung bzw. Schließung erreicht werden,⁴⁰² wodurch Barthes zufolge eine Art Reiben zwischen den Zeiten (*frottement*) beobachtbar wird.

Die von Roland Barthes hier vorgebrachten Argumente beziehen sich jedoch nicht ausschließlich auf die narratologische Kategorie des Erzählers. Vielmehr müssen sie als dem Erzähler nachgestellte strukturelle Merkmale betrachtet werden, die auf die intervenierende Anwesenheit des Erzählers zurückzuführen sind. Sie verweisen auf eine klare zeitliche Differenz zwischen Erzähler und Erzähltem, die in der für historiographische Texte typischen Aufspaltung der Erzählinstanz deutlich erkennbar wird.

³⁹⁹ Rühth versteht den „historiographischen Pakt“ in Anlehnung an Patrick Lejeunes „pacte autobiographique“ (vgl. Rühth 2005, S. 32 (6.2.2.), vgl. Lejeune 1975 (6.2.3.)).

⁴⁰⁰ Vgl. Genette 1991, S. 87 (6.2.3.): „A = N, exit N“.

⁴⁰¹ Vgl. Barthes [1968] 1984, S. 154 (6.2.2.).

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 155f.

In seiner Analyse historiographischer Texte stellt Axel R uth fest, dass die Position des Erzählers ganz klar außerhalb der erzählten Geschichte liegt: „Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, dass der historiographische Erzähler nur extradiegetisch sein kann, wie jedes uerungssubjekt erster Ordnung.“⁴⁰³ Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass diese Feststellung sich nicht allgemeingultig formulieren lasst, da die Strukturierung historiographischer Texte eine Aufspaltung der Erzählinstanz zur Folge hat: Auf der einen Seite muss ein äußerer Erzähler angenommen werden, der außerhalb der erzählten historischen Ereignisse steht. Neben ihm aber manifestiert sich ein weiterer Erzähler, der auf gleicher Ebene wie die erzählten Ereignisse wirksam wird.

Eine Rückschau auf Gérard Genettes Definition der extradiegetischen und der diegetischen Ebene soll hier Aufschluss geben. Für den Narratologen ist die extradiegetische Ebene der Ort, an dem der narrative Akt zu der ihr jeweils direkt untergeordneten Erzählebene stattfindet.⁴⁰⁴ Diese erste diegetische Ebene umfasst die Ereignisse, die erzählt werden, und kann darüber hinaus weitere, metadiegetische Ebenen der Erzählung beinhalten.⁴⁰⁵ Das von R uth zugrundegelegte „uerungssubjekt erster Ordnung“ ist also Erzähler einer Rahmenhandlung, die die eigentliche Geschichte von der Vergangenheit einleitet. Der Erzähler dieser Rahmenhandlung steht außerhalb der erzählten historischen Ereignisse und ist somit extradiegetisch. In der Praxis erfolgt diese Positionierung über Vorworte und einleitende Kapitel, die sowohl über die Erzhlmotivation als auch das methodische Vorgehen in der Wissensaneignung und -wiedergabe informieren. Es ist wohl vor allem diese Erzählinstanz, die immer wieder mit dem Autor gleichgesetzt wird.

Auf die einleitende Rahmenhandlung folgt auch im historiographischen Text die eigentliche Erzählung, also die Schilderung von Ereignissen und an ihnen beteiligten Personen. Und auch diese Ebene hat einen Erzähler. Er informiert nicht mehr über den narrativen Akt selbst, sondern erzählt Inhalte. In historiographischen Texten existieren also sowohl eine extradiegetische Erzählinstanz als auch eine diegetische, die jeweils auf verschiedenen Ebenen des Textes wirksam werden. Ihr Verhältnis zueinander kann unter Zuhilfenahme des Begriffs der Metalepse, d.h. „[der] erzählerische[n] Suggestion einer Präsenz des Nicht-Präsenten“,⁴⁰⁶ näher charakterisiert werden. Denn wie von Gérard Genette für den Roman beschrieben, finden sich auch in der Historiographie Eingriffe des extradiegetischen Erzählers erster Ebene in die Diegese auf zweiter Ebene. „[D]er Erzähler agiert in diesen Passagen gleichsam als teichoskopische Berichtsinstanz“,⁴⁰⁷ was Bernd Häsner zufolge dazu dient, die Illusion einer „Augenzeugenschaft voraussetzende[n] Kommunikationssituation“⁴⁰⁸ zu erzeugen. Mit Franz Penzenstadler erklert er weiter, „daß [sic] nicht nur das erzählte

⁴⁰³ R uth 2005, S. 37 (6.2.2.).

⁴⁰⁴ Vgl. Genette 1972, S. 238 (6.2.3.).

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 238f.

⁴⁰⁶ Häsner 2005, S. 24 (6.2.3.).

⁴⁰⁷ Ebd., S. 33.

⁴⁰⁸ Ebd.

Geschehen als unmittelbar präsent suggeriert wird, sondern auch die Erzählinstanz als scheinbar unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert in den Vordergrund rückt.“⁴⁰⁹

Durch die steten Grenzüberschreitungen mag nun beim Leser der Eindruck entstehen, der Erzähler der ersten Erzählebene sei identisch mit dem der zweiten. Diese Identifikation über die Erzählniveaus hinweg ist jedoch nicht haltbar, was mit Genette im Wesentlichen auf die Zugehörigkeit der Erzähler zu ihren erzählten Welten zurückzuführen ist. Genette unterscheidet zwei mögliche Erzählstimmen: Der homodiegetische Erzähler ist Teil der von ihm erzählten Welt, er selbst ist Protagonist und interagiert mit anderen Figuren. Der heterodiegetische Erzähler steht außerhalb der Erzählung, er ist nicht Protagonist, sondern übergeordneter Beobachter.⁴¹⁰

Im Falle des extradiegetischen Erzählers erster Stufe kann davon ausgegangen werden, dass er Teil seiner erzählten Welt ist. Er berichtet schließlich von seinem oder dem allgemein üblichen Vorgehen bei der Generierung und Verschriftlichung historischen Wissens und stellt sich als Handelnden dar. Er erzählt gewissermaßen seine eigene Schaffensgeschichte. Es handelt sich also bei dem Erzähler auf der ersten Ebene um einen homodiegetischen Erzähler, wenn nicht gar einen autodiegetischen Erzähler, d.h. um eine Erzählung in der ersten Person.

Auf der zweiten, diegetischen Ebene hingegen berichtet der Erzähler zumeist aus einer außerhalb der Erzählung liegenden Position heraus, was zunächst auf einen heterodiegetischen Erzähler hinweist.⁴¹¹ Dorrit Cohn jedoch widerspricht dieser Annahme mit der Begründung, der Erzähler würde in der gleichen Welt wie seine narrativen Subjekte leben, nur eben zu einem späteren Zeitpunkt. Diese narrativen Subjekte seien im Falle der diegetischen Erzählebene historiographischer Texte historische, die an realen Schauplätzen agierende Persönlichkeiten und würden somit wie der Erzähler-Autor der realen Welt angehören.⁴¹² Diese Argumentation ist trugschlüssig, denn um den Erzähler als Teil der erzählten Welt anerkennen zu können, müsste er erneut mit dem Autor, d.h. dem Historiker, gleichgesetzt und die erzählten Ereignisse als Abbildung tatsächlicher Ereignisse anerkannt werden. Dies wurde jedoch bereits ausgeschlossen. Dorrit Cohns Annahme also, der Erzähler der zweiten Stufe sei in jedem Fall homodiegetisch, kann nicht zweifelsfrei bestätigt werden. Hieraus jedoch zu schlussfolgern, dass es sich damit automatisch um einen heterodiegetischen Erzähler handelt, wäre verfrüht. Eine abschließende Klärung des Status des Erzählers als homo- oder heterodiegetisch kann an dieser Stelle noch nicht getroffen werden. Es bedarf eines Umwegs über die Feststellung der Perspektive, die die Erzähler der ersten und der zweiten Ebene einnehmen.

⁴⁰⁹ Penzenstadler 1987, S. 161, Anm. 167 (6.2.7.).

⁴¹⁰ Vgl. Genette 1972, S. 252f. (6.2.3.)

⁴¹¹ Diese Auffassung vertritt u.a. auch Frank Zipfel in seiner Analyse von Faktualitäts- und Fiktionalitätsmerkmalen (vgl. Zipfel 2001, S. 131 (6.2.3.)).

⁴¹² Vgl. Cohn 1999, S. 122 (6.2.3.).

Im Falle des extradiegetisch-homo- bzw. autodiegetischen Erzählers der ersten Ebene ist die Feststellung der Fokalisierung nach Genette einfacher festzulegen. Da der Erzähler hier über seine und die allgemeine Vorgehensweise Auskunft gibt, liegt der Fokus bei ihm selbst. Es besteht keine Notwendigkeit mehr zu wissen als er selbst und auch das Fehlen von bekannten Informationen in der Erzählung wirke hier eher deplatziert. Schwieriger wird es bei der Bestimmung der Fokalisierung des Erzählers der zweiten Ebene. Auf der einen Seite weiß er als außerhalb der Handlung Stehender mehr als die Figuren seiner Erzählung. Schließlich erzählt er grundsätzlich in klar markierter Retrospektive und hat somit potenziell Einblick in die Motivation jedes einzelnen Akteurs. In diesem Fall könnte von einer Nullfokalisierung ausgegangen werden. Auf der anderen Seite aber weiß er weniger als seine Figuren, da er bei den Ereignissen nicht anwesend ist und nur auf Grundlage von herangezogenen Quellen und Vermutungen Rückschlüsse auf deren Intentionen ziehen kann. Dies lässt eher auf eine externe Fokalisierung schließen. In beiden Fällen werden Protagonisten als Objekte betrachtet, über die der Erzähler Auskunft gibt. Dies verleiht ihm eine gewisse Distanz zu den Ereignissen. Auszuschließen ist daher in jedem Fall die interne Fokalisierung. Würde der Erzähler die Ereignisse aus der Sicht eines oder mehrere Beteiligter schildern, würden die Akteure zu Subjekten.⁴¹³ In der historiographischen Erzählung ist dies nicht vorstellbar. Der Versuch das „Innenleben“ nicht-erfundener (aber dennoch fiktionalisierter) Personen zu erzählen, würde schlichtweg „die kognitiven Grenzen des Wissbaren verletzen.“⁴¹⁴ Die glaubwürdige interne Fokalisierung als möglicher Erzählmodus ist, so Dorrit Cohn, nur dem fiktionalen Autor vorbehalten.⁴¹⁵ Axel Rütth folgt ihr in dieser Annahme.

Mit dem Ausschluss der internen Fokalisierung für die historiographische Binnen-erzählung kann mit Marie Parmentier festgestellt werden, dass es sich bei dem Erzähler der zweiten Ebene um einen homodiegetischen Erzähler handeln müsste, denn „[l]a focalisation interne est réservée au narrateur hétérodiégétique [...] [et] [...] ‚interdite‘ au narrateur homodiégétique“.⁴¹⁶ Sie begründet dies damit, dass ein homodiegetischer Erzähler, der Teil der erzählten Welt und damit den anderen Figuren gleichgestellt ist, unmöglich Einblick in deren Gedanken und Gefühle haben kann. Er würde sich der Paralepse⁴¹⁷ schuldig machen.⁴¹⁸ Dies wirft jedoch erneut die Frage der Zugehörigkeit des Erzählers zu der von ihm dargestellten Welt auf, die nach dem Einspruch gegen Cohns These, beide Instanzen würden der realen Welt angehören, zunächst dadurch beantwortet werden kann, dass der Erzähler als narratologisches Konstrukt betrachtet wird und somit nicht Teil der realen vergangenen Welt sein kann, über die er berichtet, was ihn als heterodiegetisch markiert.

⁴¹³ Zur Differenzierung zwischen Objektivierung und Subjektivierung der Figuren sei hier auf den Einwand von Mieke Bal an Genettes Typologie hingewiesen (Bal 1977, S. 28 (6.2.3.)).

⁴¹⁴ Rütth 2005, S. 38 (6.2.2.).

⁴¹⁵ Vgl. Cohn 1999, S. 119 (6.2.3.).

⁴¹⁶ Parmentier 2008, S. 30f. (6.2.3.)

⁴¹⁷ Paralepse bedeutet nach Genette „donner plus [d’information] qu’il n’est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l’ensemble.“ (Genette 1972, S. 211 (6.2.3.))

⁴¹⁸ Vgl. Parmentier 2008, S. 31 (6.2.3.).

Insbesondere die letzte Annahme jedoch greift in jene Diskussion hinein, die Geschichtsschreibung als narrativen Akt versteht, der keine realen Ereignisse abbilden kann, sondern lediglich eine fiktionalisierte Repräsentation historischer Wahrscheinlichkeiten. Diesem Einwand folgend muss auch das Erzählte als narratologisches Konstrukt betrachtet werden, was dazu führt, dass Erzähler und Erzähltes als der gleichen Welt zugehörig zu verstehen sind, was auf einen homodiegetischen Erzähler hinweist. Mit Axel Rüdth muss angesichts dieser Definitionsinterferenzen festgehalten werden, dass die Dichotomie zwischen homodiegetisch und heterodiegetisch nur bedingt Anwendung für die Historiographie finden kann.⁴¹⁹

Ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich bei der Definition der Fokalisierung, die zunächst als primär extern bezeichnet werden kann, da die Erzählung weitestgehend auf die Beschreibung von Handlungen und Ereignissen reduziert wird. Der allwissende Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt der beteiligten (historischen) Personen würde hier deplatziert wirken, aber das Inbeziehungsetzen mit Personen, Ereignissen und Handlungen, die sich chronologisch nach der beschriebenen Episode ereignen, ist durchaus möglich, wenngleich hier ein Anachronismus evoziert würde, der die Reliabilität der erzählten Geschichte deutlich verringern würde. Das „seltsame Paradox“, wie Rüdth es nennt,⁴²⁰ also der Autor-Erzähler-Trugschluss, wird sich für den historiographischen Erzähler nicht vollends auflösen lassen. Weder die vollständige Loslösung vom Autor noch die Subjektivierung der Protagonisten kann denen in einer fiktiven Erzählung gleichkommen. Dies ist auch gar nicht nötig, denn gerade die latente Gleichsetzung mit dem Autor und die Objektivierung der dargestellten Personen und Ereignisse verschaffen dem historiographischen Autor seine Verlässlichkeit. Man darf nicht vergessen, dass er, ob er will oder nicht, als Garant für die Richtigkeit und Vollständigkeit der von ihm gemachten Aussagen herangezogen wird. Dies ist Teil des „historiographischen Paktes“.

4.1.1.1. Der pseudo-historiographische Erzähler in *Soleil couleur d'encre* (Fortuné) und *Péquila Pitre* (Lucain)

Im Gegensatz zum Erzähler in der Historiographie, über dessen Existenz sich Historiker mangels narratologischer Aufmerksamkeit für die verfassten Geschichtstexte oftmals nicht bewusst sind, zeigt sich der pseudo-historiographische Erzähler im (historischen) Roman als enttarnbares literarisch-fiktives Konstrukt. Dort tritt er typischerweise als nullfokalisierter heterodiegetischer Erzähler oder auch als heterodiegetischer Erzähler mit Fokalisierung auf den in der Erzählung zentralen „mittleren Helden“ auf. In gewisser Weise kann er als Inkognito-Erzähler bezeichnet werden.⁴²¹ Ansgar Nünning führt diesen Erzählertypus als charakteristisch für den realistischen historischen Romantypus an, da er sich vor allem durch

⁴¹⁹ Vgl. Rüdth 2005, S. 40 (6.2.2.).

⁴²⁰ Ebd., S. 39.

⁴²¹ Vgl. Raakow 2012, S. 150 (6.2.4.).

den „Verzicht auf metafiktionale oder ontologische Selbstreflexionen“⁴²² auszeichne und darüber hinaus versuche, seine Fiktionalität zu kaschieren.

In Hinblick auf die im Erzähler angelegten Fiktivitätssignale lassen sich mit Käte Hamburger zwei Techniken feststellen, die die vorgegaukelte Authentizität des pseudo-historiographischen Erzählers enttarnen. Zum einen bedient sich der epische Erzähler in entsprechenden Kontexten „Verben der inneren Vorgänge“,⁴²³ d.h. er bringt durch Verwendung einer Lexik des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens die Gedanken und Gefühle von Figuren zum Ausdruck, die ihm im Kontext faktualer Darstellungen nicht zugänglich sind bzw. sein dürfen. Dies ist gleichzeitig Merkmal des heterodiegetischen Erzählers, der durch seine oft retrospektive und allwissende Position über ein solches Wissen verfügen kann.

Als zweites benennt Hamburger die Verwendung der sogenannten ‚erlebten Rede‘.⁴²⁴ Sie ist als eine Überblendung der Figurenrede und des Erzählerberichts zu verstehen, da grammatikalisch der Erzähler spricht, das Ausgesagte jedoch der Figur zuzuordnen ist. Sie muss abgegrenzt werden vom inneren Monolog, der klar als (innere) Rede der Figur zu erkennen ist, was durch die Erzählung in der ersten Person angezeigt wird.⁴²⁵ Geht man nun davon aus, dass der pseudo-historiographische Erzähler seine Fiktionalität kaschieren will, so muss er in seiner Erzählung zwangsläufig auf diese Elemente verzichten.

Als primäres Faktualitätssignal gilt im historiographischen Text die (narratologisch nicht haltbare) Gleichsetzung von Autor und Erzähler. Der pseudo-historiographische Erzähler eines an sich fiktiven Textes kann sich jedoch nicht mit dem Autor dieses Textes identifizieren, da er damit zum einen gegen narratologische Konventionen verstoßen würde, und zum anderen die Identifikation mit einem Romanautor den Faktizitätsanspruch der Erzählung umgehend suspendieren würde. Es bedarf also anderer Taktiken, die den Erzähler als authentisch und verlässlich erscheinen lassen, sodass auch seine Erzählung an Wahrhaftigkeit gewinnt. Exemplarisch soll dies mit *Soleil couleur d'encre* von Félix-Hilaire Fortuné und *Péquila Pitre* von Pierre Clotaire Lucain aufgezeigt werden. Symptomatisch sind bereits die Romananfänge:

La famille Niles au complet de ses six membres se préparait à dîner. Les parents, visiblement heureux, se délectaient au trait d'esprit de l'un, au mot pour rire de l'autre. Autour du ‚planteur‘ servi comme apéritif ce soir-là l'atmosphère était joyeuse et l'humeur des plus agréables. (SCE 7)

Cette complainte esclave s'élevant des terroirs couvrait entièrement déjà, dans le petit matin, toute la Grande-Terre et semblait attrister davantage les paysages enchanteurs de la petite île de la Guadeloupe, noyée dans la demi-obscrité du jour naissant. (PP 15)

⁴²² Nünning 1995, S. 264 (6.2.4.).

⁴²³ Hamburger [1957] 1968, S. 72 (6.2.3.).

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 74.

⁴²⁵ Genette benennt die erlebte Rede auch als „discours transposé, style indirect libre“ und betont die deutlich geringere Distanz, die hier zwischen Erzähler und Figur herrscht: „Le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage.“ (Genette 1972, S. 192 (6.2.3.))

In beiden Fällen lenkt der Erzähler sofort von sich ab und konzentriert den Blick des Lesers auf das Geschehen. In *Soleil couleur d'encre* wird die Familie Niles vorgestellt, in *Péquila Pitre* der Ort, an dem die Erzählung situiert ist, sodass in beiden Fällen der Fokus auf dem Thema liegt, das den Roman fortan bestimmen soll. Im Vordergrund steht in beiden Fällen die „ereignishafte, kohärente und teleologische Handlung“.⁴²⁶ Über die interne Organisation der Erzählung, die Absichten des Erzählers und die kommunikative Intention gegenüber dem Leser wird nichts ausgesagt. Die vom Historiker üblicherweise forcierte Distanzierung wird hier nicht durch Identifikation mit dem Autor und Exposition der geschichtswissenschaftlichen Methode erreicht, sondern dadurch, dass Ereignisse und Personen, seien sie fiktiv oder der vergangenen Realität entnommen, objektiviert werden. Damit schafft der Erzähler den größtmöglichen Abstand zum erzählten Geschehen und simuliert den heterodiegetischen, unfokalisierten Charakter des historiographischen Erzählers. Wird im historiographischen Text der authentische und verlässliche Status des Historikers gegenüber dem Leser noch explizit benannt, so wird er hier vielmehr implizit verarbeitet.

Daher ist der direkte Einstieg in das Geschehen und die dadurch bedingte Verschleierung der Anwesenheit bzw. Verantwortung des Erzählers als narratologische Strategie zu bewerten, die dazu dient, den Leser unmittelbar in das erzählte Geschehen einzubinden. Roland Barthes bezeichnet diese Strategie des Erzählens als *effet du réel*.⁴²⁷ Den Realitätseffekt versteht Barthes als ein stilistisches Mittel, das eine Transparenz des Textes suggeriert, die weitestgehend auf dem Nichtvorhandensein von Hinweisen auf einen Autor bzw. einen Erzähler im Text beruht. Deiktische Ausdrücke, die eine Identifizierung des Erzählers erlauben würden, fehlen vollständig. Der Vermittler zwischen der realen Vergangenheit und ihrer textuellen Rekonstruktion in der Gegenwart macht sich unsichtbar, wodurch beim Leser der Eindruck entsteht, er könnte durch den Text hindurch direkt in die Vergangenheit sehen. Es wird die überzeugende Illusion einer unvermittelten Verbundenheit der realen Vergangenheit und ihrer historiographischen bzw. historiopoetischen Rekonstruktion erzeugt.⁴²⁸

Erreicht wird der Realitätseffekt zudem über die eigentlich irrelevanten Details und Ausschmückungen im Text, die zur Fortführung der Geschichte nicht notwendig sind. Dies lässt sich mit *Soleil couleur d'encre* aufzeigen. Dort wird im ersten Kapitel eine sehr detaillierte Beschreibung der Räumlichkeiten, in denen sich die Familie Niles vor und während des Abendessens aufhält, präsentiert:

⁴²⁶ Nünning 1995, S. 260 (6.2.4.).

⁴²⁷ Barthes [1967] 1984, S. 165 (6.2.2.).

⁴²⁸ Der Leser wird gewissermaßen um die Differenzierung zwischen *signifié* und *référént* betrogen, indem sie miteinander identifiziert werden (vgl. Barthes [1968] 1984, S. 174 (6.2.2.)). Axel Rüh ordnet die Begriffe *signifiant*, *signifié* und *référént* neu: Demnach wäre die „nicht mehr einholbare Vergangenheit der Referent der Geschichtsschreibung, das spezifische Modell der Vergangenheit als Welt im Text [...] das Signifikat, und die sprachlich-narrative Gestalt des Textes [...] der Signifikant“ (Rüh 2005, S. 51 (6.2.2.)).

On pouvait admirer la belle nappe blanche et la vaisselle en fine porcelaine bleue de Limoges, les couverts d'argent massif, le cristal de la verrerie, la soupière de potage fumant et le compotier aux fruits succulents des isles [sic]: mangues, ananas, sapotille. La chaîne rutilante de la grosse lampe à globe de verre blanc-opaque pendue au plafond, les tableaux d'époque fixés aux cloisons, une défense en ivoire sculptée de motifs figuratifs sur le bahut dénotaient l'intérieur de gens aisés. (SCE 7f.)

Beschreibungen wie diese lassen die Erzählung als Abbild der Realität erscheinen, da sie ein nachvollziehbares Bild von Ort und Zeit erzeugen, das der Leser beinahe schon betrachten und begreifen kann.

Doch nicht nur Beschreibungen von Orten dienen der Erzeugung eines Realitätseffektes. Auch die Darstellung von Personen wird hierzu eingesetzt. So wird in *Péquila Pitre* der Protagonist des Romans umfangreich charakterisiert.

C'était un colon d'origine irlandaise qui répondait au nom de: Léopold Pitre.

Monsieur Léopold Pitre n'était pas seulement le plus riche de l'île, il était aussi le colon le plus cruel et le plus entêté. Monsieur Léopold ne semblait avoir peur de rien ni de personne. D'ailleurs, il le disait souvent.

Sa haute taille et sa tenue toujours bien soignée lui donnaient un air imposant et faisaient de lui un maître respecté. Il traînait un peu la jambe gauche et cela le chagrinait terriblement. C'était sans doute à cause de son infirmité qu'il marchait fort peu: on pouvait toujours le voir en selle, sur son magnifique pur-sang anglais. Son tricorne noir, son gilet de velours bleu à boutons de nacre et son pantalon de cuir faisaient bien jaser de lui: on disait, par exemple, qu'il était un valeureux général en retraite...qu'il aurait pris part à plusieurs guerres et que sa jambe raide n'était autre que le souvenir d'une balle perdue. Ses cheveux d'un blond clair recouvraient ses tempes pour se terminer derrière sa tête par une courte queue de cheval qu'il nouait d'un ruban noir. Au milieu de son visage sec et tanné, luisaient de grands yeux bleus, dont le regard fier vous glaçait le sang. (PP 17)

An dieser Stelle wird deutlich, dass es sich um einen heterodiegetischen und unfokalierten, d.h. allwissenden Erzähler handelt, da er die Gedanken des Protagonisten kennt. Er weiß, dass Léopold Pitre keine Angst vor den drohenden Sklavenaufständen hat, kennt seine militärische Vergangenheit und beschreibt im Detail die wirtschaftlichen Abläufe auf der Plantage, sodass sich der Eindruck erhärtet, der Erzähler würde hier aus einer distanzierten Retrospektive berichten, die ihm aufgrund der zeitlichen Distanz die Möglichkeit lässt, zusätzliche Informationen zu recherchieren und seine Erzählung damit anzureichern.

Wenn der Realitätseffekt erst erfolgreich etabliert ist, hat der Erzähler nun jede Freiheit über die Erzählung zu bestimmen, ohne ihre Authentizität signifikant zu gefährden:

[T]he impersonal [= heterodiegetic, da an keine Person gebunden] narrator enjoys total freedom. He can say whatever he wants, without breaking any appropriateness conditions and without losing his credibility. He may [...] speak as someone who knows it all, and can guarantee the truth of whatever he says [...].⁴²⁹

Im Zentrum der historischen Erzählung steht nun ein (vermeintliches) historisches Geschehen, das als wahr inszeniert wird. Jegliche Fiktionalitätsindikatoren müssen folglich stark reduziert oder sogar eliminiert werden. Geht man hierzu von den textinternen Fiktivitätssignalen aus, die Käte Hamburger definiert hat, und verkehrt sie ins Gegenteil, so müsste Wahrhaftigkeit durch eine dominierende Verwendung des Erzählerberichts in Abwechslung mit der Figurenrede den Eindruck erwecken, der Erzähler würde nur Mittelsmann der wiederzugebenden Realitäten sein.

In Hinblick auf den Erzählerbericht mag dies durchaus funktionieren, da sich sowohl in *Péquila Pitre* als auch in *Soleil couleur d'encre* umfangreiche Passagen finden lassen, die eine Aufzählung von Ereignissen darstellen und keinerlei Intervention des Erzählers erkennen lassen, was ihren Inhalt und vermeintlichen Wahrheitsgehalt in den Fokus des Lesers rückt:

[D]e l'autre côté de la ‚Caraïbe‘, Toussaint Bréda, qu'on avait surnommé: ‚Louverture‘ – probablement à cause des brèches qu'il ouvrait dans les rangs ennemis à chacune de ses attaques – avait enfin chassé les Anglais et les Espagnols de son pays. En Haïti, ne se sentant pas les plus forts, les Blancs commençaient à retourner leurs casaques. Ainsi, c'était le général Sonthonax lui-même qui avait élevé Toussaint-Louverture au grade de général de division. Là-bas, on parlait de République... (PP 57f.)

Le Sud-Est de la Martinique : une côte sauvagement belle, barres et récifs, kayes et rochers, gerbes éclatées, frises couleur de neige, rouleaux assourdissants. Au large, l'immensité liquide, à vos pieds, ourlets de sable, bains clairs. Toutes les nuances du bleu. La nuit sur votre tête, la voie lactée, la furia des étoiles. Parfois, la croix du Sud.

Et dans ce cadre, entre Mer et Montagne: ‚la Julssy‘. Deux milliers d'hectares, terres de bon rapport. Domaine des Niles, de père en fils, depuis quatre générations. Une fortune. (SCE 47)

Mit Ansgar Nünning kann man von einer beinahe absoluten Heteroreferentialität sprechen, die durch einen steten und stets betonten Bezug zur außertextuellen Realität hergestellt wird. Sie ist kennzeichnend für den dokumentarischen historischen Roman, in dem – so impliziert es die Bezeichnung schon – die Dokumentation eines „äußerst breiten Skopus von spezifischen temporalen, lokalen und personalen Realitätsreferenzen“⁴³⁰ das Roman-geschehen bestimmt.

In Hinblick auf die Figurenrede als Mittel zur Erzeugung von Authentizität muss jedoch für beide Romane eine gut erkennbare Dekonstruktion ihrer vorgetäuschten Faktizität konstatiert werden. Dies lässt sich an einem kurzen Beispiel verdeutlichen. In *Soleil couleur d'encre* wird die Figur des Sklaven Thierno eingeführt, der sich als alter Sklave um die

⁴²⁹ Ryan 1981, S. 525 (6.2.3.).

⁴³⁰ Nünning 1995, S. 259 (6.2.4.).

Integration und Assimilation der Neuankömmlinge auf der Plantage bemüht. Während der Begegnung mit Téléspore, ein weiterer Sklave, der die Flucht in die Berge plant, klärt Thierno ihn über die Konsequenzen seines Handelns auf:

Si tu pars, tu deviens hors-la-loi. C'est le marronnage. Aucun colon ne s'avisera de t'accueillir, si ton propre Maître ne consent à te vendre. Car le recel de l'esclave d'autrui est sévèrement puni. Or ton Maître n'a pas investi sur ta tête ou plutôt dans tes bras pour le profit d'un autre [...]. [C]'est avant tout parce qu'il a besoin de toi que nous sommes ici, et pas en Afrique. Comme tu as dû t'en apercevoir, il y a du travail et jamais assez d'esclaves. (SCE 123f.)

Daraufhin lässt Téléspore von seinem Fluchtplan ab, mit der Begründung: „Il réalisa qu'il ne supporterait pas d'abandonner ses coéquipiers de travail exposés tous à l'effroyable châtement du Maître“ (SCE 125). Diese Unterhaltung mutet beinahe lächerlich an, denn insbesondere die Worte Thiernos weisen starke intertextuelle Bezüge zum *Code Noir* auf:

Le délit de fuite, la main portée sur le Maître, surtout au visage, l'incendie des champs constituaient, avec le viol, réel ou supposé de la femme blanche, les plus graves des infractions criminelles d'ordre public [...]. [L]'esclave qui montrait la voie de la résistance sous une forme ou sous une autre, devenait une menace permanente pour la sécurité et la tranquillité de tous les Maîtres [...]. (SCE 126f.)

An dieser Stelle werden Figurenrede und Erzählerbericht derart überblendet, dass der Erzähler in der Rede der Figur sichtbar wird, weil die gesprochenen Inhalte ebenso berichtend sind wie der Erzählerbericht.

Ein weiteres Indiz für eine erkennbare Präsenz und damit auch Intervention eines Erzählers lässt sich in *Péquila Pitre* aufspüren. Hier vermitteln einzelne Wort oder kurze Sätze den Eindruck, der Erzähler würde mit seinem Leser trotz des bekundeten Wahrheitsanspruches interagieren wollen. So finden sich wertende Kommentare wie „Bien entendu“ (PP 15) oder „Mais, oui“ (PP 16) sowie zahlreiche rhetorische Fragen, die eine Leseransprache implizieren.

In ihrer Gänze betrachtet stellen sich also beide Romane als vermeintlich authentische und faktentreue Erzählungen dar, die keine oder nur wenige Hinweise auf einen steuernden Erzähler preisgeben. Sie imitieren damit den vom historiographischen Erzähler vorgegebenen Authentizitätsanspruch, können ihn aber aufgrund ihrer nachweisbaren Fiktionalität nicht vollends erfüllen. Wie Ansgar Nünning für den dokumentarischen historischen Roman festgestellt hat, verbindet der quasi-historiographische Erzähler „den Anschein von Objektivität und Authentizität der geschichtlichen Darstellung mit dem Rückgriff auf spezifisch fiktionale Erzähltechniken“.⁴³¹ Doch nur an der Oberfläche kann er als Garant für die Wahrhaftigkeit der Erzählung wahrgenommen werden. Die Tatsache, dass eine historiopoetische Erzählung ohne Erzähler nicht realisierbar wäre, zwingt ihn dazu, sich an verschiedenen Stellen sichtbar zu machen, um so als verantwortlich für die Erzählung

⁴³¹ Ebd., S. 260.

wahrgenommen werden zu können, wenngleich in seiner neutralsten Form als heterodiegetischer und unfokalisierter Erzähler, der seine Erzählung weitestgehend für sich stehen lässt.

4.1.1.2. Zusammenfassung

Sowohl für den Erzähler in *Soleil couleur d'encre* als auch den Erzähler in *Péquila Pitre* lässt sich eine Verschleierungstaktik feststellen, die durch hyperbolisierte Zurschaustellung einer vermeintlichen Faktizität von der Fiktionalität der Erzählung abzulenken versucht. Der Erzähler ist mit einem Illusionskünstler zu vergleichen, der die Vergangenheit in der textuellen Repräsentation so darzustellen vermag, dass sie dem Leser als real erscheint.⁴³² Die Illusion der Unmittelbarkeit und Immersion, die durch einen inszenierten Rückzug des Erzählers mittels Identifikation mit dem Autor oder Überlagerung durch handlungsleere Berichterstattung und Figurenrede erzeugt werden soll, führt in ihrer jeweiligen Übertreibung dazu, dass sie als narrative Technik enttarnt wird und somit explizit auf die Gemachtheit des Textes hinweist.

Der Versuch, auf einen Erzähler zu verzichten und stattdessen die Ereignisse für sich sprechen zu lassen, und dies durch entsprechend detaillierte Schilderungen anzuzeigen, wird durch die grundsätzliche Situationsgelöstheit allen Erzählens konterkariert. Denn, so konstatiert Frank Zipfel, das erzählte Ereignis liegt chronologisch betrachtet immer vor dem Akt des Erzählens, der dadurch per definitionem nachzeitlich ist.⁴³³ Jeder Versuch diese Nachzeitigkeit aufzulösen, muss als Hinweis auf die Fiktionalität eines Textes bzw. die Unzuverlässigkeit des Erzählers gewertet werden und suspendiert damit, paradoxerweise, dessen Authentizitätsanspruch.

Darüber hinaus, so erklärt Zipfel weiter, muss auch für die durch den Erzähler dargestellten Inhalte eine Umkehrung der Wahrnehmung als faktual oder fiktional durch Übertreibung angenommen werden:

Die Behauptungsregel der Wahrhaftigkeit führt in Kombination mit dem Verhältnis der Nachzeitigkeit zwischen Erzählen und Erzähltem dazu, daß der Erzähler nur das erzählen kann, woran er sich erinnert bzw. nach den Maßgaben menschlichen Erinnerungsvermögens erinnern kann. [...] So kann ein realer Erzähler kaum [...] eine Detailgenauigkeit an den Tag legen, die das Erinnerungsvermögen normaler Menschen übersteigt – insbesondere beim Erzählen von lange vergangenen Ereignissen.⁴³⁴

Die durch den Erzähler in *Soleil couleur d'encre* und *Péquila Pitre* suggerierte Vollständigkeit und Universalität der erzählten Inhalte muss dieser Logik folgend als unmöglich oder zumindest unwahrscheinlich betrachtet werden, wodurch die diesbezügliche Erzähler-

⁴³² Vgl. Pieters 2000, S. 38 (6.2.2.).

⁴³³ Zipfel 2001, S. 123f. (6.2.3.).

⁴³⁴ Ebd., S. 129.

intention einen gegenteiligen Effekt erzielt und den vollständigen historischen Bericht als historiopoetische Version von vergangener Realität dekuviert.

4.1.2. Transhistorische Erzählerdichotomie

Obwohl die in diesem Abschnitt angeführten Romanbeispiele weder dem Autor-Erzähler-Trugschluss aufsitzen noch durch Hyperbolisierung Glaubwürdigkeit zu erzeugen versuchen, so muss doch auch für sie festgestellt werden, dass die für den historiographischen Erzähler kennzeichnende Problematik der Authentizität und Reliabilität ein literarisches Echo findet. In der Erzählerkonzeption, die hier als „transhistorischen Erzähler“ bezeichnet werden sollen, kommt eine Besonderheit zum Tragen, die man mit Vilmar Geppert als „paradoxe Verbindung zweier kategorial verschiedener Erzählweisen und Erzählinhalte“ bezeichnen könnte, d.h. eine perpetuell-repetitive Transgression der Genre bzw. Textsorten, die an der Ausgestaltung der Erzählerinstanz ablesbar ist. Auf der einen Seite steht eine Art versteckter Erzähler, der wie der Erzähler eines historiographischen Textes in erster Linie historisches Wissen transportieren will.

Mit Emile Benveniste bzw. Roland Barthes kann er als a-perspektivische „non-personne“ identifiziert werden, welche für beide Autoren als typisch für die „énonciation historique“ gilt. Diese „non-personne“ würde sich hinter dem *discours* verstecken, sodass „[l]es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu’ils apparaissent à l’horizon de l’histoire [...] [L]es événements semblent se raconter eux-mêmes.“⁴³⁵ Der Vergleich mit dem Erzähler historiographischer Texte kommt nicht von ungefähr. Schließlich versucht sich der Erzähler hier in der gleichen Art und Weise vor seinem Publikum zu verbergen, indem er durch eine neutrale heterodiegetische Position und Nullfokalisierung Allwissenheit suggeriert. Seymour Chatman verwendet hier den sowohl in Bezeichnung als auch Definition entsprechenden Begriff des „nonnarrator“.⁴³⁶ In Abgrenzung zu diesem definiert Chatman für den literarischen Diskurs einen „covert narrator“, der zwar als vermittelnd zwischen erzählter Welt und Leser bzw. „narratee“ erkennbar ist, seine Spuren jedoch aus der Erzählung zu tilgen versucht: „In covert narration we hear a voice speaking of events, characters, and setting, but its owner remains hidden in the discursive shadows.“⁴³⁷ Mit Ansgar Nünning wäre ein solcher Erzähler dem dokumentarischen Roman zuzuordnen, da sich hier eine starke Tendenz zur Verschleierung von Fiktionalität abzeichnet.⁴³⁸ Der durch den verdeckten, quasi-historiographischen Erzähler erzeugte „hohe Grad an Intensität, Homogenität und Integrität des Wirklichkeitsgehalts“⁴³⁹ erzeugt eine Referenzillusion, die dem Leser einen „unverfälschten Blick auf einen Ausschnitt der geschichtlichen

⁴³⁵ Benveniste 1966, S. 241 (6.2.7.).

⁴³⁶ Vgl. Chatman 1980, S. 147ff. (6.2.3.).

⁴³⁷ Ebd., S. 197.

⁴³⁸ Vgl. Nünning 1995, S. 260 (6.2.4.).

⁴³⁹ Ebd., S. 259.

Wirklichkeit“⁴⁴⁰ vorgaukelt. Wie beim pseudo-historiographischen Erzähler ist auch hier von der Strategie des *effet du réel* auszugehen.

Dieser Verschleierungstaktik steht in der Form transhistorischen Erzählers die andere Seite, d.h. der offen erkennbare, sich klar positionierende Erzähler, gegenüber.⁴⁴¹ Er gibt Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt seiner Protagonisten und transportiert damit vor allem Emotionen. Er ist zwar nicht zwangsläufig Teil der Diegese, gewinnt aber aufgrund seiner subjektiven Konzeption durch interne Fokalisierung zusätzlich an Gehalt. Dies ist für den historiographischen Diskurs untypisch und entlarvt den Text als literarische Fiktion. In gewisser Weise ridiculisiert der offene Erzähler seinen Gegenspieler und suspendiert dessen Wahrheitsanspruch. Er sorgt dafür, dass sich die Distanz zwischen Erzähler und Erzählobjekt verringert und erreicht damit eine Subjektivierung des Erzählten. Wird der verdeckte Erzähler noch oft unbewusst mit dem Autor gleichgesetzt, sorgt die Präsenz seines Antagonisten dafür, dass Autor und Erzähler dissoziiert werden.

Sich eigentlich gegenseitig ausschließend verbinden sich beide Erzählweisen im transhistorischen Erzähler zu einem kohärenten Phänomen. Der Darstellung historischen Wissens wird die deutlich erkennbare Bewertung durch den „anderen“ Erzähler gegenübergestellt, das objektive Betrachten von Ereignissen und Personen wird durch kommentierende Eingriffe und die Fokussierung auf subjektives Empfinden relativiert oder erweitert. Im Zusammenspiel also des objektiven Berichtstatters und des subjektiven Geschichtenerzählers können historische Ereignisse also nicht nur betrachtet, sondern auch deren Auswirkungen auf Individuen erörtert werden. Dies ist für Ansgar Nünning Anzeichen für den realistischen Roman, denn hier seien die „Erzählinstanzen [...] meist stärker als Sprecher faßbar“⁴⁴² und „treten als Historiker oder moralisierende Beobachter in Erscheinung“.⁴⁴³ Für Nünning ist im Rahmen des realistischen Romantypus auch die Integration der internen Fokalisierung denkbar, womit die Überschneidung zur offenen Erzählerstimme im transhistorischen Erzähler deutlich erkennbar wird.

Das Verhältnis zwischen beiden Instanzen ist nicht leicht zu beschreiben, da es sich bei beiden um vorzugsweise heterodiegetische Erzähler handelt. Auf den ersten Blick könnte man annehmen, es gäbe nur einen Erzähler, der lediglich zwischen Nullfokalisierung und interner Fokalisierung wechselt. Bei genauerer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass es sich um distinktive Erzählerkonzeptionen handelt, die sich gegenseitig bedingen. Sowohl der verdeckte als auch der offene Erzähler erzielen ihre Wirkung nur in der Kontrastierung mit dem jeweils anderen. Ganz im Sinne der von Ferdinand de Saussure definierten und der von der dekonstruktivistisch-narratologischen Historiographiekritik aufgegriffenen Differenztheorie sind beide Erzählinstanzen notwendig, um die jeweils andere erkennbar zu machen. Ihre Interdependenz erklärt schließlich die Bezeichnung „transhistorisch“, da sie weder eine

⁴⁴⁰ Ebd., S. 260.

⁴⁴¹ In der Terminologie Seymour Chatmans entspricht dieser dem „overt narrator“, der sich durch Kommentieren der erzählten Ereignisse sichtbar macht (vgl. Chatman 1980, S. 219 (6.2.3.)).

⁴⁴² Nünning 1995, S. 264 (6.2.4.).

⁴⁴³ Ebd.

historische noch eine ahistorische Konfiguration präferieren, sondern vielmehr auf die Durchlässigkeit historischer Erzählungen hinweisen, die hier die Konstante bildet.

4.1.2.1. Transhistorische Historisierung in *La Peau et le sucre* (Audiberti) und *La Mare au Punch* (Leclaire)

Sowohl Marie-Louise Audibertis Roman *La Peau et le sucre* als auch Bernard Leclaires Roman *La Mare au Punch* weisen eine starke Prädominanz historischen Wissens auf, das durch einen beinahe historiographischen Erzähler präsentiert wird. Er steht weit außerhalb der geschilderten Handlungen und beschreibt aus einer den Ereignissen übergeordneten Position heraus die historisch-politischen Entwicklungen in Martinique kurz vor der endgültigen Abschaffung der Sklaverei 1848. In beiden Romanen wird er durch seinen allwissenden Charakter gekennzeichnet, was vor allem daran erkennbar wird, dass er nicht nur die Vergangenheiten der einzelnen Figuren im Detail kennt, sondern darüber hinaus über ein beinahe enzyklopädisches Wissen zur Geschichte der Region verfügt. So berichtet der Erzähler in *La Peau et le sucre* beispielsweise von der Gründung der Plantage Turlinville durch Théodore in der Mitte des 18. Jahrhunderts (PS 53f.) oder auch über die Ankunft der Vorfahren der Sklavin Zélie, verbunden mit einer Erläuterung des transatlantischen Sklavenhandels (PS 69f.). In ähnlicher Weise verweist auch der Erzähler in *La Mare au Punch* auf den transatlantischen Sklavenhandel und nutzt dieses historische Wissen als Hintergrund für die Situierung der Familie von Saint-Jean Alonzo, dem Protagonisten des Romans (MP 55f.). Mit Ansgar Nünning lässt sich schon jetzt festhalten, dass hier „im Rahmen etablierter Konventionen von Fiktionalität ein quellenmäßig belegbares geschichtliches Geschehen“⁴⁴⁴ im Vordergrund steht, wodurch die zuvor erwähnte Anknüpfung an den dokumentarischen Schreibstil erneut hervortritt.

Die Erzähler beider Romane erwähnen und beschreiben darüber hinaus wichtige Dokumente und politische Entwicklungen der Zeit, und zwar in einer Art und Weise, die dem Faktizitätsanspruch des historiographischen Erzählers in nichts nachsteht. So wird dem Leser in *La Peau et le Sucre* die Funktion des *Code Noir* (PS 83) und dessen Auslegung und Anwendung am Beispiel David Trabaults (PS 145ff.) aufgezeigt. Der Leser erfährt, welche politischen Entwicklungen in Europa zum Verbot des Sklavenhandels in den englischen Kolonien führten und wird über deren Auswirkungen auf die französischen Kolonien aufgeklärt (PS 249). Es manifestiert sich der Eindruck, die erzählten Inhalte würden unvermittelt und unparteiisch präsentiert, da zunächst keinerlei antagonistische Standpunkte festgestellt werden können, was auf eine externe Fokalisierung hinweist. Die Distanz zwischen dem Erzähler, der sich hinter der nüchternen Schilderung historischer Fakten versteckt, und den oft nur skizzenhaft dargestellten Erzählinhalten und Figuren ist enorm und unterstreicht die vermeintliche Parität des Erzählers.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 259.

Bei näherer Betrachtung jedoch fällt auf, dass dieser vermeintlich objektive Erzähler an einigen Stellen von einem Gegenspieler abgelöst wird, der sich offen als Teil der Gemeinschaft, von der er berichtet, zu erkennen gibt. Der Wechsel zwischen hetero- und homodiegetischer Erzählposition vollzieht sich in *La Peau et le sucre* stets im Zusammenhang mit der Reflexion der Situation der weißen Plantagenbesitzer im 19. Jahrhundert kurz vor der Abschaffung der Sklaverei. Der Fokus liegt nach wie vor auf der weißen Oberschicht, jedoch verringert sich durch den Wechsel in die homodiegetische Erzählerposition die Distanz des Erzählers zu Figuren und Ereignissen. Dies wird unterstrichen durch die sporadische Verwendung des Personalpronomens in der ersten Person Plural „nous“:

Dans l'île, les Blancs ne se commettent pas si facilement avec les gens de couleur. Et la plus élémentaire discrétion [...] veut que l'on ne sorte pas avec lui bras dessus, bras dessous, des flancs de cette coque où nous avons mariné ensemble. (PS 39, Herv. d. Vf.)

Diesem autodiegetischen „Wir“ wird dann wiederum die Empfindungs- und Erfahrungswelt der Sklavin Zélie gegenübergestellt, die eindeutig nicht Teil dieser hegemonialen Gemeinschaft ist. Der Erzähler oszilliert also zwischen einer heterodiegetischen Position mit externer Fokalisierung, einer autodiegetischen Position und einer erneut heterodiegetischen Perspektive mit interner Fokalisierung auf einzelne Protagonisten. Interessanterweise jedoch ist die Abgrenzung zwischen den beiden Formen des heterodiegetischen Erzählers nicht klar nachvollziehbar. In der Fokalisierung auf Zélie wiederholen sich zuvor geschilderte Sachverhalte, sodass eine gegenteilige Perspektivierung hier nur vorgetäuscht wird. Zélie erscheint als ein Produkt erfolgreicher Akkulturation,⁴⁴⁵ sodass sich in ihren Gedanken und Aussagen vor allem europäisch-kolonialherrschaftliche Einstellungen aufspüren lassen, die eine enge Verbindung zum Diskurs des anderen heterodiegetischen Erzählers aufzeigen. Es entsteht beinahe der Eindruck, der Erzähler würde trotz des Wechsels in die interne Fokalisierung seine heterodiegetische Allwissenheit nicht aufgeben. Viel zu sehr sind das Denken und Handeln Zélies im kolonialhistorisch-hegemonialen Kontext verortet.

Der Wechsel zwischen den heterodiegetischen Erzählern und dem sporadisch auftretenden autodiegetischen Erzähler stellt jedoch einen Versuch dar, die Multiperspektivität der Geschichte zu unterstreichen. Dem Leser wird vor Augen geführt, dass neben einer realistischen und objektiven Schilderung von vergangenen Ereignissen nicht nur *eine* subjektive Sichtweise möglich ist. Auf die plutokratische Oberschicht haben Sklaverei, Politik und Abolition eine ganz andere Wirkung als auf die Sklavin Zélie während „wir“ heute einen wiederum anderen Blickwinkel einnehmen.

⁴⁴⁵ Zélie imitiert weißes Verhalten und strebt danach, wie die Weißen leben zu können: „Elle [Lucie de Nankine] et Florent se ressemblaient, et tous deux offraient à Zélie un monde, celui d'ailleurs. [...] Ce couple-là, couple mythique et ambigu, enfantait toute une imagerie, et Zélie, leur favorite, aimait à se lover en eux, se blanchir ne serait-ce qu'à les écouter.“ (PS 193, Herv. d. Vf.) Darüber hinaus gibt sie ihren Sohn in die Obhut von Anaïs de Turlinville: „Le rêve de Zélie se réalisait enfin: Lifili serait élevé comme un Blanc, et blanchirait ainsi toute son ascendance obscure et sombre“ (PS 189).

Die Bemühung um eine Harmonisierung der Perspektiven am Ende des Romans, als erneut ein heterodiegetischer Erzähler die Ereignisse zusammenfasst und danach „monsieur l’Interlocuteur“ direkt anspricht (PS 254), wodurch dieser dem „nous“ hinzugefügt wird, was ergo einen Wechsel in die autodiegetische Position zur Folge hat, erscheint jedoch angesichts der zuvor bedienten Stereotype und Exotismen eher halbherzig und vermag nicht, die Trennung zwischen offiziellem, historiographischem, öffentlichem Wissen und individueller Erfahrung zu überbrücken. Obwohl der finale Versuch vielleicht dahingehend gemeint war, gelingt es Audibertis *La Peau et le sucre* nicht, die Privilegierung öffentlicher Geschichte gegenüber privater Erinnerung zu hinterfragen, sondern führt vielmehr vor Augen, wie sehr ihr historisches Denken und historiopoetisches Schreiben von historiographischen Konventionen geprägt sind.

In gleicher Weise wie in *La Peau et le sucre* ist auch in Bernard Leclaires *La Mare au Punch* eine Privilegierung historischen Wissens festzustellen. Auffällig ist hierbei die chronikartige Darstellungsweise historischer Fakten. Der Erzählung ist zunächst ein Abschnitt vorangestellt, der als „Rappels“ betitelt ist (MP 19-24). Hierin werden die bekannten Daten der Geschichte Martiniques⁴⁴⁶ mit einer kurzen Erklärung zu den Ereignissen dieser Zeit versehen, sodass dem Leser die koloniale Chronik von einem heterodiegetischen und allwissenden Erzähler in Erinnerung gerufen wird.

Dieser Abschnitt ergänzt die „Commémorations“(MP 11-13), die ebenfalls der Erzählung vorangestellt sind und diese Daten in Form eines Gedichtes präsentieren. Hierin wird ebenfalls auf Ereignisse wie den transatlantischen Sklavenhandel oder die Wiedereinführung der Sklaverei durch Napoleon Bonaparte sowie die damit verbundenen Märtyrertode von Louis Delgrès und der Mulâtresse Solitude hingewiesen. Die gewählte Gedichtform steht dabei in starkem Kontrast zur Chronik, da für die Poesie kein heterodiegetischer und allwissender Erzähler angenommen wird, sondern vielmehr ein empfindsames lyrisches Ich, das die historischen Ereignisse in eine ganz andere Beziehung zueinander setzt. Während die „Rappels“ die koloniale Vergangenheit beinahe unkommentiert stehen lassen, wird in den „Commémorations“ immer wieder auf das Schweigen hingewiesen, das diese umgibt: „Cent cinquante ans de – silencement“ (MP 12). Die Verwendung des Neologismus „silacement“ weist dabei deutlich auf den fremdbestimmten Charakter der Schweigens hin, das von außen bedingt und gesteuert, gar intendiert wird, was gleichzeitig die interne Position des Ichs unterstreicht. Vor diesem Hintergrund ist die Wiederholung der Frage „Combien de cent

⁴⁴⁶ Im Detail werden hier die folgenden Daten benannt:

- 1635 Besiedlung der Inseln Martinique und Guadeloupe durch die Franzosen
- 1642 Beginn des transatlantischen Sklavenhandels unter Ludwig XIII.
- 1785 Beschluss des *Code Noir*
- 1794 Abolition im Zuge der Französischen Revolution
- 1801 Wiedereinführung der Sklaverei durch Napoleon Bonaparte
- 1804 Gründung der Republik Haiti
- 1820 Geburt des Protagonisten der Erzählung, Saint-Jean Alonzo.

cinquante ans faudra-t-il encore [?]“ (MP 11ff.) als Anklage der kolonialen Historiographie und Erinnerungsarbeit zu verstehen und verdeutlicht nachdrücklich die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, durch welche das (erzwungene) Schweigen überwunden werden kann.

Anhand dieser Peritexte wird die in der nachfolgenden Erzählung zur Schau gestellte Verschränkung von enzyklopädisch-chronologischem Hintergrundwissen mit der individuellen Empfindsamkeit des Protagonisten Alonzo bereits vorweggenommen. Auch innerhalb der Erzählung erscheinen ganze Passagen in Form einer Chronik, die durch genau Datierung historische Fakten exponiert. So erfolgt beispielsweise die Beschreibung der Zuckerrohrplantage, auf der der Protagonist der Erzählung Saint-Jean Alonzo geboren wird, anhand von Daten zur Gründung der Plantage im 17. Jahrhundert und ihrer wirtschaftlichen Position im 19. Jahrhundert (MP 39f.). An anderer Stelle wird die Entwicklung hin zur endgültigen Abschaffung der Sklaverei 1848 in Etappen präsentiert, die sich durch große elliptische Auslassung auszeichnen. Um das zu erkennen genügt ein Blick in das Inhaltsverzeichnis, in dem die Kapitel 6, 7 und 8 mit den Jahreszahlen 1843, 1848 und 1849 versehen sind. Darüber hinaus findet sich eine Chronik zu politischen Entscheidungen, die schließlich die Abolition bedingten (MP 209f.). Für diese Abschnitte lässt sich eine starke Distanzierung zur Handlung feststellen, sie wirken fast wie historiographische Exkurse, die der Erzählung nachträglich durch einen heterodiegetischen Erzähler mit neutraler und allwissender Fokalisierung hinzugefügt wurden. Die genaue Bestimmung eines Erzählers kann dennoch nicht eindeutig erfolgen, da man an diesen Stellen kaum von Erzählung sprechen kann.

Dieses chronistische Verfahren wird jedoch an zahlreichen Stellen durchbrochen, indem die Form der Chronik mit einem autodiegetischen Erzähler verschränkt wird, wodurch die distanzierteste Form mit derjenigen, die die größte Nähe zu einem Protagonisten aufweist, kombiniert wird. So erzählt der Ich-Erzähler Alonzo seine eigene Chronik, deren Datierungen durch Altersangaben erfolgen: „Naissance de Saint-Jean Alonzo“ (MP 25), „Je n’avais que cinq ans“ (MP 41), „J’avais alors dix ans“ (MP 53), „J’avais maintenant quinze ans“ (MP 61), „J’avais maintenant dix-huit ans“ (MP 83).

Der deutlich erkennbare autodiegetische Erzähler nimmt sich sowohl der historiographischen Chronologisierung als auch der subjektivierten Individualisierung an, was einen deutlichen Unterschied zu *La Peau et le sucre* markiert. Dem oben beschriebenen Chronisten und dem autodiegetischen Erzähler wird an einzelnen Stellen ein homodiegetischer Erzähler hinzugefügt, der als eine Art Beobachter fungiert, und beispielsweise die amourösen und sexuellen Interaktionen zwischen Alonzo und der Sklavin N’Della beschreibt (MP 105, 133, 138ff., 150, 156ff., usw.), wobei er die Fokalisierung auf Alonzo beibehält.

Interessant ist die Beziehung zwischen dem heterodiegetischen Chronisten und dem autodiegetischen Erzähler Alonzo, deren Perspektiven sich an vielerlei Stellen des Romans zu überschneiden scheinen. Dies wird daran ablesbar, dass der Ich-Erzähler, ganz entgegen seiner grundsätzlich sehr beschränkten Fokalisierung, als allwissend dargestellt wird. Seine

umfangreichen Reflexionen sind hierfür ein deutliches Anzeichen, da er nicht nur historisches Kontextwissen preisgibt, sondern darüber hinaus kritisch und nicht selten autoreflexiv kommentiert. Dies mutet zuweilen sehr absurd an, wenn beispielsweise der fünfjährige Alonzo im Detail Arbeitsabläufe und Arbeitsteilung auf der Zuckerrohrplantage beschreibt (MP 41ff.), oder auch wenn der zehnjährige Alonzo über die Entdeckung der Inseln durch Kolumbus sowie die daraufhin einsetzende Besiedlung und die Etablierung des Zuckerrohranbaus berichtet (MP 54ff.).

An anderer Stelle erscheint das exponierte Wissen gleichfalls deplatziert. So hört Alonzo nach seiner Flucht die Stimmen der Toten und versteht sich als ihr Sprachrohr, als derjenige, der in ihrem Namen handelt und die Freiheit lebt, die ihnen verwehrt wurde (MP 95). Die Aussage „ces réflexions qui s'imposent“ (MP 86) zeigt exemplarisch die Funktion Alonzos als Empfänger eines suprahistorischen Wissensschatzes. In beinahe prophetischer Art und Weise werden die Handlungen Alonzos von eben jenem Wissen geleitet; es wohnt ihm seit seiner Geburt inne: „[L]es gènes plus que les mots vous dictent et vous mènent à emprunter parfois la voie d'une destinée en dépit de tous les risques possibles“ (MP 80).

Derartige Diskurse übersteigen den Horizont des Sklaven Alonzo weit und könnten logischerweise nur von einem zeitlich differenten Erzähler präsentiert werden. Der Verdacht, Alonzo würde hier in Retrospektive berichten, wird nicht bestätigt,⁴⁴⁷ wodurch sich der Eindruck der Anachronie erhärtet. Es scheint fast so als würde die autodiegetische Position vom Autor besetzt, der sich hier als Teil der Diegese tarnt. Hierfür spricht zum einen die augenscheinlich von Alonzo wiederholte Formel „je dis et je redis“ sowie der Wechsel in die oftmals zur Verallgemeinerung verwendete Pluralform der ersten Person „nous“. Beide Elemente dienen dem Einschluss des Lesers, oder zumindest der Betonung der Relevanz von erzählten Inhalten für ihn. Zum anderen wiederholt sich die Lesersprache „Je puis vous l'affirmer“ mehrfach (MP 44, 53, usw.), was ebenfalls des anachronistischen Charakter der Rede von Alonzo und seine suggerierte Identität mit dem heterodiegetischen Erzähler unterstreicht.⁴⁴⁸

Diese Überlagerung lässt die Bedeutung der Handlung in *La Mare au Punch* in den Hintergrund rücken, wodurch die verlässlichen Daten, also das öffentliche historische Wissen, eine deutliche Aufwertung erfahren. In Ansgar Nünning's Terminologie präsentiert sich der Roman also als „isomorph mit dem Wissen der Historiographie“,⁴⁴⁹ was die Privilegierung der historiographisch-dokumentarischen Erzählinstanz unterstreicht. Die im Peritext dargestellte Aufspaltung der Perspektive wird nicht konsequent verfolgt, Alonzos Ahistorizität sabotiert geradezu den Individualisierungsprozess, sodass der Roman vielmehr ein literarisiertes Geschichtsbuch darstellt, das dem im Klappentext angeführten Anspruch eines „roman sur fond historique“ nicht gerecht wird.

⁴⁴⁷ Alonzo stirbt und die autodiegetische Erzählposition wird von seiner Gefährtin N'Della besetzt (MP 236f.).

⁴⁴⁸ An anderer Stelle nimmt der Erzähler den Leser in die Pflicht: „Vous savez tous que [...]“ (MP 103).

⁴⁴⁹ Nünning 1995, S. 261 (6.2.4.).

4.1.2.2. Transhistorische Subjektivierung in *Les Terres noyées* (Richards-Pillot)

Nachdem der transhistorische Erzähler in *La Peau et le sucre* und *La Mare auch Punch* eine starke Tendenz zur Historisierung aufweist, die im Grunde nur durch eine wenig ausgestaltete Personalisierung ergänzt wird, kann in Eunice Richards-Pillots Roman *Les Terres noyées* eine Umkehrung dieses Verhältnisses beobachtet werden. Auch hier muss sich der Leser mit einer zweigeteilten Erzählinstanz auseinandersetzen. Im Gegensatz zu Audiberti und Leclair jedoch gelingt es Richards-Pillot, beiden Perspektiven trotz ihrer Unterschiedlichkeit gleichermaßen Raum zu gewähren. Auf der einen Seite steht die Geschichte der kolonialen Plantagenbesitzergesellschaft. Sie wird von einem anonymen, offenbar heterodiegetischen, allwissenden Erzähler erzählt.⁴⁵⁰ Er kennt, wie der versteckte, historiographische Erzähler bei Audiberti und der Chronist bei Leclair, nicht nur die persönlichen Lebensgeschichten der Protagonisten, sondern gibt auch Aufschluss über wirtschaftliche und gesellschaftliche Zusammenhänge in Frankreich und der französischen Kolonie Guayana im ausgehenden 18. Jahrhundert. Er scheint gewissermaßen außerhalb der erzählten Ereignisse zu stehen und erlaubt sich von seinem Standpunkt aus eine objektive Darstellung der Lebenswirklichkeiten und historischen Zusammenhänge. Er tritt immer dann in Erscheinung, wenn eine Art Rahmen oder Dekor für die handelnden Figuren gestaltet wird. So erklärt er beispielsweise wie eine Zuckerrohrplantage organisiert ist (TN 340ff.), erläutert wie sie technisch funktioniert (TN 407ff.), schildert politische Entwicklungen in der Kolonie (TN 266ff., 280ff., 367ff.), beschreibt die verschiedenen Strafmethode, die der *Code Noir* vorsieht, klärt über Sitten und Gepflogenheit wie die kolonialen Soirees oder das erwünschte Verhalten europäischer und kreolischer Plantagenbesitzer auf (TN 179ff., 462ff.) und schildert letztendlich die für die Kolonie relevanten revolutionären Ereignisse in Frankreich und der Kolonie selbst (TN 492ff.).

Die so erzeugte Fundierung der Handlung des Romans „in einem raum-zeitlich präzise ausgestalteten geschichtlichen Milieu“ ist Ansgar Nünning und Ina Schabert zufolge eines der zentralen Merkmale des klassischen historischen Romans,⁴⁵¹ worauf in *Les Terres noyées* insofern Bezug genommen wird, als das derartige Beschreibungen eines Handlungshintergrundes durch einen heterodiegetischen Erzähler stets mit jenen Figuren in Zusammenhang gebracht wird, die der europäischen oder kreolischen Oberschicht angehören. Es entsteht der Eindruck, dass die mitgelieferten historischen Daten und Fakten gewissermaßen das Verhalten der Kolonialherren erklären oder gar historisch rechtfertigen sollen. Damit zeigt sich der Roman auf dieser Ebene als der Historiographie untergeordnet und von ihr abhängig.

⁴⁵⁰ Für Marie-Christine Rochmann ist *Les Terres noyées* eindeutig ein „roman historique classique“, was sie u.a. mit dem „narrateur unique hétérodiégétique“ begründet (Rochmann 2008, S. 71 (6.2.6.)). Rochmanns Analyse jedoch zielt auf einen anderen Aspekt des historiopoetischen Schreibens von Eunice Richards-Pillot ab, weshalb sie die stimmlichen Unterschiede in der Erzählerrede nicht weiter thematisiert.

⁴⁵¹ Vgl. Nünning 1995, S. 262ff., Schabert 1981, S. 35f., 53f. (beide 6.2.4.).

Die Geschichte der Sklaven hingegen wird überwiegend von einem intern fokalierten Erzähler erzählt. Er versetzt sich in einzelne Figuren hinein und erzählt deren leidvolle Vergangenheit. Dabei stützt er sich weniger auf offizielles historisches Wissen, als vielmehr auf die individuelle Erinnerung der einzelnen Figuren. Man Émonide beispielsweise hat es sich zum Ritual gemacht, jeden Abend vor dem Einschlafen ihren Erinnerungen und Gedanken freien Lauf zu lassen. Durch die Fokalisierung auf diese Figur erlaubt der Erzähler auch dem Leser einen Einblick in diese Erinnerungen: „[L]’esprit d’Émonide dérivait pour fuir son corps douloureux.“ (TN 116) Damit entzieht sie sich dem weltlichen Leid, das ihr und den anderen Sklaven widerfahren ist. Sie erinnert sich schließlich an die Überfahrt von Afrika nach Guayana oder auch wie ihr ihre Kinder entrissen wurden (TN 117ff.). Der Leser wird gewissermaßen Augenzeuge der Erinnerungen Man Émonides, als könnte er ihre Gedanken lesen.

Aufgrund der einfühlsamen Beschreibung dieser Erinnerungen durch den Erzähler wird der Leser in die Lage versetzt, das gequälte Stöhnen der Männer im Bauch des Sklavenschiffes und das stets präsente Rasseln der Ketten zu hören sowie die Angst der gefesselten Frauen und deren Hoffnung auf Erlösung zu erspüren. Damit wird die traumatische Erinnerung auch für ihn erfahrbar gemacht. Der körperliche Schmerz Man Émonides wird durch einen seelischen supplementiert, der wiederum an den Leser weitergegeben wird.

Dieses Phänomen wiederholt sich bei der Sklavin Marcelle, „[qui] revivait pleinement son récit.“ (TN 169) Der körperliche Schmerz ist für sie vergänglich, doch die Wunden, die die Entmenschlichung auf der Seele hinterlassen haben, würden nicht mehr verschwinden (TN 168). Der Aufseher Lafleur hingegen hat sich für ein Leben ohne Erinnerung entschieden, er verdrängt, will sein Leben vor der Überfahrt vergessen, um nicht immer wieder den gleichen Trennungsschmerz ausstehen zu müssen (TN 376). Allen drei Sklaven bleibt in der neuen Welt nur das Weiterleben in der schmerzvollen Erinnerung oder aber das Weiterleben in der geschichtslosen kolonialen Gesellschaft. Eine Zusammenführung der beiden Lebenswelten ist für sie ausgeschlossen.

Die ausführlichen Schilderungen einer präkolonialen Vergangenheit ihrer Protagonisten in Form von sehr individuellen Erinnerungen begründet die Autorin Eunice Richards-Pillot mit der Möglichkeit ihrer Rehumanisierung.

[C]es réminiscences d’une vie ‚avant‘ le traumatisme de la capture sont une façon pour moi de rappeler qu’ils étaient des êtres humains à part entière. Il était important également de parler dans certains cas du traumatisme même de la capture et d’en brosser certaines particularités comme l’enfant vendue par sa famille dans le cas de Man Émonide, ou le guerrier vendu par ses ennemis après sa capture. J’avais toujours le but d’éviter une vision partielle de l’histoire en montrant que malheureusement l’exploitation des Africains a été possible à cause de la complicité d’autres Africains.⁴⁵²

⁴⁵² Gröning/Richards-Pillot 2012, E-Mail-Korrespondenz, o.S. (6.2.6.).

Sie erklärt weiter: „[J]e voulais rendre hommage à ces milliers d’anonymes qui sont venus mourir en Guyane contre leur gré et il était important que je leur donne le plus de consistance possible *pour les ancrer dans l’histoire de la Guyane.*“⁴⁵³

Mit der Aufspaltung der Erzählinstanz in einen öffentlichen Berichterstatter und einen persönlichen Geschichtenerzähler rückt der Roman *Les Terres noyées* das Spannungsverhältnis zwischen offizieller Geschichte und individueller Erinnerung in den Vordergrund. Während der Erzähler der Koloniatorengeschichte seine Aussagen belegen könnte, so kann der Erzähler der Geschichte der Sklaven nur auf Gedanken, Erinnerungen und Gefühle zurückgreifen, die jedoch nicht belegbar sind. Emotionen spielen eine übergeordnete Rolle, Tatsachen und Fakten sind weniger von Belang als die persönliche Bedeutung der Ereignisse für die Individuen. Für Marcelle sind die erzählten Erinnerungen etwas, das man unter den Sklaven teilt, sodass sie den Maîtres als geschichtsloses Volk erscheinen (TN 165).

Diese strenge Trennung wird jedoch nicht durchgehend beibehalten. Mit der Figur des Alexandre Bessner wird sie durchbrochen. Er interessiert sich für die Vergangenheit der Sklaven, hört sich ihre Geschichten an und wird somit Teil der Erinnerungsgemeinschaft. Nicht zuletzt dies veranlasst Théo, den wiedergeborenen Sohn Marcelles, ihn in sein Geheimnis einzuweihen (TN 188). Als Plantagenbesitzer und Maître steht Alexandre aber auch auf Seiten der Kolonialherren, wenngleich er eine große Distanz zwischen sich und der kolonialen Oberschicht wahrnimmt (TN 185). Seine doppelte Zugehörigkeit manifestiert sich auf Seiten des Erzählers, denn Alexandres Geschichte wird sowohl vom distanzierten allwissenden Erzähler berichtet als auch vom personalen Erzähler nacherlebt.

Dies wirft in der Folge die Frage auf, welche Legitimation die beiden Modi der Wissensübertragung besitzen. Es vollzieht sich hier scheinbar mittels der Figur des Alexandre ein Wandel vom europäischen Geschichtsverständnis, das sich beinahe ausschließlich über Daten und Fakten definiert, hin zum guyanisch-kreolischen, welches vor allem auch die mündliche Überlieferung als legitime Quelle historischen Wissens anerkennt. Keine der beiden Übertragungswege kann sich in *Les Terres noyées* als allein gültig etablieren und damit den Anspruch auf Wahrheit und Richtigkeit der Geschichtsdarstellung erheben. Es ist ein stetes Ringen um Glaubwürdigkeit: Der berichtende, distanzierte und allwissende Erzähler mag durchaus durch seine Stellung außerhalb der Erzählung und durch seine Art und Weise, über Vergangenes zu berichten, Seriosität erlangen, doch seine Einbettung in einen Roman nimmt ihm die gewonnene Authentizität im gleichen Moment. Die Verlässlichkeit des homodiegetischen Erzählers ist allein schon angesichts seiner Beschränktheit auf die wenigen Erinnerungen, die er mit dem Leser teilt, verringert. Doch gerade diese persönliche Perspektive macht die Aussagen auch glaubwürdig. Der Erzähler versteckt sich nicht, sondern zeigt sich offen als derjenige, der der erinnerten Vergangenheit der Sklaven Ausdruck verleiht. Ganz ohne die Einbettung metahistorischer oder metafiktionaler Elemente lassen sich in *Les Terres noyées* also jene Diskussionsinhalte

⁴⁵³ Ebd., Herv. d. Vf.

aufspüren, die in Historiographie und Literatur seit nunmehr einem halben Jahrhundert für Kontroversen sorgen.⁴⁵⁴

4.1.2.3. Zusammenfassung

Der in den Romanen *La Peau et le sucre*, *La Mare au Punch* und *Les Terres noyées* exponierte Antagonismus zwischen einem heterodiegetischen Erzähler, der dem Leser mittels der Erläuterung historischer Fakten einen historiographischen Rahmen bietet, und dem homodiegetischen oder zumindest intern fokalisierten Erzähler, der dieser Faktizität eine Individualisierung und Subjektivierung auferlegt, führt dem Leser nachdrücklich vor Augen, dass vor allem das Zusammenspiel von offizieller Geschichte und erinnelter Vergangenheit eine nachvollziehbare, ja gar eine nacherlebte Version der kolonialen Vergangenheit bietet. Wird in *La Peau et le sucre* und *La Mare au Punch* noch die kolonialhistorisch-hegemoniale Perspektive privilegiert, so verlagert sich der Fokus in *Les Terres noyées* auf persönliche Erinnerungen, die der Historiographie nicht einfach hinzugefügt werden, sondern sie komplettieren.

Damit sind für *Les Terres noyées* auch jene Merkmale feststellbar, die Ansgar Nünning zur Beschreibung des revisionistischen historischen Romans heranzieht. Er erklärt:

Aus diesem Mischungsverhältnis, das sich auch in der Verbindung von eindeutigen Fiktionalitätssignalen bei gleichzeitigem Verzicht auf metafiktionale Rückbezüge manifestiert, resultiert ein Nebeneinander von illusionsbildender Vermittlung eines fiktionalen Geschehens im historischen Raum und illusionsdurchbrechender Entwertung der Historie.⁴⁵⁵

Der Effekt des transhistorischen Erzählers auf den Leser und dessen historische Sinnbildung lässt sich also aus der paradoxalen Opposition zwischen dem objektiven Berichterstatter und dem subjektiven Geschichtenerzähler ableiten: Sowohl die offizielle, faktenbasierte, verschriftlichte Geschichte als auch die inoffizielle, erinnerungsbasierte und mündlich überlieferte Geschichte müssen gleichermaßen Teil der historiopoetischen Rekonstruktion sein, um ein ganzheitliches Verständnis zu fördern. Die stete Relativierung des Wahrheitsanspruches des einen Erzählers durch den anderen veranschaulicht, dass die etablierte

⁴⁵⁴ Im Gegensatz zur oben angeführten Interpretation klassifiziert Catherine Le Pelletier *Les Terres noyées* als historischen Roman, in dem allein die Darstellung eines historischen Milieus von Bedeutung sei: „Son intérêt réside dans ses références historiques.“ (Le Pelletier 2014, S. 293 (6.2.6.)) Charakteristisch sei hierfür die Implementierung zahlreicher „bon blancs“, die eine Art Verzerrung der Geschichte bewirke. Zur Illustration dieser These führt sie den Hinweis der Sklavin Marcelle an, die Alexandre davor warnt, sich von den Sklavinnen verführen zu lassen, da dies nur Taktik sei (vgl. ebd., S. 293f.), was jedoch in offensichtlichem Widerspruch zu ihrer Rolle als seine Lebensgefährtin steht, die auch nach der Abschaffung der Sklaverei Bestand hat. Insofern muss kritisch festgehalten werden, dass Le Pelletiers Analyse mit nur drei Seiten auskommt und damit in keinem Fall die Facetten des beinahe 570 Seiten starken Romans *Les Terres noyées* abzubilden vermag.

⁴⁵⁵ Nünning 1995, S. 272 (6.2.4.). Es wird zunehmend ersichtlich, an welchem Punkt sich die Typologie von Ansgar Nünning erschöpft. Zur Beschreibung des transhistorischen Erzählers können sowohl Merkmale des dokumentarischen, des realistischen und des revisionistischen historischen Romans herangezogen werden, was eine Einordnung in die Kategorien Nünning unmöglich macht.

Hierarchie zwischen Historiographie und Literatur jeder Rechtfertigung entbehrt. Gleichzeitig aber sorgt die Kontrastierung auch für den Erhalt beider Modi. Geschichte, so vermittelt diese zweigeteilte Erzählinstanz, ist weder ausschließlich abhängig von Daten und daraus generierten Fakten, noch von Erinnerung, sondern ergibt sich aus deren Zusammenspiel und Reibung.

4.1.3. Transpersonale Multiperspektivität

In Abgrenzung zum Zusammenspiel einer hetero- und einer homodiegetischen Erzählinstanz mit zum Teil wechselnder Fokalisierung im transhistorischen Erzähler, definiert sich der transpersonale Erzähler zunächst durch die Abwesenheit eines (quasi-)historiographischen Erzählers. Die beim transhistorischen Erzähler noch so präsenten historischen Fakten weichen einer Fülle von stark individualisierten Sichtweisen. Damit sei zunächst an die Beschreibung der personalen Erzählsituation bei Franz Karl Stanzel erinnert: „Glaubt sich der Leser in eine der auf der Szene anwesenden Gestalten versetzt, dann wird *personal* erzählt.“⁴⁵⁶ Stanzel definiert das Zurücktreten des Erzählers und Vorherrschen der szenischen Darstellung einerseits sowie die „Fixierung des Orientierungszentrums des Lesers im Jetzt und Hier einer Romangestalt oder eines imaginären Beobachters am Schauplatz des Geschehens“⁴⁵⁷ andererseits als die wesentlichen Merkmale dieser Erzählsituation. Für den Erzähler bedeutet dies, dass er die Informations- und Gestaltungsautonomie vollends an die Protagonisten der Erzählung überträgt, deren subjektive Wahrnehmung dadurch ins Zentrum der Handlung rückt. Die so vollzogene Abkehr von einem berichtenden und allwissend kommentierenden Erzähler erlaube es folglich, „die Ereignisse nach Gesichtspunkten etwa der Spannung, der idealen Ordnung oder auch des Kontrastes [...] zu ordnen.“⁴⁵⁸

Im Gegensatz zur Betrachtung und Bewertung historischer Ereignisse auf Grundlage nur einer figuralen Perspektive wird jedoch für den transpersonalen Erzähler die Multiperspektivität hervorgehoben. Die Vorsilbe „trans-“ weist (wie schon bei transhistorisch) darauf hin, dass in der Zusammenschau, d.h. durch die Verschränkung und Kontrastierung der vielen Einzelperspektiven, eine historiopoetische Erzählerkonzeption generiert wird, die die Subjektivität der Wahrnehmung von Vergangenheit unterstreicht. Ansgar Nünning beschreibt dies in Ansätzen für den revisionistischen historischen Roman, indem er feststellt, dass nicht mehr nur eine Figur im Zentrum der Erzählung steht, sondern mehrere Beteiligte die Handlungsverantwortung tragen.⁴⁵⁹ Auch die vermehrt für diesen Romantyp beschreibbare Verlagerung der historischen Wahrnehmung in das Innere der Protagonisten wird bei Nünning erwähnt.⁴⁶⁰ Nichtsdestoweniger bleiben seine Ausführungen aber zunächst sehr allgemein, es wird nicht deutlich, dass im revisionistischen historischen Roman kein

⁴⁵⁶ Stanzel 1955, S. 23 (6.2.3.).

⁴⁵⁷ Ebd., S. 93.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 23.

⁴⁵⁹ Vgl. Nünning 1995, S. 271 (6.2.4.).

⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 270f.

bestimmter Erzählertypus vorherrscht, der für den geschichtsrevisionistischen Charakter der Erzählung verantwortlich gemacht werden kann.

Mit der Terminologie Gérard Genettes lässt sich diesbezüglich mehr Klarheit herstellen. So lässt sich Stanzels personaler Erzähler in Kombination mit der Unzuverlässigkeit der Multiperspektivität zunächst mit dem Genette'schen Begriff des heterodiegetischen Erzählers beschrieben, dessen Fokalisierung abwechselnd auf die verschiedenen Protagonisten gelegt wird. Die Tatsache jedoch, dass mit dem Perspektivwechsel auch ein Wechsel der Stimmung und Motivation einhergeht, lässt darauf schließen, dass hier eher der Verzicht der Anwendung nur einer durchgängig beibehaltenen Erzählerposition intendiert wurde, sodass diese Form der Wechselperspektivierung auch als Kumulation mehrerer homodiegetischer Erzählerpersönlichkeiten interpretiert werden kann. Sie werden sozusagen als ‚intradiegetische Strohmänner‘ gebraucht, wodurch sich der Erzähler gleich mehrfach in die Erzählung hineinversetzt und damit seine heterodiegetische Distanz aufgibt.

Dies erscheint insofern als plausibel, als die zweite Möglichkeit der Ausgestaltung eines transpersonalen Erzählers eben jene Transgression oder Umwandlung noch deutlicher zur Schau stellt. Hier bildet die Fokalisierung auf nur ein Individuum die Konstante. Der Erzähler wechselt von einer heterodiegetischen Position in eine autodiegetische, sodass er quasi zunächst aus einer diegetisch übergeordneten Position heraus über einen Protagonisten berichtet und dann in diesem Protagonist aufgeht, um anschließend in der ersten Person Singular über sich selbst zu berichten.

Im Falle der Auflösung des heterodiegetischen Erzählers mit wechselnder Fokalisierung in eine Vielzahl von homodiegetischen Perspektivierungen, wie sie in *La Montagne d'ébène* von Roland Brival und *Des Hommes libres* von André Paradis zu beobachten ist, steht die Zusammenschau der Sichtweisen verschiedener Protagonisten auf die geschilderten Ereignisse im Vordergrund. Der homodiegetische Charakter impliziert, dass alle Personen Teil der Handlung sind und somit unmittelbar Auskunft geben können, wie sie Ereignisse und Interaktionen wahrnehmen. Mit dieser mehrfachen Aufspaltung der Erzählperspektive entstehen zahlreiche „sitierte“ und gewissermaßen „depotenzierte Subjekte“,⁴⁶¹ von denen keines den heterodiegetischen allwissenden Erzähler zu ersetzen vermag. Vielmehr sind sie mit Ansgar Nünning als „relationale und kulturell geprägte Instanzen, die von den jeweiligen Diskurspraktiken, Mentalitäten und Machtverhältnissen ihrer Zeit bestimmt sind“,⁴⁶² zu betrachten und offenbaren somit ihre unhintergehbare Historizität. Die Kommentierung der Ereignisse erfolgt entsprechend des Wahrnehmungshorizontes der einzelnen Protagonisten, was mitunter dazu führt, dass sie auf gänzlich unterschiedliche Art und Weise bewertet werden. Diese neue *Multisubjektivität* wird der Objektivierung im historiographischen Diskurs aber nicht einfach nur entgegengestellt (wie es beim transhistorischen Erzähler der Fall ist), sondern überlagert sie im transpersonalen Erzähler vollends.

⁴⁶¹ Nünning 2003, S. 255 (6.2.4.).

⁴⁶² Ebd.

In gleicher Weise kann auch für die zweite Möglichkeit der Ausgestaltung eines transpersonalen Erzählers eine Überlagerung des objektiven Geschichtsdiskurses beschrieben werden. Durch eine Betonung der Innenperspektive eines einzelnen Protagonisten bzw. deren Abwechslung mit einer Außenperspektive, die jedoch den Fokus des Protagonisten beibehält, lässt sich, in Anlehnung an die Verwendung des Begriffs „transpersonal“ in der Psychologie, für die entsprechenden Protagonisten in Patrick Chamoiseaus *L'Esclave vieil homme et le molosse* und Gérard Bulin-Xaviers *Le Fils du filaos* eine Art Überschreiten der Bewusstseinsgrenzen einer einzelnen Person konstatierten. In der Psychologie werden mit transpersonellen Erfahrungen solche Erlebnisse bezeichnet „in which the sense of identity or self extends beyond (trans) the individual or personal to encompass wider aspects of humankind, life, psyche or cosmos“.⁴⁶³

In einer Art Mischform, die für Édouard Glissants Romane *Mahagony* und *Ormerod* beschrieben werden kann, wird die kumulative Häufung von diffusen Erzählerperspektiven mit einem sowohl übergeordneten als auch integrierten autodiegetischen Erzähler kombiniert. Die einzelnen Perspektiven greifen hier verstärkt ineinander, sodass der Eindruck entsteht, es würde ein transpersonaler Dialog zwischen den homo- bzw. autodiegetischen Erzählern angestrebt.

4.1.3.1. Kumulative Transpersonalität in *La Montagne d'ébène* (Brival) und *Des Hommes libres* (Paradis)

In Roland Brivals *La Montagne d'ébène* werden Geschichte und Gegengeschichte erlebt, indem die Positionen zahlreicher Protagonisten sich sowohl gegenseitig ergänzen und erweitern als auch einander kontrastiv gegenübergestellt werden. Nach nahezu jedem Abschnitt wechselt die Fokalisierung, sodass der Leser gezwungen ist, sich dem alternierenden Rhythmus der Erzählung zu beugen und wachsam die Entwicklung der einzelnen Figuren sowie deren Interaktionen zu verfolgen. Diese Multiperspektivität erweckt den Eindruck einer mehrfach gelagerten Gleichzeitigkeit, die die geschilderten Ereignisse zu beschleunigen scheint, jedoch auch detaillierte Momentaufnahmen zulässt. Die einzelnen Protagonisten repräsentieren in ihrer jeweiligen (stereotypen) Rassen- und Klassenzugehörigkeit die zeitgenössischen Auffassungen zu gesellschaftlichen Unterschieden in der kolonialen Gemeinschaft, wodurch sich ein Konflikt zwischen den Parteien von vornherein erahnen lässt.

Der skrupellose Plantagenbesitzer und Sklavenhalter wird hierbei von Honoré de Saint-Aubin und dessen Sohn Julien repräsentiert. Beide Männer sind nur an der Vermehrung ihres Profits interessiert und sind bereit, hierfür die Bedürfnisse ihrer nächsten Verwandten und Freunde zu übergehen und außerordentliche Härte gegenüber ihren Sklaven walten zu

⁴⁶³ Walsh & Vaughan 1993, S. 203 (6.2.7.).

lassen. Insbesondere Honoré de Saint-Aubins Vorgehen gegen die aufständischen *marrons*⁴⁶⁴ zeigt, wie sehr er an seiner ökonomischen Macht und rassistisch begründeten Überlegenheit festhält:

[L]e nègre comme l'un des sept fléaux venus ravager le monde, le nègre comme une lave incandescente crachée par le volcan, le nègre comme le dragon à mille têtes dont chacune repoussait à mesure qu'il les abattait, le nègre venu d'Afrique pour menacer le genre humain, le nègre comme un mal inexpugnable dont il avait lui-même ensemencé sa terre, comme un poison lent répandu dans ses veines [...]. (ME 201)

Sein Verhalten gegenüber seiner Familie, insbesondere seiner Tochter Mara, ist ebenfalls von egoistischen Interessen geprägt. Harmlos erscheint in diesem Zusammenhang seine Bitte, sie möge sich alsbald verheiraten, um die Nachfolge für die Plantage zu sichern (ME 40ff.). Seine Angst um eine Nachfolge verleitet ihn sogar dazu, über eine Liaison mit seiner eigenen Tochter nachzudenken – gerechtfertigt durch die Abwesenheit jedweder moralischer wie juristischer Instanzen auf den Plantagen (ME 73f.). In diesem Kontext wiegen die Vorwürfe, die seine Tochter gegen ihn erhebt, umso schwerer: „Mara pleurait... Elle pleurait sur la faiblesse de ces femmes qui, telle sa mère, avaient tout accepté, tout subi de l'engeance des planteurs, leurs maris. Elle pleurait de se voir acculée par son père aux mêmes soumissions.“ (ME 30) Wenngleich Mara hier keine konkreten Vorwürfe ausspricht, so verrät der Text doch, dass sowohl Vergehen an jungen Sklavinnen (ME 24), was Honoré de Saint-Aubin nebenbei bemerkt als „*amélioration de la race*“ (ME 56) bezeichnet, als auch das unsittliche Verhalten ihr gegenüber Bestandteil dieser Erduldungen sind (ME 91f.).

In Hinblick auf die hier wirkende Transpersonalität lässt sich eine Aufspaltung der jeweiligen Fokalisierung zwischen Handlung, handlungsleitendem Gedanken und in direkter Rede geäußerten Absichten und Ansichten feststellen. Sie stehen nicht selten im Kontrast zueinander und veranschaulichen damit das oftmals paradoxale oder zumindest antagonistische Verhalten der Plantagenbesitzer und Sklaven dieser Zeit. Alle Akteure sind geprägt von historiographischen und vor allem ethnographischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts, die das Machtgefälle zwischen europäischen bzw. kreolischen Plantagenbesitzern und Sklaven rechtfertigen. So tritt Honoré de Saint-Aubin zu einem Zeitpunkt in Erscheinung als eine polarisierte Meinung in der öffentlichen Diskussion zur bevorstehenden Abschaffung der Sklaverei in den französischen Kolonien benötigt wird. Entgegen seinem Ruf jedoch fühlt er sich angesichts der ablaufenden Ereignisse machtlos (ME 70f.). Es wird deutlich, dass er um Vermögen und Status fürchtet: „Le vieil homme n'en était pas moins ébranlé [...] par la révélation de ce monde nouveau“ (ME 72). Im Angesicht der allmächtigen Geschichte, so räumt er ein, vermag er nichts auszurichten: „L'Histoire [...] se jouait, capricieuse, de la volonté des puissants [...]. Elle était capable des plus fantastiques détours“ (ME 72). Im Anschluss daran jedoch erhält der Leser Einblick in seine Gedanken und erfährt,

⁴⁶⁴ Um Verwechslungen und Unklarheiten zu vermeiden, verwende ich im Folgenden ausschließlich den Begriff *marron* zur Beschreibung der flüchtigen Sklaven zur Zeit der Plantagenwirtschaft und darüber hinaus. Der Begriff *marronnage* wird dem Französischen gegenüber ebenfalls unverändert beibehalten.

dass Honoré de Saint-Aubin es für legitim erachtet, zur Erhaltung des Status quo, die ‚Gesetzlosigkeit‘ der Plantagengesellschaft auszunutzen. Damit rekuriert die Einstellung Honoré de Saint-Aubins auf die zuvor beschriebene Sichtweise seiner Tochter Mara, wodurch der perspektivierende und ergänzende Charakter des transpersonalen Erzählers deutlich sichtbar wird.

Das bereits im Vater angelegte unmoralische Verhalten steigert sich in der Figur seines Sohnes, Julien de Saint-Aubin, zu einer unaussprechlichen Gewissenlosigkeit. Nach dem Tod seines Vaters übernimmt er die Plantage und quält die Sklaven nach persönlichem Gusto mit drakonischen Strafen:

Les esclaves de l’habitation jugeaient que le jeune maître Saint-Aubin, à la manière dont il les menait à présent, ne savait plus quoi inventer pour achever de les tourmenter. Pour une porte mal fermée, une botte de paille jugée trop légère, un regard malvenu, le voilà qui ordonnait d’attacher le coupable aux quatre-piquets et le faisait fouetter jusqu’à l’évanouissement. (ME 204)

Sein Hass gegenüber den Schwarzen und insbesondere gegenüber dem Verrat seiner Schwester an der Kaste der *béké*,⁴⁶⁵ veranlasst ihn, die Plantage niederzubrennen (ME 213f.) und sich auf die Verfolgung Maras zu begeben mit dem Ziel, sie und Macouba zu töten (ME 221ff., 235ff., 287ff.).

In den Kapiteln, die Flucht und Verfolgung schildern, lässt sich die Gegenüberstellung der Perspektiven Juliens und Maras beobachten, die sich (noch) an unterschiedlichen Orten aufhalten und doch miteinander zu kommunizieren scheinen. Jene Passagen, die Julien in den Fokus nehmen, sind geprägt von Gedankenströmen, in denen Wut, Empörung und der Wunsch nach Rache klar zum Ausdruck kommen: „Le jeune homme bouillait d’indignation [...]. [L]e jeune Saint-Aubin n’était pas homme à s’en laisser conter!“ (ME 213) Nach der gemeinsamen Flucht Maras mit dem Sklaven Macouba nach Dominika steigert sich Juliens blinde Wut: „Rien d’autre ne lui importait que d’assouvir sa vengeance.“ (ME 235) Seine Handlungen werden in Gänze von dem Wunsch nach Wiederherstellung des kolonialen Status quo bestimmt, sodass er noch weniger als sein Vater familiäre Bande und humanitäre Fragestellungen respektiert.

Die Perspektive der beiden Kolonialherren wird kontrastiert durch die der Sklaven Siméon und Macouba, deren Beziehung zueinander der zwischen Vater und Sohn ähnelt. Macouba ist neu unter den Sklaven. Der Leser erfährt durch seine Perspektive nicht nur, wie das Leben auf der Plantage sich für die Sklaven gestaltete, sondern erhält ebenfalls Einblick in Macoubas Erinnerungen an die Verschleppung aus seinem Heimatdorf und die Überfahrt in die neue Welt. Oft träumt der junge Krieger davon:

⁴⁶⁵ Als *béké* werden die Nachfahren der europäischen Siedler in den französischen Karibikkolonien bezeichnet (vgl. Confiant 2007, B, S. 27 (6.1.2.)).

Pendant la nuit, s'il lui arrivait de succomber au sommeil, c'était pour sombrer dans quelque interminable cauchemar où revenaient toujours les cris et les plaintes de ses compagnons entassés dans la cale du vaisseau. Puis défilait les visions du village natal dévoré par les flammes qui n'épargnaient ni les morts ni les blessés abandonnés sur place par les pillards. (ME 32)

Siméon hingegen ist ein alter Sklave, der bereits zahlreiche Jahre auf der Plantage lebt. Seine oberflächliche Anpassung und Gehorsamkeit dient ihm als Tarnung für sein Streben nach Rache an den weißen Herren, denn in seinen Augen sagt die Hautfarbe nichts über den Wert eines Menschen aus (ME 82f.). In Macouba findet Siméon einen gelehrigen Schüler: „Il ferait de ce jeune nègre le bras armé de sa revanche. Il l'affûterait longuement, soigneusement, pour en faire une lame au tranchant le plus effilé que l'on ait jamais vu. Il en ferait le lieu de sa seconde vie“ (ME 28) Er nimmt ihn mit zu den nächtlichen Treffen der „esclaves marrons“ (ME 44ff.), die ihn als einen neuen Krieger bei sich aufnehmen: „Demain, c'est avec nous qu'il marchera, jusqu'à la victoire qui, aux yeux de tous les peuples de la terre, fera à nouveau de nous des hommes.“ (ME 48) Durch die Aussicht auf Freiheit und angestachelt durch die rebellische Stimmung im nächtlichen Lager entdeckt Macouba seine kriegerische Natur wieder:

La chanson du tambour lui brûlait les veines, battant le rappel de sa violence et de sa haine, le sommant d'exorciser enfin toute sa rage désespérée d'esclave, d'accoucher sa folie au grand tour. L'instinct guerrier renaissait en lui. TUÉ! Il était devenu lui-même un tambour. Fort de leur plénitude de guerriers, il se sentait investi de leurs prières et de leurs maléfices pour s'en aller combattre l'ennemi. (ME 49f.)

Anstatt ihn jedoch bei den entlaufenen Sklaven zu lassen, entscheidet Siméon, Macouba mit sich auf die Plantage zurückzunehmen und ihn zunächst mit den notwendigen Überlebensstrategien für den karibischen Urwald auszustatten. So vermittelt er ihm sein Wissen über die Wirkung der einheimischen Pflanzen und Früchte, lehrt ihn Gifte und andere Waffen herzustellen und macht ihn mit dem Glauben der Sklaven in der neuen Welt vertraut (ME 81ff.).

Für Macouba sind die Handlungen des alten Siméon oft nicht zu durchschauen, da er, im Gegensatz zum Leser, nicht den geheimen Plan Siméons kennt: „[S]on exaspération n'en faisait que croître à l'encontre du vieil homme dont l'emprise sur sa vie l'irritait à présent, bien qu'il s'efforçait de le dissimuler.“ (ME 56). Ohne die Details zu kennen, scheint Macouba jedoch bewusst zu sein, dass Siméon etwas im Schilde führt: „Macouba comprenait bien que les paroles de son compagnon avaient un double sens, mais leur portée lui demeurait inaccessible“ (ME 56). Im Gegenzug weiß allerdings Siméon nichts von Macoubas Plan, sich durch die Verführung Maras an den Maîtres zu rächen: „Siméon avait fini par se douter qu'il se passait quelque chose de grave, mais il ignorait encore de quelle nature était le sortilège dont son protégé semblait être la victime.“ (ME 102) Obwohl beide Sklaven mit beinahe identischen Intentionen agieren, bleiben ihre wahren Absichten für die anderen Protagonisten im Verborgenen. Sie werden lediglich in vom Erzähler dargebotenen Gedankengängen mitgeteilt, der direkte verbale Austausch widmet sich anderen Themen.

Wie auch in Eunice Richards-Pillots *Les Terres noyées* gibt es in *La Montagne d'ébène* eine Figur, die beide Perspektiven in sich vereint und am Ende die Dichotomie Maître/Sklave auflöst: Mara. Sie durchläuft mehrere Bewusstseinswandel und ist somit die einzige, die während der Handlung eine Persönlichkeitsentwicklung durchmacht. Durch die Fokalisierung auf die Gefühle und Gedanken der Protagonistin kann der Leser diese Wankelmütigkeit in sehr intimen Bekenntnissen und Gedankenströmen nachvollziehen.

Zu Beginn des Romans erscheint Mara als junge und selbstbewusste Frau, die die Verhaltenskonventionen ihres Vaters im Umgang mit den Sklaven verinnerlicht hat. Insbesondere der Neuankömmling Macouba hat sich ihren Zorn zugezogen:

Quant au sort final qu'elle lui réservait, elle n'en avait point encore trouvé d'assez cruel pour assouvir sa haine. Elle savait seulement qu'elle n'accordait à personne le droit de vie et de mort sur l'esclave, qu'elle entendait s'arroger pour elle seule. (ME 76)

Die Handlungen und Aussagen Maras stimmen jedoch nicht immer mit ihrer inneren Haltung überein. Der Einblick in die Gefühlswelt Maras erlaubt dem Leser mehr und mehr, ihre Zweifel am kolonialen System wahrzunehmen. Es kann ein zunehmendes Infragestellen ihres Vaters beobachtet werden, das bald sogar in Verachtung umschlägt (ME 93f.). Die Neugier, die Mara für die Lebensweise der Sklaven hegt, führt sie schließlich nachts zu einer „nuit tambour“ (ME 88f.). Anstatt den Sklaven jedoch Schaden zuzufügen, führt die nächtliche Begegnung zu einem ernsthaften Tabubruch zwischen Mara und Macouba:

Sans réfléchir, il serra la femme contre lui et roula avec elle dans l'herbe humide. Un instant, elle parut sur le point de s'abandonner, mais se cabra aussitôt, le lacérant de ses griffes. [...] Son regard plongé dans celui de l'homme, elle partageait avec lui le vertige de la mort brusquement répandue autour d'eux, en eux, comme une mer étale sous un ciel sans nuages. (ME 98f.)

Zunächst noch verunsichert und wütend über diese Intimität vertraut Mara ihrem Tagebuch ihre Zuneigung zu Macouba an: „Avec toi, je me perds sans me perdre. Je me donne pour me retrouver. Je me livre pour mieux me surprendre. [...] Je me laisserai mourir en toi, doucement, jusqu'au bout du sang, jusqu'à me découvrir négresse moi-même.“ (ME 104) Mara sucht mehr und mehr die körperlich Nähe Macoubas und versucht ihm durch die Aufgabe ihrer weißen Identität auch emotional näher zu kommen. Für Macouba hingegen stellt die Verführung der Tochter des Plantagenbesitzers lediglich einen Sieg über dessen Herrschaftsanspruch dar: „La conquête de la femme serait sa première revanche sur le maître, sa manière à lui de le posséder et de l'emprisonner dans son pays de fièvres et d'embrassements.“ (ME 108) Angesichts der Annäherungsversuche seitens des Vaters muss die Verführung Maras durch Macouba tatsächlich als eine Art Sieg betrachtet werden, denn Macouba erlangt hier, was dem Vater verwehrt bleibt und entehrt ihn damit in zweierlei Hinsicht.

Entgegen der Absicht Macoubas jedoch entwickelt sich zwischen Mara und ihm ein Band der Liebe, das vor allem den Aufseher Joseph gegen die beiden aufbringt (ME 110ff.). Sein Plan, den Betrug seinem Maître zu melden, scheitert: Macouba erschlägt ihn (ME 116). Als Macouba nach dem Mord in die Berge flüchtet und sich den *marrons* um Bozambo anschließt, flieht auch Mara von der Habitation.⁴⁶⁶ Sie verkleidet und maskiert sich, um als *békée* nicht erkannt zu werden: „La transformation l’effraya: elle voyait à présent en face d’elle une mulâtresse aux cheveux noirs, au teint de sapotille, comme elle en avait maintes fois rencontré dans les rues de la capitale.“ (ME 169). Nach langer Suche erreicht sie das Lager der *marrons*, wo sie auf Macouba trifft (ME 176). Die anderen Schwarzen drängen ihn, Mara zu töten, doch Macouba entscheidet sich für seine Liebe zu Mara und flieht mit ihr auf die Nachbarinsel Dominika (ME 211ff., 231ff.), eine englische Kolonie, in der die Sklaverei bereits abgeschafft wurde.

Diese Ereignisse werden überwiegend aus der Perspektive Maras erzählt, ihre Gedanken und Gefühle stehen im Zentrum ihrer Identitätssuche. Der Leser wird Zeuge, wie Mara den Versuch unternimmt, sich ihrer weißen Identität zu entledigen. Sie meldet sich in Dominika als ehemalige Sklavin. Ihr heller Teint lässt diese Lüge jedoch schnell auffliegen. Nichtsdestoweniger aber verliert sich Mara immer mehr in einer schwarzen Identität. Als Macouba auf der Flucht verletzt wird, erinnert sich Mara an jenes Wissen über Pflanzen und Tiere, dass ihr Kindermädchen Yèyette ihr einst vermittelte, und macht es für die Heilung Macoubas nutzbar: „Ces dernières semaines avaient suffi pour achever sa métamorphose. Elle était devenue coureuse des bois, comme si elle n’avait attendu que l’instant de jaillir de sa carapace. Sans retenue, elle se livrait à la nature sauvage“ (ME 219).

Die Verwandlung Maras spielt sich nach der gescheiterten äußerlichen Verkleidung nunmehr in ihrem Inneren ab, was durch die ununterbrochene interne Fokalisierung unterstrichen wird. Dies schließt auch mit ein, dass dem Leser nicht verborgen bleibt, wie künstlich und zuweilen auch lächerlich Maras Anstrengungen anmuten, sich als den Sklaven ebenbürtig zu beweisen. Zu dieser Einsicht gelangt sie schließlich selbst als sie mit ansehen muss, wie Macouba und ihr Bruder Julien sich gegenseitig töten und im Tode doch vereint sind: „[S]a tête posée contre celle du nègre en un geste fraternel, tous deux baignant dans le sang de leurs blessures.“ (ME 296). Sie wechselt erneut die Sichtweise und erkennt sich nun als kulturellen Hybrid. Ihr Sohn Stephenson, der als Mulatte zur Welt kommt, verstärkt noch einmal die Einsicht, dass sich die martinikanische Gemeinschaft nicht in schwarz und weiß aufspaltet, sondern dass ihre Zukunft im Überkommen dieser Rassifizierung liegt:

Mara savait qu’en lui le souvenir de l’homme finirait par s’estomper, comme il semblait s’estomper en elle-même, pour faire place à l’horizon d’un monde plus large, d’un ciel plus ouvert, d’où s’éloignait l’obsession de la mort. (ME 299f.)

⁴⁶⁶ Die Begriffe „Plantage“ und „Habitation“ werden weitestgehend synonym gebraucht, wobei „Habitation“ eher zur Bezeichnung des Wohnkomplexes der Plantagenbesitzer gebräuchlich ist und „Plantage“ eher den gesamten Grundbesitz meint.

Obwohl in Roland Brivals *La Montagne d'ébène* Klischees und Stereotype das Bild der kolonialen Gesellschaft prägen, so zeigt dieser Roman durch seine Konzipierung, dass eine Rekonstruktion der Vergangenheit anhand nur einer Perspektive nicht möglich ist. Die Wahrnehmung der Realität ist zu stark vom kolonialgesellschaftlichen Stand und philosophisch-politischen Standpunkt des erlebenden Subjekts abhängig und nicht ohne Weiteres revidierbar. Ansgar und Vera Nünning sprechen in ähnlichem Zusammenhang von der „Relativierung der perspektivisch gebundenen und gebrochenen Sichtweisen sowie der von den Perspektivträgern repräsentierten Werte und Normen.“⁴⁶⁷ Die gleichberechtigte Gegenüberstellung von hegemonialen und subalternen Sichtweisen, Gefühlen und Gedanken in Abwechslung mit eher neutralen Schilderungen des Lebens in der neuen Welt mittels der Fokalisierung auf Nebenfiguren erlaubt es, das einseitige Bild kolonialer Geschichtsschreibung zu hinterfragen und insbesondere die Perspektiven der von der Geschichte Vergessenen hinzuzufügen.

Vor allem die Entwicklung Maras ist im Vergleich zum eher statischen Charakter der Männer Honoré und Julien de Saint-Aubin sowie Siméon und Macouba von großer Bedeutung. Nicht nur ist sie eine Frau und gehört somit ebenfalls einer von der Geschichte marginalisierten Gruppe an. Insbesondere das nahe Miterleben ihrer Identitätsfindung erlaubt es dem Leser, die Schritte der Selbstbewusstwerdung nachzuvollziehen. Er wird unbewusst auf die Gefahren einer statisch definierten, rassistisch begründeten Identität aufmerksam gemacht und erkennt mit Mara, dass die antillanische Gemeinschaft nur mit der Anerkennung ihrer Multidimensionalität wahrgenommen werden kann:

Mieux qu'une victoire obtenue par la force des armes, l'odyssée de ce couple insolite suffisait à prouver qu'un autre monde était possible, et que les malédictions promises de part et d'autre à qui enfreindrait les règles édictées par la haine n'étaient que mensonges. (ME 253)

Insofern trägt der transpersonale Erzähler in *La Montagne d'ébène* dazu bei, fernab historischer Relativierung, Geschichte und Gegengeschichte zu harmonisieren und in eine integrative Sichtweise auf die Geschichte der Region zu überführen.

Ein weiteres Beispiel für den transpersonalen Erzähler bietet André Paradis mit seinem Roman *Des Hommes libres*. Die Erzählinstanzen sind hier ebenfalls Teil der Diegese, wechseln jedoch zwischen heterodiegetischer und autodiegetischer Erzählsituation. Die Protagonisten Thibaut und Adelphe erzählen ihre jeweilige Geschichte in der ersten Person, wohingegen Antoine, Protagonist der eingeschobenen Erzählung, nicht selbst berichtet. Dies übernimmt ein personaler Erzähler, der Antoine und sein Leben in den Wäldern gut kennt.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Nünning & Nünning 2000, S. 4 (6.2.4.).

⁴⁶⁸ In Genettes Terminologie muss hier von einem heterodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung ausgegangen werden. Er ist am Geschehen nicht beteiligt, weiß aber genauso viel wie die Hauptfigur (vgl. Genette 1972, S. 252f. (6.2.3.)).

Da Antoine jedoch Tagebuch schreibt, wird diese Außenperspektive durch eine weitere autodiegetische Erzählsituation komplettiert.

Die beiden Ich-Erzähler Thibaut und Adelphe berichten in Retrospektive von den Ereignissen, die ihre Leben veränderten. Sie schildern, jeder aus seiner Sicht, wie sie zu den Ergebnissen kamen, die sie in ihren Erzählungen präsentieren. So erfährt der Leser zunächst, wer Thibaut ist und welche identitäre Last er mit sich herumzutragen hat (HL 9ff., 25ff.). Er wurde als farbiger Sohn in eine mittelständische französische Familie geboren. Sein Vater Charles vermutet sogleich einen Betrug durch seine Ehefrau und ist außerstande, seinem Sohn die väterliche Liebe zu gewähren, die er verdient. Thibaut leidet sehr darunter:

[I]l avait gâché ma jeunesse. Il m'avait privé de l'amour d'un père, ce qui avait creusé pendant vingt ans un vide en moi que rien ne comblerait plus jamais, et je lui en voulais quelquefois jusqu'à le souhaiter mort de mon fait. (HL 10)

Als Thibaut seinen Vater mit dem Ergebnis eines Vaterschaftstests konfrontiert, der ihn eindeutig als seinen genetischen Vater ausweist, fühlt Thibaut sich wie neu geboren (HL 14). Diese Vorgeschichte Thibauts ist insofern von Belang, als Adelphe allein aufgrund seiner Physiognomie auf ihn aufmerksam wird. Adelphe nämlich, der zu Recherchezwecken nach Paris gereist ist, begegnet dem jungen „fonctionnaire“ des „ministère des Départements et Territoires d'Outre-Mer“ (HL 11) in einem Café.

Dort ist Thibaut mit seiner Kollegin Prisca zur Mittagspause eingekehrt. Während ihres angeregten Gesprächs bemerkt Thibaut: „Regardez à votre droite, le vieux monsieur à barbe blanche. Depuis que nous sommes ici, il ne me quitte pas des yeux.“ (HL 42) Als Thibaut und Prisca dabei sind, das Café zu verlassen, spricht der alte Mann ihn an: „Vous savez, vous ressemblez étrangement à quelqu'un que j'ai bien connu.“ (HL 45) Die Männer kommen ins Gespräch. Im darauffolgenden Kapitel wird die erste Begegnung zwischen Thibaut und Adelphe aus Sicht des alten Mannes geschildert.

Durch das stete Alternieren der Erzählperspektiven entsteht für den Leser der Eindruck, ein vollständigeres Bild der Ereignisse zu erhalten. Er bekommt nicht nur eine Schilderung der Begegnung zwischen den Männern präsentiert, sondern zwei, und erhält somit die Möglichkeit, sich ein ausgeglichenes Bild von ihnen zu machen. Die Intimität, die die Ich-Erzähler dabei zulassen, erhöht den Grad an Glaubwürdigkeit, denn der Leser hat den Eindruck ganz nah an der Geschichte zu sein. Ihm wird gewahr, dass die beiden Erzähler und Protagonisten hier ganz persönliche Gedanken und Gefühle preisgeben. Auch wird er gleich mit der Wahrnehmung des jeweils anderen durch den jeweils aktuellen Erzähler konfrontiert, was es ihm erleichtert, die Beziehung der Männer zu beurteilen. Die Erzählungen Adelphe und Thibauts ergänzen sich nicht einfach nur; ihr Arrangement erweckt den Eindruck, dass nur in der Zusammenschau beider Erfahrungen und der gegenseitigen Beeinflussung jene Motivation entwickelt werden kann, derer es bedarf, um die Rätsel der Vergangenheit, die beide mitbringen, lösen zu können.

Insofern geht die Konzipierung der ersten Kapitel hier über das simple Nebeneinanderstellen zweier Sichtweisen hinaus. Die tiefen Einblicke, die beide Erzähler gewähren, beziehen sich nicht nur auf eine Beschreibung dessen, was sie zueinander geführt hat, sondern bietet dem Leser die Möglichkeit nachzuvollziehen, was sie dazu bewogen hat, das Erlebte und Gefühlte niederzuschreiben. Adelphe dient das Schreiben dazu, sein Wissen und seine Entdeckungen für die Nachwelt festzuhalten: „J'écris ceci parce que je sens bien que je deviens vieux. Je crois avoir quelque chose à transmettre. Que j'ai gardé pour moi jusqu'à ce jour“ (HL 15). Er bezieht sich hierbei auf ein Dokument, das er gefunden hat und das ihm Rätsel aufgibt. Es handelt sich um einen Tagebucheintrag (HL 21), der auf der Rückseite einer Personenliste verfasst wurde (HL 19f.). Um seine Entdeckung auch anderen zugänglich zu machen, entschließt er sich darüber zu schreiben:

Je n'ai aucune envie de passer pour un affabulateur ou un mystificateur, et je n'ai jamais été grand amateur de romans. Ceci m'a longtemps retenu d'écrire. Car au contraire d'un illuminé farfelu ou d'un vulgaire menteur, je dois mettre sur la table les preuves de la véracité de mon récit. (HL 15)

Adelphe gibt sich mit diesen Worten als Historiograph zu erkennen, der sich um die Aufdeckung einer historischen Wahrheit bemüht. Angesichts der narrativen Konstruktion der Erzählerfigur Adelphe innerhalb eines Romans mutet dieser Anspruch beinahe paradox an. Der Leser ist einerseits versucht, den Wahrheitsgehalt der Erzählung Adelphe anzuerkennen (zumal er sogar angibt, wo das Manuskript liegt, beschreibt, wie es aussieht und erklärt, wo er es gefunden hat). Andererseits weiß der Leser eines Romans nur zu gut, dass er dem Historiographen hier nicht trauen darf.

Im Gegensatz zu Adelphe schreibt Thibaut nicht etwa, um Wahrheiten aufzudecken, sondern um sie zu verarbeiten: „Je n'ai aucune ambition littéraire, seulement l'idée que cela m'aidera peut-être mieux me comprendre“ (HL 25). In seiner Einsamkeit hat er sich als Kind oft in die Literatur geflüchtet und weiß aus eigener Erfahrung, wie sehr sie als emotionales Refugium dienen kann: „J'appris donc très tôt à me réfugier au fond de moi-même, là où je me croyais à l'abri du regard des autres. J'y trouvai un goût bienvenu pour la lecture.“ (HL 26)

Durch diese Bekenntnisse offenbart sich eine weitere Facette des transpersonalen Erzählers. So sehr sich die Perspektiven in der Beschreibung der Zusammenkünfte und in der Aufdeckung der Verbindungen in der Vergangenheit ergänzen, so sehr differieren sie in Hinblick auf die persönliche Entwicklung der Protagonisten. Während Adelphe um historische Erkenntnis bemüht ist, steht für Thibaut eine persönliche Selbsterkenntnis im Vordergrund. Dem Leser als Zeuge beider Perspektiven ist es überlassen, sich der einen oder anderen anzuschließen oder gar beide für sich zu vereinnahmen. Die Möglichkeiten zur Reflektion, die der transpersonale Erzähler dem Leser hier schon bietet, gehen weit über das hinaus, was ein personaler Erzähler bewirken kann.

Durch das Hinzufügen einer weiteren Erzählperspektive, nämlich der Antoinés, wird das Erfahrungsspektrum für den Leser erweitert. Im fünften Kapitel (HL 67) wechselt die Erzählung hinüber zu Antoine. Er berichtet nicht selbst, sondern ist Protagonist einer Erzählung, die dem Leser von einem Erzähler in der dritten Person präsentiert wird. Die Fokalisierung liegt ganz bei Antoine. Der Erzähler gewährt dem Leser Einblick in die Gedankenwelt Antoinés und kennt auch dessen Vergangenheit. So erfahren wir beispielsweise, dass er in Französisch-Guyana geboren wurde und demnach „ne savait rien du pays qu'ils appelaient l'Afrique, que des histoires que les esclaves racontaient le soir ou le dimanche quand il pleuvait trop“ (HL 68), und dass er sich seit dem Befehl zur Wiedereinführung der Sklaverei und dessen brutaler Vollstreckung im Urwald Französisch-Guayanas versteckt hält (HL 71f.). Im Gegensatz zu den meisten anderen (ehemaligen) Sklaven hat Antoine das Lesen und Schreiben erlernt. Sein Lehrer war der Revolutionskämpfer Hector Menenius, dem er sich anschloss, nachdem er das Recht erhalten hatte, die Plantage seines Herrn zu verlassen. Bevor sich ihre Wege trennten, vermachte Hector Menenius ihm ein Buch, das Antoine stets an die Ideale der Revolution erinnern soll (HL 72ff.). Es handelt sich hierbei um ein Exemplar des *Contrat social* von Jean-Jacques Rousseau.

Mithilfe des Buches gelingt es Antoine, seine Schreibkompetenz zu verbessern, was ihn schließlich dazu befähigt, ein Tagebuch zu führen. Über das vermehrte Einbetten der Tagebucheinträge Antoinés wechselt die Erzählsituation zunehmend vom heterodiegetischen Erzähler zu einer autodiegetischen Perspektive. Die persönlichen Einträge ermöglichen es dem Leser, die Geschichte nicht aus zweiter Hand zu erfahren, sondern direkter Zeuge der Erfahrungen des Protagonisten zu werden. Dies verleiht den Schilderungen des personalen Erzählers in dritter Person nicht nur Nachdruck, sondern ist ebenfalls ein Zeichen für die zunehmende Rehumanisierung Antoinés und die Subjektivierung seiner Geschichte. Sie wird den Erzählungen Thibauts und Adelphe's zur Seite gestellt und ermöglicht so einen dritten, situierten Blick auf die Vergangenheit.

In Analogie zu den Bekenntnissen Adelphe's und Thibauts gibt auch Antoine Auskunft über seine Motivation zu schreiben. Das Lesen hilft ihm zunächst, mit der Einsamkeit umzugehen, die er selbst gewählt hat. Bald jedoch erkennt er, welche Bedeutung Schreiben für ein Individuum haben kann: „C'était peut-être à cela que servait l'écriture, à détacher l'esprit de la réalité du corps?“ (HL 127) Was er in seinem Leben gesehen hat, waren Gewalt, Hass, Schmerz und Tod. Dies veranlasste ihn, sich in den Wald zu flüchten. Der Autor des *Contrat social*, so stellt Antoine fest, unternimmt ebenfalls eine Flucht, wenn auch keine physische. Der Gedanke an eine bessere Zukunft, in der die Menschen aller Abstammung gleich und frei sein werden, ist sein Refugium (HL 128). Antoine folgt Rousseau in dieser Überzeugung: „Entrer dans le monde de l'écriture, c'était changer de vie, changer d'être et de pensée...“ (HL 131).

Antoine macht sich das Medium Schrift zu Eigen, um sich auszudrücken und das festzuhalten, was ihm wichtig ist. Der Beginn des eigenen Schreibens in Form eines Tagebuches markiert eine Wende in Antoinés Selbstwahrnehmung. „Je sui 1 Nègre libre

[sic].“ lautet der erste Satz, den er zu Papier bringt. „Nègre“ schreibt er mit einem Majuskel „car un majuscule est un signe de respect“ und „libre“ ist für ihn „le mot essentiel“ (HL 137). Antoine findet in diesem Satz zu sich selbst. Was Jean-Jacques Rousseau, Hector Menenius und die Einsamkeit ihn gelehrt haben, kann er nun selbständig zum Ausdruck bringen: „Il avait l'impression qu'il avait fait un grand pas en avant dans... dans quoi? Il se sentait plus fort, plus accompli, plus humain. Plus complet. Presque heureux. Il avait écrit son livre à lui.“ (HL 138) Schreiben ist für Antoine ein weiterer Schritt in eine freie Zukunft ohne Einschränkung seiner Persönlichkeitsrechte. Die ersten Einträge sind noch sehr kurz, die Stiftführung unbeholfen, die Buchstaben sehr groß: „Ce n'est pas difficile d'écrire, mais il faut écrire plus petit. Comme ça.“ (HL 141). Doch mit der Zeit wird Antoine sicherer im Schreiben. Auch inhaltlich entwickelt sich sein Schreiben. Dokumentiert er zunächst nur das, was ihm umgibt, so enthalten spätere Einträge Gedanken, Wünsche, Erinnerungen und Reflexionen (HL 149ff.).

Schreiben wird durch die Zusammenschau der drei Erzählperspektiven zum zentralen Thema des Romans. Der transpersonale Erzähler in *Des Hommes libres* vermag es anhand dreier unterschiedlicher und doch miteinander verbundener Sichtweisen aufzuzeigen, wie sehr dieser Schöpfungsakt zu Selbsterkenntnis und individueller Wahrheitsfindung beiträgt. Damit wird in *Des Hommes libres* eine zentrale Problematik postmoderner Geschichtstheorie und -philosophie aufgegriffen: Die wechselnde Fokalisierung verhindert die Etablierung einer „autoritative[n] Sichtweise“. ⁴⁶⁹ Durch die Auffächerung der Perspektiven und ihre finale Zusammenschau zeigt dieser Roman, wie sehr „sich der Akzent vom erzählten Geschehen auf den Modus der Wirklichkeitserfahrung [verlagert].“ ⁴⁷⁰

4.1.3.2. Introverse Transpersonalität in *L'Esclave vieil homme et le molosse* (Chamoiseau) und *Le Fils du filaos* (Bulin-Xavier)

Als erstes Beispiel für einen transpersonalen Erzähler im Sinne einer Bewusstseins-transzendenz soll hier Patrick Chamoiseaus Erzählung *L'Esclave vieil homme et le molosse* herangezogen werden. Die Transformation, die der alte Sklave auf seiner Flucht durchmacht, ermöglicht ein tieferes Verständnis für den Menschwerdungsprozess, da er sowohl von einem äußeren Standpunkt her betrachtet, als auch durch eine Innenperspektive reflektiert wird. Für Molly Grogan Lynch ist Chamoiseaus Erzählung daher mit einem „conte initiatique“ vergleichbar: Mittels eines „voyage dans une contrée merveilleuse, [par un] chemin semé de formidables épreuves“ würde das Subjekt zur „maîtrise de soi“ befähigt und erreiche so auf seinem Weg ein höheres Wissen. ⁴⁷¹

Die Entwicklung des alten Sklaven, und damit der Übergang vom fremdbestimmten Blick hin zur Resubjektivierung, vollziehen sich in vier Schritten. Ausgangspunkt ist ein Zustand der Passivität, Resignation und Assimilation: Der alte Mann lebt zurückgezogen als stiller,

⁴⁶⁹ Vgl. Nünning & Nünning 2000, S. 43 (6.2.4.).

⁴⁷⁰ Ebd., S. 3f.

⁴⁷¹ Grogan Lynch 2014, S. 126 (6.2.6.).

unauffälliger und gehorsamer Sklave auf einer Plantage im Norden Martiniques: „[I]l y eut un vieux-nègre sans histoires ni gros-saut, ni manières à spectacle. Il était amateur de silence, goûteur de solitude.“ (EVH 17) Er hat keinen Namen, denn den, den er einst mitbrachte, hat er längst vergessen, und jener, den er von seinem Maître bekam, ist bedeutungslos (EVH 22). Als Teil einer homogenen Masse, „une confusion d’existants dévastés, indistincts dans l’uniforme“ (EVH 26), scheint auch seine Existenz bedeutungslos: „Il prend – définitive – l’opaque substance de cette masse d’hommes qui ne sont plus d’hommes [...]. Ils sont une confusion d’existants dévastés, indistincts dans l’informe.“ (EVH 25f.) Er spricht nicht, was sein Maître als Zeichen seines Gehorsams wertet (EVH 24f.).

Aufgrund seines hohen Alters und seines mysteriösen Wesens sagen die andere Sklaven der Plantage ihm übernatürliche Kräfte nach, doch der alte Mann zeigt zu keiner Zeit, dass er über derartige Fähigkeiten verfügt: „Il paraît inerte mais parvient à décrypter des choses indécodables. [...] Sa présence renforce la frappe des tambouyés. Elle leur porte d’obscurs balans qui les comblent d’allégresse.“ (EVH 46) Trotz seiner Passivität wird der Alte als Mann wahrgenommen, „[qui] débrouille l’obscur parole du conte, connaît haine, désir, peur, éprouve mille histoires venues d’Afrique, mille narrations ramenées des oubliés amérindiens, et du Maître lui-même, et du molosse bien sûr.“ (EVH 47) Er scheint in sich die zahlreichen verlorenen Geschichten der einst Verschleppten zu tragen.

Der Erzähler steht hier weit außerhalb der Erzählung und betrachtet den alten Mann aus einer heterodiegetischen Position heraus, ohne auf dessen Innenleben zu fokussieren. Das Objektivität in der Figur des Alten findet hier auf der Ebene des Erzählers seine Entsprechung. Es erscheint beinahe so, als würde der heterodiegetische Erzähler hier ein Bild beschreiben, das er betrachtet. Es sind keinerlei Eingriffe in die Handlung festzustellen, die auf eine Verbundenheit zwischen Erzähler und Protagonist schließen lassen. Im Gegenteil: Der Erzähler scheint hier eine Distanz zu wahren, die ihm selbst unbehaglich ist.

Die Passivität des Alten schlägt im zweiten Abschnitt seiner Entwicklung um in eine passive Form des Widerstands – der alte Sklave läuft davon. Er folgt damit einem Gefühl, das Chamoiseau als „décharge“, als Entladung bezeichnet (EVH 49ff.). Damit ist das unbändige Verlangen gemeint, sich aus seiner Situation befreien zu müssen, weil sie ihm nur allzu bewusst und damit unerträglich wird: „[E]lle se comprend comme le dévoilement de son humanité“.⁴⁷² Der Erzähler in *L’Esclave vieil homme et le molosse* beschreibt diese Bewusstwerdung wie folgt:

[C]’était une mauvaise qualité de pulsion vomie d’un endroit oublié, une fièvre fondamentale [...]. La décharge vous prenait à n’importe quel moment. On l’évoquait pour expliquer ces attaques désespérées que subissaient les commandeurs. [...] La décharge vous précipitait surtout dans les bois, en une fuite éperdue. (EVH 41f.)

⁴⁷² Lynch 2008, S. 108 (6.2.6.).

Obwohl der Erzähler immer noch aus einer heterodiegetischen Position heraus erzählt, so gewährt er dem Leser nun Einblicke in die Gedanken des alten Mannes. Er beschreibt seine Versuche, gegen „la décharge“ anzukämpfen, sie zu unterdrücken und den Zustand des „catastrophiquement vivant“ (EVH 50) zu erhalten. Durch den so gewährten Einblick in den Gewissenskonflikt, den der alte Sklave in seinem Inneren austrägt, wird sich der Leser mehr und mehr der Ambivalenz der Figur bewusst. Molly Grogan Lynch spricht in diesem Zusammenhang von einer ungewöhnlichen Kombination von „lucidité et [...] subjectivité“,⁴⁷³ die der Erzähler hier zu transportieren versucht. Es erscheint beinahe so, also würde er hier mit Absicht den Protagonisten seiner Handlung immer weiter in das Zentrum des Interesses des Lesers vorschieben, um so den ersten Schritt hin zur Ich-Werdung des alten Sklaven vorzubereiten: „Il décide donc de s’en aller, non pas de maronner, mais d’aller.“ (EVH 54)

Seine Flucht wird vorbereitet durch die Beschreibung eines Gefühls der „déflagration“, das im alten Sklaven aufsteigt: „Son corps devient une proie convulsive. Une chaleur noie ses membres.“ (EVH 55) Die vom Erzähler hier beschriebene Szene wirkt wie eine Bewusstseinswandlung, die bei dem alten Mann zunächst körperliche Schmerzen verursacht, bevor er schließlich, von einer „sainte énergie“ (EVH 55) bestärkt, losgeht.

Im Laufe der Flucht und in der Konfrontation mit dem ihn verfolgenden „molosse“ erfolgt ein Wechsel von einer heterodiegetischen Instanz hin zu einem autodiegetischen Erzähler. Aus dem „il“ wird ein „je“ (EVH 89), das zudem mehrfach wiederholt wird: „[L]e vieil homme s’octroie graduellement le droit au ‚je‘.“⁴⁷⁴ Von nun an berichtet der alte Sklave selbst. Er beginnt mit der Wiederentdeckung seiner Umgebung:

Alors, moi qui avais convoité leurs postures impassibles, je les reconnus, je voulus les nommer, les créer, les recréer. [...] Je voulus me vautrer dans cette terre d’où s’élevaient tant de forces. Mon besoin de ces forces en faisait des beautés. (EVH 90f.)

Beeindruckt von der Macht des Urwaldes und seiner Bewohner erkennt der Alte alsbald die Gefahr, die zum einen von dem Bluthund, der ihm auf den Fersen ist, ausgeht und zum anderen von der „Innommable“,⁴⁷⁵ die sich vor ihm positioniert: „J’avais la menace du molosse en approche, et celle d’une gueule sans-nom en attente pour frapper. J’étais entre deux morts.“ (EVH 93) Lange verharrt der Sklave zwischen den zwei Toden, denn jetzt, da er sein selbstbestimmtes Leben wiedergewonnen hat, muss er den Tod fürchten und setzt alles daran, am Leben zu bleiben.

Das erzwungene Innehalten veranlasst den Sklaven auch zu einer Reflexion über die Natur der „Innommable“:

⁴⁷³ Grogan Lynch 2014, S. 130 (6.2.5.).

⁴⁷⁴ Chinien 2013, S. 40 (6.2.6.).

⁴⁷⁵ Vermutlich ist hiermit die Trigonocéphale (lat. *Bothrops lanceolatus*) gemeint, das einzige eine tödliche Gefahr darstellende Wildtier auf Martinique.

L’Innommable n’est ni mâle ni femelle, L’Innommable n’as pas de commencement et l’Innommable n’as pas de fin. L’Innommable semble porter son double reflété dans du ciel et des miroirs de terre, et il peut s’avalier et renaître en même temps. (EVH 96)

Das hier hervorgerufene Bild des Ouroboros⁴⁷⁶ lässt auch die Situation des Sklaven in einem anderen Licht erscheinen. Seine selbstbestimmte Existenz ist Teil eines nicht enden wollenden Kreislaufs aus Leben und Tod, Geburt und Wiedergeburt. Er erkennt die, die vor ihm da waren und jene, die ihm noch folgen werden: „[L]e savoir dont il devient le dépositaire dépasse la simple révélation de son humanité“.⁴⁷⁷ Diese Gewissheit verschafft ihm Ruhe und Furchtlosigkeit (EVH 97) und befähigt ihn zum Eintritt in den dritten Entwicklungsschritt.⁴⁷⁸

Es ist der Übergang vom passiven in den aktiven und gewaltsamen Widerstand. „*Ne plus courir, me battre. Le combattre. Cette résolution me remplit d’épouvante. D’excitation aussi – vraiment inattendue.*“ (EVH 100) Seine Bereitschaft zum Widerstand gegen den Angreifer eröffnet ihm eine neue Perspektive. Er ist sich nicht mehr nur seiner Selbst und seines Körpers bewusst, sondern entdeckt auch darüber hinaus gehende wieder, nämlich die eines Kriegers: „Je me sentais guerrier.“ (EVH 101) Im Kampf auf Leben und Tod mit dem „molosse“ ist lange nicht entschieden, wer von beiden als Sieger hervorgehen wird. Beide Individuen erleben sowohl das eigene als auch das Leid des Gegenübers, was Molly Lynch zufolge die „générosité“ des antillanisch-kreolischen Helden versymbolisiert und damit auf den omniprésents Freiheitsgedanken verweist, der Chamoiseaus Schreiben zugrunde liegt.⁴⁷⁹ Sie erklärt, dass „générosité“ hier im existentialistischen Sinn als „une affectation qui a la liberté pour origine et pour fin“⁴⁸⁰ zu verstehen sei und damit weit über den einfachen Akt der Nächstenliebe hinausgehe.⁴⁸¹

Vor diesem Hintergrund ist der nachfolgend erzählte physische Tod des alten Sklaven zu interpretieren. Sein Tod ist frei gewählt; der alte Sklave bettet sich zum Sterben und stirbt als freier Mann in dem Wissen um seine Verbindung zu seiner Umwelt, seiner Vergangenheit und seinen Mitmenschen, was ihn in die heterodiegetisch-allwissende Perspektive seines

⁴⁷⁶ Der Ouroboros ist ein Fabelwesen, das zum ersten Mal in der ägyptischen Mythologien belegt wurde. Er wird als Schlange dargestellt, die ihren eigenen Schwanz verschlingt und damit einen endlosen Kreis von Leben (fressen) und Tod (gefressen werden) versinnbildlicht (vgl. u.a. Piankoff 1955, Taf. 48 und Hornung 1999, S. 38, 77–78).

⁴⁷⁷ Lynch 2008, S. 109 (6.2.6.).

⁴⁷⁸ Die im Ouroboros versymbolisierte Ich-Werdung und Erkenntnis der eigenen Kontextgebundenheit kann auch auf die Persönlichkeitstheorie von E. Neumann zurückgeführt werden. Insbesondere Neumann verwendet das mythologische Symbol der Selbst-Reflexivität zur Beschreibung eines Frühstadiums in der kindlichen Persönlichkeitsentwicklung, in dem das Kind noch kein Ich-Bewusstsein hat und deshalb Bewusstsein und Unterbewusstsein miteinander verbunden sind (vgl. Neumann 1949). Mit einem Blick auf die Weiterentwicklung der Ouroboros-Symbolik in der Psychologie soll hier noch auf Kerr & Key 2011 hingewiesen werden, die mit dem Ouroboros eine Form der transpersonalen Psychologie – die Ecopsychologie – beschreiben. Ein weiteres Verfolgen dieses spezifischen Ansatzes für Patrick Chamoiseaus Roman *L’Esclave vieil homme et le molosse* kann hier nicht realisiert werden.

⁴⁷⁹ Lynch 2008, S. 110 (6.2.6.).

⁴⁸⁰ Sartre 1948, S. 57 (6.2.3.).

⁴⁸¹ Vgl. Lynch 2008, S. 110f. (6.2.6.).

Beobachters vom Beginn der Erzählung erhebt und ihn folglich als transpersonalen Erzähler ausweist, der zwischen dem auktorialen und dem intimen Bewusstseinszustand oszilliert. Diese unbegrenzte Freiheit erkennt auch der „molosse“ an. Es gibt für das Tier keinen Grund mehr, den alten Mann zu verfolgen und zu bedrohen: „Le monstre [...] se mit à le lécher. [...] C'était l'unique geste qui lui était donné.“ (EVH 137)

Die transpersonelle Erfahrung, die der alte Mann erlebt, steht bei Patrick Chamoiseau metaphorisch für die Gemeinschaftswerdung der ehemaligen französischen Kolonien. Dies wird insbesondere anhand der Interaktion des alten Sklaven mit einem großen Stein deutlich (EVH 126ff.), der ihm auf seiner Flucht den Weg versperrt und ihm trotzdem einen Ausweg aufzeigt. In ihm erkennt er die Vergangenheit und Zukunft der Region, hört die Stimmen der anderen Bewohner der Region, fühlt sich mit der Erde, auf der er nun sterben wird, verbunden: „Ces disparus vivent en moi par le biais de la Pierre. [...] J'ai atteint une nervure d'alliance entre la mort et la vie, victoire et défaite, temps et immobilité, espace et néant.“ (EVH 130) Seinen Tod nimmt er nunmehr nicht als Ende wahr, sondern als Abschnitt eines langen Prozesses, den er selbst nicht überblicken kann: „Je suis possédé d'une vie indestructible. [...] Je suis un homme.“ (EVH 132ff.)

Diese Erfahrung wird in der extradiegetischen Rahmung der Erzählung wiederholt. So wie der alte Sklave im Kontakt mit dem Stein seine multiplen Identitäten erkennt, erreicht auch den Erzähler diese Erkenntnis im Kontakt mit den sterblichen Überresten des Sklaven in Form von Knochen: „Le vieil esclave m'avait laissé ses os [...]. C'étaient des os de guerrier [...]. D'un guerrier sans souci de conquête ou de domination.“ (EVH 146) Die Übertragung der Selbstbewusstwerdung im Kontakt mit der Umwelt wird dann wiederum mittels der Identifikation des Erzählers als Patrick Chamoiseau, „marqueur de paroles [qui] achevai[t] alors un ouvrage sur un quartier de Fort-de-France“⁴⁸² (EVH 141f.) in die gegenwärtige Realität übertragen. Die transpersonelle Erfahrung des alten Sklaven tritt hier also aus der literarischen Fiktion heraus in die Realität des Autors, der sich wiederum direkt dem Leser zuwendet und ihn mit der Ansprache im „nous“ dazu einlädt, den gleichen großen Schritt in der Selbstfindung zu gehen wie der alte Mann:

Nous sommes tous, comme mon vieux-bougre en fuite, poursuivis par un monstre. Échapper à nos vieilles certitudes. Nos si soigneux ancrages. Nos chers réflexes horlogés en systèmes. Nos somptueuses Vérités. En élan vers l'à-construire imprévisible qui nous ouvre ses dangers. Affronter ce chaos, aller ce difficile, comprendre cette intention et la suivre jusqu'au bout. (EVH 146)

Patrick Chamoiseau provoziert mit der verdoppelten transpersonellen Erfahrung innerhalb der Erzählung *L'Esclave vieil homme et le molosse* eine Bewusstseinsweiterung des Lesers über das eigene Selbst hinaus und betont damit das psychologische Konzept der Transpersonalität als möglichen Weg der Gemeinschaftswerdung jenseits historiographischer Paradigmen. Die abschließende Selbstaufdeckung des Autors Patrick

⁴⁸² Es wird auf Patrick Chamoiseaus Roman *Texaco* angespielt.

Chamoiseau greift als Intersubjektivität im Sinne einer „provisorische[n], auseinandergerissene[n] Kollektivität“⁴⁸³ in die später zu beschreibende transdiegetische Erzählerpositionierung hinein, wird aber in *L’Esclave vieil homme et le molosse* nicht in gleichem Maße vollzogen wie in *Biblique des derniers gestes*.⁴⁸⁴

Als zweites Beispiel für einen transpersonalen Erzähler, in dem Innen- und Außenperspektive eines einzelnen Protagonisten kontrastiert werden, soll Gérard Bulin-Xaviers Roman *Le Fils du filaos* genannt werden. In erster Linie wird dem Leser hier von einem heterodiegetischen Erzähler die Geschichte des jungen Kriegers Djéco erzählt. Seine Darstellungen umfassen sowohl die Ereignisse um die Entführung von Djéco aus Afrika als auch dessen Vergangenheit und Genealogie.⁴⁸⁵ In seiner Art erinnert der Erzähler an den antillanischen Geschichtenerzähler. Nicht nur bezieht er sein Publikum mit ein – „Pour nous, témoins lointains et intemporels [...]“; „Ainsi pour nous, il y avait un grand père Massanga, sa fille Lastama et le petit fils Djéco.“ (FF 14) –, sondern erinnert seine Zuhörer auch wiederholt daran, dass sie in einer anderen Zeit leben (FF 23 und 39), stellt Zwischenfragen (FF 85) oder fasst bereits geschilderte Ereignisse erneut zusammen.

Wie für einen personalen Erzähler üblich, verlässt er an vielen Stellen die bloße Schilderung, um die Handlung gewissermaßen anzuhalten. An diesen Punkten konzentriert sich die Erzählung auf die Gedanken und Empfindungen des Protagonisten Djéco. So wird beispielsweise der Moment vor seiner Entführung durch diese Einschübe gedehnt. Der Erzähler beschreibt die Umgebung, in der Djéco sich aufhält und gibt Einblick in die Sorgen, die ihn auf der Jagd umtreiben (FF 28f.).

Die Einordnung des Erzählers von *Le Fils du filaos* als transpersonal ist auf eine narratologische Besonderheit zurückzuführen, die gleichzeitig auch typographisch umgesetzt ist. Der detaillierte Bericht des personalen Erzählers wird zwischen den Kapiteln immer wieder unterbrochen. Beinahe zyklisch kehren eingeschobene Gedichte wieder, die einen Ich-Erzähler bzw. ein lyrisches Ich aufweisen. Die einzelnen Gedichte können in ihrer Gesamtheit und Abfolge als begleitende Erzählung zum eigentlichen Erzähltext verstanden werden. So verarbeitet beispielsweise das erste Gedicht die Schilderungen zu Djéco Herkunft und Genealogie (FF 25). Das Erleben des lyrischen Ichs ist stark von einem Zugehörigkeitsgefühl geprägt. Es identifiziert sich als Teil einer Gemeinschaft und als Teil seiner Umgebung,

⁴⁸³ Ueckmann 2014, S. 396 (6.2.6.).

⁴⁸⁴ Auf diese Unvollständigkeit der Identifikation zwischen Protagonist, Erzähler und Autor in *L’Esclave vieil homme et le molosse* weist auch Molly Lynch hin (vgl. Lynch 2008, S. 112 (6.2.6.)).

⁴⁸⁵ Armelle Gobardhan erkennt in diesem Abschnitt der Erzählung ein Bedürfnis nach eines antillanischen „héros venu d’ailleurs“, der die Mythen des „prestigieux ancêtres“ in die neue Welt trage (Gobardhan 2004, S. 52ff. (6.2.6.)). Ich bin anderer Auffassung, da Djécos Geschichte von Verschleppung und Versklavung in der neuen Welt weder einen afrikanischen Ursprung verherrlicht, noch das Afrikanische in der Karibik thematisiert. Stattdessen zeigt die Erzählung die Prozesse von Akkulturation und Transkulturation auf zwei Ebenen an, die ineinanderwirken, um ein kreolisierendes und humanistisches Individuum zu inszenieren. In diesem Sinne stellt auch Gobardhan – widersprüchlicherweise – fest, dass *Le Fils du filaos* ein „dépassement des anciens antagonismes“ aufzeige (ebd., S. 101).

bezeichnet sich als „[f]ils de ma mère et du vent aux tendres émois“, als „[f]ils du hasard et des enfants capricieux et violent de la mère-nature“ und als „[f]ils de l’arbre écaillé au corps blessé dans son moi de végétal consacré“ (FF 25). Damit greift das lyrische Ich die vom heterodiegetischen Erzähler zuvor geschilderte Verbundenheit des Protagonisten zur Natur auf, wodurch sie gleich doppelt in die Genealogie und Persönlichkeit des Protagonisten eingeschrieben wird.

Auf die nachfolgend berichtete Verschleppung des jungen Kriegers folgt ein Gedicht, das stark von Schmerz, Trauer, Wut und Angst geprägt ist. Das lyrische Ich leidet nicht nur körperlich, sondern auch seelisch unter der Trennung von der Heimat:

Forte est la lame de fond qui traverse mon âme transpercée.
Faible est mon corps à l’énergie épuisée.
Fragile est ma chair aux muscles ruinés.
Fané est mon cœur arrosé de larmes amères. (FF 53)

Damit greift das Gedicht die Gedanken Djécos an Bord des Sklavenhändlerschiffes auf und verarbeitet sie poetisch. Die „âme transpercée“ verweist auf die Gewissheit, nunmehr auf den Status einer simplen Handelsware reduziert zu sein (FF 50), und die Verzweiflung der Mitgefangenen, die den Freitod der Gefangenschaft vorziehen, spiegelt sich in dem Bild des fragilen und erschöpften Körpers, dessen Seele nur noch bittere Tränen kennt. Und auch Djéco selbst erfährt den Verlust der Fähigkeit zur Empfindung: „Sa douleur s’était logée dans son cœur éprouvé et dans sa tête qui voulait partir il ne savait où. Il était tourmenté par ce qu’il était en train de devenir et par la raison pour laquelle on l’avait capturé.“ (FF 56)

Auf die Ankunft der Sklaven in Guadeloupe folgt ein weiteres Gedicht, dessen Ton noch verzweifelter ist als der im vorhergehenden. Das lyrische Ich spricht von „[p]erte de mon être au virage de la vie sans vie“ (FF 69). Es wird sich einer zunehmenden Selbstentfremdung gewahr, die auch in der Erzählung des heterodiegetischen Erzählers zum Ausdruck kommt:

Djéco ne semblait plus ressentir l’angoisse fielleuse qui entourait jusque là son âme.
Au dedans de sa tête et de son corps, le sentiment de vide intérieur était si réel que chaque bruit qui y était produit, résonnait comme le cri effrayé d’un oiseau au milieu de la forêt silencieuse. (FF 70)

Wie das darauffolgende Gedicht eindringlich veranschaulicht, schreitet die Dehumanisierung oder gar ‚Zombifizierung‘ des Individuums unaufhaltsam voran: „L’eau salée de mon corps m’a quitté. [...] // Le rire éclatant de mon corps m’a quitté. [...] // La chaleur de mon corps m’a quitté. [...] // O mon corps, vas-tu me quitter et m’abandonner à ce monde dégrainé?“ (FF 79).

Doch bevor es zur vollkommenen Selbstaufgabe kommt, keimt in den späteren Gedichten Hoffnung auf, die sich vor allem aus den Erinnerungen an die Zeit vor der Sklaverei und der Identifizierung mit dem neuen Lebensraum speist: „Tu m’as offert ton amitié toi la maîtresse des lieux. // Ton corps épais et tes longs bras recouverts me rassurent dans cette existence si effacée.“ (FF 95) Dies kann als eine Art seelische Wiedergeburt verstanden werden. Einhergehend mit der seelischen Wiedergeburt weisen die folgenden

Gedichte vor allem einen kämpferischen Ton auf. Verzweiflung ist in Wut umgeschlagen, Angst in Ungeduld und Passivität in aufständischen Tatendrang. So berichtet das lyrische Ich zunächst von „nos consciences libérées“ (FF 87) und spricht später von einem Verlust der Geduld und Genügsamkeit: „La patience est venue et est partie comme un voleur“ (FF 105). Diese unbeständige Duldsamkeit ist Sinnbild für die vom Kolonialherren eingeforderte Assimilation, die jedoch nur oberflächlich stattfindet, da im Inneren die Gefühle von „amertume“ und „des larmes étouffées“ (FF 105) überwiegen. Schließlich erkennt das lyrische Ich seinen Selbstwert als denkendes und fühlendes Individuum: „Accepte-toi car tu es beau comme l’astre du matin [...]. // [R]efuse de vivre dans une mauvaise mort et dans l’intimité désenchantée.“ (FF 115)

Diese Entwicklung spiegelt Djécos Leben auf der Plantage De Moréal wieder. Zunächst verzweifelt und verängstigt, gibt sich Djéco dem alltäglichen Rhythmus von Arbeit und Schlafen auf der Plantage hin. Willenlos und geistesabwesend verrichtet er seine Aufgaben (FF 90ff.). Mit der Zeit jedoch erkennt Djéco seine Menschlichkeit und die Ungerechtigkeit, sie ihm durch Sklaverei abzuerkennen: „Je ne suis pas esclave [...]. [J]e suis un homme, puisque je suis le fils de Massanga, je suis un Toucouleurs. Et même si mon corps est attaché, mon esprit ne l’est pas. Il m’appartient et ne sera à personne d’autre.“ (FF 112) Diese Selbsterkenntnis befähigt ihn dazu, einen Aufstand zu planen und anzuführen (FF 117ff.). Körper und Seele haben wieder zueinander gefunden und bilden eine wirkräftige Einheit. Im Gedicht wird diese Wiedervereinigung mit einem Tanz verglichen: „Danse mon corps, danse. [...] // Dis-toi par des mouvements de vie et de liberté!“ (FF 125) Im darauffolgenden Kapitel wird der Entschluss zur Revolte ebenfalls mit einer Art Freiheitsgesang und -tanz gefeiert (FF 128f.): „[U]ne atmosphère chaude semblait redonner à ces hommes et ces femmes leur Etre, leur force d’aimer et de vivre.“ (FF 130) Für Djéco steht fest: „[J]e pense qu’aujourd’hui le temps de notre liberté est arrivé.“ (FF 139) In einem Sturm entlädt sich die Spannung und bringt den Sklaven die langersehnte Freiheit und in den Augen ihres Maître De Moréal auch Gleichheit (FF 160ff., 176ff.).

Die Kontrastierung zwischen nahezu allwissendem Erzähler in Prosa und erlebendem Individuum in Poesie nimmt den Konflikt zwischen Außen- und Innenleben, wie ihn die Hauptfigur Djéco erlebt, auf und dissoziiert das körperliche vom seelischen Empfinden. Das Subjekt erscheint hier als dialogische Struktur,⁴⁸⁶ d.h. das Individuum konstituiert sich nicht ausgehend von einer fixen Identität, sondern dekonstruiert diese im Bewusstsein um die eigene Fragmentiertheit, Zerbrechlichkeit und Abhängigkeit von seiner Umwelt. Der transpersonale Erzähler veranschaulicht durch den Wechsel zwischen lyrischer Innen- und prosaischer Außenperspektive die für Individuen charakteristische Relativität und Relationalität. Es wird deutlich, dass „die Funktion des Gedächtnisses nicht darin besteht, vergangene Erlebnisse zu konservieren, sondern darin, durch die Konstruktion viabler Lebensgeschichten den jeweils gegenwärtigen Anforderungen entsprechen zu können.“⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Horstkotte 2003, S. 276 (6.2.4.).

⁴⁸⁷ Nünning 2003, S. 254 (6.2.4.).

4.1.3.3. Dialogische Transpersonalität in *Mahagony* (Glissant) und *Ormerod* (Glissant)

Eine dritte Gestaltungsform des transpersonalen Erzählers kann mit Édouard Glissants Romanen *Mahagony* und *Ormerod* beschrieben werden. Ähnlich wie in *Des Hommes libres* sind auch hier zwei wesentliche Handlungsebenen zu unterscheiden. In einer Art Rahmen-erzählung wird ein Streitgespräch inszeniert, bei dem sich die Gesprächspartner als verantwortlich für die auf einer metadiegetischen Ebene erzählte Geschichte betrachten. So diskutiert in *Mahagony* der Protagonist Mathieu Béluse mit einem anonymen „chroniqueur“. Ihr Verhältnis zueinander erinnert zunächst an die Hierarchie, die zwischen Erzähler und Figur besteht, wird jedoch zunehmend dekonstruiert, da Mathieu Béluse sich nach eigenem Bekennen aus seiner Rolle als Figur lösen möchte, was nur durch eine Angleichung der Funktion von ihm und dem „chroniqueur“ erreicht werden kann.

In *Ormerod* ist die Rahmenhandlung nicht so deutlich vom Rest der Erzählung zu trennen. Vielmehr wird erst in den „Annexes et Affluents“ am Ende des Romans darauf hingewiesen, dass die rekonstruierten Geschichten im Wesentlichen durch einen Dialog zwischen Apocal und Nestor’o ausgehandelt wurden: „Nestor et Apocal entretiennent des conversations de cérémonie qui, tant elles sont naturelles et paresseuses, vous entraînent en vertige, ce qu’ils ne remarquent même pas.“ (O 352) Stärker noch als in *Mahagony* greifen die Erzähler hier in ihre eigenen und die Geschichten des anderen ein, sodass der Dialog nicht selten in ein Stimmengewirr abdriftet, das die kontinuierliche Zersetzung der Verlässlichkeit historiographischer bzw. historiopoetischer Rekonstruktionen vor Augen führt.

Sowohl in *Mahagony* als auch in *Ormerod* wird die Rahmenhandlung durch mehrere metadiegetische Handlungsebenen ergänzt. Ein Unterschied besteht jedoch auch hier in Hinblick auf die Identifizierbarkeit der Sprecher und deren Verhältnis zu den übergeordneten Erzählern Mathieu Béluse einerseits bzw. Apocal und Nestor’o andererseits sowie dem in beiden Romanen präsenten „chroniqueur“ bzw. „ami poète“, der auf Grundlage zahlreicher Indizien mit dem Autor Édouard Glissant identifiziert werden könnte, was jedoch an keiner Stelle explizit geschieht.⁴⁸⁸

Die Erzähler der zahlreichen Binnenerzählungen in *Mahagony* werden in der jeweiligen Kapitelüberschrift benannt, z.B. Eudoxie, Hégésippe, Longoué, Odibert, Marie Celat oder Ida. Sie präsentieren sich als eingeschobene Augenzeugenberichte, deren Arrangement und Verknüpfung dem erkennbaren Erzähler der Rahmenhandlung Mathieu Béluse obliegt. Er behält gewissermaßen die Kontrolle über den Verlauf der Erzählung und erteilt den einzelnen Sprechern das Wort, sodass der Dialog hier moderiert wird. Die Erzählungen der delegierten Sprecher wiederum basieren zum Teil auf weiteren Erzählungen, wie beispielsweise im Falle Idas, die ihre Geschichte auf Grundlage der Aussagen des „enfant des

⁴⁸⁸ Das Verhältnis zwischen diesen Instanzen wird für *Mahagony* und einen weiteren Roman von Édouard Glissant, *Tout-monde*, als Form des transdiegetischen Erzählers noch einmal ausführlicher charakterisiert.

marins“, des Soldaten Félicité Bienvenu, der jungen Frau Annie-Marie und des Fischers Maître Palto erzählt.

Die zahlreichen Geschichtenfragmente werden von Mathieu so arrangiert, dass drei thematische Blöcke differenziert werden können, die sich jeweils einem Protagonisten der Geschichte (hier im doppelten Sinne von Historie und Erzählung zu verstehen) widmen: Gani, Maho und Mani. Deren Geschichten stehen in genealogischer Verbindung zueinander, da sie alle als von der Historiographie vergessene Rebellen bzw. Delinquenten eine Art Rehabilitation erfahren. Am Ende stellt sich *Mahagony* also als „Multiplikation der Romanfiguren und der Geschichten bis zu einem extremen Maße“⁴⁸⁹ dar.

So lässt sich für den ersten Teil des Romans „Le Trou-à-roches“ feststellen, dass der Geschichtenmoderator Mathieu Béluse hier zunächst eine Art Einleitung oder Prolog präsentiert, in dem er sich positioniert und seine Schreibmotivation erläutert. Er könne sich mit den Geschichten der Familien Longoué, Béluse und Celat, die in Édouard Glissants zuvor publizierten Romanen erzählt wurden, nicht mehr identifizieren: „[J]e n’avais pas plongé au maelström. Dans le dévalé d’histoires, de datations, de regroupements [...], je n’établissais pas les équivalences, les distances de temps et de générations“ (Mah 15). Aus diesem Grund würde er nun aus der Position eines Autor-Erzählers versuchen, den zahlreichen „lignées désordonnées“ (Mah 15) eine Geschichte hinzuzufügen, die durch klare Datierung historische Orientierung im Sinne okzidentaler Historiographie bietet. Er nimmt sich also den Text eines Chronisten zur Hand und definiert mit dessen Hilfe die Daten 1831, 1936 und 1978 als Jahre der *marronnage* dreier junger Männer, Gani, Maho und Mani, deren Geschichten sich am Standort des titelgebenden Mahagonibaumes überlagern. Als bald muss Mathieu jedoch feststellen, „[que l]a chronique avai[t] enroulé le premier fil de l’histoire sans pour autant suffire à la trame“ (Mah 16).⁴⁹⁰ Er muss sich eingestehen, dass sein Schreibprojekt auf Grundlage von offiziellen Daten und Fakten ein zu schnelles Ende finden würde, sodass er nun doch auf „d’autres paroles“ zurückgreift: „La parole s’apposait à la chose écrite et nous maintenait en attente d’un légendaire surgissement“ (Mah 19). Und er stellt fest: „J’étais un paroleur parmi d’autres“ (Mah 31). Ihm obliegt es lediglich, die anderen Stimme kohärent anzuordnen und, wenn nötig, kommentierend und erklärend einzugreifen: „[J]e me retrouvais compromis à ces langages successifs que j’avais ambitionné de clarifier.“ (Mah 31)

Als erstes überlässt er „Celui qui sert de mari“ alias Hégésippe das Wort, der in einer Art Tagebuch von der Geburt des ersten Protagonisten Gani erzählt. Er datiert sie auf das Jahr „mil et huit cent quinze [sic]“ (Mah 36) und erklärt, dass der Mahagonibaum zusammen mit

⁴⁸⁹ Blümig 2004, S. 154 (6.2.6.).

⁴⁹⁰ Eine zweite Interpretationsebene der von Mathieu Béluse vorgetragene Notwendigkeit, dem Text des „chroniqueur“ weitere hinzufügen zu müssen, wird u.a. von Gabriele Blümig vorgestellt, die hierin eine Anspielung auf die Erweiterung des Geschichtenkosmos Édouard Glissants sieht: „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 herstellt.“ (Blümig 2004, S. 156f. (6.2.6.)).

der Plazenta eingepflanzt wurde, sodass „[l]’enfant le plant grandis ensemble [sic]“ (Mah 39). In dieser engen Verbindung zwischen dem Baum und dem Kind liegt auch die Namenswahl begründet: „Gani, comme la fin de toute parole de toute végétation.“ (Mah 39)

Als einer der ersten Sklaven ist der anonyme Tagebuchschreiber hier des „lire-écrire“ (Mah 38) mächtig, wenngleich mit fehlerhafter Orthographie und Grammatik. Er versteht sich als eine Art Übersetzer der Geschichten, die sonst nur als mündliche Erzählungen zirkulieren: „Je prends ensemble ce qui est incompris.“ (Mah 37) Damit avanciert „Celui qui sert de mari“ zum Bindeglied zwischen kreolischer Erzählkultur und europäischer Schreibkultur: „Prené patience à écouter le conte, si un jour découvrez mon lot de mots, qui que soyez [sic]“ (Mah 48). Seine Weitsicht (oder auch Hellsichtigkeit) erlaubt es ihm, für die Zukunft der kreolischen Kultur das Sterben von Kulturelementen, die in der Schriftlichkeit keinen Platz finden, vorauszusehen:

[J]e pense aux jours à venir quand les contes seront chantés, lire-écrire tellement nul que nul ne divinera [sic] ceux qui ont vu la mort entre les lignes d’un papier primé [...]. Je m’exerce en prévision de l’avenir aveugle. (Mah 45)

Seine Lebensgefährtin Eudoxie erkennt hierin „la malédiction^[491]“ (Mah 44) und kann nicht verstehen, warum ein Sklave seine eigene „souffrance“ (Mah 43) für die Ewigkeit konservieren will.

Ihre Kommentare werden von ihm in indirekter Rede in seine Niederschriften integriert und nehmen damit Bezug zur nachfolgenden, zweiten Augenzeugenschaft, in der nunmehr Eudoxie selbst zu Wort kommt. Auffällig ist zunächst der Wechsel im Erzählstil. Eudoxies Bericht erscheint viel kohärenter und flüssiger, wird nicht ständig durch Datierung unterbrochen und enthält auch keine Anzeichen einer nicht vollends beherrschten Schriftlichkeit.

Sie beginnt die Erzählung der Geburt Ganis mit der Schwangerschaft seiner Mutter Jésabel, deren „rejeton [...] sera serviable non servile.“ (Mah 50) Hierin verbirgt sich eine zweite Anspielung auf die Prädestination des Neugeborenen, die die Erzählungen von „Celui qui sert de mari“ (bei Eudoxie als Hégésippe benannt) und Eudoxie verbindet. Darüber hinaus ergänzt Eudoxies Erzählung den schriftlichen Bericht ihres Lebensgefährten um einige Details, was den Kontrast zwischen inhaltlich auf das Wesentliche reduzierter Chronik und durch Details verlebendigter Erzählung deutlich vor Augen führt. So wird hier nicht nur erzählt, dass die Plazenta mit einem Mahagonibaum eingepflanzt wurde, sondern auch, dass dort zudem eine von Ganis Vater erschlagene „bête-longue“ vergraben wurde. Folglich sind nicht nur die Leben Ganis und des Mahagonibaums miteinander verbunden, sondern stehen gleichfalls in einer Beziehung zur Schlange.⁴⁹²

⁴⁹¹ Das Wort *malédiction* (auch *malédision* oder auch *malédiksyon*) wird in der kreolischen Sprache synonym zum französischen Wort *maudition* verwendet und bezeichnet folglich einen Fluch oder eine Heimsuchung der Lebenden durch die Toten.

⁴⁹² Darüber hinaus, so berichtet Eudoxie, habe die Schlange die Milch der Mutter Ganis getrunken (Mah 51), wodurch Gani zum „frère en lait de la bête-longue“ (Mah 55) wird.

Eudoxie bewertet ihre Erzählung selbst als vollständiger und mokiert sich über den Versuch ihres Lebensgefährten, Wissen niederzuschreiben, das niemandem weitergegeben werden kann, da niemand davon erfahren darf, dass Hégésippe lesen und schreiben kann. Sie spricht hier von einer „étouffade des papiers qui parlent sans que personne entend“ (Mah 58) und assoziiert die Manie ihres Lebensgefährten mit dem Fehlen eines gemeinsamen Kindes: „[S]on plaisir est pour remplacer la descendance qui n’est pas venue. [...] Le grattage d’écriture en place de progéniture.“ (Mah 58ff.) Im übertragenen Sinne steht damit die Verschriftlichung der Erzählkultur durch Hégésippe für das langsame Aussterben der *conte*⁴⁹³ und der *conteur*, da sie durch Chronisten und andere Geschichtsschreiber ersetzt werden. Vor diesem Horizont ist auch das Resümee Hégésippes zu lesen, der hierin „la vie et l’intention de Gani“ erzählt (Mah 62) und es anschließend vergräbt:

Ce qui s’ensuit n’est plus de mon conte, incontinent je vais fouiller la terre déposer le résumé dans sa nuit avec mes yeux pour toujours jusqu’à la découverte. Mon ouvrage a terminé, [...] que j’envoie au hasard ou à l’ouverture du temps, pour le bienheureux qui l’encontrera. (Mah 70)

Die in den Erzählungen Eudoxies und Hégésippes integrierten metahistoriographischen Fragestellungen der Erzählbarkeit wahrhaftiger und fantastischer Geschichten werden im diesen Teil abschließenden metanarrativen Monolog Mathieu Béluses wieder aufgegriffen, indem er versucht, an die Erzählung Hégésippes anzuknüpfen und die Geschichte Ganis nach dessen Flucht zu rekonstruieren. Hierzu sammelt er die Geschichte der alten Geschichtenerzähler („J’en fus à grappiller les quelques souvenirs qui étaient encore accrochés aux branles des vérandas ou au frais des grands manguiers“, Mah 75) und erforscht auch seine

⁴⁹³ Der antillanische *conte* ist eine für die Karibik spezifische Form des Geschichtenerzählens. Die Entstehung der antillanischen *conte*-Kultur wird für das 17. Jahrhundert datiert und fällt damit in die Blütezeit des transatlantischen Sklavenhandels. In ihrer Form ähnelt der *conte* sowohl der europäischen Fabel und dem europäischen Märchen als afrikanischen Erzählformen und wird deshalb oft als karibische Version der afrikanischen *griot*-Erzählung betrachtet (vgl. Maximin 1998, S. 72 (6.1.2.)). Der *griot* ist ein Geschichtenerzähler, Sänger und Musiker, der in vielen afrikanischen Gemeinschaften noch heute aktiv ist. Der Ursprung seiner Funktion liegt in der vorschriftlichen Ära des Kontinents, wo allein durch das Erzählen Geschichte(n) und Mythen verbreitet wurden (vgl. Thiers-Thiam 2005, S. 8f. (6.2.6.)). Die Autoren der *Créolité* betonen jedoch, dass lediglich die Form überdauerte, die Inhalte des *conte* aber vollständig auf karibische Realitäten zurückzuführen sind: „[L]e conte créole a construit sa spécificité par l’amalgame original de sources diverses“ (Derive & Rey-Hulman 2001, S. 9 (6.2.6.)). Wichtigstes Merkmal des *conte* ist die starke Allegorisierung ihrer Protagonisten, oft in Form von Tieren, die einzelne soziale Gruppen der sich neu konstituierenden Gemeinschaft repräsentieren (vgl. Antoine 1998, S. 278 (6.2.6.)). Die bekanntesten dieser allegorischen Figuren sind Antoine zufolge Tijean, Bondyé, Dyab, der Zombi, der Magier (*hougan* oder *quimboiseur*), der *marron*, der Krieger und der *dorlis*; unter den Tieren tauchen vermehrt der Hase, der Hund, der Kolibri, das Pferd, die Schlange und die Seeschnecke (*lambi*). Der *conte* diente den Sklaven als eine Form des subversiven Widerstands, indem in ihm die Überlegenheit der europäischen Kolonisatoren ridikulisiert oder ins Gegenteil verkehrt wurde: „[I]ls constituaient, en quelque sorte, le rêve compensatoire d’une race sujette, en montrant la victoire de l’animal rusé sur la force brute, la revanche des petits contre les grands.“ (Bastide [1967] 1996, S. 176f. (6.2.1.)). Ähnlich heißt es auch bei Entiope: „A travers [les contes], ont pu s’exprimer en toute quiétude, à mots couverts, la lutte entre le Maître et l’esclave, la revanche de ce dernier su le premier et l’administration coloniale.“ (Entiope 1996, S. 244 (6.2.1.)). Damit funktionierte der *conte* für die Sklaven als „un lieu d’échappée par rapport au quotidien, un moment où le temps est aboli“ (Hazaël-Massieux 2000, S. 60 (6.2.6.)) bzw. in den Worten der *Créolité*-Autoren als „le lieu de marronnage dedans l’habitation“ (Chamoiseau & Confiant [1991] 1999, S. 74 (6.1.2.)).

eigenen Erinnerungen bis er so viele „bruits et rumeurs tombés de la fin de cette histoire“ (Mah 76) gesammelt hat, dass er sich zunehmend darin verliert: „Ma prétention à l’objectivité s’évertuait dans ce tohu-bohu.“ (Mah 76) Die Vorbehalte Hégésippes alias „Celui qui sert de mari“ gegenüber fantastischen Geschichten werden von Mathieu wieder aufgegriffen, wodurch die Hellsicht Eudoxies bestätigt wird. Sie erkennt die Unmöglichkeit einer zufriedenstellenden Realisierbarkeit der Schreibprojekte ihres Lebensgefährten und im übertragenen Sinne auch Mathieu Béluses, was die Erzählungen der drei Personen zu einer trialogischen Einheit verschmelzen lässt.

Die drei homodiegetischen (oder genauer autodiegetischen) Erzähler, die von sich selbst auch in der dritten Person erzählen) treten in eine Art zeitübergreifende Diskussion ein, die vor Augen führt, dass das Problem der Geschichtsschreibung nicht nur in der Gegenwart besteht, sondern auch schon zum Zeitpunkt der ersten chronikartigen Niederschriften relevanter Ereignisse bestand. Um der Wahrheit näher zu kommen, bedarf es mehr als nur einer Perspektive auf die Ereignisse, was im Falle der Geschichte Ganis auch die von Mathieu Béluse schließlich akzeptierte und praktizierte Imagination miteinschließt. So fabuliert er auf Grundlage der vielen Geschichten, die er gesammelt hat, wie Gani den *Tout-Monde*⁴⁹⁴ begründet, indem er auf den Boden um den Mahagonibaum herum durch Trampelpfade „la figure du monde“ zeichnet, die Welt sozusagen in den Grund der Karibikinsel einschreibt. Afrika, China, Indien und „la Pyramide de Pérou“ dienen ihm als Verstecke, in denen seine Lebensgefährtin Tani ihm Verpflegung und Werkzeuge bereitstellt (Mah 80). Mathieu, der diese Parabel entwirft, verbindet so die Geschichte der Inselbewohner in Vergangenheit und Gegenwart (Indigene, Afrikaner, Europäer, Chinesen und Inder) mit der Figur des flüchtigen Sklaven, wodurch sich in seiner Erzählung Historiographie und Historiopoese überlagern.

Ohne die Zuarbeit jedoch, d.h. die Aufzeichnungen Hégésippes und die Erzählungen Eudoxies, die den Geschichtenerzählern gleichermaßen über die Jahrhunderte hinweg als Grundlage dienten, würde er kaum in der Lage sein, diese allegorische Verbindung zwischen Fakt und Fiktion zu erkennen. Seine Aussage „Je n’allais pas recommencer la sarabande, ajouter au bataclan“ (Mah 85) steht in deutlichem Widerspruch zu der Erzählung, die er erst einige Seiten zuvor aufgeschrieben hat, und seine Schlussfolgerung, dass es sich bei dieser Erzählung nur um eine banale Episode der kolonialen Geschichte handle, steht im Widerspruch zu der zeitentobenen Bedeutung, die die Flucht Ganis und seine Vorhersage eines *Tout-Monde* beinhalten.

Die Unüberwindbarkeit des Gegensatzes zwischen Geschichte und Geschichten, die sich in der Verbindung zwischen Hégésippe und Eudoxie ankündigte, ist bis in Mathieus Zeit hinein nicht aufgelöst. Hierin liegt die Notwendigkeit einer multiplizierten Erzählerschaft begründet, die Mathieu auch auf die nachfolgenden Teile des Romans überträgt, in denen

⁴⁹⁴ Eine ausführliche Erklärung zum *Tout-Monde*-Begriff bei Édouard Glissant findet sich im dritten Analysekapitel dieser Arbeit. Darüber hinaus bieten die Arbeiten von Pessini 1998, Biondi & Pessini 2004, Hess 2006, Colin 2008, Ludwig & Rösberg 2010, Kuhn 2013, Schulz 2014 und Ueckmann 2014 (alle 6.2.6.) eine weitreichende Auseinandersetzung mit diesem Konzept. Zur Unterscheidung des Konzeptes vom homonymen Romantitel wird eine andere Schreibweise für letzteren gewählt: *Tout-monde*.

die Transpersonalität des Erzählers in gleicher Weise funktioniert: über die dialogische Verschränkung der Stimme des Historikers Mathieu Béluse mit den Stimmen der Geschichtenerzähler Longoué, Artémise, Marie Celat und Ida: „[I]ls avaient cassé ma voix“ (Mah 140). Sie geben der „épopée du géreur Beautemps dans les années 1936“ (Mah 95ff.) und der „obscurité de Mani“ (Mah 205) immer wieder neue Richtungen.

Im Unterschied zum ersten Teil jedoch, übernimmt Mathieu im zweiten, „Malendure“, nicht mehr die zentrale Rolle des Geschichtensammlers ein, sondern positioniert sich auf Augenhöhe mit seinen Informanten und Geschichtenerzählern. So beginnt die Geschichte Mahos mit einer Version eines anonymen Erzählers, der die Flucht Mahos aus der Nähe mit verfolgt, ihm beinahe auf den Fersen zu sein scheint, und sogar Einblick in Mahos Gedanken gewährt. Es vermischt sich hier ein heterodiegetischer, auf „l’homme“ (Mah 99) fokalisierter Erzähler mit einem homodiegetischen Beobachter, der gleichermaßen auf den Flüchtenden und dessen Umgebung schaut und sie im Detail beschreibt.

Im Anschluss an diesen Bericht erhält Longoué das Wort. Seine Erzählung vermittelt den Eindruck einer unmittelbaren Augenzeugenschaft, was nicht nur an der autodiegetischen Erzählposition liegt, sondern vor allem auch an der rapportierten Interaktion zwischen Longoué und Maho sowie dessen Geliebter Adoline (Mah 106ff.) abzulesen ist. Seine Erzählung der Flucht Mahos steht jedoch nicht allein, sondern erstreckt sich darüber hinaus auf eine übergeordnete Erzählebene, auf der Longoué mit seinen Zuhörern Mathieu, Thaël und „le troisième entre nous“ (Mah 117) in einen Dialog tritt, wodurch Mathieu Béluse sich in seinen eigenen Bericht einschreibt und sich als übergeordneten Mediator zu tilgen versucht. Es scheint beinahe so, also würde sich Mathieu erhoffen, allein durch seinen Rückzug aus der Geschichte die Erzählungen des anonymen Beobachters, des *quimboiseur*⁴⁹⁵ und Artémises in einen realistischen und historisch nachprüfbaren Rahmen überführen zu können. Diese drei Versionen der Geschichte Mahos stehen unkommentiert für sich. Es ist dem Leser überlassen, sie miteinander in Beziehung zu setzen, sie als Ergänzung der jeweils anderen zu betrachten und sich in der Zusammenschau der drei Erzählungen ein Bild des „géreur embroussaillé“ (Mah 104) zu machen.

Die für den transpersonalen Erzähler beschriebene Funktion der Dezentralisierung historischer und historisierender Perspektivierung wird hier durch einen der homodiegetischen Miterzähler forciert, was dessen anfängliche übergeordnete, beinahe heterodiegetische Position umgehend dekonstruiert und ihn als einen Erzähler neben anderen dekuviert. Dass sich die einzelnen Erzähler hier auf unterschiedlichen zeitlichen Ebenen befinden, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Wie Wolfgang Binder bemerkt, wird durch die Aufteilung der Erzählverantwortung auf zahlreiche Erzähler „die dürre chronologische Oberfläche der Handlung [durchstoßen]“,⁴⁹⁶ sodass zwischen den Zeiten ein Austausch ermöglicht wird, den Mathieu als „chaos de temps“ bezeichnet (Mah 20).

⁴⁹⁵ Als *quimboiseur* werden in der antillanisch-kreolischen Tradition jene Personen bezeichnet, die über heilende, hellseherische und/oder magische Kräfte verfügen.

⁴⁹⁶ Binder 1998, S. 74 (6.2.6.).

Der im letzten Teil des Romans, „Le Tout-monde“, erneut evozierte Gegensatz zwischen offizieller Geschichte und vergessenen bzw. überlagerten Geschichten, zwischen „un qui fait du bruit“ und „un qu’on ne sait pas“ (Mah 223), wird nach und nach aufgelöst. So nimmt sich Mathieu auch hier zunächst zurück und lässt Marie Celat und Ida sprechen, die, so scheint es, sich nur zum Gefallen Mathieus um Kohärenz bemühen. Zudem steht Mathieu bekanntermaßen in einem verwandtschaftlichen Verhältnis zu den beiden Frauen, was die Wahl dieser Informantinnen fragwürdig erscheinen lässt. Angesichts der Bekundung Marie Celats jedoch „[d’]être tranquille, [de] raconter tout au long, comme un historien“ (Mah 171) gewinnt der Leser Vertrauen in die Erzählung. Sie knüpft unmittelbar an den vorherigen Teil an, da Marie Celat sich in die Gedanken Mahos hineinräumt (Mah 171). Sie stellt selbst eine Verbindung zwischen den Protagonisten Maho und Mani her, sodass eine übergeordnete Erzählinstanz hier nicht wirksam werden muss: „[L]e temps d’antan tombe dans le jour d’aujourd’hui.“ (Mah 183) Die Erzählung der Flucht Manis überlässt sie jedoch ihrer Tochter Ida.

Ida positioniert sich dabei in gleicher Weise wie ihre Mutter als unabhängig von der Zeit: „Depuis le temps, j’apprends à dépasser le temps, à courir en avant à partir de ce point d’où tout est parti, si loin derrière nous, si près de nos tourments.“ (Mah 190) Um ihrer Geschichte Struktur zu verleihen, gibt sie in direkter Rede die Erzählungen anderer wieder, wodurch sich hier eine weitere metadiegetische Ebene eröffnet, die der vielfach geschichteten Zeitlichkeit des Romans hinzuzufügen ist. Kommt die Erzählung auf Ida zurück, verfällt sie sogleich wieder in „le désordre, l’errement“ (Mah 201).

Ihre Verwirrtheit kann damit erklärt werden, dass die Geschichte Manis mit der eines anderen Delinquenten, Marny, verflochten ist. So wie hier die Geschichten zweier Personen in nur einer Geschichte aufgehen, sich gegenseitig bedingen und sich wechselseitig überlagern, so sind auch die Geschichten, die Ida als letzte im Stammbaum der Béluse und der Longoué mit sich trägt, unentwirrbar. Für Ida ist nicht mehr ersichtlich, ob Mani und Marny verschiedene Personen sind:

Ainsi n’ai-je pas réalisé si c’était le hasard qui avait désigné leurs deux noms ou si, dans la réserve désordonnée de patronymes qui avait été amassée à notre intention, une même apparence ne s’était pas décidée depuis longtemps pour certains, dont ils étaient. (Mah 206)

Ida ist an einem Punkt in ihrer Geschichte angekommen, an dem sie sich nicht mehr zurechtfindet, und übergibt schließlich ihrem Vater Mathieu das Wort (Mah 211).

Für Mathieu, der sich bis dahin zurückgenommen hatte, ist nun der Moment gekommen, seinem Bedürfnis nach historischer Erklärung nachzukommen. Er sieht die historische Bedingtheit einer Geschichte wie die der drei flüchtigen Sklaven Gani, Maho und Mani begründet in „ce bateau du grand voyage [...] le gouffre-matrice“ (Mah 215), denn nur durch diesen initialen Akt – „cette barque-ci vous dissout et vous rejette dans un non-monde où vous criez“ (Mah 215) – würden Geschichten wie diese notwendig. Es ist für ihn gleichgültig, ob Gani, Maho und Mani oder die Geschichten über sie zuerst da waren, ihre

jeweilige Existenz bedingt die andere: „La raideur à élucider l’histoire cède au plaisir des histoires. L’écriture fragile, si à la fin elle s’affermit, ne fait partout qu’esquisser l’épure. Il faut mériter – deviner à force – ce qui en surgit.“ (Mah 229)

Durch die vielfachen Überlagerungen der zahlreichen homo- bzw. autodiegetischen Erzählerperspektiven entsteht ein „écho infinissable [des] voix“ (Mah 230), das die Modi der Historiographie und der Erzähltradition gleichermaßen vereinnahmt und dem Zweck der Historiopoese unterwirft. Diese spannt schließlich ein Geschichtengeflecht, das räumliche und zeitliche Grenzen zu Gunsten der Ästhetisierung von faktischem Wissen und intuitivem Erleben ignoriert: „[U]ne vérité gonfle dans la masse des événements, contés ou transcrits [...]. [L]e bruit des voix accompagne les signes écrits“ (Mah 229f.). Mathieu begibt sich zurück in die Reihen der Figuren – „je me retrouvais être personnage de livre“ (Mah 214) – und übergibt damit den Anspruch des kontrollierenden und überschauenden Geschichtensammlers und Moderators an „[s]on auteur et biographe“ (Mah 251). Dieser jedoch „n’y trouvera pas sa manière“ (Mah 251), was die beiden schließlich dazu bewegt „de partager la tâche“ (Mah 251), denn auch ihre Stimmen sind nur im Kontext des transpersonalen „relais infini des voix singulières“ (Mah 252) denkbar. Mit Catherine Mayaux und Celia Britton lässt sich eine treffende Schlussfolgerung formulieren: „Loin d’enfermer le réel dans un prisme, ces multiples points de vue semblent [...] étendre le champs de vision et pousser plus loin l’investigation des autres et du monde.“⁴⁹⁷ Der Roman könne so nicht nur „l’importance de la narration relayée“ proklamieren, sondern in seiner Struktur sichtbar machen, „en nous montrant très concrètement qu’un seul narrateur est fatalement insuffisant.“⁴⁹⁸

Diese letzte Schlussfolgerung lässt sich auch auf Édouard Glissants letzten Roman *Ormerod* übertragen. Auch hier werden mehrere Erzähler inszeniert, die sich an der Rekonstruktion der Geschichte beteiligen. Sie sind dabei jedoch nicht so eindeutig zu differenzieren wie in *Mahagony*, da ihre Identität nicht wie in *Mahagony* durch Überschrift aufgeklärt wird, sondern, wenn überhaupt durch sporadische Nomination zu erkennen ist. Dass hier jedoch mehr als ein Erzähler spricht, ist daran abzulesen, dass der Erzähler einen oder mehrere Zuhörer anspricht:

Et c’est ainsi, et c’est comme quoi j’ai parlé plus que tout le ramage que la nuit peut border, plus que jamais vous n’entendez si vous posez vos oreilles sur les chantres que la lune emporte dans les ténèbres, la vieille lune, là-haut là-haut [sic]... (O 30, Herv. d. Vf.)

Zudem werden die Erzählungen des Sprechers unterbrochen, indem die Geschichte hinterfragt oder kommentiert wird. „C’est n’est pas là une description [...]“ (O 149) bemerkt Apocal ungläubig, woraufhin Godby ihm antwortet: „[N]on, c’est comme je vois la chose. J’en ai la liberté, puisque tant d’oubli a passé ces malheurs...“ (O 150) Der Historiker

⁴⁹⁷ Mayaux 1992, S. 359 (6.2.6.).

⁴⁹⁸ Britton 1999b, S. 173 (6.2.6.).

Lavineret hingegen wendet ein: „Mais il y a des archives [...]. Des documents incontestables, des chiffres, des rapports, des mémoires de l'époque, il ne sert à rien de duper les gens avec des chimères...“ (O 151). Trotz dieser Interventionen wird jedoch nicht klar, wer hier für die Geschichte verantwortlich ist. Der autodiegetische Erzähler, der die „bataille de Rabot“ erträumt, gibt sich nicht als einer der drei oder gar ein vierter zu erkennen. Stattdessen fährt er, unbeirrt von den Zwischenrufen, mit seiner Erzählung fort, ohne dass ein deutlicher Übergang markiert würde (O 151ff.). Eine ähnliche Diskussion wiederholt sich zu einem späteren Zeitpunkt, doch auch dort erhält der Leser keine Klarheit über die beteiligten Sprecher und Zuhörer.

Erst in einer Art Nachwort, den „Annexes et Affluents“ wird bestätigt, dass die erzählten Geschichten hauptsächlich durch die *conteurs* Nestor'o und Apocal verantwortet werden. Die Tatsache, dass die Geschichten, die in *Ormerod* erzählt werden, als Dialog zwischen den *conteurs* erkannt werden können, verrät die Präsenz einer weiteren Erzählinstanz, die auf einer diegetischen Ebene oberhalb derer von Nestor'o und Apocal anzusiedeln ist. Sie ist es auch, die vom Versuch Nestor'os, die Spur Flore Gaillards zu finden und zu verfolgen, berichtet, sodass hier eine mehrfache Verschachtelung der Erzähl- und Zeitebenen erkennbar wird. Es bleibt zu spekulieren, dass es sich bei diesem dritten Erzähler um den „ami poète, dont il ne voulut pas donner le nom, qui déparlait tellement à tout propos ou non“ (O 104) handelt, der mutmaßlich mit „Godby le poète“ (O 149) gleichzusetzen ist, der wiederum auf Grundlage zahlreicher Hinweise mit dem Autor des Romans Édouard Glissant assoziiert werden kann.⁴⁹⁹ Er ist der ‚Biphonie‘ des Romans hinzuzufügen und begründet damit die Polyphonie des transpersonalen Erzählers, der sich in *Ormerod* nahe an der Grenze zum transdiegetischen Erzähler bewegt.⁵⁰⁰

Dementgegen steht die Delegation der Erzählungen von Apocal und Nestor'o an weitere Erzähler bzw. in umgekehrter Weise die Absorbierung derer Geschichten in das Geschichtennetz der beiden *conteurs*. So basiert die Erzählung Flore Gaillards auf einem Traum Orestiles. Orestile war ein Freund Apocals in den 1940er Jahren. Er vertraut sich jedoch Godby an, der es sich zur Aufgabe macht, diese erträumte Geschichte niederzuschreiben: „[I]l [se] confia donc à Godby, sans doute parce que celui-ci bénéficiait de la réputation de poésie, du moins de poésie sérieuse et acharnée [...], il [se] confia donc à Godby, qui était capable de comprendre et d'enregistrer“ (O 211f.). Die Tatsache, dass Orestile innerhalb der Erzählung als ursprünglicher Erzähler der Geschichte Flore Gaillards dekuvriert wird, zeugt von einem Verständnis für die Mittelbarkeit historiographischer und historiopoetischer Rekonstruktionen und greift damit in die Funktion des übergeordneten

⁴⁹⁹ Vgl. z.B. „[C]’est vous qui écrivez que le lieu commun est un lieu du monde aha vous ne savez pas que je déchiffrais dans vos livres, vous voyez alentour avec les yeux des livres tout vous paraît funeste et acceptable, fermez le livre et regardez la tourmente“ (O 125); vgl. außerdem das direkte Zitat „sur la carte identitaire du monde [...] la Caraïbe est une zone bleue“ (O 126) aus einem Artikel, der von Glissant verfasst wurde (Glissant 2003, S. 3 (6.1.2.)), und die Assoziation mit Beverly Ormerod, die Bücher über den „ami poète“ verfasste (O 137f.). Schulz weist außerdem darauf hin, dass Godby ein Spitzname Édouard Glissant war (vgl. Schulz 2014, S. 205 (6.2.6.))

⁵⁰⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.1.4.2.

„ami poète“ hinein, der folglich auf die Ebene der beide Erzähler herabgesetzt wird. Die Verworrenheit der gegenseitigen Zuhörerschaft wird an diesem Beispiel besonders deutlich: Während der übergeordnete Erzähler konstatiert, dass die Erzählungen die Niederschrift eines Dialogs zwischen Nestor'o und Apocal darstellen, so erscheinen sie durch die mutmaßliche Personalunion zwischen ihm und Godby plötzlich als indirekte Redewiedergaben, was jedoch durch das zuvor angeführte Streitgespräch, an dem Apocal und Godby gleichermaßen beteiligt sind, erneut negiert wird.

Das Erzählen der Geschichte(n) wird in *Ormerod* also augenscheinlich von mehreren gänzlich unzuverlässigen Erzählern übernommen. In ihrem Dialog siezen sie sich, wodurch nicht selten der Eindruck entsteht, der Leser des Romans würde ebenfalls angesprochen – schließlich dient das Pronomen „vous“ nicht nur der höflichen Anrede, sondern auch dem Plural. Die Anrede wirkt als Appell an die Aufmerksamkeit des Lesers und lädt ihn ein, sich an der erfundenen Erinnerung zu beteiligen, was wiederum als Hinweis auf die *conteur*-Kultur gelesen werden muss.

Es wird deutlich, dass die Kumulation der Erzählerstimmen in *Ormerod* schließlich dazu führt, dass die heterodiegetische Autorität nur eines Geschichtenerzählers nicht mehr als verlässliches Konzept verstanden werden darf und verleitet dazu, Geschichte im Sinne der Auffächerung der Perspektiven als situiert zu akzeptieren. Sie führen in ihrem Streit vor Augen, inwieweit Historiographie und Historiopoese als Produkte einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit entstehen, was den Anspruch beider Medien auf eine direkte Referenzbeziehung zur Vergangenheit negiert. Vielmehr verberge sich Geschichte nicht hinter dem Dokument, sondern zwischen den zahlreichen materiellen und immateriellen Spuren, die geblieben sind.

An dieser Stelle lässt sich eine Brücke zwischen der Implementierung eines trans-personalen Erzählers, der sich durch seine dialogische Konzeption auszeichnet, und der Historiographiekritik Frank Ankersmits herstellen. Für Ankersmit ist die Historiographie stets eine fragmentarische Rekonstruktion, da der Historiker nicht mehr nach dem großen Ganzen, nach der Wahrheit hinter den vielen Quellen sucht, sondern die Undurchsichtigkeit, die Unvollständigkeit des Bildes der Vergangenheit akzeptiert, die auf der Zusammenschau zahlreicher Quellen und deren Interpretation begründet ist. Um diese Position zu veranschaulichen, vergleicht Ankersmit Geschichte mit einem Baum: Während der positivistische Historiker versuche, den Stamm anhand eines gefallenen Blattes zu bestimmen, konzentrierte sich der postmoderne Historiker auf das Blatt selbst. Die einzelnen Blätter nämlich seien nur über die Zweige miteinander verbunden und verlieren, sobald sie fallen, jeglichen Kontakt zu den anderen Blättern. Der Historiker könne aber nur die einzelnen Blätter aufheben. Der Platz, den sie am Baum einnahmen, könne nicht ermittelt werden, wodurch lediglich ihre Gestalt von Interesse sei.⁵⁰¹ Die Verwendung einer Parabel zur Erklärung einer wissenschaftlichen Disziplin ist bezeichnend, denn sie bestätigt den

⁵⁰¹ Vgl. Ankersmit 1989a, S. 149f. (6.2.2.)

metaphorischen Charakter jedweder Geschichtsdarstellung. Wie die gefallenen Blätter um den Baum liegen die zahlreichen Versionen historischer Rekonstruktion nebeneinander. Ordnung und Hierarchie können nicht mehr rekonstruiert werden, weshalb der Dialog, der zwischen den einzelnen Fragmenten hergestellt werden kann, an Bedeutung gewinnt.

4.1.3.4. Zusammenfassung

Die Unmittelbarkeit historischer Erfahrung, die der Leser mit dem transpersonalen Erzähler erfährt, erlaubt ihm, ein Verständnis für die Perspektivgebundenheit der Vergangenheit zu erlangen, indem er durch den steten Wechsel der Erzählperspektive dazu angehalten wird, aus der Kontrastierung und Harmonisierung offizieller und individueller Geschichte(n) andere historische Einsichten zu gewinnen. Die Nähe zu den erlebenden Individuen lässt ihn dabei gewissermaßen an der „Wahrheitsfindung“ mitwirken.

Die Beispiele des kumulativen transpersonalen Erzählers in *La Montagne d'ébène* und *Des Hommes libres* fördern das Bewusstsein für „Reibungseffekte“⁵⁰² in der Geschicht(s/en)vermittlung, die auf die Segmentierung der Erzählung⁵⁰³ zurückzuführen sind, was schließlich in die Darstellung der Geschichte als „entchronologisiertes, fragmentiertes und kontingentes Geschehen“⁵⁰⁴ mündet. Damit stellt sich der kumulative transpersonale Erzähler als revisionistisch im Sinne Ansgar Nünning dar. Diese Reibungseffekte sind dabei alles andere als unerwünscht, denn, so halten Vera und Ansgar Nünning fest:

Eine multiperspektivische Auffächerung eines Geschehens gewinnt insbesondere dann an Relevanz, wenn es deutliche Divergenzen in der Beurteilung derselben Ergebnisse, Figuren, Räume, Sachverhalte, Themen oder Weltanschauungen gibt und die Einzelperspektiven deshalb nicht ohne weiteres synthetisierbar sind.⁵⁰⁵

Geschichtliche Zusammenhänge werden defamiliarisiert,⁵⁰⁶ indem die zahlreichen Perspektiven einander nicht nur kontrastiv gegenübergestellt werden, sondern ansatzweise sogar inkompatibel miteinander sind: „Die kontrastierenden Darstellungen derselben Ereignisse entlarven die einzelnen Erzählungen als subjektiv verzerrte Bilder der fiktionalen Wirklichkeit.“⁵⁰⁷ Die Bedeutung des transpersonalen Erzählers besteht also darin „identitätsbildende Deutungsmuster diskursiv [zu] erörtern, in Frage [zu] stellen oder [zu] negieren“,⁵⁰⁸ indem sie eine „dialogisierte bzw. pluralisierte“⁵⁰⁹ und folglich demokratisierte Darstellung von vergangenen Realitäten im Bereich des Historiopoetischen ermöglicht. Carola Surkamp

⁵⁰² Vgl. Nünning & Nünning 2000, S. 19 (6.2.4.) die sich hier auf die Arbeit von Uwe Lindemann beziehen (vgl. Lindemann 1999, S. 49ff. (6.2.4.)).

⁵⁰³ Nünning 1995, S. 271 (6.2.4.).

⁵⁰⁴ Ebd., S. 270.

⁵⁰⁵ Nünning & Nünning 2000, S. 19 (6.2.4.).

⁵⁰⁶ Vgl. Nünning 1995, S. 271 (6.2.4.).

⁵⁰⁷ Surkamp 1998, S. 165 (6.2.4.).

⁵⁰⁸ Nünning 1995, S. 271 (6.2.4.).

⁵⁰⁹ Surkamp 1998, S. 165 (6.2.4.).

schlussfolgert, dass „durch die große Zahl an Einzelperspektiven, welche einander in ihrem Wahrheitsanspruch relativieren, sowie die fehlende Integrationsinstanz auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung insgesamt die Vorstellung von ‚einer‘ Geschichte unterminiert [wird].“⁵¹⁰ Dies entspricht der Forderung der neueren Geschichtstheorie und auch der karibischen Historiographiekritik nach einem Umdenken und einem Umgestalten von Geschichte durch Integration von Geschichten, sodass hegemoniale Diskurse nicht nur ergänzt, sondern auch überlagert werden, um deren bislang angenommene Allgemeingültigkeit zu dekonstruieren.

Die in *L'Esclave vieil homme et le molosse* und *Le Fils du filaos* zum Ausdruck gebrachte Introvertiertheit, die sich sowohl auf die Verbundenheit eines Individuums mit seiner Umgebung und seiner Gemeinschaft konzentriert als auch das Selbstbewusstsein marginaler Individuen und Gemeinschaften in den Blick nimmt, kann im übertragenen Sinne als literarische Manifestierung des Glissant'schen Gedankens eines *Tout-Monde* betrachtet werden, d.h. einer Welt, in der Zeiten und Orte ungeordnet miteinander in Verbindung stehen. Die Autoren verweisen damit indirekt auf die zentrale Thematik postmoderner Geschichtsschreibung, demnach Geschichte nicht als konkretes Ergebnis eines Forschungsprozesses betrachtet werden darf. Vielmehr müsse der Erfahrungscharakter hervorgehoben werden, der es jedem Einzelnen erlaubt, Geschichte für sich zu definieren und sie in seine Gegenwart zu integrieren. Diesen Aspekt hebt Ansgar Nünning für den revisionistischen historischen Roman hervor, demnach die Diskontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch das im Roman exponierte „temporale und weltanschauliche Spannungsverhältnis zwischen dem Geschehen auf der diegetischen Ebene und der Erzählergegenwart“⁵¹¹ aufgezeigt wird. Sowohl Ansgar Nünning als auch Édouard Glissant führen damit die Notwendigkeit einer Subjektivierung der Geschichte, die der Objektivierung im historiographischen Diskurs entgegengestellt wird, deutlich vor Augen. Gerade weil in den Texten eine objektiv berichtende Instanz fehlt, wird der Stellenwert der Selbstwahrnehmung des historischen Subjekts gegenüber der Fremdwahrnehmung (durch Zeitzeugen und den Historiker) deutlich hervorgehoben und damit die Gleichberechtigung schriftlicher und nicht-schriftlicher Quellen angemahnt. Damit einher geht die Aufhebung der Hierarchisierung zwischen Geschichte und Geschichten, zwischen *histoire* und *mémoire*.

In diesem Kontext erscheint Geschichte als stets ausgehandelt und auf dialogischen oder polylogischen Streitgesprächen basierend, was in *Mahagony* und *Ormerod* sowohl auf der Ebene des *récit* als auch der des *discours* vor Augen geführt wird. Die Identifizierung nur eines Sprechers, der die Erzählverantwortung trägt, wird vollständig negiert, indem diese augenscheinlich übergeordnete Instanz sich als Gesprächspartner oder Moderator aktiv an der historischen Diskussion beteiligt, und das, ohne sich die Möglichkeit zu erhalten, die aufgegebene Hierarchie wiederherzustellen. Die in *Ormerod* zudem erzeugte Überlagerung und Vermischung der Stimmen führt vor Augen, dass dieser Dialog nicht zwangsläufig

⁵¹⁰ Ebd., S. 182.

⁵¹¹ Nünning 1995, S. 270 (6.2.4.).

geordnet und kohärent erfolgen muss, um historischen Sinn zu bilden. Vielmehr wird durch das vokale Chaos die Undurchdringlichkeit der Vergangenheit angezeigt, die jedweder Ordnung widerspricht.

4.1.4. Transdiegetische Erzählerdestabilisierung

Im Vergleich zu den vorhergehend beschriebenen Erzähler-Typen stellt der transdiegetische Erzähler eine weitere Steigerung des Infragestellens historischer Wahrheiten und der Souveränität retrospektiv historisierender Subjekte dar. Er zeugt von dem Anliegen, die Textualität und Konstruiertheit einer historischen Erzählung vor Augen zu führen und damit die Grenzen des Mediums Text hervorzuheben. Damit greift er die zentralen Kritikpunkte der narrativistischen Geschichtstheorie auf und stellt sie sowohl explizit als auch implizit zur Schau. Dieser Effekt wird erreicht, indem der Erzähler sich von seiner distanzierten berichtenden Position löst und sich frei auf verschiedenen Niveaus der Erzählung bewegt. Die von Gérard Genette beschriebenen Erzählniveaus innerhalb und außerhalb der Handlung werden negiert und derart miteinander verwoben, dass eine analytische Separierung unmöglich scheint. Der stete Wechsel zwischen dem Innerhalb und dem Außerhalb der Erzählung, dem Innerhalb und dem Außerhalb der Handlung, aber auch – und das ist der entscheidende Unterschied zum transpersonalen Erzähler – dem Innerhalb und dem Außerhalb des Textes, ist das besondere Kennzeichen des transdiegetischen Erzählers. Die „Explizität der erzählerischen Vermittlung“⁵¹² durchbricht konventionalisierte Grenzen zwischen Autor, Erzähler und Protagonist und untergräbt dadurch die Autorität des Erzählers sowie die Verlässlichkeit des Textes.

Aufgrund seiner Unstetigkeit bietet der Erzähler keinerlei Orientierung für den Leser, der damit gezwungen ist, den historischen Sinn aus dem Erzählten völlig selbständig zu extrahieren und dabei den Unwillen zur Verantwortungsübernahme durch den Erzähler zu berücksichtigen. Ein Vergleich mit dem oft beschriebenen *unreliable narrator* liegt nahe.

Der Begriff des *unreliable narrator* wurde 1961 von Wayne C. Booth in seiner Studie *The Rhetoric of Fiction* eingeführt und bezieht die Glaubwürdigkeit des Erzählers auf die Übereinstimmung mit Normen des Erzählens, die außerhalb des Textes beim Autor oder der Gemeinschaft allgemein liegen: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not.“⁵¹³ Booth impliziert damit eine nachweisbare Präsenz des Autors in seinem Text, wenn nicht sogar die Identität von Erzähler und Autor,⁵¹⁴ da er von einer direkten Übertragbarkeit extratextueller Werte und Normen auf die Textebene ausgeht und deren Parodisierung, Widerlegung, Verunglimpfung oder anderweitige

⁵¹² Ebd., S. 278.

⁵¹³ Booth 1961, S. 158f. (6.2.3.).

⁵¹⁴ Booth schreibt zur Definition des „implied author“: „[The real author] creates not simply an ideal, impersonal ‚man in general‘ but an implied version of ‚himself‘ that is different from the implied authors we meet in other men’s works. [...] However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe [i.e. the implied author].“ (Booth 1961, S. 70f. (6.2.3.))

Entstellung zum zentralen Merkmal des *unreliable narrator* macht. In der Folge gab es zahlreiche Studien, die sich mit der Definition eines unzuverlässigen und/oder unglaubwürdigen Erzählers befassten haben und diesen in zahlreichen Romanen nachzuweisen versuchten. Ansgar Nünning bemerkt hierzu jedoch einschränkend:

Anstatt die textuellen Signale zu benennen, die den Eindruck mangelnder Glaubwürdigkeit hervorrufen, verwenden die meisten Erzähltheoretiker mehr oder weniger vage Umschreibungen oder Sprachbilder, die die Mechanismen der textuellen Kommunikation allerdings nicht recht zu erhellen vermögen.⁵¹⁵

In seiner Studie *Unreliable Narration* unternimmt Ansgar Nünning folglich den Versuch, charakteristische Merkmale des *unreliable narrators* zu formulieren, die im Text selbst vorhanden und nachweisbar sind. Als zentrale, strukturell nachweisbare Merkmale des *unreliable narrator* nennt er die autodiegetische Erzählsituation, die Häufung subjektiver und zuweilen auch polarisierender Aussagen und Kommentare (oftmals auch in langen Monologen), sowie die fortwährende „unfreiwillige Selbstentlarvung des Erzählers“ durch Widersprüchlichkeiten zwischen Wahrnehmung der Handlung durch den Leser und Wahrnehmung bzw. Bewertung der Handlung durch den Erzähler.⁵¹⁶ Darüber hinaus weist Nünning darauf hin, dass weder ein textimmanenter noch ein moralischer noch ein objektivistischer Bezugsrahmen zur Erfassung der Glaubwürdigkeit eines Erzählers sinnvoll sei, da sie als unveränderbare Normen der subjektiven Interpretation des Lesers nicht zwangsläufig entsprechen.⁵¹⁷

Einen kognitiven bzw. rezeptionsorientierten Ansatz⁵¹⁸ entwickelnd überträgt Nünning die Verantwortung für die Bewertung des Erzählers als unglaubwürdig damit dem Leser, der die Widersprüche und Falschaussagen des Erzählers für sich als solche erkennen muss, um sich der Unzuverlässigkeit der Erzählung bewusst zu werden. „Das bedeutet, dass ein Erzähler nicht an sich unglaubwürdig [ist], sondern dass es sich dabei um eine Feststellung des Betrachters handelt, die historisch, kulturell und letztlich sogar individuell stark variieren kann.“⁵¹⁹ Bei der *unreliable narration* handelt es sich also um ein relationales oder interaktionales Phänomen, das sich an der Vereinbarkeit der „Weltsicht des Erzählers [und] dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten“ bemisst.⁵²⁰

Bei dem Phänomen des transdiegetischen Erzählers hingegen handelt es sich nicht primär um eine Entscheidung der Frage nach Glaubwürdigkeit und Verlässlichkeit, sondern um die Bedeutung der mehrfach wiederholten Grenzüberschreitungen zwischen Figuren-, Erzähler- und Autorenebene für den Handlungsverlauf. Diese Transgressionen stellen allein noch keine Intention zur Falschaussage oder Widersprüchlichkeit dar; genauso wenig kann

⁵¹⁵ Nünning 1998, S. 15 (6.2.4.). Ein Überblick über die unterschiedlichen Beiträge zum *unreliable narrator* ist bei ebd., S. 8ff. und ders. 1999, S. 53f. (6.2.4.) zu finden.

⁵¹⁶ Nünning 1998, S. 6, S. 17ff., 27ff. (6.2.4.).

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 20ff.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 26.

⁵¹⁹ Ebd., S. 25.

⁵²⁰ Ebd.

mit dem transdiegetischen Erzähler eine systematische Abweichung vom faktisch-historischen Wissen bzw. von gesellschaftlichen Werten und Konventionen konstatiert werden. Vielmehr forciert der transdiegetische Erzähler eine Übertragung der Interpretationsverantwortung auf den Leser, der das Ausgesagte nicht auf seine Unvereinbarkeit mit unterschiedlichen Wertesystemen hin untersucht, sondern vielmehr dazu angehalten wird, die Gemachtheit von (historischem) Wissen und Text zu erkennen, indem die Trennung zwischen Objekt und Subjekt aufgebrochen wird. Die so erzeugte Inkohärenz der Erzählung muss als Hinweis auf die eingeforderte Mitautorschaft des Lesers auf einer meta-historiographischen bzw. metapoetologischen Ebene verstanden werden.

Somit besteht zwischen dem von Ansgar Nünning beschriebenen *unreliable narrator* und dem hier vorgestellten transdiegetischen Erzähler nur in Hinblick auf das Verhältnis des Textes zum Leser eine beschreibbare Parallele. In gleicher Weise wie der *unreliable narrator* versucht auch der transdiegetische Erzähler beim Leser eine gewisse Sensibilität für Textkonstruktionsmechanismen zu erzeugen. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch in Hinblick auf die angenommene Intention zur Implementierung eines derart transgressiven Erzählermodells. Steht bei Nünnings *unreliable narrator* die Frage nach der Glaubwürdigkeit der erzählten Inhalte im Vordergrund, so verlagert sich der Fokus beim transdiegetischen Erzähler hin zum Erkennen der Hermeneutik der Historiographie, die jedoch nicht in die Feststellung von Wahrheit oder Unwahrheit, Wahrscheinlichkeit oder Glaubwürdigkeit mündet, sondern vielmehr den Prozess der Wahrheitsproduktion im historiographischen Diskurs (und anderen realistischen oder mimetischen Schreibmodi) in den Blick nimmt.

Im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Erzählertypen stehen beim transdiegetischen Erzähler weniger die erzählten Inhalte im Vordergrund, sondern vielmehr seine intendierte „dissociation égologique“,⁵²¹ die als wichtiges Konstruktionskriterium der im Roman exponierten historischen und gegenwärtigen Welten fungiert. Die Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtsschreibung erfolgt mittels Reflexion, Erinnerung und Rekonstruktion durch die im Roman handelnden Subjekte, sowohl auf extra- als auch intradiegetischer Ebene.

Die Erkennbarkeit der Grenzüberschreitungen zur Ebene des Autors hin kann dabei sehr explizit sein oder auch nur angedeutet werden. Im Falle der „flagranten Autorenidentifikation“ besteht die Gefahr eines Verfallens in den Autor-Erzähler-Trugschluss, der für den Erzähler in der Historiographie kennzeichnend ist. Dem kann nur insofern entgegengewirkt werden – und dies soll exemplarisch mit Pierre-Yves Panors Roman *Coralie X* gezeigt werden –, als diese Identifikation als stilistisches Mittel erkennbar gemacht wird, sei es in Form von metanarrativen Erläuterungen oder aber durch ein Bewusstmachen narratologischer Kategorien und deren Nichtvereinbarkeit mit Akteuren der realen Welt.

Für die „metanarrativen Autoreninterventionen“ in *Mahagony* und *Tout-monde* von Édouard Glissant, *Biblique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau und *Le Partage des*

⁵²¹ Hiromatsu 2009, S. 149 (6.2.6.).

ancêtres von Jean Bernabé besteht die Gefahr des Autor-Erzähler-Trugschlusses nicht, da hier ein noch höheres Maß an narratologischer und metahistoriographischer Aufmerksamkeit festzustellen ist, sodass die Transdiegese als stilistisches Mittel erkannt werden kann. Dies ist daran zu erkennen, dass hier nicht der Autor eine Gleichsetzung mit dem Erzähler suggeriert, sondern der Erzähler stets danach strebt als Autor des Textes, in den er eingebettet ist, anerkannt zu werden. Isao Hiromatsu bezeichnet diese ambivalente Zwischenstufe mit Michel Foucault⁵²² als „Fonction-Auteur“, und beschreibt seinen Wirkungsbereich als eine „zone de ‚réalité‘“, ⁵²³ was darauf schließen lässt, dass eine Zugehörigkeit zur außersprachlichen Realität nur sehr authentisch suggeriert wird, anstatt diese Schwelle vollends zu überschreiten.

Als eine Sonderform der subtilen Autorenintervention stellt sich der bei Daniel Maximin in *L'Isolé soleil* nachweisbare „polybiographische Erzähler“ dar. Hier schreibt sich der Autor nicht über ein Alter Ego in seinen Text ein, sondern hinterlässt in jeder seiner erzählenden Figuren einen Hinweis auf sich selbst, sodass er stets in die Erzählung eingreifen kann ohne sofort als Autor identifiziert zu werden. Seine Stimme wird nur in der Polyphonie der Erzählerfiguren hörbar.

4.1.4.1. Flagrante Autorenidentifikation in *Coralie X* (Panor)

Im Vergleich zum transhistorischen und transpersonalen Erzähler zeichnet sich der transdiegetische durch eine exponentielle Komplexität aus, was jedoch nicht bedeutet, dass er nur bei renommierten Autoren bzw. in vielschichtigen Erzählungen anzutreffen ist. Der Roman *Coralie X* des martinikanischen Autors Pierre-Yves Panor weist mehrere Erzähler einschließlich eines homonymen „Panore“ auf, deren Erzählungen sich so weit überlagern, dass die Erzählerfiguren an mehreren Stellen miteinander verschmelzen.

Im Prolog ist ein erster Erzähler anzutreffen, welcher als Alter Ego des Autors betrachtet werden kann. Der Prolog ist hierbei nicht explizit vom Rest der Erzählung abgetrennt, sondern umfasst die ersten Kapitel des Romans. Diese unscharfe Trennlinie erlaubt es dem Ich-Erzähler schon gleich zu Beginn, sich sowohl als außenstehender Beobachter zu positionieren, als auch als Teil der Geschichte zu identifizieren. Die Prologkapitel dienen ihm als Plattform, seine Motivation für das Geschichte(n)schreiben zu erläutern:

Alors je prends ma plume imaginaire et de l'encre de mon âme de troubadour tourmenté, j'écris sur les feuilles des jours qui naissent [...]. J'écris pour toi ô mon île [...]. Et mes mots collés, architecturés en plaidoyer pour le progrès social, la paix et le bonheur de mon pays merveilleux [...]. (CX 22f.)

Im folgenden Abschnitt kündigt sich eine latente Identifizierung mit dem Autor Pierre-Yves Panor an, wird aber nicht als solche vorgeführt: „Et les pages se transforment tour à tour en ode de marche pour que la modernité ne nous brise point, en recueil apologétique de

⁵²² Vgl. Foucault 1994 (6.2.2.).

⁵²³ Hiromatsu 2009, S. 150 (6.2.6.).

Coralie, la fondatrice, le *nannan péy*, la femme *djok*, la *matadò kréol*, en roman qui invite sur le grand Morne Gommier“ (CX 23). Selbst die Erwähnung von „ces pages, 176 pages“ (CX 34) im zweiten Kapitel kann angesichts der tatsächlichen Länge des Romans von 168 Seiten als metanarrativer Kommentar des extradiegetischen Erzählers gewertet werden, der lediglich seine Erzählung einleitet und Kontakt zum Leser herzustellen versucht. Dies ist insofern plausibel, als der Erzähler den Leser anschließend durch die Verwendung des Personalpronomens „nous“ als Bestandteil der im Roman entworfenen martinikanischen Gemeinschaft anerkennt: „*Notre Martinique plonge chaque jour davantage dans l’antre vorace et affamée de la modernité.*“ (CX 9, Herv. d. Vf.)

An dieser Stelle lässt sich eine erste Grenzüberschreitung festmachen, die jedoch nicht gänzlich vollzogen wird. Die vom Erzähler auf den folgenden Seiten beschriebenen Probleme, die die Moderne auf der Insel verursacht hat, können als Echo der Stimme des Autors Pierre-Yves Panor gewertet werden, da er sich als Bewohner der Insel zu dieser Zeit mit ihnen konfrontiert sieht: „*Nos coutumes, nos bonnes vieilles traditions se meurent, terrassées par les mauvais côtés du progrès, des évolutions, du modernisme, de l’économie technicienne de consommation.*“ (CX 9) Die Menschen, die in dieser Zeit und unter diesen Bedingungen leben, bilden nichts weiter als „*une société déshumanisée, déculturée, exsangue, languissante*“ (CX 10); die einstige Ordnung zerfällt zunehmend in ein Chaos, „*[!]e désarroi, l’angoisse, le mal-être, s’installent crescendo.*“ (CX 10) Der Autor wird jedoch an keiner Stelle namentlich erwähnt oder anderweitig mit dem „nous“ in Verbindung gebracht, sodass die Identifikation des Ich-Erzählers mit dem Autor hier nur angedeutet, aber nicht explizit angezeigt wird.

Das nachfolgend zu bemerkende Hinübergleiten des Ich-Erzählers in die Erzählung, ohne jedoch den Prolog schon vollends zu verlassen, bekräftigt diesen Eindruck. Der Erzähler berichtet von seinem „Tonton“ als seinem Mentor (CX 14), der ihm vor Augen führt, wie sehr seine Mitmenschen dem Vergessen anheimfallen: „*Il pense que pour améliorer notre société, l’Homme Martiniquais doit plonger son regard dans les modes de vie d’autrefois, y puiser des enseignements dans ce qu’il avaient de positif, et l’enseigner aux jeunes générations.*“ (CX 11) Wie sein Onkel fürchtet der Erzähler sich vor „le grand chaos“, einem Zustand absoluter Haltlosigkeit, einem anarchistischen Dasein, einer Welt „*complètement désacralisé*“ (CX 12ff.). Den einzigen Ausweg sieht er in der Rückbesinnung auf Wissen und Werte vergangener Generationen. Der Wille des Erzählers nicht nur sich, sondern auch andere zu schützen, ist groß, doch sieht er sich außerstande das zu leisten: „*Mais je ne sais pas trop quoi faire. [...] Je ne suis ni politique, ni ecclésiastique, ni professeur, ni journaliste, ni même conteur [...]. Je n’ai qu’une âme de poète, seulement une âme de poète!*“ (CX 20) Ihm bleibt nur das Anschreiben gegen das Vergessen.

Mit diesem Vorsatz zeigt sich die metanarrative Dimension des Romans, der seine eigene Entstehung bezeugt und begründet. Der so exponierte autoreferentielle Charakter des Textes ist nicht gleichzusetzen mit einer im Roman konstatierten Autorenschaft, sondern ist Ausdruck der Aufmerksamkeit gegenüber der textimmanenten Wirkkraft, die sich auf den Leser übertragen kann. Der Erzähler setzt sich nicht mit dem Autor gleich, sondern vergleicht

sich mit ihm und eifert ihm nach. Die poetische Exposition seiner Schreibmotivation widerspricht dem Auto-Erzähler-Trugschluss. Die Wiederholung des Satzes „Oui, j'écris, j'écris encore et encore sans vouloir m'arrêter!“ (CX 22) als „Alors je continue... J'écris encore et encore sans vouloir m'arrêter!“ (CX 23) erinnert an einen Refrain, der die Handlung eines Liedes begleitet und den Zuhörer immer wieder zur Aufmerksamkeit aufruft.

Neben dem Prolog-Erzähler treten zwei Protagonisten als Erzähler in Erscheinung, die beide die gleiche Geschichte erzählen, jedoch zu unterschiedlichen Zeiten und vor unterschiedlichen Zuhörern: Nicolas und seine Großmutter. Diese mehrfach geschachtelten Meta-Erzählungen werden dabei immer wieder von Einschüben und Exkursen unterbrochen. Die so erzeugte Redundanz resultiert in einer konsekutiven Überblendung der verschiedenen Erzählebenen und erzeugt damit die für den transdiegetischen Erzähler charakteristische Komplexität und Dynamik.

So beginnt Nicolas, seiner Frau Cristal die legendäre Geschichte der Stadtgründerin von Morne Gommier, Coralie, zu erzählen: „Alors il lui raconta la glorieuse histoire de la fondation du village par cette maîtresse femme dans laquelle chaque villageois se reconnaissait“ (CX 106). Ihr Geist, so Nicolas, umgebe alle Bewohner des Morne Gommier, auch die zugewanderten, wie die aus Trinidad stammende Cristal. Ohne eine klare Trennlinie gleitet die Erzählung nun in der Zeit zurück, Nicolas ist nicht länger der Erzähler, sondern Zuhörer seiner Großmutter. In Kapitel 10 noch scheint es, als würde Nicolas die Geschichte seiner Frau Cristal erzählen, doch schon in den darauffolgenden Kapiteln 11 und 12 der Coralie-Erzählung ist Nicolas' Großmutter als Erzählerin genannt; der junge Nicolas ist durch Nachfragen als Zuhörer sichtbar. In den Kapiteln 13 und 14 wiederum ist kein Erzähler festzustellen, es ist, als würde sich die Geschichte von Coralie verselbständigen.

Die unstete Erzählsituation versetzt die Figuren Nicolas und Cristal sowie den Leser gleichermaßen in die Rolle des Publikums. Sie erleben die Geschichte der Sklavin neu und transportieren sie in ihre eigene Gegenwart. So erklärt beispielsweise Nicolas: „J'aurais tant voulu la connaître, lui dire merci“ (CX 153). Als Erwachsener widmet er ihr ein Loblied und verehrt sie als Heldin – „la femme guerrière, la *matadò*, la femme poteau mitan [...]. Femme de conviction, femme engagée“ (CX 153f.). Er forscht zu ihr in Archiven und Geschichtsbüchern „pour [la] trouver, [la] connaître, [la] voir, [la] sentir“ (CX 154), hört sich Geschichten, Erinnerungen, *contes* und Legenden an (CX 155f.) und versteht „tous ces vestiges, comme des indices, des preuves“ (CX 157). Sowohl wissenschaftliche Dokumente als auch mündliche Quellen werden von ihm als gleichberechtigt angesehen, da er nur so seinem Idol näher kommen kann: „[P]our que toujours, tu restes vivante dans nos mémoires“ (CX 157f.). Eine ähnlich intensive Verbindung stellt sich durch die Erzählung auch zwischen Cristal und Coralie ein. Nicolas' Frau durchläuft eine „merveilleuse métamorphose“ (CX 164), an deren Ende sowohl ihr Körper als auch ihr Geist von Coralie durchdrungen werden: „[E]lle en était heureuse et fière.“ (CX 164).

Die starke Verbundenheit zwischen Coralies Vergangenheit und der Gegenwart der Protagonisten bzw. des Autors wird am Ende der Erzählung noch einmal explizit sichtbar gemacht, indem Coralie den gleichen Nachnamen trägt wie der Autor:

La citoyenne Coralie âgée d'environ 49 ans, domiciliée dans la commune de Marin et inscrite précédemment au registre matricule des esclaves sous le n° 142m s'est présentée devant nous le 25 juin 1848 et a reçu le nom de PANORE. (CX 150)

Sie gilt damit nicht nur dem erzählenden Nicolas und seiner Frau Cristal als Vorfahrin, sondern ebenso dem Autor Pierre-Yves Panor, was das Oszillieren des Erzählers zwischen der intra- und extradiegetischen Position durch einen Sprung in die extratextuelle Ebene erweitert und in Zusammenschau mit dem Prolog einen durchlässigen Rahmen bildet.

4.1.4.2. Metanarrative Autoreninterventionen in *Mahagony* (Glissant), *Tout-monde* (Glissant), *Biblique des dernier gestes* (Chamoiseau) und *Le Partage des ancêtres* (Bernabé)

Obwohl Édouard Glissants Roman *Mahagony* bereits als Beispiel für den transpersonalen Erzähler herangezogen wurde, muss auch die transdiegetische Dimension der mehrfach aufgespaltenen Erzählerfiguren hier eine genauere Untersuchung erfahren. *Mahagony* ist nicht der erste Roman von Édouard Glissant, in dem die Erzählinstanz gleichermaßen auf der intradiegetischen Ebene der Figuren, der extradiegetischen Ebene eines heterodiegetischen Erzählers und der extratextuellen Ebene des Autors anzutreffen ist. *Mahagony* ist jedoch insofern von großem Interesse, als die hier inszenierte komplexe Vermehrung der Erzählinstanzen mehrfach umgekehrt wird, wodurch die Verlässlichkeit, die die Identifikation mit dem Autor zunächst suggeriert, sich als raffinierter narratologischer Spannungseffekt, als „instrument expérimental [...] d'[une] exploration de la forme“⁵²⁴ offenbart. Deborah Hess spricht im Zusammenhang mit dieser „fusion de l'objet et du sujet“ von einem „dépassement de la logique traditionnelle“.⁵²⁵ Damit avanciert das Phänomen der Transdiegese von einem die Handlung begleitenden und auch lenkenden Effekt zum zentralen Thema des Romans.

Dies lässt sich an der Überlagerung von Mathieu Béluse in der Rolle als Romanfigur und als Erzähler und die damit einhergehende Rollenverschiebung des „chroniqueur“ vom Erzähler zum Autor deutlich ablesen. So beginnt der Roman mit einer Reflexion eines Ich-Erzählers, der sich als „jeune homme“ zu erkennen gibt und nach und nach mehr Hinweise auf seine Identität mit der Glissant'schen Romanfigur Mathieu Béluse einstreut. Zunächst bemerkt er sehr unspezifisch, „[qu']un raconteur d'histoires [...] m'allait prendre bientôt [...] pour personnage de ses récits“ (Mah 18), bevor er präzisiert: „[U]n auteur accablé d'un avenir dont il avait mémoire me devait prendre pour type et modèle de ses explorations au maelström de notre temps passé“ (Mah 21). Die hierin untergebrachte Anspielung auf die

⁵²⁴ Mayaux 1992, S. 360 (6.2.6.).

⁵²⁵ Hess 2006, S. 243 (6.2.6.).

von Glissant in seinem *Discours antillais* evozierte „*vision prophétique du passé*“⁵²⁶ als „un avenir dont il avait mémoire“ (Mah 21) ergibt zusammen mit dem nächsten intertextuellen Hinweis auf *La Lézarde* und *Le Quatrième siècle* (Mah 22) ein für den Leser Glissants zu entschlüsselnde Identität zwischen dem Ich-Erzähler in *Mahagony* und der Romanfigur Mathieu Béluse.

Diese Wesenseinheit nun einmal etabliert, sagt sich der Erzähler sogleich wieder von seinem Alter Ego los:

Puisque j'étais le fil, je pouvais aussi bien devenir le révélateur. [...] Si pour moi j'allais bientôt mourir sous les espèces d'un héros de roman, du moins continuerais-je d'être le chercheur qui bute sur la date, étudie le paysage, décrit l'outil. (Mah 22f.)

Als Erzähler erlebt Mathieu Béluse nun eine neue Freiheit, die es ihm erlaubt, sich als selbstständige Persönlichkeit zu behaupten. Er sieht sich in der Lage „[de] prendre le relais de celui qui m'avait ainsi portraituré“ (Mah 25) und sogar „[de] lui opposer des leçons de clarté“ (Mah 76). Um seiner Rolle als Figur vollends zu entkommen, nimmt sich der Erzähler nun vor „de rêver au récit que je pourrai un jour opposer à la masse de temps éperdu (ce maelström) où on m'avait inclus [...] pour [...] m'y rendre caduc ou [...] non nécessaire.“ (Mah 26) Und mehr noch: Er imaginiert, dass er nunmehr die Macht besitze, den einstigen „auteur“ in eine „personnage“ umzuschreiben, sodass dieser das Gefühl erfahre, im Zentrum eines Zeitwirbels bzw. Geschichtenwirbels zu stehen: „Ce ne serait plus relais mais décidé retour des choses.“ (Mah 27)

Ironischerweise jedoch gelingt es dem Erzähler nicht, sich vollständig von seinem Ich als Figur zu lösen: „[C]’était difficile de cesser d’être créature“ (Mah 73). Dies liegt zum einen darin begründet, dass für den autodiegetischen Erzähler eine Übereinstimmung zwischen Erzähler und handelnder Figur angenommen werden muss, und zum anderen daran, dass er sich nicht von seinen „compagnons de [s]es divagations“ (Mah 27) lösen kann. Trotz des Versuchs, sich als Erzähler aus den bisherigen Romanen Édouard Glissants herauszuschreiben, sich selbst zu verlebendigen, bleibt die Einheit zwischen der Figur eines bis dato schon sehr umfangreichen und weit verzweigten Romannetzes und dem Erzähler, der dieses Geflecht um einen weiteren Romans ergänzt, bestehen. In *Mahagony* ist er sowohl als erlebende Figur, die im Kontakt mit dem Mahagonibaum beginnt Geschichten zu erträumen, und als Erzähler, der über diese Begegnung zwischen Mensch, Geschichte und Natur reflektiert, präsent. Was ihm bleibt, ist das Bild, das in den bisherigen Romanen Glissants von ihm gezeichnet wurde, zu korrigieren:

⁵²⁶ Glissant [1981] 1997, S. 227 (6.1.2.).

Mon premier recours dans cette nouvelle situation, d'homme échappé de son image livresque (image imposée par un autre mais qui n'en finissait pas moins par définir ce que j'étais réellement) et qui s'engage à rebours dans un contrepoint réparateur, fut, je dirais, de marquer l'amble dans ma manière d'avancer cette mise à jour et [...] de me dégager par là des entassements chaotiques et des lancinements d'écriture de mon chroniqueur. (Mah 29)

In diesem Abschnitt klingt eine wesentliche Funktion der Selbstbewusstwerdung Mathieus als Figur und die daraus resultierende Befreiung aus dem Status eines Objekts an. Er vollzieht hier einen Schritt, der den Personen in historiographischen, mythischen und epischen Texten verwehrt bleibt, deren Identität stets auf ein bestimmtes Bild reduziert ist, das andere von ihnen haben. Die vom Erzähler hier evozierte „mise à jour“ lässt sich auf die von Glissant und anderen postkolonialen Autoren eingeforderte Geschichts*neuschreibung* rückbeziehen. In gleicher Weise wie Mathieu in seinem Roman müssten auch in der Historiographie Objekte subjektiviert werden, um die einseitigen Blickwinkel zu erweitern und den einstigen Objekten die Möglichkeit einzuräumen, sich selbst zu erschreiben, wenn auch nur im übertragenen Sinne einer postkolonialen historiographischen und literarischen Emanzipation.

Damit gelingt Mathieu der Übergang vom Erzähler zum Autor, denn mit dieser impliziten Forderung nach Subjektivierung trägt er die Bedeutung seines Schreibversuchs aus dem Roman heraus in die gegenwärtige Realität. Er beginnt sich auch als „auteur“ (Mah 31, 95) und seinen Roman als „un réel qui se dédoublait“ (Mah 32) zu bezeichnen. Nunmehr erkennt er seine bisherige Erzählung als eine Art „préface au récit“ und nimmt seine Bedeutung als „créateur tout-puissant“ (Mah 33) wahr, indem er sich selbst und seine transdiegetische Aufspaltung als „au principe de cette histoire“ (Mah 32) deklariert.

Dies wird im Laufe des Romans immer wieder verdeutlicht, indem Mathieu wiederholt zwischen den Niveaus oszilliert. Mal tritt er in einem Dialog mit den anderen Figuren der Glissant'schen Romane, um mit ihnen den möglichen Fortgang seiner Erzählung zu diskutieren (Mah 73ff., 224ff.), mal holt er mit Gewalt den Autor der Romane, in denen er als Figur auftritt, auf das Niveau der handelnden Figur (Mah 134ff.) herunter, mal kommentiert er seine narratologischen Entscheidungen und verteidigt sie gegen den Stil seines „chroniqueur“ (Mah 83f., 224), und mal projiziert er sich in die Realität seines Erschaffers, indem er zeitliche oder intertextuelle Bezüge herstellt (Mah 93, 95) und sich sogar mit ihm vergleicht: „même manière et presque même style“ (Mah 94f.).

Die von Mathieu hier evozierte Identität mit dem Autor Édouard Glissant wird zum Ende des Romans gebrochen, indem Mathieu sich erneut als „personnage de livre“ (Mah 214) zu erkennen gibt. Diese Rückverwandlung versieht er jedoch sogleich mit einer Einschränkung, die seine Fähigkeit, zwischen den diegetischen Niveaus zu wandern, explizit anzeigt: „personnage de livre *que je suis pour un bref instant redevenu*“ (Mah 217, Herv. d. Vf.). In seinem mehrseitigen Monolog wiederholt er sinngemäß die Inhalte der Glissant'schen Philosophie zur Bedeutung des transatlantischen Sklavenhandels und des Sklavenschiffes als „gouffre-matrice“ (Mah 215), die aus dem *Discours Antillais*, der *Poétique de la relation*, der

Introduction à une Poétique du divers und dem *Traité du Tout-monde* bekannt sind. Am Ende dieses Abschnitts übergibt er seinem Autor das Wort: „Ce qui suit ne saurait être que commentaire de *mon auteur*. Je lui laisse la place, je lui laisse.“ (Mah 227, Herv. d. Vf.)

Der Autor jedoch bleibt unbenannt und bezeichnet sich stattdessen selbst als „Celui qui commente“ und „signataire de ce récit“ (Mah 228). Er kommentiert Mathieus Erzählung als „course, du personnage que fut Mathieu à l’homme d’écart qu’il devient, à l’auteur lui-même“ (Mah 228) und greift damit die von Mathieu vollzogenen mehrfachen Transgression zwischen der Ebene der Figuren, des Erzählers und des Autors auf. „Celui qui commente“ erklärt weiter, „[qu’]à la fin ni l’informateur ni l’auteur n’eussent pu se reconnaître l’un à part l’autre“ (Mah 228f.). Eine eindeutige Trennung ist selbst für die Beteiligten nicht mehr möglich und so bleibt auch dem Leser verborgen, welche der Persönlichkeiten hier die Erzählverantwortung trägt: „[L]e lecteur attentif ne saurait non plus, du moins sans vertige, les distinguer.“ (Mah 229)

Die hier implizierte Leseransprache wiederholt sich zunächst in Form eines Glossars, in dem „Celui qui commente“ jene Begriffe verzeichnet, denen „l’éventuel lecteur“ mit „irritation“ begegnen könnte (Mah 232).⁵²⁷ Diese Form des Annotierens einer Erzählung – diese Form des Epitextes – wird allgemein dem Autor zugeschrieben, der seine Texte damit einem breiteren Publikum zugänglich machen will. In *Mahagony* wird diese konventionalisierte Zuschreibung jedoch gebrochen, indem Mathieu lapidar erwähnt, dass „le troisième entre nous“, d.h. eine dritte Figur neben ihm und Raphaël Targin, glaube er habe eine besondere Verpflichtung dem Leser gegenüber, „[p]arce que son nom est à l’envers de Senglis“ (Mah 239). Beinahe abfällig fügt er hinzu: „Je lui ai laissé la place de parole, il a fabriqué un glossaire. Je lui demande commentaire, il paraphrase à plaisir“ (Mah 239). Der Autor Glissant, dessen Name sich durch Vertauschung der phonetischen Silben von Senglis ergibt, wird hier auf das Niveau der Figuren gebracht; die Anspielung auf das Glossar, das in den Roman integriert ist und angeblich vom Autor verfasst wurde, zersetzt die Bedeutung dieses normalerweise faktualen Epitextes und lässt ihn als Bestandteil der Fiktion auf einer metadiegetischen Ebene auflaufen.

Damit wird deutlich, dass nicht nur Mathieu zwischen den Niveaus wechselt, sondern auch der sogenannte Autor sich durch Anwendung dieser Taktik in seinen Roman hineinschreibt ohne dabei vollends in einer der Figuren aufzugehen. Die darüber hinaus integrierte direkte Leseransprache „vous“ (Mah 247) holt schließlich auch den Leser dichter an die Erzählung heran. Doch schon im gleichen Moment verschiebt sich der Bezugspunkt des Pronomens „vous“ von der Leseransprache zu einem textinternen Dialogpartner. Der eine Erzähler und der andere Erzähler beginnen über ihre Geschichte zu streiten, beide werden als Leser des jeweils anderen dekuvriert, sodass ihr „récit à voix mêlées“ (Mah 251) von beiden als Gemeinschaftsprodukt akzeptiert werden kann: „[N]os paroles valent d’autant qu’elle se relaient.“ (Mah 251) Folglich schreibt sich nicht nur die Figur Mathieu Béluse als

⁵²⁷ Auch in *Malemort* ist ein solches Glossar zu finden: „pour les lecteurs d’ailleurs“ (Mal 231), jedoch als Epitext und nicht wie in *Mahagony* als Teil der Erzählung.

Figur, Erzähler und Autor gleich dreifach in den Roman *Mahagony* ein, sondern gleichfalls sein Autor Édouard Glissant. Sie treffen sich auf allen Ebenen als gleichberechtigte Gesprächspartner, die die zu erzählende Geschichte aushandeln.⁵²⁸

Die mehrfache Überlagerung der beiden Erzähler-Autoren wird in Édouard Glissants Folgeroman *Tout-monde* fortgesetzt, dient jedoch im Gegensatz zur Darstellung ihrer Streit- und Konsens-Beziehung in *Mahagony* nicht mehr als eine Art Rahmen, der die erzählten (historischen) Ereignisse (um Gani Maho und Mani) einbettet, sondern wird dort zum Erzählprinzip erhoben, das den gesamten Diskurs bestimmt. Deborah Hess bezeichnet dieses Verfahren als „une poétique qui tient compte du haut niveau de désordre qu’elle cherche à saisir et à retranscrire.“⁵²⁹ Sie erklärt weiter, „[que] les rapports entre les éléments [dépassent] les limites de la logique traditionnelle“.⁵³⁰

In Hinblick auf das Ineinandergreifen von Autoren-, Erzähler- und Figurenfunktion ist zunächst das Kapitel „L’Eau du volcan“ ein interessanter Ausgangspunkt. Hierin nämlich versucht der Autor-Erzähler, wie im Epigraph „Le récit“ angekündigt, seine Erzählung von etablierten Zeit- und Erzählvorstellungen zu lösen:

Descendons le récit dans notre présent, poussons-le dans demain. [...] Les récits du monde courent en ronde, ils ne suivent pas la ligne, ils sont impertinents de tant de souffles, dont la source est insoupçonnée. Ils dévalent en tous sens. (TM 62)

In der Erzählung schließlich wirft der Erzähler seinen Zuhörern bzw. Lesern vor, dass er entgegen seiner Neigung, die chronologische Organisation beibehalten müsse, damit sie ihm folgen können. Dadurch, so bedauert er, würden jedoch symbolische Inhalte der Erzählung verloren gehen, sodass „ce conte-là déblatère vraiment“ (TM 63). Erst am Ende dieser einleitenden Erzählung dekuviert er deren Bedeutung als „[u]n point fixe qui génère un tourbillon en vertige“ (TM 81), was angesichts der erzählten Inhalte als ein Hinweis auf die mehrfachen Interferenzen, die zwischen den Romanen Édouard Glissants bestehen, zu bewerten ist, denn die Geschichte der Begegnung zwischen Senglis und Laroche in einem Quellbad verweist sowohl auf die Geschichte der Familien Longoué und Béluse, deren Vorfahren von diesen Plantagenbesitzern als Sklaven gekauft worden waren, als auch auf die gegenwärtig noch immer präsente soziale Ungleichheit zwischen den *béké* und den Nachkommen der ehemaligen Sklaven. Damit setzt der Erzähler seine Version der erzählten Geschichte als „le conte [qui] déboule à la source cachée des oppressions“ und als „plaisantes prophéties, qui n’ont pas souci d’être vérifiées“ (TM 62, Epigraph) sowohl mit den Romanen Glissants und der außertextuellen Realität gleich.

⁵²⁸ Catherine Mayaux spricht von „parasitage“ (Mayaux 1992, S. 362 (6.2.6.)), was jedoch angesichts der abschließend inszenierten Gleichberechtigung zwischen Autor, Erzähler und Figur nicht mehr logisch erscheint. Weder Mathieu noch der „chroniqueur“ intervenieren im Diskurs des anderen, sondern wechseln sich vielmehr durch suggerierte Verwandlung und identitäre Auflösung im jeweils anderen ab.

⁵²⁹ Hess 2006, S. 182 (6.2.6.).

⁵³⁰ Ebd.

Ein weiteres Schlüsselkapitel in Hinblick auf die Zersetzung der Trennung zwischen Figuren, Erzählern und dem Autor ist „Le pied de térébinthe“. Hierin ist Papa Longoué sowohl als Erzähler als auch als Figur zu beobachten, wodurch der so erzählte physische Tod des alten *quimboiseur* eine mehrfach aufgefächerte symbolische Besetzung erhält, die Deborah Hess als Sterben des klassischen, d.h. vertrauenswürdigen Erzählers interpretiert.⁵³¹ Hierfür spricht die Thematisierung des Todes als „passage“: „[I]l n’y a pas d’ordre dans le passage, le passage est bouleversé, il déroule, même s’il mène à la connaissance, – c’est un désordre un maelström un capharnaüm.“ (TM 114)

Die inhaltliche Wiederholung der in Édouard Glissants vorherigen Romanen erzählten Geschichten eröffnet schließlich die Übertragung dieser verlorenen Gestaltungsautonomie auf die Ebene des Autors, da Longoué hier Modifikationen an den von Glissant bereits veröffentlichten Geschichten vornimmt, die er jedoch als nicht sich selbst zuschreibt, sondern als Effekt, den die Protagonisten Mathieu Béluse, Raphaël Targin und Marie Celat auf ihn ausübten, deklariert: „Ces jeunes gens-là m’ont mis dans le désordre!“ (TM 120) Eine einfache Zuordnung des sprechenden Ichs ist an dieser Stelle nicht mehr möglich. Die Stimmen von Figuren, Erzählern und dem Autor Glissant bündeln sich hier in der Agonie des *quimboiseur*.

Für Deborah Hess liegt die transdiegetische Funktionsweise der multiplizierten Erzählinstanzen darin begründet, dass Glissant mit seinem Romangesamtwerk eine kontinuierliche Destabilisierung der Kategorien von Objekt und Subjekt verfolgt, die in *Tout-monde* schließlich kulminiert. Nicht nur die Aufspaltung oder Verdopplung einzelner Figuren sieht sie als Hinweis auf diese Zielsetzung, sondern vor allem auch den ständigen Konflikt zwischen den Figuren und den ihnen formal übergeordneten Instanzen von Erzähler und Autor.⁵³²

Mathieu Béluse, der in *Mahagony* bereits die Grenzen seiner Existenz als Romanfigur sprengte und sich nicht nur als Erzähler bestätigte, sondern zudem mit dem Autor identifizierte, übernimmt auch in *Tout-monde* eine zentrale Rolle in diesem Dekonstruktionsprozess. Dies lässt sich an der wiederholten Dissoziation von „ce romancier-là“ nachvollziehen, die gleichzeitig die Assoziation dieser Instanzen forciert, da die ausgangs beschriebene Funktionen dieses „romancier-là“ – „[de] rabouter ensemble les morceaux éparpillés de tant d’histoires qui apparemment décarquillent alentour sans aucun pariage entre elles“ (TM 543) – mit Mathieu Béluses eingangs beschriebener Rolle als Zeitverirrter zusammenfällt⁵³³ und schließlich in der Erkenntnis Mathieus um seine Zugehörigkeit zum *Tout-monde* ihre Bestätigung findet: „[V]ous n’avez pas besoin de courir au loin, [...] c’est partout le même. [...] Celui qui est fixe pour vous éclabousse alentour. Pas besoin de bouger.“ (TM 418) Die Imagination eines realen wie literarischen *Tout-Monde* ist für Mathieu

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 235.

⁵³² Vgl. ebd., S. 235f.

⁵³³ Aufgrund der Struktur des Romans, die den Beginn und den Schluss als eine Art Chiasmus zeigt, ist dies nicht überraschend. Am Anfang nämlich befindet sich Mathieu Béluse in Italien und erträumt von dort aus Martinique, am Ende wird diese Verbindung umgekehrt und Mathieu erträumt Italien von Martinique aus.

der Weg „qui vous déporte, ne trace aucune limite, ne force à travers aucune barrière“ (TM 411).⁵³⁴

In Glissants Werk gibt es noch weitere Romane, die auf gleiche oder ähnliche Art und Weise narratologische Kategorien übersteigen und dekonstruieren.⁵³⁵ In Hinblick auf die Zielstellung dieser Arbeit muss an dieser Stelle jedoch vorzugsweise ein Blick auf die Anwendung dieser Methode bei anderen Autoren geworfen werden. Neben Édouard Glissant muss vor allem Patrick Chamoiseau als wegweisend für die Implementierung eines transdiegetischen Erzählers angesehen werden, denn in beinahe allen seinen Romanen schafft er sich mit dem Ethnographen, späteren *Marqueur de paroles* und *Guerrier de l'imaginaire*, ein Alter Ego, welches weder vom Autor noch von der erzählten Geschichte gelöst werden kann und sich frei auf den verschiedenen Ebenen der Diegese sowie auch außerhalb dieser bewegt.⁵³⁶ In einem Interview mit Dominique Chancé erläutert Chamoiseau, wie dies intendiert ist: „Je ne veux pas tenir un discours sur, mais un discours dans. Je suis dans mes livres, je suis avec mes personnages.“⁵³⁷

In *Biblique des derniers gestes* wird die werksübergreifende Entwicklung dieser Auto-Integration nachgezeichnet, indem hier zunächst ein Ethnograph in Erscheinung tritt, der aus einer homodiegetischen Position heraus unmittelbar auf der *veillée*⁵³⁸ des sterbenden Protagonisten Balthazar Bodule-Jules anwesend ist. Er ist damit Teil des Figurenensembles und erlebt wie die anderen Anwesenden unvermittelt die letzten Worte und Gesten des Sterbenden und fertigt hierzu Notizen an: „Je désirais le voir pour évoquer ces guerres anti-colonialistes dont il fut le témoin – et très souvent l'acteur –, démêler ces histoires de nos luttes dont il était expert, et surtout recueillir le récit de sa vie avant le grand silence.“ (BDG 50) Der Ethnograph wird zum Biographen eines großen Freiheitskämpfers und öffnet sich für die Unglaublichkeiten und Legenden, die das Leben Balthazar Bodule-Jules' prägten:

⁵³⁴ An dieser Stelle wird noch auf die Co-Autorschaft zwischen Mathieu Béluse und Édouard Glissant des zeitgleich zu *Tout-monde* (Roman) veröffentlichten *Traité du Tout-monde* (Essay) hingewiesen, die ebenfalls die reziproke Assoziation und Dissoziation der beiden Instanzen vor Augen führt. Da es sich beim *Traité du Tout-monde* jedoch um keinen historiopoetischen Text im Sinne dieser Arbeit handelt, wird hierauf, mit Verweis auf eine Besprechung bei Deborah Hess (Hess 2006, S. 232ff. (6.2.6.)), verzichtet.

⁵³⁵ Vgl. hierzu vor allem die Implementierung des „ami poète“ in *Ormerod*, der mal als Gesprächspartner der Protagonisten Apocal und Nestor'o, mal als Schreiber der von Orestile erträumten Geschichte und mal als metanarrativ intervenierende Instanz ohne diegetischen Bezug auftritt.

⁵³⁶ Auf die ‚Taktik‘ Chamoiseaus, seine kulturkritischen und literaturtheoretischen Ansichten stets und ständig zu wiederholen, hat auch Juliane Tauchnitz schon hingewiesen (vgl. Tauchnitz 2013, S. 143f. (6.2.6.)).

⁵³⁷ Chamoiseau in Chancé 2000, S. 212 (6.2.6.).

⁵³⁸ Als *veillée* werden die Totenwachen bezeichnet, die im antillanisch-kreolischen Raum stark tradiert sind. Eine zentrale Rolle spielt der *conteur*, da er zum Leben des Verstorbenen allerlei Geschichten erfindet und sie mit den Angehörigen und Freunden teilt.

Cette assemblée m'apparaissait tellement invraisemblable que je passai une heure à errer parmi elle, à la fois incrédule et saisi d'envoûtement. Je croyais côtoyer des spectres des temps anciens, fantômes d'époques invalidées, détenteurs des sagesse désappries depuis déjà longtemps. [...] Ces étrangers relevaient du réel oublié, celui que M. Balthazar Bodule-Jules nommait sans rire depuis déjà longtemps: *le pays enterré*. (BDG 49f.)

Vor allem in jenen Momenten, da die Erzählungen der Anwesenden wenig glaubhaft erscheinen oder sich in zahlreichen Variationen ergehen, sind die „derniers gestes“ des Sterbenden ein wichtiger Anhaltspunkt für den Ethnographen, denn in diesen meint er zu erkennen, wie Balthazar Bodule-Jules sich an einzelne Begebenheiten und Begegnungen aus seinem langen Leben erinnert: „Le plus simple fut pour moi de ramasser les gestes de cette affaire, l'un après l'autre, et de les nouer ensemble au gré de leurs hasards et des nécessités.“ (BDG 48) Es fällt ihm jedoch nicht leicht, brauchbare Notizen anzufertigen, weil er zum einen mehr als einmal von den Geschichten gefesselt ist und es einfach vergisst, sich Notizen anzufertigen. Zum anderen aber ist er nicht Teil der Erinnerungsgemeinschaft, der Balthazar Bodule-Jules angehört, was ihm das Verstehen erschwert: „Et j'étais comme d'habitude le seul à n'entendre qu'un vrac de bruissements et de silences troublés.“ (BDG 130f.)

Mit der Erkenntnis, von der ethnographischen Methode ablassen zu müssen, um sein Verständnis für das Fantastische des Lebens von Balthazar Bodule-Jules zu erweitern, gelingt es dem Ethnographen, seine Distanz zum Protagonisten und den anderen Figuren zu verringern. Immer seltener scheinen seine Kommentare in der Erzählung auf, was deutlich macht, dass er sich als kommentierender Beobachter zurückzieht und sich schließlich in den multiplizierten Erinnerungen aufzulösen scheint. Damit verlässt er, so Liviu Lutas, die Sphäre des Schriftlichen und muss folglich der Oralität zugeordnet werden, die jeder Fixierung entbehrt.⁵³⁹ Dieser Zustand hält jedoch nicht an, denn ohne eine stabile Erzählinstanz würde dem Leser der Roman *Biblique des derniers gestes* ja gar nicht vorliegen können. Nach der Auflösung des Ethnographen in der fluktuierenden kreolischen Oralität etabliert sich eine neue Erzählinstanz, die aufgrund ihrer größeren Distanz zum Geschehen nicht von einer Immersion bedroht ist. Der *Marqueur de paroles* tritt in Erscheinung, wodurch eine Verknüpfung zwischen den früheren Romanen Patrick Chamoiseaus einerseits und eine Verbindung zum Autor selbst andererseits hergestellt wird.

Die Bezeichnung *Marqueur de paroles* wird zum ersten Mal von Édouard Glissant im Vorwort zu Patrick Chamoiseaus Roman *Chronique des sept misères* verwendet: „[I] [= Chamoiseau] nous avertit lui-même qu'il se considère comme un ‚Marqueur de paroles‘, ‚oiseau de Cham‘ ou ‚Chamgibier‘, à l'écoute d'une voix venue de loin, dont l'écho plane sur les lieux de notre mémoire et oriente nos futurs.“ (CSM 6) Während Chamoiseau seinen Erzähler in *Chronique des sept misères* noch als Ethnographen bezeichnet, hat Glissant bereits die transdiegetische Funktion dieses speziellen Autoren-Autor Alter Egos erkannt.

⁵³⁹ Vgl. Lutas 2008, S. 39f. (6.2.6.).

In der Folge verwendet auch Chamoiseau die Bezeichnung *Marqueur de paroles* und lässt somit die „voix venue de loin“ in jeden seiner Texte einfließen. Die Ambivalenz dieser Inspirationsquelle ermöglicht es Chamoiseau, ein breites Spektrum an Intertexten und -diskursen abzurufen, das von der Stimme der afrikanischen Vorfahren, über die Stimme des *conteur* bis hin zur Stimme seines literarischen Vorbildes Édouard Glissant reicht.⁵⁴⁰ Diese Hinweise auf eine Identifizierung mit dem Autor werden durch die explizite Nomination am Ende der Erzählung *L'Esclave vieil homme et le molosse*⁵⁴¹ und die Erklärung im letzten Kapitel des Essays *Écrire en pays dominé*⁵⁴² endgültig verifiziert.

Wie in den früheren Romanen Chamoiseaus steht der *Marqueur de paroles* in *Bible des derniers gestes* sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diegese. Aufgrund mehrfacher metaleptischer Interventionen fällt es schwer, ihn auf eine extradiegetische Rahmenhandlung zu beschränken. So wird insbesondere in den eingeschobenen und vom Rest der Erzählung typographisch abgehoben „Notes de l'atelier et autres affres“ deutlich, wie sehr sich die Figuren des Ethnographen und des *Marqueur de paroles* überlagern. Der Ethnograph als partizipierender Beobachter macht sich Notizen und lässt das Aufnahmegerät mitlaufen, doch rezipiert bzw. verwendet werden diese Aufnahmen erst deutlich später vom *Marqueur de paroles*, der nicht unmittelbar Teil der *veillée* war: Je me contentais maintenant de relier [en sorte souple et vivante] ce que je savais de lui, ou que j'avais pu deviner, mettre en convergence féconde des faits qu'il n'avait jamais songé à rapprocher, et laisser cet ensemble vivre sa vie comme une toile d'araignée chargée de reflets et d'obscures vibrations. (BDG 429, Parenthese i. O.)

Die rekurrent suggerierte Identität mit dem Ethnographen einerseits und die nachweisbare Identifizierung mit dem Autor Patrick Chamoiseau andererseits lässt ihn zwischen einer intradiegetischen, einer extradiegetischen und einer extratextuellen Position wandern. So können Kommentare wie der folgende sowohl dem homodiegetischen Ethnographen als auch dem heterodiegetischen *Marqueur de paroles* zugeordnet werden:

Et pour le reste: mystère. Il raconta tellement de choses durant ses interviews, cita tant de pays, mélangea tant de coutumes, nous fit une telle sauce avec les choses du monde, qu'il me fut difficile de savoir ce qui s'était vraiment passé. J'essayai à maintes reprises d'organiser son errance guerrière dans une cohérence quelque peu acceptable. (BDG 692)

Die zahlreichen metanarrativen Einschübe wiederum können sowohl vom *Marqueur de paroles* als auch vom Autor konstatiert worden sein. Dies lässt sich erneut für die „Notes de l'atelier et autres affres“ festhalten werden. In ihnen lässt sich ablesen, dass die Erkenntnisse auf ein nachträgliches, rationales Überlegen zurückzuführen sind, das angesichts der

⁵⁴⁰ Dies lässt sich mit einem metapoetologischen Hinweis des *Marqueur de paroles* in *Solibo Magnifique* verdeutlichen: „Non, pas écrivain: marqueur de paroles, ça change tout inspectère [sic], l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore, prospecte, le marqueur refuse une agonie: celle de l'oraliture, il recueille, et transmet“ (SM 169f.).

⁵⁴¹ Vgl. Chamoiseau 1997, S. 141ff. (6.1.2.).

⁵⁴² Vgl. Ebd., S. 283.

Absorption des Ethnographen unwahrscheinlicherweise schon während der Ereignisse geschah. So zum Beispiel in Hinblick auf die Schreibbarkeit derartiger Lebensgeschichten:

Le roman se trouvait désormais dans un indéchiffrable entre ma main et mon esprit. Et le romancier se lovait dans cette dynamique-là, qui ne le situait nulle part, c'est-à-dire dans la narration et en dehors d'elle, dans l'application d'une écriture qui se fait et l'incertain d'une écriture qui ne peut que se questionner elle-même... (BDG 631)

Mehr und mehr wird das Schreibprojekt infrage gestellt, was schlussendlich zu der Erkenntnis führt: „[U]ne activité de connaissance dite littérature [...] n'avait plus les moyens de tout embrasser, tout dire ou tout comprendre.“ (BDG 692f.)

Erst in der Zusammenschau mit den anderen Notizen wird der direkte Bezug zum Geschehen deutlich, was die Zuordnung dieser Aussagen zum *Marqueur de paroles* favorisiert. Sie erscheinen wie Gedankenmonologe, die ihn beim nachträglichen Arrangieren seiner Notizen zu einer kohärenten Erzählung zu bewegen schienen. Immer wieder werden ihm die Grenzen seiner Wissensanhäufung in Form von Notizen bewusst, deren Ungenauigkeiten ihn dazu zwingen, Lücken durch Vorstellung und Erfindung zu überbrücken: „[J]’étais forcé d’écrire dans une mouvance polycentrique, disséminée, dispersante, plongée dans un désordre d’évocations multiples.“ (BDG 396)

Als Mann der Moderne – worin sich wieder ein Hinweis auf die Union mit dem Autor verbirgt – ist er nicht vertraut mit dem Chaotischen der Erinnerung und bedauert, dass die Menschen heute viel ihrer Vorstellungskraft und ihres Sinns für die *merveille*⁵⁴³ verloren haben:

M. Balthazar Bodule-Jules m'exaltait, m'emplissait d'une connaissance de ce temps, de ce monde, de ces hommes, de cette Martinique, de tout ce qu'une génération avait sans doute vu ou vécu, de ces peuples oubliés, de ces femmes extraordinaires, de ce jeu des passions qui possèdent nos esprits. (BDG 302)

Am Ende muss er einsehen, dass auch er als übergeordnete Erzählinstanz nicht in der Lage ist, das Leben und Sterben Balthazar Bodule-Jules' literarisch zu erfassen: „Mon omnipotence ne maîtrisait rien, et mon omniscience ne savait rien.“ (BDG 692) Er begibt sich zurück in die Reihen der Zuhörer und interveniert im letzten Abschnitt des Romans – der gleichzeitig auch das Ende des Lebens Balthazar Bodule-Jules' markiert – nicht mehr, sondern überlässt das Wort dem Autor Patrick Chamoiseau.

Dieser beginnt mit einer direkten Anrede an seine Leser – „Messieurs et dames“ (BDG 695) – und fasst aus einer zeitlich und räumlich noch weiter distanzierteren Position heraus die letzten Lebensjahre des Sterbenden nach seiner Rückkehr nach Martinique zusammen, wobei er die Leser durch die Anrede „nous“, „notre“, etc. immer wieder mit einbezieht. Verschiedene Hinweise transportieren die Geschichte Balthazar Bodule-Jules' in die außertextuelle Realität. So verweist beispielweise die beschriebene Anwesenheit der Autoren

⁵⁴³ Unter dem Begriff der *merveille* werden alle Figuren, Symbole, Mythen und sonstige Spezifika zusammengefasst, die der afrokaribischen Erzähltradition entstammen.

Aimé Césaire und Édouard Glissant bei der Totenwache auf diese Transgression (narrato)logischer Grenzen, oder auch die Aussage des Autor-Erzählers, sich nicht sonderlich für den Rückkehrer und seine Weisheiten interessiert zu haben, da ihn eine andere „hallucination“ verfolgte (BDG 708). Diese ist in der Fußnote mit dem Romantitel *L'Esclave vieil homme et le molosse*, mitsamt bibliographischer Angabe, präzisiert. Die Rückkehr wird damit auf das Jahr 1997 datiert. Mit dem Titel gibt sich auch der Autor eindeutig als Patrick Chamoiseau zu erkennen, dessen Präsenz im Roman der Leser bislang nur anhand kleinerer Hinweise erahnen konnten.

So findet der aufmerksame Leser schon gleich zu Beginn eine erste Anspielung. Als „Ti-Cham“ gehört er zu den Gästen der *veillée* (BDG 15) und verweist in seiner Rolle als Biograph auf bereits verfasste Romane: „moi dont il ignorait l'existence et les livres“ (BDG 45). An anderer Stelle sind die Spuren deutlicher und verweisen direkt oder indirekt auf die kulturkritischen Texte des Autors, *Éloge de la Créolité* und *Lettres Créoles* sowie *Écrire en pays dominé*.⁵⁴⁴ Es kann gemutmaßt werden, dass durch die Verschränkung zwischen dem Autor und seiner Figur sowie zwischen ihnen und dem Mittelsmann *Marqueur de paroles* die (Un)Möglichkeiten literarischer und insbesondere historiopoetischer Produktion vor Augen geführt werden sollen.

Am Ende wohnen sie alle drei seinem Sterben bei: „Je pris conscience que nous avions passé-là plus d'une vingtaine de jours, je n'en aurais le compte exact que plus tard, quand je me mettrais au travail de l'Écrire.“ (BDG 764) Dieser Aussage eines Ich-Erzählers kann sowohl dem Biographen als auch dem *Marqueur de paroles* zugeschrieben werden, oder aber vom Autor Patrick Chamoiseau stammen. Sie sind nicht voneinander zu trennen, sondern haben alle drei den Sterbenden begleitet und für ihn stellvertretend erzählt.

J'avais souvent utilisé le ‚je‘ en griffonnant mes notes. Pour mieux me mettre à sa place. Mais je savais maintenant que j'étais devenu lui durant bien des instants, qu'il m'avait habité de ses émotions, que ses élans avaient trouvé des nappes taiseuses en moi. (BDG 765)

Das kollektive Ich der drei Erzählinstanzen bezieht abschließend sogar noch den alten Mann mit ein, wodurch die autobiographische Konnotation des „je“⁵⁴⁵ zum einen übererfüllt und zum anderen aber auch vollständig negiert wird. Damit setzt Patrick Chamoiseau historiopoetisch um, was er in seinem Essay *Écrire en pays dominé* für sich selbst und für die kreolischen Gemeinschaften fordert, nämlich nicht nur in die Geschichte(n) des karibischen Archipels einzutauchen, sondern auch in das eigene Selbst, das folglich nicht mehr von ersteren zu distinguieren ist.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Vgl. hierzu genauer Milne 2006, S. 183ff. (6.2.6.).

⁵⁴⁵ Auf diese Konnotation verweist Philippe Lejeune (1975, S. 15 (6.2.3.)).

⁵⁴⁶ Vgl. Chamoiseau 1997, S. 105f. (6.1.2.).

Doch nicht nur Patrick Chamoiseaus Historiopoese ist in der Lage vermeintliche Selbstverständlichkeiten in Frage zu stellen. Der als Co-Autor des *Éloge de la Créolité* bekannte martinikanische Sprachwissenschaftler Jean Bernabé beweist in seinem Roman *Le Partage des ancêtres* mittels des Implizierens eines transdiegetischen Erzählers, dass Gegenwart und Vergangenheit unzertrennlich miteinander verwoben sind. Im Roman können insgesamt fünf verschiedene Erzählebenen distinguiert werden; die Wechsel zwischen den Ebenen geschehen beinahe unbemerkt und oft mehrfach innerhalb eines Kapitels.

Prolog und Epilog weisen einen Ich-Erzähler auf, der mit einem der Protagonisten der Handlung Joël Barthélemy assoziiert werden kann. Innerhalb der Handlung aber tritt Joël Barthélemy nicht nur als Protagonist, sondern auch als rückblickender Erzähler in Erscheinung, was sich weitestgehend mit seiner Funktion in Prolog und Epilog deckt. Neben ihm sind noch die Protagonisten Benjamin Derniac und seine Frau Amélie Dianga als Erzähler festzuhalten. Ihre Geschichten stehen dabei aber nicht ausschließlich für sich, sondern werden immer wieder auf eine Metaebene erhoben, da sie nicht nur mittelbar, sondern zuweilen ein zweites Mal durch einen außenstehenden und kommentierenden Erzähler wiedergegeben werden, der darüber hinaus auch den Leser direkt anspricht und somit einen Bezug zur außertextuellen Realität herstellt.

In der Terminologie Gérard Genettes bietet der Roman also einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler in Prolog und Epilog, einen intradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, der die von den Protagonisten geschilderten Ereignisse aus einer übergeordneten Position heraus kommentiert und gleichzeitig den Leser direkt mit einbezieht, mehrere metadiegetische Erzähler, die aus verschiedenen Perspektiven ihre eigene Geschichte erzählen, sowie vereinzelt weitere meta-metadiegetische Erzähler, die in weiter verschachtelten Erzählungen – vor allem in Briefen und Tagebucheinträgen – zu Wort kommen. Obwohl die Überschneidungen zwischen Erzählern und Protagonisten über die Ebenen hinweg deutlich zu erkennen und nachzuvollziehen sind, reicht die Komplexität der Handlungsstrukturierung allein noch nicht aus, um einen transdiegetischen Erzähler zu beschreiben. Es bedarf hierzu einer weiteren Grenzüberschreitung hin zum Autor des Textes.

Diese zeigt sich in der Figur des Joël Barthélemy respektive des Ich-Erzählers des Prologs bzw. Epilogs respektive des Autors, Jean Bernabé. Auf drei voneinander getrennten Ebenen ist er in verschiedenen Funktionen wiederzufinden. Er steht als Autor Jean Bernabé außerhalb des Textes, als Ich-Erzähler des Prologs und Epilogs außerhalb der Diegese, als rückblickender Erzähler in der dritten Person und als an den Ereignissen beteiligter Protagonist Joël Barthélemy aber auch innerhalb der Diegese.

Ein erstes Indiz für diese Verbindung ist der Name, den der Autor für sein Alter Ego gewählt hat. Es kann durchaus ein Zufall sein, dass sowohl Bartholomäus (Barthélemy) als auch Barnabas (Bernabé) am gleichen Tag, nämlich am 11. Juni, verehrt werden, doch angesichts der Verweise auf andere Romane des Autors, die der Erzähler in *Le Partage des ancêtres* einstreut, ist eine „verwandtschaftliche“ Beziehung zwischen den beiden durchaus plausibel. Insbesondere die explizite Erwähnung des Titels verweist auf den Roman und

damit auch auf dessen Autor Jean Bernabé zurück: „Ah, le ‚partage des ancêtres‘, quel beau titre pour un roman! [...] Mon cerveau de biographe vient d’enregistrer avec délice cette magnifique formule.“ (PA 204) Zudem, so hält Juliane Tauchnitz fest, führt Jean Bernabé den Begriff zur Bezeichnung der im Kontext der *Créolité*-Bewegung konstatierten Komposition von Identität auf Grundlage zahlreicher Fragmente ein,⁵⁴⁷ was die suggerierte Verknüpfung des Erzählers der Geschichte mit dem Autor des Romans zusätzlich unterstreicht.

Pro- und Epilog dienen dem Erzähler-Autor zur Erklärung seiner selbst. Er erläutert, wie aus dem einfachen „*récit de vie*“ eine „*affaire importante*“ (PA 10) wurde und welchen Beitrag er als Autor und Erzähler in seinem „*royaume d’écriture*“ (PA 10) dazu leistete. Die Selbstbeschreibung als Biograph ist hierbei ein wenig irreführend, denn der Erzähler ist nicht nur ein Lebensberichterstatter. Der Erzähl- bzw. Schreibprozess wird von ihm mit einem Neologismus versehen: „*biographiser*“ (PA 211), einem Verb, das nicht einfach das Niederschreiben der Lebensgeschichte eines beliebigen Protagonisten meint, sondern speziell für den Fall des Dokumentierens der Geschichte Benjamin Derniacs geschaffen werden musste, da der Erzähler hier sowohl über Benjamin schreibt, als auch mit ihm schreibt, als auch mit ihm erlebt.

Dass es sich bei dem Biographen des Pro- und Epilogs um den Protagonisten Joël Barthélemy handelt, macht dieser selbst explizit deutlich: „Quant à moi, Joël Barthélemy, observateur discret quoique participant, narrateur assidu bien que non déclaré, devant pareille affirmation je ne saurais mieux faire que d’attendre la suite!“ (PA 207) Obwohl er als Verfasser des Textes jede Möglichkeit hat, das Geschehen zu manipulieren, sieht sich der Ich-Erzähler des Pro- und Epilogs hier vielmehr in der Rolle eines Augenzeugen und setzt sich damit selbst auf eine Ebene mit den erlebenden Protagonisten.

Aufgrund dieser Sonderstellung innerhalb und außerhalb der Geschehnisse verpflichtet er sich als Biograph dem Leser gegenüber zu größtmöglicher Objektivität – „*le biographe (votre serviteur) s’oblige, non sans contorsions, à un semblant d’objectivité participante truffé de hochements de têtes et de clignement complices d’yeux.*“ (PA 106, Herv. d. Vf.) –, was ihm jedoch nicht immer gelingt oder gelingen möchte:

⁵⁴⁷ Vgl. Tauchnitz 2013, S. 141f. (6.2.6.); vgl. auch den intertextuellen Verweis des Autors Bernabé auf seinen Romane bzw. das ihm zugrunde liegende Gesellschaftsverständnis: „À l’échelle des Antilles, qui sont une préfiguration encore brouillonne du monde à venir, *le partage des Ancêtres*, est la condition d’une cohabitation nouvelle des peuples et des cultures. Il faut cesser de magnifier la racine unique pour célébrer l’origine multiple. Car n’étant ni Africains, ni Européens, ni Asiatiques, nous sommes tout cela à la fois. Notre identité n’est pas négative mais positive, elle n’est pas soustractive mais cumulative, agrégative.“ (Bernabé [2003] 2009, o.S., Herv. d. Vf. (6.1.2.))

Ah! Les biographes, ils font de ces hypothèses, bien souvent! Hon! Si on les écoutait, on mettrait l'univers dans une bouteille. Et après cela, tout le monde serait bien embêté, parce que, en définitive, la bouteille, personne ne saurait plus où la poser. Je ne veux plus les cassandres que les annonceurs d'augures fastes. Pourtant, je pressens qu'un événement de l'ordre de l'exception – cyclone, tremblement de terre, éruption volcanique, avalasse de rivières en crue, choc de météorites chus d'astres et de désastres, ou, au contraire, pluie de bonheur sur le monde, bain de jouvence des êtres et des choses, quelque épiphanie glorieuse – est en train de se nouer, prêt à consacrer les enclos virtuels de cette biographie. (PA 144)

Dieser Einblick in die Natur des Biographen zeigt, dass er es in der Hand hat, den Leser „avec [s]a fréquente suffisance de narrateur omniscient“ (PA 139) zu manipulieren. Indem er dies dem Leser aber gleichzeitig mitteilt, schärft er dessen Aufmerksamkeit. Jener liest nicht einfach nur eine Geschichte, sondern erfährt gleichzeitig vom Erzähler-Autor von deren Entstehen und Bedeutung.

Nur durch die enge Verbundenheit zwischen Autor, Erzähler und Protagonist ist auch die Herausbildung eines derart engen Beziehungsgefüges zum Leser möglich. Der Leser ist gewissermaßen sein Verbündeter, dem er seine Arbeit widmet, dem er jedoch auch seine Schwächen offenbart: „[E]n la circonstance, pareilles dispositions ne sauraient vous surprendre, lecteurs vigilants, chez qui je me plais à deviner quelque sympathie à l'égard de mon peu banal personnage, ce don du ciel à ma plume.“ (PA 42) Der Biograph sieht in seinem Leser einen aufmerksamen und kritischen Mitgestalter des Romans. Ebenso wie der Erzähler die Geschichte durch sein Erzählen lenkt, sind die imaginierten Einwände des Lesers von Bedeutung für den Fortgang der Handlung. Damit vollendet sich die Transgression der textuellen Grenze, die den Roman von der Realität trennt. Der Autor kann sein selbst in Abgrenzung zu seinem Alter Ego nun gefahrlos in den Roman hineinschreiben, indem alle drei, Figur, Erzähler und Autor in nur einem Satz bezeichnet werden: „Tu es témoin, mon cher Barthélemy, toi qui suis si fidèlement mes pas“ (PA 260). Auf einer ersten Ebene ist das aussagende Subjekt der Ich-Erzähler des Epilogs und sein Adressat der Protagonist Joël Barthélemy. Durch die Identifikation des Ich-Erzählers mit dem Protagonisten jedoch, bleibt auf einer zweiten Ebene nur noch die Möglichkeit einer Identifikation von aussagendem Subjekt mit dem Autor Jean Bernabé, da das aussagende Subjekt sich hier offenkundig nicht selbst anspricht. Damit parodiert und suspendiert *Le Partage des ancêtres* in ähnlicher Weise wie *Mahagony* und *Biblique des derniers gestes* den Authentizitätsanspruch eines historiographischen Erzählers und drückt das gleiche Bedürfnis nach einem Infragestellen historischer Wahrheiten und nach einem Wiederherstellen der Souveränität retrospektiv historisierender Subjekte aus.

4.1.4.3. Polybiographie in *L'Isolé soleil* (Maximin)

Die in diesem Punkt zu analysierende Polybiographie in Daniel Maximins Roman *L'Isolé soleil* bewegt sich definitorisch zwischen den beiden Polen des transdiegetischen Erzählers, d.h. es gibt sowohl Überschneidungen mit der namentlich deutlich markierten Intervention des Autors in seiner Erzählung, als auch Gemeinsamkeiten mit der auf mehreren Ebenen der

Erzählung eingeschriebenen metanarrativen Steuerung von Handlung und Schreibprozess, das den Prozess des Geschichteschreibens thematisiert und dessen Wahrheitsansprüche ridikülisiert.

Unter Polybiographie versteht Maximin „a profusion of narrative voices that modulate without warning among *all* of the singular and plural subject pronouns available to the French language.“⁵⁴⁸ Er begründet diese narrative Entscheidung damit, dass ein einfaches „je“ unzureichend sei, um die Relationalitäten der Geschichte repräsentieren zu können.⁵⁴⁹ In *L'Isolé soleil* wird die angesprochenene Vermehrung und Überlagerung der „narrative voices“ deshalb in eine intendierte Verwechselbarkeit und daraus resultierende Austauschbarkeit der Pronomen „tu“ und „je“ bzw. „nous“, „vous“ und „ils“ übersetzt.

Betrachtet man beispielsweise das durch die Protagonistin und Erzählerin Marie-Gabriel signierte briefartige Textfragment, das den Roman eröffnet, so wird schnell deutlich, dass das verwendete Personalpronomen „tu“ ambivalent ist. Für Maximin selbst drückt diese stilistische Wahl ein neues Bewusstsein für Differenz und Alterität aus, demnach Identitäten heute nicht mehr als unveränderliches „je“ oder „nous“ geschrieben werden können.⁵⁵⁰ Vielmehr betone die Verwendung des „tu“ die dem Roman innewohnende dialogische Komponente: „[E]n choisissant le ‚tu‘, en entrant dans mon texte, j'ai choisi tout de suite de commencer par le dialogue et de n'en plus sortir.“⁵⁵¹

Vor diesem Hintergrund scheint die Entscheidung, auf einen Adressaten des Briefes zu verzichten, beabsichtigt. Als mögliche Dialogpartner kommen sowohl Marie-Gabriel und Adrien als auch der Autor Daniel Maximin infrage, woraus sich der transdiegetische Charakter der Erzählerkonstellation ableitet. So unterschreibt Marie-Gabriel ihren Brief mit dem Hinweis: „Cependant, par précaution, TU n'écriras jamais JE. [...] Mais tu signeras toujours de ton seul prénom: Marie-Gabriel.“ (IS 19) Für sie als Verfasserin ist es unmöglich in der ersten Person zu schreiben, da sie sonst den Anderen vollständig ausklammern würde, was jedoch angesichts der Mehrsprachigkeit von Vergangenheit und Gegenwart nicht möglich ist, denn „en parlant pour les autres, on leur impose silence.“⁵⁵² Ihre Erzählung, ihre Biographie, ist auch immer die der Anderen. Die Überblendung des „je“ einer Erzählerin mit dem dialogischen „tu“ eröffnet also ein „on-going narrative“, d.h. eine Erzählung „that welcomes [...] ‚an alterity that is a complicitous postulate‘ to overcome the epistemological violence that the epistolary autobiographical mode of the classical singular voice would perpetuate.“⁵⁵³ Marie-Gabriels Intention, ihr Selbst mit dem der Anderen anzureichern, entspricht dem, was Daniel Maximin über sein Schreiben erzählt:

⁵⁴⁸ Zimra 2002, S. 77 (6.2.6.).

⁵⁴⁹ Vgl. Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 15 (6.2.6.).

⁵⁵⁰ Vgl. Maximin in Zimra 2002, S. 79 (6.2.6.).

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Zimra 2002, S. 80 (6.2.6.).

L'écriture n'est pas faite pour élucider une énigme personnelle. [...] [O]n éclaire par les autres. [...] Le défi de la fiction, c'est [...] [l]a quête du proche à distance du même et de l'autre. Je n'ai pas à cacher l'autre derrière moi.⁵⁵⁴

Damit wird aus einer stilistischen Wahl ein metapoetologisches Statement, das sich in den Antwortbriefen Adriens fortsetzt. Auch er verwendet zur Ansprache seiner selbst die Pronomen „tu“ und „je“ gleichermaßen: „Je serai toujours à tu et à toi“ (IS 26). Die simultane Ansprache ihrer selbst und ihrer Briefpartner führt in der Folge zu einer erzählerischen Verschmelzung der schreibenden Figuren Adrien und Marie-Gabriel, wodurch das „tu“ nunmehr nicht nur die jeweiligen „je“ impliziert, sondern sich auf ein „nous“ ausdehnt, das wiederum aufgrund der unspezifischen Ansprache durch das „tu“ auch den Leser mit einbezieht, der sich folglich als Adressat der metapoetologischen Reflexionen betrachten kann.

Diese Identifikationserweiterung lässt sich mit der Argumentation Christiane Chaulet-Achours begründen, dernach die Briefpartner durch Verschmelzung in einem pluralistischen „tu“ den Autor des Romans Daniel Maximins überdecken. Es ist eine Art Komplizenschaft, die Maximin selbst als „proximité“ und als „connivence“ bezeichnet, jedwede „désignation autobiographique“ jedoch ausschließt.⁵⁵⁵ Um dem vorzubeugen, verbirgt er sich nicht nur hinter einem der schreibenden Protagonisten, sondern ist Teil von beiden.

Die Aufspaltung seiner selbst in zwei Figuren erklärt Daniel Maximin zudem mit dem Bedürfnis, die Gegensätzlichkeit von historiographischer und historiopoetischer Identitätssuche aufzuzeigen: „Il m'a donc fallu deux personnages: l'un qui était décidé à explorer l'Histoire et l'autre qui exhortait sans cesse à la méfiance.“⁵⁵⁶ Hierin kommt zum Ausdruck was der Historiographiekritiker Robert Berkhofer mit Blick auf das Verhältnis eines Erzählers zu seinen Figuren feststellt: „To the extent that novelists speak through their characters, they not only represent the novelists' view but limit their perspectives and knowledge in perceiving and understanding the imagined world they create.“⁵⁵⁷

Anders also als Pierre-Yves Panor schreibt sich Daniel Maximin nicht mittels eines namentlich deutlich markierten Alter Ego in seinen Roman ein, sondern narrativiert sich selbst auf der Ebene der erzählenden Figuren, indem er sie in ihren jeweiligen Schreibprojekten unterstützt, sie anleitet, ihnen Form und Inhalt gibt und sie schließlich als Teile seiner selbst betrachtet: „Je suis dedans sans être confondu.“⁵⁵⁸ Es liegt nun beim Leser, die Hinweise die Intervention des Autors zu dechiffrieren und damit dem Vielklang dieser individuellen und kollektiven Polybiographie nachzuspüren.

⁵⁵⁴ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 15f. (6.2.6.).

⁵⁵⁵ Ebd., S. 15.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 113.

⁵⁵⁷ Berkhofer 1995, S. 176 (6.2.6.).

⁵⁵⁸ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 15 (6.2.6.).

So verbirgt sich beispielweise hinter der Häufung von Zwillingskonstellationen⁵⁵⁹ und Namensdopplungen ein weiterer Hinweis auf die Präsenz und Intervention des Autors. Die Namensdopplungen nämlich lassen die Erzählung zwischen historischer Realität und historiopoetischer Fiktion oszillieren, denn jeweils einer der „two Toussaints“, der „several Angelas und der „multiple Louis“⁵⁶⁰ bildet eine historische Person ab: Toussaint Louverture, Angela Davis, Louis Delgrès. In gleicher Reihe jedoch mit etwas anderem Bezug zur historischen Realität verhält es sich mit den „few Gabriels“,⁵⁶¹ die in allen Zeiten als fiktive Figuren erscheinen, deren Geschichte jedoch eng mit der einer historischen Person verbunden ist.⁵⁶² Anders als man erwarten würde dienen die fiktiven Charaktere in *L'Isolé soleil* jedoch als Werkzeuge zum Verständnis der realen Persönlichkeiten und nicht umgekehrt. Die vielfachen Louis' beispielsweise, die in allen Epochen der Geschichte Guadeloupes zu finden sind, zeigen die Omnipräsenz des antikolonialistischen Helden Louis Delgrès im kollektiven Gedächtnis an, ihre gleichzeitige Abwesenheit von der Handlung jedoch versymbolisiert seine (vermeintliche) Bedeutungslosigkeit für die postkoloniale Moderne. Historische Quelle und historiopoetische Interpretation werden verkehrt, sodass der Anspruch der Historiographie, die historische Sinnbildung einer Gemeinschaft zu steuern, ridikülisiert und Marie-Gabriels initiale Intention „[de] mettre la vérité au service de l'imaginaire et non pas le contraire“ (IS 17) untergraben wird.

Anhand einer weiteren Aussage Maximins wird dies umso deutlicher: „Cette requête pressante du lecteur explique les choix de la fiction, l'authenticité postulée du Journal de Siméa, du Cahier de Jonathan, trouvés dans un grenier et transmis de mère en fille jusqu'à moi!“⁵⁶³ Die fiktiven Notizhefte seiner Protagonisten dienen Daniel Maximin als Inspirationsquellen für seinen Roman. Damit stehen sie gleichzeitig innerhalb und außerhalb der historiopoetischen Fiktion und zeigen die Willkür des Autors an, sich als festen Bestandteil seiner Erzählung sowie auch als steuerndes Medium historiopoetischer Vermittlung zu positionieren.

Dieses Spiel des Autors mit seiner Autorität wird umso deutlicher mit einem Blick auf das letzte Kapitel von *L'Isolé soleil*, das von einem „Daniel“ gezeichnet und mit „1“ betitelt wurde. Im Interview mit Thomas Mpoyi-Buatu erklärt Daniel Maximin „C'est moi.“⁵⁶⁴ Doch

⁵⁵⁹ In diesem Zusammenhang weist Christiane Chaulet-Achour auf die durch „interférence et superposition“ von „je“ und „tu“ erzeugte Zwillingsgeschwisterschaft von Marie-Gabriel und Adrien hin, die die anderen Zwillingspaarungen in einem „étoilement identitaire“ ergänzen und erweitern (vgl. Chaulet-Achour 2000, S. 20 (6.2.6.)).

⁵⁶⁰ Zimra 2002, S. 75 (6.2.6.); zur Bedeutung der echten Personen und ihren literarischen Namenszwillingen vgl. ausführlicher Chaulet-Achour 2000, S. 92ff. (6.2.6.) und François 2013, S. 92ff. (6.2.6.).

⁵⁶¹ Zimra 2002, S. 75 (6.2.6.)

⁵⁶² So bildet beispielsweise Marie-Gabriels Vater Louis-Gabriel eine namentliche Brücke zwischen *Louis Delgrès* und *Marie-Gabriel*, indem er an der gleichen Stelle der Insel den Tod findet wie Delgrès und das auch noch in Begleitung von zwei historischen Figuren, Paul Niger und Justin Catayée, die wiederum als politische und literarische Vertreter der *Négritude* gewissermaßen geistige Ziehväter der Mutter von Marie-Gabriel waren. Der Name Gabriel dient als verbindendes Glied zwischen den Zeiten und Orten, den Realitäten und Fiktionen, die sich in *L'Isolé soleil* mehrfach überlagern.

⁵⁶³ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 118 (6.2.6.), kursiv. Herv. i. O., unterstr. Herv. d. Vf.

⁵⁶⁴ Maximin in Mpoyi-Buatu 1986, S. 50 (6.2.6.).

auch ohne dieses ‚Geständnis‘ ist die Handschrift des Autors hier erkennbar. So ist zunächst auffällig, dass das letzte Kapitel mit der Überschrift „1“ versehen ist und somit den Anfang und das Ende des Romans eng aneinander rücken lässt, wenn nicht sogar auf paradoxe Art und Weise miteinander vertauscht. In diesem Fall nämlich stünde der Autor wie gewohnt am Beginn seines Romans und trüge somit die Verantwortung für die darin erzählte Geschichte und die mit ihr verbundenen metanarrativen und metahistorischen Reflexionen.

Darüber hinaus greift das letzte Kapitel das Epigraph auf, das als paratextuelle Rahmung allgemein dem Autor zugeschrieben wird.⁵⁶⁵ Der Satz des Epigraphs „Les mots sont des feuilles envolées au risque de leurs racines, vers les récoltes camouflées au fond du silence de la mer.“ (IS 9) wird fortgeführt durch „et la feuille prend son vol au risque de sa verdure“ (IS 281). Dadurch drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass Daniel Maximin als stiller Beobachter oder unsichtbarer Mitwirkender, als „voix participante“,⁵⁶⁶ in Marie-Gabriels Schreibprojekt hineingreift, um es als Teil einer größeren Geschichte erkennbar zu machen.

Le désir fera ouvrir nos bouches *pour continuer notre histoire à livre fermé*, au rythme solidaire des tambours de nos veillées, avec le jeu pour liaison, l’amour du présent, la faim d’avenir, la peur de dépasser. [...] Et, ni passés à l’autre, ni revenus au même, nous savons que nous sommes *présents comme le verbe être*“ (IS 280f., Herv. d. Vf.).

Indem „Daniel“ in diesem proleptischen Verweis auf die folgenden, noch zu erzählenden Geschichten seine Präsenz einschreibt, wird für den Leser erkennbar, dass „Daniel“ als Daniel Maximin sich in seinen Romanen versteckt und dennoch zu keinem Zeitpunkt die Kontrolle abgibt. Wie das Verb „sein“ eine Existenz versprachlicht, narrativiert Maximin seine Existenz in seinem Roman. Ein autoreferentieller Hinweis in Adriens „Cahier d’écritures“, das Teil des Kapitels „L’Isolé soleil“ ist, lässt hieran keinen Zweifel mehr:

13. Identité

Je voulais être SOLEIL

J’ai joué avec les mots

J’ai trouvé L’ISOLE (IS 105)

Hier über- und unterschreibt Adrien seine Identität mit dem Titel des Romans von Daniel Maximin, der wiederum durch ein Wortspiel, eine „sorcellerie des noms“, generiert wurde, mit der sich Adrien und Marie-Gabriel als Jugendliche die Zeit vertrieben (IS 20ff.). Darüber hinaus, so erklärt Maximin in einem Interview, steht die „einsame Sonne“ symbolisch für den Autor eines Romans:

⁵⁶⁵ Katell Colin betrachten den „lieu épigraphique“ als „le cadre d’un jeu de cache-cache“, weil der Epigraph stets auf der Schwelle zwischen Verschleiern und Offenbaren des Autors angesiedelt sei (Colin 2008, S. 212 (6.2.6.)).

⁵⁶⁶ Chaulet-Achour 2000, S. 22 (6.2.6.).

Il est réchauffant, caressant autant que le soleil qui n'est pas seulement loin [...], ce qui lui permet de *balayer l'ensemble* de la terre, *tout en intervenant dans chaque pièce, dans chaque chaleur, dans chaque variation, dans chaque lumière* etc. C'est un œil qui touche et non pas seulement un œil qui voit. *C'est aussi une définition de la création* avec tous les problèmes que cela cause, c'est-à-dire cette distance nécessaire pour essayer de percevoir, de comprendre les autres, de se comprendre soi-même, de comprendre sa communauté *et ensuite de créer à partir de là* [...].⁵⁶⁷

Die Sonne wiederum wird in *L'Isolé soleil* mehrfach versymbolisiert. So bilden die beiden Explosionen am Fuße des Vulkans Soufrière – die des Flugzeugs und die der revoltierenden Truppen Louis Delgrès' –, die Marie-Gabriel als Erzählanlass dienen, einen chronologischen Rahmen für die Handlungen in Maximins Roman. Als erhellende Momente in der kollektiven Geschichte der Region und der persönlichen Geschichte der schreibenden Protagonistin, suggerieren sie eine unauflösbare Interdependenz zwischen historischer Realität und historiopoetischer Fiktion, zwischen individuellem Erleben und kollektiver Erinnerung, zwischen intimer Autobiographie und gemeinschaftlicher Polybiographie.

Anhand der vervielfachten Referenzialitäten, die *L'Isolé soleil* mit sich selbst und mit den Manuskripten Marie-Gabriels und Adriens aufweist, wird schließlich erkennbar, dass Autor und Roman nicht mehr von den Figurenerzählern und ihren fingierten Schreibprojekten zu trennen sind. So ist das in Marie-Gabriels initialem Selbstgespräch evozierte Schreibprojekt auf Grundlage des „*Cahier de J...*“ (IS 15) also aus vielerlei Gründen als *mise en abyme* zum Roman *L'Isolé soleil* zu verstehen, der in paradoxal umgekehrter Weise das „*Cahier de Jonathan*“ als seine Referenz heranzieht. Diese *mise en abyme* wird dann wiederum mehrfach gedoppelt, indem die zuvor bereits erwähnten „*Cahier d'écrits*“ von Adrien und das „*Journal de Siméa*“ auf der Ebene des *discours* auf das „*Cahier de Jonathan*“ zurückverweisen und auf der Ebene des *récit* Teil des Schreibprojekts von Marie-Gabriel sind, das wiederum eine diskursive Verwandtschaft zum Roman *L'Isolé soleil* aufweist.⁵⁶⁸ Damit erfüllt der Roman schließlich die Forderung, die Adrien formulierte und die sowohl das Epigraph als auch Marie-Gabriels Autometanarration ergänzt:

Sur la Terra Nostra de l'Amérique, les écrivains doivent écouter le chant des aveugles qui font péan neuve dans la zone sacrée et leur conseillent *d'écrire d'une manière impure, parodique, mythique et documentaire à la fois*. (IS 89, Herv. d. Vf.)

Maximins Polybiographie basiert auf einer multidirektionalen Korrespondenz zwischen diegetischer, metadiegetischer und extratextueller Ebene, die Geschichte als ein Sammelsurium persönlicher Erfahrungsberichte, offizieller Dokumente sowie Berichtungen, Umdeutungen und Ergänzungen durch Nachfahren und den modernen

⁵⁶⁷ Maximin in Mpoyi-Buatu 1986, S. 47 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

⁵⁶⁸ Zimra verwendet zur Beschreibung dieser mehrfach verschachtelten und referentiellen Struktur den Begriff „*réverbération*“ im Sinne seiner optischen bzw. akustischen Bedeutung: „[L]e son persistant après l'arrêt de la source d'émission sonore du fait de réflexion successives qui produisent un écho“ (Zimra 1987, S. 349, Fußnote 7 (6.2.6.)).

Schriftsteller inszeniert.⁵⁶⁹ Die Authentizität von Inspirations- und Informationsquellen ist dabei genauso unerheblich wie die Autorität eines Erzählers oder Autors: „TU n’éciras jamais JE. [...] il n’y a plus rien que TU, vous et ILS à déclarer“ (IS 18). Was bleibt ist „un concert de voix en interaction et non à l’unisson.“⁵⁷⁰

4.1.4.4. Zusammenfassung

Wie die Beispiele von Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Pierre-Yves Panor und Daniel Maximin zeigen, hat die Grenzüberschreitung von der Figur hin zum Erzähler hin zum Autor einen anderen Effekt auf den Leser als noch der transpersonale Erzähler. Da der Autor, der sich hier auf unterschiedliche Art und Weise in seine Geschichte einschreibt, derselben Realität angehört wie der Leser, wird das Erzählte unmittelbar in dessen Gegenwart transportiert. Es wird ihm erleichtert, Anschluss an die Geschichte zu finden, was wiederum deren Relevanz für seine Gegenwart erhöht.

Dieses Merkmal wird von Ansgar Nünning für den metahistoriographischen Roman definiert. Es würden sich in dieser Form des historischen Romans eine „auffällig gestaltete extradiegetische Erzählebene [finden], auf der sich die Sprecherinstanz an einen oft ebenfalls deutlich konturierten fiktiven Adressaten wendet“.⁵⁷¹ Dies hat zur Folge, dass „Probleme[] der narrativen Repräsentation vergangener Wirklichkeit [...] und [...] Fragen nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Geschichtsschreibung und Fiktion“⁵⁷² konstant zwischen intratextuellem Erzähler und extratextuellem Leser ausgehandelt werden.

Damit findet sich im transdiegetischen Erzähler eine Umkehrung der Taktik des historiographischen Erzählers wieder, der eine vermeintlich stete Präsenz des Autors im Text suggeriert und damit zur Verschleierung der Subjektivität der Darstellung beiträgt, was schließlich als Legitimierung des Diskurses verstanden werden soll. Der transdiegetische Erzähler in *Coralie X*, *Mahagony*, *Tout-monde*, *Biblique der derniers gestes*, *Le Partage des ancêtres* und *L’Isolé soleil* hingegen parodiert diese Taktik, indem sie die Einschreibung des Autors in den Text als narratologisches Verfahren enttarnen und kommentieren, wodurch sich der Wahrhaftigkeitsanspruch der Historiographie in narratologischen Gedankenspielen auflöst. Damit wird deutlich, dass sich Geschichte nur in der Gegenwart und genauer in der Imagination des Autors gestalten lässt, der dem vom ihm eingesetzten Erzähler mal mehr, mal weniger Autonomie zugesteht.

⁵⁶⁹ Im Rahmen dieser Arbeit ist eine minutiöse Untersuchung der Verhältnisse und Referenzen der zahlreichen Protagonisten und der von ihnen beigesteuerten Textfragmente nicht möglich. Zudem liefert Christiane Chaulet-Achour (2000 (6.2.6.)) diesbezüglich bereits eine umfangreiche Analyse.

⁵⁷⁰ François 2013, S. 98 (6.2.6.).

⁵⁷¹ Nünning 1995, S. 288 (6.2.4.).

⁵⁷² Ebd., S. 282.

4.2. Erzählen

In diesem zweiten Analysekapitel sollen nun die verschiedenen Erzählformen und -strukturen historiopoetischen Schreibens charakterisiert werden. Im Fokus stehen dabei weder inhaltliche Teilaspekte noch die Position des Erzählers innerhalb der Erzählung, sondern vielmehr die Konzipierung des Romans als Ganzes.

Für den englischen historischen Roman hat Ewald Mengel den Versuch unternommen, verschiedene Erzählstrukturen zu charakterisieren. In seiner Monographie *Geschichtsbild und Romankonzeption* identifiziert er insgesamt drei Typen des Geschichtsverstehens: das fortschreitende, das zyklische und das kontingente. Die ersten beiden entlehnt er dabei einem Modell Herbert Stachowiaks:

Die eine Grundstruktur oder Grundcharakteristik ist gekennzeichnet durch leere Zyklichkeit und Redundanz, naturhafte Notwendigkeit und Fremdbestimmung des Systems; die andere durch Entwicklung, Fortschritt und Selbstbestimmung, d.h. Bestimmung durch den Menschen als wesentlichen Gestalter.⁵⁷³

Dem fortschreitenden Geschichtsmodell liegt Mengel zufolge jene Annahme zugrunde, dass Geschichte als steter Fortschritt verstanden werden muss, der mit der Weiter- und Höherentwicklung der menschlichen Gesellschaft einhergeht.⁵⁷⁴ Das zyklische Geschichtsmodell hingegen versteht Geschichte als ‚Wiederkehr des immer Gleichen‘ und ist vor allem an naturgemäße Rhythmen wie den Verlauf der Jahreszeiten, den Wechsel von Tag und Nacht etc. geknüpft.⁵⁷⁵ Ihnen gemein ist laut Mengel, dass „sie Geschichte als dem Betrachter objektiv vorgegeben, ihren Sinn als ‚selbst-evident‘ [...] begreifen.“⁵⁷⁶

Aus diesem Grund stellt er ihnen ein drittes Modell gegenüber, das eine Zurückweisung dieser Geschichtsauffassungen beinhaltet. Hierunter fasst er die Geschichtsauffassung, nach der Geschichte nicht als gegeben hingenommen wird, sondern als „im Nachhinein zustande gekommenes Konstrukt [...], dessen Sinnzusammenhänge narrativ konstituiert werden und prinzipiell revidierbar sind“,⁵⁷⁷ verstanden wird. Das kontingente Geschichtsmodell basiert demzufolge auf der Erkenntnis, dass die Bewertung einzelner Ereignisse wesentlich von der historischen sowie gesellschaftlichen Position des Historikers abhängt. In nach diesem Modell ausgerichteten Romanen wird das „Fehlen einer zielursächlichen Bestimmtheit historischer Prozesse“ thematisiert und „der Glaube an die Gerichtetheit und immanente Sinnhaftigkeit der Geschichte angezweifelt“.⁵⁷⁸ Mit anderen Worten: In diesem Modell kommen die Erkenntnisse aus der von Arthur C. Danto und Hayden White angestoßenen Debatte um die Textgebundenheit der Geschichte zum Ausdruck.

⁵⁷³ Stachowiak 1977, S. 196 (6.2.2.).

⁵⁷⁴ Vgl. Mengel 1986, S. 48 (6.2.4.).

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 48f.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 50.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 275.

Trotz der Einbeziehung strukturalistischer sowie narrativistischer Ansätze zur Geschichtsschreibung im kontingenten Geschichtsmodell greifen die von Mengel definierten Typen von Geschichtsverständnis zur Beschreibung der vielfältigen Formen historiopoetischen Schreibens zu kurz. Mögliche Mischformen schließt Mengel mit der Begründung, sie wären im englischen historischen Roman nicht nachzuweisen, aus seiner Darstellung aus. Zwar erwähnt er die potentielle Möglichkeit eines linear-deszendenten Typus als Gegenentwurf zum fortschreitenden Geschichtsmodell sowie das christliche Geschichtsverständnis als Mischform des linear-teleologischen und zyklischen Modells,⁵⁷⁹ führt eine mögliche Ausgestaltung im historischen Roman jedoch nicht weiter aus. Darüber hinaus fasst er unter dem kontingenten Geschichtsmodell zahlreiche sehr unterschiedliche Erzählformen zusammen, denen lediglich das Infragestellen der beiden ersten gemein ist.

Die restriktive Fassung der Geschichtsmodelle nach Mengel erlaubt es nicht, die Vielfalt der Ausprägungen historiopoetischen Erzählens im frankokaribischen Roman zu erfassen. Selbst eine Subsumierung unter dem Begriff des kontingenten Geschichtsverständnisses würde der Bandbreite historiopoetischer Imagination und Narration nicht gerecht werden. Die intensive Auseinandersetzung der Romane mit der kolonialen Vergangenheit erfordert es, einen genaueren Blick auf die Strukturierung des Romans zu werfen, und zwar auf dessen Repräsentation von Zeit, die evozierte Nähe oder Distanz zum Erzählten und zum Leser sowie die einzelnen Ebenen der Transtextualität im Sinne Gérard Genettes,⁵⁸⁰ um das volle sinnbildende Potential des postkolonialen frankokaribischen Romans zu erkennen.

Trotz einer Benennung als (1) historisch-realistisches Erzählen, (2) genealogisches Erzählen, (3) repetitives Erzählen und (4) archipelisches Erzählen sind die im Folgenden beschriebenen Erzählschemata nicht als Kategorien zu verstehen, sondern vielmehr als offene Systeme zur Erfassung und Beschreibung der vielfältigen narrativen Möglichkeiten, historischen Sinn außerhalb starrer Modelle zu bilden und ästhetisch ansprechend zu gestalten. Die Ambivalenz zwischen (vermeintlich) gewusster und imaginerter Vergangenheit wird immer wieder vor Augen geführt, sei es durch die steten interdiskursiven Verweise⁵⁸¹ auf das Außerhalb der Erzählung, die metanarrativen Interventionen⁵⁸² des Erzählers oder aber die Imitation und Parodisierung historisch-historiographischer Konventionen. Ihre Signifikanz liegt in ihrer Fähigkeit begründet, die Beziehung zwischen Fiktion und Realität auf unterschiedlichen Ebenen zu erörtern und zu definieren. Einerseits werden durch die Darstellung vergangener Realitäten historische Gewissheiten erzeugt, andererseits aber werden sie sogleich wieder suspendiert, indem die Erzählung immer wieder auf sich selbst, auf ihren Autor oder eine Denkschule verweist und damit ihre Abhängigkeit vom Zeitgeist sowie ihre Konstruiertheit anzeigt. Somit sorgen die vorzustellenden erzählkompositorischen Formen literarischer Geschichtsschreibung dafür,

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S. 49ff.

⁵⁸⁰ Für eine detaillierte Beschreibung des Begriffes „Transtextualität“ bei Gérard Genette vgl. Anm. 41.

⁵⁸¹ Für eine Rekapitulation der Begriffs der Interdiskursivität vgl. Anm. 74

⁵⁸² Für eine detaillierte Beschreibung des Begriffes „Metanarrativität“ vgl. Anm. 42.

⁵⁸² Für eine detaillierte Beschreibung des Begriffes „Metanarrativität“ vgl. Anm. 42.

dass neben der erzählten Geschichte auch die Erzählweise in das Bewusstsein des Lesers durchdringt, wo sie „Anspruch und Aporie von Geschichts-Konstruktionen sinnbildlich machen“.⁵⁸³

4.2.1. *Historiographisches Erzählen*

In Analogie zur Verfahrensweise im vorhergehenden Kapitel soll auch hier zunächst das (prototypische) historiographische Erzählen näher charakterisiert werden. Dies stellt einen insofern vor Probleme, als dieser Form des Erzählens im Bereich der Geschichtswissenschaft bis heute wenig Beachtung geschenkt wird. Umfangreiche analytische Arbeiten sind, mit Ausnahme von den Studien Hayden Whites und Axel Rütchs, nahezu unauffindbar. Das Erzählen in der Historiographie gilt oft noch als Nebenprodukt der Forschung, das allein dem Zwecke der Darstellung der Ergebnisse in zusammenhängender und nachvollziehbarer Form dient. Dies kann zum einen auf die weit verbreitete Annahme zurückgeführt werden, dass Realität selbst narrative Strukturen besitze, die im historiographischen Text lediglich reproduziert werden müssten; zum anderen wird in der Auseinandersetzung mit Erzählstrukturen und -mechanismen gar ein Angriff auf die Grundfeste historischer Forschung gesehen. So erklärt beispielsweise Chris Lorenz: „Indem sie [= die Narrativisten] die Auffassung zurückweisen, dass die Wahrheit einer Erzählung ein Nebenprodukt der historischen Forschung ist, negieren sie schlicht den Wahrheitsanspruch der Erzählung insgesamt.“⁵⁸⁴

Dass die Vertreter der ‚traditionellen‘ positivistischen Historiographie den Spezifika der historiographischen Erzählung keine Rechnung tragen, bewerten viele Befürworter einer relativistischen bis hin zur postmodern-narrativistischen Auffassung von Geschichtsschreibung als Ignoranz gegenüber den damit verbundenen Konsequenzen für die Theorie und Praxis der Geschichtsschreibung. Für sie besteht kein Zweifel daran, dass die Strukturierung einer Erzählung maßgeblich das Verständnis der erzählten Inhalte beeinflussen kann: „[T]he nature of the view of the past presented in an historical work is defined exactly by the language used by the historian in his or her historical work“.⁵⁸⁵

In Anerkennung dieser Tatsache hat Lubomir Doležel sein Modell der *possible worlds* entwickelt: „[F]ictional worlds are not imitations or representations of the actual world (*realia*) but sovereign realms of *possibilia*, as such, they establish diverse relationships to the actual world, situate themselves at a closer or further distance from reality.“⁵⁸⁶ Für ihn kann die Historiographie also keine realen Welten hervorbringen, sondern lediglich Welten die vor dem Horizont menschlicher Erfahrung als Alternativen zur tatsächlichen aktuellen Welt erdacht werden können. Sie sind kognitive Konstrukte, die zeigen, wie die Wirklichkeit beschaffen (gewesen) sein könnte. Ihre Zahl ist unbegrenzt, sofern keine Bedingungen

⁵⁸³ Geppert 2009, S. 199 (6.2.4.).

⁵⁸⁴ Lorenz 2004, S. 41 (6.2.2.).

⁵⁸⁵ Ankersmit 1989a, S. 145 (6.2.2.).

⁵⁸⁶ Doležel 1998, S. 788 (6.2.2.).

geltend gemacht werden, unter denen eine ‚mögliche Welt‘ erdacht werden soll.⁵⁸⁷ Sein Modell greift damit die für Alun Munslow zentrale Schlussfolgerung auf: Nicht Vergangenheit selbst wird konstruiert, sondern vielmehr unsere Vorstellung von ihr.⁵⁸⁸

Carola Surkamp überträgt die *possible-worlds*-Theorie in die Narratologie, da sie hierin ein geeignetes Mittel sieht, eine Verlagerung des Untersuchungsinteresses hin zu einer Beschreibung semantischer und dynamischer Strukturen zu erreichen,⁵⁸⁹ die die Analyse formaler, textimmanenter Merkmale sinnvoll ergänzen kann. Die im Modell der ‚möglichen Welten‘ angelegte Vermengung von Realität und Fiktion wird dadurch aufgelöst, dass sich über die Erzeugung der ‚möglichen Welten‘ ein dritter Referenzbereich ergibt, der zwischen diesen beiden Polen angesiedelt ist⁵⁹⁰ und damit sowohl in den Bereich der Historiographie als auch in den Bereich der Literatur hineingreifen kann. Damit wirkt er dem bislang unlöslichen Antagonismus entgegen und ermöglicht, sowohl historiographische als auch historiopoetische Texte als gleichzeitig wahr und falsch anzuerkennen. Aufgrund dieser Tatsache erweist sich das Abarbeiten der Textinhalte vor der Folie des Wahrhaftigen als nunmehr obsolet, was das Erkennen einer text- und kontextspezifischen Sinndimension begünstigt, die mitunter die Einstellung des Autors zum Stellenwert der Vergangenheit für die Gegenwart zum Ausdruck bringt.

Nichtsdestoweniger aber darf die Analyse struktureller Merkmale nicht vernachlässigt werden, die einen historiographischen Text als solchen kennzeichnen. Im Gegensatz zum literarischen Erzählen vertritt das historiographische Erzählen einen Faktizitätsanspruch, dem nur entsprochen werden kann, wenn Anzeichen von Fiktionalität und Subjektivität weitestgehend aus dem Text eliminiert werden. Auf struktureller Ebene wird dies dadurch gewährleistet, dass es neben der Binnenerzählung, die historische Ereignisse narrativiert, stets eine legitimierende Rahmenerzählung gibt, die im Wesentlichen der Erläuterung der wissenschaftlichen Arbeitsmethoden dient.⁵⁹¹ Aus einer analeptischen Position heraus suggeriert dieser Rahmendiskurs eine distanzierte und augenscheinlich objektive Sichtweise. Er begründet explizit die (willkürliche) Festlegung des Anfangs- und Endpunktes der Binnenhandlung und gibt vor, dass nur die in der folgenden Binnenerzählung geschilderten Ereignisse von Bedeutung für das Zustandekommen des Endzustandes sind.⁵⁹² Die strenge chronologische Organisation der Binnenerzählung wiederum, die den Endzustand als logisch-kausale Folge der geschilderten Ereignisse bestimmt, fungiert als Bestätigung der Rahmenhandlung, da sie als Produkt der in ihr beschriebenen Forschungsprozesse deren Faktizität

⁵⁸⁷ Vgl. Doležel 1999, S. 256ff. (6.2.2.). Sowohl Doreen Maître als auch Marie-Laure Ryan präzisieren die möglichen Einschränkungen der Anknüpfbarkeit möglicher Welten an die aktuelle Welt. So entwirft Maître anhand von Kriterien der Gültigkeit physikalischer Gesetzmäßigkeiten und materieller Kausalität ein Modell, das vier Stufen der Distanzierung zur aktuellen Welt beschreibt (vgl. Maître 1983 (6.2.4.)). Ryan hingegen erkennt deutlich mehr Vergleichskategorien mittels derer die Kompatibilität der literarischen möglichen Welten mit der aktuellen Welt bemessen werden muss (vgl. Ryan 1991 (6.2.3.)).

⁵⁸⁸ Vgl. Munslow 1997, S. 82 (6.2.2.).

⁵⁸⁹ Vgl. Surkamp 2002, S. 153 (6.2.4.).

⁵⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 158.

⁵⁹¹ Vgl. Certeau 1975, S. 50f. (6.2.2.).

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 102ff.

untermauert. Rahmen- und Binnenhandlung kontrollieren sich also gewissermaßen gegenseitig. Diese mutuale Rückversicherung wird auch formal immer wieder angezeigt: zum einen durch in der Rahmenhandlung platzierte Ausblicke in die Binnenerzählung, zum anderen in Form von Rückbezügen zur Rahmenhandlung, die in die Binnenerzählung eingeflochten werden.

Narratologisch betrachtet handelt es sich hierbei um metaleptische Grenzüberschreitungen, die die zwei eigentlich voneinander getrennten Erzählebenen künstlich miteinander verbinden.⁵⁹³ Im Falle des historiographischen Schreibens erfolgt dies zumeist in Form von Kommentaren und Bewertungen. Dies hat auf den ersten Blick keinerlei Einfluss auf die gewünschte Distanzierung des Erzählens zum Erzählten, da die verbindenden Transgressionen zur Aufrechterhaltung der Illusion faktischer Darstellung dienen. Bei näherer Betrachtung aber, so erklärt Bernd Häsner, würde ersichtlich, dass „Simultaneität und Kontiguität von erzähltem Geschehen, Erzählakt und Rezeption supponiert“ werden,⁵⁹⁴ was die Dekonstruktion der künstlich erzeugten Distanz und Faktizität zur Folge habe. Diese Art der Einflussnahme führe laut Franz Penzenstadler „zu einer fiktionsironischen Bloßlegung des Verfahrens“, weil derartige Grenzüberschreitungen angesichts der unterschiedlichen Verortung von Erzähler, Narrataire und Figuren schlicht nicht logisch realisierbar seien. Häsner sieht deshalb in der Verwendung der Metalepse nicht ohne Grund einen Fiktionsmarker.⁵⁹⁵

Innerhalb der Binnenerzählung sorgen verschiedene narrative Strategien dafür, die Erzählung als ‚faktisch‘ zu markieren. Für Claire Norton richten sich diese Strategien nach bestimmten konventionellen Protokollen, die – unabhängig vom Inhalt des Textes an sich – über die Vergabe der Prädikate ‚faktisch‘ und ‚fiktional‘ entscheiden können.⁵⁹⁶ Im historiographischen Erzählen sorgen der berichtende Stil, die Auslassung von direkter Rede sowie Zusammenfassungen und Ellipsen für eine Erhöhung des Erzähltempos und folglich für eine Vergrößerung der Distanz zwischen Erzählung und Erzähltem. Zahlreiche Datierungen unterstützen die strenge chronologische Organisation und den argumentativen Aufbau der Rede.

In gewisser Weise maßregelt die Erzählung sich in ihrer Konstruiertheit selbst, was Axel Rütth als „methodisch geregelte Vorstellungskraft“⁵⁹⁷ bezeichnet. Indem sie immer wieder auf außerhalb ihrer selbst liegende Beweise rekurriert, wird die Illusion der Faktizität herzustellen versucht. Sowohl in der Rahmenhandlung als auch innerhalb der Binnen-

⁵⁹³ Gérard Genette definiert die Metalepse als „[l]e passage d’un niveau narratif à l’autre [...], acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d’un discours, la connaissance d’une autre situation.“ (Genette, 1972, 243f. (6.2.3.)) Mit anderen Worten meint er damit das Spiel „sur la double temporalité de l’histoire et de la narration“ (ebd., S. 244).

⁵⁹⁴ Häsner 2005, S. 32 (6.2.3.).

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., S. 27ff. Häsner bezieht sich hier vor allem auf die Überlegungen Penzenstadlers, der die Metalepse als „im allgemeinen real unmögliche[n] Sprung“ definiert, der „auf der spezifischen Struktur der berichtenden Sprachhandlung beruht, die durch Nachzeitigkeit und Unabhängigkeit des Erzählakts [...] von dem erzählten Geschehen gekennzeichnet ist.“ (Penzenstadler 1987, S. 92 (6.2.7.))

⁵⁹⁶ Vgl. Norton 2006, S. 128 (6.2.2.).

⁵⁹⁷ Rütth 2005, S. 52 (6.2.2.).

erzählung wird immer wieder auf Quelldokumente oder Aussagen anderer Wissenschaftler verwiesen. Dies kann in Form von einfachen interdiskursiven Verweisen im Fließtext, in Form von metatextuellen Einschüben oder durch die Verwendung von Fuß- bzw. Endnoten, die „Auskunft über die Art der Quellen [geben] und auf welche Weise diese ausgewertet wurden“,⁵⁹⁸ erfolgen. Die stete Rückversicherung soll der Authentifizierung des historiographischen Textes dienen und seinen realistischen, die Realität abbildenden Charakter hervorheben. Wie Daniel Fulda jedoch richtig feststellt, wird hier der Unterschied zwischen Vergangenheit und Geschichte nicht berücksichtigt.

Die Ereignisse der Vergangenheit bilden zunächst einmal nur ein Geschehen; Geschichte hingegen ereignet oder geschieht nicht eigentlich, sondern stellt eine spezifische Kohärenzstruktur dar, die einem Geschehen und dessen Ereignissen erst retrospektiv zugeschrieben wird.⁵⁹⁹

Im Prozess der Quelleninterpretation selektiert der Historiker nach Relevanz und Wahrscheinlichkeit, indem er Quellen mit anderen Informationen in Zusammenhang bringt, sie zeitlich einordnet und dies dann niederschreibt. Mit anderen Worten: Der fragmentarischen chaotischen vergangenen Realität wird im Nachhinein Konsistenz verliehen und erst mit der in sich kohärenten historiographischen Darstellung entsteht das, was gemeinhin als Geschichte bezeichnet wird. Erst seine Interpretations- und Kombinationsleistung „macht das reale Geschehen der Vergangenheit gegenwärtig erzählbar.“⁶⁰⁰

In Analogie zum Autor-Erzähler-Trugschluss, der im vorhergehenden Kapitel eingehend diskutiert wurde, liegt dem historiographischen Erzählen also ein Text-Realität-Trugschluss zugrunde. Sowohl die Strukturierung als auch die Referenzialität im historiographischen Schreiben sollen anzeigen, dass sich das Ausgesagte auf eine textexterne Realität rückbeziehen lässt. Ganz im Gegenteil zu dieser Annahme jedoch handelt es sich beim historiographischen Erzählen um ein durch und durch hypertextuelles Erzählen, d.h. um eine Erzählung, die sich keinesfalls auf außersprachliche Realitäten bezieht, sondern entweder auf sich selbst oder auf ihr vorausgehende Texte und Diskurse, die wiederum auf Texte und Diskurse verweisen usw.

4.2.1.1. Imitation und Dekonstruktion der historiographischen Methode in *Péquila Pitre* (Lucain), *La Mare au Punch* (Leclaire) und *Frères Volcans* (Placol)

Die Subsumierung dreier Romane unter dem Punkt des historiographischen Erzählens muss hier mit der augenscheinlichen Orientierung an und Anwendung von methodologischen Elementen der Geschichtsschreibung begründet werden. Die Romane *Péquila Pitre* von Pierre-Clotaire Lucain und *La Mare au Punch* von Bernard Leclaire sollen als erste Beispiele genannt werden, da die historiographische Imprägnierung hier am deutlichsten zu erkennen

⁵⁹⁸ Ebd., S. 51.

⁵⁹⁹ Fulda 2002, S. 40 (6.2.2.). Daniel Fulda bezieht sich in dieser Feststellung auf Angehrn 1999, S. 217 (6.2.2.).

⁶⁰⁰ Rösen 2004, S. 22 (6.2.2.).

ist. Die Handlung ist in beiden Fällen sehr einfach und übersichtlich gestrickt. In *Péquila Pitre* verliebt sich das junge Mädchen Péquila, Tochter des Plantagebesitzers Léopold Pitre, in den farbigen General Édouard und beschließt, ihn gegen den Willen ihres Vaters zu ehelichen. Die Handlung ist auf der Insel Guadeloupe im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verortet und verläuft folglich parallel zu markanten historischen Umbrüchen wie der Französischen Revolution und der ersten Abolition von 1794. In *La Mare au Punch* wird im Jahr 1820 der Sklave Saint-Jean Alonzo auf der guadeloupeanischen Plantage Pirogue geboren. Als flüchtiger Sklave ist er später maßgeblich an den Ausbrüchen der Aufstände beteiligt, die schließlich zu Abschaffung der Sklaverei 1848 führen.

Beiden Erzählungen ist jeweils ein Vorwort vorangestellt, das den gleichen Zweck wie das eines historiographischen Textes erfüllt. So wird zunächst auf die Notwendigkeit der romanesken Darstellung historischer Inhalte hingewiesen. Entsprechend heißt es in *Péquila Pitre*:

Je n'ai pas voulu écrire une œuvre historique en composant ce livre, mais, relater [...] un émouvant roman d'amour semimythique des Isles [*sic*] Caraïbes. [...] M'aidant à leurs récits^[601] invraisemblables mais riches en événements et en connaissances de toutes sortes, et les documents historiques que j'ai consultés, j'ai pu alors imaginer, au plus juste, le roman de Péquila et du général Édouard... (PP 9f.)

Und in *La Mare au Punch*:

Mélange d'histoire et de légende, l'épisode fameux de ‚La mare au punch‘ reste enraciné dans l'imaginaire des ‚marie-galantais‘. [...] Si les faits historiques ne font aucun doute, les récits divers et variés qui les restituent prouvent que la symbolique prévaut sur la véracité des événements. (MP 8)

Anschließend erfolgt die Exposition der notwendigen Rigorosität auf Seiten des Erzählers (bzw. Autors, je nachdem, ob man den Autor-Erzähler-Trugschluss hier annehmen möchte oder nicht) in Hinblick auf die Recherche, deren Ergebnisse als Grundlage der Erzählung dienen. Insbesondere in *Péquila Pitre* wird dies betont: „[J]e me suis vu dans l'inévitable obligation de rappeler certains faits historiques. Pour ce faire, j'ai dû fouiner dans beaucoup d'archives.“ (PP 9) Im Verlauf beider Erzählungen wird jedoch deutlich, dass die beinahe hyperbolische Verwendung erklärender Passagen die eigentliche Handlung überlagert, sodass der Anspruch an die literarische Darstellung historischer Ereignisse nicht mehr erfüllt wird. Definitionen und chronikartige Schilderungen historischer Ereignisse dominieren die Erzählung.⁶⁰²

⁶⁰¹ Gemeint sind hiermit die Geschichtenerzähler und Geschichtenerzählerinnen, die im Vorwort namentlich genannt werden (PP 9f.).

⁶⁰² Mit Ansgar Nünning ließen sich derartige Romane als dokumentarisch erfassen, da die Zurschaustellung authentischen historiographischen Wissens die literarische Handlung und Fiktionalität der Erzählung in den Hintergrund drängt (vgl. Nünning 1995, S. 259ff. (6.2.4.)).

Auffällig ist dabei die Simplifizierung und elliptische Reduzierung der Darstellung historiographischer Inhalte. So wird in *Péquila Pitre* die Bedeutung des *Code Noir* anhand nur zweier Punkte erläutert: „Les colons blancs des Petites Antilles disposaient à leur guise de leurs esclaves. Ils avaient sur eux le droit de vie et de mort. Pour eux, cette façon d’agir était tout à fait normale.“ (PP 38) Und auch *La Mare au Punch* weist eine derartige Reduktion auf: „[L]e Code Noir déniait toute personnalité civile et juridique aux esclaves, dès lors considérés comme des biens ‚meubles‘.“ (MP 19) Dieser Definition wird später eine Aufzählung der Strafen für ungehorsame und flüchtige Sklaven hinzugefügt (MP 52f.), was jedoch allein durch die Form der Aufzählung ebenfalls durch Auslassungen charakterisiert ist.

Doch nicht nur in Hinblick auf offizielle historische Dokumente wird hier die historiographische Methode durch übertriebene Imitation ridiculisiert, sondern auch die ihr entgegengesetzte Erinnerungskultur erfährt eine definitorische Amputation. So wird in *Péquila Pitre* beispielsweise in knapper Aufzählung vom Ablauf einer *veillée* berichtet: „Chez Mamadou Dia, c’était la veillée. On chantait des chants, on dansait le ‚dammier‘, on contait des histoires tristes ou gaies.“ (PP 40) Sie ist vergleichbar mit der Darstellung regionaler Gerichte (MP 146, 165) oder Musikstile (MP 177) in *La Mare au Punch*. Derartige pseudo-historiographische Einschübe wiederholen sich über den gesamten Verlauf der Romane, sodass die im Vorwort von *Péquila Pitre* angekündigte „obligation de rappeler certains faits historiques“ bzw. der in *La Mare au Punch* evozierte „fond historique“ gleichzeitig abwesend und überpräsent sind.

Diese historiographische Hyperbolisierung bedingt in beiden Romanen eine Diskontinuität der Erzählung, da die eigentliche Handlung immer wieder von handlungsirrelevanten Details unterbrochen wird. Es fällt schwer, den historischen Hintergrund in einen Zusammenhang mit den dargestellten Ereignissen und Protagonisten der literarischen Erzählung zu setzen. Vielmehr entsteht der Eindruck, sie dienen nur der literarischen Ausschmückung eines eigentlich historiographisch intendierten Textes.

Besonders in *Péquila Pitre* lassen die Charakterisierung der Protagonisten und ihre antagonistische Konstellation erahnen, dass die Erzählung auf einen hohen dramatischen Effekt ausgerichtet ist, der nicht intentionslos mit dramatischen historischen Ereignissen koinzidiert. Zum einen stehen sich Léopold Pitre und Édouard antagonistisch gegenüber, die in stereotyper Manier den brutalen und gnadenlosen *béké* bzw. den intelligenten und beliebten freien Farbigen repräsentieren. Darüber hinaus bilden Péquila und Édouard ein antagonistisches Doppel, da hier die weiße Unschuld der „Petite Maîtresse“ der Illegitimität des Sohnes einer Sklavin gegenüber gestellt wird. Derartige Dichotomien setzen sich in den weiteren auftretenden Figuren fort: Calou, die Geliebte und Verlobte Édouards, wird als verführerische Mulattin inszeniert, Mariette, ebenfalls eine Geliebte Édouards, wird als naive und intrigante *békée* dargestellt usw. Ohne hier weiter ins Detail zu gehen, wird deutlich, dass die Handlung auf den historischen Kontext zugeschnitten wurde, um die politischen Ereignisse mit einer klischeehaften Figurenkonstellation zu belegen, was eine Banalisierung und Exotisierung der historischen Ereignisse zur Folge hat.

Gleiches lässt sich für *La Mare au Punch* konstatieren. Hier wird ein Protagonist inszeniert, bei dessen Geburt schon in prophetischer Art und Weise auf die Befreiung der Sklaven hingewiesen wird. So hat seine Mutter Salam nur einen Wunsch für ihren Sohn Alonzo: die Freiheit (MP 25). Sein Vater Kibi „présente le petit au soleil“ (MP 28), was als Geste der Erleuchtung verstanden werden muss, die den jungen Sklaven schließlich dazu befähigt, die Befreiung der Sklaven zu forcieren. Als flüchtiger Sklave wird er in eine Riege mit Toussaint Louverture und Louis Delgrès gestellt, womit sicherlich eine nachträgliche Mystifizierung intendiert ist. Seine Flucht koinzidiert mit dem historisch belegten Großbrand auf der Insel Marie-Galante 1838, in dessen Folge, so suggeriert der Roman, zahlreiche Sklaven in die Berge fliehen und die Revolten im Jahr 1848 vorbereiten konnten.

Geschichte dient in beiden Fällen also nicht als Stütze für den Roman, sondern der Roman als Plattform für geschichtliche Darstellungen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die wiederholte Verwendung von Fußnoten in *Péquila Pitre* bzw. einem Glossar in *La Mare au Punch*, die zum einen kreolische Vokabeln erklären,⁶⁰³ zum anderen aber auch Hintergrundinformationen zu historischen Orten und Personen⁶⁰⁴ oder kulturellen Spezifika⁶⁰⁵ bieten. Interessanterweise entsprechen einige der in *Péquila Pitre* getätigten Aussagen nicht der konventionalisierten historischen Realität,⁶⁰⁶ was darauf schließen lässt, dass der Roman für einen Leser bestimmt ist, der weder mit der karibischen Geschichte noch der kreolischen Sprache noch den kulturellen Besonderheiten der Region vertraut ist und sich der simplifizierten und manipulierten Aussagen somit nicht gewahr werden kann.

Obwohl *La Mare au Punch* ohne derartige Verzerrungen auskommt, muss auch für diesen Roman eine Ausrichtung auf einen historisch wenig gebildeten Leser angenommen werden. Hierfür spricht neben der redundanten Exposition der immer wieder gleichen historiographischen Inhalte⁶⁰⁷ auch die versuchte Inszenierung Alonzos als Märtyrer. Der Titel *La Mare au Punch* nämlich verweist auf ein Ereignis, das im Zuge der Abolition für Aufsehen sorgte, jedoch, so muss festgehalten werden, nicht in direktem Zusammenhang mit dem Phänomen des *marronnage* oder der Abolition steht. Erst durch den Roman wird hier nachträglich Kohärenz erzeugt, die im Wesentlichen auf die Omnipräsenz des Protagonisten Alonzo zurückzuführen ist.

Damit imitiert *La Mare au Punch* wesentliche Charakteristika der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die durch ihre starke nationalistische Ausrichtung gekennzeichnet ist, vor allem in Hinblick auf die Etablierung von Gründungsereignissen und Nationalhelden, die die Nation als solche legitimieren.⁶⁰⁸ *Péquila Pitre* hingegen weist eine stark

⁶⁰³ Vgl. z.B. PP 19, 27, 261 und MP 239ff.

⁶⁰⁴ Vgl. z.B. PP 28, 31 und MP 262.

⁶⁰⁵ Vgl. z.B. PP 34, 40, 43.

⁶⁰⁶ Vgl. z.B. Fußnote 10 (PP 47), die eine Epoche der *marronnage* erklärt, während derer afrokaribische Sklaven in die Berge flohen, sich dort nach dem Vorbild europäischer Armeen formierten und anschließend Plantagen und Kasernen überfielen.

⁶⁰⁷ In Anschluss an das Glossar findet sich erneut eine Chronologie (MP 243).

⁶⁰⁸ Vgl. u.a. Durand-Le Guern 2008, S. 10f. (6.2.4.); Lukács 1955, S. 15f. (6.2.4.). Zum speziellen Fall karibischer Nationalgeschichtsschreibung in Haiti vgl. meine Studienabschlussarbeit zur Mythifizierung des haitianischen

eurozentristische Perspektivierung auf, die nicht nur die Handlung durch die Folie okzidentaler Erzählkonventionen betrachtet, sondern darüber hinaus, durch die Platzierung von Falschaussagen und übertriebenen Vereinfachungen, sowie die Reduktion der Protagonisten und Handlungen auf koloniale Stereotype, den rassistischen Überlegenheitsdiskurs des 17. bis 19. Jahrhunderts formal aufgreift.

Im Gegensatz zu *Péquila Pitre* und *La Mare au Punch* zeichnet sich Vincent Placolys Roman *Frères Volcanes. Chroniques de l'abolition de l'esclavage* durch gleichzeitige Imitation und Zurschaustellung der historiographischen Methode sowie deren Dekonstruktion und Parodisierung aus. Insbesondere in Hinblick auf die strukturelle Gestaltung der Erzählung ergeben sich zahlreiche Reibungspunkte, die das Spannungsverhältnis zwischen Historiographie und Historiopoese vor Augen führen. Dies lässt sich bereits am Titel ablesen. So konstatiert Clarisse Zimra, dass sich das Bild des Vulkans einerseits auf die karibischen Inseln bezieht, die durch den Zusatz „frères“ im Plural vervielfacht und verwandtschaftlich verbunden werden.⁶⁰⁹ Zudem verweise der Romantitel laut Daniel Seguin-Cadiche auf den Intertext „C'est moi-même terreur“⁶¹⁰ von Aimé Césaire, in dem die Emanzipation des kreolischen Schriftstellers versymbolisiert wird.⁶¹¹ Insbesondere der letzte Ansatz ist in Hinblick auf die strukturelle und transtextuelle Konzipierung des Romans von großer Bedeutung, da hierin gleichzeitig eine Emanzipation des Schriftstellers vom historiographischen Diskurs zum Ausdruck kommt, der jedoch zunächst über dessen Bemächtigung erfolgt.

Der Roman gliedert sich in drei Teile, wobei der erste und der dritte den mittleren Teil rahmen. Sie dienen ihm als Vor- bzw. Nachwort und erinnern damit an die zuvor beschriebene Form eines historiographischen Textes. Ebenso werden in *Frères Volcans* die Vorgehensweise und das herangezogene Dokument exponiert, die als Grundlage für die im zweiten Teil nachfolgende historische Erzählung verwendet werden. Konkret handelt es sich bei dem Dokument um ein anonymes Manuskript, ein handgeschriebenes Tagebuch eines ehemaligen Plantagenbesitzers,⁶¹² „une copie conservée pour la postérité“ (FV 11). In der

Nationalhelden Toussaint Louverture in der postabolitionistischen kolonialen Historiographie des 19. Jahrhundert (Gröning 2010 (6.2.6.)).

⁶⁰⁹ Vgl. Zimra 1993, S. 534 (6.2.6.).

⁶¹⁰ Dieses Gedicht ist Teil des Gedichtbandes *Ferremets* (Césaire 1960, S. 29 (6.1.3.)).

⁶¹¹ Vgl. Seguin-Cadiche 2002, S. 54f. (6.2.6.).

⁶¹² „[J]e ne suis plus propriétaire, ni de terre, ni d'esclaves.“ (FV 27), „[J]'ai vendu le Domaine.“ (FV 41) Die Einsetzung eines *béké* als Protagonist und Erzähler der Geschichte und seine Widersprüchlichkeit zum wahrheitsbekundenden Erzähler-Autor kann mit Jean-Georges Chali zunächst als „inversion des actes et des rôles“ (Chali 2008, S. 17 (6.2.6.)) verstanden werden. Roland Suvélor interpretiert sie als „dépassement dialectique de [l']opposition“, „de l'Un et de l'Autre“ (Suvélor 1993, S. 16 (6.2.6.)), d.h. als eine Versöhnung der Kulturen im Sinne der *Antillanité, Créolité américaine* Placolys (Chali verweist auf einen Essay Placolys mit demselben Titel, der als Gegenentwurf zu Édouard Glissants *Antillanité* und als Vorschau auf die *Créolité* von Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant gelesen werden kann, vgl. Chali 2008, S. 28 (6.2.6.)). Jack Corzani jedoch begreift die Wahl des Erzählers in *Frères Volcans* als eine offensichtliche Provokation, die sich explizit gegen das intellektuelle Milieu und deren Idealisierung des Kreolischen stelle, da sie durch die Aussparung der Seite der *békés* immer unvollständig bleibe (vgl. Corzani 1992b, o.S.).

passionierten Auseinandersetzung mit dem Dokument sei der vorliegende „livre-journal“ entstanden.

Die im Untertitel *Chroniques de l'abolition de l'esclavage* suggerierte dokumentarische Form⁶¹³ der Chronik wird hier also als Tagebuch präsentiert, wodurch die genuin historiographische Erzählform der Chronik als „récit dans lequel les faits sont enregistrés dans l'ordre chronologique“ oder als „récit d'événements réels ou imaginaires qui suit l'ordre du temps“⁶¹⁴ sowohl beibehalten als auch konterkariert wird. Denn im Gegensatz zur Chronik finden sich in einem Tagebuch vor allem intime und persönliche Aufzeichnungen, die dem faktischen und öffentlichen Charakter der Chronik entgegen stehen. So betont Hans Gerd Rötzer: „Der Chronist, der Schreiber der Chronik, hält sich in seinem Urteil zurück; er berichtet und legt möglichst viel Material vor, über das andere urteilen mögen.“⁶¹⁵ Die Form des Tagebuchs hingegen „permet à un double littéraire de s'écrire et de décrire des événements“.⁶¹⁶ Beiden Genres gemeinsam ist aber die chronologische Organisation, die durch Datierung der Einträge deutlich sichtbar gemacht wird. Die vom Autor im Paratext und dem Erzähler im Vorwort vorgenommene Gleichsetzung des Tagebuchs mit der Chronik ist also ein erster Hinweis auf die Verschränkung von historiographischen und historio-poetischen Aspekten in *Frères Volcans*, die Daniel Seguin-Cadiche treffend als „inter-genre [...] de l'impossible identification entre roman et chronique [...], mais aussi [...] entre l'œuvre et ses finalités“⁶¹⁷ und André Claverie als „poétique de la distanciation et de l'inaccoutumance“⁶¹⁸ bezeichnet.

Betrachtet man nun das Vorwort „Avant propos ou l'effet d'hallucination“ genauer, so fällt auf, dass der Erzähler sich als „historien“ identifiziert, der seine Erkenntnisse aus historischen Dokumenten bezieht, die er als „mémoires, registres et lettres, tant ecclésiastiques que séculiers“ (FV 9) bezeichnet. Seine Arbeit zur „révolution anti-esclavagiste de Mai 48 à la Martinique“ wird ihm durch das Fehlen von verlässlichen historischen Dokumenten erschwert, was ihn schließlich dazu bewegt, die strenge historiographische Methode ein Stückweit aufzugeben: „Du passé des Antilles, l'essentiel reste [...] à faire.“ (FV 10) Er wird sich der Allgegenwärtigkeit historischer Ereignisse und derer Folgen bewusst, was ihn in die Lage versetzt, seine Umgebung historisch wahrzunehmen: „Notre histoire est si

(6.2.6.)). Angesichts des sowohl politischen als auch literarischen Engagements Placolys sind alle Argumente durchaus nachvollziehbar.

⁶¹³ Daniel Seguin-Cadiche merkt an, dass Vincent Placolys die Untertitelung nicht selbst gewählt habe, sondern dass er sie auf Wunsch des Herausgebers habe hinzufügen müssen. Seguin-Cadiche zufolge habe Placolys den Vorschlag seines Freundes Max Rustal angenommen und seinen Roman als Chronik etikettiert (vgl. Seguin-Cadiche 2002, S. 56 (6.2.6.)).

⁶¹⁴ 1. und 2. Definition des Begriffs „chronique“ im *Larousse*. Im Duden wird die Chronik als „geschichtliche Darstellung, in der die Ereignisse in zeitlich genauer Reihenfolge aufgezeichnet werden“ definiert (6.2.7.).

⁶¹⁵ Rötzer 1995, o.S. (6.2.3.).

⁶¹⁶ Carvigan-Cassin 2014, S. 109 (6.2.6.).

⁶¹⁷ Seguin-Cadiche 2002, S. 83 (6.2.6.).

⁶¹⁸ Claverie 2014, S. 60 (6.2.6.).

proche de nous! La présence terrible des ruines [...] nous obsède[].“ (FV 10)⁶¹⁹ Im Vorwort klingt also bereits das historiopoetische Projekt des Erzählers an, welches in der Schlussfolgerung „Je me suis mis à recopier des pages entières pour pouvoir les lire à loisir, y ajouter, puisque toute liberté m’était donnée de le faire, des notes de mon crû.“ (FV 12) seinen Höhepunkt findet. Für Clarisse Zimra wird so gleich zu Beginn der Erzählung die „opposition classique“ zwischen Autorität des Autors und Kreativität des Erzählers aufgelöst: „A sa place [de l’auteur], il campe un ‚bricoleur‘ de textes qui ne peut se dire qu’en incorporant à son énoncé l’énoncé de l’autre.“⁶²⁰

Im Speziellen geschieht diese Vereinnahmung durch die doppelte Anonymität von Historiker und Verfasser des Tagebuchs, die Autorenschaft prinzipiell fragwürdig erscheinen lässt: „Ce double anonymat, souligné par emboîtement, met en relief leur complémentarité et prépare déjà, imperceptiblement, la résolution de leur différence.“⁶²¹ Mit Roland Barthes ließe sich hier auch von einem „discours performatif truqué“⁶²² sprechen, da die Gestaltung des *discours* nicht mit den Konventionen der dokumentarischen Historiographie korrespondiert. Der Erzähler suggeriert zwar zunächst eine Einhaltung dieser Konventionen, gibt dann jedoch die Nichteinhaltung offen zu.⁶²³ Der im Titel des Vorwortes angekündigte „effet d’hallucination“ erfährt hierin als Umkehrung des Barthes’schen *effet de réel* seine historiopoetische Umsetzung.

Im Nachwort „Postface ou le passé d’aujourd’hui“ erfährt diese Vorgehensweise eine nachträgliche Präzisierung in Form von vermehrten metahistoriographischen Reflexionen. Hier nämlich konstatiert der Erzähler, dass Geschichte nicht um ihretwillen betrieben werden solle, sondern vor allem auf ihre Wirksamkeit für zukünftige Generationen hinterfragt werden müsse:

[L]e premier devoir des générations qui s’en vont est de préparer pour celles qui viennent les armes de la lutte contre l’oubli. [...] Le silence tragique, il faut le déceler sous l’abondance des paroles actuelles, sous l’hystérie des volitions aujourd’hui, sous ce flot de sentences verbeuses qui noient le corps en le rejetant loin des rivages du temps. (FV 119f.)

So stellt er zwischen den im Tagebuch beschriebenen Ereignissen und den modernen politischen und gesellschaftlichen Zuständen überraschend enge Parallelen fest, die er auf die nicht konsequent verfolgte Transition zwischen Sklaverei und Freiheit zurückführt. Der Erzähler erwähnt in diesem Zusammenhang die zügige „restauration de l’autorité des maîtres d’habitation“ (FV 120) und verweist auf die unsichtbare Freiheit, die allenfalls im

⁶¹⁹ Thomas Demulder nimmt diese Prämisse zum Anlass, *Frères Volcans* als eine Art Anleitung zur gelungenen Revolution zu lesen. Er überträgt die Lehren, die er aus *Frères Volcans* herausliest, auf die Unruhen in den karibischen Departements von 2009 und kommt zu dem Schluss, „[qu’]un relai a été pris“ (vgl. Demulder 2014, S. 147 (6.2.6.)).

⁶²⁰ Zimra 1993, S. 532 (6.2.6.).

⁶²¹ Zimra 1992, S. 276 (6.2.6.).

⁶²² Barthes [1967] 1984 (6.2.2.).

⁶²³ André Claverie spricht deshalb von einer „parole faussement objective“ (vgl. Claverie 2014, S. 60 (6.2.6.)).

„état civil“ festgehalten sei, für den nunmehr afrokaribischen Arbeiter jedoch keine maßgebliche Veränderung seiner Beziehung zum politischen und wirtschaftlichen System bedeute: „Lorsqu’il aperçut que le corps radieux de la liberté adoptait le maintien lamentable de la considération sociale, il connut la nature de l’argent.“ (FV 122) Die durch den Titel des Nachwortes hergestellte Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird durch die vorgeführte Übertragbarkeit historisch-rassistisch-ökonomischer Konventionen in die Gegenwart des Autors hinein als unumgänglich und deshalb in jeder Hinsicht signifikant hervorgehoben.

Der in Vor- und Nachwort exponierte paradoxe Parallelismus zwischen Historiographie und Historiopoese, zwischen „passé“ und „hallucination“, ist auf zweierlei Art und Weise zu verstehen. Auf der einen Seite wiederholt er die von Historikern formulierte Notwendigkeit historischen Wissens für die Gegenwart und kann ergo als Wiederholung des positivistischen Duktus gelesen werden. In diesem Sinne also dient die Erzählung hauptsächlich der Aufdeckung historischer Fakten, die bislang im Verborgenen lagen und nun mithilfe eines Blicks durch das Dokument hindurch in die Vergangenheit offengelegt werden können. Dem widerspricht jedoch in Teilen der historiopoetische Anspruch der Erzählung.

Daher erscheint auf der anderen Seite eine Interpretation im Sinne einer alternativen Geschichtsschreibung plausibler, die sich eben nicht auf nur öffentliche Dokumente beschränkt, sondern ganz subjektive Standpunkte mit einbezieht. So ist es zu erklären, dass der Erzählung, trotz aller Betonung des literarischen Charakters seiner Geschichtsdarstellung, historische Dokumente als partielle oder vollständige Abschriften hinzugefügt sind.⁶²⁴ Die Verwendung des Tagebuchs eines weißen Kreolen zur Darstellung der Ereignisse vor, während und nach der Abschaffung der Sklaverei entschuldigt der Erzähler mit dem Fehlen von Dokumenten, die durch die ehemaligen Sklaven verfasst wurden und verweist damit auf ein grundsätzliches Problem der antillanischen Geschichtsschreibung: „L’esclavage ne laisse pas de document, il n’abandonne à la postérité aucune image cohérente de lui-même.“ (FV 123) Er nimmt folglich den „artiste de race noire“ (FV 124) in die Pflicht und gesteht ihm allein die Motivation und das Vermögen zu, sich einer vom europäischen Diskurs überlagerten Vergangenheit anzunehmen, sofern er gewillt ist: „L’artiste de race noire ne peut pas détourner le problème. [...] Nous revient la tâche de dissiper le brouillard qui enveloppe les importantes semaines des mois de mai et de juin 1848.“ (FV 124f.) Für Clarisse Zimra thematisiert hier der „écrivain noir“ in doppelter Hinsicht „le blanc du texte“ und versucht es zu kompensieren.⁶²⁵

⁶²⁴ Vgl. z.B. einen Auszug aus der Zeitung *Moniteur* (FV 26f.), den Brief von Pécoul (FV 55ff.) oder den Auszug aus dem *Essai sur la réduction définitive du marronnage* von Beaufonds (FV 94f.). Die Existenz dieser Dokumente lässt sich nicht immer stichhaltig belegen, was darüber hinaus auch für regionale Schriftsteller gilt, die im Tagebuch erwähnt werden, z.B. Villiers und Bovis.

⁶²⁵ Zimra 1992, S. 268 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

Vor- und Nachwort weisen allein schon auf eine tiefsitzende Zerrissenheit des Erzählers zwischen historiographischem Anspruch und historiopoetischer Umsetzung hin – „l’auteur est arrivé au bout d’une première réflexion sur son art“⁶²⁶ –, die sich in der narratologischen Gestaltung des mittleren Teils, der eigentlichen historischen Erzählung, fortsetzt. Sie ist in zwei Abschnitte unterteilt: Der erste umfasst Tagebucheinträge im Zeitraum vom 2. Januar bis zum 3. Februar 1848, der zweite setzt am 25. April 1848 wieder ein. Insgesamt enthält das „livre-journal“ neun Einträge, wobei die Einträge vom 3. Februar und 25. April deutlich umfangreicher sind als die anderen. Dies muss als ein erster Hinweis auf die nur suggerierte Gegenwärtigkeit des Verfassers der Einträge gelesen werden, was sich im Detail bestätigt.

Im ersten Teil wird davon berichtet, dass der Erzähler aufgrund einer schweren Erkrankung zur gesellschaftlichen Abstinenz gezwungen ist und lediglich von seinen Angestellten umgeben wird, die ihn pflegen.⁶²⁷ Die Einträge vom 2. und 3. Januar erscheinen jedoch doppeldeutig. So beklagt der Erzähler: „[J]’ai commencé à ressentir de violentes douleurs à l’estomac“ (FV 15). Seine Beschwerden verschlimmern sich, sodass er am Ende des Abendessens in plutokratischer Gesellschaft nicht mehr in der Lage ist, die Situation zu ertragen: „Bientôt, je n’ai plus supporté les cris et les clameurs, les éclats de voix et les rires stridents.“ (FV 15) Danielle Dumontet und Molly Grogan Lynch konstatieren gleichermaßen, dass in der hier zur Schau gestellten körperlichen Krankheit der Niedergang der kolonialen Oberschicht versymbolisiert werde.⁶²⁸ In diesem Sinne bemerkt der Protagonist selbst:

A bien y regarder, nous les créoles, sommes rongés par des maladies secrètes. Le corps de nos enfants porte des tares et nous avons déserté le ventre de nos femmes. Et si nous n’avons pas pu féconder la société américaine, c’est que nous avons été corrompus par l’esclavage. (FV 62)

Der Erzähler fühlt sich dem Tode nahe und beginnt damit, über sein Leben zu reflektieren: „Seulement, je me rends compte que ma vie n’aura pas été suffisamment active.“ (FV 17) Er scheint die von ihm im Tagebuch immer wieder aufgezeigte Dekadenz der kolonialen Gesellschaft mehr und mehr abzulehnen und die Berechtigung der rassistisch begründeten Unterschiede zu hinterfragen (FV 29f.). Vermehrt werden nun auch interdiskursive Bezüge zu abolitionistischen Diskussionen in Politik und Literatur sichtbar. So erwähnt der Erzähler beispielsweise: „La lecture de Lamartine enrichit toujours l’esprit curieux.“ (FV 33) Darüber hinaus, so stellt Laura Carvigan-Cassin fest, findet sich ein Zitat aus Victor Schœlchers *Des colonies françaises: Abolition immédiate de l’esclavage*.⁶²⁹ Der Erzähler und Protagonist erkennt die Ambivalenz dieser Texte, die in der Kolonie anders gelesen und verstanden werden, als in Frankreich und Europa: „À appliquer ma pensée à des ouvrages si lumineux, je

⁶²⁶ Seguin-Cadiche 2002, S. 262 (6.2.6.).

⁶²⁷ Er hat seinen ehemaligen Sklaven Nemorine und Abder nach dem Verkauf seiner „Domaine“ die Freiheit geschenkt, doch sie haben sich entschieden, ihn als Angestellte zu seinem neuen Wohnsitz, „l’ancien hôtel Desgrottes“, zu begleiten (FV 46).

⁶²⁸ Vgl. Dumontet 1995, S. 214 (6.2.6.), vgl. Grogan Lynch 2014, S. 131 (6.2.6.).

⁶²⁹ Im Detail handelt es sich um einen kopierten Brief des Plantagenbesitzers de Bovis (FV 73, Schœlcher 1842, S. 349 (6.2.1.)).

ressens plus profondément les ténèbres de notre propre culture. Comme si les mots se vidaient de leur sens en traversant l'océan" (FV 33).

Neben der zunehmend sichtbaren Interdiskursivität lassen sich mit fortschreitender Erzählung auch vermehrt passagenlange Reflexionen feststellen, was den Tagebucheintrag vom 3. Februar mehr als Essay über den Sinn der Sklaverei und die mit ihrer Abschaffung verbundenen Konsequenzen erscheinen lässt. Placolys Roman offenbart sich mehr und mehr als „le lieu d'une action, d'une contestation de l'ordre dominant“,⁶³⁰ der sich durch eine doppelte Funktionalität auszeichnet: „celle du démembrément et celle de la reconstruction.“⁶³¹ Jean-Georges Chali weist damit auf die von Vincent Placolý immer wieder hervorgehobene Bedeutung des literarischen Textes als „arme efficace susceptible de transformer les consciences“⁶³² hin und betont, dass Placolý immer versuche „de transmettre au lecteur une pensée profonde et travaillée“.⁶³³

Dieser Interpretation ist die darüber hinaus bemerkbare Durchsetzung des Diskurses mit metanarrativen und metapoetologischen Aussagen anzuschließen. Sie bekräftigt zunächst die oben angeführte These der nachträglichen Redaktion des Tagebuchs, indem der Erzähler beispielsweise bemerkt: „Un homme vit cinquante ans, un livre quatre fois plus. Nos biens sont sujets aux aléas du temps, le livre non. Conservé, protégé et couvé, il peut durer sur des siècles.“ (FV 19) Diese Bemerkung kann genauso gut als eine metaleptische Intervention des Erzählers erster Ordnung, d.h. des mutmaßlichen Historikers, der das Vor- und Nachwort verfasst hat, gelesen werden. Hierfür spricht gleichfalls die folgende Passage:

La France jette sur le monde un regard exotique. Elle n'y voit que de l'apparence, des coutumes fascinantes et bigarrées. Missionnaires, fonctionnaires et chefs de corps, en rapportant pour la Marine les mœurs des populations touchées par l'expansion de la France outre-mer, ont créé de toutes pièces un univers étrange et inhumain (FV 43).⁶³⁴

Auch an anderer Stelle lassen sich Ungereimtheiten nachweisen. So wird im Verlauf der Erzählung auf einen Zeitraum, der nach dem Datum des Eintrags liegt, verwiesen: „Durant les premier jours du mois de mars“ (FV 38), „Les fêtes du carnaval approchent.“ (FV 45),⁶³⁵

⁶³⁰ Seguin-Cadiche 2002, S. 18 (6.2.6.).

⁶³¹ Chali 2008, S. 17 (6.2.6.).

⁶³² Ebd., S. 29.

⁶³³ Ebd., S. 30.

⁶³⁴ Weitere Textstellen, die ebenfalls als Kommentare des Erzählers erster Ordnung interpretiert werden können, sind: „Il est difficile de recenser les données culturelles de la civilisation occidentale qui traversent la mer vers nous; d'établir avec exactitude la part d'héritage que nous laisse l'étranger; et encore moins de démêler, dans le fatras des livres fameux, murés sur eux-mêmes, [...] l'originalité de notre fonds propre.“ (FV 41); „[N]ous ne sommes pas encore nés à la pensée. Nous tourbillonnons dans le ventre d'une société dont les chairs manquent de vigueur. Nous parlons, mais nous n'accordons pas d'importance aux mots; ils passent nos lèvres comme un vol de têtes folles. Nous rêvons d'un ailleurs qui ne veut pas de nous [...]“ (FV 61); „Le jour où la race noire prendra sa place autour de la table ronde des peuples, la sagesse de ses nations étonnera. Une sagesse mûrie dans la solitude des cachots où seule n'apparaît que la lueur de la liberté; une sagesse de vieillard [...]“ (FV 69)

⁶³⁵ Meiner Berechnung zufolge fiel der Rosenmontag im Jahr 1848 auf den 6. März.

„Le mois de mars tire sur sa fin.“ (FV 53) Hinzu kommen weitere deiktische Projektionen,⁶³⁶ wie beispielweise der Hinweis „Je la lirai *demain*.“ (FV 54, Herv. d. Vf.), was auf der folgenden Seite dann geschieht: „Voici la lettre de Pécoul.“ (FV 55, Herv. d. Vf.) Und auch die beinahe prophetische Ankündigung „Cette année verra la fin de l’esclavage“ (FV 40) bekräftigt die These.

Die hier als Sinneswandel des Protagonisten getarnte Einmischung des Erzählers von Vor- und Nachwort vollzieht sich bis zum Ende der Erzählung. Einträge wie der folgende verweisen mit zunehmendem Nachdruck auf die Funktion des Schriftstellers in der Gegenwart: „L’écrivain qui créera le nouvel art poétique qui nous concerne, devra démêler l’écheveau des vanités coloniales, dénoncer les illusions factices du regard étranger“ (FV 49).⁶³⁷ Sie werden dem Protagonisten und Verfasser des Tagebuchs sozusagen in die Feder gelegt und heben sich doch durch ihren anachronistischen Charakter ab. Hinzu kommen eindeutig zeitlich deplatzierte intertextuelle Anspielungen wie beispielsweise auf Frantz Fanon, wenn der Erzähler von „actions menées pour la libération *des damnés de la terre*“ (FV 59, Herv. d. Vf.) spricht. Der Protagonist und Erzähler wird mehr und mehr als „témoin suspect“⁶³⁸ dekonstruiert, „[qui] invente[] un ordre différent, [...] organise[] le monde à [sa] mesure, [...] tellement sûr de soi, insouciant des autres“ (FV 82). Die so erzeugte Undurchsichtigkeit diskreditiert zwar die Position des Erzählers erster Ordnung als Verfechter einer wahren Geschichtsdarstellung, bestärkt ihn aber gleichzeitig in seiner historiopoetischen Mission: „*Frères Volcans* par sa structure, mêle les deux genres sans les confondre, dans la mesure où la fiction romanesque ne fait que cadrer une réflexion qui [...] est essentiellement celle de l’auteur.“⁶³⁹

Selbst der von Molly Grogan Lynch angeführte strukturelle Antagonismus zwischen dem ersten und zweiten Teil der Erzählung – „Si le narrateur réfléchit en homme de lettres dans la première partie du récit, dans le deuxième il se lance dans l’action en citoyen dévoué“⁶⁴⁰ – unterbricht diese Ambivalenz zwischen historiographischer Authentizität und historiopoetischer Intervention nicht. So wird deutlich, dass trotz der Unterschiede, die zwischen dem ersten und zweiten Teil bestehen, der Erzähler erster Ordnung seine Kontrolle über das Geschehen nicht abtritt. Daniel Seguin-Cadiche beschreibt dieses Verfahren als „système autotélique“, d.h. als Erzählung, die sich immer mehr sich selbst zuwendet und schließlich nur um ihrer selbst Willen existiert:

⁶³⁶ Dieser Begriff ist hier als grammatikalisch-pragmatische Möglichkeit zur Überbrückung der räumlichen und zeitlichen Trennung zwischen Erzähler und Leser zu verstehen, die es dem Leser ermöglicht, sich in der zeitlichen Organisation des Erzählers zurechtzufinden.

⁶³⁷ Diese Aussage wird im Speziellen am Ende des Nachwortes beinahe wortwörtlich wiederholt (FV 115).

⁶³⁸ Grogan Lynch 2008, S. 31 (6.2.6.).

⁶³⁹ Corzani 1997, o.S. (6.2.6.).

⁶⁴⁰ Grogan Lynch 2008, S. 32 (6.2.6.).

Frères Volcans est un récit à facture expérimentale qui aspire à se transformer en système autotélique, ce qui permet de modaliser l'écriture. [...] La caractéristique de l'écriture tourne autour de l'idée qu'il ne s'agit pas seulement de la reconstruction véridique d'un moment historique mais plutôt d'une métaphore de l'absence ou d'une métaphore du passé comme absence de récit.⁶⁴¹

Seguin-Cadiche erklärt weiter: „Les textes de Placolý développent une conviction et des idées fortes sur le devoir de l'écrivain“.⁶⁴² Damit greift er eine Erklärung des Autors selbst auf, der zufolge der Stil einer Erzählung maßgeblich deren Inhalt bestimmt:

Je donne beaucoup d'importance au style et à la recherche du mot, du rythme, à la meilleure façon d'exprimer ce que je veux dire. [...] Il y a une richesse, seulement il faut la mettre en forme, la faufler. Il y a une image qui te vient, cette image est apparente, seulement. Il faut approfondir et c'est dans le style que tu fais cela.⁶⁴³

In diesem Sinne setzen sich trotz des strukturellen Antagonismus die für den ersten Teil markierten Ungereimtheiten auch im zweiten Teil fort. So ist der Tagebucheintrag auf den 25. April datiert, woraufhin zunächst eine sehr grobe Schilderung der revolutionären Ereignisse auf der Insel folgt, die jedoch, was Ort, Zeit und beteiligte Personen angeht, ziemlich vage bleibt. Anschließend heißt es: „Nous sommes le 25 mai“ (FV 80), ganz so als ob ein Monat an dem Protagonisten vorbeigerauscht wäre. Dieser zeitraffende Effekt wird durch eine Veränderung der Erzähltechnik auf syntaktischer Ebene verstärkt.⁶⁴⁴ Dominierten im ersten Teil vor allem distanziert-reflektierende Passagen im *imparfait* und *présent*, so wird nun mit vermehrtem Gebrauch des *passé composé* auf die schnelle Ereignisfolge hingewiesen. Exemplarisch kann die folgende anaphorisch-enumerative Passage gelten:

J'ai vu des fusils chargés casser la tête des amis d'hier. *J'ai vu* des sabres affilés trancher la gorge des compagnons de toujours. *J'ai vu* la peur fondre sur la nature comme des givres poursuivis par le vautour. *J'ai vu* les chauvesouris de la trahison ouvrir leurs grands yeux inconnus sur le jour nouveau. *J'ai vu* des maisons centenaires tomber en cendres, des bras d'enfants semer la destruction parmi les monuments. *J'ai vu* la vieille femme implorer de pardon de l'inexpérience, *j'ai vu* l'enfance courir inutilement à l'assaut des fortifications. *J'ai vu* des vaisseaux de haute mer brûler comme paille de bagasse, et des équipages aguerris crier après la fraîcheur des sources des montagnes. *J'ai connu* la vie, et puis *j'ai vu* la mort [...]. (FV 79, Herv. d. Vf.)

Betrachtet man diese Aufzählung jedoch genauer, so kommt auch hierin eine gewisse historische Distanz zum Ausdruck, die die historischen Ereignisse als Kulisse erscheinen lassen, auf die erneut autoreflexive und metanarrative Erzählinhalte gelegt werden. So verfällt der Protagonist anschließend erneut in einen Dialog mit seinen Büchern und bemerkt darüber hinaus: „Aussi j'avais ce journal avec qui je dialoguais“ (FV 83). Diese Aussage kann gleichermaßen dem Finder dieses Tagebuchs, d.h. dem Erzähler des Vor- und Nachworts,

⁶⁴¹ Seguin-Cadiche 2002, S. 84 (6.2.6.).

⁶⁴² Ebd., S. 227.

⁶⁴³ Placolý in Cortés 1997, S. 64 (6.2.6.).

⁶⁴⁴ Dies wird zudem sogar explizit angekündigt: „Maintenant, j'écris différemment.“ (FV 86)

zugeschrieben werden, der durch seine Manipulationen ebenfalls in einen engen Dialog mit seinem historischen Dokument tritt.

Die zwischengeschobenen, genau datierten, chronikartigen Zusammenfassungen von Zusammenkünften der *békés*, von politischen Diskussionen und Entscheidungen, unterbrechen diese Reflexionen immer wieder, was in der Tat den Anschein eines gewissen Aktivismus erweckt, den Grogan Lynch auch als „témoignage“⁶⁴⁵ bezeichnet. Der Fokus richtet sich offenbar auf „des faits qui devront figurer nécessairement dans le récit des événements“ (FV 99).⁶⁴⁶ Der historiopoetischen Reflexion nachgeschaltet, findet erst jetzt eine historiographische Auseinandersetzung mit der Thematik der Abolition statt, was mit Michel Lequenne als nachträgliche Ergänzung bzw. historiographische Präzisierung zur historiopoetischen Erzählung verstanden werden kann.⁶⁴⁷

Doch auch hier sind Einschränkungen zu bemerken. Wie Molly Grogan Lynch feststellt, werden die für die Historiographie so wichtigen Fragen nach dem Wann, Wo, Wer und Wie nur oberflächlich beantwortet, um der Frage nach dem Warum mehr Raum zu geben.⁶⁴⁸ Auf jenen Leser, der sich aufgrund der Wahrhaftigkeitsbekundungen des Erzählers von Vor- und Nachwort auf die Verlässlichkeit der in der Erzählung gelieferten Informationen stützt, müssen die zahlreichen historischen Ungenauigkeiten und vor allem die manipulativen Interventionen in Form von ideologisierten Überlegungen zu grundsätzlichen Fragen des Zusammenlebens aller Menschen destabilisierend wirken; sie geben den Anschein einer paradoxalen Chronik, „vidée de sa substance et de sa raison d’être“.⁶⁴⁹ Zunehmend verschwimmen historische und gegenwärtige Menschenrechtsdiskurse. So lässt sich mit Daniel Seguin-Cadiche schlussfolgern:

La littérature de Placoloy a, sans nul doute, la capacité d’assumer les difficultés d’une Histoire, à volonté d’échapper à la contemplation mortifère des sociétés taraudées par un mal originaire et de s’assumer. L’écriture apparaît comme le lieu où le passé s’énonce et où se fixe la découverte d’un présent ou d’un futur.⁶⁵⁰

Die in der strukturellen und transtextuellen Gestaltung des Romans zum Ausdruck kommende Spannung zwischen „des fausses querelles et des fausses évidences“⁶⁵¹ beansprucht Michel Lequenne zufolge „toute l’épaisseur de réel sensible“ und dekuviert die Ansichten des Erzählers und Protagonisten als „le regard d’une pensée qui se fait écriture-monde, tendu vers l’utopie du lecteur possible“.⁶⁵² In diesem Zusammenhang erscheint die Forderung „Il faudrait que les romanciers, qui sont d’abord des conteurs, s’habituent à

⁶⁴⁵ Grogan Lynch 2008, S. 31 (6.2.6.).

⁶⁴⁶ So bemerkt auch Laura Carvigan-Cassin die zahlreichen namentlichen Nennungen von historischen Persönlichkeiten: Claude Rostoland (FV 83), Pierre-Marie Pory-Papy (FV 80), Charles Gaumont (FV 81) und Auguste-François Perrinon (FV 105) (vgl. Carvigan-Cassin 2014, S. 102 (6.2.6.)).

⁶⁴⁷ Vgl. Lequenne 1993, S. 18 (6.2.6.).

⁶⁴⁸ Vgl. Grogan Lynch 2008, S. 31 (6.2.6.).

⁶⁴⁹ Claverie 2014, S. 56 (6.2.6.).

⁶⁵⁰ Seguin-Cadiche 2002, S. 41 (6.2.6.).

⁶⁵¹ Corzani 1992b, o.S. (6.2.6.).

⁶⁵² Lequenne 1993, S. 18 (6.2.6.).

présenter au lecteur, en même temps que le livre fini, le journal du roman.“ (FV 95) unausweichlich. Wie der *conteur* müsse auch der Schriftsteller seine Erzählung mittels „montage rhapsodique, [...] énumération, [...] parenthèse et [...] digression“⁶⁵³ gleichzeitig verschleiern und erklären, indem durch die Anwendung dieser Verfahren ihre Fiktionalität klar markiert würde, ihr Inhalt jedoch seine Ambivalenz und Symbolhaftigkeit beibehält. Der Wunsch nach chronologischer Ordnung degeneriert zu einer „gateur inopérante“.⁶⁵⁴

Die Doppeldeutigkeit des „journal du roman“ scheint also beabsichtigt und verweist deutlich auf die doppelte Mission des Erzählers, Historiographie und Historiopoese in einer Art „docu-poétique“⁶⁵⁵ zusammenzuführen, deren Form sich weder auf die der Chronik noch die des Tagebuchs festlegen lässt. Diese Verschränkung der Zeiten und Erzählmodi kulminiert schließlich in der Aussage: „[D]’autres verront mieux que moi l’importance des faits qui vont suivre“ (FV 115), die als proleptischer Verweis auf den Erzähler des Vor- und Nachwortes zu verstehen ist, der sowohl darauf abzielt Geschichte zu schreiben als auch eine kritische Auseinandersetzung mit der kolonialen Historiographie zu forcieren.

So wiederholt der Historiker des Vor- und Nachwortes die vom Erzähler der Binnenhandlung formulierte Forderung für die Zukunft: „L’écrivain qui écrira le nouvel art poétique qui nous concerne devra *dénigrer* l’écheveau des vanités coloniales, dénoncer les illusions factices du regard étranger.“ (FV 115, Herv. d. Vf.)⁶⁵⁶ Mit anderen Worten: Der Schriftsteller von morgen müsse wie der fusionierte Chronist und Poet in *Frères Volcans* sich selbst und seiner Geschichte mit einem hohen Maß an Selbstkritik begegnen und „la nécessité d’oublier le passé“ (FV 88) erkennen, um sich einer kreolisierten Historiographie, „libérée de toute survalorisation documentaire et archivistique“⁶⁵⁷ anzunähern und damit das europäische Vorbild gleichermaßen zu vereinnahmen und zu dekonstruieren. Als „écheveau d’intrigues labyrinthiques [...] raconté à travers la conscience réfléchie de l’écrivain contemporain“⁶⁵⁸ erfüllt *Frères Volcan* hier seine eigenen Ansprüche.

⁶⁵³ Seguin-Cadiche 2002, S. 236 (6.2.6.).

⁶⁵⁴ Carvigan-Cassin 2014, S. 109 (6.2.6.).

⁶⁵⁵ Grogan Lynch 2008, S. 33 (6.2.6.).

⁶⁵⁶ Die Aussage des Erzählers des Rahmendiskurses ist bis auf ein Wort gleichlautend mit einer Bemerkung des Tagebuchautors, d.h. des Erzählers der Binnenhandlung: Statt *démêler* steht hier *dénigrer*, was als nachdrückliche Aufforderung an nachfolgende Generationen von Historiopoeten zu verstehen ist, die nicht nur zur gesamtgesellschaftlichen Aufarbeitung der kolonialen Geschichte beitragen sollen (*démêler* – entwirren), sondern sich darüber hinaus kritisch mit dem Erbe des Kolonialismus und dessen Bedeutung für die Gegenwart der afrokaribischen Gemeinschaften auseinandersetzen müssen (*dénigrer* – anschwärzen). Die Mehrdeutigkeit des Wortes *dénigrer* – anschwärzen ist hier augenscheinlich beabsichtigt: Sie bezieht es sich nicht nur auf eine Anklage des Kolonialismus, sondern kann gleichermaßen als ein Aufruf zum Perspektivwechsel hin zur afro-kreolischen Bevölkerung verstanden werden, oder aber als Appell zur Verschriftlichung einer undokumentierten Geschichte mit den Mitteln der Literatur, die schwarze Tinte auf weißes Papier bringt.

⁶⁵⁷ Claverie 2014, S. 59 (6.2.6.).

⁶⁵⁸ Grogan Lynch 2014, S. 124 (6.2.6.).

4.2.1.2. Zusammenfassung

Wie die Beispiele *Péquila Pitre* und *La Mare au Punch* einerseits sowie *Frères Volcans* andererseits gezeigt haben, ist die historiopoetische Literatur in den französischen Karibikdepartements keineswegs frei von einer intensiven Auseinandersetzung mit historiographischen Schreibkonventionen. Im Gegenteil: Sie werden imitiert und adaptiert, um den fiktiven Erzählungen einen Anstrich von Wahrhaftigkeit zu verleihen. Dabei gilt für sie als Historiopoeten, die sich wie Historiker zu artikulieren versuchen, in besonderer Weise, was Hans-Jürgen Goertz für die Arbeit des Historikers festhält: „Der Historiker muss, ob er will oder nicht, den Wirklichkeitsstand verpassen, den zu erfassen er sich vorgenommen hat.“⁶⁵⁹

Was die Romane *Péquila Pitre* und *La Mare au Punch* zudem gezeigt haben, ist die starke Gebundenheit an historische und gegenwärtige Identitätsdiskurse, die sie nicht nur in die Handlung, sondern auch in die Gestaltung der Erzählung einfließen lassen, indem beispielsweise die Notwendigkeit von Literatur als Ausdrucksmittel auch historischer Inhalte betont wird, was entfernt an Édouard Glissants und Patrick Chamoiseaus Bemerkungen zur Bedeutung der Schriftsteller in historischen Sinnbildungsprozessen erinnert. Darüber hinaus sind Figurenkonstellation und Handlungsverlauf stark vereinfachte Repräsentationen der evozierten historischen Konflikte, wodurch suggeriert werden soll, dass Geschichte in unterschiedlichen Formen reproduzierbar ist, weil sie eine universelle Bedeutung trage. Mit Frank Ankersmit muss dem jedoch klar widersprochen werden: „[T]e past has no intrinsic meaning“⁶⁶⁰

Insbesondere im Fall von Vincent Placolys Roman *Frères Volcans* wird deutlich, dass eine Darstellung der Vergangenheit ohne die Einmischung der Gegenwart nicht möglich ist, wodurch sich Hans-Jürgen Goertz' Feststellung bestätigt sieht:

Die historische Tatsache verliert ihre Reinheit, die Geschichte selber oder die Geschichte an *sich* kommt nicht mehr in den Blick. Die Gegenwart ist ihr untergemischt – und zwar so, dass die Gegenwart nicht mehr von der Geschichte zu trennen ist.⁶⁶¹

Wie der Erzähler von Vor- und Nachwort in *Frères Volcans* deutlich macht, ist er sich der Mechanismen bewusst, die in der schriftlichen Darstellung von historischen Ereignissen zum Tragen kommen. Er zeigt durch Strukturierung seiner Erzählung, durch die Darstellung von Vergangenheit in Form einer stark perspektivierten „docu-poétique“,⁶⁶² dass Realität, sei sie vergangen oder gegenwärtig, in Sprache in nicht abgebildet, sondern allenfalls metaphorisch repräsentiert oder symbolisch interpretiert werden kann. Damit erinnert *Frères Volcans* auch den Leser immer wieder daran, dass Historiographie und Historiopoese sich zwar im Anspruch jedoch nicht in der Darstellbarkeit unterscheiden.

⁶⁵⁹ Goertz 2004, S. 5 (6.2.2.).

⁶⁶⁰ Ankersmit 1994, S. 100 (6.2.2.).

⁶⁶¹ Goertz 1995, S. 86 (6.2.2.).

⁶⁶² Grogan Lynch 2008, S. 33 (6.2.6.).

4.2.2. Duplikation und Adaption historisch-realistischer Erzählkonventionen

Wie die Beispiele von Pierre-Lucain Clotaire, Bernard Leclaire und Vincent Placolý bereits gezeigt haben, ist die Behauptung, dass sich der karibische Roman des 20. und 21. Jahrhunderts stets durch innovative Erzählformen und ein reflektiertes Hinterfragen historiographischer Gewissheiten auszeichne, in ihrer Allgemeingültigkeit nicht mehr haltbar. Die nachfolgend beschriebenen Formen der Duplikation und Adaption historisch-realistischer Erzählkonventionen zeigen vor allem durch ihre Redundanz, dass heute durchaus noch historisch-historiographische Erzähltechniken aufgegriffen werden, um historische Wahrheiten in literarischer Form darzubieten und damit, ob bewusst oder unbewusst, den hegemonialen Geschichtsdiskurs zu verfestigen, der seit dem *linguistic turn* immer wieder infrage gestellt wird.

Kennzeichnend für die historisch-realistische Erzählkomposition ist zunächst die zeitstrukturelle Annäherung an die Form der Chronik, indem die Ereignisse der Erzählung in ungebrochen chronologischer Reihenfolge dargestellt werden. Es werden sowohl ein Anfang als auch ein Ende formuliert, die den Rahmen für eine an historiographisch dokumentierten Ereignissen orientierte Erzählung bilden. „Schwerpunkt dieser Texte ist das Erzählen einer ‚story‘, deren linear-chronologische Verlaufsform mit den historischen Ereignisabläufen weitgehend korreliert“.⁶⁶³ Die chronologische Grundstruktur der Erzählung dient hierbei augenscheinlich der besseren Nachvollziehbarkeit, denn sowohl der okzidentale Leser als auch die europäisierten Mitglieder postkolonialer Gemeinschaften sind dem chronologischen Zeitmodell verhaftet und verstehen Geschichte aufgrund der jahrhundertelangen Dominanz westlicher Kulturmodelle überwiegend als Progression.

Darüber hinaus muss festgehalten werden, dass die Handlung vollständig in der kolonialen Vergangenheit verortet wird und an keiner Stelle die Sphäre historischer Gegebenheiten verlässt. Es fehlt also sowohl an einleitenden Peritexten als auch an metanarrativen Passagen bzw. metaleptischen Interventionen. Ein „weitestgehend fiktives Geschehen [wird] in einem raum-zeitlich präzise ausgestalteten geschichtlichen Milieu“⁶⁶⁴ verortet, d.h. die zentralen Charaktere agieren vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Krisen, historische Persönlichkeiten treten als Nebenfiguren auf, nehmen jedoch keinen direkten Einfluss auf das Geschehen. Viel mehr noch als das historiographische Erzählen suggeriert das historisch-realistische Erzählen dadurch eine Immersion in die Vergangenheit, da es sich durch einen grundsätzlich mimetischen Erzählmodus⁶⁶⁵ auszeichnet.

Als drittes Merkmal lassen sich zahlreiche enzyklopädische Einschübe konstatieren, die in erster Linie historisches Wissen vermitteln, das für die Handlung von Bedeutung zu sein scheint.⁶⁶⁶ Nicht selten erstrecken sich diese Passagen über mehrere Seiten und bringen

⁶⁶³ Hölbing 1987, S. 17 (6.2.4.).

⁶⁶⁴ Nünning 1995, S. 263 (6.2.4.).

⁶⁶⁵ Vg. Nünning 1995, S. 263 (6.2.4.).

⁶⁶⁶ Den Begriff des Enzyklopädischen hat bereits Daniel Delas in seiner kurzen Analyse der Romane Marie-Reine de Jahams und Félix-Hilaire Fortunés verwendet (vgl. Delas 1999a, S. 126 (6.2.6.)).

somit die Handlung zum Stillstand. Auffällig ist hierbei der Wechseln in der Artikulation, der zwischen erzählend und beschreibend oszilliert und sich in vielerlei Kontexten sehr technisch ausnimmt.⁶⁶⁷

Unterschiede bestehen in der Perspektivierung der Erzählung. Auf der einen Seite stehen Romane wie *La Peau et le Sucre* von Marie-Louise Audiberti und *La Caravelle Liberté* von Marie-Reine de Jaham, die in erster Linie die glorreiche Vergangenheit der einstigen Plantagengesellschaft thematisieren und damit eine okzidental-hegemoniale Perspektive einnehmen. In zuweilen verklärender Weise erscheint die Vergangenheit mehr als Kulisse denn als Raum, in dem metahistoriographische Diskurse ausgefochten werden. Die Objektivierung der Protagonisten und Exotisierung der Schilderungen sind die augenfälligsten Charakteristika. Im Gegensatz dazu ist in Romanen wie *La Montagne d'ébène* von Roland Brival der Einfluss von postkolonialen Diskursen zur *métissage*⁶⁶⁸ und Hybridität⁶⁶⁹ festzustellen, der sich nachweisbar auf die Gestaltung der Handlung, die Darstellung der Figuren und auch die Positionierung des Erzähler zu seinem Roman auswirkt.

In einem dritten Abschnitt soll schließlich ein Blick auf Romane wie Patrick Chamoiseaus *L'Esclave vieil homme et le molosse* und Lémy Lémane *Cocos Grand Café* geworfen werden, die nicht die Plantagenwirtschaft oder die koloniale Gesellschaft in den Mittelpunkt stellen, sondern die Rehumanisierung eines Individuums zur Zeit des transatlantischen Sklavenhandels und der Sklaverei in den amerikanischen Überseegebieten thematisieren. Unter Beibehaltung chronologischer Strukturen und der Illusion einer Immersion in das historische Geschehen unternehmen sie den Versuch, ihre Geschichten in einen ahistorischen Diskurs einzuschreiben, der Aspekte der Selbstbestimmung in den Vordergrund rückt und ihre universale Gültigkeit vergegenwärtigt, was folglich zur Transformation und Dekonstruktionen historiographischer Relevanzen führt.

4.2.2.1. Entmenschlichung und Exotismus in *La Peau et le sucre* (Audiberti), *Soleil couleur d'encre* (Lucain) und *La Caravelle Liberté* (de Jaham)

In ihrem Roman *La Peau et le sucre* zeichnet Marie-Louise Audiberti ein detailliertes Panorama der kolonialen Oberschicht und lässt es dabei an Exotismus nicht fehlen. Aus einer der Handlung übergeordneten Position heraus berichtet der allwissende Erzähler in *La Peau*

⁶⁶⁷ Für Nünning ist dies Merkmal des dokumentarischen historischen Romans (vgl. Nünning 1995, S. 259ff. (6.2.4.)).

⁶⁶⁸ Für Hans-Jürgen Lüsebrink war der Begriff *métissage* (abgeleitet vom portugiesischen „mestizao“) zunächst negativ konnotiert und bezog sich in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung im Portugiesischen auf die illegitimen Nachkommen des meist gewaltsam erzwungenen Sexualverkehrs zwischen Kolonialherren und Sklavinnen. Im weiteren Verlauf der kolonialrassistischen und -politischen Diskussionen erfuhr er eine Umdeutung und wurde fortan eher wertneutral zur Bezeichnung „[der] anvisierte[n] assimilatorische[n] Verschmelzung der Kulturen des Mutterlandes und der Kolonien unter der Hegemonie der französischen Sprache und Kultur“ verwendet (vgl. Lüsebrink 2003, S. 322 (6.2.5.)). Erst mit den erstarkenden postkolonialen Diskursen im anglophonen, hispanophonen und frankophonen Raum erfuhr er eine Inhaltserweiterung und positive Konnotation. Zur mehrfachen Umdeutung des Begriffs des *métissage* vgl. u.a. Toumson 1998 (6.2.5.), Kandé 1999 (6.2.5.) und Maignan-Claverie 2005 (6.2.6.).

⁶⁶⁹ Zum Begriff „Hybridität“ s. Anm. 281.

et le sucre in langen, von einem informativ-berichtenden Stil geprägten Passagen vom Leben der französischen Kolonialherren und Plantagenbesitzer, der Familie Turlinville, „dont les titres remontaient à Louis XIV“ (PS 74), in Martinique. Im Vordergrund der Erzählung stehen aber nicht deren Erfahrungen und Empfindungen, sondern die offizielle französische Geschichte im Vorfeld der Abolition. Erst an zweiter Stelle folgen deren Auswirkungen auf Martinique und seine Oberschicht. Fast unkommentiert bleibt die Geschichte der weniger wohlhabenden europäischen Siedler, der freien Farbigen und der Sklaven.

Der Stil dieser Ausführungen ist geradezu monologisch und erlaubt wenig Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Protagonisten. Die chronologische Abfolge der Ereignisse wird an keiner Stelle durchbrochen und erinnert zuweilen an eine Chronik. Auffällig ist die große Distanz zu Figuren und Ereignissen, die unweigerlich an die Distanzierung des Historikers von seinen historischen Objekten erinnert. Zahlreiche Abschnitte sind für die Fortführung der Handlung irrelevant und dienen vornehmlich der Vermittlung von historischen Fakten und Details. So folgt der Leser beispielweise Schilderungen über die Prozesse der Zuckergewinnung und Rumherstellung (PS 135f.) und über die Einführung der Zuckerrohrwirtschaft in der Karibik. Um dem Ausgesagten mehr Nachdruck und Faktizität zu verleihen, wird an dieser Stelle sogar aus einem historischen Dokument zitiert. So schrieb Bernadin de Saint-Pierre hierzu einst „Je ne sais si le café [*sic*] et le sucre sont nécessaire au bonheur de l'Europe, mais je sais [*sic*] bien que ces deux végétaux ont fait le malheur des deux parties du monde.“ (PS 137)

Neben der technischen und wirtschaftlichen Komponente der Zucker- und Rumproduktion steht der Status der Plantagenbesitzer und Kolonialbeamten im Fokus des Romans. Ihr Reichtum ermöglicht es ihnen, einem ausgeprägten gesellschaftlichen Amüsement nachzugehen. So berichtet der Erzähler beispielsweise von einem Hochzeitsessen, das mit allem, was die Insel zu bieten hat, versehen ist:

Le repas dura trois bonnes heures. Rien n'y manquait. [...] pâtes en croûte, [...] les accras de toutes sortes, [...] le fameux boudin créole, [...] oignon-pays, piment z'oiseau, graines de muscade, les z'habitants, écrevisses grillées au jus d'orange, [...] les lambis [...] boucan de porc de mouton et même de cabri, [...] une daube de bananes vertes, [...] pois d'Angole [...] la christophine. (PS 71)

Dem Leser wird vor Augen geführt, wie exotisch die koloniale Oberschicht damals feierte und welche kulinarischen Highlights die Insel zu bieten hat. Der Erzähler zeichnet ein romantisches Dekor der Gewohnheiten des Geldadels, das er im weiteren Verlauf der Erzählung mit Musik von Beethoven, Boieldieu und Weber und innenarchitektonischer Gestaltung „à l'italienne, bien sûr, avec trompe-l'œil et frises sculptées“ ausschmückt (PS 72).

In diese Kulisse hinein werden die Figuren gesetzt. Sie betreiben Konversation und besprechen Geschäfte. In diese gehaltlosen Unterhaltungen wiederum werden Meinungen und Standpunkte der Zeit eingeflochten, wie beispielsweise die Rechtfertigung der Überlegenheit der weißen über die schwarze Rasse, eingebettet in den entsprechenden juris-

tischen Kontext (*Code Noir*, PS 83, 145ff.). Anlässe wie dieser wiederholen sich und geben der Erzählung somit genug Raum, eine exotische Kulisse zu gestalten und auszuschnücken:

Les jours, agglutinés dans un même bain de chaleur, se ressemblaient au point de se confondre, et rien, sinon le pire, ne modifiait le cours de cette rivière monotone qu'est le temps sous les tropiques. Alors vive la fête! Fête pour nous, fête pour tous. (PS 67)

Neben der Zuckerproduktion und dem gesellschaftlichen Leben der Plutokratie findet auch die Sklaverei Erwähnung in der Erzählung. Auf der einen Seite erfährt das Leben der Sklaven auf den Plantagen eine Verklärung:

À l'entrée de la plantation, il vit comme toujours une multitude de Noirs qui s'agitaient de-ci de-là, vêtus d'une chemise de coutil souvent élimé jusqu'à l'os, d'un pantalon en toile à sac et coiffés du fameux chapeau bacoua, sorte de parasol en fibre de palmier, large comme une maison. Les négresses portaient des jarres sur leur tête, des mulets tiraient la cabrouets emplis de cannes, des enfants couraient, vifs, avec leurs jambes d'oiseau qui cisailaient l'air. Et c'était des cris, des appels, et par endroits, un chant qui s'élevait, une mélodie solitaire, vaguement reprise en chœur. (PS 52)

Auf der anderen Seite jedoch kommt auch die Brutalität der Maîtres gegenüber ihren Sklaven zum Ausdruck:

Mal domestiqué, l'animal nègre fait peur. C'est un homme et il risque de penser. Un fouet à la main – ou dans celle de son commandeur – le colon frappe, tente de réduire l'autre à l'état d'objet, de chose, de machin, à la fois pour le faire travailler et pour conjurer la peur. (PS 128)

Auch über die verschiedenen Formen des Widerstands der Sklaven gegen ihre Situation wird berichtet, jedoch ohne dass dies für den Fortgang der Handlung relevant wäre. Es wird vor allem aufgezählt: *marronnage*,⁶⁷⁰ Vergiftungen,⁶⁷¹ Abtreibung und Kindstötung,⁶⁷² Selbstmorde,⁶⁷³ Flucht auf die englischen Nachbarinseln,⁶⁷⁴ Angriffe auf den Plantagen in der ganzen Karibik⁶⁷⁵ und subversive magico-religiöse Elemente.⁶⁷⁶ Aufgrund der handlungstoten Zurschaustellung historischen und enzyklopädischen Wissens kann der Leser auch in dieser Hinsicht nur wenig Bezug zur Vergangenheit aufbauen und ist geneigt, das Erzählte hier wie ein Bild zu betrachten, ohne jedoch wirklich Einsicht zu gewinnen. Einzig die seltenen

⁶⁷⁰ „Quand un esclave partait en marronnage, il fallait retrouver la trace du transfuge. On avait des chiens pour. Une race spécialement dressée à ne s'attaquer qu'aux Noirs qu'ils prenaient à la gorge, sans jamais toucher aux Blancs.“ (PS 83), Beschreibung einer Siedlung von entlaufenen Sklaven in den Bergen (PS 209ff.)

⁶⁷¹ Vgl. z.B. PS 148.

⁶⁷² „On disait que certains négresses empoisonnaient les prégnantes ou coupaient les cordons ombilicaux avec des ciseaux rouillés afin de détruire l'enfant. [...] Il valait mieux faire disparaître l'enfant.“ (PS 17)

⁶⁷³ Vgl. z.B. PS 205.

⁶⁷⁴ Vgl. z.B. PS 204.

⁶⁷⁵ „Des feux de joie dévastaient les champs pour un sabbat noir“ (PS 214).

⁶⁷⁶ Es wird beispielsweise von einer „quimboiseuse“ berichtet, die die Geschichte von früher erzählt (PS 212); im Rahmen der Schilderung einer *veillée* wird gezeigt, wie sie Sklaven Mutter Afrika feiern und welche Rolle *contes* und *titimes* in diesem Kontext erfüllen (PS 212f.).

Einblicke in die Gefühlswelt der Sklavin Zélie durchbrechen vereinzelt den informativen Stil der Erzählung, verlassen dabei jedoch nicht die dominierende hegemoniale Perspektive.

Die starre Struktur des Romans sowie die Aneinanderreihung toter Beschreibungen mögen zwar die historische Relevanz der dargestellten Ereignisse hervorheben, jedoch vermitteln sie über den ganzen Roman hinweg ein Gefühl des Handlungsstillstandes. Eine derartige Verlangsamung der Handlung geht weit über den Effekt der Fokussierung auf ein Detail hinaus. Durch die hohe Informationsdichte wird dem Leser jedwede Möglichkeit zur Reflexion über koloniale Hierarchien genommen, da er schlicht keinerlei Entwicklung unter den Protagonisten bzw. im soziokulturellen Gefüge verfolgen kann. Figuren werden zu Anschauungsobjekten degradiert und koloniale Geschichte exotisiert.

In gleicher Weise wie in *La Peau et le sucre* steht in Félix-Hilaire Fortunés Roman *Soleil couleur d'encre* die koloniale Plutokratie im Zentrum der Erzählung. Sie wird exemplarisch dargestellt durch die Mitglieder der Familie Niles, Besitzer der Habitation Julssy, Mitte des 18. Jahrhunderts: Melville und Germaine, sowie deren vier Kinder. Obwohl auch in *Soleil couleur d'encre* zahlreiche Passagen zu finden sind, in denen historiographische Inhalte exponiert werden, liegt der Fokus dieses Romans vielmehr bei der Gestaltung der Protagonisten und ihrer Interaktionen, die im Wesentlichen auf die Abbildung kolonialer Stereotypen abzielt.

So wird Melville Niles als Geschäftsmann dargestellt, der sich durch sein vorausschauendes und gewinnorientiertes sowie statuserhaltendes Verhalten auszeichnet

Le renard des isles [sic], comme on appelait Melville formé à la vieille école, descendait par son grand-père des premiers clans de l'aristocratie terrienne aux Antilles [...] qui poussera à la symbiose totale des deux produits dont la richesse opulente dépendait: le sucre et le nègre [...]. (SCE 52)

Jedoch fehlt es ihm an jedweder Empathie gegenüber den anderen Familienmitgliedern und erst recht gegenüber den Sklaven: „le côté froid et calculateur de Melville dont la rudesse envers les esclaves [...] dépassait les bornes“ (SCE 9“). Seine im Roman zum Ausdruck gebrachten Ansichten sind überladen mit Vorurteilen und Gemeinplätzen, die jedoch vom Erzähler und der Mehrheit der anderen Figuren weitestgehend unkommentiert bleiben.

Seine Frau Germaine erscheint als das genaue Gegenteil. Sie interessiert sich wenig für wirtschaftliche Fragen und widmet sich eher den zwischenmenschlichen Beziehungen, indem sie versucht ihre Kinder miteinander zu versöhnen, gute Kontakte zu anderen Plantagenbesitzern pflegt und sich durch einen respektvollen Umgang mit den Sklaven auszeichnet.

Der älteste Sohn Georges wiederum repräsentiert den idealisierten Humanisten („Georges était un véritable ami des nègres“, SCE 82), der entgegen aller familiären und wirtschaftlichen Interessen für seine Liebe zu der Sklavin Amanda einsteht:

De la liaison entre Georges et Amanda naquit en secret un très beau bébé, Mathieu, que l'ingéniosité de Fanélie put faire venir au monde et élever hors de l'Habitation, par une femme de paroisse, en cachette des autres esclaves et des autres colons. [...] Georges, Mathieu et Amanda embarquèrent pour la Métropole [...]. (SCE 44ff.)

Seine Schwester Juliette hingegen erfüllt das Klischee einer intriganten und skrupellosen *békée*, die insbesondere am Erhalt der kolonialen Hierarchien interessiert ist:

Juliette était les yeux et les oreilles de la morale bien-pensante de la caste des colons, leur conscience pour le respect religieux, mythique et sacro-saint des traditions dans la pureté du sang bleu, aux Antilles. (SCE 27)

Fanélie als die dienstälteste Sklavin der Habitation erscheint in der Rolle der assimilierten und loyalen Sklavin, die sich beinahe frei bewegen und eigenverantwortlich handeln kann:

[D]epuis cinq dizaines d'années, [Fanélie] faisait partie de l'univers des Niles. [...] elle était devenue, à force de travail et de courage plus qu'une chose, plus qu'un objet, une habitude dont on ne pouvait plus se passer. [...] Fanélie avait ainsi brillamment atteint le sommet des sommets dans la hiérarchie des emplois qui, par leur nature, étaient destinés aux noirs. (SCE 13f.)

Alle Familienmitglieder begegnen ihr mit Respekt, den sie mit „tendresse“ und „attention affectueuse“ für die Familie erwidert (SCE 17). Sie initiiert den Tabubruch durch die Verkopplung von Georges und Amanda, was ihre Position als naive Vertrauensperson unterstreicht.

Nachdem Georges aufgrund seines unangemessenen Verhaltens enterbt und von der Insel verbannt wurde, rückt sein Bruder Henri als Erbe der Plantage nach, was jedoch einer Hochzeit bedarf, um den Fortbestand der Familie zu sichern. Amélie wird als zukünftige Ehefrau von Henris Vater Melville angeworben; das Leben auf Martinique wird ihr in einem Brief schon vor ihrer Abreise aus Frankreich ausführlich beschrieben. Dieser eingeschobene Text, der nur indirekt wiedergegeben wird, enthält zusätzliche historische Informationen zur Familie Niles und ihrem Besitz, aber auch eine Begründung der Notwendigkeit einer schnellen Heirat mit Henri (SCE 47-53).

Bei ihrer Ankunft in Martinique (SCE 55) wird Amélie von den Eindrücken überwältigt, was in einer langen Beschreibung der Geographie, des Klimas, der Flora und Fauna sowie der Bewohner der Insel mündet (SCE 55-62). Sie kann als exemplarisch für die Exotisierung und klischeehafte Stilisierung des karibischen Archipels betrachtet werden, die Daniel Delas zufolge einzig den „lecteurs obnubilés par la France et la culture française au point de ne plus savoir voir leur propre pays“⁶⁷⁷ dient. In euphemistischer Weise wird die Ankunft als Übertritt in ein Paradies auf Erden gezeichnet, „sans encombre, pertes de vies humaines, intempéries, ou autres avaries.“ (SCE 55f.) Doch auch die Differenz zur europäischen Heimat kommt zum Ausdruck: „Ainsi la nuit aux isles [sic] était encadrée au coucher et au lever du

⁶⁷⁷ Delas 1999a, S. 126 (6.2.6.).

soleil par, par de vivantes curiosités qu'on ne connaissait pas, qu'on ne soupçonnait pas en Europe.“ (SCE 69)

Bis zu diesem Punkt (und auch im weiteren Verlauf der Handlung) wird an nur sehr wenigen Stellen auf die andere Seite der kolonialen Gesellschaft, d.h. die der Sklaven, geschaut. Dies steht im Widerspruch zu der epigraphisch festgehaltenen Erklärung des Romantitels: „Le titre est emprunté aux astronomes chinois qui employèrent cette expression lors de l'éclipse du 10.08.1975, où en plein jour, comme l'esclavage pour les nègres, ce fut la nuit.“ (SCE 5) Durch Übertragung der kolonial-historiographischen Beschränkungsnotwendigkeit, die sich auf den Mangel an historischen Quelle und schriftlichen Dokumenten zurückführen lässt, wird auch in *Soleil couleur d'encre* ein einseitiges Bild gezeichnet. Die überbordenden Landschaftsbeschreibungen, sowie die detaillierten Einblicke in alltägliche Nichtigkeiten sorgen dafür, dass dem Leser ein anschauliches Panorama der kolonialen Plutokratie geboten wird, was jedoch, bis auf wenige Ausnahmen, die von der Historiographie nicht erfasste Geschichte der Sklaven ausspart. Sie wird lediglich in die Ansichten der Protagonisten integriert, deren unterschiedliche Standpunkte in zahlreichen Dialogen und inneren Monologen immer wieder aufeinanderprallen.

So wird Fanélias Rede mit allerlei Aberglaube und unwissenschaftlichen Weisheiten beladen. Sie erklärt der neuangekommenen Amélie die Bedeutung und Wirksamkeit von Pflanzen, warnt sie vor den Gefahren der neuen Umgebung und weist immer wieder darauf hin, „[que] les Maîtres ne voient pas les choses comme les domestiques.“ (SCE 75) Damit wird eine Harmonisierung der Standpunkte von hegemonialer Oberschicht und marginalisierter Unterschicht ausgeschlossen. Im Gegenteil: Oppositionen werden zwar in Diskussionen aufgezeigt, doch erfolgt keinerlei konsens- oder kompromissorientierte Lösungsfindung.

Exemplarisch kann hier auf eine Diskussion zwischen Amélie und Melville verwiesen werden (SCE 91-98). Amélie erscheint in der Rolle der naiven Europäerin, die ihrem Schwiegervater zu verstehen geben will, dass sie mit der Sklaverei und ihren Methoden nicht einverstanden ist. Doch schon bald wird sie sich ihrer „impuissance“ (SCE 93) gewahr, da die ökonomischen Argumente Melvilles nicht zu entkräften sind: „À court d'objection devant un si implacable logique, elle ne trouva à y opposer aucun argument, préférant souffrir sa peine, de l'intérieur.“ (SCE 94) Hier wird ersichtlich, wie unbedeutend der abolitionistische Standpunkt für den Roman ist: „Amélie qui, malgré l'esclavage sans faille que pratiquait Melville, aimait intensément son beau-père.“ (SCE 101) Er wird zwar artikuliert, doch geschieht dies beinahe ausschließlich in entsprechenden Dialogen, wobei die humanistische Perspektive stets einer Figur in den Mund gelegt wird, deren Position in der kolonialen Hierarchie keinerlei Einflussnahme erlaubt. Es lässt sich hier fast schon ein Muster erkennen, das die Sklavereidebatte zugunsten des Standpunktes der *békés* inszeniert. Zudem wird in den Dialogen historisches Wissen platziert, das die eurozentristische Perspektive des Romans verstärkt, da auch hier vor allem von einer französisch-kolonialen Historiographie ausgegangen wird.

Nach dem Tod ihres Vaters (SCE 102) übernehmen Henri und seine Schwester Juliette dessen Rolle als skrupelloser Plantagenbesitzer. So wird die Voreingenommenheit Melvilles durch Juliette wiederholt: „Méfie-toi des apparences [...]. Ils ne sont attentifs qu'aux prophéties de leur Chef Satan, et aux indices de délivrance, pour notre ruine.“ (SCE 131) Die von Juliette hier artikulierten Übertreibungen rassistischer Klischees wird auch von Henri vertreten. So erklärt er seiner Ehefrau Amélie: „Et rappelles-toi Amélie, que lorsque les nègres grondent comme lorsqu'ils te sourient, on ne peut savoir clairement ce qu'ils ont vraiment en tête. [...] Amélie, il faut les laisser à leurs coutumes, voyance, vaudou, sorcellerie ou autres plaisanteries du même acabit.“ (SCE 137ff.)

Die in der Figur der Amélie inszenierte Negrophilie wirkt angesichts ihrer in der Diskussion mit Melville und Henri zum Ausdruck gebrachten Naivität hyperbolisiert. Sie interagiert nicht nur mit den Sklaven der Plantage, sondern begegnet ihnen in einer Weise, die selbst auf den aufgeklärten Leser befremdlich wirkt: Für die kranke Sklavin Matelyne beispielsweise übernimmt sie die Rolle einer Krankenpflegerin (SCE 112f.). Bei näherer Betrachtung jedoch erweist sich diese Inszenierung als Trick, um die Geschichte der Sklavin in die Erzählung einzuflechten (SCE 113-116). Hier wird nun auf die Wahrnehmung der Sklaverei durch die Sklaven hingewiesen, doch zeugen deren Berichte (im Kontext der Schriftlosigkeit afroamerikanischer Kulturen) von einer deplatzierten Ausrichtung an historiographischen Fakten, sodass sich ihre Schilderung ganz offenkundig in den gleichen okzidentalen Diskurs einschreibt wie die Erzählung der *béké*-Familie Niles.

Die reichhaltige Besetzung des Romans mit allerlei stereotypen Charakteren lässt *Soleil couleur d'encre* in gleicher Weise wie *La Peau et le sucre* als pittoresken Mikrokosmos der kolonialen Geschichte erscheinen.⁶⁷⁸ Die anfänglich aufgegriffene Skepsis Amélies gegenüber der Sklaverei verschwindet im Laufe der Erzählung, ganz so als ob hier ein Prozess der Gewöhnung erfolgreich verlaufen wäre. Sie wird nun nicht mehr als Amélie benannt, sondern als Madame Niles (SCE 217) und betrachtet die Sklaven inzwischen als Bedienstete, die bei mangelhafter Aufsicht der Familie Schaden zufügen würden (SCE 223ff.).

Im Sinne der von György Lukács konstatierten Verlebendigung von Geschichte im Roman mittels der Implementierung mehrerer für die Historiographie bedeutungslosen, aber für die dargestellte historische Zeit repräsentativen „mittleren Helden“ zeichnet Félix-Hilaire Fortuné nicht nur die Landschaft und Geschichte Martiniques nach, sondern kopiert gleichzeitig den Stil des historischen Romans des 19. Jahrhunderts, der wenig darauf ausgerichtet war, die Berechtigung der Sklaverei zu hinterfragen, als vielmehr darauf abzielte, der trockenen kolonialen Chronik ein pittoreskes Komplement hinzuzufügen.

So sind die zahlreichen narratologischen Ellipsen zu verstehen: Die lange Überfahrt über den Atlantik wird auf wenige Zeilen reduziert (SCE 54f., 115, 123); die Zeit zwischen der Ankunft Amélies und ihrer Hochzeit mit Henri wird vollends ausgespart („Trois mois après

⁶⁷⁸ Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf die dargestellten Soirees (SCE 151ff, 168-183) oder die Gespräche mit anderen Plantagenbesitzern (SCE 194-216).

l'arrivée d'Amélie eut lieu le mariage.“ SCE 71); zu Beginn eines Kapitels werden drei Kinder im Alter von neun, sieben und fünf Jahren erwähnt (SCE 217), über deren Geburt und Leben jedoch zuvor nicht berichtet wurde. Nur mithilfe derartiger Zeitsprünge gelingt es, einen möglichst umfangreichen Zeitraum in einem Roman abzubilden ohne dabei an ausladenden Beschreibungen zu sparen. Die Handlung wird zugunsten von textuellen Stillleben beschleunigt, was die Geschichte schließlich wie ein gemaltes Panorama wirken lässt.

Der symbolische Subtext muss zu jedem Zeitpunkt als Darstellung europäischer Konventionen gelesen werden. Dies wird am Beispiel der Erwartung eines verspäteten Schiffes deutlich ablesbar, das dringend benötigte Waren aus Europa bringen soll: „Ce fichu bateau, ce traîne-la-mer, ce je-m'en-foutre, qui n'arrive pas!“ (SCE 250). Während der Wartezeit wird die Insel von einer Dürre befallen, die wiederum Hunger unter den Sklaven hervorruft (SCE 251), die daraufhin aufbegehren und plündern (SCE 262ff.), bevor schließlich ein schwerer Sturm die Insel überrollt (SCE 297ff.). Nach der dichten Aufeinanderfolge dieser apokalyptischen Ereignisse erscheint die Ankunft des Schiffes aus Frankreich als Erlösung (SCE 302). Auf symbolischer Ebene muss die Ankunft des Schiffes hier als erfolgreiche Zivilisierung der Insel Martinique bewertet werden, da die chaotischen Zustände damit ein Ende finden. Sie koinzidiert mit dem Tod Amélies (SCE 314), der einzigen Figur im Ensemble, die die Sklaverei zu hinterfragen versuchte: „Amélie morte, la terreur régnait [...], l'action modératrice d'Amélie n'était plus.“ (SCE 323) Die nachfolgende Liaison Henris mit der Sklavin Matelyne, woraus das Kind Isidore hervorgeht (SCE 344), wirkt in diesem Zusammenhang nicht schlüssig und legt eher einen halbherzigen Versuch seitens des Autors nahe, zum Ende des Romans eine antirassistische, pseudo-hybridisierte Perspektive hinzuzufügen, die jedoch den Eindruck des historisch-realistischen Erzählens nicht revidieren kann. Vielmehr wird deutlich: „[L]a Julssy continuait.“ (SCE 348)

Damit lässt sich für *Soleil couleur d'encre* eine ebenso starke Durchsetzung der Erzählung mit kolonial-hegemonialen Diskursen feststellen, die wie in *La Peau et le sucre* durch historiographische und enzyklopädische Erläuterungen sowie Ausschmückungen durch hyperbolische Landschaftsbeschreibungen illustriert werden.⁶⁷⁹ Diese Stillleben – oder Handlungstoträume – bleiben gleichermaßen unkommentiert und lassen den Leser als passiven Betrachter sprachlos zurück.

Als letztes Beispiel soll hier noch der Roman *La Caravelle Liberté* der aus einer alten *béké*-Familie stammenden martinikanischen Autorin Marie-Reine de Jaham genannt werden. In gleicher Weise wie die Romane von Audiberti und Fortuné zeugt er von der Orientierung am europäischen Vorbild. Zwar beginnt *La Caravelle Liberté* mit einer direkten Lesersprache („vous“) und der Einladung, sich auf die Veranda zu setzen und die Geschichte der Urgroßtante Ruth anzuhören, doch mehr als eine kurze Anspielung auf die *conteur*-Tradition

⁶⁷⁹ Für Daniel Delas sind die umfangreichen Beschreibungen von Flora und Fauna der Insel zudem ein intertextueller Hinweis auf ein Kopieren des „roman indigène haïtien des années soixante“, was er u.a. an der „volonté de précision du vocabulaire“ festmacht (Delas 1999a, S. 126 (6.2.6.)).

(„Yé cric! Yé crac!“, CL 284) ist dem Roman diesbezüglich nicht zu entnehmen. Im Gegenteil: Wie schon bei Audiberti und Fortuné folgt *La Caravelle Liberté* der Chronologie historischer Ereignisse, in die die Geschichten ihrer Protagonisten eingebettet sind. So sind auch hier historische Erklärungen aneinandergereiht, um das Gewordensein der Plantagengesellschaft zu erklären,⁶⁸⁰ über die Daniel Delas treffend urteilt: „[O]n a le sentiment de lire des pages d’histoire tirées d’un manuel et entrecoupées de dialogues peu naturels“.⁶⁸¹ Im Mittelpunkt der Erzählung stehen hier Ruth de Fronsac, die Enkelin eines reichen Plantagenbesitzers, und ihre Beziehung zur kolonialen Oberschicht sowie zu den Sklaven ihrer Plantage. Es werden erneut Klischees bedient, Stereotype verfestigt und Exotismen erzeugt.

Der Versuch Jahams die Geschichte der *békés* in Martinique in die Philosophie der *créolisation* einzuschreiben, gelingt nur oberflächlich. Aussagen wie die folgende bezeugen eine Kenntnis bzw. Anerkennung der globalen Kreolisierungsprozesse:

Les békés sont drôles d’un peuple. Huguenots fuyant le Béarn, juifs chassés du Brésil, boucaniers espagnols, marins irlandais, flibustiers normands, ont mêlés leurs sangs en y ajoutant sans doute au passage quelques gouttes de l’Amérique et de l’Afrique. Trois continents pour une île ... Ce peuple façonné par l’exil et par l’aventure possède de formidables ressorts. (CL 71)

Die Inkongruenz in der Gestaltung der Handlungen und der kolonialen Hierarchien in *La Caravelle Liberté* erscheint jedoch eher zynisch denn selbstreflexiv. Insbesondere in der zentralen Protagonistin Ruth de Fronsac kommen koloniale Unumstößlichkeiten und deren Reibung an modernen differenztheoretischen Kulturmodellen zum Ausdruck. Auffällig ist hier zunächst der Antagonismus zwischen Ruth und ihrer Cousine Lou. Im direkten Vergleich zu Lou erscheint Ruth als moralische Instanz. Lou hingegen wird als leichtes Mädchen dargestellt (CL 179ff.), deren skrupellose Handlungen einzig dem Erhalt des kolonialen Status quo dienen.⁶⁸² Durch die unbeabsichtigte Tötung ihrer Cousine gewinnt Ruth ihre Stellung als Retterin der Plantage zurück und wird zudem in die Lage versetzt, ihre Rolle als Ersatzmutter für Lous Sohn Thomas zu erfüllen und ihn als ihren Nachfolger zur Verwaltung der Plantage zu erziehen (CL 143ff.). Das Aufgeben ihrer kolonialgesellschaftlichen Position wird hier nicht zur Debatte gestellt. Mehr noch: Als Plantagenverwalterin tritt Ruth als überheblich und historisch wie gesellschaftlich ignorant gegenüber den Sklaven in Erscheinung, was sich in Aussagen wie der folgenden manifestiert:

⁶⁸⁰ Vgl. z.B. zur Nomenklatur der Mischlinge von Schwarzen, Weißen und Indianern (CL 53), zur Boston Tea Party und zum Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg (CL 109), zur Besiedlung der Insel durch die Arawak, die Kariben und schließlich die Europäer (CL 263) sowie die Verhandlungen zur Auslieferung Martiniques an die Engländer im Falle der Abschaffung der Sklaverei (CL 37, 68, 126, 197f., 219).

⁶⁸¹ Delas 1999a, S. 125 (6.2.6.).

⁶⁸² Mit der Ankunft Lous auf der Plantage verschärft sich die ohnehin schlechte wirtschaftliche Situation der Familie de Fronsac. Lou wähnt sich in mondänen Kreisen und gibt Unmengen an Geld für Kleidung und Accessoires aus (CL 125, 153f.). Bevor die Plantage jedoch dem Ruin verfällt, kann Ruth mittels einer List den Verschwendungswahn von Lou stoppen. Aus Rache unternimmt Lou den Versuch, den dementen Großvater Ruths zu einer Änderung des Testaments zu bewegen, wozu es jedoch nicht mehr kommt, da Ruth sie im Affekt von einer Klippe stößt (CL 279).

La liberté, tu ne sais pas quel fardeau c'est. Je ne te demande pas de me croire, mais il m'arrive d'envier votre condition d'esclave, Vous avez quelqu'un à rendre responsable de votre malheur, un nom à donner à votre douleur. Je suis libre et j'en crève. (CL 207)⁶⁸³

Auf der anderen Seite jedoch inszeniert Jaham eine Selbstaufgabe Ruths in Form der Rollenumkehr von Maître und Sklave,⁶⁸⁴ die sich aus der verbotenen Liebesaffäre mit dem freien Sklaven Raphaël, alias Docteur Serpent, ergibt.⁶⁸⁵ In dieser Verbindung vermeint Ruth ihre Befreiung zu erkennen („*Lui seul pourrait te livrer.*“ CL 163) bzw. eine Art Wiedergeburt in einer idealisierten Welt („*Le jour se lève et je renais.*“ CL 170). Was zunächst als Ergebnis eines Wandlungsprozesses erscheint, der Ruth dazu veranlasst den kolonialen Status quo zu hinterfragen –

Pour la première fois, je me pose la question: que ressent-on quand on est esclave? Le plus terrible, ce qui marque l'âme au fer rouge, ce n'est pas le travail forcé, ce ne sont pas les chaînes, non. C'est le mépris, ce mépris que l'enfant suce avec le lait maternel, mêlé de culpabilité et d'une crucifiante sensation d'infériorité, ce mépris qu'il transmet à sa descendance. (CL 190) –

entpuppt sich bei näherer Betrachtung als zynische Übertreibung, die im historischen Kontext der Erzählung schlicht undenkbar ist:

Tout quitter. L'envie m'assaille, ardente. Ne plus revoir le monde des Blancs, ne plus me poser les questions des Blancs. Rester avec celui que j'aime. Toujours. C'est possible. Il suffit de le vouloir. Qu'est-ce qui pourrait me retenir? (CL 176)

Auffällig dabei ist, dass sich das Umdenken beinahe ausschließlich in den Gedanken der Protagonistin, d.h. im Verborgenen vor den anderen Akteuren, abspielt. Sie sind durch Kursivierung hervorgehoben, stilistisch klar von dem eher berichtenden Erzähltext getrennt und sorgen für ein Pausieren der Handlung, indem sie (historische) Erklärungen sowie auch Dialoge unterbrechen. Durch diese Einschübe erscheint die Ich-Erzählung der Ruth de Fronsac in zwei unterschiedlichen starken Fokussierungen auf das Ich, die die beiden paradoxalen Persönlichkeiten der Protagonistin aufgreifen. Die deutliche typographische und stilistische Trennung der beiden Sphären lässt aber darauf schließen, dass hier ein individueller Einzelfall im Fokus steht und nicht eine ganzheitliche gesellschaftliche Umwälzung, was den Leser wiederum auf die nur oberflächliche Pseudo-Hinterfragung der kolonialen Hierarchiestrukturen zurückwirft. Die Verlagerung des *créolisation*-Diskurses in die Gedanken der Protagonistin macht deutlich, dass es sich hierbei lediglich um proleptische Ideen, jedoch nicht um handlungsbestimmende Überzeugungen handelt.

⁶⁸³ Vgl. ebenso: „Non. Ici, les esclaves ne sont pas malheureux. Nous les traitons bien. Ils mangent à leur faim. Ils chantent. Est-ce qu'on chante quand on est malheureux?“ (CL 86)

⁶⁸⁴ Raphaël schafft es, Ruth dazu zu bewegen, ihn als ihren Herren anzuerkennen „Tu es mon maître.“ (CL 106). An anderer Stelle heißt es: „[J]e travaille aux champs avec les nègres“ (CL 249).

⁶⁸⁵ Vgl.: „De tous les interdits de la société békée, le pire consiste pour une Blanche à coucher avec un Noir. Celle qui se rend coupable d'un si abominable méfait est bannie de son milieu, reniée par sa famille.“ (CL 50)

4.2.2.2. Historisierung und Hybridisierung in *La Montagne d'ébène* (Brival), *Les Terres noyées* (Richards-Pillot) und *La Mangrove mulâtre* (Cabort-Masson)

Die bei Audiberti, de Jaham und Lucain klar erkennbare Durchsetzung des historiopoetischen Schreibens mit narrativen Routinen und okzidentalischen Stereotypen kann in Ansätzen auch in Roland Brivals *La Montagne d'ébène* nachgewiesen werden. Wie in seinem literarischen Vorbild, dem historischen Roman *Dominique nègre esclave* von Léonard Sainville,⁶⁸⁶ orientieren sich Handlungsstruktur und Figurenkonzipierung in Brivals Roman an der archetypischen Grundstruktur des klassischen historischen Romans, dessen Erzählung stets „une période tourmenté et riche en événements“⁶⁸⁷ abdeckt. Isabelle Durand-Le Guern zufolge bildet beinahe immer ein nahezu unüberwindbarer politischer oder gesellschaftlicher Konflikt das Grundgerüst der Handlung, wodurch sich schließlich die Spannung des Genres ergibt.⁶⁸⁸

So wird auch bei Brival die chronologische Anordnung der Ereignisse im Vorfeld der Abolition von 1848 stets befolgt, doch im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Romanen von Audiberti, de Jaham und Lucain stehen nicht historiographische Beschreibungen im Zentrum der Erzählung, sondern die Handlungen der einflussreichen Plantagenbesitzerfamilie de Saint-Aubin vor dem Hintergrund aufständischer Aktionen der Sklaven in Martinique. Damit verlagert sich der Fokus von der historiographischen Objektivierung hin zu einer Historisierung menschlicher Erfahrung, wie auch Jack Corzani bemerkt:

Dans un décor grandiose propice au mythe, ce roman historique, au-delà d'une reconstruction factuelle [...] s'attache surtout à faire revivre des individus, marqués par une histoire particulière, à analyser leur psychologie, leur vision du monde [...].⁶⁸⁹

In alternierender Weise fokalisiert der Erzähler mal auf die Tochter Mara, mal auf den Vater Honoré oder Maras Bruder Julien sowie auf den Sklaven Macouba. Dabei etabliert Brival in seinem Roman mehrfache Antagonismen, die er vor dem Hintergrund veralteter Kolonialdiskurse aufzulösen versucht. Die Familie de Saint-Aubin erscheint hierbei in der Funktion des „mittleren Helden“, wie sie für den historischen Roman bei Sir Walter Scott beschrieben ist. Sie erleben und ertragen historische Ereignisse und Umbrüche der niedergehenden Julimonarchie, die großen Einfluss auf den Familienzusammenhalt und die Entwicklung der einzelnen Figuren haben.

Honoré de Saint-Aubin repräsentiert in diesem Zusammenhang die royalistisch ausgerichteten Plantagenbesitzer, die in der Abolition eine große Bedrohung ihres gesellschaftlichen Status und auch ihrer materiellen Besitztümer sehen. Er geht mit aller ihm zur Verfügung stehenden Gewalt gegen die politischen Akteure und die sklavischen Aufständischen vor. Die Abschnitte, die den Fokus auf ihn legen, sind inhaltlich also vor allem auf

⁶⁸⁶ Auf die Parallelen hat insbesondere Astrid Rauße hingewiesen (vgl. Rauße 1995, S. 177 (6.2.6.)).

⁶⁸⁷ Durand-Le Guern 2008, S. 97 (6.2.4.).

⁶⁸⁸ Vgl. ebd., S. 97ff.

⁶⁸⁹ Corzani 1992a, S. 359 (6.2.6.).

den Kampf um den Erhalt des kolonialen Status Quo ausgerichtet. So erfährt der Leser beispielsweise, wie freie Farbige mit Honoré de Saint-Aubin Verhandlungen führen, die eigentlich keine sind, weil Honoré de Saint-Aubin ein Monopol auf den Verkauf von Zucker und Rum hält (ME 35ff.). An anderer Stelle widersetzt er sich Gesetzesreformen, wie dem Verbot des Sklavenhandels (ME 68f.). Seine Gedanken kreisen nur um den Profit, den er der auf Sklavenarbeit basierenden Plantagenwirtschaft zu verdanken hat. Nach Ausbruch der Sklavenrevolten führt er den Trupp zur Bekämpfung der Aufständischen mit Waffengewalt an (ME 153ff., 180ff.), wobei er letztendlich den Tod findet (ME 199ff.).

Der Sklave Macouba ist der Figur Honoré de Saint-Aubin entgegengesetzt. Er verkörpert den Widerstand der Schwarzen und deren Kampf um Freiheit: „Il tuerait la mort elle-même. Il prendrait sur elle sa vengeance du marché de dupes qui lui avait offert la vie. Il foulait aux pieds l’humiliante défroque du nègre-soumis, du nègre-courbé, du nègre-à-merci.“ (ME 50) Die Verführung Maras, also der Tochter den Plantagenbesitzers de Saint-Aubin, betrachtet er als „sa première revanche sur le maître, sa manière de à lui de le posséder et de l’emprisonner dans son pays de fièvres et d’embrasements.“ (ME 108) Er schließt sich den *marrons* in den Bergen an (ME 133ff.) und unterstützt sie bei den Plünderungen der Plantagen und Rache an den Maîtres (ME 146ff.).

In dieser dichotomen Figurenkonstellation zeichnet sich der auf Stereotypen basierende koloniale Diskurs ab, wie er bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geführt wurde. Damit lässt sich auch für *La Montagne d’ébène* zunächst ein Überwiegen der dominierenden europäischen Perspektive feststellen. Dieser erste Eindruck wird verstärkt durch die bereits angedeutete Treue zum Genre des historischen Romans⁶⁹⁰ und seinen strukturellen wie ästhetischen Konventionen. Darüber hinaus bedient sich auch *La Montagne d’ébène* an vielen Stellen eines pittoresken Exotismus, der in gleicher oder ähnlicher Weise wie *La Peau et le sucre*, *Soleil couleur d’encre* und *La Caravelle Liberté* rassistische Stereotype und soziokulturelle Klischees wiederholt. Oberflächlich betrachtet präsentiert sich *La Montagne d’ébène* als ein simplifiziertes und arrangiertes Bild, welches dem Leser zwar ein breites Panorama anbietet, ihn jedoch in keiner Weise zum Erdenken einer kolonialen Vergangenheit außerhalb der Geschichtsbücher anregt.⁶⁹¹

Im Gegensatz zu den Romanen von Audiberti, Fortuné und de Jaham jedoch, lässt sich in *La Montagne d’ébène* ein gewisses transversales – um hier die Terminologie René Ceballos Reséndiz’ aufzugreifen – Moment erkennen, das einen kritischen Blick auf das Persistieren kolonialer Sozialdiskurse erahnen lässt. Insbesondere in der Grenzgänger-Figur Mara lässt sich Brivals Intention, Vergangenheit erfahrbar zu machen, nachvollziehen. Die steten

⁶⁹⁰ Vgl. hierzu v.a. Rochmann 2000, S. 352ff. (6.2.6.).

⁶⁹¹ Zu diesem Schluss kommt auch Christine Rochmann 2000, S. 354ff. (6.2.6.). Astrid Rauße merkt zudem an, dass in *La Montagne d’ébène* die Sklavereierfahrung der verschleppten Afrikaner mit der unter afrikanischen Stämmen und Gemeinschaften bereits bekannten Versklavung von Konfliktgefangenen verglichen würde (ME 22), ohne dass dies in direktem Bezug zur Handlung stünde oder anderweitig ausdiskutiert würde (vgl. Rauße 1995, S. 178 (6.2.6.)). Es drängt sich der Schluss auf, dass hier in Teilen Rechtfertigungsdiskurse des 17. bis 19. Jahrhunderts in die Darstellung einfließen.

Wechsel zwischen beschreibenden Abschnitten und Einblicken in die Gedanken der Protagonistin in Form von inneren Monologen, durchsetzt mit Zweifeln und Fragen, erlauben dem Leser, die erzählte Geschichte mit ihrem historisierten Einzelschicksal in Beziehung zu setzen. In ihrer Wandlung von der stereotypen Weißen zur maskierten Schwarzen (ME 169) bis hin zum kreolisierten Individuum zeichnet Mara die Entwicklung der ehemaligen französischen Kolonien in der Karibik nach bzw. nimmt sie angesichts der Verortung ihrer Geschichte in der kolonialen Vergangenheit vorweg.

Vor diesem Hintergrund erhält Scotts Begriff der „Verlebendigung der Vergangenheit“ eine neue Bedeutung. Indem diese „mittlere Heldin“ zur Akteurin erhoben wird, entsteht eine Atmosphäre beunruhigender Intimität,⁶⁹² die grundsätzlich das Potential hat, die Sichtweise des Lesers auf historisches Wissen und Handeln zu beeinflussen. Mit der Geburt ihres Sohnes Stefenson (ME 262) und der Aussöhnung mit ihrer Rivalin Mathilde⁶⁹³ erreicht dieses transgressive Moment der Erzählung seinen Höhepunkt. Für Yolande Aline Helm verkörpert Mara eine „métamorphose interculturelle“, indem sie sich in den kolonialen Anderen transformiert und damit sowohl die hegemoniale als auch die subalterne Perspektive vereinnahmt.⁶⁹⁴ Brivals Roman präsentiert sich damit (zunächst) als historiopoetische Manifestation des *mulâtre*- bzw. *métis*-Mythos,⁶⁹⁵ d.h. als Versöhnung zwischen der weißen und schwarzen Gemeinschaft.⁶⁹⁶ Zudem zeugt die innovative Umkehrung der Geschlechterrollen von einer ansatzweisen Hinterfragung kolonialer Konventionen und Tabus, die jedoch bei Brival nicht weiter thematisiert wird und deshalb, so Christinane Rochmann, als simple Inversion der Geschlechter- und Rassenklischees zu betrachten ist:

⁶⁹² Diese Bezeichnung leite ich aus dem Freud'schen Begriff des Unheimlichen ab. Das Unheimliche ist für Freud Ausdruck einer unterschweligen Angst vor der erzwungenen Auseinandersetzung mit Vergangenen, das in irgendeiner Form negativ wirkte und aus diesem Grund vergessen oder verdrängt wurde (vgl. Freud [1919] 1986, S. 254 (6.2.7.)). Homi K. Bhabha hat schließlich die Freud'sche Terminologie aufgegriffen und sie in einen kulturwissenschaftlichen Kontext überführt. Demnach erscheinen jene Kulturformen als unheimlich, die präsent aber nicht wirksam sind, da sie für die marginalisierte bzw. dominierte kulturelle Zielgruppe nicht ‚übersetzt‘, d.h. verständlich gemacht wurden (vgl. Bhabha [1994] 2012, S. 136f. (6.2.5.)). Die „beunruhigende Intimität“ bezeichnet als all jenes, das trotz seiner Nähe und Alltäglichkeit fremd und unheimlich bleibt.

⁶⁹³ Vgl.: „Au lieu d’une femme blanche, ou même une rivale, elle n’avait trouvé devant elle que le visage d’une douleur qu’elle reconnaissait pour l’avoir portée en elle-même, et par quoi Mara devenait aujourd’hui sa complice, son égale.“ (ME 302)

⁶⁹⁴ Vgl. Helm 2011, S. 84 (6.2.6.).

⁶⁹⁵ Zur Unterscheidung und Überlagerung dieser beiden Begriffe vgl. Maignan-Claverie 2005, S. 7ff. und 41ff. (6.2.6.).

⁶⁹⁶ Die personifizierten Vertreter des Antagonismus der alten Ordnung, Julien de Saint-Aubin als weißer Maître und Macouba als schwarzer Sklave, finden den Tod (ME 295f.), wohingegen das Kind Macoubas und Maras als Mulatte überlebt und schließlich die Versöhnung Maras mit der Sklavin Mathilde herbeiführt.

[I] semble que dans le roman de Brival, une fois payé le tribut que l'auteur doit au contexte esclavagiste, la situation soit en quelque sorte renversée: c'est au Blanc, non au Noir qu'il incombe de prouver sa valeur, le personnage le plus assoiffé d'adoption et de reconnaissance s'avérant être finalement la blanche Mara, qui, une fois Macouba séduit, devra rattraper à ses yeux trois siècles d'esclavage et des heures de tourment [...].⁶⁹⁷

Anstatt also zur kritischen Auseinandersetzung mit Historie und Narration anzuregen, wiederholt *La Montagne d'ébène* in der Zuschaustellung gesellschaftlicher Hybridisierung als rassistisch begründeter *métissage* veraltete Kolonialdiskurse. Damit verfestigt Roland Brivals *La Montagne d'ébène* die Vorstellung einer „culture atavique“ im Sinne Édouard Glissants, die im Aufeinandertreffen mit einer anderen wiederum eine dritte, gemischte, atavistisch ausgerichtete Kultur hervorbringt, die die beiden ursprünglichen ersetzt.⁶⁹⁸ *La Montagne d'ébène* vermag es trotz der einzelnen diskursüberschreitenden Ansätze nicht, sich von der ursprünglichen Bedeutung des *métissage* als einfache Rassenmischung zu lösen und vermischt dadurch die Bedeutungen von *métis* als „individu coincé entre deux mondes“ und *métissage* als „processus cumulatif aboutissant à une éventuelle dissolution des population initiales et à l'évènement d'un nouveau groupe humain“.⁶⁹⁹ Anstatt das europäische Vorbild zu hinterfragen und zu untergraben, wie es Linda Hutcheon für das metahistoriographische Erzählen festhält,⁷⁰⁰ wird es hier andersherum vielmehr vereinnahmt und dem kolonial-exotischen Kontext unterworfen. Brivals Roman suggeriert ergo eine Vorhersehbarkeit der Ergebnisse kultureller Kontaktsituationen und simplifiziert den komplizierten Prozess der Transkulturalität oder *créolisation*, denn nach Glissant zeichnet sich die *créolisation* vor allem durch die Unvorhersehbarkeit der Ergebnisse kultureller Austauschprozesse aus:

⁶⁹⁷ Rochmann 2000, S. 354f. (6.2.6.).

⁶⁹⁸ In einem Interview mit Andrea Schwieger-Hieppo (1998, o.S. (6.2.6.)) erläutert Édouard Glissant das Konzept der „culture atavique“ und „culture composite“: „J'appelle culture atavique une culture, qui a éprouvé le besoin de créer le mythe d'une création du monde, d'une genèse. Et pourquoi? Parce que ces cultures tendent à relier leur état actuel d'une manière plus ou moins lointaine et inconsciente à une création du monde par l'intermédiaire d'une filiation sans faille. Et elles en tirent non seulement la légitimité de la possession de leur propre terre, mais aussi la légitimité de l'agrandir, ce qui a été le fondement même de la colonisation. Je pense que les cultures composites, au contraire, n'ont pas eu le loisir et les moyens de créer le mythe de la création du monde, parce que ce sont des cultures qui sont nées de l'histoire. Leur naissance est là, on peut la voir, on n'a pas besoin de reculer dans des temps lointains et infinis pour essayer de savoir ce qu'était cette naissance“. In Bezug auf die Begriffe *métissage* und *créolisation* bei Glissant sei angemerkt, dass der Autor sie deutlich differenziert. Im Gegensatz zur *créolisation* erzeuge die *métissage* ein vorhersehbares Ergebnis („Le métissage, ce serait le déterminisme“, Glissant 1996a, S. 89 (6.1.2.)), was jedoch für Glissant in kulturellen Kontaktsituationen völlig ausgeschlossen ist: „Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou d'animaux par croisements, on peut calculer que des pois rouges et des pois blancs mélangés par greffe vous donneront à telle génération ceci, à telle génération cela. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. [...] La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus, des endroits où les répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes“ (ebd., S. 18f.); vgl. darüber hinaus u.a. Glissant 1990, 1997 und 2005 (alle 6.1.2.).

⁶⁹⁹ Bonniol 1999, S. 56 (6.2.5.).

⁷⁰⁰ Vgl. Hutcheon 1992, S. 5 (6.2.4.): „[I]t always works *within* convention in order to subvert them.“

[U]ne créolisation étant une composition d'éléments distincts hétérogènes les uns par rapport aux autres, et dont les résultantes, poussant plus loin que les mécanismes fertiles des métissages, sont imprévisible et imprédictibles [...].⁷⁰¹

Anders verhält es sich mit Eunice Richards-Pillots Roman *Les Terres noyées* und Guy Cabort-Massons Roman *La Mangrove mulâtre*. Auch in ihnen wird das Augenmerk auf die zunehmende Hybridisierung der kolonialen Gesellschaft gelegt. Im Gegensatz zu Brival jedoch werden Transkulturalität und *métissage* nicht allein auf die rassistische Durchmischung reduziert, sondern im jeweiligen geographisch-historisch-politischen Kontext verhandelt.

Les Terres noyées zeichnet sich dabei durch mehrfache Antagonismen aus, die dialektisch aufgelöst werden. Dies lässt sich bereits anhand der Überschriften der 13 Kapitel ablesen. So spiegeln „3. Commandeur“, „8. Les travaux“, „10. La sucrerie“ und „11. Les années fastes“ die wirtschaftliche Entwicklung der Überseekolonien auf Grundlage von Sklavenarbeit und zunehmender Technisierung wider; „1. L'arrivée“, „9. Tourmente sur l'Approuague“, „12. La fin d'un monde“ und „13. La Liberté“ wiederum weisen auf historische Umbruchphasen hin, in deren Rahmen sich die Handlung bewegt. Sie umfasst den Zeitraum 1785 bis 1794 und verläuft somit parallel zur Französischen Revolution und der Abschaffung der Sklaverei unter der Ersten Republik. „5. L'épidémie“ und „7. Le nègre marron“ zeugen von geographisch-klimatischen und soziopolitischen Anpassungsschwierigkeiten. Die in den Kapitelüberschriften anklingenden Themen werden konsekutiv anhand einzelner Figuren abgearbeitet ohne dabei den Gesamtzusammenhang aus dem Blick zu verlieren. So gelingt es Richards-Pillot ihre Geschichte zwischenmenschlicher Beziehungen nicht einfach nur zu historisieren, sondern in der Einbeziehung subalternen Perspektiven die zunehmende Kreolisierung kolonialer Gemeinschaften sichtbar zu machen.

Die Historisierung der Erzählung erfolgt maßgeblich durch die Einbettung realer historischer Persönlichkeiten, wie beispielsweise Jean Samuel Guisan (1740-1801), der in der Historiographie als Pionier der Kolonialisierung des franko-guyanischen Urwalds gefeiert wird.⁷⁰² In Übereinstimmung mit diesem Bild wird er auch im Roman als vernünftiger und gütiger Maître inszeniert, der seine Sklaven respektiert. Doch auch ganz im Einklang mit historiographischer Distanzierung und Objektivierung geschieht sein Handeln nur am Rande: Die Figur kommt selten zu Wort und der Leser erhält keinen Einblick in seine Gedanken und Absichten.

An diese Feststellung lässt sich anschließen, dass in *Les Terres noyées* die Inszenierung eines historiographischen Hintergrunds, im Gegensatz zur Darstellung in *La Peau et le Sucre*, *Péquila Pitre* und *La Caravelle Liberté*, insgesamt eher diskret verläuft. Zwar werden auch in *Les Terres noyées* umfangreiche Handlungspausen eingelegt, um historische Erklärungen zu

⁷⁰¹ Glissant 2010, S. 123 (6.1.2.).

⁷⁰² Vgl. u.a Eynard 1844 und Sarge & Le Roux 2012 (beide 6.2.1.).

platzieren, doch erscheinen sie nicht als Toträume, sondern vielmehr als kontextuale Notwendigkeiten. Hingewiesen sei hier vor allem auf die Beschreibung der klimatischen Verhältnisse und der geographischen Besonderheiten der Region Approuague, die für Marie-Christine Rochmann ein „encadrement temporel adapté à l'intrigue“ darstellen.⁷⁰³

Diese Lesart korrespondiert mit der von Eunice Richards-Pillot selbst erklärten Entstehung ihres Romans. Ausgehend von einer Reise in den Urwald und der Erklärung des Reiseführers zum Vermächtnis Jean Samuel Guisans in dieser Region habe sie begonnen, sich für die Geschichte ihrer Heimat Französisch-Guayana zu interessieren: „Ma curiosité avait été piquée et j'ai démarré dans les semaines qui ont suivi mes recherches sur la Guyane de l'Ancien Régime. L'idée de mon roman a germé au fil de la consultation des travaux des historiens locaux.“⁷⁰⁴ Mit anderen Worten: Dem historiopoetischen Schreiben ging ein historiographisches Studium voraus, das jedoch nur Ausgangspunkt sein sollte: „Puisqu'on ne réécrit pas l'Histoire, j'ai tenté de la restituer avec le plus de nuances possibles“.⁷⁰⁵

Im Vordergrund der Erzählung stehen die antagonistischen Protagonisten, die trotz ihrer oppositionellen Ausgestaltung zu einer Interpretation von *métissage* als koloniale Zwangsläufigkeit führen. In diesem Kontext sei zunächst auf den omnipräsenten Meinungskonflikt zwischen den Brüdern Lacour de Bessner verwiesen. Charles, der ältere, ist Anhänger der Sklaverei und repräsentiert den typischen kolonialen Plantagenbesitzer, der seine Überlegenheit mit der zeitgenössischen Rassentheorie rechtfertigt. Entsprechend dem politischen und ethnokulturellen Zeitgeist, der Sklaverei moralisch rechtfertigte, setzt Charles seine Sklaven mit einer Viehherde („beau cheptel“ TN 23) gleich. Für ihn sind die Sklaven nur Arbeitsgeräte, deren Wert er an ihrer Arbeitskraft für die Plantage festmacht. Er kennt weder ihre Namen noch interessiert er sich für persönliche Schicksale. Als eine Sklavin von einer Schlange gebissen wird, empfindet er keinerlei Mitgefühl, sondern ist im Gegenteil sogar erleichtert, dass es „nur“ eine Frau traf und der Schaden für die Plantage damit geringer sei (TN 37). Er verlangt von seinen Sklaven, dass sie sich ganz den Bedürfnissen und Wünschen ihrer *Maîtres* unterwerfen. Können oder wollen sie diesem Befehl nicht nachkommen, würde nur die Peitsche sie zur Vernunft bringen können (TN 203).

Alexandre hingegen ist überzeugter Abolitionist und Verfechter der humanistischen Lehre Jean-Jacques Rousseaus, die er vor seinem Bruder immer wieder verteidigt. Sklaverei ist für ihn ein Verbrechen: „L'homme est né libre quelle que soit sa patrie de naissance.“ (TN 41) Schon kurz nach der Ankunft auf ihrer Habitation in Approuague werden die Positionen der beiden Brüder deutlich kontrastiert. Alexandre empfindet Charles Überlegenheitsgefühl als absurd, denn angesichts der Zahl der Sklaven sind die zwei Männer deutlich unterlegen: „Deux hommes, imposant leur volonté à une centaine d'autres“ (TN 34). Er kann die Meinung seines Bruders, dass Sklaven als Ware zu betrachten sind, nicht nachvollziehen.

⁷⁰³ Rochmann 2008, S. 71 (6.2.6.).

⁷⁰⁴ Richards-Pillot 2012, S. 289 (6.1.2.).

⁷⁰⁵ Ebd., S. 291.

Die Diskrepanz zwischen seiner Rolle als Maître und seiner abolitionistischen Einstellung rückt zunehmend in den Vordergrund: „Avec Charles, au moins, les choses étaient claires. Il était le maître. Alexandre se tenait à cheval entre deux mondes et de ses désirs contradictoires qui menaçaient d’un moment à l’autre de le faire basculer.“ (TN 49) Seine Gewissensbisse veranlassen Alexandre, die strengen Regeln zur Trennung von Sklaven und Maîtres zu brechen. So wählt Alexandre beispielsweise für seine Morgentoilette nicht die Wasserstelle, die den Maîtres und Matrosen vorbehalten ist, sondern wäscht sich an jener Stelle im Fluss, die von den Sklaven benutzt wird. Als ihn ein Matrose auf diesen Fehler aufmerksam macht, weigert sich Alexandre, die den Weißen vorbehaltene Stelle aufzusuchen. Mit seinem Verhalten irritiert er jedoch nicht nur die Weißen, sondern auch die Sklaven selbst: „[S]on geste inconsidéré était plus incompréhensible de la part des esclaves que des marins. Pourtant, il était résolu à aller jusqu’au bout.“ (TN 27).

Während der Arbeiten auf dem Grundstück, das die Bessners erworben haben, achtet Alexandre darauf, die Sklaven stets als Individuen zu betrachten und sie für die von ihnen geleistete Arbeit zu respektieren. Er hilft selbst bei schweren körperlichen Arbeiten (TN 44f.) und versucht ihre Sprache zu lernen:

Adossé contre un tronc d’arbre, Alexandre observait les hommes et femmes qui s’agitaient autour du feu, dessinant des ombres autour d’eux. Il les écoutait parler, essayant de capter des mots et des phrases au vol pour les emprisonner dans sa mémoire. (TN 33)⁷⁰⁶

Alexandre verbringt viel Zeit mit ihnen, mehr Zeit als mit seinem Bruder Charles, der sich von Beginn an in seiner Hütte und später im Herrenhaus isoliert: „Dans sa grande maison, Charles se sentait enfin le maître.“ (TN 366) Aufgrund seines unkonventionellen Verhaltens wird Alexandre zunehmend von der Sklavengemeinschaft anerkannt, nimmt an traditionellen Riten wie der *veillée* teil (TN 99f.), feiert mit den Sklaven (TN 470) und verteidigt sie sogar gegen die ungerechte Behandlung durch andere Plantagenbesitzer und Aufseher (TN 289f.). Doch trotz all seiner Bemühungen kann Alexandre das schlechte Gefühl, Menschen zu besitzen, nicht ablegen: „Je participe à un système que je trouve inique. J’ai un atelier d’une soixantaine d’esclaves, alors même que je trouve cela absurde. Par conséquent, je suis aussi coupable qu’un autre.“ (TN 476)

Diese unkonventionellen Verhaltensmuster intensivieren sich über den Verlauf des Romans und kulminieren schließlich in der Bigamie des Protagonisten, der einerseits, seiner gesellschaftlichen Position entsprechend, die reiche Plantagenbesitzerin Marie-Sophie de Lavallière heiratet, die wie sein Bruder Charles überzeugte Befürworterin der Sklaverei ist, und andererseits eine Liebesbeziehung mit der Sklavin Marcelle führt, die ihn, nach der Tradition ihres Heimatdorfes, als Gefährten auswählt (TN 255ff.). Alexandre betrachtet Marcelle als freidenkendes Individuum und hält sie dazu an, von dieser Fähigkeit Gebrauch

⁷⁰⁶ Alexandre fungiert aufgrund seiner Sprachkenntnisse mehrfach als Übersetzer zwischen Maîtres und Sklaven (z.B. TN 286).

zu machen. Die initiale Geste, eine Nacht in der Hütte Marcelles zu verbringen und dort auf dem Boden anstatt auf ihrer Matratze zu schlafen (TN 162ff.), unterstreicht in diesem Zusammenhang den weitreichenden gesellschaftlichen Ungehorsam des Protagonisten.

Alexandres Dilemma wird schließlich mittels mehrfacher *Deus-ex-machina*-Effekte aufgelöst. Zum einen werden in Folge der Französischen Revolution die Sklaven der französischen Überseekolonien befreit, was Alexandre und Marcelle erlaubt, ihre Liebe nun zu legitimieren: „[I]ls vivaient pleinement leur amour“ (TN 550). Zum anderen findet sein Bruder Charles den Tod;⁷⁰⁷ seine Frau Marie-Sophie verlässt Französisch-Guayana. Die Passivität Alexandres, der hier nicht selbst auf die Auflösung der rassistischen Ungerechtigkeiten hinwirkt, ist trotz allen Bemühungen des Romans, diskursive Anachronismen zu etablieren, eindeutig als Entsprechung des kolonialen Duktus zu interpretieren. Der Versuch diesen Protagonisten als ahistorische Persönlichkeit zu inszenieren wirkt deshalb zuweilen hyperbolisiert oder ridikul.

Entgegen der Auffassung Marie-Christine Rochmanns stellt sich *Les Terres noyées* also nicht in Gänze als klassischer, realistisch-positivistischer historischer Roman dar,⁷⁰⁸ sondern bemüht sich auf formaler wie inhaltlicher Ebene um eine Harmonisierung postkolonialer Hybriditätsdiskurse innerhalb historischer Wahrscheinlichkeiten. Die fundierte „documentation historiographique“⁷⁰⁹ bildet eine solide Basis, die der Autorin Eunice Richards-Pillot zur Ausgestaltung einer postkolonialen Utopie innerhalb der Kolonialzeit dient, denn eine erfüllte Liebesbeziehung zwischen einer Sklavin und ihrem Maître war historisch betrachtet zwar möglich, jedoch aufgrund von gesetzlichen Regelungen verboten⁷¹⁰ und deshalb schwer durchzusetzen, geschweige denn dokumentierbar. Insofern darf *Les Terres noyées* weder als Versuch einer Umschreibung der Geschichte noch als romantische Verklärung einer glorreichen kolonialen Vergangenheit gewertet werden, sondern stellt sich vielmehr als historio-poetisches Gedankenspiel dar, das postkoloniale Diskurse in einem historischen Kontext ausprobiert: „Eunice Richards-Pillot semble soucieuse d’encourager conscience, connaissance et estime de soi dans la communauté créole“.⁷¹¹

⁷⁰⁷ Der Tod Charles wird symbolisch in die Nähe der Enthauptung des französischen Königs Louis XVI gerückt (TN 558).

⁷⁰⁸ Vgl. Rochmann 2008, S. 71 (6.2.6.): „[Les Terres noyées] adopte nombre de traits du roman historique classique, si nous appelons ainsi un roman ancré sur le modèle de l’histoire positiviste, et d’une écriture réaliste.“

⁷⁰⁹ Laut Marie-Christine Rochmann habe Eunice Richards-Pillot mit *L’Habitation guyanaise sous l’Ancien Régime* von Yannick Le Roux und den unveröffentlichten Memoiren von Jean Samuel Guisan die notwendigen historischen Details recherchieren können (vgl. Rochmann 2008, S. 72 (6.2.6.)).

⁷¹⁰ In der ersten Fassung des *Code Noir* (6.2.1.) von 1685 war die Ehe zwischen Weißen und Schwarzen noch nicht verboten. In der Neufassung von 1724 jedoch heißt es: „VI – Défendons à nos Sujets blancs de l’un & l’autre sexe, de contracter mariage avec les Noirs, à peine de punition & d’amende arbitraire [...]. Défendons aussi à nosdits Sujets Blancs, même aux Noirs affranchis, ou nés libres, de vivre en concubinage avec des Esclaves.“

⁷¹¹ Rochmann 2008, S. 82 (6.2.6.).

Ähnlich verhält es sich in Guy Cabort-Massons Roman *La Mangrove mulâtre*, dessen Handlung jedoch in einem anderen regionalen und historischen Kontext platziert ist. Historisierung und Hybridisierung überlagern sich sowohl in der formalen Gestaltung des Romans als auch in der Situierung des Protagonisten Max Dampierre. So ist die Erzählung in neun Abschnitte untergliedert, die angesichts ihrer Datierung an Tagebucheinträge erinnern. Jedem Abschnitt ist ein proleptisches Epigraph vorangestellt, in dem der Erzähler bündig aufzählt, was im nachfolgenden Kapitel zu erwarten ist. Sie wirken zuweilen enigmatisch, da zentrale Figuren nicht benannt, sondern attribuiert werden:

Samedi 18 juin – Où l'on fait connaissance d'un émigré parti de Saint-Malo, qui transite chez un notable libéral pour échouer lamentablement au cabaret-bran-bordel de Mme Francilette, dite Gros Tétés, en ce samedi 18 juin 1842. (MM 7, Herv. d. Vf.)

In dieser ambivalenten Form erinnern sie an die kreolische *conte*, die sich unter anderem durch Allegorisierung der Protagonisten und Platzierung von Rätseln innerhalb der Erzählung auszeichnet. Damit schreibt sich *La Mangrove mulâtre* noch vor Beginn der Erzählung in einen Kontext von Mündlichkeit ein. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn man die direkte Leseransprache hinzuzieht, die ebenfalls charakteristisch für die *conteur*-Erzählung ist:

Mercredi – *Saviez-vous* qu'il y a une façon tout à fait cartésienne et jésuitique d'être plus libre qu'un mawon [sic] ou qu'un libre? *Écoutez* Guiayet, natif de la Poterie; ce qui n'empêche nullement aux autres de se soumettre aux chaînes de l'amour... (MM 115, Herv. d. Vf.)

Jeder Abschnitt umfasst zwei bis fünf betitelte Unterkapitel, zwischen denen die Fokalisierung mehrfach wechselt. Zentral ist zwar die Figur Max Dampierre und dessen Untersuchung der Affäre Brafin, doch konzidiert die Erzählung auch den freien Farbigen Séphise und Toinise Pulvar sowie dem Sklaven Jean-Louis und dem Plantagenbesitzer Jacques Brafin selbst Darstellungs- und Entwicklungsspielräume.

Dies geht sogar so weit, dass einzelne Kapitel in die autodiegetische Erzählperspektive wechseln und dabei in Retrospektive aus der Sicht der jeweils Beteiligten erzählt wird. Kapitel 3 enthält beispielsweise eine lange Passage, in der Brafin augenscheinlich selbst von seiner Ankunft in Martinique, seiner Behauptung als Händler und schließlich seiner Ernennung zum Plantagenverwalter berichtet (MM 58-69). Durch Zeitsprünge wird ebenfalls von seiner Liebesbeziehung zu der Sklavin Clémence berichtet sowie von den Vergiftungen und Selbstmorden auf der von Brafin geleiteten Plantage l'Abandon. Diese Episode ist weder durch Interpunktion noch durch eine Inquit-Formel als direkte oder indirekte Rede markiert und stellt damit eine narratologische Transgression der Personenkategorie dar, die auch nicht mithilfe der Konzepte der erlebten Rede oder des inneren Monologs beschreibbar ist.⁷¹² In ihr vermischen sich historiographische Ereignisse, historiopoetische Erzählung und individuelle Empfindung. Historische und fiktive Figuren interagieren natürlicherweise mit-

⁷¹² Vgl. hierzu das Alternieren der Person zwischen hetero- und autodiegetischem Erzähler (MM 68f.).

einander, sodass eine Zuordnung für den Leser nebensächlich und zuweilen auch unmöglich wird. Gleiches gilt für die von dem Sklaven Jean-Louis erzählte Episode (MM 169-186).

Abgesehen von diesen Besonderheiten zeichnet sich *La Mangrove mulâtre* durch die Abwesenheit historiographischer bzw. enzyklopädischer Passagen aus, die in *La Peau et le sucre*, *Péquila Pitre*, *La Caravelle Liberté*, *La Montage d'ébène* und auch *Les Terres noyées* noch deutlich zu distinguieren sind. Historisches Wissen wird hauptsächlich in Dialogen platziert, sodass es beinahe beiläufig in das Bewusstsein des Lesers eindringt. So wird Dampierre beispielsweise, im Rahmen eines Empfangs seines Gastgebers Demazes, in die Diskussion um die Eroberung Algeriens verwickelt (MM 73f.), die in einen kolonialpolitischen Zusammenhang mit zum Zeitpunkt der Handlung, 1842, hochaktuellen Entwicklungen in der Abolitionsfrage gesetzt wird.

In diesem Kontext werden auch die Namen Cyrille Bisette und Victor Schœlcher immer wieder erwähnt, sodass eine interdiskursive Verbindung zu deren abolitionistischen Schriften hergestellt wird, ohne dass etwaige Inhalte intertextuell dekuvriert werden. Bisette erscheint hierbei als Auftraggeber Dampierres, kommt jedoch selbst an keiner Stelle zu Wort. In der plutokratischen Gesellschaft Martiniques wird vor allem über ihn gesprochen. Gleiches gilt für Schœlcher, dem im Vorfeld der erzählten Zeit viele der Protagonisten begegnet sind, als er die Insel bereiste und die Affäre Brafin selbst untersuchte (MM 14, 21, 141f.).

Gleichsam beiläufig erfolgt die Implementierung der kreolischen Sprache. Zwar werden den verwendeten kreolischen Wörtern und Phrasen translatorische Fußnoten angefügt,⁷¹³ doch stellt sich die Verwendung der Kreolsprache durch Plantagenbesitzer, freie Farbige und Sklaven gleichermaßen als selbstverständlich dar. Dies kulminiert in einem mehrere Seiten umfassenden Dialog zwischen Dampierre und dem Sklaven Jean-Louis (MM 151ff.). Darüber hinaus lässt sich vereinzelt das Phänomen des Code-Switching beobachten (z.B. MM 97, 147), das auf eine doppelte Kulturation zwischen französischem Bildungsideal und karibischer Lebensrealität hinweist.

Die hier angeführten formal-ästhetischen und linguistischen Ambivalenzen setzen sich in der Figur Max Dampierre fort. Er tritt als in Martinique geborener und in Paris sozialisierter Befürworter der Abolition auf. Er selbst ist farbige und bewegt sich während seiner Untersuchung zu den Todesfällen auf der Plantage L'Abandon stets zwischen den Welten der kolonialen Oberschicht und der Gesellschaft der freien Farbigen, die, so scheint es, eine einflussreiche Subkultur darstellen. Dabei wird er sich der vielschichtigen Überlagerungen gewahr, die sich in den einzelnen Individuen manifestieren, sei es Toinise Pulvar, die sich wie die Tochter eines reichen Plantagenbesitzers gebärdet und neben den wahren Plutokratinnen deplatziert wirkt – „Toinise paraît banale, parente pauvre dans ce parterre de luxe. Parmi toutes ces jeunes beautés elle perd en mystère.“ –, oder der freie Sklave Guiayet, der

⁷¹³ Zur Bedeutung und Funktion der Paratexte und insbesondere der Fußnoten im frankokaribischen Roman vgl. Gauvin 2005 (6.2.6.).

eine Lebensform zwischen Sklaverei, *marronnage* und Freilassung gefunden hat – „Vie-ment parlant, l’esclave n’est pas libre, le mawon n’est pas libre. Moi je prends quand je veux le libre, ou l’esclave-vie [sic].“ (MM 125)

Die Beschreibung von Dampierres Reisen an verschiedene Orte der Insel, vor allem in und um Les Trois-Îlets, wirkt vor dem Hintergrund der heutigen touristischen Aufbereitung der Habitation La Potérie, der Erschließung des vorgelagerten Mangrovenwaldes sowie des oberhalb von Les Trois-Îlets gelegenen Freilichtmuseums La Savane des Esclaves und dem Musée de La Pagerie wie eine Art Reiseführer. Bei näherer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass sich hinter diesen touristischen Einrichtungen historische Orte verbergen, deren Geschichten vom Protagonisten aufgedeckt werden. Die Abkehr von Exotismus und Stereotypisierung kommt deutlich zum Ausdruck, indem weder die koloniale Oberschicht, noch das Schicksal der Sklaven verklärt oder heroisiert werden, sondern der Fokus stattdessen auf ein von Außerhalb kommendes Individuum gelegt wird, das durch seine Vielschichtigkeit eine Verbindung zwischen globalisierter Moderne und entrückter Vergangenheit anzeigt. An *La Mangrove mulâtre* reiben sich sowohl hegemoniale als auch subalterne Klischees, sodass sich der Roman als Plattform identitärer Zuordnung darstellt, die sich folglich in dynamisierter Art und Weise an die Bedeutungsvielfalt historischer Ereignisse und ihrer historiopoetischen Repräsentationen heutzutage anschließen lässt.

4.2.2.3. Transkulturation und Rehumanisierung in *L’Esclave vieil homme et le molosse* (Chamoiseau) und *Grand Café* (Lémane Coco)

In deutlichem Kontrast zu den zuvor besprochenen Romanen steht Patrick Chamoiseaus Erzählung *L’Esclave vieil homme et le molosse*. Obwohl sie gleichermaßen ausschließlich in der Vergangenheit verortet ist und ebenfalls einer ununterbrochenen chronologischen Ordnung folgt, liegt der Fokus in *L’Esclave vieil homme et le molosse* weder auf historischen Fakten noch auf historischen Figuren, sondern auf der Verknüpfung des kolonialen Kontextes mit individuellem Erleben und postkolonialen Diskursen der *Relation* und des *Tout-Monde*. Dies eröffnet ein neues Spektrum historiopoetischen Schreibens, denn hier werden die Bedeutung der unerreichbaren Vergangenheit und deren nachträgliche literarische Konstruktion für die karibischen Gemeinschaften in der Gegenwart besonders deutlich.

Auffällig ist diesbezüglich der omnipräsente Dialog des Romans mit dem Werk Édouard Glissants. Jedem Kapitel in *L’Esclave vieil homme et le molosse* ist ein Epigraph vorangestellt, der dem Werk Glissants entnommen ist.⁷¹⁴ Inhaltlich besteht zwischen den Epigraphen und dem jeweils darauffolgenden Kapitel ein enger Zusammenhang, was darauf schließen lässt, dass *L’Esclave vieil homme et le molosse* auch als literarisches Resümee des Glissant’schen Œuvre zu interpretieren ist. So kann zunächst ganz allgemein mit Molly Lynch auf die

⁷¹⁴ Vgl. EVH 16, 32, 58, 68, 82, 120, 140. Doris Lorraine Garraway weist darauf hin, dass die Auszüge sowohl aus *L’Intention poétique* als auch „La Folie Célat“ (heute in *Le Monde incréé* veröffentlicht) entnommen sind (vgl. Garraway 2006, S. 153 (6.2.6.)).

„‘militantes urgences’ [EVH 147] de sa littérature antérieure“ hingewiesen,⁷¹⁵ deren Dekonstruktion schließlich in eine „poésie nouvelle“ (EVH 147) mündet. Klarer wird diese Lesart mit Lorna Milne, die in der Strukturierung der Erzählung eine Repräsentation der karibischen Literaturgeschichte erkennt.⁷¹⁶ Milne begründet diesen Ansatz zunächst mit der Vermischung der Erzählerstimme mit der des Autors und der des Protagonisten und argumentiert weiter, dass sich in der Evolution des Selbstbewusstseins des Sklaven die Evolution des Schriftstellers Patrick Chamoiseau spiegelt wie sie von ihm in *Écrire en pays dominé* reflektiert wird: „[D]’abord, l’évocation du conteur créole; ensuite les références aux deux phares pour Chamoiseau les plus brillants de la littérature antillaise, Césaire et Glissant; et enfin, la figure du narrateur qui [...] rejoint celui du conteur.“⁷¹⁷ Die Autorin hebt zur Veranschaulichung dieser Parallelität die starke intertextuelle bzw. interdiskursive Verflechtung der Erzählung vom alten Sklaven mit den Werken Aimé Césaires,⁷¹⁸ Édouard Glissants⁷¹⁹ und Patrick Chamoiseaus eigenen theoretischen Texten *Lettres créoles* und *Écrire en pays dominé* hervor.⁷²⁰ Doris Lorraine Garraway erkennt zudem in der Unterbrechung durch die „entre-dire“ eine Anspielung auf die *conte*-Kultur, da sie mit einem Ansprechen Glissants und des Lesepublikums zu vergleichen sind, um deren Aufmerksamkeit für die Erzählung einzufordern.⁷²¹ Jean-Georges Chali fügt diesen Lesarten eine weitere hinzu, die die Entwicklung des alten Sklaven als Parabel auf die göttliche Welterschaffung versteht.⁷²²

Neben diesen inter- und metatextuellen Lesarten fällt eine weitere mögliche metapoetologische und gleichzeitig metahistorische Grundlage der Strukturierung der Erzählung ins Auge, die die vorgenannten jedoch an unterschiedlichen Stellen und in unterschiedlichem Umfang integriert. Parallel zum Rehumanisierungsprozess des Individuums reflektiert *L’Esclave vieil homme et le molosse* den kulturphilosophischen Selbstfindungsprozess der karibischen Gemeinschaften, indem in der Entwicklung des alten Sklaven die wichtigsten Etappen der Kolonialgeschichte markiert sind.

So korrespondieren die anfängliche Passivität und der Gehorsam des alten Mannes mit dem Zeitalter der Plantagenwirtschaft, des Dreieckshandels und der Sklaverei. Neben einem kurzen Abriss der Besiedlungsgeschichte der Insel (EVH 21) sorgt vor allem die zynisch-poetische Aufzählung kolonialer Grausamkeiten – „La dent des chaînes. La rouache

⁷¹⁵ Vgl. Lynch 2008, S. 113 (6.2.6.).

⁷¹⁶ Vgl. Milne 2006, S. 157ff. (6.2.6.). Darüber hinaus stellt auch Marie-Christine Rochmann fest: „[P]lus qu’avec le passé des historiens, les auteurs dialoguent maintenant avec une tradition littéraire à l’intérieur de laquelle ils entendent se situer.“ (Rochmann 2000, S. S. 381 (6.2.6.)).

⁷¹⁷ Milne 2006, S. 159 (6.2.6.).

⁷¹⁸ Vgl. ebd., S. 160ff. Auch Doris Lorraine Garraway weist auf die schon im Titel angelegte Verwandtschaft zu Aimé Césaires *Et les chiens se taisent* hin (vgl. Garraway 2006, S. 156 (6.2.6.)).

⁷¹⁹ Vgl. Milne 2006, S. 165ff. (6.2.6.).

⁷²⁰ Vgl. ebd., S. 169ff.

⁷²¹ Vgl. Garraway 2006, S. 154 (6.2.6.). Jean-Georges Chali erkennt ebenfalls die starke Beeinflussung der Erzählung durch den martinikanischen *conte*, führt jedoch vor allem linguistische Besonderheiten als Nachweis an (vgl. Chali 2012, S. 57 (6.2.6.)).

⁷²² Vgl. ebd., S. 53ff.

du fouet. La déchirée des cris. Morts explosives. Famines. Massacrantes fatigues. Exils. Déportations de peuples différents forcés de vivre ensemble sans les morales et les lois du Vieux-monde.“ (EVH 20f.) – für einen erzählerischen Rahmen, in den die Geschichte des alten Mannes eingebettet wird.

Der Titel dieses ersten Kapitels „Matière“ nimmt die Reduzierung des Sklaven auf ein bedeutungsloses koloniales Objekt vorweg. Ganz so als wäre er Baubestandteil der Habitation, ist die Lebensgeschichte des Sklaven mit der Geschichte der Plantage verbunden: „L’Habitation est [...] désenchantée, sans rêves, sans avenir que l’on puisse supposer. Le vieil esclave y a blanchi sa vie. [...] Il a connue tous les stades de l’industrie sucrière.“ (EVH 22) So verwundert es nicht, dass trotz der Fokalisierung auf den alten Sklaven die koloniale Perspektive dominiert, die hier von dem Besitzer der Plantage und seinem „molosse redoutable destiné à traquer les foubins qui fuient les servitudes“ (EVH 20) bestimmt wird. Der alte Sklave ist nicht von Bedeutung – „Et, au fond de cette soupe, son existence n’a eu ni rime ni sens apparent.“ (EVH 22) – und bleibt völlig unbeeindruckt vom Leben auf der Plantage. Wie eine stumme Marionette lässt er die Geschichte über sich ergehen und fällt schließlich dem Vergessen anheim: „La propension à se rattacher à une genèse est quasi inexistante chez le protagoniste, de même qu’il éprouve une grande difficulté à opérer une filiation quelconque.“⁷²³ Das Vergessen, das im Gedächtnis des Sklaven fest verankert ist, wird durch den Umgang der anderen Sklaven mit ihm gespiegelt: „On finit par le haïr. Puis par le vénérer. Puis par le haïr à nouveau. Puis par l’oublier.“ (EVH 26) Für Jean-Georges Chali treffen sich an diesem Punkt die zuvor erwähnte literaturhistorische Lesart und die hier vorgestellte metahistorische, indem durch die Lethargie des alten Mannes sowohl die Geschichte als auch die Literatur- und Kulturgeschichte der Region negiert würden:

En attribuant à son protagoniste les caractéristiques d’un être désincarné, Chamoiseau crée un personnage-prétexte qui lui permettra de vérifier la problématique de l’impossible lecture d’un mythe fondateur qui fait signe à la légitimité d’une genèse.⁷²⁴

Mit der Flucht von der Plantage beginnt ein neuer Abschnitt im Leben des alten Sklaven und analog dazu auch in der Geschichte der Insel. Der Akt des *marronnage* spielt auf die Epoche der Abolition an, die sich ebenfalls durch eine verstärkte Fluchtbewegung von den Plantagen auszeichnete. Das hierdurch bedingte Erstarken der schwarzen Bevölkerung wird erneut in der Kapitelüberschrift „Vivant“ markiert und durch einen Epigraphen antizipiert:

Le fugitif – l’Africain voué aux îles délétères – ne reconnaissait pas même le goût de la nuit. Cette nuit inconnue était moins dense, plus nue, elle affolait. Loin en arrière il entendait les chiens, mais déjà les acacias l’avaient ravi du monde des chasseurs; et ainsi entrainait-il, homme de grande terre, dans une autre histoire: où sans qu’il le sût, les temps recommençaient pour lui. (EVH 32, Herv. d. Vf.)

⁷²³ Ebd., S. 52.

⁷²⁴ Ebd.

Doch zunächst wird auch in diesem Abschnitt die Distanz zum alten Sklave aufrecht erhalten. Im Fokus steht nun der *molosse*, der wie die Sklaven einst in die neue Welt gebracht wurde und dort wie die Sklaven im Dienst des Maître steht.⁷²⁵ Er steht symbolisch für das Trauma der Sklaverei, denn er diente nur einem Zweck: dem Auspüren und Töten flüchtiger Sklaven (EVH 41ff.) und dem damit einhergehenden Erhalt der kolonial-rassistischen Hierarchie: „Le molosse exprimait la cruauté du Maître et de cette plantation. Il était maladivement vivant. [...] Il est l'âme désemparée du Maître. Il est le double souffrant de l'esclave.“ (EVH 45, 51) Was im vorhergehenden Kapitel eher wertneutral geschildert wurde, findet hier sein grausames Pendant und holt den Leser durch die starke emotionale Durchsetzung näher an das erzählte Geschehen.

Mit der Rückblende auf die Ankunft des *molosse* erfolgt eine erneute Fokussierung auf den alten Mann, der im Anblick der ankommenden Sklavenschiffe „un moment de dérouté“ (EVH 37) erlebt:

L'esclave vieil homme les sentait enchantés de ces dieux dont il avait gardé des traces sans alphabets. Et le bateau lui aussi l'émouvait. Il ne savait plus s'il était né sur l'Habitation ou s'il avait connu cette traversée en cale, mais chaque balancement d'un navire négrier dans les eaux calme d'une rade, débusquait en lui un roulis primordial. (EVH 37)

Trotz seiner Anpasstheit ist sich der alte Sklave im Klaren darüber, dass er, als eine Art polyphones Individuum, „mille histoires venues d'Afrique, mille narrations ramenées des oubliés amérindiens, et du Maître lui-même, et du molosse bien sûr“ in sich trägt (EVH 47). Diese Geschichten und Emotionen sind für ihn in seiner kolonialen Lethargie derart befremdlich und beängstigend, dass er versucht sie zu unterdrücken: „Pas de geste. Pas de mots inutiles. Pas de hausses des sourcils, de ton levé.“ (EVH 49f.) Doris Lorraine Garraway versteht den Akt der Flucht in diesem Kontext als „an *involuntary urge* that [...] signifies all slaves' inherent refusal of captivity.“⁷²⁶

In der Begegnung mit dem *molosse* kann der alte Mann das Aufkommen einer ungekannten Lebendigkeit schließlich nicht mehr zurückhalten. Wie der Titel des Kapitels „Vivant“ verrät, wird aus dem zombieartigen Sklaven ein *Lebewesen*, dem es unmöglich ist, die rassistische Dominanz der Kolonialherren über die Sklaven weiter zu erdulden: „Il décide donc de s'en aller, non pas de maronner, mais *d'aller*.“ (EVH 54) Damit zeichnet er den Weg vor, den historisch betrachtet zahlreiche weitere Sklaven genommen haben, deren Anzahl und Namen unbekannt sind, und die dennoch tiefe Spuren im kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft hinterlassen haben. Was für den alten Mann eine Art Wiedergeburt bedeutet,⁷²⁷ war für die karibischen Gemeinschaften ebenfalls ein Erwachen, das die euro-

⁷²⁵ Vgl. hierzu auch die Schilderungen Joseph Elzéar Moréas 1828, S. 127f. (6.2.1.)

⁷²⁶ Garraway 2006, S. 156 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

⁷²⁷ Hierauf deutet die Wassersymbolik des dritten Kapitels „Eaux“ hin sowie das Nahtod-Erlebnis des Sklaven, der in einem Wasserloch beinahe ertrinkt (EVH 85ff.).

päischen Kolonien aus ihrer Starre gelöst hat und eine Bewegung in Gang setzte, die heute noch Grundlage für Nationalgeschichten und Gründungsmythen ist.⁷²⁸

Diese Dynamik spiegelt sich auch in der Erzählung wieder. Dominierten vorher Beschreibungen und Erklärungen, die immer wieder die Handlung zum Stillstand kommen ließen, so wird der Leser nun von der zeitrafferartigen Geschwindigkeit der Handlung erfasst: „Le vieil homme court. Il perdit très vite son chapeau, son bâton. Il court. Il court sans aucune hâte.“ (EVH 59) Verben der Bewegung werden aneinandergereiht und wiederholt, sodass der Eindruck entsteht, man könne den alten Sklaven auf seiner Flucht beobachten, seine Schritte und Gesten nachvollziehen. In gleicher Weise wie der Sklave von einer Tatkraft erfasst wird – „Une énergie incontrôlable l’agita“ (EVH 61) –, ist auch der Leser im Sog der Erzählung gefangen. Die Distanz zum alten Sklaven wird weiter verringert, indem nun auch Einblicke in die Gedanken des Sklaven aufblitzen. Angst und Schmerz dominieren das Empfinden und verleihen dem alten Mann damit eine Lebendigkeit, die trotz der negativen Gefühle Ausdruck für ein erstarkendes Selbstbewusstsein ist:

La course avait propulsé ses chairs aux derniers derniers-bouts, et ses organes autrefois dissociés, allaient, réactionnés ensemble, dépassant toute détresse, pour le laisser pantelant d’innocence dans une opaque perception de lui-même jamais connue auparavant. (EVH 64)

Mit dem Aufleben des eigenen Selbstbewusstseins geht eine gesteigerte Aufmerksamkeit für seine Umgebung und die in ihr verankerten Geschichten einher. In der Dunkelheit der Nacht, treffen sie ihn zunächst in Form von Geräuschen (EVH 72f.) und schließlich als fabelhafte Erscheinungen (EVH 74f.), die gänzlich dem Repertoire fantastischer Figuren der kreolischen *contes* entstammen. Damit verweist *L’esclave vieil homme et le molosse* auf die Tradition der *conteur*, die von Autoren wie Patrick Chamoiseau oder Raphaël Confiant als legitime Vorfahren der heutigen Schriftsteller betrachtet werden, vor allem auch, weil sie Geschichte nicht den europäischen Ordnungssystemen unterwarfen, sondern ihre eigene Form des (imaginierten) Widerstands praktizierten.⁷²⁹ In diesem Hinweis auf die *conteur*-Kultur überlagern sich die literaturgeschichtliche Lesart Lorna Milnes mit der hier präsentierten

⁷²⁸ Vgl. hier insbesondere den Mythos der Voodoo-Zeremonie im Bois Caïman, Haïti. Dieses Ereignis wird allgemein als Beginn der Sklavenrevolten in der französischen Kolonie betrachtet und in der Folge von Historiographie und Literatur gleichmaßen glorifiziert (z.B. Descourtilz 1809, Malenfant 1814, Métral 1818 & 1825, Hérard-Dumesle 1824, Malo 1825, Madiou [1847] 1989, Saint-Remy 1850 & 1853, Ardouin 1853-1965 und Schoelcher [1889] 1982 (alle 6.2.1.)).

⁷²⁹ In ihrer Rolle als moderne Geschichtenerzähler sehen es die Autoren der *Créolité* als ihre Pflicht an „to create a literature, partaking both of literacy and orality, susceptible of meeting the needs of modern writing while reflecting its oral traditions“ (Silenieks 1994, S. 524 (6.2.6.)). So heißt in der *Éloge de la Créolité*: „[A]près nos conteurs traditionnels, ce fut donc une manière de silence: la voie morte.“ (Bernabé, Confiant & Chamoiseau [1989] 2004, S. 35 (6.1.2.)) Der Übergang von einer ausschließlich mündlichen zu einer literarischen Erzählkultur geschah aufgrund der Dominanz französisch-europäischer Vorbilder abrupt: „Cette non-intégration de la tradition orale fut l’une des formes et l’une des dimensions de notre aliénation“ (ebd.). Um dieser Entfremdung und kulturellen Dominanz entgegenzuwirken, müsse die Literatur den Weg zurück zur Kultur der Mündlichkeit finden und sie in die Moderne transportieren (vgl. Chamoiseau 1994, 151ff. (6.1.2.)). Zur Rolle der frankokaribischen Schriftsteller als moderne *conteur* vgl. auch Confiant & Chamoiseau [1991] 1999 (6.1.2.) sowie Pausch 1996 (6.2.6.).

historisch-chronologischen Interpretation, denn die *conteur*-Kultur ist sowohl ein Hinweis auf die Anfänge einer kreolischen Literatur als auch auf die Kreolisierung der karibischen Gemeinschaften infolge der konsekutiven Bevölkerung der Region durch Europäer und afrikanische Sklaven. Hierfür spricht gleichfalls die von Doris Lorraine Garraway hervor gehobene Symbolik des Eindringens in den Urwald als Neubeginn einer Zeitrechnung der Freiheit und Selbstbestimmung.⁷³⁰

Der Dunkelheit des nächtlichen Urwaldes wird im fünften Kapitel die illuminierende Symbolik der Sonne entgegengesetzt: „Oui, lumière menait des transhumances en lui.“ (EVH 84)⁷³¹ Erneut wird im Kapitelepigraphen vorweggenommen, was in Geschichte und Erzählung geschieht: „Depuis le temps que nous traversons, sans voir la marque de nos pieds, voici enfin le temps de détracer les noms. [...] Le mystère du nom est un vaillant défricheur!“ (EVH 82) In diesem Kapitel vollzieht sich der Wechsel in die Ich-Erzählsituation (EVH 89ff.), wodurch schließlich die Distanz des Lesers zum alten Sklaven aufgelöst wird. Nunmehr verlaufen individuelle Erfahrung und koloniale Geschichte nicht mehr parallel, sondern überlagern und beeinflussen sich gegenseitig. Durch die metaphorische Verknüpfung des Erlebens des alten Sklaven mit der (kolonialen) Historie wird der Leser in die Lage versetzt, dem Erstarken der einst unterdrückten schwarzen Bevölkerung nachzuspüren. In gleicher Weise wie die afrokaribischen Bewohner der Region nach der Abschaffung der Sklaverei von passiven Objekten zu aktiven Subjekten avancierten, findet auch der Leser in der Gegenwart in Anbetracht seiner versymbolisierten Geschichte zu sich selbst. In der Erzählung wird diese Entwicklung durch verstärkt auftretende reflexive Episoden weiter forciert:

Les choses autour de lui étaient informes, mouvantes, comme exposées derrière une eau très claire, j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans une voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. Les feuilles étaient nombreuses, vertes en manières infinies, ocre aussi, jaunes, marron, froissées, éclatantes, elles se livraient à de sacrés désordres. Je. Les lianes allaient chercher le sol pour s'emmêler encore, tenter souche, bourgeonner, Je pus lever les yeux et voir ces arbres qui m'avaient paru si effrayantes dans leurs grands-robes nocturnes. Je pus les contempler enfin. (EVH 89)

Es entsteht der Eindruck als würde der alte Sklave innehalten und mit seiner Umgebung verschmelzen. Seine Sinne sind geschärft und er nimmt nicht nur „L'Innomable“ wahr, sondern auch den sich nähernden *molosse*. Zwischen ihnen gefangen, sieht er sich dem eigenen Tod ausgeliefert und verspürt dennoch keine Angst: „Je voyais clair, mais j'avancais moins vite. [...] Je voyais clair et cette clarté m'embarrassait. Je regrettais ma première course aveugle. Mais cette lumière m'était venue pour affronter le monstre.“(EVH 99f.) Das Monster steht hier symbolisch für den Niedergang der Plantagenwirtschaft und der Sklaverei, deren Legitimation nunmehr von dem aufblühenden Selbstbewusstsein des Sklaven bzw. im übertragenen Sinne der karibischen Gemeinschaften bedroht ist. Das transformierte Ich des alten

⁷³⁰ Vgl. Garraway 2006, S. 157 (6.2.6.).

⁷³¹ Angedeutet wird dies aber zuvor schon mittels der Anapher: „il voit“ (EVH 74-77).

Sklassen speist sich aus den unzähligen Quellen und Spuren, die weit in die Vergangenheit zurückreichen, und er erkennt damit die Unvorhersehbarkeit der eigenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

Nos rêves s'entremêlent, une nouée de mers, de savanes, de Grands-terres et d'îles, d'attentats et de guerres, de cales sombres et d'errances migrantes sur cent mille fois mille ans. Une jonction d'exils et de dieux, d'échecs et de conquêtes, de sujétions et de morts. Tout cela, grandiose hélée [*sic*], tourbillonne dans un mouvement de vie – vie en vie sur cette terre. La Terre. Nous sommes toute la terre. (EVH 127f.)

Wie Lorna Milne betont,⁷³² spiegelt sich diese Entwicklung in Patrick Chamoiseaus gleichzeitig erschienen Essay *Écrire en pays dominé* wider. Die in *L'Esclave vieil homme et le molosse* vollzogene Verwandlung vom passiven historischen Objekt hin zum historisierten Subjekt verläuft parallel zur Transformation des *Marqueur de paroles* hin zum *Guerrier de l'imaginaire*, was wiederum metaphorisch für die Rolle des Schriftstellers steht, der sich vom einfachen Chronisten der (imaginierten) Geschichte zum Advokaten der Historiopoesie wandelt:

Né de notre Culture [...] l'imaginaire devient maître de nos rapports au monde, lesquels le produisent à leur tour [...]. Avec l'imaginaire, nous voyons le réel, nous le comprenons, nous en évaluons les plis et les inconnus pour une lecture qu'accepte son filtre.⁷³³

In einem Interview mit Lucien Taylor erklärt Patrick Chamoiseau seine Verwandlung:

The modes of resistance have changed. Which is why in *Écrire en pays dominé* (1997) I transform myself from a word scratcher into a warrior. When I called myself a word scratcher, I meant to show how I found myself in an effervescent zone between Creole and French, between the oral and the written, facing the diversity of the world. I've had to transform myself into a warrior who can recognize that the battle against oppression and domination has moved into the realm of the imaginary. We're planed down, crushed, deadened by the dominant imaginary, without even realizing that we're being subjugated and transformed. The domain of the imaginary is an absolutely fundamental theater for resistance.⁷³⁴

Die intertextuelle Verbindung zwischen dem Essay *Écrire en pays dominé* und der Erzählung *L'Esclave vieil homme et le molosse* unterstreicht das konsequente Bewusstmachen der karibischen Relationalitäten im Sinne des *Tout-Monde* nach Édouard Glissant. Sowohl der *Guerrier de l'imaginaire* als auch der alte Sklave sind Produkte eines Kreolisierungsprozesses, die sich in der Konfrontation mit alten Gewissheiten und neuen Unzuverlässigkeiten um die Ausbildung eines befreiten *imaginaire*⁷³⁵ engagieren.

⁷³² Vgl. Milne 2003, S. 69 (6.2.6.). Weiterhin stellt Lorna Milne fest, dass *Écrire en pays dominé* und *L'Esclave vieil homme et le molosse* als zusammengehörig bzw. als Zwillingserzählungen zu bewerten sind (vgl. Milne 2006, S. 158 (6.2.6.)).

⁷³³ Chamoiseau 1997, S. 304 (6.1.2.).

⁷³⁴ Taylor 1997, S. 140 (6.2.6.).

⁷³⁵ Der Begriff des *imaginaire* wird zur Bezeichnung dessen verwendet, was sich aus der Überschneidung zwischen historischem Wissen, Kultur- und Identitätsdiskursen und (literarischer) Fiktion ergibt. Laut Celia

In diesem Sinne ist auch die Kommunikation des alten Mannes mit dem Stein zu verstehen, der ihm auf seiner Flucht den Weg versperrt und dennoch das vollständige Entfliehen des alten Mannes aus dem kolonialen Gefüge bedingt, weil er ihn dazu befähigt, sich als Individuum in der Geschichte seines Lebensraumes zu verorten.

Tout m'est au-delà du nécessaire et du possible. Au-delà du légitime. Ni territoire à moi, ni langue à moi, ni Histoire à moi, ni Vérité à moi, mais à moi tout cela en même temps, à l'extrême de chaque terme irréductible, à l'extrême des mélodies de leurs concerts. Je suis un homme. (EVH 135)

Im Traum erscheinen ihm Bilder, Geräusche und Handlungen (EVH 126), die ihm vor Augen führen, dass weder er noch der Maître noch der *molosse* zur Dominanz über den Archipel bestimmt sind:

Les graveurs se sont succédé durant des temps-sans-temps. Pas les mêmes peuples, ni les mêmes outils ni les mêmes intentions. Un ouéléélé de mythes et de Genèses. [...] La Pierre est des peuples. Des peuples dont il ne reste qu'elle. Leur seule mémoire, enveloppe de mille mémoires. (EVH 128f.)

Wie ein Blinder liest er die Geschichten der Völker, die vor ihm an diesem Ort waren, mit den Fingern und nimmt sie in sich auf: „Ces disparus vivent en moi par le biais de la Pierre. Un chaos de millions d'âmes.“ (EVH 130)⁷³⁶ Der Verlauf dieser transdimensionalen Begegnung erscheint wie im Zeitraffer, was durch elliptisch verkürzte Sätze und Aufzählungen in Form von Einwortsätzen auch auf syntaktischer Ebene realisiert wird.

Obwohl die Chronologie weder auf der Ebene der Erzählung noch auf der Ebene ihrer metaphorischen Entsprechung in der kolonialen Geschichte hintergangen wird, dekonstruiert die starke Fokussierung auf die letzten Augenblicke im Leben des alten Sklaven den hegemonialen Anspruch kolonialer Geschichtsschreibung, indem die Distanz zum historiographischen Objekten gänzlich aufgehoben wird. Zudem lässt sich die Symbolik des Steins, „la roche écrite“,⁷³⁷ an die gegenwärtigen Diskurse des *Discours Antillais*, sowie die *Créolité*-Bewegung und deren Fortentwicklung zum Konzept des *Tout-Monde* anschließen. Sowohl die immer deutlicher werdende interdiskursive Anbindung der Erzählung an diese Lebensphilosophien als auch die starke metanarrative Durchsetzung der Erzählung sorgen dafür, dass eine Brücke zur Vergangenheit der Region geschlagen wird, diese jedoch nicht zu erhellen versucht, sondern in ihrer Opazität anerkennt.

Die im letzten Kapitel „Les os“ durch eine transtemporale Ellipse vollzogene Einschreibung der Geschichte des alten Mannes in die Gegenwart des Erzähler-Autors widerspricht der anfänglichen Aussage – „Les histoires d'esclavage ne nous passionnent guère.

Britton kompensiert der *imaginaire* das Gefühl der Wurzellosigkeit, indem historische Leerstellen kreativ befüllt werden (vgl. Britton 2008, S. 6 (6.2.6.)).

⁷³⁶ Der hier dargestellte Stein erinnert an „la roche écrite“, die Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant in *Lettres créoles* beschreiben (vgl. Confiant & Chamoiseau [1991] 1999, S. 15-20 (6.1.2.)). Eine detaillierte Besprechung dieser Parallelen findet sich bei Garraway 2006, S. 159 (6.2.6.)).

⁷³⁷ Confiant & Chamoiseau [1991] 1999, S. 15 (6.1.2.).

Peu de littérature se tient à ce propos.“ (EVH 17) – in geradezu ironischer Art und Weise. Das starke metanarrative Moment verweist auf den konstruierten Charakter der Erzählung ohne dabei die Rehumanisierung des (imaginierten) Individuums infrage zu stellen. Die Immersionserfahrung, die der alte Mann am Stein machte, wiederholt sich beim Erzähler dieses letzten Kapitels im Kontakt mit ein paar Knochen: „C’étaient des os de guerrier [...]. D’un guerrier sans souci de conquête ou de domination. Qui aurait couru vers une autre vie. Vie de partage et d’échanges qui transforment. Vie d’humanisation du monde en son total. Sans doute possible.“ (EVH 146) Anstatt eines Desinteresses für die Geschichte der Sklaverei lässt sich vielmehr eine Obsession ausmachen, die den Erzähler dazu veranlasst, den Stein immer wieder zu erträumen und sich auf die Suche nach ihm zu machen (EVH 141f.), nur um die Geschichten zu erfahren, die den alten Mann derart bewegten – „Nous avons si peu de mémoires intactes. Elles se sont usées, emmêlées en dérive, et n’ont jamais été répertoriées.“ (EVH 144) – und sie anschließend zu verschriftlichen: „J’étais victime d’une obsession, la plus éprouvante et la plus familière, dont l’unique sortie s’effectue par l’Écrire. Écrire. Je sus ainsi qu’un jour j’écrirais une histoire, cette histoire, pétrie des grands silences de nos histoires mêlées, nos mémoires emmêlées.“ (EVH 145) Der Anschluss an den Essay *Écrire en pays dominé* ist erneut hergestellt; die Verwandlung zum *Guerrier de l’imaginaire* ist abgeschlossen und befähigt den Erzähler zur selbstbewussten Immersion in die karibischen Vergangenheiten.

Das Motiv der Rehumanisierung historischer Subjekte wird auch in Lémy Lémane Cocos Roman *Grand Café* aufgegriffen. Im Zentrum der Erzählung steht der junge afrikanische Fischer Adnan, der nach einem Sturm vor der afrikanischen Küste Schiffbruch erleidet (GC 52-57) und von einem Piratenschiff gerettet wird, auf dem er fortan als Matrose dient. Als im Zuge eines Entermanövers sowohl der Kapitän als auch der Leutnant der *King of Seas* fallen, wird Adnan von der Besatzung zum neuen Kapitän gewählt (GC 115). Neben den Angriffen auf Handelsschiffe macht Adnan es sich zur Aufgabe, auch Sklavenschiffe zu überfallen, um die verschleppten Afrikaner zu befreien und das europäisch-amerikanische Dreieckshandelsystem zu schwächen: „Sûr d’aller à la libération de son peuple, il venait de déclarer la guerre aux négriers. [...] Réagir sans relâche contre ceux qui voulaient les tenir en servitude afin d’en être libérés, là était son crédo.“ (GC 116)

Die Geschichte Adnans zeigt, dass neben der Versklavung in Nordamerika, Südamerika und der Karibik und dem Aussterben Afrikas eine andere Form der Entwurzelung imaginiert werden, die im Bewusstsein um die Auswirkungen des transatlantischen Sklavenhandels stattfindet, sich jedoch nicht aus dieser Interimposition lösen kann. Durch den Protagonisten Adnan werden sowohl die (erzwungene) Wiedergeburt auf See als auch die enge Verbundenheit mit der Heimat Afrika personifiziert. Er ist gewissermaßen zwischen den Welten beheimatet, da er einerseits das Schicksal der Verschleppten teilt, andererseits jedoch in Freiheit agiert.

Seine Wandlung zum Piraten versetzt ihn in die Lage eine Umkehrung der kolonialen Gesetzmäßigkeiten zu forcieren. Die Piraten, wie sie von Lémane Coco gezeichnet werden, sind keine blutrünstigen Schlächter, sondern durchaus moralische Individuen „unie par de solides principes égalitaires“ (GC 173). Als Gegenentwurf zum *Code Noir* richtet sich ihr Verhalten nach dem *Code de Piraterie* – „Chacun a le droit d’obéir aux ordres. Chacun a droit à sa part de boissons et d’aliments frais pris de l’adversaire. [...] Chacun peut voter lors des décisions importants.“ (GC 64) –, womit die Werte der französischen Republik – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – eine Umdeutung erfahren. In der Person Adnan kommen die getrennten Kontinentalgeschichten zusammen, ohne sich zu berühren, denn trotz seiner Berufung als Befreier der Sklaven bleibt es Adnan verwehrt, zwischen der alten und der neuen Welt zu vermitteln.

Dies soll erst dem Erzähler der Geschichte gelingen, der sich in die Genealogie Adnans einschreibt.⁷³⁸ Um der Spur seines Vorfahren zu folgen, erfüllt der Erzähler die Forderung Édouard Glissants „[de] fouiller cette mémoire, à partir des traces parfois latentes, qu’il a repérées dans le réel“⁷³⁹ ganz explizit: „J’ai fouillé le passé pour comprendre le présent“ (GC 285). Dazu war es für ihn notwendig, die hermetisch unter Verschluss gehaltene, da schmerzhaft Geschichte seiner Gemeinschaft zu erkunden. Dies versetzt ihn in die Lage, zeitliche Grenzen zu überwinden und mit seinem „intrépide ancêtre“ Adnan in einen Dialog zu treten (GC 280ff.). Damit wird aus Geschichte Zeugenschaft: „Ce témoignage assignait la communication avec des siècles.“ (GC 281)

Trotz dieser Transition in die Welt des Vorfahren wird die chronologische Abfolge der Ereignisse nicht durchbrochen, denn der Erzähler weist diese Form der überzeitlichen Kommunikationen deutlich als legitimes Mittel des Schriftstellers zur Erkundung der Vergangenheit (GC 281) aus. Die Literatur gilt ihm also als „l’occasion de mieux comprendre le passé et de partager la connaissance avec une prodigieuse profusion.“ (GC 283) Dieses metanarrative Moment schärft den Blick des Lesers erneut für die sinnstiftende Funktion historiopoetischen Schreibens. Es versetzt ihn nämlich in die Lage, eine veränderte Vergangenheit als Möglichkeit der historischen Bewusstwerdung anzunehmen und in seine Gegenwart zu übertragen, wie Monika Fludernik erklärt:

If history is no longer experienced as a rational process, then the competing genres of oral storytelling, of the tall tale, of family history retailed in ever more fabulous shape, or of the accounts of otherworldly experiences, seep in to replace, restructure and rewrite historical consciousness.⁷⁴⁰

⁷³⁸ Der Protagonist Adnan erhält nach Einbürgerung in Guadeloupe den Namen Anselme Coco (GC 258) und wird damit als Vorfahre des Autors des Romans Lémy Lémane Coco identifiziert. Der Name der von ihm gegründeten Plantage Grand Café (GC 261) existiert noch heute: Plantage Grand Café bei Saint-Sauveur bei Capesterre Belle-Eau (Basse Terre).

⁷³⁹ Glissant [1981] 1997, S. 227f. (6.1.2.).

⁷⁴⁰ Fludernik 1994, S. 94 (6.2.4.).

Am Ende des Dialogs halten Erzähler, Protagonist – und mit ihnen auch der Leser – inne: „Pendant un moment, nous restâmes là, silencieux à nous regarder. C’était un agréable moment cerné d’histoire.“ (GC 282)

Wie auch in *L’Esclave vieil homme et le molosse* endet auch *Grand Café* mit einer Szene der Interaktion zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die den Leser daran erinnert, „[que n]otre histoire nous frappe avec une soudaineté qui étourdit.“⁷⁴¹ Édouard Glissant spielt mit dieser Aussage auf die noch immer starke Wirkkraft der Vergangenheit in der Gegenwart an. Während Geschichte im okzidentalischen Raum als etwas Abgeschlossenes oder gar Totes angesehen wird, das wie ein Gemälde aus der Ferne betrachtet werden kann, ist die Geschichte der karibischen Gemeinschaften mit einer „présence à la limite du supportable“⁷⁴² ausgestattet. Die Vergangenheit ist nicht vergangen, sondern präsenter denn je, erklärt Glissant weiter, wodurch ein Schmerz entsteht, der nicht durch Geschichtsschreibung nach okzidentalem Vorbild gestillt werden kann, sondern einzig durch die konsekutive Aufdeckung der Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft durch den Schriftsteller – „C’est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur [...]“⁷⁴³ –, insbesondere in Form historiopoetischer Erkundungen und Erzählungen.

4.2.2.4. Zusammenfassung

Wie die Analyse aufgezeigt hat, ist für Duplikation und Adaption historisch-realistischer Erzählkonventionen zunächst eine Einbettung der Handlungen in einen glaubwürdigen historisch-historiographischen Kontext notwendig. Dieser wird einerseits durch zahlreiche Aufzählungen und technische Beschreibungen erzeugt, die ein umfangreiches historisches Wissen zu Schau stellen, oder andererseits durch glaubwürdig inszenierte Figuren und Figurenbeziehungen, die emblematisch für zeitgenössische Kultur- und Gesellschaftsdiskurse stehen.

In *La Peau et le sucre*, *Soleil couleur d’encre* und *La Caravelle Liberté* werden durch den Einschub zahlreicher enzyklopädischer Erklärungen und Illustrationen regelrecht Handlungstoträume geschaffen, die die Geschichte als vorhersehbar und passiv erscheinen lassen. Die Protagonisten der Familien de Turlinville, Niles und de Fronsac werden als klischeebehaftete Statisten ihrer Zeit inszeniert, denen eine persönliche Entwicklung verwehrt bleibt, sodass die Handlung auch an dieser Stelle keinerlei Auseinandersetzung mit gegenwärtigen geschichtstheoretischen Diskursen erkennen lässt. Das auf rassistisch begründeter Hierarchisierung basierende Weltbild der Kolonialzeit wird bestätigt und verfestigt.

Das in Ansätzen erkennbare Aufgreifen postkolonialer Diskurse in *La Montagne d’ébène*, *Les Terres noyées* und *La Mangrove mulâtre* erscheint angesichts der Vergangenheitsorientiertheit und Heteroreferentialität auf den politischen und soziokulturellen Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts oftmals deplatziert, was aber nicht bedeutet, dass dieser

⁷⁴¹ Glissant [1981] 1997, S. 226 (6.1.2.).

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Ebd.

Anachronismus nicht intendiert ist. Es scheint fast so, dass durch die Überlagerung der erzählten Vergangenheit mit gegenwärtigen Fragestellungen an die Geschichtsschreibung und darauf aufbauenden Identitätsfindungsprozessen der hybride Charakter der karibischen Kulturen ein historiopoetisches Echo findet.

Erst mit *L'Esclave vieil homme et le molosse* und *Grand Café* wird das Paradigma der historischen Wahrheit durchbrochen, indem der Handlungshintergrund hier weniger von Belang ist als die symbolische und metaphorische Aufladung der dargestellten Transkulturations- und Rehumanisierungsprozesse. Das Individuum wird nicht mehr als zeit- und kontextabhängig inszeniert, sondern greift durch sein Handeln aktiv in historische Diskurse hinein, um dem Leser der Gegenwart ihre subjekte Konstruiertheit und damit einhergehende nachträgliche Veränderbarkeit anzuzeigen.

4.2.3. Genealogische Gründungserzählungen

Als genealogische Gründungserzählungen werden nachfolgend jene Formen der Handlungskonstruktion bezeichnet, die eine individuelle (Familien)Geschichte in Beziehung zur (historischen) Geschichte einer Gemeinschaft setzen. In ihrer Studie *Orphan narratives* erörtert Valerie Loichot diese Problematik anhand verschiedener Beispiele und stellt für die kolonialen Gemeinschaften in Amerika und in der Karibik eine Art kollektive Verwaisung fest, da die Trennung von Familienangehörigen durch Verkauf oder Tod zum Alltag auf den Plantagen gehörte.⁷⁴⁴ Loichot zufolge setzt sich diese Verwaisung auch literarisch fort, indem nicht nur auf der Ebene der *histoire* Brüche und Diskontinuitäten in der Familienkonstellation thematisiert werden, sondern darüberhinaus der *récit* keinerlei literaturgenealogische Beständigkeit aufweist.⁷⁴⁵ In besonderer Weise, so stellt Loichot fest, würde die Literatur so die fehlende Filiation kompensieren und nicht nur eine alternative Geschichte anbieten, sondern ebenfalls eine nachträgliche familiäre Zugehörigkeit generieren.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Vgl. Loichot 2007, S. 1ff. (6.2.6.). Valerie Loichot verfolgt ihre Argumentation anhand der nordamerikanischen Autoren William Faulkner und Toni Morrison sowie der karibischen Autoren Saint-John Perse und Édouard Glissant. Sie schließt damit sowohl die hegemoniale als auch die subalterne Perspektive mit ein. Ihr zufolge tritt an die Stelle einer Eltern-Kind-Beziehung eine Art Geschwisterschaft („fictive kinships“, ebd., S. 3), die sich insbesondere durch transkoloniale Intertextualitäten nachweisen lasse, welche die Werke der vier Autoren miteinander verbinden (vgl. ebd., S. 19ff., 196f.). Für Loichot entsteht so eine neue Familie, deren Herausbildung sie mit dem Bild der Adoption vergleicht, wenngleich die Adoption hier in selbstbestimmter Weise erfolgt (vgl. ebd., S. 195).

⁷⁴⁵ Vgl. ebd.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 2f. Valerie Loichot identifiziert dabei zwei Arten der Familienzugehörigkeit. Zum einen die biologische, die jedoch durch ökonomische und sozialpolitische Belange der Kolonialgesellschaft immer wieder hintergangen wird, und zum anderen die symbolische, die in der Beziehung Maître/Sklave zum Ausdruck kommt und in der der Sklave als das unmündige Kind des Sklavenhalters zu betrachten sei (Loichot 2007, S. 2.ff., vgl. hierzu weiterhin Vergès 1999 (beide 6.2.6.)).

Sowohl für Valerie Loichot als auch für Marie-Christine Rochmann stellt Édouard Glissants Roman *Le Quatrième siècle* ein orientierungsleitendes Beispiel dar, da mit ihm das genealogische Erzählen für den karibischen Raum gewissermaßen erfunden wurde.⁷⁴⁷ In der Folge gab es zahlreiche historiopoetische Versionen karibischer Gemeinschaftsgenealogien, die mal durch Individuen, mal durch Gruppen oder Familien versymbolisiert wurden. Erinnerung sei hier an die Verschränkungen von Geschichte, Erinnerung und Fiktion in *Un Plat de porc aux bananes vertes* von André und Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* von Simone Schwarz-Bart *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem*, *La Vie scélérate* und *Les Derniers Rois Mages* von Maryse Condé sowie *Le flamboyant à fleurs bleues* von Jean-Louis Baghio'o. Stets stehen hier Familiengeschichten im Zentrum einer intensiven Auseinandersetzung mit einzelnen Episoden der karibischen Kolonialgeschichte.

Die zur Illustration des genealogischen Erzählens ausgewählten Romane unterscheiden sich jedoch insofern von den zuvor genannten (auto)biographischen Transkriptionen, als sie das Bedürfnis nach historischer Verortung noch expliziter herausstellen und durch den hohen Anteil metanarrativer und metahistoriographischer Reflexionen deutlich vor Augen führen, inwieweit die historiopoetische Inszenierung familiärer Beziehungen die koloniale Chronik unterminieren oder auch entscheidend ergänzen kann. Das Augenmerk richtet sich daher vor allem auf die textinternen Strukturen, die individuelle Geschichten entweder als Retrospektive auf die gesamte Geschichte des karibischen Archipels versymbolisieren (*Biblrique des dernier gestes* von Patrick Chamoiseau und *Gélius et son disciple* von Georges Mauvois) oder aber in Form einer diskontinuierlichen, investigativen Aufdeckung der familiären und kolonialen Genealogie inszenieren (*Le Partage des ancêtres* von Jean Bernabé, *Des hommes libres* von André Paradis). Auch eine Kombination dieser Modi ist vorzufinden (*Mémoires d'un chabin* von Max Élisée).

Für beide Varianten der genealogischen Gründungserzählung lässt sich feststellen, dass die konsekutive Erarbeitung gemeinschaftlicher (bzw. familiärer) Verbindungen über eine große Zeitspanne hinweg erfolgt. Oft geschieht dies unter Nichteinhaltung der Chronologie. Diese Verfahrensweise entspricht weitestgehend der von Glissant definierten „digenèse“, die hier nicht als ein zweifacher oder mehrfacher Ursprung gedeutet werden darf,⁷⁴⁸ sondern vielmehr im Sinne des zoologischen Begriffs als eine Umkehr oder Wiederholung

⁷⁴⁷ Vgl. Rochmann 2008, S. 73 (6.2.6.).

⁷⁴⁸ Bei Édouard Glissant wird der Begriff der „digenèse“ zur Erläuterung des Konzepts einer „société composite“ eingeführt. Glissant verwendet ihn zur Unterscheidung von der mystifizierten Genese atavistischer Gemeinschaften, die ihren Ursprung auf ein Ereignis zurückführen und ihre Identität damit begründen: „Cultures ataviques, parce qu'elles s'autorisaient d'une Genèse, d'une Création du monde, dont elles avaient eu l'inspiration et avaient su faire un Mythe, foyer de leur existence collective. [...] Avec cependant toutes sortes de nuances dans l'approche du divin, dans les modes imaginés de la Création, et par conséquent dans les prétentions sur la terre occupée. La mise en contact de ces cultures ataviques dans les espaces de la colonisation a donné naissance par endroits à des cultures et sociétés composites, qui n'ont pas généré de Genèse (adoptant les Mythes de Création venus d'ailleurs), et cela pour la raison que leur origine ne se perd pas dans la nuit, qu'elle est évidemment d'ordre historique et non mythique. La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fonde à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle une digenèse.“ (Glissant 1997, S. 35f. (6.1.2.)).

der Generationen (bedingt durch eine Form der geschlechtslosen Fortpflanzung). Valerie Loichot zufolge müsse die Vorsilbe di- hier nicht als Verdopplung interpretiert werden, sondern im Sinne eines Bruchs der Linearität familiärer Verwandtschaften.⁷⁴⁹

Im Roman selbst kommt dies durch mehrfache Wechsel der Zeitebene zum Ausdruck, wodurch Erzählebenen verschachtelt und überlagert werden, sodass die eigentliche (Familien)Geschichte immer wieder durchbrochen wird. Charakteristisch sind außerdem Paralepsen,⁷⁵⁰ die zwar zur nachträglichen Ausfüllung der so generierten Leerstelle auffordern, den Leser jedoch zunächst im Unklaren über den Verlauf der Geschichte lassen und sich damit als Form der eingeschränkten Mitteilungsbereitschaft definieren lassen, die David Bordwell zufolge charakteristisch für unzuverlässiges Erzählen ist.⁷⁵¹ Die so erzeugte Diskontinuität steht im Zeichen der „digenèse“, die der Übertragung eurozentristischer Legitimationen die Obskurität des transatlantischen Sklavenhandels gegenüberstellt und beide Formen der Genealogisierung miteinander in Beziehung setzt. Vater- und Mutterschaften stellen genauso wie die Autorschaft keine festen Orientierungsgrößen mehr dar, sondern erfahren vielmehr eine Dekonstruktion, die schließlich zur Anerkennung von historischen Ambivalenzen und der Selbstbestimmbarkeit familiärer Zugehörigkeiten führt.

Sowohl in der Retrospektive als auch in der Investigation wird die individuelle verwandtschaftliche Verbundenheit der Protagonisten untereinander mit der Geschichte der Region assoziiert, wodurch einerseits historische und narrative Kohärenz zwar erzeugt wird, sich jedoch gleichzeitig als unstet und veränderbar erweist. Die Flüchtigkeit dieser vermeintlichen Gewissheiten steht im Zentrum der Erzählungen, wodurch der Leser aufgefordert wird, eigene Vorstellungen von Genealogie und Legitimität in der Gegenwart zu hinterfragen.

4.2.3.1. Gemeinschaftsgenealogische Retrospektive in *Biblique des derniers gestes* (Chamoiseau) und *Gélius et son disciple* (Mauvois)

Neben Patrick Chamoiseaus Roman *Texaco*, dessen Handlung in besonderer Weise in die koloniale Historiographie hineingreift und sie mit der individuellen Familiengeschichte der Protagonistin und Erzählerin Marie-Sophie Laborieux verknüpft,⁷⁵² weist auch Patrick Chamoiseaus Roman *Biblique des derniers gestes* den genealogischen Erzählstil in Form einer

⁷⁴⁹ Vgl. Loichot 2007, S. 41 (6.2.6.). In Übereinstimmung mit dieser Deutung erklärt Édouard Glissant in einem Interview, dass er „digenèse“ als „une origine qui n'est pas essentialiste“ versteht, d.h. als eine Erklärung der eigenen Herkunft, die nicht auf der gewaltvollen Abgrenzung gegenüber Anderen basiert, sondern potentiell alle Anderen miteinschließt (vgl. Glissant in Libong & Mongo-Mboussa 1999, o.S. (6.2.6.)).

⁷⁵⁰ Gérard Genette definierte die Paralepse als „donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire“ (Genette 1972, S. 211 (6.2.3.)).

⁷⁵¹ Vgl. Bordwell 1985, S. 59 (6.2.3.).

⁷⁵² Auch wenn sich in *Texaco* eindeutig die genealogische Erzählkomposition nachweisen lässt, wird der Roman im Rahmen dieser Arbeit nicht besprochen, da dies zum einen in weiten Teilen eine Wiederholung zu den zahlreichen Studien darstellen würde, die bereits existieren (u.a. auch meine eigene Masterarbeit, vgl. Gröning 2010 (6.2.6.)). Zum anderen erfüllt *Texaco* eine wichtige Voraussetzung für die Aufnahme in das Korpus dieser Arbeit nicht, da die Zeit der Sklaverei nicht zentraler oder stets evozierter Handlungszeitraum ist.

retrospektiven Selbstschau auf. So wird auch hier ein Protagonist inszeniert, der dem Erzähler als Anlass oder Vorwand dient, die Geschichte einer marginalisierten Gemeinschaft zu erzählen. Im Gegensatz jedoch zu *Texaco* handelt sich hierbei nicht primär um eine Familiengeschichte, sondern um eine erzählte Biographie, die nicht nur mit der Geschichte Martiniques, sondern vielmehr mit der (antikolonialistischen) Weltgeschichte verknüpft ist.⁷⁵³

Die Gliederung der Erzählung in *Biblique des derniers gestes* erinnert zunächst an eine Chronik, denn sie scheint bei der Kindheit des Protagonisten zu beginnen und bis hin zu dessen hohem Alter linear organisiert zu sein. Dieser Eindruck wird durch die Kapitelüberschriften bestätigt: „Incertitudes d’un commencement au cœur ému du pays enterré“, „Incertitudes sur les trente-douze amours de son enfance sorcière“, „Incertitudes sur les et-cætera amours de son âge de mâle bougre“, „Incertitudes sur les restants d’amour de son âge en vieux-corps“ (BDG 33, 52, 304, 695, Herv. d. Vf.). Zudem funktionieren der Titel *Biblique des derniers gestes* und der Schlußsatz⁷⁵⁴ als Rahmen der Erzählung und unterstreichen damit die vermeintlich lineare Organisation und suggerieren Abgeschlossenheit.

Bei näherer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass der Roman sich durch die rekurrente Ablenkung von der eigentlichen biographischen Erzählung mittels einer Vielzahl an literarischen Spielarten und poetischen Elementen in Form von „[d]es passage lyriques, [d]es méditations visionnaires, [d]es discours philosophiques, [d]es anecdotes pittoresques et cocasses, [d]es psaumes et d’autres formes sacrées“⁷⁵⁵ auszeichnet. In seiner „mouvance polycentrique, disséminée, dispersante“ (BDG 436) erinnert *Biblique des derniers gestes* vielmehr an die martinikanische *veillée*,⁷⁵⁶ also die Totenwache, die sich ebenfalls durch Mehrstimmigkeit und Multidimensionalität auszeichnet. In diesem Sinne stellt sich auch *Biblique des derniers gestes* als eine unorganisierte Sammlung von Bruchstücken, Wiederholungen, Fabeln, Anekdoten und Aphorismen dar, denen der Erzähler (*Marqueur de paroles*) ex post eine Ordnung abzurufen versucht und sich bemüht, die Lebensgeschichte des Balthazar Bodule-Jules wie ein Mosaik zu arrangieren:

Oala, petit Cham: sur cette vie, il te faut comme greffer des merveilles. De légendes en légendes, avec les contes, les fables, les sagas, les miracles et les mythes, réencense le monde sans jamais fatiguer. M. Balthazar Bodule-Jules le savait et se battait comme ça... (BDG 31).

⁷⁵³ Zu den zahlreichen parodistischen Hinweisen auf Geschichte und Literaturgeschichte, die eine Art Anti-Geschichte entstehen lassen, vgl. Leoni 2012 (6.2.6.).

⁷⁵⁴ Vgl.: „Mais qu’il ait fait tout cela, qu’il ait fait autre chose n’avait pas d’importance, car nous devinions au fil de ces secondes incalculables que M. Balthazar Bodule-Jules était devenu bien plus qu’un simple rebelle, sans doute un grand guerrier, et que ces déplacements empreints de majesté gravaient dans nos mémoires, comme pour l’ouvrir et l’achever, la démesure *biblique de ses derniers gestes*.“ (BDG 773, Herv. d. Vf.)

⁷⁵⁵ Chancé 2010, S. 370 (6.2.6.).

⁷⁵⁶ Die martinikanische Totenwache, *veillée*, ist stark traditionalisiert und stellt ein wichtiges Ereignis innerhalb der Gemeinschaft dar. Die *veillée* wird von einem (oder mehreren) *conteur* geführt und erlaubt es den Angehörigen und Freunden des Verstorbenen, seiner in Form von ernsthaften und lustigen Geschichten zu gedenken (vgl. u.a. [Tesson](#) 2003, Gama 2010 und Rolle 2013).

Doch bereits die Beschreibung der Geburt des Protagonisten Balthazar Bodule-Jules stellt den *Marqueur de paroles* und folglich auch den Leser vor eine Herausforderung. Balthazar Bodule-Jules selbst ist überzeugt, er sei sowohl zeitgleich mit dem Universum als auch auf dem Sklavenschiff geboren, nicht zwangsläufig physisch, aber wohl doch metaphorisch. Die Lebensgeschichte des Einzelnen beginnt mit der Weltgeschichte und der Leidensgeschichte einer ganzen Gemeinschaft. Insbesondere durch seine (logisch unmögliche) Anwesenheit an Bord des Sklavenschiffes vermischen sich regionale und Weltgeschichte mit der Biographie des alten Mannes. Weder für ihn selbst, noch für die anwesenden Trauernden, noch für den erzählenden *Marqueur de paroles* stellt dies einen Widerspruch dar. Die Gemeinschaft und deren Genese wohnen jedem ihrer Mitglieder inne. Die Geschichte der Überfahrt Balthazars, der Entbehrungen auf dem Schiff, vom schmalen Grat zwischen Leben und Sterben könnte ebenso gut auch die Geschichte der Vorfahren aller Martinikaner sein (BDG 56-66).

Die Retrospektive des Romans liegt damit nicht mehr allein auf dem Protagonisten, sondern umfasst die Entstehung einer ganzen Gemeinschaft: „Le crime *fondateur* des peuples des Amériques.“ (BDG 57, Herv. d. Vf.) Im Leben des Sterbenden verbindet sich die Urzeit mit der kollektiven antillanischen Zeit, die ihren Ursprung im transatlantischen Sklavenhandel hat, und der individuellen Lebenszeit Balthazar Bodule-Jules, wodurch die vom *Marqueur de paroles* verfolgte Retrospektive verdreifacht wird. Die so erschaffene universale wie partikulare Erinnerung präsentiert sich als spiralförmige Retrospektive, als „*bouillonnement de souvenirs dilapidés*“ (BDG 396), die in mehrfacher Beziehung zur Weltgeschichte steht und doch immer wieder auf den Protagonisten zurückkommt.

Im Bewusstsein um diese Auffächerung muss sich der *Marqueur de paroles* von Beginn an der Aufgabe stellen, einer undurchdringlichen Stimmenvielfalt eine Struktur zu verleihen, die sowohl der realen Moderne als auch der *merveille* gerecht wird. Livius Lutas beschreibt das Verhältnis zwischen dem Erzähler und den Figuren mit der Methode des Ethnologen, der als partizipierender Beobachter zwar anwesend ist, jedoch in die Handlungen nicht eingreift.⁷⁵⁷ Hierfür spricht, so Lutas, die Orientierung des Erzählers an schriftlichen Dokumenten oder anderweitig fixierten Zeugenschaften der Protagonisten.⁷⁵⁸ In *Bible des derniers gestes* jedoch fällt die Abkehr des *Marqueur de paroles* von den Methoden der Ethnologie oder Historiographie auf. So ist der Versuch, in schriftlichen Dokumenten Halt zu finden, zunächst auf die Gewohnheiten des Ethnographen zurückzuführen, doch, wie bereits in *Texaco* vorgeführt,⁷⁵⁹ geben ihm weder die im Haus herumliegenden Gedichte Balthazar Bodule-Jules‘ (BDG 143) noch seine dokumentarischen Hilfsmittel (BDG 52) Gewissheit.⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ Vgl. Lutas 2008, S. 29ff. (6.2.6.).

⁷⁵⁸ Vgl. z.B. CSM 243 oder SM 44.

⁷⁵⁹ In seinem Vorhaben, die Geschichte der Familie von Marie-Sophie Laborieux zu dokumentieren, greift der Erzähler in *Texaco*, der sich im Nachhinein als *Marqueur de paroles* zu erkennen gibt, zunächst auf die Methoden der Historiographie zurück und zieht dementsprechend zur Erfüllung seiner Aufgabe sowohl die in den Gesprächen mit Marie-Sophie angefertigten Tonbandaufnahmen (T 493) heran als auch die von seiner Informantin hinterlassenen Hefte sowie desweiteren die Notizen des Stadtplaners (T 152, 186, 192, 212, 218, 236, 282, 300, 312f., 328f., 336f., 345, 360, 401, 430, 436, 443f., 455, 462 und 471) und seine eigenen Briefe an Marie-Sophie Laborieux (T 257f. und 413). Im Grunde imitiert er hier die

Der *Marqueur de paroles* beginnt folglich, sich auf die Körpersprache des Sterbenden, die „language of silence“⁷⁶¹ einzulassen: „Le plus simple fut pour moi de ramasser les gestes de cette affaire, l'un après l'autre, et de les nouer ensemble au gré de leurs hasards et des nécessités.“ (BDG 48) Seine Gesten lassen ihn erkennen, dass Balthazar Bodule-Jules es vermag, von seinem Sterbesessel aus in seine vielen physischen wie imaginären Vergangenheiten einzutauchen und ihnen ohne die Notwendigkeit sprachlicher Äußerungen Ausdruck zu verleihen. „J'avais l'impression, à chaque mouvement, de recevoir des pans de significations plus denses et plus inépuisables que les textes fondateurs des peuples premiers“ (BDG 56).

Man könnte nun vermuten, der *Marqueur de paroles* würde hierin so etwas wie einen Quellenersatz finden und seinen ethnographisch-historiographischen Ansatz weiter verfolgen. Dies wird jedoch durch eine zentrale Aussage des Autors Patrick Chamoiseau negiert: „Je déguise les nouvelles formes de résistance. *Biblique des derniers gestes* est l'illustration romanesque d'*Écrire en pays dominé*“⁷⁶² In *Écrire en pays dominé* steht die Verwandlung des *Marqueur de paroles* zum *Guerrier de l'imaginaire* im Vordergrund.⁷⁶³ Damit lässt sich also für *Biblique des derniers gestes* eine Weiterentwicklung der Figur des *Marqueur de paroles* im Vergleich zu *Texaco* feststellen. „[I] n'est plus le chroniqueur quelque peu borné“,⁷⁶⁴ konstatiert Molly Lynch. War er in *Texaco* noch sehr viel deutlicher dem historiographischen Diktat der wahrheitsgemäßen Wiedergabe des Gewesenen anhängig, so lässt er in *Biblique des derniers gestes* Imagination und Poesie als gleichberechtigt neben der Geschichte gelten,⁷⁶⁵ in Lynchs Worten: „plus ouvert surtout aux zones d'ombre qui sont peut-être la seule part de vérité dans la vie d'une personne“.⁷⁶⁶

historiographischen Verfahren zur Wissensproduktion und -legitimation. Wie er jedoch bald feststellen muss, gibt es keine Möglichkeit, die mündliche Erinnerung in eine adäquate schriftliche Fixierung zu überführen: „Je notai la date de chaque déclaration. Je numérotai les lignes pour établir les recoupements utiles, car l'Informatrice ne racontait rien de manière linéaire. Elle mélangeait les temps, les hommes et les époques [...]. Je me trouve anéanti par le poids de l'exigence qui s'imposait à moi. [...] Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice [...]. Puis, j'écrivis de mon mieux ce *Texaco* mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel.“ (T 495ff.)

⁷⁶⁰ Am Beispiel der *Apatoudi* wird die Infragestellung der ethnologischen Methode deutlich: „Les ethnographes avaient relevé les proverbes, les comptines, les titimes, mais nullement les Apatoudi qui le plus souvent en étaient dérivés, et qui formulaient sur un ton différent la philosophie populaire de nos oralitures.“ (BDG 256f.)

⁷⁶¹ Watts 2003, S. 901 (6.2.6.).

⁷⁶² Chamoiseau in Bougenot 2004, S. 76 (6.2.6.).

⁷⁶³ Vgl.: „Je n'étais plus seulement un ‚Marqueur de paroles‘, ni même un combattant: je devenais *Guerrier* [...]. *Guerrier de l'imaginaire*.“ (Chamoiseau 1997, S. 303 (6.1.2.)).

⁷⁶⁴ Lynch 2008, S. 117 (6.2.6.).

⁷⁶⁵ Diese Weiterentwicklung der Erzählerfigur (und damit bei Chamoiseau zwangsläufig einhergehend eine Weiterentwicklung des Schriftstellers) haben bereits Lorna Milne (2006) und Maëve McCusker (2007) beschrieben. So erklärt Mc Cusker: „The *marqueur de paroles* has in this novel ceased to be the gatherer and organizer of first-hand information. Rather, the literary project has become an openly creative and imaginative one, less the (supposedly) unmediated transcription of the protagonist's memories than a blatantly fictitious recreation which proceeds by approximation, guesswork and invention.“ (McCusker 2007, S. 128 (6.2.6.)) Milne bezeichnet die Transformation des Erzählers bei Chamoiseau als „pratique de l'écriture dans l'acceptation des aléas ou ‚cheminements proliférants‘ de la vie comme de l'identité créole“ (Milne 2006, S. 195 (6.2.6.)). Für sie wird damit die Rolle des *imaginaire* gegenüber dem *savoir* hervorgehoben, was

Dies kann deutlich am Beginn der Erzählung abgelesen werden. Die Lebensgeschichte Balthazar Bodule-Jules' beginnt mit den Worten des *conteurs* Isomène Calypso:⁷⁶⁷ „Voici l'histoire d'un homme, M. Balthazar Bodule-Jules. Il vécut dans le monde, mais il mourut icite, en site de Martinique, sur zeph de Saint-Joseph, en dernier naire du dernier millénaire.“ (BDG 13) Die zahlreichen aneinandergereihten und ineinander verzahnten Geschichten, die darauf folgen, lassen das Leben des alten Mannes als fantastische Reise durch reale und erfundene Zeiten und Räume erscheinen. Die Grenzen zwischen Erinnerungen, Fabeln, Berichten und Imagination verschwimmen, sodass dem Leser das Leben Balthazar Bodule-Jules' als rekonstruierte kollektive Biographie erscheint, die außerhalb der Kategorien wahr und falsch verstanden werden muss.

Paradoxerweise wird hierdurch aber keinesfalls der grundsätzlich retrospektive und genealogische Aufbau der Erzählung gestört. Dominique Chancé formuliert sogar drastischer:

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 décrochage.⁷⁶⁸

Diese Feststellung lässt sich an der verdreifachten Erzählung der physischen Geburt Balthazar Bodule-Jules' durch Limorelle (BDG 71- 103), Manotte (BDG 105-127) und Léonard Gaspardo (BDG 128-135) exemplifizieren. Sie sind typographisch von der Erzählung des *Marqueur de paroles* zu unterscheiden, da sie eingerückt sind und zudem Elemente direkter Rede enthalten. Die Interventionen des Erzählers beschränken sich auf eingeschobene Kommentare und Beschreibungen zwischen den Zeugenberichten. Obwohl es zunächst so scheint, als würde sich die gleiche Geschichte wiederholen, fällt bei näherer Betrachtung auf, dass die Geschichten Manottes und Léonard Gaspardos die Erzählung Limorelles ergänzen sowie vervollständigen und somit darauf angelegt sind, Authentizität und Vollständigkeit zu suggerieren, gleichzeitig aber auch den absoluten Wahrheitsanspruch nur einer Erzählung zu suspendieren, wie Christy Wampole bemerkt: „In fact, the ultimate effect of the conglomeration of conflicting testimonies suggests that some essential part of each story hides within it different kinds of truth, as though truth is not a homogeneous notion. Truth takes a seemingly infinite number of forms.“⁷⁶⁹

sich wiederum in der verstärkten Metanarrativität von *Biblique des derniers gestes* niederschlägt. Hierauf komme ich weiter unten noch zu sprechen.

⁷⁶⁶ Lynch 2008, S. 117 (6.2.6.).

⁷⁶⁷ Isomène Calypso wird als „conteur à voix pas claire de la commune de Saint-Joseph“ (BDG 13), „biographe-savane de notre vieux rebelle“ (BDG 213) und „chantre et [...] forger de sa légende“ (BDG 683) vorgestellt.

⁷⁶⁸ Chancé 2003, S. 877 (6.2.6.).

⁷⁶⁹ Wampole 2013, S 42 (6.2.6.).

Dies steht in Kontrast bzw. in Kontinuität zur starken Durchsetzung der Episoden mit Elementen und Figuren der martinikanischen *merveille* und Folklore. Doch obwohl die offensichtliche Vermischung von Logik und Fantastik der konventionellen Biographisierung eines Menschenlebens widerspricht, wird sie vom *Marqueur de paroles* nicht als Paradoxon wahrgenommen:

J'avais rangé cette créature [Yvonne Cléoste] dans la fantasmagorie des contes, et ne m'étais jamais interrogé sur le possible de sa réalité. Elle appartenait, pour moi, aux troubles émotionnels de Limorelle et de Manotte, et j'avais écrit son personnage en recourant aux effets de fictions. Mais à voir le corps de M. Balthazar Bodule-Jules se ramasser ainsi, j'eus la certitude que cette femme avait bien existé ou existait encore inexplicablement. (BDG 119)

Die angeführte Passage kennzeichnet den Beginn der vollständigen Immersion des *Marqueur de paroles* in die Geschichten der Anwesenden: „J'étais livré comme une corde de banjo aux mains de ces mémoires. Je n'avais aucune prise. Par instants, je ne voyais ni entendais plus rien.“ (BDG 135) Damit verlässt er augenscheinlich seine Position als partizipierender Beobachter, die Lutas ihm zuschreibt. Die Abkehr von der ethnographischen Methode wird unterstrichen durch die ambivalente Platzierung von vermeintlich authentischen Aussagen des Sterbenden, die in der ersten Person Singular „je“ verfasst sind (BDG 170, 249, 277, 308, 367, 426). Da sie sich durch ein besonderes Reflexionsvermögen auszeichnen, ist der Leser gewillt, sie als Wortmeldungen des sterbenden Balthazar Bodule-Jules' anzuerkennen. Sie klingen zuweilen sogar wütend und anklagend, vor allem in Hinblick auf die zerstörerische Kraft offizieller Geschichte:

Moquez-vous des historiens coloniaux, pissiez sur leurs documents, et libérez vos imaginations sur les objets, la terre, les yeux des femmes, les gestes des hommes, sachez vivre les lieux de cette manière totale qui est donnée par votre corps et l'esprit qui désire! (BDG 254)

Doch angesichts der bereits erwähnten Schweigsamkeit des Sterbenden, der sich nur in Form von Gesten mitteilt, müssen diese Aussagen vielmehr der Imagination des *Marqueur de paroles* zugeschrieben werden.

Neben diesen vermutlich imaginierten Wortmeldungen Balthazar Bodule-Jules' weist der Roman eine Reihe an wörtlichen Zitaten des alten Mannes auf, was für den Leser deutlich durch Kursivierung markiert ist. Diese kurzen, oft aphoristischen Aussagen hat der Erzähler den schriftlichen und anderen medialen Zeugnissen, die der alte Mann im Laufe seines Lebens vielerorts hinterlassen hat, entnommen und hat sie sogar mit Quellenangaben versehen.⁷⁷⁰ In ihrer Kürze erinnern sie aber auch an die Stimme Man L'Oubliées, die Ziehmutter von Balthazar Bodule-Jules, die in der Erzählung nur in Form von *Apatoudis* zu

⁷⁷⁰ In ihrem Artikel „Le statut de la note dans le roman francophone: didascalie ou diégèse?“ beschäftigt sich Lise Gauvin ausführlich mit den Fußnoten in *Bibliographie des derniers gestes* und stellt fest: „Parfois sérieuses et informatives, parfois franchement ludiques, les notes disent ici que tout est vrai et faux à la fois dans l'ordre de la fiction. [...] On peut lire donc le livre comme un répertoire des usages possibles de la note [...].“ (Gauvin 2005, S. 31f. (6.2.6.))

hören ist (BDG 257ff.). Einzelne dieser Aphorismen finden sich im Fließtext, andere wiederum wurden dem Roman als Liste im Anhang angefügt (BDG 781ff.) Damit bilden sie einen Übergang von der Fiktion der Erzählung zur Realität des Autors, der im Normalfall für die Epitexte eines Romans verantwortlich gemacht wird, wodurch schließlich suggeriert wird, dass die *Apatoudis* trotz ihrer Unverständlichkeit geordnet und sinnvoll verstanden werden können.

Andreas Pfersmann weist in diesem Zusammenhang auf den „apokryphe[n] Charakter“ dieser Fuß- und Endnoten hin, der sie „an den Antipoden der seriös dokumentierten Fußnoten [sitiert]“. ⁷⁷¹ Sie dienen nicht einfach dem Nachweis von historischen Quellen, noch bieten sie weiterführende Erklärungen, sondern sie sind ebenso Bestandteil der Erzählung wie der Fließtext, den sie zu begleiten vorgeben. Dies ist als dekonstruierende Anspielung auf die Hierarchisierung von Wissen in der Historiographie zu betrachten, die zwischen wertvoll und nebensächlich unterscheidet und dies durch entsprechende Platzierung innerhalb und außerhalb der historiographischen Erzählung sichtbar macht. Unterstrichen wird diese These durch die Bemerkung Dominique Chancés, dass *Biblique des derniers gestes* ein grundlegend polyphoner Roman sei, der sich zudem durch eine unüberschaubare „hétérogénéité paradoxes des voix“ ⁷⁷² auszeichne. Die Polyphonie erstreckt sich hier aber nicht nur auf eine Vielzahl an Protagonisten, die zu Wort kommen, sondern beinhaltet auch die Überlagerung dieser textinternen Stimmen sowie die Einmischung der Autorenstimme.

Die deutlich erkennbare Überlagerung von unkontrollierter bzw. unkontrollierbarer Immersion und Perzeption und nachträglich konstruierter Kohärenz setzt sich in Form der „Notes de l’atelier et autres affres“ eindringlich fort. In diesen Einschüben verleiht der *Marqueur de paroles* seiner ambivalenten Position als Sprachrohr in die moderne Welt, bzw. seiner Funktion als eine Art Übersetzer für den „lecteur de type occidental“ ⁷⁷³ Ausdruck. Diese Notizen sind durch Kursivierung von der biographischen Erzählung zu unterscheiden und wurden zudem durch eine Klammer am Anfang und Ende verstärkt vom Text abgetrennt. In ihnen fügt der Erzähler einzelnen Passagen metanarrative Kommentare an, insbesondere in Bezug auf die Unverständlichkeit der Zeugenschaften: „*J’allais vers l’incompréhensible, le non-élucidable, pas vers le dévoilement d’une destinée humaine, mais sur l’abscisse incessante d’un vertige.*“ (BDG 335) Es ist eine deutliche Distanz zum Erzählten zu spüren, sodass klar wird, dass diese Einschübe im Nachhinein platziert wurden und damit aus einer zeitlich differenten Position heraus entstanden.

Damit legt der *Marqueur de paroles* seine Methode offen, denn er kaschiert seine Erzählung nicht länger als Zeugenbericht, sondern macht sie als nachträgliche narrative Konstruktion erkenntlich, als *Témoignage-Création* (BDG 264), also eine Art erfundene

⁷⁷¹ Pfersmann 2013, S. 197 (6.2.6.).

⁷⁷² Chancé 2005, S. 119 (6.2.6.).

⁷⁷³ Lutas 2008, S. 19 (6.2.6.).

Wahrheit über das Leben des „grand indépendantiste“. Dominique Chancé fasst diese Weiterentwicklung des *Marqueur de paroles* prägnant zusammen:

Le ‚marqueur de paroles‘ n’est donc plus celui qui écoute, retranscrit, préoccupé de la fidélité, de la légitimité de son témoignage, passant d’une parole orale, à un écrit, mais celui qui ‚reconstitue‘, devine, interprète le corps, les gestes, et invente.⁷⁷⁴

Ihre Feststellung greift damit in weiten Teilen die Selbsteinschätzung des alten *Marqueur de paroles* nunmehr *Guerrier de l’imaginaire* auf:

Je n’étais plus un Marqueur de paroles dans une assise maintenant balisée ente l’écrit et l’oral, mais un Guerrier dans un champ de bataille dont le point de vue ensemble était inexistant, et la fin improbable. (BDG 693)

In diesem Kontext ist auch die finale Verschmelzung des Protagonisten Balthazar Bodule-Jules mit seinem Biographen/*Marqueur/Guerrier* zu erklären. Der Wechsel in eine auto-diegetische Erzählperspektive, die bis dahin dem *Marqueur de paroles* vorbehalten war, lässt den Eindruck entstehen, Balthazar Bodule-Jules würde sich nunmehr direkt an den Leser wenden.⁷⁷⁵ Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Gebrauch der Pronomen „vous“ und „nous“. Die Beschreibung der Umgebung – das Haus, der Garten, die Tiere und Insekten (BDG 748ff.) – kann gleichermaßen beiden Instanzen zugeordnet werden, was die Grenzen zwischen Erzähler und Protagonist, zwischen erzählter Vergangenheit und Gegenwart, weiter verschwimmen lässt. Es scheint als würde Balthazar Bodule-Jules hier die Stimme des Erzählers übernehmen und am Ende einer langen *veillée*, die von den Vergangenheiten des Sterbenden animiert wurde, den Leser in die Gegenwart seines nahenden Todes zurückholen.

Mit dem Ende der Erzählung offenbart sich die Mission des *Marqueur de paroles*, die „agonie“ in eine „genèse“ umzuwandeln (BDG 33),⁷⁷⁶ die weit über das Leben des Protagonisten hinausgeht: „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“ (BDG 692). Durch diese Oszillation zwischen Realität und Fiktion, Bericht und *merveille*, Geschichte und Erinnerung sowie deren metapoetologischer Thematisierung durch die nur bedingt greifbare Erzählinstanz wird der Leser zunehmend in die Lage versetzt, die Widersprüchlichkeiten zwischen dem (vermeintlichen) Realen und dem Fantastischen aufzulösen. Die nahezu enzyklopädische Sammlung karibischer Spezifika in Kombination mit historiographischem Wissen und fantastischen Elementen führt den Leser, ob bewusst oder unbewusst, in die Tiefen einer Weltgeschichte, einer *monde en relation* im Sinne Édouard Glissants⁷⁷⁷ ein, die er schließlich als seine eigene Genealogie anerkennt,

⁷⁷⁴ Chancé 2005, S. 120f. (6.2.6.).

⁷⁷⁵ Vgl. hierzu auch Leoni 2012, S. 158f. (6.2.6.).

⁷⁷⁶ Mit Anne Leoni ließe sich hier auch von „une ‚remontée‘ dans la mémoire personnelle et collective“ sprechen (vgl. Leoni 2012, S. 151 (6.2.6.)).

⁷⁷⁷ Wie schon in *L’Esclave vieil homme et le molosse* erkennt Lorna Milne in *Biblique de derniers gestes* ein Aufgreifen der antillanischen Literaturgeschichte. Sie begründet dies mit den drei Autoren, deren Texte

wodurch die des Protagonisten und die des *Guerrier de l'imaginaire* in ihrer Bedeutung entscheidend ergänzt werden.

Neben Patrick Chamoiseau kann mit George Mauvois und seiner *conte*-artigen Erzählung *Gélius et son disciple* ein zweites Beispiel für eine retrospektive Erzählweise herangezogen, die auf die Darstellung der Genese einer lokalen Gemeinschaft abzielt. Im Gegensatz zu Chamoiseaus beinahe allwissenden Geschicht(s/en)erzähler jedoch steht hier ein etwas anderer Bewohner der karibischen Insel Martinique im Zentrum: Gélius, eine Manguste.

Diese Perspektivverrückung hin zu einem Tier ist typisch für die karibische *conte*, die Tiere als allegorische Metaphern für bestimmte Typen von Menschen einsetzt. So wird zum Beispiel der europäische oder kreolische Plantagenbesitzer oftmals als Pferd oder Hund versymbolisiert, der Sklave als Tiger oder Elefant, die intermediäre Gruppe der Mulatten als Hase und der postabolitionistische indische Immigrant als Schaf.⁷⁷⁸ Die jeweiligen Eigenschaften werden somit in reduzierter allegorischer Form auf die jeweilige Bevölkerungsgruppe übertragen. Weitere wiederkehrende Persönlichkeiten sind vor allem magische Wesen wie der Zombie, die *diabliesse* und der *dorlis*, die sinnbildlich für die Welt der Toten oder die Gefahren der Nacht stehen. Gleichzeitig, so erklärt Raymond Relouzat, stünden die Tiere auch immer als Symbol für ein Element der christlichen oder klassischen europäischen Mythologie.⁷⁷⁹

Auch in der Figur Gélius kommen die karibische und die europäische Symbolik zum Ausdruck, wodurch die wohl wichtigsten Elemente der synkretistischen Gemeinschaft zusammengefasst werden. So betont Gélius zunächst die Bedeutung des Suffix „-us“, als „quelque chose d'agrément latin“ (GD 23). Er stellt sich in eine Reihe mit heldenhaften Persönlichkeiten der griechischen und römischen Geschichte und Mythologie, darunter Decius, und Lucius, sowie zahlreichen weiteren Helden, deren Namen der Geschichte jedoch nicht bekannt sind: Victorious, Donius, Bélus und Élius (GD 23). Angesichts des überheblichen Charakters der Manguste liegt es nahe, davon auszugehen, dass diese Namen von den positiv konnotierten Worten „victoire“, „don“, „bel“ und „élu“ abgeleitet wurden, und somit als historische Neologismen fungieren, d.h. eine erfundene (Helden)Geschichte evozieren, die Gélius schließlich auf sich zurückbezieht. Die Anspielung auf die antike Klassik und deren skurrile Umdeutung ist als parodistischer Fingerzeug auf den Überlegenheitsdiskurs der ehemaligen Kolonialmächte Europas zu werten.

Balthazar Bodule-Jules durch sein Leben begleiten: Saint-John Perse, Aimé Césaire und Édouard Glissant (vgl. Milne 2006, S. 199ff. (6.2.6.)). Ich stimme angesichts der thematischen Fülle des Romans jedoch nur bedingt mit ihr überein, da diese Intertexte meines Erachtens nur wenig Einfluss auf die Erzählung und auf den Protagonisten nehmen. Allenfalls durch die Identifikation des Erzählers/*Marqueur de paroles* mit dem Autor einerseits und dem Protagonisten Balthazar Bodule-Jules andererseits erscheint die Bemerkung Milnes plausibel, da somit die Werke Saint-John Perses, Aimé Césaires und Édouard Glissants, die Patrick Chamoiseau als seine wichtigsten Inspirationsquellen nennt, über sein Alter Ego in den Roman eingeflochten werden.

⁷⁷⁸ Vgl. Relouzat 1998, S. 28f. (6.2.6.).

⁷⁷⁹ Vgl. ebd.

Das Weiteren erachtet Gélius die kreolische Bezeichnung für seine Art, „malmangous“, für deutlich passender als die französische „mangouste“, da er sich in letzterer durch Feminisierung diskriminiert fühlt, die kreolische Bezeichnung hingegen durch die Homophonie zu „mal“ und „mâle“ seine männliche Potenz hervorhebe (GD 23). Sie wird auch an anderen Stellen immer wieder thematisiert, so etwa durch die Notwendigkeit eines Kampfschreis (GD 23), der die Präsenz und Stärke Gélius‘ anzeigt, oder aber durch die Schilderungen seiner amourösen Abenteuer („je suis un grand libertin“, GD 41). Hierin verbirgt sich äquivalent zur parodisierenden Reduktion europäischer Identitätsmarker eine Verdichtung von Stereotypen über Nachfahren der ehemaligen Sklaven: Im Zuge der Harlem Renaissance und der Négritude wurde vor allem auch die körperliche Schönheit und Potenz bzw. Fruchtbarkeit der afroamerikanischen und afrokaribischen Männer und Frauen betont, um sie von der ‚Sterilität‘ der europäischen und nordamerikanischen Hegemoniale abzugrenzen. Gélius, der seine Männlichkeit hier seiner taxonomischen Artbezeichnung entnimmt, spielt auf die Essentialismen dieser Kulturdiskurse an, die sich in ihrer extremen Form als umgekehrte Rassismen ausnahmen.⁷⁸⁰

Der Erzählung *Gélius et son disciple* ist als ein Dialog zwischen dem nunmehr als kulturhistorischem Hybrid identifizierten Gélius und seinem Schüler Joé organisiert. Joé erscheint hierbei als historisch ungebildet, aber sehr neugierig: „Je suis féru d’histoire.“ (GD 31) Er bezeichnet seine Treffen mit Gélius als „entretiens“, bei denen er sich als Beobachter und Zuhörer zurücknimmt, um den „philosophe-né“ in seinem Bericht nicht zu stören (GD 19). Sie kommunizieren über einen „petit combiné de téléphone“, der die Worte Gélius‘ für Joé übersetzt (GD 18). Die durch Joé monologisch vorgetragene Exposition erinnert unweigerlich an den Dialog zwischen einem Historiker und seinen Dokumenten. In gleicher Weise wie der Historiker wird Joé zu einem vermeintlich unbeteiligten Beobachter, der lediglich die Worte und Weisheiten seines (historischen) Informanten wiedergibt. Diese Illusion wird bis zum Ende der Exposition aufrechterhalten, doch im letzten Absatz fügt Joé hinzu: „J’y donne des *morceaux choisis* des paroles de Gélius. Je les *entrecoupe des réflexions* – pas forcément pertinentes – auxquelles je suis amené, de mon côté.“ (GD 19, Herv. d. Vf.) Hier wird die historiographische Methode vor Augen geführt, die weder den gesamten historischen Diskurs wiedergibt, noch eine unreflektierte und unparteiische Darstellung hervorbringen kann. Im Gegensatz zum Historiker jedoch wird Joé seine Kommentare kenntlich machen: „[J]e les fais précéder de mon nom“ (GD 19); worauf Joé jedoch keinen Einfluss

⁷⁸⁰ Vgl. hierzu beispielsweise die Debatte um den *New Negro* in den USA, deren unterschiedliche Standpunkt z.B. in *The New Negro* von Alain Locke und *The New Negro Faces America* von Eric D. Walrond artikuliert werden (vgl. hierzu auch Gates & Jarrett 2007 (6.2.5.)), oder aber die Kritik an Aimé Césaires *Négritude*, die vor allem durch Akinwande Oluwole „Wole“ Soyinka vertreten, aber am prominentesten wohl durch Jean-Paul Sartre in dessen Vorwort „Orphée noir“ zur *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Hg. Léopold Sédar Senghor, 1948 (6.1.3.)) formuliert wurde. Für einen umfassenden Überblick zu den nordamerikanischen und karibischen Antikolonialismus-Bewegungen und den damit einhergehenden Poetisierungs- und Ästhetisierungsdiskursen vgl. u.a. Edwards 2003, Egar 2009, Irele 2008, Irele & Jeyifo 2010, Jack 1996, Lewis 2006, Lott & Pittman 2008 und Stephens 2005 (alle 6.2.5.).

hat, ist die manipulative Macht seiner „Quelle“ Gélius, der sich selbst als „immortel“ bezeichnet (GD 23) und damit auf die Dauerhaftigkeit schriftlich fixierten Wissens anspielt.

Im ersten Interview berichtet Gélius davon, wie die Mangusten, die ursprünglich auf dem afrikanischen Kontinent beheimatet sind, in die Karibik gelangten. Dafür holt er weit aus und erklärt zunächst, wie die Trigonocéphale nach Martinique gebracht wurde. Für ihn bedarf es dieses Exkurses, da die Darstellung der Historiker hier nicht korrekt sei: „Faute de preuves, ils procèdent par déduction. À juste titre, ils partent de ce qu’ils savent de leurs propres manigances“ (GD 24). Erneut findet sich hier ein Angriff auf die Methoden der Historiographie, die sich allein auf Dokumente stützt und darauf basierend lückenhafte und fehlerhafte Rückschlüsse zieht. Man müsse, so Gélius, die Reptilien selbst befragen, um zu erfahren, wie es sein könne, dass sie die Insel Martinique bevölkerten, auf den Nachbarinseln Dominika und Saint Lucia jedoch nicht zu finden sind (GD 24). In logischer Schlussfolgerung lässt diese Forderung den nun nachfolgenden Bericht Gélius’ von der Ankunft der Mangusten in Martinique (GD 25ff.) authentischer erscheinen, da er selbst dieser Art angehört.

Joé, der zunächst skeptisch ist und durch rationale Überlegungen geleitet wird, erkennt zunehmend, dass Gélius keine gewöhnliche Manguste ist, sondern „un véritable ancien“ (GD 31), der als Augenzeuge vielen Episoden der martinikanischen Geschichte beiwohnte und so aus erster Hand berichten kann. Wieder stehen sich hier das methodische Vorgehen eines Historikers und die fantasievolle Freiheit eines Geschichtenerzählers gegenüber. Joé verlangt von Gélius einen vollständigen Bericht, doch die Manguste ist nicht bereit, diesen zu liefern: „Vos questions m’horriplent, bougre. Vous êtes de ceux qui veulent tout comprendre, en commençant par le commencement du commencement du commencement. À quoi ça vous sert?“ (GD 31) Gélius verweist auf die Notwendigkeit, auch mal Unwahrheiten zuzulassen, um den Geist zu entspannen, und verweist damit erneut auf die methodische Doppelzüngigkeit der positivistischen Historiographie, die, auch wenn sie wollte, niemals eine historische Wahrheit reproduzieren kann.

Mit dieser Klarstellung wird in *Gélius et son disciple* der Gegensatz zwischen verschriftlichter Geschichte und mündlich übertragenen Geschichten erneut in das Bewusstsein des Lesers gebracht. Wie auch in *Biblique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau ist die Geschichtenerzählerfigur auch hier weder realistisch noch verlässlich. Und doch ist der Leser gewillt, die Geschichten anzuhören und sich darauf einzulassen, um einen den von Gélius eingeforderten Ausgleich zur wissenschaftlichen Penibilität der Historiographie zu schaffen. Gélius beschuldigt die Historiographen erneut der intendierten Manipulation: „Du moment que vous répandez une vérité qui dérange, vous trouvez des gens pour vous accuser de mensonge.“ (GD 33) – und hebt dadurch abermals die Authentizität seines Berichts hervor, da er keine Veranlassung habe, Unwahrheiten zu erzählen. So berichtet er anschließend vom Genozid an den Kariben (GD 35f.), ohne diese Ereignisse beschönigend zu rechtfertigen: „[J]e suis quelques fois brutal en paroles. Je n’ai qu’une gueule comme je n’ai qu’une paire d’yeux. Je m’exprime sans fard“ (GD 40) Seine Erzählungen stehen für sich und es bleibt Joé überlassen darüber ein Urteil zu fällen.

Die historische Episode der Sklaverei spart Gélius komplett aus, was als ein geradezu zynischer Hinweis auf die Selektivität historiographischer Erzählungen zu verstehen ist. Er substituiert sie durch den schon erwähnten Import der Mangusten aus Indien, die als Schlangentöter dienen sollten (GD 24ff.), und verweist damit nur indirekt auf jenen historischen Zeitraum, der bis heute als bedeutendste Zäsur der Geschichte Amerikas und Afrikas das Selbstbild der karibischen Gemeinschaften bestimmt.⁷⁸¹ Seine weiteren Erzählungen beschränken sich auf die Bewohner der Ortschaft En Léonce, die durch den Plantagenarbeiter Léonce erst nach Abschaffung der Sklaverei gegründet wurde (GD 62ff.).

Obwohl er sich als „l’habitant le plus ancien de l’île“ (GD 24) bezeichnet, ist Gélius kein Garant für Vollständigkeit oder Faktizität. Das so inszenierte Ungleichgewicht zwischen offizieller Geschichte und persönlicher bzw. animalischer Erinnerung parodiert den allgemeingültig formulierten Anspruch einer notwendigerweise vollständig aufgeklärten Vergangenheit, um in der Gegenwart Orientierung zu erhalten. So ist es zu erklären, dass sich Joé nach Beendigung der Interviews in eine psychiatrische Klinik einweisen lässt (GD 160ff.), um diesen Antagonismus für sich aufzulösen. Dieser Abschnitt greift ansatzweise das intellektuelle Exil zahlreicher Schriftsteller und anderer Gelehrter in Frankreich auf: So kann der Aufenthalt in einer psychiatrischen Anstalt beispielsweise als Anspielung auf die Profession Frantz Fanons als Psychiater verstanden werden, denn das in Fanons kritischen Essays zum Ausdruck kommende negative und negierende Selbstbild der afrokaribischen Bevölkerung wird durch die Flucht Joés in das französische Exil, die nationale „masque blanc“ sozusagen, versymbolisiert.

Infolge seiner psychischen Erkrankung ist eine Art Dissolution mit der Rolle Gélius’ zu bemerken, denn im Anschluss an seinen Aufenthalt in der Psychiatrie reist Joé mit seinem behandelnden Arzt nach Marseille und arbeitet dort als Krankenpfleger (GD 162f.). Fern seiner Heimatinsel erinnert er sich an zahlreiche Personen, die sein Leben dort bestimmten und erzählt dem Leser ihre Geschichten (GD 163ff.). Er empfindet Heimweh und greift damit gleichfalls das Gefühl von Fremdheit und Entfremdung auf, das die Schriften einer ganzen Generation von Intellektuellen prägte. Zunehmend entwächst der „disciple“ seiner Rolle und kann nunmehr als „maître de la parole“ betrachtet werden, der seinem Lehrer Gélius vor allem darin nacheifert, weniger auf den Wahrheitsgehalt seiner Erzählungen zu achten und dafür umso mehr Freude am Erzählen an sich zu empfinden. Hiervon zeugt die fantastische Geschichte des „kouliwou“, einer Fischart, die aus dem Nichts die Küsten Martiniques bevölkerte und dadurch eine Vielzahl von Familie mit kostengünstiger Nahrung versorgte (GD 165ff.). Durch seine fantastischen Erinnerungen vom Heimweh gepackt, kehrt Joé schließlich, nach 35 Jahren in Frankreich, nach Martinique zurück und begegnet erneut Gélius, den er in der Zwischenzeit nur noch als „fruit de [son] esprit malade“ (GD 171) betrachtet hatte. Die Parallele zur insbesondere Aimé Césaire und seinem *Cahier d’un retour au pays natal* tritt deutlich hervor, denn auch der Protagonist dieses Langgedichts sah sich

⁷⁸¹ Hierauf weist auch Bertène Juminer hin: „L’histoire des Antilles nous a appris qu’il existe une analogie de condition [...] entre la mangouste et nous.“ (Juminer in Patient 2007, S. 207 (6.2.6.))

bei seiner Rückkehr mit einer Realität konfrontiert, die er anders in Erinnerung behalten hatte, und muss sich den Phantomen seiner Gegenwart und Vergangenheit stellen.

Die nun folgenden Treffen zwischen Joé und Gélius sind als adaptierte Wiederholungen der früheren Interviews zu verstehen. Gélius befragt Joé zu seinen Eindrücken von der modernisierten Insel und seinen Erfahrungen in Frankreich (GD 177ff.). Die Rollen zwischen dem Erzähler und seinem Zuhörer kehren sich kurzzeitig um, bevor Gélius erneut das Wort übernimmt und in alter Manier über die Bewohner von En Léonce berichtet (GD 179ff.).

Ganz im Sinne der martinikanischen *conte* ist *Gélius et son disciple* vor allem durch seine Allegorien und Metaphern lesbar. Die Retrospektive umfasst nicht nur die Geschichte der Bewohner von En Léonce, sondern muss für ein modifiziertes Verständnis der Geschichte und Literaturgeschichte der Insel Martinique übersetzt werden. In der Beziehung zwischen Gélius und Joé besteht eine Kontinuität, die in der sich rasch wandelnden modernen Welt von großer Bedeutung für den Erhalt einer Erinnerungskultur in den karibischen Gemeinschaften ist. Selbst nach dem (vermeintlichen) Tod Gélius' (GD 229) findet der bis dahin erzeugte, in den Geschichten implizit eingelagerte Aufruf an den Leser, seine Umwelt im Detail zu betrachten und sich an Orte und Bewohner zu erinnern, noch Gehör.

In diesem Sinne beschreibt Bertène Juminer die Erzählung als Transkription der „dits' de bêtes“ in „écrits' d'homme“, die er als „assurément symbolique dans notre culture d'oralité“ versteht, da sich hinter jeder Geschichte eine ewig gültige Weisheit verbärge, die es zu erhalten gelte.⁷⁸² Mit Juminer kann die Unsterblichkeit Gélius' auf die Nachfahren der aus Afrika importierten Sklaven übertragen werden, die in sich noch immer die Geschichten der Vergangenheit tragen, sie jedoch ohne einen aufmerksamen Zuhörer nicht artikulieren können. In der Erzählung wird dieser ideale Zuhörer durch Joé verkörpert, der mittels seines „combiné de téléphone“ eine unmittelbare Übersetzung der Geschichten von Gélius zu hören bekommt und sie in der Gegenwart erhält.

Der Leser jedoch muss selbst aktiv werden und die Geschichten Gélius für sich annehmen: „[C]'est aussi manière d'aller à la rencontre de la Martinique d'hier et d'aujourd'hui.“⁷⁸³ Diese „rencontre“ findet mit Gélius sowohl auf historischer, meta-historischer, metahistoriographischer als auch literaturhistorischer Ebene statt, da seine Erzählung sich in kritischer Weise dem wissenschaftlichen Diskurs widersetzt und an die Stelle der kolonialen Geschichtsschreibung eine ganz und gar andere Erzählung setzt, die mit Elementen der *conte* genauso angereichert ist, wie mit intertextuellen Anspielungen auf Autoren der Region, die sich ebenfalls um eine Korrektur des eurozentristisch-verfälschten Selbstbildes der Martinikaner bemühten.

⁷⁸² Vgl. ebd.

⁷⁸³ Ebd., S. 208.

4.2.3.2. Investigative Genealogisierung in *Le Partage des ancêtres* (Bernabé) und *Des Hommes libres* (Paradis)

Als weiterer Vertreter der *Créolité*-Bewegung legt Jean Bernabé mit seinem Roman *Le Partage des ancêtres* ein Beispiel für das genealogische Erzählen vor. Im Gegensatz zu Patrick Chamoiseau und Georges Mauvois jedoch wird dem Leser hier keine Rückschau geboten, sondern die konsekutive und investigative Aufdeckung verwandtschaftlicher Beziehungen durch die Protagonisten des Romans Benjamin Derniac, Amélie Dianga und Hugues Randisse bis hin zu deren gemeinsamen Vorfahren Simon-Joseph und seiner „négresse“. Ihre unkonventionelle (und ungesetzliche) Verbindung bildet den Anfang der inselweit verbreiteten Familie, deren Mitglieder sich ihrer Verwandtschaft nicht bewusst sind. Vor diesem Hintergrund ist der Titel des Romans *Le Partage des ancêtres* in zweierlei Hinsicht zu verstehen. Zum einen verweist er auf eben jene zwei Urahnen, die sich alle Protagonisten „teilen“, zum anderen aber spielt er auf das Konzept der *Créolité* an:

La Créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caribbes, européens, africains, asiatiques, et laventins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol. Pendant trois siècles, les îles et les pans de continent que ce phénomène a affectés, ont été de véritables forgeries d'une humanité nouvelle [...]. Notre histoire est une tresse d'histoires.⁷⁸⁴

Den Autoren der *Éloge de la Créolité* zufolge liegen die Geschichten der karibischen Gemeinschaften unter einer dominanten kolonialen Historiographie begraben, welche aufgrund ihrer assimilatorischen Bestrebungen den Zugriff auf Erinnerungen erschwert: „Et l'histoire de la colonisation que nous avons prise pour la nôtre a aggravé notre déperdition, notre autodénigrement, favorisé à l'extériorité, nourri de la dérade du présent.“⁷⁸⁵

In Übereinstimmung mit den Vorstellungen der Autoren der *Éloge de la Créolité* von einer Vergangenheit als „lot d'obscurités“⁷⁸⁶ erscheint Geschichte in *Le Partage des ancêtres* gleichermaßen als chaotisch und mosaikartig und bricht damit in zweierlei Hinsicht mit dem historiographischen Ideal. Sie gestaltet sich als Rätsel oder als Puzzle, dessen Teile nach und nach zusammengesetzt werden müssen, um ein vollständiges Bild zu ergeben.

Dies wird auch in der Strukturierung der Erzählung reflektiert. Am auffälligsten sind die steten Wechsel der Zeitebene und Erzählperspektive. Der Erzähler von Prolog und Epilog, den man gern für die integrierte Handlung verantwortlichen machen möchte, gibt seine Autonomie als ordnende Instanz auf und ermöglicht es so, den chaotischen Charakter der Vergangenheit einzufangen. Mehr noch, er ordnet sich dem unbestimmten Ausgang der Suche unter und betrachtet sich selbst als unmittelbaren Zeugen: „Quant à moi, Joël

⁷⁸⁴ Bernabé, Confiand & Chamoiseau [1989] 2004, S. 26 (6.1.2.), Herv. d. Vf.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 37. Zu den multidirektionalen Beziehung zwischen Autoren, Romanen, essayistischen und politischen Texten der *Créolité*-Bewegung vgl. auch Tauchnitz 2013 (6.2.6.).

⁷⁸⁶ Ebd., S. 37.

Bathélemy, observateur discret quoique participant, narrateur assidu bien que non déclaré, devant pareille affirmation je ne saurais mieux faire que d'attendre la suite!" (PA 207)

Neben der Unstetigkeit des Erzählers sorgt vor allem die ständige Missachtung der chronologischen Abfolge für eine weitere Auffächerung der Erzählung. Die Suche Benjamins wird immer wieder durch eingeschobene, für die Handlung eher bedeutungslose Episoden unterbrochen. Sie sind durch eckige Parenthesen fest umrissen und zusätzlich durch Kursivierung und Betitelung vom Rest der Erzählung abgehoben. Sie wirken zum einen analeptisch und versetzen den Leser zum Beispiel in Benjamins Studienzeit in Paris zurück („Flash un rien nostalgique sur Paname“, PA 119f.) oder auch proleptisch und nehmen Entwicklungen vorweg, die entscheidend für die Auflösung des genealogischen Rätsels sind („Récit d'une nuit fatidique“, PA 47ff.).⁷⁸⁷ Andere wiederum weisen einen starken metanarrativen Zug auf, indem sie den Schreib- oder Imaginationsprozess kommentieren („Méditation mienne“, PA 205f.). Nicht selten wirken diese Episoden wie Ablenkungen von der Suche nach der Vergangenheit.

Im Kontrast dazu stehen die zitierten Dokumente, die die Suche Bens voranbringen. Auch sie sind typografisch von der Erzählung zu unterscheiden. So erscheinen die Briefe Hugues beispielsweise in einer anderen Schriftart und -größe:

Tu es ce qu'on appelle une égérie, chère Ame. J'avais besoin de ce lien psychique entre nous, cette Agapè, oui, cette tendresse dont tu parles souvent, afin de poursuivre ma gestation. Je crois que le ‚bébé‘ se développe bien. Mais je n'ai aucune envie de publication. Aucune! Ce n'est vraiment pas ce qui m'intéresse. Ce que j'ai toujours voulu, c'est, par l'écriture, donner forme au destin singulier d'une famille. (PA 220, Formatierung i. O.)

Obwohl diese Abschnitte so deutlich hervortreten, sind jedoch weder die Korrespondenz zwischen Amélie und Hugues, noch Amélies Tagebucheinträge, noch die eingeschobenen Ergänzungen handlungsleitend. Vielmehr orientiert sich Benjamin an der wiederkehrenden Frage Pè Lorimès, die auf die finale Erkenntnis der Familienverhältnisse anspielt: „Es ou trouvé jénérasyon-ou anba lanvè larel titou? Yich-mwen, es ou trouvé chimen gangan-ou?“ (PA 35).⁷⁸⁸ Pè Lorimè gilt als „Sage du Bois-Cacao“ (PA 15) und „père spirituel“ (PA 86), der trotz seiner hellseherischen und magischen Fähigkeiten nicht als Mentô gesehen werden möchte – „cet homme (qui-ne-voulait-pas-être-un-menntô-mais-qui-l'était-tout-de-même)“ (PA 212). Die stete Wiederholung seiner Frage an Benjamins Vergangenheit⁷⁸⁹ verleiht dem Roman eine gewisse Kohärenz, indem sie den Leser immer wieder auf die Tatsache

⁷⁸⁷ Dies sind jedoch nicht die einzigen proleptischen Abschnitte: Durch ein Gedankenspiel beispielsweise nimmt Benjamin die zu einem späteren Zeitpunkt aufgeklärte tragische Liebesgeschichte seines Vorfahren Simon-Joseph vorweg (PA 72); ein Brief von Paul-Henri Ozime im Besitz von Hugues spielt ebenfalls hierauf an (PA 95-98).

⁷⁸⁸ Übers.: „As-tu trouvé ton ascendance à l'envers de la ligne de ton titre? Mon gars, as-tu trouvé le chemin de tes ancêtres?“ (PA 35, Fußnote)

⁷⁸⁹ Vgl. z.B. „Yich-mwen, tan sé tan! Avan tan sé poko tan, sé adan tan, tan obidjoul yé.“ (PA 85), übers.: „Mon gars, le temps est le temps. Avant le temps, ce n'est pas encore le temps. C'est dans le temps que se trouve le temps opportun.“ (PA 85, Fußnote)

zurückwirft, dass Benjamin – und mit ihm auch der Erzähler-Autor Joël – sich auf der Suche nach einem Geheimnis befindet. Alles ist auf die noch unerkannte Vergangenheit ausgerichtet, die für die Protagonisten beinahe zur Obsession wird.

Mithilfe des Briefverkehrs zwischen Hugues und seiner Frau Amélie sowie der Erzählung in Amélies Nachtschrank⁷⁹⁰ erarbeitet sich Benjamin die ersten Schlüsse:

Une sorte de miracle se produit: en prononçant ce patronyme *béké*, symbole de toute-puissance, il vient d'élucider les deux dernières lettres du mystérieux sigle ‚RCSS‘ noté au verso de l'enveloppe. Au pays de céans, l'habitude est de se cantonner à ‚de Saint-Sorlins‘ pour désigner quotidiennement cette puissante famille de descendants des premiers colons. [...] Du coup, Benjamin tire aussi le fil d'une troisième lettre: le ‚C‘. Ce ne peut être, opine-t-il, que l'initiale de ‚Champrovert‘. Bien sûr que oui! (PA 81f.)

Doch erst im letzten Kapitel werden alle Verbindungen und Zusammenhänge aufgeklärt. Dass Hugues kein reiner *béké* ist, erkennt Benjamin daran, dass Hugues und Amélie sich in die Augen sehen können: „[L]e fameux adage ‚Zié Bétjé brilé zié neg‘ ne fonctionne pas.“ (PA 260)⁷⁹¹ Hugues muss zwangsläufig auch einen schwarzen Vorfahren haben. Wie ein Detektiv, der kurz vor der Auflösung eines Falls unter Anwesenheit aller Beteiligten steht, macht Benjamin es spannend: „[M]oi, Benjamin Derniac, je suis aussi nègre que toi...Eh oui!“ (PA 261). Die Lösung des Familienrätsel basiert auf einem Wortspiel und einer anagrammatischen Abwandlung des Familiennamens: „[J]e disais que j'ai jamais aimé les SS [= Saint-Sorlins]. J'ai donc décidé de les exterminer, de les radier, et surtout de les remplacer (avec une insistance sur la syllable finale). Oui, je dis bien rem-pla-cer.“ (PA 265) Die betonte letzte Silbe *-cer* ist homophon zu dem Buchstaben „C“. Mit dem Auslöschen der SS wird aus Randisse Randice, was wiederum ein Anagramm von Derniac ist (PA 266ff.). Und Derniac ist der Nachname des Vorfahren Simon-Joseph. Nach dieser Erkenntnis erscheint die Frage Pè Lorimès nun sehr plausibel: „As-tu trouvé [...] la génération de tes ancêtres sous l'envers de ton titre?“ (PA 269, Herv. d. Vf.)

Das Ergebnis der Suche Benjamins betont zum einen die Bedeutung des Zufalls gegenüber der gezielten Recherche, zum anderen aber hebt sie die Rolle der Imagination als ziel führend für eine gemeinschaftsgenealogische Auto-Identifikation hervor. Benjamin taucht

⁷⁹⁰ Der Titel von Amélies Roman lautet *Confessions d'une négresse-si-noire-que-bleu* (PA 222). Sie erzählt hierin eine weitere Gründungsgeschichte, die an ihre Familiengeschichte geknüpft ist. Amélie ist in der fünften Generation Nachfahrin von sogenannten „neg-congos“ (PA 127), d.h. jenen Arbeitern, die nach dem Ende der Sklaverei in Afrika vertraglich engagiert und in die Karibik gebracht wurden. Ihr Roman erscheint als „manière de genèse concernant sa propre lignée“ (PA 156), da Amélie hierin den Versuch unternimmt, den mythischen Ursprungsortes ihrer Familie, Taracondo (abgeleitet von „Terre-à-Congo“, PA 156), zu rekonstruieren. Ihr Roman muss vor diesem Hintergrund als Ausdrucksform einer literarischen und historischen, also historiopoetischen, Selbstfindung („retrouvailles sacrées“, PA 234) betrachtet werden, zumal die geographische Nähe des Ortes Taracondo zu den Lagern der *marrons* eine Assoziation des Lebens ihres Vaters mit den Freiheitskämpfern der *marrons* („il se devait de fabriquer un passé d'esclave.“, PA 238) zulässt.

⁷⁹¹ Übers.: „Les yeux du Béké brûlent ceux du nègre.“ (PA 260, Fußnote 1).

immer wieder ein in eine andere Welt als die Realität, in der er lebt. Die Übergänge sind fließend, und der Leser kann sich nicht immer sicher sein, wo sich Benjamin befindet:

Ce que c'est que de vivre sous l'empire de la fantaisie! La mienne, elle est du genre vraiment vagabond, toujours prête à divailler à la moindre occasion. Mais, que je sache, cela, après tout, n'a pas que des inconvénients. Il y a, paraît-il, des gens qui s'en servent pour écrire des bouquins. (PA 93)

Die Aussage möchte man zunächst dem Erzähler zuschreiben, doch stammt sie von Benjamin, der in Abschnitten wie diesem schwer vom Erzähler Joël zu dissoziieren ist. Letzterer jedoch weiß um die „Delirien“ seines Freundes: „Pour l'heure, nostr'homme délire, il délire, mais à vide. En cette aride saison de sa quête, délirer, c'est tout ce qu'il sait faire, l'ami Ben.“ (PA 249) Diese Träume oder Imaginationen⁷⁹² jedoch erlauben es Benjamin, Einsichten über die Vergangenheit zu gewinnen (oder zu generieren):

Parfois notre ami [= Benjamin] capte une atmosphère remontant tout au plus, opinet-il, aux années folles du début du XX^e siècle – peut-être au dernier quart du siècle précédent! –, et encore, en tirant énergiquement sur le fil des années. Très à cheval sur la chronologie, il se garde de toute mystification. Les histoires les plus antiques, il ne les peut reconstituer qu'à travers des couches empilées les unes sur les autres de médiations et, par voie de conséquence, de déformations. Cela, il le sait bien. À la rigueur, s'il s'agissait de fantastiquer sur la vie d'un ancêtre contemporain d'époques modérément anciennes, il pourrait, en récoltant des bribes de confidences, rassembler de ténus linéaments d'une vie possible, d'une existence probable, d'une destinée vraisemblable. (PA 138)

In *Le Partage des ancêtres* zeigt die Suche Benjamins nach der historischen Wahrheit, dass es nicht möglich ist, Geschichte zu ordnen. Wie ein Flechtwerk („tresse d'histoires“⁷⁹³) erscheint diese Sammlung an Puzzleteilen zunehmend chaotisch und undurchdringlich und führt doch, über den Umweg der imaginierten Geschichtsrekonstruktion, zur Auflösung der handlungsleitenden Frage Pè Lorimès. Damit zeigt der Roman, dass historische Erkenntnis sich nicht aus Chronologie und Dokumententreue ergibt, sondern aus der Einsicht, die Vergangenheit so anzunehmen, wie sie sich einem präsentiert, nämlich als „une vie possible, [...] une existence probable, [...] une destinée vraisemblable“.

Mit dem aufgelösten Rätsel schließlich wird *Le Partage des ancêtres* als „roman des origines“ (PA 249) dekuviert, ohne einer zu sein. Entscheidend ist letztendlich nicht die lückenlose Aufklärung der verwandtschaftlichen Beziehungen, sondern vielmehr die Erkenntnis, dass sie keine Rolle für die Verortung der Protagonisten in der Gegenwart spielt:

⁷⁹² In Hinblick auf die erkenntnisfördernde Bedeutung von Träumen weist Jean Bernabés Roman hier erstaunliche Parallelen zu Patrick Chamoiseau's Essay *Écrire en pays dominé* auf: „REVER PAYS – Comprendre cette terre dans laquelle j'étais né devient mon exigence. [...] Les livres, la paroles, les vieilles mémoires, les traces, les intuitions, les souvenirs begayés...tout s'érigent outils de cette quête du profond. [...] Descendre en moi-même- dans l'âme de ce pays –en vigilance pleine et en bel abandon. [...] C'était là, je le compris soudain, le mode meilleur de connaissance: rêver, rêver-pays.“ (vgl. Chamoiseau 1997, S. 105f. (6.1.2.))

⁷⁹³ Bernabé, Confiand & Chamoiseau [1989] 2004, S. 26 (6.1.2.).

En tout cas, grâce à Hugues, maintenant et seulement maintenant, je me fiche totalement, mais alors to-ta-le-ment, d'être blanc, noir, jaune, marron ou vert! [...] Assumé comme une véritable quête, une descente de chacun aux enfers. Mais aussi en vue d'une sortie à l'air frais, aux savanes où, par le vaste monde, fermente le partage des ancêtres. La créolité, quoi! (PA 271)

Mit dieser Einsicht findet Benjamins Suche einen Abschluss, der ganz im Sinne der *Créolité*-Bewegung ist. Seine Familiengeschichte steht sinnbildlich für die problematische und obskure Genese bzw. „digenèse“ der antillanischen Gemeinschaft, insbesondere in den französischen Übersedepartements, wie sie von den Autoren Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant und Jean Bernabé in der *Éloge de la Créolité* oder auch in den *Lettres Créoles* beschrieben wird.⁷⁹⁴ *Le Partage des ancêtres* greift damit in weiten Teilen die Forderung einer „mise à jour de la mémoire vraie“⁷⁹⁵ des *Créolité*-Diskurses auf und kleidet sie in eine historiopoetische Form.

Ein zweites Beispiel für die investigative Form des genealogischen Erzählens stellt André Paradis' Roman *Des Hommes libres* dar. Ähnlich wie in *Le Partage des ancêtres* werden hier verschiedene Erzählerstimmen zu einem Geschichtenstrang harmonisiert, was zum Ende des Romans mit der Lösung des Rätsels um die Abstammung des Protagonisten Thibauts de Montier einhergeht. Unvorhersehbare Wendungen und Zufälle spielen auch bei André Paradis eine bedeutende Rolle. Der Untertitel *Fragments d'une histoire* deutet in prolep-tischer Weise bereits auf die puzzle-artige Rekonstruktion der genealogischen Zusammenhänge hin.

Die Strukturierung des Romans in eine Rahmenerzählung mit alternierendem Erzähler und eine Binnerzählung sowie deren Zusammenführung am Ende des Romans macht deutlich, dass mehr als nur ein Individuum an der Entstehung von Geschichte beteiligt ist:

(1) Antoine, der Vorfahre Thibauts, über den in *Des Hommes libres* in einer Binnerzählung ausführlich berichtet wird, übernimmt die Rolle des Dokumentenhinterlassers, indem er Tagebuch schreibt und beschließt, in die Zivilisation zurückzukehren, wo er weitere Spuren hinterlässt.

(2) Hector, Antoines Freund aus der Zeit der Abolition, ist ebenfalls an der Geschichtsfindung beteiligt, da er als Aufrührer ins Register eingetragen wurde und als Namenspate für Antoine fungiert als dieser in die Zivilisation zurückkehrt.

(3) Adelphe ist der Initiator der Suche in der Gegenwart, weil er ausgehend von den Fragmenten aus der Vergangenheit Nachforschungen anstellt und dafür bis nach Paris reist, wo er auf Thibaut trifft.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 17ff.

⁷⁹⁵ Ebd., S. 36.

(4) Thibaut schlussendlich ist der Motivator, weil er durch seine Neugier Adelphe und sich selbst motiviert, mehr herauszufinden, die Zusammenhänge zu ermitteln und das Rätsel zu lösen.

Interessanterweise ist die Auflösung dieser Zusammenhänge beinahe vollständig auf Zufälle zurückzuführen. So begegnen sich Adelphe und Thibaut zufällig in einem Pariser Café: „[L]e hasard [...] nous a mis l'un en face de l'autre [...] une volonté supérieure [...] s'amuserait avec nous.“ (HL 256) Thibaut, der sich seiner indigenen und schwarzen Abstammung noch nicht bewusst ist, erregt Adelphe's Aufmerksamkeit, weil dieser zufällig die indigenen Gesichtszüge von Thibaut zu erkennen glaubt (HL 46). Adelphe wiederum gelangte nur durch einen Zufall in den Besitz eines vermeintlich historischen Dokuments, einige mit Tagebucheinträgen überschriebene Registerseiten (HL 18f.). Die Fähigkeit Antoinette sich autodidaktisch Lesen und Schreiben beizubringen basiert ebenfalls auf dem Zufall, Stifte und ein Buch – den *Contrat Social* von Jean-Jacques Rousseau – geschenkt bekommen zu haben (HL 75f.).

Um jedoch von der Abhängigkeit des Historikers von diesen Zufällen und dem damit einhergehenden Verlust des Authentizitätsanspruchs abzulenken, wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf das erwähnte Dokument gelenkt, das als Ausgangspunkt der Suche zu betrachten ist. Es handelt sich bei dieser Quelle um ein Namensverzeichnis – mutmaßlich eine Liste mit Sklaven (HL 19) –, das wiederum von einem weiteren Text überschrieben wurde, der jedoch schlecht lesbar ist. Der Vorbesitzer des Manuskripts bewertet diesen zweiten Text als so bedeutend, dass er ihn entschlüsselte und niederschrieb, um ihn so zu konservieren. Und auch für Adelphe, den endgültigen Besitzer des Dokuments, ist es von großer Wichtigkeit den Text bzw. seine Inhalte zu erhalten. „[I]l ne faut pas que ce trésor disparaisse avec moi.“ (HL 24)

Die Wiedergabe wesentlicher Inhalte des Manuskripts in der Binnenerzählung, sowie die Tatsache, dass Adelphe dem jungen Thibaut von dessen Existenz und Inhalt berichtet, sollen zusätzlich dazu beitragen, die Authentizität zu bezeugen und eine direkte Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen. Die Bemühungen des Ich-Erzählers Adelphe, seinen Leser von der Existenz und Wichtigkeit seines Fundes zu überzeugen, sind vergleichbar mit den Wahrheits- und Ehrlichkeitsbekundungen, die ein Historiker seinem Bericht voranstellt. Auch der Historiker legt Rechenschaft über seine Quellen ab und beschreibt den Umgang mit ihnen bevor er ihre Inhalte wiedergibt und interpretiert. Der Diskurs des Ich-Erzählers ist nicht weniger überzeugend, als jene der Geschichtswissenschaft. Um den Leser von der Echtheit dieses Dokuments zu überzeugen, erklärt er, wie und wo er das Dokument fand, wem es vorher gehörte und wie er versuchte, etwas über dessen Herkunft zu erfahren (HL 18). Weiterhin fügt er eine ausführliche Beschreibung des Dokuments an (HL 19) und zitiert aus dem Dokument (HL 21f.). All seine Nachforschungen und Ergebnisse lassen ihn zu dem Schluss kommen:

L'objet, dont le véritable manuscrit lui-même n'était qu'un élément, a plus d'un siècle et demi d'existence: ceci j'accepte de le croire sans le faire expertiser, comme j'admets qu'il a pu traverser ces cent quatre-vingts années d'équatorialité climatique et animalière [...] Je l'admets car j'ai vu de mes propres yeux [...] toutes les précautions qu'on avait prises pour lui faire traverser les âges. (HL 16f.)

Die Existenz dieses Dokuments ist jedoch fragwürdig. Der Verweis auf seinen Verbleib „chez maître P., notaire à Cayenne“ (HL 15f.) erweckt den Eindruck, das Dokument wäre zugänglich. Diesbezüglich kommen jedoch Zweifel auf, als Adelphe bemerkt, dass er, anstatt das Dokument zu veröffentlichen, über seine Entdeckungen berichten wird. Dem Leser stehen also ausschließlich die Wahrheitsbekundungen Adelphe („Mon manuscrit était bien un texte authentique“, HL 253) zur Verfügung, um über Echtheit oder Illusion zu entscheiden. Aufgrund der Tatsache jedoch, dass der Roman der Fiktion zugeordnet wird, ist man als Leser gleichermaßen geneigt, die Authentizität des Dokuments zu hinterfragen, da es offensichtlicherweise lediglich die Aufgabe erfüllt, Adelphe und Thibaut (auf schicksalhafte Weise) zusammenzuführen.

Im Fortgang der Erzählung wechselt die Perspektive von der Suche der beiden Männer in der Gegenwart zur Entstehung des Dokuments in der Vergangenheit, genauer im 19. Jahrhundert durch den flüchtigen Sklaven Antoine. Durch diesen Zeitsprung wird der Fokus des Lesers einmal mehr auf die Bedeutung des Zufalls für historische Erkenntnisse in der Gegenwart gelenkt. Der ursprüngliche Verfasser Antoine hat die Tagebucheinträge mit den primitivsten Mitteln im guyanischen Urwald angefertigt, nachdem er sich autodidaktisch das Lesen und Schreiben beigebracht hatte.

Diese Tatsache rückt das hypertextuelle Moment der Historiographie in den Vordergrund. Antoine, der seine freiheitlichen Ideen aus dem von ihm rezipierten *Contrat social* Jean-Jacques Rousseaus übernimmt,⁷⁹⁶ verschriftlicht sie auf Registereinträgen, die an sich schon eine historische Quelle darstellen. Damit überlagern sich in einem Schriftstück drei historische Perspektiven, die einerseits miteinander zusammenhängen und andererseits doch völlig voneinander unabhängig sind. Weder für den Historiker Adelphe noch für den Identitätssuchenden Thibaut ist dies in der Gegenwart rekonstruierbar, sehr wohl aber für den Leser des Romans, dem eine Rückschau in die Vergangenheit ermöglicht wird. Erst die Zusammenführung der beiden Zeitebenen am Ende des Romans führt zur Auflösung des historischen Rätsels. Thibaut identifiziert Antoine als seinen Vorfahren. Er und Adelphe sind gewissermaßen Detektive der Vergangenheit.⁷⁹⁷ Die Binnenerzählung um Antoine kann in diesem Kontext auch als Verbildlichung der Forschungsfortschritte Adelphe und Thibauts

⁷⁹⁶ Antoine zitiert sowohl direkt als auch indirekt aus dem *Contrat social*, der damit zu einem wichtigen Intertext wird. Insbesondere die Idee, dass alle Menschen von Geburt an frei seien und keiner das Recht habe, andere Menschen ihrer Freiheit zu berauben, bewegt ihn sehr. Um die Wichtigkeit dieses Intertextes zu unterstreichen findet sich in *Des Hommes libres* ein Abdruck des Wortlautes Rousseaus (HL 168).

⁷⁹⁷ Sowohl Carlo Ginzberg als auch Tzvetan Todorov haben bereits auf die Verwandtschaft zwischen der Arbeit des Historikers und der des Detektivs hingewiesen (vgl. Ginzberg 1989 (6.2.2.), Todorov 1971 (6.2.3.), vgl. hierzu auch Rüh 2005, S. 46 (6.2.2.)).

verstanden werden, ohne jedoch zu suggerieren, dass die beiden Männer tatsächlich Einblick in diese Vergangenheit gehabt hätten.

Die erzählerische Gestaltung des Romans erinnert an eine geschichtswissenschaftliche Arbeit. Ausgehend von historischen Dokumenten wird durch Forschung, Selektion und Kombination eine Vergangenheit wiederhergestellt, die an sich jedoch verloren ist. Wie im historiographischen Text werden auch in *Des Hommes libres* zwei voneinander getrennte geschichtswissenschaftliche Arbeitshandlungen harmonisiert und zu einer Erzählung zusammengeführt: Die Geschichte von den vergangenen Ereignissen und die Geschichte von der Rekonstruktion dieser durch den Detektiv bzw. Historiker. Die erste Geschichte erhebt hierbei den Anspruch, Vergangenes, so wie es gewesen ist, darzustellen, wohingegen die zweite als Rechtfertigungsdiskurs dient, der von der Geschichtswerdung der ersten berichtet. Das metaleptische Verhältnis zwischen extradiegetisch-homodiegetischem Erzähler der Rahmenerzählung und intradiegetisch-heterodiegetischem Erzähler der Metaerzählung, wie sie in der Historiographie anzutreffen sind, wird hier aufgegriffen und verarbeitet. Anders als in der Historiographie jedoch, enthält die Binnenerzählung deutlich mehr Details, als Thibaut und Adelphe anhand ihrer wenigen Quellen, ein Registereintrag und eine einzelne Tagebuchseite Antoinés, hätten rekonstruieren können.

Damit enttarnt sich André Paradis' Roman einerseits selbst als Fiktion, führt andererseits jedoch auch die Historiographie als Wissenschaft vor, deren Ergebnisse zu großen Teilen auf Zufällen, Mutmaßung und Kombination basieren. Sie greift damit das Bedürfnis nach Verortung und historischer Erklärung auf, das die karibischen Gemeinschaften umtreibt, und verwirft die Möglichkeit zur Erfüllung dieses Bedürfnisses gleich wieder. *Des Hommes libres* macht deutlich, dass es aufgrund der überlagerten und verlorenen Geschichten nicht möglich ist die Vergangenheit, so wie sie einmal war, zu rekonstruieren, sondern dass lediglich eine plausible Version von ihr konstruiert werden kann, und zwar mittels einer kreativen Suche ausgehend von einigen wenigen Spuren in der Gegenwart – ganz im Sinne Édouard Glissants.

4.2.3.3. Investigative Retrospektive vs. retrospektive Investigation in *Mémoires d'un chabin* (Élisée)

In Max Élisées Roman *Mémoires d'un Chabin* werden die in den Romanen Chamoiseaus und Mauvois' einerseits und den Romanen Bernabés und Paradis' andererseits dargestellten Erzählmodi miteinander verschränkt, sodass sich hier, je nach intradiegetischem oder extradiegetischem, zeitlichem Standpunkt von einer investigativen Retrospektive oder einer retrospektiven Investigation sprechen ließe.

Ausgangspunkt der historisch-genealogischen Erkundungen ist das Jahr 1995. In einer im ersten Kapitel beginnenden Rahmenerzählung, die im 20. und 27. bis 30. Kapitel fortgeführt wird, erinnert sich der alte Frédéric Edgar an die Träume, die er als 19-Jähriger aushalten musste: „[J]’étais en train de subir les effets de ce rêve affreux qui perturbait ma vieillesse de chabin depuis un bout de temps déjà.“ (MC 13) Diese Träume verursachten in ihm eine

Art Unbehagen, das er jedoch nicht weiter lokalisieren oder definieren konnte: „[Q]uelque chose n’allait pas au fond de moi, [...] un état inhabituel siégeait en mon subconscient, tout devenant trouble dès que mon esprit amorçait un doute ou une ébauche de compréhension“ (MC 13) Als alter Mann versucht er nun, durch Hinterfragen und Rekonstruktion, diese Träume endgültig zu verstehen: „[I]l faudra que j’approfondisse mes recherches, que je trie ces choses avant de mourir.“ (MC 14) In seiner Erinnerung begibt er sich also auf eine Art investigative Initiationszeitreise, an deren Ende er feststellt, dass sein Leben vorbestimmt gewesen sein muss, was er auf sein *conditio* als „chabin“ zurückführt. Im letzten Kapitel der Rahmenhandlung heißt es:

Si j’avais pu vivre simplement et ne pas me poser toutes les questions que je m’étais posées en étant le plus souvent incapable d’y donner une réponse sensée, les choses se seraient certainement déroulées beaucoup mieux! [...] J’étais né ‚chabin‘, certes, mais tout m’avait été donné pour que mon parcours ici-bas puisse être exemplaire. (MC 315)

Die Zugehörigkeit zur Kaste der „chabin“ wird in *Mémoires d’un Chabin* offenbar zum handlungsleitenden Prinzip erhoben, das als alleinige Erklärung für den Verlauf der Ereignisse und auch der Erzählung verantwortlich ist. In ihr kommt der Konflikt zwischen den *békés* und den Nachfahren der afrokaribischen Sklaven zum Ausdruck, den Frédéric in Hinblick auf seine Hautfarbe prägnant zusammenfasst: „Avoir tous les traits d’un Noir mais être blanc de peau, cela était encore inexplicable aux yeux des gens du début du siècle.“ (MC 21)

Vor diesem Hintergrund erscheint die Situierung weiterer Teile der Handlung in den 1930er Jahren nicht zufällig gewählt. Entsprechend des *Négritude*-Diskurses in dieser Zeit wird auch in *Mémoires d’un Chabin* mehrfach eine Auseinandersetzung der Protagonisten mit ihrer europäischen oder afrikanischen Abstammung forciert. So besteht zwischen der Familie Edgar und der *béké*-Familie Louiso eine Art Fehde, im Zuge derer Frédéric’s Vater den Tod findet⁷⁹⁸ und Frédéric’s Bruder Jean den alten Louiso zu töten versucht (MC 165ff.). Diese Episoden werden von Frédéric nachträglich als Bestandteil einer identitären Initiation erinnert, da er schon zu dieser Zeit die Vermutung hatte, er müssen seinen Träumen mehr Beachtung schenken.

Die Träume selbst werden in den Kapiteln 8, 12 und 13 transkribiert und in den restlichen Kapiteln, die in den 1930er und 1990er Jahren verortet sind, vereinzelt antizipiert, resümiert oder auch reflektiert. In seinen Träumen reist der junge Frédéric zurück nach Afrika und wird dort Augenzeuge historischer Ereignisse, die, so suggeriert es das Vorwort des Romans, den Verrat der Afrikaner untereinander aufzeigen. Er wird dabei von einem „sorcier en tuteur“ (MC 96) angeleitet, der ihm verspricht: „[D]ans un avenir proche, tu [te] voies complètement métamorphosé.“ (MC 82) In seinen Träumen bereist Frédéric die

⁷⁹⁸ Er bekam von Maître Louiso einen LKW geschenkt, der bei einem schweren Tropenturm über die Klippen ins Meer stürzte. Bei dem Versuch, in mehreren Tauchgängen möglichst viele Ersatzteile zu retten, ertrinkt Frédéric’s Vater (MC 112ff., 121f., 149).

afrikanische Savanne des beginnenden 19. Jahrhunderts und wechselt von seiner autodiegetischen Position in Rahmen- und erster Binnenhandlung in eine homodiegetische Beobachterperspektive:

Sans pouvoir exactement situer ma position par rapport à la situation, je me trouvais dans ce village, parmi le peuple. Étais-je donc devenu acteur ou étais-je simplement spectateur? (MC 85f.)

„[N]’étant que le témoin visuel de ce retour vers le passé [...]. (MC 146).

Er beobachtet, wie der Chef des Dorfes, Apollinaire, mit den europäischen Sklavenhändlern Geschäfte macht und in diesem Kontext seine Geliebte Martha, eine verbannte französische Prostituierte, erwirbt (MC 89ff.).

Frédéric erscheint sein Traum als reale Zeitreise („[L]e rêve que je venais de faire était empreint de faits réels“, MC 95), sodass man hier im übertragenen Sinne von einer Oneirophrenie⁷⁹⁹ sprechen könnte, d.h. von einem Zustand der zeitweisen Benommenheit, während derer reale Ereignisse als Traum wahrgenommen werden oder umgekehrt: „[J]e n’étais plus capable de gérer ces situations tant dans le rêve que dans la réalité.“ (MC 97) Um diesem Zustand der bedrückenden Ungewissheit zu entkommen, ist Frédéric fortan bestrebt, den Zusammenhang zwischen den gewonnenen Einblicken in die koloniale Vergangenheit und seinem gegenwärtigen Leben aufzudecken. Hierzu forciert er in einem ersten Schritt eine weitere Traumreise (MC 128), während der er erfährt, dass Apollinaire unter den benachbarten Stämmen Gefangene machte, um sie an die europäischen Sklavenhändler zu verkaufen (MC 133f.), und dass der „sorcier“, der ihn auf seinen Traumreisen anleitet, bei diesen Ereignissen anwesend war und Apollinaire bzw. dessen Nachfahren mit einem Fluch belegte (MC 137ff.). Der Name des ungeborenen Kindes von Apollinaire und Martha, Edgar, lässt Frédéric zu dem Schluss kommen, dass er und sein Bruder Jean die verfluchten Nachfahren sind (MC 142).

In einem zweiten Schritt begibt sich Frédéric zusammen mit seinem Bruder auf eine physische Reise nach Dominica, um dort an einer Seance teilzunehmen, von der er sich einen Hinweis auf das notwendige Vorgehen zur Auflösung des Fluches erhofft (MC 186ff.). Er wird zu einem indigenen Bergvolk geführt, „un peuple d’ermites“ (MC 187): „Ils étaient les seuls à pouvoir faire et défaire les tours de vis ds malédictions, quelles qu’elles fussent.“ (MC 187)

Betrachtet man nun diese ersten beiden Versuche, dem Geheimnis der Vergangenheit auf die Spur zu kommen, so lässt sich die Parallele zum Versuch der Etablierung einer identitätsstiftenden Literatur in den Antillen nicht übersehen. Die Traumreise nach Afrika versinnbildlicht die Poetisierung der afrikanischen Wurzeln der karibischen Gemeinschaften im Zuge der *Négritude* und dekonstruiert sie gleichzeitig als Verrat an der Menschlichkeit.

⁷⁹⁹ Vgl. die heute noch gängige Definition: „The name oneirophrenia defines [...] a specific alteration of the proprio- and extero-perceptions which alienates the afflicted individual from its environment. The altered relation to the environment is exclusively due to changes in the field of perception, and is referred to by the patient as changes in his own body or in the outer world or both [...].“ (Meduna 1950, S. 13 (6.2.7)).

Die forcierte Rückwärtsgewandtheit bringt Frédéric nicht die gewünschten Einsichten, sowie auch die *Négritude* letztendlich an ihre sinnbildenden Grenzen stieß, als die Reise zurück nach Afrika nicht mehr poetischer Traum, sondern scheiternde Realität wurde. Die so entstandene Lücke wurde gefüllt von der Vision einer interkaribischen und transkulturellen Identität und Kollektivität, die mit Édouard Glissant als *Antillanité* und mit Daniel Maximin und Vincent Placoly als *Americanité* benannt werden kann.

In *Mémoires d'un chabin* wird dieses Umdenken in der bereits erwähnten Seance explizit angesprochen. Der Magier Magné, der Frédéric hier anleitet, bemerkt zutreffend: „Tu n'as jamais su de quel côté te ranger!“ (MC 200) Er wirft Frédéric vor, seinen Bruder Jean zu Unrecht als Verkörperung des schönen und erstrebenswerten Schwarzseins bewundert zu haben und sorgt deshalb für dessen Tod während des Aufstiegs zu dem Bergvolk:

Ton frère incarnait le mal, le mal que ton ancêtre lui avait donné en héritage [...]. Or, tu l'as toujours vénéré, ce frère. Parce qu'il était beau, fort, et il séduisait. Autrement dit, tu n'as toujours vu de lui que l'habit qu'il portait, et non le reste: l'essentiel. (MC 200, Herv. d. Vf.)

Die Anspielung auch auf Frantz Fanons *Peau noire, masques blancs* ist nicht zu übersehen, wengleich die Maske hier schwarz ist und die darunterliegende Identität nicht weiß, sondern im Sinne der *chabin*-Symbolik transkulturell.

Magné rät Frédéric schießlich eindringlich dazu, jenen Ort aufzusuchen, an dem der Fluch ausgesprochen wurde, „[de] remonter à [s]es racines“ (MC 202), um die Unangemessenheit der Verehrung eines falschen Vorbildes zu überwinden. *Mémoires d'un Chabin* greift damit auch an dieser Stelle in die frankokaribische Kultur- und Literaturgeschichte hinein, indem mit der Forderung Magnés und der anschließenden Afrikareise Frédéric's jene Thematik aufgegriffen wird, die in Romanen wie *Les Derniers rois mages* von Maryse Condé und *Ti-Jean L'Horizon* von Simone Schwarz-Bart bereits erörtert wurde: die Enttäuschung einer nicht realisierbaren Annäherung karibischer Realitäten an afrikanische bzw. afrikanisierte Mythen und Ideale der *Négritude*.

Im Fortgang der Erzählung wird schließlich die für die *Créolité*-Bewegung typische Annahme einer zumindest historiokulturellen Verwandtschaft der einzelnen Mitglieder der karibischen Gemeinschaften aufgegriffen, indem Frédéric in einem weiteren Traum damit konfrontiert wird, dass sein Großvater Pierre Edgar bei den Vorfahren der *béké*-Familie Louiso aufwuchs (MC 209ff.). Durch diese Verwicklungen fühlt sich Frédéric dazu veranlasst, schließlich doch nach Afrika zu reisen, um dort den Fluch seiner Existenz aufzulösen. Auf seiner Reise durchlebt er in einer weiteren Vision die Qualen der deportierten Sklaven (MC 218f.) und dringt somit sowohl in seinem Bewusstsein und als auch seinem Unterbewusstsein immer weiter in die regionale und globale Kolonialgeschichte vor:

[M]a sensibilité n'était plus la même. J'étais devenu un autre, un autre qui? Un autre quoi? Là était la question! [...] Livré à mon nouveau moi, comme si la mer avait eu un pouvoir de transition si fort que rien n'aurait pu l'empêcher de laver dans la mémoire du temps les déboires d'un pauvre chabin. (MC 220)

Die Fähigkeit zu dieser zeitemspannenden Verständnissfähigkeit führt Frédéric immer wieder auf seine Hautfarbe zurück, die ihn als Zwitterwesen auszeichnet. Für ihn steht fest: „[I]l fallait être né ‚chabin‘ pour vivre ce que j’avais vécu.“ (ME 304) Mit Frédéric scheint sich also der Kreis einer „malédiction“ (MC 141) zu schließen, die auf den gescheiterten Versuch einer Harmonisierung europäischer und afrikanischer Wertvorstellungen zurückzuführen ist. Die Liaison des afrikanischen Stammesführers und Verräters an seinesgleichen, Apollinaire, und der marginalisierten französischen Prostituierten, Martha, war nicht für die Dauer ausgelegt. Sie werden getrennt und ihr gemeinsames Kind muss sich nach dem Tod seiner Eltern (MC 209ff.) allein gegen den Fluch behaupten. Dieser Vorfahre Frédéric, ebenfalls ein „chabin“, begründet damit gewissermaßen die Suche der Familie nach einem Weg zur Auflösung des Fluches.

Die in Max Élisées Roman zur Schau gestellte, von Generation zu Generation weitergegebene und von Frédéric schließlich entdeckte und aufgelöste Prädestination der Familie Edgar veranschaulicht nachdrücklich, dass hier immer noch die Vorstellung einer auf rassistischen und rassistischen Differenzierungen beruhenden karibischen Identität persistiert. Obwohl *Mémoires d’un chabin* die Diskurse der *Négritude*, der *Antillanité* und der *Créolité* integriert und teilweise dekonstruiert, gelingt es ihm doch nicht, den vereinfachten *métissage*-Diskurs zu überwinden, der in der Mischidentität des Protagonisten die einzige Möglichkeit zur Ergründung der kolonialen Vergangenheit sieht. Im Gegenteil: Die strukturelle Durchkreuzung der individualisierten Kolonialgeschichte mit den Gegenwart des jungen und des alten Frédéric verstärkt diesen Vorbestimmtheitscharakter.

Anders als in *Biblique des derniers gestes*, *Gélius et son disciple*, *Des Hommes libres* und *Le Partage des ancêtres* erfolgt die (Re)Konstruktion einer individuellen und einer kollektiven Geschichte nicht mehr auf Grundlage einer ambivalenten und/oder partiellen schriftlichen Dokumentation bzw. verlässlicher Augenzeugenschaft und/oder Erinnerung, sondern wird maßgeblich durch die rekurrente Intervention übernatürlicher Kräfte bestimmt, was im Vorwort bereits angekündigt wird: „[C]ertaines inhibitions [relèvent] parfois de l’onirisme ou de la magie“ (MC 11). Offenbar wird diese Mystifizierung als einzige Möglichkeit einer Glaubhaftmachung der Erzählung betrachtet.

Was hierbei jedoch übersehen oder übergangen wurde, ist die Tatsache, dass die im Titel des Romans angelegte literarisch-fiktive Biographiesierung kolonialer Geschichte dies bereits zu leisten vermag. In den Memoiren, die zudem durchgehend von einem autodiegetischen Erzähler vorgestellt werden, wird dem Leser mehr oder weniger überzeugend die Erfüllung des „autobiographischen Paktes“ im Sinne Philippe Lejeunes⁸⁰⁰ suggeriert. Sie wird verstärkt durch eine konservative Kausalitätenchronologie, die trotz des Bemühens um eine zeitunabhängige Erzähllogik an keiner Stelle durchbrochen wird. Sie beginnt mit der Geburt des Protagonisten und dessen Andersartigkeit und endet mit seinem Tod in der Erkenntnis um die Bedeutung seiner Andersartigkeit. In dieser Hinsicht ist

⁸⁰⁰ Vgl. Lejeune 1975 (6.2.3.).

Mémoires d'un chabin als weitere Anwendung eines genealogischen Erzählmodus zu betrachten, der, je nach zeitlichem Standpunkt innerhalb der Erzählung, den Kolonialismus in Retrospektion erinnert oder als Investigation durchlebt und vice versa.

4.2.3.4. Zusammenfassung

Wie die vorgestellten Beispiele zeigen, sind genealogische Gründungserzählungen ganz darauf ausgerichtet, die Relevanz der Vergangenheit für die Gegenwart vor Augen zu führen, indem sie die Grenzen der Historiographie und mögliche Alternativen zur Erforschung der kollektiven und individuellen Vergangenheit aufzeigen. Sie inszenieren gleichermaßen ein oder mehrere „êtres en quête“: „Quête du passé, quête d'identité, quête de l'ailleurs, quête de sens.“⁸⁰¹ Sowohl die retrospektiven Genealogien *Biblique des derniers gestes* und *Gélius et son disciple* als auch die investigativen Erzählungen *Partage des ancêtres* und *Des hommes libres* und die Mischform dieser Modi in *Mémoires d'un chabin* können daher als „roman de fondation“,⁸⁰² als „as-if-testimony“,⁸⁰³ oder besser als *ra-conte fondateur*⁸⁰⁴ betrachtet werden, die eine nicht erzählte Gründungsgeschichte gewissermaßen nachholt.

Mit dem Neologismus *ra-conte fondateur* wird der Fokus gleichermaßen auf die Verortung der karibischen Literaturen in der *conte*-Kultur und das Erzählen in schriftlicher Form gelegt. Der Zusatz *fondateur* wiederum verweist auf die Ersatzfunktion dieser Erzählungen, die trotz der fragmentarischen bzw. verlorenen Geschichte das Werden einer Gemeinschaft kreativ nachvollziehen, begründen und erfahrbar machen. Die *ra-conte fondateur* zeichnet sich folglich durch eine doppelte Funktion aus. Sie versucht einerseits „[de] saisir tout le passé à partir du présent en embrassant une longue durée“⁸⁰⁵ und schreibt andererseits diesen Versuch ins Zentrum einer individuellen Selbstwahrnehmung ein, in der das gegenwärtige *Ich* mit einem vergangenen *Wir* legitimiert wird.⁸⁰⁶ „Ce nous est à la fois unifiant (nous tous), bifide (nous et nous), et multiple (nous sans distinction).“⁸⁰⁷

Die nachträgliche und historiopoetische Erforschung der kolonialen Vergangenheit wird somit nicht als Aufgabe eines einzelnen betrachtet, sondern als gemeinschaftliche Mission, die Ansgar Nünning als „prononciert subjektiv gefärbte[] Sinnstiftungsversuche der Erzählinstanzen“ bezeichnet, die sie „aus der Rückschau versuchen, Ereigniszusammenhänge zu rekonstruieren, Motive der Handelnden zu ergründen und der jeweiligen Geschichte einen

⁸⁰¹ Biondi & Pessini 2004, S. 100 (6.2.6.).

⁸⁰² Rochmann 2008, S. 71 (6.2.6.).

⁸⁰³ Broeck 2005, S. 100 (6.2.6.). Sabine Broeck verwendet diesem Begriff im Zusammenhang mit dem Romanwerk von Toni Morrison.

⁸⁰⁴ Dieser Neologismus ergibt sich aus der Zusammenschau der bereits existierenden Begriffe „mythe fondateur“ (Gründungsmythos im klassischen Sinn nach Fleischmann 2008 (6.2.1.)), „conte fondateur“ (Chamoiseau zitiert nach McCusker 2000 (6.2.6.)), „mythe refondateur“ (nach Relouzat 1998 (6.2.6.)) und „conte-roman“ (Maximilien Laroche zitiert in Chancé 2000 (6.2.6.)).

⁸⁰⁵ Rochmann 2008, S. 74 (6.2.6.).

⁸⁰⁶ Zur Beziehung zwischen „je“ und „nous“ siehe auch Ormerod 1994, S. 193 und Ueckmann 2014, S. 395f. (beide 6.2.6.).

⁸⁰⁷ Glissant 2010, S. 64 (6.1.2.).

Sinn abzugewinnen.“⁸⁰⁸ In besonderer Weise übersetzen die genealogisch-erzählten Romane also Édouard Glissants Vorstellung einer „digenèse“ in historiopoetisches Erzählen, weil sie eine umfangreiche Investigation und/oder Erinnerung an entrückte Vergangenheiten ermöglichen und dem Leser verdeutlichen, wie sehr sie Teil seiner Gegenwart sein können.

4.2.4. Repetitive Konsolidierung imaginerter Vergangenheitserzählungen

Der Begriff des repetitiven Erzählens bedarf keiner umfassenden Erläuterung. Wichtigstes Merkmal ist das in der Bezeichnung bereits angelegte Element der Wiederholung. Sie ist in erster Linie auf struktureller Ebene angelegt, kann sich vereinzelt aber auch auf syntaktischer und lexikalischer sowie inhaltlicher Ebene fortsetzen.

Im Detail können zwei Organisationsformen unterschieden werden. Auf der einen Seite lassen Romane wie Michelle Gargars *Bonjour foulard, Bonjour madras* und Patrick Chamoiseaus *Un Dimanche au cachot* Gegenwart und Vergangenheit in einen Dialog miteinander treten, indem die zeitlich und räumlich voneinander getrennten Ereignisse und Protagonisten durch die strukturelle Gestaltung der Erzählung miteinander in Beziehung gesetzt werden. Damit wird Geschichte nicht länger als eine kontinuierlich fließende Aneinanderreihung von Ereignissen inszeniert, sondern erscheint, im Gegenteil, als sich ausbreitend und damit unvorhersehbar verbindend und differenzierend.

Auf der anderen Seite lassen sich unter dem Begriff des repetitiven Erzählens jene Romankompositionen fassen, die Ereignisse oder Protagonisten durch Inszenierung von Ähnlichkeit und Wiederholbarkeit miteinander in Beziehung setzen. So persistiert in Édouard Glissants Roman *Mahagony* und Raphael Confiants Erzählung *Nègre marron* die mythische Figur des flüchtigen Sklaven als feste Konstante, deren Geschichte in unterschiedlichen Zeiten wiederholt wird. Gegenwart erscheint hier als hypertextuelle Renarration der Vergangenheit.

4.2.4.1. Dialogische Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart in *Bonjour foulard, Bonjour madras* (Gargar) und *Un Dimanche au cachot* (Chamoiseau)

Als erstes Beispiel zur Illustration der repetitiven Erzählkomposition soll Michelle Gargars Roman *Bonjour foulard, Bonjour madras* dienen, der zwei alternierende Handlungsstränge zu einer Geschichte über Verschleppung und Sklaverei verbindet. Auf der einen Seite steht die junge Afrikanerin Mnouma, die zur Hochzeit des transatlantischen Sklavenhandels in die neue Welt entführt und an den Plantagenbesitzer Le Creul verkauft wird. Auf der anderen Seite steht das Mädchen Tinelly, das von dem Ehepaar Françoise und Pierre Braudel aus ihrer Armut ‚gerettet‘, nach Frankreich gebracht und als Sklavin im Haushalt der Braudels gefangen gehalten wird.

⁸⁰⁸ Nünning 2003, S. 259 (6.2.4.).

Die hier etablierte Parallele wird bereits im Romantitel angedeutet. *Bonjour Foulard, Bonjour Madras* ist eine Abwandlung des Liedtitels *Adieu foulard, adieu Madras*. Es handelt sich hierbei um ein traditionelles kreolisches Lied, das den Abschied zwischen einer kreolischen Schönheit und ihrem Geliebten besingt.⁸⁰⁹ Interessant ist die Umkehrung der Grußformel: Während das traditionelle Lied den Abschied besingt, suggeriert der Romantitel ein Kennenlernen bzw. ein Wiedersehen. Doch sowohl Mnouma als auch Tinelly lassen einen Geliebten zurück und ‚begrüßen‘ ein neues Leben als Sklavin, was dem Romantitel einen beinahe zynischen Subtext beimischt. Da jedoch in beiden Fällen die Reise einen Wendepunkt in ihrem Leben markiert, der im Laufe des Romans mit der Herausbildung ihrer kreolischen Identität in Verbindung gebracht wird, erscheint die Wahl des Titels plausibel, zumal am Schluss des Romans ein Tuch im Madrasmuster den einzigen Hinweis auf eine Verwandtschaft von Mnouma und Tinelly darstellt.

Das traditionelle Lied und seine alternierte moderne Romanversion nehmen in ihrem Verhältnis die Struktur des Romans vorweg. Sie entstammen zwei völlig unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Kontexten, die sich durch die Geschichten der zwei Mädchen verbinden. So wie das Lied einen Dialog zwischen der zurückbleibenden Schönheit und dem abreisenden Geliebten darstellt, so wird auch im Roman eine Art Dialog inszeniert, der jedoch nicht auf einem kommunikativen Austausch zwischen den Protagonistinnen beruht, sondern sich durch die alternierende Strukturierung ihrer Geschichten ergibt. Die Erzählung ist in sechs Kapitel unterteilt. Jedem Kapitel ist ein Epigraph vorangestellt, das den jeweiligen Lebensabschnitt der Mädchen vorwegnimmt. Auch hierin wird das Verhältnis zwischen Lied und Roman aufgegriffen, da die Epigraphe ebenfalls auf historische Texte bzw. Ereignisse zurückverweisen und sie mit der nachfolgenden Erzählung in Beziehung setzen.

Dem ersten Kapitel geht das Epigraph „Le départ symbolise dans le rêve, la mort. Sigmund Freud.“ (BFBM 9) voraus. Thematisiert wird hier der Abschied der beiden Protagonistinnen von ihrer alten Welt, wobei sich jedoch Motivation und Information der beiden Mädchen deutlich unterscheiden. Tinelly verlässt freiwillig ihre Heimat:

[...] en partance pour la grande, la lumineuse, la prometteuse, la blanche, la sainte fille de Lutèce, Paris, loin loin, dans le ciel, au pays du roi des avions et de l'empereur de l'argent, dans le berceau soyeux des Droits de l'homme, dans le frou-frou des french-cancan de la liberté-égalité-fraternité. (BFBM 10f.)

Während Tinelly sich auf die Versprechen der Braudels verlässt, wohlwollend ihre Geschenke annimmt und sich ein besseres Leben in Frankreich erhofft, ist Mnoumas Abschied geprägt von Gewalt und Verzweiflung. Sie fürchtet die Europäer und die Zukunft, der sie nun entgegenfährt:

⁸⁰⁹ Der Liedtext variiert je nach Quelle. Die offizielle Webseite der Tourismusbehörde von Martinique führt sowohl die martinikanische als auch die guadeloupeanische und die guyanesische Version an.

Une fois posée sur le grand bateau, les jambes flageolantes, elle ouvrit grand les yeux, pour la dernière fois, sur sa vraie vie, pour la première fois, sur son nouveau monde. Sa prison. [...] Alors, elle eu vraiment, vraiment peur et, un hurlement d'horreur s'échappa de sa gorge. Son jeune cerveau avait décelé la réalité de la situation: plus rien ne sera plus jamais comme avant. Plus jamais, ils ne seront près, les uns des autres. Elle avait changé de monde. Elle passera le reste du temps à venir de sa génération future, à vaciller, sous l'effet d'une houle inconnue que, jamais, elle ne maîtrisera. Elle sera toujours membre d'une colonne, égaillée dans l'immensité obscure et funèbre du nouveau continent. (BFBM 72f.)

In ihren neuen Welten angekommen, müssen Mnouna und Tinelly nun ihren Platz in der Gemeinschaft annehmen und sich anpassen: „Elle s'assimila. Pour les siècles des siècles.“ (BFBM 119). Vor diesem Hintergrund erscheint das einleitende Zitat des zweiten Kapitels beinahe zynisch: „J'étais enclin à toutes sortes d'émerveillements. Ma sensibilité d'écorché vif me donnait de tous les aspects de la vie en société une perception émerveillée....“ (BFBM 59). Sowohl Tinelly als auch Mnouma verlieren ein Stück ihrer Identität und werden in ihrer Menschlichkeit reduziert. Als besonderes Zeichen ihrer Dehumanisierung werden beide Mädchen umbenannt:

On la prénomma Éjali. Mnouma n'existait plus. (BFBM 111);

Tinelly n'existe plus, depuis ce voyage en avion vers l'enfer. Elle était restée plantée dans la boue des rizières, où jamais elle ne prendrait racine. Alors que, dans cet appartement, se traînait, au ras du sol, l'enveloppe vide de Mariette, sans âme, sans dignité, sans possibilités de refus, sans racine.“ (BFBM 141)

Während Tinelly immer noch auf die Erfüllung ihrer Träume hofft, ist Mnouma schmerzlich bewusst, „[qu'e]lle était devenue une personne qui ne serait plus jamais personne. Un corps qui ne serait plus le sien. [...] Une éternelle *malérèz*. Une esclave.“ (BFBM 109) In gewisser Weise erkennt sie dies stellvertretend auch für Tinelly, das jedenfalls suggeriert die hier schon stark zu spürende Parallelität der beiden Leben. Verstärkt wird diese Ahnung durch die Anspielungen und Vorwegnahmen Mnoumas in Bezug auf die Zeit der Sklaverei und der durch sie bedingten generationenlangen Traumatisierung karibischer Gemeinschaften:

Désormais, elle était rangée, casée, répertoriée, dans l'antichambre couverte de sueur du méat ‚melting-potique‘, réservée aux mères porteuses désignées d'un nouveau peuple sans racine, sans regret, sans pardon, sans nom, celui du Nouveau Monde. Dans l'atelier infâme d'un forgeron sans âme, elle était devenue l'une des roues dentées de la puissante chaîne tourbillonnante de toutes les Amériques, du grand monde des puissants. (BFBM 57f.)

Mnouma scheint in der Zeit nach vorn blicken zu können und dort Tinelly zu erkennen, die als eine der „prisonniers de l'Histoire“ (BFBM 36) Jahrhunderte später noch immer die gleiche Abwertung erdulden muss, im Namen des Fortschritts einer dominierenden Nation:

Nous ne pouvons pas nous passer de toi. Tu es notre drogue. Pour les siècles des siècles. Notre modèle. Notre paradigme. Notre espérance d'être reconnus par la foule humanitaire, si elle a un jour le temps, de jeter un œil, vers notre campement. Vers notre brouillard, notre nuit. (BFBM 44)

Weder für die eine, noch für die andere besteht eine Möglichkeit zur Flucht vor der Willkür ihrer Besitzer. Im Haus des Plantagenbesitzers Le Creul bekommt Mnouma die Aufgabe, als lebende Puppe für die Tochter des Hauses zu fungieren (BFBM 96). Im Haushalt der Braudel wiederfährt Tinelly das gleiche Schicksal in verschärfter Form: Neben ihren Aufgaben im Haushalt wird sie gezwungen, den Männern der Familie als sexuelle Spielgefährtin zu dienen (BFBM 131, 139, 151); ein Leid, das auch Mnouma mit zunehmender körperlicher Reife erdulden muss (BFBM 130). Als Folge dieser sexuellen Misshandlung werden beide Mädchen schwanger: „La vieille lui avait annoncé l'arrivée d'un nouvel esclave sur cette terre maudite. [...] Elle allait engendrer une descendance d'esclave!“ (BFBM 149f.). Auch hier trifft das Zitat, das einem Abschnitt Mnoumas entnommen ist, auf Tinelly zu (BFBM 173): Beide mittlerweile jungen Frauen bringen Töchter zur Welt, denen ihre schwarze wie weiße Genetik anzusehen ist, Rosalie und Soleil, und denen trotz ihrer „zivilisierten“ Abstammung ein Leben im Dienst eines Maître bevorsteht.

Mit den Geburten ihrer Töchter beginnt für beide Frauen ein neuer Lebensabschnitt, der tiefgreifende Veränderungen im Machtgefüge mit sich bringt. Um ihrer Tochter Soleil ein Leben ohne Unterdrückung und Sklaverei zu ermöglichen, unternimmt Tinellys erste Fluchtversuche, indem sie Hilferufe in Form kleiner Briefchen aus dem Fenster der Toilette wirft, in der sie jede Nacht angekettet wird (BFBM 200, 203). Mnouma wird von Maître Léons Frau in dessen Abwesenheit gefoltert und verkauft, ebenso ihre Tochter Rosalie (BFBM 173). Nach seiner Rückkehr gelingt es Léon jedoch, Mnouma wiederzufinden (BFBM 190), Rosalie aber bleibt verschwunden. Sie taucht zu einem späteren Zeitpunkt als Maîtresse ihre Halbbruders, Amédée, dem legitimen Sohn von Léon, wieder auf. Aus dieser Verbindung geht ein Kind hervor, das wie seine Großmutter den Namen Mnouma erhält (BFBM 221). Um den Inzest zu rächen, erschlägt Rosalie Maître Léon und Amédée: „Je me vengerai! Ma descendance aura l'éternité pour pardonner.“ (BFBM 222f.). Ihre Mutter Mnouma nimmt die Schuld dieses Verbrechens auf sich und wird entsprechend der kolonialen Gesetzgebung hingerichtet: „Elle avoua tout ce qu'on voulait. Mentit pour sauver ses enfants. [...] Élal fut condamnée à être rouée vive, étranglée, écartelée, décapité puis, brûlée, enfin.“ (BFBM 226)

Dieser Mord und der anschließende Opfersuizid nehmen wieder einmal die Geschichte Tinellys vorweg, denn auch Tinelly, deren Hilferufe nicht beachtet wurden, tötet ihren Maître und seine Familie sowie anschließend sich selbst, um das Leben ihrer Tochter zu schützen: „Ils ne fouetteront pas mon bébé, ils ne me fouetteront plus. Je sauve mon bébé, c'est une fille, elle s'appelle Soleil. Moi, je suis un zombi, maintenant, pour veiller sur mon bébé. Amenez-la chez ma maman, s'il vous plaît! Tinelly“ (BFBM 223ff.) Die beiden Frauen Mnouma und Tinelly sind im Leben und Tod und darüber hinaus miteinander verbunden, denn die von Tinelly oft angerufene furchtlose Vorfahrin wird am Ende als Rosalie identifiziert: „Sa glorieuse ancêtre a dû, elle aussi, avoir l'air hagard en débarquant de ce bateau qui l'amenait sur cette île inconnue, après l'exécution de sa parente.“ (BFBM 90)

Das repetitiv-alternierende Oszillieren zwischen den Welten und Räumen sowie deren Verknüpfung am Ende zu einer archipelischen Geschichte ridiculisiert die offizielle Geschichtsschreibung, indem zwei individuelle und imaginierte Erinnerungsgeschichten vor

Augen führen, wie koloniale und hegemoniale Systeme unterlaufen werden können. Der Epigraph zum Epilog –

L’esclave qui s’enfuit se soustrait à une condition inique, injustifiable sous quelque rapport que ce soit, et lorsqu’il se défend contre ceux qui veulent le remettre sous le joug, il faut une chose louable, il défend la dignité humaine attaquée en sa personne. Le code de l’esclavage peut le condamner, le code de l’éternelle justice l’absoluit. Victor Schœlcher. (BFBM 215) –

nimmt vorweg, was auch für die beiden Frauen festzuhalten ist: „Une esclave qui a le courage de provoquer la mort, est une esclave libérée, car, sa vie lui appartient, désormais.“ (BFBM 42)

Damit wird *Bonjour foulard, Bonjour madras* aufgrund der alternierenden Struktur, durch die sich Vergangenheit und Gegenwart einander kontinuierlich annähern, zur kollektiven Widerstandserinnerung. Die Projektion historischer Gewissheiten in die Gegenwart in Form individueller Schicksale, die als unlogische Kausalitäten über Generationen hinweg miteinander verknüpft sind, provoziert beim (antillanischen) Leser ein Gefühl der unvorhersehbaren Interdependenz zwischen Zeiten und Räumen, die keinem chronologischen Ordnungsprinzip folgt.

Die Verbundenheit zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird auch in Patrick Chamoiseaus Roman *Un Dimanche au cachot* thematisiert, favorisiert jedoch einen anderen narratologischen Schwerpunkt. Auch bei Chamoiseau stehen zwei weibliche Protagonistinnen miteinander in Kontakt. Auf der einen Seite die Sklavin L’Oubliée, auf der anderen Seite das traumatisierte Mädchen Caroline. Ihre Geschichten treffen sich an einem Ort, dessen Enge und Dunkelheit das Trauma kolonialherrschaftlicher Machtausübung versymbolisiert und doch einen Raum für Imagination und Flucht vor der traumatischen Lebensrealität der Protagonistinnen darstellt: der Cachot, das koloniale Verlies. Während jedoch in Michelle Gargars *Bonjour foulard, Bonjour madras* durch alternierende Erzählkomposition und Austauschbarkeit der Inhalte auf Grundlage symbolischer Identität vor allem die Unzeitlichkeit kolonialer Geschichte vor Augen geführt wird, so konzentriert sich Chamoiseaus Roman vor allem auf die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die eine solche Verknüpfung im historiopoetischen Schreiben mit sich bringt.

Wie für Patrick Chamoiseau typisch, schreibt sich auch in *Un Dimanche au cachot* ein Alter Ego des Autors in den Roman ein und übernimmt die Funktion des Vermittlers zwischen den räumlich, zeitlich und modal getrennten Welten. Er tritt in Form eines Sozialarbeiters auf, der das Mädchen Caroline dazu bewegen soll, den Cachot zu verlassen. Um sie für sich zu gewinnen, erfindet er die Geschichte der Sklavin L’Oubliée, die sich wie das junge Mädchen einst in diesem Verlies aufhielt, und lässt dabei die Grenzen zwischen den Realitäten der Protagonisten und der des Lesers verschwimmen.

Die Enge und Dunkelheit des Cachot spiegelt die Leidensgeschichte von Caroline wieder: „Sa blessure a rejoint les blessures du cachot et elle y est prise comme dans les soies vis-

queuses d'une toile d'araignée." (DC 131) Doch anstatt dem Cachot mit Wut oder Angst zu begegnen, nimmt sie den Ort mit seinen Geschichten in sich auf und findet in dieser Verbindung ihre Beruhigung „[O]n la perçoit sereine, [...] comme cette ruine qui procurait un bénéfice immense" (DC 30), stellt der Sozialarbeiter Sylvain fest, der den Erzähler zu Hilfe ruft, um Caroline aus dem Cachot zu holen, denn sie weigert sich beharrlich, diesen Ort zu verlassen. Bei seinem Eintreffen muss der Erzähler gleichfalls eingestehen, „[qu'e]lle n'était bien que là-dedans. Elle y trouvait un apaisement que rien d'autre ne pouvait lui donner. [...] [I]l émanait d'elle une sérénité tellement incroyable dans un pareil endroit que je crus me trouver au-devant d'un prodige." (DC 36f.)

Für den Erzähler ist dies zunächst völlig unverständlich, da „ce cloaque" (DC 38) auf ihn beengend und beängstigend wirkt. Er erkennt Spinnenweben, Kratzspuren und Überreste von einem verrosteten Gegenstand (DC 39), findet keinen Platz, um sich hinzusetzen und kann auch das Mädchen nicht so richtig erkennen. In seiner Erklärung zum Cachot sieht er nur das Negative dieses historischen Ortes, der trotz bedeutender politischer Umbrüche nichts von seinem Schrecken eingebüßt hat, „[p]eut-être parce qu'il [] concentre [] ce qu'il y a de plus virulent dans le principe esclavagiste." (DC 42)

Doch schon bei dieser ersten Begegnung mit dem Cachot hat er eine Vorahnung auf die Entwicklung, die er im Kontakt mit dem Bauwerk und mit seinen Insassinnen durchlaufen wird: „Cette ruine m'enlevait à la réalité." (DC 38) Er spürt die gleichzeitige Präsenz von Vergangenheit und Gegenwart an diesem Ort und fürchtet sich vor der *malédiction*, die sich durch den Kontakt mit diesem Mahnmal einstellen wird: „Je n'aime pas toucher à ces objets anciens, surtout à ceux qui gisent dans des terres sans mémoires. À leur contact, ma conscience s'émiette entre l'immédiat et le passé, et ne relie plus rien." (DC 40) Doch je länger er sich in dem Cachot aufhält, desto mehr wird er von diesem Ort vereinnahmt: „Ce cachot nous mâchouillait lentement: Nous diluait, et nous réunissait dans une gémellité mortifère...Nous ne pourrions jamais plus en sortir..." (DC 44).

Die in dem Wort „gémellité" angezeigte enge Verbindung zwischen dem Erzähler und Caroline dient in der Folge dazu, die vom Erzähler imaginierte Geschichte von L'Oubliée, einer Sklavin, die Jahrhunderte zuvor im Cachot eingesperrt wurde, mit Caroline zu teilen, um ihr die Bedeutung des Ortes, an dem sie sich so wohl fühlt, aufzuzeigen. Doch Caroline „ignorait la nature de cet abri de pierres" (DC 38). Sie findet dort in einer Art „renaissance" (DC 40) zu sich selbst:

Elle n'existe pas pour elle-même, ou alors elle existe sans pouvoir donner à cette sensation douloureuse la moindre signification. C'est pourquoi elle se sent si à l'aise dans ce cachot, qui annule tout et qui, dans cette annulation même, l'apaise, l'installe peut-être dans une cohérence... (DC 131)

Durch die Erzählung des Sozialarbeiters inspiriert, erspürt Caroline mehr und mehr die Präsenz von L'Oubliée im Cachot, und beginnt sich mit ihr zu identifizieren, denn auch sie gehört Jahrhunderte später zu den Vergessenen; als sie verschwand, fiel das zunächst niemandem auf (DC 35). Der Traum wird zum Ort ihrer Begegnung (DC 43ff.); der Schrei wird

zur gemeinsamen Sprache, in der sie ihren Schmerz ausdrücken können: „Caroline criait, comme L’Oubliée se découvrant dans le cachot.“ (DC 88) Ihre Gesten gleichen sich an:

Tandis que j’imaginai L’Oubliée, terrifiée dans l’obscur où guettait la bête-longue, je pris conscience que Caroline était dans une position identique, comme si, dès mon entrée dans cette ruine, elle se trouvait déjà en face du prédateur. Dès lors, impossible de décrire L’Oubliée: elle était devant moi, dans le corps obscurci de l’enfant. (DC 127)

Der Cachot und seine drei Insassinnen rücken enger aneinander, sodass der Erzähler beinahe dem Wahnsinn zu verfallen droht (DC 88f.). Für ihn beginnen sich die Figuren in einer „concassage des temps“ (DC 29) mehr und mehr zu überlagern: „Je m’efforçais pour que l’Oubliée et Caroline ne se confondent pas.“ (DC 108) Er zeigt sich zunehmend verunsichert über seine Wahrnehmung und seine Imagination und muss schließlich feststellen: „Maintenant, dans ma tête toumentée, Caroline n’était pas plus vraie que l’Oubliée.“ (DC 110) Zu gleicher Zeit werden sich auch die Frauen der Präsenz der jeweils anderen gewahr und beginnen, den Cachot und ihre aktuelle Situation nicht mehr als ein endgültiges Schicksal zu betrachten, sondern sich als Teil einer Geschichte wahrzunehmen, die sich in den Mauern des Cachot verbirgt.

Damit avanciert der Cachot zu jenem *Pierre-Monde*, der bereits in zwei anderen Texten von Patrick Chamoiseau metaphorisch aufgeladen wurde: In *L’Esclave vieil homme et le molosse* dient er als überdauernder Träger der karibischen Gemeinschaftsgeschichte (EHV 126ff.) und in *Écrire en pays dominé* wird er „[une] Unité troublée d’unicité“⁸¹⁰ bezeichnet. Der Erbauer des Cachot hatte diese Funktion in ihm angelegt, denn „il y la pierre, la pierre des pierres, celle qui dit tout sans rien donner et qui tient tout du plus profond“ (DC 97). Aus dem Cachot wird ein „cachot-monde“.⁸¹¹

Die starke metanarrative und interdiskursive Durchdringung des Romans ist Zeugnis der Schwierigkeiten, die historiopoetische Imagination und Narrativierung bereiten können. Selbst die Wahl der literarischen Form bedarf einer Erklärung: „Il me faut en faire un roman. Seul le roman peut tenter de comprendre, c’est-à-dire d’envisager en ombres et en lumières.“ (DC 341) Der Roman scheint dem Erzähler das einzig geeignete Medium „pour nommer et construire dans l’estime la mémoire qui nous manque.“ (DC 344), da gerade seine Form es erlaube, unerzählte und unerzählbare Geschichte(n) zu versprachlichen und damit in den *imaginaire* der Region einzuschreiben. Insbesondere im Kontrast zur Obskürität des Cachot erscheint die illuminierende ästhetische Auseinandersetzung mit einem Stück einer traumatischen und verdrängten Episode der kolonialen Vergangenheit zwingend.

Schon mit dem ersten Betreten des Cachots findet sich der Erzähler mit einem logischen Paradox konfrontiert, das er bis zum Ende nicht vollständig aufzulösen vermag. An diesem Ort begegnen ihm Aimé Césaire, Frantz Fanon, Saint-John Perse und andere wegweisende

⁸¹⁰ Chamoiseau 1997, S. 313 (6.1.2.).

⁸¹¹ Hiromatsu 2009, S. 155 (6.2.6.).

Autoren der karibischen Literaturen. Das Erscheinen dieser Intertexte in Form ihrer Autoren steht sinnbildlich für die im Roman vorgeführte Zusammenarbeit des Erzählers mit dem ihm innewohnenden Schriftsteller, Leser und Sozialarbeiter. Nach und nach erscheinen diese Persönlichkeiten und versuchen den Verlauf der Geschichte von *L'Oubliée* zu beeinflussen oder gar völlig anders zu gestalten. Der „écrivain“ und der „lecteur“ sind als die wichtigsten Gestalter von Literatur vordergründig präsent. Sie nehmen sowohl Einfluss auf die Erzählung von *L'Oubliée* als auch jene von *Caroline* (z.B. DC 144, 189, 193, 269).

Der „écrivain“ taucht als erster auf. Sein Erscheinen kommentiert der Erzähler⁸¹² – der sich gar nicht als Schriftsteller betrachtet und gleichzeitig aber erneut Hinweise auf eine Identität mit dem Autor Patrick Chamoiseau aufweist⁸¹³ – wie folgt: „[Il] me hantait de son goût des histoires et de la narration“ (DC 108f.) Der „écrivain“ vertritt die Position, dass auch imaginierte Vergangenheit als wahr und damit Orientierung gebend betrachtet werden muss, da sie sich aus dem kollektiven wie individuellen Gedächtnis einer Gemeinschaft speist, deren Geschichte in der Gegenwart nachwirkt:

[Il] élevait cette mémoire impossible au rang de témoignage. Dans un témoignage, la fiction apparaît moins fictive tout en l'étant autant. Le témoin donne sa chair à cette fiction qui lui provient d'une expérience directe. Il valide cette fiction par l'impact d'une *présence*. (DC 109).

Der „lecteur“ hingegen vertritt die Ansicht, dass Literatur stets ein Produkt ihrer Interdiskurse sei und besteht darauf, aufgrund seiner Kenntnis zahlreicher Romane über die Wahrscheinlichkeit der erzählten Geschichte urteilen zu können: „Ce parasite vivote en moi comme l'éducateur ou l'écrivain. Il a tout lu ou presque, tout et n'importe quoi, et ce qu'il n'a pas lu il l'a sans doute humé.“ (DC 144) Für den Erzähler ist das Intervenieren des „lecteur“ ebenso unangenehm wie das des „écrivain“. Vermehrt führt der „lecteur“ Aimé Césaire, Édouard Glissant, William Faulkner und Saint-John Perse als Inspirationsquellen an und vergleicht den neuen Text mit diesen alten, ohne das Werk des Erzählers als selbständig zu betrachten. In der erneuten Erwähnung dieser Vorbild-Autoren jedoch wird die ambivalente Beziehung des Erzählers zu seinen (unter)bewussten Persönlichkeiten in die Nähe einer multiplen dissoziativen Identitätsstörung gerückt, die sich als Repetition gleicher und dennoch alternierender Geschichten darstellt, zwischen denen sich der Erzähler kaum entscheiden kann.

⁸¹² In Abgrenzung zum „écrivain“, „lecteur“ und „éducateur“ nennt Isao Hiromatsu den Erzähler „Je totalitaire“ (Hiromatsu 2009, S. 148 (6.2.6.)), was jedoch meines Erachtens der gänzlich antitotalitären Intention der Erzählung zuwider läuft.

⁸¹³ Vgl. z.B.: „J'assume du mieux possible cette espèce d'„écrivain“ que l'on fait de moi. Tel lecteur me sacre gardien de nos mémoires. Telle lectrice s'agenouille (sans me voir) devant le dieu Goncourt qui m'aurait sanctifié et gommé ma personne. Telle autre m'intronise nostalgique de nos belles traditions. Un club du troisième âge me nomme sergent d'honneur des vieilles oralités. Une triade militante me décrète fantassin de langues créoles. Dans deux ou trois salons, je suis ou bien l'ayatollah ou bien le pape d'un coffre-fort identitaire où chacun entrepasse des problèmes...“ (DC 23)

Der in *Un Dimanche au cachot* vorgeführte Streit zwischen den Persönlichkeiten ist vor diesem Hintergrund Ausdruck der alternierenden Kräfte, die den kreativen Schreibakt begleiten und ihn zuweilen als obsessiv oder manisch charakterisieren können. In der Auseinandersetzung der Erzählers mit dem „écrivain“ und dem „lecteur“ wird deutlich, dass Literatur das Erzählen des Undenkbaren und Unlogischen erlaubt, sofern Autor, Erzähler und Leser darauf gefasst sind, auf paradoxe Art und Weise Wahrheiten zu erschaffen, die das historische Trauma in die Gegenwart fortsetzen und dort wirken lassen.

Durch die so erzeugte personelle, räumliche und zeitliche Ungebundenheit historischen „Wissens“ ergibt sich für *Un Dimanche au cachot* eine zweite Ebene der repetitiven Alternanz: Geschichten, die niedergeschrieben werden, sind numehr nur als Versionen – oder mit den Worten Frank Ankersmits als Interpretationen⁸¹⁴ – des Geschehenen zu verstehen, nicht als Referenz auf eine reale, aber unerreichbare Vergangenheit. Für den Erzähler, so macht er dem „écrivain“ und dem „lecteur“ gegenüber deutlich, ist ein großer Teil der kolonialen Geschichte nicht mehr zu rekonstruieren: „[L]a ‚vérité‘ de l’esclavage américain était perdue à jamais pour le monde“ (DC 109). Und auch durch literarisches Schaffen könne keine nachträgliche Zeugenschaft hergestellt werden, weil eine fiktive Konstruktion, sei sie historiographische oder historiopoetisch, nicht nachträglich Erinnerung schafft, sondern lediglich die Unmöglichkeit des Erinnerns vor Augen führen kann: „L’écrivain [...] cherche toujours une ‚vérité‘ de l’esclavage alors que ce cachot nous démontre, nous hurle, qu’on ne peut qu’en jauger l’inconnu.“ (DC 293) Die Unvereinbarkeit von Geschichte und Erinnerung, von Wissen und Vergessen sowie von Autorität der Autors und Autonomie des Lesers wird weder dekonstruiert noch negiert, sondern explizit zur Schau gestellt.

Vor diesem Hintergrund thematisieren die zahlreichen Streitgespräche zwischen dem Erzähler und seinen literarischen Persönlichkeiten (z.B. DC 108f., 199, 215) immer wieder die Verlässlichkeit und Plausibilität der erzählten Geschichte:

La scène est illogique, me soutient le lecteur. Je m’en moque, mais l’écrivain insiste pour qu’elle demeure gravée dans la mémoire du Maître. Il en fait une scène clé de la transformation de ce planteur qui vit la fin de l’esclavage. Le lecteur soliloque pour comprendre. Cette scène de retour le choque et le dérouté. Elle introduit une dimension qu’il ne peut pas comprendre. Il le confronte à l’impossible...(DC 292f.)

Der Konflikt zwischen den vier Parteien⁸¹⁵ rückt mehr und mehr in den Vordergrund und es entstehen zahllose „variantes oiseuses“ (DC 296), die jedoch deutlich machen, wie sehr die Unerzählbarkeit der kolonialen Vergangenheit in der Literatur wirkt: „[D]ans l’Écrire comme dans la chose vivante, achever ou conclure, comme comprendre ou connaître, c’est refuser

⁸¹⁴ Vgl. Ankersmit 1994, S. 33 (6.2.2.).

⁸¹⁵ Als letztes meldet sich der „éducateur“ zu Wort und erinnert die Streitenden daran, dass es sich bei der Erzählung über *L’Oubliée* um den Versuch des Erzählers handelt, das kleine Mädchen Caroline aus der Ruine des Cachot zu locken. Er vertritt damit die Position, dass Erzählen und Schreiben stets zielgerichtet sei und einem (pädagogischen) Zweck diene (DC 128, 130-134).

un nouveau pas et renoncer à la beauté.“ (DC 348) Der ursprüngliche Auftrag des Erzählers, eine Geschichte zu schreiben, wird negiert, indem aus der Auseinandersetzung mit den multiplen Versionen historiopoetischen Schreibens die Erkenntnis hervorgeht, dass nur eine unfixierte, variable Unbestimmtheit die (historische) Wahrnehmung verändern kann:

[...] l'incertain l'impossible l'improbable, seules dynamiques amies de la littérature... Il oblige celui qui lit à ne croire à aucun moment à la véracité de ce qu'il lit. Et il essaye de l'emporter dans cette lucidité même, de l'amener à l'aventure en toute lucidité... (DC 270)

Das anfängliche Paradox eines Erzählers, der im Konflikt mit seinem eigenen „écrivain“ und „lecteur“ steht, findet in der Verwandlung des Erzählers zum *Guerrier* (DC 326) eine Auflösung, weil numehr die dissoziierten Persönlichkeiten zu einer neuen Form des Geschichtensammlers und -darstellers verschmelzen. In dieser metapoetologischen Versöhnung von „écrivain“, „lecteur“ und „éducateur“ (DC 333) schwingt die Schlussfolgerung mit, dass es nicht die Aufgabe des Schreibenden ist, die Wahrheit oder die Unwahrheit zu sagen, sondern dass sein Ziel sein muss, eine Geschichte zu erzählen, die bereichert und (historisches) Verstehen erleichtert:

Et cette lumière narrative, cette lumière affective – car raconter, c'est aimer, raconter c'est donner – avait tout éclairé au plus éperdu d'elle. Raconter c'est éclairer. Tu as de nouveau éclairé le monde. Tu lui as donné une forme, peu importe laquelle, un sens, peu importe lequel, un vent qui fait bouger les feuilles, les amène au désir et qui s'en va en indiquant... (DC 331)

Die Verwandlung des Erzählers in *Un dimanche au cachot* zum *Guerrier de l'imaginaire* spürt der Verwandlung des Erzählers in *Écrire en pays dominé* nach:

[J]e devenais Guerrier, avec ce que ce mot charge de concorde pacifique entre les impossibles, de gestes résolus et d'interrogation, de rires qui doutent et d'ironie rituelle, d'ossature et de fluidités, de lucidités et de croyances, d'un vouloir de chair tendre contre le formol des momies satisfaites. Guerrier de l'imaginaire. (DC 302)

Metanarrativität und Interdiskursivität vermischen sich und lassen das Gesamtwerk Chamoiseaus als rhizomatisches Geschichtengeflecht erscheinen, dessen Elemente stets in Beziehung zueinander stehen, einander bedingen und erklären. Die Bedeutung des *imaginaire* für die Gemeinschaft wird damit im Schreiben Chamoiseaus nicht nur benannt und verteidigt, sondern auf vielfache Weise erzählt und illustriert. Durch dieses transtextuelle Erzählverfahren wird es möglich, eine Verbindung zwischen realer und imaginärer Welt zu errichten, zu erhalten, zu hinterfragen und zu verändern: „Avec l'imaginaire, nous voyons le réel, nous le comprenons, nous en évaluons les plis et les inconnaissables“ (DC 304). Der Schreibprozess wird zunehmend zum Erlebensprozess dekonstruiert:

J'avais seulement incarné dans ce cachot la douloureuse liberté que L'Oubliée était forcé de s'inventer. Sechou, le Maître, L'Oubliée, le visiteur, le lecteur, l'écrivain, l'éducateur, je les avais laissés me traverser en plusieurs mailles avec l'aide de mon spectre Guerrier. (DC 346)

Der repetitiv-alternierende Charakter von *Un Dimanche au cachot* generiert sich also nicht nur auf Grundlage der intertemporalen Verbundenheit zwischen den Protagonistinnen L'Oubliée und Caroline, sondern manifestiert sich vor allem in den expliziten, metanarratologischen und interdiskursiven Auseinandersetzungen mit Schreibprozessen und Leserbeteiligung sowie deren Interdependenz, die ermöglichen sollen, historischen Sinn zu generieren und zielgerichtet einzusetzen. Die Streitgespräche und die Unmöglichkeit eines Konsens zeigen auf, welche unterschiedlichen Lesarten von Geschichte existieren können und wie wenig ein einzelner Schreibender, sei er Historiker oder Schriftsteller, in der Lage ist, sie zu harmonisieren oder gar zu einem kohärenten Ganzen zu verschmelzen. Was ihm bleibt, wurde in *Un Dimanche au cachot* bis zur beinahe Autodestruktion vorgeführt. Der Geschichtschreiber muss, um authentisch und glaubwürdig zu bleiben, die Inkongruenzen seiner historiopoetischen Entscheidungs- und Produktionsprozesse offenlegen, wodurch er eine zentrale Forderung der narrativistischen Geschichtstheorie erfüllt.

4.2.4.2. Gegenwart als hypertextuelle Renarration der Vergangenheit in *Mahagony* (Glissant) und *Nègre marron* (Confiant)

Wie bei Michelle Gargar und Patrick Chamoiseau steht auch in Édouard Glissants Roman *Mahagony* und Raphaël Confiants Erzählung *Nègre marron* die Überzeitlichkeit der erzählten Geschichte im Vordergrund. Im Gegensatz zur alternierenden Struktur der beiden Romane von Gargar und Chamoiseau jedoch, zeichnen sich *Mahagony* und *Nègre marron* durch eine zyklische Erzählkomposition aus. Zentrale Figur in beiden Romanen ist der flüchtige Sklave bzw. sind dessen modernisierte Derivate. Obwohl die Protagonisten der einzelnen Kapitel in beiden Romanen zeitlich deutlich voneinander getrennt sind, stehen sie doch in sehr enger, wenn nicht gar genealogischer oder inkarnatorischer Verbindung zueinander.

So bilden in *Mahagony* die Geschichten des Sklaven Gani, des Plantagenvorstehers Maho und des Delinquenten Mani den Kern der Erzählung. Ihre Verwandtschaft beruht auf ihrem Bezug zum Romantitel gebenden Mahagonibaum, „mahogani“ im Französischen, der das Silbenmaterial für ihre Namen bereitstellt:⁸¹⁶ Gani, „comme la fin de toute parole de toute végétation“ (Mah 39), Maho „comme une bonne corde-mahaut pour attacher ensemble les fils de la fatalité“ (Mah 111) und Mani, „qui est au début tout comme à la fin du mahogani“ (Mah 173). Es ergibt sich also [Ma(ho Ga)ni]: „Le mahogani relie par contiguïté Maho et Gani et par contraction Mani“.⁸¹⁷

⁸¹⁶ Vgl. Blümig 2004, S. 155 (6.2.6.).

⁸¹⁷ Crosta 1991, S. 159, 164 (6.2.6.).

Darüber hinaus jedoch, so erklärt Glissant in einem Interview, stelle der Titel *Mahagony* nicht einfach nur eine Abwandlung von der Bezeichnung des Baumes dar, sondern sei durch Homophonie mit „ma agonie“ gleichzeitig ein Hinweis auf die in den Geschichten der Protagonisten wiederholte Metaphorik des erfolglosen Widerstands, der für sie stets tödlich endet.⁸¹⁸ Ihre Geschichten beschränken sich örtlich auf ein kleines Gebiet am Case l'Étang und sind zeitlich in den Jahren 1831,⁸¹⁹ 1936 und 1978 situiert, womit Glissant auf die wichtigsten Etappen der „domestiquage de l'écriture“ Bezug nimmt. Er präzisiert, dass die jeweiligen Episoden „[sont] racontée[s] d'une manière adéquate“,⁸²⁰ d.h. in Anerkennung des zeitlich korrespondierenden Status der Entwicklung einer mündlicher Erzähltradition hin zu einer (literarischen) Schriftsprache.

In Raphaël Confiant's Roman *Nègre marron* lässt sich äquivalent über die Namen der Protagonisten eine Verwandtschaft herstellen – Salomon, Samuel, Samson, Siméon und schließlich Simao⁸²¹ –, die im Wesentlichen auf den assonativen Gleichklang der Vornamen zurückzuführen ist, aber auch dadurch begründet wird, dass alle Namen biblischen Ursprungs sind und dort auf Personen verweisen, die sich durch Kraft, Weisheit und Macht auszeichnen. Ihre Geschichten sind in den Jahren 1687, 1792, 1841, 1936 und 1978 situiert. Auffällig ist hier die beinahe exakte Entsprechung der letzten Datierungen Confiant's mit denen Glissant's: 1832/1841, 1936/1936 und 1978/1978. Es besteht schon auf dieser sehr oberflächlichen Ebene eine frappierende Parallele, die sich auch auf anderen, tieferliegenden und komplexeren strukturellen und transtextuellen Ebenen fortsetzt.

Die repetitive Struktur in *Mahagony* lässt sich zum einen anhand der Wiederholung einer Erzählung von Flucht und Scheitern der Protagonisten Gani, Maho und Mani, und zum anderen an der beinahe zyklischen Wiederkehr des metanarrativ kommentieren Erzählers festmachen. Die Geschichte Ganis beginnt mit dessen Geburt und endet mit seinem Tod im Alter von nur 16 („douze-quatre“, Mah 70) Jahren. Die Erzählung seines Lebens ist jedoch nicht kohärent, sondern muss vom Leser aus vielen kleineren Stücken und Episoden zusammengesetzt werden. Die beteiligten Erzähler sind „Celui qui sert de mari“, Eudoxie, Hégésippe, Lanoué und Mathieu Béluse, wobei „Celui qui sert de mari“, Eudoxie und Hégésippe Augenzeugen des Geschehens sind, Lanoué als *conteur* zum Bewahren der Geschichte beiträgt und Mathieu Béluse sie zum Teil anhand der *contes* rekonstruiert und den fehlenden Rest imaginiert. Die so erzeugte stark fragmentierte und in großen Teilen rekonstruierte und imaginierte Geschichte Ganis entspricht damit der 1831 noch dominierenden mündlichen Erzähltradition. Die Reden des *conteur* sind geprägt von Ellipsen, Pro-

⁸¹⁸ Glissant [1987] 2014, o.S. (6.1.2.).

⁸¹⁹ In *Tout-monde* jedoch heißt es, Gani würde „mille sept cent quelque“ davonlaufen (TM 11).

⁸²⁰ Glissant [1987] 2014, o.S. (6.1.2.).

⁸²¹ In gleicher Weise wiederholt sich auch der Name der Geliebten des *marron* Rose-Aimée, Rose-Marie, Rose-Amélie, Rose-Adèle und Rose-Émilie, sowie der Name des Béké Frédéric-Mathieu de Beauharnais, Frédéric-Marie de Beauharnais, Frédéric-Henri de Beauharnais, Frédéric-François de Beauharnais und Maurice de Beauharnais sowie des Commandeur Dorival. Die Figur des *béké* de Beauharnais ist eine Anspielung auf Josephine de Beauharnais, spätere Ehefrau von Napoleon Bonaparte, die aufgrund ihrer familiären Beziehungen zum Pflanzermilieu Martiniques auf der Wiedereinführung der Sklaverei 1802 bestand.

und Analepsen, Paradoxa und zahlreichen anderen stilistischen Mitteln, die eine lineare und kohärente Erzählung durchbrechen und regelrecht zerstückeln: „Tenant de surmonter le discontinu, le conte ne parvient pas pour autant à établir une véritable continuité.“⁸²² Nichtsdestoweniger aber lassen sich in der Geschichte Ganis zwei Details feststellen, die aufgrund ihrer Wiederholung in den Erzählungen über Maho und Mani von besonderer Bedeutung zu sein scheinen: die Motivation zur Flucht und die Teilhabe der Lebenspartner bzw. Mitmenschen am Gelingen bzw. Scheitern des *marronnage*.

Im Falle Ganis lässt sich kein bestimmter Auslöser feststellen. Der Junge bewegt sich von Geburt an frei auf der Plantage und in den umliegenden Wäldern: „Vrai qu’il court par toute la terre outre les limites des plantations sans retenue.“ (Mah 68) Bei seinen Erkundungen trifft er auf andere Bewohner der Plantage, denen er seine Weisheiten mitgibt, denn Gani gilt als „[l]’enfant prédestiné“ (Mah 48) und als Verkünder eines *Tout-Monde*: „Gani a prédit qu’il faut garder le tout-monde, courir après. Non pas sur deux jambes comme un fol dératé mais en serrant la pensée en ouvrant la pitié qui bouge dans le cœur.“ (Mah 69) Als Kind hat er (noch) nichts zu befürchten und entschließt sich doch, die Plantage endgültig zu verlassen: „Il n’avait fait que cela: s’en aller“ (Mah 77). Unter den „colons“ und „commandeurs“ löst dies ein Bedürfnis nach Rache aus, das schließlich zu einer Hatz führt: „[L]a nuit s’était peuplée de flambeaux, le jour d’éclairs de coutelas.“ (Mah 78)

Auf seiner Flucht wird Gani von den anderen Sklaven unterstützt, die ihn mit Essen versorgen: „Les femmes déposaient du manioc et des ignames cuites dans la graisse de cochon à certains endroits où c’était sûr que géreurs ni économes ne se rendraient.“ (Mah 78) Insbesondere seine Lebensgefährtin Tani ist um den Schutz ihres noch kindlichen Partners bemüht: „La seule à quitter sa case et à courir de nuit à la recherche de Gani“ (Mah 79) Zwischen ihr und Gani besteht eine besonders enge Beziehung, die weit über das körperliche hinausgeht: „Chacun sait qu’il y avait entre eux plus que la différence d’une lettre d’alphabet.“ (Mah 69) Sie ist diejenige, der sich Gani anvertraut und der er seine Vision eines *Tout-Monde* zeigt: „Je vous montre à rêve le tout-monde, que la trace des pays la répétition des voix passent dans votre descendance.“ (Mah 83). In der Beziehung zwischen Gani und Tani und ihrer gemeinsamen Erkundung des *Tout-Monde* werden die Geschichten Mahos und Manis antizipiert, da auch sie von einer weiblichen Gefährtin unterstützt werden und am Ende ihrer Flucht die multirelationalen Beziehungen des *Tout-Monde* erkennen können. „Leur vie [de Gani et de Tani] fut éternelle dans un si petit espace et dans un temps si rapproché.“ (Mah 87)

Ganis Flucht endet nach nur sieben Monaten (Mah 115). Er wird von einem „géreur“ niedergeschossen (Mah 92). Der Tod Ganis beschließt jedoch nicht sein Leben, denn als erster *marron* wird er stets präsent sein, seine Geschichte wird weitererzählt und Gani zum Helden und Mythos stilisiert: „Je suis transsubstantié.“ (Mah 89) In der christlichen Theologie bedeutet Transsubstantiation die Wandlung von Brot und Wein in den Leib und

⁸²² Madou 1996, S. 88 (6.2.6.).

das Blut Jesu Christi. Indem Gani sich hier dieses Gleichnisses bedient, wird auf die Wandlung seines Körpers in einen Bestandteil des Mahagonibaumes und damit des karibischen Lebensraumes angespielt. Fortan ist er stets präsent und kann durch Betrachtung des Baumes vergegenwärtigt werden. Damit rekurriert die Geschichte Ganis auf ein wesentliches Element der mündlichen Erzählkultur, die dazu tendiert durch Reduktion und Valorisation Menschen, Orte und Ereignisse als mythisch zu konservieren. So fasst auch der übergeordnete Erzähler zusammen: „[T]outes ces paroles [...] s'étaient irréparablement fixées dans les mémoires, sans qu'aucun puisse les chasser ni les effacer“ (Mah 91).

In diesem Sinne erfolgt der Übergang zwischen den Geschichten Ganis und Mahos in *Mahogany* fließend. Wurde eben noch vom Tod Ganis erzählt, so beginnt im nächsten Abschnitt die Geschichte Mahos, ganz so als hätte der Mord an Gani durch einen „gèreur“ die Erinnerung an den „premier gèreur nègre“ (Mah 110) Maho alias Beautemps ausgelöst. Erzählt wird sie von Longué, Adélaïde und Mathieu, wobei Longué und Adélaïde den „gèreur“ kannten, Mathieu hingegen wieder in der Retrospektive rekonstruiert und imaginiert. Auslöser für Mahos Flucht ist die Affäre seiner „concubine“ Adoline mit dem „patron colon“ (Mah 106), woraufhin Maho den „colon“ niederschießt (Mah 111, 124) und in die Berge flieht: „[I]l est devenu le dernier marron nègre du siècle [...]. [I]l a parcouru la trace des marrons, sans même vérifier si on le soupçonnait“ (Mah 110f.). Im Gegensatz zu Ganis Prädestination wird Maho von der „malédiction“ (Mah 120) belegt, wodurch der Bestimmungscharakter Ganis im Negativum wiederholt und die gleichzeitige Glorifizierung und Verdammnis des dritten *marron* Mani vorweggenommen wird.

Darüber hinaus kann zwischen der „malédiction“ und dem Auslöser der Flucht eine Verbindung in Hinblick auf die Rolle der im Jahr 1936 schon etablierten (literarischen) Schriftsprache hergestellt werden, der die von Édouard Glissant erwähnte „manière adéquate“ anzeigt. Maho liest im Holz einer Tür eine Nachricht, die in ihm einen Verdacht weckt, der ihn schließlich zum Mord aus Eifersucht veranlasst: „[L]e gèreur a lu l'écriture sur la cloison. Quand vous savez lire, vous restez fixe dans une berceuse à imaginer. Il a imaginé la chose, il a lu la chose dans le dessin du bois.“ (Mah 125) Im übertragenen Sinne spielt Glissant hier auf die Gefahren einer falschen Anwendung der neuen Kompetenz an, die u.a. in der *Négritude* zum Ausdruck kam, indem Literatur zu politischen Zwecken instrumentalisiert wurde.⁸²³

Auf seiner Flucht wird auch Maho von den Frauen der Plantage versorgt (Mah 127f., 157f.). Und auch im Falle Mahos übernimmt seine Lebensgefährtin, Adoline, eine spezielle Rolle: „C'est elle qui convergeait la nourriture préparée par les femmes, il découvrait qu'elle était la vertu mariée à la providence [...]. [E]lle avait pris l'habitude de ce sacrifice-là“ (Mah 111ff.). Adoline ist die einzige, die die Wahrheit kennt und fühlt sich verpflichtet, Maho zu helfen. Sie treffen sich heimlich und setzen ihre Beziehung fort. In gleicher Weise wie Gani Tani die Bedeutung der Welt erklärt, wird auch Maho zum Lehrer Adolines (Mah 150ff.).

⁸²³ Vgl. hierzu auch Glissant [1987] 2014, o.S. (6.1.2.).

Aus der Perspektive Adélaïdes, einer Zeugin der Ereignisse, erscheint der geflohene „géreur“ in den Bergen als „géant qui n’était pas apprivoisé“ (Mah 120), womit die Mystifizierung Ganis für Maho fortgesetzt wird, dessen Symbolhaftigkeit als *marron* nun durch die Komponente der Unbesiegbarkeit ergänzt wird.⁸²⁴ Maho transformiert sich in ein fabelhaftes Wesen des Urwaldes: „[Il était] [d]e plus en plus concentré sur son ouvrage [...] de devenir plus sauvage, plus brut, plus impitoyable, plus rapidement sale et débraillé, plus crûment malfaiteur [...]“ (Mah 153) Damit entwickelt sich Maho gegenteilig zu seiner Plantage und zur Gesellschaft in Martinique insgesamt, die sich zunehmend modernisieren (Mah 154). Seine Verwilderung wird nicht nur von seinen Mitmenschen, sondern auch vom dem „auteur et biographe“ als „mystère“ und „poétique confusion“ (Mah 154) interpretiert, sodass Maho trotz seiner Abwesenheit und Unsichtbarkeit doch überpräsent ist.

Mahos Flucht dauert insgesamt sieben Jahre, „de 36 à 43“ (Mah 114). Wie Gani wird er gefasst und getötet: „Les gendarmes tremblaient encore, de l’eau dans leurs yeux, ils ne pouvaient pas croire. Ils avaient tiré pour ainsi dire par réflexe, sans conviction.“ (Mah 131) Doch es waren nicht sie, die ihn töteten, sondern Odibert (Mah 163). Odibert, der von Glissant als Avatar für den Niedergang der Traditionen und der Moral eingesetzt wird, dekonstruiert damit den Mythos des unsterblichen *marron*: „Un marron c’est pas un saint prédestiné.“ (Mah 164) Maho erlangt seine Menschlichkeit und Verwundbarkeit wieder, was, so kündigt es Odibert an, den Menschen der Gemeinschaft Unbehagen bereitet und sie dazu anhält, ihre Anachronie zu überwinden (Mah 164f.).

Aus der in der Figur des „géreur“ vollzogenen Entwicklung lässt sich eine Auseinandersetzung Glissants mit der *Négritude* herauslesen, die deren Vertreter den *marron* auch in der Moderne glorifizierten und mit ihm eine Hinwendung zu einem mystischen präkolonialen und antikolonialen Afrika zelebrierten. So verfällt Maho in eine Art anachronistische Starre, die das Bild von ihm als Helden fixiert: „[l] n’avait pas d’idée des rêves qu’il avait ramenées d’un passé vertigineux, ni des fières et invouables tentations qu’il faisait grandir dans les têtes timides des habitants.“ (Mah 153) Diese Fixierung auf einen Symbolinhalt wird jedoch der fortschreitenden Modernisierung nicht gerecht, weshalb sich diese Form der Konservierung letztlich als „agonie“ entpuppt (Mah 155), d.h. als eine im Sterben begriffene monodirektionale Interpretation karibischer Identitäten.

Die Dekonstruktion des Mythos vom *marron* gelingt jedoch nur bedingt, denn noch im Jahr 1978 ist die Geschichte des „géreur“ Beautemps in den Träumen und Gedanken der Menschen präsent. Sie wird nun in einen Zusammenhang gestellt mit den aus anderen Romanen Glissants bekannten Figuren Marie Celat alias Mycéa und Ida, die in der Flucht des jungen Mani eine Wiederholung der Geschichten Ganis und Mahos erkennen.

⁸²⁴ Dies bestätigt sich auch durch die in *Malemort* vorgetragene „magie d’argent“, die den „géreur“ nicht zu töten vermochte, wodurch dieser mit unvorstellbar großen Kräften ausgestattet sein muss (Mal 47).

Insbesondere Marie Celat sieht eine Art Rhythmus, der das Wiederauftauchen der immer gleichen Geschichte bestimmt: „Il me semble, même le rêve du géreur est au tempo, ce rêve que je partage sempiternel avec lui, ou du moins avec son esprit.“ (Mah 172) Marie Celat kennt Mani als einen Bekannten ihres Sohnes Odon. Er wird als junger Delinquent vorgestellt, dem es an Orientierung fehlt: „Mani, je ne dis pas mieux, c'était le désordre.“ (Mah 175) Auch für ihn wird eine Art Vorbestimmung angenommen (Mah 176), die mit Marie Celat auch als „folie“ verstanden werden kann (Mah 186), was die Verbundenheit erklärt: „Je rêve le rêve du géreur. La destinée a fait ce rêve pour nous deux, sans commencement ni fin. C'est là que je l'ai rencontré.“ (Mah 186)

Für Ida liegt Manis intertemporale Funktion in der ambivalenten Verbindung zum *Tout-Monde*, die durch den ersten *marron* Gani bereits hergestellt wurde. Sie bestimmt Mani als „un morceau de la catastrophe à vif en rotation autour du monde.“ (Mah 190) Der junge Delinquent ist wie seine Vorgänger gleichzeitig abwesend und überpräsent. So versucht er sich einerseits immer mehr aus dem öffentlichen Leben zurückzuziehen und taucht tageweise unter: „La débandade organisée.“ (Mah 193) Damit strebe Mani, so schlussfolgert Ida, die Dissolution an, d.h. er versuche mit seiner Umgebung zu verschmelzen und sich so dem Leben in der Gesellschaft zu entziehen. Sie bezieht sich dabei auf eine Aussage, die Mani angeblich selbst getätigt hatte: „Maintenant je vais disparaître pour de bon, ne me cherchez pas.“ (Mah 194) Andererseits jedoch bleibt Mani stets im Fokus der Aufmerksamkeit, da er (fälschlicherweise) mit den Straftaten eines durch Homophonie verwandten Marny in Verbindung gebracht wird (Mah 184, 196). Die Flucht der beiden erfolgt parallel zueinander, wobei lediglich die Geschichte Marnys von öffentlichem Interesse ist. Mani bildet gewissermaßen die unsichtbare Kehrseite (Mah 205).

Die von Ida interviewte Lebensgefährtin Manis, Annie-Marie, ist die einzige, die seine Spur verfolgt: „Je suis sa trace pendant les sept jours.“ (Mah 198). Ihr gelingt es jedoch nicht, Mani aufzuspüren, worüber sie selbst dem „désordre“ verfällt (Mah 201) und damit auf einen Kreislauf des Chaos verweist, der an keiner Stelle durchbrochen werden kann.

Manis Flucht dauert nur sieben Tage. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern Gani und Maho erfährt Mani jedoch keine Unterstützung. Die Öffentlichkeit beschäftigt sich mit Marny, jenem Delinquenten, der zu Unrecht im Gefängnis saß und nach seinem spektakulären Ausbruch vor den Ordnungsbehörden flieht. Ihm stellen die Frauen Essen zur Verfügung und auch sonst erfährt er die Unterstützung der Bevölkerung, vor allem im moralischen Sinn. Mani bleibt nichts anderes übrig, als die für Marny bereitgestellten Vorräte zu plündern (Mah 222). Er nimmt die Hilfe der Bevölkerung an, die glaubt, er sei Marny. Für Celia Britton repräsentiert Mani das Subalterne im Sinne Gayatri Spivaks, dem hier durch den Erzähler-Autor eine Stimme eingeräumt wird⁸²⁵ und das nur aufgrund dessen Intervention in der

⁸²⁵ Vgl. Britton 1999a, S. 67 (6.2.6.).

Geschichte überhaupt sichtbar wird. Die nur partielle und erkennbar rekonstruierte Sichtbarkeit Manis wird durch die fehlende Klarheit über seinen Tod ergänzt.⁸²⁶

Mani beschließt damit die von Glissant evozierte Entwicklung der Schrift in den Gemeinschaften der Antillen. Während Gani Geschichte als auf Erzählungen basierend inszeniert wurde und Mahos Geschichte als Mischung zwischen realistischem und mythischem Diskurs erscheint, stellt sich die Geschichte Manis als von Schriftzeugnissen geleitet dar, die nur das auszusagen vermögen, was durch Recherche und Forschung gesichert scheint. Der Erzähler Mathieu Béluse, der hier dieser Entwicklung entgegenzusteuern versucht, muss sich am Ende damit abfinden, dass Manis Geschichte nur noch in Bruchstücken erzählbar ist, weil weder Dokumentation noch Erzählung ausreichend Informationen bieten, um eine ähnlich kohärente Nacherzählung zu präsentieren wie sie noch für Gani und Maho möglich war. Aus diesem Mangel heraus ergibt sich für Manis Geschichte eine gewisse Fantastik, die trotz allem an die post partum generierte Heldenverehrung seiner Vorgänger Gani und Maho anknüpft und damit den Aufschrei des ersten *marron* fortführt: „A la fin du cri, voici Mani“ (Mah 221).⁸²⁷

Obwohl die Fluchten der drei *marrons* in ganz unterschiedlichen Kontexten stattfinden, ist doch eine signifikante Gemeinsamkeit festzustellen: Sie brechen alle drei in dem Moment aus der Gesellschaft aus, in dem in ihrer Entwicklung etwas nicht im Sinne von Menschenwürde und gegenseitigem Respekt erfolgt. Gani entzieht sich dem System der Sklaverei, Maho entzieht sich dem System der Ausbeutung schwarzer Arbeiter und der Ungleichbehandlung von Farbigen, Mani entzieht sich der Moderne, die nur noch den Profit vor Augen hat. Für Mathieu Béluse ist der Parallelismus frappierend: „[U]n tel parallèle entre des faits qui pourtant n’ont pu se succéder, à une grande distance de temps“ (Mah 250).

Daher muss die Flucht der drei *marrons* als wiederholter Akt der Verweigerung, des Widerstands und auch der aktiven Gegenwehr interpretiert werden. Die enge, repetitive, ja inkarnatorische Verbindung basiert nicht nur auf der namentlichen Verwandtschaft, sondern wird eben durch jene Funktion des Entziehens aus dem gesellschaftlichen Normbereich angezeigt. Damit rekuriert die dreifach wiederholte Geschichte auf das dem Sklaven und dessen Nachkommen inhärenten Motiv der Alternanz zwischen Unterwerfung und Widerstand, das Glissant in seinen vorherigen Romanen bereits mehrfach zum Thema machte: „Le

⁸²⁶ Seine Großmutter behauptet, er sei tot (Mah 201). Zusätzlich kursiert jedoch das Gerücht, Mani sei von den Kameraden jener Soldaten getötet worden, die er aus Rache umgebracht hatte, was jedoch vertuscht wurde und deshalb für die Öffentlichkeit nicht sichtbar sei (Mah 205). Zudem wird eine Art Verschmelzung mit dem Mahagonibaum und damit eine spurlose Dissolution evoziert (Mah 223f.).

⁸²⁷ Catherine Mayax ist hier anderer Auffassung. Für sie stellt sich die Auflösung Manis als „la torsion de l’histoire antillaise“ dar, die durch eine derartige Auflösung ihrer Helden zwangsläufig zur „déperdition d’une identité culturelle“ führe (Mayaux 1992, S. 358 (6.2.6.)). Dem ist entgegenzusetzen, dass mit der Narrativierung der Mythen sowie der in der Narration implizierten Reflexion ihrer Umdeutung und ihres Vegessens eine Kontinuität erzeugt wird, die eben diese Diskontinuitäten zum zentralen Thema macht.

marron Gani et le gèreur Maho et le délinquant Mani, à des époques si éloignées, représentaient la même figure d'une même force dérivée de son allant normal" (Mah 22).⁸²⁸

Catherine Mayaux erkennt in der Darstellung der drei *marrons* ein Aufgreifen der Klassifizierung Victor Schœlchers. In seiner Streitschrift *Des Colonies françaises. Abolition immédiate de l'esclavage* unterscheidet Schœlcher zwischen einem ‚rebellischen‘ Sklaven „qui n'a pu supporter l'anéantissement de toutes facultés volitives, l'abnégation à laquelle un esclave est condamné“, einem ‚zufälligen‘ Flüchtigen „qui s'échappe pour un sujet quelconque, la crainte d'une punition, un moment de lassitude, un vague besoin de liberté“ und einem ‚verzweifelten‘ Sklaven „auquel les rigueurs de l'esclavage sont trop lourdes, qui n'a pas la force des les endurer“. ⁸²⁹ Mayaux betrachtet Gani als den „marron rebelle“, Maho als „marron par sursaut“ und Mani als „marron par désespoir“. ⁸³⁰ Astrid Rauße folgt ihr in dieser Annahme. ⁸³¹

Angesichts der zahlreichen Parallelen zwischen den Erzählungen der Protagonisten sowie ihrer mehrfach suggerierten Verwandtschaft erscheint diese Gleichsetzung jedoch nicht gerechtfertigt. Vielmehr bündeln die drei *marrons* in *Mahagony* die drei von Schœlcher definierten Typen. Die Flucht Ganis, Mahos und Manis erfolgt gleichermaßen unvorbereitet und ohne rebellische Intention. Sie erscheinen jedoch weder verzweifelt, noch dient ihre Flucht irgendeiner Vorteilnahme. Vielmehr zeugen sie von einem „esprit résolu“, einem ausgeprägten Verständnis für gesellschaftliche Prozesse und ihrer individuellen Position im sozialen Gefüge sowie einem Gespür für die transtemporale Bedeutsamkeit ihrer Aktionen. Alle drei gehen einfach fort ohne sich umzusehen, sie wollen eine Gemeinschaft verlassen, in der sie keinen Platz für sich und ihre Bedürfnisse sehen. Gani hat es ihnen vorgegeben:

Il n'avait fait que s'en aller: refuser avec théâtre et mépris une condition dont personne n'avait songé à lui disputer la jouissance, où il disposait d'une liberté sans limites, à une époque où tout un chacun était prisonnier d'une case et de carrés de champs où s'échiner, où tâcher de dormir le peu qu'il était possible. (Mah 84)

Ihre Geschichten werden durch weitere Indizien miteinander verwoben. So ist hier mit Gabriele Blümig auf die Wiederholung der Zahl 7 hinzuweisen, die ihr zufolge den fantastischen Charakter der Erzählungen hervorhebt, da die 7 im Märchen als magische Zahl gilt. ⁸³² Sie bezieht sich in *Mahagony* auf die Dauer der jeweiligen Flucht: 7 Monate für Gani, 7 Jahre für Maho und 7 Tage für Mani. ⁸³³

⁸²⁸ In *Mahagony* wird dieser ewige Antagonismus zusätzlich von Marie Celat erklärt. Für sie ist das Gefühl der historischen Desorientierung, das die *marrons* befällt, auf den *Code Noir* zurückzuführen, der durch seine strenge Reglementierung eben auch jene Gegenseite des Chaos bedingte, eine Art „code pour la sauvagerie“ (Mah 176).

⁸²⁹ Schœlcher 1842, S. 110f. (6.2.1.).

⁸³⁰ Mayaux 1992, S. 356 (6.2.6.).

⁸³¹ Vgl. Rauße 1995, S. 226f. (6.2.6.).

⁸³² Blümig 2004, S. 155 (6.2.6.).

⁸³³ In *Malemort* wird das Gewicht von Maho mit 117 Kilogramm angegeben (Mal 59). Die erneute Wiederholung der Zahl 7 scheint also durchaus nicht zufällig gewählt zu sein.

Zentraler als diese Zahlensystematik ist jedoch der titelgebende Mahagonibaum als Sammelstelle ihrer Geschichten. Die drei Protagonisten suchen gleichermaßen freiwillig diesen Ort auf und machen ihn zu ihrem Versteck. Für Gabriele Blümig besteht hierin die Pointe der Verdichtung von Geschichte und Raum: „Glissant multipliziert damit die Geschichte nicht nur mit drei, sondern schichtet sie innerhalb der Grenzen eines kleinen Raumes übereinander.“⁸³⁴ So entdecken Maho und Mani die Spuren ihrer Vorgänger und verstehen sich selbst als Teil einer Geschichte, die ihren jeweiligen Horizont übersteigt und nur im Kontext multitemporaler *Relation* Sinn ergibt: „Il 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.“ (Mah 216)

Auf transtextueller Ebene wird die relationale Verbundenheit mit anderen Zeiten und Räumen vor allem durch die überbordenden intertextuellen Referenzen auf das Romanwerk Glissants angezeigt, die in ihrer Gesamtheit beinahe schon eine alternierte Wiederholung zu den entsprechenden Intertexten ergeben. Aufgrund der Fülle können diese Beziehungen hier nicht Gänze beschrieben, sondern nur überblicksartig skizziert werden.⁸³⁵

Die Erzählung von Gani überschneidet sich beispielsweise mit dem Verrat Anne Béluses an Liberté Longué, der in *Le Quatrième siècle* bereits erzählt wurde (QS 16). So besitzt Gani jenes „coutelas“, mit dem Anne Béluse den Mord an Liberté Longué verübt: „Alors il planta dans la mousse sous les ébéniers ce coutelas naguère devenu invisible et qu’Anne Béluse devait déraciner peu de temps après [...] et qu’il [sic] balançait pour arrêter net l’élan sauvage et moqueur de Liberté Longué.“ (Mah 89)

Die Verbindung zwischen *Mahogany* und *Le Quatrième siècle* wird durch die Implementierung der Figur Longoué auch über die Geschichte Ganis hinaus aufrecht erhalten, da Longoué hiernach Mitzeichner der Geschichte Mahos ist. Er erzählt sie Mathieu Béluse, Raphaël Targin und einem dritten, anonymen Zuhörer zu einem Zeitpunkt in den 1940er Jahren, an dem wiederum die Handlung des Romans *La Lézarde* angesetzt ist. Dass dieser Roman ein bedeutender Intertext ist, wurde bereits daran deutlich, dass Mathieu Béluse in *Mahogany* versucht, sich von seiner Rolle als Figur eines Romans zu lösen und gegen das Bild, das ein Autor von ihm erzeugt hat, anzuschreiben.

Die Geschichte Mahos ist damit zeitgleich zu *La Lézarde* zu lesen. Ein weiteres Indiz hierfür ist die Implementierung der Figur des Lomé, an dessen Milchkuh sich Maho bedient (Mah 143ff.). Lomé, der diese Kuh versteckt hält und sich über die nunmehr leeren Euter wundert, hatte in *La Lézarde* Mycéa bei sich aufgenommen und in ihr das Bedürfnis nach lokaler Verortung bestärkt. Darüber hinaus wird die Geschichte Mahos im *Discours antillais* als wahre Begebenheit antizipiert: „[Q]u’en témoigne l’histoire de M. Beauregard, commandeur d’habitation qui devient, à la suite d’un différend avec un petit béké, un

⁸³⁴ Blümig 2004, S. 155 (6.2.6.).

⁸³⁵ Detaillierte Analysen zu den Querverbindungen innerhalb von Glissants Romanwerk sowie seine intertextuellen Referenzen zu u.a. bei Chancé 2002, Biondi & Pessini 2004, Kuhn 2013, Ueckmann 2014 und Schulz 2014 (alle 6.2.6.) zu finden.

véritable Nègre marron de légende“.⁸³⁶ Anschließend dekonstruiert Glissant diese Erzählung als „la théâtralisation d’un phénomène qui ne laissa que des traces dans l’inconscient collectif“,⁸³⁷ was jedoch im Umkehrschluss ein manifeste Grundlage für die in *Mahagony* dargestellte intertemporale Glorifizierung bietet, die Glissant gleich doppelt realisiert.

Bevor nämlich die versuchte Tötung des *béké* und Flucht Mahos alias Beautemps in *Mahagony* thematisiert wird, wurde sie bereits in *Malemort* erzählt: „[I] n’avait pu que blesser ce béké. Après quoi il s’était enfui (enfui) [sic] sur toute la terre des mornes“ (Mal 53). Zudem lässt sich schon mit *Malemort* die in *Mahagony* dargestellte Transformation des „gérateur“ beschreiben: „L’homme [...] devenait paysage et pays, terre concentrée à l’extrême“ (Mal 43); selbst die Verwandlung zum „géant“ wird vorweggenommen: „[I] était gros comme trois cent dix monts“ (Mal 43). Die Verwirrung um den „gérateur“, die in *Malemort* durch die verwobenen Erzählungen Médellus’, Silaciers und Dlan’s zum Erzählkonzept avanciert, wird in *Mahagony* wieder aufgegriffen. Ein Beispiel hierfür bietet die nachfolgende Aufzählung von möglichen Namen des flüchtigen Plantagenaufsehers aus *Malemort*, die in *Mahagony* in der Rede des *quimboiseur* Longoué wiederholt wird.

Beaucorps
Beumaison
Beutapis
Beuzébu
Beuregard
Beulongoué
Beautemps (Mal 58, Herv. d. Vf.)

Die Verbindung der zwei Romane wird in *Malemort* sogar vorweggenommen, indem Longoué als „Beulongoué“ in der Aufzählung figuriert. Darüber hinaus verweist die Aufführung des Namens Beuregard auf den *Discours antillais* zurück.

Auf struktureller Ebene sind *Malemort* und *Mahagony* ebenfalls miteinander verquickt, indem *Mahagony* die in *Malemort* mehrfach umerzählte Geschichte des „gérateur“ zum Thema eines Streitgesprächs zwischen dem Erzähler Mathieu und seinem „biographe“ macht:

Je soulignais, à l’intention de mon auteur et biographe, lequel avait naguère enveloppé cette histoire de Maho d’un voile de mystère et de poétique confusion, combien il serait naturel et profitable d’en revenir au relevé des faits, au strict report des relations. (Mah 154, Herv. d. Vf.)

Eine weitere intertextuelle Verbindung liegt auf der Ebene der (potentiellen) Erzähler vor, denn die Erzähler Dlan, Médellus und Silacier aus *Malemort* tauchen auch in *Mahagony* wieder auf. Dlan tritt sogar in einen Dialog mit Mathieu (Mah 244f.) und führt damit seinen in *Malemort* begonnenen Diskurs romanübergreifend fort.

⁸³⁶ Glissant [1981] 1997, S. 118 (6.1.2.).

⁸³⁷ Ebd.

Zuletzt weist die Geschichte Manis Querverbindungen zu *Le Quatrième siècle*, *La Case du commandeur* und „La folie Celat“ aus *Le Monde incréé* auf. So wird zunächst die Liaison zwischen Marie Celat und Mathieu Béluse evoziert, die 1946 heirateten, was jedoch nur im Anhang zu *Le Quatrième siècle* angeführt wird (Mah 156, QS 290). Das gemeinsame Kind, Ida, tritt selbst als Erzählerin auf und steht im Kontakt zu ihren Halbbrüdern Odon und Patrice, die wiederum mit Mani verkehrten, bevor sie beide durch Unfälle ums Leben kamen (Mah 156, 172f.), was bereits in *La Case du commandeur* erzählt wurde (CC 188,) und in „La folie Celat“ erneut zum Thema gemacht wird (MI 133). Auffällig ist außerdem die formale Ähnlichkeit der Erzählung Marie Celats in *Mahagony* mit ihrer Rede in „La folie Celat“, die dort jedoch als Teil eines Dramas steht, was den dialogischen Anspruch des Glissant'schen Werkes aufgreift und formal-ästhetisch umsetzt.

Inhaltlich wird in *Mahagony* außerdem der Tod Longoués (Mah 159f.) sowie Marie Celats Verfall in den Wahnsinn thematisiert (Mah 156) und in einem Zusammenhang mit den Geschichten Mahos und Manis gesetzt, wodurch die Romane Glissants unauflösbar miteinander verwoben werden. In seiner neuen Funktion als Erzähler weist Mathieu explizit auf die so entstandene Möglichkeit einer Verflechtung der durch ihn zusammengetragenen Geschichten mit denen seiner „compagnons de fiction“ (Mah 73) hin und interpretiert sie damit vor dem Hintergrund der in *Mahagony* neu definierten „fréquentation divinatoire des héros du passé“ (Mah 74) um. Während in *La Lézarde*, *Le Quatrième siècle*, *Malemort* und *La Case du commandeur* die Geschichte der Familien Longoué und Béluse zentral war, so erscheint sie nun mit Hilfe der Geschichten um Gani, Maho und Mani in einem neuen Licht. Die Longoués stehen nicht mehr allein als Versymbolisierung des *marronnage*, wodurch „cet emmêlement d'un cri et d'une écriture“ (Mah 29) einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Zwischen der „triple unité de cette histoire“ (Mah 31) und „cette autre triple duplicité“ (Mah 32), d.h. dem parallelen Verlauf zur Genealogie des Romanwerkes Glissants, besteht nunmehr ein unauflösliches Band, das mit Mathieu und Glissant auch als „maelström“ (Mah 251) bezeichnet werden kann.⁸³⁸

Mahagony absorbiert gewissermaßen die vorhergehenden Romane Glissants in einem „charivari des générations, [...] un fracas des années déboulant dans la tête“ (Mah 30).⁸³⁹ Celia Britton ist gar der Ansicht, die vorherigen Romane würden durch alternierte Repetition relativiert, da *Mahagony* ihnen eine Art Revision oder Vervollständigung der geschilderten Ereignisse hinzufügt, „[qui] révèlent à nous [...] des éléments inachevés, toujours sujets à d'autres modifications, et faisant partie d'une ‚trame‘ toujours en expansion“.⁸⁴⁰ Für Édouard Glissant selbst jedenfalls schließt sich mit *Mahagony* ein Zyklus, um die Öffnung eines nachfolgenden zu ermöglichen, der seine „ouverture au monde“ poetisiert.⁸⁴¹ Damit

⁸³⁸ Vgl. Blümig 2004, S. 155ff. (6.2.6.).

⁸³⁹ Dies bemerkt auch Helke Kuhn: „[C]e roman représente la somme de tous ses romans précédents.“ (Kuhn 2011, S. 248 (6.2.6.)).

⁸⁴⁰ Britton 1999b, S. 172 (6.2.6.).

⁸⁴¹ Glissant [1987] 2014, o.S. (6.1.2.).

spricht Glissant direkt aus, was in dem unmittelbar folgenden Roman sowohl formal als auch inhaltlich abzulesen ist.

Mahagony antizipiert und annonciert *Tout-monde*. Für Celia Britton steht fest: „*Mahagony* lui-même peut pour ainsi dire fuir en avant, se dépouillant des déterminations que l’univers intertextuel glissantien avait mises en place“.⁸⁴² In *Tout-monde* ist nicht nur eine Vervielfachung der Sprecherstimmen zu beobachten, wie sie in *Malemort*, *La Case du commandeur* und auch *Mahagony* schon präsent ist, sondern darüber hinaus eine Multiplikation der Werke Glissants, indem ihnen jeweils eine neue, aber dennoch identische Variante hinzugefügt wird.⁸⁴³ Für Helke Kuhn zeigt sich damit in diesem Roman ein „réseau de relations intertextuelles détachées de tout mouvement directionnel“,⁸⁴⁴ der *Tout-monde* zu einer „anthologie de toutes les sortes de voyages possibles“ (TM Einband) macht, d.h. unendlich wiederholbare raumzeitliche wie interdiskursive Reisen durch die Geschichte der Menschheit und das Werk Édouard Glissants.

In proleptisch-prophetischer Art sagt Mathieu Béluse dies in *Mahagony* bereits voraus: „[N]ous avons pris l’habitude de sauter d’un temps à l’autre: nos temps se relaient, il leur reste à bouger ensemble.“ (Mah 158) Die in *Mahagony* schließlich inszenierte Begegnung zwischen Mathieu Béluse und Raphaël Targin bereitet den Weg in den *Tout-Monde*. Während seiner Abwesenheit hat Raphaël die „lieux communs“ der Welt kennengelernt und erkannt, „[que l’o]n pratique les mêmes analyses partout, on tente les mêmes synthèses, à partir de matériaux si divers.“ (Mah 241) Die weltweite Verbundenheit wird für Mathieu zum neuen Paradigma. Er imaginiert den folgenden Roman, indem er beschreibt, wie er die Geschichte Raphaël Targins an seinen Anfang setzen will, um zu beweisen, dass sein Freund eine Art „présent éparpillé“ personifiziert, das modifizierte und individualisierte Einblicke in „les obscurités denses et propices du passé“ gewährt (Mah 242). In *Tout-monde* wird dieses Vorhaben umgesetzt, indem Selbstfindung und Gemeinschaftsfindung als Ergebnisse zahlloser Reisen durch Raum und Zeit inszeniert werden.

Wie in Édouard Glissants Roman *Mahagony* besetzen auch die Protagonisten in Raphaël Confiant’s Erzählung *Nègre marron* unterschiedliche Zeiträume mit dem Symbol des flüchtigen Sklaven. Die Erzählung gliedert sich entsprechend ihrer Zahl in fünf Kapitel, deren jeweilige Handlung in unterschiedlichen Zeiten jedoch immer auf der Insel Martinique verortet ist: 1687, 1792, 1841, 1936 und 1978. Die Reihe erscheint zunächst zufällig. Bei näherer Betrachtung jedoch fällt auf, dass diese Jahreszahlen zum einen für bestimmte historische Ereignissen stehen, die als Hintergrund für die jeweilige Erzählung fungieren.

⁸⁴² Britton 1999b, S. 172 (6.2.6.).

⁸⁴³ Dies geschieht sowohl in Form von expliziten Korrekturen der Erzählungen als auch durch fiktive Verdopplung der Romane als Ganzes. So kritisieren beispielsweise Artémise und Marie-Annie die Art der Darstellung der drei *marrons* Gani, Maho und Mani als unwahrscheinlich, perspektivisch einseitig oder aber unvollständig. *La Lézarde* wird durch den fiktiven Roman *La Tarentule* gedoppelt und *Le quatrième siècle* durch *L’An II*.

⁸⁴⁴ Kuhn 2011, S. 245 (6.2.6.).

Zum anderen greifen sie die von Édouard Glissant in *Mahagony* angegebenen Jahreszahlen auf und schaffen damit eine repetitive Verbindung zwischen den Romanen, indem die von Glissant präsentierte Verdopplung seines Geschichtenkosmos bei *Confiant* in eine Verdopplung der Geschichte umgedeutet wird. Die historische Referenz steht in Opposition zur Individualität oder Kollektivität des Protagonisten und stellt der historischen Objektivität damit eine regionalisierte Subjektivität gegenüber. Geschichte wird in Geschichten variiert und multipliziert.

Das erste Kapitel „L'échappé-courir (1687)“ setzt den Gegensatz zwischen dem Sklaven als Handelsware und dem menschlichen Individuum in Szene. Als historische Orientierung dient hier der *Code Noir*, der 1685 als Verhaltensrichtlinie für Sklaven und Sklavenbesitzer verfasst und publiziert wurde. Diese Verbindung wird durch das dem Kapitel vorangestellte Epigraph, einem Auszug auf dem *Code Noir*, verstärkt (NM 9).⁸⁴⁵ In die Erzählung selbst sind weitere Dokumente, teils mit und teils ohne Quellenangabe, eingefügt, die die Geschichte des flüchtigen Sklaven begleiten und aus anderer Perspektive, nämlich der des *béké*, betrachten.

Gewinnt der Leser durch die Erzählung selbst den Eindruck, der flüchtige Sklave Salomon wäre verängstigt und deshalb übermäßig vorsichtig angesichts der unbekanntenen neuen Welt, so wird er von dem Plantagenbesitzer Paul-Henri de Lagrange in seiner „Avis à la population“ als „très dangereux“ beschrieben und es wird ein Kopfgeld in Höhe von „trois cents livres“ auf den toten oder lebendigen Sklaven ausgesetzt (NM 16).⁸⁴⁶ Hierin kommt die Objektivierung des Menschen bereits zum Ausdruck, wird jedoch im „Journal de bord du Capitaine Le Ballec“ noch deutlicher. Darin wird nämlich die Flucht des Sklaven als materieller Verlust neben anderen aufgeführt (NM 21f.).

Dem entgegen steht die in der Erzählung deutlich spürbare Menschlichkeit des flüchtigen Sklaven, der im Gegensatz zu den einheimischen Sklaven seine Identität als Bambara zu bewahren versucht. Seine Freiheit betrachtet er als selbstverständlich, was ihn schließlich zum Sprung von Bord des Transportschiffes und damit zur erfolgreichen Flucht veranlasst: „De voir le rivage si proche, une idée folle vous traversa l'esprit. Profitant qu'on vous avait ôté les fers pour vous permettre de vous dégourdir les jambes, [...] vous vous êtes jeté à l'eau.“ (NM 26f.) Als Sklave hätte er jedoch kein Anrecht auf Persönlichkeit oder Freiheit, dies wird im dritten Dokument, der „Lettre du Gouverneur de la Martinique au Capitaine de la milice de Saint-Pierre“ klar gemacht: „La liberté n'est pas un droit naturel

⁸⁴⁵ Es handelt sich hierbei um den Artikel 38 des *Code Noir* (6.2.1.), der die Bestrafung eines einmalig oder mehrfach flüchtigen Sklaven regelt: „L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis une épaule; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule; et, la troisième fois, il sera puni de mort.“

⁸⁴⁶ Auf die Besetzung des *marron* mit den Attributen „gefährlich“ und „unberechenbar“ weist unabhängig davon auch Édouard Glissant hin: „Il est significatif que peu à peu les colons et l'autorité (aidés de l'Église) aient pu imposer à la population l'image du Nègre marron comme bandit vulgaire, assassin seulement soucieux de ne pas travailler, jusqu'à en faire dans la représentation populaire le croquemitaine scélérateur dont on menace les enfants.“ (Glissant [1981] 1997, S. 180 (6.1.2.))

pour la race africaine. Elle ne doit être accordée qu'à ceux qui ont fait montre, des années durant, d'un dévouement sans faille." (NM 45f.)

Der Sklave wird in den Dokumenten, wie auch im *Code Noir*, entmenschlicht und zur Handelsware reduziert. Die Ansprache des ersten *marron* mit dem Pronomen „vous“ scheint diesen Vorsatz zunächst zu unterstreichen, indem eine Art Betrachter- oder Beobachterdistanz hergestellt wird, die an die historiographische Objektivierung historischer Individuen und Gruppen erinnert. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass das „vous“ viel eher der Kollektivierung eines individuellen Schicksals dient. Mal wird der einzelne *marron* angesprochen, mal aber auch die ganze Gemeinschaft als „vous, les Bois d'ébène“ (NM 25). Aus dieser Doppelperspektive heraus sind dann auch die Beobachtungen des *marron* in der neuen Welt zu interpretieren. Er wird Augenzeuge des einsetzenden Kreolisierungsprozesses, der die karibischen Gemeinschaften nachhaltig prägen wird.⁸⁴⁷

Besonders frappiert zeigt sich der *marron* von der Angepasstheit und Lethargie (NM 15) sowie von der Geschichts- und Erinnerungslosigkeit der einheimischen Sklaven: „Car Ici-là, les ancêtres n'ont pas d'existence. [...] Les Nègres d'Ici-là sont des déserteurs de mémoire. Ils ne veulent point se souvenir.“ (NM 31f.) Vor allem überrascht ihn die Wurzellosigkeit einer Gruppe von flüchtigen Sklaven, die in dem Wäldern Martiniques eine „existence végétative“ (NM 43) führen:

[C]es nègres-là avaient oublié le Pays d'Avant. Oublié net-et-propre. Ils ne rêvaient même plus de lui. N'en parlaient en tout cas jamais. Comme s'ils s'étaient résignés à ce que leurs existence fût désormais ensouchée ici-là et que c'était tout aussi bien ainsi. (NM 44)

Im Gegensatz ist Salomon noch starke in seiner afrikanischen Heimat verwurzelt. Dies kommt einerseits in Form von zahlreichen Rückblenden und Erinnerungsfetzen zum Ausdruck, die ihn in sein Heimatdorf oder auf das Sklavenschiff zurückversetzen, und stellt sich andererseits als dringender Wunsch nach einer Rückkehr nach Afrika dar. Er vergleicht seine Heimat mit der neuen Welt und muss bald feststellen, dass seine Erfahrung in der Steppe ihm beim Überleben in den bewaldeten Bergen der Insel nicht von Nutzen ist (NM 17). Er erinnert sich an die Gefangennahme durch die Portugiesen und an die vielen anderen Schwarzafrikaner, mit denen er schließlich im Sklavenschiff eingesperrt war (NM 18ff., 24f.). Damit rekurriert er auf die zentralen Erfahrungen des transatlantischen Sklavenhandels, den wohl wichtigsten Erinnerungsort der karibischen Gemeinschaften.

⁸⁴⁷ Zunächst fällt ihm die unverständliche Sprache auf, in der die Bewohner der Insel miteinander kommunizieren: „Leur bouche jargouine une langue inconnue qui n'entretient aucun rapport avec aucune de celles en usage au Pays.Guinée. Une sorte de roucoulement nasillard qui leur baille, en fait, un air peu menaçant.“ (NM 13) Anschließend bemerkt er die Unterschiede in der religiösen Praxis: „Des hommes à peau pourtant noire mais convertis de longue date à une nouvelle religion qui s'acharnait à jeter bas les statues des divinités ancestrales, à les piétiner, à les brûler, tout en psalmodiant une longue prière qui faisait frissonner.“ (NM 14)

Am Ende des ersten Kapitels muss er seine Existenz in der neuen Welt annehmen, da eine Rückkehr unmöglich ist. Er ist Teil einer neuen Gemeinschaft, die sich mit und gegen den *Code Noir* konstituiert. Diese finale Einsicht erscheint als ein Echo der von Marie Celat in *Mahagony* konstatierten Bedeutung des *Code Noir* als „Code blanc“, der die „sauagerie“ zu unterdrücken versuchte und es doch nicht vermochte, die „manière de souffrir“ der Sklaven (Mah 176) zu reglementieren. Für Marie Celat hat dieser den afrokaribischen Bewohner der Region seit jeher inhärente „désordre“, der auf Selbsterkenntnis begründete Widerstand gegen hierarchisch organisierte und auf Dominanz basierende Gesellschaftssysteme auch noch in der Gegenwart Bestand: „[I]l est entré dans nos têtes nos corps.“ (Mah 176)

Das zweite Kapitel „Le péter-chaînes (1792)“ ist zunächst als Fortführung des ersten zu lesen. Der 1687 begonnene Kreolisierungsprozess hat 1792 bereits zahlreiche kulturelle Ausdrucksformen hervorgebracht. Sie sind Ergebnis eines forcierten Anpassungsprozesses, der aus den „Nègres d’eau salée“ möglichst schnell akkulturierte Kreolen machen sollte: „Dépêche-toi de devenir créole si tu veux recevoir moins de punitions, foutre!“ (NM 60) Das *Manuel du planteur des Antilles* enthält Anweisungen, wie dieser Prozess zusätzlich beschleunigt werden kann (NM 85f.). Die Fortentwicklung der Kreolisierung manifestiert sich deutlich sichtbar im Bezug des Protagonisten zu seiner Heimat Afrika. Wie Salomon im ersten Kapitel ist auch der Protagonist des zweiten Kapitels, Samuel, ein aus Afrika in die Karibik deportierter Sklave. Die im ersten Kapitel noch so präsenten und handlungsbestimmenden Erinnerungen an die afrikanische Heimat finden sich auch im zweiten Kapitel in Form von Erinnerungsfetzen wieder, die die Beobachtungen und Reflexionen Samuels unterbrechen.⁸⁴⁸ Auffällig ist jedoch die deutlich geringere Bedeutung dieser Rückblenden. Sie nehmen keinerlei Einfluss auf die Handlungen des Individuums und bilden damit nur noch einen Hintergrund, der mehr und mehr zu verblassen droht: „Les images que tu as conservées de ce rituel sont aujourd’hui confuses“ (NM 74). Im Gegensatz zu Salomon muss Samuel sich in einer Umgebung zurechtfinden, die nun viel stärker von der Kolonialmacht Frankreich okkupiert und nachhaltig beeinflusst ist.

Das Plantagensystem steht im 18. Jahrhundert in voller Blüte und bescherte den Maîtres ein Vermögen auf Kosten der importierten und der im Land geborenen Sklaven. Die Arbeit auf den Plantagen ist dank „génieur et [...] économe“ (NM 64) gut organisiert, und eine Routine hat sich eingestellt, in die sich die Neuankömmlinge einfügen müssen (NM 64f.). Die Rolle des „commandeur“ ist zentral, denn er ist es, der die Sklaven unter Kontrolle hält, sie zur Arbeit antreibt und sie bestraft: „Le commandeur Dorival punissait, il est vrai, pour un rien.“ (NM 60) Selbst die Sprache der Einheimischen, das Kreol, wird von dem Neuankömmling als eine der Foltermethoden der Maîtres wahrgenommen:

⁸⁴⁸ So erinnert er sich beispielsweise an die Bestattung seines Onkels und vergleicht die in Afrika und der Karibik so gegensätzlichen Rituale (NM 58f.); an anderer Stelle erinnert er sich an die Inthronisierung des Königs (NM 71f.) usw.

[D]ès ton arrivée sur l’Habitation, tu avais été frappé par la voix des gens du pays. Cette voix, ces voix ne parlaient pas, elles criaient. [...] Leur idiome, le créole, était une criailleur permanente, comme si ces gens ignoraient l’art de s’entretenir à voix basse. [...] Le commandeur Dorival hurlait de grand matin jusqu’au serein [...]. (NM 56)

Durch all diese Repressalien, „ce lot de tortures gratuites“ (NM 57), degenerierten die Sklaven auf den Plantage zu seelenlosen Körpern, die ohne Sinn für ihre eigene Menschenwürde ihre Arbeiten verrichten: „Tu hais leurs figures serviles, tantôt hilares, tantôt frappées d’hébétude. La dignité semble être une idée inconnue de ces gens.“ (NM 77) Lediglich der Tod scheint für die einheimischen Sklaven ein Anlass zu Freude und Ausgelassenheit zu sein: „Le plus choquant pour toi, petit-neveu de roi par ta mère, fut d’assister à une veillée mortuaire et à des funérailles ans ce pays-là. [...] [I]ci-là, dans ce Pays-Martinique sans roi ni dieux, toute annonce de décès déclenchait une ivresse de joie.“ (NM 57ff.) Er setzt der „maudition“ (NM 68) ein Ende und ist für die Sklaven der einzige Weg in die Freiheit.

Wie die Beispiele zeigen wird das zweite Kapitel, im Gegensatz zum ersten, dominiert von Schilderungen der Gewalt und der Andersartigkeit sowie von Rechtfertigungen der Überlegenheit der Maîtres über ihre Sklaven, was im Protagonisten Samuel ein Gefühl der Auflehnung und Revolte aufkommen lässt. Dies wird bereits mit dem Kapiteltitel vorweggenommen: Zum einen kann „Le péter-chaînes“ im Sinne von „die Ketten sprengen“ übersetzt werden und zum anderen verweist die Datierung, 1792, auf das Zeitalter der Revolutionen, und zwar einerseits auf die Französische Revolution, deren Beginn allgemein auf das Jahr 1789 festgelegt wird, und andererseits auf die Abschaffung der Sklaverei in den französischen Kolonien, die im Jahr 1794 beschlossen und von der Haitianischen Revolution und Unabhängigkeit begleitet wurde. Die im zweiten Kapitel untergebrachten Dokumentenabschnitte unterstreichen diese Kontextualisierung. So berichtet die *Gazette du Nouveau Monde* von einem „Développement inquiétant du petit marronage“ (NM 60f.) und warnt die Plantagenbesitzer vor den negativen Auswirkungen einer Toleranz dieses Verhaltens:

Il convient donc de rappeler à tout un chacun que ces pratiques sont suprêmement dangereuses car le Marron, fût-il ‚petit‘, a bel et bien décidé un jour de défier l’ordre public et, ayant goûté à la liberté, même brièvement, en a conservé un vif désir. (NM 61)

In dieser Anweisung kommt die Angst der kolonialen Oberschicht vor der bevorstehenden Abschaffung der Sklaverei zum Ausdruck. Das erstarkende Selbstbewusstsein der Sklaven als gleichberechtigte Individuen zeigt sich in der Erzählung durch die Verwendung des Pronomens „tu“ und die Identifizierung des flüchtigen Samuel als „toi, le Marron“ (NM 81). Hiermit wird die im ersten Kapitel etablierte persönliche Beziehung des Erzählers zu seinem Protagonisten aufgegriffen, ohne dabei, wie im ersten Kapitel, eine Distanz herzustellen, die die Geschichte vom Individuum entfernt und auf eine Gruppe überträgt. Im zweiten Kapitel

von *Nègre marron* steht also das aufbegehrende, das selbstbewusste Individuum im Fokus und rekurriert somit auf die Ideale der Französischen Revolution.⁸⁴⁹

Im Sinne der neuen Menschenrechte und der abolitionistischen Politik beschließt auch Samuel aus der fremdbestimmten Gemeinschaft der Sklaverei auszubrechen und wird zum *marron*. In Anknüpfung an den Zustand zunehmender Kreolisierung ist sich Samuel, im Gegensatz zu Salomon, darüber im Klaren, dass eine Rückkehr in seine Heimat Afrika nicht möglich ist, und so sucht er den Weg zur „ÎLE REBELLE. La seule terre à des milliers de lieues à la ronde qui ne se trouvât point sous le joug des Blancs, bien qu'elle appartînt formellement au roi de l'Angleterre.“ (NM 82) Gemeint ist die Nachbarinsel Dominica. Der Versuch sie zu erreichen, endet jedoch in einem ziellosen Herumirren in den Wäldern Martiniques:

À force-à force de virer, dévirer, revirer, redériver, aller-virer à travers l'entier du pays, impossible pour toi de découvrir la voie qui conduirait vers l'île voisine! À force de courir-monter-descendre le pays, [...] tu entres dans la déraison. (NM 86)

Mit diesem Verfall in den ‚Unverstand‘ wird die historische Entwicklung inhaltlich gespiegelt. So wie die Ideale und Errungenschaften der Französischen Revolution mit Beginn des Französischen Konsulats unter der Führung Napoléon Bonapartes und der anschließenden Gründung des Ersten Kaiserreichs korrumpiert wurden, verfällt auch der *marron* hier in einen Zustand, der in negativer Weise über die Lethargie der Sklaven auf den Plantagen hinausgeht (NM 86f.).

Mit dem dritten Kapitel „La chappe (1841)“ und dessen zeitlicher Nähe zur bereits erfolgten Abschaffung der Sklaverei in den benachbarten englischen Kolonien Dominica und Saint Lucia im Jahre 1834 sowie zur bevorstehenden Abolition in den französischen Kolonien im Jahre 1848 wird an die Thematik des zweiten Kapitels angeknüpft. Die Erwartung einer Verwandlung des *marron* in einen freien Farbigen wird jedoch schon mit dem vorangestellten Epigraph aus dem Werk Victor Schœlchers *Colonies étrangères et Haïti* zunichte gemacht:

Les possesseurs d'esclaves disent et répètent sans cesse qu'ils ne s'opposent pas à l'abolition en elle-même, et qu'elle obtiendrait leur concours si l'on amenait ce grand changement par des voies lentes et progressives. Nous avons objecté que les possesseurs d'esclaves voulaient tromper le monde politique et se trompaient eux-mêmes; qu'ils répugneraient toujours à tout ce qui pourrait modifier le sort des Nègres, et qu'ils haïraient quiconque porterait la main à l'intégrité de leur pouvoir absolu. (NM 89)⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ Vgl. hierzu insbesondere die Artikel 1 und 2 der *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (6.2.1.): „Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits.“ und „Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'Homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression.“

⁸⁵⁰ Schœlcher 1845, S. 3 (6.2.1.).

Der Pessimismus Schœlchers in diesem Auszug setzt sich augenscheinlich im dritten Kapitel fort. Der Protagonist Samson gehört nunmehr der Gruppe der „Nègres créoles“ an. Er scheint ‚gezähmt‘ und so weit kreolisiert, dass er das auf Sklaverei basierende Plantagensystem nicht mehr infrage stellt. Anstatt sich über seinen Status als unfreies Besitzobjekt zu beschweren, geht er gegen die „Nègres-Guinée“, „Nègres-Congo“ und „Nègres d’Angole“ an, die er dafür verantwortlich macht, dass die „Nègres créoles“ von Aufsehern und Maître als „fieffés fainéants“ ohne Unterlass bestraft und gefoltert werden (NM 91). Anstatt die Allmacht des Maître zu kritisieren, prangert er lediglich dessen Tricks zur Umgehung der gesetzlich zugesicherten Rechte des Sklaven auf Selbstversorgung und einen arbeitsfreien Sonntag an (NM 92);⁸⁵¹ anstatt sich auf seine Wurzeln außerhalb des karibischen Archipels zu besinnen, zeigt er eine deutliche Geringschätzung gegenüber den illegal importierten Afrikanern (NM 93f.); und er zeigt sogar ein gewisses Verständnis für die Sorgen der Maîtres in Hinblick auf die weit verbreitete Rassenmischung und die Folgen der Abolitionen von 1794 und 1834 (NM 95, 97). Die positive Einstellung gegenüber seinem Maître bringt er explizit zum Ausdruck: „J’avais [...] nourri des sentiments filiaux envers mon maître, je l’avoue sans honte.“ (NM 97f.)

In diesem Zusammenhang wirkt die Implementierung eines Ich-Erzählers und damit einer Artikulation in der ersten Person Singular „je“ beinahe zynisch. Ist das „je“ für gewöhnlich als Ausdruck eines Selbstbewusstseins zu bewerten, scheint es hier vielmehr dem Perspektivwechsel von einem Standpunkt außerhalb der kreolischen Gemeinschaft hin zu einer Position innerhalb dieser zu dienen. Auf diese Weise gewährt dieses Kapitel Einblicke in die Lebensweise der Sklaven auf den Feldern, die einem Außenstehenden verwehrt bleiben. Der Leser wird Zeuge der zahlreichen Sabotageversuche, die auf den Plantagen unternommen werden, um den Maître zu schwächen oder Rache am Aufseher zu üben. Diese „[r]ésistance sans parole ni éclat qui consistait à ralentir de concert la cadence“ (NM 110), stellt eine andere Form des *marronnage* dar, die trotz der physischen Anwesenheit der Sklaven auf der Plantage ihren Zweck nicht verfehlt: „Tout était bon pour empêcher que les choses se déroulent au mieux.“ (NM 112)

Wie in die ersten beiden Kapitel sind auch in die Erzählung Samsons Auszüge aus (vermeintlich) historischen Dokumenten eingeschoben, welche die Position der Sklaven im sozialen Gefüge der Kolonien anzeigen. Im dritten Kapitel greifen sie den Perspektivwechsel auf und beziehen sich nicht mehr auf die Sklaverei, sondern auf die zunehmende Schwächung der kolonialen Oberschicht sowohl in wirtschaftlicher als auch in kolonialgesellschaftlicher Hinsicht. So berichtet beispielsweise Pierre Dessalles vom Ungehorsam seiner Sklaven (NM 94f.) und Maître Joseph de Moncourt von der Verarmung

⁸⁵¹ 1724 trat eine überarbeitete Fassung des *Code Noir* in Kraft, die die erwähnten Rechte für die Sklaven festschrieb.

traditionsreicher Plantagenbesitzerfamilien (NM 106f.). Beide nehmen damit die Aufhebung des kolonialen Status quo vorweg.⁸⁵²

Eine Steigerung erfahren die Aggressionen gegen die Maîtres in der Furchtlosigkeit der Sklaven – „Les esclaves, en effet, semblaient ne plus craindre ni le fouet ni le cachot [...]. [L]e Nègre ne chait plus de peur en face du Blanc [...]“ (NM 113f.) – und im Sinneswandel Samsons. In starkem Kontrast zum anfänglichen Selbstverständnis des Sklaven als fester Bestandteil der Plantage steht der Wunsch Samsons, seinen Maître zu töten: „Frédéric-Henri de Beauharnais, lui, nous traitait patriarcalement et c’est pourquoi je décidai de le tuer.“ (NM 98) In der gegenüber den ersten beiden Kapiteln gestiegenen Ablehnung und dem Hass auf die Kolonialherren findet die historische Entwicklung hier ihre individualisierte Fortsetzung. Die Emanzipation der schwarzen Bevölkerungsschicht, freie Farbige und Sklaven, wird begleitet von zahlreichen Aufständen, im Zuge derer viele Europäer und weiße Kreolen ihr Leben lassen mussten, bevor sie schließlich in die Befreiung der Sklaven mündete. Mit diesem Umbruch erklärt sich nachträglich die Verwendung des „je“.

Samson gelingt es jedoch nicht, seinen Maître umzubringen, obwohl sich ihm die Gelegenheit dazu bietet (NM 118). Zu groß ist der Einfluss der jahrhundertlangen Indoktrinierung und ein Mord am Maître käme für Samson einem Patrizid gleich. Stattdessen flieht er in die Berge und wird zum dritten *marron* nach Salomon und Samuel: „[J]e me transformai donc en hommes des bois. En grand Marron.“ (NM 122)

Die Verwandlung vom assimilierten und akkulturierten Sklaven zum *marron*, der sich endgültig dem kolonialen Gesellschaftssystem entzieht wird bei Raphaël Confiant in ähnlicher Weise vollzogen wie in Édouard Glissants *Mahagony*. Dort wird der Junge Gani zunächst ganz freiwillig und ohne Abtreibungsversuch geboren: „Jésabel n’a pas mangé la terre. [...] Dans ses profondeurs le rejeton grandit.“ (Mah 50f.) Die anderen Sklaven sehen in diesem ungeborenen Kind einen „descendant [...] serviable non servile“ (Mah 50), d.h. einen außergewöhnlichen Jungen, der vielmehr im Dienst der Gemeinschaft stehen soll als nur einem Maître zu dienen. Seine Vorbestimmung ist es, die „terre maudite sur les bras la tête les mains“ (Mah 56) umzudeuten und den Kreislauf aus „[l]evé, marché, chouqué[,] [l]evé, souffré, mouré [sic]“ (Mah 62) zu durchbrechen. Von den Maîtres unbemerkt bewegt sich Gani frei auf der Insel und wird zum „marron exultant“ (Mah 68). Seine Liaison mit Tani, „[qui] a mis bas trois enfanssons [sic] dont l’un bien rose, le second noir, le troisième au milieu tout gris [...] [qui] a déboulé la parabole de l’humanité“ (Mah 43), nimmt die Bedeutung des Jungen für die Gemeinschaftswerdung vorweg. Er bereitet mit seiner Flucht den Weg für eine Gemeinschaft „tant de rouges nègres jaunes mélangés dans le maelström du temps“ (Mah 45).

⁸⁵² Nach der Umsetzung der Abolition stellt Samson fest, dass sein Maître sich verändert hat: „Une sorte de vulnérabilité émanait de mon maître bien qu’il continuait à porter beau et qu’il eût fière allure sur sa selle“ (NM 133).

Gani zielt hier auf eine versöhnliche Koexistenz der Gemeinschaften innerhalb der kolonialen Gesellschaft ab, die sich in Raphaël Confiant's *Nègre marron* an dem finalen Akt der Versöhnung zwischen Samson und dem Maître ebenfalls andeutet. Mit dem Ende der Sklaverei ist der Weg für eine Annäherung zwischen den Bewohnern unterschiedlicher Abstammung und Herkunft bereitet. Gani, als Begründer einer *marronnage*-Philosophie, die nicht mehr nur Widerstand und Rebellion anstrebt, sondern ein Entkommen aus einem menschenunwürdigen System, wird in Samson gespiegelt, der den *marronnage* dem Mord am Maître vorzieht.

Der finale Akt der Tötung des Maître de Beauharnais erfolgt dennoch, und zwar im darauffolgenden vierten Kapitel „La grève marchante (1936)“ durch den Arbeiter Siméon. Im Zuge eines Arbeiterstreiks enthauptet er Maurice de Beauharnais und flieht anschließend in die Berge Martiniques (NM 146). Diese Information ist einem Auszug aus *L'Écho de la Gironde* vom 12. Juni 1937 zu entnehmen. Der Zeitungsartikel sieht dieses „mouvement séditionnel“ als Ausläufer der revolutionären Aktionen in Kuba und Venezuela. In der Erzählung erscheint die Tötung als Affekthandlung in Reaktion auf die Provokationen des Pflanzers und Destillenbesitzers (NM 148ff.). Auch hier besteht eine Überlappung mit Glissant's Roman. Zur gleichen historischen Zeit wird dort der ebenso im Affekt handelnde „gèreur“ Maho inszeniert, der aus Eifersucht den Maître zu erschießen versucht und anschließend in den Urwald flieht (Mah 111).

Vor der Tötung des *béké* galt Siméon als ehrbarer Anführer, als „Chef syndicat“ (NM 139), einer Arbeiterbewegung auf Martinique, die durch regelmäßige Streiks und Demonstrationen bessere Arbeitsbedingungen und Lohnkonditionen erstritt (NM 138ff.).⁸⁵³ Nach der durch Siméon vollzogenen Enthauptung Maurice de Beauharnais' werden diffamierende Legenden um seine Person verbreitet, sodass der „dernier Nègre marron“ dazu gezwungen ist, sich wie seine drei Vorfahren (und sein Glissant'sches Pendant) in den Wäldern Martiniques zu verstecken.

Diese Entmenschlichung wird stilistisch durch die Verwendung des Demonstrativpronomen „ça“ zur Bezeichnung des flüchtigen Arbeiterführers angezeigt: „Siméon se transforma en Ça. Une bête traquée. Un fugitif abandonné de tous [...]. Siméon-Ça devint un Nègre marron presque cent ans après l'abolition de l'esclavage.“ (NM 151). Damit erscheint der Arbeiterkampf als Fortsetzung des Freiheitskampfes der Sklaven, wodurch die Signifikanz der Widerstandsfigur des *marron* für die Geschichte der Insel (und des karibischen Archipels) in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts transportiert wird.

Diese Verknüpfung legt eine Lektüre dieses vierten Kapitels der Erzählung Confiant's vor dem Hintergrund der *Négritude*-Bewegung und des Antikolonialismus nahe. Hierfür sprechen nicht nur der explizite Intertext *Les Damnés de la terre* von Frantz Fanon in Form des Epigraphs sowie die zeitliche Nähe der geschilderten Ereignisse zur Erstveröffentlichung

⁸⁵³ Maho ist äquivalent als „premier gèreur nègre“ (Mah 110) ein Vorbild für andere Männer seiner Generation und seines Standes.

eines der wichtigsten literarischen Werke der französischsprachigen Antillen, des *Cahier d'un retour au pays natal* von Aimé Césaire im Jahre 1939, sondern auch die in den eingefügten Dokumentenausschnitten deutlich erkennbaren gegensätzlichen Standpunkte zur Tötung Maurice de Beauharnais'. Während *L'Écho de la Gironde* die streikenden Arbeiter der Plantagen als gewalttätige Brandstifter darstellt und Maurice de Beauharnais als „*honorable planteur*“ (NM 146), schlägt die Zeitschrift *Justice* andere Töne an. Hier wird der Plantagenbesitzer als „*connu depuis des années pour ses provocations racistes*“ (NM 151) beschrieben und die Ungerechtigkeit der im Zuge der Enthauptung durchgeführten Repressalien gegenüber den schwarzen Arbeitern angeprangert: „*On se croirait revenu aux pires époques du carcan et de la chicote.*“ (NM 152).

Der hier angestellte Vergleich zwischen der Hatz auf die Unterstützer des Mordes und der Abwertung der Sklaven vor der Abolition spiegelt sich auch in der Entwicklung des *marron* Siméon wieder. Die Geschichte der Insel ergreift mehr und mehr Besitz von Siméon, der schließlich durch ein Nahtoderlebnis in direkten Kontakt zu seinen Vorfahren tritt: „*Ses ancêtres, dont il ne connaissait ni les titres ni les visages, se réveillaient en lui!*“ (NM 157) Doch anstatt mit ihnen zu kommunizieren wird er zum Nacherleben gezwungen: „*Ça revécut une à une les épreuves majeures qu'avaient traversées ses ancêtres [...] dans le Ventre Immonde. [...] Le passé devient son présent.*“ (NM 160f.)

Mit dieser transzendentalen Erfahrung greift das vierte Kapitel von *Nègre marron* in die ersten beiden hinein, die jeweils einen Sklaven inszenieren, der die Überfahrt erleben musste. Die Aneinanderreihung von augenscheinlich zusammenhangslosen Einzelerzählungen wird hiermit durchbrochen, wodurch die Imprägnierung der Gegenwart mit der Vergangenheit angezeigt wird. Die als „*baptême régénérateur*“ (NM 162) inszenierte Bewusstwerdung der kolonialen Vergangenheit und deren Auswirkungen auf die moderne Gesellschaft und Politik verweist erneut zurück auf die Ziele der *Négritude* und der Antikolonialismus-Bewegung, die gleichermaßen auf die Situation der schwarzen Bevölkerung in Nord- und Südamerika und der Karibik aufmerksam machten. Erzwungene kulturelle Assimilation und politische Unterdrückung wurden nicht nur von Aimé Césaire und Frantz Fanon angeprangert, sondern deren Bekämpfung bestimmte den Zeitgeist der 1930er bis 1960er Jahre. Die Wiederentdeckung der Stärke und Schönheit des präkolonialen Afrikas wurde zum Paradigma der kulturellen Ausdrucksformen und politischen Aktionen. In *Nègre marron* wird diese Renaissance ebenfalls evoziert: „*Sus à Siméon! Le Diable, le Nègre marron, la bête humaine, plus bête qu'humaine, celui qui était revenu pour déranger leur petite, leur misérable tranquillité de Nègres soumis et contents de l'être.*“ (NM 167f., Herv. d. Vf.)

Auch in diesem Punkt zeigt *Nègre marron* Übereinstimmungen mit *Mahogany*, denn auch Maho macht sich die Gesellschaft der 1930er und 1940er zum Ziel seiner Angriffe: „*Au fur et à mesure il enragerait l'abandon grandissant*“ (Mah 141). Zwar geht er weder plündernd noch brandschatzend auf die Bewohner los, doch infiziert er ihre behagliche Assimilation mit der Angst vor dem „*géant qui n'était pas apprivoisé*“ (Mah 120):

Il entrait dans les maisons au moment du repas, il s'asseyait à la place du père de famille. Son coutelas bien entravers de la table, le revolver à sa ceinture, le fusil sur les genoux. Il mangeait avec ses mains comme une bête, sans se laver ni avant ni après. Les femmes les enfants priaient le Ciel sans ouvrir la bouche. Les maîtres des cases pleuraient de subir l'humiliation. (Mah 187)

Das Symbol des *marron* als die koloniale Ordnung störend wird hier auf die post-koloniale Bequemlichkeit der angepassten Nachfahren afrikanischer Sklaven in Nord- und Südamerika und der Karibik übertragen. Die in beiden Romanen beinahe hyperbolische Verwilderung der Protagonisten ist als Gefahr eines „retournement“ (Mah 141) zu deuten und führt damit die noch zu leistende Emanzipationsarbeit in der Mitte des 20. Jahrhunderts vor Augen.

Die im vierten Kapitel von *Nègre marron* bereits vollzogene Verknüpfung der Moderne mit der kolonialen Vergangenheit wird im fünften Kapitel „Drive folle (1978)“ noch um einiges gesteigert. Zunächst lässt sich dies an der nun sehr expliziten Verknüpfung zum Werk Édouard Glissants ablesen, dessen *Discours antillais* hier auszugsweise als Epigraph zitiert wird. Es handelt sich dabei um jene Passage, die sich mit der Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos vom *marron* auseinandersetzt und ihn einerseits als „seul vrai héros populaire des Antilles“, andererseits aber auch als „bandit vulgaire“ versteht.⁸⁵⁴

Diese Ambivalenz kommt gleichermaßen im letzten *marron* der Erzählung, Simao, zum Ausdruck, wodurch der Glissant'sche Diskurs in den Roman absorbiert wird. Das gilt vor allem erneut für seinen Roman *Mahagony* bzw. dessen letzten *marron* Mani. Simao ist sowohl ein Musterbeispiel für den sozialen Aufstieg eines einfachen Arbeiters vom Land zum Angestellten im kommunalen Dienst als auch Abbild einer maroden und gewissenlosen Gesellschaft, in der Reichtum auf Grundlage von kriminellen Aktionen und Denunziation generiert wird. Die Zäsur markiert hier der Weggang Simaos aus der Provinz Carbet in die Hauptstadt Fort-de-France. Er kündigt seiner Mutter diesen Schritt mit dem einfachen Satz „*Man chapé!* (Je m'en vais!)“ (NM 181) an, was durch die Verwendung des kreolischen Wortes „*chapé*“ eine Brücke zu den ersten Kapiteln schlägt, deren Überschriften ebenfalls Derivate des französischen Verbs „*échapper*“ enthalten: „*L'échappée-courir*“ und „*La chappe*“ (Herv. d. Vf.). In gleicher Weise wie seine symbolischen Vorfahren verlässt Simao eine etablierte Ordnung und begibt sich in einen Zustand der Verwilderung, der im Gegensatz zu den ersten vier Kapiteln jedoch nicht im Urwald stattfindet, sondern in der Stadt.⁸⁵⁵

⁸⁵⁴ Glissant [1981] 1997, S. 180 (6.1.2.).

⁸⁵⁵ Die Stadt Fort-de-France wird als moderne Wildnis inszeniert: „L'En-ville n'était désormais pour toi qu'un vieux chien. Une salopeté! L'En-ville avec son canal pestilentiel où, à la fin du jour, les femmes dévidaient, à la file, leurs pots de chambre. L'En-ville avec sa place de La Savane où trafiqueurs, putaines, vagabonds, joueurs de sèrbi et de quine, djobeurs et autres fainéantiseurs faisaient la loi [...]“ (NM 197) Auf die Kontinuität zwischen dem *marronage* und dem *drive* als moderne Form der „*vagabondage*“ hat Caroline Mangerel hingewiesen: „Le driveur est nécessairement en marge de la société, tout comme l'étaient les Marrons. Il peut s'y complaire ou yrépugner, mais il choisit généralement de demeurer dans ce lieu entre liberté de sa personne et l'emprisonnement de son esprit.“ (Mangerel 2010, S. 105 (6.2.6.))

Damit setzt er die Funktion des *marron* als „exemple incontestable d’opposition systématique, de refus total“⁸⁵⁶ fort. Dieser Rückzug aus einer beinahe menschenfeindlichen Gesellschaft wurde in *Mahagony* durch die Dissolution Manis vorweggenommen. In gleicher Weise wie der letzte *marron* Mani erlebt auch Simao seine Gegenwart als eine Wiederholung der Vergangenheit, da in der Kolonialzeit etablierte Hierarchien noch nicht aufgelöst wurden. Dies wird anhand des Vergleichs der hierarchischen Strukturen im Rathaus der Hauptstadt mit denen auf einer Sklavenplantage deutlich: „Simao ne mit pas beaucoup de temps à se rendre compte que son nouveau lieu de travail ne différait guère de L’Habitation cannière.“ (NM 190) So steht auch der „mairie“ ein Maître vor, der wiederum einen Sekretär („gèreur“) und Buchhalter („économe“) sowie mehrere Vorarbeiter („commandeurs“) beschäftigt (NM 190), die allesamt nur am eigenen Profit interessiert sind: „L’En-ville avec sa mairie qui était, final de compte, pire qu’une plantation de canne à sucre puisque, commele disait la parole, les Nègres y mangeaient désormais les Nègres.“ (NM 197) In *Mahagony* wird ein äquivalent dystopisches Bild gezeichnet, indem Marie Celat die Verwandlung ihrer Heimatinsel Martinique in ein überdimensionales Freilichtmuseum imaginiert (oder auch voraussagt) (Mah 178ff.).

Auf syntaktischer Ebene findet sich schließlich ein sehr deutliches Anzeichen der Integration der vier vorangegangenen Kapitel in das fünfte, nämlich indem die Personalpronomen „il“, „je“, „tu“ und „vous“ in chaotischer Weise miteinander abgewechselt werden. Die steten Wechsel der Erzählperspektive sind vor dem Hintergrund der hier etablierten Verbindung zu den symbolischen Vorfahren des Protagonisten als Ausdruck seiner (historischen) Orientierungslosigkeit zu bewerten. In diesem „dernier Nègre marron d’ici-là“ (NM 211) kommen die vorherigen zusammen. Er vereint in sich die Geschichten seiner Vorfahren, was ihn um den Verstand bringt und schließlich zu seiner „Drive folle“ bewegt. Die Kapitelüberschrift erscheint hier also auch nicht ausschließlich auf das fünfte Kapitel bezogen, sondern greift zurück auf den Zustand der „déraison“ des zweiten *marron* – „il semblerait que cet individu n’était plus en possession de toutes ses facultés mentales“ (NM 207) – und die für den vierten *marron* angedeuteten Racheabsichten – „il s’agit d’un individu extrêmement dangereux, mû par un désir incontrôlable de vengeance“ (NM 185). Doch Simao ist sich weder der einen noch der anderen Verbindung bewusst, was seinen gegenwärtigen Zustand für ihn noch unerträglicher macht.

Die Polyphonie des letzten Kapitels in *Nègre marron* muss vor dem Hintergrund des damit evozierten „désordre“ auch als Rückgriff auf die in *Mahagony* exemplifizierte Vervielfachung der Sprecher gedeutet werden. Auch dort findet eine stete Vermischung der Personen „je“, „il“, „ils“ und „vous“ statt, da die Geschichten der drei *marrons* Gani, Maho und Mani auf unterschiedlichen Zeitebenen von unterschiedlichen Sprechern mit unterschiedlichen Referenzbereichen erzählt werden; auch dort hält einer der Erzähler, Mathieu Béluse, stellvertretend für die anderen fest: „Nous n’en avons jamais fini avec nos ancêtres démesurés [...]. Le présent s’accroît sans cesse de leurs paroles désarmées.“ (Mah 250f.)

⁸⁵⁶ Glissant [1981] 1997, S. 180 (6.1.2.).

Um seiner ungewissen und undefinierten Lebenssituation zu entgehen, verwandelt sich Simao in „la Panthère noire“ (NM 171) und greift damit die in den ersten vier Kapiteln dargestellte Entmenschlichung des *marron* auf. Er wird, wie Édouard Glissant im Epigraph ankündigt, zum „croquemitaine scélérat“,⁸⁵⁷ der die Bevölkerung der Insel in Angst und Schrecken versetzt. Die Bewegungen und Taten Simaos werden sehr genau von den Medien verfolgt,⁸⁵⁸ was erneut einen Rückgriff auf *Mahagony* darstellt, insofern als dort die Geschichte Manis in der „obscurité“ kaschiert bleibt, während ein anderer *marron*, Marny, von Bevölkerung und Medien als moderner Held gefeiert wird (Mah 205, 223). Die für die Gegenwart typische hohe Informationsdichte erweckt den Eindruck, nah am Geschehen zu sein, doch erinnert sie auch an die Hatz auf entflozene Sklaven durch die Bluthunde des Sklavenbesitzers.

Die Intertemporalität, die in die Figur des letzten *marron* Simao hineingezeichnet wird, muss als versteckter Appell an den Leser in der Gegenwart gewertet werden. Ihm wird suggeriert, dass ohne signifikante Veränderungen im sozialen und politischen Gefüge der Départements d’Outre-Mer auch in Zukunft ein mythischer Antiheld in Form des *marron* benötigt wird. Nur er könne sich dem Status quo und dem verklärten Bild einer „bonne vieille province française égarée sous les Tropiques“ (NM 206) widersetzen und die Insel, die damals wie heute „une nation opprimée, une nation du tiers-monde“ (NM 206) ist, sowie deren Bewohner, „[des] esclaves sans chaînes visibles“ (NM 204), aus ihrer paralysierenden „déveine éternelle“ (NM 204) befreien.

Mit der Erkenntnis um den inakzeptablen Zustand einer Pseudo-Freiheit steigen die Kräfte Simaos ins Unermessliche. Seine Verwandlung zu „la Panthère noire“ erweckt in ihm „un sentiment d’invincibilité.“ (NM 197), wodurch auf die zweite Möglichkeit der Interpretation seines gewählten Namens „la Panthère noire“ verwiesen wird. Die *Black Panther Party for Self-Defense* wurde 1966 in den USA in Reaktion auf das Attentat an Malcolm X gegründet und setzte sich auch unter Anwendung eines gewaltsamen Widerstands gegen die Staatsmacht für die Anwendung der Bürgerrechte auf die afroamerikanische Bevölkerung ein. Diese politische Bewegung wird sogar explizit als Inspirationsquelle des *marron* Simao benannt: „[I]l m’a tout expliqué: la Traite, l’esclavage, le colonialisme, Aimé Césaire, Frantz Fanon, les guerres d’Indochine et d’Algérie, *Malcolm X et les Black Panthers*.“ (NM 206, Herv. d. Vf.) Simao versteht sich als „DEFENSEUR DE LA RACE DES OPPRIMÉS ET DES FILS D’ESCLAVES“ (NM 204) und wird auch in den modernen Medien als „*défenseur de tous les Nègres exploités de L’Univers*“ (NM 202) betitelt. Durch die Assoziation seines Rachefeldzugs mit „la Traite, l’esclavage, le colonialisme, Aimé Césaire, Frantz Fanon“ schreibt sich Simao direkt in den Klassen- und Rassenkampf von Siméon ein, der wiederum auf der bis in die Gegenwart

⁸⁵⁷ Ebd.

⁸⁵⁸ Die Schlagzeilen lauten wie folgt: LE PANTHERE NOIRE COURT TOUJOURS (Antilles-Matin, 17 mai 1978, NM 175), NOUVELLES DE LA MI-JOURNÉE (Radio-Martinique, NM 181), COMMUNIQUE DE LA PREFECTURE (NM 185), UN PSYCHOPATHE EN CAVALE (entretien avec Dr Yves Giraudeau, S. 188), LE PANTHERE NOIRE (Antilles-Matin, 24 mars 1978, NM 194), RUMEURS INFONDEES (Journal de Télé-Martinique, 12 juillet 1978, NM 201) und ÉMEUTE AU QUARTIER RENEVILLE (Antilles-Matin, 21 juillet 1978, NM 206)

hinein persistierenden Ungleichheit zwischen afrokaribischen Arbeitern und europäischen bzw. kreolischen Grundbesitzern basiert. Die Geschichte Simaos entpuppt sich mehr und mehr als „une tresse d’histoires“,⁸⁵⁹ die den *marron* als Kollektivum inszeniert, das stellvertretend für die gesamte Bevölkerung der Antillen steht. Wie in *Mahagony* entsteht in *Nègre marron* durch „ce récit aux voix mêlées“ (Mah 251) eine moderne Legende „pour la plus exacte recension de réalité“ (Mah 249).

Die Orientierung an Chronologie der Geschichte wird in beiden Romanen oberflächlich beibehalten, auf einer tieferen Ebene der Erzählung jedoch aufgeweicht, indem sich die zeitlichen Grenzen zu ahistorischen Gesetzmäßigkeiten entwickeln. Der repetitiver Charakter führt dazu, dass der *marron* nicht mehr als historisches Individuum wahrgenommen wird, sondern als stark typisiertes Symbol, das sich an der Grenze zwischen Heldentum und Illegalität bewegt.⁸⁶⁰ Damit findet Édouard Glissants Interpretation der Figur des *marron* in *Mahagony* und *Nègre marron* unterschiedliche, aber dennoch gleichwertig gültige literarische Anwendungen: „[T]ant et si bien que les derniers marrons sont des bandits, et que par la suite tout délinquant de droit commun en fuite est un marron.“⁸⁶¹ In gleicher Weise wie Simao von den Geistern seiner kollektiven Vergangenheit besessen ist, muss auch die Gegenwart ihre Obsession für die unerreichbare Vergangenheit anerkennen, um historische und gegenwärtige Ungleichgewichte zu erkennen und auszugleichen.⁸⁶² Dass dieser Prozess noch nicht abgeschlossen ist, wird durch den missglückten Selbstmordversuch Simaos deutlich (NM 207), der so dazu gezwungen ist, weiterhin als Symbolträger zu fungieren, sowie durch das mysteriöse Verschwinden Manis, was auch kein endgültiges Ende der *errance* darstellt.

4.2.4.3. Zusammenfassung

Das repetitive Erzählen wie es hier anhand der Romane *Bonjour foulard, Bonjour madras* von Michelle Gargar und *Un Dimanche au cachot* von Patrick Chamoiseau einerseits, sowie *Mahagony* von Édouard Glissant und *Nègre marron* von Raphaël Confiant andererseits beschrieben wurde, zeigt deutlich, wie sehr das antillanische Zeit- und Geschichtsverständnis von dem okzidentalen Ideal einer linear-ungebrochenen Chronologie abweicht. Mit Gérard Genette lässt sich hier der Begriff der narrativen Anachronie anführen. Genette beschreibt

⁸⁵⁹ Bernabé, Confiant & Chamoiseau [1989] 2004, S. 26 (6.1.2.).

⁸⁶⁰ An dieser Stelle sei erneut auf die Verbundenheit der Protagonisten durch ihre Vornamen hingewiesen, die in ihrer anaphorischen Reihung und mit ihrem biblischen Bezug eine überzeitliche Fortdauer des *marron*-Vorbildes suggerieren.

⁸⁶¹ Glissant [1981] 1997, S. 180 (6.1.2.).

⁸⁶² In diesem Zusammenhang erscheint die Feststellung des Psychologen Dr. Giraudeau in Hinblick auf die Ursache für Simaos Amoklauf – „il faut creuser beaucoup plus profond pour tenter d’élucider ce que peut bien motiver notre homme.“ (NM 189) – als ein vervielfachtes Echo Édouard Glissants, der im *Discours antillais* verlangte, „[que] l’écrivain antillais doit ‚fouiller‘ cette mémoire, à partir des traces parfois latentes qu’il a repérées dans le réel“ (Glissant [1981] 1997, S. 227f. (6.1.2.)), und der in *Mahagony* seine drei *marrons* in einen transtemporalen Dialog versetzt, der wiederum stets auf den ersten *marron* seiner martinikanischen Genealogie, Papa Longoué, zurückverweist.

damit jene Strukturierungen von Erzählungen, die eine Diskordanz zwischen der chronologischen Ordnung der (historischen) Zeit und der Ordnung der Erzählung anzeigen.⁸⁶³

In *Un Dimanche au cachot* und *Bonjour foulard, Bonjour madras* wird dies durch das zeitbrechende Nebeneinanderstellen zweier zeitlich deutlich von einander zu trennenden Ereignissen bzw. Erzählungen angezeigt. Indem Vergangenheit und Gegenwart in der Erzählung direkt nebeneinander stehen, geht sowohl die Vergangenheit der Gegenwart voraus, als auch die Gegenwart der Vergangenheit, wodurch die chronologische Ordnung umgekehrt und damit zersetzt wird. Die zeitliche Verortung der Erzählung tritt in den Hintergrund, um anderen narrativen Strukturmerkmalen mehr Raum zu geben. Parallelismen in der Wahrnehmung und Auseinandersetzung der Protagonistinnen mit ihrer Umwelt, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft werden sichtbar und unterstreichen die geringe Bedeutung von zeitlicher Verortung für Identitäts- und Sinnbildungsprozesse.

Vor diesem Hintergrund wirkt Édouard Glissants Forderung „Ne pas se dater“⁸⁶⁴ in die Erzählungen hinein und findet insofern Anwendung, als die historische Zeit, in der die Geschichten situiert sind, für die Geschichte selbst von untergeordneter Bedeutung sind. Das heißt nicht, dass Zeitlichkeit hier angeschafft werden soll,⁸⁶⁵ im Gegenteil, es wird deutlich, wie präsent die Vergangenheit noch ist und wie wenig ein linear-chronologischer Fortschritt in ein neues Zeitalter dazu beiträgt, Vergangenheit zu verstehen.

Damit werden auf konzeptioneller Ebene die diskursanalytischen Thesen Michel Foucaults integriert. Für ihn nämlich gestaltet sich Geschichte nicht als eine Abfolge von Jahreszahlen, sondern als durchlässige Aneinanderreihung von epochenspezifischen Wissensordnungen, die er als „champ[s] épistémologique[s], [les] épistémè[s]“ bezeichnet.⁸⁶⁶ In einer Umdeutung für den karibischen Kontext und die historiopoetische Intention der Autoren dieser Region ergibt sich die geschichtstheoretische Prämisse einer ahistorischen Vergangenheit, die aufgrund ihrer nachhaltigen Wirksamkeit in den Diskursen des 20. und 21. Jahrhunderts noch immer präsent ist, wodurch sich Vergangenheit und Gegenwart zeitlich annähern und epistemologisch überlagern.

In *Mahagony* und *Nègre marron* hingegen wird die Chronologie der Geschichte auch in der erzählten Zeit der Geschichten weitestgehend beibehalten. So werden die drei *marron*-Erzählungen in *Mahagony* und die fünf äquivalenten *marron*-Erzählungen in *Nègre marron* in linearer Folge und in Übereinstimmung mit okzidental Zeitdarstellungsmechanismen erzählt, was vor allem durch die genaue Datierung angezeigt wird. Durch die inhaltliche und symbolische Wiederholung aber, die sich in der zentralen Figur des *marron* ausdrückt,

⁸⁶³ Vgl. Genette 2007, S. 24 (6.2.3.).

⁸⁶⁴ Glissant [1981] 1997, S. 492 (6.1.2.).

⁸⁶⁵ Bastienne Schulz spricht im Zusammenhang mit der Darstellung von Zeit und Zeitlichkeit im Werk Édouard Glissants von einer Abschaffung derselben, um sie durch eine „karibische“ Zeitrechnung zu ersetzen (vgl. Schulz 2014, S. 279f.). Ich stimme hierin nicht mit ihr überein, da Zeit und Zeitlichkeit in den oben genannten und auch anderen Romanen aus der Region nicht unterminiert oder negiert werden, sondern vielmehr neuinterpretiert und sowohl mit dem als auch gegen das chronologische Modell gelesen werden.

⁸⁶⁶ Foucault 1966, S. 13 (6.2.2.), vgl. auch: „Ce que moi, dans *Les mots et les choses*, j'ai appelé 'épistémè' n'a rien à voir avec les catégories historiques“ (Foucault in Preti [1972] 1994, S. 371 (6.2.2.)).

nähern sich auch hier Vergangenheit und Gegenwart einander an. „Vergangenheit [wird] in die Gegenwart projiziert und aktualisiert“⁸⁶⁷ und umgekehrt. In gleicher Weise wie in den Romanen von Patrick Chamoiseau und Michelle Gargar wird Chronologie nicht mehr als Anzeichen von Weiterentwicklung im Sinne eines Hintersichlassens der Vergangenheit betrachtet, sondern für den gegensätzlichen Zweck instrumentalisiert.

In den Vordergrund rückt die Unendlichkeit der temporalen und atemporalen Interferenzen, die sich in *Mahagony* und *Nègre marron* darin ausdrückt, „[que] l’acte de marronner [est répété] comme à l’infini“.⁸⁶⁸ Durch permanente Wiederholung dringt die nach-, neu- und umerzählte Geschichte immer weiter in das kollektive Gedächtnis ein und setzt sich dort als unauflösliches Erinnerungsfragment fest. Die in der Wiederholung eingeschriebene *différance* im Sinne Derridas verweist auf die stets miterzählte historische Irritation, die Geschichte als komplex und in binären Kategorien wie damals/heute, Vergangenheit/Gegenwart, Sklaverei/Freiheit nicht darstellbar ausweist.⁸⁶⁹

Es greift an dieser Stelle das von Frank Ankersmit etablierte Konzept der historischen Interpretationen, die im Kontext der historiopoetischen Texte von Glissant und Confiant als gleich doppelte Metaphorisierung der Vergangenheit verstanden werden müssen. So steht hier nicht nur der Text als Platzhalter für eine Vergangenheit, die er durch Form und Inhalt zu erfassen versucht. Die inszenierte Synchronität historischer Ereignisse und Epochen mit Identitätsdiskursen des 20. und 21. Jahrhundert markiert zudem die Konstruiertheit beider Entitäten, sodass in reziproker Beziehung gilt, was Paul Ricœur als *mise en intrigue* bezeichnet: „[P]ar la vertu de l’intrigue, des buts, des hasards sont rassemblés sous l’unité temporelle d’une action totale et complète.“⁸⁷⁰ Mit anderen Worten: Durch die nachträgliche Interpretation der Vergangenheit als Vorwegnahme einer chronologisch späteren Zeit, werden sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart unendlich wiederholt, wie in zwei Spiegeln, die sich gegenüberstehen.

4.2.5. Archipelische Fragmentarisierung vergangener Wahrscheinlichkeiten

Unter dem Begriff der archipelischen Fragmentarisierung vergangener Wahrscheinlichkeiten fasse ich jene Erzählformen zusammen, die oft als anachronistisch, als anarchisch oder einfach als chaotisch bezeichnet werden. Die geographische Metapher des Archipels erweist sich insofern als hilfreich, als Antonio Benítez-Rojo ihn zur Beschreibung der Instabilität und Wandelbarkeit karibischer Identitäten heranzieht. So steht der Archipel für Benítez-Rojo emblematisch für „unstable condensations, turbulences, whirlpools, clumps of bubbles, frayed seaweed, sunken galleons, crashing breakers, flying fish, seagull squawks, downpours, nighttime phosphorescences, eddies and pools, uncertain voyages of signification“.⁸⁷¹ Das im

⁸⁶⁷ Ueckmann 2014, S. 375 (6.2.6.).

⁸⁶⁸ Ildem 2009, S. 35 (6.2.6.).

⁸⁶⁹ Zur Besprechung des Konzeptes der *différance* im Kontext postkolonialer Literaturen siehe auch Ueckmann 2014, S. 384f. (6.2.6.).

⁸⁷⁰ Ricœur 1983-1985, Bd. 1, S. 11 (6.2.2.).

⁸⁷¹ Benítez-Rojo 1992, S. 2 (6.2.5.).

karibischen Archipel vorherrschende Chaos betrachtet Benítez-Rojo nicht vor dem Hintergrund des Anarchischen und Ungeordneten, sondern er erkennt die weltweite Wiederholung derartiger Phänomene als zentrale Eigenschaft des Chaos.⁸⁷² Mittels dieser kulturwissenschaftlichen Chaostheorie rücken transkulturelle Prozesse, Dynamiken und Beziehungen in den Fokus der Aufmerksamkeit und ermöglichen einen unverstellten Blick auf die Heterogenität des karibischen Raumes, die sich in der Welt fortsetzt⁸⁷³ und die Karibik damit zu einer Art Meta-Archipel werden lässt.⁸⁷⁴

In gleicher Weise betrachtet Édouard Glissant den karibischen Archipel als experimentellen Raum, in dem multiple Beziehungen eingegangen werden, deren Ergebnisse sich darüber hinaus in der Welt verbreiten und erneut Beziehungen eingehen. Die Unendlichkeit dieser Austauschprozesse betrachtet Glissant als wesentliches Merkmal seiner *pensée archipélique*:⁸⁷⁵ „Les récits du monde courent en ronde, ils ne suivent pas la ligne, ils sont impertinents de tant de souffles, dont la source est insoupçonnée. Ils dévalent en tous sens.“⁸⁷⁶ An anderer Stelle heißt es: „[La] pensée archipélique [...] invente à chaque moment les effets de la Relation, disperse et éclabousse les identités en rapport, les renforce chacune cependant et les garanti de l'autisme identitaire, et tremble avec le monde éblouissant.“⁸⁷⁷ Damit steht das archipelische Denken klar der europäischen und eurozentristischen Linearität entgegen.

Les pays que j'habite s'étoilent en archipels. Ils raccordent les temps de leurs éclatements. [...] L'éclat des temps tout comme les éclats du temps n'égarer pas, dans nos pays. Nous avons su qu'on peut vivre non pas hors du temps mais sans lui, du moins sans le besoin de le mettre en ligne réglée ou de le répartir en divisions inaltérables.⁸⁷⁸

Durch die Verknüpfung ganz unterschiedlicher Geschichten, situiert in verschiedenen Räumen und Zeiten, wird das Konzept der Chronologie durch eine Art „Zyklogie“ oder „Chaoslogie“ ersetzt. In Übereinstimmung mit James Gleick, der die Chaostheorie als dritten großen Bruch in der Wissenschaftsgeschichte betrachtet und mit ihr ein Ende der „classical science“ begründet sieht,⁸⁷⁹ stellt Zeit für Édouard Glissant keine verlässliche Kategorie mehr dar, sondern muss in unterschiedlichen Formen neu erdacht werden: „L'entassement et l'accumulation, qui sortent la parole de sa ligne. Le retour et la répétition, qui ne rudent pas avec le signifié. Les rythmes de l'assonance, qui tissent la mémoire d'alentour.“⁸⁸⁰

⁸⁷² Vgl. ebd.

⁸⁷³ Vgl. ebd., S. 3.

⁸⁷⁴ Vgl. ebd., S. 4.

⁸⁷⁵ Auf den Zusammenhang zwischen Chaostheorie und *pensée archipélique* hat auch Nick Coates schon hingewiesen (vgl. Coates 2003, S. 255 (6.2.6.)).

⁸⁷⁶ Glissant 1997, S. 61 (6.1.2.).

⁸⁷⁷ Glissant 2010, S. 166 (6.1.2.).

⁸⁷⁸ Glissant 1997, S. 43 (6.1.2.).

⁸⁷⁹ Gleick [1988] 1998, S. 3ff. (6.2.2.).

⁸⁸⁰ Glissant 1997, S. 114 (6.1.2.).

Anstatt jedoch in eine Unzeitlichkeit abzudriften, erfährt die Darstellung von Zeit vielmehr eine Vervielfachung, eine Auffächerung, die dem Leser ermöglicht, die Unstetigkeit und Unverbindlichkeit karibischen Lebens und Erlebens nachzuempfinden: „L’accumulation est la technique la plus appropriée de dévoilement d’une réalité qui elle-même s’éparpille.“⁸⁸¹ Die für das repetitive Erzählen noch konstituierend wirkenden intratextuellen Ordnungsprinzipien (Alternanz und Repetition) und interdiskursiven Verbindungen erfahren im archipelischen Erzählen eine teilweise oder vollständige Dekonstruktion. So suggeriert die archipelische Erzählkomposition eine weitestgehende Befreiung historischer Sinnbildungsprozesse von jedweden stabilen oder stabilisierenden Strukturen, was in starkem Kontrast zum chronologischen Ordnungsprinzip der Historiographie steht.⁸⁸²

Fabienne Kanors *Humus* bildet gewissermaßen den Übergang vom repetitiven zum archipelischen Erzählen, da seine Strukturierung zunächst repetitiv erscheint, weil ein und dieselbe Episode von mehreren Beteiligten immer wieder erzählt wird. Bei näherer Betrachtung wird jedoch erkennbar, dass die Aufspaltung der Geschichte von Entführung und Versklavung in 14 Einzeldarstellungen sich durch eine deutlich spürbare und narratologisch nachweisbare Disharmonie zwischen den einzelnen Erzählungen auszeichnet. Geschichte erfährt eine stark subjektivierte Multiplikation ihrer Lesarten, die dem monologischen Charakter der Historiographie entgegengesetzt ist. Keine der 14 Episoden ist einer anderen ähnlich. Unterschiede bestehen auf struktureller, syntaktischer und lexikalischer Ebene, sodass jede der 14 Stimmen eine narratologische Individualisierung erfährt, die auf eine Unterminierung der Omnipotenz der (kolonialen) Historiographie abzielt. Die Geschichte der Deportation von Sklaven aus Westafrika in die neue Welt wird damit ihrer einseitigen Fixierung enthoben und erhält ihre Unklarheit, Ungenauigkeit und Unüberschaubarkeit ein Stück weit zurück.

In anderer Art und Weise funktioniert das archipelische Erzählen bei Daniel Maximin, dessen Roman *L’Isolé soleil* nicht nur verschiedene Lesarten der kolonialen Geschichte ermöglicht, sondern darüber hinaus eine historiopoetische Kritik der regionalen Literaturgeschichte präsentiert. Maximin nennt seinen Roman „[u]n livre riche et pathétique: trois siècles d’histoire évoqués, des dizaines de légendes, la chronique coloniale, le tragique moderne.“⁸⁸³ Der Fokus der Erzählung kann hier beinahe beliebig verschoben werden, je nachdem welche Interpretationsansätze präferiert oder abgelehnt werden, welche Intertexte erkannt und dechiffriert werden können und welche Form der Autorenschaft im Kontext der erzählten bzw. verstandenen Geschichte plausibel erscheint.

Zentral ist in diesem Roman das Verfahren der *mise en abyme*, wobei die Verschachtelung der einzelnen Handlungsstränge hier nicht nur ineinander erfolgt, sondern auch auf einer horizontalen, d.h. metapoetologischen Ebene sichtbar wird. Durch die chaotische

⁸⁸¹ Glissant [1981] 1997, S. 17 (6.1.2.). Zur Ordnung des Chaos siehe auch Coates 2003, S. 256ff. (6.2.6.).

⁸⁸² Deborah Hess beschreibt die Form des archipelischen Erzählens für Édouard Glissants Roman *Tout-monde* als: „Le narrateur relie des histoires et des fragments de visions différentes sans vouloir en faire ressortir la logique ou l’ordre.“ (Hess 2006, S. 216 (6.2.6.))

⁸⁸³ Einband der vierten Auflage von *L’Isolé soleil* (1987), zitiert nach Mouralis 1992, S. 113 (6.2.6.).

Überlagerung der diegetischen und metadiegetischen Ebenen mit den Modi der historischen Dokumentation, der afrokaribischen Oralität und der interdiskursiven Referenzierung entsteht eine historiopoetische Um- und Unordnung der kolonialen Vergangenheit, die deren obskurem Charakter gerecht zu werden versucht.

In Édouard Glissants Romanen *Tout-monde*, *Sartorius* und *Ormerod* steigert sich die narratologische Unordnung hin zu einer chaotischen und in Teilen anakoluthischen Erzählstruktur, die jedwede stabile Verbindung zwischen den einzelnen Elementen unmöglich macht.⁸⁸⁴ Wie die bereits zahlreich vorhandenen Studien zu *Tout-monde* zeigen, ist hier eine unendliche Vervielfachung der Lesarten möglich, die sich sowohl aus der textinternen „Chaoslogie“ als auch in der Zusammenschau mit den unzähligen Intertexten und -diskursen ergeben. Insbesondere die Studien von Deborah Hess, Helke Kuhn und Bastienne Schulz bieten eine sehr detaillierte Analyse der narratologischen Strukturen und Wirkmechanismen in *Tout-monde*. Auf eine Wiederholung der in diesen Studien generierten Ergebnisse wird an dieser Stelle verzichtet, um Redundanzen zu vermeiden. Die Darstellung archipelischer Fragmentarisierung bei Édouard Glissant beschränkt sich folglich auf *Sartorius* und *Ormerod*.

4.2.5.1. Alternanz und Multiplikation der Lesarten von Geschichte in *Humus* (Kanor)

Fabienne Kanors Roman *Humus* nimmt ein punktuellere Ereignis als Erzählanlass, um die Geschichte der Verschleppung und Versklavung von westafrikanischen Frauen ins beinahe Unendliche zu multiplizieren, indem strukturelle Gestaltung und interdiskursive Vernetzung weit mehr Möglichkeiten der Interpretation von Geschichte bieten, als die 14 exemplarischen Erzählungen der Protagonistinnen und Ich-Erzählerinnen. Der Sprung von Bord der Sklavenschiffes, der die Schicksale der Frauen miteinander verbindet, steht deshalb auch symbolisch als Sprung in die Erzählung und als Sprung in die Vergangenheit, sodass sich noch vor Beginn der Erzählung eine Aufspaltung erkennen lässt, die Autonomie und Interdependenz der einzelnen Erzählepisoden harmonisiert: „Ce saut [...] n’est jamais un point, mais fonctionne comme une virgule, une possibilité de parole.“⁸⁸⁵ Die „mehrfachen Umerzählungen einer unmittelbar ‚nicht-erzählten‘ Geschichte“⁸⁸⁶ werden schließlich durch eine sehr explizite Metanarrativität begleitet, die dem metahistorischen Diskurs einen metahistoriographischen und einen metapoetologischen anbeistellt.

Dies ist bereits am Epigraph des Autors Derek Walcott abzulesen, der sich sowohl als ein Nachwort auf die Vergangenheit als auch als Vorwort zu jeder einzelnen Erzählung in *Humus* interpretieren lässt:

⁸⁸⁴ Nick Coates bespricht Glissants Romane ebenfalls vor dem Hintergrund von Chaostheorie und *pensée archipélique*, bleibt in seinen Ausführungen jedoch unspezifischer als die folgende Analyse (vgl. Coates 2003 (6.2.6.)).

⁸⁸⁵ Kanor in Herbeck 2013, S. 971 (6.2.6.).

⁸⁸⁶ Geppert 1976, S. 63 (6.2.4.).

Où sont vos monuments, vos batailles, vos martyrs?
Où est votre mémoire tribale? Messieurs,
dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer
les a enfermés. La mer est l'Histoire.⁸⁸⁷

Fabienne Kanor bedient sich dieser ersten Strophe von Derek Walcotts Gedicht als Prolog zum Prolog, denn im Anschluss an dieses Zitat erläutert die Erzählerin der Rahmenhandlung zunächst, wie sie ausgehend von einer historischen Randnotiz – einem Tagebucheintrag des Atlantikkapitäns Louis Mosnier aus dem Jahre 1774⁸⁸⁸ – nicht die Geschichte des Schiffes rekonstruieren möchte, sondern stattdessen die Stimmen jener hörbar machen will, die im historischen Dokument nicht zu Wort kommen: „Échanger le discours technique contre de la paroles. La langue de bois des marins contre le cri des captifs.“ (H 13) Ihre schriftliche Spur in die Vergangenheit beschreibt, wie sich 14 der gefangenen Frauen über Bord warfen, um dem Schicksal der Versklavung zu entkommen. Die Hälfte von ihnen ertrank in der tosenden See oder wurde Opfer eines Hai-Angriffes. Damit werden wesentliche Inhalte des Gedichtes von Walcott aufgegriffen, das in den folgenden, in *Humus* nicht abgebildeten, aber sehr wohl antizipierten Strophen gleichfalls auf den Tod von Männern und Frauen durch Ertrinken oder Haiangriffe hinweist:

Exodus.
Bone soldered by coral to bone,
Mosaics
mantled by the benediction of *the shark's shadow*
[...]
as the white cowries clustered like manacles
on *the drowned women*.
[...]
Then came the men with eyes heavy as anchors
*who sank without tombs*⁸⁸⁹

Die Erzählerin dieser prologischen Rahmenerzählung spricht den Leser direkt an und erklärt ihren Versuch, einen Roman über Sklaverei zu schreiben, der weder ein Roman ist, noch das Thema der Sklaverei verarbeitet. Stattdessen betrachtet sie ihr Werk als „une tentative de glissement, là où il n'est plus de témoins pour dire, là où l'homme, plongé dans l'obscurité des mers, dans ce noir-bleu qui n'en finit pas, affronte la pire épreuve qui soit: la mort de la parole, l'aporie.“ (H 14) Sie fordert ihren Leser also auf, sich auf das Ungesagte und das Unsagbare einzulassen. Der Leser ist „dès lors condamné à ne plus bouger. Juste écouter, sans autre distraction, ce chœur de femmes.“ (H 14)

⁸⁸⁷ Im englischen Original lautet der Text: „Where are your monuments, your battles, martyrs? // Where is your tribal memory? Sirs, // in that grey vault. The sea. The sea // has locked them up. The sea is History.“ (Walcott [1979] 1986, S. 364 (6.1.3.))

⁸⁸⁸ In einem Interview erzählt Fabienne Kanor, dass es sich bei dieser Notiz um ein echtes Dokument – oder zumindest um eine mutmaßlich wahre Geschichte – handele, auf das sie während einer Besichtigung der Maison des esclaves in Gorée stieß (vgl. Kanor in Herbeck 2013, S. 966 (6.2.6.)).

⁸⁸⁹ Walcott [1979] 1986, S. 364f. (6.1.3.), Herv. d. Vf.

Die Vorausschau der Erzählerin auf die nachfolgenden Inhalte lässt zunächst Disharmonie und Instabilität vermuten. Bei näherem Hinsehen jedoch erweist sich die modifizierte Repetition als harmonisches Ensemble, das wie die unterschiedlichen Stimmen in einem Chor erst im Ganzen zu wirken beginnt. Die Aneinanderreihung und Überlagerung der Geschichten der 14 Frauen ist Ausdruck der Vielstimmigkeit karibischer Vergangenheit(en). Im Vordergrund steht das Subjektive, die Vielfältigkeit der Erlebenswelten der Frauen.

Der Eindruck des Subjektiven wird verstärkt durch die autodiegetische Erzählsituation, die zwischen der jeweils Erzählenden und dem Leser eine intime Beziehung schafft, die mit Fabienne Kanor selbst auch als Immersion betrachtet werden kann.⁸⁹⁰ Dominique Aurélia beschreibt diese Form der Erzählung als „poétique de l'enlacement et de l'éclatement“,⁸⁹¹ der nicht nur durch Heterophonie (d.h. Mehrstimmigkeit), sondern auch Heterologie (d.h. Mehrsprachigkeit) Ausdruck verliehen wird und dadurch an „le principe du dialogisme bathktinien“ erinnere.⁸⁹² Jede der Erzählerinnen hat ihren eigenen Rhythmus, ihre eigenen Worte und ihren eigenen Stil, von ihrem Leben zu berichten. In vielen der Erzählungen finden sich zudem Ausdrücke der jeweiligen Stammsprache,⁸⁹³ sowie Legenden und Mythen, die die jeweilige Erzählerin mit sich auf das Schiff brachte.

Der Stil und die erzählte Geschichte werden in der jeweiligen Kapitelüberschrift durch Benennung der entsprechenden Erzählerin bereits antizipiert. So zeichnet sich die Geschichte von *la blanche* beispielsweise durch eine starke Identifikation mit den Eroberern und folglich eine Abgrenzung von den anderen Sklavinnen aus. Wie ein weißes Blatt Papier wird sie neu beschrieben, denn als von ihrer eigenen Mutter Verstoßene hat sie keine Vergangenheit, auf die sie zurückgreifen kann: „Voici rompue la corde de ma vie“ (H 102). Sie verkehrt mit dem Matrosen Jan in einer sowohl körperlich als auch ihrerseits emotional intimen Beziehung (H 98, 113) und wird von den anderen Sklavinnen als Pseudo-Weiße gemieden und verachtet. Eine ähnliche Form der Akkulturation lässt sich bei *l'employée* beobachten, die den Eroberern als unbezahlte Angestellte dient und die Sklavinnen versorgt (H 142ff.). Sie sieht sich nicht als Rebellin und zieht es vor, durch Anpassung dem Schlimmsten zu entgehen: „moi l'éternelle employée, qui dans ma vie n'avais obéi qu'aux ordres de mes supérieurs.“ (H 149). Für Fabienne Kanor ist sie deshalb eine Verräterin, die keine eigene Stimme hat, und deren Erzählung deshalb nicht ohne Grund deutlich kürzer ist als die der anderen Frauen.⁸⁹⁴

Die Erzählung von *les jumelles* erfolgt in einer Art *dialogue de sourds*. Gemeinsam waren sie von Bord gesprungen, doch nur eine fand den Tod: „Ma sœur est morte.“ (H 136). So ist es zunächst Feyor, die die Geschichte vom Überfall auf das Dorf und die Verschleppung an die afrikanische Westküste erzählt (H 125-129). Doch ihre Rede wird immer wieder durch Zwischenrufe ihrer Zwillingsschwester unterbrochen, was typographisch durch Gedankenstriche und Kursivierung angezeigt wird (H 129ff.). Ihr Zwiegespräch erscheint mal als zwei-

⁸⁹⁰ Vgl. ebd.

⁸⁹¹ Aurélia 2012, S. 303 (6.2.6.).

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Exemplarisch sei hier auf den Gesang der *jumelles* in deren Muttersprache hingewiesen (H 131).

⁸⁹⁴ Vgl. Kanor in Herbeck 2013, S. 969 (6.2.6.).

stimmiger Monolog, mal als Streitgespräch, mal als eine Art antilabischer Rede.⁸⁹⁵ Wiederholt wird die Erzählerin als Anta-Feyor bezeichnet, was eine Einheit der Zwillingsschwestern suggeriert. Selbst durch den Tod der einen wird die Einheit der Zwillinge nicht durchbrochen.

In manchen Fällen findet die Nomination der Protagonistin sogar verstärkt Ausdruck auf struktureller, syntaktischer und lexikalischer Ebene. So kann die Erzählung von *l'esclave* anhand einer Art Zeitraffung der Verschleppung und Versklavung in anaphorischer Form nachverfolgt werden:

Moi, petite fille de Noupé, je suis devenue captive. [...]
Moi, petite fille de Noupé, je deviens femme. [...]
Je suis perdue. [...]
Moi, petite fille de Noupé, je crois. [...]
Moi, petite fille de Noupé. [...]
Moi, petite fille de Noupé, j'aime. [...]
Moi, petite fille de Noupé, je pleure. [...]
Moi, petite fille de Noupé, j'ai attendue que le passé revienne. [...]
Moi, fille de Noupé. Fille de rien. [...]
Je m'envole, moi, petite fille de Noupé, qui ne connais pas la mer. [...] (H 58-69)

In gleicher Weise, wie die Sklavinnen auf einzelne Aufgaben reduziert und zu bestimmten Zwecken eingesetzt werden, resümiert *l'esclave* ihre Situation in einem Gleichklang, der an die Monotonie des Lebens eines Sklaven auf den Plantagen in der Karibik und in Nordamerika erinnert: „[M]oi, petite fille de Noupé. Le cœur quiet. Comme un jour, levé.“ (H 75)

Die Erzählung der Königin (*la reine*) ist ihrem Stand entsprechend von einer großen Überheblichkeit gekennzeichnet. Sie beschreibt sich selbst in Superlativen als „la plus belle, l'adorée“ (H 168), als „Je fus reine, à la tête d'un puissant royaume. J'eus à mes pieds un peuple, entre mes mains le sang de milliers de sujets.“ (H 170) oder „Je suis une reine. Mon royaume est aussi vaste que le ciel. Une reine-soleil, reine-bijoux, reine aux pagnes.“ (H 172) Sie lässt darüber hinaus ihre Sklavinnen und deren Treue nicht unerwähnt. Die Erzählung wird mehrmals durch eine Art Lobgesang der Gefolgschaft der Königin unterbrochen, der ihre Position in der Gemeinschaft unterstreicht:

La reine ô notre reine est gâtée cette nuit, c'est un prince qu'elle couve dans son sein, les dieux la protègent, les dieux l'ont exaucée, notre reine ô notre reine sera mère ce soir. (H 177, Kursivierung i. O.)

Notre reine fort chérie s'en est allée. Que les dieux la protègent, que nos prières la portent. Notre reine la reine nous a quittés, qu'accoure la mort. Quel bonheur de retrouver notre bien-aimée. (H 184, Kursivierung i. O.)

⁸⁹⁵ Der Begriff der antilabischen Rede (oder auch Wechselrede) ist der Dramatik entlehnt und bezeichnet dort die Aufteilung einer rhythmisch zusammengehörigen Verzeile auf mehrere Sprecher, die folglich in unvollständigen Satzteilen sprechen, vgl. Duden o.D., o.S.

Die Erzählung der Stummen (*la muette*) ist sehr chaotisch, wenig strukturiert und lässt erahnen, wie nachhaltig das Trauma der Verschleppung auf das junge Mädchen gewirkt haben muss. Man erkennt zahlreiche Ellipsen, anakoluthische und redundante Sätze sowie vermehrte parenthetische Exklamationen, die auf struktureller und syntaktischer Ebene die Sprachlosigkeit der Protagonistin anzeigen:

Au commencement était l'absence. Rien dire, ne pas être. Rien qu'une chose dont ils se servent. Qu'ils usent jusqu'à ce que son dedans casse.

J'ai tout vu. Ne me demandez pas quoi. Les mots perdus le sont à jamais. Il faudrait inventer pour bien faire, dire tout ce qui me passe par la tête. Des mots pour rire, pour oublier les mots, des mots pour faire comme si. Qui se soucie encore des détails?

La mer est bleue. Il y a un bateau posé dessus. Si lourd qu'on dirait qu'il ne va jamais pouvoir tenir. Il tient. Magie blanche. Il bouge, même. (H17)

Ihre Schilderungen erinnern an Aufzählungen, die wie ein Augenblick vorbeiziehen: Mit „Ni fusil, ni cales, ni maître, ni mer.“ (H 18) beschreibt sie die signifikanten Unterschiede zwischen ihrem alten Leben und der traumatischen Realität, der sie sich nunmehr stellen muss. Als „magie blanche“ (H 17, 20, 21) wiederholt sich ihre Interpretation der Ereignisse. Die Beschreibung des Sprungs von Bord fällt ähnlich kurz und fragmentiert aus:

J'ai.
Je.
Nous avons sauté.
Ensemble. Nous avons.
Sauté. Mer. Sautez!
Nous.
L'avons fait. (H 21)

Zuweilen fällt es mangels Kohärenz und Kohäsion schwer, den Ausführungen der Stummen zu folgen:

À gauche, longtemps: de l'eau qui galope, transporte épices, sucre, sel, flotte entre mer et terre, sous un ciel de traîne et qui à chaque instant rage. Partout la foule, des milliers de corps en mouvement, hantant les quais, longeant cette eau qui monte. Puis. Descend. Monte-descend jusqu'à ce que la nuit tombe, là-bas, juste après le pont de Pirmil. La ville qui naît alors installe ses lumières. Ses pierres. Ses silhouettes. Ses nègres. Libres à tout faire qui errent. Vont partout. Sont partout, jusque sur les gueules des demeures où ils rient. Quel rire! Genre tonitruant, explosif. (H 25)

Doch gerade in dieser strukturell, syntaktisch und lexikalisch zum Ausdruck gebrachten Sprachlosigkeit zeigt sich eine Empfindsamkeit, die sich auf den Leser überträgt. Anstatt einer kontinuierlichen Erzählung zu folgen, ist er gezwungen, die Gedankensprünge, Satzketten und Wortwiederholungen auszuhalten und wird in die Lage versetzt, die Unsagbarkeit des transatlantischen Sklavenhandels nachzuvollziehen. Nicht ohne Grund also steht die Erzählung von *la muette* am Anfang des Romans, der, wie sie, mehr und mehr

Worte findet und sich schließlich vollendet: „Après le silence, [...] le besoin de raconter était intense.“⁸⁹⁶

Die Erzählung der Amazone (*l'amazone*) ist durchsetzt mit kämpferischen Parolen und erscheint angesichts der kriegerischen Natur der Protagonistin eher ruppig. Sie, „Sosi, fille de panthère, guerrière de toutes les guerres“ (H 79), ist die Initiatorin des gemeinsamen Sprungs. Ihre Erzählung beginnt mit einer Beschreibung des Königshofes in Abomey (H 79-81). Als junge Kriegerin ist es ihr einziges Ziel, diesem König und Hof zu dienen. In hyperbolischer Weise demonstriert sie ihre Kampfeskünste:

[I]l n'était pas une guerre qui ne se gagnait sans moi. [...] J'ai tout fait; chasseresse, archer, faucheuse. Je fus tout: le sabre qui coupe, le rasoir qui tranche et aussi ces cornes censées de faire courir aussi vite qu'une antilope. Razzier, décapiter. Incendier, torturer; en tout j'excellais, la meilleure“ (H 81).

Ihre Erzählung wird immer wieder unterbrochen durch Kampfeslieder oder -aufrufe (H 82, 83, 86, 89, 90), wie zum Beispiel jener Aufruf gegenüber den Gefangenen, die sie am Strand mit den Eroberern beobachtet: „*Faisons de notre vaillance un rempart contre leurs fusils. Frappons ensemble, oui, oui, oui, versons le sang, Yovo est tout petit, nous sommes plus forts que buffles!*“ (H 86)

Schon gleich nach ihrer Gefangennahme fasst sie den Entschluss: „Dans quelques jours, le bateau de Yovo prendra la mer et nous en profiterons pour sauter. [...] [J]e vous le dit haut et fort, s'enfuir vaut mieux que se soumettre. La mort plutôt que l'esclavage!“ (H 87) Die zahlreichen Exklamationen, gefolgt von Ausrufezeichen, erscheinen wie Befehle. Unterstützt wird der repetitive und elliptische Stil, der die Aussagen der Amazone auf das Wesentliche verkürzt. So ruft sie den Frauen beim Sprung zu: „Nous reviendrons, *chasseresses, faucheuses, archères*. Hauts nos fusils, nous porterons, tous les tuer. Nous les tuerons.“ (H 89, Herv. d. Vf.) Und weiter: „Artilleurs, porteuses de baïonnettes, avec nos houes et nos sabres nous retournerons leurs entrailles. Oui, oui nous les aurons et de nos flèches vengeresses inonderons leurs veines du poison qui tue!“ (H 90) Im ersten Beispiel zeigt sich darüber hinaus ein in der Erzählung der Amazone wiederholt zu erkennendes Trikolon.

Auf lexikalischer Ebene dominieren die Ausdrücke zu Kampf und Widerstand. Worte wie „tuer“, „sang“, „arme“ und „combat“ werden mehrfach wiederholt, was der Erzählung von *l'amazone* einen sehr resoluten und selbstbestimmten Charakter verleiht, der in starkem Kontrast zu ihrem Status als Sklavin steht. In der Zusammenschau von Handeln und Erzählweise kommt eine Art aktive Verdrängung zum Ausdruck. Die Amazone findet sich mit ihrem Schicksal nicht ab und flüchtet, physisch zunächst in die Berge (H 90f.) und anschließend auf das offene Meer (H 91f.), und sprachlich in einen hyperbolischen, imperativen und floskelartigen Stil.

⁸⁹⁶ Ebd., S. 972.

Die Erzählungen der Frauen werden gerahmt von dem Tagebucheintrag des Kapitäns und dem Lied seiner Matrosen. Jeder Erzählung ist eine Strophe vorangestellt, in denen die Matrosen als lyrisches Wir in einem paradox poetischen Patois ihre Gefühle und Ängste während der Überfahrt besingen. Im Verlauf des Romans erfährt die Stimmung der Matrosen eine Wandlung: Sind sie zu Beginn noch frohen Mutes und feiern sich als Helden – „Hissez la toile, hissez les voiles // Faites sonner les cloches, péter fort les canons // Buvons un coup à notre santé // Et à celle du roi de France“ (H 15) – so verlieren sie gegen Ende jedoch den Optimismus – „Quelle vie de misère!“ (H 227) – und sehnen sich zurück zu ihren Frauen und Geliebten (H 215, 227, 249).⁸⁹⁷ Damit steht ihr Gesang im Kontrast zum Chor der Frauen, da deren Erzählungen keinerlei Entwicklungsprozess aufzeigen, sondern vielmehr Augenblicke ihres Lebens darstellen. Im Gegensatz zu den Matrosen können sie sich nicht auf eine Rückkehr zu ihren Familien freuen, sondern sind dazu gezwungen, für immer von ihren bisherigen Leben Abschied zu nehmen.

Auf makrostruktureller Ebene lassen sich weitergehende Verbindungen zwischen den Geschichten der Protagonistinnen feststellen. So sind beispielweise unter den Namen der Frauen Gegensatzpaare wie *la reine* und *l'esclave* oder *l'employée* und *l'amazone* oder *la vieille* und *la petite* zu finden.⁸⁹⁸ Darüber hinaus tauchen einzelne Frauen in den Erzählungen der anderen auf. So erkennt *l'esclave* in der Zelle ihre ehemalige Königin wieder (H 68f.), die selbst als *la reine* von ihrem Schicksal berichtet und dabei auf die Sklavin zurückverweist (H 186f.). *L'amazone* ist die Vertraute von *la blanche* (H 108), und wird darüber hinaus in mehreren anderen Erzählungen erwähnt (z.B. bei *l'employée*, H 145, oder *la petite*, H 156). Die Erzählung von *la blanche* wiederum verbindet sich mit der von *la petite* (H 156ff.) und dem Gesang der Matrosen, da sie als Geliebte des Matrosen Jan ständig in deren Welt zugegen ist (H 97ff.). Beobachtet wird sie unter anderem von den *jumelles* (H 133).

Die Erzählung von *la volante* sowie die abschließende Erzählung von *l'héritière* zeigen die Verbundenheit zwischen Gegenwart und Vergangenheit. *La volante* transgrediert räumliche und zeitliche Grenzen, was durch häufige Szenenwechsel zwischen dem Bauch des Sklavenschiffes, dem Haus des Kapitäns in Nantes und dem Leben als flüchtige Sklavin in der neuen Welt strukturell umgesetzt wird. Oft wird erst im Verlauf des Abschnitts klar, wo sich *la volante* befindet und mit wem sie interagiert. Sie beobachtet das Leben des Kapitäns Louis Mosnier und berichtet von seiner Frau Marie-Madeleine sowie von seinem Leben in Nantes (H 192ff.). Als bald befindet sie sich in Saint-Domingue und begegnet dort Mackandal,⁸⁹⁹ mit dem sie gemeinsam für die Freiheit der Sklaven kämpfen will (H 204f.). Darüber hinaus beobachtet sie eine Pflanzerfamilie. Diese Begegnungen erscheinen als Augenblicke der Geschich-

⁸⁹⁷ Renée Larrier konstatiert, dass der Gesang der Matrosen eine Abwandlung des normannischen Volksliedes „Jean-François de Nantes“ darstellt (vgl. Larrier 2011, S. 108 (6.2.6.)).

⁸⁹⁸ Hierauf hat auch Dominique Aurélia hingewiesen (vgl. Aurélia 2012, S. 304 (6.2.6.)).

⁸⁹⁹ François Mackandal war im 18. Jahrhundert der Anführer einer Gruppe von *marrons* in Saint-Domingue. Er erlangte durch die ihm nachgesagte Fähigkeit, schwarze Magie im Kampf gegen die Kolonialherren einzusetzen, Berühmtheit und wird heute noch als mythischer Held des abolitionistischen Widerstandes verehrt (vgl. u.a. Madiou [1847] 1989, Pluchon 1987, Fick 1990 und Diouf 1998 (alle 6.2.1.)).

te, die durch unvorhersehbare Bewegungen von la volante ein absurd-paradoxes Gesamtbild ergeben, das die Erfahrungen der zahlreichen Beteiligten abzubilden vermag. Der multi-dimensionale Charakter der Protagonistin versetzt sie zwar nicht in die Lage, den transatlantischen Sklavenhandel und die Sklaverei in der neuen Welt zu beeinflussen, doch führt sie als passive Zeugin das Ausmaß des Exodus vor Augen.

In ähnlicher Weise losgelöst von Zeit und Raum der Erzählung erscheint auch *l'héritière*. Ihre Distanz zu den Ereignissen wird bereits in ihrem Namen angezeigt: Sie tritt ein kulturelles Erbe an, das sowohl auf Teilen einer konventionalisierten offiziellen Geschichte als auch auf individueller Erinnerung basiert. Zwei Jahrhunderte nach dem tragischen Ereignis reist sie an die westafrikanische Küste, um der Geschichte des Kapitän Louis Mosnier nachzugehen. Sie ist Schriftstellerin, jedoch keine, die es sich zur Aufgabe macht, wahre Geschichte zu schreiben: „Non au devoir de mémoire, aux souvenirs de traite, à ces quatorzes bonnes femmes repêchées dans l'histoire et dont je m'acharnais à restituer la voix.“ (H 234)

Vor Ort angekommen, wartet sie darauf, dass die Geschichten zu ihr kommen. Nach und nach kann sie vereinzelte Spuren wahrnehmen. Überall sieht sie die leidenden Verschleppten vor sich, stellt sich vor, wie sie den Strand entlang getrieben werden und sich umschauen, die Bewohner der Hotels um Hilfe bitten und dann doch im Bauch des Schiffes verschwinden (H 231). In den Sandburgen der Kinder am Strand erkennt sie die großen Paläste der afrikanischen Könige, im Rauschen des Meeres hört sie die Schreie der Verschleppten, im Wiegen der Bäume spürt sie deren Zeugenschaft der großen „odyssée négrière“ (H 229). Beim Anblick der Fußabdrücke im Sand fragt sich die Erzählerin: „Où allaient-elles? Conduisaient-elles deux siècles plus tôt, au temps des chasseurs et des requins mangeurs de nègres.“ (H 231) Selbst der Name des Hotels „Sublime“ und das vom Küchenchef angepriesene Tagesgericht „requin sauce diable“ (H 230) scheint von der Vergangenheit erfasst zu sein.

Der Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist hergestellt. Der Leser kann nun nicht mehr unterscheiden, wer den Strand entlang läuft, wer das Knallen der Peitsche hört und wer sich angstvoll auf das große Schiff zubewegt. Diese Überlagerung der Zeiten kommt auch in den Erzählungen der anderen Frauen zum Ausdruck. In Form von metaleptischen Zwischenrufen, direkten Ansprachen und auch umfangreicheren Einschüben, die durch Kursivierung, Ausklammerung und Rechtsbündigkeit typographisch deutlich vom Rest der Erzählung zu unterscheiden sind, stellt *l'héritière* den Empfindungen der Sklavinnen distanzierte Betrachtungen an die Seite, wodurch die eigentliche Erfahrung gedoppelt wird. Trotz der klaren syntaktischen und typographischen Trennung entsteht der Eindruck, die Erzählerin und die Geschichten ihrer Protagonistinnen würden verschmelzen.

Diese multiple Überlagerung lähmt *l'héritière* zunächst, doch im Zusammenspiel des historisch aufgeladenen Raumes und der transportierten Erinnerung, gelingt es ihr, die Bilder, in denen die Toten sich manifestieren, zu erkennen und zu beschreiben. Nach und nach fallen die Namen, die sie den namenlosen Frauen gibt: „La robe de *la blanche* pleine de

sel. La case-crasse où tourne *la vieille*. Le doigt de *la muette* fouillant son ventre mangé, presque pourri.“ (H 238, Herv. d. Vf.) Sie ist diesen Bildern ausgeliefert, ohne sich ihrer bemächtigen zu können. Erst mit der Rückkehr nach Paris werden die Geschichten der Frauen klarer. Sie werden nicht mehr überlagert „par le chant des mers et le discours des hommes.“ (H 247) Die *héritière* beginnt zu schreiben, der Strand, „la plage“, wird zum Blatt, „la page“ (H 231), zunächst leer und ohne Bedeutung – „The blank page is a metaphor for the missing historical documents about the women’s attempted return.“⁹⁰⁰ –, dann mehr und mehr mit Geschichten befüllt.

Die Identität von *l’héritière* mit der Erzählerin, die sich im Prolog als Autorin des Romans offenbart, transportiert die Erzählungen der Sklavinnen in die außersprachliche Realität, da die Implementierung dieser Schriftstellerfigur eine Identität mit der Autorin des Romans, Fabienne Kanor, suggeriert. Damit lässt sie den Leser nicht nur am Entstehungsprozess des Romans teilhaben, sondern führt ihm vor Augen, wie stark die Gegenwart von der Vergangenheit beeinflusst ist. Auf beinahe ironische Art und Weise wird dem Leser vorgeführt, wie bedeutungslos ein Stück Papier – sei es auch historisch – angesichts der Vielzahl an Geschichten ist, die sich dahinter verbergen. Mit der Akribie eines Historikers erdenkt die Erzählerin die Geschichten, liest sie aus der Umgebung ab und macht damit den Raum zu ihrer historischen Quelle. Fragte man sich anfangs noch, ob es diesen Tagebucheintrag tatsächlich gibt, verliert diese Frage zunehmend an Bedeutung. Das Dokument ist nicht Grundlage der Erzählung, sondern vielmehr Knotenpunkt, an dem Orte und Zeiten zusammenkommen. Nicht die Erzählerin bestimmt, was erzählt wird, sondern sie dient nur als Sprachrohr für die Frauen. Sie ist das Medium, das den Kontakt zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt, die Geschichten aber erzählen die Frauen selbst. Die Reduktion auf die Rolle der Vermittlerin steht hier in starkem Kontrast zur Rolle des Historiographen, der vor allem als schreibendes Subjekt in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zu ihm ist die Erzählerin hier vielmehr Objekt, Projektionsfläche, auf der die historischen Subjekte ihre Geschichten ablegen.

Die archipelische Konzipierung des Romans veranschaulicht deutlich die Multidimensionalität des Lebens und Erlebens. Während die Historiographie ihre Darstellungen monologisiert, indem eine Aneinanderreihung von unumstößlichen Faktensammlungen generiert wird, werden die mutiplen Stimmen der Vergangenheit in *Humus* im Sinne der dialogischen Historiographiekritik von Jürgen Pieters rehabilitiert. Er nämlich sieht den Historiker nicht nur im Zwiespräch mit der Vergangenheit, sondern betont auch die Notwendigkeit zwischen den Stimmen der Vergangenheit einen Dialog herzustellen:

⁹⁰⁰ Larrier 2011, S. 197 (6.2.6.).

[I]t considers history in terms of a dialogue within the past (every moment in the past is characterized by a conflict of voices, all which the historian needs to make heard), and in terms of a dialogue with the past ([...] historians cannot exclude themselves from their investigation: while speaking about the past, they also talk to it.⁹⁰¹

Vor diesem Hintergrund erweist sich Kanors Frauenchor als literarische Manifestierung der von Paul Veynes antizipierten Narrativismustheorie, dernach „tout est historique, donc l’Histoire n’existe pas“.⁹⁰² Geschichte ist nur noch das Sprungbrett in eine imaginierte Vergangenheit.

4.2.5.2. Bricolage und Chaos als narratologische (Un)Ordnungsprinzipien in *L’Isolé soleil* (Maximin) und *Ormerod* (Glissant)

Daniel Maximins Roman *L’Isolé soleil* erschien zeitgleich zum *Discours antillais* von Édouard Glissant und kann somit nur marginal von dessen Thesen beeinflusst worden sein. Umso erstaunlicher erscheint die Konzipierung des Romans, die gänzlich die Forderungen Glissants nach einer antillanischen Literatur erfüllt, dernach sie sich der *non-histoire* annehmen und sie durch kreativ-literarische Modifikation und Kommentierung in den karibischen Raum einschreiben soll: „Car nous partons, non du récit de notre Histoire mais de son absence, de son déni ou de son reniement.“⁹⁰³ Es erscheint beinahe so, als würde auch Maximin eine alternative Chronologie nahelegen, die die Daten und Ereignisse der kolonialen Historiographie überlagert und ergänzt.

Für *L’Isolé soleil* ist das Jahr 1802 von zentraler Bedeutung, das hier jedoch nicht im Sinne der juristischen Reinstallation der Sklaverei unter Napoléon Bonaparte inszeniert wird, sondern ausschließlich im Licht der Revolte von Louis Delgrès. Gleiches lässt sich für das Jahr 1848 feststellen, so wird die endgültige Abschaffung der Sklaverei nicht als Ergebnis französischer Politik dargestellt, sondern als Resultat der flächendeckenden Sklavenaufstände in Martinique und Guadeloupe.⁹⁰⁴ Diesbezüglich macht Maximin in einem Interview mit Christiane Chaulet-Achour deutlich, „[que] ce qui nourrit l’écriture c’est le questionnement de l’Histoire.“⁹⁰⁵ Geschichte wird in *L’Isolé soleil* also nicht zur Schau gestellt, sondern hinterfragt – mit der Protagonistin Marie-Gabriel sogar ganz explizit, indem sie auf die drei Persönlichkeiten der kolonialen Historiographie von Guadeloupe verweist: Kolumbus, Delgrès und Schœlcher: „Quelle épopée peut-on composer avec de tels héros devant qui le cœur du peuple n’est en apparence que silence et immobilité?“ (IS 107f.) Ihr Brieffreund Adrien weist an anderer Stelle zudem darauf hin, dass keiner dieser Männer in Guadeloupe geboren wurde, was sie in Hinblick auf eine nationale Geschichtsschreibung noch unglaublicher erscheinen lässt: „Colomb le Génois, Schœlcher le Parisien, Delgrès le Martiniquais!“ (IS 85)

⁹⁰¹ Pieters 2000, S. 25 (6.2.2.).

⁹⁰² Veyne 1971, S. 26 (6.2.2.).

⁹⁰³ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 112 (6.2.6.).

⁹⁰⁴ Vgl. Chaulet-Achour 2000, S. 116 (6.2.6.).

⁹⁰⁵ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 119 (6.2.6.).

Interessanter als diese historiographischen Umdeutungen ist jedoch die Poetisierung der Geschichte in *L'Isolée soleil*, die auf mehreren Ebenen der Erzählstruktur zum Ausdruck kommt. Hinsichtlich der bereits erwähnten Neubesetzung historischer Daten ist hier zunächst auf das Jahr 1962 hinzuweisen, das in einem ersten Impuls stets mit der Unabhängigkeit Algeriens assoziiert wird, hier jedoch durch den Tod des Dichters Paul Niger und des Politikers Justin Catayée gekennzeichnet ist. Sie kommen an Bord eines Flugzeugs ums Leben, das über Guadeloupe explodiert. Ebenfalls an Bord befindet sich der Vater der Protagonistin Marie-Gabriel, der seinerseits Musiker ist. Mit der Referenz auf diese drei Persönlichkeiten weist Daniel Maximin in *L'Isolé soleil* auf ein modifiziertes Verständnis von Geschichte hin, das einer positivistischen Methode absagt und sie durch eine poetische ersetzt.

Die Historiopoese des Romans präsentiert sich auf struktureller Ebene in Form einer offenen und collageartigen Konzipierung der Erzählung. So bemerkt Maximin selbst in einem Interview: „C'est l'histoire d'une jeune fille [...] qui recherche *une écriture plus qu'un style, une manière de bricoler le langage, de jouer avec lui*. Pour elle, le travail d'écriture est la priorité.“⁹⁰⁶ Einzelne narrative Fragmente werden zu einem literarischen Ganzen arrangiert, ohne dass sie dabei ihre Integrität und Alleingültigkeit einzubüßen: „[I]l n'est pas régi par une vision totalisante et préfère l'accumulation de notes, le raturage, l'évolution de la pensée et l'incorporation possible de tous autres genres.“⁹⁰⁷ Clarisse Zimra benutzt hierfür den Begriff „confluence“,⁹⁰⁸ wodurch das Ineinandergreifen der einzelnen Fragmente deutlich hervorgehoben wird.

Dies lässt sich bereits an den Kapitelüberschriften ablesen. Sie verweisen zum einen auf Dokumentformen wie den Brief, das Tagebuch oder das Notizheft, die trotz ihrer intimen Verwendung oftmals von der Historiographie zur Wahrheitsfindung herangezogen werden.⁹⁰⁹ Diese Dichtomie wird durch die Verwendung der Protagonistenvornamen Jonathan, Angela, Élise, Georges, Ti-Carole, Louis-Gabriel, Siméa einerseits und historische Daten wie dem 28. Mai 1802 und Orten wie La Désirade andererseits verstärkt.⁹¹⁰ Darüber

⁹⁰⁶ Maximin in Chaulet Achour 2000, S. 112 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

⁹⁰⁷ François 2013, S. 49 (6.2.6.).

⁹⁰⁸ Zimra 1987, S. 348 (6.2.6.).

⁹⁰⁹ Vgl. hierzu auch Chaulet Achour 2000, S. 36f. (6.2.6.).

⁹¹⁰ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die geologischen und klimatologischen Ereignisse, die die Geschichte der Insel und des karibischen Archipels bestimmen: Stürme, Überschwemmungen, Erdbeben, Vulkanausbrüche, Hitzewellen und Dürre. Sie stehen im Kontrast zu den meist politischen oder allenfalls allgemeingesellschaftlichen Ereignissen der kolonialen Chronik. In *L'Isolé soleil* erfahren die geologischen und klimatologischen Ereignisse insofern eine besondere Betonung, als zahlreiche Familienmitglieder durch Naturkatastrophen ums Leben kommen (Miss Beá verschwindet 1843 bei einem Erdbeben, Ti-Carole und Ignace sterben 1897 ebenfalls während eines Erdbebens, Louise und Jean-Louis sterben 1928 während eines heftigen Tropensturms), was den verwaisten Überlebenden eine Weiterentwicklung abverlangt. Darüber hinaus lässt sich in *L'Isolée soleil* eine ganz besondere chronologische Rahmung erkennen: von der selbstmörderischen Explosion am Vulkan La Soufrière durch Louis Delgrès 1802 bis hin zum Flugzeugabsturz 1962 an der gleichen Stelle, der schließlich das Schreibprojekt Marie-Gabriels begründet. Beide Ereignisse sind gekennzeichnet durch den plötzlichen Tod von antikolonialistischen Dissidenten, Louis Delgrès und Joseph Ignace einerseits und Paul Niger und Justin Catayée andererseits. Damit erscheint „la géographie comme moteur de l'Histoire“ (Chaulet-Achour 2000, S. 195 (6.2.6.)).

hinaus werden literarische und journalistische Titel genannt, wie etwa die Zeitschriften *Tropiques* und *Légitime Défense*, die Gedichtbände von Paul Éluard (*Capitale de la douleur*), Arthur Rimbaud (*Une Saison en enfer*), André Breton (*Clair de terre*), und nicht zuletzt das *Cahier d'un retour au pays natal* von Aimé Césaire. Sie werden wiederum kontrastiert mit den folkloristischen „Onze proverbes“ (IS 45ff.) oder den *contes* in den Kapiteln „Trois fois bel conte...“ (IS 159ff.)⁹¹¹ und „Pélamanlou-Pélamanli“ (IS 194ff.).⁹¹²

Der in den Kapitelüberschriften zum Ausdruck kommende Kontrast von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie von Öffentlichkeit und Intimität zeigt deutlich das zentrale Thema des Romans an: die Verschränkung von Geschichte, Literaturgeschichte und individueller Erinnerung, also eine gleichzeitige „écriture d'histoire et [...] une histoires d'écritures“.⁹¹³ Für Danielle Dumontet bildet der Roman damit einen „mehrstimmige[n] historische[n] Diskurs [ab], der eine Rekonstruktion des historischen Raumes auf der Insel Guadeloupe [...] ermöglicht.“⁹¹⁴ Wie bei einer Collage werden in *L'Isolé soleil* Elemente nicht nur miteinander verbunden, sondern es erfolgt auch eine stete Dissoziation der einzelnen Fragmente, da sie keine feste Form besitzen, die eine bestimmte Denkrichtung vorgeben könnte. So konstatiert Mohamed Taleb-Khyar, „[qu']il n'y a pas une histoire suivi et cohérent dont les séquences seraient à même de régir ensemble.“⁹¹⁵ Für Clarisse Zimra ergibt sich damit „an explosive medley that can be entered at any point of its never-ending signifying chain.“⁹¹⁶

Zur Illustration dieser narrativen Ungebundenheit⁹¹⁷ kann hier zunächst das Epigraph angeführt werden:

A 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. Les mots ne sont pas du vent. Les mots sont des feuilles envolées au risque de leurs racines, vers les récoltes camouflées au fond du silence et de la mer. (IS 9)

⁹¹¹ Diese Kapitelüberschrift verweist ganz explizit auf Lacadio Hearn's *Trois fois Bel Conte* und ergänzt die Reihe an Intertexten hier durch eine Transkription der mündlichen Erzählkultur.

⁹¹² Mit Christiane Chaulet-Achour und Daniel Maximin lässt sich in der mehrfachen Transgression der modalen Grenzen zwischen dokumentarischer und literarischer Schriftlichkeit sowie afrokaribischer Erzähltradition ein Aufgreifen der Erzählweise des antillanischen *conteur* erkennen, der sein Publikum gleichfalls in seine Geschichten hineinzieht, um sie alsbald durch den Ausruf „Cric-crac, est-ce que la cour dort?“ in die Gegenwart zurückzuholen. Dort initiiert er eine erneute Immersion in historische und fantastische Vergangenheiten, ohne dass der Wahrheitsgehalt seiner Erzählungen jemals zum Gegenstand kritischer Hinterfragung wird (vgl. Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 127 (6.2.6.)). Vielmehr betrachtet Maximin die *conte*-Kultur als „une pratique critique“: „Le conte réveille, met en éveil.“ (ebd., S. 198)

⁹¹³ Taleb-Khyar 1992, S. 132 (6.2.6.).

⁹¹⁴ Dumontet 1995, S. 220 (6.2.6.).

⁹¹⁵ Taleb-Khyar 1992, S. 131 (6.2.6.).

⁹¹⁶ Zimra 2002, S. 67 (6.2.6.).

⁹¹⁷ Diese Bezeichnung ist eine Paraphrase der Bezeichnung „unbounded narrative“, die Clarisse Zimra zur Beschreibung der Erzählkomposition in Daniel Maximin's Romanen verwendet (vgl. Zimra 2002). Sie entlehnt den Begriff bei Umberto Eco, der in *Das offene Kunstwerk* die unterschiedlichen Dynamiken beschreibt, die ein multiperspektivischer und dadurch unvollständig wirkender Text aufweist (vgl. Eco [1962] 1973 (6.2.3.)).

Der Satz „Les mots sont des feuilles envolées au risque de leurs racines“ (IS 9) bildet zusammen mit dem letzten Satz des Romans „*et la feuille prend son vol au risque de sa verdure*“ (IS 281) einen Rahmen für den Roman. Diese Schlussfolgerung wird durch das in Christiane Chaulet-Achours Studie abgedruckte Manuskriptfragment Daniel Maximins mit dem Titel „L'écriture“ (datiert vom 12.08.1979) bestätigt, da hierin sowohl der Schlusssatz als auch der Satz im Epigraph in abgewandelter Form abgedruckt sind: „Les mots ne sont pas du vent. Les mots sont des feuilles que le vent fait parler, fait chanter et voler au risque de leur verdure“.⁹¹⁸ Sie wurden hier ursprünglich in nur einem Satz zusammengefügt, der für den schließlich veröffentlichten Roman geöffnet wurde, um den zahlreichen anderen Geschichten und Fragmenten Raum zu geben. Gleichzeitig wird durch den metaphorischen Inhalt des weiterfliegenden statt zu Boden fallenden Blattes eine Öffnung hin zu einer Fortsetzung suggeriert, deren Form unbestimmt bleibt: „C'est [...] l'idée qu'on peut commencer par la fin, qu'on n'a pas à enfermer l'auteur dans la ligne droite du déroulement chronologique.“⁹¹⁹ Hierfür spricht außerdem die Übertitelung des letzten Kapitels des Romans mit „1“, sodass das Ende gleichzeitig einen Anfang markiert. Die Ambivalenz des Wortes „feuilles“, das ebenso auf ein leeres oder beschriebenes Blatt Papier hinweisen kann und so sinnbildlich für den literarischen Schreibprozess steht, verstärkt den offenen Charakter des Maximin'schen Schreibprojektes.

Vor dem Hintergrund der mehrfach versymbolisierten Unabgeschlossenheit des Romans kann der im Epigraphen enthaltene Hinweis auf die Frauen und Männer „qui s'écrivent d'île en île [...] une histoire d'archipel“ als Anspielung auf die zahlreichen Interdiskurse verstanden werden, die zwischen *L'Isolé soleil* und der karibischen Literaturgeschichte ein beinahe unüberschaubares Netz spannen, in dem „cris de misère et de joie, de chants et de poèmes d'amour et de révolte“ aus verschiedenen Richtungen auf den Roman zurückdrängen. So muss hier insbesondere den „poèmes [...] de révolte“ eine erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt werden, da sie zusammen mit dem „fond du silence et de la mer“ deutlich auf die Geschichte der Sklaverei und ihrer Revolten hinweisen, die ja auch einen bedeutenden Anteil an der Synopsis von *L'Isolé soleil* haben.

Die Nennung von „nos quatre races, nos sept langues et nos douzaines de sangs“ verweist schließlich in die Gegenwart und deren multiplizierte Identitäten. Diesbezüglich erklärt Daniel Maximin:

⁹¹⁸ Maximin [1979a] 2000, S. 206 (6.1.2.).

⁹¹⁹ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 69 (6.2.6.).

Les héritages sont tellement multiples: qu'ils aient été imposés par la violence, ou encore choisis par fidélité aux origines d'Afrique et plus tard d'Asie, ou par solidarité avec l'Amérindien disparu, que l'artiste en souci de création, orphelin de quatre pères, n'a ni le temps ni l'espace pour régler ses comptes avec toutes les paternités originelles, ni pour réinventer d'ancestrales maternités, mais il sait qu'il doit, lui à son tour, improviser l'avenir en l'enracinant au terreau fertile de tous les métissages à sa portée.⁹²⁰

Im Roman wird die von Maximin konstatierte Multidimensionalität und Multirelationalität der karibischen Gemeinschaften vor allem durch die Ambivalenz der Autorenfiguren Marie-Gabriel und Adrien zum Ausdruck gebracht, da sie sich gleichermaßen in Geschichte, Literaturgeschichte und Geographie einschreiben und als Personifizierung des Romanprojektes *L'Isolé soleil* stehen. Für Cyrille François dekuviert das Epigraph damit die wesentlichen Elemente des Schreibprojektes Maximins: „une voix directrice, régisseuse de la polyphonie“, „le paysage et la géographie de l'île“, „les stigmates du passé“.⁹²¹ François betont, „[que l']annonce ne distingue pas les thèmes mais les superpose“,⁹²² was als Vorschau auf die vervielfachte *mise en abyme* gedeutet werden kann und damit auf die archipelisch-fragmentarische Strukturierung des Romans verweist, in dem die einzelnen Elemente nicht nur nebeneinander gelegt werden, sondern sich berühren und überlagern, sich teilweise verdecken und dadurch andere Bilder und Formen erscheinen lassen. Diese Unbeständigkeit entspricht dem von Clarisse Zimra konstatierten Drang von Daniel Maximin, Geschichte und Geschichten in „a perpetually oscillating double logic of covering/uncovering“ miteinander in Beziehung zu setzen,⁹²³ die wiederum auf die Charakterisierung des Archipels bei Antonio Benítez-Rojo und Édouard Glissant verweist, dernach das kulturelle Verständnis von Raum und Zeit innerhalb des karibischen Archiepls mit dem chaotischen Wechselspiel der Naturelemente korrespondiert.

Der in Hinblick auf den nachfolgenden Roman und die vorausgehende regionale Vergangenheit gleichzeitig proleptische und analeptische Charakter des Epigraphs lässt sich mithilfe der Rahmenerzählung, d.h. des Briefwechsels zwischen Marie-Gabriel und Adrien, noch einmal genauer vorführen. Entgegen der Erwartung an eine freundschaftliche Korrespondenz dient den beiden Protagonisten die Interaktion mit dem jeweils anderen vor allem der Inspiration und Information. So beobachten sie sich gegenseitig bei der Entstehung ihrer Werke und lassen den Leser daran teilhaben. Der erste Brief ist von Adrien an seine „*sœur d'élection*“ (IS 20) Marie-Gabriel gerichtet. Hierin berichtet er von gemeinsamen Erinnerungen an die Zeit am Gymnasium, von ihren Müttern, die den gleichen Vornamen, Siméa, trugen, vom Spiel mit den Anagrammen ihrer eigenen Vornamen, und von aktuellen Begegnungen und Ereignissen. Seine Schilderungen werden dabei immer wieder unterbrochen von einer Art Chronik der Katastrophen, die unter anderem den Flugzeugabsturz

⁹²⁰ Maximin 1998, S. 71 (6.1.2.).

⁹²¹ François 2013, S. 20 (6.2.6.).

⁹²² Ebd.

⁹²³ Zimra 2002, S. 73 (6.2.6.).

über dem guadeloupeanischen Vulkan La Soufrière aufführt, bei dem Marie-Gabriels Vater ums Leben kam (IS 14, 25). Damit nimmt dieser Brief zahlreiche Inhalte des Romans vorweg und begleitet somit gewissermaßen dessen Entstehung. Marie-Gabriel als Leserin des Briefes betrachtet hier also zweierlei Vergangenheiten, die mehrfach ihr eigenes Schreibprojekt berühren.

Dies wird anhand einer späteren Korrespondenz deutlich, als Marie-Gabriel und Adrien – entgegen ihrer Vereinbarung, bis zum Abschluss ihrer jeweiligen literarischen Projekte Stillschweigen zu bewahren (IS 89) – sich ihre Manuskripte zusenden. Adrien bricht als erster diese Vereinbarung und sendet Marie-Gabriel sein „Cahier d’écritures“ (IS 90), das wiederum als literaturgeschichtliches Statement des Autors Daniel Maximin gelesen werden kann, da der (vermeintliche) Absender Adrien hierin seine Auseinandersetzung mit der *Négritude* beschreibt. Somit erscheint auch die Wahl des Titels „Cahier“ nicht zufällig, sondern vielmehr als parodistische Anspielung auf das *Cahier d’un retour au pays natal* von Aimé Césaire. Zunächst empfindet Adrien, im Alter von 14 Jahren, eine Solidarität mit den Afro-amerikanern zwischen Bahia und Harlem (auf deren Verbindungslinie die Antillen liegen, IS 92), die auf einer nostalgischen Liebe für die verlorene Heimat Afrika begründet ist:

L’Afrique est la mère absente de mon enfance. [...] Afrique, monde de reddition sans révolte, de croyances sans scepticisme, cannibale dévoueuse de civilisation. [...] l’Afrique nous semblait encore une terre d’innocence (IS 92f.)

Mit zunehmender Reife kommt er jedoch zu dem Schluss: „Il ne faut pas imiter les poètes, il faut les parodier.“ (IS 95), was mit der Entwicklung einer eigenen Poesie einhergeht, die auf seiner Heimatinsel Guadeloupe verankert ist: „Soufre, Sel et Source: les trois ,S’ de mon désir.“ (IS 95) Er drängt die *Négritude* in sein Innerstes zurück, wo sie als Teil seines Selbstbewusstseins nur für ihn sichtbar bleibt (IS 97f.).

Damit greift die Autoreflexion Adriens in die Zeit der Entstehung des Romans *L’Isolé soleil* zu Beginn der 1980er Jahre hinein, die von einer Infragestellung und Abkehr der *Négritude* gekennzeichnet ist. Nicht nur Daniel Maximin, sondern auch Autoren wie Vincent Placol, Maryse Condé, Édouard Glissant und Simone Schwarz-Bart zeigen sich auf gewisse Weise enttäuscht von den Idealen der *Négritude* und situieren ihr literarisches Schaffen fortan im karibischen Archipel. Dies lässt sich in Adriens „Cahier d’écritures“ anhand der „Quatre vérités“ nachvollziehen. Insbesondere die Wahrheit „C’est vrai qu’il vaut mieux réaliser ses désirs que justifier ses manques ou désirer le désir.“ (IS 103) kann als Anspielung auf eben jene Enttäuschung verstanden werden. Darüber hinaus aber lesen sich die „Quatre vérités“ als eine Fortsetzung des Epigraphs, da auch hier auf die Möglichkeit und Unmöglichkeit einer literarischen und geographischen Geschichtsschreibung hingewiesen wird:

C’est vrai que tu as peur de raconter notre histoire.
C’est vrai que tu as peur de notre histoire.
[...]
C’est vrai que la géographie a défait notre histoire.
C’est vrai aussi que l’œuvre vient toujours seulement de commencer tant que nous sommes debout. (IS 103)

In ihrer Antwort nimmt Marie-Gabriel die evozierten Intertexte der *Négritude*-Autoren wieder auf und bricht ihrerseits die Schweigeverpflichtung, indem sie Adrien das „Journal de Siméa“ (IS 111ff.) zusendet. Dieses Tagebuch ist in fünf Abschnitte unterteilt, die mit den Buchstaben des Namens Siméa betitelt sind. Siméa, die mutmaßliche Verfasserin dieses Tagebuchs, lebt als Übersetzerin in Paris und wohnt dort der Entstehung und Etablierung der *Négritude*-Bewegung bei. Sie unterstützt sie sogar, indem sie Autoren der *Négritude* ins Englische und Autoren der *Harlem Renaissance* ins Französische (IS 129) übersetzt. Das Tagebuch ist in der ersten Person geschrieben und beinhaltet wie die Briefe Marie-Gabriels und Adriens Ausschnitte und Textfragmente, die durch Kursivierung oder Einklammerung vom Rest der Erzählung zu unterscheiden sind.

Die Verdopplung des Namens in den Titeln und in der Benennung der Protagonistin nimmt die Verdopplung der explizit markierten Intertexte vorweg. Neben dem jeweiligen Buchstaben wird jedes Kapitel durch einen zusätzlichen Untertitel überschrieben: *Une Saison en enfer* (Arthur Rimbaud), *Clair de terre* (André Breton), *Légitime Défense* (u.a. René Ménéil und Etienne Léro), *Capitale de la douleur* (Paul Éluard) und *Cahier d'un retour au pays natal* (Aimé Césaire) Sie verweisen (bis auf *Une saison en enfer*⁹²⁴) auf poetische bzw. politische Texte der 1920er und 1930er Jahre, die die Autoren der *Négritude* beeinflusst und begleitet haben, wodurch sich zwischen Siméa und dieser literarischen und politischen Bewegung ein zusätzliches metapoetologisches Band spannt, das den Diskurs der Verfasserin und Protagonistin dieses Tagebuchs ergänzt. Mit Karine Chevalier lässt sich auch hier eine Abkehr von der *Négritude* nachvollziehen, da sie die Titel mit den negativen Erlebnissen von Entfremdung, Rassismus und Abtreibung in Verbindung gebracht sieht.⁹²⁵

Die Texte europäischer Autoren dienen der Protagonistin und Verfasserin des Tagesbuch zudem als Reibungsfläche für eine Auseinandersetzung mit der Dichotomie zwischen *patrie* und *colonie* – „Siméa utilise les masques blancs pour mieux se battre contre eux“⁹²⁶ –, die in einem interdiskursiv aufgeladenen Streitgespräch zwischen ihr (*Négritude*: Césaire und Damas) und ihrem französischen Geliebten Ariel (Surrealismus: Éluard, Breton und Rimbaud) kulminiert. Chevalier schlussfolgert, „[que] Maximin, par ce stratagème, inscrit d'une façon poétique la relation aliénée du couple tout en révélant le climat littéraire de l'époque.“⁹²⁷ Geschichte, Literaturgeschichte und literarische Fiktion überlagern und beeinflussen sich, ohne dass einem der Modi mehr Relevanz beigemessen würde als den anderen.

⁹²⁴ *Une saison en enfer* wird jedoch insofern von Relevanz sein, als dass diese Sammlung prosaischer Gedicht die surrealistische Poesie ankündigt und zudem ein Subjekt inszeniert, das sich durch alogische, beinahe willkürliche Assoziationen auszeichnet, die wenig nachvollziehbar zwischen Vergangenheit und Gegenwart wechseln. Zudem stellt *Une saison en enfer* eine gravierende Zäsur im Gesamtwerk Arthur Rimbauds dar, die mit der durch die *Négritude* verursachten Zäsur in der antillanischen Literaturgeschichte vergleichbar ist, da auch hier das vorherige Schaffen als Hybris und Selbstbetrug dekonstruiert wird.

⁹²⁵ Vgl. Chevalier 2010, S. 99 (6.2.6.).

⁹²⁶ Ebd.

⁹²⁷ Ebd.

Ob die archipelische, da multidirektionale Konzipierung des „Journal de Siméa“ schon durch die Verfasserin Siméa beabsichtigt war oder ihm erst nachträglich durch Marie-Gabriels Editierung und Integration in ihren Roman auferlegt wurde, bleibt ungeklärt. Auffällig ist jedoch die formale und narratologische Parallelität zu dem vermeintlich historischen „Cahier de Jonathan“, das von Marie-Gabriel und ihren weiblichen Vorfahren bewusst und explizit modifiziert und erweitert wurde. Sie beruht auf einer gleichfalls freien Integration und Instrumentalisierung zahlreicher Intertexte, die dem simplen Notizheft eines flüchtigen Sklaven eine symbolische Bedeutung für die Genese der karibischen Gemeinschaften auferlegt.

„Le Cahier de Jonathan“ ist nicht nur der (fiktive) historische Grundlagentext des Schreibprojekts von Marie-Gabriel, sondern gleichfalls der Titel des zweiten Kapitels von *L'Isolé soleil*. Die so vollzogene zweifache Verdopplung der Geschichte in der Literatur liegt dem Roman als leitendes Prinzip zugrunde. Oberflächlich betrachtet erzählt jenes Notizheft die Geschichte des Sklaven Jonathan und seiner Nachfahren in nachvollziehbar chronologischer Weise. Bei näherer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass hier nicht die Form eines Tagebuchs implementiert wird, das in autodiegetischer Erzählperspektive einen sehr subjektiven Ausschnitt der Geschichte böte, sondern dass der „Cahier de Jonathan“ in sich schon eine fragmentarische Struktur aufweist. Es stellt sich als ein hybrides Textstück dar, das sowohl eine allwissende, historisierende Perspektive einnimmt als auch der Personalisierung durch parodistische Reproduktion der dokumentarischen Methode Raum gewährt. Das Notizheft versymbolisiert damit ein „réceptacle de mémoires dans lequel tout ce qui concerne une nouvelle histoire s'enrange.“⁹²⁸

So wird dem Leser zunächst ganz neutral berichtet, dass Jonathan als Sohn einer Sklavin geboren und zusammen mit ihr und seinem Zwillingbruder Georges an den französischen Siedler Jean-Baptiste Alliot verkauft wurde (IS 31).⁹²⁹ Nach einer großen Ellipse setzt die Erzählung zu einem Zeitpunkt wieder ein, an dem Jonathan bereits erwachsen ist und begonnen hat, seine Eindrücke, Ansichten und Ideen in einem Notizheft niederzuschreiben, in das er zudem Dokumente wie einen Auszug aus dem *Droit public des esclaves* einklebt:

Il déchira très proprement la page du tout récent traité, pour la coller plus tard dans son cahier secret, comme il faisait chaque fois qu'il découvrait dans ses lectures une preuve que l'affranchissement de quelques esclaves [...] était un moyen sûr de retarder la révolte qui donnerait au plus tôt la liberté à tous. (IS 32f.)

Eine Beschreibung von Jonathans Leben bis hin zu seiner Flucht in die Berge Guadeloupes und seinem Anschluss an die Truppen von Louis Delgrès erfolgt von nun an nicht mehr durch einen übergeordneten Erzähler, sondern muss vielmehr Stück für Stück zusammengesetzt und durch die Vorstellungskraft und Interpretation des Lesers zusammengehalten werden.

⁹²⁸ Chaulet-Achour 2000, S. 41 (6.2.6.).

⁹²⁹ Chaulet-Achour zufolge basiert dieser Abschnitt auf einem historischen Dokument *La Revue de l'Histoire des Colonies françaises* (1940-1946), verfasst von Robert Le Blant (vgl. Chaulet-Achour 2000, S. 123f. (6.2.6.)), mit dem Daniel Maximin jedoch sehr frei umgegangen sei.

Die Verbindungen zwischen dem *Droit public des esclaves* (IS 32), dem Trauerlied seiner Mutter Miss Béa (IS 36), der Beschreibung Jonathans durch seinen Bruder Georges (IS 38), dem abolitionistischen Gedicht Nicolas Germain Léonards (IS 39f.), dem langen transkribierten Tagebucheintrag Jonathans (IS 41-45), den „Onze proverbes“ (IS 45-52), und einer Erklärung Louis Deslgrès' vom 9. Mai 1802 (IS 48f.) erscheinen nur vor dem Hintergrund ihrer Zusammenstellung in einem Notizheft plausibel. Ihre Diversität, die durch Kursivierung, Absetzung, Verwendung von Klammern oder Anführungszeichen, Ergänzung durch Erklärungen usw. auch typographisch sichtbar wird, steht sinnbildlich für den Roman *L'Isolé soleil*, ohne jedoch als ein roter Faden im Roman zu wirken. Im Gegenteil: „[C]et agencement a pour conséquence la relativité de chaque récit et de chaque interprétation.“⁹³⁰ Die Aufspaltung und Wiederausführung der einzelnen Perspektiven relativiert und bestärkt gleichermaßen die historiographische und die historiopoetische Darstellung in *L'Isolé soleil* und regt damit zu einer Auseinandersetzung mit ihrem Verhältnis zueinander an.

Sinnbildlich hierfür steht die retrospektive Wiederholung einer realen historischen Begebenheit in der Fiktion Marie-Gabriels, die jedoch, so suggeriert ihr Umgang mit dem Notizheft Jonathans, wahrheitsgemäß und historisch ist. Die Konstellation der Figuren Jonathan, Georges und Angela greift in die Geschichte der Bürgerrechtsbewegung in den USA der 1960er und 1970er Jahre hinein, indem sie als direkter Verweis auf die Soledad-Brüder Georges und Jonathan Jackson sowie ihre Weggefährtin Angela Davis hinweist. Als Mitglieder der *Black Panther Party for Self-Defense* setzten sie sich für die Rechte der afro-amerikanischen Bevölkerung ein, was mit der Rebellion Jonathans gegen die Sklaverei korrespondiert und die Verknüpfung plausibel erscheinen lässt. Paradoxerweise jedoch – und das ist der zeit- und raumenthobenen archipelischen Poetik des Romans geschuldet, die mit Daniel Maximin als ein Rückwärtslesen der Zeit⁹³¹ verstanden werden kann – dient das zeitlich nachgeordnete reale Ereignis als Grundlage für die chronologisch vorausgehende fikionalisierte Episode: „Miss Béa's⁹³² children were named after real twentieth-century people.“⁹³³ Dieser Anachronismus hebt die Linearität der Historiographie geradezu irreparabel aus: „Les frères Georges et Jonathan de 1802 rendent en quelque sorte hommage, *par anticipation*, aux frères Soledad qui ont marqué ma génération. C'est encore l'idée de cycle, l'idée qu'on peut commencer par la fin“.⁹³⁴

⁹³⁰ François 2013, S. 77 (6.2.6.).

⁹³¹ Zimra 1989, S. lii (6.2.6.).

⁹³² Der zweite Vorname der Bruder George und Jonathan Jackson war ebenfalls Bea (vgl. Donadey 2008, S. 56 (6.2.6.)). Béa ist darüber ein Derivat des französischen Wortes „béat“, das in Hinblick auf die Rolle Miss Béas in *L'Isolé soleil* im Sinne einer atemporellen Seligkeit der Ur-Mutter einer zeit- und raumenthobenen Genealogie verstanden werden kann. Zudem, so erklärt Clarisse Zimra, sei Miss Béa Anhängerin des Obea (Zimra 2002, S. 75 (6.2.6.)), d.h. Vertreterin einer synkretischen Naturreligion, die erst im Zuge der Zusammenführung afrikanischer Sklaven unterschiedlicher Herkunft entstand.

⁹³³ Donadey 2008, S. 55 (6.2.6.).

⁹³⁴ Vgl. Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 69 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

Vor diesem Horizont ist es kaum mehr überraschend, dass Daniel Maximin für die collageartige Form des Notizheftes des Sklaven Jonathan aus Georges Jacksons Briefenachlass *Soledad Brothers* zitiert⁹³⁵ und die fragmentarische Gestaltung seinem politisch-theoretischen Textes *Blood in my Eye* entlehnt,⁹³⁶ wodurch sich auch auf struktureller Ebene eine Annäherung der Zeiten ergibt. Am Ende sind die Geschichten der Georges, Jonathans und Angelas unabhängig von ihrer Fiktionalität oder Faktizität derart eng miteinander verwoben, dass Vergangenheit und Gegenwart als untrennbar erscheinen, sodass sich der Titel angesichts der Interdiskusivität des Romans programmatisch verhält: „Dans Soledad, il y a Soleil et l’isolé“ (IS 280).

Die Aufspaltung von temporalen, lokalen und modalen Grenzen zugunsten einer identitären und metahistoriographischen Diskussion lässt sich weiterhin anhand der „Onze proverbes“ nachvollziehen. Sie werden erstmals von Jonathan als kreolisierete Kommentare zu seinen Beschreibungen historischer Ereignisse, denen er als Zeitzeuge beiwohnt, verwendet. Das zweite der aufgelisteten Sprichwörter „CHARBON N’EST PAS FARINE, FARINE N’EST PAS CHARBON“ (IS 46) erklärt die trotz der Abolition von 1794 persistierende rassistisch begründete Ungleichheit. Es ist gewissermaßen als zynische Bemerkung zu der widerstandslosen Kapitulation des guadeloupeanischen Gouverneurs Magloire Pélage zu interpretieren, der sich offenbar als Mulatte dem europäischen General Richepanse per se unterlegen fühlte. Für Cyrille François und Danielle Dumontet bezwecken dieses und andere Sprichwörter eine subversive Umdeutung der historischen Ereignisse vor dem Hintergrund kreolisierter Realitätswahrnehmung, wodurch sich ein beinahe parodistisches Moment einschleicht.⁹³⁷ Die Funktion der „Onze proverbes“ spiegelt also auf metanarratologischer Ebene das Anliegen des Schreibprojektes von Marie-Gabriel und die Romankonzipierung und Funktion von *L’Isolé soleil* wieder.

Diese mehrfache *mise en abyme* wird durch den Transport des hier exemplarisch angeführten Sprichwortes in die Moderne versymbolisiert. So verwenden die Nachfahren Jonathans (und Leser seines Notizheftes) es als „modern aphorism[]“⁹³⁸ wieder, jedoch mit anderem Subtext. Ti-Carole beispielsweise nutzt es für die noch nach der Abolition von 1848 herrschende Ungleichheit zwischen europäischen und kreolischen Plantagenbesitzern und ihren ehemaligen Sklaven, nunmehr Arbeitern (IS 76), die sie im Wesentlichen mit den vergeblichen und ridikülen Bemühungen der ehemaligen Sklaven um ‚Verweißlichung‘ begründet: „[L]es Nègres libérés souffrent de la hantise d’être à l’image des feuilles boiscanon, verts dessus, blancs dessous.“ (IS 75). Damit wird die von Jonathan ursprünglich ausgedrückte Superiorität der Kolonialherren in eine Verantwortungslosigkeit der befreiten Sklaven verkehrt, was jedoch auch eine Umkehrung der Subjektivität zur Folge hat, die

⁹³⁵ Vgl. Donadey 2008, S. 58 (6.2.6.).

⁹³⁶ Vgl. ebd., S. 57.

⁹³⁷ Vgl. François 2013, S. 24; Dumontet 1995, S. 220f. (beide 6.2.6.)

⁹³⁸ Zimra 2002, S. 67 (6.2.6.).

wiederum auf Frantz Fanons Essay *Peau noire, masques blancs* hinweist,⁹³⁹ in dem er sich mit eben jenen Minderwertigkeitsgefühlen, die dem kolonialen Subjekt innewohnen, auseinandersetzt. Darüber hinaus ist die Verwendung der Blattmetapher als ein Rückverweis auf das Epigraph zu interpretieren, das die „feuilles envolées au risque de leurs racines“ in diesem Kontext und aus einer jetzzeitigen Perspektive heraus als Sinnbild einer relationalen Multidimensionalität moderner Identitäten versteht.

Das Sprichwort wird erneut von Louis-Gabriel verwendet, dem Vater von Marie-Gabriel, und zwar im Zusammenhang mit der Positionierung Siméas als „nécessairement Antillaise“ (IS 193). Siméa ist eine aufmerksame Leserin der Zeitschrift *Tropiques* und notiert sich ihre Gedanken zu den Texten der Autoren Gilbert Gratiant, René Ménil, sowie Aimé und Suzanne Césaire (IS 192). In diesem Kontext erscheint das Sprichwort „Charbon n'est pas farine, farine n'est pas charbon“ nicht mehr auf die Hautfarbe bezogen, sondern auf ganz subjektives identitäres Empfinden, was sowohl auf eine Kontinuität als auch eine Weiterentwicklung seiner Bedeutung gegenüber den vorherigen Verwendungskontexten hinweist. Dies wird zumindest durch Louis-Gabriel nahegelegt, der diese vorherigen Interpretationsmöglichkeiten evoziert (IS 193), um schließlich sich selbst und vor allem Siméa als Teil der auf diesen Diskursen basierenden karibischen Moderne zu identifizieren. Diese Diskussion kann erneut als ein metapoetologischer Querverweis verstanden werden, da sie einerseits die geographische Verortung im Sinne einer *Antillanité* nach Édouard Glissant oder einer *Americanité* nach Vincent Placoly und Daniel Maximin anzeigt, und andererseits literaturhistorische Entwicklungen aufgreift, die die genannten Autoren von denen der *Négritude* abgrenzen.

Vor diesem Hintergrund muss mit Christiane Chaulet-Achour nochmals auf die Zentralität des „Cahier de Jonathan“ und des *Cahier d'un retour au pays natal* hingewiesen werden,⁹⁴⁰ die offenbar gleichermaßen Grundlage für Marie-Gabriels (und Daniel Maximins) Romanprojekt sind. So kündigt Marie-Gabriel im einleitenden Selbstgespräch an:

Tu enfoncez tes racines jusqu'à trouver la source des feux de joie: un conte, un poème, une danse, une chanson. Tu ouvriras tes yeux, tes oreilles, ta bouche et tes mains à l'histoire de tes pères, et tu n'omettras pas de faire parler les mères, car elles sont des racines puisqu'elles portent des fruits. Tu ouvriras les tiroirs de notre histoire confisquée, ceux d'héroïsme et de lâcheté, ceux de la faim, de la peur et de l'amour; tu rafraîchiras la mémoire des témoignages et des récits, tu mettras la vérité au service de l'imaginaire et non pas le contraire. (IS 18)

⁹³⁹ Ein weiterer Hinweis auf Frantz Fanon ist Chaulet-Achour zufolge in der Figur des Arztes Dr. Frantz zu erkennen, der in jenem Sanatorium praktiziert, in dem Marie-Gabriels Mutter Siméa arbeitet (vgl. Chaulet-Achour 2000, S. 70 (6.2.6.)).

⁹⁴⁰ Mit zahlreichen Textbeispielen ließe sich die enge intertextuelle Verknüpfung zwischen *L'Isolé soleil* und dem *Cahier d'un retour au pays natal* detailliert nachweisen. Die zahlreichen Hinweise und Spiele mit dem prosaischen Langgedicht Césaires können hier jedoch im Einzelnen nicht reproduziert werden, da dies nicht im Interesse der vorliegenden Arbeit ist (vgl. hierzu v.a. Zimra 1987 und Chaulet-Achour 2000 (beide 6.2.6.)).

Der Hinweis auf „un conte, un poème, une danse, une chanson“ sowie auf „l’histoire de tes pères“ kann hier in zweierlei Art gelesen werden: zum einen als wörtlich zu nehmender Hinweis auf traditionelle Erzählformen, die von den „Alten“ der Gemeinschaft vorgetragen werden, und damit als mündlich überlieferte Geschichte zu betrachten sind. Zum anderen ist aber auch der Hinweis auf Aimé Césaire enthalten, der oft als „Vater“ der *Négritude* oder der Nation, des Postkolonialismus usw. bezeichnet wird. Letztere Interpretation wird dadurch bestärkt, dass ein Gedicht Césaires, *Beau sang giclé*, mehrfach implementiert und umgedeutet in *L’Isolé soleil* auftaucht. Das Original erschien 1960 im Gedichtband *Ferrements*:

tête trophée membres lacérés
dard assassin beau sang giclé
ramages perdus rivages ravis
enfances enfances conte trop remué l’aube sur sa chaîne mord féroce à naître
ô assassin attardé
l’oiseau aux plumes jadis plus belles que le passé
exige le compte de ses plumes dispersées⁹⁴¹

Es wird in *L’Isolé soleil* an mehreren Stellen des Romans in die Erzählung absorbiert.⁹⁴² Zunächst dient das Gedicht im Kapitel „Pierrot-Jumeaux“ (IS 207ff.) als Werkzeug zur Dechiffrierung einer geheimen Botschaft des Dissidenten Toussaint an Siméa.⁹⁴³ Dies kann als Hinweis auf die rebellische Poesie Aimé Césaires und sein politisches Engagement gelesen werden, das gerade in den 1960er Jahren mit einer globalen antikolonialistischen Bewegung koinzidierte. Hierfür sprechen nicht nur Aimé Césaires politischer Essay *Discours sur le colonialisme*, sondern vor allem das zitierte Gedicht selbst, das einen Attentäter inszeniert, der nach einem missglückten Coup die Verluste zählt. Die Metaphorik eines Vogels, der Federn lassen musste, fügt sich ohne Frage in den Kontext der Erzählung ein, denn bei der zweiten Nennung des Titels in der Kapitelüberschrift „Beau sang giclé“ (IS 231ff.) fokussiert die Erzählung auf die in der geheimen Botschaft geplante Aktion, bei der Toussaint schließlich ums Leben kommt (IS 234). Im anschließenden Kapitel „Renaissance“ wird das Gedicht erneut in die Erzählung integriert und begleitet hier den Tod Siméas als sie ihre Tochter Marie-Gabriel zur Welt bringt:

⁹⁴¹ Im Manuskript des alternativen ersten Kapitels, das der Studie von Christiane Chaulet-Achour angefügt ist, heißt es: „[J]’ai mis ma petite histoire dans un exemplaire de *Ferrements*“ (Maximin [1979c] 2000, S. 217 (6.1.2.)). Diese Kapitel wurde in Teilen als Brief Adriens an Marie-Gabriel in den endgültigen Roman integriert, der zitierte Satz erscheint hierin jedoch nicht.

⁹⁴² Zimra weist darauf hin, dass „Beau sang giclé“ in *Ferrements* von den Gedichten „Statue de Lacadadio Hearn“ und „Mémorial de Louis Deslgrès“ gerahmt wird, worin sie einen intertextuelle Verknüpfung auf zweiter Ebene sieht, da Maximin mit *L’Isolé soleil* die in *Ferrements* zusammenliegende Inhalte aufgreift (vgl. Zimra 1987, S. 363f. (6.2.6.)).

⁹⁴³ Zimra weist darauf hin, dass die Dechiffrierung Siméas einer Übersetzung der Poesie Césaire in eine konkrete Handlung gleichkommt (vgl. Zimra 1987, S. 354 (6.2.6.)), wodurch die Entwicklung Césaires vom Poeten zum Politiker versymbolisiert wird..

L'hémorragie se poursuit. *Beau sang giclé*. Insertion recouvrante du placenta central. La rupture bien large des membranes ne suffit plus. *L'aube sur sa chaîne mord féroce à naître*. Le curetage mal fini de Paris est cause de l'infection. *L'oiseau au plumage jadis plus belles que le passé exige le compte de ses plumes dispersées*. On te prépare pour une césarienne d'urgence dans cette même salle où vous avez retrouvé Toussaint. *Beau sang giclé*. Tu ne cesse de penser à lui depuis qu'on t'a déplacée ici. Le rendez-vous secret dans cette boule de papier. *Tête trophée, membres lacérés. Ramages perdus, rivages ravis*. (IS 247, Herv. d. Vf.)

Die Verknüpfung des Gedichts von Aimé Césaire mit „une césarienne d'urgence“ erscheint vor dem Hintergrund des Todes von Toussaint als eine Art gewolltes Sterben der „alten“ Helden. Toussaint Louverture, der Nationalheld Haitis, „où la négritude se mit debout pour la première fois“,⁹⁴⁴ wird hier durch einen radikalen Schnitt durch Marie-Gabriel ersetzt, die ihm in ihrer Geschichte den tragischen Helden Louis Delgrès zur Seite stellt. Und auch die literarische „alte“ Ordnung, verkörpert durch Aimé Césaire, wird hier durch eine neue Generation von Schriftstellern und Poeten abgelöst: „Pour les écrivains de la génération post-césarienne, l'accès à un imaginaire renouvelé passe, sinon par un combat, en tout cas par un règlement de comptes avec la figure du père“.⁹⁴⁵

Die abschließende Aufforderung Marie-Gabriels an sich selbst – „Tu ouvriras les tiroirs de notre histoire confisquée“ – fügt sich in diesen Kontext ein und muss als Bedürfnis nach einer angepassten Geschichte und Literaturgeschichte verstanden werden, die sich nicht nur an den exklusiven und hegemonial wirksamen Identitätspolen orientiert, sondern darüber hinaus den historiopoetischen Spezifika der Region gerecht wird:

The goal is to make it impossible for any master plot (one of teleological linearity), one master story (the heroics of national resistance), one master protagonist (the self-immolating liberator) and, above all, one „authoring“ master narrator (the one who „authorizes and therein legitimizes a version of history) to prevail.⁹⁴⁶

Durch das collageartige Arrangement der einzelnen Perspektiven in unterschiedlichen Zeiten und deren permanente Durchsetzung mit weiteren Textfragmenten wird deutlich, dass *L'Isolé soleil* sowohl auf *discours*- als auch auf *récit*-Ebene die Notwendigkeit einer mehrfachen und variierten Lektüre der Geschichte forciert. Daniel Maximins Roman präsentiert nicht nur eine alternative Geschichtsschreibung, sondern wirft gleichfalls einen kritischen Blick auf die Literaturgeschichte der Antillen und deren Umgang mit historischen Inhalten. Je nach Standpunkt eröffnet das Gefüge zahlloser Einzelperspektiven einen veränderten Blick auf die Vergangenheit und Gegenwart, wodurch Maximins Roman zuweilen als Teil einer Trilogie, als musikalischer oder feministischer Roman, als Familiengeschichte oder Bildungsroman oder auch als Sammelsurium karibischer Oralitäten gelesen werden kann.⁹⁴⁷ Er repräsentiert damit die Einheit und Vielfalt des karibischen Archipels in historiopoetischer

⁹⁴⁴ Césaire [1939] 1995, S. 23 (6.1.3.).

⁹⁴⁵ Moudileno 1997, S. 48 (6.2.6.).

⁹⁴⁶ Zimra 2002, S. 76 (6.2.6.).

⁹⁴⁷ Vgl. hierzu die unterschiedlichen Lesarten bei u.a. Mouralis 1982 und 1992, Zimra 1987, Moudileno 1997, Nesbitt 2003, François 2008, Chevalier 2010 und Cassin 2012 (alle 6.2.6.).

Form, die in der mehrfachen *mise en abyme* des initialen Tagebuchs weit mehr als nur die „Funktion eines Hüters der Geschichte und der Geschichten, die keinen Platz in den Geschichtsbüchern finden“,⁹⁴⁸ erfüllt sieht. Sie ist als „synthèse non harmonieuse, déséquilibrée“ (IS 226) ebenso ein metanarratives Statement, das Geschichtserleben, Geschichtslernen und Geschichtsschreiben als untrennbare Prozesse inszeniert.

Clarisse Zimra verwendet zur Beschreibung dieses zu allen Seiten offenen historiopoetischen Systems den Begriff des „unbounded text“ und erklärt, dass die strukturelle Gestaltung in *L'Isolé soleil* den Leser dazu aufrufe, den Text zu vervollständigen,⁹⁴⁹ indem er seine Gegenwart als die von Édouard Glissant ausgerufene *vision prophétique du passé* begreife und sich um deren Fortsetzung und Fortschreibung in der Zukunft bemühe.⁹⁵⁰ Damit repräsentiert *L'Isolé soleil* in seiner narrativen Konzeption par excellence das Glissant'sche Konzept der *Relation*, das in gleicher Weise von einer zeit- und raumübergreifenden Verbindung zwischen Geschichten unterschiedlichster Individuen ausgeht:

L'identité caribéenne telle que Maximin la conçoit se reconnaîtrait par le sentiment de partager des éléments, des catastrophes, d'être sur les mêmes trajectoires géologiques et géographiques, musicales, historiques ... [et poetiques, Anm. d. Vf.] [...]. La Caraïbe se recommande alors comme modèle d'une identité créolisée où puiser les leçons de l'humanité à venir.⁹⁵¹

Wie die zahlreichen Beispiele zeigen, wird das für *L'Isolé soleil* antizipierte Bild einer Archipelisierung historiopoetischen Schreibens also gleich mehrfach bedient: zum einen durch die konsekutive Zusammenführung und Dissoziation der zahlreichen Erzählbausteine, die je nach Lage und Kombination ein anderes Bild ergeben und damit die Unübersichtlichkeit der karibischen Inseln und Gemeinschaften widerspiegelt; und zum anderen durch die unendliche Wiederholung und Verschachtelung dieser künstlerischen Gebilde, die sowohl Identität als auch Differenz innerhalb des Archipels anzeigen und den Leser dazu auffordern, innerhalb der multiplen Möglichkeiten seine persönliche Lektüre (und damit seine individuelle historische und gegenwärtige Identität) zu finden: „Le lecteur devient l'inventeur de sa propre histoire“,⁹⁵² erklärt Maximin und Chaulet-Achour erläutert weiter: „[O]n sonde plusieurs versions du même phénomène car le doute est générateur de désaliénation.“⁹⁵³

In diesem Zusammenhang sieht Barbara Edlmair eine gravierende Ähnlichkeit zum antillanischen *conte*, da dieser sich ebenfalls durch eine repetitive, eine variierende und eine subversive Komponente auszeichnet:

⁹⁴⁸ Dumontet 1995, S. 223 (6.2.6.).

⁹⁴⁹ Vgl. Zimra 2002, S. 70 (6.2.6.).

⁹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 74f.

⁹⁵¹ François 2013, S. 96 (6.2.6.).

⁹⁵² Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 119 (6.2.6.).

⁹⁵³ Chaulet-Achour 2000, S. 122 (6.2.6.).

Just as the oral tradition achieves its force through the continuous difference of meaning between a particular story and its formerly-told version, the writing of history in Maximin is given meaning through the inherent possibilities of rewriting it represents.⁹⁵⁴

Diese Lesart wird durch Maximins Vergleich seines Schreibens mit einem Spiel bestärkt. Im Manuskript „Prélude à l'écriture“ heißt es:

Et sur tous mes cahiers d'inventions j'écrirai des histoires avec la peur pour le passé
Avec la faim pour l'avenir
Avec l'amour pour le présent

Avec le jeu pour liaison.⁹⁵⁵

Durch diese metanarrative Bemerkung bestätigt sich der Eindruck des *conte*-artigen Stils in *L'Isolé soleil* und unterstreicht damit die regionale Verbundenheit und Verwurzelung im karibischen Kontext, wodurch neue Wege des historischen und poetischen (Selbst)Verständnisses eröffnet werden.

Darüber hinaus weist *L'Isolé soleil* eine starke geographische Metaphorik, die das Erzählen von Jonathan, Siméa, Marie-Gabriel und allen anderen begleitet.⁹⁵⁶ Die Verknüpfung ihrer Geschichten mit jenen Regionen, die für die Geschichte der karibischen Gemeinschaft bedeutsam sind – der gesamte amerikanische Kontinent, Europa und Afrika –, bedingt schließlich zahlreiche historisch-historiopoetische Interdependenzen, innerhalb derer einzelne Elemente mal eine zentrale, mal eine periphere Bedeutung tragen, in ihrer Position jedoch nicht festgeschrieben sind: „L'espace de l'insularité est paradoxalement un espace de relation. Et l'insulaire ici n'est ni un isolé ni un esseulé, mais un être de relation.“⁹⁵⁷

Damit schreibt sich Daniel Maximin auf zahlreichen Ebenen in den karibischen Archipel ein, indem er sowohl Natur als auch literarische (und musikalische) Kunst als Spiel mit Formen versteht. Für deren Verschränkung steht emblematisch die Phrase „île et aile“(IS 281), die zum einen im Sinne der Schmetterlingsform der Insel Guadeloupe interpretiert werden kann, oder zum anderen als die Seiten eines aufgeschlagenen Buches,⁹⁵⁸ was auf die untrennbare Verschmelzung von Natur und Literatur hinweist, sodass der Raum und das Wort eine stabil-flexible Einheit bilden.

Die sogenannte offizielle Geschichte präsentiert sich damit als fragmentiert, subjektiviert und kontextualisiert, was ihrer chronologischen und progressiven Ordnung zuwider läuft. Es lässt sich mit Maximins *L'Isolé soleil* somit eine Zersetzung narratologischer Konventionen, eine Durchbrechung kolonialhistorischer Ordnungen und damit schließlich einhergehend eine bedeutungserweiterte Rekonstruktion des interdependenten

⁹⁵⁴ Edlmair 1999, S. 26 (6.2.6.).

⁹⁵⁵ Maximin [1979b] 2000, S. 210 (6.1.2.).

⁹⁵⁶ Vgl. hierzu ausführlicher Chaulet-Achour 2000, S. 175ff. (6.2.6.).

⁹⁵⁷ Maximin 2006, S. 107 (6.1.2.).

⁹⁵⁸ Vgl. Moudileno 1997, S. 188 (6.2.6.).

Verhältnisses des europäischen und karibischen Kulturraumes beobachten: „[L]’imagination et le questionnement mettent à mal les évidences“⁹⁵⁹ – eine Feststellung, die sogar in den Roman hineingeschrieben wird: „*pour que nous nous réconcilions avec l’histoire, il fallait tenter la synthèse entre l’épique et le bouffon*“ (IS 87)

Die gleiche Aussage ließe sich auch für Édouard Glissants Romane *Tout-monde*, *Sartorius* und *Ormerod* treffen, da sie in höheren Maße als seine früheren Romane eine Synthese verschiedener Textsorten, Stile und Spielarten der Literatur anstreben, und damit die Unabgeschlossenheit und Fragmentierung kolonialer und postkolonialer Geschichten und Geschichte vor Augen führen. Sie stehen sinnbildlich für die Unbegreiflichkeit archipelischen und globalen Daseins:

[U]ne totalité tourbillonnante composée notamment d’une multitude de télescopes spatio-temporels, de récits historiques, de réflexions philosophiques, de dialogues directs avec le lecteur, sans oublier un entremêlement d’éléments-ciments’ telles que la fiction et l’art poétique.⁹⁶⁰

Bereits in den Titeln *Tout-monde*, *Sartorius* und *Ormerod* klingt Glissants philosophische Überzeugung an, dass die Welt mit sich selbst in steter Wechselbeziehung steht. *Tout-monde* verweist in seinem Titel schon auf die Nähe zu philosophischen Texten Glissants. So bezieht sich dieser Roman auf die Vorstellung Glissants einer zeit- und raumunabhängigen Verbindung zwischen Individuen und Gemeinschaften, die keinerlei Regelung folgt und damit den unergründlichen Charakter der Vergangenheit sowie die Unvorhersehbarkeit der Zukunft gleichermaßen versymbolisiert. Er gilt gewissermaßen als Abschluss eines romanesken Geschichten- und Figurenensembles, indem hierin Inhalte und Subtexte aus *La Lézarde*, *Le Quatrième Siècle*, *La case du commandeur*, *Malemort* und *Mahagony* aufgegriffen und in variierte und variable Kontexte übertragen werden. Dadurch eröffnet *Tout-monde* gleichzeitig den Weg für einen neuen Geschichtenzyklus, der nicht mehr nur den karibischen Archipel als „Laboratorium der Moderne“ ausweist, sondern ihn als einen Raum neben anderen betrachtet und damit den Fokus zur Welt hin öffnet.

Aus diesem Grund vertritt Bastienne Schulz die Auffassung, dass *Tout-monde* die Glissant’sche Beziehungspoetik „programmatisch festhält und narrativ sichtbar macht“,⁹⁶¹ d.h. die Kernkonzepte der Kulturtheorie Glissants – Diversität, Opazität und Chaos – in literarische Sprache und Form übersetzt. Sie würden sich in einem „mosaikhaft zersplitterten Romanaufbau[]“, „einer multifokalen Erzählweise“ und „einer Dezentrierung der Subjekte und Orte“ manifestieren, wodurch gattungstypische Merkmale des Romans perforiert würden.⁹⁶² Zu dem gleichen Ergebnis kommt auch Deborah Hess, denn auch für sie ist *Tout-monde* nicht mehr als Roman begreifbar, da auf zahlreichen Ebenen des *récit* und des

⁹⁵⁹ François 2013, S. 78 (6.2.6.).

⁹⁶⁰ Piriou o.D., o.S. (6.2.6.).

⁹⁶¹ Schulz 2014, S. 318 (6.2.6.).

⁹⁶² Ebd., S. 317.

discours die gattungsspezifischen Merkmale destabilisiert würden: „Dans *Tout-[m]onde*, Édouard Glissant propose une poétique qui tient compte d'un haut niveau de désordre.“⁹⁶³ So generiere der Roman eine unüberschaubare Komplexität, die mit dem Verlust von realer und literarischer Identität und Integrität einhergehe:

Une première étape de la poétique de Glissant concerne la fragmentation – du discours romanesque, de la voix narrative, de l'intrigue, du genre et du rapport de l'œuvre à son intertexte. Une étape ultérieure concerne la crise des catégories traditionnelles du récit – le sujet, l'espace, le temps et l'évènement.⁹⁶⁴

Die so erzeugte textinterne *errance* veranschaulicht nachvollziehbar den Diversitätsgedanken der Glissant'schen Philosophie und legt im Gesamtwerk das differenztheoretische Fundament für die nachfolgenden Romane *Sartorius* und *Ormerod*, die allein schon in ihren Titeln jene Idee einer unhintergehbaren Wechselwirksamkeit vergangener und gegenwärtiger Realitäten mit vergangenen und gegenwärtigen Fiktionen aufgreifen.

So bezieht sich *Sartorius* intertextuell auf William Faulkners Erzählung *Sartoris*, die zwar keinerlei inhaltlichen Anbindungspunkte zum Werk Glissants erkennen lässt, aber sehr wohl durch ihre Bedeutung als erstes Mosaikstück in einer Reihe von weiteren Erzählungen und Romanen Faulkners mit dem rhizomartigen Romangesamtwerk von Édouard Glissant in Verbindung gebracht werden kann.⁹⁶⁵ Zudem weist Natascha Ueckmann darauf hin, dass Glissant in Faulkners Werk die „culpabilité des Blancs“⁹⁶⁶ narrativiert und als „[l']'amassement d'un mystère et [l']'enroulement d'un vertige“⁹⁶⁷ poetisiert sehe, was dem allgemeinen Rassismusvorwurf, der gegen William Faulkner erhoben wurde, deutlich widerspreche und ihn damit als wichtigen Träger einer „pensée-monde“⁹⁶⁸ auszeichne.⁹⁶⁹ Die Assoziation mit William Faulkner wird durch dessen Vorfahren Wilhelm Cuthbert Falkner noch weiter verstärkt, indem in *Sartorius* die Geschichte der Namensangleichung dieses deutschstämmigen Vorfahren renarrativiert wird: In gleicher Weise wie aus Falkner durch

⁹⁶³ Hess 2006, S. 221 (6.2.6.).

⁹⁶⁴ Hess 2006, S. 229 (6.2.6.).

⁹⁶⁵ In der Rezension Jean-Paul Sartres zu William Faulkners *Sartoris* heißt es: „La volubilité de Faulkner, son style abstrait, superbe, anthropomorphique de prédicateur: encore des trompe-l'œil. Le style empâte les gestes quotidiens, les alourdit, les accable d'une magnificence d'épopée et les fait couler à pic“ (Sartre 1947, S. 11 (6.2.3.)). Diese Charakterisierung ließe sich ohne Weiteres auf das Werk Glissants übertragen. Gleiches gilt für die Bewertung der Erzählinhalte: „Les histoires paraissent et disparaissent, passent d'une bouche à l'autre, se traînent avec les gestes quotidiens. Elles ne sont pas tout à fait du passé; plutôt un sur-présent. [...] Elles font la poésie du présent et sa fatalité“ (ebd., S. 13). Folglich bewertet Sartre das Werk des Autors als wegweisend in Hinblick auf die Imagination eines neuen Weltbewusstseins: „Seulement il [= Faulkner] rêve d'un monde où les histoires seraient crues, où elles agiraient vraiment sur les hommes: est ses romans peignent le monde dont il rêve. [...] Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, de ténèbres dont l'essence est pourtant clarté“ (ebd., S. 14f.).

⁹⁶⁶ Ueckmann 2011, S. 257 (6.2.6.). Natascha Ueckmann verweist hier auf Édouard Glissants Studie zu William Faulkner *Faulkner, Mississippi* (= Glissant 1996b (6.1.2.)).

⁹⁶⁷ Glissant 1996b, S. 20 (6.1.2.).

⁹⁶⁸ Ebd., S. 143.

⁹⁶⁹ Ueckmann 2011, S. 257f. (6.2.6.).

Einfügen einen zusätzlichen „u“ Faulkner wurde, wird bei der Einreise des Protagonisten Wilhelm Sartorius durch Weglassen des „u“ und Anglizierung des Vornamen William Sartoris (SB 269). Sowohl der deutsche Abstammungshintergrund als auch der neue Nachname weisen eine frappierende Ähnlichkeit zum Namen des deutschen Theaterintendanten und Lyrikers Joachim Sartorius, der wiederum als Namensgeber des Romans benannt wird (S 269).⁹⁷⁰ Darüber hinaus geht der Titel *Sartorius* auf das lateinische „sartor“ zurück, dass mit „Schneider“ oder auch „Flickwerk“ übersetzt werden kann. Hierin findet sich als eine Ankündigung der historiopoetischen Prämissen im Werk Édouard Glissants.⁹⁷¹

In gleicher Weise eröffnet *Ormerod* gleich mehrere interdiskursive Pfade. Zunächst fällt die Ähnlichkeit zu Derek Walcotts *Versepos Omeros* ins Auge, das wiederum auf den klassischen Poeten und Philosophen Homer anspielt und zuweilen als karibische Variante der *Illias* betrachtet wird.⁹⁷² Darüber hinaus verweist *Ormerod* auf die jamaikanische Literaturwissenschaftlerin Beverly Ormerod, die als gute Bekannte von Édouard Glissant gilt. Diese Verbindung führt durch eine (fiktionalisierte) verwandtschaftliche Beziehung (O 141, 205) wiederum weiter nach Grenada, eine kleine Antilleninsel, die durch vier Jahre Marxismus und dessen Niederschlagung 1983 durch die USA Berühmtheit erlangte.

Das in den Titeln mitschwingende Bewusstsein eines globalen Daseins, das zeitliche und räumliche Grenzen sprengt und in chaotischer Weise verschiedene Episoden zusammenfügt, setzt sich in den Romanen fort. Es manifestiert sich insbesondere in der Strukturierung des Romans *Ormerod*, die sowohl die Besonderheiten des karibischen Lebensraums aufgreift und literarisch verarbeitet als auch mittels historischer und transtextueller Reminiszenzen mit anderen Zeiten und Räumen in Beziehung tritt.

Im Sinne der Glissant'schen *Relation*-Theorie verbinden sich mit den „Deux prétextes“, die der Erzählung in *Ormerod* vorangestellt sind, zwei historische Ereignisse, die von der Historiographie übersehen wurden und doch im Bewusstsein des karibischen Archipels simmern: der guerillaartige Widerstand Flore Gaillards in Saint Lucia im ausgehenden 18. Jahrhundert und die Ermordung Maurice Bishops im Zuge eines von Bernard Coard angeführten Staatsstreiches in Grenada im Oktober 1983. In gewisser Weise sind sie als „les événements *Omerod*“ (O 140) zu verstehen, da sie außerhalb des Textes in Beziehung zur Namenspatin Beverly Ormerod stehen und innerhalb des Textes zum Roman *Ormerod* selbst, und das, obwohl sie nicht im Zentrum der Erzählung stehen, sondern, wie das Wort „prétexte“ bereits andeutet, nur Erzählanlässe sind, die in zyklonischer Art und Weise⁹⁷³

⁹⁷⁰ Zu diesen und anderen intertextuellen Verflechtungen vgl. Schulz 2014, S. 245f. und Ueckmann 2014, S. 439ff. (beide 6.2.6.).

⁹⁷¹ Vgl. Kuhn 2013, S. 290 (6.2.6.).

⁹⁷² Vgl. Des Rosiers 1996, S. XIV (6.2.6.).

⁹⁷³ Das Konzept des zyklonischen Schreibstils tauchte bereits bei Patrick Sultan als „esthétique cyclonique de Glissant“ auf (vgl. Sultan [2003] 2011, o.S. (6.2.6.)). Bastienne Schulz beschreibt diese Art der Strukturierung als „tourbilloneske Erzählkomposition“ und bezieht die Metapher des Wirbels sowohl auf die Raum- als auch die Zeitkonstruktion der Romane Glissants und Chamoiseaus (vgl. Schulz 2014 (6.2.6.)). Natascha Ueckmann hingegen wählt zur Beschreibung des Glissant'schen Stils die Metapher der Spirale (vgl. Ueckmann 2014

immer wieder aus dem Fokus verschwinden und zurückkehren. Wie dieser unberechenbare tropische Sturm dreht sich das Geschehen und trifft mal die eine, mal die andere Insel im Archipel mit voller Wucht: „Nous attendons un cyclone, année après année [...]. Les ouragans grossissent dans les fonds d’Atlantique, ils tournoient en avançant, ils passent entre nous, ils passent sur nous. Qui sera frappé à cette fois, ô mère Caraïbe?“⁹⁷⁴

Dieser metaphorische Vergleich kommt nicht von ungefähr. In jedem der drei zentralen Kapitel findet sich ein Abschnitt, der sich vom Rest der Erzählungen abhebt. Zum einen tragen diese Zwischenspiele Titel, zum anderen sind sie kursiv gesetzt: *Anticyclone, au mitan bondissant* (O 77-78), *Anticyclone d’en midi tombant* (O 175-176), *Anticyclone d’avant la vieille lune montante* (O 307-308). Es handelt sich hierbei um eine Art Erzählpause („repos“, O 307), die wie das windstille Auge des Sturms zum Innehalten und Verschnaufen einlädt. Hierin wird die Geschichte der Batoutos in die Erzählung *Ormerod* eingeschoben, sodass die Bezeichnung „*anticyclone*“ nicht nur strukturell zu verstehen ist, sondern auch metaphorisch. Die Meteorologie versteht unter Antizyklon ein Hochdruckgebiet, dessen Luftströme sich gegen den Uhrzeigersinn drehen. In dieser Bewegung wird die Umkehrung der chronologischen Ordnung versymbolisiert.

Darüber hinaus jedoch wird der Begriff des Antizyklon auch für die Bewegung von Luftmassen und Stürmen verwendet, die von der westafrikanischen Küste aus über den Atlantik zur Karibik gleiten. Sie zeichnen damit den Weg der verschleppten Sklaven nach, was schließlich zur Verbindung mit dem Erzählinhalt führt, denn auch das unsichtbare Volk der Batoutos trat mit ihrem Vorfahren Odonon den Weg von Afrika in die Karibik an. In gleicher Weise wie der *anticyclone* landen die Batoutos nicht mit Wucht und zerstörerischer Kraft, sondern beinahe lautlos: „[C]’est l’équilibre parfait et le parfait silence“ (O 175). Der *anticyclone* bringt „*le beau temps*“ (O 77), die Batoutos bringen eine neue Zeitrechnung, die ebenfalls als *le beau temps* bezeichnet werden kann. Die Homonymie von *le temps* als Wetter und Zeit lässt diese beiden, das Leben der Menschen weltweit bestimmenden physikalischen Größen unzertrennlich erscheinen. Überträgt man die Eigenschaften und das Verhalten des Wetters auf die Zeit, erscheinen Vergangenheit und Geschichte in einem neuen Licht: „[T]out ce que vous demandez c’est que ce tournoiement de vents déracinants ne déferle pas, vous êtes satisfait du temps qu’il fait, vous conversez avec vous-même en remontant de la dernière parole à la première“ (O 176). Es eröffnen sich neue Möglichkeiten, mit anderen Zeiten zu kommunizieren, mit ihnen in Beziehung zu treten, ihre Wirkkraft zu spüren, gerade so wie sich Wetterphänomene weltweit gegenseitig beeinflussen.

(6.2.6.)). Beide Metaphern unterscheiden sich nicht wesentlich von der Form des Zyklons, da sie ebenfalls durch kreisende Auf- und Abwärtsbewegungen gekennzeichnet sind. Im Zyklon ist jedoch „le vent“ als wesentliches Merkmal enthalten. Der Wind ist in Glissants Werk rekurrentes Element, da er bei ihm die Bedeutung eines „trait qui relie les rives, un élément porteur de relation, rapport et accueil de l’Autre“ (Madou 1996, S. 40 (6.2.6.)) trägt, die Jean-Pol Madou an verschiedenen Beispielen aus dem prosaischen und poetischen Werk Glissants aufzeigt (ebd., S. 40ff.).

⁹⁷⁴ Glissant 1997, S. 87 (6.1.2.).

Die zyklonische Drehbewegung im Sinne einer zyklischen Wiederkehr ist ein Motiv, das in *Ormerod* auch im Zusammenhang mit anderen Naturgewalten zu beobachten ist. Genau wie der Zyklon als Windschauspiel eine gewisse Stetigkeit mit sich bringt – sowohl in der Kreisbewegung der Luftmassen als auch in der alljährlichen Wiederkehr der Saison –, sind auch Meeresströmungen und Wellenbewegungen regelmäßig. Das Auf- und Abtauchen der „prétextes“ im Verlauf des Romans lässt sich mit den Wogen der Meere vergleichen. Als wesentlicher Bestandteil des karibischen Archipels ist die Rekurrenz auf das Meer als verbindendes Element unumgänglich. Zum einen repräsentiert das Meer eine Barriere, die es zu überwinden gilt, um neue Lebensräume zu erobern. Zwischen dem europäischen Martinique und dem amerikanischen Saint Lucia wirkt es wie eine Mauer: „Nous sommes frères, comme anolis et mabouya, les épinards et l’herbe-couress, les cribos et les fers-de-lance...“ (O 132). Ebenso wenig sind die Haitianer oder Saintelucianer in Martinique oder Guadeloupe willkommen (O 125). Zum anderen ist das Meer auch ein Grab, das Geschichten auslöscht: „[L]es vagues font table rase des êtres et des palpitations, elles égalisent le terrain de toute manière non aquatique et non salée“ (O 361).

In dieser Hinsicht ist *Ormerod* als Lektüre der Geographie des karibischen Archipels zu verstehen, als „une structure mobile de ses paysages“.⁹⁷⁵ Den drei Elementen wird jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet – „le vent“ (O 157-158), „la terre“ (O 169-172), „la mer“ (O 267-271) –, das die Wirkkraft der Naturgewalten aufgreift und in den Kontext der erzählten Geschichten einschreibt. Glissant verortet Erinnerung in der Geographie des Archipels, und führt damit die Historiographie vor, die koloniales Vergessen einst hervorbrachte und nun mittels fragwürdiger Methoden wieder zu Tage fördern will:

Les historiens de ces îles se penchent avec minutie sur de tels épisodes, ils rehaussent les locutions créoles, les appellations anglaises, les noms français des localités, Mornes, Fonds, Pitons, quand même ils ne pensent pas en rêver la forme. (O 50)

Vielmehr erlauben die Landschaften der Inseln das Erkennen vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Geschichten: „Ils ne manquent pas de remonter cette ravine vers la source cachée de la mémoire, mais de redescendre aussitôt jusqu’aux multiples deltas d’aujourd’hui“ (O 354). *Ormerod* ruft seine Leser sogar explizit zu räumlichen und zeitlichen Sprüngen auf, um den Archipel in Gänze erspüren zu können: „C’est l’archipel des Caraïbes [...]. Sautez de roche en roche, d’île en île, de temps anciens en temps actuels et déjà futures, courez au large et embrassez l’entour.“ (Glissant, O 13)

Folgt man diesem Aufruf, kann man an den Stränden beispielsweise die Geschichte des „premier marin qui avait relié d’une enjambée décisive les univers qu’ils appelleraient, sans qu’il le sût jamais, l’Ancien et le Nouveau monde“ (O 51), lesen. Sie ist in keinerlei Chronik zu finden und deshalb auch nicht Inhalt der Geschichtsbücher: „[L]’ordre fut donné de ne pas consigner l’incident sur les Registres du voyage, son nom fut rayé, non, effacé de Rôle, afin qu’il ne fût pas dit que l’Amiral n’avait pas été le premier à fouler la terre des Indes“ (O 53).

⁹⁷⁵ Glissant [1981] 1997, S. 438 (6.1.2.).

Der Schütze jedoch, der den Seemann tötete, ehrt den Verstobenen und sorgt für das Fortbestehen seines Andenkens „dans les trois mondes à venir“ (O 55). Dieser Vorfall im Jahre 1492 wird in nur einem Satz geschildert, wie ein Gedanke oder eine Randnotiz zur offiziellen Geschichte, doch erstreckt sich dieser Satz über sechs Seiten. Dem ausgelöschten Seemann wird ausgehend von seinen Spuren am Strand ein Denkmal gesetzt und mit ihm jedem anderen Menschen, dessen Wirken dem aktiven Vergessen anheimgefallen ist.

Die archipelische Verankerung ist in *Ormerod* nicht zu übersehen. Der Roman wird bestimmt von geographischen, topographischen, klimatologischen, dendrologischen und botanischen Spezifika des karibischen Archipels. Er greift sie nicht nur auf, sondern gestaltet sie zu einem festen Bestandteil der Komposition des Romans um. Geschichte wird nicht mehr an menschliche Existenz und Wissensproduktion geknüpft, sondern generiert sich natürlicherweise, sodass der Raum als Vermittler zwischen historischen Zeiten dient: „Le temps et ses traces s'éparpillaient rétifs sur toutes ces terres à la fois [...]. Les temps se répandaient [...].“ (O 62)

Die Lektüre *Ormerods* aber auf das Geographische zu beschränken, würde der chaotischen Polysemie des Romans nicht gerecht. *Ormerod* kann nämlich ebenso gut als fragmentierte Welterzählung gelesen werden, die den karibischen Archipel mit dem Rest der Welt in Beziehung setzt, indem Zeitsprünge und Raumsprünge die Strukturierung der Erzählung bestimmen. Dies lässt sich anhand der starken interdiskursiven Vernetzung *Ormerods* mit den vorherigen Romanen Édouard Glissants nachvollziehen, die sich in *Tout-Monde* bereits ankündigte. So stellt Helke Kuhn für das Batouto-Paar Oko und Anandoo ein deutlich erkennbares Aufgreifen der Beziehung zwischen Mathieu Béluse und Marie Célat alias Mycéa fest, die in mehreren Romanen Glissants auftauchen.⁹⁷⁶ Darüber hinaus werden diese beiden Protagonisten auch direkt erwähnt (O 199, 335) und kommen sogar selbst zu Wort (O 199), d.h. sie treten in einen transtextuellen Dialog mit den Protagonisten aus *Ormerod*. Darüber hinaus werden *Malemort* und *La Cohée du Lamentin* in Form von Wortspielen in *Ormerod* hineingeschrieben (O 335, 345) und Papa Longoué sowie *Le Quatrième siècle* werden namentlich genannt (O 70, 167).

Neben diesen direkten Verweisen fallen vor allem die Parallelen zwischen den Familienkonstellationen Béluse/Longoué und Mantyo/Morikanayo ins Auge. Genauso wie die Béluse und Longoué verbleibt in der Konstellation Mantyo und Morikanayo eine der Familien in den Bergen und die andere steigt hinab, um sich an der Küste niederzulassen. Trotz der räumlichen Distanz sind die Familien eng miteinander verbunden. Wie die Familien Béluse und Longoué die Entwicklung der Gesellschaft in Martinique begleiten, so erleben die Familien Mantyo und Morikanayo die Entwicklung der Gesellschaft in Saint Lucia. Ein Unterschied besteht in Hinblick auf die ursprüngliche Trennung. Die Familien Mantyo und Morikanayo gehen zurück auf die Geschwister Abel und Lovenblade, die mit den Geschwistern Fior und Fiora jeweils eine Familienlinie begründeten. War die Beziehung der

⁹⁷⁶ Vgl. Kuhn 2013, S. 285 (6.2.6.).

Vorfahren der Longoué und der Béluse, durch eine Feindschaft und einen Verrat gekennzeichnet, so besteht zwischen den Mantyo und den Morikanayo ein harmonisches Verhältnis, das durch die Beziehung zwischen Mann und Frau versymbolisiert wird: „[U]ne famille descendait par les hommes, les Mantyo, l'autre par les femmes, les [...] Morikanayo.“ (O 319)

Eine weitere Parallele besteht in Hinblick auf die geistige Vaterschaft zwischen Mathieu Béluse und Papa Longoué, die sich in der Beziehung zwischen Amiela Morikanayo und Gaella Mantyo als Ersatzmutterschaft wiederholt (O 118ff.). In der Figur der Gaella Mantyo wiederholt sich zudem die magische Kraft der *quimboiseur*, denn wie Papa Longoué vermag auch Gaella in andere Zeiten zu blicken: „[N]’ayez pas peur pour ses yeux, c’est seulement qu’ils voient au-delà [...]. [À] son âge elle connaît déjà toute l’histoire du monde“ (O 134). Sie kann damit gleichzeitig auch als Dopplung der Figur Marie Célat alias Mycéa gedeutet werden, die als Nachfahrin der Longoué über ähnliche visionäre Kräfte verfügt. Und in gleicher Weise wie Mycéa und Mathieu Béluse die einst getrennten Familien zusammenbringen, erfolgt auch durch Gaella Mantyo und Jeremiah Morikanayo eine Zusammenführung. In deren Verbindung wiederum wird der Gegensatz zwischen Moderne, Bildung, Globalisierung auf der einen Seite und Tradition, Verwurzelung, Regionalisierung auf der anderen Seite abgebildet (O 321), der aus *Sartorius* und dem Paar Oko als Verkörperung der *errance* und Anandoo als Symbol für Verwurzelung bereits bekannt ist.

Zuletzt schreibt sich auch der Batouto Nestor’o in die diversifizierte Familiengenealogie ein, indem er Evora Morikanayo zur Frau nimmt. Sie wiederum spiegelt in ihrer Besessenheit vom Himmel, den sie und ihre Familie täglich fotografieren, die „folie“ der Mycéa, wodurch Nestor’o als Version von Mathieu Béluse erscheint. Dies wird durch die Funktion Nestor’os als Geschichtensammler unterstrichen, da er in ähnlicher Weise wie der Historiker Mathieu Béluse das Sammeln von Spuren als seine Aufgabe ansieht: „[J]e cherche la trace des Brigands des Bois et de Flore Bois Gaillard...“ (O 49). Damit wird die im „Essai de classification des relations entre les familles Béluse, Targin, Longoué, Celat“ (CC Anhang) dargestellte Linie, die auf den ersten Batouto in der Karibik, Odon, zurückgeht und bis zu Nestor’o führt, endgültig in die „cosmogonie hérétique“⁹⁷⁷ des Glissant’schen Œuvre eingeschrieben.

Zwischen den vier hauptsächlichen Zeiträumen – 1793-1797 Saint Lucia, 1941-1946 Martinique, 1979-1983 Grenada und 1998-2002 Martinique – verschwimmen nicht nur historische Konturen, sondern es werden auch Genregrenzen und narratologische Ordnungsprinzipien gesprengt: „[L]es paysages entrent en collision; les époques s’entrechoquent; tout est brassé et tout se mélange; tout se rassemble et tout se diffracte.“⁹⁷⁸ Ormerod ist ein Sinnbild der Unstetigkeit karibischen Daseins- und Geschichtsbewusstseins, das durch Kontrastierung der beiden „prétextes“ mit weiteren, globalen Geschichten bis ins Unendliche fortgeführt wird.

⁹⁷⁷ Mascarou 2006, S. 181 (6.2.6.).

⁹⁷⁸ Sultan [2003] 2011, o.S. (6.2.6.).

So erscheint die Geschichte Flore Gaillards zunächst als roter Faden, da sie immer wieder in den Fokus rückt und den Rest des Romans gewissermaßen fundiert. Bei näherer Betrachtung muss man jedoch feststellen, dass weder historiographische Chronologie noch narrative Kohärenz Anwendung finden. Dem Leser wird deutlich vor Augen geführt, dass es sich hier keinesfalls um eine historiographische Rekonstruktion handelt. Die Erzählung in fast zusammenhanglosen Episoden wird von dem jungen Orestile erträumt (O 211ff.)⁹⁷⁹ – was ihm erlaubt, Einfluss auf die Geschehnisse und den Verlauf der Geschichte zu nehmen –, vom Poeten Godby aufgezeichnet – „[I]l [se] confia donc à Godby, qui était capable de comprendre et d’enregistrer“ (O 212) –, von Apocal wiedergegeben (O 335) und von Nestor’o kommentiert. Damit erfährt die Geschichte Flore Gaillards eine Zersplitterung, die charakteristisch für das archipelisch-fragmentarische Erzählen ist. Geschichte erscheint als ein Produkt ständiger Alteration.

Mit der Geschichte des Staatsstreiches in Grenada wird dies noch deutlicher, da sie im Gegensatz zur Geschichte Flore Gaillards und ihrer „armée des bois“ immer nur kurz aufscheint. Beinahe unbemerkt, gerahmt und gekreuzt von kritischen Worten zur Globalisierung, schleicht sie sich in die Erzählung ein (z.B. O 187-192, 231-235). Diese Episode wird durch ihre Erwähnung in den „prétextes“ zunächst als richtungsweisend für den Roman erkennbar gemacht, erweist sich aber für den Fortgang des Romans genauso bedeutend bzw. unbedeutend wie die Geschichten über die Mapuche in Chile (O 169ff.) und die Völker der Gros Mornes (O 219ff.), den vergessenen Seemann der Santa Maria (O 51ff.), den Chronisten Éritlé du Corps des Volontiers de Victor Hugues (O 181ff.), den Panamakanalbauer Philipon Ganot (O 283ff.), die Familien Mantyo und Montenayo (O, ab 97 wiederkehrend) und die anonymen „Celui-là“ (O 65ff.) und „Celle-là“ (O 69ff.).

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der Neffe Apocals, Ulysse, „plus savant que les savants“ (O 126). Für ihn kommt die moderne Welt einer Irrfahrt durch Zeiten und Räume gleich, die jeder Logik entbehrt und dennoch geschieht (O121ff.). In der Zusammenschau mit seinem Name also, Ulysse – die französische Form von Odysseus – ist dieser Geschichtenerzähler als archipelisierte Version des mythischen Seefahrers zu betrachten: „[J]e crie parce que je ne suis pas content *je suis comme un cyclone et un volcan et un tremblement de terre* alors tremblez brûlez ventez vous [sic]“ (O 124, Herv. d. Vf.). Der in der Kritik Ulysses verborgene Hinweis auf den Chaos-Monde – „fermez les livres et regardez la tourmente“ (O 125) – wird in *Ormerod* als alokale und atemporale Odyssee renarrativiert, wodurch diese zahlreichen vagen Erinnerung an vergangene Zeiten in der Gegenwart der Erzählung eine intra-, inter- und extratextuelle Irrfahrt bewirken, oder anders ausgedrückt: „[L]’histoire n’est qu’un embrouillamini [sic]“ (O 126). Damit wird insbesondere in dieser Episode die in *Sartorius* dargestellte Verquickung der Batoutos mit der globalen Geschichte aufgegriffen und einer Bedeutungserweiterung unterzogen.

⁹⁷⁹ Vgl. auch: „[E]t à ce moment je comprends que j’étais dans ces ils [sic] qui allaient dévaler, je tremblais comme une feuille corossol, tremblade et résistance en même moment“ (O 26) und „comment cet enfant du fond de l’enfermement du pays pouvait-il inventer tant de détails vraisemblables et inattendus“ (O 214).

Die chaotische Erzählstruktur in *Ormerod* verweist somit zurück auf den *Tout-Monde*, wo „toutes les fins de terre s'accordent, les commencements aussi“ (O 111), und wo einzig das Wort in der Lage ist, diesen Strudel zu erfassen: „[V]ous suivez la route avec vos mots, elle est la seule à connaître le secret du chemin, votre manière de figurer le tourbillon est d'entasser la parole sur elle-même [...]. [L]e monde invoque l'écriture“ (O 111f.). Im okzidentalischen Kontext mag dies wie ein postkoloniales Delirium erscheinen, so zumindest suggeriert es die Schlussfolgerung von Priska Degras:

Puisque le chaos ne peut évidemment être une succession de mouvements dont l'ordonnance rythmique serait prévisible, le lecteur doit consentir au surgissement continu du non-repérable. Il doit s'accommoder de ce ‚toujours-imprévisible‘ qui ne lui laisse pas de répit mais exige, en même temps qu'une vigilance inquiète, un abandon confiant aux forces narratives aussi déchaînées et obscures soient-elles.⁹⁸⁰

Die Präzision jedoch, mit der die einzelnen Fragmente miteinander verbunden sind, lässt vielmehr darauf schließen, dass Glissant mit seinem Roman eine geographische, historische und epistemologische *errance* provoziert, die Geschichte nicht als vertikale Linie zurück in die Vergangenheit inszeniert, sondern vielmehr als horizontale Verbindungslinie in der Gegenwart versteht

Damit greift die archipelische Komposition von *Ormerod* den historiographiekritischen Diskurs Frank Ankersmits auf. Er nämlich macht deutlich, dass Historiographie nur dann ihrem Anspruch gerecht werden kann, wenn akzeptiert wird, dass makrohistorische Strukturen durch mikrohistorische Situationen verdrängt werden.⁹⁸¹ Nicht die Geschichte der Ereignisse, Daten und Personen kann historischen Sinn bilden, sondern vielmehr die Einsicht, dass Geschichte nur in Fragmenten sichtbar wird und sich mit jeder zeitlichen und räumlichen Bewegung verändert. Geschichtsschreibung kann folglich nur im Rahmen von Details stattfinden, aber nie das große Ganze erfassen. Klarheit, Eindeutigkeit und Totalität dürften also nicht mehr Ziel historischer Forschung sein, sondern es bedarf vielmehr einer verstärkten Aufmerksamkeit für die Einzigartigkeit jeder einzelnen Episode der Vergangenheit sowie für deren Darstellungsmöglichkeiten: „[T]he aim is no longer to hint at a ‚reality‘ behind the representation, but to absorb ‚reality‘ into the representation itself.“⁹⁸²

4.2.5.3. Zusammenfassung

„Tout pensée archipélique est pensée du tremblement, de la non-présomption, mais aussi de l'ouverture et du partage.“⁹⁸³ Diese Aussage von Édouard Glissant fasst die Diversität der narrativen Parameter, die im Modus des archipelischen Erzählens zusammenkommen, sehr

⁹⁸⁰ Degras 2011, S. 209 (6.2.6.).

⁹⁸¹ Hierin folgt Ankersmit Jean-François Lyotard: „Le recours aux grands récits est exclu; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l'Esprit ni même à l'émancipation de l'humanité comme validation du discours scientifique postmoderne. Mais, on vient de le voir, le ‚petit récit‘ reste la forme par excellence que prend l'invention imaginative, et tout d'abord dans la science.“ (Lyotard 1979, S. 98 (6.2.5.)).

⁹⁸² Ankersmit 1994, S. 123 (6.2.2.).

⁹⁸³ Glissant 1997, S. 231 (6.1.2.).

treffend zusammen. Strukturierung, Transtextualität und Metanarrativität verbinden sich in jedem der archipelischen Romane zu einem Bedeutungsgeflecht, das in seiner hyperbolischen Fülle kaum vollends zu erfassen ist. Sie bedingen eine potentiell unüberschaubare Multiplikation der Lesarten von Geschichte und führen damit zwangsläufig in ein epistemologisches Chaos, in dem sich identitäre Diskurse mit historischen Sinnbildungsprozessen anreichern und überfüllen, wodurch sich das von Linda Hutcheon angeführte Paradoxon postmoderner Geschichtsdarstellung⁹⁸⁴ historiopoetisch umgesetzt sieht.

Das Schreiben in *Humus*, *L'Isolé soleil* und *Ormerod* oszilliert permanent zwischen regional verankerter historischer Darstellung und historiopoetischer Durchbrechung der vorgetäuschten Sicherheit durch kontraproduktive formal-ästhetische Verfahren. So wird in *Humus* schon vor Beginn der Erzählung ein vermeintliches historisches Dokument mit einem Gedicht Derek Walcotts kontrastiert, was in der Summe als proleptische Ankündigung der narrativen Poetik in Kanors Roman gelesen werden kann. In *L'Isolé soleil* wiederum wird eine verdoppelte Historikerfigur inszeniert, die an der Aufgabe, die Geschichte ihrer Heimat zu schreiben, scheitert. Über das Verfassen einer individualisierten und regional mehrfach verstreuten, geradezu chaotischen Historiopoese jedoch kann sie sich schließlich selbst aus ihrer ambivalenten Position zwischen Zeiten und Räumen befreien, weil sie im Prozess nach und nach erkennt, „[que] le chaos est beau à condition qu'on essaie par l'imaginaire d'en pister, d'en tracer non les lois mais les invariants.“⁹⁸⁵ In *Ormerod* wird die historiographische Methode schließlich durch multiple Vereinnahmung, Umkehrung, Dekonstruktion und Parodisierung einer Historiopoetisierung unterzogen, sodass historisch-historiographisches Schreiben schließlich als der Historiographie äquivalenter Prozess poetischer Wissensproduktion identifiziert werden muss. *Ormerod* avanciert gewissermaßen zu einer Art sylleptischen Chronik, die sich beinahe ausschließlich über die paradoxalen Widersprüche definiert.

Mit Linda Hutcheon lässt sich das Ergebnis dieser Verfahren wie folgt zusammenfassen: „What we do see [...] is a view of the past, both recent and remote, that takes the present powers and limitations of the writing of that past into account and the result is [...] avowed provisionality and irony.“⁹⁸⁶ Das archipelische Erzählen forciert einen ständigen Vor- und Rückbezug zwischen den Zeiten und Räumen des karibischen Archipels, was mit Bastienne Schulz und Natascha Ueckmann auch als Ästhetik des *détour* im Sinne Édouard Glissants beschrieben werden kann⁹⁸⁷ und durch Édouard Glissant selbst noch einmal veranschaulicht wird: „La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est ni fuite, ni renoncement. Elle reconnaît la portée des imaginaires de la Trace, qu'elle ratifie.“⁹⁸⁸

⁹⁸⁴ Vgl. Hutcheon 1992, S. 121 (6.2.4.).

⁹⁸⁵ Glissant 1996a, S. 134 (6.1.2.).

⁹⁸⁶ Hutcheon 1988, S. 368 (6.2.4.).

⁹⁸⁷ Vgl. Ueckmann 2014, S. 190, 385; Schulz 2014, S. 287, 317 (beide 6.2.6.).

⁹⁸⁸ Glissant 1997, S. 31 (6.1.2.).

Abschließend kann diese unstete Poetik der archipelischen Fragmentarisierung vergangener Wahrscheinlichkeiten mit Gisela Febel als eine „überkulturelle[] oder universelle[], auf jeden Fall permanente[] Produktion von Momenten der intensiven Konfrontation mit dem Unbegreiflichen und dem Anderen“⁹⁸⁹ – in diesem Fall der Historiographie – bezeichnet werden, die „an die Schreib- und Denkformen der europäischen Moderne [angeknüpft], um sich von ihnen [verstärkt] abzuheben.“⁹⁹⁰ Vor diesem Hintergrund gilt für das archipelische Erzählen in besonderer Weise, dass Historiopoese weder Imitation noch Adaption noch Negierung historiographischer Konventionen meint, sondern sich außerhalb des dichotomen Diskurses Geschichte/Literatur positioniert: „Nous allons plus loin dans l’indistinction des genres en niant la nécessité pour nous de leurs partitions, ou en en créant de nouveaux“.⁹⁹¹

4.3. Erzähltes

Im dritten und letzten Analysekapitel richtet sich der Fokus auf die erzählten Inhalte. Im Vordergrund steht dabei die Auseinandersetzung mit den drei handlungsbestimmenden Komponenten Raum, Zeit und Figuren. Diese werden jedoch nicht, wie man für eine Untersuchung des historischen Romans annehmen könnte, einem Vergleich zwischen historiographischer Aufarbeitung vergangener Realitäten und deren historiopoetischer Adaption unterworfen, sondern vielmehr in Hinblick auf ihre unauflösliche Verbundenheit miteinander untersucht. Ziel ist es, den beinahe architextualen Charakter bestimmter Raum-Zeit-Figuren-Verdichtungen zu erarbeiten und damit vor Augen zu führen, dass bestimmte Strukturierungen im französischen Roman in der Karibik vorherrschen, die metahistorische und metahistoriographische Diskurse anzeigen, ohne jedoch Alternativen vorzugeben. Im Gegenteil: Sie verweisen vielmehr auf eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner, von dem ausgehend zahlreiche Multiplikationen möglich sind.

Diese Herangehensweise reflektiert in Teilen die Annahme Eric Sellins, dass man von einer „special affinity for exploring the congruence between emotional and physical landscapes“⁹⁹² in den karibischen Literaturen ausgehen müsse. Sellin zufolge würden geographische Lage sowie Topographie und Klima einen wesentlichen Beitrag zur Selbstwahrnehmung von Individuen und Gemeinschaften im karibischen Archipel leisten⁹⁹³ und damit immer in die jeweilige künstlerische Produktion hineinwirken: „[T]he natural surroundings [...] exert a powerful influence on one’s thought and one’s exteriorization of thought in any form, in this instance art and literature.“⁹⁹⁴ In Hinblick auf die karibischen Literaturen

⁹⁸⁹ Febel 2010, S. 57 (6.2.6.).

⁹⁹⁰ Ebd.

⁹⁹¹ Glissant 1990, S. 231 (6.1.2.).

⁹⁹² Simon, zitiert nach Sellin 1996, S. 493 (6.2.5.).

⁹⁹³ Damit folgt er Christine Chivallon: „C’est avant tout cette capacité de l’espace à servir d’outil symbolique, à participer si efficacement à la ‚mécanique du sens‘ qui le rend si fortement indissociable du travail de définition identitaire“ (Chivallon 1998, S. 237f. (6.2.1.)).

⁹⁹⁴ Sellin 1996, S. 495 (6.2.5.).

ließe sich deshalb, so Sellin, von einer „symbiosis of nature and humans“ sprechen, die literarisch in der „selection and manipulation of creative tropes“,⁹⁹⁵ also den wiederholten Raum-(Zeit-)Figuren-Verdichtungen, sichtbar würde. Für Sellin ist dies in erster Linie an der Überlagerung zwischen Merkmalen der natürlichen Umgebung mit denen einzelner Protagonisten zu erkennen. Seine Beispiele sind ohne jede Frage schlüssig und nachvollziehbar, doch auch begrenzt. Der alleinige Bezug zur natürlichen Umgebung genügt nicht, um die Komplexität der karibischen Historiopoese einzufangen, da sie zivilisatorische Komponenten in weiten Teilen ausklammert und damit die so bedeutende koloniale Vergangenheit, d.h. die temporal-historische Dimension, nur unzureichend integriert.

Françoise Simasotchi-Brones wiederum unterscheidet nicht zwischen den diversen Lebensräumen der Karibikinseln, sondern betrachtet sie insgesamt als einen „espace problématique“,⁹⁹⁶ weil der Großteil der dort lebenden Menschen keine identitäre Bindung zu seiner Umwelt habe aufbauen können. Dies führt sie auf die traumatische Erfahrung von Deportation und Sklaverei der Vorfahren der heutigen Bewohner zurück, denen ein Lebensraum aufgezwungen, den sie nicht als ihren annehmen wollten: “[un] espace subi, lieu de servitude et de la souffrance, un espace où l’être était nié dans son humanité même.“⁹⁹⁷ Nur mithilfe der Literatur könne eine identitäre Annäherung zwischen Raum und Gemeinschaft erfolgen, weil nur so die historiographisch unerzählbare Vergangenheit eine nachvollziehbare nachträgliche Realisierung erfahren kann, sodass sich der „espace problématique“ zunehmend in einen „espace accepté“ verwandle, „conquis et finalement revendiqué comme élément fondamental dans la construction de l’identité antillaise.“⁹⁹⁸

Aus diesem Grund soll der Beschreibung der Raum-Zeit-Figuren-Verdichtungen in diesem Kapitel der Begriff der *lieux communs* von Édouard Glissant zugrundegelegt werden, da er in besonderer Weise auf die lokale, temporale, modale und emotionale Vielschichtigkeit karibischer Individual- und Kollektividentitäten abzielt, die in der Literatur und den Künsten gebildet werden können. So sind die *lieux communs* zunächst zu verstehen als „[lieux] où une pensée du monde rencontre une pensée du monde.“⁹⁹⁹ Für Glissant haben die *lieux communs* orientierenden Charakter, da sie innerhalb der chaotischen Welt identitäre Anknüpfungspunkte ermöglichen, ohne die globalen Bewegungen auszuklammern: „Le lieu commun [...] nous protège contre l’égarement, face au tout nouveau.“¹⁰⁰⁰ Sie dienen dem transregionalen und transgenerationalen Austausch und forcieren damit die Erschaffung neuer Ansätze, die fehlende Identitätsmarker überspielen können, ohne dabei eine Lücke entstehen zu lassen:

⁹⁹⁵ Ebd.

⁹⁹⁶ Vgl. Simasotchi-Brones 1999, S. 83 (6.2.6.).

⁹⁹⁷ Ebd., S. 85.

⁹⁹⁸ Ebd., S. 86.

⁹⁹⁹ Glissant 1997, S. 161 (6.1.2.).

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 171.

Combien de personnes en même temps, sous des auspices contraires ou convergents, pensent les mêmes choses, posent les mêmes questions. Tout est dans tout, sans s'y confondre par force. Vous supposez une idée, ils la reprennent goulûment, elle est à eux. Ils la proclament. Ils s'en réclament. C'est ce qui désigne le lieu commun. Il rameute mieux qu'aucun système d'idées, nos imaginaires.¹⁰⁰¹

Eine Assoziation mit Pierre Noras Konzept der *lieux de mémoire* scheint angesichts der Bedeutung persönlicher Involviertheit in die Erinnerungs- und Austauschprozesse nahe-liegend. In beiden Fällen dienen die *lieux* als materielle Orte oder immaterielle Räume der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und fordern die Integration moderner und globaler Identitätsdiskurse sowie sinnstiftender Konzepte ein.

Ein signifikanter Unterschied besteht jedoch in der Bedeutung der *lieux communs* und der *lieux de mémoire* für die jeweilige Gemeinschaft. Pierre Nora entwickelte sein Konzept als Antwort auf die ‚Vergesslichkeit‘ der modernen Gesellschaften, die zwar in der Geschichte Vergangenheit konservieren, sich jedoch nicht mehr an diese erinnern könnten.¹⁰⁰² Die Erinnerung, so mahnt er an, sei nicht mehr Teil des alltäglichen Lebens, wodurch die Notwendigkeit für den Aufbau und die Pflege einzelner Erinnerungsorte notwendig würde, die gewissermaßen das Erinnern übernehmen.¹⁰⁰³

Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations, prononcer des éloges funèbres, noter des actes, parce que ces opérations ne sont pas naturelles.¹⁰⁰⁴

Für Nora sind die *lieux de mémoire* „[l]a forme extrême où subsiste une conscience commémorative [...]“.¹⁰⁰⁵ Zur Erinnerung bedürfe es heutzutage einer rezipierbaren Form, die vergangene Ereignisse oder Persönlichkeiten in der Gegenwart repräsentiert: „Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations [...] sont les buttes témoins d'un autre âge“.¹⁰⁰⁶ Durch ihre räumliche und überwiegend materielle Fixierung jedoch verlieren sie im Gegensatz zur immateriellen Erinnerung ihre Omnipräsenz und werden lediglich nach Bedarf von der Gemeinschaft rezipiert oder konsumiert.

Édouard Glissants *lieux communs* hingegen stellen den Wert der Erinnerung gar nicht in Frage und setzen sogar voraus, dass sie als wichtiger Bestandteil einer Gemeinschaft stets in deren Bewusstsein simmert. Sie repräsentieren damit vielmehr die Erinnerung im Sinne Noras anstatt als Monument der Geschichte zu fungieren. Insofern stellen sie eine Re-Interpretation der Aristoteles'schen Topoi bzw. *loci communes* dar, indem ihre Allgemeingültigkeit nicht mit Banalität, sondern mit transglobaler und transhistorischer Verbundenheit

¹⁰⁰¹ Ebd., S. 23.

¹⁰⁰² Vgl. Nora 1984, S. XVIIIf. (6.2.2.).

¹⁰⁰³ Vgl. ebd., S. XIXff.

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. XXIV.

¹⁰⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁰⁶ Ebd.

gleichzusetzen ist.¹⁰⁰⁷ Die Aussage Pierre Noras „Il y a des lieux de mémoire parce qu’il n’y a plus de milieux de mémoire.“¹⁰⁰⁸ ließe sich also für Glissants *lieux communs* dahingehend verkehren, als die Welt an sich ein *milieux de mémoire* darstellt, deren Bewohner in ständigem Austausch miteinander stehen und damit die Fixierung einer Erinnerung in Form eines *lieux de mémoire* nicht benötigen: „C’est le rhizome de tous les lieux qui fait la totalité, et non pas une uniformité locative où nous irions nous évaporer.“¹⁰⁰⁹

Vor diesem Hintergrund erscheint ein Anschluss der *lieux communs* an Michail Bachtins Konzept der „Chronotopoi“ sinnvoller, zumal der Bezug zur Literatur in beiden Fällen bestimmend ist. Der russische Literaturwissenschaftler versteht unter dem Begriff des Chronotopos „eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“, innerhalb derer „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ verschmelzen.¹⁰¹⁰ Durch die Zusammenschau von Raum und Zeit als Kontinuität erscheinen die beiden Kategorien nunmehr fest ineinander verzahnt, sodass die Zeit durch Verdichtung im Raum sichtbar wird und der Raum aufgrund seiner zeitlichen Durchdringung an Intensität gewinnt.¹⁰¹¹ In der Übertragung auf Édouard Glissants Vorstellung der *lieux communs* bedeutet diese Interreferenzialität, dass weder Zeit noch Ort allein zur historischen Verortung und Identifikation ausreichend sind, sondern die Notwendigkeit eines ständigen Rückbezugs besteht, ohne dabei eine Richtung vorzugeben. Die Platzierung des Individuums im Raum-Zeit-Gefüge erfolgt nicht auf Grundlage einer Linearität, die einen bestimmten Ort mit einer bestimmten Zeit festschreibt, sondern durch Anerkennung der multidimensionalen Überlagerung mehrerer Orte zu einem Zeitpunkt und mehrerer Zeiten an einem Ort. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft liegen nicht mehr hintereinander, sondern nebeneinander, unter- und übereinander, sind kreisförmig angeordnet, oder in endlosen Wiederholungen.

Die Zusammenschau der Konzepte von Chronotopoi und *lieux communs* in Hinblick auf das Einschreiben marginaler (karibischer) historischer Realitäten in den dominanten (europäischen) historiographischen Diskurs ermöglicht eine modal undefinierte Interpretation der Vergangenheit im historiopoetischen Schreiben, da beiden Konzepten eine theoretisch unbegrenzte Zahl von Möglichkeiten des Begreifens von Geschichte innewohnt. Die jeweilige historiopoetische Realisierung eines Raum-Zeit-Gefüges ist durch keine von außen her wirkenden Faktoren prädestiniert und kann ergo als Anwendung des *Tout-Monde*-Gedankens in literarischer Form verstanden werden: „L’écriture soumet les lieux communs du réel à un exercice de rapprochement qui fonde dans une rhétorique“.¹⁰¹²

¹⁰⁰⁷ Vgl. hierzu auch Carminella Biondi: „[Glissant valorise] de plus en plus [...] le rôle assigné au ‚lieu commun‘, sorti de l’enfer où notre culture occidentale semblait l’avoir définitivement relégué [...], pour lui restituer son beau sens étymologique de lieu, géographique ou mental, de rencontre et de partage, de communion“ (Biondi 1999, S. 138 (6.2.6.)).

¹⁰⁰⁸ Nora 1984, S. XVII (6.2.2.).

¹⁰⁰⁹ Glissant 1997, S. 177 (6.1.2.).

¹⁰¹⁰ Bachtin 1989, S. 7f. (6.2.3.).

¹⁰¹¹ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁰¹² Glissant 1997, S. 32 (6.1.2.).

Dies wirft uns auf Édouard Glissants Vorstellung des *lieu* in Opposition zu den Begriffen der *terre* und des *territoire* zurück. Als *terre* bezeichnet Glissant jenen a-temporellen Raum, der (noch) nicht mit wahrnehmungsleitenden Kategorien belegt ist und sich somit als unabhängig von Zeit und Raumvorstellungen darstellt. Unter *territoire* hingegen versteht Glissant einen Raum, der von Zeit- und Raumvorstellungen der dominanten Gemeinschaft geprägt ist und gestaltet wurde und somit keinen Platz für eine kritische Auseinandersetzung mit eben dieser Belegung zulässt.¹⁰¹³ Der *lieu* im Sinne Édouard Glissants kann vor diesem Hintergrund als supra-temporell betrachtet werden, da er als von Zeit- und Raumkategorien emanzipierter Zwischenraum verstanden werden muss. Glissants Vorstellung des *lieu* korreliert also in Teilen mit Homi Bhabhas Konzept des *third space*. So beschreibt Bhabha den *third space* als Erkenntnisraum, „which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process“.¹⁰¹⁴ Bhabha erklärt weiter, dass „[s]uch an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary past, kept alive in the national tradition of the People.“¹⁰¹⁵ Der *lieu* für Glissant hat eine ähnliche erkenntnisleitende Funktion, da er ebenfalls als Raum außerhalb kulturterritorialer Ansprüche gedacht werden muss.¹⁰¹⁶ Für den physischen Raum der Karibik spezifiziert Glissant:

[L]e lieu en ce qui nous concerne n'est pas seulement la terre où notre peuple fut déporté, c'est aussi l'histoire qu'il a partagée (la vivant comme non histoire) avec d'autres communautés, dont la convergence apparaît aujourd'hui.¹⁰¹⁷

Die Bedeutungserweiterung gegenüber Eric Sellin und Pierre Nora wird hier sehr deutlich artikuliert. Die *lieux* sind für Édouard Glissant in Realität und Fiktion „incontournable“,¹⁰¹⁸ da sie in unendlicher Verbindung zu anderen *lieux* stehen. In der Anerkennung der zeitent hobenen Bedeutung der Glissant'schen *lieux* ergibt sich die Schlussfolgerung, dass sie wie Bachtins Chronotopoi die „Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse“¹⁰¹⁹ darstellen, d.h. für menschliche Akteure handlungsleitend sind. In der literarischen Anwendung dieser Prämisse ergibt sich für jede denkbare Raum-Zeit-Konstellation im Roman ein figurales Ensemble, das sich durch eine bewusste „Aneignung der realen zeitlichen (im Extrem – der historischen) Wirklichkeit“¹⁰²⁰ auszeichnet, sei es durch Assimilation oder Dekonstruktion. In beiden Fällen dient die so erzeugte Raum-Zeit-Figuren-Verdichtung zur Überwindung der Dissoziation karibischer Gemeinschaften und Individuen von ihrem temporal markierten Lebensraum,¹⁰²¹ sodass aus dem „espace accepté“, dessen Entstehung

¹⁰¹³ Vgl. Glissant 1990, S. 161 (6.1.2.).

¹⁰¹⁴ Bhabha [1994] 2012, S. 53 (6.2.5.).

¹⁰¹⁵ Ebd.

¹⁰¹⁶ Vgl. Glissant 1997, S. 59f. (6.1.2.).

¹⁰¹⁷ Glissant [1981] 1997, S. 426 (6.1.2.).

¹⁰¹⁸ Glissant 1997, S. 59 (6.1.2.).

¹⁰¹⁹ Bachtin 1989, S. 200 (6.2.3.).

¹⁰²⁰ Ebd., S. 202.

¹⁰²¹ Ein Anschluss an Michel Foucaults Konzept der Heterotopie ist hier nur oberflächlich möglich. Bei den Orten, die er als Heterotopie bezeichnet, handelt es sich um reale Orte, an denen mehrfache Brüche der

und literarische Ausgestaltung Françoise Simasotchi-Brones beschrieben hat, schließlich ein "espace vécu" werden kann, der als *lieu commun* darüber hinaus mit anderen Individuen und Gemeinschaft geteilt wird.

Vor diesem Hintergrund präsentiert sich der *lieu commun* bei Glissant als ein erkenntnistheoretisches Konzept, in dem Ort, Zeit und Mensch untrennbar miteinander verwoben sind. Die historiopoetische Ausgestaltung dieser identitätsstiftenden Zwischenräume erfolgt in der Karibik auf unterschiedliche Art und Weise und erfüllt damit den Anspruch der Offenheit und Unabhängigkeit von Kategorisierungen jeglicher Art. Die Umsetzung der Vorstellung eines supra-temporellen *lieu* sedimentiert bei Glissant in die Ausgestaltung unendlich vieler *lieux communs*, die durch globale Verbundenheit und Dynamik dem Leser mehr als nur eine Alternative zur einspurigen Verwurzelung bietet:

Nos lieux communs [...] se tiennent pourtant capables de changer l'imaginaire des humanités: c'est par l'imaginaire que nous gagnerons à fond sur ces dérélictions qui nous frappent, tout autant qu'il nous aide déjà, dérivant nos sensibilités, à les combattre.¹⁰²²

Als „une rencontre des pensées divinatrices du monde“¹⁰²³ stellen die *lieux communs* einen Bereich der historiopoetischen Produktion dar, der im Folgenden anhand von vier Beispielen erschlossen werden soll. Die Untersuchung beschränkt sich hier bewusst auf die Darstellung sehr prominenter Erinnerungsräume, die durch ihren rekurrenten, referentiellen und variablen Charakter am deutlichsten auf die Vorstellung einer weltweiten Verbundenheit trotz regionaler Implementierung hinweisen. In der Zusammenschau der Raum-Zeit-Gefüge mit den agierenden und tolerierenden Figuren ergibt sich jeweils ein Gesamtbild, das trotz seiner Kongruenzen im Sinne Sellins nicht starr und unveränderlich erscheint.

4.3.1. Das Sklavenschiff als Raum paradoxaler Verschränkungen von Geschichtsverlust und Gemeinschaftsbegründung

Die Darstellung des Sklavenschiffes und der Überfahrt über den atlantischen Ozean im französischen Roman in der Karibik ist Christopher Miller zufolge ein ambivalentes Unterfangen. Zum einen nämlich gäbe es nur sehr wenige authentische historische Dokumente, die im Detail vom transatlantischen Sklavenhandel berichten,¹⁰²⁴ wodurch also nur eine sehr dünne Datengrundlage existiert, die für historiographisches wie historiopoetisches Schreiben gleichermaßen herangezogen werden kann. Zum anderen aber, so zeigt Millers Studie auch

Logik, Temporalität und lokalen Gebundenheit zu bemerken sind: „En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement seraient, devraient être incompatibles. [...] Ils se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps“ (Foucault 2013, S. 44f. (6.2.2.)). Hierin liegt der Unterschied zu den als *lieux communs* beschriebenen Orten dieser Arbeit begründet. Zwar zeichnen sie sich durch die zeitlichen, räumlichen und logischen Überlagerungen aus, doch sind die *lieux communs* der Historiopoese keine realen Orte, sondern werden erst als Raum-Zeit-Figuren-Verdichtung erschrieben.

¹⁰²² Glissant 1997, S. 18 (6.1.2.).

¹⁰²³ Ebd., S. 198.

¹⁰²⁴ Vgl. Miller 2008, S. 11ff., 33ff. (6.2.1.).

in der Zusammenschau mit der anglophonen Literatur, gibt es eine Fülle an Texten, die dennoch vom Eingesperrtsein der Sklaven an Bord des Sklavenschiffes erzählen, wengleich oftmals nur indirekt.

Im französischen Roman in der Karibik geschieht dies in vielerlei Hinsicht vor dem Hintergrund der Gemeinschaftsbegründung. In diesem Sinne weist Bastienne Schulz mit Édouard Glissant auf die primär trennende Funktion des Atlantiks hin – „une mer qui diffracte et qui porte à l'émoi de la diversité“¹⁰²⁵ – und argumentiert weiter, dass die durch Versklavung herbeigeführte initiale Trennung zwischen altem und neuem Leben der wesentliche Grund für die „Fragmentierung des antillanischen Gedächtnisses“ und damit für die Herausbildung einer kreolischen Gemeinschaft sei.¹⁰²⁶

In diesem Sinne erklärt auch Lorna Milne in Hinblick auf das Romanwerk Patrick Chamoiseaus:

Notons d'abord que la cale du bateau est la première expérience commune à tous les descendants d'esclaves aux îles antillaises. [...] La seule chose dont on pouvait être sûr, c'est qu'ils avaient tous traversé la mer dans la cale d'un bateau négrier. Cette expérience commune réunit les descendants d'esclaves et fournit une réponse, la seule possible, à l'Antillais de couleur qui se demande d'où il vient.¹⁰²⁷

Diese Interpretation geht zurück auf das von Édouard Glissant und den Autoren der *Créolité* gleichermaßen aufgerufene Bild des Sklavenschiffes als *matrice*, die eine neue Gemeinschaft geboren hat. Insbesondere im Romanwerk Édouard Glissants wird diese Gründungs-metaphorik immer wieder aufgegriffen. So konstatiert auch Catherine Delpech: „Le déplacement vers l'ouest n'est pas une projection, une fondation, mais une naissance, un nouveau départ. L'imaginaire glissantien institue l'an zéro des peuples issus de la traite à ce moment-là.“¹⁰²⁸ In nahezu jedem der Romane von Édouard Glissant findet sich ein Abschnitt, der die Ankunft der ersten Sklaven in der neuen Welt thematisiert und sie als Gründungsakt, wengleich fremdbestimmt und damit unfreiwillig, inszeniert. Emblematisch stehen hierfür die Geschichte der Vorfahren Longoué und Béluse, die nicht nur in *Le Quatrième siècle* erzählt, sondern in zahlreichen weiteren Romanen immer wieder aufgegriffen wird, sowie die in *La Case du commandeur* angedeutete und in *Sartorius* und *Ormerod* erzählte Geschichte des ersten Batouto in der Karibik, Odon.

¹⁰²⁵ Glissant 1996a, S. 14f. (6.1.2.).

¹⁰²⁶ Schulz 2014, S. 293 (6.2.6.).

¹⁰²⁷ Milne 2006, S. 39 (6.2.6.).

¹⁰²⁸ Delpech 2008, S. 211 (6.2.6.).

Passagen wie die folgende aus *Mahagony* durchziehen das Glissant'sche Œuvre wie ein roter Faden:

Le ventre de cette barque-ci vous dissout et vous rejette dans un non-monde où vous criez. C'est que cette barque est une *matrice*, *le gouffre-matrice*. Génératrice de votre clameur. Productrice de votre unanimité. Car si vous êtes seul dans l'épouvante, vous partagez déjà l'inconnu avec quelques-uns que vous ne connaissez pas encore. (Mah 214, Her. d. Vf.)

Doch nicht nur Édouard Glissant bedient sich der *matrice*-Metaphorik. Bei Raphaël Confiant wiederholt sich dieses Gleichnis:

Dès la cale du bateau négrier, il commence à devenir autre, à perdre ses repères antérieurs, à douter des valeurs qu'il a toujours vénérées, en un mot il est l'objet d'une sorte de nouvelle naissance. La cale du bateau est *une matrice*, un utérus qui, après les trois mois de traversée transatlantique, accouchera, ou plutôt expulsera un nouveau-né dont le mode d'appropriation de réel est d'emblée celui de la survie.¹⁰²⁹

Und auch Patrick Chamoiseau verwendet diese Wortwahl und setzt den transatlantischen Sklavenhandel in einen deutlichen gründungsmithischen Zusammenhang, indem er ihn für die „alchimie fondatrice“ verantwortlich macht:

Si nous parvenions à repenser le lieu de l'esclavage comme *un lieu de matrice fondatrice*, si nous parvenions à comprendre que, dans cette horreur, dans ce crime, malgré le déni fondamental qui s'est produit là, la vie, les humanités ont réussi à produire du nouveau et que ce nouveau est [...] valable pour tous, parce que ce nouveau s'est produit dans la relativisation et dans la mobilisation du divers, à ce moment-là l'esclavage est une terrible leçon qui nous a été donnée. [...] Si nous parvenons à penser en ces termes, à dénoncer le crime et à en considérer *l'alchimie fondatrice*, nous serons mieux à même d'entrer et à parachever le processus d'humanisation [...].¹⁰³⁰

Die Stilisierung der Überfahrt an Bord des Sklavenschiffes zum mythischen Gründungsereignis ist aufgrund der Nähe zur Symbolik des Wassers nachvollziehbar. So steht das Wasser schon in vorchristlichen Zeiten für den Beginn des Lebens.¹⁰³¹ Doch vor allem die Bedeutung des Wassers in der christlichen Religion bestimmt seinen noch heute währenden starken Symbolgehalt. So erscheint es in den Bibelgeschichten oftmals im Kontext von Flucht und Neubeginn, von Leben und Tod und von Sünde und Reinigung.¹⁰³²

¹⁰²⁹ Confiant 1993, S. 135 (6.1.2.).

¹⁰³⁰ Chamoiseau in Chevrier 1999, S. 61-63 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

¹⁰³¹ Vgl. z.B. die Bedeutung des Wassers in der griechischen Vier-Elemente-Lehre oder der chinesischen Fünf-Elemente-Lehre.

¹⁰³² Die bekanntesten Erzählungen sind sicherlich die des Mose, der durch die Teilung des Schilfmeeres seinem Volk eine Rettung ermöglicht (Ex 14), die des Noah, der mit dem Bau der Arche das Leben zahlreicher Arten vor der Sintflut bewahrt (Gen 6-9) sowie die der Taufe des Johannes, der durch die Reinigung des Wasser dem Chaos entgeht (Mt 3, Mk 1, Lk 3, Joh 3).

Die hier vorgebrachten Assoziationen gehen jedoch weitestgehend auf eine europäische Tradition zurück und dürfen deshalb nicht allein als Grundlage für eine Interpretation dienen. Im karibischen Raum steht das Wasser vor allem für Unendlichkeit. Dies wird anhand der Homophonie zwischen dem französischen Wort *eau* und dem Buchstaben *o*,¹⁰³³ der in seiner Form dem Ouroboros gleicht,¹⁰³⁴ in Sprache materialisiert. Wie diese Schlange, deren Ende auch gleich einen Anfang markiert, stellt der Ozean einen Raum der perpetuellen Erneuerung dar. Die Zusammensetzung des Buchstabens *o* mit dem französischen Wort *céans* ergibt *océan*, was einerseits als *au céans* (= dt. hier) oder *eau(x) céans* (= dt. hiesige Gewässer) übersetzt werden kann. In dieser Herleitung wird die Beziehung der Region zum Wasser viel deutlicher und entspricht der engen Verbindung von Wasser und Land innerhalb eines geographischen Archipels.

In der Verbindung mit der okzidentalen Wassersymbolik ergibt sich eine Interpretationsbandbreite des Sklavenschiff-Motivs, die in jeder Hinsicht der Vielfalt karibischer Prävalenzen gerecht werden kann. Die als Beispiele herangezogenen Romane sollen daher nicht nur vor der Folie eines Gründungsmythosersatzes betrachtet werden, sondern die Ausgestaltung anderer denkbarer *lieux communs* anzeigen.

4.3.1.1. Repetition traumatischer Initiation in *La Montagne d'ébène* (Brival), *Le Fils du filaos* (Bulin-Xavier) und *Nègre marron* (Confiant)

In zahlreichen Texten des in dieser Arbeit etablierten Korpus ist das Sklavenschiff nicht von zentraler Bedeutung, sondern dient lediglich dazu, den Protagonisten in den karibischen Raum zu transportieren. Es besteht, oberflächlich betrachtet, kein Zusammenhang zwischen der im Roman verfolgten Handlung und der Erinnerung des Protagonisten an seine Verschleppung in die neue Welt. Vielmehr erscheint es so als diene die Beschreibung der Überfahrt einzig zur Illustration der erlittenen Grausamkeiten und der damit verbundenen Hoffnungslosigkeit. So heißt es in Roland Brivals *La Montagne d'ébène* beispielsweise:

[C]ette image d'eau vive raviva sa crainte, tant il avait appris à redouter l'océan au cours de l'interminable traversée qui les avait menés jusqu'au pays des Blancs. Il défaillait encore de la course du vaisseau ballotté par la lame, bien qu'il sentît sous ses pas le contact rude et brûlant des pavés de la rue. Il plongeait, tête la première, dans l'œil aveugle de la tempête. De peur, il pissait; il déféquait sans même s'en rendre compte, car l'odeur de ses excréments ne lui parvenait plus, mêlée à l'immonde puanteur de la cale. Il entendait distinctement les râles des malades et des blessés, le gémissement aigu des femmes, dont l'une avait accouché durant le voyage d'une fille qu'elle avait étranglée de ses propres mains pour qu'elle n'eût point à partager leur odyssee. (ME 16)¹⁰³⁵

¹⁰³³ Mit Severo Sarduy weist Schulz auf eben jene Symbolik des *eau/o* hin, bezieht sie aber sogleich auf Glissants Romanwerk und spart so eine eigene Auseinandersetzung mit diesem Phänomen aus (vgl. Schulz 2014, S. 293ff. (6.2.6.)).

¹⁰³⁴ Zum Symbol des Ouroboros vgl. Anm. 476.

¹⁰³⁵ Vgl. auch ME 32.

In Gérard Bulins *Le Fils du filaos* wiederum liest man:

Une forte odeur enveloppa le corps de ces pauvres bougres, lorsqu'ils entrèrent. Cette odeur était tellement désagréable qu'elle leur piquait les yeux, et aurait fait tomber raide-morte une personne ayant une petite santé. C'était le genre de senteur qui vous fait bigidi, tellement elle est insoutenable. Elle semblait être le mélange de toutes espèces d'exhalaisons qui répugnent un homme [...]. (FF 48)

Djéco était allongé dans la cale du bateau comme ses centaines de compagnons. Il pouvait sentir sous ses pieds la tête de l'un, sur sa tête les pieds d'un autre, collés à ses bras les membres de deux autres de ses frères. (FF 55)

Und auch bei den Autoren der *Créolité* lässt sich eine derartige Beschreibung finden, zum Beispiel gleich zweifach in *Nègre marron* von Raphaël Confiant:

Votre première nuit dans le baraquement fut ponctuée des hurlements d'une jeune fille qu'ils forcèrent à tour de rôle, s'étant probablement saoulés au vin de palme car ils n'avaient cessé de vomir. L'odeur âcre de la fornication, de la sueur, des glaires, des cloisons en lattes couvertes de moisissures, des excréments même [...]. [I]l arrivait que l'on mourût de désespoir ou d'épuisement, tout simplement. Ou qu'on tuât son corps en avalant sa langue sans émettre la moindre plainte. Au devant-jour, on sentait monter cette odeur-là, chacun humant ici et là, cherchant dans la pénombre d'où elle pouvait bien provenir et, quand on réalisait que celui auquel on était enchaîné était plus raide que la pierre, on ne pouvait s'empêcher de pousser un à-moué-à-moué. (NM 20)

Il lui suffisait de s'assoupir contre le tronc d'un fromager pour qu'aussitôt il se sente charroyé dans le Ventre Immonde. Il perçoit des cliquetis de chaînes, des râles, des appels à l'aide prononcés dans dix, vingt langues totalement inconnues. Il sent dégouliner sur ses bras la sueur fétide de ses voisins, qui se mêle à la sienne. Ce qui dégage une insupportable odeur empreinte aussi de celle des excréments, du pissat, des restes de nourriture, des plaies purulentes, des vomissures qui emplissent la cale du navire. (NM 161)

Diese Schilderungen erinnern im Wortlaut an historiographische Beschreibungen aus der Zeit der Abschaffung des Sklavenhandels bzw. der Abolition. So hat beispielsweise Joseph Elzéar Moréas auf seinen transatlantischen Reisen verschiedene Zeugenberichte gesammelt, die die unmenschlichen Bedingungen, unter denen die Sklaventransporte stattfanden, aufzeigen:

Couchés sans vêtement sur un plancher fort dur, froissés sans cesse par les mouvements du navire, leur corps est bientôt couvert de douloureuses meurtrissures, et leurs membres ne tardent pas à être déchirés par les fers et les chaînes qui les tiennent attachées les uns aux autres.¹⁰³⁶

Ces malheureux, enfermés de cette manière dans un cachot infect et privé d'air, posent des cris lamentables.¹⁰³⁷

¹⁰³⁶ Moréas 1828, S. 121f. (6.2.1.).

¹⁰³⁷ Ebd., S. 122.

Il serait impossible [...] de décrire l'aspect hideux que présentait l'intérieur de ce navire; j'y vis des femmes dont la grossesse était fort avancée, et d'autres qui nourrissaient des enfants de quatre mois à un an. Tous ces malheureux se trouvaient pêle-mêle dans un endroit où ils pouvaient à peine respirer [...].¹⁰³⁸

L'odeur qui provenait de la malpropreté du bâtiment et des exhalaisons fétides de tant de corps humains, enchaînés par couple et entassés dans un espace très-étroit, était vraiment intolérable.¹⁰³⁹

Neben der historiographischen Beschreibung der Zustände an Bord wurde schon zur Zeit der Abolition vermehrt literarisch Stellung bezogen, wie das Beispiel des „Poème sur l'abolition de la traite des Noirs“ von Victor Chauvet zeigt:

Voyez-vous ce vaisseau qui sur les mers profondes
Vogue du Sénégal vers ces îles fécondes
Où pour nous des roseaux coule un miel savoureux?
Dans ce cachot flottant l'avarice humaine,
Plus serrés qu'au tombeau, les presse et les enchaîne.
L'air mugit, la mer s'enfle, et leurs membres heurtés
Sur le bois déchirant roulent ensanglantés.
Un vertige inconnu, triste enfant des tempêtes,
Promène ses douleurs dans leurs flancs, dans leurs têtes;
Et l'amour du pays, en fléau transformé,
Fièvre avide, s'attache à leur sein consumé.¹⁰⁴⁰

Vergleicht man nun diese Auszüge aus historischen Dokumenten mit den zuvor angeführten Abschnitten aus *La Montagne d'ébène*, *Le Fils du filaos* und *Nègre marron*, wird schnell deutlich, worauf diese Autoren ihre Imagination begründen. Metaphern für den Bauch des Schiffes wie „tombeau“, „cachot“ und „baraquement“ vermitteln ein Gefühl von beklemmender Enge, die durch die Verwendung von „chaînes“ und „fers“ zur absoluten Immobilität gesteigert wird. Diese aufoktroyierte Leblosigkeit der anonymen menschlichen Fracht wird kontrastiert mit der Lebendigkeit der Beschreibungen des Gestanks, verursacht durch „douleureuses meurtrissures“, „excréments“, „exhalaisons fétides de tant de corps humains“, „[l]'odeur âcre de la fornication, de la sueur, des glaires, des cloisons en lattes couvertes de moisissures“ und „des excréments, du pissat, des restes de nourriture, des plaies purulentes, des vomissures“. Diese hyperbolische Aneinanderreihung menschlicher Ausscheidungen ist daraufhin angelegt, beim Leser Unbehagen oder gar Ekel auszulösen, der in der Folge Mitleid für die Opfer dieser Torturen erregt. Die Kürze der Beschreibung steht jedoch in starkem Kontrast zur langen Dauer der Überfahrt selbst und verhindert es trotz der detaillierten Darstellung, einen direkten Bezug zu den Individuen zu herzustellen.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 125

¹⁰³⁹ Ebd., S. 127.

¹⁰⁴⁰ Chauvet zitiert in Schmidt 2000, S. 450 (6.2.1.).

Angesichts der proklamierten Vielfalt der karibischen Literaturen erscheinen die Wiederholungen beinahe als Plagiate.¹⁰⁴¹ Sie ignorieren das historiographische Problem des Nicht-Wissens und schreiben sich damit in jenen Diskurs ein, den sie eigentlich zu kritisieren versuchen. Mit Lorna Milne lässt sich ein Erklärungsansatz formulieren: „[L]e fait de savoir ses ancêtres victimes d’une telle abomination produit une forte impression sur l’imaginaire martiniquais“.¹⁰⁴² In ihrer Schlussfolgerung deutet sich an, dass die Gemeinschaft auch heute noch angesichts dieser Episode ihrer Geschichte in eine Art Schockstarre fällt, die jeder Reflexionsfähigkeit entbehrt. „Comment dire la cale négrière? Comment dire cette peur qui défait l’être, ce vertige sur l’inconnu à mesure que la rive s’éloigne et que seul s’élève à travers des suintements de la coque le murmure froid des profondeurs marines?“¹⁰⁴³

Dieser Zustand der Sprachlosigkeit ist mit den Symptomen des Traumas, d.h. einer seelischen Verletzung infolge eines unerwarteten und furchterregenden Erlebnisses, vergleichbar und rückt die gewaltsame Initiation damit in die Nähe einer psychischen Störung.¹⁰⁴⁴ So definieren Fischer und Riedesser den Traumabegriff als

[...] ein vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt.¹⁰⁴⁵

Insbesondere die Gefühle der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertsein dominieren die Empfindungen der Protagonisten in den zitierten Passagen. Doch auch die absolute Infragestellung des bisherigen Weltverständnisses kommt ansatzweise zum Ausdruck. In der Übertragung dieser Definitionsinhalte auf die karibischen Gemeinschaften allgemein und deren historio-poetische Auseinandersetzung mit ihrem Ursprung wird deutlich, dass bis heute eine apokalyptische Vorstellung der Überfahrt persistiert, die in keinsten Weise als Abbild der Vergangenheit funktionieren kann.¹⁰⁴⁶ Joanny Moulin spricht gar von einer „naissance inversée, qui débouchait sur l’enfer ou la non-vie de l’esclavage“¹⁰⁴⁷ und macht damit auf die absolute Orientierungslosigkeit aufmerksam, die die Sklaven befallen haben muss, „l’expérience angoissante du néant“.¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴¹ Obwohl die Werke Aimé Césaires nicht zum Korpus dieser Arbeit gehören, wird der Vollständigkeit halber darauf hingewiesen, dass auch der Begründer der *Négritude* sich dieser Topoi bedient: „J’entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d’un qu’on jette à la mer... les abois d’une femme en gésine... des raclements d’ongles cherchant des gorges...des ricanements de fouet... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes...“ (Césaire [1939] 1995, S. 39 (6.1.3.)).

¹⁰⁴² Milne 2006, S. 43 (6.2.6.).

¹⁰⁴³ Chamoiseau & Confiant [1991] 1999, S. 38 (6.1.2.).

¹⁰⁴⁴ Der Vergleich zwischen Sklaverei und psychologischem Trauma ist nicht neu. In Hinblick auf die anglophone Literatur finden sich ähnliche Analysen u.a. auch bei Eyerman 2001, Merkel 2003, Loichot 2007, Murdoch 2009, Schreiber 2010 und Ueckmann 2014 (alle 6.2.6.).

¹⁰⁴⁵ Fischer & Riedesser, 2009, S. 84 (6.2.7.).

¹⁰⁴⁶ Armelle Gobardhan ist hier anderer Ansicht. Für sie sind die Schilderung der Überfahrt realistisch im Sinne eines *effet du réel* (vgl. Gobardhan 2004, S. 216 (6.2.6.)).

¹⁰⁴⁷ Moulin 2013, S. 150 (6.2.6.).

¹⁰⁴⁸ Ebd., S. 151.

Die Verwendung von Metaphern wie „gouffre“ durch Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau setzt den Atlantik mit dem (höllischen) Schlund gleich und verleiht dem Ereignis einen universellen Charakter: „Le gouffre est de vrai une tautologie, tout l’océan, toute la mer [...] sont un énorme commencement“.¹⁰⁴⁹ Die nur geringfügig modifizierte Wiederholung des immer gleichen Ereignisses kann mit dem psychologischen Begriff der Intrusion beschrieben werden, da in beiden Fällen nur ein kleiner Auslöser (Trigger) das Individuum in die traumatische Situation zurückversetzt und es dazu zwingt, sie in der Erinnerung erneut zu durchleben. Man könnte Autoren wie Glissant, Chamoiseau, Confiant, Brival und Bulin-Xavier auch unterstellen, sie würden diesen Reiz immer wieder aktivieren, um gegen das Vergessen anzukämpfen. Wie sonst kann es zu verstehen sein, dass Édouard Glissant sogar zur Vorstellung der unmenschlichen Verfrachtung der Gefangenen aufruft: „*Supposez deux cents personnes entassées dans un espace qui à peine en eût pu contenir le tiers. Supposez le vomi, les chairs à vif, les poux en sarabande, les morts affalés, les agonisants croupis.*“¹⁰⁵⁰ Die Evokation des Sklavenschiffes in sturer Antwort auf diese Forderung in zahlreichen historiopoetischen Texten fungiert als verbindendes Glied, das die gegenwärtige Literatur mit dem historischen Ereignis selbst und seiner historiographischen Repräsentation in Beziehung setzt. Dadurch wird das eigentlich vergangene Ereignis mit einer Omnipräsenz ausgestattet, was die Instabilität von Vergangenheit und Gegenwart noch verschärft. Diese Form der literarischen Intrusion versinnbildlicht das Motiv der Unendlichkeit, das der Wassersymbolik und speziell dem Ozean innewohnt. Es scheint, als könnten die historiographischen und auch literarischen Ungewissheiten zum transatlantischen Sklavenhandel keine Auflösung erfahren und müssten, wie die Meeresströmungen, den Globus stetig umkreisen, bis in alle Ewigkeit.

4.3.1.2. Poetisierung der Geburt einer neuen Gemeinschaft in *Biblique des derniers gestes* (Chamoiseau) und *Mawy* (Danchet)

Wie Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant in ihren *Lettres créoles* festhalten, erscheint die historische Ungewissheit nur auf den ersten Blick als unauflösbare Fatalität einer ständigen Wiederkehr des immer Gleichen. Mittels literarischer bzw. historiopoetischer Imagination halten sie es für möglich, Geschichten zu (er)finden, die verloren geglaubt sind. Hierzu imaginieren sie eine Art Urschrei an Bord des Sklavenschiffes: „Parmi les stupeurs terrifiées, les gémissements, les pleurs, les incantations magiques ou les râles d’agonie, on peut imaginer tout soudainement *un cri* surgissant de la cale.“¹⁰⁵¹ Sie verstehen den *cri* als den Beginn einer Widerstandskultur, die sich in den nachfolgenden Jahrhunderten insbesondere in Erzählungen, mündlichen wie schriftlichen, manifestieren soll. Der transatlantische Sklavenhandel wird von den Autoren zum Geburtsraum der karibischen Literaturen stilisiert.

¹⁰⁴⁹ Glissant 1990, S. 18 (6.1.2.).

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 17, Herv. d. Vf.

¹⁰⁵¹ Chamoiseau & Confiant [1991] 1999, S. 39 (6.1.2.).

Wie in der psychologischen Traumatherapie erfolgt hier also in Ansätzen eine geordnete Verarbeitung des traumatischen Ereignisses, das schließlich zur Auflösung der Symptome führen soll, und zwar in Form einer nachträglichen Zuschreibung einer Ursache oder eines Sinns, der das „souvenir presque involontaire“¹⁰⁵² in einem anderen Licht erscheinen lässt. Die oben bereits beschriebene Betrachtung des transatlantischen Sklavenhandels als Gründungsmythos repräsentiert zwar ebenfalls einen solchen Ansatz, bleibt jedoch aufgrund der hohen Frustrationsgefahr angesichts der Assoziation mit okzidental Vorbildern unwirksam. Vielmehr bedarf es einer karibischen Adaption der Konventionen des *nation building*.¹⁰⁵³

Im Sinne dieser *autopoiesis* verfolgen einzelne Autoren das Ziel, das Sklavenschiff als Geburtsort einer Gemeinschaft zu betrachten und zwar sowohl in Hinblick auf den Neubeginn eines Lebens, der mit dem Ende einer ganz besonderen Schutzsituation im Mutterleib einhergeht, als auch vor dem Hintergrund der realistischen Schmerzen, die eine Geburt natürlicherweise begleiten. Damit entsteht für die Überquerung des Atlantiks im Sklavenschiff eine „puissante image atavique de l’initiation“.¹⁰⁵⁴

Die von Lorna Milne beschriebene Initiation geht einher mit einer die Transformation vorbereitenden Dissolution des afrikanischen Individuums, sodass ein „migrant nu“¹⁰⁵⁵ mit nunmehr neuen Erfahrungen belegt werden kann, die ihm eine Anpassung an die neue Umgebung ermöglichen: „En effaçant les mémoires, les différences, les individualités, l’expérience de la cale réduit l’individu à la plus simple expression de l’existence, à une sorte d’hébétude proche de la mort.“¹⁰⁵⁶ Mit dieser Beschreibung greift Milne die Wortwahl und Symbolik der *Créolité*-Autoren und Édouard Glissants auf:

L’Africain traité est le ‚migrant nu‘. Il ne pouvait emporter ses outils, les images de ses dieux, ses instruments usuels, ni donner de ses nouvelles à des voisins, ni espérer faire venir les siens, ni reconstituer au lieu de la déportation son ancienne famille.¹⁰⁵⁷

Trotz des zuvor erwähnten Urschreis bleibt die neugeborene Gemeinschaft zunächst nur stummer Beobachter:

On est huilé en silence. On débarque en silence. On regarde en silence ces moutonnements de verts, ce soleil quelque peu familier. On perçoit en silence toutes les langues coloniales qui elles-mêmes, entre elles, commencent à s’emmêler. En silence, on se laisse acheter, transporter sur l’habitation, enseigner les nécessités du champ de café, d’indigo, de tabac ou bien de canne à sucre. En silence, on recompose lentement le monde.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵² Milne 2006, S. 46 (6.2.6.).

¹⁰⁵³ Der Begriff *nation building* wird hier im Sinne Benedict Andersons verwendet (vgl. Anderson 1989 (6.2.5.)).

¹⁰⁵⁴ Milne 2006, S. 50 (6.2.6.).

¹⁰⁵⁵ Zur Bedeutung dieses Begriffs für die Sklavereigeschichte siehe auch Lavou Zoungbo 2003 (6.2.1.).

¹⁰⁵⁶ Milne 2006, S. 51 (6.2.6.).

¹⁰⁵⁷ Glissant [1981] 1997, S. 112 (6.1.2.).

¹⁰⁵⁸ Chamoiseau & Confiant [1991] 1999, S. 40 (6.1.2.).

Der vollständige Gedächtnisverlust des Sklaven während der Überfahrt erscheint bei Chamoiseau und Confiant als Grundvoraussetzung für die Ausbildung einer neuen antillanischen Identität, die in Anerkennung ihrer neuen Umgebung und Rolle einen Weg gefunden hat, das Trauma der Versklavung zu verarbeiten und zu erinnern:

Celui qui débarquait après l'utérine traversée se retrouvait dans une situation où son nom, sa religion, sa langue, ses valeurs, son explication du monde étaient soit invalidés, soit en grande partie inopérants. Il ne débarquait pas dans un autre pays mais dans une autre vie. *Tout était à refaire, à reconsidérer.*¹⁰⁵⁹

Interessanterweise, so stellt auch Lorna Milne fest, wird das Sklavenschiff selbst, d.h. die Anwesenheit der Verschleppten unter Deck, ihre Gefühle und Ängste, der Prozess des Gedächtnisverlustes sowie die Neuorientierung in der heterogenen Gruppe wie sie im vorherigen Abschnitt beschrieben wurde, in keinem der früheren Romane Patrick Chamoiseaus und Raphaël Confiants versprochen. Milne führt dies auf die Privilegierung der Plantage als Ort der zwangsläufigen Gemeinschaftsbildung zurück, sodass das Sklavenschiff auch hier wieder nur als Transportmittel fungiert.¹⁰⁶⁰ In der Zusammenschau mit *Lettres créoles* erklärt Lorna Milne das literarische (und literaturgeschichtliche) Schweigen zum Sklavenschiff mit der hereditären Funktion des *cri*, der zwar an Bord des Sklavenschiffes zum ersten Mal artikuliert wurde, sich jedoch erst in der Plantagensellschaft zu einem Mittel des kulturellen Widerstands entwickeln konnte. Doch wie Milne andeutend bemerkt – „une expression littéraire proprement créole dans un ‚cri‘ imaginaire qui émerge de la cale du bateau négrier pour devenir l'expression emblématique de cette expérience essentielle.“¹⁰⁶¹ – , ist gerade dieser Schrei kennzeichnend für das Geburtsereignis und wirft den Leser zurück auf die Notwendigkeit des ersten Schreies eines Neugeborenen, um in sein Leben zu starten.

Diese Umdeutung des *cri* innerhalb des Werkes Patrick Chamoiseaus lässt sich anhand des Romans *Bible des derniers gestes* nachvollziehen, in dem die Überfahrt an Bord des Sklavenschiffes im Detail beschrieben und explizit als Geburt des Protagonisten Balthazar Bodule-Jules dargestellt wird: „En temps normal, M. Balthazar Bodule-Jules avait coutume de déclarer une de ses naissances dans le tombeau d'une cale. Celle d'un de ces milliers de navires occidentaux qui, par millions, charrièrent des nègres aux Amériques.“ (BDG 57)

Zwischen der kosmischen Geburt mit der Entstehung des Universums und der leiblichen Geburt im 20. Jahrhundert steht die kollektive Geburt an Bord des Sklavenschiffes als Bindeglied zwischen dem Universalen und dem Individuellen und unterstreicht den emblematischen Charakter des Lebens Balthazar Bodule-Jules' als Repräsentant einer marginalisierten Gemeinschaft. So wie dieses „crime fondateur des peuples des Amériques“ auf-

¹⁰⁵⁹ Ebd., S. 81, Herv. d. Vf.

¹⁰⁶⁰ Auf Grundlage ihrer Analyse des Gesamtwerks Patrick Chamoiseaus schlussfolgert Lorna Milne, dass die Überfahrt bei Chamoiseau eng mit der Ankunft auf der Plantage verknüpft ist, da sie für die Verlängerung und die Ausweitung des im Schiff begonnenen Vergessensprozesses Sorge (vgl. Milne 2006, S. 52ff. (6.2.6.)). Auf der Plantage schließlich bilde sich die neue kreolische Identität aus, die die Überfahrt dann als Erinnerungslücke betrachtet (vgl. ebd., S. 56ff.).

¹⁰⁶¹ Ebd., S. 65, Herv. d. Vf.

grund seiner Unvorstellbarkeit keine Grenzen kennenlernen musste,¹⁰⁶² erscheint auch das Leben des alten Mannes in der Rückschau als befreit von mentalen und physischen Barrieren: „Il était, disait-il, un Africain né aux Amériques“ (BDG 58). Seine kollektive Geburt an Bord des Sklavenschiffes veranlasst Balthazar Bodule-Jules zunächst zu einer Identitätssuche in der afrikanischen Kultur, doch am Ende seines Lebens erscheint ihm die Initiation durch die Überfahrt von deutlich universeller Bedeutung: „Son corps disait, cette fois, qu’il y avait eu dans cette cale une explosion des hommes et une dilatation de leur être semblable à ce qui s’était produit dans le vide du cosmos.“ (BDG 58f.) Zwischen den anderen Sklaven eingepfercht spürt Balthazar Bodule-Jules die Präsenz des Todes, der ihnen nicht das Leben nimmt, sondern nur die Identität: „Alors, il avait senti ruer en lui les six cent cinquante-trois hommes, femmes, enfants qui commençaient à perdre leur âme dans cet enfer sans nom.“ (BDG 60) Zurück bleibt eine schmerzhaft leibliche Hülle.

Die Beschreibung der Überfahrt erfolgt konsequenterweise vor dem Hintergrund der körperlichen Beschwerden, die sich aufgrund der eingeschränkten Mobilität durch Enge und Fesseln immer weiter verfestigen, sowie durch Evokation von Krankheiten und Tod, die an Bord grassieren.

Il avait entassé les captifs dans l’entrepont d’une hauteur d’un mètre trente, et laissé moins de soixante centimètres cubes à chaque corps enferré. Les pieds et les mains et les chaînes se nouaient et se renouaient dans les convulsions du navire, la chaleur, l’asphyxie, les vomissures, les excréments. De temps en temps, les marins balançaient des bailles d’eau de mer et parfumaient la cale de vinaigre bouilli. Cette savante précaution n’avait pas exorcisé les fièvres qui commencèrent à ronger les poumons, les gorges, les yeux, les cervelles, à les liquéfier en matières indescriptibles. Elles se répandaient sans frontières dans la cale, et chaque captif échangeait les siennes avec celles des autres. (BDG 60f.)

Hier greift auch *Biblique des derniers gestes* die beinahe konventionalisierte Beschreibung des Leidens der afrikanischen Gefangenen an Bord des Sklavenschiffes auf. Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen jedoch werden neben der Situation der Sklaven auch die der Matrosen und des Kapitäns sowie natürlich die des Protagonisten Balthazar Bodule-Jules thematisiert:

M. Balthazar Bodule-Jules, dans sa nouvelle conscience, ouvrit les yeux et les oreilles dans cette apocalypse. Sa redécouverte du monde s’amplifia avec les chutes régulières de ces centaines de corps. Il entendit leur agonie que le gouffre-océan diffusait tout au long de la coque du navire, avec une précision spectrale. (BDG 62)

Obwohl Balthazar Bodule-Jules inmitten der Sklaven weilt, besitzt er doch ein Reflexionsvermögen, das weit über das der Mitgefangenen hinausgeht. Es scheint, als wäre er sich im Klaren über die Zukunft der Sklaven und ziehe aus dieser Gewissheit eine Kraft, die sein

¹⁰⁶² Vgl.: „C’est ce qui caractérise la Traite des nègres et l’esclavage aux Amériques: son absence de limites. Le pouvoir absolu du colon ou du maître face à la déchéance absolue du colonisé ou de l’esclave. Dans l’espace infini qu’ouvrent ces absolus, on peut tout imaginer en termes de tortures, de blessures, de misères, d’injustices, de désespoirs, d’actes de mutilation.“ (BDG 57)

Handeln an Bord bestimmt. So gibt er beispielweise einer jungen Sklavin emotionalen Halt bevor er sie in den Freitod entlässt: „Sa présence impossible s’était faite un rien plus attentive. Elle sembla même s’abandonner à lui, se confier, attendre qu’il dénoue ce mal extraordinaire qui défaisait l’ordre du monde.“ (BDG 64)

Diese Episode erscheint zeitlich ausgedehnt und erlaubt deshalb ein Innehalten seitens des Lesers. Sie wirkt beinahe wie eine Offenbarung, denn sie führt im Detail vor Augen, was zuvor in der Erzählung nur vorbeirauscht:

Toutes voyaient leurs bébés mourir les uns après les autres. M. Balthazar Bodule-Jules avait entendu les flops réguliers des petits corps dans la friture d’écume où les requins n’en faisaient qu’une gueulée. Les mères ne supportaient pas cet effondrement des vérités élémentaires et s’anéantissaient dans de fatals chagrins: certaines laissaient leur cœur se dessécher dans leur poitrine; d’autres se basculaient par-dessus la rambarde, comme des fleurs coupées, des fruits mûrs achevés, et leurs corps, dans cette mer métallique, résonnait autrement. (BDG 63)

Angesichts der Verlangsamung der Interaktion zwischen Balthazar Bodule-Jules und der verzweifelten jungen Frau zu einer „fulgurante éternité“ (BDG 64) erkennt der Erzähler die Unmöglichkeit der „vérité imaginaire“ und gesteht dem Sterbenden eine „mémoire charnelle“ zu, d.h. eine Erinnerung, die nicht individuell, sondern kollektiv ist und dabei außerhalb der Kategorien wahr und falsch steht. Vielmehr gleicht sie einem „rêve vrai“ (BDG 65), also einem Traum, der so real erscheint, dass man gewillt ist, ihn als Erleben zu erinnern. Balthazar Bodule-Jules steht sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bewusstseins dieser jungen Frau und spürt eine tiefe Verbundenheit.

Anders als in den Beschreibungen der Qualen einer Überfahrt anhand vorgefertigter Muster wird in *Biblique des derniers gestes* ein Gefühl der Involviertheit erzeugt, die sich auf die Deplatziertheit des Protagonisten stützt. Seine symbolische kollektive Geburt suggeriert, dass nicht nur er die Erinnerung an das „crime fondateur“ in sich trägt, sondern dass dessen Auswirkungen auch körperlich spürbar sind, indem sie von Generation zu Generation weitergegeben werden und gleichfalls ein identitäres Sterben verursachen. In dem darüber hinaus aufgerufenen Bild der Kindstötung und Abtreibung als Weg in die Freiheit der unschuldigen Neugeborenen erreicht die Unvorstellbarkeit des initialen Aktes der Deshumanisierung ihren Höhepunkt, indem sie unendlich vervielfacht wird. Die Anonymität der Subjekte unterstreicht den allgemeingültigen Charakter dieser Ereignisse, sodass sie beinahe beliebig übertragbar sind, ohne an Bedeutung zu verlieren.

Die kollektive Geburt Balthazar Bodule-Jules veranschaulicht, dass nicht länger die Heterogenität der Plantagengemeinschaft als Antwort auf kosmogonische Fragestellungen betrachtet wird. Die Geburt der karibischen Gemeinschaften erfährt eine zeitliche Vorverlagerung in den Bauch des Sklavenschiffes, wodurch nicht mehr nur diejenigen als Teil der Gemeinschaft betrachtet werden, die im Anschluss an die Überfahrt Teil einer sich neu konstituierenden Gruppe sind, sondern auch jene, die durch Krankheit, Tod und Suizid auf der Strecke bleiben mussten. Damit greift *Biblique des derniers gestes* die oft zitierte Zeile

des Schriftstellers Kamau Braithwaite – „the unity is submarine“¹⁰⁶³ – auf und transportiert sie über seine historiopoetische Gestaltung in das Bewusstsein des Lesers.

Obwohl bereits *Bible des derniers gestes* einen Einblick in das intime Empfinden eines Sklaven an Bord des Sklavenschiffes gibt, wird diese Detailaufnahme in Marie-Louise Danchets Roman *Mawy* noch eindringlicher präsentiert. Hierfür spricht allein die Konzentration des Romans auf die einzelnen Schritte der Metamorphose des jungen Mädchens Mawy von einem Kind der afrikanischen Savanne hin zu einer Sklavin der neuen Welt, was an den Kapitelüberschriften deutlich ablesbar ist: „L'embarquement“, „La traversée“, „Le débarquement“, „La répartition“, „La plantation“ und „L'abdication“. Hinzu kommt die autodiegetische Erzählperspektive, die das Erleben der Protagonistin in tiefgehender Art und Weise nachzeichnet.

So beschreibt Mawy zunächst die Ankunft der europäischen Eroberer – „Une nuée grisâtre, des formes d'hommes, des zèbres qui n'en étaient pas, des bruits d'éclairs sans pluie ni tonnerre, nous sombrions dans l'inconnu.“ (Maw 12) – und den Versuch ihrer Flucht vor deren Übergriff – „Nous courions, je courais, je suivais avec peine le chemin qui traçaient ceux qui me précédaient [...]. Il fallait fuir, alors je fuyais [...].“ (Maw 13) Sie und andere Angehörige ihres Stammes können sich zunächst in das Heimatdorf der Frau des Stammeschefs, Doula, flüchten, doch bietet es ihnen keinen Schutz, da die Eroberer auch hier bereits eingefallen waren. Bei der Ankunft finden sie nur die leblosen Körper der Alten und kleinen Kinder, „certains avaient la tête fracassée, d'autres les yeux grand ouverts, c'était l'horreur“ (Maw 16). Kurz darauf wird auch die Protagonistin gefangen genommen: „Et me voilà aujourd'hui, seule, parmi des milliers d'autres, venus, j'imagine, de villages voisins. Ils me poussèrent, me tirèrent et je me perdis dans cette foule apocalyptique.“ (Maw 16)

Der Akt der Verfrachtung der Sklaven erscheint in der Beobachtung Mawys als stark gedehnt. Sie beschreibt das Schiffsinne als „trou profond et sombre où tapissaient sûrement la peur et l'inconnu“ (Maw 20) und sie bemerkt nicht nur „ce brouhaha de plaintes et de gémissements“ (Maw 17), sondern auch „[u]ne puanteur immonde“, die sie als den Geruch von „excréments“ und „cadavres en décomposition“ identifiziert (Maw 20). Damit wird auch in *Mawy* die oben angeführte stereotypisierte Beschreibung des Sklavenschiffes aufgerufen, doch die hier inszenierte Nahaufnahme, die alle Sinne der Protagonistin involviert, steht in starkem Kontrast zu den beinahe kontextfreien Evokationen des Schiffsinners in *La Montagne d'ébène*, *Le Fils du filaos* und *Nègre marron*. Sie geht sogar über die von Balthazar Bodule-Jules generierte Intimität zwischen den Sklaven an Bord hinaus.

Dies wird insbesondere im Kapitel „La traversée“ deutlich. Hierin findet sich Mawy wieder als eines von vielen identitätslosen Individuen, „des corps [...] entassés comme des animaux“ (Maw 20). Die Enge und Dunkelheit des Frachtraumes erwecken in Mawy Angst:

¹⁰⁶³ Braithwaite 1974, S. 64 (6.1.3.).

„[J]’ai voulu crier, j’ouvris la bouche, expirai longuement, mais rien ne vint, pas un cri, pas un son“ (Maw 23f.). Die hier angezeigte Sprachlosigkeit erscheint zunächst als gegensätzlich zu dem von Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant beschriebenen *cri*, der die Entstehung einer neuen Gemeinschaft initiiert. Bei näherer Betrachtung jedoch wird deutlich, dass lediglich die Artikulation nach außen blockiert ist und sich der *cri* folglich nur in das Innere der Protagonistin ausbreiten kann. Dies wird gekennzeichnet durch Erinnerungen, die die Beobachtungen Mawys begleiten. Sie stellen eine Art Flucht in die Imagination dar, mittels derer Mawy sich selbst in die Lage versetzt, die lange Dauer der Überfahrt zu überbrücken und dabei das Andenken an ihre afrikanische Heimat zu bewahren: „J’avais presque oublié ma descente aux enfers...“ (Maw 25).

Der Kontrast zwischen aktueller Situation Mawys und idealisierter Vergangenheit wird mit jedem Erinnerungstück größer: „[J]e dormais réfugiée au plus profond de mon moi, avec mes rêves, accrochée à mes histoires, enveloppée dans un nuage de paix, bercée par la voix des gens que j’aime et qui m’aiment.“ (Maw 27) Als Mawy aus ihrer langen Ohnmacht erwacht, findet sie sich in den Armen einer fremden Frau wieder: „Mama, [...] je lui avais donnée ce nom“ (Maw 28f.). An dieser Stelle geschieht nun etwas, das die von Chamoiseau und Confiant aufgerufene Symbolik des Geburtsschreis um eine entscheidende und metaphorisch sehr starke Geste erweitert. Mawy wird von der fremden Frau gestillt und ihr Überleben so gesichert (Maw 33). Diese Geste setzt sich bis zum Ende der Überfahrt fort. Mawy liegt in den Armen ihrer Ersatzmutter und wird von dieser immer wieder gestillt. Nach der Ankunft in der Karibik muss Mawy das Schiff zusammen mit den anderen Sklaven verlassen. „Mama“ bleibt leblos zurück, was die lebensspendende Bedeutung des Stillens deutlich verstärkt. Der „sacrifice de Mama“ (Maw 49) ermöglichte Mawy das Überleben.

Die Geburtssymbolik wird durch eine mental-emotionale Transformation der Protagonistin begleitet: „Si j’avais dans cette terrible mésaventure tout perdu, j’avais en revanche découvert qu’au fond de moi, en un lieu, dont je ne soupçonnais pas l’existence, que je situais parfois dans ma tête, d’autres fois dans mon cœur, il y avait des pouvoirs extraordinaires.“ (Maw 42) Diese neu entdeckten Kräfte befähigen Mawy zu beinahe prophetischen Gedanken, die ihr Schicksal als Sklavin vorwegnehmen: „[N]ous étions tous du bétail“ (Maw 18) und „ces hommes sans couleur qui illégitimement étaient devenus maîtres de ma pensée, maître de mes désirs,...., maîtres de ma vie.“ (Maw 59)

Die gedanklichen Rückzüge in ihre Vergangenheit nehmen ab. Mawy erinnert sich zwar noch an ihre Heimat und ihre Familie, doch werden diese Erinnerungen zunehmend durch Impressionen des neuen Lebens überlagert. Dies entspricht der Darstellung eines „migrant nu“ der auf der Überfahrt eine Sinnentleerung erfährt und diese Leerstelle schließlich mit neuen identitären Inhalten befüllen muss. In diesem Sinne überlagern sich zunächst Erinnerung und Erlebnis. Während einer erneuten Ohnmacht sucht Mawy ihre „Mama“ in ihren Träumen, sie vermisst sie im Kreis ihrer Familie, ruft nach ihr (Maw 45). Darüber hinaus wird der Fokus der Erzählung nun zunehmend auf Beschreibungen und Erklärungen verlagert, so wie beispielsweise die der Neuankömmlinge:

Ils étaient maigres, très maigres, moi je l'étais tout autant, ils avaient les yeux enfoncés dans leur orbite, sans vie, l'air hagard, l'air perdu, moi aussi certainement. Ils ressemblaient plus à des zombis qu'à des hommes. (Maw 47)

Und auch der Vergleich der sie umgebenden Landschaft mit ihrer heimatlichen Savanne (Maw 56) ist als Anzeichen der Wahrnehmungsverschiebung zu betrachten. Die Erinnerungen sind nicht mehr Teil der Erzählung, sie werden nur noch erwähnt: „[J]e me réfugiais dans mes souvenirs, les doux moments de mon existence me berçaient, les plaisirs et les joies de ma savane effaçaient toute trace de la souffrance que j'endurais“ (Maw 60). Hinzu kommen Erinnerungen an die Verschleppung und Überfahrt, die sie nun erdulden muss: „Perdue dans mes souvenirs, revivant une nouvelle fois ces moments qui avaient pris une valeur incontestable dans ma tête depuis que le drame avait englouti ma vie“ (Maw 58).

Eine große Ellipse lässt zwischen der Ankunft in der neuen Welt und dem im Kapitel „La plantation“ geschilderten regulären Leben auf der Plantage sechs Jahre vergehen. Mawy ist als dreizehnjährige mit der Betreuung der auf der Plantage geborenen Babys betraut, sodass deren Mütter weiter auf den Feldern arbeiten können. Die bereits zuvor langsam erlöschenden Erinnerungen sind nunmehr nur noch im Kontext von zu verrichtenden Arbeiten präsent. Jedoch werden sie nicht artikuliert, denn in dieser „communauté qui n'avait que le tragique, le bestial, l'inhumain, le déracinement à partager“ (Maw 67) erscheint Mawy das Sprechen als sinnlos. Dieses erneute Schweigen versymbolisiert das Schweigen der Geschichte, was jedoch durch die Funktion des Romans als eine historiopoetische Erinnerung, die ihren Fokus auf die Intimität und Introversion legt und damit die Dichotomie zwischen Erinnern und Vergessen vorführt, kontrastiert und subvertiert wird.

Die Geburt in ein anderes Leben wird in *Mawy* nicht nur für die Protagonistin vollzogen, sondern auch für „tous ceux que la grande pirogue avait moulus, pillés, salis, déshonorés et recrachés“ (Maw 70). Anstatt ihrer Namen wird nunmehr nur die Bezeichnung „NÈGRE“ (Maw 70) verwendet: „[L]e mot esclave était devenu le nom de notre tribu, nous avons déjà oublié qui nous étions“ (Maw 93). Mawy resigniert vor ihrer Hoffnungslosigkeit: „J'avais compris qu'il fallait se faire à l'idée que personne ne retournerait là-bas, qu'il me fallait certainement oublier ma savane et mes souvenirs, les enfouir eux aussi dans les abîmes de mon être.“ (Maw 99) Sie passt sich an und befolgt damit den Rat des alten Sklaven Vonvon: „Pas de résistance, en toute circonstance, pas de résistance“ (Maw 96) Im letzten Kapitel „L'abdication“ ist die Transformation schließlich endgültig vollzogen. Die anfängliche Nahaufnahme löst sich in eine weitere Perspektive auf, die Mawys Erinnerung in den Hintergrund drängt. Mawy „n'a [] gardé aucun souvenir du lieu où [elle est] née“ (Maw 129), sodass nun endlich auch ihr Inneres zum Schweigen gebracht wurde: „[J]e me suis tue et j'espérais dans mon mutisme une chance, une occasion de vaincre ou de mourir dignement.“ (Maw 126)

In *Mawy* werden die Überfahrt und das dadurch initiierte Leben als Sklave durch eine starke Symbolik von Geburt und Sterben belegt, die mit der Inszenierung des Gegensatzes zwischen Erinnerung und Vergessen einhergeht. Mawy wird auf dem Schiff durch den mütterlichen Akt einer anderen Gefangenen als Sklavin geboren, woraufhin sie ihre Identität

als Mitglied des afrikanischen Stammes der Peuls nach und nach aufgeben muss. Der enge Fokus auf die Gedanken und Erinnerungen sowie die Beobachtungen und sensuellen Wahrnehmungen der Protagonistin in der Erzählung präsentiert dem Leser einen sehr intimen Blick auf einen Teil der kolonialen Geschichte, der in der Historiographie weitestgehend ausgespart bleibt.

Die starke Metaphorisierung der Überfahrt als Geburtsraum einer neuen Gemeinschaft in *Biblique des derniers gestes* und *Mawy* ist als die historiopoetische Antwort auf ein historiographisches Desiderat zu verstehen, das die Überfahrt als bedeutsamen Wendepunkt inszeniert, der mit „visages, horreurs, odeurs, malheurs, douleurs...“ (Maw 29) beginnt und schließlich mit „le témoignage visionnaire d’une mémoire collective qui nous habitait tous, dans toutes les Amériques, et qui, au gré des presciences et des divinations, surgissait en nous, n’importe où, n’importe comment, selon les modalités imprévisibles d’une mémoire obscure.“ (BDG 70) einen Abschluss findet.

4.3.1.3. Vergessen und Verdrängung präkolonialer Identitäten in *Humus* (Kanor) und *Grand Café* (Lémane Coco)

Die für diesen Abschnitt zentrale Thematik von Vergessen und Verdrängung identitätsstiftender Elemente eines Lebens vor der Überfahrt an Bord des Sklavenschiffes wird in *Biblique des derniers gestes* und *Mawy* schon angedeutet, bildet dort aber nicht den Kern des historiopoetischen Verständnisses des transatlantischen Sklavenhandels für die karibischen und amerikanischen Gemeinschaften. Vergessen und Verdrängung erscheinen dort vielmehr als notwendige Zwischenschritte, die ein Verständnis der Überfahrt als Geburt einer neuen Gemeinschaft erst ermöglichen.

Anders verhält es sich in den Romanen *Humus* von Fabienne Kanor und *Grand Café* von Lémy Lémane Coco. Hier wird die Überfahrt als Ende eines präkolonialen Lebens verstanden. Der durch die Überfahrt herbeigeführte identitäre Tod wird äquivalent zum physischen Tod als endgültig betrachtet, sodass ein Leben nach der Überfahrt nicht mehr möglich scheint.¹⁰⁶⁴ So ist hier zunächst die Erzählung von *la mère* aus Fabienne Kanors *Humus* anzuführen, die mit ihrem Namen zunächst das Gegenteil von Tod zu suggerieren scheint,

¹⁰⁶⁴ Diese Symbolik wird nebenbei bemerkt auch schon in der abolitionistischen Literatur des 19. Jahrhunderts aufgerufen, so beispielsweise bei Victor Chauvet in seinem „Poème sur l’abolition de la traite des Noirs“:

„A chaque instant, la mort au fond de cet abyme
Descend silencieuse et marque sa victime.
Ah! Ne les plaignez pas! Dans leur adversité
La mort, c’est l’espérance, et c’est la liberté.
L’on dit même, l’on dit que l’esclave intrépide,
Sans armes, sans secours, par un art homicide,
D’un éternel repos sait s’ouvrir les chemins;
Cette langue, interprète et lien des humains,
De leurs maux épanchés douce consolatrice,
Il en fait l’instrument de son dernier supplice,
Et, d’obscurités douleurs à nos yeux attaqués,
Tombe, en l’engloutissant dans son sein suffoqué.“ (Chauvet zitiert nach Schmidt 2000, S. 450f. (6.2.1)).

steht doch die Mutter für Geburt und verweist damit auf die bereits besprochene Initiationsmetaphorik. Hierfür spricht zudem, dass sie für ihre Erzählung sowohl die individuelle Form des „je“, als auch das kollektive „nous“ verwendet. Im Verlauf ihrer Schilderungen wird deutlich, dass sie nicht nur ein einzelnes Individuum repräsentiert, sondern eine Art kollektives Ich, was die Symbolik der Geburt einer Gemeinschaft zunächst verstärkt:

Ne sais-tu pas que je suis de partout? Je viens des côtes, des grands lacs, des bois, de ces cayes redoutables où les dieux sont moustiques. Je suis née au Dyolof, en Angola, au Loango. Je suis de partout. Partout erre. Ségou, Khasso, Ouidah, Bambarena (H 217).

La mère steht im Dialog mit ihrem Kind, das im Zuge der Verschleppung stirbt. Mit diesem Zwischenfall wird die Assoziation der Überfahrt als Geburt gebrochen und durch das Motiv des Todes ersetzt. *La mère* erzählt ihrem Kind von der Überfahrt und dem Leid, das sie umgibt und richtet sich mit dieser Erzählung zugleich an *l'héritière* und den Leser, der die von *l'héritière* gesammelten und verschriftlichten Geschichten vor Augen hat.

Mehr und mehr dekuviert die Erzählung von *la mère* einen Bezug zum präkolonialen Afrika, was eine Umdeutung ihres Namens forciert. *La mère* wird in vielen Zusammenhängen mit dem afrikanischen Kontinent in Verbindung gebracht und ist zudem homophon zu *la mer*, das Meer. Die Geburtsmetaphorik wird durch eine für die Kolonialzeit und den transatlantischen Sklavenhandel spezifische Symbolik überlagert, sodass *la mère* als Hinweis auf eine kollektive Verbindung zwischen den auf hoher See Verstorbenen und den Nachfahren der Überlebenden der Überfahrt suggeriert, die auf dem gemeinsamen Ursprung in Afrika basiert, der durch die Überquerung des Atlantik jedoch negiert und ersetzt wird. Die in *la mère* zum Ausdruck gebrachte Ambivalenz zwischen Geburt und Tod wird durch den Versuch einer erneuten, aber noch nicht vollzogenen Geburt verstärkt. „Allongé près du cadavre, j'ai tout mon temps pour te remettre au monde. Tu naîtras, sois en sûr“ (H 226). Geburt und Tod existieren an Bord des Sklavenschiffes nebeneinander, wobei der Tod die Überhand gewinnt, indem er allen Leben ein Ende bereitet und nicht zwangsläufig mit einer Wiedergeburt einhergeht.

Diese erste Schlussfolgerung lässt sich an der Geschichte von *la vieille* noch deutlicher ablesen. Sie gehört zu jenen Sklaven, die die Überfahrt überlebt haben: „Nous avons survécu. Malgré les morts, la honte, la faim. Malgré les cales.“ (H 29) Anstatt jedoch ein neues Leben anzunehmen, betrachtet sie die Sklaverei als einen Zwischenschritt auf dem Weg zum Tod. In ihrem Fall jedoch wird die Sehnsucht nach dem Tod, der durch den Verlust ihrer afrikanischen Identität schon seine Schatten vorauswirft, nicht erfüllt. Wie der Name *la vieille* impliziert, ist die Erzählerin und Protagonistin dieser Geschichte sehr alt und musste die Sklaverei über Jahrzehnte hinweg erdulden, ohne ihre Existenz als Leben wahrzunehmen. Sie ist „[l]a dernière des bossales venue jusqu'ici mourir.“ (H 50) Durch die allgegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Antagonismus von physischem Leben und identitärem Tod in der Existenz als Sklavin verkörpert *la vieille* die ewige Präsenz des afrikanischen Exodus im

Bewusstsein der Nachfahren der antillanischen Sklaven. „Les cales, la dunette, la colère. Comment avais-je pu vivre avec tout cela d’horreur en moi. Quelle honte, quelle odeur. Et cette mémoire qui marche quand elle veut!“ (H 51) Ein Leben nach der Überfahrt, mit der Erinnerung an die Überfahrt, ist nicht lebenswert, sondern eine Form der Verdammnis. Angesichts der Sklavereierfahrung wird der Begriff des Lebens umgedeutet und als simple Kontinuität menschlicher Existenz verstanden, die sinnentleert auf beiden Seiten des Atlantiks fortwirkt: „Tout est demeuré. On ne peut pas tuer la vie. Je l’ai compris quand ils ont vidé le bateau.“ (H 30)

Die in *la mère* und *la vieille* vollzogene Uminterpretation der Überfahrt als kollektives Sterben wird durch die anderen Geschichten in Kanors Roman *Humus* verstärkt, indem der Fokus der Erzählungen auf die Erinnerungen an das Leben vor der Entführung und die Erfahrung im Verlies von Gorée vor Antritt der Überfahrt verlagert wird. Der Sprung von Bord des Schiffes, der die Geschichten der 14 Frauen verbindet, fand vor der Ankunft in der neuen Welt statt. Mit anderen Worten: Kanors Frauenchor versymbolisiert das kontinuierliche Aussterben afrikanischer Geschichten(n). Die Überfahrt erscheint als Geschichtsgrab.

In nahezu jeder Erzählung finden sich Sätze und Abschnitte, die Verlust, Vergessen und Leere thematisieren. So resümiert beispielsweise *la volante* in einer Assonanz: „La mer lave la mémoire. La mer boit la terre.“ (H 205) Für *la muette* steht der Neubeginn sinnbildlich für eine Abwesenheit: „Rien dire, ne pas être. Rien qu’une chose dont ils se servent.“ (H 17) Sie verliert angesichts der traumatischen Erfahrung von Verschleppung und Versklavung ihre Stimme, was im übertragenen Sinne für die verlorene Fähigkeit zur mündlichen Weitergabe von Geschichten, Mythen und Alltäglichkeiten steht: „Quand il n’est plus rien resté, j’ai ouvert la bouche. Le vide. Le silence.“ (H 19) Die Sprache ist für sie der einzige Weg, die Welt zu begreifen – „il suffira de dire pour que le monde existe“ (H 23) –, doch als *la muette* hat sie die Fähigkeit, sich durch Sprache eine Welt zu erschaffen, verloren: „Veux parler, mais j’ai perdu mes mots.“ (H 21) Mit dem Verlust der sprachlichen Aneignung der Realität setzt bei ihr ein kontinuierlicher Prozess des Vergessens ein, der mit einer wachsenden Machtlosigkeit und erzwungenen Passivität einhergeht. Die Überquerung des atlantischen Ozeans bezeichnet *la muette* folglich als „le chemin de l’oubli“ (H 20), auf dem nicht nur die Gefangenen selbst vergessen werden, sondern der von den Gefangenen ein Vergessen erzwingt: „Oubliés, oubliés de ce que nous avons été.“ (H 20)

Auch in den Erzählungen der anderen Frauen wird dies aufgegriffen. So erscheint das Meer bei *la vieille* als ein Schwamm, der alles Vergangene in sich aufsaugt und nicht mehr freigibt: „Comme une éponge, la mer avait tout pris, nos larmes, mes sangs, cette eau qui jute pour dire et prendre le plaisir.“ (H 38) Der Verlust von Blut als Sinnbild für den Verlust eines Lebens wird mehrfach wiederholt und resultiert stets in der Reduktion des Individuums auf eine leblose menschliche Hülle: „Bientôt, nous ne serions plus que charognes. Os. Rien.“ (H 37) Mit gleicher Bedeutung doch in anderen Worten formuliert es *l’esclave*. Sie erlebt Gefangennahme und Versklavung gleich zwei Mal, in Afrika durch *la reine* und durch die Europäer:

Nous sommes ses gens, ses choses, son bien. À ses ordres, à son usage exclusif. Nous sommes ce qu'il daigne faire de nous. Bêtes aux champs, esclaves en chambre, corps égorvés, écartelés vif, offerts à tous les sacrifices. (H 59)

Il n'y a plus d'hommes mais des bêtes, qui meuglent, blatèrent, ruminent, s'en vont d'un pas pesant vers la mort. (H 61)

Auffällig ist die Kürze der Schilderungen zum Aufenthalt an Bord des Schiffes bei fast allen 14 Frauen. Sie steht in einem deutlichen Missverhältnis zur Dauer der transatlantischen Überfahrt. Es ist beinahe so, als würden die Frauen bewusst vergessen oder verdrängen, um der Erinnerung an ihr Leben vor der Versklavung mehr Raum zu geben. Dies lässt sich am Beispiel von *la vieille* und *l'amazone* besonders deutlich illustrieren.

Im Gefängnis von Gorée nutzt *la vieille* die Geschichten von ihrem Heimatdorf, um eine junge und verzweifelte Sklavin zu trösten. Sie berichtet ausführlich vom Leben in ihrem Heimatdorf, von ihrer Familie und ihren Aufgaben als Mutter von fünf Kindern (H 29ff.). Nicht nur in Hinblick auf die Länge dieser Retrospektive, sondern auch was den einfühlsamen Stil anbelangt, ergibt sich hier eine von den traumatischen Ereignissen unbeeindruckte Darstellung afrikanischer Vergangenheiten, die intradiegetisch von der aktuellen Situation der Sklavinnen im Verlies ablenken soll, und auf metanarrativer Ebene in der gleichen Weise wirkt. Ohne die unterbrechenden Pro- und Analepsen wäre der Leser hier zur Immersion in eine präkoloniale Zeit geneigt. In einem zweiten Teil der Erzählung berichtet *la vieille* ausführlich von ihrem Leben auf der Plantage (H 38ff.) bis hin zur Zeit der Sklavenaufstände und der Abolition im ausgehenden 18. Jahrhundert (H 46ff.). Das verbindende Glied, die Überfahrt, erfährt keine Erwähnung, wird vergessen und verdrängt, wodurch das neue Leben als eine Kontinuität des alten erscheint. Die Passivität der Alten wird erst am Ende ihres Lebens dekuviert: „On m'appelle séquelle. Je suis celle qui reste, l'œil qui a vu les autres partir.“ (H 53)

In der Erzählung von *l'amazone* verhindert der Widerstands- und Verdrängungstopos eine detaillierte Auseinandersetzung mit der neuen Lebenssituation. Für die Erzählerin und Protagonistin ist die Gefangennahme nur vorübergehend. In narrativer Vorbereitung auf den von ihr initiierten Sprung von Bord, erzählt *l'amazone* von ihrer Ausbildung zur Kriegerin sowie dem Leben am Hof des Königs, dem sie diente (H 79ff.). Die Gefangennahme durch die Eroberer erlebt sie als große Schande – „Que vaut cette guerre où qui perd est condamné à survivre?“ (H 87) – und will ihrem Beschluss treu bleiben: „Aucun roi ici-bas ne saurait abuser de moi.“ (H 85) Entsprechend viel Raum nimmt anschließend die Beschreibung ihrer Flucht ein. Ohne das Leben auf der Plantage kennenzulernen, flieht *l'amazone* gleich nach der Ankunft auf der Plantage: „Sitôt dedans, je me suis enfuie, ai traversé les brousses, pris le chemin des mornes là où mort jamais ne pénètre. [...] Je demeurai seule quelque temps avant de rencontrer l'étranger.“ (H 90f.) Sie wird Mitglied einer Gruppe von flüchtigen Sklaven, die ganz in ihrem Sinne den gewaltsamen Widerstand gegen das koloniale System ausüben. Schließlich versucht sie über das Meer zurück in ihre Heimat Afrika zu fliehen, wobei sie den Tod findet. Nichtsdestoweniger erreicht sie ihr Ziel, denn ihre Seele kehrt trotz

allem zurück: „Le léopard m’a reconnue. De sa gueule caresse mon corps, me lave de tous les péchés des hommes. Joie! C’est moi, sa fille. Je suis rentrée à la maison.“ (H 94)

Wie in diesen Beispielen wird auch in vielen anderen Geschichten der Tod antizipiert. So erkannte *la petite* das Meer als „la fosse, ce grand trou où nous irons tous pourrir un jour.“ (H 156) Im Gegensatz zu den Erzählungen von *la vieille* und *l’amazone* wird nicht das Leben vor dem Überfall erinnert, sondern das Leben nach der Überfahrt imaginiert. Ausgehend von Geschichten und Aussagen von *la blanche* zu dem Ort, an den die Sklavinnen transportiert werden – „une terre féérique où le soleil est bon [...]. Une terre où les gens vont sans fers, qui, agrafée à la mer, ne connaît ni la faim ni le sec.“ (H 157) –, stellt sich *la petite* eine idyllische Welt vor: „Un champs d’or vert où dansent et chantent les hommes.“ (H 157f.) Im Traum sieht sie jedoch, was auf die Gefangenen zukommt, und stellt die paradiesische Vision von *la blanche* in Frage: „Se peut-il que La Grande¹⁰⁶⁵ n’ait pas dit vrai? Que ce qu’il adviendra de nous après, personne n’ose le dire. Comment imaginer une île où les nègres suent comme des bêtes? Où les nègres, c’est nous.“ (H 159) Durch die Begegnung mit *l’amazone* wird *la petite* zurück in die gegenwärtige Realität geholt und misstraut *la blanche* zunehmend. Die Kleine beschließt, mit den anderen Frauen in den Tod zu springen, denn für sie steht fest: „[I]l n’y a pas de vie sans mort.“ (H 161)

Auch *la reine* hat eine Vorahnung: „Dans ces bois aux verts verticales, il semble que quelque grave événement se prépare, la fin d’un temps, le commencement d’une ère, une révolution que seule la nature pressent.“ (H 169, Herv. d. Vf.) Im Gefängnis von Gorée träumt sie von ihrem Tod und ihrem Begräbnis: „Déposée sur un lit de plumes, c’est en paix que je pars.“ (H 184) Indem sie ihren Tod im Sinne ihrer sozialen Position als Königin imaginiert, wird der symbolische Tod durch Versklavung für sie erträglich, doch erst mit dem Sprung und ihrem physischen Tod entkommt sie ihrer absurden Situation als gleichzeitige Königin und Sklavin.

In der Zusammenschau der 14 Erzählungen ergibt sich für Fabienne Kanors Roman *Humus* eine apokalyptische Symbolik. Im Bewusstsein des Lesers dominieren die pejorativen Schilderungen von Versklavung, Überfahrt und Freitod. Dadurch erscheint das Sklavenschiff nicht mehr als Wiege einer neuen Gemeinschaft, sondern lediglich als chronotopisches Bindeglied zwischen einem alten und einem neuen Leben, wobei letzteres als lebloses Dasein dargestellt wird. Das bei Patrick Chamoiseau und Marie-Louise Danchet evozierte Bild der kollektiven Geburt wird bei Kanor durch die Symbolik eines kollektiven Todes ersetzt.

In Lémy Lémane *Cocos Grand Café* wird ebenfalls dem Aussterben des afrikanischen Kontinents ein höherer symbolischer Wert beigemessen als dem Entstehen einer neuen Gemeinschaft. Der Protagonist Adnan repräsentiert zwar einen Neuanfang, doch wird dieser nicht direkt mit der Versklavung und der daraus resultierenden Akkulturation und schließlich

¹⁰⁶⁵ In ihrer Erzählung hat *la petite la blanche* in „La Grande“ umbenannt, da sie der Ansicht ist, dass sie den pejorativen Beinamen nicht verdiene (H 156).

Transkulturation assoziiert. Im Gegenteil: Die Geschichte vom sterbenden Dorf in seiner afrikanischen Heimat nimmt wesentlich mehr Raum ein. Sie beginnt mit dem Überfall:

Dépourvus de toute émotion, les razzieurs envahirent le village, défonçant les cases. A la lueur rouge de leurs flambeaux, des faces hagardes surgirent de l'obscurité. Des yeux apeurés emplis de sommeil roulaient dans la pénombre. Les victimes, aussi passives que des zombis, furent bousculées, jetées à terre. Hommes, femmes, enfants, vieillards, tout le village fut rassemblé sous le baobab. (GC 36)

Mit der Verschleppung der jungen und arbeitsfähigen Bewohner sind die zurückgebliebenen Alten und Kinder auf sich selbst gestellt – „Leur village meurtri était désert, nu, silencieux dans sa vaine espérance.“ (GC 46) –, doch sie haben keine Chance zu überleben. Der im Detail beschriebene Tod eines zurückgelassenen Babys steht symbolisch für das Sterben eines Kontinents (GC 83), denn mit dem Verschwinden der jüngsten Generation wird ein Weiterleben der afrikanischen Gemeinschaft unmöglich. Mit dem Tod der Alten (GC 84ff.) verschwinden die Mythen und Traditionen dieser Gemeinschaften. Und auch die Verschleppten werden mit der Überfahrt ihrer Identität beraubt: „Ils seraient nombreux à être raziés, dépouillés de leurs vertus familiales, de leurs principes spirituels et de leurs préjugés pratiques. Ils seraient vendus, violés et souillés.“ (GC 41)

Das Sklavenschiff stellt sich bei Lémane Coco als Schlund dar und greift damit eine Symbolik auf, die bereits bei Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau zu finden ist. Sie verstehen den atlantischen Ozean als Abgrund, in den die afrikanischen Gefangenen hineingezwungen werden, um dort einen symbolischen Tod zu sterben und als leeres und folglich beschreibbares Mitglied eines noch heterogenen Kollektivs wiedergeboren zu werden: „Quand on a eu cette espèce de mort et de renaissance à la sortie du bateau, on est dans une situation où toutes les certitudes traditionnelles, toutes les explications du monde sont effondrées, elles ne fonctionnent plus.“¹⁰⁶⁶

In *Grand Café* fehlt jedoch die Assoziation der Überfahrt mit einer Wiedergeburt, sodass sich die Reise über den atlantischen Ozean als Beginn eines langwierigen Todes darstellt: „Ils perdaient leurs nom, leur identité, leur vie à travailler jusqu'à la mort pour une poignée de colons.“ (GC 130f.) Die apokalyptische Motivik dominiert und wird selbst durch die Entwicklung des Protagonisten Adnan zum Rächer der Verschleppten nicht durchbrochen. Im Gegenteil: Bei seiner Rückkehr in sein Heimatdorf muss Adnan feststellen, dass es nicht mehr existiert, genauso wenig wie die Nachbardörfer:

¹⁰⁶⁶ Chamoiseau in Perret 2001, S. 46 (6.2.6.).

Quatre années plus tôt, avec une poignée de ses hommes et le maître de bord, il était retourné dans son village. Il voulait savoir quel avait été le sort de Bahiya et de Salama. Ils avaient patrouillé en vain dans tous les villages environnants. Il s'était senti poussé vers des lieux connus, des villages qui avaient marqué son passé. Ses pas semblaient se mouvoir par eux-mêmes, ses souvenirs défilaient, comme autant de témoins des jours heureux. Mais au fil de ses recherches, le poids des ressentiments et de la colère glissait dans son cœur. Une rage inexprimable ruisselait dans ses veines, la tête lui tournait, son corps tout entier devenait lourd d'une responsabilité dont il voulait s'alléger. (GC 193)

So verliert auch Adnan trotz seines selbstbestimmten Lebens seine Geschichte und seine Heimat, ohne es verhindern zu können. Sein Bemühen, als Rächer der Schwarzen den Lauf der Geschichte zu verändern wirkt angesichts der dominierenden Todessymbolik fast schon skurril, besonders vor dem Hintergrund seiner späteren Gemeinschaftsgründung in Form einer Plantage, die keine Sklaven zur Arbeit zwingt, sondern flüchtige Sklaven rettet und entgeltlich beschäftigt. Die Konstruiertheit offenbart sich angesichts der Unumkehrbarkeit der Ereignisse, da auch die von Adnan befreiten *marrons* nicht in das Afrika vor der Invasion der Europäer zurückkehren können, und wirft den Leser auf den initialen und definitiven Verlust einer präkolonialen Identität zurück.

4.3.1.4. Resurrektion kolonialer Hierarchien in *Bonjour foulard, Bonjour madras* (Gargar)

Die in den vorherigen Abschnitten präsentierten historiopoetischen Interpretationen der Überfahrt im Sklavenschiff werden mit Michelle Gargars *Bonjour foulard, Bonjour madras* durch eine weitere *vision prophétique du passé* ergänzt. Die Erfahrungen von Tod und Geburt werden in diesem Roman gleichermaßen aufgerufen und legen zunächst eine Interpretation der Überfahrt als Wiedergeburt nahe. Durch die Gegenüberstellung von historischer und moderner Sklaverei jedoch wird dieses Verständnis der Überfahrt dahingehend revidiert, als die Wiedergeburt vielmehr als Wiederauftauchen einer überwunden geglaubten Vergangenheit versymbolisiert wird.

So wiederholt sich in *Bonjour foulard, Bonjour madras* zunächst das für *Humus* und *Grand Café* bereits beschriebene Aussterben des afrikanischen Kontinents. Der Leser verfolgt die Schilderungen zum Überfall auf das Dorf der Protagonistin Mnouma und der Verschleppung seiner Bewohner durch die „singes roses“ mit ihren „baton[s] de fer“ (BFBM 25f.): „Ils étaient, disait-on, porteurs de mort. Ils arrivaient et, après leur départ, leurs empreintes étaient synonymes de désolation.“ (BFBM 25) Im Unterschied zu *Grand Café* liest man in *Bonjour foulard, Bonjour madras* eine deutlich enteuropäisierte Sichtweise auf dieses Ereignis. Die kindliche Naivität der Protagonistin Mnouma einerseits und die Antizipation des absoluten Fremden kommen deutlich zum Ausdruck und veranschaulichen anders als die bisher besprochenen Romane, wie die Europäer auf die Bewohner Afrikas gewirkt haben müssen und welchen Einschnitt der transatlantische Sklavenhandel für sie bedeutete.

Les êtres sans couleur propageaient, aux alentours, une sonorité régulée, civilisée. Monstrueuse. Leurs voix traversaient la mince tranquillité buissonneuse des arbres élancés aux feuilles étonnées, primitives, inconscientes. Leurs fouets agiles déplaçaient des filaments d'air brûlant au trajet gracile. Leurs fusils alignaient des vibrations rectilignes, des oreilles, jusqu'au long de l'échine. (BFBM 65f.)

Was nach dem Überfall bleibt, ist ein „Village désert. Âme déserte. Vie déserte.“ (BFBM 11) Die im Dorf von den Eroberern zurückgelassenen Alten sterben, darunter auch der Verlobte Mnoumas, N'Gambo, der seinen Tod als exemplarisch für das Ende aller afrikanischen Kulturen erkennt:

L'agonie de la source sèche emportait l'âme de ce sage, naguère si alerte! [...] Seuls, les yeux jaunes de son futur mari, écarquillés sur un indescriptible décor d'épouvante, semblaient vouloir lui souhaiter le volume de courage dont elle aurait besoin pour les siècles à venir. (BFBM 39)

Die Verschleppten werden in Richtung Westen getrieben, wo sie alsbald auf die Stadt Gorée treffen, die schon in Fabienne Kanors Roman *Humus* sinnbildlich für die Entmenschlichung Afrikas stand: „Le village, inconnu d'Afrique, vers lequel on la traînait aujourd'hui, corde au cou, indigne, sale, malodorante, apeurée et tremblante, ressemblait à une clairière des mort.“ (BFBM 55) Angesichts der Funktion dieser Stadt setzt bei vielen Verschleppten bereits das Vergessen bzw. Verdrängen ein: „Et les villageois bâtissaient, modelaient, construisaient Gorée. *Avant de l'oublier. Pour toujours.*“ (BFBM 56, Herv. d. Vf.)

Mnouma beobachtet ihre Mitgefangenen und wird sich des Ausmaßes des erzwungenen Vergessens bewusst: „Jamais, Mnouma n'a pu oublier les yeux de ces ombres qui partaient. Sans leurs bagages, sans leur vie, sans leur âme, sans leurs qualités, sans leurs défauts, sans leurs crimes.“ (BFBM 64) Das Meer und die Überfahrt tritt an diese nunmehr leere Stelle in der Erinnerung an ein früheres Leben und begründet damit eine kollektive Erinnerung, die nicht mehr in Afrika verankert ist:

L'élément qui s'accrocha définitivement à sa mémoire d'outre-monde, ce qu'elle aperçut tout de suite, fut l'eau. [...] L'eau de son premier baptême. L'eau du baptême de son avenir. De l'immersion irrévocable de son passé. De la fin de la colonne légale à travers la brousse. Du début de l'asphyxie. De la noyade de son peuple. (BFBM 55)

In ihrer Reflexion klingt der von Édouard Glissant und den Autoren der *Créolité* mehrfach evozierte radikale Bruch zwischen dem alten und dem neuen Leben an: „Cette eau bleue hurlait [...] *comme une source de misère, de démence, de nouvelle et étrange déculture. Comme une rature, sur la surface blanche de l'humanité. Un déni.*“ (BFBM 70, Herv. d. Vf.)

Trotz der apokalyptischen Stimmung, die den Gedanken und Beobachtungen der Protagonistin innewohnt, wird sich der Leser schnell einer deutlich positiveren Symbolik gewahr. Die wiederholte Verwendung der Wörter „enfantement“, „enfant“, „naissance“, „naître“ und „accouchement“ verweisen auf das Motiv der Geburt. Schon während des Überfalls zeigen die Visionen Mnoumas die Geburt einer neuen Gemeinschaft an:

C'est à ce moment-là que, toute seule, elle entendit les premiers cris de l'enfantement du peuple infortuné qui allait naître pour les siècles des siècles, dans la douleur, de l'autre côté du royaume salé de l'eau bleue. (BFBM 9)

Die hier noch aufgerufene Verzweiflung und schmerzhaftes Erfahrung wird im Verlauf des Romans ins Positive verkehrt, indem Mnouma sich des einsetzenden und in Zukunft weiter voranschreitenden Kreolisierungsprozesses bewusst wird. Die Entstehung der kreolischen Sprache wird ebenso mit der Geburtssymbolik belegt wie die Herausbildung neuer kultureller Ausdrucksformen:

Rythmée par la respiration haletante des lanières de chanvre sifflottantes, une nouvelle langue naissait, intercontinentale, handicapée, terrorisée, moqueuse, refoulée, méprisée, musicale, illettrée mais, non émancipée, non écrite. Une mosaïque de madras. Une biguine. Un foulard. Criollo. Un créole. Une langue imprimée dans l'absence de dictionnaire de patois apatrides et orphelins. (BFBM 59f.)

Die ersten Vergewaltigungen an Bord des Sklavenschiffes erkennt Mnouma als „Épisode natal du Nouveau Monde.“ (BFBM 76) Die von Édouard Glissant etablierte Metaphorik, die das Sklavenschiff als Gebärmutter der neuen Welt interpretiert, wird hier wiederholt:

C'était le grand moment de l'Histoire, celui du Grand Départ. De l'Exil civilisateur. De la transfusion ultra-sanguine. [...] Le bateau négrier, le placenta du Nouveau-Monde. (BFBM 71)

Cette énorme pirogue, ce grand bateau à la voilure imposante, était la nursery de l'amnésie. (BFBM 80)

Die buchstäbliche Geburt einer neuen Gemeinschaft wird in *Bonjour foulard, Bonjour madras* jedoch nicht nur symbolisch verarbeitet. Mnouma selbst bringt das Kind ihres Maître zur Welt: „Ce jour-là, elle combla l'amant, le colon et le maître en mettant au monde une fille, première étape de sa lignée future“ (BFBM 152). Wie das neue Leben erscheint ihr ihre Tochter fremd und deplatziert: „Le bébé ressemblait à ce nouveau monde naissant, c'est-à-dire à personne. [...] Elle ressemblait aux ersatz du Nouveau Monde, aux points d'interrogation qui rythmeront la lente déambulation des marrons de l'Histoire du monde.“ (BFBM 153) Damit wird die Protagonistin Mnouma emblematisch zur Mutter einer neuen Gemeinschaft erhoben und repräsentiert sowohl eine individuelle als auch eine kollektive Geschichte.

Die Metamorphose setzt sich in der zweiten Protagonistin des Romans, Tinelly, fort. Sie ist eine Nachfahrin Mnoumas und erlebt trotz der großen zeitlichen Distanz die gleiche Entwurzelung und Akkulturation wie ihre Urahnin. Sie bringt ebenfalls ein Kind zur Welt, das durch Vergewaltigung gezeugt wurde, und schafft es folglich nicht, sich aus der Rolle der „armée de vaincus“ (BFBM 164) zu lösen. Damit suggeriert *Bonjour foulard, Bonjour madras* einen endlosen Reinkarnationsprozess, der bis in die Gegenwart hinein nicht unterbrochen wurde. Die Parallelität der Schicksale Mnoumas und Tinellys lassen die Überfahrt im Sklavenschiff sowohl als Ende als auch als Anfang erscheinen, jedoch nicht im Sinne einer progressiven Entwicklung, sondern vielmehr im Sinne eines Kreislaufs, der sich stets wiederholt. Beide Protagonistinnen nehmen sich am Ende das Leben, um ihren Nachfahren ein selbst-

bestimmtes Leben zu ermöglichen, doch ob ihnen diese Emanzipation gelingt, bleibt offen. Vielmehr ist der Leser angesichts der Wiederholung der Geschichte darauf gefasst, dass seine Gegenwart lediglich eine transgressive Zwischenstufe ewiger Resurrektion kolonialer Hierarchien darstellt, die im Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt kein Ende finden wird.

4.3.1.5. Zusammenfassung

Das Sklavenschiff ist einer der wichtigsten *lieux communs* in der Literatur der französischsprachigen Karibikdepartements. Die zahlreichen Beispiele zeigen, dass die augenscheinlich dominierende Geburtssymbolik an vielen Stellen revidiert oder ersetzt wird, sodass das Sklavenschiff nicht per se als Ort der Begründung einer neuen Gemeinschaft zu verstehen ist. Die gleichzeitige Evokation von Trennung und Verlust, Tod und Vergessen sowie Vergewaltigung und Mutterschaft führt vor Augen, dass das Sklavenschiff bzw. der transatlantische Sklavenhandel mangels historiographischer Beschreibbarkeit eine Fülle an historiopoetischen Interpretationen zulässt, die sich an gegenwärtigen Dispositiven¹⁰⁶⁷ orientieren.

Obwohl in der Metapher des Sklavenschiffes eine Verdichtung der Symboliken von Sklaverei und Kolonialismus zu beobachten ist, so wird sich der Leser in Anbetracht von Romanen wie *Bonjour foulard*, *Bonjour madras* und *Biblique des derniers gestes* der Tatsache bewusst, dass diese nicht auf die historische Zeit des europäischen Kolonialismus und auch nicht auf den Raum der Karibik und Amerikas beschränkt bleibt. Auch die Figur des Sklaven wird durch moderne Derivate oder auch oppositionelle Figuren ergänzt, was die Unabgeschlossenheit dieses *lieu commun* verdeutlicht und seine potentiell unendliche Verbundenheit mit anderen Räumen und Zeiten anzeigt. Durch die so generierte Anschlussfähigkeit dieses historischen Motivs an gegenwärtige Realitäten wird die Fähigkeit historiopoetischen Schreibens unterstrichen, historiographische Lücken soweit befüllen zu können, dass ein Hineinwirken der *non-histoire* in die Wahrnehmung der Gegenwart auf emotionaler und identitärer Ebene gewährleistet ist.

4.3.2. Der Urwald als Ort physischer und mentaler Freiheitsbehauptung

Im Gegensatz zum Sklavenschiff erscheint der karibische Urwald in der Literatur der französischen Karibikdepartements als Ort der Freiheit und Unabhängigkeit vom kolonialen System: „Elle échappe à la juridiction du maître, distincte du terrain défriché et ordonné de

¹⁰⁶⁷ Der Begriff der Dispositive wird hier im Sinne von Michel Foucault verwendet, der sie als „un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, de lois, des mesures administrative, des énoncé scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques“ bezeichnet (Foucault 1977, S. 299 (6.2.2.)). Aufgrund ihrer Heterogenität haben die Dispositive eine große Reichweite und wirken dadurch oftmals als „une sorte [...] de formation, qui à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence“ (ibid.).

la plantation de par la densité chaotique de sa végétation.“¹⁰⁶⁸ Der Urwald stellt jenen Bereich der kolonialen Geographie dar, der dem Maître nicht zugänglich ist, weder in physischer noch in spiritueller Hinsicht.¹⁰⁶⁹ Damit rückt er trotz seiner geologischen wie dendrologischen Spezifika in die Nähe des von Andrée Corvol in ihrem Beitrag zu Pierre Noras *Lieux de mémoire* ausführlich besprochenen europäischen Waldes: „La forêt, parce qu’elle échappe aux normes du temps, semble terre de liberté.“¹⁰⁷⁰ In vielerlei Hinsicht erscheint ihr zufolge der Wald als „le dernier des territoires sauvages“,¹⁰⁷¹ der den Einzelnen auf sich selbst zurückwirft: „La forêt devient ainsi source d’enseignement: la connaissance de soi, des autres, de l’univers.“¹⁰⁷²

Diese thaumaturgische Macht, die dem Wald nicht nur in Märchen und Fabeln zugesprochen wird, begründet Corvol mit dessen Außer- oder Überzeitlichkeit, die sowohl Individuen als auch Gemeinschaften zur Erinnerung außerhalb naturwissenschaftlicher Kategorien auffordere. Sie sind dafür verantwortlich, dass der Wald in vielerlei Kontexten als Ort des Mystischen und Magischen anerkannt und seine transformative Wirkung zugelassen wird:

Sur la route merveilleuse, l’initié progresse, traversant des espaces où le temps devient insaisissable pour l’horloge des hommes. Il oublie la réalité des heures qui glissent pourtant. Il parcourt des lieues et des lieux sans croiser une âme qui vive. Ne pas être distrait. Ne pas être pressé. La quête de soi exige que l’individu ne ménage pas son temps et maîtrise le caractère fugitif de la pensée.¹⁰⁷³

Grundlage des Verwandlungsprozesses ist Andrée Corvol zufolge zunächst die vollständige Immersion des Individuums in den wäldlichen Raum und der damit einhergehende Entzug aus sozialen Konventionen.¹⁰⁷⁴ Dies nämlich versetzt den Protagonisten in die Lage, mit dem Wald und seinen Bewohnern in einen Dialog zu treten und so Zugang zum mythischen Wissen des Waldes zu erhalten.¹⁰⁷⁵

Die von Corvol bestimmten Funktionen des Waldes lassen sich laut Lorna Milne auch für den karibischen Urwald beschreiben:

¹⁰⁶⁸ Milne 2006, S. 152 (6.2.6.).

¹⁰⁶⁹ In diesem Kontext weist Rochmann auf die wiederholte Assoziation des karibischen Urwaldes mit dem biblischen Paradies hin: „La forêt où s’évade le marron a, avec le paradis terrestre, d’évidentes similarités: splendeurs d’un cadre abandonné au naturel, serpents trompeurs, lieu où se découvre la faute de qui a désobéi à la Loi.“ (Rochmann 2000, S. 387 (6.2.6.))

¹⁰⁷⁰ Corvol 1992, S. 674 (6.2.2.).

¹⁰⁷¹ Ebd., S. 673.

¹⁰⁷² Ebd., S. 677.

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Vgl. ebd., S. 679ff.

¹⁰⁷⁵ Vgl. ebd., S. 683ff.

Il est donc manifeste que la forêt ‚marroniste‘ est d’abord [...] l’espace du refus de l’esclavage [...]; mais c’est aussi l’espace des transformations, des découvertes de soi, de l’affirmation d’une identité fortement liée à l’histoire comme à l’espace même de la Martinique et alimentée par des racines multiples et des relations toujours changeantes.¹⁰⁷⁶

In Anlehnung an Andrée Corvol’s Charakterisierung des europäischen Waldes beschreibt Lorna Milne den Urwald im Werk Patrick Chamoiseaus also als Ort des Fantastischen und der *merveille* einerseits, und als Ort der Grenzüberschreitung und Transformation andererseits:

Même si les bois, chez Chamoiseau, sont présentés – et parfois fort poétiquement – dans toute leur majesté et leur beauté, il est manifeste qu’ils ont toujours et surtout la fonction d’être étoffer, voire d’éclairer, l’expérience humaine qui s’y déroule.¹⁰⁷⁷

Den Kern ihrer Analyse bildet die Erzählung *L’Esclave vieil homme et le molosse*, die einen symbolträchtigen, mystifizierten Urwald in Szene setzt, der dem Autor Patrick Chamoiseau sowohl als Dekor für eine ganze Reihe an folkloristischen Elementen der kreolischen *conteur*-Kultur diene,¹⁰⁷⁸ als auch Initiator und Begleiter der transformativen Selbstsuche des Protagonisten sei. Der Analyse von Lorna Milne lassen sich hier die Ergebnisse der Studie von Bastienne Schulz hinzufügen. Für sie „symbolisiert der Wald in seiner Diversität und Undurchdringlichkeit Opazität und unendliche Vermehrung“,¹⁰⁷⁹ was als Hinweis auf die Unerreichbarkeit einer dunklen Vergangenheit gelesen werden müsse. Zudem, so erklärt Schulz weiter, „[lebe] der Wald von rhizomatischen Strukturen“,¹⁰⁸⁰ die die Vernetzung und Vervielfachung eben jener undurchdringlichen Vergangenheit anzeigen und sie mit den von Édouard Glissant ebenfalls als rhizomatisch definierten karibischen Identitäten gleichsetzen. Diese Assoziation von Urwald und Identitätsbildung beinhaltet folglich, auf symbolischer Ebene, das Transformationspotential, das Andrée Corvol dem Wald zuschreibt.

Die Funktionen des Urwaldes sind in der historiopoetischen Produktion der französischen Karibikdepartements eng mit der Evolution des flüchtigen Sklaven verknüpft: „[L]es mornes boisés sont devenus porteurs d’un symbolisme ‚marroniste‘ très particulier.“¹⁰⁸¹ Diese Assoziation geht zurück auf den Beginn der Sklaverei, da mit der Etablierung des Plantagenwirtschaftssystems die Zivilisierung und Urbanisierung der Küstenregionen der Karibikinseln einherging, die im starken Kontrast zu Unberührtheit der bewaldeten Berge und Vulkane steht.

So stellt bereits Victor Schœlcher in seiner Streitschrift *Des colonies françaises: Abolition immédiate de l’esclavage* fest: „La configuration montagneuse des îles, et les forêts encore inexplorées dont leurs pics sont couverts, offrent aux fugitifs des retraites impéné-

¹⁰⁷⁶ Vgl. Milne 2006, S. 156f. (6.2.6.).

¹⁰⁷⁷ Ebd., S. 145.

¹⁰⁷⁸ Vgl. ebd., S. 149.

¹⁰⁷⁹ Schulz 2014, S. 251 (6.2.6.).

¹⁰⁸⁰ Ebd.

¹⁰⁸¹ Milne 2006, S. 146 (6.2.6.).

trables.“¹⁰⁸² Die geographischen Bedingungen der Karibikinseln stellen für ihn die Grundlage für die parallel zur Kolonialisierung verlaufende Etablierung einer ‚marronistischen‘ Gegenkultur dar:

Il y eut de marrons dès qu’il y eut des esclaves [...]. Tous les inconvénients, tous les vices, tous les crimes de l’esclavage, sont co-existants avec sa création; on les voit naître avec lui et se perpétuer à travers les atrocités légales et illégales que commettent les maîtres pour les prévenir.¹⁰⁸³

Wie Marie-Christine Rochmann in ihrer Studie nachweist, prägt dieser Antagonismus nicht nur die Historiographie seit dem 17. Jahrhundert, sondern setzt sich überdies in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts fort.¹⁰⁸⁴ Sie schreibt dem Wald und insbesondere dem *marron* eine mythische Funktion zu, die sogar als Ersatz für einen Gründungsmythos fungieren könne.¹⁰⁸⁵ Diese Schlussfolgerung entnimmt sie in weiten Teilen den Interpretationen Édouard Glissants zur Figur des *marron*, der in ihm den „seul vrai héros populaire des Antilles“ sieht.¹⁰⁸⁶ In dieser mystifizierten Figur komme Glissant zufolge der Wunsch nach einem Helden und einer kontinuierlichen Gründungsgeschichte in Opposition zur kolonialen Historiographie zum Ausdruck: „Il y a là un exemple incontestable d’opposition systématique, de refus total.“¹⁰⁸⁷ In gleicher Weise charakterisiert Daniel Maximin den *marron* als „mythe de la rébellion absolue“ und erklärt weiter: „Le Marron n’accepte pas le monde et cherche à le fuir absolument pour récréer ailleurs un monde de liberté nouvelle et purifiée“.¹⁰⁸⁸

Genauso wie die Plantage und die Stadt mit der europäischen Kolonialmacht in Verbindung gebracht werden, ist der Wald als zeitloser Ort der Freiheit unauflöslich mit dem symbolischen Gehalt des flüchtigen Sklaven als emanzipiertes Individuum verbunden.¹⁰⁸⁹ Als heroischer Gegenpart zum Sklaven der Plantage erobert sich der *marron* einen unzivilisierten Lebensraum und beweist damit seine Stärke: „La forêt du marronnage fut ainsi le premier obstacle que l’esclave en fuite opposait à la *transparence* du colon. Il n’y a pas de chemin évident, pas de *ligne*, dans ce touffu.“¹⁰⁹⁰ Damit verbinden sich mit dem Wald und dem *marron* zwei Symbole, die in ihrer emblematischen Undurchsichtigkeit zum Antagonisten des kolonialen Systems avancieren: „[L]a géographie [...] [a] fait alliance avec l’esclave et lui [a] permis de lutter, de trouver des armes, de rêver, d’imaginer la possibilité

¹⁰⁸² Schœlcher 1842, S. 103 (6.2.1.).

¹⁰⁸³ Ebd., S. 102.

¹⁰⁸⁴ Alexandra Jermann spricht sogar von einer „omniprésence [ce] [du marron] dans la majorité des romans antillais“ (vgl. Jermann 1994, S. 105 (6.2.6.)).

¹⁰⁸⁵ Vgl. Rochmann 2000, S. 383ff. (6.2.6.).

¹⁰⁸⁶ Glissant [1981] 1997, S. 180 (6.1.2.). Glissant widerspricht damit in Teilen der Klassifizierung Victor Schœlchers, die in Kapitel 4.2.4.2. bereits beschreiben wurde.

¹⁰⁸⁷ Glissant [1981] 1997, S. 180 (6.1.2.).

¹⁰⁸⁸ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 133 (6.2.6.).

¹⁰⁸⁹ Zur historiographischen Aufarbeitung des *marronnage* vgl. u.a. Du Tertre 1667/71, Tanc 1832, Schœlcher 1842, Debbash 1961/62, Fouchard 1972, Price 1973, Debien 1974 und Fallope 1992 (alle 6.2.1.). Detaillierte literaturwissenschaftliche Arbeiten stammen von Burton 1997 und Rochmann 2000 (beide 6.2.6.).

¹⁰⁹⁰ Glissant [1981] 1997, S. 260 (6.1.2.).

de liberté, d'égalité, et d'enracinement ici et maintenant."¹⁰⁹¹ In der literarischen Repräsentation werden Ort, Zeit und Protagonist oft derart überlagert, dass sie als Einheit angesehen werden müssen, deren Komponenten nicht mehr unabhängig voneinander betrachtet werden können. Damit erscheint diese Raum-Zeit-Figuren-Verdichtung als Produkt der *créolisation* im Sinne Édouard Glissants und avanciert zu einem prominenten *lieu commun* des kollektiven Gedächtnisses.

4.3.2.1. Imitierte Zivilisierung des natürlichen Raumes in *Coralie X* (Panor) und *La Montagne d'ébène* (Brival)

Mittels der Darstellung des Urwaldes als Ort des *marronnage* rücken die Romane *Coralie X* von Pierre-Yves Panor und *La Montagne d'ébène* von Roland Brival die selbstbestimmte Gemeinschaftsgründung in den Bergen als Alternative zur fremdbestimmten Plantage in den Fokus und rekurrieren damit vor allem auf die historiographische Auseinandersetzung mit diesem Phänomen im Zuge der Aufklärung und späteren Abschaffung der Sklaverei.

Insbesondere *Coralie X* erscheint als Lobgesang auf die Gründung der Siedlung Morne Gommier¹⁰⁹² durch die Sklavin Coralie, „notre glorieuse ancêtre [...] la fondatrice de notre village“ (CX 107). Die Verwendung des Pronomens „notre“ verweist schon auf die enge Verbindung zwischen Erzähler und Protagonistin, die schließlich als eine familiäre Verwandtschaft dekuviert wird: Wie beinahe die Hälfte der Bewohner des Morne Gommier (CX 110) stammt auch der Erzähler, der sich selbst mit dem Autor gleichsetzt, direkt von ihr ab:

La citoyenne Coralie âgée d'environ 49 ans, domiciliée dans la commune du Marin et inscrite précédemment au registre matricule des esclaves sous le n° 142, s'est présentée devant nous le 25 juin 1848 et a reçu le nom de PANORE. (CX 150)

Damit wird er zum legitimen Erben der *marronnage*-Kultur, die durch die Protagonistin Coralie und ihre Flucht versymbolisiert wird.

Im Sinne dieser Erbschaft steht in *Coralie X* nicht der Akt des Ausbruchs aus dem kolonialen Gesellschaftssystem im Vordergrund, sondern vielmehr die Verschmelzung der von ihr begründeten Gemeinschaft mit dem natürlichen Lebensraum. Im Rahmen dieser Verknüpfung wird die Signifikanz des Urwaldes als Raum der Bedrohung zunächst aufgegriffen, um sie alsbald in die Funktion des Urwaldes als Raum des Schutzes und der Freiheit zu verkehren, was wiederum als Grundlage für die Personifizierung Coralies als anti-kolonialistische Heldin dient.

¹⁰⁹¹ Maximin 2006, S. 91 (6.1.2.).

¹⁰⁹² Morne Gommier ist ein real existierender Ort. Geographisch liegt er auf dem Südtel der Insel Martinique und zeichnet sich durch seinen plateauhaften Gipfel aus, der einen Rundumblick erlaubt. So sind von dort aus die Kommunen Le Marin, Sainte-Anne, Le Vauclin, Rivière-Pilote, Sainte-Luce und Le Diamant zu sehen. Darüber hinaus ist bei guter Wetterlage auch die Nachbarinsel Saint-Lucia in Umrissen zu erkennen.

Vor Beginn ihrer Flucht erscheint Coralie der Urwald als unberechenbare und bedrohliche Wildnis, deren größte Gefahr in der Begegnung mit der „trigonocéphale“ (CX 119) liegt. Ihr ist bewusst, dass der Biss dieser Schlange den sicheren Tod des Sklaven bedeutet. Trotz der Anweisungen Micaris – der selbst ein flüchtiger Sklave ist (CX 111ff.) – zur Versorgung einer Bissverletzung mit einer Zitrone sowie „les trois feuilles secrètes“ (CX 126) kann Coralie nicht die nötige Sicherheit erlangen und sie fürchtet sich vor dem Aufstieg in die Berge.

Der Weg zum vereinbarten Treffpunkt führt die fliehende Coralie stetig bergauf und verlangt ihr physisch eine Menge ab: „Il fallait avoir des talents d'alpiniste, la peau suffisamment tannée et un moral de *mawon* pour pouvoir s'en extraire le plus rapidement possible, - tout ce dont il manquait au colons.“ (CX 133) Zuweilen kommt sie nur auf allen Vieren voran (CX 130). Sie ist erschöpft und erkämpft sich dennoch den Weg zum Gipfel des Berges: „Alors, transcendant la fatigue [...], elle avançait, haletante, mais décidée d'atteindre au plus vite le sommet.“ (CX 131) Ihre körperliche Stärke und Willenskraft lassen die Beschwerlichkeit ihres Aufstiegs immer weiter in den Hintergrund geraten: „Elle était volontaire, forte, et vigoureuse. Habituees à la marche, aux orties, aux moustiques, – à l'inconfort du maquis.“ (CX 133) Die Angepasstheit an, oder gar Dominanz über die Gefahren des Urwaldes lassen in ihr den Gedanken reifen, dass ihre Flucht Teil einer größeren Bewegung zur Schwächung des kolonialen Systems sei (CX 134). Ihr Vorsatz – „je redescendrai pour délivrer mes frères suppliciés, brûler les habitations, empoisonner les chiens et les chevaux destinés à poursuivre les *mawon*, voler de la nourriture et des armes pour l'assaut final.“ (CX 135) – wird nach Erreichen des Lagers der „*mawon*“ (CX 143), in die Tat umgesetzt.

Die Bedrohlichkeit des Urwaldes weicht mehr und mehr einer protegierenden Funktion, ganz so als würde der Urwald die *marrons* aktiv in ihrer Mission unterstützen. Als Verbündeter der Flüchtigen hält er Hilfsmittel bereit, die die Sklaven bei der Flucht leiten. So berichtet Micari von den „feuilles de *koklet*“, die bei Berührung die Farbe zu rot wechseln und somit als Wegweiser für die flüchtigen Sklaven dienen (CX 118). Des Weiteren kann der Sklave seinen Körpergeruch durch Einreiben mit dem „*mousach*“ überdecken, sodass die Bluthunde ihn nicht aufspüren können (CX 118). Der Urwald bietet den flüchtigen Sklaven zudem ausreichend gut versteckte Lagerplätze, um regelmäßig den Standort zu wechseln und so den *Maîtres* zu entgehen. Außerdem versorgt er die *marrons* mit den nötigen Ressourcen zum Lebenserhalt (CX 140), zur medizinischen Versorgung (CX 148f.) sowie zur Vorbereitung der „*ratzia*“ als gewaltsames Mittel zur Schwächung der Wirtschaftlichkeit der Plantagen (CX 146f.).

Diese Komplizenschaft des Urwaldes veranlasst Coralie dazu, ihn als geeigneten Ort zur Gründung einer Gemeinschaft zu betrachten, die dann fortwährend unter seinem Schutz stünde: „Elle se sentait libre, riche de ce merveilleux espace. Elle pensa: ‚Cet endroit sera le lieu de résidence de mes enfants, des enfants de mes enfants et ce aussi longtemps que la terre portera des hommes.‘“ (CX 132) Die hier durch die flüchtigen Sklaven forcierte Kultivierung des Urwaldes steht in starkem Kontrast zur von ihm ausgeübten Schutzfunktion und

spiegelt das koloniale Streben nach Expansion und Unterwerfung der Natur wider, das nun ironischerweise auf Seiten der *marrons* zu finden ist. Hieran lässt sich bereits die historiographische Imprägnierung des Romans ablesen, die durch die Heroisierung der Protagonistin weiter forciert wird. Die Erzählung nähert sich inhaltlich immer mehr einer historisch-mythischen Gründungsgeschichte an, wie sie für die Nationalhistoriographien des 19. Jahrhundert charakteristisch waren.¹⁰⁹³

Anstatt die subversive Kraft der Gemeinschaft im Schutz des Urwaldes weiter zu thematisieren, wird dem Raum, in einer Wende der Erzählung, seine Schutzfunktion genommen. Mit der Befreiung aller Sklaven im Jahre 1848 sind die *marrons* nun auch außerhalb der Berge vor Sklaverei und Repressalien geschützt. Die Bedeutung des *marronnage* als Form des antikolonialistischen Widerstands verlagert sich damit vom physikalischen Raum in den *imaginaire* und wird nur noch dort als unveränderliches Symbol der Freiheit für die Nachfahren konserviert. Nicht mehr der Wald soll nun vor den Gefahren der Zivilisation schützen, sondern die Erinnerung an den Geist der *marrons*, allen voran Coralie: „[P]our que toujours, tu restes vivante dans nos mémoires. Que ton courage nous soutienne, nous fortifie, et que jamais nous baissons les bras.“ (CX 158) Der Morne Gommier wird zum symbolgeladenen Ort: „terre d’hommes et de femmes, anciens esclaves qui ont fait de leur vie, un combat pour la liberté et la dignité.“ (CX 159f.). Der Erzähler erhebt ihn zu einem genuin karibischen Ort, da er als Reaktion auf das koloniale Wirtschaftssystem entstand und damit nur in dieser Region denkbar ist: „Une terre d’homme d’ici, une terre d’histoire, de victoire.“ (CX 159)

Die hier versuchte Trennung zwischen dem Schutzraum und dem sich emanzipierenden Individuum ist angesichts der Rolle des Urwaldes als Verbündeter der flüchtigen Sklaven nicht durchführbar und enttarnt Panors Erzählung als Imitation des für europäische Staaten charakteristischen Nationalbewusstseins, das stets eines Gründungsmythos und eines Nationalhelden bedarf, die der Gemeinschaft ihre Legitimation verschaffen. Hierfür spricht zudem die fehlende Darstellung der Eigenschaft des Urwaldes als Ort der *merveille*, die eine Heroisierung des Waldes und des *marron* weiter unterstützen würde. Das Fantastische wird aus dem Handlungsraum in die handelnde Figur verlagert, wodurch es räumlich nicht mehr an die natürliche Umgebung gebunden ist und mit der Urbanisierung des Lagers ebenfalls eine Modernisierung und Verlagerung in die Gegenwart des Autor-Erzählers erfährt (CX 164ff.).

Das in *Coralie X* aufgerufene Bild des heldenhaften *marron*, der im Schutz des Urwaldes eine neue Gemeinschaft bzw. Nation begründet, wird auch in Roland Brivals *La Montagne d’ébène* bedient. In mehrfacher Hinsicht wird der *marronnage* hier als Ausweg aus dem kolonialen Gesellschaftssystem inszeniert, was Marie-Christine Rochmann zufolge jedoch nicht in eine metapoetologische Auseinandersetzung mit antikolonialistischen Ideen und Theorien mündet, sondern sich vielmehr als Kopie vorhergehender Romane und historischer

¹⁰⁹³ Vgl. hierzu ausführlich Metzger 2014, S. 156ff. (6.2.2.).

Identitätsdiskurse darstellt.¹⁰⁹⁴ Die Erzählung von Sklaverei und Flucht erfolgt auf Grundlage klar definierter Antagonismen, die zum Ende hin in geradezu absurder Art und Weise durchbrochen werden.

Zunächst erscheint die Figur Siméon als Personifizierung des passiven Widerstands auf den Plantagen. Er wird als alter Mann dargestellt, der tagsüber wie ein Zombie seine Aufgaben auf der Plantage verrichtet: „Il se dit qu’il ne sentait plus rien, qu’il ne respirait plus, que son cœur avait cessé de battre, que sa tête s’était détachée de son corps; et pourtant ses mains, inexplicablement, continuaient d’assembler, de charger ...“ (ME 21). Auf der Plantage ist er darüber hinaus mit der Aufgabe betraut, die neu importierten Sklaven mit den zu verrichtenden Arbeiten und der kreolischen Sprache vertraut zu machen (ME 25, 32f.). Mit der Ankunft Macoubas, dessen sich Siméon als Lehrer annehmen soll, revitalisiert der alte Sklave seine subversiven Ideen: „Il ferait de ce jeune nègre le bras armé de sa revanche. [...] Il en ferait le lieu de sa seconde vie.“ (ME 28)

Anstatt jedoch selbst gewaltsam gegen die Kolonialherren vorzugehen, agiert Siméon im Hintergrund und versucht das System durch die Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts – „L’homme est né et demeurera toujours libre, n’en déplaie aux croyances des Blancs!“ (ME 44) – sowie durch Vergiftungen, Abtreibungen, Sabotagen und organisierte Zusammenkünfte der Sklaven zu schwächen. Die erste Teilnahme Macoubas an den nächtlichen Treffen der „marrons“ (ME 44ff.) erscheint in *La Montagne d’ébène* als Initiationsritual, das neben dem Erlernen der Arbeitsabläufe und der kreolischen Sprache fester Bestandteil der Transkulturation der afrikanischen Sklaven ist. Damit wird die sogenannte „petit marronnage“¹⁰⁹⁵ legitimiert und zudem, in Hinblick auf den weiteren Verlauf der Handlung, als Einstieg in gewaltsamere Formen des Widerstands dargestellt. Siméon versorgt die *marrons* mit neuen Kriegern, die er zuvor im Rahmen seiner Aufgabe als Lehrmeister auf den Plantagen mit den Zielen und Methoden des guerillaartigen Widerstands ausbildet (ME 47).

Der Urwald als Schutzraum erfüllt in Hinblick auf Siméon eine marginale Funktion, da sich sein Aktionsradius weitestgehend auf die Plantage beschränkt und damit im öffentlichen kolonialen Raum verortet ist. Nicht der Urwald, sondern seine Hütte stellt für Siméon einen Rückzugsort dar, von dem ausgehend er seine Aktionen vorbereitet. Nichtsdestoweniger nutzt Siméon die Ressourcen des Urwaldes, um seine Aktionen durchzuführen zu können. So lehrt er Macouba die Wirkung und Funktion der Pflanzen (ME 81) und hat aus ihnen ein Gift hergestellt: „Chacune de ces bouteilles renferme une quantité de poison suffisante pour

¹⁰⁹⁴ Vgl. Rochmann 2000, S. 354ff. (6.2.6.).

¹⁰⁹⁵ Mit dem „petit marronnage“ wird allgemein hin jede Form von zwischenzeitlicher Entfernung des Sklaven von der Plantage seines Besitzers bezeichnet, sei es nur für die Nachtstunden oder für wenige Tage. Im Gegensatz dazu steht der „grand marronnage“ zur Bezeichnung der endgültigen Flucht ohne Rückkehr zur Plantage. Zur weitergehenden Beschreibung von und Unterscheidung zwischen „petit marronnage“ und „grand marronnage“ vgl. u.a. Debbasch 1962, Fouchard 1972 und Debien 1974 (alle 6.2.1.). Einen kurzen Überblick über die unterschiedliche historiographische Darstellung des *marronnage* bietet Mangerel 2010, S. 96ff. (6.2.6.).

faire périr vingt personnes.“ (ME 82) Als der Maître Saint-Aubin die wahren Ambitionen Siméons entdeckt, nimmt sich dieser das Leben (ME 127f.) und rekurriert mit diesem Akt der Selbsttötung auf eine weitere (dokumentierte) Form des Widerstands der Sklaven auf den Plantagen.

Wie Siméon erfüllt auch der Anführer der *marrons*, Bozambo, ein Stereotyp. Er wird in *La Montagne d'ébène* als furcht- und skrupelloser Krieger dargestellt, der glaubt, sein Ziel – die Rehumanisierung der Sklaven – nur mittels der gewaltsamen Bekämpfung der Plantagenbesitzer und kolonialen Oberschicht erreichen zu können. Im Schutz des Urwaldes wird es ihm und seinen Gefolgsleuten ermöglicht, sich sowohl physisch als auch mental und zerebraliell auf die Angriffe vorzubereiten. Völlig überraschend bricht die Gruppe der *marrons*, dargestellt als wilde Horde, dann über einzelne Plantagen herein und hinterlässt ein Feld der Verwüstung:

En trombe, ils débouchèrent dans le quartier des esclaves en flammes, et remontèrent à l'allée principale, entraînant les révoltés à leur suite. [...] [H]urlant comme une meute de chiens enragés, les marrons défoncèrent la porte et gagnèrent l'étage de la maison [...]. Les maîtres furent littéralement taillés en morceaux, hachés menu par le coutelas des insurgés ivres de rage [...] (ME 152)

Die Angriffe auf die Plantagen sind Teil eines größeren Plans, den Bozambo für Martinique und die benachbarte Kolonie Guadeloupe verfolgt: „Une rêve plus démesuré le hantait [...]: celui d'une victoire totale par la force des armes qui bouterait le Blanc hors des deux colonies sœurs.“ (ME 158) Damit ruft *La Montagne d'ébène* das Bild der Haitianischen Revolution auf,¹⁰⁹⁶ die als einzige erfolgreiche Sklavenrevolte tief im *imaginaire* des karibischen Archipels verankert ist. Aufgrund der Einmaligkeit dieses Ereignisses in der globalen Geschichte und unterstützt durch die damit einsetzende haitianischen Nationalgeschichtsschreibung sind dem Roman ausreichend historiographische Grundlagen geboten, die als Vorlage für die Entwicklung kolonialer Stereotypen wie Siméon und Bozambo dienen.

Die allegorische Funktion dieser Figuren setzt sich mit Macouba fort. Im Zuge seiner Initiation und mit Hilfe eines semi-magischen Rituals¹⁰⁹⁷ erwacht der junge Sklave aus seiner Lethargie – „L'instinct du guerrier renaissait en lui. TUÉ!“ (ME 49) –, wodurch die Entwicklung eines weiteren Stereotyps eingeleitet wird. Macouba verkörpert in Brivals Roman die „grand marronnage“. Nach einer Auseinandersetzung mit dem Aufseher Joseph flüchtet Macouba in die Berge. Er wird umgehend von einer Miliz verfolgt, die davon ausgeht, dass Macouba nicht in der Lage sei, sich im Urwald zu orientieren (ME 117). Der

¹⁰⁹⁶ Hierfür spricht auch die Wahl der Namen Petit-Jean, Mano und Francisque für Angehörige der Lagergemeinschaft der *marrons*, da diese in der Historiographie als Kämpfer der Haitianischen Revolution angeführt werden (vgl. Rochmann 2000, S. 358 (6.2.6.)).

¹⁰⁹⁷ Auch hierzu merkt Marie-Christine Rochmann die Verhaftung des Romans Brivals in Simplifizierungen und Exotismen an, indem sie die Funktion der Musik und des Tanzes bei Brival als „exutoire de cette possession où l'esclave peut décharger son énergie et sa vindicte“ identifiziert (ebd.).

junge Sklave jedoch bewegt sich mit Bedacht: „Ses sens retrouvaient leur acuité de jadis.“ (ME 119).

Auf seiner Flucht erscheint der Urwald wie schon in *Coralie X* als Raum voller Bedrohungen. Sowohl das Gelände als auch die animalischen Waldbewohner stellen für den Flüchtigen eine Gefahr dar, die er jedoch dank der Instruktionen Siméons rechtzeitig erkennen und umgehen kann. So lehrte ihn der alte Mann, die Geräusche des Urwaldes zu erkennen und die Gegenwart der „bête-longue“ zu erspüren (ME 119). Wie im Falle *Coralies* sind es diese ‚zivilisierten‘ und nicht etwa instinktive Fähigkeiten, die dem flüchtigen Sklaven die Freiheit ermöglichen. So spürt auch Macouba schließlich erfolgreich das Lager der *marrons* auf (ME 133).

Sie haben ihr Lager im dichten Urwald aufgeschlagen, der sie vor dem Zugriff durch die Kolonialmacht schützt: „Le campement des marrons se trouvait juché en nid d’aigle sur la pente libre du volcan, protégés des regards par un inextricable fouillis de végétation.“ (ME 138) Mit der Beschreibung des Lages wird die Schutzfunktion des Urwaldes auch in Brivals Roman explizit und stellt im Vergleich zu *Coralie X* eine Wiederholung dar. Es wird ebenfalls die soziale und militärische Organisation des Lagers ausführlich beschrieben, wodurch der Urwald eine umfassende Zivilisierung erfährt. Mit Astrid Rauße lässt sich an dieser Stelle zudem anführen, dass Macouba das Lager mit seinem afrikanischen Heimatdorf vergleicht (ME 46),¹⁰⁹⁸ wodurch er den dort vorgefundenen Strukturen sogleich eine bekannte und vertraute sozio-kulturelle Organisationsform auferlegt.

Wie in Panors Roman wird die von Andrée Corvol und Lorna Milne beschriebene Eigenschaft des Urwaldes als Hort der *merveille* auch in *La Montagne d’ébène* nicht aufgerufen. Beide Texte rekurrieren vor allem auf historiographisches und mythisches Wissen um die *marrons*, ohne dem Kreolisierungsprozess, dem auch die Angehörigen dieser Gegenkulturen unterliegen, Beachtung zu schenken. Die Hinweise auf synkretistische Kulturelemente gehen über das Evozieren exotisierender Bilder nicht hinaus,¹⁰⁹⁹ die das Leben der *marrons* als idyllisch inszenieren:

Macouba s’émerveillait de tout ce qu’il découvrait et d’abord l’animation qui régnait autour des cases en plein jour. Jusqu’à ce qu’il eût compris que ce n’était là que l’un des apanages de la liberté reconquise. Ces femmes et ces hommes usaient de leur temps comme bon leur semblait, et ne travaillaient à leurs champs que lorsqu’ils le jugeaient opportun. Ils n’avaient d’autres obligations que les quelques tâches collectives réclamées par l’intérêt de la communauté. [...] La vie coulait paisiblement au campement des marrons. (ME 139f.)

Très vite, Caroline devint un *mawon* chevronné et une maîtresse femme. [...] Elle passa maître dans l’art de guérir les plaies, des soigner les entorses, de confectionner les poisons et des anti-poisons et d’enflammer les plantations. Elle délimita des zones dans la forêt, organisa la vie sociale. Les *mawon* l’aimaient beaucoup. (CX 149)

¹⁰⁹⁸ Rauße 1995, S. 206 (6.2.6.).

¹⁰⁹⁹ Vgl. z.B. die Darstellung eines *conteur* (ME 141) oder einer *veillée* (ME 169).

Die Darstellung des Lebens der *marrons* in *La Montagne d'ébène* unterliegt wie in *Coralie X* der europäischen Zeitrechnung und imitiert die koloniale Inbesitznahme eines unberührten Raumes mit dem Ziel der Gründung einer moralisch überlegenen Gemeinschaft. Die einst verfolgte Subversion wird nunmehr in Nachahmung verkehrt. Sie schreibt sich lediglich durch die zugrundeliegende Umkehrung der Hierarchie zwischen Maître und Sklave in einen antikolonialistischen Kontext ein.

Der in den vorherigen Kapiteln bereits angesprochene Zynismus der Verwandlung Maras in eine Schwarze unterstreicht diesen Aspekt, da sie als Angehörige der kolonialen Oberschicht vom Leben der *marrons* ausgeschlossen sein müsste und es ihr dennoch gelingt, das Lager aufzuspüren. Das Eindringen Maras in den von den *marrons* bewohnten Urwald muss in zweierlei Hinsicht als Demonstration der Überlegenheit der Kolonialmacht gegenüber den freien Schwarzen betrachtet. Zum einen bringt sie es fertig, als Maîtresse und als Frau die Spur der Flüchtigen aufzunehmen und bis zum Lagerplatz zu verfolgen. Ihre Flucht von der Plantage ist nicht gekennzeichnet durch die Gefahren des Urwaldes, sondern erscheint vielmehr als trivial:

Elle avançait telle une négresse résolue, le bras armé du coutelas, balayant aveuglément fougères et lianes devant elle, sourde aux mouvements d'ombres qui traversaient la nuit, au fourmillement hostile des bois. (ME 172)

Zum anderen gelingt es ihr die *marrons* mit ihrer Maskerade zu täuschen (ME 172f.). Diese doppelte Penetration des Schutzraumes der Sklaven kommt einer Dekonstruktion dessen Schutzfunktion gleich und entfernt sich damit weit von den von Andrée Corvol und Lorna Milne beschriebenen Eigenschaften des Waldes als unzivilisiert, zeitenthoben und fantastisch. Damit zeigt sich auch auf dieser Ebene die „logique de l'absurde“,¹¹⁰⁰ der *La Montagne d'ébène* folgt.

4.3.2.2. Subversive Kreolisierung im Schutz des Urwaldes in *Nègre marron (Confiant)* und *Des Hommes libres (Paradis)*

Im Gegensatz zu *Coralie X* und *La Montagne d'ébène* orientiert sich die Darstellung des Urwaldes und des *marron* in Raphaël Confiant's Erzählung *Nègre Marron* nicht an eurozentristischen und von der Historiographie geprägten Bildern. Im Gegenteil: Sie werden mittels der Erzählung zu genuin karibischen Sinnbildern stilisiert, die untrennbar mit der kreolischen Gemeinschaft als Ganzes verwoben sind. Dabei greift *Nègre Marron* die von Andrée Corvol und Lorna Milne beschriebenen Funktionen und Bedeutungen des Waldes auf und setzt sie Beziehung zur Entwicklung des allegorischen flüchtigen Sklaven in unterschiedlichen historischen Zeiten.

¹¹⁰⁰ Rochmann 2000, S. 357 (6.2.6.).

Anders als bei Pierre-Yves Panor und Roland Brival wird dabei die Ambivalenz des Urwaldes als Schutzraum und Ort der Bedrohung nicht aufgelöst, sondern für die jeweilige Zeit adaptiert. Die Gefahr für den ersten flüchtigen Sklaven, Salomon, besteht zunächst in der Fremdartigkeit der Umgebung: „Au début, aucun de ces pieds de bois n’a de nom. Ils vivent dans l’indistinct.“ (NM 11) Für Caroline Mangerel ist dies Anzeichen eines „depayement“ des Sklaven: Er müsse sich dort zurechtfinden, „sans la moindre conscience géographique de l’endroit où il est, sans rien qui lui permette de se situer mentalement, d’effectuer une relation.“¹¹⁰¹ Nichts erinnert diesen ersten *marron* an seine Heimat und er lebt in ständiger Angst vor Vergiftung, Verletzung und Angriff durch wilde Tiere:

[I]l ne faut jamais laisser le vrai sommeil s’emparer de vous. Jamais. On doit somnoler le jour et veiller la nuit. La nuit, il faut demeurer sur le qui-vive. Être attentif aux coassements, aux chuintements, aux fracas subits, à l’en-haut des pieds de bois. Ici-là, tout semble avoir un regain de vitalité dès que le faire-noir a pris ses quartiers. Un monde d’insectes, de reptiles, d’oiseaux et d’animaux informes arpente sans trêve la forêt en quête de nourriture ou d’accouplement. (NM 22)

Auch sein emblematischer Nachfahre, Samuel, wird auf seiner Flucht immer wieder mit der Fährnis der natürlichen Umgebung konfrontiert:

La vie dans les Hauts était rude, impitoyable. La faim vous tenaillait. La peur – des bêtes-longues, des esprits maléfiques, de votre propre ombre souvent – ne vous quittait presque jamais. On finissait par se rendre compte que les Nègres-l’Afrique avaient raison lorsqu’ils assuraient que ce pays n’était qu’une vaste geôle à ciel ouvert. [...] L’existence idyllique que les Nègres des Bas le supposaient vivre n’était qu’un leurre. Une chimère. (NM 123)

Jene Flora und Fauna, die heute maßgeblich zum exotischen Status der Karibikinseln beiträgt, ist für die flüchtigen Sklaven eine permanente Bedrohung und stellt deshalb einen prävalenten Aspekt in ihrem Überlebenskampf dar. Selbst in der Gegenwart verliert der Urwald nichts von seiner Bedrohlichkeit wie das Beispiel des vierten *marron*, Siméon, in den 1930er Jahren zeigt: „Ça ne s’habitue pas à la forêt. Il ne s’y était guère aventuré“ (NM 153). Im Gegenteil: Sie zwingt die *marrons* zur permanenten Flucht und Beweglichkeit:

Je compris que je ne devrais mon salut qu’à la fuite permanente. Ne pas rester au même endroit. Descendre ici, remonter là, escalader par là, figure fouettée par les vents et la pluie, ramper plus loin parmi les débris de branchages et la terre soulevée. (NM 119)

Die von Andrée Corvol beschriebene Zeitlosigkeit erscheint den flüchtigen Sklaven als zusätzliche Bürde. So steht 1687 bereits fest – „L’attente est devenue votre destin.“ (NM 18) –, was sich für 1936 wiederholt: „Il ne sait plus quel jour on est [...]. Il s’est vu glisser, perdre toute notion du temps, s’enfoncer peu à peu dans une sorte de rêverie paralysante.“ (NM 152ff.) Die *marron* zu allen Zeiten sind gleichermaßen gezwungen, ihre Humanität zugunsten

¹¹⁰¹ Mangerel 2010, S 98 (6.2.6.).

einer „existence végétative“ (NM 43) aufzugeben, um ihr Überleben im karibischen Urwald zu sichern.

Aus der unabwendbaren und stets präsenten Bedrohung ergibt sich, paradoxerweise, das Potential für eine nachhaltige Transformation: „Alors, peu à peu, vous vous métamorphosez en créature de céans. Vous devenez pied de bois. Fougère arborescente.“ (NM 40) Ähnlich wie in Patrick Chamoiseaus *L'Eclave vieil homme et le molosse* geht der Verwandlung des ersten Sklaven, Salomon, ein Nahtoderlebnis voraus, welches die Transformation als Wiedergeburt erscheinen lässt:

Peu à peu, tout votre être n'avait fait plus qu'un avec cette terre que pourtant vous haïssiez de toutes vos forces et, sensiblement, une soudaine vigueur s'était emparée de votre personne. *Vous vous êtes senti comme renaître. Comme si vous étiez devenu un homme différent.* Tous vous sembla dès lors plus familier, plus amical. Pieds de bois, roches, insectes, oiseaux, cours d'eau vous acceptaient désormais *comme si vous étiez un natif-natal.* (NM 35, Herv. d. Vf.)

Dies wiederholt sich für den vierten *marron* Siméon: „À son corps défendant, Ça s'est mué en homme-forêt, en homme-bête, bien qu'il soit employé à lutter de toute son énergie contre la force qui le charroyait sur cette pente.“ (NM 154) In der Verwandlung zum Waldwesen erfahren die Protagonisten eine innere Transformation, denn in der Verschmelzung mit dem Urwald werden sie sich seiner Geschichten und Geheimnisse gewahr, die sich nun in ihr Bewusstsein übertragen:

[D]ans ce pays-là, les hommes vivent dans l'effacement, mais les pieds de bois se souviennent. Ils se sont institués gardiens du passé tout autant que passeurs de blessures de l'âme ou du corps. Il y a le fromager qui loge les esprits et à l'en-bas duquel il est interdit de s'assommeiller. Le poirier-pays dont la fleur mauve a comme vertu de soigner les échauffures qui démangent la fente des orteils. Le courbaril précieux pour fabriquer les quatre planches, celles qui conduisent le corps [...] à sa dernière demeure et que l'on conserve une vie entière à portée de main. La liane cassia-alata qui, nattée en trois, fait s'escamper les incubes, les antéchrists et autres diables volant. Et tous les autres pieds de bois dont l'amicale présence vous est un recours. (NM 34)

Insbesondere im vierten Kapitel wird die Signifikanz kollektiver geographischer Erinnerung deutlich. In seiner Auseinandersetzung mit dem karibischen Urwald wird sich Siméon seines kulturellen Erbes bewusst und spürt eine stärker werdende Verbindung zu seinen Vorfahren, die die Sklaverei noch erlebten:

Devenu Nègre marron, harcelé, traqué, contraint de vivre une existence de bête des bois, Siméon [...] avait jailli le souvenir de cette Chose terrible qui datait de tant et tellement d'années avant sa naissance. Cette Chose dont peu de Nègres osaient prononcer ouvertement le nom. Ses ancêtres, dont il ne connaissait ni les titres ni les visages, se réveillaient en lui! (NM 157)

Die metaphorische Verknüpfung der Akkulturation und Transkulturation der flüchtigen Sklaven in *Nègre marron* greift damit die konstitutiven Elemente der *Créolité* gänzlich auf. Die Beobachtungen, die insbesondere Salomon, Samuel und Samson aus ihrem arboresken

Versteck heraus anstellen, spiegeln die elementaren Marker der *Créolité* wieder wie sie von Confiand, Chamoiseau und Bernabé im *Éloge de la Créolité* beschrieben wurden. So werden sich die Protagonisten der neuen Sprache gewahr,¹¹⁰² beobachten und kommentieren die Abwendung der einheimischen Sklaven von afrikanischen Traditionen und Theologien¹¹⁰³ bis hin zur Entwicklung neuer kultureller wie religiöser Ausdrucksformen,¹¹⁰⁴ sind Zeuge des augenscheinlichen Geschichts- und Identitätsverlustes bzw. dessen Rückverlagerung hin zum mythologisierten afrikanischen Kontinent¹¹⁰⁵ und schließlich erkennen sie auch die „irruption dans la modernité“.¹¹⁰⁶

Der Urwald in *Nègre marron* erscheint vor diesem Hintergrund als subversiver Schutzraum, der diese Transgressionen und Transformationen erst ermöglicht. Die Verbindung zum *marron* ist zwingend erforderlich, um den Kreolisierungsprozess einzuleiten, zu begleiten und immer wieder zu aktualisieren, wodurch der symbolische Gehalt der allegorischen Figur bis in die postkoloniale Gegenwart hinein vervielfacht und modifiziert wird: „Le passé devient son présent.“ (NM 161) Die Evokation der kreolischen Besonderheiten wirft den Leser dabei immer wieder auf die ambivalente Verbindung zwischen Historiographie und *imaginaire* zurück, wodurch er permanent zum Überdenken dieser diskrepanten Beziehung angehalten wird. Der Urwald avanciert in *Nègre marron* nach und nach zu einem Ort der passiven Subversion, denn die von ihm bewirkten und begleiteten Transformationen sind keinesfalls intendiert oder forciert. Sie wirken daher vielmehr als eine Art humanistische Katharsis, die aus dem „bandit vulgaire“ ein Musterbeispiel für die Unvorhersehbarkeit des Kreolisierungsprozesses machen und damit eine perpetuelle Subversion des *imaginaire* einleiten.

¹¹⁰² Vgl. z.B. NM 13, 43f., 56.

¹¹⁰³ Vgl. z.B. die Beobachtungen Salomons: „Les Nègres d’ici-là sont des déserteurs de mémoire.“ (NM 31) und „La vérité vraie finit par vous sauter aux yeux: ces Nègres-là avaient oublié le Pays d’Avant. Oublié net-et-propre. Ils ne rêvaient plus de lui. N’en parlaient en tout cas jamais. Comme s’ils s’étaient résignés à ce que leur existence fût désormais ensouchée ici-là et que c’était tout aussi bien ainsi.“ (NM 44)

¹¹⁰⁴ Vgl. hierzu die Evokation der *conteur*-Kultur, die sich Raphaël Confiand und Patrick Chamoiseau zufolge ausschließlich nachts herausbilden konnte: „[D]ès la nuit tombée, les Blancs se retiraient dans leurs demeures, s’y claqua-muraient plutôt, et les esclaves vivaient d’une manière de liberté. La nuit appartient à l’esclave, oui.“ (NM 68); In *Lettres créoles* findet sich die gleiche Szene wieder: „Une nuit de grande habitation coloniale, au XVIIe, XVIIIe siècle. Les champs se sont éteints. La maison du maître, après les lumières du diner, s’est soudain obscurcie. Les chiens, économes et commandeurs, s’enfoncent au pays du sommeil. Au loin, côté du bourg, le cliquetis de la milice. Dans les cases à Nègres, en vertu d’une tolérance, un groupe d’esclaves s’est rassemblé à l’en-bas d’un gros arbre. Ils attendent. Arrive un autre Nègre de canne, d’âge mûr, d’allure discrète, aussi insignifiant, sinon plus, que plus d’un. Sous sa paupière, nulle insolence. Le jour, il vit dans la crainte, la révolte avalée, le détour appliqué. Mais la nuit, une force obscure l’habite. Une levée atavique brise la carapace sous laquelle il s’embusque.“ (Chamoiseau & Confiand [1991] 1999, S. 72 (6.1.2.))

¹¹⁰⁵ Vgl. Samsons Traumreise nach Afrika: „La suavité d’un rêve, insensiblement, me saisit. J’avançais, serein, sur un chemin de terre rouge [...]. Pas un morne, pas une forêt. [...] [M]on esprit s’envolait vers la terre d’Afrique-Guinée“ (NM 126). Vgl. auch die Wut Siméons auf die angepassten Bewohner der Insel: „Sus à Siméon! Le Diable, le Nègre marron, la bête humains, plus bête qu’humaine, celui qui était revenu pour déranger leur petite, leur misérable tranquillité de Nègres soumis et contents de l’être.“ (NM 167f.) sowie die interdiskursiven Hinweise auf die antikolonialistische Bewegung und die *Négritude* (NM 206).

¹¹⁰⁶ Vgl. Bernabé, Chamoiseau & Confiand [1989] 2004, S. 41ff. (6.1.2.). In *Nègre marron* steht hierfür symbolisch die *errance* des letzten *marron*, Simao.

Dieses Motiv wird in *Des Hommes libres* von André Paradis in stärkerer Form aufgegriffen und führt damit weg von der Schutzfunktion des Waldes für die *marrons* hin zur historiopoetischen Reflexion über die Gemeinschaftswerdung in der Auseinandersetzung mit dem karibischen Raum. Zwar dient der Urwald Französisch-Guyanas dem Protagonisten Antoine ebenfalls als Rückzugsort vor dem prä- und postabolitionistischen kolonialen System, doch wird in der Erzählung vor allem auf die Reifung eines Selbstbewusstseins des ehemaligen Sklaven fokussiert. Unterstützend wirkt hier die stete Rekurrenz auf den *Contrat Social* von Jean-Jacques Rousseau¹¹⁰⁷ und damit indirekt auf dessen Vorstellungen zur Bestimmtheit des Menschen in der Natur.

Der Urwald gilt Antoine nicht nur als Lebensraum, sondern als Refugium, das ihm Exil und Einsamkeit statt Gesellschaft bietet. Antoine kennt seinen Lebensraum im Detail; er beobachtet die Natur und weiß sich in ihr zurechtzufinden; er kennt die Jahreszeiten und ist sich der klimatischen Besonderheiten seiner Umgebung bewusst. Nie würde er freiwillig seinen Urwald verlassen, denn dies ginge für ihn mit dem Verlust seiner Freiheit einher. Die im Titel des Romans, *Des Hommes libres*, implizierte Freiheit, die angesichts der Verortung der Erzählung in der Zeit der Sklaverei paradox erscheint,¹¹⁰⁸ erfüllt sich mit Antoinettes Überzeugung einer humanistischen, körperlichen und geistigen Freiheit gleich doppelt. Für Marie-Christine Rochmann verbindet sich diese Einzigartigkeit seiner Existenz mit seinem gewählten Lebensraum („[I]l habitait sur une île à l'intérieur des terres“, HL 86) zu einer „déterritorialisation absolue“ im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari:¹¹⁰⁹ „Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis“.¹¹¹⁰

Mit der Ankunft Consuelas jedoch lernt Antoine, dass Freiheit nicht an Einsamkeit gebunden ist. Ohnehin war er im Urwald nie ganz allein. Mehr und mehr kreuzten andere Menschen seinen Weg. Seine Präsenz ist weithin bekannt und sein Versteck ist sogar auf einer Karte verzeichnet (HL 195). Die Jäger Georges und David wurden sogar zu regelmäßigen Besuchern und Freunden. Für diese Kontakte galt jedoch: „L'essentiel était qu'on continue à l'ignorer.“ (HL 83) Erst mit Consuela entsteht für Antoine eine Verbindlichkeit in den zwischenmenschlichen Beziehungen. In Referenz auf die biblische

¹¹⁰⁷ Rousseau kritisierte in seinen Schriften vor allem den Verfall moralischer Sitten, den er auf die Zivilisierung in Städten zurückführt. So heißt es in *Émile ou de l'éducation*: „Les hommes ne sont point faits pour être entassés en fourmilières, mais épars sur la terre qu'ils doivent cultiver. Plus ils se rassemblent, plus ils se corrompent. Les infirmités du corps, ainsi que les vices de l'âme, sont l'infaillible effet de ce concours trop nombreux. L'homme est de tous les animaux celui qui peut le moins vivre en troupeaux. Des hommes entassés comme des moutons périraient tous en très peu de temps. L'haleine de l'homme est mortelle à ses semblables: cela n'est pas moins vrai au propre qu'au figuré. Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine.“ (Rousseau [1762] 1966, S. 66 (6.2.1.)) Als emblematische Aussage des *Contract social* für den Roman *Des Hommes libres* kann hier die folgende angeführt werden: „Renoncer à sa liberté, c'est renoncer à sa qualité d'homme.“ (Rousseau 1762, Buch I, Kapitel 4 „De l'esclavage“, o.S. (6.2.1.))

¹¹⁰⁸ Vgl. Rochmann 2008, S. 75 (6.2.6.).

¹¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 76.

¹¹¹⁰ Deleuz & Guattari 1972, S. 162 (6.2.5.).

Erzählung von Adam und Eva sind auch Antoine und Consuela bei ihrer ersten Begegnung nackt (HL 116). Sie stehen sich als völlig gegensätzliche Individuen gegenüber, die sich trotz kommunikativer Schwierigkeiten für ein Leben miteinander entscheiden: „Elle avait mis son hamac à côté du sien et ils avaient dormi ensemble, elle lui avait fait confiance. Tout comme lui, il lui avait fait confiance.“ (HL 131) Es besteht zwischen ihnen keinerlei Hierarchie, Teilen gehört zu den Grundfesten ihrer Beziehung (HL 139), womit hier in beinahe hyperbolischer Art und Weise die Ideen der Aufklärung aufgegriffen werden. Antoine macht keinen Unterscheid zwischen Consuela als vermeintlich weißer Frau und Consuela als „esclave indienne“ (HL 153).

Parallel zur Entwicklung ihrer Beziehung erlernt Antoine das Schreiben und findet damit eine gänzlich neue Möglichkeit, sich auszudrücken. Ein Teil ihrer gemeinsamen Geschichte wird daher auch in Form von Tagbucheinträgen eingeschoben, sodass Antoine seine Partnerschaft nicht nur erlebt, sondern auch dokumentiert. Die Einträge werden zum einen immer umfangreicher und zum anderen immer reflektierter. Bemerkt er zunächst einfache Sachverhalte wie: „Jour 1: Elle a tué un lézard.“ (HL 141) zeugen spätere Einträge von Beobachtungsgabe und Einfühlungsvermögen: „Jour 10: [...] Elle a l’air chez elle chez moi.“ (HL 141f.) Der Eintrag vom 27. Tag erstreckt sich über mehrere Seiten und zeigt ein differenziertes Verständnis für gesellschaftliche und individuelle Vorgänge: „[J]e suis libre, et donc je suis un homme comme elle est une femme, et nous sommes libres tous les deux.“ (HL 156)

Die parallele Entwicklung von Beziehung und Schreibfähigkeit kulminiert in Antoinettes Einsicht, dass die Zivilisation nicht per se negativ zu bewerten sei und verweist damit, so Marie-Christine Rochmann, auf die zweite Version des *Contract social*, demnach die Familie das gesellschaftliche Ideal bilde.¹¹¹¹ Nach der Geburt seiner Kinder beschließt Antoine, mit seiner Familie zurück in die Stadt zu ziehen: „Il faut que nos enfants vivent dans la société. Les humains sont faits pour vivre en société. Le livre le dit.“ (HL 203)¹¹¹² Antoine ist der Überzeugung, dass er und seine Familie auch in Cayenne glücklich und frei sein können: „Être libre dans les bois était très bien, être libre avec sa famille dans Cayenne serait une grande victoire.“ (HL 207) Consuela ist von dieser Idee nicht überzeugt und vermag es Antoine zunächst zurückzuhalten. Mit Hilfe der Jäger David und Georges jedoch gelingt es Antoine, seine Familie nach Cayenne zu bringen, mit ihnen dort eine kleine Hütte zu beziehen und eine Anstellung als Drucker zu finden (HL 211).

Schon bald stellt Antoine fest, dass sich im Vergleich zu seinem ersten Aufenthalt in der Stadt vieles verändert hat: „La société se dégradait, la corruption des mœurs faisait de la ville un lieu dangereux“ (HL 209f.). Die Durchsetzung dieser Aussage mit den Idealen Rousseaus ist nicht zu übersehen. Antoine erkennt die große Diskrepanz zwischen der von seinem Vorbild gezeichneten idealen Welt und der kolonialen Realität. Trotz der

¹¹¹¹ Vgl. Rochmann 2008, S. 78 (6.2.6.).

¹¹¹² Mit Deleuze & Guattari ließe sich hier von einer „reterritorialisation“ sprechen, die auf jede Form von gesellschaftlichem Entzug folgt (vgl. Deleuze & Guattari 1972, S. 306f. (6.2.5.)).

Umbruchstimmung in dieser Zeit vor der endgültigen Abschaffung der Sklaverei werden die Hoffnungen der Familie nicht erfüllt: „Dans cette atmosphère délétère, Antoine et Consuela vivaient mal.“ (HL 211) Obwohl sie den Urwald verlassen haben, um ihren Kindern zwischenmenschliche Kontakte zu ermöglichen, leben sie nach wie vor in Isolation. „Souvent il regrettait d’être revenu dans cette ville qu’il détestait, au fond, et dont il détestait les mœurs et les règles.“ (HL 213) Aus Angst und auch Scham bittet Antoine Consuela, dafür zu sorgen, dass die Kinder die Hütte nicht verlassen. Auch Consuela verlässt nur selten das Haus, da sie sich als äußerlich Weiße unter Schwarzen nur wenig willkommen fühlt (HL 211f.). Die Einsamkeit des Urwaldes steht dem gesellschaftlichen Leben in der Stadt nicht gegenüber, sondern setzt sich in ihr fort.

Erst mit einem erneuten Umzug befreien sie sich aus der Isolation und leben auf der Plantage Anne-Marie Jahouveys. Sie gilt als progressive Frau, die noch vor Abolition 1848 dafür sorgte, dass zahlreiche ehemalige Sklaven frei leben konnten.¹¹¹³ Antoine begegnet „ma Mère“ (HL 216) am Hafen in Cayenne, als sie dort nach einem Schreiner für ihre Kolonie in Mana sucht. Sie tritt als sehr autoritäre Frau auf, die ihren Stab fest im Griff hat. Antoine bemerkt, dass niemand in ihrem Umfeld es wagt, ihr zu widersprechen: „Il n’avait jamais vu de femme commander avec autant de naturel.“ (HL 219) Er bietet ihr seine Dienste sofort an, ohne zu wissen, wer sie ist. Für ihn zählt nur, dass er Cayenne wieder verlassen kann.

Die Begegnung zwischen Antoine, der die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit lebt, und Anne-Marie Jahouvey, die keinen Unterschied unter den Menschen macht, führt Antoine und Consuela letztlich zur Aussöhnung mit der Zivilisation. In der Kolonie Mana begründen sie eine neue Gemeinschaft, deren Nachfahren bis in die Gegenwart von den Idealen des „edlen Wilden“ und seiner Weiterentwicklung zum aufgeklärten Individuum beeinflusst werden sollen.

Stand in *Nègre marron* noch die Subversion konventionalisierter Ideale im Vordergrund, so stellt sich der Urwald in *Des Hommes libres* als Ort der Unschuld und Reinheit dar, die als Grundlage für die konsekutive Etablierung vernünftiger und aufgeklärter gesellschaftlicher Beziehungen dient. Die anfängliche Einsamkeit und Besinnung des Protagonisten auf wesentliche Aspekte menschlichen Lebens versetzt ihn in die Lage, seine Ideale zunächst auf die Gemeinschaft mit einem anderen Individuum anzuwenden und schließlich in die moderne und zivilisierte Gesellschaft zu übertragen. Kreolisierungsprozesse ereignen sich natürlicherweise und vermitteln so den Eindruck, dass die Akzeptanz der Unterschiedlichkeiten menschlicher Existenz in der Natur des Menschen liege, d.h. unabhängig von Idealisierung, Konventionalisierung und Reflektion geschehe.

¹¹¹³ Auch für Adelphe, der die Spur der Kinder von Antoine und Cosuela, Manola und André, wieder aufnehmen konnte, ist Anne-Marie Javouhey „la première à pratiquer l’émancipation systématique des esclaves bien avant 1848.“ (HL 252) In der Historiographie gilt Anne-Marie Javouhey als umstritten (vgl. Cornuel, Videobeitrag o.D., o.S. (6.2.1.)).

4.3.2.3. Interaktive Konstruktion eines fantastischen Refugiums in *Biblique des derniers gestes* (Chamoiseau) und *L'Esclave vieil homme et le molosse* (Chamoiseau)

Während die vorhergehenden Beispiele die Funktion des Urwaldes insbesondere mit dessen Schutzfunktion begründen, rückt in *L'Esclave vieil homme et le molosse* und *Biblique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau gleichermaßen die Funktion des Waldes als Hort der *merveille* in den Vordergrund. Dies steht keinesfalls in Opposition zur Schutzfunktion gegenüber den *marrons*, sondern weitet sie geradezu aus, sodass auch Bereiche außerhalb der menschlichen Realitäten mit einbezogen werden. Insofern bietet der Urwald bei Chamoiseau in zweierlei Hinsicht Zuflucht vor dem Zugriff des kolonialistischen Duktus.

In *Biblique des derniers gestes* wird der martinikanische Urwald vor allem in der Kindheit des Protagonisten Balthazar Bodule-Jules wirksam. Als Adoptivkind der *mentô* Man L'Oubliée wird er früh mit den Fähigkeiten des Waldes vertraut gemacht und wächst zu einem „homme des bois“ (BDG 143) heran. Ohne dass sie ihn explizit unterrichtet, erlernt Balthazar Bodule-Jules ihre Gesten und verinnerlicht ihr Wissen. Er bewegt sich wie sie im Einklang mit seiner Umgebung: „L'enfant sut d'instinct marcher comme elle à travers les bambous et les lianes, poser ses pas où elle posait les siens, demeurer à l'aplomb de son ombre“ (BDG 152). Beide sind sich der Gefahren des Urwaldes bewusst – „Les serpents, les rats volants, les mille-pattes à venin, les énormes matoutous-falaise pillaient autour d'eux.“ (BDG 153) – und Balthazar Bodule-Jules wird zu einer Vorsicht erzogen, die ihn bis an sein Lebensende beschützen wird: „Il apprit comme elle à regarder de tous ses yeux. L'enfant se découvrit dans un bouillonnement d'existences incalculables, aux formes sans nombre, ce consistance quasi impalpable.“ (BDG 154) Die geschärfte Wahrnehmung des Protagonisten versetzt ihn nämlich die Lage, sich auch außerhalb Martiniques zurechtzufinden. In allen Regionen der Welt, die er bereist hat, erkennt er nicht nur die *merveille*, sondern befähigt sich der Schutz- und Heilfunktionen des Waldes, um seine Ziele zu erreichen. Der Urwald ist nicht nur sein natürlicher Lebensraum, sondern bildet das Fundament für seine Weltsicht: „[L]es marais, les jungles, forêts pluvieuses ou sèches [...] tissèrent le décor chaotique de sa vie.“ (BDG 160).

Ohne Frage ist diese Bedeutungsüberlagerung des Menschlichen und des Arboresken auf seine Ziehmutter und Lehrerin Man L'Oubliée zurückzuführen. In der Retrospektive erscheint sie als irrales Wesen: „[I]l émanait d'elle un dérangement spécial. Pas de la sérénité ou de la force, mais une absence semblable à celle des arbres anciens“ (BDG 91) Sie ist weder zeitlich noch räumlich genau zu erfassen – „une femme des bois côtoyée durant des temps non précisés“ (BDG 256) – und auch ihre Körperlichkeit bleibt im Unklaren. Für Liviu Lutas ist sie ein Wesen „sans matérialité physique“.¹¹¹⁴ Und in der Tat bewegt sie sich durch Zeit und Raum, ohne Spuren zu hinterlassen: „[Q]uand elle bougeait, pas une feuille ne tremblait, pas un milieu n'était troublé, pas un yen-yen ne s'envolait“ (BDG 93). Es scheint beinahe so, als würden Man L'Oubliée und der Wald eins sein: „Entre Man L'Oubliée

¹¹¹⁴ Lutas 20008, S. 149 (6.2.6.).

et son environnement se produisait une qualité d'osmose qui la régénérait ou qui la rendait terne selon les lieux, les arbres, la nature de la terre" (BDG 305).

Für Lutas ist sie gerade aufgrund ihrer Ungreifbarkeit eindeutig dem Fantastischen zuzuordnen.¹¹¹⁵ Sie bildet den dichotomischen Gegensatz zur Fassbarkeit der Realität und komplettiert damit die Wahrnehmung des Lesers um eine Komponente, die er wegen der engen Beziehung zwischen der *mentô* und dem Protagonisten Balthazar Bodule-Jules in sein Weltverständnis zu integrieren gewillt ist. Wie Lutas anmerkt, kann die Existenz Man L'Oubliées mit einem Spiegelbild verglichen werden, da es die Realität abbildet und dennoch nicht begriffen werden kann. Es erzeugt die Illusion gleichzeitiger Ab- und Anwesenheit.¹¹¹⁶

Ihre alternierende Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist Ausdruck der Verbundenheit Einzelner mit der *merveille*, d.h. dem kulturellen Erbe jenseits europäischer Kultivierung. Sie wird von den *békés* und anderen Verfolgern nicht gesehen, obwohl diese direkt an ihr vorbeigehen (BDG 283). Die *békés* repräsentieren in diesem Zusammenhang die rationale Weltsicht, die eine Integration des Fantastischen nicht erlaubt, wodurch Man L'Oubliée als Teil einer kreolischen *merveille* für sie unsichtbar bleibt. Aufgrund der zunehmenden Abkehr der martinikanischen Gemeinschaft von ihren historischen und kulturellen Wurzeln wird Man L'Oubliée auch für sie unerreichbar:

Man L'Oubliée demeura dans l'image populaire, non comme gent de pouvoir, mais comme être fantastique, qu'on ne pouvait épingler sur pièce géographie de tantes ou de cousines, d'alliance ou de communes. Aucun nom dérivé (inversé, déformé) ne la rattachait à quelque famille considérée. Pas un quartier. Pas une ravine. Pas un registre de plantation. Pas un papier d'état civil ne fixait sa lignée. Rien qui puisse l'enchouer [*sic*] en un coin quelque part et donner signifiante à son passage dans cette histoire. (BDG 143)

Trotzdem sie in Gänze der *merveille* zu entspringen scheint, gelang es Man L'Oubliée ihren Adoptivsohn auf ein Leben außerhalb des fantastischen Refugiums vorzubereiten: „C'est elle qui lui avait ouvert les yeux, sur lui-même, sur le monde.“ (BDG 150); „Anne-Clémire L'Oubliée lui fut fondamentale.“ (BDG 143) Liviu Lutas schlägt daher eine allegorische Lesart der Figur Man L'Oubliées vor, die sie als Repräsentantin der vergessenen Geschichte der Martinikaner interpretiert. Ihre Beziehung zum Tod einerseits und ihre situationsabhängige Unsichtbarkeit gelten ihm als sichere Indizien.¹¹¹⁷ „[O]n pourrait voir dans Man L'Oubliée l'incarnation de la Martinique véritable, une Martinique qui reste insaisissable par le filtre d'une conscience exogène.“¹¹¹⁸ Im Bewusstsein um die Geschichte in seiner Region wird Balthazar Bodule-Jules befähigt, selbstsicher gegen das Vergessen anzugehen und dadurch die Konflikte der Vergangenheit und Gegenwart zu steuern, die im Wesentlichen auf identitäre Fragen um Geschichte, Erinnern und Vergessen zurückzuführen sind.

¹¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 150f.

¹¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 159.

¹¹¹⁸ Ebd.

In gleicher Weise funktioniert die Entwicklung des Protagonisten in *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Sie ist als Parabel auf die Funktion des martinikanischen *conte* innerhalb der historischen wie gegenwärtigen Gemeinschaft zu verstehen, da sie, wie Françoise Simasotchi-Brones feststellt, einem letzten Aufbäumen vor dem (symbolischen) Tod gleichzusetzen ist,¹¹¹⁹ was in der Übertragung auf den *conte* eine Demonstration der Legitimation antillanischer Erzählkultur im globalen Zeitalter anzeigt. Nicht nur der physische Lebensraum wird zurückerobert, sondern auch der metaphysische.

Der fliehende Sklave begegnet auf seiner Flucht zahlreichen Fabelwesen, die eben jenen *contes* entstammen. Sie bevölkern den Urwald, „la forêt de l'innocence“,¹¹²⁰ und lassen ihn damit als ein Refugium der *merveille* erscheinen, innerhalb dessen sich nur zurechtfindet, wer diese opake Seite martinikanischer Geschichte zu akzeptieren bereit ist. Der Urwald in seiner Funktion als mütterlich-protezierender Raum beschützt sie vor dem Zugriff durch europäische Mythen und Kulturelemente und verhindert damit einen Assimilierungsprozess. In der Auseinandersetzung mit diesen synkretischen Kreaturen, von denen er sich zunächst noch bedroht fühlt (EVH 61ff.), wird sich der alte Sklave der sinnstiftenden und orientierenden Funktion des *conte* bewusst (EVH 72ff.), wodurch er selbst zu einer allegorisierten Figur avanciert, die ihrerseits richtungsweisend wirken kann.

Die hochgradige Allegorisierung, die Chamoiseau von dem traditionellen *conte* auf seinen Roman überträgt, verleiht dem dem alten Sklaven einen zeitenthobenen, universalen Charakter: „La nature parcellisée du conte antillais fait qu'il ne dessine aucune datation, qu'il ne conçoit pas le temps comme une dimension fondatrice de l'homme.“¹¹²¹ Hierin spiegelt sich das von Andrée Corvol für den Wald definierte Merkmal der Zeitlosigkeit, die einer chronologischen Geschichtsvorstellung entgegen gerichtet ist. In diesem Sinne stellt auch Édouard Glissant für den *conte* fest:

Il est possible que la fonction du conte soit ici de combattre l'action parfois paralysante du désiré historique, de nous sauver de la croyance que l'Histoire est la première et fondamentale dimension de l'homme, croyance héritée de l'Occident ou imposée par lui.¹¹²²

In *L'Esclave vieille homme et le molosse* manifestiert sich damit – wie in dem *conte* – eine Art „anti-Histoire“,¹¹²³ deren subversiver Charakter nicht zuletzt auf die Durchsetzung mit dem Fantastischen zurückzuführen ist.

Überträgt man nun diese Wirkweise des *conte* zurück auf die Erzählung *L'Esclave vieil homme et le molosse*, so wird deutlich, dass nicht nur eine Transformation auf individueller Ebene stattfindet, sondern auch in Hinblick auf die Erzählform. Mit der Bewusstwerdung des

¹¹¹⁹ Vgl. Simasotchi-Brones 1999, S. 85 (6.2.6.).

¹¹²⁰ Rochmann 2000, S. 379 (6.2.6.).

¹¹²¹ Glissant [1981] 1997, S. 262 (6.1.2.).

¹¹²² Ebd.

¹¹²³ Ebd., S. 263.

alten Mannes um die antillanische *merveille*, d.h. die antillanische Geschichts- und Erzählkultur, erscheint die Erzählung selbst als Derivat des *conte*.¹¹²⁴ Der alte Sklave verkörpert nunmehr die moderne westliche und globalisierte Gemeinschaft, die durch die Anerkennung ihrer kulturellen Spezifität ihr Selbstbewusstsein stärkt. Damit stellt sich *L'Esclave vieil homme et le molosse* mittels der multiplizierten Symbolhaftigkeit des Urwaldes sowohl als Kontinuität als auch als Bruch der antillanischen Kolonialgeschichte dar.

Diese Metaphorisierung kulminiert im abschließenden Kapitel „Les os“, indem die Transformation des alten Sklaven durch die Transformation des Erzählers (und in Folge auch des Autors) vervielfacht wird. Auf einer Ebene außerhalb der Erzählung wird der Urwald auch für den Erzähler zu einem opaken Fantastikum. In gleicher Weise wie der alte Sklave durch den Kontakt mit der *merveille* zur Auseinandersetzung mit seiner Assimilation und Emanzipation gezwungen wird, muss sich auch der Erzähler diesem Konflikt stellen. Ein „vieux-nègre-bois“ berichtet ihm von einer „pierre caraïbe“, derer man die Geheimnisse der antillanischen Vergangenheit entnehmen kann (EVH 142f.). Er präsentiert ihm ein paar Knochen, die er neben dem Stein fand und warnt vor den „maléfiques“, die von ihnen ausgehen (EVH 143). Der Erzähler, der mit dem Stein selbst nie in Berührung kam, wird durch das Betasten der Knochen in die Lage versetzt, den Stein und die in und auf ihm konservierten Geschichten zu erträumen, was ihm zunächst großes Unbehagen bereitet: „*Je n'aurais pas dû toucher à cette relique.*“ (EVH 144) Er fühlt sich gezwungen, eine Geschichte der *non-histoire* zu schreiben: „[J]’avais pénétré au profond du pays. Compté. Répertoire. Touché aux saines admirations. Halé les imaginations perdues, les à-venir et l’en-présent des époques oubliées.“ (EVH 146) Und diese *non-histoire* ist per definitionem auch Trägerin der fantastischen Realitäten, die von der modernen Historiographie nicht erfasst werden.

Hierin kommt deutlich zum Ausdruck, wie sehr die Erzählung des alten Sklaven als Metapher für den Kreolisierungsprozess, dessen Verleumdung einerseits und Wertschätzung andererseits, zu verstehen ist. Weiter heißt es: „*Nous sommes tous, comme mon vieux-bougre en fuite, poursuivis par un monstre.*“ (EVH 146) Das hier evozierte Monster, der „molosse“ in der Erzählung, steht sinnbildlich für die Omnipräsenz europäischer Dominanz, die erst durch Konfrontation durchbrochen werden kann, um schließlich als Teil der antillanischen Existenz Anerkennung zu finden.

Sowohl die Erzählung *L'Esclave vieil homme et le molosse* als auch der Roman *Biblique des derniers gestes* lassen den Urwald als „noirceur primordiale“ (EVH 72) im Sinne einer „*materia prima*“¹¹²⁵ erscheinen, d.h. als immaterielle Bedingung für das Seiende.¹¹²⁶ Angesichts der natürlichen Materialität dieses Raumes erscheint dies zunächst paradox, doch vor dem Horizont der starken Versymbolisierung des Urwaldes als Refugium der *merveille* und Katalysator menschlicher Bewusstseins transformation ergibt sich eine Entmaterialisierung und Universalisierung der Bedeutung des Urwaldes für die karibischen

¹¹²⁴ Vgl. hierzu auch Garraway 2006 (6.2.6.).

¹¹²⁵ Rochmann 2000, S. 380 (6.2.6.).

¹¹²⁶ Vgl. Aristoteles [o.D.] 1978, Band 2 (VII 1-3), S. 3ff. (6.2.7.).

Gemeinschaften. Die Signifikanz der *merveille* wird nicht mehr nur innerhalb des Urwaldes generiert und protegiert, sondern schließt den Urwald als metaphysischen Ort mit ein, wodurch sich eine chaotische Wechselbeziehung ergibt, die sinnbildlich für die historische und gegenwärtige Fragmentarisierung und Rekombination antillanischer Identitäten steht. Der Urwald ist bei Patrick Chamoiseau Ausdruck eines „vouloir-vivre élémentaire“ (EVH 87).

4.3.2.4. Metapoetologische und mediatorische Funktionen des Urwaldes in *Mahagony* (Glissant) und *Ormerod* (Glissant)

In der Interpretation der Bedeutung des Urwaldes in Patrick Chamoiseaus *L'Esclave vieil homme et le molosse* klingt die mediatorische Funktion, die im Zentrum dieses Kapitels stehen soll, schon an. So erscheint der Urwald als Vermittler zwischen Individuum und kollektivem Gedächtnis einerseits und als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart andererseits. Mehr noch als bei Patrick Chamoiseau kommt diese Funktion in Édouard Glissants Romanen *Mahagony* und *Ormerod* zum Ausdruck. Dort wird der Mahagonibaum bzw. der Urwald als Ganzes als Sinnbild für Glissants Vision eines *Tout-Monde* inszeniert, indem er über seine Form und seine Bedeutung, seinen Standort und seine Umgebung, Geschichten der Vergangenheit in die Gegenwart kommuniziert und gleichzeitig als Metapher für die rhizomatische Verwobenheit der Geschichten, die er preisgibt, impliziert wird. Mit Jean-Pol Madou können diese Romane folglich als „une œuvre romanesque pour passer du chaos de verdure au Tout-monde“¹¹²⁷ verstanden werden.

In *Mahagony* sieht der Protagonist und Erzähler Mathieu Béluse in dem titelgebenden Mahagonibaum „tout un pays“ (Mah 13), das wie die Wurzel des Baumes in der Erde tief in der Geschichte und der Mythologie verwurzelt liegt. Damit könnten die Bäume bzw. im übertragenen Sinne eine fest verankerte historische Identität sowohl Orientierung als auch Halt bieten. Dies funktioniert für Mathieu jedoch nur in der Theorie, denn bei dem Versuch, den „pays“ näher zu bestimmen, muss er unweigerlich feststellen, „[que] nous plongeons à l'obscur indéracinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables.“ (Mah 13) Nicht der Stamm und die Wurzel hinterlassen hier die bleibenden Spuren, sondern kleinere Äste, Zweige und anderes Gestrüpp, das vom Betrachter des Baumes zunächst unbeachtet bleibt. Doch nicht nur diese Hindernisse erschweren den Zugang zu Geschichte und Mythologie. Mathieu denkt an die Wurzeln des „fromager“, die partiell über der Erdoberfläche liegen und ihn damit an die stete Präsenz-Absenz der nicht-kanonisierten Geschichte erinnert: „Son surgissement est aussi éperdu que nos mémoires rétives.“ (Mah 14) Sein Versuch, sich an „l'arbre unique“ (Mah 16) zu orientieren, der stellvertretend für einen ganzen Wald der Gleichheit stehen kann, schlägt fehl, denn „[l]es arbres qui vivent longtemps changent toujours, en demeurant.“ (Mah 16)

¹¹²⁷ Madou 1996, S. 81 (6.2.6.).

In dieser Exposition klingt die mediatorische Funktion des Mahagonibaumes an, der hier nur die Illusion einer Verwurzelung, einer „identité-racine unique“,¹¹²⁸ erzeugt. Anstatt seinem Betrachter Orientierung zu geben, eröffnet er ihm vielmehr einen Dialog mit der Vergangenheit, die nicht nur eine Geschichte bereit hält, sondern zahlreiche Episoden, die über die Äste und den Stamm zwar miteinander verbunden sind, aber dennoch nicht dazu beitragen, die Wurzel freizulegen, d.h. den Ursprung zu erhellen. In diesem Kontext ist die ‚Geburt‘ des Mahagonibaumes zu interpretieren:

Gani est couché sur la terre, il sent un tremblement des profondeurs. Il écoute la terre, il entend monter un grand plant. [...] [!] sent le plant qui là devant perce la carapace de la terre, monte sans trembler. (Mah 213)

Der Mahagonibaum tritt hier unter großer Anstrengung ans Tageslicht. Der Vergleich mit dem Sprengen eines Panzers, sowie die Evokation eines (Erd)Bebens lassen darauf schließen, dass mit der Geburt des Baumes eine alte und starre Ordnung ins Wanken gebracht und schließlich vollends durchbrochen wird. Catherine Mayaux betrachtet die Funktion des Baumes deshalb als eine doppelte Rückeroberung: „reconquête de l’espace“ und „reconquête de la dimension temporelle“.¹¹²⁹ Damit integriere *Mahagony* in der Symbolik des Mahagonibaumes eine zentrale Fragestellung der Kulturtheorie Édouard Glissants, was für Mayaux einer „mise en œuvre narrativisé [...] de[s] théories profesessées“¹¹³⁰ gleichkommt.

Wie jedoch Valérie Masson-Perrin treffend feststellt, dient der Mahagonibaum nicht nur als Handlungsort, sondern ist selbst als Akteur zu verstehen, als natürlicher Protagonist, der mit den menschlichen interagiert.¹¹³¹ Dies lässt sich bereits in der Geburtsszene ablesen. Der Teil des Baumes, der ans Tageslicht geboren wird, eröffnet sofort einen Dialog: „La parole du plant lui [= Gani] parle.“ (Mah 213) Dieser Dialog reißt bis in die Gegenwart hinein nicht ab und zwingt die Bewohner der Region, sich immer wieder mit den Antagonismen von Sichtbarkeit und Verborgenheit, von Wissen und Vergessen und von Identität und Relationalität auseinander zu setzen.

Als Mathieu den Ort des Mahagonibaumes im Jahre 1943 zum ersten Mal betritt, wird auch er angesprochen: „[J]e crus percevoir ce qu’il y aurait d’obscur et de difficile à le saisir vraiment, et combien serait hasardeuse toute entreprise d’en rendre compte.“ (Mah 17) Eine Vorahnung der Bedeutung dieses Ortes und vor allem des Mahagonibaumes überkommt ihn. Er beginnt in ihm eine Metapher für „le cri“ (Mah 20) zu erkennen, d.h. für jene Geschichten, die einst mündlich weitergegeben wurden, die Übertragung ins Schriftliche jedoch nicht überlebten. Seine Reflexionen zu diesem Ort führen ihn immer weiter in eine Sphäre des Symbolischen. Er versteht, dass der Historiker oder Chronist in seiner Bearbeitung des Baumes, d.h. des historischen Ursprungs, die anderen Geschichten ignoriert hat, und dass diese aber viel mehr noch als eine Chronik eine Vorstellung von der

¹¹²⁸ Glissant 1997, S. 21; vgl. auch ebd., S. 195f. und Glissant 1996a, S. 99f. (beide 6.1.2.).

¹¹²⁹ Mayaux 1992, S. 350 (6.2.6.).

¹¹³⁰ Ebd.

¹¹³¹ Vgl. Masson-Perrin 2006, S. 155ff. (6.2.6.).

Vergangenheit erzeugen können, da sie jede für sich und in ihrer Koexistenz „une image en condensé de ce qui vaquait terriblement sur toute la terre des hommes“ (Mah 23) darstellen: „Les arbres qui vivent longtemps ont ce pouvoir de vous déporter au loin. [...] Le bord du monde est là, il n'est que de le toucher en avançant la main comme une feuille.“ (Mah 34f.) Für Mathieu ist mit dieser Erkenntnis der Anfang einer Erzählung, die den Mahagonibaum zum „principe de cette histoire“ (Mah14) erhebt, gemacht.

In der Rinde des Baumes erkennt er folglich „ces écorces gravées qui jadis avaient représenté à gros traits les nègres marrons“ (Mah 77). Er bezeichnet sie zunächst als „cartes de non-identité“ bevor er in ihnen eben doch „des écorces d'identité“ (Mah 77) erkennt, da sie ihn auf die Geschichte des Jungen Gani hinweisen, der an der Stelle des Mahagonibaumes eine Weltkarte in den Boden getrampelt hat, um so anzuzeigen, dass hier mehr als nur seine Geschichte zu finden ist. Die Summe der Geschichten, die sich an diesem Ort überlagern, spiegeln die Struktur der unzähligen Schichten einer Baumrinde wieder, die jede für sich eine andere „écorce[] d'identité“ darstellt. Der Mahagonibaum wird zum Geschichtenerzähler und nimmt für Mathieu sogar menschliche Züge an:

[L]e mahogani [...] faisait lui-même une figure stylisée. [...] La branche centrale dessinait un nez très long, aplati à l'endroit où il se séparait du tronc, puissant cou du guerrier. Les branches latérales s'arc-boutaient 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 aigrette comme des cimiers. Il manquait peut-être une amorce de bouche [...]. (Mah 77)

Mathieu vergleicht den Mahagonibaum mit einem stummen und blinden Krieger, der dennoch als sentimentaler Zeuge Auskunft über die verlorenen Geschichten geben kann, da sie ihm eingeschrieben wurden. Die Augenhöhlen, die hier als „ouvertes sur le noir du ciel“ beschrieben werden, lenken seinen Blick auf das Unbekannte.

Zusammen mit dem Baum und der „figure du monde“ nimmt Mathieu nun „la trace des pays“ und „la répétition des voix“, also „le tout-monde“ (Mah 83) wahr. Die Geschichte eines Kriegers aus Afrika wird sichtbar: „[U]n guerrier [...] [s]e dépouilla des ornements qui marquaient son rang, les bracelets de cuivre, les plumes d'oiseau sacré, les armes. Brouilla tailla sur sa tête les marques rituelles, pour masquer sa mort réelle. S'exposa au soleil, ne bougea plus.“ (Mah 80) Sie ist als Parabel für die Verschleppung der Afrikaner in die Karibik zu verstehen, die während der Überfahrt ihre Weltordnung vollständig aufgeben mussten, um schließlich in der Sonne der Karibik ein passives Dasein als Sklave zu fristen. Dann wird die Zukunft Indiens sichtbar, „[dont] les habitants [...] seraient bientôt déportés dans le voisinage“ (Mah 83), womit Gani das Engagement indischer Gastarbeiter voraussagt, die nach der Abolition die Sklaven ersetzen sollten. Der Mahagonibaum nimmt die Form eines Vulkans an (Mah 82), aus dem diese Geschichten herausprudeln und passt sich damit dem Gefühl des Überwältigtseins an, das Mathieu überfällt.

Mathieu versteht zunehmend, dass die Geschichten Ganis und seine Vision eines *Tout-Monde* für die Ewigkeit bestimmt sind: „Gani était partout présent, [...] il était simplement une force qui aide.“ (Mah 89) Mit Mathieu und dessen Lektüre des Mahagonibaumes gelingt

es „le secret cérémonieux de sa parole“ (Mah 95) zu entschlüsseln. Dieses Geheimnis liegt in der intertemporalen Relationalität des *Tout-Monde*-Gedankens begründet, der am Standort des Mahagonibaumes die Transgression der zeitlichen Grenzen ermöglicht und so Geschichten in einer ihnen nicht per se inhärenten Kontinuität miteinander vernetzt: „[C]’était [...] la présence – la puissance – du mahogani.“ (Mah 95) Es ist also kein Zufall, dass sich unmittelbar an den Tod Ganis die nächste Geschichte – die des Plantagenvorstehers Maho – anschließt, die weder die Zeit der Sklaverei thematisiert, noch ein Kind mit prophetischen Fähigkeiten inszeniert.

Die Verbindung der Geschichten wird durch eine weitere arboreske Metapher verstärkt: „comme *une bonne corde-mahaut* pour attacher ensemble les fils de la fatalité“ (Mah 111, Herv. d. Vf.). Die „corde-mahaut“ ist als eine Art Nabelschnur zu verstehen, die zwischen den Protagonisten eine Verbindung herstellt. Die Homophonie zwischen Maho und „mahaut“, die zu „corde-maho“ (Mah 111) verschmelzen, suggeriert eine besondere Stellung des „géreur“ zwischen den beiden anderen *marrons* Gani und Mani. Er markiert den Übergang von einer Zeit der mündlichen Erzählung hin zur schriftlichen Dokumentation, die mit einem Verfall bzw. einem Vergessen der Geschichten Ganis und Mahos einhergeht. Lediglich der Mahagonibaum kann noch als Zeugnis dienen, indem er ihre Geschichten lesbar macht.

So verwandelt sich die Form des Mahagonibaumes vor den Augen Mathieus, der sich an die Worte Langoués erinnert, in eine Fackel: „Les feuilles [...] crépitaient et tournaient, entraînant autour d’elles une furia d’air et de feu dont la fumée montait en trombe.“ (Mah 96) Für Suzanne Crosta ist diese Verwandlung als Anspielung auf den Mythos des Phönixes zu interpretieren, der als Totgeglaubter aus der Asche aufsteigt und damit seine Unsterblichkeit bezeugt.¹¹³² Sie erklärt weiter, dass Gani mit seinem Tod eine Wiedergeburt im Mahagonibaum erfährt und folglich über den Verlauf der Geschichte wacht, seine Nachfolger auf ihren Wegen beobachtet und begleitet.¹¹³³ Damit verbinden sich hier die Bilder der Plazenta und der Nabelschnur an einem Ort, dem des Mahagonibaumes, und suggerieren eine Bestimmung zum *marronnage*, die in der Natur der Protagonisten angelegt ist, und sich am Mahagonibaum konzentriert.¹¹³⁴

Diese Metaphorisierung wird in der Reflektion Mathieus wiederholt, der den Mahagonibaum als Synonym für einen Geschichtsspeicher auch in anderen Kontexten der Menschheitsgeschichte sieht: „[N]ous imaginons les mahoganis poussés dans des steppes, dans des sierras, dans des toundras, dans des grandes places monumentales de grandes villes, dans des Andes tropicales ou dans des pampas“ (Mah 217). Der Baum wird zum Vermittler vergessener Vergangenheiten stilisiert, die er durch Veränderung seiner Form an etwaige Leser der Geschichte kommunizieren kann: „[L]e mahogani seul a perduré sans son personnage changeant“ (Mah 230). Mani, der *marron* des ausgehenden 20. Jahrhunderts, erkennt auf seiner Flucht dieses „sacré secrèt“ (Mah 223) der A-Temporalität des Baumes

¹¹³² Vgl. Crosta 1991, S. 162 (6.2.6.).

¹¹³³ Vgl. ebd., S. 162f.

¹¹³⁴ Vgl. ebd., S. 163.

und wählt ihn als sein Versteck. Die Krone des Mahagonibaumes legt sich schützend über Mani (Mah 222) und nimmt mit dieser sehr menschlichen Geste auch die Geschichte des jungen Delinquenten auf, der sich schließlich in ihm auflöst: „Alors il se laisse aller au sanglotement de toutes ces ombres, de ces débris, devient roche qui dure, bois qui résiste“ (Mah 224). Der Mahagonibaum ist, so fasst Suzanne Crosta zusammen, „l’arbre qui veille“ (Mah 248), „regarde“ (Mah 245), „protège“ (Mah 222)“.¹¹³⁵

Bei seinem abschließenden Besuch des Mahagonibaumes offenbaren sich Mathieu die „plis indépliables du temps“, die ihm „la plus exacte recension de réalité“ (Mah 249) versprechen. In der Kommunikation mit dem Mahagonibaum wird ihm klar, „que tout arbre qui vit longtemps s’entretient, se soigne, s’élague, se nourrit, et qu’il ne tombe ou se démembre que lorsqu’il est négligé.“¹¹³⁶ Mathieu erkennt, die Symbolhaftigkeit des Mahagonibaumes, die ein Leben der Moderne nicht ohne das Anerkennen ihrer Vergangenheit zulässt.

Für Suzanne Crosta reagiert die Baummetapher damit auf verschiedenen Ebenen auf die Selbstentfremdung der karibischen Gemeinschaften. Zum einen begründet die in *Mahagony* mehrfach inszenierte „union anthropomorphe entre l’être et l’arbre“¹¹³⁷ eine unauflösbare Identifizierung der Individuen mit der sie umgebenden Landschaft. Zum anderen diene die Loslösung von literarischen Konventionen als Vorbild für eine Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen:

L’existence temporelle et textuelle des personnages se subordonnent à la force qui les unit – l’arbre – en particulier le mahogani. En lui se retrouvent le(s) sens de leur existence. C’est apprécier les différences qualitatives au lieu des ressemblances universelles et objectives.“¹¹³⁸

Baum und Buchtitel verschmelzen zu Synonymen und vermitteln zwischen Realität und Fiktion, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Vergessen und dem Verdoppeln einer unausweichlichen Historizität. In den Worten Priska Degras wird die Verbindung von Naturraum, Symbolfigur und Schreiben auf den Punkt gebracht. Sie spricht von einer „threefold *marronnage*“: „*marronnage* of language, *marronnage* of structure [...] *marronnage* of Time [sic]“. ¹¹³⁹ Es ergibt sich folglich „[une] surdétermination des signes [qui] densifie les significations et élargit le champ des interprétations potentielles“, ¹¹⁴⁰ sodass die Weiterentwicklung des Glissant’schen Romanwerks bereits vorweggenommen wird.

¹¹³⁵ Ebd., S. 169.

¹¹³⁶ Chamoiseau & Glissant 2007b, o.S. (6.1.2.).

¹¹³⁷ Ebd., S. 171.

¹¹³⁸ Ebd., S. 171f.

¹¹³⁹ Degras 1989, S. 618 (6.2.6.).

¹¹⁴⁰ Mayaux 1992, S. 259 (6.2.6.).

In Glissants späteren Romanen nämlich wird diese Multivalenz des Baumes immer wieder eingefangen und historiopoetisch verarbeitet. In *Ormerod* beispielsweise wird die in *Mahagony* vorgeführte mediatorische Funktion des Urwalds erneut impliziert. Sie wird jedoch insofern modifiziert, als sie nicht dem Urwald allein obliegt, sondern sie beruht auf dem Zusammenspiel der Elemente Wasser, Wind, Feuer und Erde, die jedoch wiederum in der Metapher des Baumes zusammengeführt werden. Diese multirelationale Bedeutung für die Geschichte der Karibik erläutert Glissant im Vorwort seiner Anthologie der Literaturen des *Tout-Monde*, *La terre, le feu, l'eau et les vents*: „Nous rêvons de paysages qui nous façonnent, [...] terre et feu, et eau et air. [...] Dans ces éléments sont arborés la pensée humaine, les souffrances des peuples, les luttes et les abandons“.¹¹⁴¹ Die Wahl des Verbes *arborer* eröffnet zweierlei Wege, die Geschichte der Menschheit zu deuten. Zum einen erkennt Glissant hierin dem semantischen Inhalt der Vokabel entsprechend ein Sichtbarwerden der zahlreichen Geschichten, die durch die Historiographie und den durch sie initiierten Diskurs der Wahrhaftigkeit überlagert, vergessen oder bewusst verdrängt wurden. Zum anderen aber beinhaltet das Verb den Stamm *arbor-*, der auf eine Analogie zu baumartigen Strukturen in der historiopoetischen Aufarbeitung hinweist. Der Baum avanciert damit zu einem mächtigen Symbol der *Relation*, indem seine Strukturen – Wurzel, Stamm, Krone, Äste, Zweige, Blätter – sowie die für ihn typische Organisation in Wäldern den *Tout-Monde* in all seinen Möglichkeiten abzubilden vermögen. Exemplarisch soll dies an der Figur Flore Gaillard aus *Ormerod* gezeigt werden.

Ihre Geschichte wird zunächst in den „prétextes“ als „[!]à où la mer et la forêt se joignent“ (O 14) verortet, sodass der Archipel der Karibik hier allein durch eine Anspielung auf seine Geographie und Vegetation evoziert wird. In der Folge wird Flore Gaillard immer wieder auf ihre enge Verbundenheit mit dem Urwald zurückgeworfen, sodass ihr Handeln und ihre Gedanken allein vor dem Hintergrund der Baum- und der Urwaldmetapher an Bedeutung und Tiefe gewinnen, die auf eine Verbundenheit ihrerseits mit dem *Tout-Monde* und damit auch der Gegenwart hinweisen. Die Frage des Erzählers „N'apparaît-il pas que son humanité a fondu dans les Bois?“ (O 14) verkehrt sich dadurch in eine Art Prophezeiung, die sich in *Ormerod* zu erfüllen versucht.

Flore Gaillard wird als „marronne“ und „octavonne“ (O22) vorgestellt, d.h. sie ist in zweierlei Hinsicht ein Produkt der Kolonialisierung. Ihre Liaison mit dem desertierten Kommandanten Alvares wird deshalb gleich doppelt als Umkehrung der kolonialen Ordnung inszeniert, sodass die Funktion der Protagonistin für den Verlauf des Romans (und der Geschichte) von Beginn an deutlich gemacht wird. Zum einen bemächtigt sie sich als farbige Frau der Liebe eines weißen Mannes: „[E]lle se l'attacha définitivement. [...] elle s'arrangea pour tomber sur lui et l'entraîner dans une de ses fournaises sous les bois“ (O 21), wodurch die durch Missbrauch der schwarzen Frau gewaltsam herbeigeführte biologische *métissage* konterkariert wird. Zum anderen wird der Mythos von Adam und Eva und der Ursünde, die durch den Verrat der Schlange provoziert wurde, einer Umdeutung der Machtverhältnisse

¹¹⁴¹ Glissant 2010, S. 13, 19 (6.1.2.), Herv. d. Vf.

zwischen Mann, Frau und Schlange unterzogen. Die Schlange wird mit männlichen Attributen belegt, die sie zum „prince noir désigné pour régner sur des damnés éternels“ (O 33) stilisiert, was durch ihre Position als „habitant fondamental“ (O 33) unterstrichen wird, denn nur sie darf als rechtmäßiger Bewohner der Insel bzw. des Archipels gelten. In der Schlange versymbolisiert Glissant hier die von ihm als rückwärtsgewandt und konservatorisch beschriebene „culture atavique“,¹¹⁴² die darauf ausgerichtet ist, den Anderen bzw. das Andere zu unterwerfen:

Prince bâtard, contraint à sa seule présence, qui ne fréquentait pas ceux de sa race, qui n'enfantait que dans la haine et dévorait sa descendance, de tout temps voué au ravage et à la destruction qui peut-être se maudissait lui-même et honnissait la ruse et les détours de ses congénères, qui pointait droit devant, ne connaissant de l'univers que cet espace de la nuit où couvaient ses chasses, méprisant le soleil et l'agitation, les fleurs et les pluies éclatantes, seulement mû à haïr ce qui se présentait et qu'aussitôt il assaillait et avalait. (O 34)

Flore Gaillard jedoch durchbricht die Alleinherrschaft des „cribo“. Anstatt der Schlange ausgeliefert zu sein, erahnt Flore Gaillard die Gefahr und fängt durch eine Bewegung den Mondschein in der Spiegelscherbe ein, die sie um dem Hals trägt, und blendet die Schlange, sodass diese von ihren potentiellen Opfern ablässt (O22f.). Sie leitet damit die Epoche der Ausrottung des „cribo“ ein, sodass „l'habitant fondamental a fait place à d'autres“ (O 36). Die im religiösen Mythos implizierte moralische wie körperliche Überlegenheit des Mannes über die Frau – die Schlange ist schließlich ein deutliches phallisches Symbol – wird durch Flore Gaillard dekonstruiert. Anstatt sich von der Schlange korrumpieren zu lassen, sich gewissermaßen von einer „culture atavique“ absorbieren zu lassen, entscheidet sich Flore Gaillard offenbar bewusst für den Widerstand gegen die mythische bzw. im übertragenen Sinne koloniale Reduktion der farbigen Frau auf die Rolle der „damn[e] éternel[le]“.

Hieran schließt sich ihre Rolle als „marronne“ an, denn durch die Assoziation mit dem Mythos des entlaufenen Sklaven werden die typischerweise männlichen Attribute eines Rebellen auf sie übertragen, was in einer beispiellosen Furchtlosigkeit kulminiert (O 36) und sie für ihre Rolle als Anführerin auszeichnet:

Les nègres la suivirent, accompagnés ou précédés des femmes qui ne la jalousaient pas, au contraire. Ils campaient sur la terre débroussaillée, autour des feux qu'ils allumaient pour défier les colons d'en bas, mais qu'ils s'empressaient de quitter au plus petit matin, dans les directions les plus improbables. Ils causaient tranquilles dans la nuit, sans grand éclat. Les voix étaient enterrées sous les toits des hauts arbres. Ils accoraient leurs corps exténués contre les racines noires [...]. (O 23)

Les hommes lui étaient dévoués à la mort, ils s'étonnaient de sa bravoure au combat [...]. (O 89)

¹¹⁴² Glissant 1997, S. 21; vgl. auch ebd., S. 195f. und Glissant 1996a, S. 99f. (beide 6.1.2.).

Flore Gaillard bemächtigt sich des natürlichen Raumes, um ihren guerillaartigen Krieg gegen die Plantagenbesitzer und die englische Armee zu führen: „Flore Gaillard apprend l’insondable de ces végétations et de ces pentes insensées. Elle les enseigne à ses Brigands, qui entrent dans le vertige et l’infini.“ (O 58)¹¹⁴³ Der Urwald unterstützt Flore Gaillard und ihre Armee, indem er ihnen als sicheres Versteck dient, in dem sich die *marrons* aufhalten, um ihren geordneten Angriff auf die Plantagen der Insel vorzubereiten:

Les Brigands s’organisaient en bandes séparées, pour ne pas risquer un écrasement toujours possible. Flore Gaillard sélectionna ceux qui étaient les plus habiles au tir, les plus rapides au coutelas, les plus agiles au combat à mains dégagées. Elle fonda un corps d’espions observateurs, un détachement de courriers rapides, elle nomma des chefs de groupe. Elle inventait une armée. (O 25)

Flore Gaillards Armee setzt sich entgegen der kolonialen Konventionen und Logik aus entlaufenen Sklaven, freien Farbigen, französischen Soldaten, dem kubanischen Kommandanten Thomas Alvares (O 21) sowie der „Bête-à-mort“ (O 28, 41), einer aus Guadeloupe importierten Guillotine, zusammen. Sie stellen damit eine Gemeinschaft dar, die im Rahmen kolonialer Hierarchien nur schwer vorstellbar ist und des halb nicht ohne Grund als ‚Erfindung‘ Flore Gaillards bezeichnet wird. Ihre Rolle als „maronne“ wird jedoch aufgrund der überbordenden Marginalitäten, durch die sich die Armee auszeichnet, auf die „Brigand des Bois“ ausgeweitet bzw. sie kommen in ihr zusammen: „[T]ous ces ils [sic] c’était Flore Gaillard“ (O 26).¹¹⁴⁴

Diese Transgression kann hier mit der Anonymität der historischen Objekte erklärt werden, deren Existenz nur auf Grundlage von Erwähnungen in der Historiographie und Erzählungen der *conteurs* erahnt werden kann. In diesem Kontext erscheint der Urwald als Sinnbild für eine undurchdringliche Vergangenheit, die an nur wenigen Stellen Spuren für Historiker und Historiopoeten gleichermaßen hinterlassen hat. Sie müssen ihre Geschichten aus dem Wald herauslesen. Der Historiker muss sich seinem Metier entsprechend auf Flore Gaillard beschränken, da ihre Existenz durch schriftliche Zeugnisse belegbar ist. Der Rest der

¹¹⁴³ Ihre Taktik schaut sich Flore Gaillard bei den Ameisen ab: „Elle cherche surtout la tracée des fourmis, et quand elle la trouve elle chemine avec ces infatigables. Elle tente de deviner leurs tactiques, et qui parmi elles décide de contourner un obstacle ou de passer dessus. Elle apprécie comment les fourmis apprivoisent la forêt.“ (O 31) Wie sehr diese Taktik die Freiheitskämpfe weltweit bestimmen soll, wird mit den Reise Alavares’ nach dessen Trennung von Flore Gaillard deutlich. Erst unterstützt er so die Armee von Louis Delgrès bevor er nach Russland weiterreist und seine Armee dort durch den Schnee führt: „ce sera plus dur que sur les Pitons...“ (O 260). Wie im Urwald folgt er einer geraden Linie in einer Zickzackbewegung, die ihn unentdeckterweise zum Ziel führt (O 261, Paraphrase O 88). Auf die Frage, wie er den Feind mit so wenig Verlusten besiegen konnte, antwortet Alvares: „j’ai suivi la trace des fourmis“ (O 262).

¹¹⁴⁴ Man beachte zudem die Homophonie zwischen *ils* und *îles*, die die Ausweitung der *marronnage* und Dissidenz Flore Gaillards über die Grenzen Saint Lucias hinaus impliziert und so eine Verbindung ihrer Geschichte zu anderen Episoden der archipelischen Vergangenheit herstellt. Dies wird in Ormerod an verschiedenen Stelle explizit angeführt, exemplarisch sei hier auf die folgende Textstelle verwiesen: „Et ainsi vous ne notiez pas de dissemblance entre Flore Gaillard, qui a parcouru le piton Flore à Sainte-Lucie, la mûlatresse Solitude qui résista en Guadeloupe, et Cécile Fatiman qui sonna la révolte à Saint-Domingue, toutes femmes qui vécurent à des époques différentes, encore dans le même temps, pour la défense de ce quelque chose d’insondable en vérité, souffrance ou liberté, ou volonté indessouchable, qu’elles enseignaient aux hommes.“ (O 61)

Geschichte ist für ihn Spekulation. Der Poet hingegen liest in der Geographie und der Vegetation, wodurch die Stimmen der Vergangenheit am „Piton Flore“ (O 17) für ihn hörbar werden. So konstatiert Patrick Sultan:

Le propos n'est pas de forger une nouvelle figure mythique ni même d'arracher à l'anonymat une héroïne méconnue pour lui assurer sa place au soleil de l'Histoire. Au sérieux détaillé et minutieux de l'historien, le poète oppose avec hauteur et dans sa liberté souveraine, la ‚vision prophétique du passé‘ qui cerne ‚l'impossible à exprimer‘, l'événement même du passé dans la présence de son surgissement.¹¹⁴⁵

Er erklärt außerdem:

Glissant n'a pas choisi d'inventer de toutes pièces ce personnage de Flore Gaillard; même si les sources documentaires sont indigentes, faites de quelques légendes et de témoignages incertains, on ne peut affirmer absolument que ce soit un personnage imaginaire. *C'est une figure peut-être historique et cette incertitude même suscite l'écriture visionnaire qui retrouve le passé en l'anticipant dans la fulgurance, en un mouvement qui s'apparente au délire et finalement coïncide avec l'événement.*¹¹⁴⁶

Vor diesem Hintergrund muss die Allianz zwischen „Flore Bois Gaillard [sic]“ (O 280) und dem Urwald als Parabel auf die Arbeit des postkolonialen Historiopoeten gelesen werden. Flore Gaillard ist nicht mehr Teil der Historiographie und auch in der Erinnerung verblasst ihr Bild zunehmend: „Qu'est-ce que c'est que cette Flore zombi que vous poursuivez...“ (O 271). Nestor'o jedoch, ein (vermeintlicher) Historiker der Gegenwart, liest ihre Geschichte nicht aus schriftlichen Dokumenten heraus, sondern folgt den Spuren, die sich ihm im Urwald um den Piton Flore zeigen: „Il nous faut regarder partout alentour, dans les recoins des temps, soulever les forêts des Traces“ (O 49). Das Andenken an die Rebellenführerin Flore Gaillard wird im geographischen Gedächtnis erhalten: „Flore Gaillard s'est confondue aux lianes, aux verdure, aux roches et aux sables. Elle est une trace de la nature tourmentée, et non même pas un souvenir de la misère des femmes et des hommes de cet antan.“ (O 14) Beinahe unbemerkt lebt sie so in der modernen Zeit fort, zum Beispiel in Form einer Blume, die der alte Mantyo Nestor'o und Evora zur Hochzeit schenkt: „florella-des-bois“ (O 162).

Flore Gaillards Geliebter Alavares erkennt bei seinem Abschied die Bedeutung der Verbindung von Urwald und Widerstand, von Konservierung und Vergänglichkeit menschlicher Spuren im natürlichen Umfeld:

[J]e voudrais laisser sur chacune de ces feuilles une trace de voix qui dit pourquoi, et sur chacune de ces racines des marques de mots plus indélébiles que les figures que nous avons gravées dans leur écorce quand nous étions vacant et fatigués, [...] il survit quelque chose qui attende le moment où les peuples seront prêts et pourront lire nos voix sur les feuilles qui n'auront pas séché, [...] c'est ce moment qu'il faut attendre dans l'avenir, sinon l'avenir n'a pas de raison d'être [...]. (O 226)

¹¹⁴⁵ Sultan [2003] 2011 (6.2.6.), o.S..

¹¹⁴⁶ Ebd., Herv. d. Vf.

Es scheint beinahe so, als lebten Flore Gaillard und ihre Armee in physischer und spiritueller Symbiose mit dem Urwald, sodass sie sich nach ihrem Tod in ihm auflösen. Diese Dissoziation wird in der Metapher des Feuers versymbolisiert, welche hier die Funktion des Urwaldes unterstützt. Nach dem Verrat durch Makondji (O 229f.) wird Flore Gaillard auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Sie zerfällt zusammen mit dem Holz, das sie umgibt, zu Asche, die sich über die ganze Insel und den ganzen Archipel verstreut:

[S]on esprit s'évapore [dans les Bois] [...]. Vous auriez pu entasser dans cette poussière tout l'amas des histoires mêlées insoupçonnées qui avaient poussé dans la terre de Sainte-Lucie depuis dix ans, et d'ailleurs depuis le début des ans, et d'ailleurs dans toutes les îles alentour [...]. Et toute cette poussière se soulevait sous la poussée de tant de tourments passés et à venir [...]. (O 302)

Es wird deutlich, dass der Urwald hier in der Allianz mit dem Feuer, dem Wind und dem Meer steht, um die Geschichten der Vergangenheit in einer Art Naturalisierung zu konservieren. Damit rekurriert *Ormerod* auf die Wirkweise von Geschichtsbüchern, die vorgeben, Vergangenheit in Form von Schrift zu materialisieren, um sie jederzeit zugänglich und rezipierbar zu machen. Im Gegensatz zum Geschichtsbuch jedoch stellt sich der Wissensspeicher in der natürlichen Umgebung nicht als starr und unveränderbar dar, sondern unterliegt wie der Lauf der Zeit stetigen Transformationen, die sich bis ins Unendliche fortsetzen. In diesem Punkt lässt sich eine wesentliche Weiterentwicklung der Philosophie Glissants erkennen. Im Gegensatz zu *Mahagony* beschränkt sich die *errance*, die Suche nach historischer Orientierung, in *Ormerod* nicht auf die Insel Martinique, sondern wird um eine globale Komponente erweitert, sodass die karibische Landschaft emblematisch für die Vermittlung zwischen Vergangenheit und Gegenwart steht, die in Glissants *Tout-Monde* jederzeit und überall stattfindet: „un ramas de lieux communs“ (O 94).

4.3.2.5. Zusammenfassung

Die Metaphorisierung des Urwaldes in der französischen Literatur der Karibik präsentiert sich, im Vergleich zur rekurrenten Geburts- bzw. Todesmetaphorik des Sklavenschiffes, als sehr vielseitig und entspricht damit weitestgehend der natürlichen Beschaffenheit dieses Raumes.¹¹⁴⁷ Der karibische Urwald zeichnet sich durch Artenvielfalt und steten Wandel aus. Er ist als wichtiger, wenn nicht gar wichtigster Bestandteil des insularen Lebensraumes den Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft bzw. den hieraus abgeleiteten Naturgewalten Vulkanausbruch, Sturmflut, Erdbeben und Wirbelsturm ausgesetzt, wodurch seine Konstitution weder vorhersehbar noch intentionell veränderbar ist. Die Implementierung des Urwaldes als symbolgeladenen Handlungsort in der historiopoetischen Produktion zeugt von einer Anerkennung dieser Natürlichkeit. Es prädominiert die Dialektik von Gefahren- und Schutzraum einerseits sowie die Inszenierung seines metaphysischen Transformationspotentials andererseits, womit der Urwald sowohl vor dem Horizont okzidentaler Mystifizierung als auch in Hinblick auf seine regionalen Spezifika historiopoetisch interpretiert wird.

¹¹⁴⁷ Einen informativen Überblick über das Ökosystem Tropenwald bietet der Band von Joseph 2009 (6.2.7.).

Hierauf basierend erscheint der Urwald als Mediator zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem innerhalb seiner nicht nur koloniale und postkoloniale Diskurse ausgetragen werden, sondern vor allem permanente Grenzüberschreitungen in räumlichen wie zeitlichen Dimensionen zu beobachten sind. Die Figuren stehen in steter Wechselbeziehung zu dem sie umgebenden Raum und präsentieren sich damit nicht als historische Objekte, sondern als selbst- und fremdbewusste Subjekte.

4.3.3. *Figurale Inkarnationen des Tout-Monde*

Das Konzept des *Tout-Monde* ist der Theorie Édouard Glissants entlehnt und wird hier zur Beschreibung eines geschichts-utopischen, aber dennoch denkbaren historisch-gesellschaftlichen Zustands übernommen, der nicht nur in den Romanen von Glissant gezeichnet wird, sondern auf unterschiedlichen Ebenen in zahlreichen anderen Texten versymbolisiert wird.¹¹⁴⁸ Im Zentrum der *Tout-Monde*-Theorie steht das Prozesshafte und das Unabgeschlossene, dass eine Identitätsbildung vor dem Hintergrund starrer Muster, Werte und Normen verhindert:

Le tout-monde, c'est le mouvement tourbillonnant par lequel changent perpétuellement – en se mettant en rapport les uns avec les autres – les cultures, les peuples, les individus, les notions, les esthétiques, les sensibilités etc. [...] Le Tout-monde, c'est la conception du monde sans axe et sans visée, avec seulement l'idée de la prolifération tourbillonnante, nécessaire et irrépressible, de tous ces contacts, de tous ces changements, de tous ces échanges.¹¹⁴⁹

Damit greift die Idee des *Tout-Monde* in die von Glissant beschriebene *créolisation* hinein:

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.¹¹⁵⁰

Der *Tout-Monde* erscheint als eine Art Labor der Kreolisierung, in dem sich die (Zwischen)Ergebnisse der zahllosen Kreolisierungsprozesse auf verschiedene Art und Weise manifestieren. Sowohl der *Discours antillais* als auch der *Traité du Tout-monde* weisen zahlreiche Beispiele auf, die Glissant allen Bereichen des Lebens entlehnt. Dennoch scheint die literarische bzw. künstlerische Produktion eine übergeordnete Rolle zu spielen, da sie für Glissant ein Medium der Wissensübertragung par excellence ist: „L'écriture, qui nous mène à des intuitions imprévisibles, nous fait découvrir les constantes cachées de la diversité du monde, et nous éprouvons bienheureusement que ces invariants nous parlent à leur tour.“¹¹⁵¹ Ohne eine räumlich Bewegung einzufordern, ermöglicht die Literatur einen

¹¹⁴⁸ Eine komplexe Analyse der rhizomatische Strukturen des Glissant'schen Œuvre vor dem Hintergrund der *Tout-Monde*-Philosophie findet sich u.a. bei Kuhn 2013 und Schulz 2014 (beide 6.2.6.).

¹¹⁴⁹ Glissant 1994, o.S. (6.1.2.), zitiert nach Ludwig & Rösberg 2010, S. 10 (6.2.6.).

¹¹⁵⁰ Glissant 1997, S. 37 (6.1.2.).

¹¹⁵¹ Ebd., S. 119.

Einblick in die Vielfältigkeit menschlicher Existenz und vermag es dennoch, eine Reise zu initiieren, die es dem Leser ermöglicht, sich mit der Welt in Beziehung zu setzen.¹¹⁵²

Wie Bastienne Schulz folgerichtig bemerkt, mündet die Bewegungs- oder auch Reisesymbolik in Glissants Vorstellung eines *Tout-Monde* in die Metaphorisierung einer *errance*,¹¹⁵³ d.h. eines ziellosen Herumirrens, das jedoch im vollen Bewusstsein um eben diese Ziellosigkeit geschieht. Eine physische Fortbewegung ist hierfür nicht zwangsläufig nötig: „[I]l y a dans l'espace aujourd'hui de plus en plus d'errances internes, c'est-à-dire de plus en plus de projections vers la 'totalité-monde' et de retour sur soi alors qu'on est immobile, qu'on n'a pas bougé.“¹¹⁵⁴ Diese undefinierbarkeit der *errance* erleichtert eine Auseinandersetzung mit den vielfachen Austauschprozessen, die das herumirrende Individuum beobachtet und selbst eingeht:

L'errant refuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présumés. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède. [...] La pensée de l'errance conçoit la totalité, mais renonce volontiers à la prétention de la sommer ou de la posséder.¹¹⁵⁵

Das Konzept des *Tout-Monde* umfasst also ein weites Spektrum menschlicher Selbst- und Fremdwahrnehmung, das in Opposition zur okzidentalen Linearität und Zielorientierung steht, die der Realität nachträglich eine Form auferlegt:

La division du temps linéaire occidental en siècles répond à une pertinence. Elle s'intègre à l'inconscient des peuples de cette région de notre terre, elle est entrée dans la sensibilité commune, elle s'est imposée généralement, elle a marqué un rythme. Elle est au principe de l'Histoire. Et capable même d'avaloir, de digérer peut-être les intrusions des histoires des peuples, de les inscrire de force dans sa linéarité.¹¹⁵⁶

Die Affirmation dieser unnatürlichen Strukturierung menschlicher Erfahrung führt zwangsläufig zu einer Art temporalen Verwirrtheit, die nur mittels der Bewusstwerdung und Dekonstruktion dieser Indoktrinierung überwunden werden kann: „*Toute histoire est ronde comme la Terre. N'occidentons plus tout du long, orientons vraiment.*“¹¹⁵⁷ Damit fordert Glissants Konzept des *Tout-Monde* ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Handlungsbereitschaft ein, die eine aktive Mitwirkung des Einzelnen favorisiert. Der *Tout-Monde* ist sowohl zufälliges als auch intendiertes Ergebnis zwischenmenschlicher Beziehungen: „J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en

¹¹⁵² Vgl. ebd., S. 120.

¹¹⁵³ Vgl. Schulz 2014, S. 169f. (6.2.6.).

¹¹⁵⁴ Glissant in Pessini 1998, S. 148 (6.2.6.).

¹¹⁵⁵ Glissant 1990, S. 33 (6.1.2.).

¹¹⁵⁶ Glissant 1997, S. 105 (6.1.2.).

¹¹⁵⁷ Ebd., S. 177.

échangeant et, en même temps, la ‚vision‘ que nous en avons.“¹¹⁵⁸ An anderer Stelle heißt es: „L’étant ni l’errance n’ont de terme, le changement est leur permanence“.¹¹⁵⁹

In der Literatur manifestiert sich diese Philosophie insbesondere auf formal-ästhetischer Ebene, indem konventionalisierte Strukturen konterkariert werden: „Le ‚tout-monde‘ [...] naît dans une parole de personnages et se réalise dans une accumulation d’anecdotes, de paroles, de conversations, de fictions partagées.“¹¹⁶⁰ Die in den vorherigen Kapiteln „Erzähler“ und „Erzählen“ vorgestellten Beispiele zeigen auf, mit welcher Bandbreite die Historiopoese hier im Sinne Glissants wirksam werden kann.

In Hinblick auf die Umsetzung der *Tout-Monde*-Theorie auf inhaltlicher Ebene sind diese strukturellen Innovationen jedoch von untergeordneter Bedeutung. Es muss hier vielmehr einer Übertragung der Theorie auf die raumzeitlichen und figuralen Komponenten nachgespürt werden, die sich als multivalent und richtungsoffen präsentieren. Dies geschieht insbesondere in Form von transzendenten Figuren oder Gruppen, die oftmals zeitlich oder räumlich deplatziert erscheinen. Doch gerade diese A-Temporalität, A-Lokalität bzw. A-Konventionalität führen jene Diskontinuitäten vor Augen, die dem Betrachter des textinternen *Tout-Monde* sonst entgehen würden.

4.3.3.1. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Tout-Monde in *Sartorius* (Glissant) und *Ormerod* (Glissant)

Als wohl deutlichste Manifestierung des *Tout-Monde*-Gedankens auf inhaltlicher Ebene stellt sich Édouard Glissants imaginiertes und unsichtbares Volk der Batoutos dar. Sie stehen im Zentrum seiner Romane *Sartorius* und *Ormerod* und versinnbildlichen in ihrer unbemerkten Reise durch Raum und Zeit den *errance*-Gedanken. Damit wird von Beginn an deutlich, wie sehr die Batoutos dem Konzept des *Tout-Monde* verhaftet sind: „Nous parcourons d’esprit et de corps le monde, ses sables, ses eaux, ses catastrophes [...], les misères dont nous tremblons. Nous presentons qu’il est divers, et un tout à la fois, contradictoire en lui-même et chaotique de toute la force de ses imprévus.“ (SB 19)

Im Sinne des *errance*-Gedanken fällt es schwer einen Beginn festzustellen, denn selbst mit der Niederlassung der Batoutos in Afrika und ihrer Differenzierung von den Imoko kann nicht angenommen werden, dass ihre Existenz hier beginnt.

Les Batoutos apparus de l’autre côté de la Terre, ou qui s’étaient fondus dans l’invisible du Pôle Nord, vous imaginez qu’ils n’ont pas les moyens de traverser les océans et les toundras, les désert et les montagnes en haut du ciel, les banquises et les Salines, mais ils disposent du temps et de l’espace infinis, ils suivent ces mêmes chemins que les hordes primordiales ont tracés en étoile à partir du cœur éclaté du continent africain, emportant avec elles les espèces qu’elles découvraient cultivables et poussant devant elles les animaux obéissants. (O 75f.)

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 176.

¹¹⁵⁹ Ebd., S. 64.

¹¹⁶⁰ Chancé 2002, S. 224 (6.2.6.).

Vielmehr erscheinen die Batoutos als zeit- und raumenthoben:

L'imperceptible histoire de cette nation ne peut pas être résumée ni ralliée, il n'y a pas de destin, ni ne se laisse-t-elle interpréter comme songe ou parabole. Son existence, c'est-à-dire, que vous la connaissez aujourd'hui, est une énigme pour ceux-là mêmes qui en sont devenus conscients. (SB 37)

Et ainsi, pour nous et pour chacun de ceux-là, qui était à lui seul une histoire entière et un chant irréductible, le temps sautait-il de roche en roche. Nous en ramassions çà et là les petits graviers, autour de ces gros rochers, de la Traite à la Plantation à la grande Urne des illusions, où nous avons dératé nos pieds, ces gravillons dévalaient entre nos orteils, autant qu'entre nos doigts, comme un sable pilé. (O 71)

Schon mit diesen ersten Charakterisierungen wird deutlich, dass die Batoutos sich als antithetische Konzeption eines Gründungsvolkes verstehen. Dort wo die modernen Nation einen mythischen Ursprung verehren und ihre Existenz und Integrität damit legitimieren, muss für die Batoutos explizit ein Nicht-Ursprung beschrieben werden, der durch ein achronologisches Zeitverständnis ergänzt wird:

Nos temps n'engendrent pas de lignée, ni nos terres n'ont érigé de centre, et de même nos listes n'honorent en rien les filiations et les générations. La femme ou l'homme ou la bête ou l'herbe qu'elles nomment apparaissent sans prémices ni héritage. Elles ont la terre et la poussière pour asile et ne fréquentent pas les grands éclats. (O 68)

Les Batoutos ne flattent aucun débordement d'héroïsme ou de légende, ils n'habitent pas les cavernes des nuages, ils ne martyrisent pas leurs dieux. (O 255)

Die in Glissants Romanen und vor allem in der kurzen Erzählung „Batoutos“¹¹⁶¹ exponierte, beinahe wahllos anmutende Aufzählung der Berührungspunkte der fiktiven Batoutos mit Personen und Ereignissen der außertextuellen Realität suggeriert eine bisher unerkannte Einflussnahme dieses unsichtbaren Volkes, die in ihrer Subtilität der sekkanten okzidentalen Expansion gegenüber steht.¹¹⁶²

¹¹⁶¹ Diese Erzählung erschien im gleichen Jahr wie der erste „roman des Batoutos“, *Sartorius*, und muss daher zusammen mit ihm und dem nachfolgenden Roman *Ormerod* gelesen werden (Glissant 1999 (6.1.2.)).

¹¹⁶² Die Erzählung „Batoutos“ führt dies mit einer nicht enden wollenden Aneinanderreihung von Orten und Personen vor Augen: „Vous en devinez chez les Inuits, M. Jean Malaurie les y a rencontrés, du moins un en particulier, au cours de ses expéditions; et chez les Incas, où le plus connu fut l'exécuteur attitré du prince Tupac Amaru, il fut à son tour exécuté au même jour que son maître, mais *avant* lui; et chez les Malais, où ils laissèrent la réputation d'esprits du vent, chargés de toutes les fécondités de la tempête, et de ses imprécations; en Espagne, où Juan Latino, le bien surnommé, serviteur des ducs de Sesa, s'acquit une réputation fabuleuse de lettré, à ce point que Miguel de Cervantes le cite dans son « Introduction allégorique » au *Don Quichotte*; dans l'empire de Chine, la soie et les supplices, pour dire la chose communément, où ils furent eux aussi lettrés, et seigneurs mandarins, mais soigneusement maintenus à l'écart de tout commerce; et dans les villages des Pyrénées, où ils apparaissent parfois encore dans la brume en haut des cols, Aspin ou Peyresourde, vous parlant un langage désormais créole; au Québec, patrie de ce Batouto d'adoption qu'a certes dû être Gaston Miron, si spectaculairement visible et si volontairement inaperçu, où une Marie-Josèphe Angélique fut suppliciée incroyablement et brûlée vive, pour avoir mis le feu à la maison de la veuve dont elle était l'esclave, celle-ci, cherchant à rétablir une situation chancelante, voulait la vendre à un négociant des colonies anglaises d'Amérique, et avoir ainsi détruit par les cendres la jeune ville de Montréal, et M. Joël des Rosiers, qui me rapporte l'histoire, entreprend à cette heure de

Die Verschachtelung von Orten, Zeiten und Personen transportiert den *Tout-Monde*-Gedanken in die Literatur hinein; Realität und Fiktion werden als gleichberechtigte Wahrnehmungs- und Existenzmodi inszeniert, wodurch ein endloses Netzwerk an möglichen Verbindungen über Genregrenzen hinweg entsteht. Zwar mag dies in *Sartorius* und *Ormerod* gezeichnete Weltbild zunächst als absurd anmutende Hyperbolisierung erscheinen, doch führt es andererseits jene „Chaoslogie“ vor Augen, die Glissant zufolge das menschliche Dasein bestimmt.

Glissant verwendet hierfür auch den Begriff der Utopie¹¹⁶³ und beschreibt sein Romanvolk als „fable moderne de la non-domination“.¹¹⁶⁴ In einem Interview erklärt er weiter:

[L]es Batoutos incarnent un peuple qui n’a pas la prétention de s’ériger en modèle et qui va dans le monde non pas pour le posséder mais pour vivre ensemble avec les autres [...]. Nous avons besoin d’un peuple de ce genre qui ne veut pas être un peuple conquérant, ni un peuple impérialiste et qui, par conséquent, nous protège contre les tentations de nous rendre trop visibles en imposant à d’autres peuples nos valeurs, nos manières d’être.¹¹⁶⁵

Die der europäischen Expansion entgegengesetzte ideologische Ausrichtung der Batoutos als Volk der Verknüpfung und Verschachtelung lässt sie gleichzeitig als passive Zeugen der Geschichte – im Sinne einer objektivierenden Historiographie – und aktive Teilnehmer der Geschichten, die sie ergänzen oder revidieren, erscheinen, wodurch sie sich der Diversität der Wahrnehmung von Realität bewusst werden. Sie verkörpern gewissermaßen eine Raum-Zeit-Zeugenschaft.

Dies lässt sich beispielsweise aus den Namen der Batoutos herauslesen, die beinahe onomatopoetisch Realität und Sprache miteinander verbinden: *Oko*, *Odon*, *Odonoo*, etc. lassen eine lautmalerische Nachahmung vermuten, die mit dem französischen Wort *eau*

conter la passion de cette femme sauvage, je lui suggère assurément que voici là une des rares Batoutos qui aient parcouru la trace des guerrières, sans compter l’ancêtre, grand-père ou arrière grand-oncle, du poète russe Alexandre Pouchkine, et peut-être aussi la mère sublime du général Antonio Maceo, lequel commanda contre les Espagnols l’armée de libération de Cuba, tous deux, Maceo et Pouchkine, au fur et à mesure décrépés au long de leurs iconographies, ce dont n’eut pas besoin ou dont n’eut pas à souffrir Alexandre Dumas père, dont la crinière décidait de la mode à Paris; sans compter ceux qui traversèrent dans les pays bantous et ashantis et anglais et portugais et hollandais, les gens de ces nations chercheront leurs traces; et que par ailleurs et exemple, quand les Djiboutiens prétendent, ainsi que me le rappelle plaisamment M. Abdourahman A. Waberi, que chez eux les autochtones étrangers sont tous des Martiniquais ou des Sénégalais, ce n’est pas à un statut né de la colonisation, les petits fonctionnaires civils et les tirailleurs, qu’ils font référence, mais une pratique des Batoutos, l’errance comme errance non pas comme refuge, qu’ils saluent peut-être sans y penser.“ (Glissant 1999, S. 144f. (6.1.2.))






¹¹⁶³ Es sei an dieser Stelle nochmal darauf hingewiesen, dass der Utopie-Begriff bei Glissant nicht gleichbedeutend mit einer idealisierten Zukunft ist, sondern sich vielmehr auf einen Zustand bezieht, der die aktuelle Gegenwart ergänzt. Dies wird insbesondere anhand eines Zitates von Gilles Deleuze und Félix Guattari (Deleuze & Guattari 1993, S. 14 (6.2.5.)) deutlich, das in *Sartorius* auftaucht: „La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple. On n’écrit pas avec ses souvenirs, à moins d’en faire l’origine ou la destination collectives d’un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements.“ (SB 11)


¹¹⁶⁴ Glissant in Chanda 2000, o. S. (6.2.6.).

¹¹⁶⁵ Ebd.

spielt.¹¹⁶⁶ Das Wasser als Ozean verbindet dieses mythische Volk mit dem afrikanischen, amerikanischen und europäischen Kontinent, wodurch die Batoutos als historiopoetische Repräsentation der Kolonialisierung Afrikas und des transatlantischen Sklavenhandels sowie auch der (post)modernen Globalisierung betrachtet werden müssen. Dies ist Édouard Glissant zufolge eine wesentliche Voraussetzung für die Herausbildung eines *Tout-Monde* ist, d.h. einer kreolisierten Welt, die durch den erzwungenen und freiwilligen Kontakt zwischen Gemeinschaften eine Dynamik entwickelt, die sich zunehmend verselbständigt.

Die dem *Tout-Monde*-Gedanken innewohnende Unendlichkeit ist den Batouto ebenfalls eingeschrieben, und zwar in der Verwendung des „o“, wie es Nestor in *Ormerod* beschreibt. „Seuls le Batoutos ont l’usage de l’o [...]. L’o et le zéro ne se distinguent pas, ils *montrent l’invisible*.“ (O 355, Herv. d. Vf.). Die Form des „o“ hat weder Beginn noch Ende und gilt daher als „représentation unique du monde“ (SB 349). In gleicher Weise kennt auch die Geschichte der Batoutos keine raumzeitliche Begrenzung: „[I]ls disposent du temps et de l’espace infinis“ (O 75).¹¹⁶⁷

Für Helke Kuhn findet dies eine Übertragung in der Symbolik des von den Batoutos verwendeten „kwamé d’Okò “ (SB 70). So erkennt Kuhn einerseits den identitätsstiftenden Charakter des Symbols, das wie eine Name auf seinen Urheber zurückverweist,¹¹⁶⁸ andererseits jedoch unterstreicht sie die von Glissant selbst evozierte universelle Gültigkeit und Beständigkeit, die es als Grundlage für beispielsweise ägyptische und nubische Schriftzeichen ausweist.¹¹⁶⁹ „Das  erscheint als primordiales Zeichen, das zahlreiche Assoziationen hervorruft und somit als abstraktes, unerschöpfliches Echo der kulturellen Diversität des ‚tout-monde‘ zu betrachten ist.“¹¹⁷⁰ Die Form des „kwamé d’Okò “ erinnert ebenfalls an das „o“, kann aber auch als mehrfache Überkreuzung gelesen werden, die sich in unendlicher Wiederholung, ähnlich dem ∞ , vergegenwärtigt. Darüber hinaus weist Kuhn auf die Ähnlichkeit des „kwamé d’Okò “ zum griechischen Buchstaben α bzw. dem koptischen \aleph hin,¹¹⁷¹ was allgemein mit dem numerischen Wert 1 bzw. dem Konzept von Anfang assoziiert wird.¹¹⁷² Eine weitere mögliche Verbindung besteht zum phönizischen \aleph , das dem „kwamé d’Okò “ in der Form am ähnlichsten ist.¹¹⁷³

Doch das „kwamé d’Okò “ ist nicht einziges Anzeichen des poetisierten *Tout-Monde*-Gedankens innerhalb der Gemeinschaft der Batoutos. Der Name Batouto ist an sich eine Wortneuschöpfung, doch beinhaltet er, so stellt Kuhn fest, mehrfache symbolische Vervielfachungen: Zum einen verweise das Präfix *Ba-* auf die Bantusprachen, in denen es als

¹¹⁶⁶ Hierauf weist auch Natascha Ueckmann hin (vgl. Ueckmann 2011, S. 261 (6.2.6.)).

¹¹⁶⁷ Zudem wird hierin durch Homophonie das Bild des „eau“ wieder aufgegriffen.

¹¹⁶⁸ Vgl. Kuhn 2013, S. 282 (6.2.6.).

¹¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 283, vgl. SB 170f.

¹¹⁷⁰ Kuhn 2013, S. 283 (6.2.6.).

¹¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹¹⁷² Die deutsche Redewendung „das A und O“ geht zurück auf die griechischen Buchstaben A bzw. α (alpha) und Ω bzw. ω (omega), wodurch Beginn und End versymbolisiert werden.

¹¹⁷³ Das Zeichen symbolisiert einen Stierkopf; eine Integration dieser Bedeutung in den Kontext der Batoutos erscheint mir nicht möglich.

Pluralmarker fungiert, zum anderen weise der Stamm *-touto* auf das französische *tout* hin.¹¹⁷⁴ In beiden Fällen wird damit auf eine Gruppe verwiesen, deren einzelne Mitglieder jedoch nicht näher bestimmt werden. Darüber hinaus erinnert *Batouto* an die Namen von unterschiedlichen afrikanischen Völkern wie den Bantu, den Bahutu oder den Batutsis, „sodass man leicht glauben könnte, es handle sich bei den *Batoutos* um ein reales Volk.“¹¹⁷⁵

Neben der so suggerierten Infiltration der realen historischen Welt durch die fiktiven *Batoutos*, zeichnet sich die Gemeinschaft vor allem durch eine Aufladung mit interdiskursiven Referenzen aus. So können sie zum einen als Repräsentanten aller afrikanischen Völker gelten, die unter dem europäischen Kolonialismus und dem transatlantischen Sklavenhandel gelitten haben. Die durch das „o“ bzw. *eau* ausgedrückte Unendlichkeit lässt sich auf die Anonymität der verschleppten Sklaven rückbeziehen, deren Einzelschicksale in der Wiederholbarkeit dieses unmenschlichen Aktes der Dominanz aufgehen. Hierfür spricht die Situierung eines möglichen Entstehungsortes der Gemeinschaft in Zentralafrika, „une région de l’Afrique suffisamment centrale pour être indéterminé“ (SB 15). Die *Batoutos* erscheinen als eine symbolische Synthese afrikanischer Gemeinschaften, deren Geschichte und Erinnerung im transatlantischen Sklavenhandel verloren gingen. Im Gegensatz zu den verschleppten afrikanischen Sklaven aber begaben sich die *Batoutos* hingegen freiwillig auf die transatlantische Reise, als eine Art Schutzgeist der Deportierten.¹¹⁷⁶ Im Jahr 1715 ging *Odon* an Bord des Sklavenschiffes,¹¹⁷⁷ womit sich die unsichtbare Präsenz der *Batoutos* in die Karibik hinein fortsetzte: „Quand nous dérivons d’un continent à un autre, déportés ou transbahutés, sur le chemin nous enfants des archipels...“ (O 221).

Diese forcierte Geburt von Archipelen kann auch als eine Metapher für Reise und Expansion gelesen werden, die wesentliche Merkmale der modernen, globalisierten Welt sind. Betrachtet man die Beteiligung der *Batoutos* an der Weltgeschichte, findet dieser Interpretationsansatz seine Bestätigung, zumal der *Tout-Monde* für Glissant ein wichtiges identitäres Konzept in der Zeit der Globalisierung darstellt. Er unterscheidet hierbei zwischen „mondialisation“ und „mondialité“, wobei mit ersterer insbesondere die wirtschaftliche Expansion und die Etablierung eines Weltmarktes gemeint ist, die vor allem negativ auf die Gemeinschaften wirkt. Dem setzt Glissant die „mondialité“ entgegen, die er als ausgleichendes Konzept versteht, welches den Gemeinschaften die lokale und globale Selbstbestimmung erleichtert und damit wichtige Grundlage für das individuelle In-Beziehung-Setzen ist.¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁴ Vgl. Kuhn 2013, S. 288 (6.2.6.).

¹¹⁷⁵ Ebd., S. 288. Zuvor hatte Natascha Ueckmann bereits auf diese möglichen Referenzen hingewiesen (vgl. Ueckmann 2011, S. 260 (6.2.6.)).

¹¹⁷⁶ Ueckmann 2011, S. 260 (6.2.6.).

¹¹⁷⁷ Diese Angabe ist dem „Essai de classification des relations entre les familles Béluse, Targin, Longoué, Celat“ (CC Anhang) aus Glissants früherem Roman *La Case du commandeur* entnommen. In *Sartorius* wird der Zeitpunkt seiner Reise sehr ungenau als „[a]ux environs du dix-septième siècle“ (SB 15) angegeben. In *Ormerod* wiederum findet man die Jahresangabe 1540 (O 362).

¹¹⁷⁸ Vgl. v.a. Glissant 2005 (6.1.2.).

Darüber hinaus inkorporieren die Batoutos zahlreiche literarische Interferenzen. So kann dem assonanten Gleichklang des Namens der Batoutos mit afrikanischen Völkern die Ähnlichkeit zu René Marans Roman *Batouala. Véritable roman nègre* hinzugefügt werden.¹¹⁷⁹ Er ist insofern von Bedeutung, als Maran als erster schwarzer Schriftsteller 1921 den Prix Goncourt erhielt und damit den Eintritt der peripheren Literaturen in den französischen Kanon markiert,¹¹⁸⁰ sowie eben auch die Batoutos den Eintritt der Afrikaner in die Weltgeschichte versymbolisieren.

Neben dieser symbolträchtigen intertextuellen Verknüpfung kommen die Batoutos, so suggeriert der Roman *Sartorius*, insbesondere in europäischen Kunstwerken zum Vorschein, was sie nicht nur in die Kunstgeschichte einschreibt, sondern gleichermaßen in die durch die Kunst abgebildete historische Realität: „[C]et art occidental, qui fut curieux des ailleurs et qui fréquenta les Batoutos et les dépeignit sans les voir“ (SB 19). Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Begegnung des Batoutos Areko mit dem Künstler Albert [*sic*] Dürer. Helke Kuhn weist darauf hin, dass Albrecht Dürer dafür bekannt gewesen sei, nicht nur die Reichen und Mächtigen porträtiert zu haben, sondern gleichfalls dunkelhäutige und der sozialen Unterschicht angehörige Menschen.¹¹⁸¹ Der Dialog zwischen dem Maler und seinem „alchimiste“ (SB 169) erfährt mit der Erwähnung des kunsthistorischen Werkes *L'image du Noir dans l'art occidental*¹¹⁸² eine explizite intertextuelle Referenz. Dies unterstreicht erneut den in den Batoutos präsenten *Tout-Monde*-Gedanken, der auch auf eine Poetisierung der Realität und einer Realisierung der Poesie abzielt, ohne eine klare Definition von Grenzen zwischen diesen Bereichen menschlicher Wahrnehmung zu verlangen.

Im Sinne dieser Verquickung von Realität und den Künsten wird im anderen „roman des Batoutos“, *Ormerod*, der Roman *Omoo* von Herman Melville zur Erklärung der Namen der Batoutos herangezogen. Der Titel des Romans verweise schon auf eine „[m]erveilleuse promesse de rencontre avec une héroïne batoutoo“ (O 289), die jedoch zunächst enttäuscht wird, da der Roman keinerlei Hinweise auf die Batoutos enthalte (O 289). Nichtsdestoweniger aber könne man aus Herman Melvilles früheren Romanen eine Sensibilität für „l'ambiguïté troublé de l'univers autour de lui“ (O 287) extrahieren, die im Wesentlichen durch seine doppelte Berufung als „marin et [...] écrivain“ (O 288) bestimmt sei: „[C]e sont des activités qui correspondent avec le désir de forcer l'insolite, de découvrir sous l'ambigu, de sonder l'inattendu.“ (O 288) Melvilles doppelte Berufung forcieren also eine „écriture erratique“ (O 291), die insbesondere in den Romanen *Omoo* und *Mardi* das Archipelische zum Ausdruck bringe. Durch die beinahe universelle Feststellung, „[que] les archipels sont propices à la divagation batoutesque“ (O 291), lässt sich also der erste Eindruck, dass ich es

¹¹⁷⁹ Vgl. Kuhn 2013, S. 288 (6.2.6.).

¹¹⁸⁰ Vgl. Avant-Propos zur Ausgabe von 1938: „L'attribution du prix fit scandale [...] parce que, pour la première fois, il allait à un auteur nègre“ (Maran [1921] 1938, S. 7 (6.1.1.)).

¹¹⁸¹ Vgl. Kuhn 2013, S. 291 (6.2.6.).

¹¹⁸² 3 Bände, Bugner 1976-1991 (6.2.1.).

sich bei *Omo* und *Mardi* um Romane mit einem festen Bezug zu den Batoutos handele, verfestigen. In der „marée de noms“, der „nomenclature proliférante“ (O 292) kaschiere und exponiere Melville die Batoutos, wodurch er – bewusst oder unbewusst – das Paradox der Existenz der Batoutos literarisch übersetze. Figuren wie Bembo und Annatoo würden in ihrer Charakterisierung den Prinzipien der Batoutos widersprechen, sie aber gleichzeitig auch bestätigen, da sie, wie die Batoutos, nur eine Variante der potentiellen Möglichkeiten von realer und fiktionaler Existenz darstellen.

Melville ne cherchait pas les Batoutos, mais il approchait, sous les infirmités ou les insuffisances grotesques des personnages qu’il a créés et logés dans ces terres du pacifique, la raison d’un tourment qu’il devinait alentour et qu’il ne pouvait pas cerner. (O 293f.)

Die Nicht-Suche Melvilles wirft den Leser schließlich zurück auf die Suche Nestor’os und damit auch auf die unsichtbaren Batoutos der Gegenwart, denn auf der Suche nach Flore Gaillard findet Nestor’o sich selbst als Mitglied dieser Gemeinschaft und erkennt damit die zeitenthobene Bedeutung dieses „peuple invu“.

Dévergondé dans ses émotions autant qu’il est tranquille dans le cheminement de son existence, Nestor’o éprouve des bouleversements qui lui permettent d’apprécier le changement profond autour de lui, le caravanage sempiternel de toutes les présences, de toutes les durées, sous les apparences de la réalité stagnante et de la misère de l’esprit. [...] Il s’accorde aux histoires les plus folles du pays, soit cachées ou détournées dans cinq ou six contes décarcassés. (O 359)

Weitere interdiskursive Referenzen verbergen sich in den Namen und Funktionen der Erzähler und Protagonisten in *Ormerod*. Apocal – „archéologue de la rivière Lézarde desséchée, conservateur en chef de l’esprit de la mangrove, et gardien de ce vieux Lamentin“ (O 352) – lässt sich von „Apokalypse“ herleiten, ein Wort, das sowohl im Sinne einer Offenbarung, also Offenlegung einer versteckten Wahrheit, als auch mit seiner biblischen Bedeutung als Weltuntergang verstanden werden kann. Beide Interpretationsansätze markieren in der Übertragung auf die Figur Apocal gleichermaßen einen notwendigen Übergang hin zu einem neuen Bewusstsein um das menschliche Dasein in einem *Tout-Monde*. Darüber hinaus weist Schulz auf die annähernde Homophonie zu *afokal*, das in der Physik die Bedeutung von „zentrumslos“ trägt, und das aber gleichzeitig auf eine mögliche Verwandtschaft zum kreolischen *foukan* hinweist, das mit *foutre le camp*, also „verschwinden“ oder „abhauen“ übersetzt werden kann.¹¹⁸³ Die Anspielung auf die Unsichtbarkeit und trotzdem hohe Bedeutung der Batoutos ist nicht zu übersehen.

Nestor’o ist wie Apocal ein Nachfahre der Batoutos – „Seuls le Batoutos ont l’usage de l’o...“ (O 355). Nestor’o scheint sich selbst lange nicht darüber im Klaren, dass er den Batouto angehört, empfindet er doch, wie andere Menschen auch, ihre Anwesenheit auf der Welt nicht stärker als eine Art Schaudern (O 74). Als Geschichtssuchender aber trägt er die

¹¹⁸³ Vgl. Schulz 2014, S. 309 (6.2.6.).

unhintergehbare *errance* der Batoutos in sich, was seinem Nachnamen Sourdefontaine (O 59) abzulesen ist. Er erscheint sowohl prophetisch als auch parodistisch, da hier die Suche nach einer Quelle, d.h. einem Ursprung impliziert ist – *sour[ce] de fontaine* –, gleichzeitig aber auch die Taubheit, d.h. die Impotenz dieser Quelle angezeigt wird – *sourde fontaine*. Damit versymbolisiert Nestor'o die Unwissenheit und Ignoranz der Gegenwart gegenüber den Batoutos: „Nous ne sommes plus seulement incapable de connaître les Batoutos, nous entreprenons de médire d'eux et d'interpréter leur absence au regard de nos manques.“ (O 74)

Zuletzt sei hier noch auf Orestile hingewiesen, dessen Name gleichermaßen metaphorisch und referentiell aufgeladen ist. Zum einen beinhaltet der Vorname Orestile zwei Wortteile, die gleichermaßen bedeutungstragend sind: Der italienische Vorname *Oreste* bedeutet „der Bergbewohner“; das französische Wörtchen *île* bedeutet Insel. Durch ihre Verbindung avanciert Orestile zu einer Personifizierung der charakteristischen Geographie des karibischen Archipels. Darüber hinaus kann Orestile als Anspielung auf Aischylos *Orestie* und damit auf die griechische mythische Figur Orestes verstanden werden, wie es im Roman selbst suggeriert wird (O 195ff.). Orestile, der die Geschichte von Flore Gaillard und ihrer Armee erträumt, wird damit zur geographischen und menscheitsgeschichtlichen Ablagefläche, was seine Funktion als externer Beobachter unterstreicht.

Für Alain Mascarou ergibt sich daraus die Schlussfolgerung, dass „le[s] *Roman[s] des Batoutos* caresse[nt] l'utopie d'un accomplissement pluraliste des temps, nécessairement inabouti, d'une eschatologie hétérodoxe“.¹¹⁸⁴ Das hyperbolische Geflecht an Beziehungen und Verbindungen entfaltet sich ganz im Sinne des *Tout-Monde*-Gedankens und findet in der weltumspannenden Präsenz der Batoutos seinen (vorläufigen) Höhepunkt. In dieser vielverzweigten Übersicht wird deutlich, dass Glissant in seinem Romanwerk nicht nur familiäre Verbindungslinien etabliert, sondern darüber hinaus gemeinschaftskonstituierende und sinnbildende Allegorisierungen wiederholt. Die literarisch inszenierten multidimensionalen Transgressionen sowie die heterochronische Spurensuche¹¹⁸⁵ lassen Gegenwart und Vergangenheit, Realität und Fiktion unentwirrbar miteinander verschmelzen. Der *Tout-Monde* manifestiert sich in erster Linie in der Auseinandersetzung des Einzelnen und der Gemeinschaften untereinander, eben gerade so, wie es die Batoutos vormachen: „L'éclat d'un peuple est d'arrimer la beauté de son lieu à la beauté de tout l'existant et de tous les lieux“ (SB 21).

¹¹⁸⁴ Mascarou 2006, S. 181 (6.2.6.). Die Pluralisierung erachte ich hier für notwendig, da die Geschichte der Batoutos in *Sartorius* und *Ormerod* gleichmaßen aufgespannt wird.

¹¹⁸⁵ Ebd.

4.3.3.2. Initiation und Regulation des Tout-Monde mittels transzendenter Individuen in *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* (Condé), *Les Terres noyées* (Richards-Pillot) und *Des Hommes libres* (Paradis)

Im Gegensatz zur Versinnbildlichung des *Tout-Monde*-Gedanke mittels einer enigmatischen Gemeinschaft, die unterhalb der sichtbaren weltweiten Gesellschaften agiert, steht das Individuum, das in gleicher Weise aus dem Hintergrund in die koloniale und postkoloniale Welt hineinwirkt. Die folgenden Beispiele aus *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* von Maryse Condé, *Les Terres noyées* von Eunice Richards-Pillot und *Des Hommes libres* von André Paradis repräsentieren jeweils eine Möglichkeit der Implementierung des *Tout-Monde*-Gedankens in die Handlung mittels einer zentralen Figur, die unabsichtlich und beinahe unbemerkt einen enormen Einfluss auf ihre (literarisch-fiktive) Umgebung ausübt.

Charakteristisch für diese Protagonisten ist ein Bewusstsein für Kreolisierungs- und Hybridisierungsprozesse, das im Kontext der Erzählung anachronistisch oder anderweitig deplatziert wirkt. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird hierdurch geweckt, was ihn dazu veranlasst, die Gründe für diese historiopoetische Entscheidung zu hinterfragen und damit der Inszenierung und Inszenierbarkeit von Geschichte auf die Spur zu kommen. Dabei ist es unerheblich, ob es sich bei dem transzendenten Individuum, um die Adaption einer historischen Person oder eine literarische Erfindung handelt; ausschlaggebend ist allein die Regulationsfähigkeit, die er oder sie einsetzt, um seine literarische Umgebung als Ort der Begegnung, der Veränderung und der Bedeutungsvielfalt (mit) zu gestalten.

Maryse Condés Romanfigur Tituba aus dem gleichnamigen Roman *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* soll hier als erstes Beispiel dienen. Sie ist einer realen Person nachempfunden, die in der Historiographie als zweitrangig und für die historischen Akteure nahezu unbedeutend beschrieben wird:

As the events of 1692 unfolded, interest in Tituba receded. New charges, new confessions, and a new cast of participants emerged to catch the interest of the community. Following the record of circumstances surrounding her admission of guilt, very little contemporary commentary appeared on Tituba [...]¹¹⁸⁶

Dieses Urteil der Historiographie wird im Roman gleich doppelt aufgegriffen. Zu einem verweist Tituba auf ihre Erwähnung in den Akten und Protokollen der Salemer Hexenprozesse, wo sie als anonyme „esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le ‚hodo‘“ (MTS 173) aufgeführt wird. Zum anderen betont Tituba an mehreren Stellen ihre geringe Bedeutung für die jeweilige Gesellschaft, der sie angehört: „Croyez-moi, je ne suis pas grand chose!“ (MTS 238)

Im Gegensatz zu diesen negativen Bekenntnissen jedoch ist die Rolle, die Tituba in *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* ausfüllt keineswegs unbedeutend. Ihre Mutter Abena, eine afrikanische Sklavin, wird während der Überfahrt nach Barbados von einem Matrosen

¹¹⁸⁶ Rosenthal 1998, S. 190 (6.2.6.).

vergewaltigt (MTS 13). Tituba wird als Mulattin, „le teint à peine rougeâtre et les cheveux carrément crépus“ (MTS 18), in die Sklaverei geboren und erhält einen Namen, der auf keine afrikanische oder karibische Tradition zurückzuführen, sondern frei erfunden ist (MTS 17). Für Pascale Bécél wird ihre Funktion damit bereits annonciert:

[T]he protagonist's situation in the Caribbean historical experience and the particular scene of her naming foreshadow her relationship to the transformative power of historical and self invention, and the possibility of identitary re-creation.¹¹⁸⁷

Tituba versinnbildlicht wesentliche Elemente des *Tout-Monde*. Zum einen entstand sie aus dem gewaltsamen Kontakt zwischen zwei gänzlich disparaten Kulturen und findet sich in der Plantagenwirtschaft als doppelt marginalisiertes, hybrides Individuum wieder: „[L]’humiliation de [sa mère] symbolisait celle de tout [un] peuple, défait, dispersé, vendu à l’encan.“ (MTS 16) Zum anderen wächst sie weitestgehend ohne Eltern auf, da ihre Mutter sie nicht annimmt und zudem wegen eines Angriffs auf den Maître erhängt wird (MTS 20), ihr leiblicher Vater ein unbekannter Matrose ist (MTS 13) und ihr Ziehvater Yao nach dem Tod Abenas Selbstmord begeht (MTS 21). Im Alter von nur sieben Jahren wird Tituba zur heimatlosen Waise und zeigt damit die von Valerie Loichot konstatierte kollektive Verwaisung karibischer Gemeinschaften an.¹¹⁸⁸

Diese biologische und kulturelle Wurzellosigkeit ist laut Édouard Glissant und der Autoren der *Créolité* grundlegend für die Etablierung des *Tout-Monde*. So betont Édouard Glissant die Diskontinuität und die Sinnentleerung, die aus dem Bruch hervorgehen, der durch den transatlantischen Sklavenhandel begründet wurde:

Ce qui pétrifie, dans l’expérience du déportement des Africains vers les Amériques, sans doute est-ce l’inconnu, affronté sans préparation ni défi. La première ténèbre fut de l’arrachement au pays quotidien, aux dieux protecteurs, à la communauté tutélaire. [...] La deuxième nuit fut de tortures, de la dégénérescence d’être, provenue de tant d’incroyables géhennes.¹¹⁸⁹

Und auch Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant sprechen in Hinblick auf die präkoloniale Geschichte der Antillenbewohner von einem „lot d’obscurités“ und einem „sentiment de chair discontinuité“.¹¹⁹⁰ Für sie befördere dieses Nichtwissen um die eigene Herkunft und Vergangenheit die Herausbildung eines „agrégat interactionnel ou transactionnel“,¹¹⁹¹ das sich durch das stete Oszillieren zwischen „l’acceptation et le refus“, zwischen „questionnement“, „familiarité“, „ambigüités“ und „réductions“ auszeichnet.¹¹⁹²

¹¹⁸⁷ Bécél 1995, S. 609 (6.2.6.).

¹¹⁸⁸ Vgl. Loichot 2007 (6.2.6.).

¹¹⁸⁹ Glissant 1990, S. 17 (6.1.2.).

¹¹⁹⁰ Bernabé, Confiant & Chamoiseau [1989] 2004, S. 37 (6.1.2.).

¹¹⁹¹ Ebd., S. 26.

¹¹⁹² Ebd.

In *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* wird diese kulturelle Orientierungslosigkeit durch die gesellschaftliche Außenseiterrolle der Protagonistin Tituba einerseits und ihre Versuche, durch romantische Beziehungen Anschluss zu finden andererseits, dargestellt. Als Kind einer Vergewaltigung wird Tituba von ihrer eigenen Mutter nicht angenommen, sondern im Gegenteil, immer wieder um Liebe, Aufmerksamkeit und Erziehung gebracht:

Je lui rappelais à tout instant sa douleur et son humiliation. Aussi quand je me blottissais passionnément contre elle comme aiment à le faire les enfants, elle me repoussait inévitablement. Quand je nouais les bras autour de son cou, elle se hâtait de se dégager. (MTS 18)

Dieser Mangel wird zunächst durch Yaos Zuneigung ausgeglichen und nach dessen Tod von Man Yaya kompensiert, die Tituba bei sich aufnimmt. Diese Adoption hat jedoch nicht zur Folge, dass Tituba in die Plantagensellschaft integriert wird. Im Gegenteil: Man Yaya bildet Tituba zur Heilerin aus und lehrt sie, mit den Toten zu kommunizieren (MTS 22f.). Durch die so erlernten Fähigkeiten wird Tituba nach dem Tod Man Yayas zur endgültigen Eremitin: „J'étais loin des hommes et surtout loin des hommes blancs.“ (MTS 25)

Durch ihre Abwesenheit von der kolonialen Gesellschaft verselbständigt sich ihre Geschichte und die ihrer Familie durch Mystifizierung und Legendenbildung: „La distance provoque une méconnaissance et engendre des sentiments de crainte et de curiosité qui font que les esclaves mythifient Tituba, à défaut de la connaître réellement.“¹¹⁹³ Doch erst beim direkten Kontakt mit einer Gruppe von Sklaven stellt Tituba die enorme Diskrepanz zwischen ihren Intentionen und der Fremdwahrnehmung durch Sklaven und Sklavenbesitzer fest: „J'étais faite pour panser et non pour effrayer. [...] Penser que je faisais peur, moi qui ne sentais en moi que tendresse, que compassion! [...] Je ne savais qu'offrir la consolation!“ (MTS 26) Sie entscheidet sich schließlich für eine Rückkehr in die Gesellschaft, um ihr wahres Wesen unter Beweis zu stellen.

Anstatt jedoch der Sklavengemeinschaft durch die zielgerichtete Anwendung ihrer Fähigkeiten Orientierung zu bieten und damit selbstbestimmt zu handeln, ordnet sich Tituba den Wünschen, Idealen und Ideen ihrer zahlreichen, dicht aufeinander folgenden Partner unter. Den wohl bedeutendsten Rückschritt verursacht John Indien. Um mit ihm zusammenbleiben zu können, kehrt Tituba freiwillig in die Sklaverei zurück (MTS 35ff.). Obwohl Tituba die Kolonialherren verabscheut und sie für den Tod ihrer Eltern verantwortlich macht, und obwohl sie diesen Schritt zurück in die gewaltsame Abhängigkeit als „[f]olie et trahison“ (MTS 37) erkennt, scheint die klare Hierarchisierung der Gesellschaft für Tituba zunächst die einzige Möglichkeit einer Autoidentifikation zu bieten. Sie folgt dem Rat ihres Geliebten John Indien „Le devoir de l'esclave, c'est de survivre. [...] Il suffit de faire semblant.“ (MTS 41, 46) und verlernt die Legitimation der rassistischen Trennung zwischen weißen Maîtres und schwarzen Sklaven zu hinterfragen. Stattdessen akzeptiert sie ihre neue Rolle als „non-être“ stillschweigend (MTS 44).

¹¹⁹³ Tamiozzo 2002, S. 128 (6.2.6.).

Erst als ihre Maîtresse Susanna Endicott ihr droht, sie von John Indien zu trennen, wird Tituba aktiv und setzt ihre Fähigkeiten ein, um ihr einen langsamen und qualvollen Tod zu beschern (MTS 51ff.). Dieses kurze Aufflammen von Gegenwehr hält jedoch nicht lange an, geschweige denn nutzt Tituba die neue Situation aus, um der Sklaverei zu entkommen. Im Gegenteil: Um weiterhin bei John Indien bleiben zu können, begleitet sie ihn zu seinem neuen Maître Samuel Parris nach Salem, eine Stadt an der US-amerikanischen Ostküste (MTS 60f.). Dort durchlebt sie die Stigmatisierung, die sie als Eremitin in ihrer Heimat Barbados erfahren musste, erneut und in gesteigerter Form. Sie wird aufgrund ihres Wissens um natürliche Heilmethoden und wegen ihrer afro-kreolischen Erzählungen als Hexe verurteilt und eingesperrt (MTS 163ff.).

Nach ihrer Rehabilitation dient Tituba weiterhin als Sklavin und wird schließlich erneut verkauft. Ihr neuer Maître ist der alte jüdischer Kaufmann Benjamin Cohen d’Azevedo (MTS 187ff.). In dieser neuen Beziehung vollzieht sich ein Wandel im Bewusstsein Titubas, der auf ihre Wahrnehmung dieses Aktes als (kulturelle und individuelle) Wiedergeburt zurückgeführt werden kann: „Je salua mon retour dans le monde.“ (MTS 190). Ohne den Einfluss John Indiens fühlt sie sich nicht mehr verpflichtet, Unterwürfigkeit vorzutäuschen und ihre Fähigkeiten geheim zu halten. Sie setzt sie nunmehr gezielt ein, um ihren Maître mit dessen verstorbener Ehefrau in Kontakt zu bringen (MTS 195ff.). Ironischerweise findet Tituba dank dieses Dienstes an ihrem Besitzer zurück zu ihrer Identität als hybride Repräsentantin zweier eigentlich unvereinbarer Sphären und engagiert sich mehr und mehr als Mediatorin zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Diese Entwicklung eines neuen Selbstbewusstseins kann in Anlehnung an ihre Fähigkeiten als Auferstehung von den lebenden Toten verstanden werden, was wiederum einen wichtigen Schritt in der kollektiven Selbstwahrnehmung der amerikanischen und antillanischen Plantagensellschaften darstellt. Die Wandlung Titubas kulminiert schließlich in der Liebesbeziehung mit Benjamin Cohen d’Azevedo, in der sie sich als „à la fois maîtresse et servante“ (MTS 197), d.h. als gleichzeitig übergeordnet und untergeordnet versteht. Die einst klaren Hierarchien werden zunehmend durchlässiger.

Dieser Fortschritt ist jedoch nicht von Dauer, denn durch einen Anschlag auf Benjamin Cohen d’Azevedos Familie und Besitz (MTS 206ff.) wird für Tituba klar, dass Gewalt und Hass auch die Beziehung zu ihm bestimmen. Um Tituba nicht doppelt als Farbige und als Jüdin zu stigmatisieren, entlässt Benjamin Cohen d’Azevedo sie in die Freiheit. Tituba reist zurück nach Barbados (MTS 208) und schließt sich dort einer Gruppe von *marrons* an (MTS 221ff.). Ihr Anführer, Christopher, verhält sich wie ein afrikanischer König mitsamt eines Harems unterwürfiger Frauen¹¹⁹⁴ und zwingt auch Tituba zurück in ihre untergeordnete Rolle, wobei diese Dominanz diesmal nicht mit ihrer Hautfarbe, sondern mit ihrem Geschlecht als Frau begründet wird: „Le devoir des femmes, Tituba, ce n’est pas de se battre, faire la guerre,

¹¹⁹⁴ Vgl. Arnold 1993, S. 714 (6.2.6.): „Christopher, the maroon leader in Tituba, lives like an African prince with his harem of subject women in the wilds of Barbados and interests himself in Tituba primarily because of her reputation as a sorceress.“

mais l'amour!" (MTS 233) Dies kommt auch in der Art ihrer sexuellen Interaktion zum Ausdruck. Christopher stattet ihr kurze Besuche in ihrer Hütte ab, entkleidet sich nicht einmal vollständig und lässt Tituba nach vollzogenem Akt zurück. Tituba hingegen gibt sich ihrem Liebhaber körperlich voll und ganz hin, ihre Gedanken sind jedoch bei John Indien, „[s]on nègre traître et sans courage.“ (MTS 235)

Die Verschmelzung der beiden Männer im Liebesakt zeigt den Rückfall Titubas in die Abhängigkeit von patriarchalischer Fremdbestimmung an. Sie geht sogar so weit, dass sie versucht einen Weg zu finden, Christopher unverwundbar und damit unsterblich zu machen (MTS 225), was ihr jedoch trotz großer Anstrengungen nicht gelingt (MTS 233). Die Beziehung zu Christopher stellt einen klaren Rückfall in hegemoniale Muster dar, wenngleich Gewalt hier nicht durch einen weißen Maître, sondern durch einen ehemaligen Sklaven verübt wird, der sich jedoch gleichermaßen als unsterblich in die Geschichte der Region einschreiben will.

Erst als Christopher sie immer mehr in ihrer Bewegungs- und Ausdrucksfreiheit einschränkt, erkennt Tituba den Fatalismus, dem sie in seiner Gegenwart unterliegt. Sie verlässt die Siedlung der *marrons* und kehrt zurück in die Hütte in den Bergen, die einst ihr Versteck war, und die sie für John Indien verließ (MTS 239). Dort findet Tituba mit Hilfe ihrer drei Ahnen, Abena, Yao und Man Yaya, zu einer Genügsamkeit zurück, in deren Mittelpunkt sie selbst steht: „J'avais cessé de poursuivre des chimères [...]. J'acceptais la contrainte de l'espèce.“ (MTS 241) Weder die Unterdrückung durch Samuel Parris, noch die assimilatorischen Bestrebungen John Indiens, noch die rebellische Opposition Christophers stellen für Tituba geeignete Muster einer Autoidentifikation dar. Im Gegenteil: Der negative Einfluss, der bis hierhin von Männern aller Gesellschaftsschichten auf Tituba ausgeübt wurde, verdichtet sich in einem Traum. Sie durchlebt die Misshandlung, die ihr im Zuge der Hexenprozesse wiederfahren war, erneut, doch sind die drei Akteure diesmal keine Unbekannten, sondern Samuel Parris, John Indien und Christopher: „Ils s'approchèrent de moi, en tenant à la main un solide bâton taillé en pointe [...]. Sans se soucier de mes cris, ils relevèrent mes jupes et la douleur abominable m'envahit.“ (MTS 251) In diesem Traum kommt deutlich zum Ausdruck, dass die sexuelle Ergebenheit, bzw. im Falle Samuel Parris' Keuschheit, stets mit instrumentaler Gewaltausübung einherging. Tituba wurde gleich mehrfach das Opfer unterschiedlich perspektivierter, aber dennoch stets hegemonialer Machtkonventionen, die sie trotz ihrer übernatürlichen Fähigkeiten nicht auflösen konnte.

Erst mit ihrer letzten Beziehung zu dem Jungen Iphigene wird diese Einsicht explizit. Tituba hegt für ihn mütterliche Gefühle und Iphigene erwidert diese Beziehungsform, indem er sie ausschließlich mit „mère“ anspricht. Sie pflegt seine Narben und unterstützt ihn in seinem Vorhaben, eine Revolte unter den Sklaven anzustiften und die Kolonialherren von der Insel zu vertreiben (MTS 247). Im Gegensatz zu Christopher, der auf Kosten der Sklaven

auf den Plantagen in Freiheit lebt und zu feige ist, gegen die Maîtres vorzugehen,¹¹⁹⁵ ist Iphigene fest entschlossen zu kämpfen (MTS 251). Tituba versucht ihn zu beschützen, denn sie glaubt in ihm die Inkarnation ihres abgetriebenen Kindes zu erkennen (MTS 255), doch Iphigene ignoriert ihre Warnungen. Einen Tag vor dem geplanten Aufstand werden Tituba und Iphigene von den Plantagenbesitzern festgenommen und hingerichtet (MTS 263).

Der Tod ist für Tituba wie eine Befreiung, denn nur posthum kann sie ihrer Bestimmung als Weltenvermittlerin gerecht werden. Sie weiß um die Fähigkeit ihrer Gemeinschaft, sich in Erzählungen zu erinnern und macht sich dies zunutze:

C'est que nos pays ont deux faces. L'une que parcourent les calèches des maîtres et les chevaux de leurs hommes de police, armés de mousquets et suivis de chien aux aboiements furieux. L'autre, mystérieuse et secrète, faite de mots de passe, de conseils chuchotés et de conspiration du silence. C'est sur cette face-là que je vivais, protégée par la complicité de tous. (MTS 241)

Durch ihren Tod ist sie endgültig vor dem Zugriff durch die Kolonialherren geschützt und schafft sich in Komplizenschaft mit den unterdrückten Sklaven jenes Heldenlied, dass Christopher ihr einst verweigert hat (MTS 236), indem sie ihre Aufgabe als Heilerin und Trösterin fortführt:

[V]ivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir. Mais surtout, je me suis assigné une autre tâche [...]. Aguerir le cœur des hommes. L'alimenter de rêves de liberté. De victoire. Pas une révolte que je n'aie fait naître. Pas une insurrection. Pas une désobéissance. (MTS 268)

Mit Titubas Tod geht folglich die Initiation eines *Tout-Monde* einher, in dem die historisch wie kulturelle Orientierungslosigkeit zum Paradigma der Existenz erhoben wird, denn *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* lässt den Leser stets im Unklaren darüber, welche Position Tituba tatsächlich in der Regional- oder Weltgeschichte einnimmt. So stellt auch Joséé Tamiozzo fest, dass Tituba sich in der Auseinandersetzung mit anderen immer neu definiert und dabei ihre eigene Identität immer wieder neu verhandelt:

Tituba se constitue en se positionnant par rapport aux figures et aux discours différents et en les incorporant à sa propre identité. La compréhension des autres et ses liens avec eux la rendent capable de surpasser sa propre identité et de se transformer au contact des autres. À partir des différents personnages qu'elle rencontre, elle renaît plusieurs fois: elle passe d'une identité à l'autre.¹¹⁹⁶

Damit stehen der Roman und seine Protagonistin in Opposition zum konservierenden Ordnungsverfahren der Historiographie. Maryse Condé beschreibt ihre Protagonistin daher als Nomadin, die erst im raumzeitlichen und identitären Herumirren zu „découverte“, „étonnement“ und „approfondissement“ finden kann: „Je crois maintenant que c'est

¹¹⁹⁵ Iphigene wirft ihm sogar vor, mit den Maîtres zu konspirieren, sodass der Status quo gewahrt würde (MTS 249).

¹¹⁹⁶ Tamiozzo 2002, S. 131 (6.2.6.).

l'errance qui amène à la créativité. L'enracinement est très mauvais au fond. Il faut absolument être errant, multiple au dehors et au dedans.“¹¹⁹⁷

In diesem Sinne wählt und erzieht sich Tituba eine Nachfahrin, Samantha, die wiederum Tituba als ihre Mutter akzeptiert. Die fehlende biologische und kulturelle Zugehörigkeit, von der die beiden Frauen befallen sind, wird ersetzt, durch eine Wahlverwandtschaft. Tituba lehrt Samantha vor allem, außerhalb der kolonialen Kategorien zu denken und ihren Geist offen für andere Geschichten zu halten: „Je lui appris à découvrir la forme invisible du monde, le réseau de communications qui le parcourt et les signes-symboles.“ (MTS 270) In diesem Erbe kommt die Ambivalenz historiopoetischen Schreibens zum Ausdruck, welches einerseits die Historiographie zu bestätigen vermag und sie andererseits gleichzeitig durch fantasievolle Ergänzung, kritische Hinterfragung und symbolische Aufladung widerlegt. Tituba erfüllt damit die in ihrer Geburt und ihrer multidirektionalen Geschichte angelegte Transkulturalität, die sie als Repräsentantin eines zeitenthobenen *Tout-Monde* auszeichnet: „Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l'avenir.“ (MTS 271)

In ihrem Roman *Les Terres noyées* präsentiert Eunice Richards-Pillot eine zweite Möglichkeit der historiopoetischen Gestaltung eines transzendenten Individuums, das den *Tout-Monde*-Gedanken inkarniert und an seine Umgebung vermittelt. Im Gegensatz zu Tituba ist Théo eine fiktive Figur, die sich nichtsdestoweniger aber als symbolisch stark aufgeladen präsentiert. Théo ist der Sohn der Sklavin Marcelle und des flüchtigen Sklaven Mass. Nach dem Tod seines Vaters stirbt auch Théo durch Ertrinken. Doch im Gegensatz zu seinem Vater wird der kleine Junge wiedergeboren. Seine Mutter vernimmt nachts Kratzgeräusche und die Rufe ihres Kindes:

– Maman, maman...

Tap. Tap. Tap. C'était le bruit mat d'une main heurtant un panneau de bois. Tap. Tap.
Tap. Une toute petite main. (TN 9ff.).

Mit Hilfe Man Émilias, einer anderen Sklavin, gelingt es ihr, nachts die Plantage zu verlassen, den Aufseher und seine Hunde auszutricksen, Théo aus seinem Grab zu befreien und ihn zu sich zu holen (TN 14ff.). Er lebt fortan wieder bei seiner Mutter unter den Sklaven des Atelier Guisan.

Diese Auferstehungsgeschichte in Zusammenschau mit seinem Namen „Théo“¹¹⁹⁸ rückt ihn ganz offensichtlich in die Nähe des christlichen Messias. Doch in der Erläuterung der Autorin klingt an, dass ihr Protagonist hier nicht als Kopie von Jesus zu verstehen ist, sondern vielmehr als von ihm inspiriert:

¹¹⁹⁷ Condé in Pfaff 1993, S. 46 (6.2.6.).

¹¹⁹⁸ Von griechisch θεός (= Gott).

Théo est un être fondamentalement bon une sorte d'ange gardien. Il fait ses prédictions dans un but innocent de soulager [...] Ce n'est pas un hasard s'il revient au troisième jour [...] Ce n'est pas un hasard si dans son moment de grand doute, Théo se tourne vers le christ en croix dans la chapelle, „l'autre messie' des maîtres blancs.“¹¹⁹⁹

So fungiert Théo nicht als Erlöser oder Heiler, sondern vielmehr als Mediator, der seine übernatürlichen Fähigkeiten dazu einsetzt, die dichotomen Weltanschauungen von Sklaven und Maîtres zu harmonisieren: „C'est enfin, effectivement une figure messianique qui [...] possède une connaissance surnaturelle des événements et ainsi fait le lien entre les personnages.“¹²⁰⁰ Er steht gewissermaßen über den Geschehnissen ohne außerhalb zu stehen. Seine Beteiligung an bzw. sein Einfluss auf die Handlung ist unbestreitbar. Théos Präsenz rahmt den Roman: Seine Wiederkehr steht zu Beginn, sein Verschwinden beschließt ihn. Mit der Ankunft der Brüder Bessner in Approuague nimmt er seine Aufgabe an, sich um das Glück seiner Mutter zu bemühen.¹²⁰¹ Durch seinen steten Kontakt zu Alexandre Bessner führt er ihn und Marcelle immer wieder zusammen und schafft es letztendlich, sowohl seine Mutter als auch Alexandre dazu zu bewegen, ihre Gefühle füreinander offen zu bekennen. Der Leser erhält den Eindruck, dass allein Théo für die Ereignisse in Approuague verantwortlich ist.

Um seine Mission zu erfüllen, erhielt Théo die Gabe, in die Zukunft blicken zu können. In seinen Träumen sieht er vor allem schreckliche Ereignisse voraus. So sagt er den Tod Maries voraus, von der man glaubte, sie befinde sich auf dem Wege der Besserung (TN 73); er weiß einen Monat bevor Man Émonide stirbt, dass ihre Zeit gekommen ist (TN 123f.).¹²⁰² Auch den Tod von Adyo und sogar den vermeintlichen Tod seiner eigenen Mutter kennt Théo bevor sie eintreten (TN 439ff.). Nicht zuletzt sieht er auch sein eigenes Verschwinden kommen (TN 563). Théo agiert gewissermaßen als Schicksalsmacht, der nicht nur Alexandre und Marcelle ausgesetzt sind, sondern auch die anderen Sklaven und die Plantagenbesitzer.

Doch nicht nur in proleptischen Träumen manifestieren sich seine übernatürlichen Kräfte: „Durant ses trois jours d'obscurité, il avait été touché par une force qu'il ne pouvait ni nommer ni même comprendre.“ (TN 141) Er wacht als von einer höheren Macht Zurückgesandter über die Ereignisse. Seine kindliche Erscheinung verleiht ihm etwas Unschuldiges und Unantastbares, das es ihm ermöglicht, sein Werk unbehelligt zu Ende zu bringen. Théo erscheint in der Gestalt eines 6-jährigen Jungen und altert in den vielen Jahren, die er bei seiner Mutter ist, nicht (TN 479). Seine Haare jedoch sind weiß gefärbt und verleihen dem Jungen ein absurd greisenhaftes Aussehen. Er verhält sich zumeist wie ein Kind, doch verfügt auch gänzlich untypisch für einen 6-jährigen Jungen über die Fähigkeit, die Sorgen und das Leid der Erwachsenen zu erkennen¹²⁰³ und kann verständnisvoll auf sie einwirken. „À la fois

¹¹⁹⁹ Gröning/Richards-Pillot 2012, E-Mail-Korrespondenz, o.S. (6.2.6.).

¹²⁰⁰ Ebd.

¹²⁰¹ Théo beschreibt es sogar als seine einzige Aufgabe: „Mon rôle est de veiller sur toi“ (TN 115).

¹²⁰² Sie stirbt im Glauben, in ihre Heimat zurückgekehrt zu sein (TN 199f.).

¹²⁰³ Im Fall Man Émonides kann er ihren Schmerz sogar fühlen (TN 122).

l'air d'un enfant qui réfléchissait aux complexités des réactions humaines et celui d'un étrange lutin à la chevelure de vieillard qui voudrait se comporter en enfant. Deux entités semblaient parfois cohabiter en Théo.“ (TN 96)

Für die Sklaven der Plantage jedoch stellt Théo zunächst eine Gefahr da. Er ist für die Plantagenbesitzer unsichtbar (TN 357f.), nur die Sklaven und Alexandre Bessner sind in der Lage, den Jungen zu sehen und zu hören. Er wird von ihnen allerdings als *baclou*¹²⁰⁴ statt als gutartiges Wesen identifiziert (TN 178) und sie glauben, dass Théo Unglück über sie bringen würde: „Ton fils n'est pas un enfant comme les autres, insista Émonide. En le ramenant, tu as laissé entrer les mauvais esprits sur cette habitation.“ (TN 78) Sie meiden ihn, sprechen nicht einmal seinen Namen aus und machen ihn für alles Negative verantwortlich (TN 216). Théos Mutter wird vom Aufseher aufgefordert, den Umgang zwischen Théo und den anderen Sklaven zu unterbinden (TN 84). Die Autorin Eunice Richards-Pillot erklärt hierzu:

J'ai glissé le doute dans l'esprit des autres esclaves qui ne pouvait voir en lui qu'un Baclou parce qu'ils ne comprenaient pas que l'enfant se contentaient de signaler des événements tragiques qui allaient survenir par son don de prescience mais qu'il ne les provoquait pas. [...] Il fait ses prédictions dans un but innocent de soulager, comme dans le cas de Man Émonide, car il a gardé la naïveté de l'enfance et ne comprend pas que toute vérité n'est pas bonne à dire.¹²⁰⁵

Das Spiel mit den beiden religiösen Symbolen – Messias und *baclou* – kann als Versuch verstanden werden, Théo weder auf die europäische, noch auf die afro-guyanische Symbolik festzulegen und ihn somit für beide Glaubensbereiche zugänglich zu machen. Théo ist als Hybrid zu betrachten, der in sich christlich-europäische und kreolische Glaubenswelten vereint und darüber hinaus dafür Sorge trägt, dass sich sein soziales Umfeld, unabhängig von kolonialgesellschaftlichen Konventionen, ebenfalls zu einer kreolisierten Gemeinschaft im Sinne des *Tout-Monde* entwickelt.

Das Reflexionsvermögen, das in der Konzipierung dieser Figur zum Ausdruck kommt, verweist auf eine Art postmodernen Subtext, der die Handlung leitet und begleitet. Die Implementierung des beinahe messianischen Charakters Théo erweist sich in diesem Zusammenhang als unmissverständlich zweckgebunden, fungiert er doch als reaktionelles Sprachrohr in die repräsentierte Vergangenheit. Insbesondere in dem Gefüge Alexandre-Théo-Marcelle im Kontext der Kolonialisierung Französisch Guyanas, d.h. in der Auseinandersetzung mit kolonialen Wirtschafts- und Rassendiskursen, manifestiert sich eine historio-

¹²⁰⁴ Catherine Le Pelletier definiert den *baclou* als „[p]etit monstre qui satisfait les désirs de son maître“ (Le Pelletier 2014, S. 224 (6.2.6.)); und Marie-José Jolivet zufolge ist der *baclou* „un petit être aux grands yeux, aux grandes oreilles et à l'air féroce“ (Jolivet 2013, S. 125 (6.2.1.)). Die Charakterisierung von Thomas Fetrot führt die Bandbreite der möglichen Erscheinungsformen und Funktionen des *baclou* auf: „Si les descriptions du baclou sont diverses, elles se rejoignent sur un point: il est très laid! Petit, il ne dépasse pas un mètre. Malgré son allure humaine, proche de celle d'un enfant, il a la tête d'un cochon et des pieds retournés. De plus, il peut adopter des formes différentes. Celle d'un enfant, mais aussi celle d'une femme qui se transforme progressivement. Un stratagème qui lui permet d'entrer plus facilement en contact avec sa victime.“ (Fetrot 2013, o.S. (6.2.6.))

¹²⁰⁵ Gröning/Richards-Pillot 2012, E-Mail-Korrespondenz, o.S. (6.2.6.).

poetische Anwendung des *Tout-Monde*-Gedankens, der den gesellschaftlichen Bedingungen zur Zeit der Sklaverei nicht oppositionell entgegen steht, sondern ihn vielmehr vereinnahmt und vor dem Hintergrund einer Rehumanisierung umdeutet. Théos übernatürliche Kräfte erscheinen als Katalysator der undenkbaren Liebesbeziehung. Durch seine permanenten Interventionen bedingt er eine beschleunigte Entwicklung und löst eine teilweise Dissolution starrer Denkmuster aus. Der dadurch erschaffene *Tout-Monde* ist also Ergebnis der Mission eines einzelnen Individuums und hat doch Auswirkungen auf einen weit größeren Personenkreis. Er zielt nicht darauf ab, historische Zustände zu beschreiben, sondern herbeizuführen und erscheint damit innerhalb der historischen Welt als ganz und gar ahistorisch, als Vertreter von „le monde en devenir, le monde tel qu’il nous bouscule, le monde tel qu’il nous est obscur, le monde tel que nous voulons y entrer [...] le monde comme lieu de rencontre, de choc des cultures, des humanités“.¹²⁰⁶

Die intendierte A-Historizität Théos wird zum Schluss des Romans noch einmal hervorgehoben, da er in dem Moment verschwindet, als sich mit der Abschaffung der Sklaverei koloniale Antagonismen auflösen und seine Intervention nun nicht länger nötig ist. Nach seinem Verschwinden kann sich niemand außer Alexandre an die Existenz des Jungen erinnern, was einmal mehr für die zeitenthobene Position des „gardien silencieux“ (TN 565) spricht.

In gleicher Weise wie in *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* wirkt auch in *Les Terres noyées* die Implantierung postkolonialistischer Hybriditätsdiskurse in einer Romanfigur, die in Französisch-Guayana des 18. Jahrhunderts verortet ist, zunächst deplatziert und unnatürlich. Auch der Umstand, dass Théo sich als Hybrid europäischen, afrikanischen und kreolischen (Aber)Glaubens darstellt, ändert nichts an der Feststellung, dass seine Verständnissfähigkeit die seiner Umgebung übersteigt. Er fungiert nicht nur als Bindeglied zwischen den anderen Protagonisten, sondern schlägt gleichermaßen eine Brücke zwischen der Gegenwart des Lesers und der im Roman repräsentierten Vergangenheit, sodass dem Leser eine stete Vor- und Rückübertragung der beobachteten Transkulturationsprozesses in Vergangenheit und Gegenwart erleichtert wird. Damit präsentiert sich Théo, wie auch Tituba, als Sinnbild des Glissant’schen *Tout-Monde*-Gedankens.

Ein drittes Beispiel eines *Tout-Monde*-Agenten lässt sich mit der Figur Thibault de Montier in *Des Hommes libres* beschreiben. Im Gegensatz zu Tituba und Théo ist seine Geschichte in der postkolonialen Gegenwart verankert und er agiert vor dem Hintergrund historischer Ungewissheiten. Im Laufe seiner Identitätssuche geht er den zahlreichen Spuren und Querverbindungen nach, die sich ihm bieten, um das Rätsel um seine Abstammung und die Bedeutung seiner Existenz zu lösen. Der Fortschritt seiner Untersuchung bis hin zur Auflösung des Rätsels wird dabei maßgeblich vom Zufall beeinflusst, was als Fingerzeig auf die „Chaoslogie“ innerhalb des *Tout-Monde* zu deuten ist.

¹²⁰⁶ Glissant 2007, S. 77 (6.1.2.).

So ist zunächst im Nachnamen Thibauts die ihm inhärente Hybridität angelegt. Montier ist homophon zu *mon tiers*, „mein Drittel“. Thibaut, der als farbiges Kind weißer Eltern geboren wird, ist zugleich Nachfahre des ehemaligen Sklaven Antoine und seiner Frau Conzuela, die wiederum Mestizin ist. Diese Zusammenführung der drei historischen und gegenwärtig in Französisch-Guayana dominanten ethnischen Gruppen in nur einer Figur verleiht Thibaut de Montier eine allegorische Bedeutung. Er verkörpert den seit Jahrhunderten fortschreitenden Kreolisierungsprozess und erkennt sich auf Grundlage seiner historischen Forschung am Ende als kreolisiertes Individuum an.

Zu Beginn des Romans jedoch ist Thibaut weit entfernt von dieser Einsicht. Er definiert sich ausschließlich über seine Hautfarbe und die Tatsache, dass sie von der seiner Eltern abweicht: „Je peux imaginer quel choc ma naissance fut pour elle. Absolument rien n’expliquait qu’elle ait pu donner la vie à un petit mulâtre.“ (HL 29) Obwohl ihm ein Gentest die biologische Abstammung von seinem Vater als „une filiation garantie et officielle“ (HL 38) belegt, fällt es ihm schwer, sich als Kind weißer Eltern zu identifizieren: „Il était mon père et il ne l’était pas, seuls les autres voyaient là une contradiction.“ (HL 30) Stattdessen flüchtet er sich in die Vorstellung, einen Vorfahren in Afrika oder auf den Antillen zu entdecken, der ihm den ersehnten identitären Anknüpfungspunkt bietet: „Quand j’entrai en seconde, je me préoccupait activement de rechercher mes ancêtres. Puisque j’avais, comment en douter, un ancêtre noir [...]. L’imagination pouvait vagabonder à l’aise.“ (HL 30) Seine Nachforschungen ergeben jedoch keine Aufklärung:

Nulle part je trouvai trace d’un ancêtre ayant réellement vécu en Afrique ou aux Antilles et qui aurait pu, par exemple, épouser là-bas une jeune femme un peu bronzée sans trop se poser de question sur l’origine, génétique ou solaire, du bronzage. (HL 31f.)

Mes ancêtres, ceux que je connais sur quatre générations qui me précèdent, sont tous blancs. (HL 55)

Die Suche nach der genetischen Abstammung geht einher mit einer Phase der Selbstfindung. Thibaut erkennt die Schönheit seines Andersseins, sucht jedoch in seinem Schwarzsein kein identitäres Zuhause: „Je ne me sentais pas en exil dans la société parisienne.“ (HL 33) Nichtsdestoweniger erweckt die Auseinandersetzung mit seiner Hautfarbe und Abstammung ein Interesse für jene Regionen, die er als wahrscheinlichste Quelle seines Schwarzseins vermutet: „Les Antilles étaient des terres de mélange, je le sentais, là-bas, tout pouvait arriver.“ (HL 33) Er beginnt sich über die Geschichte der Karibik zu informieren und erwägt sogar ein Geschichtsstudium (HL 33ff.). Jedoch muss er bald feststellen, dass seine Suche in der Geschichte der Region keine Antworten zutage fördert. Weder die Bücher noch seine Geschichtslehrerin bringen ihn voran und er spürt, dass in seiner Umgebung sich keiner jemals mit dem, was ihn bewegt, auseinandergesetzt hat. Mehr und mehr wendet er sich der Literatur zu. Er liest Fanon, Chamoiseau, Pineau und die Werke bekannter haitianischer Schriftsteller (HL 34ff.). Doch auch hier läuft er in eine Sackgasse. Thibaut verliert das Interesse an seinen Wurzeln und beschließt die Suche aufzugeben.

Zu diesem Zeitpunkt repräsentiert Thibaut in seiner Person die Zerrissenheit der postkolonialen Gemeinschaften zwischen afrikanischem Erbe und europäischer Sozialisierung. Anstatt diesen Antagonismus aufzulösen, wird er in Thibauts Identitätssuche immer wieder vorgeführt. Erst als er zufällig dem Historiker Adelphe begegnet, der ihn auf seine offensichtliche indianische Abstammung anspricht, setzt bei Thibaut ein Umdenken ein, das von Adelphe zunächst als Ignoranz missverstanden wird:

C'est curieux [...], j'ai des compatriotes qui sont en permanence tourmentés par ce qu'ils appellent leur identité, qu'ils prétendent ne pas connaître et rechercher, une ignorance qui, à les en croire, les empêche de vivre une vie normale. Et vous, vous avez l'air de vous moquer complètement de ce que vous découvrez sur vous et vos racines. (HL 159f.)

Es ist jedoch für Thibaut keine Sache der Ignoranz, sondern vielmehr der Akzeptanz. Er nimmt die Unkenntnis um seine Abstammung als unauflöslich an: „Pour ma part, je vis dans le présent. Mais je vous l'ai dit, je suis curieux du passé“ (HL 161), das Wissen um seine Vergangenheit jedoch „ne changerait rien à ce que je suis. Ma réalité, c'est moi.“ (HL 163)

Mit dieser Selbsterkenntnis rekurriert Thibaut auf den Glissant'schen *créolisation*-Diskurs, der die Unvorhersehbarkeit der Ergebnisse von kulturellen Kontaktsituationen und Austauschprozessen als positiv hervorhebt: „La créolisation ne conclut pas à la perte d'identité, à la dilution de l'étant. Elle n'infère pas le renoncement à soi. [...] La créolisation est imprévisible, elle ne saurait figer, s'arrêter, s'inscrire dans des essences, dans des absolus identitaires.“¹²⁰⁷ Von zentraler Bedeutung ist die „inévitabile unité de l'homme“ (HL 59), die keine Unterschiede in der Bedeutsamkeit des Einzelnen für die lokale, regionale und globale Gemeinschaft macht.

Vor diesem Hintergrund ist Thibaut als literarische Anwendung des *Tout-Monde*-Gedanken auf der Ebene der Figuren innerhalb einer historiopoetischen Erzählung zu betrachten. Durch seinen Umgang mit seiner persönlichen Geschichte führt er vor Augen, dass einerseits „[r]ien n'efface jamais le passé, nous portons notre passé en nous, nous sommes notre passé et celui de nos parents“ (HL 162), und dass andererseits die Brüchigkeit historischer Erkenntnis jedwede Identifizierung mit ihr allein verhindert. In diesem Sinne lassen sich der Titel und Untertitel des Romans *Des Hommes libres – Fragments d'une histoire* auf Thibauts Selbstsuche übertragen. Ohne eine festgelegte identitäre Zugehörigkeit ist er als Individuum frei von jedweden konventionellen Zwängen. Die Anerkennung seiner fragmentierten Geschichte begründet schließlich die Akzeptanz seiner multiplizierten Identität: „[T]oute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.“¹²⁰⁸ Thibaut repräsentiert folglich den *Tout-Monde* „qui n'est réductible à aucune simplicité de norme et dont le moindre détail est aussi complexe que l'ensemble.“¹²⁰⁹

¹²⁰⁷ Glissant 1997, S. 25f. (6.1.2.).

¹²⁰⁸ Glissant 1990, S. 23 (6.1.2.).

¹²⁰⁹ Ebd., S. 45.

4.3.3.3. Zusammenfassung

Wie die unterschiedlichen Beispiele gezeigt haben, wird das Konzept des *Tout-Monde* nicht nur auf struktureller Ebene wirksam, sondern bestimmt auch die inhaltliche Ebene historiopoetischer Erzählungen mit. Sowohl Gruppen als auch Individuen können auf unterschiedliche Art und Weise den *Tout-Monde* ausleben und ihn in den historischen Kontext, in dem sie agieren, hineinschreiben.

Jene Romane, die eine solche ahistorische Figur aufweisen, müssen dabei nicht zwangsläufig auch strukturell die Relationalität, die den *Tout-Monde* bestimmt, abbilden. Selbst ein eher konventioneller historischer Roman wie *Les Terres noyées* von Eunice Richards-Pillot bedient sich eines Akteurs, dessen Fähigkeiten dem Fantastischen zuzuordnen sind und der unter Anwendung seiner Kräfte ein Weltbild vermittelt, das dem der fiktiven Zeit, in der er agiert, weit voraus ist. Auch eine etwaige autodiegetische und damit perspektivisch beschränkte Erzählweise hat keinerlei Einfluss auf die Bedeutsamkeit der *Tout-Monde*-Figur, wie das Beispiel *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* gezeigt hat. Die Protagonistin ist sich ihrer Funktionalität und Symbolhaftigkeit selbst nicht bewusst, sondern lebt sie in ihrem autofiktionalen Bericht einfach vor.

Neben den drei aufgezeigten Figuren Tituba, Théo und Thibaut sowie der *Tout-Monde*-Gemeinschaft der Batoutos lassen sich noch weitere Figuren in den Korpusromanen benennen, für die ähnliche Merkmale gelten. So durchlaufen auch Marie-Gabriel und Adrien in *L'Isolé soleil* von Daniel Maximin sowie Frédéric in *Mémoires d'un chabain* von Max Élisée die unterschiedlichen Phasen karibischer bzw. postkolonialer Identitätsdefinition, die bei Tituba und Thibaut sichtbar wurden, bevor sie ihr „être dans le monde“¹²¹⁰ anerkennen konnten. Darüber hinaus sind Figuren wie Balthazar Bodule-Jules aus *Biblrique des derniers gestes* von Patrick Chamoiseau und Gélius aus dem gleichnamigen Roman *Gélius et son disciple* von Georges Mauvois sowohl mit real-menschlichen Charakteristika als auch mit einem unrealistisch-umfangreichen Wissen sowie mit nahezu magischen Fähigkeiten ausgestattet. Für sie alle gilt, dass sie sich in besonderer Weise gegenüber den stereotypen Figurenkonstellationen in *La Peau et le sucre* von Marie-Louise Audiberti, *Péquila Pitre* von Pierre-Clotaire Lucain, *Soleil couleur d'encre* von Felix-Hilaire Fortuné, *La Mare au punch* von Bernard Leclair und *La Caravelle Liberté* von Marie-Reine de Jaham abheben, indem sie sich nicht einfach als verbesserte, hybridisierte und für postkoloniale Diskurse empfängliche Individuen darstellen, sondern durchaus ein Bewusstsein für die noch immer existenten Diskrepanzen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, sowie Selbstwert und Selbstabwertung aufweisen.

¹²¹⁰ Édouard Glissant verwendet diesen Begriff zusammen mit Patrick Chamoiseau zur Umschreibung einer Identität, die sich in der Auseinandersetzung mit der Umwelt konstituiert und zu harmonisieren versucht, anstatt sich gegenüber dem Anderen abzugrenzen: „[L]’identité est d’abord un être-dans-le-monde, ainsi que disent les philosophes, un risque avant tout, qu’il faut courir, et qu’elle fournit ainsi au rapport avec l’Autre et avec ce monde, en même temps qu’elle résulte de ce rapport.“ (Chamoiseau & Glissant 2007a, S. 2 (6.1.2.)).

Die gewählten Beispielromane zeigen zudem, dass sich das Verständnis einer Existenz im *Tout-Monde* unabhängig von der Theoriebildung durch Édouard Glissant und die *Créolité*-Autoren entwickelt und etabliert hat. Mit Linda Hutcheon lässt sich also annehmen, dass dem Schreiben der Autoren Maryse Condé, Eunice Richards-Pillot, André Paradis, Daniel Maximin, Max Élisée und Georges Mauvois andere, wenngleich der Glissant'schen *Tout-Monde*-Philosophie sehr ähnliche, „theoretical assumptions“ zugrunde liegen, die sie solche Figuren im historischen Kontext von Sklaverei und Abolition erfinden lassen:

Historical accounts and literary interpretations are equally determined by underlying theoretical assumptions. And in postmodern fiction too, theory interpenetrates with narrative and diachrony is reinserted into synchrony, though not in any simplistic way [...].¹²¹¹

Die Versymbolisierung dieser „theoretical assumptions“ in Figuren und Gruppen führt vor Augen, dass auch auf dieser Ebene der Erzählung das Paradigma einer „imitation du réel“ als „un des fondements de l'écriture dans les cultures occidentales“¹²¹² hinterfragt und neu gedacht werden muss, bis „le lisible désordre de cette diversité consentie“¹²¹³ fester Bestandteil des *imaginaire* geworden ist.

Die Einzigartigkeit des imaginären Volkes der Batoutos, die den *Tout-Monde*-Gedanken par excellence inkarnieren sowie gleichermaßen die von Patrick Chamoiseau erschaffene Figur des Balthazar Bodule-Jules steht dabei außer Frage, doch es ist deutlich geworden, dass der *Tout-Monde* einen sehr weit verbreiteten *lieu commun* darstellt, an dem sich Autoren und Ideen treffen, die sonst keinerlei Bezug zueinander aufweisen. Ihre Historiopoese repräsentiert damit zahlreiche Version von Vergangenheit, die sich auf unterschiedliche Art und Weise als eine notwendige „exercice de l'imaginaire“ offenbaren, um ihr Ziel – „de [s']inscrire dans l'imprédictibilité de la relation mondiale“¹²¹⁴ – direkt oder auf Umwegen zu erreichen.

4.3.4. Historiopoetische Feminisierung karibischer Identitäten

Eine weitere Form der multifokalen und multifunktionalen Repräsentation historischer Diskurse lässt sich mit Maryse Condés *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem*, Fabienne Kanors *Humus*, Michelle Gargars *Bonjour foulards, Bonjour madras* und Marie-Louise Danchets *Mawy* einerseits sowie Daniel Maximins Roman *L'Isolé soleil* andererseits beschreiben. In diesen Romanen nämlich wird dem männlichen historiographischen Diskurs eine weibliche historiopoetische Alternative hinzugefügt, die eine wesentliche Erweiterung des Kenntnis- und Erfahrungshorizonts zur Folge hat und den Leser damit sehr direkt zum Umdenken der Geschichte auffordert. Die in diesen Texten vorgeführte historiopoetische Feminisierung karibischer Identitäten geht damit weit über die bei Édouard Glissant und Patrick

¹²¹¹ Hutcheon 1992, S. 99 (6.2.4.).

¹²¹² Glissant 1997, S. 110 (6.1.2.).

¹²¹³ Glissant 2010, S. 41 (6.1.2.).

¹²¹⁴ Glissant 1996a, S. 90 (6.1.2.).

Chamoiseau nachweisbare Feminisierung der natürlichen Umgebung hinaus,¹²¹⁵ indem sich das Weibliche vollends in historische Sinnbildungsprozesse einschreibt und nicht einfach nur einen männlichen Hegemonialdiskurs überlagert.

Den Autorinnen geht es folglich nicht darum, Heldenmythen wie die der jamaikanischen Nanny of the Marrons oder der guadeloupeanischen Mulâtresse Solitude¹²¹⁶ nachzuzeichnen. Genauso wenig soll hier die Sklavin als Personifizierung von Subversion und Rebellion inszeniert werden, wie dies in der engagierten Historiographie mitunter vorkommt.¹²¹⁷ Die historiopoetische Feminisierung karibischer Identitäten in ihren unterschiedlichen Gestaltungsformen ist vielmehr als Antwort auf die von Aimé Césaire und Guy Cabort-Masson kritisierte Phallogokratie der europäischen Staaten gegenüber ihren (ehemaligen) Kolonien zu verstehen.¹²¹⁸ Insbesondere Cabort-Masson insistiert auf der Notwendigkeit, die Weiblichkeit der frankoantillanischen Gemeinschaften anzuerkennen und sich unter Zuhilfenahme der weiblichen Stärken gegen die männliche Hegemonie in Geschichte und Geschichtsschreibung zu stellen. An Hand zweier historiopoetischer Texte zeigt Cabort-Masson schließlich, inwieweit Historiographie und Historiopoese ineinander greifen müssen, um dieses Ziel zu erreichen.

In gleicher Weise wie die von Cabort-Masson vorgebrachten Beispiele stellen auch die Texte Condés, Kanors, Gargars, Danchets und Maximins historiopoetische Versionen einer feminisierten historischen Identität dar, die gegen das historische Patriarchat anschreiben. Ihr Erfolg basiert auf der gleichzeitigen Vereinnahmung und Dekonstruktion der von Antje Ziethen angeführten Attribute der „weiblichen“ Vergangenheit: „opacité“, „irrationalité“, „immanence“ und „synonyme de désordre, de confusion et de transgression“.¹²¹⁹ In Fortführung von Maryse Condés Studie *La parole des femmes* soll hier erneut die historiopoetische Inszenierung kolonialer und postabolitionistische Weiblichkeitserfahrung erörtert werden.¹²²⁰

¹²¹⁵ Vgl. hierzu exemplarisch die Zuschreibung weiblicher Charakteristika auf den Urwald in *L'Esclave vieil homme et le molosse* („noir de vulve“, EVH 59; „la fougère des femmes-zombis“, EVH 60; „maternelle“, EVH 74 und „manman-trou“, EVH 85) sowie die Versymbolisierung des Weiblichen in Blumen (z.B. „florella-des-bois“ als naturgewordene Flore Gaillard in *Ormerod* und die zahlreichen Orchideen, die Balthazar Bodule-Jules' Frauenbekanntschaften versinnbildlichen in *Biblique des derniers gestes*). Die Weiblichkeit der Umgebung und der Geschichte in den Romanen von Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau wird u.a. von Leoni 2012 und Schulz 2014 (beide 6.2.6.) besprochen.

¹²¹⁶ Vgl. Condé 1979, S. 4 (6.1.2.).

¹²¹⁷ Vgl. hierzu z.B. Lémane Coco 2013 (6.1.2.) oder Pago 1998 (6.2.1.).

¹²¹⁸ Vgl. Cabort-Masson 1985, S. 69 (6.1.2.).

¹²¹⁹ Ziethen 2013, S. 20 (6.2.6.).

¹²²⁰ In ihrer Studie untersucht Maryse Condé u.a. Texte von Mayotte Capécia, Françoise Ega, Suzanne Lacascade, Michèle Lacroisil, Jean Max und Simone Schwart-Bart, um die literarische Darstellung der Frau in allen Phasen ihres Lebens zur Zeit der Sklaverei darstellen zu können. Sie wählt diese biographische Form offenbar, um nicht nur die Rolle der Frau als Sklavin und Rebellin zu erörtern, sondern sie gleichzeitig in sehr empfindlichen Momenten zu zeigen, wie beispielsweise als Kind oder als Mutter eines Kindes, das durch Vergewaltigung gezeugt wurde. Condé nimmt damit viele Themen, die in der vorliegenden Arbeit ebenfalls angesprochen werden, vorweg. Da sie aber gänzlich andere Romane untersucht und ihre Studie mittlerweile 35 Jahre alt ist, wird auf eine detaillierte Bezugnahme verzichtet.

In *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem*, *Humus*, *Bonjour foulards*, *Bonjour madras* und *Mawy* geschieht dies über ein stark (auto)biographisches Schreiben, das sich durch einen hohen Grad an Intimität und Immersion auszeichnet. In diesem Romanen nämlich werden Frauen zu historischen Akteuren stilisiert, die darüber hinaus, oftmals in der ersten Person, sehr selbstbewusst über ihre Sklavereierfahrungen berichten. Mit Renée Larrier lässt sich hier von einer bis dato in der frankokaribischen Literatur unterrepräsentierten „agency“, also einer historischen Selbstwirksamkeit sprechen, „[that] aims to expose, illustrate, and inscribe women’s resistance to involuntary servitude.“¹²²¹ Auf Grund der Umkehrung der Perspektive, d.h. der Einnahme des weiblichen Standpunktes, wird in diesen Texten das hierarchische Gefälle zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen aufgebrochen, hinterfragt und in alternierender Form rekonstruiert. Hierzu wird das Feminine in sowohl seinen physisch-sexuellen als auch psychisch-emotionalen Facetten zum Ausdruck gebracht, um der historischen und historiographischen weiblichen Sprachlosigkeit einen historiopoetischen Aufschrei entgegen zu setzen. Daniel Maximins Roman *L’Isolé soleil* verdoppelt diesen Aufschrei schließlich, indem zusätzlich zu der feminisierten Sklaverei- und Widerstandsgeschichte, das Schreiben, also die Art der Darstellung dieser Gegengeschichte, feminisiert wird. Sowohl die koloniale als auch die postkoloniale Weiblichkeit wird hier zum Ausdruck gebracht, wodurch *L’Isolé soleil* in zweifacher Hinsicht gegen den historiographischen Diskurs anschreibt.

4.3.4.1. Metaphorisierung von Sexualität als Mittel der historischen Selbstentdeckung in *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem* (Condé)

Maryse Condés Roman *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem* wird bis heute verstärkt unter dem Aspekt der sexuellen bzw. der weiblichen Emanzipation der Protagonistin Tituba betrachtet, da dieser Roman sich in unterschiedlichen Lesarten als „projet particulier d’inclusion“ darstellt, das sich vor allem durch „ses préoccupations féministes“¹²²² auszeichne. In Kombination mit explizit formulierten und implizit vorgeführten metahistoriographischen Fragestellungen jedoch transformiert sich MaryseCondés Roman in eine historiopoetische Streitschrift, die auf eine Rehabilitierung aller marginalisierten und vergessenen historischen Subjekte abzielt,¹²²³ und dabei weit über sexuell-emanzipatorische Gesichtspunkte hinausgeht.

¹²²¹ Larrier 2011, S. 103 (6.2.6.).

¹²²² Tamiozzo 2002, S. 123 (6.2.6.).

¹²²³ Vgl. Jurney 2003, S. 1170.

Titubas Sexualität ist nämlich als Parabel auf das zunehmende Sichtbarwerden bislang vergessener oder unterdrückter historischer Subjekte und Diskurse zu verstehen.¹²²⁴ Am Anfang dieses Prozesses steht ein Aufschrei, der in *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem* als Lustschrei versymbolisiert wird: „J’ôtai mes vêtements, me couchai et de la main, je parcourus mon corps. [...] Jaillie des profondeurs de mon corps, une marée odorante inonda mes cuisses. Je m’entendis rôler dans la nuit.“ (MTS 30, Herv. d. Vf.) Nach einer Begegnung mit John Indien, einem stereotypen Abbild des assimilierten Sklaven, begeht Tituba den ersten Schritt ihrer Emanzipation, indem sie ihre Sexualität ohne männliche Interaktion zum Ausdruck bringt. Der Schrei, der ihre Lust versprachlicht, steht symbolisch für die Stimme, die auch dem marginalisierten Weiblichen zusteht: „À travers cette scène de plaisir solitaire, Tituba découvre [...] l’existence de sa propre voix“.¹²²⁵ Damit avanciert Tituba schon zu Beginn ihrer Erzählung zu einem Sprachrohr für all diejenigen, deren zwischenmenschliche Beziehungen durch körperliche Distanzierung und Sprachlosigkeit gekennzeichnet sind.

Hierzu zählt in erster Linie Titubas Mutter Abena. Sie hat Sexualität ausschließlich als einen Akt der Gewalt erfahren und wird folglich auf den Zustand einer „femme brisée, humiliée jusqu’au plus profond de son être“¹²²⁶ reduziert, die bis zum Schluss unter der doppelten Unterwerfung als Sklavin und als Frau leidet. Erst als ihr eine Wiederholung der Vergewaltigungserfahrung durch ihren Maître Darnell droht, erhebt sie ihre Stimme: „Son cri face à Darnell [...] représente l’expression d’une identité propre mais qui va la précipiter dans la mort et donc être réprimé pour toujours.“¹²²⁷ Nach ihrem Tod begleitet Abenas Geist Titubas Emanzipation argwöhnisch und bedauernd, da sie, anders als Tituba, nicht davon ausgeht, dass Sexualität auch zur Verwirklichung eigener Ziele eingesetzt werden kann.

In der Opposition zwischen der selbstbewussten und sexuell liberalen Tituba und ihrer fremdbestimmten Mutter entspannt sich für Florence Ramond Journey im Laufe der Erzählung ein wahrer „discours sexuel“, in dem nicht nur Geschlechterrollen verhandelt werden, sondern darüber hinaus ein auf die Gemeinschaft der Frauen übertragbarer Selbstfindungsprozess initiiert wird, der vor allem über die Entdeckung des Körperlichen und des Sexuellen erfolgt.¹²²⁸ So animiert Tituba beispielsweise die Frau ihres Maître Samuel Parris dazu, den Veränderungen ihres alternden Körpers sowie ihrem Bedürfnis nach

¹²²⁴ In starkem Kontrast zu dieser Hypothese steht die Argumentation Mara L. Dukats', die die Geschichte Titubas vor dem Hintergrund sexueller Gewalt an Frauen und einer permanent unerfüllten Mutterschaft liest. Für sie ist Tituba Sinnbild der unterdrückten schwarzen Frau, die, paradoxerweise, nur durch Gewalt gegen sich selbst und gegen ihre (ungeborenen) Kinder in der Sklaverei als Mensch bestehen kann:

„Infanticide and abortion are thus not only means of exhausting the lifeblood of a dehumanizing oppression, of affirming children as one’s own, of asserting a woman’s power and right to choose between life and death [...], but also scars that thwarted maternity carries forever. Thus, the only resistance or oppositional practice open to the slave mother [...] was one that forced her to kill [...] a ‚part of herself‘.“ (Dukats 1993, S. 746f. (6.2.6.)) Um ihre verfehlte Mutterschaft zu kompensieren würde Tituba sich in der Folge in die Rolle von Mutter und Neugeborenem hineinerzählen (vgl. ebd., S. 747) und damit ihr Bedürfnis nach familiärer und auch kultureller Verwurzelung befriedigen (vgl. ebd., S. 748).

¹²²⁵ Journey 2003, S. 1164 (6.2.6.), Herv. d. Vf.

¹²²⁶ Ebd., S. 1163.

¹²²⁷ Ebd., S. 1164.

¹²²⁸ Vgl. ebd., S. 1166.

Zärtlichkeit mehr Bedeutung beizumessen (MTS 70). An anderer Stelle entscheidet sie sich, ihre ungeborenes Kind abzutreiben, um ihm ein Leben in Sklaverei und sich das schlechte Gewissen einer unerfüllten Mutterschaft zu ersparen (MTS 82ff.).

Nicht zuletzt stellt Titubas Sexualität für sie eine Form der Freiheit innerhalb des hierarchischen Systems der Sklaverei dar. Sie erfährt in der Erfüllung ihrer Bedürfnisse „les seuls moments de bonheur“ (MTS 82), die vor dem Kolonialherren verborgen bleiben. Dadurch unterwandert sie gewissermaßen die Fremdkontrolle, derer sie als Sklavin ausgesetzt ist. Darüber hinaus stellt Tituba durch ihr Handeln das etablierte Rollenverhältnis zwischen Männern und Frauen infrage, indem sie zum einen über ihre Lebenspartner verfügt¹²²⁹ und zum anderen gleichgeschlechtliche Liebesbeziehungen eingeht. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext ihre Beziehung zu Hester. Sie lernen sich als Gefängnisinsassinnen kennen und lieben, indem sie zunächst einmal von der Schönheit der jeweils anderen geblendet sind (MTS 150ff.). Hester erklärt Tituba anschließend, dass eine Welt ohne Männer das Ziel aller gesellschaftlichen Anstrengungen sein müsse, um die bestehenden Ungleichheiten aufzuheben (MTS 159f.). Doch Tituba kann dieser feministischen Utopie nicht zustimmen, „[elle] aime[] trop l’amour“ (MTS 160). Nichtsdestoweniger aber ist Hester für Tituba eine bedeutende Inspirationsquelle und moralische Stütze, da sie Verständnis für Titubas Abtreibung und die Ungerechtigkeit ihrer Vorverurteilung als Hexe aufbringt.

Titubas Widerstand gegen eine männlich dominierte und auf (sexueller) Unterdrückung beruhende Gesellschaft ist also nicht mit einem exklusiven Feminismus zu verwechseln, sondern muss vielmehr vor dem Hintergrund der mehrfach gedoppelten Hierarchiebeziehungen zwischen Mann/Frau, Maître/Sklave und (christlichem) Konservatismus/ Liberalismus verstanden werden. So schlussfolgert auch Florence Ramond Jurney:

Dans *Moi, Tituba sorcière*, en rendant sa sexualité explicite, Tituba articule le *non-dit*. Elle se présente sans équivoque comme femme, noire, sorcière, et donne ainsi voix à une minorité, plaquant au centre du récit les femmes marginalisées et oubliées.¹²³⁰

Die Stimme, die Tituba in ihrer eigenen Erzählung erhebt, um sie gegen etablierte Wertvorstellungen einzusetzen, ist also von viel weitreichender Bedeutung, denn sie artikuliert den auf vielen Ebenen auszufechtenden Kampf um einen rechtmäßigen Platz in der Geschichte der Antillen bzw. der amerikanischen Postkoloniale. Titubas Sexualität dient in Maryse Condés *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem* lediglich als Anlass, die tabuisierten Bereiche der Kolonialgeschichte aufzudecken und mit historiopoetischen Inhalten zu befüllen, indem sie historische Diversität anzeigen.

¹²²⁹ „Tais-toi! Fais-moi l’amour!“ (MTS 53) ruft sie beispielsweise John Indien zu.

¹²³⁰ Jurney 2003, S. 1169 (6.2.6.).

4.3.4.2. Körperlichkeit und feminine Hyperbolisierung in *Humus* (Kanor)

Diese Zielsetzung verfolgt auch Fabienne Kanors Roman *Humus*. Auch hier lässt sich mit Dominique Aurélia eine Hinwendung zur weiblichen Körperlichkeit und Sexualität erkennen: „*Humus* est aussi un jeu de corps: corps avili et rédimé, corps divisé et négocié.“¹²³¹ Für sie stellen die zahlreichen Hinweise auf physische und sexuelle Entwicklungsschritte im Leben einer Frau eine Form der „résistance figurée à travers le corps“¹²³² dar, weil Verschleppung und Versklavung hierauf keinen Einfluss nehmen. Im Kontext des historischen Stillstandes, den die Sklaverei für die Antillen markiert, versinnbildlicht die Körperlichkeit der Frauen Entwicklung und Widerstand und stellt somit einen „point d’imbrication de l’histoire individuelle et collective“¹²³³ dar.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Protagonistin *la blanche*. Sie verkörpert in ihrer nahezu gleichberechtigten Beziehung zu einem Matrosen eine Form der Emanzipation, die im Kontext eines Sklavenschiffes zunächst gänzlich deplatziert wirkt. Doch schon gleich zu Beginn ihrer Erzählung macht *la blanche* deutlich: „[J]’ai décidé de ne pas mourir. [...] On appelle cela la chance.“ (H 97) Sie sieht sich in der Rolle als Verführerin und deutet sogar an, dass sie, trotz ihrer untergeordneten Position als Sklavin, den Matrosen in der Hand hätte: „Il suffit juste d’une femme pour leur adoucir le cœur.“ (H 98) Sie weiß schon seit ihrer Kindheit, „qu’un homme pouvait être faible“ (H 105), was ihn grundsätzlich kontrollierbar macht. Sie setzt ihre Sexualität jedoch nicht gezielt ein, um sich einen Vorteil zu verschaffen, sondern „pour lui offrir ma joie.“ (H 98) Damit bleibt der von den anderen Sklavinnen als verräterisch verurteilte Akt, den *la blanche* jeden Abend wiederholt, eine autonome Entscheidung. An keiner Stelle ihrer Erzählung dekuviert *la blanche* einen wie auch immer gearteten Zwang. Im Gegenteil: Für sie stellt diese neue, selbst gewählte Situation einen Ausweg aus ihrem früheren Leben dar: „A vrai dire, je ne suis pas mécontente d’être là. C’est même la première fois de ma vie que je me sens légère.“ (H 100) Sogar als sie ein Kind von ihrem Matrosen erwartet, behält sich *la blanche* ihre Selbstbestimmtheit bei: Sowohl *l’amazone* als auch eine „guérisseuse“ wollen sie dazu bewegen, das Kind abzutreiben, doch *la blanche* lehnt ab: „L’enfant de la honte ne veut pas mourir.“ (H 109)

Wie Tituba bestimmt auch *la blanche* über ihren Körper und widersetzt sich damit der im *Code Noir* festgelegten Reduzierung ihrer Person auf eine Sache. Sie behält sich ihre Individualität und Identität, indem sie die Entscheidungsgewalt über ihren Körper niemals aus der Hand gibt. Nicht zuletzt aufgrund dieses Selbstbewusstseins beschreibt Fabienne Kanor ihre Protagonistin in einem Interview als „profondément humaine“.¹²³⁴ Ihr Status als Sklavin ist zweitrangig, denn ihre Motivation, (körperliche und emotionale) Liebe zu suchen und zu erhalten, ist allen Menschen gemein.

¹²³¹ Aurélia 2012 (6.2.6.), S. 305.

¹²³² Ebd.

¹²³³ Ebd., S. 306.

¹²³⁴ Kanor in Herbeck 2013, S. 970 (6.2.6.).

Deshalb zeigt sich *la blanche* sehr verletzt von der Zurückweisung ihres Matrosen und entscheidet sich aus Trotz für den Sprung: „Elle est la seule à agir par dépit amoureux.“¹²³⁵ Der Tod jedoch bleibt ihr verwehrt, den „un marin me repêche, colle sa bouche contre la mienne et me ressuscite.“ (H 114) Der Zynismus, der dieser Rettung durch eine liebevolle Geste innewohnt, treibt *la blanche* in den Wahnsinn. Der Verfall steigert sich zu einem Vergessen ihres Selbstbewusstseins: „[J]e ne me rappelle pas bien quelle qualité de ma vie j’ai menée autrefois, avant que la mer ne nous prenne. On raconte que j’étais fière et qu’un homme m’a touchée. Un grand Blanc, un chef“ (H 118). Erst mit dem symbolischen Tod ihrer Tochter beim Anblick einer vertrocknenden Blume findet sie wieder zu sich: „Cette nuit c’est mon propre cri qui me réveille, me boute hors de ma case-solitude.“ (H 121) Sie entscheidet sich erneut für den Freitod und behält sich dank der nunmehr universell-humanistischen Motivation ihre Autonomie, über ihr Leben zu bestimmen: „Libre enfin. [...] [J]’avais dû être heureuse.“ (H 121)

Die Figur *la blanche* versinnbildlicht eindrucksvoll die Abkehr von der Inszenierung der Sklavin als Opfer der Geschichte. Doch nicht nur *la blanche* entschwindet dieser Rolle. Es ist auffällig, dass keine der 14 Frauen, die in *Humus* zu Wort kommen, sich als Opfer darstellen. Obgleich ihre Situation an Bord des Sklavenschiffes tragisch ist, schöpft jede Protagonistin auf ihre Art und Weise Hoffnung: sei es durch Erinnerung an vergangene Zeiten, durch neue Beziehungen, gar Freundschaften oder Liebe oder durch eine neue Aufgabe, die sie erfüllen wollen: „Bien qu’enchaînées, elles vont de l’avant et pensent à ce que sera demain.“¹²³⁶ Dieser vorwärtsgewandte Optimismus und Aktionismus steht dem konservierenden Historismus entgegen und betont die gesteigerte Empfindsamkeit sowie das mit der Sklaverei nicht vereinbare Selbstbewusstsein der erzählenden Frauen.

Die hyperbolische Aneinanderreihung von ausschließlich weiblichen Stimmen, die sich der Sklaverei nicht ausliefern, kulminiert in der zeitwandelnden Protagonistin *la volante*, die Fabienne Kanor als „la moins physique, la plus évanescence“¹²³⁷ beschreibt. Sie ist in der Lage, sich von ihrer physischen Präsenz an Bord des Sklavenschiffes zu lösen und noch vor den anderen Sklavinnen „cette infortune“ (H 195) zu erkennen. Während das Sklavenschiff noch zwischen der alten Welt der Afrikanerinnen und der neuen Welt der identitätslosen Sklavinnen verweilt, ist *la volante* „la seule à être en mesure de nous fournir une vision claire des deux mondes, le nouveau [...] et le vieux“.¹²³⁸ Sie versucht schließlich aus ihrer Beobachterposition auszubrechen und in den Lauf der Geschichte einzugreifen, um ihre Mitgefangenen zu retten: „Il suffirait qu’elle réussisse à dominer les forces des maîtres pour que le récit finisse bien.“¹²³⁹ Sie initiiert einen Sturm, doch schafft es nicht, das Schiff zum Sinken zu bringen: „La science m’a quittée. Nue, abandonnée des dieux, je regagne alors ma place, dans la cale. Elle est encore tiède, prête. Elle m’attendait.“ (H 210)

¹²³⁵ Ebd.

¹²³⁶ Ebd., S. 971.

¹²³⁷ Herbeck 2013, S. 969 (6.2.6.).

¹²³⁸ Kanor in Herbeck 2013, S. 969 (6.2.6.).

¹²³⁹ Ebd.

Die Ernüchterung, die sich angesichts der Rückkehr an ihren Platz in der Geschichte, in den Bauch des Sklavenschiffes, einstellt, verfliegt jedoch in dem Moment, als der Leser erkennt, dass der Sprung die beste Möglichkeit zur Emanzipation darstellt, da er wie ein „avortement primordial“¹²⁴⁰ wirkt und die Protagonistinnen vor dem Vergessen der Geschichte retten wird. Denn nur durch diesen Akt der Selbstbestimmung gelang es den Frauen, von der Historiographie wahrgenommen zu werden; sie erscheinen in einem Dokument, das Anlass für den Roman *Humus* war. Vergangenheit, Historiographie und Historiopoese wirken hier in einer „explosion dialogique“¹²⁴¹ zusammen, die durch die Kontrastierung der hyperbolischen Aneinanderreihung von feminisierten historiopoetischen Geschichtsversionen mit dem einzelnen historischen Dokument eine mehrfache Modifizierung metahistorischer und metahistoriographischer Diskurse bewirkt.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Transformation des Matrosen, der in den Liedstrophen zwischen den Erzählungen der Frauen besungen wird, zu verstehen. Er kehrt am Ende gebrochen nach Nantes zurück:

Depuis qu’il est rentré d’Guinée
Jehan qui s’amarrait y rigole plus
[...]
Sûrement que vous y croiserez son ombre
Face à la rivière en train de gueuler
[...]. (H 249)

Renée Larrier schlussfolgert treffend: „Their determination, cooperation, and challenge to power counter their virtual absence from history [...]. Agents of their own liberation, they embody the tension between history and literature.“¹²⁴²

4.3.4.3. Infantile Sensibilisierung in *Mawy* (Danchet) und *Bonjour foulards*, *Bonjour madras* (Gargar)

In *Mawy* von Marie-Louise Danchet sowie *Bonjour foulards*, *Bonjour madras* von Michelle Gargar wird die bereits doppelte Marginalisierung als weibliche Sklavin durch eine dritte Komponente ergänzt, die eine weitere Herabstufung der erzählenden Individuen bedingt. Die Protagonistinnen Mnouma und Mawy sind Kinder und schildern ihre Erlebnisse von Gefangennahme, Verschleppung und Sklaverei mit der für Kinder charakteristischen infantilen Naivität, die dem Leser zunächst ein eingeschränktes Verständnis der Sklavereierfahrung suggeriert, sich jedoch bei näherer Betrachtung als unverstellte und unkorrupte Einsicht in historische und historiographische Prozesse darstellt. Kennzeichnend für die kindliche Perspektive sind zunächst das weitestgehende Fehlen von reflexiven oder kommentierenden Abschnitten, das Wiederkehren unbeantworteter (bzw. unbeantwortbarer) Fragen an die Zukunft und eine unterschwellig stets präsente Sprachlosigkeit, die

¹²⁴⁰ Aurélia 2012, S. 306 (6.2.6.).

¹²⁴¹ Ebd., S. 308.

¹²⁴² Larrier 2011, S. 109 (6.2.6.).

im übertragenen Sinne als Rekurrenz auf die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Darstellung der Sklavereierfahrung interpretiert werden kann.

In *Mawy* wird beispielweise mehrfach die Frage „Pourquoi?“ (Maw 17, 44, 51f., 59, 62,) wiederholt, auf die Mawy bis zuletzt keine Antwort erhalten wird: „[L]esclave [...] est chargé de ‚pourquoi?‘ et les questions qu’il t’impose n’ont pas de réponses...Ne cherche pas pourquoi, sois...l’espoir“ (Maw 132). Sie stellt sich immer dann die Frage nach dem Warum, wenn sie die Erfahrung von Abwertung, Dehumanisierung und Gewalt nicht anders zum Ausdruck bringen kann, weil es für sie als Kind von nur sieben Jahren nicht möglich ist, das Unrecht, das ihr angetan wird, in einen plausiblen Kontext zu stellen.

Pas moi je ne suis qu’une enfant, de seulement sept grandes étoiles, j’ai suivi avec respect les consignes des aînés, les sages m’ont même souvent annoncé de bonnes prédictions. Je ne suis qu’une enfant, pourquoi mort m’as-tu choisie? [...] Pourquoi moi? Pourquoi tout cela? (Maw 44)

Mawys Fragen werden im Laufe der Erzählung konkreter und der Leser gewinnt den Eindruck, dass Mawy diese Fragen nicht mehr nur an sich selbst richtet, sondern auch an ihn, der in der Gegenwart auf eine Vergangenheit zurückblickt, die sich der Historiographie nicht erschließt.

Pourquoi étaient-ils venus chez nous semer la panique et disperser la tribu, ma tribu?
Pourquoi avaient-ils besoin de tant d’hommes et de femmes dans ce trou?
Pourquoi avaient-ils fait mourir autant d’êtres?
[...]
Pourquoi? Des pourquoi se bousculaient dans ma tête, et je ne trouvais pas de réponses. (Maw 51f.)

Das Kind befindet sich hier in einer Position absoluter Hilflosigkeit, was in *Mawy* eindrucksvoll durch eine Art Rückentwicklung versymbolisiert wird. An Bord des Schiffes gebärdet sie sich wie ein Baby und wird von einer älteren Frau gestillt: „[J]’acceptais de devenir une toute petite fille, de redevenir un bébé, et espérer effacer de mon souvenir, ces instants de ma vie“ (Maw 34).¹²⁴³ Sie spiegelt mit dieser freiwilligen Rückentwicklung in zweierlei Hinsicht ihr Verständnis der Situation, in der sie sich befindet, wieder. Zum einen verbirgt sich hierin ein Hinweis auf die Abhängigkeit der Sklaven von ihren Maîtres, die mit der erzieherischen Regelmäßigkeit einer Eltern-Kind-Beziehung gleichzusetzen ist,¹²⁴⁴ da der Sklave/das Kind weder zu autonomem Handeln noch zu Widerspruch berechtigt ist. Zum anderen liegt es in der Natur eines Babys, sich nur durch Schreie, aber nicht durch Sprache verständlich machen zu können, sodass ein andauerndes Missverständnis zwischen „degenerierten“ Sklaven und Maîtres antizipiert wird.

¹²⁴³ Diese Rückentwicklung wird zudem durch eine eingefügte Zeichnung, die eine Frau mit einem Baby zeigt, begleitet (Maw 37).

¹²⁴⁴ Auf die Parallelen zwischen Eltern-Kind- und Maître-Sklave-Beziehung haben bereits Valerie Loichot und Françoise Vergès hingewiesen (vgl. Loichot 2006 und Vergès 1999 (beide 6.2.6.)).

Mawys Unvermögen, ihre Geschichte zu erzählen, kommt in dem abschließenden Lied zum Ausdruck, indem sie, wie der Kapiteltitel suggeriert, Abbitte vor ihren Nachfahren leistet:

Ne dis pas à mes enfants
qu'il m'était interdit de penser,
que j'ai été tout le temps,
tyrannisée par la stupéfaction
et me suis débattue vainement dans l'incroyable...
[...]
Ne leur raconte rien, apprends-leur à oublier...
à tout oublier... (Maw 133)

In *Bonjour foulards, Bonjour madras* kommt das kindliche Unverständnis durch ähnlich hinterfragende Passagen zu Ausdruck:

Le temps passa. Mais, que signifie le temps pou celui qui n'a pas de projet personnel?
Qui n'a d'autre avenir que la survie, au jour le jour?
Qui n'a d'autre horizon qu'une série d'obscurités bruyantes, de cris retenus, de couis maculés de restes de malangas, d'empressements sans vivacité, de langueurs fébriles, de lueurs sans lumières, de soleils sans flamme, de nuits sans rêves, ce cauchemars sans sommeil? (BFBM 108)

Wie in Mawys Fragen nach dem Warum wird auch in Mnoumas Fragen die globale Bedeutung der Sklaverei antizipiert und in eine zeitlose Frage an die Geschichte verkehrt. Die stete Kontrastierung dieser Hellsichtigkeit mit der kindlich-naiven Wahrnehmung der Protagonistinnen wirkt zunehmend zynisch und führt sehr eindrucksvoll die Doppeldeutigkeit von Geschichte vor Augen. Wenn Mnouma zum Beispiel an den Zufluchtsort ihrer Kindheit denkt, kommt der Leser nicht umhin, in den kindlichen Aussagen einen gewissen prophetischen Unterton festzustellen: „Un trou pour deux. Un beau trou. Un avenir. Un grand pays. Un continent.“ (BFBM 13) Das Loch, von dem hier die Rede ist, kann gleichbedeutend für den Schiffsbauch sein, oder aber für als Sinnbild für die Leere stehen, die die sklavischen Gemeinschaften in der neuen Welt zunächst prägte. Ähnliche Assoziationen entstehen, wenn Mnouma an die gemeinsamen Kinder mit ihrem Freund Balo denkt: „De beaux enfants. *Noirs. Rigides. Secs. Sensibles. Guerriers.* Utopie. Les bâtons de feu tonnaient déjà au loin. *Ils seront roses, rouges, beiges, mous dénués de sens.*“ (BFBM 19, Herv. d. Vf.) Die häufigen Ellipsen und unattribuierten Aufzählungen verstärken die Ambivalenz der Aussagen.

An einzelnen Stellen finden sich zudem Anaphern, die einen Hinweis auf die kindliche Empfindung geben. Sie verweisen auf eine Art Sprachlosigkeit, die, wie im ersten Beispiel zu sehen ist, über die Dauer der Überfahrt anhält und die Protagonistin Mnouma zu nichts weiter als einem starren und traumatisierten Blick auf „cette eau“ befähigt:

Cette eau qui ne lave, n'embellit, ni ne désaltère.
Cette eau qui n'a rien de la calme reposance de la douce boisson étalée à la surface inégale des potiches ventruées [...].
Cette eau-là ne reflètera jamais [...] le visage de Balo.

Cette eau bleue hurlait, comme les prédateurs blancs, comme des singes enragés, somme une source de misère, de démence, de nouvelle et étrange déculture. (BFBM 70)

Bei ihrer Ankunft hält diese Schockstarre noch an und entlädt sich dann in Tränen, d.h. jener menschliche Emotionsäußerung, die sowohl mit Trauer, als auch Wut und Verzweiflung assoziiert wird:

Mnouma pleura. Souvent.
Pas sur les autres. Sur elle-même.
[...]
Mnouma pleura. Pas sur le supplice du vieillard. Sur ses propres yeux. Qui avaient osé voir. Sans plaintes. Complices.
[...]
Mnouma vomit et pleura.
[...]
Mnouma pleura encore. (BFBM 117f.)

Im Gegensatz zu *Mawy* zeichnet sich *Bonjour foulards*, *Bonjour madras* durch ein höheres Maß an Reflexionsvermögen aus, was sicherlich der heterodiegetischen Erzählsituation geschuldet ist, die zwar ausschließlich auf Mnouma fokussiert bleibt, jedoch durch die Beobachterperspektive ein größeres Wahrnehmungsspektrum hat. Nichtsdestoweniger ist die Privilegierung einer kindlich-naiven Sichtweise deutlich erkennbar, was den Schluss nahelegt, dass Vergangenheitserzählungen nicht zwangsläufig die gleiche erwachsene, verlässlich-informierte Perspektive einnehmen müssen wie die Historiographie.

Mit Renée Larrier lässt sich für die hier vorgestellten Erzählungen *Moi*, *Tituba sorcière...noire de Salem*, *Humus*, *Mawy* und *Bonjour foulards*, *Bonjour madras* feststellen, dass sie in erster Linie die Möglichkeiten einer weiblichen Auseinandersetzung mit „survival, resistance, and freedom“ aufzeigen und damit die Arbeit der Historiker entscheidend ergänzen und erweitern.¹²⁴⁵ Mit Ansgar Nünning ließe sich bei der Implementierung von Figuren wie Tituba, Mawy oder Mnouma von einer geschichtsrevisionistischen Schreibweise sprechen, da durch die Vereinnahmung einer ausschließlich weiblichen Perspektive die hegemoniale Männlichkeit der Geschichtsdarstellungen aufgebrochen wird. Durch den Fokus auf die Frauen und ihr Erleben der Sklaverei werden „Stoffe [aufgegriffen] und Erfahrungen [thematisiert], die in den vorherrschenden Geschichtsbildern tabuisiert werden.“¹²⁴⁶

4.3.4.4. Historiopoetische „écriture féminine“ in *L'Isolé soleil* (Maximin)

Daniel Maximins Roman *L'Isolé soleil*, der hier als letztes Beispiel einer Möglichkeit zur Feminisierung karibischer Identitäten angeführt werden soll, verfolgt ein anderes Ziel als die ‚simple‘ Erzählung einer Gegengeschichte. Zwar implementiert Daniel Maximin mit Marie-Gabriel ebenfalls eine weibliche Protagonistin, doch steht hier nicht deren Erfahrung und

¹²⁴⁵ Larrier 2011, S. 104 (6.2.6.).

¹²⁴⁶ Nünning 1995, S. 269 (6.2.4.).

Erleben der Sklaverei im Zentrum der Erzählung. Das historiopoetische Erfahrbarmachen der Kolonialzeit erfolgt hier vielmehr über ein weibliches Schreiben im Sinne H  l  ne Cixous', dernach das Feminine nicht ausschließlich im sexuellen Sinn zu verstehen sei, sondern vielmehr als Sinnbild f ur das lange Zeit persistierende hierarische Gef alle zwischen den Geschlechtern in der Geschichte und in der Historiographie, das Cixous zufolge dem zwischen Ma tre und Sklave  hnele.

Marie-Gabriel ist, so erkl art Kathleen Gyssels, als weiblicher Spiegel des m annlichen Autors zu verstehen, als seine „s eur d'élection“.¹²⁴⁷ Maximin schreibt seiner Protagonistin eine feste Rolle zu, die mit vorwiegend weiblichen Attributen und Eigenschaften belegt ist: „l'obéissance et le sacrifice, la sensibilit  et la sensualit “.¹²⁴⁸ Diese oberfl achliche Stereotypisierung ist jedoch nicht als Reduktion der antillanischen Frau misszuverstehen, sondern versteht sich vor der Folie ihrer Rolle im Roman. Marie-Gabriel ist die Autorin einer ‚alternativen‘ Geschichte, die mit hegemonialen Konventionen bricht und damit das m annliche Metier der kolonialen Historiographie unterwandert. Die hier implementierte Stimme erscheint beinahe als Anklage. So sieht Marie-Gabriel ihr Romanprojekt über die Helden der kolonialen Geschichte daran scheitern, dass sie von einem Gef uhl der (ungerechtfertigten) m annlichen Dominanz und des historischen Betrugs überfallen wird: „Parfois, j'ai le désir d'abandonner cette éruption d'h ro isme [...]. Le sentiment croissant que l'histoire n'est qu'un mensonge des hommes m'arrête aussi. Mensonge par rapport   la manière dont les femmes vivent leur histoire.“ (IS 11)

Bereits in das ursprüngliche Vorhaben „d'écrire pour faire revivre les pères disparus de notre histoire“ (IS 15) integriert Marie-Gabriel eine weibliche Perspektive – „tu n'omettras pas de faire parler les mères“ (IS 18) –, denn nur in dieser Verbindung würde es ihr als Vollwaise möglich „[de se] lib rer du paternalisme, de la loi du retour des pères“ (IS 19). Dieser Sinneswandel wird durch das Wortspiel der Titel ihrer beiden Schreibprojekte angezeigt. Aus „l'Aire de la mer“ (IS 15) wird durch Permutation „l'air de la mère“ (IS 147), aus dem Roman über den Schauplatz historischer Ereignisse wird eine imaginierte Geschichte ihrer unbekanntes Mutter.¹²⁴⁹ Dies ist als unmissverständlicher Hinweis auf die Feminisierung karibischer Identitäten zu deuten, die bereits im Epigraph angelegt ist. So werden hier die weiblichen karibischen Inseln „Marie-Galante et Désirade, Karuk ra, Madinina“ (IS 9) als „ les de liberté“ beschrieben, deren Geschichte in die Landschaft eingeschrieben ist: „sans une seule page blanche dans le feuilleton des arbres.“ (IS 9) Die geographische Lage der beiden Inseln Guadeloupe und La Désirade wiederum erinnert an

¹²⁴⁷ Vgl. Gyssels 2006, S. 41 (6.2.6.).

¹²⁴⁸ Gyssels 2006, S. 49 (6.2.6.).

¹²⁴⁹ Mit Christiane Chaulet-Achour sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass ein ähnliches Wortspiel auch zur Bedeutungsauflosung des Namens der Protagonistin verwendet wird: Aus Marie-Gabriel wird „abri d'aille“ oder auch „arbre d'amie“ (vgl. Chaulet-Achour 2000, S. 21 (6.2.6.)). Diese Anagramme implizieren sowohl die gemeinschaftsgenealogische, als auch die geographische und die protegierende Komponente ihres Schreibenprojektes. Der „arbre“ versinnbildlicht den Stammbaum, d.h. die Geschichte, die „aille“ steht symbolisch f ur die Form der Insel Guadeloupe und sowohl mit „abri“ als auch mit „amie“ wird Geborgenheit vermittelt.

eine unerfüllte Mutter-Tochter-Beziehung, denn es scheint beinahe so, also würde die Mutterinsel ihre Tochter verstoßen: „hors de ses eaux tièdes vers l’océan d’Afrique, du même geste de ces mères esclaves qui étouffaient leur fille à la naissance doucement dans un drap mouillé pour qu’elles retrouvent sans toucher la terre le chemin de l’Éthiopie“ (IS 29). Dieses Bild der aus Liebe tötenden Mutter wird durch den Namen, die die vorgelagerte Insel trägt, La Désirade, sofort wieder gebrochen und in eine paradoxe Mutterschaft verkehrt wird, die ihrem Nachwuchs gegenüber ein „désir en rade“, ein blockiertes Verlangen, hegt. Das in die Landschaft hineininterpretierte unerfüllte Mutter-Tochter-Verhältnis ist schließlich als proleptische Anspielung auf die Beziehung der Protagonistin Marie-Gabriel zu ihrer leiblichen Mutter Siméa zu betrachten: „[T]u rêves à la folie de ce roman d’outré-amour pour ton désir en rade“.¹²⁵⁰

Es wird schon hieran sehr deutlich erkennbar, dass Daniel Maximin mit seiner Protagonistin und deren Verständnis von Geschichte und Landschaft eine Art weibliches Schreiben etablieren will, das, so Gyssels auf den Feminismus von Hélène Cixous, „dont Maximin fut l’étudiant“¹²⁵¹ zurückgeführt werden kann. In ihrer Schrift *Le Rire de la Méduse* zeichnet Hélène Cixous ein detailliertes Bild dieser „écriture féminine“: So klingt der Aufruf „Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l’histoire“¹²⁵² wie ein Echo von Marie-Gabriel Gedanken zu ihrem Schreiben: „L’histoire est un piège tendu par nos pères. Nos mères n’ont pas besoin du passé pour se rattacher à nous. [...] Cela me donne, par moments, l’envie de concevoir une histoire où des femmes apparaîtraient“ (IS 108) Den beiden Frauen, Marie Gabriel und Hélène Cixous, ist gemeinsam, dass sie „ne nie[nt] pas que les effets du passé sont encore là.“¹²⁵³ Aber sie weigern sich gleichermaßen, die geschriebene Geschichte durch ständige Wiederholung zu verfestigen und damit ein enges Korsett zu schnüren, in das die moderne Frau durch den „homme classique“¹²⁵⁴ gezwängt wird. Sowohl Hélène Cixous als auch Marie-Gabriel betonen in ihrem Schreiben, dass „[l]’imaginaire des femmes est inépuisable [...] d’une richesse inventive extraordinaire [...], d’une véritable activité esthétique“,¹²⁵⁵ sodass nur hierin der Schlüssel für ein ganzheitliches historisches und identitäres Verstehen liegen kann.

Nichtsdestoweniger aber stellen sowohl Marie-Gabriel als auch Hélène Cixous fest, dass die schreibende Frau nach wie vor unterrepräsentiert ist, was jedoch nicht heißt, sie wäre unhistorisch, unpolitisch oder unliterarisch:

¹²⁵⁰ Ebd., S 68.

¹²⁵¹ Gyssels 2006, S. 44 (6.2.6.).

¹²⁵² Cixous [1975] 2010, S. 37 (6.2.7.).

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Ebd.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 38.

Elle [Marie-Gabriel] affirme ainsi que si les femmes n'écrivent pas, contrairement aux hommes, l'histoire officielle, elles la vivent intimement puisqu'elles enfantent et qu'elles sont porteuses de culture clandestine. Et elles transmettent ce don de mémoire, d'une Caraïbe à faire resurgir, à tous ceux qui acceptent l'aventure.¹²⁵⁶

Ihre Unsichtbarkeit ist vielmehr auf ein Verhalten der eigenen Unterminierung von Fähigkeiten zurückzuführen ist, eine Art falsch verstandene Ehrfurcht vor dem Männlichen:

Je sais pourquoi tu n'as pas écrit. [...] Parce que l'écriture c'est à la fois le trop haut, le trop grand pour toi, c'est réservé aux grands, c'est-à-dire aux 'grands hommes' ; c'est de la 'bêtise'.¹²⁵⁷

Diese Zurückhaltung wird schon den kleinen Mädchen anezogen,¹²⁵⁸ so wie auch Marie-Gabriel von den Frauen in ihrer Familie dazu angehalten wird „[de se] réduire à leur condition.“ (IS 15)

Für Hélène Cixous ist mit der Postmoderne der Zeitpunkt gekommen, sich zu emanzipieren, und hierfür die Literatur zu nutzen, denn „l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles.“¹²⁵⁹ Marie-Gabriel kommt dieser Aufforderung nach, indem sie durch das Erschreiben ihrer Mutter zu sich selbst findet:

Alors, enfin, ma mère Siméa, mon trésor inventé, aujourd'hui Je se découvre et je nous dévoile l'une à l'autre. [...] je vais t'écrire, libre comme au matin de la deuxième naissance, ta fille sans héritage, sans maîtrise ni maîtresse, nos pères et nos mères ni de résistance ni de soumission, nous n'avons ni à quitter les mères, repaires de notre histoire, ni à chercher des pères qu'on ne dit absents que pour justifier les paternalismes de remplacement. (IS 248ff.)

Ihr Schreiben verwandelt sich in Poesie, die der Weiblichkeit ihrer Vergangenheit mehr und mehr Ausdruck verleiht:

[J]'écoute ton *silence*
j'écoute tout ce qu'il y a de ferveur dans un *rêve* de femme
je sais tout ce qu'il y a de justice dans une *mémoire* de femme (IS 251, Herv. d. Vf.)

¹²⁵⁶ Chaulet-Achour 2000, S. 84 (6.2.6.). Maximin weist im Interview darauf hin, dass die Kategorien männlich/Vater und weiblich/Mutter nicht im geschlechtlichen Sinne zu verstehen sind, sondern metaphorisch als „rébellion absolue“ und „rébellion métisse“ (Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 172 (6.2.6.)). Diese Dichotomie findet sich auch bei Guy Cabort-Masson, der in seiner Studie *Stratégie de la femme noire esclave américaine* dem heroischen *marron* die „femme-mère esclave“ entgegensetzt, die symbolisch für den *métissage* und damit eine Annäherung zwischen den Polen der kolonialen Gesellschaft steht (vgl. Cabort-Masson 1985 (6.1.2.)).

¹²⁵⁷ Cixous [1975] 2010, S. 39 (6.2.7.).

¹²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 41f.

¹²⁵⁹ Ebd., S. 43.

Stille, Traum und Erinnerung sind die Modi einer historiopoetischen Feminisierung karibischer (und anderer peripherer) Identitäten, denn sie zeugen gleichzeitig von einer typischerweise weiblichen Sensibilität und gleichzeitig einer typischerweise männlichen Dominanz, die hier durchbrochen wird.

Dass die „écriture féminine“ von Hélène Cixous wichtige Inspirationsquelle für Daniel Maximin war, lässt sich an einem Manuskript ablesen, das in Christiane Chaulet-Achours Studie zur karibischen Trilogie Daniel Maximins veröffentlicht wurde: „Dialogue imaginaire reconstruit entre l’héroïne de *Préparatifs de nocés* d’Hélène Cixous et les personnages-auteurs de *L’Isolé soleil* (Adrien/Marie-Gabriel)“.¹²⁶⁰ In diesem Dialog wird jenes Bild der Liebe durch Einschreiben in den jeweils anderen aufgerufen, das den Dialog zwischen Marie-Gabriel und ihrer Mutter Siméa begleitet:

Encore un instant, ma mère [...]. Je ne peux pas te laisser partir sans te parler d’amour. L’amour n’est pas une mère de substitution. [...] c’est seulement avec l’amour dans mon corps de vérité que j’ai enfin pu imaginer le récit (IS 250f.)

Im Manuskript kommentiert Cixous via ihres Textes diese Beziehung zwischen Mutter, Tochter und der sie verbindenden „écriture féminine“:

C’est un acte d’amour: d’écrire qui refuse de vous aimer.

– Et moi aussi je l’ai connue, à l’époque de la première scène de séparation, je ne l’ai pas reconnue alors je l’ai oubliée profondément, tendrement, je l’ai gardée perdue dans le jardin de mémoire afin de mieux la retrouver, au-delà des régions de séparations.¹²⁶¹

Im Roman findet sich dieser Dialog in stark konzentrierter Form als Epigraph zum Kapitel „Siméa“ wieder, indem eben jene Annäherung zwischen Marie-Gabriel und ihrer Mutter erfolgt:

Tu t’es bien souvenue de ce que tu ne savais pas encore: créer du désir, de voir, de parler, de rire, d’écrire, d’aimer. Aimer ne suffit pas, il faut dire que tu aimes. [...] Rien ne te manque. Tu n’es ni je ni elle, ni objet ni sujette. [...] Et la réponse repart à ta recherche, d’une écriture plus vraie d’être légitime, comme une nouvelle source remodèle la mer... (IS 149)

Insbesondere im ersten Satz werden die Elemente aufgezählt, die eine „écriture féminine“ im Sinne Hélène Cixous ausmachen: „*créer du désir, de voir, de parler, de rire, d’écrire, d’aimer*“. Die weiblich umerzählte Geschichte braucht eben jene Komponente der Kreativität und Imagination:

¹²⁶⁰ Maximin [1979b] 2000, S. 210 (6.1.2.).

¹²⁶¹ Ebd., S. 213.; die Antwort der Protagonistin aus Hélène Cixous’ *Préparatifs de nocés* ist offenbar imaginiert oder entstammt einem unveröffentlichten Manuskript. Sie ist in dem publizierten Text nicht nachzuweisen.

Écrire? – Oui. C’est le moyen d’investigation le plus intime, le plus puissant, le plus économique, le supplément le plus magique, le plus démocratique. Du papier, de l’imagination, et en vol. J’avais découvert le plus sûr et le plus universel des moyens d’évasion quand j’étais captive de l’Histoire [...].¹²⁶²

In diesem Sinne ist auch die in Marie-Gabriels oben angeführter Autoreflexion versteckte ambivalente Erwähnung von „les mères“ zu verstehen. Einerseits steckt hierin der Appel zur Feminisierung der Geschichte: „Le sentiment croissant que l’histoire n’est qu’un mensonge des hommes m’arrête aussi. Mensonge par rapport à la manière dont les femmes vivent leur histoire.“ (IS 108).

Doch andererseits muss dies auch als ein Hinweis auf Suzanne Césaire gelesen werden, die eine stete Referenz für Marie-Gabriels Mutter Siméa ist. Die Verbindung zwischen Daniel Maximin und Suzanne Césaire wird dadurch nahe gelegt, dass Maximin einen Band herausgab, in dem die Werke Suzanne Césaires erstmals gebündelt veröffentlicht wurden, *Le Grand camouflage*. Ihnen stellt er ein umfangreiches Vorwort voran, das die Bedeutung der weiblichen Dissidenz unterstreicht und sich schließlich auf seinen Roman *L’Isolé soleil* zurückbeziehen lässt.

La force créatrice de Suzanne Césaire est d’avoir très tôt compris la dimension universelle à l’œuvre en trois siècles pour édifier sa Caraïbe, l’inscription d’une histoire tissée par quatre continents dans une géographie et une géologie accueillantes aux malheurs comme aux récréations, aux paradis retrouvées comme aux cataclysmes immigrés. Une géographie enfin enracinée dans une géologie plus profonde que les apparences de saisons, et *une généalogie de reconnaissance de tous les ancêtres sans stratégies de tri et sans besoin de racines pour déguster les fruits* ni de branches très anciennes pour l’accueil des colibris.¹²⁶³

Gerade der letzte Satz Maximins klingt wie ein Echo auf Marie-Gabriels Verständnis der historischen Frau und greift dabei explizit ihr Verhältnis zu ihrer Mutter auf, das sie mit den gleichen Metaphern beschreibt: „Je te laisse vivre ta fin d’histoire, rendue à toi-même, comme une racine qui meurt sans déranger la feuille nouvelle.“ (IS 249)

In gleicher Weise wie Marie-Gabriel sich und ihr Schreiben hier von alten Wurzeln freimacht, ist auch das Schaffen Suzanne Césaires als Akt der Befreiung von verhärteten männlichen Diskursen zu interpretieren, indem sie die Bedeutung der Künste für die moderne Welt propagiert:

En tout cas, dans tous les arts, *le vieil horizon s’élargit* et recule au-delà du concevable. La plus belle ambition de l’homme, connaître l’inconnaissable, se réalise. L’art est la seule voie d’accès, actuelle, vers cet autre monde, attirant.¹²⁶⁴

¹²⁶² Cixous 2010, S. 25 (6.2.7.).

¹²⁶³ Maximin 2009, S. 15f. (6.1.2.), Herv. d. Vf.

¹²⁶⁴ Vgl. Suzanne Césaire zitiert in Maximin 2009, S. 52 (6.1.2.), Herv. d. Vf.

Und hierin schließlich manifestiert sich der Gedanke H el ne Cixous' zur Wirksamkeit des weiblichen Schreibens:

En la femme se recoupe l'histoire de toutes les femmes [...]. En tant que combattante, c'est avec toutes les libérations que la femme fait corps. [...] Elle prévoit que sa libération fera plus que modifier les rapports de force ou envoyer la balle dans l'autre camp; elle entraînera une mutation des relations humaines, de la pensée, de toutes les pratiques [...].¹²⁶⁵

In der Zusammenschau der drei Protagonisten in *L'Isolé soleil*, Marie-Gabriel, Sim a und dem Schreibprozess an sich, mit ihren entsprechenden Verdopplungen Daniel Maximin, Suzanne Césaire und H el ne Cixous, offenbart sich Maximins „ criture féminine“ einerseits als „*Prise de la Parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l'Histoire qui s'est toujours constituée sur son refoulement*“¹²⁶⁶ und andererseits auch als Versuch der Vermittlung zwischen Vergangenheit und Gegenwart: „[L]a femme est alors la m diatrice“,¹²⁶⁷ präzisiert er im Interview mit Christiane Chaulet-Achour.

In Marie-Gabriel und ihrer historiopoetisch basierten Beziehung zu ihrer Mutter überlagern sich die Motive der leiblichen und der geistig-literarischen Mutterschaft, sodass Maximin sich hier ein literarisches Alter Ego geschaffen hat, das den „m le h ro isme“ (IS 137) und die „imagination masculine“¹²⁶⁸ der *Négritude* mit ihren dichotomen Diskursen dekonstruiert und durch eine offene, da poetisch immer mehrdeutige, Interpretation von Geschichte und Gegenwart ersetzt: „[E]lle s'étend et se multiplie“.¹²⁶⁹ In diese Sinne ist die beinahe zentrale Aussage Siméas „*l'identification est l'ennemie de l'identité*“ (IS 193) zu verstehen: „Il ne nous faut pas chercher d'abord   qui nous identifier pour agir, car c'est au contraire notre action sans complexes d'inf riorit  ou de sup riorit  (complexes d'identification) qui nous fera vivre notre identité.“ (IS 193) Daniel Maximins historiopoetische Ausgestaltung einer weiblichen Neuschreibung und Umschreibung der Geschichte in *L'Isolé soleil* steht als Plädoyer für die Vielfalt historischer Rekonstruktion und Imagination und forciert damit eine Neuinterpretation historischer Sinnbildungsprozesse.

4.3.4.5. Zusammenfassung

Wie die angeführten Beispiele zeigen, erfolgt die Feminisierung karibischer Identitäten im historiopoetischen Schreiben über die Verknüpfung einer sehr expliziten und zuweilen sogar übertriebenen körperlichen Empfindsamkeit der Frau mit ihrer historischen und historiographischen Überlagerung durch das maskuline historische Subjekt. Die Emanzipation des kolonialen Weiblichen erfolgt nicht nur als (sexuelle) Liberalisierung der rigiden Machtverhältnisse, sondern kommt auch durch die Übertragung der biologischen Funktion einer

¹²⁶⁵ Cixous [1975] 2010, S. 49f. (6.2.7.).

¹²⁶⁶ Ebd., S. 46.

¹²⁶⁷ Maximin in Chaulet-Achour 2000, S. 146 (6.2.6.).

¹²⁶⁸ Cixous [1975] 2010, S. 50 (6.2.7.).

¹²⁶⁹ Ebd., S. 60.

Frau als Mutter auf die historische Gemeinschaftswerdung zum Ausdruck, die sich folglich nicht mehr als ein Akt der Eroberung, sondern vielmehr als ein Prozess der kontinuierlichen Inbesitznahme und Alteration darstellt.

Eine Steigerung dieser so generierten metahistorischen und metahistoriographischen Empfindsamkeit erfolgt über das Hinzufügen einer kindlich-naiven Komponente, die dem Leser die historische Erfahrung von Verschleppung und Versklavung unmittelbarer erscheinen lässt und ihm Raum zur Immersion zugesteht, der ihm in historiographischen Schilderung verwehrt bleibt.

Die unterschiedliche Umsetzung weiblicher Sklavereierfahrung kulminiert in *L'Isolé soleil*, indem sie dort als Grundlage für ein spezifisches weibliches (post)koloniales Schreiben historiopoetisiert wird. Das Schreiben avanciert hierin zu einer kompensatorischen körperlichen Ausdrucksform für historische und historiographische Unzulänglichkeiten, die die Kontinuität zu den Gesten der Frauen in *Moi, Tituba...sorcière noire de Salem*, *Humus*, *Bonjour foulards*, *Bonjour madras* und *Mawy* bewahrt und sie dennoch entscheidend weiterentwickelt. Am Ende stellt sich die historiopoetische Feminisierung karibischer Identitäten als eine ins beinahe unermessliche gesteigert Sensibilisierung des historischen Subjekts für das mehrfach Marginalisierte dar und verläuft somit konträr zur Dominanz hegemonialer historiographischer Diskurse.

5. Fazit

„[N]os récits sont des mélopées, des traités de joyeux parler, et des cartes de géographie, et de plaisantes prophéties, qui n’ont pas souci d’être vérifiées.“¹²⁷⁰ Man könnte die in dieser Arbeit aufgezeigten Möglichkeiten der historiopoetischen Produktion in den französischen Überseedepartements Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana kaum besser zusammenfassen. Es wurde deutlich, dass sich im karibischen Raum über Jahrzehnte hinweg eine spezifische Form der literarischen Geschichtsschreibung entwickelt hat, die europäische Muster und Konventionen mal mehr und mal weniger stark vereinnahmt und transformiert, und die so erschaffene Historiopoese als „kulturkritische[n] Metadiskurs, imaginative[n] Gegendiskurs und reintegrierende[n] Interdiskurs“¹²⁷¹ in historischen Sinnbildungsprozessen verankert.

Es lässt sich dabei feststellen, dass es nicht allen Schriftstellern der Region darum geht, dem „universel de la transparence, imposé par l’Occident“ eine „multiplicité sourde du Divers“¹²⁷² entgegenzusetzen. Im Gegenteil: Die große Zahl an Texten, in denen weder eine kritische Dekonstruktion kolonialer und négritudistischer Verhaltensmuster noch eine kreative Exploration einer alternativen Geschichte erkennbar ist, führt deutlich vor Augen, dass in Synchronität zu *Antillanité*-, *Relation*- und *Créolité*-Diskurs ein eurozentristisch-positivistisches Geschichtsbild idealisiert und verfestigt werden kann.

Dieses Ergebnis überrascht angesichts der allgemeingültigen Beschreibung karibischer Literaturen des ausgehenden 20. Jahrhunderts als stets innovativ, fragmentarisch, dekonstruktivistisch, metahistoriographisch usw. Mit Blick auf Romane wie *Péquila Pitre* von Pierre-Clotaire Lucain, *La Peau et le sucre* von Marie-Louise Audiberti, *Soleil couleur d’encre* von Félix-Fortuné Hilaire und *La Caravelle Liberté* von Marie-Reine de Jaham muss jedoch konstatiert werden, dass der historische Roman in seiner klassischen Rolle als Komplement oder Supplement der Historiographie weiterhin existiert und durch dekonstruktivistisches historiopoetisches Schreiben weder verdrängt noch überlagert wurde. Sie zeigen, dass ein Aufgreifen der Themen von Kolonialismus und Plantagengesellschaft nicht zwangsläufig „neue narrative Strategien“¹²⁷³ erfordert, sondern im Gegenteil, in Übereinstimmung mit historiographischen Lücken inhaltliche Lücken durch eine überzeugende strukturelle Kohärenz überspielen. Narrative Verfahren und Strategien wie die des transhistorischen Erzählers oder des historisch-realistischen Erzählens erinnern an die historischen Romane des 19. Jahrhunderts und erfüllen augenscheinlich die gleiche Funktion wie diese Vorbilder. Sie platzieren eine thematisch universelle Handlung in einem kolonialen Kontext von Plantagenwirtschaft und Sklaverei ohne jedoch auf postkoloniale Diskurse zurückzugreifen, die diese historische Idylle aus heutiger Perspektive scharf angreifen und konterkarieren.

¹²⁷⁰ Glissant 1997, S. 62 (6.1.2.).

¹²⁷¹ Nünning 2003, S. 260 (6.2.4.).

¹²⁷² Glissant [1981] 1997, S. 19 (6.1.2.).

¹²⁷³ Ueckmann 2014, S. 511 (6.2.6.).

Darüber hinaus lässt sich mit *La Mare au punch* von Bernard Leclaire ein Roman benennen, die sich durch Imitation historiographischer Schreibkonventionen auszeichnet und damit folglich als gänzlich unkritisch verstanden werden muss, ja man könnte Leclaire sogar vorwerfen, er hätte Édouard Glissants Aufforderung an die Schriftsteller des karibischen Archipels, die „chronologie tourmentée“¹²⁷⁴ wiederherzustellen im Sinne einer historiographischen Literatur missverstanden, da er die „volonté de reprendre possession du récit de l’histoire“ geradezu als „un paradigme de lecture utile“¹²⁷⁵ versteht.¹²⁷⁶ Ob die Anwendung historiographischer Konvention für die literarische Praxis bei Leclaire intendiert oder doch eher auf einen literarischen Dilettantismus zurückzuführen ist, kann nur spekuliert werden. In jedem Fall aber zeigt *La Mare au punch*, wie sehr das positivistische Paradigma des 19. Jahrhunderts in die Gegenwart hineinwirkt. Es verstellt dem Autor geradezu die Sicht auf das Offensichtliche, allein weil es nur unzureichend wissenschaftlich, dafür aber umso umfassender historiopoetisch dokumentiert ist.

Trotz dieses Trends zur Wiederholung und Verfestigung historisch-historiographischer Erzählkonventionen im Roman kann für die Mehrheit der untersuchten Romane eine deutliche Ablehnung des positivistischen und chronologisierenden Geschichtsverständnisses konstatiert werden. So lässt sich beispielweise mit *Coralie X* von Pierre-Yves Panors, *Des Hommes libres* von André Paradis, *Le Partage des ancêtres* von Jean Bernabé und *Le Fils du filaos* von Gérard Bulin-Xavier sowie den weitaus bekannteren Romanen Édouard Glissants, *Mahagony*, *Tout-Monde*, *Sartorius* und *Ormerod*, und Patrick Chamoiseaus, *L’Esclave vieil homme et le molosse* und *Biblique des derniers gestes*, ein verändertes Verständnis für die Interdependenz zwischen historiographischen Autor und historiopoetischen Erzähler feststellen. In beinahe parodisierender Art und Weise wird das in der Historiographie persistierende Verfahren des *effet du réel* konterkariert, indem der Erzähler sich entsprechend der historiographischen Prämisse zurückzuziehen versucht, um an anderer Stelle umso deutlicher hervorzutreten.

In den Verfahren des introversen transpersonalen und des transdiegetischen Erzählers kommt dies in besonderer Weise zum Ausdruck, da hier mit der Begrenztheit von Wahrnehmung und kontrastierter Unendlichkeit der Imagination gespielt wird. Historische Objekte werden nachträglich subjektiviert, indem sie augenscheinlich zu sich selbst finden; historiopoetische Akteure bekennen sich offen zu ihren Interventionen in der historischen Erzählung und verschleiern ihre Abhängigkeit von der Realität des Autors nicht mehr. Durch die zahlreichen Möglichkeiten der Vergangenheitskonstruktion, die in diesen narrativen Verfahren auf unterschiedliche Art und Weise zum Ausdruck, wird eine metaphorische Austauschbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Fiktion konstruiert und insze-

¹²⁷⁴ Glissant [1981] 1997, S. 228 (6.1.2.).

¹²⁷⁵ Zimra 1992, S. 267 (6.2.6.).

¹²⁷⁶ Das gleiche lässt sich für Henri Gérard Cocos Roman *Makata: la sagesse d’un esclave créole* (6.1.1.) konstatieren, der jedoch noch um einiges mehr von literarischem Dilettantismus geprägt ist als *La mare au punch* und deshalb nicht in das Korpus aufgenommen wurde.

niert, wodurch historiographiekritische und geschichtstheoretische Diskurse des ausgehenden 20. Jahrhunderts aufgegriffen und historiopoetisch umgesetzt werden.

Daneben zeugen Romane wie *Gélius et son disciple* von Georges Mauvois, *Mémoires d'un chabin* von Max Élisée, *Bonjour foulard*, *Bonjour madras* von Michelle Gargar, *Humus* von Fabienne Kanor, *Nègre marron* von Raphaël Confinant und *L'Isolé soleil* von Daniel Maximin sowie erneut *Des Hommes libres* von André Paradis und *Le Partage des ancêtres* von Jean Bernabé und natürlich die bereits genannten Romane von Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau, zuzüglich *Un Dimanche au cachot*, von einer nahezu postmodernen, in jedem Fall aber narrativistischen Geschichtsauffassung, was sich sowohl an Strukturierung und Transtextualität als auch an der Erzählerkonfiguration ablesen lässt. Sie verfolgen nämlich nicht das Ideal einer linearen und lückenlosen Historiographie, sondern betonen vielmehr die Diskontinuität und Obskurität der Vergangenheit, die Édouard Glissant mehrfach erörterte, und verweisen zudem auf den grundsätzlich hypertextuellen Charakter historiographischer Forschung.

Natascha Ueckmann spricht in Hinblick auf das Werk Édouard Glissants von einer „Ästhetik des Chaos“,¹²⁷⁷ die auch ich in weiten Teilen für die anderen hier angeführten Romane erfüllt sehe. So sind die Verfahren des genealogischen und des repetitiven Erzählens darauf ausgerichtet, Linearität und Chronologie zu hinterfragen und zu hintergehen, wodurch sie massiv den Anspruch der Historiographie an eine wahrheitsgemäße Schilderung historischer Ereignisse in Frage negieren. Sie machen gleichermaßen die Lücken der Geschichtsschreibung sichtbar und die Überzeitlichkeit historischer Episoden erfahrbar, sodass auch hier der Konstruktionscharakter historischer Darstellungen jeder Art vorgeführt wird, was schließlich den Weg für eine Aneinanderreihung unzähliger Versionen von der gleichen Vergangenheit ebnet.

Die Konzepte der „historical representation“ von Frank Ankersmit bzw. „vision prophétique du passé“ von Édouard Glissant werden durch die Vielzahl an historiopoetischen Varianten bestätigt und durch deren strukturelle Konzipierung illustriert. Mit dem Verfahren der archipelischen Erzählkonstruktion wird schließlich die Vergangenheit nicht mehr als entfernt und unerreichbar verstanden, sondern erscheint als fester Bestandteil gegenwärtigen Erlebens, da sie sich sowohl physisch als auch metaphysisch in den karibischen Archipel eingeschrieben hat. Ihr kann in der Geographie und Geologie der Region nachgespürt werden, ist aber gleichzeitig auch in Form von transtextuellen Verbindungen erkennbar, die ein rhizomatisches Diskursnetz über den Archipel spannen und darüber hinaus Anknüpfungspunkte zum amerikanischen und afrikanischen Kontinent sowie Europa der Vergangenheit und Gegenwart sichtbar machen.

Dies führt indes dazu, dass die genannten Romane auch inhaltlich auf die Polyvalenz der Vergangenheit selbst sowie deren historiographische und historiopoetische Repräsentationen gleichermaßen hinweisen. Es konnte eine Reihe von beinahe architextuellen Raum-

¹²⁷⁷ Ueckmann 2014, Titel (6.2.6.).

Zeit-Figuren-Verdichtungen benannt werden, die von einem Bewusstsein für die eigene Verortung im karibischen Archipel und die gleichzeitige Verbundenheit mit europäischen, afrikanischen und amerikanischen sowie unlokalisierbaren Identitäts- und Alteritätsdiskursen zeugen.

Das Sklavenschiff erscheint in mehrfacher und zuweilen widersprüchlicher Symbolhaftigkeit als Ort der Geburt, der Wiedergeburt, der Aussterbens und des Austausches, wodurch seine historische Bedeutung einer multiplizierten Perspektivität und Parteilichkeit untergeordnet wird. Vor allem die quantitative Dimension seiner literarischen Darstellung zeigt, wie sehr seine *non-histoire* Inspiration für eine Vielzahl von historiopoetischen Projektionen sein kann. Ähnlich verhält es sich für den Urwald und dem darin verorteten *marron*, sowie für die Facetten einer historiopoetischen Feminisierung karibischer Identitäten in Vergangenheit und Gegenwart. Mit dem *Tout-Monde* wird schließlich die Interrelationalität der Zeiten und Räume betont und durch entsprechend transgressive Figuren illustriert, die jenseits von physischen Grenzen zwischen den realen und fiktiven Welten oszillieren.

Die in dieser Arbeit aufgelisteten und illustrierten inhaltlichen wie strukturellen narrativen Verfahren, derer sich die Autoren bedienen, um Vergangenheiten zu erzählen und historischen Sinn zu stiften, zeigen deutlich auf, in welche Richtung sich das Geschichtsverständnis in den karibischen Gemeinschaften entwickelt hat. Durch die Allgegenwärtigkeit historischer, ahistorischer, antihistorischer, metahistorischer und metahistoriographischer Erzählungen, oftmals sogar innerhalb nur eines Romans, erfährt Geschichte eine schier grenzenlose Pluralisierung. Die Historiopoese der Region erscheint als ein „système[] métasémiotique[]“ [...] qui apporte[], de manière polyvalente et très riche, nombre de connaissances factuelles, imaginaires, fantastiques et parfois prophétiques sur l’homme, la société, le monde, l’univers, la culture, l’art, etc.“¹²⁷⁸ Sowohl eine Vervielfältigung der Stimmen als auch eine räumliche und eine zeitliche Vielfalt zeigen Alternativen, oder besser Ergänzungen, zur offiziellen Geschichte an, die in Verbindung mit den Konzepten der *historical representation* und der *vision prophétique du passé* überschrieben werden können. Sie präsentieren sich als Geschichtserweiterungen, die nicht zum Ziel haben, die bestehende dominante Geschichte zu negieren,¹²⁷⁹ sondern ihr weitere mögliche Versionen an die Seite zu stellen.

Zur Beschreibung dessen, was sich in der Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten einer unerreichbaren Vergangenheit ausdrückt, kann hier eine fünfte Form der Sinnbildung herangezogen, die Jakob Krameritsch in Anlehnung an die vier Modi historischer Sinnbildung

¹²⁷⁸ Laurette 1995, S. 33 (6.2.6.).

¹²⁷⁹ Hat Vilmar Geppert noch die „fiktive Negation historischer Aussagen“ (Geppert 2009, S. 190 (6.2.4.)) als wesentliches Merkmal des historischen Romans feststellen können, so muss der Negierungsintention auf Grundlage der hier gesammelten Erkenntnisse hier widersprochen werden. Es gibt ja auch nichts, das man angreifen könnte, denn die historische Forschung kann für die Zeit vor der endgültigen Abschaffung der Sklaverei in den französischen Kolonien nur wenig Erkenntnisse und dafür umso mehr Lücken vorzeigen. Die Autoren versuchen also vielmehr, die Lücken zu füllen, anstatt die wenigen historischen Erkenntnisse, die die Historiographie hervorbringen konnte, zu negieren.

von Jörn Rüsen entwickelte: die *situative Sinnbildung*.¹²⁸⁰ Die von Krameritsch beschriebenen Charakteristika lesen sich wie eine Quersumme der in dieser Arbeit dargestellten Formen literarischer Geschichtsschreibung: „(risikoreiche) Optionenvielfalt, Hybridität, hohe Kombinierbarkeit und Revidierbarkeit gesetzter Identitätsbausteine“.¹²⁸¹ Historische Identität, so Krameritsch, erscheine als transitorische, d.h. veränderbare Größe, wodurch sie den essentialistischen Anstrich einer National- oder Regionalgeschichtsschreibung verlieren. Stattdessen treten Ambivalenzen und Widersprüche als gewinnbringende Alteritätserfahrungen in den Vordergrund, die die „Verwobenheit unterschiedlicher Zeit- und Kulturschichten, transkulturelle[r] Beziehungsgeschichte[n], Diversitäten [und] multiperspektivistische[r] Geschichtsschreibung[en]“¹²⁸² herausstellen.

Durch die offene Zahl an möglichen Darstellungsmodi und -inhalten wird die Vergangenheit in ihrer diskursiven Heterogenität angenommen: „Representation is alteration“¹²⁸³ lautet die Prämisse. Die unterschiedlichen Autoren und Romane nehmen mit ihrer Historiopoese nicht die Historie in den Blick, sondern die Individuen und Kollektive, die sich angesichts und in der Interaktion mit der Geschichte konstituiert und weiterentwickelt haben. Die Vielfalt der dargebotenen Beispiele zeigt, dass die Autoren nicht auf der Suche nach nur einer Wahrheit sind, sondern sie der Gemeinschaft zahlreiche Wege und Ansätze anbieten, sich mit der kolonialen Vergangenheit auseinanderzusetzen und einen individuellen Weg zur Aneignung des historischen wie gegenwärtigen Raums finden.

Die historiopoetische Produktion in der Karibik erfüllt damit das Bedürfnis nach einer neuen Form von Geschichtsschreibung, d.h. eine Geschichtsschreibung „that will educate us to discontinuity more than ever before; for discontinuity, disruption, and chaos is our lot.“¹²⁸⁴ Autoren und Leser akzeptieren gleichermaßen das Chaos der Vergangenheit und suchen weder nach Kontinuitäten noch nach Kohärenzen: „[Ils] repens[ent] l’histoire comme un passé qui s’écrit – et donc se revit – au présent. [...] Ce passé qui s’écrit est aussi un passé qui se lit.“¹²⁸⁵ Die Autoren treten einen Großteil ihrer Gestaltungsautonomie an ihre Leser ab, die folglich selbst entscheiden müssen, wie sie die präsentierte Vergangenheitsversion mitsamt ihren historischen und (post)modernen Interdiskursen verstehen wollen. Die Freiheit des Einzelnen besteht nämlich darin, sich eine Zukunft zu wählen, indem er eine Vergangenheit wählt: „[T]he greater course of history itself (as lived and as written) is based upon human choice. Men choose who they are by choosing who they were.“¹²⁸⁶

¹²⁸⁰ Vgl. Krameritsch 2010, o.S. (6.2.2.).

¹²⁸¹ Ebd.

¹²⁸² Ebd.

¹²⁸³ Hutcheon 1986-1987, S. 312 (6.2.4.).

¹²⁸⁴ White 1966, S. 134 (6.2.2.).

¹²⁸⁵ Zimra 1992, S. 285 (6.2.6.).

¹²⁸⁶ Kellner 1980, S. 4 (6.2.2.).

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

6.1.1. Romane (einschließlich verwendeter Siglen)

- Audiberti, Marie-Louise (1983): *La Peau et le Sucre*. Paris: Plon. (PS)
- Baghio'o, Jean-Louis (1973): *Le flamboyant à fleurs bleues*. Paris: Calmann-Lévy.
- Bernabé, Jean (2004): *Le Partage des Ancêtres*. Paris: Écriture. (PA)
- Brival, Roland (1991): *La Montagne d'ébène*. Paris: Lattès. (ME)
- Bulin-Xavier, Gérard (1997): *Le Fils du filaos*. Kourou: Ibis Rouge. (FF)
- Cabort-Masson, Guy (1986): *La Mangrove mulâtre*. Saint-Joseph: La Voix du peuple. (MM)
- Chamoiseau, Patrick (1986): *Chroniques des Sept Misères*. Paris: Gallimard. (CSM)
- (1988): *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard. (SM)
- (1992): *Texaco*. Paris: Gallimard. (T)
- (1997): *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Paris: Gallimard. (EVH)
- (2002): *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard. (BDG)
- (2007): *Un Dimanche au cachot*. Paris: Gallimard. (DC)
- Coco, Henri Gérard (2008): *Makata: la sagesse d'un esclave créole*. O.O.: H. G. Coco, DL.
- Condé, Maryse (1986): *Moi, Tituba socière...noire de Salem*. Paris: Mercure. (MTS)
- (1987): *La Vie scélérate*. Paris: Seghers.
- (1992): *Les Derniers Rois Mages*. Paris: Mercure.
- Confiant, Raphael (2006): *Nègre marron*. Paris: Écriture. (NM)
- Danchet, Marie-Louise (2010): *Mawy*. Gourbeyre: Nestor. (Maw)
- Élisée, Max (1998): *Mémoires d'un chabin*. Paris: Olbia. (MC)
- Fortuné, Félix-Hilaire (1996): *Soleil couleur d'encre*. Paris: Maisonneuve & Larose. (SCE)
- Gargar, Michelle (2001): *Bonjour foulard, Bonjours madras*. Matoury: Ibis Rouge. (BFBM)
- Glissant, Édouard (1958): *La Lézarde*. Paris: Seuil.
- (1964): *Le Quatrième Siècle*. Paris: Seuil. (QS)
- (1975): *Malemort*. Paris: Seuil. (Mal)
- ([1981] 1997): *La Case du commandeur*. Paris: Gallimard. (CC)
- (1987): *Mahagony*. Paris: Seuil. (Mah)
- (1995): *Tout-Monde*. Paris: Gallimard. (TM)
- (1999): *Sartorius: le roman des Batoutos*. Paris: Gallimard. (SB)
- (2003): *Ormerod*. Paris: Gallimard. (O)
- Jaham, Marie-Reine de (2007): *La Caravelle Liberté*. Paris: Carrière. (CL)
- Kanor, Fabienne (2006): *Humus*. Paris: Gallimard. (H)

Leclair, Bernard (2009): *La Mare au punch*. Gourbeyre: Nestor. (MP)

Lémane Coco, Lémy (2010): *Grand Café*. Matoury: Ibis Rouge. (GC)

Lucain, Pierre-Clotaire (1989): *Péquila Pitre*. Paris: L'Harmattan. (PP)

Maran, René ([1921] 1938): *Batouala*. Paris: Albin Michel.

Mauvois, Georges (2000): *Gélius et son disciple*. Petit-Bourg: Ibis Rouge. (GD)

Maximin, Daniel ([1981] 2001): *L'Isolé soleil*. Paris: Seuil. (IS)

Panor, Pierre-Yves (2011): *Coralie X*. Martinique: Macre-Lorillo. (CX)

Paradis, André (2005): *Des Hommes libres*: Matoury: Ibis Rouge. (HL)

Placol, Vincent (1983): *Frères Volcans*. Paris: La Brèche. (FV)

Richards-Pillot, Eunice (2006): *Les Terres noyées*. Matoury: Ibis Rouge. (TN)

Sainville, Léonard (1978): *Dominique nègre esclave*. Paris: Présence Africaine.

Schwarz-Bart, Simone (1972): *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris: Seuil.

Schwarz-Bart, Simone & André (1967): *Un Plat de porc aux bananes vertes*. Paris: Seuil.

6.1.2. Essays und Artikel der Korpusautoren

Bernabé, Jean (1997): „De l'oralité à la littérature antillaise. Figures de l'Un et de l'Autre“. In: Françoise Tétu de Labsade (Hg.): *Littérature et dialogue interculturel*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, S. 49-58.

--- ([2003] 2009): „Négritude, créolité, indianité, mondialisation“. In: *Potomitan*, 18.08.2009, o.S., Onlineressource [<http://www.potomitan.info/matinik/cesaire3.php>], zuletzt gesehen am 04.12.2014.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau & Raphaël Confiant ([1989] 2004): *Éloge de la Créolité*. Paris: Gallimard.

Cabot-Masson, Guy (1985): *Stratégie de la femme noire esclave américaine*. Saint-Joseph: Association Martiniquaise d'éducation populaire.

Chamoiseau, Patrick (1994): „Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit“. In: Ralph Ludwig (Hg.): *Écrire la parole de nuit – la nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, S. 151-158.

--- (1997): *Écrire en Pays dominé*. Paris: Gallimard.

Chamoiseau, Patrick & Raphaël Confiant ([1991] 1999): *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*. Paris: Gallimard.

Chamoiseau, Patrick & Édouard Glissant (2007): *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi*. Paris: Galaade.

- (2007b): „Dean est passé, il faut renaître. Aprézan!“ In: *Le Monde*, 26./27.08.2007, o.S., Onlineressource [http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/25/dean-est-passe-il-faut-renaitre-aprezan-par-patrick-chamoiseau-et-edouard-glissant_947528_3232.html], zuletzt gesehen am 02.12.2014.
- Condé, Maryse (1977): *La Civilisation bossale: Reflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*. Paris: L'Harmattan.
- (1979): *La parole des femmes: Essair sur les romancières des Antilles de langue française*. Paris: L'Harmattan.
- (2000): „O Brave New World“. In: Hal Wylie & Bernth Lindfors (Hg.): *Multiculturalism & Hybridity in African Literatures*. Trenton & Asmara: Africa World Press, S. 29-36.
- (2002): „Le roman historique: un rêve contraint. L'histoire est-elle possible?“ In: Lucien Abenon, Danielle Bégot & Jean-Pierre Sainton (Hg.): *Construire l'histoire antillaise*. Paris: Éditions du CTHS, S. 309-317.
- Condé, Maryse & Madeleine Cottenet-Hage (Hg.) (1995): *Penser la créolité*. Paris: Karthala.
- Confiant, Raphaël (1993): *Aimé Césaire une traversée paradoxale du siècle*. Paris: Stock.
- (2007): *Dictionnaire du créole martiniquais*, 2 Bände. Matoury: Ibis Rouge, Onlineressource [<http://www.potomitan.info/dictionnaire/>], zuletzt gesehen am 24.11.2014.
- Glissant, Édouard (1976): „Poétique et inconscient martiniquais“. In: Emile Snyder & Albert Valdman (Hg.): *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques*. Québec: Presses de l'Université Laval, S. 236-244.
- ([1981] 1997): *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard.
- ([1987] 2014): „Interview Mahagony“. In: *Mondes Francophones*, o.S., Onlineressource [<http://mondesfrancophones.com/dossiers/edouard-glissant/edouard-glissant-mahagony-1987/>], zuletzt gesehen am 27.08.2014.
- (1990): *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.
- (1994): „Apropos de *Tout-monde*. Entretien avec Ralph Ludwig“, unveröffentlicht, Marie-Galante, 17.08.1994, zitiert nach Ludwig 2008.
- (1996a): *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- (1996b): *Faulkner, Mississippi*. Paris: Gallimard.
- (1997): *Traité du Tout-monde*. Paris: Gallimard.
- (1999): „Batoutos“. In: *Études françaises*, Nr. 35/2-3, S. 143-145.
- (2003): „La Latinité des Amériques“. In: *Cahiers des Amériques latines*, Nr. 42, S. 7-11, Onlineressource [<http://cal.revues.org/383>], zuletzt gesehen am 21.09.2014.
- (2005): *La Cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard.

- (2007): „Solitaire et solidaire“. In Michel Le Bris & Jean Rouaud: *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, S. 77-86.
- (2010): *Mémoires des esclavages*. Paris: Gallimard.
- Lémane Coco, Lémy (2013): *Rôles et résistances des femmes esclaves*. Paris: Orphie.
- Maximin, Daniel ([1979a] 2000): „L'écriture“. In: Christiane Chaulet-Achour: *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris: Karthala, S. 205-209.
- ([1979b] 2000): „Prélude à l'écriture“. In: Christiane Chaulet-Achour: *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris: Karthala, S. 210-215.
- ([1979c] 2000): „Première version du premier chapitre de *L'isolé soleil*“. In: Christiane Chaulet-Achour: *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris: Karthala, S. 216-221.
- (1998): „L'identité de la littérature aux Antilles“. In: Danielle de Ruyter-Tognotti & Madeleine van Strien-Chardonneau (Hg.): *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, S. 71-74.
- (2006): *Les fruits du cyclone: une géopoétique de la Caraïbe*. Paris: Seuil.
- (Hg.) (2009): *Suzanne Césaire: le grand camouflé. Écrits de dissidence (1941-1945)*. Paris: Seuil.
- Richards-Pillot, Eunice (2012): „Postface“. In: Kristen Sarge & Yannick Le Roux (Hg.): *Le Vaudois des terres noyées*. Matoury: Ibis Rouge, S. 289-291.

6.1.3. Sonstige literarische und kritische Texte mit Bezug zur Historiopoese

- Braithwaite, Edward Kamau (1974): *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Kingston: Savacou Publications.
- Césaire, Aimé ([1939] 1995): *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris u.a.: Présence Africaine.
- (1950): *Discours sur le colonialisme*. Paris: Réclame.
- (1960): *Ferrements*. Paris: Seuil.
- Fanon, Frantz (1952): *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- (1961): *Les Damnés de la terre*. Paris: Maspéro.
- Hearn, Lacfadio (1939): *Trois fois Bel Conte*. Paris: Mercure de France.
- Jackson, George (1970): *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*. New York: Coward-McCann.
- (1971): *Blood in my Eye*. New York: Random House.
- Ménil, René (1981): *Tracées: Identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris: Laffont.
- Senghor, Léopold Sédar (Hg.) (1948): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris: Presses universitaires de France.
- Sjöberg, Leif ([1983] 1996): „An Interview with Derek Walcott“. In: William Baer (Hg.): *Conversations with Derek Walcott*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 79-85.

Walcott, Derek (1986): *Collected Poems (1948-1984)*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

6.2. Sekundärliteratur

6.2.1. Historische Dokumente und Analysen historischer Phänomene

(1685) *Code Noir ou recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant la Discipline & le Commerce des Esclaves Nègres des Îles Françaises de l'Amérique*. Versailles, Onlineressource [http://fr.wikisource.org/wiki/Code_noir/1685], zuletzt gesehen am 15.03.2013.

(1789) *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*. Paris, Onlineressource [<http://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>], zuletzt gesehen am 12.10.2013.

Ardouin, Beaubrun (1853-1865): *Étude sur l'histoire d'Haïti*, 11 Bände. Paris: Dezobry & Magdeleine.

Bastide, Roger ([1967] 1996): *Les Amériques noires*. Paris: L'Harmattan.

Bugner, Ladislav et al. (Hg.) (1976-1991): *L'Image du Noir dans l'art occidental*. 3 Bände. Fribourg: Office du livre, später Paris: Gallimard.

Chivallon, Christine (1998): *Espace et identité à la Martinique*. Paris: CNRS.

Cornuel, Pascale (2010): „Anne-Marie Javouhey et l'esclavage: le paradoxe“.

Videoaufzeichnung des Vortrags anlässlich der Tagung *La Guyane au temps de l'esclavage: discours, pratiques et représentations, XVII - XIX siècles* (APHGG und SAAHG), o.O., o.S., Onlineressource [<http://www.manioc.org/fichiers/V11070>], zuletzt gesehen am 20.05.2014.

Debbasch Yvan (1962-1963): „Le marronnage. Essai sur la désertion de l'esclave antillais“. In: *L'Année Sociologique*, 3. Serie (1962), S. 1-112 und (1963), S. 117-195.

Debien, Gabriel (1974): *Les esclaves aux Antilles françaises, XVIIe-XVIIIe siècles*. Basse-Terre: Société d'Histoire de la Guadeloupe.

Descourtilz, Michel Etienne (1809): *Voyages d'un naturaliste, et ses observations faites sur les trois règnes de la nature*, 3 Bände. Paris: Dufart.

Diouf, Sylviane (1998): *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas*. New York: New York University Press.

Droysen, Johann Gustav ([1858] 1882): *Grundriss der Historik*. Leipzig: Veit.

Du Tertre, Jean Baptiste (1667-1671): *Histoire generale des Antilles habitées par les François*. Paris: T. Jolly.

Entiope, Gabriel (1996): *Nègres, danse et résistance. La Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle*. Paris: L'Harmattan.

- Eynard, Charles (1844): *Le chevalier Guisan: sa vie et ses travaux à la Guyane*. Paris: Cherbuliez & Cie.
- Fallope, Josette (1992): *Esclaves et citoyens : les noirs à la Guadeloupe au XIXe siècle dans les processus de résistance et d'intégration (1802 - 1910)*. Basse-Terre: Société d'Histoire de la Guadeloupe.
- Fick, Carolyn E. (1990): *The Making of Haiti: The Saint Domingue Revolution from Below*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Fleischmann, Ulrich (2008): „L'histoire de la fondation de la Nation haïtienne: mythes et abus“. In: Ders. et al. (Hg.): *Haïti 1804. Lumières et ténèbres*. Frankfurt/Main: Veruvert, S. 161-181.
- Fouchard, Jean (1972): *Les Marrons de la liberté*. Paris: Éditions de l'école.
- Gama, Raymond (2010): *De la veillée à un modèle théorique: Un essai de construction sociale*. Port-Louis: Éditions Lespwisavann.
- Giraud, Michel, Léon Gani & Danièle Manesse (1992): *L'école aux Antilles: langues et échec scolaire*. Paris: Karthala.
- Hérard-Dumesle (1824): *Voyage dans le nord d'Hayti, ou, Révélation des lieux et monuments historiques*. Les Cayes.
- Hornung, Erik (1999): *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*, Cornell: University Press.
- Humboldt, Wilhelm von ([1821] 1947): *Über die Aufgaben des Geschichtsschreibers*. Hamburg: Hauswedell.
- Jolivet, Marie-José (2013): „Modèle occidental et créolisation. L'exemple de la Guyane“. In: *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, Nr. 207-208, S. 113-134.
- Lavou Zoungbo, Victorien (2003): *Du ‚Migrant nu‘ au Citoyen différé. ‚Présence-histoire‘ des Noirs en Amérique Latine*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan.
- Le Roux, Yannick, Olivier Pavillon & Kristen Sarge (2012): *Le Vaudois des terres noyées: ingénieur à la Guyane française 1777-1791*. Matoury: Ibis Rouge.
- Lirus, Julie (1979): *Identité antillaise: contribution à la connaissance psychologique et anthropologique des Guadeloupéens et des Martiniquais*. Paris: Éditions Caribéennes.
- Lukian ([o.D.] 1965): *Wie man Geschichte schreiben soll*. München: Fink.
- Madiou, Thomas ([1847] 1989): *Histoire d'Haïti*. 3 Bände Port-au-Prince: Éditions Henri Deschamps.
- Malenfant, Léon Colonel de (1814): *Des Colonies et particulièrement de celle de Saint-Domingue. Mémoire, historique et politique*. Paris: Chez Audibert.
- Malo, Charles (1825): *Histoire d'Haïti (île de Saint-Domingue) depuis sa découverte jusqu'en 1824*. Paris: Louis Janet/Ponthieu.

- Merkel, Dorothea (2003): „Memories of Slavery - Trauma and Representation in European and African art and visual culture 17th - 21st century“. In: *zeitenblicke*, Nr. 2/1, Onlineressource [<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/merkel/index.html>], zuletzt gesehen am 29.04.2014.
- Métral, Antoine (1818): *Histoire de l'insurrection des esclaves dans le nord de Saint-Domingue*. Paris: Fanjat Ainé.
- (1825): *Histoire de l'expédition des Français à Saint-Domingue. Suivi des mémoires et notes d'Isaac Louverture, sur la même expédition, et sur la vie de son père*. Paris: Fanjat Ainé.
- Miller, Christopher (2008): *The French Atlantic triangle: literature and culture of the slave trade*. Durham u.a.: Duke University Press.
- Morénas, Joseph Elzéar (1828): *Précis historique de la traite des noirs et de l'esclavage colonial*. Paris: Firmin Didot.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1874): *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Leipzig. Onlineressource [<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3244/14>], zuletzt gesehen am 27.05.2014.
- Omotunde, Jean-Philippe (2006): *Discours afrocentriste sur l'alienation culturelle*. Paris: Menaibuc.
- Pago, Gilbert (1998): *Les femmes et la liquidation du système esclavagiste à la Martinique 1848-1852*. Matoury: Ibis Rouge.
- Piankoff, Alexandre (1955): *The Shrines of Tut-Ankh-Amon*, New York: Pantheon Books.
- Pluchon, Pierre (1987): *Vaudou, sorciers et empoisonneurs. De Saint-Domingue a Haïti*. Paris: Karthala.
- Price, Richard (Hg.) (1973): *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas*. Garden City: Anchor Books.
- Ranke, Leopold von ([1825-1870] 1975): „Vorlesungseinleitungen“. In: Volker Dotterweich & Walther Peter (Hg.): *Aus Werk und Nachlaß*, Bd. 4. München & Wien: Oldenbourg Verlag.
- (1824): *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*. Berlin & Leipzig: Verlag G. Reimer.
- Rousseau, Jean-Jacques (1762): *Du contrat social*. Paris: Marc-Michel Rey , Onlineressource [http://fr.wikisource.org/wiki/Du_contrat_social], zuletzt gesehen am 20.10.2014.
- ([1762] 1966): *Émile ou de l'éducation* . Paris: Garnier-Flammarion.

- Rolle, William (2013): „Les rituels mortuaires ‚traditionnels‘ martiniquais sont-ils encore opératoires: la catastrophe de Maracaibo“. In: Laurence Pourchez & Isabelle Hidair (Hg.): *Rites de passage et constructions identitaires créoles*. Paris: Éditions des archives contemporains, S. 153-166.
- Saalfeld, Friedrich (1815-1823): *Allgemeine Geschichte der neuesten Zeit, seit dem Anfange der französischen Revolution*, 2 Bände. Leipzig u.a.: Brockhaus.
- Saint-Remy (1850): *La vie de Toussaint L'Ouverture*. Paris: Hoquet.
- (Hg.) (1853): *Mémoires du Général Toussaint Louverture*. Paris: Pagnerre.
- Sarge, Kristen & Yannick Le Roux (Hg.) (2012): *Le Vaudois des terres noyées*. Matoury: Ibis Rouge.
- Schmidt, Nelly (2000): *Abolitionnistes de l'esclavage et réformateurs des colonies (1820-1851). Analyse et documents*. Paris: Karthala.
- Schœlcher, Victor (1842): *Des colonies françaises: Abolition immédiate de l'esclavage*. Paris: Pagnerre.
- (1845): *Colonies étrangères et Haiti. Résultats de l'émancipation anglaise*, 2 Bände. Paris: Pagnerre.
- ([1889] 1982): *Vie de Toussaint Louverture*. Paris: Éditions Karthala.
- Tanc, Xavier (1832): *De l'esclavage aux colonies françaises et spécialement à la Guadeloupe*. Paris: Delaunay.
- Tessonneau, Alex-Louise (Hg.) (2002): *Le kont créole à l'interface de l'écrit et de l'oral (= Études Créoles, 25/2)*.
- Thukydides ([ca. 400 v. Chr.] 1960): *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*. Zürich & Stuttgart: Artemis.

6.2.2. Geschichtstheorie und Historiographiekritik

- Angehrn, Emil (1999): „Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn“. In: *Selbstorganisation. Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften*, Nr. 10, S. 217-236.
- Ankersmit, Frank (1989a): „Historiography and Postmodernism“ in: *History and Theory*, Nr. 28, S. 137-153.
- (1989b): *The reality effect in the writing of history; the dynamics of historiographical topology*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitg. Maatschappij.
- (1990): „Reply to Professor Zagorin“ in: *History and Theory*, Nr. 29, S. 275-296.
- (1994): *History and Topology*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- (2001): *Historical representation*. Stanford: Stanford University Press.

- (2002): „Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie“.
In: Daniel Fulda & Silvia S. Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin & New York: De Gruyter, S. 13-37.
- Assmann, Jan (1997): *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.
- Barthes, Roland ([1967] 1984): „Le Discours de l’histoire“. In: Ders.: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, S. 153-166.
- ([1968] 1984): „L’effet de réel“. In: Ders.: *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, S. 167-174.
- Bentley, Michael (2006): *Companion to Historiography*. London & New York: Routledge.
- Bérard, Benoît, Jacques Dumont & Jean-Pierre Sainton (2013): „Introduction“. In: Diess. (Hg.): *Outre mer*, Nr. 378-379, S. 5-12.
- Berkhofer, Robert F. (1995): *Beyond the great story : history as text and discourse*. Cambridge u.a.: Belknap Press.
- Brossat, Alain (1981): „Fin de l’histoire?“. In: Ders. & Daniel Maragnès (Hg.): *Les Antilles dans l’impasse?* Paris: Édition caribéennes, S. 9-54.
- Budd, Adam (2009): *The Modern Historiography Reader*. London & New York: Routledge.
- Carroll, David (1993): „Poetics, Theory, and the Defense of History“. In: *Clio*, Nr. 22/3, S. 273-289.
- Carr, Edward H. (1987): *What is History?* [1967]. London: Penguin.
- Certeau, Michel de (1975): *L’Écriture de l’histoire*. Paris: Gallimard.
- Corvol, Andrée (1992): „La forêt“. In: Nora, Pierre (Hg.): *Les Lieux de mémoire*, Band 3.1. *Les France*. Paris: Gallimard, S. 673-737.
- Danto, Arthur C. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Doležel, Lubomír (1998): „Possible Worlds of Fiction and History“. In: *New Literary Theory*, Nr. 29/4, S. 785-809.
- (1999): „Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodern Challenge“. In: David Herman (Hg.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, S. 247-273.
- Douki, Caroline & Philippe Minard (2007): „Introduction“. In: Dies. (Hg.) *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, Nr. 54/4bis, S. 7-21.
- Dumont, Jacques (2013): „Ici, là-bas, ailleurs: concepts et conceptualisations“. In: Ders., Benoît Bérard & Jean-Pierre Sainton (Hg.): *Outre mer*, Nr. 378-379, S. 87-104.
- Elton, G. R. (1991): *Return to Essentials*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ErlI, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Feldner, Heiko (2003): „The new scientificity in historical writing around 1800“. In: Ders., Stefan Berger & Kevin Passmore (Hg.): *Writing History. Theory & Practice*. London: Hodder & Stoughton, S. 3-22.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- ([1969] 1994): „Qu'est-ce qu'un auteur?“. In: Ders.: *Dits et Écrits*, Band 1 1954-1969. Paris: Gallimard, S. 789-821.
- ([1977] 1994): „Le jeu de Michel Foucault“. In: Ders.: *Dits et Écrits*, Band 3 1976-1979. Paris: Gallimard, S. 298-328.
- (2013): *Die Heterotopien – Les hétérotopies*. Berlin: Suhrkamp.
- (2002): „Strukturanalytische Hermeneutik: Eine Methode zur Korrelation von Geschichte und Textverfahren“. In: Daniel Fulda & Silvia S. Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin & New York: De Gruyter, S. 39-59.
- Fulda, Daniel & Stefan Matuschek (2009): „Literarische Formen in anderen Diskursformationen: Philosophie und Geschichtsschreibung“. In: Simone Winko u.a. (Hg.): *Grenzen der Literatur*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 188-219.
- Fulda, Daniel & Silvia S. Tschopp (2002): „Literatur und Geschichte: Zur Konzeption des Kompendiums“. In: Diess. (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin & New York: De Gruyter, S. 1-10.
- Gay, Peter (1975): *Style in History*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Ginzberg, Carlo (1989): *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gleick, James ([1988] 1998): *Chaos: making a new science*. London u.a.: Vintage.
- Goertz, Hans-Jürgen (1995): *Umgang mit Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.
- (2004): „Abschied von ‚historischer Wirklichkeit‘. Das Realismusproblem in der Geschichtswissenschaft“. In: Jens Schröter & Antje Edelbüttel (Hg.): *Konstruktion von Wirklichkeit*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 1-18.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La mémoire collective*. Paris: PUF.
- Jaeger, Stephan (2002): „Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes“. In: Daniel Fulda & Silvia S. Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin & New York: De Gruyter, S. 62-85.

- Jameson, Frederic (1981): *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jenkins, Keith (1991): *Re-thinking History*. London & New York: Routledge.
- (1997): *The Postmodern History Reader*. London & New York: Routledge.
- Jordan, Stefan (2013): *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, 2. aktualisierte Auflage. Paderborn: Schöningh.
- Kellner, Hans (1980): „A Bedrock of Order: Hayden White’s Linguistic Humanism“. In: *History and Theory*, Nr. 19/4, S. 1-29.
- Krameritsch, Jakob (2009): „Die fünf Typen des historischen Erzählens – im Zeitalter digitaler Medien“ In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Nr. 6, Onlineresource [<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Krameritsch-3-2009>], zuletzt gesehen am 04.02.2011.
- Kreiwirt, Martin (1992): „Trusting the tale: the narrativist turn in the human sciences“. In: *New Literary History*, Nr. 7/1, S. 629-657.
- LaCapra, Dominick (1985): *Geschichte und Kritik*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Lenk, Hans (2000): *Erfassung der Wirklichkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann .
- Lorenz, Chris (1997): *Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie*. Köln: Böhlau.
- (2004): „Kann Geschichte wahr sein? Zu den narrativen Geschichtsphilosophien von Hayden White und Frank Ankersmit“. In: Jens Schröter & Antje Eddelbüttel (Hg.): *Konstruktion von Wirklichkeit*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 33-63.
- Marwick, Arthur (2001): *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*. Oxford: Lyceum Books.
- Metzger, Franziska (2011): *Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert*. Bern u.a.: Haupt Verlag.
- Mink, Louis O. (1970): „History and Fiction as Modes of Comprehension“. In: *New Literary History*, Nr. 1, S. 541-558.
- Molven, Frode (2007): „A proposal for how to look at the past. Interview with Frank Ankersmit“. In : *culturahistorica*, S. 1-17, Onlineresource [http://www.culturahistorica.es/ankersmit/interview_Frank_Ankersmit.pdf], zuletzt gesehen am 21.12.2010.
- Munslow, Alun (1997): *Deconstructing History*. London & New York: Routledge.
- (1999): *The Routledge Companion to Historical Studies*. London & New York: Routledge.
- Nora, Pierre (1984): „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux“. In: Ders. (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*, Band 1 *La République*. Paris: Gallimard, S. V-XLII.

- Norton, Claire (2006): „Fiction or Non-fiction? Ottoman Accounts of the Siege of Nagykanisza“. In: Kuisma Korhonen (Hg.): *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 119-130.
- Pieters, Jürgen (2000): „New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology“ In: *History and Theory*, Nr. 39/1, S. 21-38.
- Preti, G. ([1972] 1994): „Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Preti“. In: Michel Foucault: *Dits et Écrits*, Band 2. Paris: Gallimard, S. 369-385.
- Prost, Antoine (1996): *Douze leçons sur l'histoire*. Paris: Seuil.
- Ricœur, Paul (1975): *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- (1983-1985): *Temps et récit*, 3 Bände. Paris: Seuil.
- (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Rüsen, Jörn (1989): *Lebendige Geschichte. Grundzüge einer Historik III: Formen und Funktionen des historischen Wissens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- (2004): „Faktizität und Fiktionalität der Geschichte – Was ist Wirklichkeit im historischen Denken“. In: Jens Schröter & Antje Edelbüttel (Hg.): *Konstruktion von Wirklichkeit*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 19-32.
- Rüth, Axel (2005): *Erzählte Geschichte*. Berlin & New York: de Gruyter.
- Sainton, Jean-Pierre (2002): „L'histoire antillaise ... ,à quoi ça sert?“. In: Ders., Lucien Abenon & Danielle Bégot (Hg.): *Construire l'histoire antillaise*. Paris: Éditions du CTHS, S. 411-436.
- (2013): „Territoires de l'histoire antillaise et dynamique des sociétés“. In: Ders., Jacques Dumont & Benoît Bérard (Hg.): *Outre mer* Nr. 378-379, S. 183-198.
- Southgate, Beverly ([1996] 2001): *History: What and Why?*. London/New York: Routledge.
- Stachowiak, Herbert (1977): „Über historiographische Beschreibungsmodelle: ein metatheoretischer Beitrag zur Struktur- und Funktionsanalyse geschichtswissenschaftlicher Erkenntnisgebilde“. In Willi Oelmueller (Hg.): *Wozu noch Geschichte?* München: Fink, S. 182 – 202.
- Stierle, Karlheinz (2006): „Narrativization of the World“. In: Kuisma Korhonen (Hg.): *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 73-82.
- Veyne, Paul (1971): *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil.
- White, Hayden (1966): „The Burden of History“. In: *History and Theory*, Nr. 5/2, S. 111-134.
- (1973): *Metahistory*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- (1974): „Structuralism and Popular Culture“. In: *The Journal of Popular Culture*, Nr. 7, S. 759–775.

- (1976): „The Fictions of Factual Representation“. In: Angus Fletcher (Hg.): *The Literature of Fact*. New York: Columbia University Press, S. 21-44.
- (1978): *Tropics of Discourse*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- (1986): „The Historical Text as Literary Artefact.“ In: Hazard Adams & Leroy Searle (Hg.): *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: University of Florida Press, S. 395-407.
- (2006): „Historical Discourse and Literary Writing“. In: Kuisma Korhonen (Hg.): *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 25-33.

6.2.3. Narratologische Studien und Nachschlagewerke

- Bachtin, Michail (1989): *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Bal, Mieke (1977): *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chatman, Seymour (1980): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca u.a.: Cornell University Press.
- Cohn, Dorrit (1999): *The distinction of fiction*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Eco, Umberto ([1962 1973]: *Das offene Kunstwerk [Opera aperta]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1979): *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- (2007): *Discours du récit*. Paris: Seuil.
- Hamburger, Käte ([1957] 1968): *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- Häsner, Bernd (2005): *Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Dissertation. Freie Universität Berlin, Onlineressource [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001782], zuletzt gesehen am 11.02.2013.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lejeune, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Parmentier, Marie (2008): „La focalisation interne dans le roman historique: Les Chroniques italiennes, Salambô“. In: Aude Déruelle & Alain Tassel (Hg.): *Problèmes du roman historique*. Paris: L'Harmattan, S. 29-44.

Rötzer, Hans Gerd: *Auf einen Blick. Literarische Grundbegriffe*. Bamberg: C.C. Buchners 1995.

Ryan, Marie-Laure (1981): „The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction“. In: *Poetics*, Nr. 10/6, S. 517-539.

--- (1991): „Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“. In: *Poetics Today*, Nr. 12/3, S. 553-576.

Sartre, Jean-Paul (1947): *Situations I*. Paris: Gallimard.

--- (1948): *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

Stanzel, Franz Karl (1955): *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Stuttgart: Braumüller.

Todorov, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

Wessler, Éric (2009): *La littérature face à elle-même*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin: Schmidt.

6.2.4. Literaturgeschichte und literaturwissenschaftliche Aspekte des historischen Romans

Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*. Stuttgart & Weimar: Metzler.

Baumgarten, Murray (1975): „The Historical Novel: Some Postulates“. In: *Clio*, Nr. 4, S. 173-182.

Bernard, Claudie (1996): *Le passé recomposé*. Paris: Hachette.

--- (2008): „Si l'Histoire métrait contée...“. In: Aude Déruelle & Alain Tassel (Hg.): *Problèmes du roman historique*. Paris: L'Harmattan, S. 15-25.

Boccardi, Mariadele (2009): *The contemporary British historical novel*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan.

Ceballos Reséndiz, René (2005): *Der ‚transversalhistorische‘ Roman in Lateinamerika*. Frankfurt/Main : Vervuert.

Cichocka, Marta (2007): *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*. Paris: L'Harmattan.

Deeds-Ermath, Elizabeth (1992): *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton: University Press.

Deistler, Petra (1999): *Tradition und Transformation: der fiktionale Dialog mit dem viktorianischen Zeitalter im (post)modernen historischen Roman in Großbritannien*. Frankfurt/Main u.a.: Lang.

Déruelle, Aude & Alain Tassel (Hg.) (2008): *Problèmes du roman historique*. Paris: L'Harmattan.

- Domínguez, Mignon (Hg.) (1996): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Durand-Le Guern, Isabelle (2008): *Le roman historique*. Paris: Colin.
- Elias, Amy J. (2001): *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Fleishman, Avrom (1971): *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Fludernik, Monika (1994): „History and Metafiction. Experimentality, Causality, and Myth“. In: Bernd Engler (Hg.): *Historiographic metafiction in modern American and Canadian literature*. Paderborn u.a.: Schöningh, S. 81-101.
- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico City: Joaquín Mortiz.
- Geppert, Hans Vilmar (1976): *Der ‚andere‘ historische Roman*. Tübingen: Niemeyer.
- (2009): *Der historische Roman*. Tübingen: Francke.
- Grimm, Florian (2008): *Reise in die Vergangenheit - Reise in die Fantasie?* Frankfurt/Main u.a.: Lang.
- Grolman, Adolf von (1929): „Über das Wesen des historischen Romans“. In: *DVJs*, S. 587-605.
- Helbig, Jörg (1988): *Der parahistorische Roman*. Frankfurt/Main u.a.: Lang.
- Hermans, Hubertus (Hg.) (1991): *La nueva novela histórica hispanoamericana*. Amsterdam u.a.: Rodopi .
- Hölbing, Walter (1987): *Fiktionen vom Krieg im neueren amerikanischen Roman*. Tübingen: Narr.
- Horstkotte, Silke (2003): „Literarische Subjektivität und die Figur des Transgenerationellen in Marcel Beyers Spione und Rachel Seifferts *The Dark Room*“. In: Ansgar Nünning, Stefan Deines & Stephan Jaeger (Hg.): *Historisierte Subjekte - Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 275-294.
- Hughes, Helen (1993): *The historical romance*. London & New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1986-1987): „Postmodern Paratextuality and History“. In: *Texte*, Nr. 5-6, S. 301-312.
- (1988): „The Postmodern Problematizing of History“. In: *Englisch Studies in Canada*, Nr. 14, S. 365-382.
- (1989): „Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History.“ In: Patrick O’Donnell & Robert Con Davis (Hg.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, S. 3-32.

- (1992): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge.
- Irmer, Thomas (1995): *Metafiction, moving pictures, moving histories*. Tübingen: Narr.
- Kohut, Karl (Hg.) (1997): *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamerica.
- Lascelles, Mary (1980): *The story-teller retrieves the past*. Oxford: Clarendon Press.
- Lindemann, Uwe (1999): „Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning.“ In: Kurt Röttgers & Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen: Die Blaue Eule, S. 48-81.
- Lukács, György (1955): *Der historische Roman*. Berlin: Aufbauverlag.
- Maître, Doreen (1983): *Literature and Possible Worlds*. London: Middlesex Polytechnic Press.
- Malinowski, Wieslaw Mateusz (1989): *Le roman historique en France après le romantisme*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza.
- Mengel, Ewald (1986): *Geschichtsbild und Romankonzeption*. Heidelberg: Winter.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979 - 1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Molina, Jean (1975): „Qu'est-ce que le roman historique?“ In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Nr. 75/2-3, S. 195-234.
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. 2 Bände. Trier: WVT.
- (1998): „Unreliable Narration zur Einführung: grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. In: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, S. 3-40.
- (1999): „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses“. In: Walter Grünzweig & Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/ Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr, S. 53-73.

- (2002): „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans“. In: Daniel Fulda & Silvia S. Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 541-569.
- (2003): „Die Rückkehr des sinnstiftenden Subjekts. Selbstreflexive Inszenierungen von historisierten Subjekten und subjektivierten Geschichten in britischen und postkolonialen historischen Romanen der Gegenwart.“ In: Ders., Stefan Deines & Stephan Jaeger (Hg.): *Historisierte Subjekte - Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin & New York: de Gruyter, S. 239-261.
- Nünning, Ansgar & Vera Nünning (2000): „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität“. In: Diess. (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Trier: WVT, S. 3-38.
- Onega, Susana (Hg.) (1995): *Telling Histories*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Orel, Harold (1995): *The historical novel from Scott to Sabatini*. Basingstoke u.a.: Macmillan.
- Perkowska, Magdalena (2008): *Historias híbridadas*. Madrid: Iberoamericana.
- Peyrache-Leborgne, Dominique & Daniel Couégnas (Hg.) (2000): *Le roman historique: récit et histoire*. Nantes: Pleins Feux.
- Potthast, Barbara (2007): *Die Ganzheit der Geschichte*. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- Pulgarín, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica*. Madrid: Fundamentos.
- Raakow, Cornelia (2012): *Nach Scott. Textanalysen zum historischen Roman in Frankreich*. Heidelberg: Winter.
- Schabert, Ina (1981): *Der historische Roman in England und Amerika*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schiffels, Walter (1975): *Geschichte(n) erzählen*. Kronberg: Scriptor-Verlag.
- Schütz, Katharina von (2003): *Indio und Konquistador in der hispanoamerikanischen nueva novela histórica (1978-1999)*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- Setzkorn, Sylvia (2000): *Vom Erzählen erzählen*. Tübingen: Stauffenberg.
- Shaw, Harry E. (1983): *The forms of historical fiction*. Ithaca [u.a.]: Cornell University Press.
- Singler, Christoph (1993): *Le roman historique contemporain en Amérique latine*. Paris: L'Harmattan.
- Skłodowska, Elżbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam u.a.: Benjamins .

- Surkamp, Carola (1998): „Die Auflösung historischen Geschehens in eine Vielfalt heterogener Versionen: Perspektivenstruktur und *unreliable narration* in Paul Scotts multiperspektivischer Tetralogie *Raj Quartet*“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, S. 165-186.
- (2002): „Narratologie und possible-worlds Theory: narrative Texte als alternative Welten“. In: Ansgar Nünning & Vera Nünning (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, S. 153-184.
- Turner, Joseph W. (1979): „The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology“. In: *GENRE*, Nr. 12/3, S. 333-355.
- Waugh, Patricia (1984): *Metafiction*. London: Methuen.
- Wehrli, Max (1940/41): „Der historische Roman. Versuch einer Übersicht“. In: *Helicon*, S. 89-109.
- Wesseling, Elisabeth (1991): *Writing history as a prophet : postmodernist innovations of the historical novel*. Amsterdam u.a.: Benjamins.
- Widmann, Andreas Martin (2009): *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*. Heidelberg: Winter.
- Woodress, James (1956): „American History in the Novel: The Revolution and Early National Periods, 1775-1815“. In: *Midwest Journal*, Nr. 8, S. 385-392.

6.2.5. Beiträge zur postkolonialen und postmodernen Literatur- und Kulturwissenschaft

- Anderson, Benedict (1989): *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London u.a.: Verso.
- Arnold, Albert J. (Hg.) (1994-2001): *A History of Literature in the Caribbean*, 3 Bände. Amsterdam u.a.: Benjamins.
- Ashcroft, Bill (1989): „Intersecting Marginalities: Post-Colonialism and Feminism“. In: *Kunapipi*, Nr. 11/2, S. 23-35.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (Hg.) (1989): *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literature*. London & New York: Routledge.
- Aub-Büscher, Gertrud & Beverley Ormerod Noakes (Hg.) (2003): *The Francophone Caribbean today: literature, language, culture*. Barbados u.a.: University of the West Indies Press.
- Benítez Rojo, Antonio (1989): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Bertens, Hans (1995): *The Idea of the Postmodern: A History*. London & New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2012): *The Location of culture [1994]*. London & New York: Routledge.

- Bongie, Chris (1998): *Islands and exiles. The Creole Identities of Post-colonial Literature*. Stanford: University Press.
- Bonniol, Jean-Luc (1999): „Le métissage entre social et biologique.L'exemple des Antilles de colonisation française“. In: Sylvie Kandé (Hg.): *Discours sur le métissage, identités métisses*. Paris: L'Harmattan, S. 55-74.
- Bucknor, Michael & Alison Donnell (Hg.) (2011): *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*. London & New York: Routledge.
- Chew, Shirley & David Richards (Hg.) (2010): *A Concise Companion to Postcolonial Literature*. Chichester u.a.: Wiley-Blackwell.
- Childs, Peter (2006): *Post-colonial theory and literatures*. Trier: WVT.
- Childs, Peter & Patrick Williams (Hg.) (2003): *An introduction to post-colonial theory* [1997]. Harlow u.a.: Pearson Education.
- Corcoran, Patrick (2007): *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dash, J. Michael (1998): *The other America*. Charlottesville u.a.: University Press of Virginia.
- Deena, Seodial F. H. (2009): *Situating Caribbean literature and criticism in multicultural and postcolonial studies*. New York u.a.: Lang .
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari (1980): *Milles plateau. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- (1993): *Critique et Clinique*. Paris: Minuit.
- D'Haen, Theo (1997): „What Is Post/Colonial Literature, and Why Are They Saying Such Terrible Things About It?“. In: *Links and Letters*, Nr. 4, S. 11-18.
- Donnell, Alison & Sarah Lawson Welsh (Hg.) (1996): *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. London & New York: Routledge.
- Edwards, Brent (2003): *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Egar, Emmanuel Edame (2009): *The Crisis of Negritude: A Study of the Black Movement Against Intellectual Oppression in the Early 20th Century*. Boca Raton: Brown Walker Press.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexiko: Grijalbo.
- Gates, Henry Louis & Gene Andrew Jarrett (Hg.) (2007): *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture (1892-1938)*. Princeton: Princeton University Press.

- Goldberg, David Theo & Ato Quayson (Hg.) (2002): *Relocating Postcolonialisms*. Oxford u.a.: Blackwell.
- Griffith, Glyne (Hg.) (2001): *Caribbean cultural identities*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Gyssels, Kathleen (2007): „Les crises du ‚postcolonial‘? Pour une approche comparative“. In: *Revue internationale de politique comparée*, Nr. 14, S. 151 – 164, Onlineresource [http://www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2007-1-page-151.htm#no4], zuletzt gesehen am 23.09.2014.
- Hall, Stuart (1990): „Cultural Identity and Diaspora“. In: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, S. 222–237.
- (1992): „The Question of Cultural Identity“. In: Ders., David Held & Anthony McGrew (Hg.): *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press, S. 274–316.
- Hassan, Ihab (1987): *The Postmodernism Turn: Essays in Postmodernism Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Irele, Francis Abiola (2008): *Négritude et condition africaine*. Paris: Karthala.
- Irele, Francis Abiola & Biodun Jeyifo (Hg.) (2010): *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, 2 Bände. Oxford: Oxford University Press.
- Jack, Belinda Elizabeth (1996): *Négritude and Literary Criticism: The History and Theory of ‚Negro-African‘ Literature in French*. Westport u.a.: Greenwood Press.
- Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kandé, Sylvie (Hg.) (1999): *Discours sur le métissage, identités métisses*. Paris: L’Harmattan.
- Lewis, Shireen K. (2006): *Race, Culture, and Identity*. Lanham u.a.: Rowman & Littlefield.
- Locke, Alain LeRoy: (Hg.) (1992): *The new negro [1925]*. New York u.a.: Atheneum.
- Loomba, Ania (1998): *Colonialism, postcolonialism*. London & New York: Routledge.
- Lott, Tommy L. & John P. Pittman (Hg.) (2008): *A Companion to African-American Philosophy*. Oxford u.a.: Blackwell.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2003): „Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation“. In: Ansgar Nünning & Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Liotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- McCaffery, Larry (1986): *Postmodern fiction*. New York: Greenwood Press.
- McClintock, Anne (1994): „The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ‚Post-colonialism‘“. In: Patrick Williams & Laura Chrisman (Hg.): *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, S. 291-304.

- McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- (1992): *Constructing postmodernism*. London & new York: Routledge.
- Nair, Rukmini Bhaya (2002): *Lying on the Postcolonial Couch. The Idea of Indifference*. Minneapolis & London: Minnesota University Press.
- Offord, Malcolm (Hg.) (2001): *Francophone literatures: a literary and linguistic companion*. London & New York: Routledge.
- Poddar, Prem et al. (Hg.) (2008): *A historical companion to postcolonial literatures*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- San Juan, Epifanio (1998): *Beyond Postcolonial Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sellin, Eric (1996): „A Congruence of Landscape and the Mind“. In: *The Literary Review*, Nr. 39/4, S. 492-502.
- Serrano, Richard (2005): *Against the Postcolonial: ‚Francophone‘ writers at the Ends of the French Empire*. Lanham: Lexington Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): „Can the Subaltern speak?“ In: Nelson, Cary & Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, S. 271–313.
- Stephens, Michelle (2005): *Black Empire: The Masculine Global Imaginary of Caribbean Intellectuals in the United States (1914-1962)*. Durham: Duke University Press.
- Thieme, John (2003): *Post-Colonial Studies, the Essential Glossary*. London: Arnold.
- Toro, Alfonso de & Fernando (Hg.) (1999): *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica. Una posmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- Toumson, Roger (1998): *Mythologie du métissage*. Paris: PUF.
- Walrond, Eric D. (1923): „The New Negro Faces America“. In: *Current History*, Nr. 17, S. 786-788.
- Webb, Barbara J. (1992): *Myth and history in Caribbean fiction*. Amherst: University of Massachusetts Press.

6.2.6. Literaturwissenschaftliche Analysen zu den Korpustexten und -autoren

- Anderson, Debra L. (1995): *Decolonizing the Text. Glissantian readings in Caribbean and African-American Literatures*. New York u.a.: Lang.
- Antoine, Régis (1998): *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. Anthologie et analyses*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Arnold, Albert James (1993): „The Novelist as Critic“. In: *World Literature Today*, Nr. 67/4, S.711-716.

- Aurélia, Dominique (2012): „Dislocations textuelles et reconfigurations identitaires dans *Humus* de Fabienne Kanor.“ In: Gerry L'Étang (Hg.): *De la créolisation culturelle*. Paris: Publibook, S. 303-312.
- Bécel, Pascale (1995): „*Moi, Tituba Sorcière . . . Noire de Salem* as a Tale of Petite Marronne“ In: *Callaloo*, Nr. 18/3, S. 608-615.
- Beluge, Geneviève (2004): „L'oralité de Glissant et Chamoiseau, une subversion marquée“. In: Anne Douaire (Hg.): *Oralités subversives*. Rennes: Presses Universitaires, S. 71-96.
- Bessière, Jean (1995): „Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit poétique explicite, poétique implicite“. In: Pierre Laurette & Hans-George Ruprecht (Hg.): *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Paris: L'Harmattan, S. 279-292.
- Bessière, Jean & Jean-Marc Moura (Hg.) (1999): *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris: Champion.
- Binder, Wolfgang (1998): *Die Hälfte der Nacht wiegt schwerer als ihr Schweigen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Biondi, Carminella (1999): „Du lieu d'origine au lieu commun“. In: Jacques Chevrier (Hg.): *Poétiques d'Édouard Glissant*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, S. 133-144.
- Biondi, Carminella & Elena Pessini (2004): *Rêver le monde. Écrire le monde. Théories et narrations d'Édouard Glissant*. Bologne: CLUEB.
- Blümig, Gabriele (2004): *Retour au paysage natal : Zur Natur im postkolonialen Roman der frankophonen Antillen*. Dissertation, Universität Würzburg, Onlineressource [opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/files/1500/Dissertation_Bluemig_Gabriele.pdf], zuletzt gesehen am 27.11.2014.
- Bougenot, Carole (2004): *Écriture de l'Histoire et essor du génie épique dans Bibliques des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*. Masterarbeit, Université de Paris IV Sorbonne.
- Britton, Celia (1999a): *Édouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- (1999b): „La Poétique du relais dans *Mahogany* et *Tout-Monde*“. In: Jacques Chevrier (Hg.): *Poétiques d'Édouard Glissant*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, S. 169-178.
- (2008): *The Sense of Community in French Caribbean Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

- Broeck, Sabine (2005): „Mit der Autorin lesen oder mit dem Text ? Zeugenschaft, Trauma und Kitsch in der Rezeption von Toni Morrisons Roman *Beloved*“. In: Christiane Solte-Gresser, Karen Struve & Natascha Ueckmann (Hg.): *Von der Wirklichkeit zur Wissenschaft : aktuelle Forschungsmethoden in den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften*. Münster: Lit Verlag, S. 95-108.
- Brooks, Jane (1999): „Challenges to writing literature in Creole. The cases of Martinique and Guadeloupe“. In: Sam Haigh (Hg.): *An Introduction to Caribbean Francophone Writing: Guadeloupe and Martinique*. Oxford: Berg, S. 119-134.
- Bullo, Alain (1994): *Patrick Chamoiseau: Chronique des sept misères de l'oraliture à l'écriture*. Dissertaion, Universita degli studi di Venezia, Ca' Foscari.
- Burton, Richard D. E. (1997): *Le roman marron: études sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris: L'Harmattan.
- Buschmann, Albrecht (2011): „Édouard Glissant et l'autre paysage de la théorie caribéenne. Une approche aux littératures européennes“. In: Liliana Gomez & Gesine Müller (Hg.): *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos. Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*. Frankfurt/Main u.a.: Lang, S. 285-294.
- Cailler, Bernadette (1988): *Conquérants de la nuit nue*. Tübingen: Narr.
- Carvigan-Cassin, Laura (2014): „Chronique de l'abolition de l'esclavage chez Vincent Placolý et Lafcadio Hearn“. In: Jean-Georges Chali & Axel Artheron (Hg.): *Vincent Placolý: un écrivain de la décolonisation*. Matoury: Ibis Rouge, S. 101-110.
- Case, Frederick (1985): *The Crisis of Identity. Studies in the Guadeloupean and Martiniquian Novel*. Sherbrooke: Naaman.
- Cassin, Laura (2012): „La place de la femme dans la littérature caribéenne francophone“. In: Anne Pauzet & Sophie Roche-Veiras (Hg.): *Femme en francophonie: écriture et littérature*. Paris: L'Harmattan, S. 163-174.
- Cauna, Alexandra de (2003): *L'image des quartiers populaires dans le roman antillais*. Paris: Karthala.
- Chali, Jean-Georges (2008): *Vincent Placolý. Un créole américain*. Paris: Desnel.
- (2012): „Théorie créolitaire: Chamoiseau et l'écriture de la mémoire“. In: Sélom Komlan Gbanou & Kanaté Dahouda (Hg.): *Enjeux identitaires dans l'imaginaire francophone*. Trier: WVT, S. 47-58.
- Chancé, Dominique (2000): *L'auteur en souffrance: essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*. Paris: PUF.
- (2001): *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris: Karthala.

- (2002): *Édouard Glissant, „un Traité du Déparler‘. Essai sur l’œuvre romanesque d’Édouard Glissant*. Paris: Karthala.
- (2003): „De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-t-il baroque?“. In: *Modern Language Notes*, Nr. 118, S. 876-894.
- (2005): „Patrick Chamoiseau est-il un homme de dialogue?“. In: Hazaël-Massieux, Marie-Christine & Michel Bertrand: *Langue et identité narrative dans les littératures de l’ailleurs. Antilles, Réunion, Québec*. Aix-en-Provence: PUP, S. 107-124.
- (2010): *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*. Paris: Honore Champion.
- Chanda, Tirthankar (2000): „La Créolisation culturelle du monde: Entretien avec Édouard Glissant“. In: *France diplomatie*, Nr. 38, o.S. (zitiert nach Kuhn 2013).
- (2011): „Édouard Glissant: ‚Le Tout-Monde est la nouvelle condition des littératures‘“. In: *rfi. Les voix du monde*, Onlineresource [<http://www.rfi.fr/culture/20110203-edouard-glissant-le-tout-monde-est-nouvelle-condition-litteratures/>], zuletzt gesehen am 27.08.2014.
- Chalet-Achour, Christiane (2000): *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*. Paris: Karthala.
- Chevalier, Karine (2010): *La mémoire et le présent: Daniel Maximin et Salman Rushdie du masque au chaos*. Paris: L’Harmattan.
- Chevrier, Jacques (1999): „Table Ronde: De l’esclavage au Tout-Monde, mercredi 11 mars 1998“. In: Ders. (Hg.): *Poétiques d’Édouard Glissant*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, S. 55-82.
- Chikhi, Beïda (Hg.) (2008): *L’écrivain masqué*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne.
- Chinien, Savrina (2013): „La figure du narrateur chez Patrick Chamoiseau: Le jeu du ‚Je‘“. In: Isabelle Constant u.a. (Hg.): *Antillanité, créolité, littérature-monde*. Newcastle: Cambridge Scholars, S. 37-48.
- Claverie, André (2014): „L’auteur au miroir de l’œuvre: une poétique du décentrement“. In: Jean-Georges Chali & Axel Artheron (Hg.): *Vincent Placolý: un écrivain de la décolonisation*. Matoury: Ibis Rouge, S. 53-62.
- Coates, Nick (2003): „‚Stubborn Chunks‘: Chaotic Soups and Caribbean Identity“. In: Mary Gallagher (Hg.): *Ici-là – Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 253-278.
- Colin, Katell (2008): *Le roman-monde d’Édouard Glissant: totalisation et tautologie*. Quebec: Presses de l’Université Laval.
- Constant, Isabelle (Hg.) (2013): *Antillanité, créolité, littérature-monde*. Newcastle: Cambridge Scholars.

- Cortés, Rosalia (1997): „Vincent Placolý, in memoriam“. In: *Cinquantenaire Vincent Placolý*. Fort-de-France: Association Vincent Placolý, o.S. (zitiert nach Seguin-Cadiche 2002).
- Corzani, Jack (1992a): *Dictionnaire encyclopédique Désormeaux*. Fort-de-France: Désormeaux.
- (1992b): „Placolý“. In: *France-Antilles*, o.S. (zitiert nach Seguin-Cadiche 2002).
- (1997): „*Frères Volcans*: un roman au service de l’Histoire.“ In: *Cinquantenaire Vincent Placolý*. Fort-de-France: Association Vincent Placolý, o.S. (zitiert nach Seguin-Cadiche 2002)
- Corzani, Jack, Léon-François Hoffmann & Marie-Lyne Piccione (1998): *Littératures francophones – II. Les Amériques – Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris: Belin.
- Crosta, Suzanne (1991): *Le marronnage créateur. Dynamique textuelle chez Edouard Glissant*. Quebec: GRELCA.
- Curtius, Anny Dominique (1995): „Poétique forcée et ‚poétique naturelle‘ dans l’œuvre de Patrick Chamoiseau“. In: Pierre Laurette & Hans-George Ruprecht (Hg.): *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Paris: L’Harmattan, S. 293-299.
- Dash, J. Michael (1995): *Edouard Glissant*. London: Cambridge University Press.
- Degras, Priska (1989): „Name of the Fathers, History of the Name: Odon as Memory“. In: *World Literature Today*, Nr. 63/4, S. 613-619.
- (2001): „La nouvelle génération littéraire caraïbe“. In: *Notre Librairie*, Nr. 146, S. 84-87.
- (2011): *L’Obsession du nom dans le roman des Amériques*. Paris: Karthala.
- Degras, Priska & Bernard Magnier (1984): „Édouard Glissant, préfacier d’une littérature future“. In *Notre Librairie*, Nr. 74, S. 14-20.
- Delas, Daniel (1999a): „Histoires de Békés“. In: *Notre librairie*, Nr. 136, S. 124-128.
- (1999b): *Littératures des Caraïbes de langue française*. Paris: Nathan.
- Delpech, Catherine (2008): „L’insurrection glissantienne. L’imaginaire en action“. In: Kathleen Gyssels & Bénédicte Ledent (Hg.): *L’écrivain caribéen, guerrier de l’imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 203-216.
- Demulder, Thomas (2014): „Vincent Placolý, *Frères Volcans*: Chroniques d’un passé qui ne passe décidément pas“. In: Jean-Georges Chali & Axel Artheron (Hg.): *Vincent Placolý: un écrivain de la décolonisation*. Matoury: Ibis Rouge, S. 137-149.
- Derive, Jean & Diana Rey-Hulman (2001): „Créolisation du conte africain“. In: Susan Andrade et al. (Hg.): *Atlantic cross-currents: transatlantiques*. Trenton & Asmara: Africa World Press, S. 9-24.
- Desportes, Georges (2007): *La paraphilosophie d’Edouard Glissant*. Paris: L’Harmattan.
- Des Rosiers, Joël (1996): *Théories caraïbes. Poétique du déracinement*. Montreal: Triptyque.

- Donadey, Anne (2008): „Beyond Departmentalization: Feminist Black Atlantic Reformulations of Outre-mer in Daniel Maximin’s *L’Isolé soleil*“. In: *International Journal of Francophone Studies*, Nr. 11/1-2, S. 49-65.
- Douaire, Anne (2004): *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne.
- Dukats, Mara L. (1993): „A Narrative of Violated Maternity: *Moi, Tituba, sorcière ... Noire de Salem*“. In: *World Literature Today*, Nr. 67/4, S.745-750.
- Dumontet, Danielle (1995): *Der Roman der französischen Antillen zwischen 1932 und heute*. Frankfurt/Main u.a.: Lang.
- Edlmair, Barbara (1999): *Rewriting history: alternative versions of the Caribbean past in Michelle Cliff, Rosario Ferré, Jamaica Kincaid and Daniel Maximin*. Wien: Braumüller.
- Eyerman, Ron (2001): *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faustman, Jean (2004): *Le creuset des cultures. La littérature antillaise*. New York u.a.: Lang.
- Favre, Yves-Alain & Antonio Ferreira de Brito (Hg.) (1992): *Horizons d’Édouard Glissant*. Pau: J & D.
- Febel, Gisela (2006): „Das Diverse und das Unberechenbare: Über die Thesen Edouard Glissants zu transkulturellen Prozessen und die Rolle der Literatur“. In: Heinz Antor (Hg.): *Inter- und transkulturelle Studien. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Praxis*. Heidelberg: Winter, S. 63–80.
- (2009): „*Non-lieux* und Heterotopien im französischen Gegenwartsroman und -film“. In: Gesine Müller & Susanne Stemmler (Hg.): *Raum-Bewegung-Passage*. Tübingen: Narr, S. 183–194.
- (2010): „Von Victor Segalen zu Édouard Glissant: Überlegungen zu einer Poetik des Diversen“. In: Ralph Ludwig & Dorothee Rösberg: *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung. Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Räumen*. Frankfurt/Main u.a.: Lang, S. 49-66.
- Fetrot, Thomas (2013): „Le baclou, création maléfique“. In: *France-Guyane*, Onlineressource [<http://www.franceguyane.fr/actualite/une/le-baclou-creation-malefique-170076.php>], zuletzt gesehen am 25.11.2014.
- Fonkoua, Romuald (2002): *Essai sur la mesure du monde au XXe siècle, Edouard Glissant*. Paris: Honoré Champion.
- Fournier, Robert (1995): „Questions de créolité, ce créolisation et de diglossie“. In: Pierre Laurette & Hans-George Ruprecht (Hg.): *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Paris: L’Harmattan, S. 149-171.

- François, Cyrille (2008): „Les voix de l’invention poétique chez Daniel Maximin: (Re)création à partir les blue notes“. In: Kathleen Gyssels & Bénédicte Ledent (Hg.): *L’écrivain caribéen, guerrier de l’imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 265-286.
- (2013): *Daniel Maximin. L’Isolé soleil*. Paris: Honoré Champion.
- Gallagher, Mary (1994): „Whence and Whither the French Caribbean ‚Créolité’ movement?“. In: *ASCALF bulletin*, Nr. 9, S. 3-18.
- (2004): „Contemporary French Caribbean Poetry: The Poetics of Reference“. In: *Forum for Modern Language Studies*, Nr. 40/4, S. 451-462.
- Garraway, Doris Lorraine (2006): „Toward a Creole Myth of Origin: Narrative, Foundations and Eschatology in Patrick Chamoiseau's *L’esclave Vieil Homme et le Molosse*“. In: *Callaloo*, Nr. 29/1, S. 151-167.
- Gauvin, Lise (2005): „Le statut de la note dans le roman francophone: didasclaiie ou diègèse?“. In: Hazaël-Massieux, Marie-Christine & Michel Bertrand (Hg.): *Langue et identité narrative dans les littératures de l’ailleurs. Antilles, Réunion, Québec*. Aix-en-Provence: PUP, S. 15-34.
- Glaser Marlies & Marion Pausch (Hg.) (1994): *Caribbean Writers between Orality and Writing / Les Auteurs Caribéens entre l’Oralité et l’Écriture*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Gobardhan, Armelle (2004): *Les orientations du roman guadeloupéen contemporain*. Dissertation, Université de Bordeaux III.
- Gosson, Renée (2012): „Histoire coloniale, mémoire culturelle: poitique de la commémoration en Martinique“. In: Sélom Komlan Gbanou & Kanaté Dahouda (Hg.): *Enjeux identitaires dans l’imaginaire francophone*. Trier: WVT , S. 111-125.
- Grogan Lynch, Molly (2008): „Frères Volcans de Vincent Placoloy: Un document sur l’histoire absente de 1848 à la Martinique“. In: *Études littéraires africaines*, Nr. 26, S. 27-33.
- (2014): „L’héritage de Vincent Placoloy: le roman historique martiniquais à l’épreuve du rêve“. In: Jean-Georges Chali & Axel Artheron (Hg.): *Vincent Placoloy: un écrivain de la décolonisation*. Matoury: Ibis Rouge, S. 123-136.
- Gröning, Sarah (2010): *Littérature et culture de l’oralité dans la littérature antillaise contemporaine*. Masterarbeit, Universität Düsseldorf.
- Gröning, Sarah & Eunice Richards-Pillot (2012): *unveröffentlichte Email-Korrespondenz*. Düsseldorf.
- Gyssels, Kathleen (2006): „La structure gémellaire comme paravent autobiographique chez Daniel Maximin et Édouard Glissant“. In: Susann Gehrmann & Claudio Grohmann (Hg.): *Les enJEux de l’autobiographique dans les littératures francophones*. Paris: L’Harmattan, S. 41-57.

- (2008): „Prévisions et divagations batoutesques face aux déréllections du Tout-monde: Daniel Maximin et Édouard Glissant comme Guérriers des (dés)astres antillais“. In: Dies. & Bénédicte Ledent (Hg.): *L'écrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 249–264.
- Gyssels, Kathleen & Bénédicte Ledent (Hg.) (2008): *L'écrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Hazaël-Massieux, Marie Christine (2000): „Y a-t-il des représentations de l'esclavage dans la littérature orale créole des Antilles?“. In: Marie-Christine Rochmann (Hg.): *Esclavage et abolitions. Mémoires et systèmes de représentation*. Paris: Karthala, S. 57-72.
- Helm, Yolande Aline (2011): *Roland Brival. Métissages et identités caribéennes*. Paris: L'Harmattan.
- Herbeck, Jason (2013): „Entretien avec Fabienne Kanor“. In: *The French Review*, Nr. 86/5, S. 964-976.
- Hess, Deborah (2006): *La poétique de renversement: Chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Edouard Glissant*. Paris: L'Harmattan.
- Hiromatsu, Isao (2009): „Rememoration creative de Patrick Chamoiseau: La description du ‚non-espace‘ dans *Un Dimanche au Cachot*“. In: *Études de langue et littérature francaises*, Nr. 95, S. 141-156.
- Hoffmann, Léon-François (1982): *Le Roman haïtien. Idéologie et structure*. Sherbrooke: Naaman.
- Hofmann, Sabine (1994): „‚La Terre rhizomée‘ und ‚La isla que se repite‘ – Poststrukturalistische Modelle bei Édouard Glissant und Antonio Benítez Rojo“. In: Birgit Scharlau (Hg.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr, S. 252–265.
- Ildem, Arzu Eternel (2009): „Le mythe du nègre marron“. In: *Dalhousie French Studies*, Nr. 86, S. 29-36.
- Jerger, Christian (1996): *Die Literarisierung von Subnorm: Kreolisch und Antillenfranzösisch im Werk von Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant und Edouard Glissant*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Jermann, Alexandra (1994): „Les traditions créoles dans la littérature contemporaine de la Guadeloupe et de la Martinique“. In: Marlies Glaser & Marion Pausch (Hg.): *Caribbean Writers: Between Orality and Writing*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 93-114.
- Jolivet, Marie José (1993): „Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils? Ou le rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture“. In: *Cahiers de Sciences humaines de l'ORSTOM*, Nr. 29, S. 795-804.

- Jurney, Florence Ramond (2003): „Voix sexualisée au féminin dans *Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé“. In: *The French Review*, Nr. 76/6, S. 1161-1171.
- Kamecke, Gernot (2005): *Die Orte des kreolischen Autors: Beiträge zu einer Hermeneutik postkolonialer Literatur am Beispiel der Identitätsfiktionen von Patrick Chamoiseau*. Bielefeld: Aisthesis.
- Kassab-Charfi, Samia (2011): „Durables par-delà leur éphémère sarclage - Discontinuité historique et pérennité dans *Le Quatrième siècle* d'Édouard Glissant“. In: *Œuvres & Critiques*, Nr. 2, S.67-79.
- Kavwahirehi, Kasereka (2012): „Édouard Glissant et la querelle avec l'Histoire ou de l'Un-monde à la Relation“. In: *Études littéraires*, Nr. 43/1, S. 135-154.
- Kempen, Britta van (2006): *Das antillanische imaginaire 'im Spiegel' der Erzählung*. Frankfurt/Main: IKO-Verlag.
- Knepper, Wendy (2006): „Colonization, Creolization, and Globalization: The Art and Ruses of *Bricolage*“. In: *small axe*, Nr. 21, S. 70-86.
- Kuhn, Helke (2011): „L'intertextualité ou le ‚lieu-commun‘ dans l'œuvre d'Édouard Glissant“. In: Liliana Gomez & Gesine Müller (Hg.): *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos. Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*. Frankfurt/Main u.a.: Lang, S. 243-254.
- (2013): *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale. Vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant*. Berlin: Weidler.
- Kyoore, Paschal Baylon Kyiiripuo (1996): *The African and Caribbean historical novel in French*. New York u.a.: Lang.
- Lammel, Isabell (2015): *Der Toussaint-Louverture-Mythos. Transformationen in der französischen Literatur, 1791-2012*. Bielefeld : transcript.
- Larcher, Sylvie (2007): „Les identités dans la totalité-monde. Entretien avec Patrick Chamoiseau“. In: *Cités*, Nr. 29, S. 121-134, Onlineresource [<http://www.cairn.info/revue-cites-2007-1-page-121.htm>], zuletzt gesehen am 23.09.2014.
- Larrier, Renée (2011): „Histoire engagée, histoire occultée: Fabienne Kanor's *Humus*“. In: *Women in French Studies*, Sonderausgabe, S. 103-111.
- Laurette, Pierre (1995): „Poétiques et polyphonies francophones“. In: Ders. & Hans-George Ruprecht (Hg.): *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*. Paris: L'Harmattan, S. 9-44.

- Leoni, Anne (2012): „Écriture de l’Histoire et révolution de l’imaginaire dans *Bibliques des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*“. In: *Études romanes de Brno*, Nr. 33/1, S. 151-163.
- Le Pelletier, Catherine (2014): *Littérature et société: La Guyane*. Matoury: Ibis Rouge.
- Lequenne, Michel (1993): „La journée torride de Vincent Placolý“. In: *Tranchées spécial Placolý*. Publikation des Groupe Révolution socialiste, o.S. (zitiert nach Seguin-Cadiche 2002)
- Libong, Henri & Boniface Mongo-Mboussa (1999): „Un peuple invisible pour sauver le monde réel. Entretien avec Édouard Glissant“. In: *Africultures*, o.S., Onlineressource [<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1071>], zuletzt gelesen am 23.11.2014.
- Loichot, Valerie (2007): *Orphan Narratives. The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*. London & Charlottesville: University of Virginia Press.
- Ludwig, Ralph (Hg.) (2002): *Écrire la „parole de nuit“*. *La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard.
- (2000): „Inscribing Caribbean ‘Orality’: The Polysemic Discourse of Patrick Chamoiseau“. In: Hal Wylie & Bernth Lindfors (Hg.): *Multiculturalism & Hybridity in African Literatures*. Trenton & Asmara: Africa World Press, S. 359-366.
- (2008): *Frankokaribische Literatur. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Ludwig, Ralph & Dorothee Rösberg (2010): „*Tout-Monde*: Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Räumen?“. In: Diess. (Hg.): *Tout-Monde: Interkulturalität, Hybridisierung, Kreolisierung. Kommunikations- und gesellschaftstheoretische Modelle zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Räumen*. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang, S. 9-30.
- Lutas, Liviu (2008): *Bibliques des derniers gestes de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire*. Lund: Lunds Uniersitet Språk- och Litteraturcentrum Franska.
- Lynch, Molly (2008): „Les Guerriers généreux de Patrick Chamoiseau“. In: Kathleen Gyssels & Bénédicte Ledent (Hg.): *L’écrivain caribéen, guerrier de l’imaginaire*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 107-120.
- Madou, Jean-Pol (1996): *Édouard Glissant. De mémoires d’arbres*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Maignan-Claverie, Chantal (2003): „D’une vision à une écriture archipélique, d’Édouard Glissant à Raphaël Confiant“. In: Georges Voisset (Hg.): *L’imaginaire de l’archipel*. Paris: Karthala, S. 339-352.

- (2005): *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises: le complexe d'Ariel*. Paris: Karthala.
- Malena, Anne (1999): *The negotiated self. The dynamics of identity in Francophone Caribbean narrative*. New York u.a.: Lang.
- Mangerel, Caroline (2010): „La Drive, le marronnage: Présentation d'un mode d'errance insulaire et créole“. In: *Nouvelles Études francophones*, Nr. 25/1, S. 90-106.
- Mascarou, Alain (2006): „Traite, traces, tresses. Édouard Glissant, historien des Batoutos“. In: Beida Chikhi & Marc Quaghebeur (Hg.): *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*. Brüssel: Lang, S. 177-189.
- Masson-Perrin, Valérie (2006): *Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*. Dissertation, Universität Cergy-Pontoise, Onlineresource [<http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0292.pdf>], zuletzt gesehen am 01.12.2014.
- Mayaux, Catherine (1992): „La structure romanesque de *Mahogany* d'Édouard Glissant“. In: Yves-Alain Favre & Antonio Ferreira de Brito (Hg.): *Horizons d'Édouard Glissant*. Pau: J&D Editions, S. 349-363.
- McCusker, Maëve (2000): „De la problématique du territoire à la problématique du lieu: un entretien avec Patrick Chamoiseau“. In: *The French Review*, Nr. 73/4, S. 724-733.
- (2007): *Patrick Chamoiseau. Recovering Memory*. Liverpool: University Press.
- (2009): „On Slavery, Césaire, and Relating to the World: An Interview with Patrick Chamoiseau“. In: *small axe*, Nr. 13/3, S. 74-83.
- Ménil, Alain (2011): *Les voies de la céolisation. Essai sur Édouard Glissant*. Le Havre: De l'Incidence.
- Milne, Lorna (2003): „The marron and the marqueur : Physical Space and Imaginary Displacements in Patrick Chamoiseau's *L'esclave vieil homme et le molosse*“. In: Mary Gallagher (Hg.): *Ici-là – Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Amsterdam & New York: Rodopi, S. 61-82.
- (2006): *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Mondésir, Nahama (2014): „L'écrivain et l'historien des Antilles“. In: Jean-Georges Chali & Axel Artheron (Hg.): *Vincent Placoly: un écrivain de la décolonisation*. Matoury: Ibis Rouge, S. 151-161.
- Moudileno, Lydie (1997): *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*. Paris: Karthala.
- Moulin, Joanny (2013): „Histoire et Transhistoire chez Derek Walcott et Édouard Glissant“. In: Micéala Symington u.a. (Hg.): *Actualité et inactualité de la notion de ‚postcolonial‘*. Paris: Champion, S. 147-156.

- Moura, Jean-Marc (1999): „Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace: quelques problèmes et perspectives“. In: Ders. & Jean Bessière (Hg.): *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris: Champion, S. 173-190.
- Mouralis, Bernard (1982): „L'Isolé soleil de Daniel Maximin, ou la ‚sortie du ventre paternel““. In: *Présence Africaine*, Nr. 121-122/12, S. 418-426.
- (1992): „L'Isolé soleil ou le roman de la littérature antillaise“. In: *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Paris: L'Harmattan, S. 113-120.
- Mpoyi-Buatu, Thomas (1986): „Entretien avec Daniel Maximin: A propos de son roman *L'Isolé soleil*“. In: *Nouvelles du sud*, Nr. 3, S. 35-50.
- Murdoch, H. Adlai (2001): *Creole identity in the French Caribbean novel*. Gainesville: University Press of Florida.
- (2009): „A Legacy of Trauma: Caribbean Slavery, Race, Class, and Contemporary Identity in *Abeng*“. In: *Research in African Literatures*, Nr. 40/4, S. 65-88.
- Ndiaye, Cheikh M. (2007): „Maronnage, oralité et écriture dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau“. In: *Nouvelles Études Francophones*, Nr. 22, S. 112-121.
- Nesbitt, Nick (2003): *Voicing memory: history and subjectivity in French Caribbean literature*. London & Charlottesville: University of Virginia Press.
- (2013): *Caribbean critique*. Liverpool: Liverpool University Press.
- N'Zengou-Tay, Marie-José (1996): „Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la 'chamoisification' du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau“. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, Nr. 9, S. 155-176.
- Ormerod, Beverly (1994): „Tendances actuelles de la littérature antillaise“. In: Richard Burton & Fredo Réno (Hg.): *Les Antilles-Guyane au rendez-vous de l'Europe: Le grand tournant?* Paris: Economica, S. 193-212.
- Ortner-Buchberger, Claudia (2001): „Poetiken des Fremden. Vom *exotisme* Segalens zur *créolisation* Glissants“. In: Chantal Adobati et al. (Hg.): *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext*. Wien: Universitätsverlag, S. 320–332.
- (2004): „Edouard Glissant: *Créolisation* als Objekt und Modus des Schreibens“. In: Margot Brink & Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie* Tübingen: Stauffenburg, S. 141–150.
- Patient, Serge (2007): *Bertène Juminer: une vie, un destin*. Paris: L'Harmattan.

- Pausch, Marion (1996): *Rückbesinnung – Selbsterfahrung – Inbesitznahme: antillanische Identität im Spannungsfeld von Négritude, Antillanité und Créolité*. Frankfurt/Main: IKO-Verlag.
- Pepin, Ernest (2003): „The Place of Space in the Novels of the Creolite Movement“. In: *Cross cultures*, Nr. 62, S. 1-24.
- Perret, Delphine (2001): *La Créolité espace de création*. Fort-de-France: Ibis Rouge.
- Pessini, Elena (Hg.) (1998): *Du pays au Tout-Monde, écritures d'Edouard Glissant*. Parme: Instituto di Lingue e Letterature romanze.
- Pfaff, Françoise (1993): *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris: Karthala.
- Pfersmann, Andreas (2013): „Die Anmerkungen im ‚Roman der Gegengeschichte‘ bei Augusto Roa Bastos und Patrick Chamoiseau“. In: Ulrike Paul & Richard Faber (Hg.): *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 181-196.
- Picanço, Luciano C. (2000): *Vers un concept de Littérature Nationale Martiniquaise. Évolution de la littérature martiniquaise au XXème Siècle*. New York u.a.: Lang.
- Piriou, Marine (o.D.): „Ormerod, l'inclassable“. In: *La plume francophone*, o.S., Onlineressource [<http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-10429293.html>], zuletzt gesehen am 10.09.2014.
- Prieto, Eric (2003): „Landscaping Identity in Contemporary Caribbean Literature“. In: Kamal Salhi (Hg.): *Francophone post-colonial cultures: critical essays*. Oxford: Lexington Books, S. 141-152.
- Rauße, Astrid (1995): *Auf der Suche nach der eigenen Geschichte. Das Identitätsproblem im Roman der französischen Antillen*. Münster: Lit Verlag.
- Recoing, Emmanuelle (2007): *L'île et le livre, deux structures qui correspondent*. Paris: L'Harmattan.
- Relouzat, Raymond (1998): *Tradition orale et imaginaire créole*. Matoury: Ibis Rouge.
- Renaut, Alain (2009): *Un humanisme de la diversité. Essai sur la décolonisation des identités*. Paris: Flammarion.
- Reutner, Ursula (2005): *Sprache und Identität einer postkolonialen Gesellschaft im Zeitalter der Globalisierung*. Hamburg: Buske.
- Rochmann, Marie-Christine (2000): *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*. Paris: Karthala.
- (2008): „Le Roman historique guyanais contemporain, ou Les Miroitements d'une temporalité hétérogène“. In: *Nouvelles Études francophones*, Nr. 23/2, S. 70-84.

- Rosenthal, Bernard (1998): „Tituba’s Story“. In: *The New England Quarterly*, Nr. 71/2, S. 190-203.
- Rumeau, Delphine (2009): *Chants du Nouveau Monde*. Paris: Classiques Garnier.
- Rumpf, Helmtrud (2001): „L’histoire et les histoires dans le discours littéraire d’Édouard Glissant et de Simone Schwarz-Bart“. In: *History and histories in the Caribbean*, Nr. 70, S. 237-250.
- Schomburg-Scherff, Sylvia M. (1999): *Die Spinne im Herrenhaus: Karibische Romane als Identitätserzählungen. Eine Ethnologische Perspektive*. Berlin: Reimer.
- Schon, Nathalie (2003): *L’auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises*. Paris: Karthala.
- Schreiber, Evelyn Jaffe (2010): *Race, trauma, and home in the novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Schulz, Bastienne (2014): *Die Karibik zwischen enracinement und errance*. Berlin: Walter Frey.
- Schwieger-Hiepkö, Andrea (1998): „L’Europe et les Antilles: Une interview d’Édouard Glissant“. In: *Mots pluriels*, Nr. 8, o.S., Onlineresource [<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898ash.html>], zuletzt gesehen am 10.06.2014.
- (2009): *Rhythm ‘n’ Creole. Antonio Benítez Rojo und Édouard Glissant. Postkoloniale Poetiken der kulturellen Globalisierung*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Seguin-Cadiche, Daniel (2002): *Vincent Placoly: une explosion dans la cathédrale*. Paris: L’Harmattan.
- Silenieks, Juris (1994): „Toward créolité : Postnégritude Developments“. In: Albert James Arnold, Julio Rodríguez-Luis & Michael J. Dash (Hg.) *A History of Literature in the Caribbean: Hispanic and francophone regions*. Amsterdam u.a.: Benjamins, S. 517-528.
- Simasotchi-Brones, Françoise (1999): „Espace et roman antillais, d’un espace problématique à un espace emblématique“. In: Jean Bessière & Jean-Marc Moura (Hg.): *Littératures postcoloniales et représentations de l’ailleurs*. Paris: Honoré Champion, S. 83-98.
- Suk, Jeannie (2001): *Postcolonial paradoxes in French Caribbean writing*. Oxford: Clarendon.
- Sultan, Patrick ([2003] 2011): „Une esthétique du tourbillon“. In: Benoit Laureau (Hg.): *La Quinzaine*, o.S., Onlineresource [<http://laquinzaine.wordpress.com/2011/02/07/edouard-glissant-ormerod/>], zuletzt gesehen am 09.09.2014.

- Suvélor, Roland (1993): „Vincent Placoly et le parcours inachevé“. In: *Tranchées spécial Placoly*. Publikation des Groupe Révolution socialiste, o.S. (zitiert nach Seguin-Cadiche 2002)
- Taleb-Khyar, Mohamed (1992): „L'isolé soleil de Daniel Maximin: Une écriture d'histoire, une histoire d'écritures“. In: *Francofonia*, Nr. 22, S. 131-141.
- Tamiozzo, Josée (2002): „L'altérité et l'identité dans *Moi, Tituba, Sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé“. In: *Recherches féministes*, Nr. 15/2, S. 123-140.
- Tauchnitz, Juliane (2010): „D'une vision caraïbe à une ‚multi-relation‘ globale: l'antillanité d'Édouard Glissant“. In: René Ceballos Reséndiz (Hg.): *Passagen: hybridity, transmédiatité, transculturalidad*. Hildesheim u.a.: Olms, S. 485-494.
- (2013): „Was auf das Loblied folgte: der Schritt vom Prolog zur ‚Créolité‘“. In: Gesine Müller & Natascha Ueckmann (Hg.): *Kreolisierung revisited: Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript, S. 129-148.
- (2014): *La Créolité dans le contexte international et postcolonial du métissage et de l'hybridité*. Paris: L'Harmattan.
- Taylor, Lucien (1997): „Créolité Bites: A Conversation with Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, and Jean Bernabé“. In: *Transition*, Nr. 74, S. 124-161.
- Thiers-Thiam, Valérie (2005): *A chacun son griot: Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris: L'Harmattan.
- Thomas, Bonnie (2009): „Édouard Glissant an the Art of Memory“. In: *small axe*, Nr. 13/3, S. 25-36.
- Ueckmann, Natascha (2011): „„Une vision prophétique du passé‘: le diptyque *Le Roman des Batoutos* d'Édouard Glissant“. In: Liliana Gomez & Gesine Müller (Hg.): *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos. Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*. Frankfurt/Main u.a.: Lang, S. 255-267.
- (2014): *Ästhetik des Chaos in der Karibik*. Bielefeld: transcript.
- Vergès, Françoise (1999): *Monsters and Revolutionaries: Colonial Family Romance and Métissage*. Durham: Duke University Press.
- Villain, Jean-Claude (2008): „La conscience insulaire d'Édouard Glissant“. In: Samia Kassab-Charfi & Sonia Zlitni-Fitouri (Hg.): *Autour d'Édouard Glissant - Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, S. 125-132.
- Virginie, Jauffred (2010): *La dimension épique de l'oeuvre romanesque de Patrick Chamoiseau: la saga criolla: de la malgestes des mornes au chant de l'émerville*. Saarbrücken: Ed. Univ. Européennes.

- Wampole, Christy (2013): „Essayism and the Multiplication of Possibility in Patrick Chamoiseau’s *Biblique des derniers gestes*“. In: *small axe*, Nr. 17/3, S. 35-62.
- Watts, Richard (2003): „„Toutes ces eaux!‘: Ecology and Empire in Patrick Chamoiseau’s *Biblique des derniers gestes*“. In: *MLN*, Nr. 118/4, S. 895-910.
- Ziethen, Antje (2013): *Géo/Graphies postcoloniales*. Trier: WVT.
- Zimra, Clarisse (1987): „Tracées césariennes dans *L’Isolé soleil*“. In: o.A.: *Aimé Césaire ou L’athanor d’un alchimiste*. Paris: Éditions Caribéennes, S. 347-367.
- (1989): „Introduction“. In: Daniel Maximin: *Lone Sun*. Charlottesville: University Press of Virginia, S. xi-lix.
- (1992): „Je(ux) d’Histoire chez Daniel Maximin et Vincent Placolý“. In: Maryse Condé (Hg.): *L’héritage de Caliban*. Pointe-à-Pitre: Jasor, S. 265-285.
- (1993): „Second retour au pays natal: *Frères Volcans* de Vincent Placolý“. In: Régis Antoine (Hg.): *Carrefour de cultures*. Tübingen: Narr, S. 525-540.
- (2002): „Can the Empire Really Write Back: Maximin’s Unbounded Narrative“. In: *The American Journal of Semiotics*, Nr. 18/1-4, S. 67-86.

6.2.7. Sonstige

- (o.D.) *Duden*, o.O., Onlineressource [<http://www.duden.de/>], zuletzt gesehen am 28.11.2014.
- (o.D.) *Larousse*, o.O., Onlineressource [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>], zuletzt gesehen am 28.11.2014.
- Aristoteles ([o.D.]1978): *Metaphysik*, 2 Bände. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- ([ca. 335 v. Chr.] 1982): *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- Benveniste, Emile (1966): *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Cixous, Hélène (2010): „Un effet d’épine rose“. In: Dies.: *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, S. 23-34.
- ([1975] 2010): „Le rire de la Méduse“. In: Dies.: *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, S. 35-68.
- Fischer, Gottfried & Peter Riedesser (2009): *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, 4. Auflage. München u.a.: Reinhardt.
- Freud, Sigmund ([1919] 1986): „Das Unheimliche“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Band 12. Frankfurt/Main: Fischer, S. 229-268.
- Frisk, Hjalmar (1960): *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bände. Heidelberg: Winter.

- Grimm, Jakob & Wilhelm Grimm ([1854-1961] 1998-2014): *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig, Online aufbereitet vom Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier, [<http://dwb.uni-trier.de/de/>], zuletzt gesehen 23.05.2014.
- Jakobson, Roman (1960): „Linguistics and Poetics“. In: Thomas Albert Sebeok (Hg.): *Style in Language*. Cambridge: M.I.T. Press, S. 350-377.
- Joseph, Philippe (Hg.) (2009): *Écosystèmes forestiers des Caraïbes*. Paris: Karthala.
- Kerr, Margaret & David Key (2001): „The Ouroboros (Part 1): Towards an ontology of connectedness in ecopsychology research“. In: *European Journal of Ecopsychology*, Nr. 2, S. 48-60.
- Meduna, Ladislav Joseph (1950): *Oneirophrenia: The Confusional State*. Urbana: University of Illinois Press.
- Neumann, Erich (1949): *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. München: Kindler.
- Penzenstadler, Franz (1987): *Der ‚Mambriano‘ von Francesco Cieco da Ferrara*. Tübingen: Narr.
- Walde, Alois (1965): *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3 Bände. Heidelberg: Winter.
- Walsh, Roger & Frances Vaughan (1993): „On transpersonal definitions“. In: *Journal of Transpersonal Psychology*, Nr. 25/2, S. 199-207.
- Welsch, Wolfgang (1996): *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Lebenslauf Sarah Gröning

PERSÖNLICHE ANGABEN

Anschrift Richerzhagen 10, 51515 Kürten
Email Sarah.groening@hhu.de
Geburtsdatum 28. Oktober 1984

SCHULISCHE UND UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG

10/2010-07/2015 **Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf**
Dr. phil. im Fach Romanistik (summa cum laude)
10/2008-08/2010 **Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf**
M.A. im Studiengang The Americas – Las Américas – Les Amériques (1,1)
10/2004- 09/2007 **Studium an der Universität Potsdam**
B.Ed. im Studiengang Lehramt Sek II, Französisch und Englisch (1,6)
08/1997-07/2004 **Oberschule an der Weide, Berlin**
Abitur (1,4)

BERUFSERFAHRUNG

Seit 06/2015 **ILT Solutions GmbH**
Volontariat E-Learning, Blended Learning, Bildungscontrolling
04/2014-03/2015 **Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Romanistik**
wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte
10/2010-07/2012 **Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Romanistik**
wissenschaftliche Hilfskraft
10/2009-09/2010 **Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Philosophie**
studentische Hilfskraft

Kürten, 20.10.2015

Sarah Gröning

