

*RALPH LUDWIG*

**INTRODUCTION**  
**A**  
**LA LITTÉRATURE CARIBÉENNE**

*Frankokaribische Literatur : Etapen und Perspektiven*

IBIS ROUGE  
*PRESSES UNIVERSITAIRES CRÉOLES (GEREC-F)*

# Frankokaribische Literatur: Etappen und Perspektiven

Für Wolfgang Raible, der mich auch den Grenzgang zwischen Sprache und Literatur gelehrt hat

## Inhalt:

1. Grundfragen .....	3
1.1. Die Karibik als Kreuzungspunkt der Nationen: Kulturkontakt und Kreolisierung als moderne Erfahrung .....	3
1.2. Diglossische Spaltung als ästhetische Quelle .....	4
1.3. Saint-John Perse oder die Schwierigkeit, „karibische Literatur“ zu bestimmen.....	5
2. Etappen .....	7
2.1. Der haitianische Indigenismus als politisch-literarische Gegenreaktion .....	7
2.2. Die französische Karibik: vom Exotismus zur <i>Négritude</i> .....	9
2.3. Die haitianische Überwindung der <i>Négritude</i> : Jacques Stephen Alexis und das Feld des magischen Realismus .....	17
3. Gestern und Morgen der antillanischen Literatur: Édouard Glissants Weg von der frühen <i>Antillanité</i> zum <i>Traité du Tout-monde</i> und zu <i>Sartorius</i> .....	21
4. Perspektiven .....	29
4.1. Ein verändertes Wirklichkeitsverhältnis der frankokaribischen Literatur .....	29
4.2. Perspektiven der haitianischen Literatur .....	30
4.3. Perspektiven der Literatur von Guadeloupe, Martinique und Französisch-Guayana .....	36
5. Schlußbemerkung .....	52
6. Zitierte Literatur.....	52
6.1. Literarische und kritische Werke karibischer Autoren .....	52
6.2. Sammelpublikationen und Anthologien.....	56
6.3. Weitere zitierte Werke .....	56

# 1. Grundfragen

## 1.1. Die Karibik als Kreuzungspunkt der Nationen: Kulturkontakt und Kreolisierung als moderne Erfahrung

Literatur aus der „französischen Karibik“ – soll heißen: aus der von den Franzosen kolonisierten Karibik – stellt heute für den europäischen Leser ein Faszinosum dar, das nicht oder jedenfalls nicht nur mit der Anziehungskraft einer wie auch immer gearteten „Exotik“ erklärt werden kann. Was die tiefere Bedeutung literarischen Schreibens ausmacht, liegt nicht in eurozentrischen Evasionstraumbildern von Gauginscher Prägung.

Die Karibik wird geeint durch die Erfahrung der Kolonialisierung; sie ist ein Schmelztiegel indianischer, europäischer, afrikanischer, ja asiatischer Bevölkerungsgruppen und Kulturtraditionen. Aber die Plantagensellschaft, also die für das karibische Archipel rund drei Jahrhunderte bestimmende Organisationsform, war alles andere als der Ort einer friedlichen Synthese dieser Elemente. Césaire hatte dieses in seinem vehementen *Discours sur le colonialisme* von 1950 ausgedrückt, zu einer Zeit, als Frankreich noch in Kolonialkriege verstrickt war:

la colonisation a-t-elle vraiment *mis en contact*? Ou, si l'on préfère, de toutes les manières d'*établir le contact*, était-elle la meilleure? Je réponds *non*. Et je dis que de la colonisation à la civilisation, la distance est infinie (1989, 9 f.).

Die indianische Kultur der Arawak und Kariben wurde bis auf wenige Spuren ausgelöscht. Afrikanische Mythen konnten sich nur in verstümmelter Form etwa im religiösen Bereich halten. Die indische Minorität, eine der jüngsten Zuwanderergruppen, hat erst seit wenigen Jahrzehnten zu neuem Selbstbewusstsein und stolzer Ausübung ihrer religiösen Tradition gefunden (die Geschichte der Antillen wird etwa von Pluchon 1982a oder Gewecke 1988 dargestellt).

Das historische Durchleben und ästhetische Sublimieren dieser Migrationserfahrung macht diese literarischen Werke auch für Europa wichtig. Denn die „alte Welt“ ist heute gekennzeichnet von der Nostalgie regionaler wie nationaler Identitäten und von der Krise, die aus ihrer Vermischung und den Erscheinungsformen der „mondialisation“ herrührt.

Ähnlich verorten manche karibischen Autoren den Kern ihrer literarischen Botschaft. Die Martinikaner Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant begreifen die kolonial erzwungene multiethnische Gesellschaft als historische Basis der *Créolité* (s. genauer u., 4.3.):

Réunies en général au sein d'une économie plantationnaire, *ces populations sont sommées d'inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d'établir une relative cohabitation entre elles*. Ces schèmes résultent du mélange non harmonieux (et non achevé et donc non réducteur) des pratiques linguistiques, religieuses, culturelles, culinaires, architecturales, médicinales, etc., des différents peuples en présence. (1989, 31)

In dieser historischen Erfahrung sehen die genannten Autoren in ihrem *Éloge de la créolité* den exemplarischen Wert für die Gesellschaften der modernen Welt:

Penser le monde aujourd'hui, l'identité d'un homme, le principe d'un peuple ou d'une culture, avec les appréciations du dix-huitième ou du dix-neuvième siècle

serait une pauvreté. De plus en plus émergera une nouvelle humanité qui aura les caractéristiques de notre humanité créole: toute la complexité de la Créolité. Le fils, né et vivant à Pékin, d'un Allemand ayant épousé une Haïtienne, sera écartelé entre plusieurs langues, plusieurs histoires, pris dans l'ambiguïté torrentielle d'une identité mosaïque. (1989, 52 f.)

Derart leistet die Literatur der Antillen einen auf spezifischer historischer Kulturkontakterfahrung basierten, ästhetisierten Beitrag zur aktuellen Multikulturalismuskussion, in einer Epoche der Jahrtausendwende, die der Haitianer und Wahlfranzose René Depestre als „formidable époque d'agonie et de mutation“ bezeichnet (1998, 228; zu R. Depestre s.u., 4.2.).

## 1.2. Diglossische Spaltung als ästhetische Quelle

Gleichwohl zielt literarisches Schreiben nicht nur auf die Übermittlung einer gesellschaftlichen Analyse. Insbesondere die moderne Literatur der Antillen erinnert in mancher Hinsicht an den karnevalesken Geist der Renaissance. Und wie Rabelais allen voran die Lebensfreudigen, Frohgestimmten in die *Abbaye de Thélème* einlädt:

Mes familiers serez, et péculiers:  
Frisques, gualliers, joyeux, plaisans, mignons,  
En général tous gentils compaignons  
(Rabelais, *Œuvres complètes*, 197),

sollen auch die Werke karibischer Autoren schlicht Freude beim Lesen bereiten. „Quel est le but premier de la littérature sinon celui de procurer du plaisir?“, fragt R. Confiant (1994a, 180).

Wenn ihnen dieses gelingt, so geht das *Lesevergnügen* oftmals auf die *Erzählkunst* des Autors zurück. Gerade in der literarischen Produktion der letzten Jahrzehnte kommt eine Besinnung auf die Mündlichkeit zum Tragen, in einer Gegenbewegung zu konstruierten Schreibmodellen, ähnlich wie sie die deutsche Romantik am Ende des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen hat (s. Ludwig 1992). Die karibischen Autoren bekennen sich demnach mehr und mehr zur diglossischen Grundspannung der frankokaribischen Gesellschaft zwischen französischer Schriftkultur und mündlich-kreolischer Nähekommunikation (zur sprachlichen Situation der Karibik s. Fleischmann 1986). Auch ein Schreiben in französischer Sprache schöpft aus den Erlebnissen und kreolischen Gewohnheiten des Alltags, im Reichtum mündlicher Tradition, in oralen Mythen, in der *oraliture* (zu diesem Begriff s. Laroche 1991, 15 ff.). Aus dem diglossischen Spannungsfeld wird ästhetischer Gewinn geschlagen.

Eine Reihe jüngerer Perspektiven, antillanische Werke der letzten Jahre, machen einen Schwerpunkt dieser Darstellung aus. Vorher kommen – summarisch und ohne Anspruch auf Vollständigkeit der zitierten Autoren und Werke – einige Hauptetappen in der Entwicklung karibischer Literaturtraditionen vor allem des zwanzigsten Jahrhunderts zur Sprache. Im Vordergrund müssen hier die Werke stehen, die einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich sind, in denen also das Französische die primäre Sprachebene ist. Trotzdem wird mitunter auf die kreolischen Werke verwiesen, zumal inzwischen einschlägige Wörterbücher den Zugang erleichtern (wie z.B. Nougayrol/Vernet/ Alexandre/ Tourneux 1976 oder Ludwig/ Montbrand/ Pouillet/ Telchid 1990).

### 1.3. Saint-John Perse oder die Schwierigkeit, „karibische Literatur“ zu bestimmen

Läßt sich ohne weiteres von „karibischer Literatur“ oder von einem „karibischen Autor“ sprechen?

Wie schwer die Beantwortung dieser Frage fallen kann, zeigt ein bekanntes Dichterschicksal. 1887 wird in Guadeloupe Marie-René Alexis Saint-Leger Leger geboren. Er ist Sohn von reichen *blancs créoles* und verbringt seine Kindheit in Pointe-à-Pitre sowie auf den beiden *habitations* der Familie, die die Namen *La Joséphine* und *Bois-Debout* tragen. 1899 siedelt er mit seiner Familie nach Frankreich über; auch später hat er die antillanische Heimat nie wieder besucht. In Frankreich – von dort aus unternimmt er ausgedehnte Reisen – macht er doppelt Karriere: als Diplomat und, unter dem Namen Saint-John Perse, als Schriftsteller.

Insbesondere die *Éloges* spiegeln seine karibische Kindheit wieder, die paradisiische Umgebung der elterlichen Pflanzung, die von ihm immer wieder sehr konkret erfaßte tropische Fauna und Flora, die im folgenden Passus eigenartig mit dem Tod seiner Schwester im Jahre 1895 kontrastiert:

Et les servantes de ma mère, grandes filles luisantes...  
Et nos paupières fabuleuses... Ô  
clartés! ô faveurs!  
Appelant toute chose, je récitai qu'elle était grande,  
appelant toute bête, qu'elle était belle et bonne.  
Ô mes plus grandes  
fleurs voraces, parmi la feuille rouge, à dévorer tous mes plus beaux  
insectes verts! Les bouquets au jardin sentaient le cimetière de famille. Et une  
très petite sœur était morte: j'avais eu, qui sent bon, son cercueil d'acajou entre  
les glaces de trois chambres. Et il ne fallait pas tuer l'oiseau-mouche d'un  
caillou... Mais la terre se courbait dans nos jeux comme fait la servante,  
celle qui a droit à une chaise si l'on se tient dans la maison.  
(1982, 24)

Das Verhältnis zur Umgebung seiner Kindheit ist, trotz der Tragik des in diesem Zitat anklingenden Ereignisses, glücklich (Chamoiseau/ Confiant 1991, 162-164), und sein sprachlicher Zugriff auf die Erscheinungen der Dingwelt ist – wie auch noch in seinen späteren Werken – unmittelbar, sicher (Raible 1972, 138), ja manchem zu sicher: „Le lieu antillais se présente à Saint-John Perse dans une netteté dont je me méfierais“, so Glissant (1990, 52). In seinen späteren Werke wie *Vents* oder *Amers* sind die karibischen Erinnerungen weniger präsent; R. Toumson (1989, 274 f.) verweist auf eine Briefstelle von 1911, in der Saint-John Perse es ablehnt, sich als antillanischen Autor zu verstehen:

Des Antillais même pourraient penser, non de mes poèmes, qui sont tout simplement français, ni de mes thèmes, qui furent toujours étroitement vécus, mais de mon attitude humaine, antérieure au songe de la vie, qu'il y a là plus d'océanien, ou d'asiatique, ou d'africain, ou de toute autre chose encore, que d'antillais.  
(1982, 793)

In der Rolle des Diplomaten wie des Dichters begreift er sich als Vermittler zwischen Zeiten und Kulturen. Können die Werke von Saint-John Perse zur karibischen Literatur gerechnet werden? Möglicherweise kann in der Konkretion seines Wortgebrauchs, im Nicht-Betroffensein von irgendeiner Sprachkrise (Raible 1972, 137 f.) ein Phänomen des engen, direkten Lebensverhältnisses zum – mit Karl Bühler gesprochen – „Bereich der Gegenstände und Sachverhalte“ gesehen werden, das für die mündliche Gesellschaft

der Karibik typisch ist. Trotz der Sicherheit seiner Wörter bleibt er ein „dunkler“, „opaker“ Dichter; auch dieser Zug ist u.U. ein Erbe kreolischer Oralität, besonders der *Oralité* (Chamoiseau/ Confiant 1991, 162; zu einer kritischen Sicht der These der Kreolität von Saint-John Perse s. Gallagher 1998). Festzuhalten bleibt, daß es eine ganz bestimmte Weltsicht ist, die den karibischen Autor auszeichnet. Diese Weltsicht läßt sich genauer mit dem Begriff der *mémoire collective* von Maurice Halbwachs (1968) fassen, die Aleida und Jan Assmann in das unmittelbar lebenspraktische *kommunikative* und das weiter zurückgreifende *kulturelle Gedächtnis* ausdifferenzieren (Assmann/ Assmann 1988; Assmann 1992). Üblicherweise nimmt man an, daß nur der (Schriftsteller) über ein antillanisches kollektives Gedächtnis verfügen kann, der antillanischer Herkunft ist, d.h. eine Sozialisierung in Auseinandersetzung mit der beschriebenen multiethnischen Gesellschaft kolonialen Ursprungs erlebt hat. Dieses letzte, scheinbar einfache Kriterium gilt jedoch nur begrenzt, wenn man etwa an André Schwarz-Bart – er ist französisch-jüdischer Abstammung – und seinen Roman *La mulâtresse Solitude* (1972) denkt.

Saint-John Perse ist eine Einzelpersone, die sich in keine der literarischen Bewegungen der Karibik einfügt. Verdeutlicht man sich aber seine einer *errance* im Sinne Glissants gleichende Existenz, so rückt er in die Nähe anderer karibischer, insbesondere haitianischer Autoren, die schon früh ihr Land verlassen und neue Heimaten gewählt haben, wie R. Depestre.

Auch in einer zweiten Hinsicht bereitet die Rede von „karibischer Literatur“ Schwierigkeiten: läßt sich überhaupt von einer Einheit ausgehen, oder müßte man nicht adäquater in der Mehrzahl von *littératures caribéennes* sprechen?

G. Hazaël-Massieux (1992) gibt letzterer Wortwahl den Vorrang und betont damit die geographisch-geschichtlich unterschiedlichen Entwicklungsbedingungen einzelner Inseln bzw. Zonen. Ähnlich urteilt R. Depestre (1994, 160), ohne allerdings die verbindenden Elemente aus dem Auge zu verlieren:

Les états de créolité propres aux différentes sociétés de la Caraïbe, quoique historiquement apparentés, quoique issus, à la même époque, du même maelström colonial, dans aucune de leurs expressions – langues, religions, mentalités, arts et littératures – ne se recoupent toutefois entre eux, purement et simplement, comme des échelles de valeurs qui seraient uniformément interchangeables. On peut appliquer à nos cultures respectives ce que Flaubert a dit un jour des feuilles d'une forêt: „Toutes dissemblables dans leur ressemblance“. Nos littératures, comme les identités qu'elles illustrent, demeurent dissemblables dans leurs plus évidents signes de parenté.

M. Laroche schließlich bleibt bei einem einheitlichen Oberbegriff:

Malgré les noms divers par lesquels on la désigne: *The West Indies*, *El Caribe*, *les Antilles*, la Caraïbe est une. Cette unité n'est cependant pas la même pour la Caraïbe francophone, puisqu'il faut toujours prendre soin de bien distinguer les Antilles françaises, c'est-à-dire la Martinique, la Guadeloupe et même la Guyane, d'Haïti. C'est que si cette unité est réelle, elle est plutôt à venir. Cela peut déjà faire comprendre le paradoxe de parler de la littérature et non des littératures de la Caraïbe francophone. Les textes des écrivains haïtiens, martiniquais, guadeloupéens et guyanais présentent pourtant des caractéristiques communes de par la similitude même de leur contexte. (1992, 1; zur Karibik als „Literaturraum“ vergl. Fleischmann/ Breiting 1992)

## 2. Etappen

### 2.1. Der haitianische Indigenismus als politisch-literarische Gegenreaktion

Am 1. Januar 1804 wird aus Saint-Domingue *Haiti*: zwei Jahre nach der Festnahme des legendären Aufständischen-Führers Toussaint Louverture kann Dessalines die Unabhängigkeit erklären (s. dazu z.B. Pluchon 1982b). Kulturell aber hat Haiti auch hundert Jahre später noch nicht zu einem Selbstbewußtsein gefunden: als Vorbild gilt die französische Gesellschaft. Autoren wie Oswald Durand oder Chanlatte (mit vollständigem Namen Juste Chanlatte Comte de Rosiers) imitieren stilistisch die großen französischen Autoren des 19. Jahrhunderts, selbst wenn sie thematisch Haiti und seine Geschichte aufgreifen und O. Durand mit *Choucounè* 1883 ein wichtiges Gedicht in kreolischer Sprache verfaßt (zu *Choucounè* und der ambivalenten Bewertung von O. Durand s. Fleischmann 1987). Mitunter äußert sich die Geringschätzung der populären Tradition Haitis wie der afrikanischen Kultur (oder dessen, was man dafür hält) so vehement wie bei dem in Guadeloupe geborenen Adoptiv-Haitianer und Historiker Joseph Saint-Rémy, der das Verbot des Voudou-Kultes billigt und es begrüßt

de voir reculer à mesure que la civilisation pénètre la campagne, ces danses indigènes dont le charme consiste dans de naïves mais souvent dans d'impudiques gymnastiques (nach Corzani 1978, III, 152).

Dieses Werte-Paradigma ändert sich auch nicht wesentlich mit den Dichtern, die sich kurz vor der Jahrhundertwende um die Zeitschrift *La Ronde* gruppieren und für etwa zwanzig Jahre tonangebend sind, darunter Justin Lhérisson, der in einem seiner Gedichte von dem „wildem Afrika“ (“l’Afrique sauvage”) spricht (Laroche 1987a, 46), und Etzer Vilaire, für dessen pompösen Stil hier einige Linien aus seinem Gedicht *Plus haut* stehen mögen:

Tais-toi, mon cœur, sois humble! Et toi, front orgueilleux,  
Incline-toi!... La gloire est l'éclair dans les cieux.  
Et rien de ce qui luit ne s'arrête en l'espace.  
La gloire est un oiseau mystérieux qui passe  
[...]  
(nach Kesteloot 1981, 43).

1915 ereignet sich dann ein folgenreicher Einschnitt in der politischen Geschichte der Insel: die Armee der Vereinigten Staaten besetzt Haiti; diese Okkupation dauert bis 1934 (s. z.B. Gewecke 1988, 24-28). Im Klima des politischen Widerstands gegen die Besatzer kommt es zu einer Rückbesinnung auf die haitianische Volkskultur und einer Umkehrung des literarischen Paradigmas. Das zentrale, manifestartige Werk dieser Erneuerung – des „Indigenismus“ – ist der Essayband *Ainsi parla l'oncle* von Jean Price-Mars (1928). Dieser haitianische Arzt und Intellektuelle geißelt die negative Einstellung seiner Landsleute zu ihrer eigenen Tradition; hierfür prägt er den Begriff des *bovarysme culturel*:

[...] au fur et à mesure que nous nous efforcions de nous croire des Français „colorés”, nous désapprenions à être des Haïtiens tout court, c'est-à-dire des hommes nés en des conditions historiques déterminées ayant ramassé dans leurs âmes, comme tous les autres groupements humains un complexe psychologique qui donne à la communauté haïtienne sa physionomie propre spécifique. Dès lors, tout ce qui est authentiquement indigène – langage, mœurs, sentiments, croyances

– devient-il suspect, entaché de mauvais goût aux yeux des élites éprises de la nostalgie de la patrie perdue. À plus forte raison, le mot nègre, jadis terme générique, acquiert-il un sens péjoratif. Quant à celui d’“Africains”, il a toujours été, il est l’apostrophe la plus humiliante qui puisse être adressée à un Haïtien. À la rigueur, l’homme le plus distingué aimerait mieux qu’on lui trouve quelque ressemblance avec un Esquimau, un Samoyède ou un Toungouze plutôt que de lui rappeler son ascendance guinéenne ou soudanaise.

(nach Laroche 1987a, 106 f.)

Der Indigenismus – zu dieser Gruppe gehören neben J. Price-Mars etwa Charles Fernand Pressoir, Carl Brouard, Jacques Roumain und später René Depestre – kann sich auf zwei Wurzeln stützen.

Die erste ist die Bewegung der nordamerikanischen Schwarzen. Deren zentrale Vorbereiter sind William E. B. Du Bois und Markus Garvey. Du Bois streitet für die Rehabilitation von Selbstbewußtsein und Schönheit des schwarzen Menschen; der gebürtige Jamaikaner Garvey predigt passiven Widerstand gegen die Unterdrückung des Schwarzen, und er fordert ihre Rückkehr nach Afrika. Dieser emanzipatorische Aufschrei kulminiert in der *negro renaissance* der zwanziger Jahre, zu deren führenden Köpfen Langston Hughes, Claude Mac Kay und Countee Cullen gehören. C. Mac Kay – er ist ebenfalls Jamaikaner – veröffentlicht 1929 seinen Roman *Banjo*, in dem er die Aufwertung des afrikanischen Erbes dem europäischen Rassismus und Kapitalismus entgegensetzt (s. z.B. Corzani 1978, III, 123 ff.).

Die zweite Quelle des haitianischen Indigenismus liegt in Haiti selbst. Bereits vor 1915 finden sich Werke, die die spätere Antithese vorbereiten, z.B. die von Georges Sylvain verfaßte kreolische Version der Fabeln von La Fontaine (1901). „On peut voir en Sylvain le héraut de l’ère suivante de la littérature haïtienne”, so G. Hazaël-Massieux (1992, 24).

Der haitianische Indigenismus führt zu dem ersten frankokaribischen Roman, der Weltruhm erlangt hat: die *Gouverneurs de la rosée* von Jacques Roumain. Er erscheint 1944, kurz nach dem Tod des Autors, der 1927 zusammen mit J. Price-Mars die *Revue indigène* herausgegeben und 1934 die haitianische kommunistische Partei gegründet hatte.

Als Sozialrevolutionär präsentiert sich auch der Held seines Romans, dessen Handlung denkbar klar und einsträngig aufgebaut ist: Manuel, der Jahre auf den Zuckerrohrplantagen in Kuba gearbeitet und dort Erfahrungen mit dem organisierten Widerstand der Arbeiter gesammelt hatte, kehrt nach Haiti in das Dorf seiner Kindheit zurück. Die Abholzung der Berge hat das Wasser versiegen lassen, und ein Zwist zwischen zwei verfeindeten Clans hindert die hungernden Bewohner, nach einer Lösung zu suchen; lähmend wirkt zudem die Abhängigkeit von Voudou-Kult und korrupter Ordnungsmacht. Manuel geht dennoch vom ersten Tag an eine Liebesbeziehung zu Annaïse ein, die der verfeindeten Seite angehört. Gemeinsam überwinden sie die Spannungen, und Manuel – aller Skepsis zum Trotz – findet eine Quelle; doch Manuel wird nachts von Gervilen, einem eifersüchtigen Cousin von Annaïse, tödlich verletzt. Mit letzter Kraft beschwört er die ihm Nahestehenden, die wahre Ursache seines Todes geheimzuhalten, um das Werk der Versöhnung nicht zu gefährden. Der Roman endet mit dem Gesang des *coumbite*: in der wiedergefundenen Gemeinschaftsarbeit leiten die Dorfbewohner das Wasser der von Manuel entdeckten Quelle auf die Felder, und Annaïse offenbart Manuels Mutter, daß sie schwanger ist.

Wie die Handlungsstruktur ist die Symbolik zum Gutteil einfach verständlich: das Wasser ist ein Fruchtbarkeitssymbol, und seine Beherrschung im *coumbite* bedeutet gleichzeitig die neu gewonnene materielle wie geistig-kulturelle Selbstbestimmung. Fließt das Wasser, so kann – wie B. Ormerod (1985, 20 f.) dargelegt hat – die *herbe de*

*Guinée* wieder wachsen (*Gouverneurs de la rosée*, 14), d.h. die Haitianer finden zu den aus Afrika stammenden Werten ihrer Kultur zurück, die freilich von falschem Aberglauben gereinigt sind. Hinter dem Titel verbirgt sich das kreolische *soukélawouzé* (Chamoiseau/ Confiant 1991, 146) oder *gouvèné rouzé* (Ormerod 1985, 32), was zunächst „Herren der Bewässerung“ bedeutet. Mit seiner Titelwahl suggeriert Roumain, daß die erfolgreichen Einwohner des Dorfes quasi die Stelle einnehmen, die früher der Repräsentant der Kolonialmacht, der *Gouverneur* hatte, und daß sie damit nicht nur über das Wasser verfügen, sondern über den Tau, der eigentlich der höheren Gewalt der Elemente untersteht.

Die Sprache des Romans oszilliert zwischen schriftfranzösischem Stil und Wendungen, die dem Kreol entlehnt sind, wie folgender Passus – der heimgekehrte Manuel umarmt hier seine Eltern – zeigen mag:

Elle eut un élan vers lui, mais ses bras retombèrent le long de son corps, et elle chancela, la tête renversée.

Il la serrait contre lui.

Les yeux fermés, elle appuyait son visage contre sa poitrine et, d'une voix plus faible qu'un souffle, elle murmurait:

– *Pitite mouin, ay pitite mouin.*

Entre ses paupières fanées, les pleurs coulaient. Elle s'abandonnait de toute sa lassitude d'interminables années d'attente, sans force pour la joie comme pour l'amertume.

De surprise, Bienaimé avait laissé tomber sa pipe. Il la ramassa et l'essuya soigneusement contre sa vareuse.

– Baille-moi la main, garçon, dit-il. Tu es resté longtemps en chemin; ta maman a beaucoup prié pour toi.

(1946, 32)

Die kursiv gesetzte Äußerung der Mutter ist direkt aus dem Kreol transkribiert; ebenso stehen hinter den Begrüßungsworten des Vaters kreolische Wendungen. Die aus der Sicht des Autors verfaßten Abschnitte sind hingegen mit den darin enthaltenen adverbialen Konstruktionen (wie *De surprise*) dem traditionellen Schriftfranzösisch zuzurechnen. Auch in allgemeinerer Hinsicht ist dieser Roman gespalten, zwischen dem Bedürfnis, sich dem authentischen Landleben anzunähern und es als Eigenwert zu begreifen, und dem Anspruch, die hergebrachten Gewohnheiten literarisch umzudeuten und real zu verändern. Selbst wenn es diese Spaltung nicht überwindet, behält Roumain's Werk nicht nur literarhistorischen, sondern außerdem wesentlichen ästhetischen Wert. Dies mag nicht zuletzt daran liegen, daß seine Symbolik – die zentralen Motive des Wassers und der Erde – offen für Assoziationen mit anderen, christlichen oder sogar amerindianischen Mythen sind und die Protagonisten trotz ihres programmatischen Charakters dem Leser als Menschen, die mit existentiellen Situationen ringen, nahegebracht werden.

## 2.2. Die französische Karibik: vom Exotismus zur *Négritude*

Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana haben eine andere politische Entwicklung genommen als Haiti: sie sind noch im zwanzigsten Jahrhundert französische Kolonien, bis sie 1946 jeweils den *département d'outre-mer*-Status erhalten. Gleichwohl scheint ihre literarische Situation bis in die zwanziger Jahre hinein mit der Haitis vor der amerikanischen Besetzung vergleichbar. Eine ganze Reihe von Autoren, wie die Martinikaner Victor Duquesnay und Daniel Thaly oder der Guadelouper Oruno Lara eifern den herkömmlichen poetischen Modellen Frankreichs

nach und wenden ihrem Land den harmoniesuchenden Blick zu, der an und für sich dem Fremden und seiner Vorstellung des Exotischen gehört. Als Beispiel seien einige Verse aus D. Thalys Gedichtband *Lucioles et cantharides* zitiert, der 1900 erschienen ist:

Je sais loin de l'hiver dans l'île des étés  
Sous le ciel caraïbe aux teintes infinies  
Des coins miraculeux de sites enchantés  
Où l'âme sait goûter de calmes harmonies  
(nach Corzani 1978, II, 59)

Gegen solches literarische Epigonentum wie gegen die damit einhergehende Weltsicht formuliert eine Gruppe martinikanischer Studenten 1932 in Paris einen ebenso heftigen wie pointierten Protest. Étienne Léro, René Ménil, Jules Marcel Monnerot und einige Gleichgesinnte veröffentlichen die erste und einzige Ausgabe der Zeitschrift *Légitime Défense*. Sie schöpfen ihre Ideen bei C. Mac Kay und L. Hughes, im Surrealismus und in der Psychoanalyse; vor allem aber bekennen sie sich zum internationalen Kommunismus, wie sie in der Einleitung darlegen (1932, 1 f.). É. Léro zieht in seinem Beitrag eine vernichtende Bilanz der antillanischen Literatur:

Il est profondément inexact de parler d'une poésie antillaise. Le gros de la population des Antilles ne lit pas, n'écrit pas et ne parle pas le français. [...] (Et s'il fallait chercher la poésie là où on la contraint à se réfugier, c'est dans le créole qu'il faudrait puiser qui n'est point un langage écrit, c'est dans les chants d'amour, de tristesse et de révolte des travailleurs noirs.) (1932, 10)

Er beschuldigt den Antillaner, der weißen Wertewelt hörig zu sein:

L'antillais, bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d'éducation blanche, de préjugés blancs, étale dans ses plaquettes l'image boursouflée de lui-même. D'être un bon décalque d'homme pâle lui tient lieu de raison sociale aussi bien que de raison poétique. (1932, 10)

Einige Dichter inkarnieren in den Augen der Gruppe diese Selbstverleugnung:

Une indigestion d'esprit français et d'humanités classiques nous a valu ces bavards et l'eau sédative de leur poésie, ces poètes de caricature dont je ne vous citerai que quelques noms: Vieux et Moravia en Haïti, Lara en Guadeloupe, Salavina, Duquesnay, Thaly, Marcel Achard en Martinique. (1932, 11)

In den nächsten Zeilen wird auch ein jüngerer martinikanischer Dichter Opfer von Léros Polemik, ein Autor, der sich später in der kommunistischen Partei engagieren und eine Zeit lang Aimé Césaire begleiten wird: Gilbert Gratiant. Sein erstes bekanntes Gedicht in kreolischer Sprache von 1935 mag zeigen, daß ihm die *Légitime Défense* nicht wirklich gerecht wird, wenngleich Gratiant hier über dem politischen Engagement deutlich die lyrische Form vernachlässigt (1990, 8 f.; auch in Senghor 1948, 44-47; s. weiter die moderne kreolische Transkription in der Werkausgabe 1996: 604):

Joseph, lévé

Joseph mi an chapeau monsieur fini pôté:  
I ké fai-ou philosophe loss ou descen-n dan bouk.  
–„Mèci madan-m!”

Joseph mi ti l'agent pace ou travail' ba moin.  
(Ou a viré ren-n-li dans boutique l'Usine-la,  
–„Mèci maïtt-moin!”

*Debout, Joseph*

*Joseph, voici un chapeau que Monsieur ne porte plus:  
Il te rendra faraud quand tu descendras au bourg  
–„Merci, Madame!”*

*Joseph, voici quelques sous pour le travail que tu m'as fait.  
(Tu viendras le rendre à la boutique de l'usine).  
–„Merci, mon Maître!”*

Joseph ni l'élection dimanche pou député  
Tafia-moin bon, mi an bel goude; nègg pa ingrat...  
–„Mèci mussieu!”

*Joseph, il y a une élection dimanche pour un député.  
Mon tafia est bon; voici une belle gourde; les nègres ne  
sont pas ingrats –„Merci, Monsieur!”*

Joseph cé an laquêt' man ka fait pou la Viège.  
Montré ou bon chrétien, man ké tiré-ou l'enfè.  
–„Mèci mon Pè!”

*Joseph, c'est une quête que je fais pour la Vierge.  
Montre que tu es bon chrétien, je te sauverai de l'Enfer.  
–„Merci, mon Père!”*

Joseph! Joseph!  
Qui temps ou ké lévé?  
La charité ça bon pou chien!  
Joseph! Joseph!  
Pa sé ni pièce champ-can-n,  
Pa sé ni pièce chateau,  
Pa sé ni pièce l'auto,  
Pa sé ni pièce Mussieu,  
Pa sé ni pièce Madan'm,  
Pa sé ni pièce mon Pè,  
Si pa té ni Joseph!

*Joseph, Joseph!  
Quand te révolteras-tu?  
La charité n'est bonne que pour les chiens!  
Joseph! Joseph!  
Il n'y aurait pas de champs de cannes,  
Il n'y aurait pas de château,  
Il n'y aurait pas d'auto,  
Il n'y aurait pas de „Monsieur”,  
Il n'y aurait pas de „Madame”,  
Il n'y aurait pas de „Mon Père”,  
S'il n'y avait pas Joseph!*

Aber es gelingt weder der Gruppe der *Légitime Défense* – „Schulaufgaben”, *devoirs d'école* nennt Sartre (1948, XXVI) die Gedichte von É. Léro – noch den Autoren, die jetzt – wie z.B. in Guadeloupe Gilbert de Chambertrand – zunehmend kreolische Texte verfassen, dem sich manifestierenden Bedürfnis nach einer eigenen, typisch nicht-europäischen Identität ein katalysierendes Konzept und im selben Zug eine poetisch neue, gewichtige Form zu verleihen. Dieses bleibt der Verdienst von Aimé Césaire und der *Négritude*, die Césaire zusammen mit dem Senegalesen Léopold Sédar Senghor und dem Guayanesen Léon-Gontran Damas begründet.

Diese Bewegung erhält ihre Impulse aus der amerikanischen *negro renaissance*, dem haitianischen Indigenismus und den Schriften des deutschen Ethnologen Leo Frobenius, dessen *Histoire de la civilisation africaine* 1936 in französischer Sprache bei Gallimard erscheint. Zu nennen ist weiter der Roman *Batouala* des aus einer guyanesischen Familie stammenden Martinikaners René Maran, der für diesen Roman – eine fiktionale Kritik des Kolonialismus und nicht zuletzt Rehabilitation der afrikanischen Völker – 1921 den *Prix Goncourt* verliehen bekommt. Der *Légitime Défense* steht Césaire eher reserviert gegenüber, aber er wird zweifelsohne von demselben emanzipatorischen Zeitgeist getragen, der sich charakteristischerweise in der intellektuellen Diaspora entwickelt (vergl. z.B. Corzani 1978, III oder knapper Delas 1991, 12 ff.). Das geistige Klima des Paris der zwanziger und dreißiger Jahre ermöglicht es den Vätern der *Négritude*, die realen historischen und gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Afrika, den Vereinigten Staaten und den Antillen zu vergessen und den im Französischen negativ konnotierten Begriff *nègre* zum Zentrum einer literatur- und kulturübergreifenden Theorie zu machen.

Auch jüngere Autoren, die heute nach anderen literarischen Wegen suchen und die allzu starke literarische Paradigmenbildung durch die *Négritude* kritisieren, wie sie bis in die siebziger Jahre hinein anhält, sind sich der wesentlichen Leistung Césaires und seiner Bewegung bewußt. R. Confiant beispielsweise widmet der Auseinandersetzung mit Césaire eine umfassende Studie (1993), und P. Chamoiseau bemerkt:

Les auteurs de la Négritude ont lutté contre l'exploitation de l'homme par l'homme, d'où l'adhésion à toutes les thèses marxisantes. Et ils ont lutté pour une revalorisation de tout ce qui était noir, nègre et africain. C'était l'Afrique qu'on chantait, une sorte d'Afrique mythique, merveilleuse, la mère originaire vers laquelle il fallait se tourner, vers laquelle il fallait absolument revenir. Et c'est cela qui, d'une certaine manière, a fait bouger beaucoup de choses dans la société antillaise. Cela a d'abord permis de retrouver une réalité plus vraie, de se

rapprocher de ce que nous étions, de débloquent en nous-mêmes une sorte de névrose, une sorte de couvercle qui nous aliénait parce qu'en fait, à l'époque, on se pensait blanc. [...] Mais le problème qui surgit rapidement, c'est le phénomène de généralisation de la Négritude, c'est-à-dire qu'au monde blanc dominateur qui veut que les blancs soient les plus beaux, les plus forts, les plus civilisés, la Négritude substitue un monde noir qui contrecarre ce discours en affirmant que les noirs sont aussi beaux, aussi forts etc. Ce discours a été absolument salutaire pour tous les noirs du monde, ou plutôt, pour tous ceux qui l'ont entendu, parce qu'il faut bien voir que tout le monde n'a pas eu accès à la Négritude. Mais ceux qui l'ont perçu ont été transportés et transformés par ce discours un peu agressif. La Négritude est toujours opérationnelle dans bien des domaines de l'imaginaire antillais. Beaucoup de gens ont encore des difficultés avec l'Afrique, la peau noire, avec ce qui est nègre. (Chamoiseau, in Chamoiseau/ Confiant 1992, 8 f.)

1939 veröffentlicht Césaire die erste Version seines zentralen Werkes: das *Cahier d'un retour au pays natal*. Bis zur definitiven Ausgabe von 1956 erweitert er dann sein langes, von traditionellen Regeln der Metrik freies Gedicht noch verschiedentlich, nicht zuletzt unter dem Einfluß des Zusammentreffens mit André Breton 1941; ansonsten heißen seine poetischen Vorbilder Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, weiter auch Mallarmé, Péguy und Claudel (Delas 1991, 24, 31). Der erste Teil des *Cahier* ist von einer pessimistischen, ja apokalyptischen Grundstimmung beherrscht, in der Césaire die Augen auf die wirklichen Lebensbedingungen des antillanischen Schwarzen, auf die *face cachée du décor* (Lüsebrink 1992, 4) richtet:

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées. (*Cahier*, 8)

Au bout du petit matin, le morne au sabot inquiet et docile – son sang impaludé met en déroute le soleil de ses pouls surchauffés. (*Cahier*, 10)

Au bout du petit matin, le morne famélique et nul ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi le suicidé s'est étouffé avec complicité de son hypoglosse en retournant sa langue pour l'avalier [...] (*Cahier*, 11).

Die Bewußtwerdung des schwarzen Selbst hat die Erkenntnis der Radikalität der aktuellen Misere und geschichtlichen Entwürdigung zur unbedingten Voraussetzung. Die Opposition von Césaires Sicht der Natur (*morne famélique*, *morne bâtard*) zu Epigonen wie Thaly könnte nicht stärker sein; aber auch der Kontrast seiner Krankheits- und Todesbilder zu der eingangs zitierten harmonischen Todesvision von Saint-John Perse ist deutlich. Der Bruch mit den europäischen Klischees bei der Annäherung an die eigene Befindlichkeit führt Césaire dahin, die europäisch-kartesianische Ratio und poetisch die traditionellen Metaphern zu verwerfen; diese Sprache von Césaire ist es, die Breton in seinem Vorwort zur *Cahier*-Ausgabe von 1947 *belle comme l'oxygène naissant* nennt (*Cahier*, 87):

Des mots?  
Ah oui, des mots!  
Raison, je te sacre vent du soir.  
Bouche de l'ordre ton nom?  
Il m'est corolle du fouet.  
Beauté je t'appelle pétition de la pierre.  
Mais ah! la rauque contrebande  
de mon rire

Ah! mon trésor de salpêtre!  
Parce que nous vous haïssons vous et votre raison,  
nous nous réclamons de la démence précoce de la  
folie flambante du cannibalisme tenace  
(*Cahier*, 27)

nous chantons les fleurs vénéneuses éclatant dans les prairies furibondes; les ciels  
d'amour coupés d'embolie; les matins épileptiques; le blanc embrasement des  
sables abyssaux, les descentes d'épaves dans les nuits foudroyées d'odeurs  
fauves.  
(*Cahier*, 31)

Die bis zur Apokalypse getriebene Erkenntnis der eigenen Bedingtheit:

Nous vomissure de négrier  
Nous vénerie des Calebars  
(*Cahier*, 39, vergl. zur apokalyptischen Vision 32),

läutet das Ende der alten, schlechten *Négritude* ein:

Je dis hurrah! La vieille négritude  
progressivement se cadavérise  
(*Cahier*, 60).

Die Dominanz der weißen Kultur schwindet:

Écoutez le monde blanc  
horriblement las de son effort immense  
ses articulations rebelles craquer sous les étoiles  
dures  
(*Cahier*, 48).

Nicht Haß gibt der Autor als Motivation für das an, was Sartre in *Orphée noir*, seinem  
bekannten Einleitungsbeitrag zur *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de  
langue française* von Césaires Freund Senghor, als „racisme antiraciste“ bezeichnet hat  
(1948, XIV), sondern ein universelles Verlangen:

vous savez que ce n'est point par haine des autres  
races  
que je m'exige bêcheur de cette unique race  
que ce que je veux  
c'est pour la faim universelle  
pour la soif universelle  
(*Cahier*, 50).

Als neuer, stolzer schwarzer Mensch kann Césaire endlich von sich selbst Besitz  
ergreifen:

Et à moi mes danses  
mes danses de mauvais nègre  
à moi mes danses  
la danse brise-carcan  
la danse saute-prison  
la danse il-est-beau-et-bon-et-légitime-d'être-nègre  
A moi mes danses et saute le soleil sur la raquette

de mes mains  
(*Cahier*, 63 f.).

Von den vierziger Jahren ab konstituiert sich die *Négritude* – langsam – als breitere Bewegung. Zu dem größer werdenden Korpus literarischer Texte – in erster Linie handelt es sich um Gedichte – kommen theoretische Schriften.

Von 1941 bis 1945 gibt Césaire in Martinique die Zeitschrift *Tropiques* heraus (vergl. die Faksimile-Reproduktion 1978); sein wichtigster Mitarbeiter ist neben seiner Frau Suzanne einer der führenden Köpfe der *Légitime Défense*, inzwischen wie Césaire selbst Lehrer am *Lycée Schœlcher* in Fort-de-France: René Ménil. Die *Tropiques*, die darin veröffentlichten Gedichte von Césaire und theoretischen Schriften von Ménil, stehen unter dem Zeichen des Surrealismus; Corzani nennt das Blatt eine „défense et illustration du Surréalisme aux Antilles“ (1978, IV, 128 ff.). Der Surrealismus erscheint als ein Mittel, dem Antillaner die Rückkehr zu seiner unbewußten, verschütteten, eigentlichen Persönlichkeit zu ermöglichen; damit richtet er sich notgedrungen gegen die herrschende Ordnung, was die in dieser Zeit enge Bindung von Surrealismus und Marxismus erklärt (vergl. dazu auch Antoine 1992, 245 ff.). Aber die Herausgeber von *Tropiques* nehmen zudem Texte auf, die über diesen Rahmen hinausweisen. É. Glissant, als Schüler am *Lycée Schœlcher* im Bannkreis von Césaire und in der Folge einer seiner engagiertesten Kritiker, versichert die enorme Bedeutung und Fruchtbarkeit von *Tropiques* für die künftige literarische Entwicklung von Martinique (persönliche Mitteilung). Für Glissant sind einerseits die Artikel über moderne französische Lyrik prägend; beispielsweise äußert sich Césaire zu Mallarmé (Heft 5, April 1942) und zu Lautréamont (Heft 6-7, Februar 1943). Andererseits hebt Glissant hervor, daß in *Tropiques* ein Blick auf die Karibik als kulturelle Zone vorhanden ist, wenn hier etwa Texte von Carpentier oder eine Untersuchung zu den Pflanzennamen der Antillen erscheinen (12. Heft, Januar 1945 bzw. der Artikel von Henri Stehlé, Heft 10, Februar 1944).

Césaire begrüßt die *loi d'assimilation* von 1946, mit der die französischen Karibik-Kolonien den Status von „départements d'outre-mer“ erhalten (Corzani 1978, IV, 132). Mit seiner öffentlichen *Lettre à Maurice Thorez* (abgedruckt im dritten Band der *Œuvres complètes* von Césaire, 1976, 459-473) tritt er 1956 aus der französischen kommunistischen Partei aus; im Anschluß gründet er den *Parti Progressiste Martiniquais*.

Mit der neuen politischen Ortsbestimmung wendet sich Césaire einer anderen Gattung zu: dem Theater. Nachdem er 1956 eine Theaterversion von *Et les chiens se taisaient* geschrieben hat – eine Art *poème dramatique* (Delas 1991, 94), in dem das Schicksal und Sterben eines Revolutionärs behandelt wird –, widmet er sich der Verfassung einer Trilogie. Sie beginnt mit *La tragédie du roi Christophe* (zuerst 1963, überarbeitete Fassung 1970). Protagonist dieses Stückes ist der haitianische Potentat Henry Christophe, der z.B. auch in Carpentiers *El reino de este mundo* auftritt (vergl. 2.3.). Henry Christophe konnte zum Monarchen im Norden des nunmehr unabhängigen Haiti werden, als sich das Land nach dem Tod von Dessalines spaltet und im Süden eine von Pétion regierte Mulattenrepublik gebildet wird. In *Une saison au Congo* setzt Césaire dann Patrice Lumumba ein literarisches Denkmal (1966, überarbeitete Version 1973; s. dazu Sekora 1992). Zu der Trilogie zählt schließlich *Une tempête* (1969), eine – wie Césaire im Untertitel angibt – *adaptation pour un théâtre nègre* von Shakespeares *Tempest*. Mit *Moi, laminaire...* veröffentlicht Césaire 1982 wieder eine Gedichtsammlung (vergl. den Überblick über Césaires Werk und die darauf bezogenen Studien von Delas 1991).

Die Intertextualität, die Césaires *Tempête* mit Shakespeares Werk verbindet, macht dieses Stück des martinikanischen Autors mehrfach aufschlußreich. W. Bader (1983)

hat gezeigt, daß das Stück des englischen Dichters eine ungemein reiche Rezeption in Europa wie in Amerika ausgelöst hat. Césaire weicht kaum vom Shakespeareschen Grundschema ab: Prospero, Herzog von Mailand, ist von seinem Bruder Antonio unrechtmäßig auf eine Insel vertrieben, wo er sich den Luftgeist Ariel und den Wilden Caliban unterwirft. Als sein Bruder mit Gefolge eines Tages zu Schiff in der Nähe ist, kann er einen Sturm entfesseln und alle in seine Gewalt bringen. Doch schließlich gibt er seine Tochter Antonios Sohn Ferdinand zur Frau und läßt alle unbeschadet wieder ziehen; anders als bei Shakespeare bleibt Prospero bei Césaire auf der Insel und kehrt nicht mit den anderen nach Neapel heim. Shakespeares Stück ist in mancher Hinsicht inhaltlich offen, es ist geographisch und historisch nicht festgelegt. So wird Césaire der Weg zu einer historisch präzisierten, vom kolonialen Kontext geprägten Lesart eröffnet. Prospero tritt bei ihm nicht als positive Figur, sondern letztlich als rücksichtsloser Kolonialherr auf. Während der Mulatte Ariel auf die geistige Leuterung des Unterdrückers setzt, sieht der schwarze Sklave Caliban nur im gewalttätigen Aufstand eine Lösung (II.1.; 1969, 37 f.). Wenngleich eine erste Revolte an den falschen Verbündeten wie auch an Calibans eigener Unfähigkeit, Prospero umzubringen, scheitert (III.4.; 1969, 79), ist der schwarze Sklave am Ende Sieger; sein Gesang *La liberté ohé, la liberté* hallt in der letzten Szene von ferne, während im Vordergrund der gealterte und seines Verstandes nicht mehr mächtige Prospero seine stereotype Besessenheit von der Kultur des weißen Kolonisators aus sich herausbrüllt (1969, 91):

On jurerait que la jungle veut investir la grotte. Mais je me défendrai... Je ne laisserai pas périr mon œuvre...

*Hurlant*

Je défendrai la civilisation!

*Il tire dans toutes les directions.*

Zu den Begründern der *Négritude* zählt, wie erwähnt, neben Césaire und Senghor der Guayanese Léon-Gontran Damas; 1937 erscheint seine Gedichtsammlung *Pigments* („édition définitive“ 1962, wieder in Damas 1972). Senghor kommentiert Damas' Werk, das in mancher Hinsicht radikaler als Césaire wirkt:

Poésie non sophistiquée: elle est directe, brute, parfois brutale, mais sans vulgarité. Elle n'est surtout pas sentimentale, encore que souvent chargée d'une émotion qui se cache sous l'humour. (Senghor 1948, 5)

Dieses mag sein Gedicht *Solde* (aus *Pigments*, Damas 1972: 41f) zeigen; dessen Motiv – der Schwarze in der Kleidung der guten „weißen“ Gesellschaft – findet sich übrigens später im Ausgangsbild von Bertène Juminers Roman *La fraction de seconde* (1991) wieder, der noch zur Sprache kommen wird:

### *Solde*

J'ai l'impression d'être ridicule  
dans leurs souliers  
dans leur smoking  
dans leur plastron  
dans leur faux-col  
dans leur monocle  
dans leur melon

J'ai l'impression d'être ridicule  
avec mes orteils qui ne sont pas faits  
pour transpirer du matin jusqu'au soir qui déshabille  
avec l'emballage qui m'affaiblit les membres  
et enlève à mon corps sa beauté de cache-sexe

J'ai l'impression d'être ridicule  
avec mon cou en cheminée d'usine  
avec ces maux de tête qui cessent  
chaque fois que je salue quelqu'un

J'ai l'impression d'être ridicule  
dans leurs salons  
dans leurs manières  
dans leurs courbettes  
dans leur multiple besoin de singeries

J'ai l'impression d'être ridicule  
avec tout ce qu'ils racontent  
jusqu'à ce qu'ils vous servent l'après-midi  
un peu d'eau chaude  
et des gâteaux enrhumés

J'ai l'impression d'être ridicule  
avec les théories qu'ils assaisonnent  
au goût de leurs besoins  
de leurs passions  
de leurs instincts ouverts la nuit  
en forme de paillason.

J'ai l'impression d'être ridicule  
parmi eux complice  
parmi eux souteneur  
parmi eux égorgé  
les mains effroyablement rouges  
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion.

Neben der Anklage, die Damas hier in der letzten Strophe konklusionsartig gegen die Kolonialverbrechen der weißen Gesellschaft führt, fällt der mit einem elementaren Zweierhythmus gepaarte fast synästhetische, ja physische Charakter dieses Gedichts auf. Beschuldigt werden die kommunikativen, vestimentären und alimentären Gepflogenheiten, mit denen die „gute Gesellschaft“ der Tropen Europa imitiert. Damit, also mit manieriertem Small-Talk statt ungezwungener Mündlichkeit, mit steifem Anzug statt leichter Kleidung, entäußert sich der Schwarze seiner Lebensfreude, und er leugnet mithin seine eigentliche Identität. Damit wird er schließlich auch zum Komplizen bei den Verbrechen der nachgeahmten Kultur. In dem *cache-sexe* kann eine Anspielung nicht nur auf Afrika, sondern vielleicht eher auf die besondere Lebenswirklichkeit der Völker Guyanas, der Indianer oder Boni, gesehen werden; in anderen Gedichten macht Damas diese Welt zum Thema. Im Unterschied zu Césaire läßt er kreolische Wörter einfließen; so heißt es in der Gedichtsammlung *Black Label* (1956/ Neuaufgabe 1988, 17):

*Zié Békés brilé zîé Nègues  
Il est dit que le Blanc aura toujours le nègre à l'œil.*

Die *Négritude* hat eine ganze Reihe von Autoren wesentlich geprägt, wie die Guadelouper Paul Nizer und Guy Tirolien; in Tiroliens *Balles d'or* etwa werden „Black beauty“, „Afrique“ oder „Négritude“ Gedichte gewidmet (1961: 41 f., 45-48, 71 f.). Zur theoretischen Präzisierung der Bewegung trägt Frantz Fanons Werk mit dem programmatischen Titel *Peau noire masques blancs* (1952) bei. Er behandelt zentrale Felder der Selbstverleugnung des Schwarzen, seiner Ablehnung des Kreolischen, der Faszination, die die weiße Frau auf den schwarzen Mann ausübt, usw. Trotzdem könnte dieses Buch den Titel tragen, den René Depestre später seiner eigenen Bilanz gibt: *Bonjour et adieu à la Négritude* (Depestre 1980). Letztlich lehnt es Fanon ab, Unterdrückung mit einer bestimmten Hautfarbe in Zusammenhang zu bringen:

Je suis un homme, et c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre. Je ne suis pas seulement responsable de la révolte de Saint-Domingue. Chaque fois qu'un homme a fait triompher la dignité de l'esprit, chaque fois qu'un homme a dit non à une tentative d'asservissement de son semblable, je me suis senti solidaire de son acte. [...] Ce n'est pas le monde noir qui me dicte ma conduite. Ma peau noire n'est pas dépositaire de valeurs spécifiques. [...] Je n'ai pas le droit, moi homme de couleur, de rechercher en quoi ma race est supérieure ou inférieure à une autre race. (1952, 183-185)

Auch die Thesen, die Fanon 1959 anlässlich des „Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs“ zur wechselseitigen Fundierung von Nationalkultur und Freiheitskampf formuliert, richten sich generell gegen die kulturelle Unterdrückung in der Kolonialsituation, sind aber nicht grundsätzlich an die Kondition des kolonisierten Schwarzen gebunden.

### **2.3. Die haitianische Überwindung der *Négritude*: Jacques Stephen Alexis und das Feld des magischen Realismus**

Bereits 1948 hatte Sartre in *Orphée noir* die Überwindung der *Négritude* prophezeit, in der er nur eine historische Antithese gegen die alte Dominanz des Weißen sehen konnte, die in eine neue universelle, über-rassischen Synthese münden würde:

En fait, la Négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique: l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc est la thèse; la position de la Négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les noirs qui en usent le savent fort bien; ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi la Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière. (1948, XLI)

Auf dem ersten Kongreß der schwarzen Schriftsteller und Künstler, 1956 in Paris, trägt ein engagierter Haitianer ein Konzept vor, das eine klare Absage an die Grundlagen der *Négritude* bedeutet: Jacques Stephen Alexis. Er lehnt sich insbesondere gegen zwei Hauptthesen der genannten Bewegung auf. Erstens ist in seinen Augen Kultur – und damit Literatur und gestaltende Kunst – vorrangig ein Phänomen, das die historische Identität eines Volkes, einer Nation ausmacht:

La culture haïtienne est une culture nationale, celle d'une nation bien individualisée. (1956, 252)

In die haitianische Kultur ist, so Alexis, indianisches, europäisches und afrikanisches Erbe eingegangen; in der ausschließlichen Favorisierung der afrikanischen Komponente sieht er eine übertriebene Reaktion auf den Vorwurf, Haiti sei nur eine kulturelle Provinz Frankreichs. Ebensovwenig wie er die haitianische Literatur primär als Teil einer universellen Bewegung verstanden haben will, ebensovwenig – dies ist seine zweite Kritik an der *Négritude* – darf sich die internationale Solidarität der haitianischen Intellektuellen und Autoren auf die schwarze Rasse beschränken:

[...] nous devons dire aussi que toutes les gloses et toutes les gorges chaudes en faveur d'une prétendue „négritude" sont dangereuses dans ce sens qu'elles cachent la réalité de l'autonomie culturelle du peuple haïtien et la nécessité d'une solidarité avec tous les hommes, avec les peuples d'origine nègre également, cela va de soi. (1956: 256)

[...] nous ne serons jamais les sectateurs d'un particularisme étroit qui cloisonnerait le monde en races et catégories antagonistes. (1956, 264)

Die Aufgabe von Kunst und Literatur ist für Alexis realistischer Art; sie besteht in der Widerspiegelung der Volkskultur. Dieser Prozeß ist allerdings vielfältig individuell und ästhetisch gebrochen (“le réalisme social ne propose à quiconque de gouverner des <vers de terre artistiques>”, 1956, 261). Kunst muß dabei immer Konventionelles, Hergebrachtes überwinden; folglich gehorcht sie einem romantisch-revolutionären Impetus. Aus dieser theoretischen Forderung leitet Alexis den Begriff des *réalisme merveilleux* ab. Gerade in oralen, in einer Bindung an die Natur lebenden Gesellschaften wie die Haitis spielt das Magische, Mythische eine große Rolle; realistische Kunst muß dieses Wirklichkeitsverhältnis aufgreifen (1956, 266 f.). Das magische Element erlaubt es der Kunst gleichzeitig, ihre avantgardistisch-revolutionäre Aufgabe zu erfüllen:

Vive un réalisme vivant, lié à la magie de l'univers, un réalisme qui ébranle non seulement l'esprit, mais aussi le cœur et tout l'arbre des nerfs!  
(1956, 263; vergl. die ausführliche Stildefinition 264)

In der Aufnahme von Elementen eines magischen Wirklichkeitsverhältnisses, die bis ins Religiös-Kultische reichen, sieht Alexis eine Parallele zwischen haitianischer und afrikanischer Kunst (1956, 263), eine Sicht, die übrigens umgekehrt heute etwa die senegalesische Autorin Khadi Fall teilt (Fall 1992). Dieser magische Realismus ist nicht auf Haiti beschränkt; vielmehr läßt sich die haitianische Volkskultur nicht von den Gesellschaften derselben geographischen Zone, also von der Dominikanischen Republik, von Kuba, Mexiko usw. trennen. Ohne daß Alexis ihn beim Namen nennen würde, ist er – als Sohn einer dominikanischen Mutter ohnehin mit der hispanischen Karibik vertraut (Depestre 1980, 200 f.) – von Alejo Carpentiers Konzept des *real maravilloso* beeinflusst (Depestre 1980, 241 f.; Laroche 1987a, 98), das der kubanische Autor in dem 1949 erschienenen Roman *El reino de este mundo* umgesetzt hat. Dieses für die ganze Karibik zentrale Werk speist sich von der Geschichte der haitianischen Unabhängigkeit, von dem Mythos des einarmigen *nègre marron* Mackandal und des selbsternannten Monarchen Henry Christophe (Carpentier 1986, zuerst 1949). Der magische Realismus wird bei Depestre zur Leitetikette für die haitianische Literatur, die er bis zu Price-Mars zurückspannt und zu dessen Hauptvertretern er – neben Alexis – J. Roumain zählt (1980; 243 f.):

Dans *Les gouverneurs de la rosée* comme dans *Compère Général Soleil*, et dans les autres travaux excellents de l'un comme de l'autre, à travers les somptueuses

allégories de la lutte pour une vie meilleure en Haïti, le songe et le réel parviennent toujours à fusionner merveilleusement les données quotidiennes de la tendresse et de la beauté. (1980, 244)

Jacques Stephen Alexis war Arzt und marxistischer Revolutionär. Er kommt 1961 um; vermutlich ist er von den *Tontons Macoutes* ermordet worden, als er heimlich von Kuba aus nach Haiti übersetzen wollte (mit seinem Leben, seinem Schicksal setzt sich Éric Sarner 1994 in dem Récit *La Passe du Vent* auseinander). Sein 1955 erschienener Roman *Compère Général Soleil*, die Geschichte des jungen schwarzen Haitianers Hilarius Hilarion, der im Gefängnis zum Kommunisten und dann nach einer kurzen Phase des Glücks ermordet wird, hat ihn berühmt gemacht. Hier sei ausführlicher sein letzter, 1959 publizierter Roman erwähnt, dessen geplante Fortsetzung der Autor nicht mehr schreiben konnte: *L'espace d'un cillement*. Es ist die Geschichte der Mulatten El Caucho und La Niña; er ist eine vorbildhafte Gestalt – athletischer Mechaniker und aktives Gewerkschaftsmitglied –, sie eine schöne Prostituierte. Beide stammen aus Kuba, und sie verlieben sich vom ersten Moment an. Ihr ist jedes Glück, auch das erotische, verschlossen geblieben. Erst in der Liebe zu El Caucho findet sie dorthin, nachdem sich beide an eine gemeinsame Kindheit in Kuba erinnern können. Doch flieht La Niña vor der Verantwortung der Liebe nach Kuba; El Caucho will dort nach ihr suchen. Ebenso wie der Roman eine Chiffre für einen haitianischen Lösungsweg darstellt, verbietet die Wirklichkeit einen glücklichen Ausgang. Folgender Passus – El Caucho kann sich an den wahren Namen von La Niña erinnern – mag stellvertretend für Botschaft und Stil des Autors stehen (1959, 306):

– Eglantina? Es-tu réveillée?... Eglantina?...  
– Oui... Que veux-tu?...”  
Elle se frotte les yeux, puis elle sursauta. Elle tremble...  
«Comment m’as-tu appelée?... Répète!  
– Eglantina... C’est bien ton nom?... Eglantina Covarrubias y Perez?...»  
Elle le considère avec ses yeux ronds.  
«Tais-toi!...»  
Elle pleure sur l’épaule de El Caucho... Oriente... Eglantina Covarrubias y Perez... Quel monde interdit ose-t-il évoquer! Voilà plus de douze ans qu’elle est La Niña pour tous!... Ce nom, il est même rare qu’elle le formule en elle-même... De quel droit? Quel est celui qui ose braver le tabou? Quel est celui qui vient la réveiller de la mort?... Elle lui prend le visage entre les paumes, les tourne, les retourne...

Die aktuelle Misere Haitis, die Prostitution, das Ausgeliefertsein gegenüber den amerikanischen Marinesoldaten, die von den Schiffen auf der Suche nach käuflicher Liebe die *Sensation Bar* heimsuchen, die Entwurzelung der Existenz wird auf zweierlei Weise aufgehoben: die Gestalt des revolutionären Erlösers und das wunderbare Glück der gemeinsamen Erinnerung, des Wiederfindens in der Fremde. Beide Protagonisten stammen aus Kuba (wo schon der Held der *Gouverneurs de la rosée* seine Lehrjahre absolviert hatte). Alexis konkretisiert seinen Begriff der *culture zonale*, die er in den Überlegungen von El Caucho zu einer politischen Utopie werden läßt:

Il sait cependant qu’un jour naîtra la grande Fédération Caraïbe. Quelques hommes qui ont le don de voyance y rêvent déjà. Une fédération libre d’hommes de même race, de même sang, de même cœur, ayant passé par les mêmes géhennes, les mêmes servitudes, les mêmes combats... La libération ne sera définitive que le jour où se seront fédérées les énergies, toutes les personnalités locales caraïbes, en dépit des différences réelles créées par l’insularité et l’histoire. (1959, 112)

Wie schon Roumain, aber noch stärker als er, wendet Alexis eine Art inneren Monolog, eine *stream of consciousness*-Technik an. Anders als Roumain allerdings läßt Alexis in diesen Passus nicht regelmäßig kreolische Wendungen einfließen. Bei ihm fällt stattdessen eine stakkatoartige Satzfolge, eine Reihung von Hauptsätzen mit ständiger Wiederholung des Subjektpronomens auf (*Elle se frotte les yeux, puis elle sursaute. Elle tremble*), ein grammatisches Muster, das durchaus an gesprochene Sprache und an das Kreol im besonderen erinnert. Trotzdem behält auch diese Passage wie die direkte Rede spürbar konstruierten Charakter; dies zeigt z.B. die typisch schriftfranzösische und im Kreol fehlende Frageform mit Inversion (*Comment m'as-tu appelée?*) statt des Fragetyps „Comment est-ce que tu m'as appelée?“.

Ein anderer Autor steht an der Kreuzung verschiedener Strömungen: Magloire-Saint-Aude. 1912 wird er als Clément Magloire geboren, und 1941 nimmt er sein Pseudonym an (eine Kontraktion der Namen seiner Eltern). 1938 gründet er zusammen mit Carl Brouard, Lorimer Denis und François Duvalier (dem späteren Diktator) die Revue *Les Griots*, die sich als Fortschreibung der *Revue Indigène* begreift; entsprechend zählt ihn René Depestre in seinem Rückblick zur indigenistischen Bewegung (Depestre 1998: 23). Gleichwohl konvergieren bei ihm magischer Realismus und Jacques Stephen Alexis, Einflüsse des Symbolismus wie Surrealismus, und er bildet gewiß ein Scharnier zu modernen haitianischen Autoren, allen voran Frankétienne (s.u., 4.2.); in keine der vorhandenen Gruppierungen aber läßt er sich vollständig einordnen. Zur Négritude bekennt er sich nicht sonderlich, obwohl er deren Verdienste sieht. Anders wiederum als Roumain oder Alexis bleibt er eher ein individuell-resignativer Kritiker; oft kommt in seinem Schreiben ein geradezu depressiv-anarchistischer Ton zum Tragen. Sein Werk, das jüngst vom Pariser Verlagshaus Jean-Michel Place mit einer Gesamtausgabe gewürdigt worden ist (1998), spannt sich zwischen zwei Polen (s. auch die Einführung zur Gesamtausgabe von 1998 von F. Leperlier).

Der erste besteht aus seiner ebenso symbolistisch wie surrealistisch beeinflussten Lyrik. In seinem Gedicht „Larme“ scheint auch die sprachlich chiffrierte kulturelle Zerrissenheit des haitianischen Intellektuellen durch („veilleur en cinq langues“), die später Frankétienne mit seinem *Oiseau schizophone* thematisiert; es figuriert an zweiter Stelle in Magloire-Saint-Audes bekanntester Gedichtsammlung *Dialogue de mes lampes* (1941; zit. nach der Ausgabe 1998, 30):

#### Larme

Sans dieu livide fragile le cœur,  
Tranquille souple veilleur en cinq langues.

Purifié, bas, sur ma clé.

Au dormeur de face sans visage,  
Glacé néant par les fenêtres  
Et seul sur ma gorge.

Cendres de peau aveugle en éternité.

Zweiter Pol: die romanhaften Texte. In seinen *Parias* (1949), die er selbst als „documentaire“ einstuft, erscheint eine Art ironisiertes Alter Ego des Autors in Gestalt des „poète obscur“ Desruisseaux. Seine Rolle ist die des ruhelos Umherstreifenden, der zwischen der armen Hauptbevölkerung Haitis (dies sind die „parias“) und der

wohlhabenden Oberschicht oszilliert und sich mangels Sinnfindung oft in die „débauche“ flüchtet. Zu Magloire-Saint-Audes Prosa-Realismus gehören auch häufige ausführliche Anleihen im Kreol (zit. nach 1998, 120):

Très vaseux, ce matin-là, Desruisseaux se fit violence pour ne pas glisser dans la mélancolie. Il alla chez un restaurateur, but de l'eau de Seltz, du rhum. Il alluma une cigarette. Il sortit, et se mit à flâner vers le portail Jean-Ciseaux. Il avait passé la nuit dans un dancing, avec une mulâtresse dominicaine. Très ardente, elle l'avait éreinté. Le poète obscur voyait le corps nu de la femme, étendu sur le lit, et sa chevelure parfumée inondant ses seins. Elle l'appelait: «Indio-Indien». Il songea: «Qu'est-ce qu'elle doit faire en ce moment?» La tristesse des lendemains d'orgie s'insinuait en Desruisseaux, l'enveloppait. Son cœur était mou. Quand il porta sa cigarette à ses lèvres, sa main tremblait. Il se dit:

-Ah, fo'm fout-li youn l'aut'coup!

Il entra dans un estaminet, but à nouveau.

### **3. Gestern und Morgen der antillanischen Literatur: Édouard Glissants Weg von der frühen *Antillanité* zum *Traité du Tout-monde* und zu *Sartorius***

Es fällt schwer, auf wenigen Seiten über das Werk von Édouard Glissant zu sprechen. Es stellt insofern eine wesentliche Etappe in der literarischen Entwicklung der Kleinen Antillen dar, als Glissant – theoretisch weitgreifender als Alexis in Haiti – mit seinem Konzept der *Antillanité* über die *Négritude* hinausgegangen ist. Aber Glissant öffnet ebenso Perspektiven für Jetzt und Morgen der antillanischen Literatur. Dies gilt für das poetische „Wie“ des Schreibens; so versichert P. Chamoiseau (1990, bes. 144) – ungleich populärer und zugänglicher als Glissant –, ihm die Grundvorstellung seiner Sprachästhetik zu verdanken. Dies gilt weiter für die Reflexion über den exemplarischen Wert, den die Kreolisierung, die historische Erfahrung der Antillen für die Anthropologie des multiethnischen Miteinanders in der modernen Gesellschaft besitzt. Schließlich stößt man auf Hindernisse bei dem Versuch, Glissant zu resümieren, weil sich sein Stil und seine Theorie dem Versuch einer bündigen Zusammenfassung entziehen: die *opacité* – einer seiner poetischen Leitbegriffe – prägt zugleich Glissants eigenen Duktus (vergl. zu Glissant auch Bader 1984).

Die Rolle Glissants als Antithese in der literarischen Entwicklung, als Überwinder der *Négritude*, beschreibt Chamoiseau:

[...] la Négritude n'ait quelque chose qui nous semble fondamental aujourd'hui, à savoir l'apparition, aux Antilles, dans cette société multiraciale, d'une culture différente, donc d'une réalité anthropologique différente. Or, le seul mot de „nègre“ ne suffisait pas à définir cette réalité-là. C'est alors qu'apparaît Édouard Glissant, dans les années cinquante, avec le phénomène de l'*Antillanité*. Son propos est le suivant: ce monde nègre, qui a été révélé par la Négritude, est trop généralisant. Il faut essayer de comprendre ce qui s'est produit aux Antilles, dans cet espace antillais précisément. C'est cela notre espace géographique, notre lieu d'existence dans le monde. Que s'est-il passé depuis que les noirs ont été arrachés à l'Afrique et se sont implantés aux Antilles où ils ont été confrontés au monde européen? Que veut dire „être Antillais“? Et c'est un peu comme cela qu'on peut définir l'*Antillanité*. Si l'on envisage une expression authentique antillaise, il faut s'alimenter du réel *antillais*. L'*Antillanité* nous rapproche de notre lieu, et notre génération étant pratiquement contemporaine de l'*Antillanité*, nous en voyons finalement les bienfaits. (Chamoiseau, in Chamoiseau/ Confiant 1992, 9)

Immer wieder hat Glissant bekundet, wie sehr ihn seine Kindheit geprägt hat. Er ist Sohn eines Plantagenverwalters, eines stolzen, wiewohl mit der kolonialen Ordnung im Konsens lebenden Mannes. Als er einige Monate alt ist, verläßt seine Mutter die Pflanzung auf den *mornes* und siedelt mit ihm und seinen Geschwistern in den Lamentin – Industriezone und Mündungsgebiet der *Lézarde* – über. Dieses Motiv, das Durchwandern der Insel und die damit wachsende, immer tiefere Verbindung zu ihrer Natur, durchzieht sein ganzes Werk:

pays et bois me hélérent, sables où j'ai erré

so schreibt er in einer jüngeren Gedichtsammlung (*Fastes*, 1991, 9). Ab 1938 besucht er das *Lycée Schœlcher*; unter dem Einfluß von Césaire beschäftigt er sich mit moderner französischer Lyrik, mit Baudelaire, Rimbaud und dem Surrealismus. 1946 nimmt er mit einem Stipendium sein Studium in Paris auf. Der im selben Jahr verabschiedeten *loi d'assimilation*, mit der Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana zu *départements d'outre-mer* werden, steht er, anders als Césaire, ablehnend gegenüber; er sieht darin den Versuch, die französischen Antillen vom karibischen Verbund zu trennen (Radford 1982, 18). In seinem frühen Essay *Soleil de la conscience* finden sich die programmatischen Sätze:

[...] aux Antilles, d'où je viens, on peut dire qu'un peuple positivement se construit. Né d'un bouillon de cultures, dans ce laboratoire dont chaque table est une île, voici une synthèse de races, de mœurs, de savoirs, mais qui tend vers son unité propre. Cette synthèse, telle est en effet la question, peut-elle réussir une unité? (1956: 15)

Die erste Gedichtsammlung, die er publiziert, ist mit November 1952 datiert: *Un champs d'îles* (zitierte Ausgabe: 1962; wieder in: 1994c, 53-72). Hier legt Glissant Züge seiner Poetik offen, die für sein Werk kennzeichnend bleiben. Er zögert nicht, die Schönheit des karibischen Archipels unumwunden lyrisch auszudrücken, obwohl die Realisierung der eigentlichen Harmonie der Zukunft überlassen werden muß:

Savoir ce qui dans vos yeux berce  
Une baie de ciel un oiseau  
La mer, une caresse dévolue  
Le soleil ici revenu

Beauté de l'espace ou otage  
De l'avenir tentaculaire  
Toute parole s'y confond  
Avec le silence des Eaux

[...]

Beauté d'attente Beauté des vagues  
L'attente est presque un beaupré  
Enlacé d'ailes et de vents  
Comme un fouillis sur la berge  
(1965, 16 f.)

Dieser Impetus bringt ihn Saint-John Perse nahe und trennt ihn deutlich von Césaire; für Glissant besteht kein Bedürfnis mehr, demonstrativ eine Distanz zwischen sich und der exotistischen Lyrik eines D. Thaly zu spannen. Trotzdem bleibt der tiefe Eindruck, den

die Schönheit des Archipels und besonders seiner Heimat Martinique auf ihn ausübt, von einem Gefühl des Schmerzes behaftet, das aus dem analytischen Bewußtsein um die soziale Problematik der Inseln herrührt. Als ein Lösungsweg erscheint die Suche des Wortes, und damit wird dem Autor, dem Dichter eine zentrale gesellschaftliche Funktion zugewiesen:

L'île entière est une pitié  
Qui sur soi-même se suicide  
Dans cet amas d'argiles tuées  
O la terre avance ses vierges

Apitoyée cette île et pitoyable  
Elle vit de mots dérivés  
Comme un halo de naufragés  
A la rencontre des rochers

Elle a besoin de mots qui durent  
Et font le ciel et l'horizon  
Plus brouillés que les yeux de femmes  
Plus nets que regards d'homme seul  
(1965, 18 f.)

Dennoch kann das seherische Dichterwort immer nur fragmentarisch sein, in dem Sinn, den Ernst Bloch in seinem *Prinzip Hoffnung* (1959) diesem Adjektiv gegeben hat; der unabgeschlossene Charakter des Kunstwerks weist über die Gegenwart hinaus, macht es offen für das in der Gegenwart noch nicht Ausformulierbare. Glissant ist von Anfang an ein nach absoluter Klarheit trachtender kartesischer Geist fremd. Klarheit ist bei ihm nie von Dunkelheit zu lösen: die Begriffe *opacité* und *chaos* ziehen sich als ein positiver Leitfaden durch sein ganzes Werk. Schon in *Un champ d'îles* formuliert Glissant:

Toute prose devient feuille et accumule dans l'obscur ses éblouies. Faites-le feuille de vos mains, faites-le prose de l'obscur, et l'ébloui de vos brisures. (1965, 12)

Und auch der Sammlung *Fastes* stellt er als Devise und Einleitung voran (1991, 5, 9):

aux clairières, qui se réjouiront de telle opacité

Leur offrir un convenir de langage et d'obscurité, par où perdue en un tout l'imprévu de la parole: comme une épaille grandissant ses lunes, sur des ombres toujours sculptées.

Die Verbindung der immer offenen Reflexion mit dem poetischen Bild der Nacht läßt unwillkürlich an Novalis denken; ohnehin besteht eine Reihe von Parallelen zwischen Glissant und der deutschen Romantik, die sich – in einer Gegenbewegung zur Verabsolutierung des Rationalismus, des „Lichtes“ der Aufklärung – auf Gattungen der Mündlichkeit und ein Weltverständnis besonnen hat, welches Mythos und „Dunkelheit“ einschließt (vergl. Ludwig 1992, 1994).

1958 erscheint Glissants erster Roman: *La Lézarde*, der ihm den *Prix Renaudot* einbringt. Bezeichnenderweise haben sich weder Césaire noch Damas oder Senghor diese Gattung zueigen gemacht (zur Entwicklung des frankokaribischen Romans s. auch Bader 1985). Glissant hingegen kommt der stärkere mimetische Zwang zur Auseinandersetzung mit der Realität – der Antillen – entgegen, der vom Roman

ausgeht; sein polyphoner Charakter gibt ihm Gelegenheit, Lyrik und Reflexion, eine Vielfalt von Stimmen ineinander zu verflechten. *La Lézarde* ist die Geschichte von Mathieu Béluse, dem Hirten Thaël (Raphaël Targin), von Mycéa (Marie Celat) und Valérie, oder besser, der Roman ist Teil ihrer Geschichte, denn Glissant verwendet in seinen Romanen die Technik des *retour des personnages*, die mit Balzac berühmt geworden ist (trotzdem ist die sehr „thematische“ Konstruktion der Glissantschen Gestalten den sehr greifbaren, „physischen“ Figuren Balzacs diametral entgegengesetzt, s. Pépin 1990, 90). Das verbindende, zentrale Strukturelement ist der Fluß:

[...] la voilà dans le grand matin, joyeuse et libertine, elle se déshabille et se réchauffe, c'est une fille nue et qui ne se soucie des passants sur la rive, elle baigne dans sa promptitude (éternelle, et l'eau passe sur l'eau), et bientôt, comme femme mûrie dans le plaisir et la satiété, la Lézarde, croupe élargie, ventre de feu sur les froides profondeurs de son lit, comblée, s'attarde et se repaît dans le cri de midi (1958, 30 f.).

Die eigentliche Handlung umfaßt die Planung und Ausführung eines Attentats. Die genannte Protagonistengruppe, alles im Wahlkampf engagierte junge Leute, will Garin, den *renégat* (1958, 18 f.), den Vertreter der Zentralmacht, den Usurpator der Quelle der *Lézarde*, töten. Thaël folgt Garin dem Lauf des Flusses hinab, und Garin stirbt in den Mündungsfluten. Wenngleich das Attentat auch von den Protagonisten letztlich als Mittel verworfen wird, enthält der Roman ein deutliches politisches Bekenntnis zur Antillanität und damit zur Unabhängigkeit Martiniques von Frankreich. Bevor die Gruppe auseinandergeht, beauftragt sie den Autor mit ihrer Botschaft:

tu leur diras, avec les mots, tu leur diras toutes les îles, non? Pas une seule, pas seulement celle-ci où nous sommes, mais toutes ensemble. [...] Mets que les Antilles c'est tout compliqué... [...] Mets que nous avons lutté, que nous sommes sortis du dédale. Que c'est cela le plus criminel: quand on vole à un peuple son âme, qu'on veut l'empêcher d'être lui-même, qu'on veut le faire comme il n'est pas (1958, 226 f.).

Auch das Buch mit der Geschichte der Gruppe soll, so bittet sich Thaël vom Autor aus, dem Rhythmus der *Lézarde* folgen (1958, 224).

1964 erscheint Glissants zweiter Roman, *Le quatrième siècle*. Nach der Entdeckung von Raum und politischer Mündigkeit greift Glissant nun, vom „vierten Jahrhundert“ nach der Kolonisierung der Insel durch die Franzosen, auf die Vergangenheit aus (vergl. Corzani 1978, V, 222). Er versucht, von der Geschichte Besitz zu nehmen, indem er sie aus der (natürlich fiktiven) Genealogie zweier rivalisierender Familien rekonstruiert: der Longoué – sie repräsentieren den *nègre marron*, das Bindeglied zu Afrika, und der Sklavenfamilie der Béluse. Letzter direkter Abkomme der Familie der unangepaßten, unbeugsamen Schwarzen ist Papa Longoué. Schon in der *Lézarde* war er in Erscheinung getreten, als Seher und *quimboiseur*, dessen Visionen aber schließlich – kurz vor seinem Tode (1958, 217 f.) – zu kraftlos waren, um die Gegenwart zu beeinflussen; zudem war seine Magie nicht rückhaltlos auf der Seite der politisch Handelnden (1958, 140). In *Le quatrième siècle* sucht nun der Historiker Mathieu Béluse die Nähe von Papa Longoué, um sich die Vergangenheit erzählen zu lassen. Dabei konfliktieren die mündliche, unchronologische, mythische Vergangenheitshaltung von Papa Longoué und das konzeptualisierend-analytische Geschichtsverhältnis von Mathieu Béluse:

– Mais tu ne sais pas ce qui s'est passé là-bas dans le pays au-delà des eaux! Depuis si longtemps, depuis si longtemps, mon fils...

Nous ne savons pas, pensa Mathieu. Nous. Nous! Et pas même toi le plus vieux par ici, plus vieux que les maisons des écoles [...] puisqu'il n'y a pas eu un seul temps vide jusqu'à aujourd'hui et que nous avons tous oublié ensemble [...] jusqu'à ce que, moi qui n'ai pas oublié puisque je n'ai jamais rien su de cette histoire, je vienne seul pour questionner le plus vieux par ici et qui est papa Longoué, toi, toi qui as oublié sans oublier puisque tu vis dans les hauteurs loin de la route, et tu prétends qu'il ne faut pas suivre les faits avec logique mais deviner, prévoir ce qui s'est passé; non, même pas toi qui aujourd'hui malgré le poids du soleil sur la tête cherches quand même à établir les dates, les motifs! C'est parce que nous voulons toi et moi remonter le chemin du soleil, nous essayons de tirer sur nous le jour du passé, nous sentons que nous sommes trop légers sous ce poids, et pour remplir notre présence nous sommes trop vides dans cette absence, cet oubli (1964, 57 f.; vergl. z.B. auch 213 f.).

Mit der Generation von Mathieu erlischt der Antagonismus zwischen den beiden Familien, zwischen europäisch-schriftlicher und afrikanisch-mündlicher Welthaltung; Mathieu heiratet Marie Celat („Mycéa“; die Celat sind ein Nebenzweig der Longoué). These und Antithese werden in einer Synthese aufgehoben, die nunmehr ein handelndes Eingreifen in die Geschichte bedeutet (es wird auf die Handlung der *Lézarde* angespielt):

Peut-être savait-elle, par une de ces intuitions qui soudain vous portent dans la nuit indescriptible, pourquoi Marie Celat et Mathieu Béluse étaient, par delà l'épaisseur quotidienne de l'existence, prédisposés l'un pour l'autre. Pourquoi un Béluse et une Celat, gardés secrètement au long de cette histoire, et appelés à la connaissance, dépasseraient ensemble la connaissance pour enfin entrer dans l'acte (1964, 272 f.).

Die analytische Konzeption hat, wie Chamoiseau und Confiant sagen (1991, 190), „dem mündlichen Erzähler die Hand gereicht“, sie hat sein Erbe in sich aufgenommen. Sie will nicht zur alten mythischen Welthaltung zurückkehren, aber sie behält von ihr eine Skepsis gegenüber sich selbst zurück (1964, 274).

Das Romanwerk von Glissant setzt sich fort mit *Malemort* (1975), *La case du commandeur* (1981a) und *Mahagony* (1987). Insbesondere in *Malemort* bricht Glissant mit Lexik und Syntax des Schriftfranzösischen; von diesem Roman geht ein entscheidender Elan zur Erschütterung der Rolle des Französischen in der traditionellen Diglossie und zur Inspiration vom Kreolischen aus, was in jüngster Zeit vor allem die Romane von Chamoiseau und Confiant auszeichnet.

Eines der dargelegten Hauptanliegen, das Sich-Aneignen der Geschichte, verfolgt Glissant auf theoretischer Ebene (neben anderen Themen) im *Discours antillais* (1981b), in der *Poétique de la relation* (1991) wie in späteren Schriften. Die Antillaner sind – so Glissant – mit der Grunderfahrung der ausgelöschten Erinnerung, der *mémoire raturée* konfrontiert (1982, 88):

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas „sédimenter“, si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire. Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective. [...] Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit „fouiller“ cette

mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel. (1982, 130, 133)

Aus der Erfahrung der *non-histoire*, der Nicht-Geschichte der Antillen, aus der Analyse der Kreolisierung gewinnt Glissant ein gesellschaftliches Modell von universaler Bedeutung. Ihm liegt die Vorstellung eines relationalen kulturellen Ganzen zugrunde, das die Individualität seiner Teile wahrt und sie nicht in ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis bringt; damit ist eine Erkenntnistheorie verknüpft, die auf den positivistischen Anspruch einer letztgültigen Erkenntnis verzichtet. Zu dieser Modellvorstellung gehört der Begriff des *chaos-monde*:

Le chaos-monde n'est ni fusion ni confusion: il ne reconnaît pas l'amalgame uniformisé – l'intégration vorace – ni le néant brouillon. Le chaos n'est pas „chaotique“. Mais son ordre caché ne suppose pas des hiérarchies, des précellences – des langues élues ni des peuples-princes. Le chaos-monde n'est pas un mécanisme, avec des clés. (1991, 108)

[...] *chaos* ne veut pas dire désordre, néant, introduction au néant, chaos veut dire affrontement, harmonie, conciliation, opposition, rupture, jointure entre toutes ces dimensions, toutes ces conceptions du temps, du mythe, de l'être comme étant, des cultures qui se joignent, et c'est la poésie même de ce chaos-monde qui, à mon avis, contient les réserves d'avenir des humanités d'aujourd'hui. (1994a, 124)

Die Selbstbestimmung der modernen, durch Migrationsbewegungen gekennzeichneten Gesellschaft darf entsprechend nicht auf einer *identité-racine* begründet sein, weil sich damit die Vorstellung des Nicht-Relationalen, Hierarchischen verbindet:

L'identité comme racine condamne l'émigré (surtout au stade des deuxièmes générations) à un écartèlement laminant. Le plus souvent rejeté, aux lieux de son nouvel ancrage, il est contraint à des exercices impossibles de conciliation entre son ancienne et sa nouvelle appartenance. (1991, 157)

Der auf einem bestimmten Gründungsmythos fundierenden, einsinnigen Identitätsbildung wird die *identité-relation* entgegengesetzt:

#### *L'identité-relation*

– est liée, non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures;

– est donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation;

[...]

– ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on „donne-avec“ en place de „comprendre“. (1991, 158)

Das Konzept des *chaos-monde* wird als *Tout-monde* zum zentralen Romanthema und Romantitel (Glissant 1993). Den Begriff *Tout-monde* kommentiert der Autor:

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. C'est ce tourbillon ... Parce que quand on dit une conception du monde, c'est un a priori qui donne au monde un axe et une visée. 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. Mais le monde n'est pas le Tout-monde, un personnage le dit à un endroit du livre, parce qu'on peut très bien exister sans avoir l'imaginaire du Tout-monde. (Glissant, 1994b)

Glissants umgreifende Theorie des widersprüchlichen toleranten Ganzen wird auf der Ebene der Romangestalten durch deren *errance* in der Welt umgesetzt; damit knüpft Glissant an das Erleben des Antillais im 20. Jh. an, der als Soldat, Arbeiter, Intellektueller in alle Teile der Welt verschlagen wird:

Les Antillais [...] éparpillent partout comme une poudre, sans insister nulle part. [...] La poudre de l'insondable. (1993, 386)

Mathieu Béluse, der übrigens biographisch immer mehr auf den Autor verweist, ist der intellektuelle Reisende; seit 1946 hat er Martinique verlassen. Raphaël Targin geht als Soldat in den Krieg. Die *errance* des Antillaners kreuzt sich mit anderen Schicksalen. Der chaotische Weg des Stepan Stepanovitch führt über große Schlachtfelder des 20. Jh., wie Montecassino (1993, 371), durch schwere Verletzungen und Auferstehungen. Stepan Stepanovitch bedient sich vieler Idiome, und überhaupt sind Sprachenvielfalt und Sprachkontakt eine andere zentrale Ebene des *Tout-monde*:

Alors encore vous entendez ces langages du monde qui se rencontrent sur la vague le mont, toutes ces langues qui fracassent l'une dans l'autre comme des crêtes de vagues en furie, et vous entreprenez, tout un chacun applaudit, de bondir d'une langue dans l'autre, ça fait de grosses dévirades d'imprévu, puis vous coulez dans ce mystère des mots et voilà que vous quittez la débandade et vous défilez comme une rivière à sec dans le secret de son partage de rivière, alors là pas un n'applaudit, vous êtes seul à descendre, vous entamez d'avertir ce qu'on appelle un style, plus secret que le changer de peau d'une bête-longue au plus fond d'un bois-campêche, et qu'est-ce qu'ils appellent un style, c'est rien que la manière dont vous racontez la roche de rivière et le courant du vent sur la misère et le malheur, et la fumée des bois sur tous les bonheurs rassemblés. (1993: 20)

Das im positiven Sinne babylonische Sprach-Chaos ist Symbol des *Tout-monde* und wird damit zum Prinzip poetischen Schreibens:

Nous écrivons comme ça. Nous contons ces histoires sempiternellement reprises. L'avion a mélangé les langues, te voici là en présence de toutes les langues du monde, il faudra que tu déboussoles celle que tu pratiques, vous ne pouvez pas la laisser trotter aussi mollement à saturation, et si tu disposes d'une autre langue non pas en réserve mais dans la ressource de ta vie, alors vous convoquez le choc, l'éclat mais d'en dessous, la chatoyance sans affichat, où l'une par l'autre ces langues se révèlent à elles-mêmes et au monde qu'elles vivent. [...] Le langage est un voyage et vous voyez qu'il n'a pas de fin. Les langues sont des étapes où vous couchez à l'ablanie, pour noircir ou blanchir selon qu'il se trouve. Vous rassemblez les cris que vous avez poussés, récoltés alentour, fouillés dans la terre ou taillés sur leur branche, vous les désordonnez pour commencer la parole. (1993, 267)

Glissant kommentiert den Zusammenhang von Vielfalt der Idiome und *Tout-monde* (Ausgangspunkt ist der Vergleich mit dem traditionellen Realismus von Balsac):

Le monde balsacien, c'est un monde homogène – avec ses contradictions – mais c'est un monde homogène. Le monde de ce que j'écris est un monde exclusif, et

la seule unité, dans ce monde, c'est l'équivalence entre les divers styles possibles, ou entre la totalité des styles possibles dans le monde, c'est-à-dire la totalité des langages qui expriment le Tout-monde. Il s'agit donc d'une unité explosée, qui n'est pas homogène par rapport à son objet et à son lieu; chaque langage n'est pas homogène par rapport à sa situation, mais y correspond bien. Il y a accord, ou syncrétisme, entre un langage et une situation; un langage, une situation et une vision du Tout-monde. Parce qu'il n'est pas question d'une vision du monde au sens marxiste du terme, mais d'une vision du Tout-monde, c'est-à-dire une vision de l'imaginaire du chaos. Mais cette vision de l'imaginaire du chaos a des langages, c'est-à-dire des styles différents selon les personnages, la situation des personnages et l'entour dans lequel ils se situent. On pourrait dire qu'il existe un langage de la dispersion ou de l'errance, un langage du désert, un langage de la densité forestière ou de jungle, un langage de la culture, au sens agricole du terme, c'est-à-dire un langage de l'agriculture; il y a un langage du délire, il y a un langage de l'imaginaire sans limites, et il y a un autre langage de l'imaginaire avec des limites, des raisons et des réticences [...] Et tous ces langages-là ont ceci de commun qu'ils envisagent tous le Tout-monde, qu'ils n'envisagent pas seulement l'entour dans lequel ils se trouvent situés, mais, envisageant cet entour, ils envisagent immédiatement le Tout-monde, c'est-à-dire la chaotique nécessité de la relation. (Glissant 1994b)

Weitere Elemente der Theorie des *Tout-monde* liefert Glissant, indem er in den Roman Zitate aus dem *Traité du Tout-monde* von Mathieu Béluse einflechtet. Hier vermengen sich endgültig Reflexion, Fiktion und Wirklichkeit zu einem poetischen Ganzen; entsprechend trägt die letzte umfassende theoretische Abhandlung von É. Glissant den Titel *Traité du Tout-monde* (1997), und die im Roman fiktiv Mathieu Béluse zugewiesenen Passus werden nahezu unverändert übernommen. Der genannte *Traité* entwickelt denn auch das Konzept des „Tout-monde“ weiter:

J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la «vision» que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire: que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. (1997, 176)

Zu diesem Konzept gehört Glissants dynamischer Begriff der „créolisation“, den er dem Begriff der „créolité“ von Chamoiseau und Confiant gegenüberstellt (s.u., 4.3.). Die Überkommenheit der Selbstdefinition vermittelt der „identité-racine“, die auf den Antillen vorgelebte Kulturkontaktsituation werden heute zu einem universalen Phänomen:

Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise. (1997, 194)

La créolisation est le non-Être enfin en acte: enfin le sentiment que la résolution des identités n'est pas le bout du petit matin. Que la Relation, cette Résultante en contact et procès, change et échange, sans vous perdre ni vous dénaturer. (1997, 238)

Die Ausfaltung der Begriffe von „Tout-monde“ und „créolisation“, die in ihren Grundgedanken bereits mit den frühen Schriften Glissants beginnt, machen diesen Autor zum antillanischen Vordenker der heutigen Multikulturalismusdebatte, die um Termini wie „Migration“, „Globalisierung“ und „Hybridisierung“ kreist (s. Chambers 1996, Bronfen 1997). Eine enge Verschränkung von Fiktion und Reflexion zeichnet auch Glissants jüngsten Roman aus, dessen Titel im übrigen eine deutliche Referenz auf

Faulkners Werk „Sartoris“ enthält: „Sartorius. Le roman des Batoutos“ (1999). Die „Batoutos“ sind – wie de Ceccatty 1999 betont – ein imaginäres, synthetisches afrikanisches Volk; sie erleiden die Sklaverei und werden zum Träger der Botschaft des „chaos-monde“:

Nous parcourons d'esprit et de corps le monde [...] Nous pressentons qu'il est divers, et un tout à la fois, contradictoire en lui-même et chaotique de toute la force de ses imprévus. Les Batoutos nous l'ont enseigné, c'était bien avant que nous les ayons reconnus.“ (1999: 19)

## 4. Perspektiven

### 4.1. Ein verändertes Wirklichkeitsverhältnis der frankokaribischen Literatur

É. Glissant hat eine Entwicklung erahnt und schreibend vorbereitet, die durch die Umstrukturierung des antillanischen Alltags eine breitere Basis erhält. Seit den siebziger Jahren sind die Gesellschaften der Frankokaribik und die literarische Wahrnehmung dieser Wirklichkeit in einem immer schnelleren Wandel begriffen.

Besonders spürbar ist dies in Martinique, Guadeloupe und Französisch-Guayana. In diesen von Frankreich subventionierten *départements d'outre-mer* ist der materielle Wohlstand ungleich höher als auf Haiti. Die konsequente Alphabetisierung und die Verbreitung des Fernsehens führen dazu, daß die *oraliture* mehr und mehr schwindet, daß die kreolische Sprache eine verschärfte Konkurrenz durch das Französische bekommt. Dennoch und gerade deswegen herrscht bei einer ganzen Reihe von Autoren das Bewußtsein, daß das kulturelle Gedächtnis der Antillen stark durch diese Mündlichkeit geprägt ist. Würde dieses Gedächtnis erlöschen, so würden im selben Zug die kulturellen Wurzeln der Antillen abgeschnitten. Daher spielt in der jüngeren Literatur das Beerben der Mündlichkeit durch die Literatur und die theoretische wie ästhetische Verarbeitung des Verhältnisses zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zwischen alter Erzähltradition und europäischen Schreibmodellen, zwischen Kreol und Französisch, zwischen mythischem und analytischem Weltverständnis eine zentrale Rolle (zu Oralität und Literalität allgemein s. z.B. Raible 1994).

In Haiti sind die politisch-materiellen Bedingungen anders, aber bei den haitianischen Autoren besitzt das genannte Thema gleichfalls eine zentrale Bedeutung. 1971 kommt Jean-Claude Duvalier („Baby Doc“), der Sohn von François Duvalier („Papa Doc“), an die Macht. Erst 1986 können die Haitianer dem Duvalierismus mit dem *déchoukay* ein Ende setzen: der Diktator wird vertrieben. Seither hat es dennoch viele blutige Unruhen gegeben, und nach wie vor ist Haiti weit von einer Lösung seiner enormen politischen und materiellen Probleme entfernt. Die Reflexion über die Beziehung von haitianischer Mündlichkeit und französischer Schriftkultur hat in der jüngeren haitianischen Literatur aus verschiedenen Gründen zugenommen. In der kreolischen Volkskultur ist des öfteren ein revolutionäres Movens, ein Rückhalt gegen die Diktatur gesehen worden. Bei den im Exil lebenden Autoren, wie René Depestre oder Jean Métellus, scheint das Bedürfnis gewachsen zu sein, mit den haitianischen Wurzeln des Ich anzuknüpfen, ohne dabei allerdings die Anbindung an eine als universal verstandene französische Schriftkultur aufzugeben.

Das gewandelte Wirklichkeitsverhältnis läßt sich an exemplarischen Autorbiographien nachvollziehen. Maryse Condé siedelt in den achtziger Jahren auf ihre Heimatinsel Guadeloupe über; nach Jahren in Afrika, einer intellektuellen

Auseinandersetzung mit der *Négritude* und einer literarischen Verarbeitung afrikanischer Mythen, woraus Romane wie *Heremakhonon* (1976, Neuausgabe 1988) oder *Ségou* (1984, 1985) hervorgegangen sind, wendet sie sich jetzt auch literarisch wieder der Realität und Sprache der Antillen zu, zunächst mit *La vie scélérate* (1987), literarisch reifer dann mit *La traversée de la mangrove* (1989) (vergl. G. Hazaël-Massieux 1992) und weiteren Romanen (s.u.). Einem Autor aus der haitianischen Diaspora wie R. Depestre, der lange in Kuba gelebt und nunmehr die französische Staatsbürgerschaft angenommen hat, muß sich die Reflexion über den Kontrast von mündlicher Volkskultur und universalen Modellen neu aufdrängen, nachdem für ihn der Traum einer internationalen sozialistischen Humanität erloschen ist (s.u.).

#### 4.2. Perspektiven der haitianischen Literatur

In der jüngeren haitianischen Literatur sind (mindestens) zwei Tendenzen zu unterscheiden: die kreolische Literatur und die Werke in französischer Sprache, in erster Linie der bekannten haitianischen Autoren aus der Diaspora.

Eines der wichtigsten Werke der kreolischen Literatur insgesamt ist der Roman *Dézafi* von Frankétienne (1975), der einige Jahre später unter dem Titel *Les affres d'un défi* (1979) in einer französischen Version erschienen ist (die nicht als eigentliche Übersetzung verstanden werden will). Der Autor verwendet verschiedene Register des ländlichen, nicht-franzisierten, „basilektalen“ Kreols, bis hin zur esoterischen Sprache der Anhänger des Hahnenkampfes; hinter dem Titel *Dézafi* steht gleichfalls

une sorte de défi que se lancent les éleveurs de coqs dans certaines régions du nord d'Haïti (Chamoiseau/ Confiant 1991, 174).

Chamoiseau/ Confiant (1991, 175 ff.) oder ähnlich Bouraoui (1987, 94) heben an diesem Roman hervor, daß er ohne einen zentralen Protagonisten bleibt; stattdessen eröffnet er ein breites Flechtwerk von Gestalten und Motiven. Die Handlung kreist um eine Unterdrückung: Saintil (kreolisch *Sintil*) beherrscht die Gegend; er ist *Hougan*, also Voudou-Priester, der nicht nur die Bewohner unterjocht, sondern auch die *Zombis*. Saintils Tochter Sultana (*Siltana*) allerdings ist in einen der *Zombis*, Clodonis (*Klodonis*), verliebt und sucht ihn zu befreien, indem sie ihm Salz bringt. Frankétiennes Werk besitzt eine politische Dimension, wenngleich *Dézafi* kein engagierter Roman ist (wie z.B. *Le mâle de cocagne* von R. Depestre) (s. Chamoiseau/ Confiant 1991, 179; Laroche 1987b). Die eigentliche Leistung dieses Romans liegt in seiner Sprache, in seiner Struktur, die reich aus der mündlichen kreolischen Kultur schöpft:

L'éclatement de l'œuvre, son morcellement, ses ruptures de rythme, de niveaux, ses dérapages et ses répétitions, le tourbillon finalement qui semble tourner d'autant plus vite qu'il tourne sur place, ne serait-ce pas la traduction de l'effort pour saisir, unir, cette multiplicité, ce foisonnement de vie dans une langue et pour une culture qui commencent à peine à s'énoncer par écrit? (Laroche 1987b, 105)

In dieser nicht-linearen Struktur des Romans spielt die Doppelung eine wichtige Rolle, die mit der Voudou-Tradition der *marassa* („Zwillinge“) zu tun hat (Chamoiseau/ Confiant 1991, 177; vergl. zum Motiv der *dossa*, der allmächtigen Zwillingschwester, Laroche 1987b, 100). Zu diesem Stil eine kurze Textprobe:

*Bagèt roulé. Lougarou volé. Timounn fronté pirouété lan kalfou; yo ponpé; yo viré rin. Nou gadé-yo; nou souké tèt-nou. Pafoua, nou chiki-n kò-nou anplas. Zèklè filé. Loray grondé. Lapli tonbé. Lavalas désann. Bann-rara sòti kanminm.*

*Nou fè rimay lévé kanpé. Min, si nou doué antré toutbon lan ron, sou ki pié pou nou dansé?*

*Po-nou filangé.*

*Nou poté mak jouk lan zo.*

(1975, 19 f.)

Roulements de tambour. Voltiges de loup-garou. A un croisement de routes, de jeunes écervelés font des pirouettes acrobatiques, exécutent des sauts périlleux, se livrent à des déhanchements hystériques. Nous les regardons s'agiter; et nous secouons la tête de pitié. Par moments, il nous arrive de bouger sans nous déplacer vraiment. Zigzag fugace des éclairs. Chevauchée bruyante de l'orage. Déchirure du ciel et avalanche d'eau. Torrents déchaînés et rivières en crue charriant d'innombrables épaves. Malgré tout, au dehors, les raras bouillonnent d'animation. En proie à la tentation, nous esquissons le geste de nous lever. Mais, s'il est question pour nous d'y participer pleinement, sur quel pied devrions-nous danser? La chair tailladée, nous avons le corps raviné de cicatrices... jusqu'aux os. (1979, 7)

Abgesehen von einer hypothetischen Konstruktion (*si nou doué antré...*) besteht der kreolische Text nur aus sehr knappen Hauptsätzen. Diese typisch kreolische Textstruktur wird hier gezielt zur Verstärkung der frenetischen, lawinenartigen Bewegungsimpression eingesetzt. Dem Autor gelingt es, diesen Rhythmus im Französischen mit Nominalstrukturen aufzufangen, wobei er aber auf die breitere Palette von Junktionstechniken zurückgreift, etwa in der Partizipialkonstruktion *la chair tailladée*, die im kreolischen Text als Hauptsatz ausgedrückt ist (*Po nou filangé*); auf diese Weise kann er die geraffte Syntagmenstruktur des Kreols wahren, die, anders als ein vollständiger französischer Haupt- oder Nebensatz, kein Hilfsverb wie *être* erfordert. Auffällig ist weiter der höhere Umfang des französischen Textes; z.B. für *Torrents déchaînés et rivières en crue charriant d'innombrables épaves* steht im Kreol kein direktes Äquivalent. Wenn auf der einen Seite die lexikalischen Ausdrucksmöglichkeiten im Französischen zahlreicher sind, so benennen die kreolischen Ausdrücke Welterfahrungen, die für den eingeweihten Leser vorausgesetzt werden können, in der französischen Version aber ausführlichere Darlegung nötig machen: *lavalas* ist im Kreol mit einer ganz spezifischen Erfahrung verbunden, die das französische Wort *avalanche* ohne Zusätze nicht wiedergeben kann (zur Präsuppositionalität als Merkmal von Mündlichkeit s. Ludwig 1986; vergl. zum kreolischen *lavalas* auch das u. in 3.3. zitierte Gedicht von H. Poulet). Im kreolischen Text macht sich der Autor zudem die graphischen Gestaltungsmöglichkeiten der Buchseite zunutze.

Andere Texte von Frankétienne sind von Beginn an in kreolisch inspiriertem Antillenfranzösisch konzipiert, das zum Ort außerordentlicher referentieller Kraft und ästhetisch-poetischer Innovation wird. Der Gattungsbezeichnung „Roman“ zieht er den Terminus „spirale“ vor, den er seit 1972 – dem Erscheinungsjahr von *Ultravocal* – entwickelt (Frankétienne, in: Loupias 1998, 43):

Je n'ai rien inventé. La spirale est un mode de fonctionnement de la nature, que l'on retrouve aussi bien dans la physique des particules que dans la biologie moléculaire, avec les filaments de l'AND... J'ai fini par découvrir que, dans son éclatement, la spirale renvoyait à la notion de hasard, à cette théorie du chaos dont on parle tant. Pour moi, à travers l'écriture, c'est une tentative, peut-être illusoire, de retrouver l'essence de la vie.

Die antillenfranzösische „Spirale“ *L’oiseau schizophone* erscheint zunächst, wie alle Werke von Frankétienne, in einer kleinen haitianischen Auflage (bzw. im Eigenverlag). So erklärt es sich, daß die Frankétienne-Rezeption anfangs wieder das Privileg einer kleinen Gruppe karibischer und karibophiler Intellektueller bleibt. 1998 nimmt sich ein Pariser Verlag dieses kapitalen Werkes an und veröffentlicht es in Facsimile. Wie in der kreolischen Version von *Dézafi* nutzt Frankétienne hier die graphischen Ausdruckstechniken. Der für den traditionellen Roman charakteristischen, der Saussureschen Linearität des sprachlichen Zeichens unterworfenen Rezeptionsprozeß wird damit erschüttert. Die von Frankétienne benutzte Variationsbreite des graphischen Zeichens substituiert auch in *L’oiseau schizophone* Intonation und Expressivität der gesprochenen Sprache in unerhört lebendigerer Weise als Mittel des graphemischen Standardinventars wie Ausrufe- und Fragezeichen. *L’oiseau schizophone* handelt von dem Autor Philémond Théophile, der die Repression der Diktatur erleiden muß. Dieses Werk steht für die sprachliche Spaltung des haitianischen Denkers, die politische und physische Krankheit Haitis. Aus dem Konflikt heraus wachsen Blumen des Bösen, die ihre Nährstoffe aus nicht versiegender physisch-erotischer Lebensfreude der kreolischen Volkskultur sowie aus ästhetischer Schaffenskraft beziehen (Frankétienne 1998, 656 f.):

An dieser Stelle entweder Text aus Datei Kariblite2 oder die beigefügte Fotokopie als Druckvorlage einfügen. Der Text in Kariblite2 ist originalgetreu und darf unter keinen Umständen in Sachen Schriftgrößen, Umbruch, Einrückungen etc. verändert werden.

Nicht nur Frankétienne schreibt kreolisch; den selben sprachlich-identitären Weg gehen Carrie Paultre (1978) oder Félix Morisseau-Leroy (1982; zu Geschichte und Gegenwart der kreolophonen Dichtung in Haiti bzw. der Frankokaribik insgesamt s. auch M.-Ch. Hazaël-Massieux 1998a).

Am bekanntesten innerhalb eines breiteren Publikums ist die neuere haitianische Literatur wohl durch die Werke von René Depestre geworden, dem 1988 für seinen Roman *Hadriana dans tous mes rêves* der *Prix Renaudot* verliehen wurde. Insbesondere in seinem jüngeren Werk wertet Depestre die Erfahrungen seines Nomadenlebens aus. Geboren 1926 in Jacmel, bekennt er sich früh zum Marxismus. Immer wieder betätigt er sich politisch militant und muß in der Folge das Land verlassen, sei es nach einigen Studienjahren in Paris, in Prag oder 1952 in Kuba. 1958 kommt er nach Haiti zurück. Schnell aber gibt er seine Opposition zu François Duvalier zu erkennen, und er nimmt 1959 eine Einladung von Che Guevara nach Kuba an. Er lebt dort lange, als Autor, Journalist und Organisator des kulturellen Lebens; von dort aus unternimmt er zahlreiche lange Reisen in die Länder der sozialistischen Welt. Jedoch beginnt er, die kubanische Politik zu kritisieren, und 1978 muß er Kuba den Rücken kehren. Seit 1986 lebt er in Südfrankreich (zu Depestres Biographie vergl. Couffon 1986).

Gerade das Nachdenken über die Entwurzelung, das Scheitern des kubanischen Traums, scheint sein Bedürfnis zu stärken, an die Wurzeln der haitianischen Volkskultur anzuknüpfen und seine Initiationsjahre auf der Heimatinsel zu literarisieren (vergl. den autobiographischen Passus in *Hadriana dans tous mes rêves*, 135 f.).

Nach einer kontinuierlichen lyrischen Tätigkeit – einen Überblick über die in Gedichten niedergelegten Eindrücke aus Depestres verschiedenen Lebensabschnitten vermittelt die Neuausgabe des *Journal d'un animal marin* (1990) – veröffentlicht er 1975, zunächst in einer spanischen Übersetzung, den Roman *Le mâât de cocagne*; 1979 erscheint er im französischen Original. Dieses Werk ist in den letzten Jahren Depestres in Kuba entstanden, als man ihn schon aus den kulturpolitischen Schlüsselpositionen verdrängt hatte. Der Ort der Handlung ist eine imaginäre tropische Insel, die von dem Diktator Zoocrate Zacharie mit blutiger Willkür beherrscht wird. Das Regime hat den oppositionellen Senator Henri Postel aus seinem Amt entfernt und, um ihn vor aller Augen zu demütigen, zur Übernahme eines ärmlichen Ladengeschäfts gezwungen. Postel, der sich nach der grausamen Ermordung seiner Familie auch physisch aufgegeben hat, plant die Flucht nach Kanada. Aber er besinnt sich im letzten Moment und meldet sich für ein populäres Volksfest an: die Besteigung des *mâât de cocagne*, eines mit Fett beschmierten Baumstamms, an dessen Gipfel eine Trophäe für den Sieger hängt. Die Organe der Diktatur, das *Office National de l'Electrification des Ames*, wollen den karnevalesken Ritus zur Stützung ihrer Herrschaft einsetzen, nachdem sie Volksfeste lange unterdrückt haben (1979, 23). Postel bereitet sich auf den Wettkampf vor, und in dieser Form der Rückbesinnung auf den freiheitlichen Sinn der populären Kultur kommt es zu seiner geistigen und körperlichen Wiedergeburt. Eine der Scharnierstellen des Romans ist die Schilderung einer Voudou-Zeremonie, in der die *loas* um Hilfe gebeten werden (1979, 102-122); dabei entdeckt Postel die Liebe zu der jungen Elisa und so von neuem die Kraft der sinnlichen Bedürfnisse. Postel gelingt es als einzigem, den *mâât de cocagne* zu besteigen. Im Koffer am Gipfel des Baums findet er ein Gewehr als Trophäe, mit dem er sogleich auf die Vertreter der Diktatur schießt, bevor er selbst tödlich getroffen wird. Das Volksfest hat seinen ursprünglichen Sinn wiedergefunden. Die karnevaleske Kultur erweist sich als Macht, die Eros befreit und sich gegen politische Unterdrückung kehrt; daran ändern auch der Tod von Postel und das Fehlschlagen des anschließenden Umsturzversuchs nichts.

Gewiß ist der Roman eine Allegorie auf das haitianische Duvalier-Regime (Hauptstadt des *Grand Pays Zacharien* ist *Port-au-Roi*). Wichtiger aber als diese

konkrete Seite ist die allgemeine Aussage von Depestres romaneskem Engagement: libidinöse Erfüllung ist Teil der Volkskultur – die in Haiti durch den Voudou-Kult geprägt ist – und sie ist Chiffre für die freie Selbsterfüllung des Menschen; damit erweist sie sich als subversive Kraft in politischen Systemen, die das Individuum seiner Freiheit berauben. Entsprechend gehört in Frankétiennes *Dézafi* sexuelle Unterdrückung zu den Manifestationsformen von Repression (vergl. Laroche 1987b, 98 f.). Die Erotik ist im karibischen Alltag, im karnevalesken Volksfest wie – so versichert Depestre selbst – im Voudou-Kult allgegenwärtig (s. Couffon 1986, 15); in *Hadriana dans tous mes rêves* legt Depestre diese Erkenntnis einem Fremden in den Mund:

Henrik Radsen aussi, en grand Blanc danois, est monté à son tour au créneau. Il a dit que, mieux que des prières, les danses vaudou étaient des hymnes inégalés à l'aventure humaine que Dieu déroule comme un tapis sous nos pas d'ici-bas. En Europe, qu'il a dit, dans les prières, les fidèles font appel aux yeux, aux mains, aux genoux, aux lèvres. Le charme d'Haïti devant Dieu tient dans le fait que les hanches, les reins, les fesses, les organes intimes interviennent dans les mouvements élevés de l'âme comme autant de forces motrices de rédemption. Le banda est peut-être la forme oratoire la plus belle qu'on ait imaginée. (1988, 64 f.)

Obwohl die Erotik bei Depestre, wie Kundera kommentiert (1991, 52 f.), frei von jeglichen psychologischen oder moralischen Problemen ist, stellt ihre Literarisierung trotzdem eine Form des Normbruchs dar: traditionellerweise ist dieser sinnliche Bereich aus der formelleren frankophonen Schriftlichkeit der Antillen verbannt (zur Erotik als Facette der Integration von Mündlichkeit in den karibischen Roman s. Ludwig 1992). In seinem Essayband *Le métier à métisser* (1998) erläutert Depestre noch einmal die Rolle seines „érotisme solaire“ (1998, 125 ff.).

Dieses Thema ist zentral in Depestres jüngerem narrativen Werk, also der Novellensammlung *Alléluia pour une femme-jardin* (1981), des erwähnten Romans *Hadriana dans tous mes rêves* (1988) bis hin zu dem Novellenband *Éros dans un train chinois* (1990). Deutlicher als in seinem ersten Roman knüpft er in *Hadriana dans tous mes rêves* an den magischen Realismus an. Hier erzählt er die Geschichte der schönen Hadriana Siloé, die bei ihrer Hochzeit stirbt. Aber es ist die Zeit des Karnevals, und der Voudou-Kult erlaubt ihre Wiederauferstehung. Ganz wie es Bakhtine (1970) für Rabelais' Verhältnis zur Volksfestkultur dargelegt hat, sind im Karneval Tod und Wiedergeburt, Trauer, Fest und sexuelle Erfüllung eng verwoben. Wenn Depestre allerdings Bereiche des mündlichen kulturellen Gedächtnisses der Haitianer verschriftlicht, bleibt dieses weitgehend ein semantischer Akt. Trotz einzelner Zitate von kreolischen Wendungen oder von Ausdrücken, die der französischen Subnorm angehören (wie im nächsten Zitat *baisable* und *enculable*), hält seine Sprache insgesamt dem Schriftfranzösischen die Treue. Dies zeigt ein Ausschnitt aus der Schilderung der wiederauferstandenen Hadriana, als sie in Jamaica nach achtunddreißig Jahren den Autor wiedertrifft (Depestre hat ihm den Namen Patrick Altamont gegeben, aber die biographischen Bezüge sind überdeutlich); sie berichtet ihm über ihre Zombi-Existenz nach dem Tode und die Überlistung dieses Zaubers. In der Zombifizierung Hadrianas kann im übrigen auch eine Metapher für die haitianische Realität gesehen werden (vergl. weiter 1988, 125):

J'étais perdue dans le vide stupéfiant baptisé zombie en Haïti. J'étais provisoirement jetée au cachot d'une fosse de cimetière avant d'être écartelée par la magie en gros bon ange et petit bon ange, dans un semblant d'existence doublement végétative: d'un côté, belle tête de bétail corvéable et taillable, et surtout baisable et enculable à merci; et de l'autre côté, hôte à vie d'une vieille grosse bouteille de

champagne. Cet avenir me paraissait une menace plus horrible encore que la vie d'élémentaire forme auditive qui était la mienne, depuis le samedi soir, dans mon état de catalepsie ou de mort apparente. [...] la palpitation de la mer proche parvenait à ma cave funéraire. C'était l'appel mystérieux du golfe de mon enfance, une invite indicible au voyage, à l'espoir, à l'action. La mer de Jacmel me rabattait secrètement vers l'espace lumineux de tout ce que j'étais à un doigt de perdre à tout jamais. La victoire était encore possible sur les forces démoniaques qui me zombifiaient. (1988, 173)

Depestre bekennt sich zum kreolischen Erbe Haitis (vergl. sein Gedicht *En fils créole de la francophonie*, in Ludwig 1994, 56 f.), parallel aber zum Ideal des literarischen Französisch, das für ihn – wie er in seinem autobiographischen Essay *Un exil enraciné dans la langue française* (1991) zu erkennen gibt – immer ein universaler Leitfaden war.

Diese Identifikation mit den haitianischen Jugenderinnerungen einerseits und der französischen Sprache andererseits teilt Depestre mit Jean Métellus; wie Depestre stammt er aus Jacmel; *Jacmel* ist auch Gegenstand und Titel eines langen Gedichtes (1991). Métellus thematisiert in seinen Romanen die haitianische Vergangenheit, etwa den Aufstand der *Cacos* gegen die amerikanische Okkupation (1989), und das Leben der Haitianer in der Diaspora, wie in seinem Roman *Louis Vortex* (1992a). In seiner Gedichtsammlung mit dem Titel *Voix nègres* knüpft er deutlich an das Gedankengut von Indigenismus und *Négritude* an und feiert schwarze Leitfiguren wie Martin Luther King, Louis Armstrong oder Patrice Lumumba (1992b).

Eine Reihe weiterer haitianischer Schriftsteller erforderte eine vertiefte Betrachtung. Wichtig ist das Werk von Marie Chauvet, namentlich ihre Trilogie *Amour, colère et folie* (1968). Mit der dritten Erzählung aus diesem Band – *La folie* – liefert die Autorin, so M. Laroche (1984, 1), eine direkte Ausgestaltung der Theorie des *réalisme merveilleux* von J. S. Alexis.

Zu nennen sind ferner jüngere Autoren wie Louis-Philippe Dalembert, dessen *Songe d'une photo d'enfance* (1993) mehrere Texte vereint, die ihren Handlungsort auf einer imaginären Insel haben, die der Leser unschwierig als Metapher für Haiti deutet: „Salbounda“ (dieser kreolische Name bedeutet soviel wie „dreckiger Hintern“) mit der Hauptstadt „Port-aux-Crasses“.

In den Kindheitserinnerungen *Mille eaux* von Émile Ollivier (1999) sind Momente des Leidens und Glücks durchwoben, Blicke auf den Auszug des Vaters aus der Familie oder auf die sanfte Beziehung zum Dienstmädchen Evita: Aufnahmen einer unscheinbaren, essentiellen Geschichte, die ihren Platz neben dem biographischen Diktat hat, dem der Autor wie die meisten Haitianer durch die politischen Wirren unterworfen wurde:

Ces souvenirs sont les plus nets qui me soient restés de ce temps de ma prime enfance. Malgré leur caractère fragmentaire, nimbés de mystères, ils persistent et resurgissent. Ils sont comme cette autre histoire qui a recouvert d'un drap de sang toute mon adolescence et mes premiers pas d'adulte. Mais elle est connue celle-là: la dictature, l'exil, l'errance. (Ollivier 1999: 120)

### **4.3. Perspektiven der Literatur von Guadeloupe, Martinique und Französisch-Guayana**

Die Literatur der französischen *départements d'outre-mer* ist heute, wie schon gesagt, in starkem Maße durch den Wandel der kreolischen Welt im Zuge von Technisierung und Alphabetisierung geprägt. In der Auseinandersetzung mit dieser Realität „beerbt“

sie die Hauptetappen der karibischen Literatur in verschiedener Weise. Keine der traditionellen Strömungen wird unverändert fortgesetzt; es kommt vielmehr zu unterschiedlichen Synthese-Versuchen, die eben von dem beschriebenen neuen Wirklichkeitsverhältnis getragen werden, das sich seit den siebziger Jahren abzeichnet und in den achtziger Jahren immer dominanter wird. (Einzelstudien zu vielen der im folgenden besprochenen Autoren finden sich etwa in dem Sammelwerk von Condé 1992b.)

Die Guadelouper Autorin Simone Schwarz-Bart hat 1972 einen Roman veröffentlicht, in dem diese Entwicklung sehr deutlich zum Vorschein tritt: *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Es ist die Geschichte von Télumée, die hart für ihre ärmliche Existenz arbeiten muß und im Laufe ihres Lebens schwere Rückschläge erfährt. Ihr erster Mann – Elie, der Gefährte glücklicher Kindheitstage – wird bei einer Dürreperiode arbeitslos, flüchtet sich in den Alkohol und jagt sie schließlich mit Hilfe einer neuen Geliebten aus der Hütte. Sie findet dann kurzes Glück an der Seite des Arbeiters Amboise; Amboise aber, der sich bei der Organisation eines Streiks in der Zuckerfabrik engagiert, verunglückt tödlich (1972, 220-222). Sie nimmt sich dann des geistig verwirrten Außenseiters Médard an, der aber ihre Adoptivtochter entführt und schließlich, bei dem Versuch, Télumée zu erstechen, selbst umkommt. Alle Schicksalschläge können Télumée ihren Lebensmut, ihren aufrechten Gang und ihre Hilfsbereitschaft anderen gegenüber nicht rauben, was ihr den Namen Télumée „Miracle“ einbringt (1972, 239).

S. Schwarz-Bart hat versichert, sie wolle mit *Télumée Miracle* ihre Sicht der Guadelouper Wirklichkeit umsetzen; diese sei Teil des antillanischen Kulturerbes (*patrimoine*):

J'écris ce que j'aurais voulu lire. Ce que j'ai cherché moi-même? Ce que les Antillais devraient avoir dans leur bibliothèque, leur patrimoine. Message, c'est un grand mot. J'aimerais transmettre tout ce que je connais de notre réalité, tout ce que je ressens, mais sans prétention. J'aimerais bien que les Antillais puissent me lire. (S. und A. Schwarz-Bart 1979, 21)

Der im Roman verarbeitete Geschichtsabschnitt umfaßt hauptsächlich die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, die Vorstufe zur heutigen Gesellschaft, die noch dominant mündlichen Charakter hatte (zur negativen Darstellung der Schriftlichkeit bei S. Schwarz-Bart s. Ludwig 1992); gleichwohl löst die Autorin sich nicht vom Bezugsrahmen der Moderne, sie setzt eine alphabetisierte antillanische Rezipientenschicht voraus.

Das Anknüpfen an die kreolische Mündlichkeit führt sie dahin, auch das Textmodell der Oraliture sowie die damit verbundene Lebenshaltung einzubringen.

Die Handlung des Romans wird von der Protagonistin in der Ich-Form geschildert; so zögert die Autorin auch, ihr Werk als *Roman* statt als Erzählung zu bezeichnen. Die narrative Rahmensituation wird im Text durch weitere Erzählungen, etwa von Télumées Großmutter Reine Sans Nom, gedoppelt (vergl. S. und A. Schwarz-Bart 1979, 21).

Als Träger der mündlichen Weltsicht erscheinen dem Kreol entnommene Sprichwörter; ihnen kommt eine wichtige Funktion bei der Lösung von Problemen und der Kindererziehung zu. In der Sozialisierung von Kindern in der mündlichen Gesellschaft erweisen sich wiederum die *contes* der Erwachsenen, meist der Alten, als tragendes Element. Als die Kinder Télumée und Élie aus dem Munde von Reine Sans Nom die Geschichte von Wvabor Hautes Jambes vernehmen, der unablässig dem Traum des Glücks auf Erden nachreitet, bis er die Kontrolle über sein Pferd verliert, hält die alte Frau kurz inne und fragt die beiden:

- Mes petites braises, dites-moi, l’homme est-il un oignon?
- Non, non, disions-nous, fort savants dans ce domaine, l’homme n’est pas un oignon qui s’épluche, il n’est pas ça.
- Et elle reprenait alors très vite, satisfaite... (1972, 78)

Was in dem für die kreolische Erzählung typischen Wechsel zwischen *Conteur* und Zuhörern zu einem pädagogischen Fragespiel umgebildet wird, ist das kreolische Sprichwort *On nonm pa on zongnon* (“Un homme n’est pas un oignon”; dies bedeutet soviel wie: „man muß das menschliche Wesen respektieren“, s. Ludwig/ Montbrand/ Pouillet/ Telchid 1990, 448; zur Rolle des Sprichworts in der kreolischen Rede s. Ludwig/ Pouillet 1990).

In demselben narrativen Einschub der Großmutter kommt ein Charakteristikum des mündlichen kulturellen Gedächtnisses zum Vorschein, das S. Schwarz-Bart in die Nachbarschaft der haitianischen Tradition bringt: eine „magische“ Weltansicht. Aus *Wvabor Hautes Jambes* wird in der Geschichte der Großmutter ein Geist, ein ruheloser Reiter, der negatives Vorbild ist: obwohl das Leben eine Kette von Unglücksfällen sein kann, soll sich Télumée niemals die Zügel ihres Schicksals aus der Hand nehmen lassen (1972, 79). In der Romanhandlung selbst verwischen sich die Grenzen zwischen analytischer und mythischer Wahrnehmung bei der Zauberin Man Cia, die sich nach ihrem Tod in einen Hund verwandelt (1972, 188-193). Dieses magische Weltbild, das S. Schwarz-Bart in ihrem folgenden Roman *Ti Jean l’Horizon* (1979) noch sehr viel breiter in Szene setzt (vergl. Riesz 1985), wird in *Télumée Miracle* allerdings durch die analytischere Sicht des Wahnsinns von Ange Médard gebrochen. Der Roman gibt auch ein realistisches Abbild der armen ländlichen Gesellschaft der Kleinen Antillen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts und der Struktur der antillanischen Familie, deren zentraler Stützpfeiler die Frau ist; ein detailgerechtes Porträt dieser Lebenswelt hatte schon Joseph Zobel mit seinem zuerst 1950 erschienenen Roman *La rue Cases-Nègres* geliefert, der nicht zuletzt durch die ausgezeichnete Verfilmung von Euzhan Palcy weithin bekannt geworden ist (zu Zobel vergl. Chamoiseau/ Confiant 1991, 142 ff.; Corzani 1978, VI, 103 ff.; Bader 1985).

Wie eine Nähe zwischen dem Werk von S. Schwarz-Bart und dem haitianischen magischen Realismus vermerkt werden kann, so hinterläßt die *Négritude* Spuren in den Romanen von Bertène Juminer. Er wird 1927 in Cayenne/ Französisch-Guayana geboren. Wenngleich er einen großen Teil seiner Kindheit in Guadeloupe verbringt und nach einem Medizinstudium in Montpellier lange im Iran und im Senegal tätig ist, behält er immer eine besondere Bindung zu seiner Geburtsregion. Seine frühen Romane, wie *Les bâtards* (1961), *Au seuil d’un nouveau cri* (1963) oder *Les héritiers de la presque-île* (1979) sind stark durch die *Négritude* und vor allem durch Frantz Fanon beeinflusst, mit dem Juminer eine enge Freundschaft verband (zum früheren Werk von Juminer vergl. Corzani 1978, V, 63-86). Sein letzter Roman, *La fraction de seconde* (1990), ist deutlich von dem Verlangen getragen, die mythischen afrikanischen Wurzeln der Schwarzen, europäisches Schriftkultur-Wissen und die in die Kindheit zurückreichende Prägung durch die karibische Oralität in ein antillanisches Ich zu überführen, wobei die französische Verwaltung der Kolonien bzw. *départements d’outre-mer* als Entfremdungsfaktor erscheint (vergl. zu diesem Werk Hippon 1990).

Die Rahmenhandlung dieses Romans, der deutlich autobiographische Züge trägt, ist die Feier anlässlich der Pensionierung des Richters Hermann Florentin in Cayenne. Der Protagonist muß bei dieser Gelegenheit eine offizielle Laudatio über sich ergehen lassen, angetan – das Bild erinnert an das o. zitierte Gedicht von Damas – mit einem blauen Smoking, einer *tenue d’apparat*, die ihm zu eng ist und physisch Unwohlsein bereitet (1990, 11). Gegenüber der verfälschenden, seinem *dossier* entnommenen Darstellung der Stationen seines Lebens flüchtet sich Florentin in die Erinnerung an die

Sage der versklavten stolzen Yoruba-Kriegerin Agatimé (*parole de nuit*), an die Ankunft der Sklaven auf den Antillen (*parole du soir*), an seine eigene Kindheit und die Stufen seiner Karriere (*parole de jour*). Er hat seine Kindheit in Guadeloupe bei seiner Großmutter Man Ya verbracht, und ihre Erzählungen sind das lebendige Band zwischen Alltagsereignissen, kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, wie es Juminer verstanden haben will (*parole du soir* und *parole de nuit*). Schließlich erleidet Florentin einen Herzinfarkt, und in diesem „Bruchteil einer Sekunde“ hat er seine ganze Existenz bis zu ihren mythischen Wurzeln vor Augen:

Pourtant, trônant en son fauteuil d'honneur, souverain à son corps défendant, il souriait à son enfance revenue, et la fleur éclose sur sa face – un lis? un amaryllis? – sembla se figer pour toujours. Il voulut crier: „Man Ya!... Man Ya!“, lancer l'ultime appel, l'absolu exorcisme à ses angoisses d'antan; il n'émit qu'un faible râle, s'affaissa de côté, sans savoir qu'il venait d'aborder la terrible Fraction de Seconde, celle où tout homme en imminence de mort renaît soudain à soi-même et recommence le cycle d'une existence entière, à tombeau ouvert. Mais la Science était entrée dans une ère de miracles: ce fut un voyage éclair au-delà du cadran... (1990, 244)

Juminers Stil ist einerseits von präziser wissenschaftlicher Beobachtung und gleichzeitig von einer nicht zuletzt durch Saint-John Perse beeinflussten poetischen Suche geprägt, die – abgesehen von einzelnen Ausnahmen, zu denen auch kreolische Zitate gehören – ihre Ausdrucksmittel im klassischen Schriftfranzösischen schöpft. Doch andererseits wird sein Schreiben von dem Bedürfnis getragen, dem Antillaner in der Schriftlichkeit die mündliche Kultur, die *parole de nuit*, zu bewahren. So erklärt Juminer in einem Essay, wo er dem Begriff der *parole de nuit* eine erweiterte Bedeutung verleiht (1994, 147 f.):

Au fil des générations jusqu'à l'immédiat après-guerre, notre enfance a été bercée par une sorte d'oracle de proximité, au sein même du cercle de famille: la parole de nuit, ainsi nommée parce qu'intervenant rituellement après le coucher du soleil et germant des sédiments d'une mémoire collective. Corollaire d'une intimité naturelle avec le grand âge, elle informait et formait, tout en confortant une certitude identitaire. Ainsi a pu survivre et se transmettre une histoire parallèle, charnelle en quelque sorte, issue de la nuit des temps, mais tout aussi fragile, car tributaire de la seule oralité, alimentée par sa propre récitation. [...] De nos jours, sous l'effet de l'évolution des mœurs, tous ces paramètres ont bien changé [...].

Für die poetische Auseinandersetzung mit Französisch-Guayana als Kreuzungspunkt von europäischer Kolonisation, karibischer Archipelwelt und lateinamerikanischem Kontinent steht ein weiterer Name: Elie Stephenson. In seiner Gedichtsammlung *Comme des gouttes de sang* etwa ozilliert er zwischen der Begeisterung für die Heimat Gowatéria (der indianische Name für die Gegend von Cayenne, den Stephenson als Bezeichnung für Guayana insgesamt verwendet), zu der er sich bekennt, und der konfliktuellen Auslotung der Wirklichkeit. In diesem Rahmen klingt auch bei Stephenson eine kritische Sicht der europäischen Alphabetkultur und die Hinwendung zu einer ursprünglicheren Oralität an (1988: 20):

Gowatéria !  
ô terre immortelle  
sous les fesses de dieu protégée du Déluge  
apaise la fureur  
des nègres tricolores.

Gowatéria !  
église désertée des statues  
quand je parle de toi, puis-je dire Mon pays  
puis-je dire chez Moi?  
encerclé par les livres  
encerclé par les urnes  
encerclé par les armes  
encerclé par la peur  
je m'enfouis dans ton humus  
comme un lézard dans son trou  
un nouveau-né dans ses langes.

Auch die letzten Romane von Maryse Condé lassen sich als antillanische Identitätssuche verstehen (vergl. zu M. Condés Romanwerk z.B. Fendler 1992). Mit dem Konflikt zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und den mündlichen Erzählformen setzt sie sich am deutlichsten in *La traversée de la mangrove* (1989) auseinander. In einem Guadelouper Dorf hat sich eine undurchsichtige Gestalt namens Francis Sancher niedergelassen. Er ist wohl Schriftsteller, und als solcher findet er bei den Mitgliedern der ihn umgebenden oralen Gesellschaft wenig Verständnis:

Un écrivain, est-ce donc un fainéant, assis à l'ombre de sa galerie, fixant la crête des montagnes des heures durant pendant que les autres suent leur sueur sous le chaud soleil du Bon Dieu? (1989, 38 f.)

Doch wird die Geschichte von Sancher nur in Rückblenden erzählt. Der Roman setzt mit seinem Tod ein, und der eigentliche Inhalt gehört, mit Juminer gesprochen, der *Parole de nuit*: diejenigen, die ihn kannten, halten Totenwache und erzählen, jeder aus seiner Sicht, ihre Beziehung zu dem mysteriös Verstorbenen.

Im Mittelpunkt von Maryse Condés Roman *Les derniers rois mages* (1992a) steht der tragische Versuch, ein antillanisches Ich auf eine afrikanische Genealogie zu stützen. Spéro hat einen *roi mage* zum Urgroßvater, einen von den Franzosen im Zuge der afrikanischen Kolonialkriege 1894 für sechs Jahre nach Martinique zwangsdeportierten Herrscher aus Abomey. Seine Familie bewahrt rituell die Erinnerung an den afrikanischen Ahnen, dessen mythische Genealogie bis zur Königin Posu Adewene und zum Panther Agasu von Spéros Großvater Djéré in Notizheften festgehalten wird (1992a, 87 ff.). Spéro heiratet die intellektuelle Amerikanerin Debbie, die Adept von W. E. Du Bois, Malcolm X und Martin Luther King ist (1992a, 28). Die von Debbie forcierte intellektuelle Selbstsuche scheitert jedoch, ebenso wie ihre Ehe; Spéro denkt schließlich an Suizid. In diesem Roman unternimmt es die Autorin, so ihre erklärte Absicht (mündliche Mitteilung), Verbindungen zwischen Amerika, der anglophonen und der frankophonen Karibik herzustellen und diese im Text durch unterschiedliche Register des Französischen widerzuspiegeln. Der Leser hätte sich allerdings eine konsequentere Realisierung dieser Vorstellung gewünscht; in ästhetischer wie theoretischer Hinsicht behält dieser Roman einen etwas schematischen Charakter. Ähnlich ist der 1993 erschienene Roman *La colonie du nouveau monde* von dem Wunsch getragen, die Karibik als Gesamt zu erfassen und das verzweifelte Identitäts-Ringen des Menschen in diesem Raum darzustellen. 1997 mit dem Roman *Désirada* spannt sie ein Netz zwischen La Désirade (jener kleinen, Guadeloupe vorgelagerten Insel) und der antillanischen Diaspora in Frankreich; Ort der Selbsterkenntnis in der Identitätssuche der antillanischen Frau bleibt auch hier die Karibik.

Es verdienen noch verschiedene Autoren und Werke eine ausführlichere Darstellung. Dazu zählt der Martinikaner Vincent Placolý, der sich von der *Négritude* der Verankerung der französischen Karibikinseln im amerikanischen Verbund und

insbesondere den Anknüpfungspunkten zum hispanophonen Amerika zuwendet (vergl. etwa seinen Aufsatz *Révolution française, révolutions américaines* in der Essay- und Novellensammlung *Une journée torride* von 1991), oder Xavier Orvilles Roman *Laissez brûler Laventurcia* (1989).

Wie X. Orville ist Tony Delsham Martinikaner, und seine Romane – z.B. *Fanm Dèwó* (1993; nur der Titel ist kreolisch) – finden auf den Antillen einen großen Leserkreis.

In Guadeloupe greift Daniel Maximin mit dem Roman *Soufrières* (1987) ein aktuelles Ereignis der Inselgeschichte auf: die Evakuierung von Basse-Terre vor dem Ausbruch des Vulkans La Soufrière im Jahre 1976.

Abschließend soll die Bewegung zur Sprache kommen, in der die aufgezeigten Tendenzen zusammentreffen: die *Créolité*. Diese Theorie ist nicht zuletzt deshalb fruchtbar, weil sie zu weitreichenden Diskussionen und Kontroversen geführt hat.

Zu den Voraussetzungen der *Créolité* zählt ein Kanon von Werken in kreolischer Sprache, der von dem ersten kreolischen Roman *Atipa* des guayanesischen Autors Alfred Parépou aus dem Jahre 1885 (Faksimile-Reproduktion 1980) bis zu der modernen Lyrik etwa des Martinikaners Monchoachi (*Bèl-bèl zobèl*, ohne Jahresangabe) oder der Guadelouper Hector Poulet (1982) und Sonny Rupaire (1982) reicht; weiter gehören dazu die kreolischen Romane von Raphaël Confiant (z.B. 1987; vergl. als Überblick über kreolische Dichtung die Anthologie von Prudent 1984; M.-Ch. Hazaël-Massieux 1998a, Rice-Maximin 1998: 142-154). Stellvertretend sei ein Gedicht aus H. Poullets zweisprachiger Gedichtsammlung *Pawòl an bouch* angeführt. Es rechnet nicht zu seinen bekannten politisch engagierten Versen wie *Nou asi milé* (1982, 11f.) oder *Twa twa tou patou* (1982, 13-17), einer „Hymne auf die karibische Einheit“ (Chamoiseau/ Confiant 1991, 133); vielmehr hat es einen verhaltenen, individuellen Charakter. Dies entspricht eher dem zeitgenössischen Bestreben, eine zu enge Bindung zwischen militanter Gesellschaftskritik und literarischem Schreiben zu lösen, um den Blick auf eine tiefere kreolische Lebenswirklichkeit und Ästhetik richten zu können. Im übrigen orientiert sich Poulet mit *Kyè an-mwen pran dlo* an dem bekannten Vorbild von Verlaine (1982, 43 bzw. 46 im französischen Teil):

Kyè an-mwen pran dlo kon ravin apwé lavalas kyè an-mwen pran dlo Anni vwè jan kò an-mwen las	<i>Il pleure dans mon cœur Comme dans la ravine après la pluie Il pleure dans mon cœur Et c'est tout mon corps qui meurt</i>
Kon ravin apwé lavalas a pa lenbé a pa dévenn si kyè an-mwen gro kon kalbas a pa doulé a pa pon penn	<i>Comme dans la ravine après la pluie Alors que rien ne me tracasse Aucune langueur aucun ennui Ne justifie mon cœur-calebasse</i>
A pa lenbé a pa pon penn An byen anpenn di sa sa yé Epi dlo kyè an-mwen chayé lanné-sit pé ké ni karenm.	<i>Aucune langueur aucun malheur À dire pourquoi, j'ai trop de peine, Avec toute l'eau de mon cœur Cette année sera sans carême.</i>

Auch in den letzten Jahren läßt sich eine rege Aktivität im Bereich der kreolsprachigen Lyrik verzeichnen, wenn man beispielsweise an Gedichtsammlungen wie *Pawòl bwa sèk* denkt, die dem Martinikaner Daniel Boukman 1992 den *Prix Carbet* erbracht hat; dieselbe Feststellung gilt für das Theater (s. M.-Ch. Hazaël-Massieux 1998b).

Als 1986 das erste Werk der Bewegung erscheint, die sich dann als *Créolité* mit einer theoretisch explizierten Basis konstituiert hat, handelt es sich formal um einen Roman in französischer Sprache, die allerdings tiefgreifender als in früheren Werken –

und darin liegt eine Erneuerung der Ausdrucksweise literarischen Schreibens auf den Antillen – vom Kreolischen durchtränkt ist: die *Chronique des sept misères* von P. Chamoiseau (vergl. zum sprachlichen Aspekt auch M.-Ch. Hazaël-Massieux 1989, bes. 285 ff.). Es ergibt sich eine Synthese im eigentlichen Sinne des Wortes, eine individuelle narrative Sprache, die weder ein Mesolekt ist, d.h. eine Form der Vermischung von Französisch und Kreolisch, die von einer größeren Sprecherschicht getragen würde, noch gar eine formal franzisierte Umschrift des Kreolischen. Das Französische wird nicht mehr als Schriftnorm, als *bon usage*, als *high variety* einer Diglossiesituation behandelt, sondern es nimmt von der Makro- bis in die Mikrostruktur die Mechanismen des Mündlichen in sich auf. P. Chamoiseaus Weggefährte R. Confiant charakterisiert diese Haltung folgendermaßen:

Nous n'avons plus peur [...] d'habiter la langue française de manière créole; non pas de la décorer avec des petits mots créoles pour créer une espèce de français folklorique et régionaliste, il ne s'agit pas du tout de cela. Il s'agit de récupérer toute la rhétorique de la langue créole et d'essayer de la greffer à travers un matériau linguistique français. (Confiant, in Chamoiseau/ Confiant 1992, 14)

Damit ist ein Akt der Auflehnung gegen die kulturelle Assimilation der Antillen nicht auf der Ebene der Semantik, sondern der Ästhetik verbunden, der ein wesentliches Stimulans für die literarische Debatte der Antillen darstellt (vergl. z.B. die Anspielung in M. Condés *Traversée de la mangrove*, 1989, 241). Außerdem hat der Erfolg der beschriebenen literarischen Sprache möglicherweise Konsequenzen für die Orientierung des Standardfranzösischen. In dem Maße nämlich, wie Werke etwa in kreolisch-oral durchsetztem Französisch über den Weg der großen literarischen Preise (wie den Prix Goncourt 1992 für Chamoiseaus *Texaco*, s.u.) in einen neu konturierten literarischen Kanon eingehen, der in seiner traditionellen Form immer Grundlage für das „gute (Schrift-) Französisch“, den „bon usage“ war, erschüttert die mündlich beeinflusste frankophone Literatur auch die herkömmliche Prestigenorm (s. Ludwig 1997).

Die Makrostruktur der *Chronique des sept misères* weicht ab von einer rein linearen Textorganisation; die chronologische Folge wird in vielfältiger Weise durchbrochen, etwa von dem eingebetteten Mythos des *esclave-zombi* Afoukal (als Beispiel für die Mikrostruktur von Chamoiseaus Sprache s. u. die Textanalyse zu seinem neuesten Roman). Die zentrale Handlung berichtet vom Aufstieg des *djobeur* Pipi zum König des Marktes von Fort-de-France und seinem Fall. Pipi erscheint aber nicht als Individuum im modernen Sinne des Wortes, obwohl er im Roman sehr viel mehr konkrete Konturen gewinnt als die Gestalten Glissants, in dessen Werk Chamoiseau seinen literarischen Ausgangspunkt sieht. Pipi steht für einen Fokalisationspunkt der urbanen Einfache-Leute-Gesellschaft vor dem Assimilationsgesetz von 1946: den Markt von Fort-de-France. Chamoiseau identifiziert sich mit den Handlangern des Marktes:

En vous confiant qui nous étions, aucune vanité n'imprégnera nos voix: l'histoire des anonymes n'ayant qu'une douceur, celle de la parole, nous y goûterons à peine. Riches seulement d'une brouette et de son maniement, nous ne cultivions rien, ne pêchions rien, n'apportons rien. Et notre participation à la vie du marché n'avait point, comme pour les tôles du toit, les grilles ou le ciment des établis, la confortable certitude d'y être indispensable. Dès l'instant où la marchande eut des paniers trop lourds, apparurent les *djobeurs*, d'abord pour l'aimable coup de main, puis le service de chaque jour que la marchande payait en fin de journée, selon son cœur. Cela s'inscrivit bientôt dans un savoir-faire dont les règles se transmirent. (1986, 13)

Der Abstieg Pipis fällt mit dem Wandel des Marktes zusammen, als sich nach der Assimilation Selbstbedienungsläden und Supermärkte ausbreiten (1986, 117). Zentrales Anliegen des Autors ist das Bedürfnis, Schlüsselmomente der vor einigen Jahrzehnten noch oral dominierten martinikanischen Wirklichkeit festzuhalten, und zwar nicht aus rein analytischer Perspektive, sondern aus der diesem kollektiven Gedächtnis eigenen mündlich-kreolischen Sicht, mit den Augen der Freunde des *djobeur* Pipi. So sagt Chamoiseau:

Nous avons un imaginaire créole qui nous appartient, mais qui a été refoulé, et sans lequel nous ne pouvons pas exister. Ce travail de récupération de la culture créole se fait, entre autres, dans le roman. Cette récupération de la culture créole a nécessairement une coloration historique, et c'est pourquoi beaucoup de nos romans sont aussi des explorations historiques, parce qu'on ne peut pas tenter de réinvestir des temps, des moments culturels de notre vision du monde si on n'inclue pas des thématiques ayant des résonances profondes dans notre fond sensible, dans notre imaginaire. (Chamoiseau, in Chamoiseau/ Confiant 1992, 14)

R. Confiant behandelt in dem Roman *Le nègre et l'amiral* (1988) eine solche historische Schlüsselphase. Von 1939 bis 1945 ist Martinique von der Außenwelt abgeschnitten, und vor Ort repräsentiert der Admiral Robert das Vichy-Regime. Es fällt schwer, eine wirkliche Hauptperson oder Haupthandlung auszumachen; Confiant inszeniert das Leben der Bewohner des Morne Pichevin, eines Armenviertels von Fort-de-France, das über eine Treppe mit vierundvierzig Stufen zu erreichen ist, von denen die siebte Unglück bringt. Er erzählt die Geschichte der Prostituierten Philomène und des *drivailleur* Rigobert, des zunächst gutsituierten Intellektuellen Amédée Mauville, er stellt den Konflikt zwischen dem Admiral Robert und Henri Salin du Bercy, dem Herrscher über die *béké*-Kaste, dar. Claude Lévi-Strauss, der russische Revolutionär Victor Serge und André Breton treten auf, und Confiant läßt Breton mit der ihm eigenen Ironie die Zeitschrift *Tropiques* entdecken (1988, 98 f.). Amédée Mauville bricht mit der Mulattenbourgeoisie und zieht sich mit Philomène, seiner *négresse féérique*, auf den Morne Pichevin zurück. In seinen *Mémoires de céans et d'ailleurs*, die er hier verfaßt, legt er dar, wie er erotische Erfüllung erst zusammen mit der kreolischen Mündlichkeit entdeckt:

Dès mon installation au Morne Pichevin, je me suis jeté avec délices, que dis-je, avec débauche, dans le parler créole que l'on m'avait toujours appris à traiter avec la dernière des condescendances. Je revois encore mon père disant à mon grand frère et à moi-même: „Il n'est pas question pour vous d'apprendre à zoulouter la langue française, messieurs!" [...] C'est Philomène qui m'apprend à aimer, dans un même balan, et son corps et le créole car elle fait l'amour dans cette langue, déployant des paroles d'une doucine inouïe, incomparable, qui ébranle mon être tout entier. Aussi, dans nos babils post-coïtaux, je ressens un bien-être physique à habiter chaque mot, même le plus banal, et à être habité par lui. (1988, 127)

Die Erotik steht bei Confiant immer als Symbol für die Fusion von Ich und mündlicher Gesellschaft, von alltäglichem kommunikativem Gedächtnis und kulturellem Gedächtnis; sie repräsentiert die Mündlichkeit in der Schriftlichkeit, hier das Kreol in den Aufzeichnungen von Amédée Mauville (vergl. Ludwig 1992, 1997).

In ihrem *Éloge de la créolité* präzisieren Chamoiseau und Confiant zusammen mit dem Sprachwissenschaftler Jean Bernabé ihre theoretischen Grundpositionen (1989). Die *Créolité* fußt, wie schon eingangs erwähnt (s. 1.1.), auf der Reflexion eines historischen Vorgangs, der die Basis der Gesellschaft der Antillen ausmacht: des

erzwungenen Kulturkontakts. Hierin haben die Antillen eine Erfahrung vorgelebt, die heute die Welt in wachsendem Maße bestimmt:

Le monde va en état de créolité (Bernabé/ Chamoiseau/ Confiant 1989, 52; vergl. Zitat o. in 1.1.).

Daher impliziert die *Créolité* nicht nur eine besondere *solidarité géopolitique* mit den Völkern der Karibik und eine *solidarité anthropologique* etwa mit afrikanischen Völkern, die durch die Kolonisation geprägt worden sind (1989, 32), sondern sie besitzt exemplarischen anthropologischen Wert überhaupt, weil die *identité mosaïque* (Glissants *identité-relation*), worin die *Créolité* mündet, der adäquate Weg der modernen Selbstfindung ist (kritisch zur *Créolité* s. z.B. Corzani/ Hoffmann/ Piccione 1998: 151 ff.).

Das primäre Ziel der *Créolité* richtet sich dennoch auf die antillanischen Kreolgesellschaften als solche und umfaßt die Aufwertung und Bewahrung des mündlichen kollektiven Gedächtnisses:

*Nous faisons corps avec notre monde. Nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle. Voir la grandeur humaine des djobeurs. Saisir l'épaisseur de la vie du Morne Pichevin. Comprendre les marchés aux légumes. Élucider le fonctionnement des conteurs. Réadmettre sans jugement nos „dorlis“, nos „zombis“, nos „chouval-twa-pat“, „soukliyan“.* (Bernabé/ Chamoiseau/ Confiant 1989, 40)

Dieser Akt ist, wie gesagt, nicht ausschließlich semantischer Art, sondern reicht bis in die Makro- und Mikrostruktur der literarischen Texte; nur auf diesem Wege läßt sich realisieren, was Confiant und Chamoiseau eine kreolische Rhetorik nennen. Für diese Rhetorik liefert ihnen der *Conteur* ein Modell: dessen Erzähltechnik haftet ein opakes Element an, Raum und Zeit werden in einer nicht-linearen Weise behandelt (s. Chamoiseau, 1994). Zu dieser Strategie gehört, was Confiant als *ressassement* bezeichnet:

Il s'agit de l'habitude que nous avons non seulement de raconter un même fait de trente-douze mille manières, mais encore de le ressasser comme si on cherchait à en épuiser les significations. À l'écrit, cela produit un récit étoilé et non linéaire qui va à contre-courant de la tradition romanesque occidentale, les branches de l'étoile étant les différents ressassements, le centre en étant ce fameux sens que l'auteur cherche désespérément à atteindre. (Confiant 1994a, 178 f.)

Trotzdem versuchen weder Confiant noch Chamoiseau (selbst wenn letzterer z.B. in *Solibo Magnifique* als *marqueur de paroles* auftritt, 1988, 159), Mündlichkeit zu transkribieren; sie bringen vielmehr die Mündlichkeit in eine schriftliche Synthese ein:

[...] il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole, ou d'écrire sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur. Il s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité, que de celui de l'écriture. (Chamoiseau 1994, 157 f.)

Aus dem Konflikt zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, aus dem Tod des mündlichen Erzählers gewinnt Chamoiseau den Stoff für seinen Roman *Solibo Magnifique* (1988).

Confiant thematisiert den irreversiblen Bruch zwischen mythischem mündlichen kollektiven Gedächtnis und analytisch-schriftlicher Haltung in seinem Roman *Eau de Café* (1991; vergl. ausführlicher dazu Ludwig 1992). Der Ich-Erzähler – Confiant projiziert sich in diesen Roman – kehrt nach achtzehn Jahren Abwesenheit in das martinikanische Dorf Grand-Anse zurück, wo er einen Großteil seiner Jugend an der Seite seiner Tante Eau de Café und des oft merkwürdig schweigsamen Waisenmädchens Antilla verbracht hat. Antilla war einst allein am Strand herumgeirrt und dort von Eau de Café aufgelesen worden. Die Bewohner von Grand-Anse haben das Meer immer nur als Bedrohung erlebt und mit einer Reihe prohibitiver Mythen belegt. Antilla erscheint ihnen als Wellengeburt und daher als Kind des Bösen; die Dorfbewohner atmen erst auf, als Antilla auf rätselhafte Weise umkommt. Der Autor, ehemals als Kind Mitglied dieser mündlichen Gemeinschaft, kommt mit der Absicht zurück, den Mythos zu ergründen und seine Nachforschungen schriftlich festzuhalten. Dies bringt ihm die Feindschaft von Grand-Anse ein; mündlicher Mythos und analytische Schriftlichkeit erweisen sich als unvereinbar. Der Autor bleibt aber bei seiner Haltung, obwohl ihn das Ausgestoßensein aus der mündlichen Gemeinschaft schmerzt.

Inzwischen stehen auch andere Autoren bzw. Werke der *Créolité* nahe. Zu nennen ist der Roman *L'homme au bâton* des Guadelouper Autors Ernest Pépin (1992), in dem es um die kollektive Angst vor einem mysteriösen Frauenschänder geht, die karnevaleske Züge annimmt; sprachlich wie konzeptionell unverkennbar ist der Einfluß der *Créolité* weiter in Pépins *Tambour-Babel* (1996) und in *Le tango de la haine* (1999). Auch Gisèle Pineau vielbeachtetes Erzählwerk *La grande drive des esprits* (1993) wie spätere Romane dieser Autorin knüpfen an die kreolische Bewegung an (zu G. Pineau s. u.).

Einzelne Romane sind besonders aufschlußreich, was die aktuellen Möglichkeiten poetisch-reflexiver Gestaltung karibischen Schreibens im allgemeinen sowie spezieller die Entwicklung der *Créolité* anbelangt; an erster Stelle ist dabei *Texaco* von P. Chamoiseau (1992) zu nennen.

P. Chamoiseau faßt den Inhalt seines mit dem *Prix Goncourt* ausgezeichneten Romans folgendermaßen zusammen:

[...] mon dernier roman parle de ce que j'appelle la conquête de la ville. Un esclave quitte l'habitation, et sa seule voie de sortie – on le comprend très bien, ce ne sont pas les champs; les champs, il fallait les fuir – c'est le bourg, la ville, là où il y a un espace de liberté. Il part donc à la conquête de la ville. Et on s'aperçoit que dans toute la réalité martiniquaise, on assiste, dès la fin de l'esclavage, – à part une période de conquête des mornes – à une sorte de bond collectif en direction de l'espace urbain. (Chamoiseau, in *Confiant/ Chamoiseau* 1992, 15)

Dieser Sklave trägt den Namen Esternome; als er noch vor 1848 freigelassen wird, treibt es ihn zunächst nach Saint-Pierre, damals eine blühende Stadt, gegen die die *habitation* plötzlich klein anmutet. Nach der Aufhebung der Sklaverei zieht er mit Ninon – einer Schwarzen, die er liebt – auf die *mornes*. Ninon jedoch ist von der Aussicht, in der Fabrik, also nicht mehr auf dem Feld zu arbeiten, fasziniert und verläßt Esternome schließlich mit einem Sänger. Es kommt zum Ausbruch des Vulkans, der Montagne Pelée (1902). Esternome sucht vergeblich in den aschebedeckten Ruinen von Saint-Pierre nach den Überresten von Ninon. Im Anschluß folgt er einer kollektiven Bewegung und siedelt nach Fort-de-France über, wo er mit einer anderen Frau eine Tochter bekommt, die nach dem Tod des Vaters dessen Eroberung des urbanen Raums fortsetzt: Marie-Sophie Laborieux. Und zwar läßt sie sich eines Tages auf einer freien

Fläche in der Nähe der Ölgesellschaft Texaco nieder und wird so zur Begründerin des gleichnamigen Stadtviertels, das sie dann ebenso hartnäckig wie erfolgreich gegen die weißen *békés* und die Behörden von Fort-de-France verteidigt, die Texaco abreißen wollen.

Texaco ist aus europäischer Sicht ein Elendsquartier an der Peripherie der Inselhauptstadt. Der von den Behörden ausgesandte Urbanist kommt aber durch die Erzählungen von Marie-Sophie Laborieux zu einer anderen Sicht. Danach erscheint das populäre Randviertel als mit dem europäisierten Zentrum der Stadt kontrastierender Hort mündlicher Geschichte und Identität, die sich in der erzählten Genealogie der Begründer, d.h. der repräsentativen Träger der Migrationsbewegung, wie in der Architektur und Lebenswelt von Texaco konkretisiert:

Elle m'apprit à relire les deux espaces de notre ville créole: le centre historique vivant des exigences neuves de la consommation; les couronnes d'occupation populaire, riches du fond de nos histoires. Entre ces lieux, la palpitation humaine qui circule. Au centre, on détruit le souvenir pour s'inspirer des villes occidentales et rénover. Ici, dans la couronne, on survit de mémoire. Au centre, on se perd dans le moderne du monde; ici, on ramène de très vieilles racines, non profondes et rigides, mais diffuses, profuses, épandues sur le temps avec cette légèreté que confère la parole. (1992, 188 f.)

Auch dieser Roman ist von dem Versuch beherrscht, die mündliche Erinnerung zu bewahren, deren räumliches Symbol Texaco ist:

Alors Idoménee disait: Mais c'est quoi la mémoire?  
C'est la colle, c'est l'esprit, c'est la sève, et ça reste. Sans mémoires, pas d'Enville, pas de Quartiers, pas de Grand-case.  
Combien de mémoires? demandait-elle.  
Toutes les mémoires, répondait-il. Même celles que transportent le vent et les silences la nuit. Il faut parler, raconter, raconter les histoires et vivre les légendes. (1992, 197)

Erneut wird ein Aspekt der problematischen Dialektik von Schriftlichkeit betont, in der das niedergeschriebene kollektive Gedächtnis seine Durchdringung mit der Gegenwart einbüßt. Aus der lebendigen mündlichen Erinnerung ergibt sich eine Kopräsenz der Zeiten, die ein lineares Zurücklassen einer Vergangenheit nicht zuläßt. Die Toten leben in der Erzählung weiter; erst das Bannen der Erinnerung in die Schrift läßt sie wirklich sterben. Erst Schriftlichkeit tötet das Vergangene, löscht es aus der Gegenwart heraus und schafft derart lineare Progression der Zeit:

[...] je commençai à écrire, c'est dire: un peu mourir. Dès que mon Esternome se mit à me fournir les mots [gemeint ist der noch in der Erinnerung lebendige, tatsächlich schon verstorbene Vater von M.-S. L.], j'eus le sentiment de la mort. [...] les mots écrits, mes pauvres mots français, dissipèrent pour toujours l'écho de sa parole et imposèrent leur trahison à ma mémoire. [...]  
Le sentiment de la mort fut encore plus présent quand je me mis à écrire sur moi-même, et sur Texaco. C'était comme pétrifier des lambeaux de ma chair. [...] Texaco mourait dans mes cahiers alors que Texaco n'était pas achevé. [...] Oiseau Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps [...] ? (1992, 353 f.)

Es bleibt, auch auf mikrostruktureller Textebene ein Beispiel für die kreolische Durchdringung von Chamoiseaus literarischer Sprache und den Umgang mit der typisch mündlichen Verankerung in der antillanischen Alltagserfahrung zu zeigen. Der folgende

Ausschnitt handelt von dem Konflikt um die Fabrikarbeit, über die sich Esternome und Ninon entzweien. Der Bruch zwischen beiden reicht so weit, daß sie sich ihm oft versagt und kinderlos bleibt:

SÉRÉNADE DU MALHEUR. Ninon voulait descendre travailler à l'Usine; lui, Esternome, ne voulait pas. Alors Ninon lui faisait une vieille tête. Elle allongeait la bouche et battait des paupières quand il croisait ses yeux. La nuit, dans la cabane, elle se couchait en sorte d'être à sept mornes de lui. Il restait alors raide comme un lolo de noces. Il devait la cueillir comme on fouille une igname quand la terre n'est pas molle. Pendant qu'il moulinait, elle chantonnait n'importe quel lalala, histoire de lui montrer qu'il n'avait pas son âme. Et pire: il avait beau lui porter ce qu'il faut, Ninon dédaigna les promesses: ni tétés gonflés, ni musique dans le ventre. Chaque mois, elle exposait sa rosée rouge d'œufs vides et l'humeur pas très bonne qui fonctionnait avec. Mon Esternome attendait que ça passe. Puis, lui remettait ça. De force, comme pour prendre un lambi au fond d'une conque épaisse. Il pensait (comme d'ailleurs tous les hommes désireux d'accorer une amour vagabonde) qu'un négrillon l'occuperait assez pour déplumer l'envie d'un envol vers l'Usine. Mais, au lieu d'un négrillon, surgissaient l'ondée rouge, la mort rouge [...] (1992, 158 f.)

Hinter einer Großzahl von Ausdrücken stehen kreolische Wendungen. Im ersten Satz geht *voulait descendre travailler* auf kreolisch „té vlé désann travay“ zurück. Dann verweist *lui faisait une vieille tête* auf „on vyé tèt“, was soviel heißt wie „mit seinem Gesichtsausdruck Ärger bekunden“. Der Ausdruck „ou ka lonjé gyèl-ou“ („du schmollst“) hat den Autor zu *allongeait la bouche* angeregt. Im kreolischen Verständnis ist die sexuelle Erregung in der Hochzeitsnacht am stärksten, und „rèd con on lolo nos“ ist sprichwörtlich geworden; diesen Ausdruck übernimmt Chamoiseau, um den Grad des unerfüllten Verlangens zu verdeutlichen. Die Wendung *déplumer l'envie* hat mit dem kreolischen Verb „plimé“ zu tun, was ein Ausdruck für das Täuschen oder Ausrauben ist, dessen rhetorische Wirkung durch seinen bildhaften Ursprung („rupfen“) verstärkt wird.

Das mündliche Weltverhältnis, das besondere kollektive Gedächtnis wird in der physischen Konkretion alles Erlebten deutlich. Alle Gefühlsregungen werden äußerlich manifestiert, es gibt keinen inneren Unmut, der nicht physiognomisch an den Tag gelegt würde. Die ausbleibende Schwangerschaft wird nicht abstrakt festgestellt, sondern an ihren sichtbaren körperlichen Konsequenzen offengelegt. In der oralen Gesellschaft gibt es keinen Bruch zwischen individuellem und Gemeinschaft, es gibt kein Individuum im eigentlichen Sinne und damit ebensowenig „individuelle“, den anderen nicht zugängliche Gefühlsreaktionen. Damit verwandt ist die Zuordnung des Erlebten zur umgebenden Welt, d.h. die für die kreolische Mündlichkeit typische Anbindung von Einzelphänomenen an bekannte Erlebniskategorien aus dem kollektiven Zeitverständnis und dem in kollektiver Übereinstimmung verstandenen Naturraum. Dieser essentiell metonymische Mechanismus findet sich natürlich gleichfalls in mündlichen Registern anderer Sprachen, aber im Kreolischen ist er dominant bei der sprachlichen Verarbeitung des Erlebten (vergl. Ludwig/ Poulet 1989, 1990). So ist ein *morne* zu einer Zeit, wo ein Schwarzer wie Esternome fast jeden Weg zu Fuß zurücklegen mußte, eine weite Distanz; umfaßt die Entfernung die auch im kreolischen Volksglauben mythische Zahl von sieben Hügeln, ist sie unüberwindlich, und diese Bewertung ist jedem Teilhaber am kreolischen Alltagswissen sofort verständlich. Ein *lambi* ist eine große Meeresschnecke, die Basis eines charakteristischen kreolischen Gerichts ist und deren an rosa Porzellan erinnerndes Gehäuse traditionell als Horn verwendet wird. *Prendre un lambi au fond d'une conque épaisse* verlangt einen gewalttätigen Akt: das Gehäuse muß zerschlagen werden, um die Schnecke herauszuschneiden zu können. In der *conque de*

*lambi* mag man ein Bild für das weibliche Geschlechtsorgan sehen, dem Esternome aber entgegen dem üblichen Klischee des Eindringens vielmehr in der umgekehrten Richtung etwas entnehmen will: eine gemeinsame erotische Erfüllung und dann ein Kind, einen *négrillon*. Letztlich verwendet Chamoiseau also ein Element kollektiven Erlebens in einer neuen Weise, was den Kunstgriff dieses Bildes ausmacht. Es läßt auch den Assoziationen eines Lesers Raum, der nicht Mitglied der Kreolgesellschaft ist.

Neben einem eindrücklich geschriebenen, vom Autor als Roman eingestuften Erzählwerk *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997a; es geht um die Flucht eines alten Sklaven, dem der verfolgende Bluthund immer mehr zum Vertrauten wird), faßt Patrick Chamoiseau eine Reihe theoretischer Überlegungen in *Écrire en pays dominé* zusammen (1997b). Hauptgedanke ist, daß die Herrschaft in der Moderne – anders als zu Kolonialzeiten – in einer sehr viel subtileren als der körperlichen und materiellen Unterdrückung besteht, nämlich in der Fremdüberformung des „imaginaire“, in dem eine Art Nadelöhr der gesellschaftlichen Wahrnehmung wie ästhetischen Produktion gesehen werden muß:

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie?  
Comment écrire, dominé? (1997b, 17)

Les dominations nouvelles plongent les imaginaires dans une nasse invisible. Agression sans attaque. Conquête indiscernable. Né de notre Culture – j'appelle ainsi nos réactions-productions-émotions dans l'aléa de l'existant –, l'imaginaire devient maître de nos rapports au monde, lesquels le produisent à leur tour. C'est une autorité immanente, collective-individuelle, individuelle-collective, qui conditionne l'être, détermine l'inconscient, organise le conscient, régente la frange haute du conscient où se tiennent le Vrai, le Juste, le Beau, le vouloir-être, le vouloir-faire... (1997b, 275)

Die Befreiung des „imaginaire“ entbindet die Persönlichkeit des Autors, der (nur) so in die Pléiade des literarischen Tout-monde eintreten kann:

Guerrier de l'imaginaire, tu ne sauras point quand tu auras «libéré» ton esprit du filtre dominateur, ni changé l'arc-en-ciel de l'éther qui t'anime, *tu mourras en position*, papa des vigilances qui sauront se méfier de ta propre vigilance pour – hérésie continue – inventer l'autre ciel, en continu, sans happy-end et sans morale de fable. (1997b, 277)

Guerrier, c'est avancer dans l'obscur. Dérouter les zones hautes de l'esprit pour confier l'Écrire aux décisions plus folles, bien plus intelligentes dans le commerce des indicibles. Ramener l'ambigu du réel dans *l'ouverture* du texte, le complexe de chaque phrase propice à moult éveils. Toucher aux perceptions, choquer, zébrure du rire, surprise, hypnose d'une musique, plongée aux opacités brusques, imagination déferraillée, tracassée, débondée hors-coutumes sur des zones-frontières..., pour que se produise un événement propre à chacun des lecteurs. Dans cette liesse, qui voit clair et qui voit en aveugle, la psyché haute – bien que participante – se voit un peu exclue. C'est liberté. (1997b, 278)

R. Confiants Roman *L'Allée des Soupirs* (1994b) unterscheidet sich im Gestus deutlich von Chamoiseaus Werk, wenngleich beide Autoren durch die im *Éloge de la créolité* gemeinsam formulierten Ziele verbunden sind (1989). Während *Texaco* bei aller historischen Präzision epische Züge besitzt und der Humor oft versöhnlich ist, dringen in Confiants Roman sich hastig überschlagende Ereignisse einer Revolte ein,

und das Lachen des Autors gerät mitunter zum Sarkasmus. Schon vor dem Erscheinungsdatum hatte der Autor die Handlung skizziert:

*L'Allée des Soupirs* a pour arrière-fond une révolte populaire qui éclata en Martinique en décembre 1959 en commençant par embraser un quartier qui s'appelait *Les Terres Sainvilles* pour s'étendre ensuite à toute la ville de Fort-de-France. C'était en quelque sorte un soubresaut de toute cette population chassée des campagnes par la ruine de l'industrie sucrière, qui s'est installée de manière sauvage autour de Fort-de-France mais qui n'y a pas trouvé des conditions d'accueil, d'habitat acceptables et a donc dû faire preuve d'un génie propre pour s'y adapter. Mais le contenu même de l'ouvrage est, comme d'habitude, multiforme. Il s'agit en fait pour moi d'évoquer toute une tranche de vie de la société martiniquaise au tournant des années soixante. Et *L'Allée des Soupirs* est un titre symbolique, dans la mesure où il est question d'une allée qu'il y avait au centre de *La Savane* – la place centrale de Fort-de-France –, allée où les jeunes gens déambulaient tout en se faisant une espèce de cour muette et discrète. Cette allée a pour moi une résonance très profonde en ce sens qu'on pouvait observer, sur *La Savane*, toutes les stratifications sociales de la société martiniquaise. Il y avait les bancs réservés aux sénateurs entre guillemets, c'est-à-dire les mulâtres, les riches bourgeois. Il y avait le banc des Syriens, le banc des voyous etc. Donc, cette *Savane*, située au cœur de la ville, a reproduit, dans leur disposition même, les différentes stratifications, et j'essaie de la faire vivre, de la faire palpiter, et de montrer comment, dans un si petit espace, se trouvait exprimée la quintessence de la société créole martiniquaise. (Confiant, in Confiant/ Chamoiseau 1992, 16).

In der Tat ist der Roman kontrapunktisch von zwei verschiedenen Ebenen bestimmt. Die erste Schicht liegt in der Statik der althergebrachten rituellen Ordnung, wie sie die *Allée des Soupirs* inkarniert:

En ce temps-là, La Savane et son kiosque à musique arboraient, sur les quatre heures de l'après-midi, moment où toute la ville s'habillait pour la promenade, un étrange et immuable ordre de préséance. Le premier banc était réservé aux « Sénateurs », vieux messieurs aux cheveux vaselinés, qui défaisaient le monde à coups de sentences ampoulées dans un français si-tellement extraordinaire qu'il infligeait des vertiges aux marchandes de pistaches grillées. [...] Nul n'aurait osé s'installer sur ce banc, même quand il demeurait vide à cause des réunions mensuelles des Loges maçonniques. Bec-en-Or, tout chef en vagabondagerie qu'il se targuait d'être, ce qui signifiait donc unanimement respecté par la négraille, obéissait à cette loi non écrite. (1994b, 13 f.).

Dem steht die alle ergreifende Erschütterung des Volksaufstands entgegen: der *Béké* Henri Salin du Bercy wird beinahe von der aufgebrachten Menge gelyncht und kann sich auf Kreolisch gerade noch aus der Affaire ziehen (1994b, 77). Der riesenhafte Afro-Inder Malaba, der in mancher Hinsicht an die Gestalt des Mackandal aus Carpentiers *El reino de este mundo* (1986, zuerst 1949) denken läßt, führt die Aufständischen, bis er verletzt in seinem Blut liegt (205 f.), die schöne Mulattin Ancinelle schließt sich emphatisch der Bewegung an und wirft ihrem ältlichen Liebhaber seine Passivität vor (371 ff.), usw. Letztlich schlägt der Aufstand fehl: seine ideologischen Leitvorstellungen gehen im Wirbel der Gewalt unter, und seine geistigen Führer geben sich geschlagen: der Camarade Angel, ein gebildeter und vom kubanischen Vorbild begeisterter Mulatte, nimmt sich das Leben (1994b: 367).

In diesem Roman geht die Skepsis um die gesellschaftliche Zukunft Martiniques mit der Reflexion um die ästhetische Gestalt des antillanischen Romans parallel. Wie Glissant verwendet Confiant die Technik des *retour des personnages*; anders als

Glissant aber sind *Confiants* Gestalten psycho-physisch überdimensionierte Wesen, die oft an Balsacs *Comédie Humaine* erinnern. Gleichwohl trennt *Confiant* zweierlei vom französischen Realismus. Dies sind zunächst seine permanenten Anleihen beim *réalisme merveilleux*, z.B. wenn sich die *dame Cécilia* in einen Baum verwandelt (1994b, 35 f.) oder der Herumtreiber *Fils-du-Diable-en-Personne* sich der Hilfe eines Hundertjährigen mit seherischen Gaben versichert (1994b, 289 ff.). Außerdem wird der Realismus ständig durch eine zum Prinzip gewendete Form der Maßlosigkeit gebrochen, die *Confiant*, schätzungsweise im Rückgriff auf Rabelais und Bakhtine, als *grotesque* bezeichnet. Das Groteske, wie *Confiant* es versteht, haftet zunächst der Wirklichkeit selbst an:

Césaire n'avait pas su percevoir le baroque de Fort-de-France, l'extrême puissance de son grotesque [...] (1994b, 234).

Da die Wirklichkeit eine Wahrnehmung verbietet, die ausschließlich von der ausgewogenen Ratio der Schriftgesellschaft europäischen Musters bestimmt wird, muß das Groteske, die Maßlosigkeit zum romanesken Darstellungsprinzip der antillanischen Wirklichkeit werden. Es heißt in einer Debatte um den Begriff des Grotesken und die literarische Form:

«– Cacophonie, c'est là le mot exact. Décidément, Chartier, rien ne vaut un œil extérieur ...

– Oui, monsieur. Le roman créole sera cacophonique ou il ne sera pas!» [...]

«– Assez, Chartier! s'énerva le Martiniquais. Vous n'avez aucune leçon à nous donner! ... excusez-moi, cher ami, j'ai les nerfs à vif depuis toutes ces émeutes. A votre santé! ... au fait, pourquoi pas „polyphonique“ au lieu de „cacophonique“ qui résonne un peu péjorativement?

– Non! Le terme qui convient est bel et bien cacophonique car dans polyphonique, il y a de l'ordre, de l'harmonie. La polyphonie n'est qu'une juxtaposition de voix ou alors un entremêlement fixé à l'avance. On est toujours dans le cartésianisme, il n'y a pas de dérapage possible, de folie, de démesure.» (1994b, 334)

In letzter Zeit wagt *Confiant* einen Schritt, der dem modernen und militanten Autor der Créolité schwerfallen muß. Mit *L'archet du Colonel* (1998) nähert er sich dem historischen Roman und zudem einem klassischen Helden der Négritude, einem Vorkämpfer für die Befreiung des schwarzen Menschen an: Louis Delgrès, ein farbiger, auf Martinique geborener Offizier, hatte in Guadeloupe 1802 gegen die Wiedereinführung der Sklaverei aufgekehrt und sich mit seinen letzten Getreuen im Kampf von Matouba zusammen mit den Angreifern in die Luft gesprengt (zum Delgrès-Mythos in der Literatur s. auch Rice-Maximin 1998: 38-58). Diese historische Ebene wird im Roman als Schreibakt von Amédée Mauville, jenem bereits seit *Le nègre et l'amiral* bekannten aufsässigen Notarssohn, aufgerollt. Der Abkömmling einer wohlhabenden Mulattenfamilie (bes. 1998, 16) hatte in Paris ein Gemälde erworben, das einen farbigen napoleonischen Offizier beim Geigenspiel darstellt und sich schließlich als das Portrait von Delgrès erweist. Amédée Mauville unternimmt es dann, das Leben des Helden von Matouba romanesk zu rekonstruieren; derart begibt er sich in die innere Emigration gegenüber den Festlichkeiten zum „Tricentenaire“ der Kolonisierung Martiniques (1935), in denen sich sein Vater Maximilien Mauville engagiert. Die kontrapunktische Verflechtung beider historischer Ebenen erreicht zum Ende des Romans eine besondere Dichte:

La mulâtresse Solitude fut très belle lorsqu'elle fondit, telle une harpie, sur l'armée des esclavagistes et qu'elle se mit à les insulter, à leur cracher au visage, à lacérer de ses dents leur peau rougie par le soleil.

Le président du conseil des ministres, Albert Sarraut, donna l'accolade à Maximilien Mauville après que ce dernier eut déclamé son discours d'inauguration de la statue du comte Beslain d'Esnambuc, exterminateur des Sauvages caraïbes en l'an 1635. (1998, 337)

Louis Delgrès, au moment de l'explosion, jouait une sonate de Haendel pour Marthe Rose, assise à ses pieds, le regard perdu dans le néant. Peu de temps auparavant, il prononçait ces paroles qui demeurèrent gravées à jamais dans l'air du temps: «Nous n'avons plus qu'à mourir bravement. Sachons accomplir ce devoir suprême. Notre mort nous fera illustres, nous ne mourrons pas entièrement. Nos noms survivront sur l'océan des âges et nous léguerons nos exemples à suivre à ceux qui viendront après nous et qui, plus heureux, conquerront, eux, cette liberté que nous n'avons fait qu'entrevoir.» (1998, 338)

Als Beispiel für die Wirkung der Créolité und im selben Zuge für die Konvergenz und Transformation verschiedener literarischer Strömungen mag abschließend Gisèle Pineaus Roman *L'âme prêtée aux oiseaux* gelten (1998). Die sprachliche Ästhetik der Guadelouper Autorin trägt unverkennbar die Spuren von Chamoiseau und Confiant. Darüber hinaus ist sie nach Maryse Condé und Simone Schwarz-Bart das jüngste Glied einer Guadelouper Reihe von Schriftstellerinnen, deren Thematik deutlich von der Besinnung auf Wesen und Rolle der antillanischen Frau geprägt ist. Primärer Handlungszeitraum von *L'âme prêtée aux oiseaux* ist das Jetzt, die Handlungsachsen werden – charakteristisch für die Communauté antillaise in der heutigen Diaspora – zwischen den Antillen, Paris und New York gespannt. Die (von Gisèle Pineau mit einzelnen autobiographischen Federstrichen skizzierte) junge Krankenschwester Billy verläßt Guadeloupe und erzieht ihren Sohn in Paris, wo sie eine enge Freundschaft mit der alten, nach etlichen Männerbeziehungen zu Wohlstand gekommenen Französin Lila eingeht. Mit Lilas Pariser Geschichten und Billys antillanischer Genealogie wird ein fiktives, weites Netz ausgeworfen, das der Intention nach sowohl an Glissants Toutmonde wie an Maryse Condés Vernetzungsversuche erinnert. Im Roman Pineaus erscheinen die Vögel als Sinnbild der gefangenen und befreiten Seele und Liebe (s. bes. 137-139). Die Verquickung von erotischem Wunsch, sexueller Wirklichkeit und Tod spiegeln die Oszillation der Frau zwischen Opferrolle und dominanter, selbstbestimmter Kulturträgerschaft wieder. So findet die alte Zauberin Néhémie, eine entfernte Vorfahrin von Billy, erst im Tod ihre Erfüllung:

Cette heure ultime fut un enchantement, une apothéose, un avant-goût du paradis. Et son souffle final ne fut pas le râle d'une pécheresse vaincue par la mort, mais le cri d'abandon d'une femme comblée. Aucun des voisins accourus n'oublia jamais le visage transfiguré de Néhémie.

C'est ainsi qu'expira Néhémie, non pas comme elle avait vécu, solitaire et rêveuse, mais semblable à ces femmes qui, chaque jour sur la terre, approchent la mort dans l'union des corps, et puis renaissent, avec sur la langue un zeste d'éternité.

Son seul compagnon, un maigre oiseau sans âge qu'elle tenait en cage depuis l'aube de ses premières révélations, dépérit de chagrin. (S. 62 f.)

Gisèle Pineau gelingen einzelne Passus von stilistisch sensibler Intensität; gleichzeitig zeugt ihr Werk aber auch von den Gefahren der Ausdünnung gesellschaftlich-philosophischer Konzepte und einer Mechanisierung des Schreibens.

## 5. Schlußbemerkung

Es hat sich gezeigt, daß die verschiedenen Strömungen literarischen Schreibens auf den Antillen ihren Eigencharakter besitzen.

In manchen Fällen geht diese Individualität auf ihren antithetischen Stellenwert in einer literaturgeschichtlichen Dialektik zurück, wenn man etwa an das Verhältnis von *Négritude* und *Antillanité* denkt. Andere Bewegungen entstehen auf demselben Nährboden, divergieren jedoch aufgrund der unterschiedlichen gesellschaftlichen Ausgangsbedingungen. So lassen sich die Botschaft von *Négritude* und haitianischen Indigenismus vergleichen, aber die Geschichte der Unabhängigkeit Haitis hat zur Folge, daß der Indigenismus einen sehr viel nationaleren Charakter besitzt (s. auch Laroche 1987a, 109).

Schließlich wird deutlich, daß literarische Antithesen oftmals eigentlich Synthesen sind. Entsprechend kann man in der *Créolité* eine Fortführung von *Négritude* und *Antillanité* sehen, eine Bewegung, die ihr Erbe konkretisiert; weiter läßt die *Créolité* in mancher Hinsicht eine kulturelle Affinität zum magischen Realismus spüren. Am Ende erweisen sich die frankokaribischen Literaturen als Steine eines Mosaiks, hinter dessen verschiedenen Teilen das einheitliche Ganze – wenn derzeit auch nur schemenhaft – sichtbar wird.

## 6. Zitierte Literatur

### 6.1. Literarische und kritische Werke karibischer Autoren

- Alexis, Jacques Stephen (1955): *Compère Général Soleil*, Paris 1988 [Gallimard-L'imaginaire]
- Alexis, Jacques Stephen (1956): „Du réalisme merveilleux des Haïtiens“, in: *Présence Africaine* 8-10, juin-novembre 1956, 245-271 [Facsimile-Neuaufgabe 1997]
- Alexis, Jacques Stephen (1959): *L'espace d'un cillement*. Mit einem Vorwort von Florence Alexis, Paris 1986 [Gallimard-L'imaginaire]
- Bernabé, Jean/ Chamoiseau, Patrick/ Confiant, Raphaël (1989): *Éloge de la créolité*, Paris [Gallimard/ Presses Universitaires Créoles]
- Boukman, Daniel (1992): *Pawòl bwa sèk*, Paris [Éditions Zandoli]
- Carpentier, Alejo (1986): *El reino de este mundo*, Barcelona [Biblioteca de Bolsillo; Erstausgabe 1949]. Deutsche Übersetzung von Doris Deinhard: *Das Reich von dieser Welt*, Frankfurt/ M. 1964 [Insel/ Suhrkamp]
- Césaire, Aimé (1969): *Une tempête*, Paris [Seuil: Points]
- Césaire, Aimé (1970): *La tragédie du roi Christophe*, Paris [Présence Africaine]
- Césaire, Aimé (1973): *Une saison au Congo*, Paris [Seuil: Points]
- Césaire, Aimé (1976): *Œuvres complètes, tome 1-3*, Paris [Désormeaux]
- Césaire, Aimé (1982): *Moi, laminaire...*, Paris [Seuil]
- Césaire, Aimé (1983): *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris-Dakar [Présence Africaine] (auch in Césaire 1976 und Césaire 1994)
- Césaire, Aimé (1989): *Discours sur le colonialisme*, Paris-Dakar [Présence Africaine, zuerst 1955]

- Césaire, Aimé (1994): *La poésie*. Édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier [Seuil]. Ausgewählte Dichtung in deutscher Übersetzung von Brigitte Weidmann: *Gedichte*, Nachwort von Michel Leiris, München [Hanser] 1987
- Césaire, Aimé et al. (1941-1945): *Tropiques*, Faksimile-Reproduktion, 2 Bände, Paris 1978 [Jean-Michel Place]
- Chamoiseau, Patrick (1986): *Chronique des sept misères*, Paris [Gallimard]
- Chamoiseau, Patrick (1988): *Solibo Magnifique*, Paris [Gallimard]
- Chamoiseau, Patrick (1990): „En témoignage d’une volupté”. In: *Carbet* 10/ décembre 1990: *Cheminements et destins dans l’œuvre d’Édouard Glissant*, 143-152
- Chamoiseau, Patrick (1992): *Texaco*, Paris [Gallimard]. Deutsche Übersetzung von Giò Waeckerlin Induni: *Texaco. Ein Martinique-Roman*, München/ Zürich 1995 [Piper]
- Chamoiseau, Patrick (1994): „Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l’oral à l’écrit. In: Ludwig 1994, 151-158 [s. 6.2.]
- Chamoiseau, Patrick (1997a): *L’esclave vieil homme et le molosse*, Paris [Gallimard]
- Chamoiseau, Patrick (1997b): *Écrire en pays dominé*, Paris [Gallimard]
- Chamoiseau, Patrick/ Confiant, Raphaël (1991): *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris [Hatier]
- Chamoiseau, Patrick/ Confiant, Raphaël (1992): „En guise d’introduction: Points de vue sur l’évolution de la littérature antillaise – Entretien avec les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (mené par Ottmar Ette et Ralph Ludwig)”. In: Ette/ Ludwig 1992, 6-16 [s. 6.3.]
- Chauvet, Marie (1968): *Amour, colère et folie*, Paris [Gallimard]
- Condé, Maryse (1984, 1985): *Ségou. Tome 1-2: Les murailles de terre; tome 3: La terre en miettes*, Paris [Laffont: Livre de Poche]. Deutsche Übersetzung: *Segu*, München 1994 [Goldmann]
- Condé, Maryse (1987): *La vie scélérate*, Paris [Seghers]. Deutsche Übersetzung von Volker Rauch: *Das verfluchte Leben*, München/ Zürich 1999 [Piper]
- Condé, Maryse (1988): *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, überarbeitete Neuausgabe, Paris [Seghers]
- Condé, Maryse (1989): *Traversée de la mangrove*, Paris [Mercure de France]
- Condé, Maryse (1992a): *Les derniers rois mages*, Paris [Mercure de France]
- Condé, Maryse (Hrsg.) (1992b): *L’héritage de Caliban*, Pointe-à-Pitre [Éditions Jator]
- Condé, Maryse (1993): *La colonie du nouveau monde*, Paris [Robert Laffont]
- Condé, Maryse (1997): *Désirada*, Paris [Robert Laffont]. Deutsche Übersetzung von Claudia Kalscheuer: *Insel der Vergangenheit*, Hamburg/ München 1999 [Hoffmann und Campe]
- Confiant, Raphaël (1987): *Marisocé* [Presses Universitaires Créoles]. Französische Version des kreolischen Originals durch R. Confiant: *Mamzelle Libellule*, Paris 1994 [Le Serpent à Plumes]. Deutsche Übersetzung von Volker Rauch: *Das Schmetterlingskostüm*, Bremen 1998 [Manholt]
- Confiant, Raphaël (1988): *Le nègre et l’amiral*, Paris [Grasset]
- Confiant, Raphaël (1991): *Eau de Café*, Paris [Grasset]. Deutsche Übersetzung von Uta Goridis: *Insel über dem Winde*, Frankfurt/ M. 1996 [Krüger]
- Confiant, Raphaël (1993): *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris [Stock]
- Confiant, Raphaël (1994a): „Questions pratiques d’écriture créole”. In: Ludwig 1994, 171-180 [s. 6.2.]
- Confiant, Raphaël (1994b): *L’Allée des Soupirs*, Paris [Grasset]
- Confiant, Raphaël (1998): *L’archet du colonel*, Paris [Mercure de France]
- Dalembert, Louis-Philippe (1993): *Le songe d’une photo d’enfance*, Paris [Le Serpent à Plumes]

- Damas, Léon-Gontran (1956): *Black-Label*, Paris, Neuauflage 1988 [Gallimard]
- Damas, Léon-Gontran (1972): *Pigments – Névralgies*. Édition définitive, Paris/ Dakar [Présence Africaine]
- Delsham, Tony (1993): *Fanm Dèwó*, Schoelcher [Éditions M.G.G.]
- Depestre, René (1979): *Le mât de cocagne*, Paris [Gallimard]. Deutsche Übersetzung von Eva Schewe: *Der Schlaraffenbaum*, Fellbach 1987 [Rotpunkt]
- Depestre, René (1980): *Bonjour et adieu à la Négritude*, Paris [Robert Laffont]
- Depestre, René (1981): *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris [Gallimard]
- Depestre, René (1988): *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris [Gallimard]. Deutsche Übersetzung von Rudolf von Bitter: *Hadriana in all meinen Träumen*, mit einem Nachwort von Hans Ch. Buch, Frankfurt/ M. 1997 [Suhrkamp]
- Depestre, René (1990): *Éros dans un train chinois*, Paris [Gallimard]
- Depestre, René (1990): *Journal d'un animal marin*, Paris [Gallimard]
- Depestre, René (1991): „Un exil enraciné dans la langue française”. In: *L'Infini* 34, 68-70
- Depestre, René (1994): „Les aventures de la créolité/ Lettre à Ralph Ludwig”. In: Ludwig 1994, 159-170 [s. 6.2.]
- Depestre, René (1998): *Le métier à métisser*, Paris [Stock]
- Fanon, Frantz (1952): *Peau noire masques blancs*, Paris [Seuil: Points]
- Fanon, Frantz (1959): „Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération“. In: *Présence Africaine* 24-25, février-mai 1959: 82-89 [Facsimile-Neuauflage 1997]
- Frankétienne (1975): *Dézafi*, Port-au-Prince [Fardin]
- Frankétienne (1979): *Les affres d'un défi*, Port-au-Prince [Deschamps]
- Frankétienne (1998): *L'oiseau schizophone*, Port-au-Prince 1993, Paris 1998 [Jean-Michel Place]
- Glissant, Édouard (1956): *Soleil de la conscience*, Paris [Seuil]
- Glissant, Édouard (1964): *Le quatrième siècle*. Paris [Seuil]. Deutsche Übersetzung von Beate Thill: *Die Entdecker der Nacht*, Heidelberg 1991 [Wunderhorn]
- Glissant, Édouard (1965): *Les Indes. Un champ d'îles. La terre inquiète*, Paris [Seuil: Points]
- Glissant, Édouard (1975): *Malemort*, Paris [Seuil]
- Glissant, Édouard (1981a): *La case du commandeur*, Paris [Seuil]. Deutsche Übersetzung von Beate Thill: *Die Hütte des Aufsehers*, Heidelberg 1983 [Wunderhorn]
- Glissant, Édouard (1981b): *Le discours antillais*, Paris [Seuil]. Deutsche Übersetzung von Beate Thill: *Zersplitterte Welten. Der Diskurs der Antillen*, Heidelberg 1986 [Wunderhorn]
- Glissant, Édouard (1987): *Mahagony*, Paris [Seuil]. Deutsche Übersetzung von Beate Thill: *Mahagony*, Heidelberg 1989 [Wunderhorn]
- Glissant, Édouard (1990): *Poétique de la relation*, Paris [Gallimard]
- Glissant, Édouard (1991): *Fastes*, Toronto [Édition du GREF-Collection Quatre-Routes]
- Glissant, Édouard (1993): *Tout-monde*, Paris [Gallimard]
- Glissant, Édouard (1994a): „Le chaos-monde, l'oral et l'écrit”. In: Ludwig 1994: 111-129 [s. 6.2.]
- Glissant, Édouard (1994b): „À propos de *Tout-monde*. Entretien avec Ralph Ludwig”, unveröffentlicht, Marie-Galante, 17.08.94
- Glissant, Édouard (1994c): *Poèmes complets*, Paris [Gallimard]
- Glissant, Édouard (1997): *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris [Gallimard]
- Glissant, Édouard (1999): *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris [Gallimard]

- Gratiant, Gilbert (1990): *Zicaque. Poèmes et textes*, Lamentin [Office Municipal de la Culture du Lamentin/ Les Griots de la Martinique]
- Gratiant, Gilbert (1996): *Fables créoles et autres écrits*. Préface d’Aimé Césaire, Paris [Stock]
- Juminer, Bertène (1961): *Les bâtards*, Paris [Présence Africaine]
- Juminer, Bertène (1963): *Au seuil d’un nouveau cri*, Paris [Présence Africaine]
- Juminer, Bertène (1979): *Les héritiers de la presque île*, Paris [Présence Africaine]
- Juminer, Bertène (1990): *La fraction de seconde*, Paris [Éditions Caribéennes]
- Juminer, Bertène (1994): „La parole de nuit”. In: Ludwig 1994, 131-149 [s. 6.2.]
- Léro, Étienne/ Ménil, René/ Monnerot, Jules-Marcel/ Quitman, Maurice-Sabas/ Yoyotte, Simone: *Légitime Défense, 1<sup>er</sup> juin 1932*, Reproduktion mit einem Vorwort von R. Ménil, Paris 1979 [Jean-Michel Place]
- Magloire-Saint-Aude (1998): *Dialogue de mes lampes et autres textes – Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par François Leperlier, Paris [Jean-Michel Place]
- Maximin, Daniel (1987): *Soufrières*, Paris [Seuil]
- Métellus, Jean (1989): *Les cacos*, Paris [Gallimard]
- Métellus, Jean (1991): *Jacmel*, édition bilingue français-espagnol, spanische Übersetzung von Judith Alvarado-Migeot, Asnières-sur-Seine [Orénoques]
- Métellus, Jean (1992a): *Louis Vortex*, Paris [Messidor]
- Métellus, Jean (1992b): *Voix nègres*, Solignac [Le bruit des autres]
- Monchoachi (ohne Jahresangabe): *Bèl-bèl zobèl. Pawòl pou ti-manmày tout’ laj*, Fort-de-France [Désormeaux]
- Morisseau-Leroy, Félix (1982): *Ravinodyab – La Ravine aux Diables*, texte bilingue créole-français, Paris [L’Harmattan]
- Ollivier, Émile: *Mille eaux*, Paris [Gallimard: Haute Enfance]
- Orville, Xavier (1989): *Laissez brûler Laventurcia*, Paris [Grasset]
- Parépou, Alfred (1885/1980): *Atipa*, Faksimile-Ausgabe mit Vorwort und Übersetzung, Paris [Éditions Caribéennes]
- Paultre, Carrie (1978): *Tonton Libin* [Boukan]
- Pépin, Ernest (1990): „Le personnage romanesque dans l’œuvre de Glissant”. In: *Carbet* 10/ décembre 1990: *Cheminements et destins dans l’œuvre d’Édouard Glissant*, 89-99
- Pépin, Ernest (1992): *L’homme au bâton*, Paris [Gallimard]
- Pépin, Ernest (1996): *Tambour-Babel*, Paris [Gallimard]
- Pépin, Ernest (1999): *Le tango de la haine*, Paris [Gallimard]
- Pineau, Gisèle (1993): *La grande drive des esprits*, Paris [Le Serpent à Plumes]. Deutsche Übersetzung von Gunhild Niggstich: *Die lange Irrfahrt der Geister*, München/ Zürich 1998 [Piper]
- Pineau, Gisèle (1998): *L’âme prêtée aux oiseaux*, Paris [Stock]
- Placol, Vincent (1991): *Une journée torride*, Montreuil [La Brèche]
- Poulet, Hector (1982): *Pawòl an bouch – Paroles en l’air*; Fort-de-France etc. [Désormeaux]
- Roumain, Jacques (1946): *Gouverneurs de la rosée*, Paris [Messidor]
- Rupaire, Sonny (1982): *Gran parad ti kou baton – Cette igname brisée qu’est ma terre natale*, Paris [Éditions Caribéennes]
- Saint-John Perse: *Œuvres complètes*, Paris 1972/ 1982 [Gallimard-La Pléiade]. Deutsche Werkausgabe übersetzt von Friedhelm Kemp: *Das dichterische Werk*, 2 Bände, München 1980 [Hanser]
- Schwarz-Bart, André (1972): *La mulâtresse Solitude*, Paris [Seuil: Points]

- Schwarz-Bart, Simone (1972): *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris [Seuil: Points]. Deutsche Übersetzung von Udo Schlögl: *Télumée*, 5. Aufl. Wuppertal 1996 [Hammer]
- Schwarz-Bart, Simone (1979): *Ti Jean l'horizon*, Paris [Seuil: Points]. Deutsche Übersetzung von Ulrich Wittmann: *Ti Jean oder die große Reise*, Neuausg. Wuppertal 1994 [Hammer]
- Stephenson, Élie (1988): *Comme des gouttes de sang. Poèmes*, Paris/ Dakar [Présence Africaine]
- Tirolien, Guy (1961): *Balles d'or. Poèmes*, Paris/ Dakar [Présence Africaine], Wiederauflage 1995
- Zobel, Joseph (1974): *La rue Cases-Nègres*, Paris [Présence Africaine; zuerst 1950]

## 6.2. Sammelpublikationen und Anthologien

- Kesteloot, Lilyan (1981): *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>e</sup> siècle*, nouvelle édition revue et augmentée, Verviers [Marabout]
- Ludwig, Ralph (Hrsg.) (1994): *Ecrire la 'parole de nuit' – la nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques* de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, René Depestre, Edouard Glissant, Bertène Juminer, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, Hector Pouillet et Sylviane Telchid; rassemblés et introduits par Ralph Ludwig, Paris [Gallimard: Folio Essais], 2. Aufl. 1997.
- Prudent, Lambert Félix (Hrsg.) (1984): *Anthologie de la nouvelle poésie créole – Caraïbe, Océan Indien*, Paris etc. [Éditions Caribéennes – Agence de Coopération Culturelle et Technique]
- Senghor, Léopold Sédar (1948): *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, 5. Ausg. 1985 [Quadrige-Presses Universitaires de France]

## 6.3. Weitere zitierte Werke

- Antoine, Régis (1992): *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, Paris [Karthala]
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München [Beck]
- Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (1988): „Schrift, Tradition und Kultur“. In: Wolfgang Raible (Hrsg.): *Zwischen Alltag und Festtag. Zehn Beiträge zum Thema 'Mündlichkeit und Schriftlichkeit'*, Tübingen [Narr: ScriptOralia 6], 25-49
- Bader, Wolfgang (1983): „Von der Allegorie zum Kolonialstück. Zur produktiven Rezeption von Shakespeares *Tempest* in Europa, Amerika und Afrika“. In: *Poetica* 15: 247-288
- Bader, Wolfgang (1984): „Ästhetische Ortsbestimmungen eines karibischen Autors – Zum Werk von Édouard Glissant“. In: Reinhard Sander (Hrsg.) (1984): *Der karibische Raum zwischen Selbst- und Fremdbestimmung. Zur karibischen Literatur, Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt/ Main etc. [Lang], 237-257
- Bader, Wolfgang (1985): „Vom Negerhüttendorf aufsteigend: Joseph Zobel und die Probleme des karibischen Romans französischer Sprache“. In: Binder 1985, 65-86
- Bakhtine, Mikhaïl (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris [Gallimard]

- Binder, Wolfgang (Hrsg.) (1985): *Entwicklungen im karibischen Raum 1960-1985*, Erlangen [Universitätsbund Erlangen-Nürnberg]
- Bloch, Ernst (1959): *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M. 41977 [Suhrkamp: stw 3]
- Bouraoui, Hédi (1987): „L'œuvre romanesque de Frankétienne“. In: *Dérives* 53-54/1986-1987: *Frankétienne, écrivain haïtien*, 89-96
- Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Steffen, Therese (1997): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen [Stauffenburg]
- Ceccatty, René de (1999): „La mémoire des invisibles“. In: *Le Monde – Le Monde des livres*, 19.11.99: III
- Chambers, Ian (1996): *Migration – Kultur – Identität*, Tübingen [Stauffenburg]
- Corzani, Jack (1978): *La littérature des Antilles-Guyane françaises*, tome I-VI, Fort-de-France [Désormeaux]
- Corzani, Jack/ Hoffmann, Léon-François/ Piccione, Marie-Lyne (1998): *Littératures francophones II. Les Amériques – Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris [Belin]
- Couffon, Claude (1986): *René Depestre*, Paris [Seghers: Poètes d'aujourd'hui]
- Delas, Daniel (1991): *Aimé Césaire*, Paris [Hachette]
- Ette, Ottmar/ Ludwig, Ralph (Hrsg.) (1992): *Les littératures antillaises – une mosaïque culturelle*. Dossier in: *Lendemains* 67
- Fall, Khadi (1992): „La littérature francophone antillaise vue par un écrivain francophone d'Afrique. Le passage de l'oral à l'écrit dans les deux littératures“. In: Ette/ Ludwig 1992, 17-21
- Fendler, Ute (1992): *Interkulturalität in der frankophonen Literatur der Karibik. Der europäisch-amerikanische Intertext im Romanwerk von Maryse Condé*, Frankfurt [Verlag für Interkulturelle Kommunikation]
- Fleischmann, Ulrich (1986): *Das Französisch-Kreolische in der Karibik. Zur Funktion von Sprache im sozialen und geographischen Raum*, Tübingen [Narr]
- Fleischmann, Ulrich (1987): „Die vieldeutige Liebe zu Choucouné“. In: János Riesz: *Frankophone Literaturen außerhalb Europas*, Frankfurt/ Main usw. 1987 [Lang], 29-45
- Fleischmann, Ulrich/ Breiting, Eckhard (1992): „Literaturen der Karibik“. In: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Hrsg. Walter Jens, Band 19, München, 1052-1066
- Gallagher, Mary (1998): *La créolité de Saint-John Perse*, Paris [Gallimard]
- Gewecke, Frauke (1988): *Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*, Frankfurt/ M. [Vervuert]
- Halbwachs, Maurice (1968): *La mémoire collective*, préface de Jean Duvignaud, introduction de J. Michel Alexandre, zweite erweiterte Ausgabe, Paris [Presses Universitaires de France]
- Hazaël-Massieux, Guy (1992): „Littératures de la Caraïbe francophone“. In: Ette/ Ludwig 1992, 22-35
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine (1989): „La littérature créole – entre l'oral et l'écrit“. In: Ludwig 1989, 277-305
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine (1998a): „De ‚Lisette quitté la plaine‘ à ‚Fanm‘, ou de la poésie en créole dans la Caraïbe francophone“. In: M.-P. Berranger (Hrsg.): *Poètes d'outre-mer. Littératures francophones III*, Paris [RITM 17, Université Paris X]: 11-32
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine (1998b): „Un regard sur le théâtre en créole de 1994 à 1998 (Guadeloupe, Martinique et Guyane)“. In: *Notre Librairie* 135: 119-123
- Hippon, Michel (1991): „La ‚Fraction de Seconde‘ de B. Juminer (Éditions Caribéennes, 1990): ‚Une existence en quête de totalité‘“. In: *Études Guadeloupéennes* 4: 213-244.
- Kundera, Milan (1991): „Beau comme une rencontre multiple“. In: *L'Infini* 34, 50-62

- Laroche, Maximilien (1984): *Trois études sur Folie de Marie Chauvet*, Québec [Université Laval-Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe]
- Laroche, Maximilien (1987a): *L'avènement de la littérature haïtienne*, Québec [Université Laval-Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe]
- Laroche, Maximilien (1987b): „Dézafi après Duvalier”. In: *Dérives* 53-54/ 1986-1987: *Frankétienne, écrivain haïtien*, 97-109
- Laroche, Maximilien (1991): *La double scène de la représentation. Oralité et littérature dans la Caraïbe*, Québec [Université Laval-Groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe]
- Laroche, Maximilien (1992): „La littérature de la Caraïbe francophone”, Ms., Vortrag zur Eröffnung der Stuttgarter Karibik-Woche, 22.6.1992
- Loupias, Bernard (1998): „Frankétienne le flamboyant“, *Le Nouvel Observateur*, 30 Décembre 1998-6 Janvier 1999, S. 42-43
- Ludwig, Ralph (1986): „Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Felder der Forschung und Ansätze zu einer Merkmalsystematik im Französischen”. In: *Romanistisches Jahrbuch* 37, 15-45
- Ludwig, Ralph (Hrsg.) (1989): *Les créoles français entre l'oral et l'écrit*, Tübingen 1989 [Narr: ScriptOraia Bd. 16]
- Ludwig, Ralph (1992): „Une littérature éloquente – regards européens sur la narration antillaise moderne”. In: Ette/ Ludwig 1992, 58-67
- Ludwig, Ralph (1997): „À la découverte d'une écriture 'démessurée': Quelques nouvelles données littéraires et leurs conséquences désespérantes pour le graal du *bon usage*“. In: Catherine Delpech/ Maurice Roelens (Hrsg.): *Société et littérature antillaises aujourd'hui. Actes de la rencontre de novembre 1994 (Université de Perpignan)*, Perpignan [Presses Universitaires de Perpignan 25]: 83-97
- Ludwig, Ralph/ Poulet, Hector (1989): „Approche d'un lexique scriptural – Kijan mo gwadloupéyen ka pité?”. In: Ludwig 1989, 155-180
- Ludwig, Ralph/ Poulet, Hector (1990): „Convaincre, réfuter et insulter en créole: quelques stratégies argumentatives du guadeloupéen”. In: *Etudes Créoles* XII/2, 1989 [erschienen 1990]: 11-27
- Ludwig, Ralph/ Montbrand, Danièle/ Poulet, Hector/ Telchid, Sylviane (1990): *Dictionnaire créole. Avec un abrégé de grammaire créole et un lexique français-créole*, Paris [SERVEDIT]
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1992): „Littératures des îles: Océan Indien, Pacifique, Caraïbes”. In: *Französisch heute* 4, 1-10
- Nougayrol, Pierre/ Vernet, Pierre/ Alexandre, Charles/ Tourneux, Henri: *Ti diksyonnè kreyol-franse*, Port-au-Prince [Éditions Caraïbes]
- Ormerod, Beverley (1985): *An Introduction to the French Caribbean Novel*, London etc. [Heineman]
- Pluchon, Pierre (Hrsg.) (1982a): *Histoire des Antilles et de la Guyane*, Toulouse [Privat]
- Pluchon, Pierre (1982b): „L'indépendance noire d'Haïti”. In: Pluchon 1982a, 329-378
- Rabelais, François: *Œuvres complètes*, Paris 1973/ 1980 [Seuil-L'Intégrale]
- Radford, Daniel (1982): *Édouard Glissant*, Paris [Seghers: Poètes d'aujourd'hui]
- Raible, Wolfgang (1972): *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart etc. [Kohlhammer]
- Raible, Wolfgang (1994): „Orality and Literacy“. In: H. Günther/ O. Ludwig (Hrsg.): *Schrift und Schriftlichkeit*, 1. Halbband, Berlin/ New York [de Gruyter: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft]: 1-17
- Rice-Maximin, Micheline (1998): *Karukéra. Présence littéraire de la Guadeloupe*, New York etc. [Peter Lang: Francophone Cultures et Littératures]

- Riesz, János (1985): „Der Mythos ‘Afrika’ in *Ti Jean L’horizon* von Simone Schwarz-Bart”. In: Binder 1985, 87-107
- Sarner, Éric (1994): *La Passe du Vent. Une histoire haïtienne*, Paris [Payot]
- Sartre, Jean-Paul: „Orphée noir”. In: Senghor 1948, IX-XLIV
- Sekora, Karin (1992): „Die unersättlichen Hunde. Namen und Täter in Aimé Césaires *Une saison au Congo*”. In: Ette/ Ludwig 1992, 44-57
- Toumson, Roger: *La transgression des couleurs. Littérature et langage des Antilles (XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> siècles)*, tome 1-2, Paris [Éditions Caribéennes]