

## REVISION IMPOSSIBLE

›La migration des cœurs‹, Maryse Condés ›Lektüre‹ von  
Emily Brontës ›Wuthering Heights‹

Von Martina Stemberger (Wien)

### I.

#### *(Un)Möglichkeiten der Revision*

Maryse Condé, frankophone Schriftstellerin karibischer Herkunft<sup>1)</sup>, veröffentlichte im Jahr 1995 den Roman ›La migration des cœurs‹. Der Widmung zufolge handelt es sich dabei um eine ›Lektüre‹ eines klassischen Texts der englischen Literatur: Emily Brontës ›Wuthering Heights‹. Auf den ersten Blick schreibt sich Condés Roman in die Tradition des postkolonialen Revisionismus ein; der kritischen, subversiven Revision meist klassischer Texte der kolonialen Epoche aus der Perspektive der in diesen Texten historisch, kulturell, psychologisch und narrativ marginalisierten, unterdrückten, verdrängten *Anderen*. Die postkoloniale Revision war zum Zeitpunkt des Erscheinens von Condés Text (1995) allerdings bereits in gewissem Grad trivialisiert; es handelte sich um ein längst konventionalisiertes, beinahe schon stereotypisiertes narratives Modell:

[...] revisionism is now a commonplace move: be it the Tara plantation, or going back to Manderley and telling Rebecca's side of the story, revisionism has become the intellectual property of even the most nondescript and inconsequential writers [...] The revisionist move, such an

---

<sup>1)</sup> Maryse Condé, geboren 1937 in Pointe-à-Pitre/Guadeloupe, hat in Paris studiert, seit 1960 in Afrika (vor allem in Ghana und im Senegal) gelebt, bis sie 1973 nach Frankreich zurückkehrte. Derzeit lebt sie auf Guadeloupe und in den USA, wo sie an der Columbia University lehrt. Ihr erster Roman ›Hérémakhonon‹ erschien 1976 (neu aufgelegt unter dem Titel ›En attendant le bonheur‹, 1988); es folgten ›Une Saison à Rihata‹ (1981), die Ségou-Dilogie (›Ségou: Les murailles de terre‹, 1984 und ›Ségou: La Terre en miettes‹, 1985), ›Moi, Tituba, sorcière noire de Salem‹ (1986), ›La Vie scélérate‹ (1987), ›La Traversée de la Mangrove‹ (1989), ›Les derniers Rois mages‹ (1992), ›La Colonie du Nouveau Monde‹ (1993), der hier analysierte Roman ›La Migration des cœurs‹ (1995), ›Desirada‹ (1997), ›Célanire cou-coupé‹ (200), ›La Belle Créole‹ (2001), ›Histoire de la femme cannibale‹ (2003) und Condés bislang letzter Roman, ›À la Courbe du Joliba‹ (2006). Neben diesen zahlreichen Romanen und ihren wissenschaftlichen Publikationen hat Condé auch dramatische Werke, Kurzprosa und Kinderbücher verfasst.

attractive option for postcolonial writers in the past, has become so familiar, so obvious, so calculated, it might be argued, that little or no case can be made for its "innovative" or "resistant" possibilities.<sup>2)</sup>

Vielleicht ist Condés (allzu) späte Revision nicht nur als Reproduktion eines stereotypisierten narrativen Schemas zu lesen, sondern vielmehr auch als Revision (des Konzepts) der Revision, als Reflexion über die (Un)Möglichkeiten der Revision – seine Unoriginalität könnte durchaus strategisch intendiert sein; Bongie schlägt vor, ›Migration‹ als „pastiche of the postcolonial revisionist novel“ zu lesen.<sup>3)</sup> ›Migration‹ ist ein Text über die Unmöglichkeit der Rückkehr zum geschriebenen Text; ein Text aber auch über die Unmöglichkeit, sich der Notwendigkeit, ja der Obsession dieser Rückkehr zu entziehen.<sup>4)</sup> Condés Roman ist dabei kein aufdringlich theoretischer Text; er ist jederzeit auch ‚naiv‘ lesbar, als spannender Liebesroman, der unabhängig vom Original und ohne jegliche Reflexion über diverse intertextuelle Komplikationen zu fesseln vermag. Gleichzeitig stellt dieser Text aber auch eine Reflexion über die (Un)Möglichkeiten dar, längst erzählte Geschichten aus ihrer kolonialen Logik herauszulösen. Condés Text ist durchsetzt mit intertextuellen Referenzen; er kehrt nicht nur zu Brontë (nicht ganz) zurück, sondern auch zu anderen kanonischen Autoren. Aufschlussreich ist vor allem das Wechselspiel zwischen den intertextuell inspirierten Titeln einzelner Abschnitte des Romans und dem Inhalt der betreffenden Kapitel. Hier entsteht ein Zwischenraum *innerhalb* von Condés Text – die „Table des matières“ fügt diesem eine weitere, narrativ und auch theoretisch produktive Schicht hinzu; sie entwirft ein System von Spuren *möglicher* Lektüren, das den ganzen Text durchzieht.<sup>5)</sup> Diese Leseanleitungen *en miniature* mit ihren intertextuellen oder auch narratologischen Versatzstücken (vgl. „Le temps retrouvé“ oder „En guise de premier épilogue“) bleiben aber von bemerkenswerter Ambivalenz; ohne eine imaginäre ‚naive‘ Leserin weiter zu irritieren, machen sie die ebenso imaginäre ‚gebildete‘ Leserin immer wieder auf die Komplexität des Textes aufmerksam (womit sie das Vergnügen am Text quasi theoretisch legitimieren). Ein Titel wie „Noces barbares“ evoziert – naiv gelesen – den Reiz einer ‚barbarischen‘ Erotik; er ist aber auch als subtiler Hinweis auf eine mögliche *subversive* Interpreta-

<sup>2)</sup> CHRIS BONGIE, Exiles on Main Stream: Valuing the Popularity of Postcolonial Literature, in: Postmodern Culture 14.1 (2003), <http://www3.iath.virginia.edu/pmclissue.903/14.1bongie.html> (2. November 2006), hier: Abschnitt Nr. 40.

<sup>3)</sup> Ebenda, Abschnitt Nr. 43.

<sup>4)</sup> Die Revision wird als solche auch auf diegetischer Ebene problematisiert. Manche Geschichten, die Condés Figuren sich und anderen erzählen, werden konsequent mit der bzw. einer anderen ‚Realität‘ gegengelesen, in ihrer Widersprüchlichkeit enthüllt und zugleich gerechtfertigt („Là-dessus, elle lui avait raconté une histoire qu'il connaissait lui aussi, mais d'un point de vue différent.“ MC 296).

<sup>5)</sup> Die Ambivalenz des Textes – zwischen Popularität und subversivem Anspruch – wird nicht zuletzt durch die Schichtung dieser beiden Ebenen realisiert. Am Rande sei bemerkt, dass die äußere Aufmachung des Romans, zumindest in der mir vorliegenden Edition (Paris, Laffont 1999), offensichtlich auf den so genannten Massengeschmack orientiert ist; der sehr bunten, naiv ‚exotisch‘ stilisierten Titelseite entsprechen die Anpreisungen auf der Rückseite: „Une variation libre, pleine de violence et de sensualité. Une réussite!“ etc.

tion des betreffenden Kapitels zu lesen. Dieses stellt die Opposition von Zivilisation und Barbarei implizit in Frage: der eigentlich ›barbarische‹ Partner ist hier der europäisch gebildete, (fast) weiße Junge, der ein indisches Mädchen zu vergewaltigen versucht, nachdem er es ausführlich beschimpft hat (MC 189ff.).<sup>6)</sup>

Der Titel des Romans ›La migration des cœurs‹ konzentriert diese Ambivalenz zwischen der subversiven Infragestellung (post)kolonialer Narrative und dem Tribut an das populäre Genre ›exotischer Liebesroman‹. *Migration* steht in diesem Text metaphorisch für Erlebnisse und Beziehungen aller Art, für das Leben selbst, für den Tod („[...] la mort n'est que nuit. Elle est migration sans retour“; MC 95). Fast alles ist hier *Migration*: die Metapher der Wanderung selbst wandert von Kontext zu Kontext – und wird damit zur leeren Chiffre. Die *Migration* ist schließlich auch als Metapher *en abîme* zu lesen: die Metapher als/der Metapher, eine sich selbst verfehlende Metapher; eine Metapher, die ihr eigenes Scheitern, ihr Versagen – im doppelten Sinn – inszeniert. Neben der *Migration* steht das *Herz* als trivialisiertes Versatzstück einer organischen Metaphorik der Menschlichkeit. Diese Metapher wird hier jedoch reaktualisiert: das *Herz* evoziert auch ein problematisch gewordenes Subjekt als Montage aus einzelnen Bestandteilen, die sich verselbständigen – die *wandernden Herzen* dieses Romans wären unheimliche, in ihrer Autonomie geradezu monströse Objekte. Schon im Titel selbst wird damit jene Ambivalenz erzeugt, die den Text insgesamt prägt. Mit der Motivik der *Migration* und jener der *Herzens* prallen zwei sehr unterschiedliche Vorstellungswelten bzw. metaphorische Systeme aufeinander; die – auf den ersten Blick – banale, ja geradezu clichéhafte Metapher der *Herzen* wirkt auf die – auf den ersten Blick – subversive, postkoloniale Metapher der *Migration* zurück – und umgekehrt. Wenn Condé in ihrem Text mittlerweile klassische, als postkolonial kategorisierte narrative Elemente wie Mehrstimmigkeit, Hybridität etc. (re)inszeniert, reflektiert und problematisiert sie zugleich diese Inszenierung des ›selbstverständlich subversiven‹ Postkolonialen. Dieses narrative – und auch narratologische – Doppelspiel ist in ›Migration‹ etwa an der erzählerischen Polyphonie zu beobachten. Condés Roman gibt zahlreichen Figuren eine *eigene* Stimme, eine *eigene* Erzählung sowie ein Forum, zu dem sie sprechen können – aber gleichzeitig problematisiert der Roman die Illusion tatsächlich autonomer Erzählungen. Es reicht nicht, symbolisch dominierte Figuren einfach zu Wort kommen zu lassen; diese werden – von innen – von den Stimmen ihrer Unterdrücker heimgesucht; sie sprechen nie (nur) mit ihrer eigenen Stimme, sondern mit mehreren – einander oft genug widersprechenden – Stimmen zugleich. ›Migration‹ reflektiert die doppelte Dynamik dieses nur auf den ersten Blick autonomen *récit*: es geht hier nicht zuletzt um Erzählungen als unheimliche Subjekte, von denen die Figuren ihrerseits erzählt werden.

<sup>6)</sup> Sämtliche Seitenangaben zu ›La migration des cœurs‹ (jeweils direkt im Text in eckigen Klammern nachgestellt) beziehen sich auf folgende Edition: MARYSE CONDÉ, *La migration des cœurs*, Paris (Laffont) 1999 [Sigle: MC]; jene zu ›Wuthering Heights‹ auf: EMILY BRONTË, *Wuthering Heights*, London (Penguin) 1994 [Sigle: WH].

## II.

*(Post-)Kolonialismen*

Das narrative Modell der Revision reproduziert eine binäre Logik der Opposition des Kolonialen und des Postkolonialen. Condé lässt sich nicht auf dieses Spiel nach etablierten Regeln ein; sie stellt ihrem Roman eine Widmung an Emily Brontë voran und beschwört die englische Autorin dergestalt als einen jener – in diesem Fall wohlwollenden – Geister, die ihren Text bevölkern („*À Emily Brontë qui, je l'espère, agréera cette lecture de son chef-d'œuvre. Honneur et respect!*“; MC, Widmung). Der Text Condés ist nicht *gegen* Brontës Roman geschrieben; er verweigert Imitation wie direkte Opposition (die ihrerseits nichts als eine Imitation ex negativo darstellt). Condé *revidiert* ihren Intertext nicht; sie deplaziert ihn vielmehr, sie entfaltet ihn, sie faltet ihn neu, sie bringt ihn auf neue Weise zum Sprechen – in einem völlig anderen kulturellen, politischen, narrativen Kontext. Ihre ‚Lektüre‘ beginnt mit einer Hommage an Brontë und inszeniert ihr eigenes Versagen bei der Rückkehr zum Original. Ihr Text verliert sich – absichtlich – in einer Serie von Divagationen, die weit weg von diesem Original führen. Condé versucht zu zeigen, dass Brontës Geschichte immer schon auch in einem anderen Kontext funktionieren kann; dass sie ihre volle Entfaltung vielleicht erst durch die Wanderung erfährt. Es ginge hier also darum, einen Text der kolonialen Epoche auf neue Weise zu sich selbst kommen zu lassen, sein Potential an universaler Menschlichkeit zu zeigen. Im Text selbst formuliert eine weiße Frau die Einsicht in die prinzipielle Universalität menschlicher Emotionen (MC 21f.). Der Weg zum Universalen führt dabei nicht über die Abstraktion, sondern über soziale, historische, kulturelle Kontextualisierung; über konsequente Reflexion der Position, von der aus eine Geschichte erlebt und erzählt wird. Der pseudo-universale, nur scheinbar objektive Standpunkt wird hier dekonstruiert; der abstrakte, „substitutive“ durch einen konkreten, „interaktiven“ – wie man mit Seyla Benhabib<sup>7)</sup> formulieren könnte – oder auch kontextuellen Universalismus ersetzt. Das Denken fast aller Figuren Condés funktioniert freilich in Kategorien der absoluten Differenz – zwischen den ‚Rassen‘, zwischen den Kulturen; unabhängig davon, welche Rasse, welche Kultur jeweils höher eingeschätzt, als vollwertige bzw. sogar einzig wahre Realisierung eigentlicher Menschlichkeit angesehen wird. In die Falle dieses Essentialismus der ‚rassischen‘ Differenz gehen gerade auch jene Figuren, die im Gegensatz zu ihrer Umgebung die gesellschaftliche Privilegierung alles – mehr oder weniger – Weißen und die Unterdrückung alles – mehr oder weniger – Schwarzen nicht ohne weiteres hinnehmen – wie Irmine de Linseuil, die, in ‚Rassenfragen‘ bewusster als die anderen weißen Figuren, dennoch an eine absolute Differenz zwischen den ‚Rassen‘ glaubt und diese Differenz nur sehr bedingt in ihrem historischen Kontext reflektiert, sie allenfalls aus einer Geschichte des Leidens, die die Anderen wiederum auf ihre Rolle als passive Opfer festschreibt, heraus erklärt (MC 108).

<sup>7)</sup> Vgl. SEYLA BENHABIB, *Selbst im Kontext*. Gender Studies. Frankfurt/M. 1995, S. 183.

Zahlreiche Sujet-Elemente aus Brontës Text werden bei Condé entfaltet – doch stets Spuren nach, die im Originaltext vorgezeichnet sind. In Brontës Text ist etwa wiederholt von der *Schwärze* des Findelkindes, das unter dem Namen *Heathcliff* in die Familie Earnshaw aufgenommen wird, die Rede. Die ›rassische‹ Zugehörigkeit der Figur wird nicht erörtert – „gipsy“ (WH 45) stellt weniger eine konkrete ethnische Zuordnung als eine allgemeine Chiffre der Fremdheit, der kulturellen, aber auch der sozioökonomischen Marginalität dar. Die dunkle Haut- und Haarfarbe (WH 21, WH 90, WH 155) funktioniert als Indikator der Andersartigkeit der Figur; weitere ›barbarische‹ Attribute komplettieren das Bild des bedrohlichen und abstoßenden Fremden (so seine ›Kannibalen-Zähne‹; WH 155, WH 159). Die *Schwärze* der Figur wird über das konkrete physische Attribut hinaus metaphorisch aufgeladen, sie nimmt sogar diabolische Konnotationen an („[...] it’s as dark almost as if it came from the devil“; WH 45). Die physische Andersartigkeit der Figur, konzentriert in ihrer metaphorisch überhöhten *Schwärze*, erscheint nicht zuletzt auch als Rechtfertigung der ›natürlichen‹ Idiosynkrasie anderer Figuren dem Fremden gegenüber. Der äußeren *Schwärze* der Haut korrespondiert die diabolische *Schwärze* der Gedanken und Gefühle, die implizit die Verachtung und den Hass zu rechtfertigen scheinen, die dem *Schwarzen* entgegengebracht werden: die allzu dunkle Haut verrät ein nicht minder dunkles Innenleben („[...] the longer he stood, the plainer his reflections revealed their blackness through his features“; WH 159). Eine bestimmte Tradition postkolonialer Lektüren hat auch nicht versäumt, diese nicht weiter definierte *Schwärze* von Brontës Figur als Indiz einer verdrängten rassischen Problematik zu lesen, Heathcliff selbst als *Schwarzen* zu betrachten.<sup>8)</sup> Bei dieser Lesart handelt es sich freilich um eine nicht ganz unproblematische Vereindeutlichung des Textes, der in diesem Punkt in der Schwebelage bleibt (Stoneman spricht von „Heathcliff’s racial ambiguity“<sup>9)</sup>). Heathcliff ist zwar dunkel, aber doch kein ›richtiger‹ Schwarzer, wie der folgende Konditionalsatz suggeriert („A good heart will help you to a bonny face, my lad [...] if you were a regular black [...]“; WH 61). In Condés Text wird diese unbestimmte *Schwärze* zu einem komplexen System der konkreten und symbolischen Farbgebungen und Farb-Benennungen entfaltet – hier wird klar, was Farben *bedeuten* („ce que la blancheur signifiait depuis le temps“; MC 56). Auch bei Condé wird die ethnische Zugehörigkeit der Figur nicht eindeutig geklärt. Razyé, Condés Heathcliff, ist zwar *schwarz*, aber nicht einfach ein ›Neger‹ („Un enfant de sept ou huit ans, sale et repoussant [...] nègre ou *bata-zindien*. Sa peau était noire, mais ses cheveux bouclés s’emmêlaient jusqu’au milieu de son dos“; MC 28). Razyé erinnert an einen „héros indien“ (MC 30); seine Mutter könnte eine Inderin, eine Schwarze, eine Mulattin gewesen sein (MC 45f.). Seine *Schwärze* verliert hier, im karibischen Kontext des Romans, jedenfalls

<sup>8)</sup> Vgl. die zusammenfassende Darstellung postkolonialer Interpretationen von ›Wuthering Heights‹ bei PATSY STONEMAN (Ed.), Emily Brontë. Wuthering Heights, New York 1998, S. 150ff.

<sup>9)</sup> Ebenda, S. 151.

ihren singulären Status – und gewinnt ein neues symbolisches und auch politisches Gewicht:

Il a relevé la tête en criant, et je m'aperçus que ses yeux étaient pleins d'eau.

– Ah, qu'est-ce que j'aimerais être blanc! Blanc avec des yeux bleus! Blanc avec des cheveux blonds sur ma tête!

J'ai haussé les épaules.

– Quand vous allez à l'église, est-ce que vous n'entendez pas le curé dire en chaire que la couleur de la peau n'a aucune importance et que seule compte celle de l'âme?

– *Menti-ày!* Si j'étais blanc, tout le monde me respecterait! (MC 36)

In ›Migration‹ löst sich der klare Gegensatz von Schwarz und Weiß in einer Vielzahl von feinen Farbnuancen auf; die meisten Figuren Condés sind nicht einfach *weiß* oder *schwarz*. Die Farb-Attribute, mit denen einzelne Figuren beschrieben werden, sind oft überaus phantasievoll, sehr *sinnlich*<sup>10)</sup>. Fast alle Figuren sind von einer regelrechten Obsession der eigenen und der fremden Farbe beherrscht, wobei nicht nur die reale Hautfarbe einer Person, sondern auch deren symbolische Färbung eine Rolle spielt: *schwarze* Figuren sind bemüht, zumindest durch Verwandtschaft mit *Weiß*en oder durch Kontakte mit der *weißen* Sphäre – quasi durch die Magie der Berührung – ihre eigene Farbe symbolisch aufzuhellen („Les gens les plus noirs se vantent d'avoir des parents blancs, c'est une manière d'éclaircir leur couleur“; MC 175). Das Motiv des *Weißwaschens* (und *Weißerzählens*) der eigenen Haut, der eigenen Identität durchzieht den ganzen Text und verweist auf ein altes Trauma: die afrikanische Ahnin einer der zentralen Erzählerinnen (Lucinda Lucius, deren hellem, ja leuchtendem Namen vielleicht die Spur ebendieses Traumas eingeschrieben ist) wurde vor langer Zeit von Sklavenhändlern entführt, als sie gerade dabei war, ihre weiße Wäsche in einem Fluss zu waschen (MC 73). Je *weißer*, desto besser, desto schöner, lautet das scheinbar unumstößliche Gesetz („le plus beau, le plus blanc“; MC 161), während ein *schwarzes* bzw. *nicht-weißes* Äußeres per se nicht schön sein kann (MC 30); dagegen aber sehr wohl sexuell attraktiv (MC 29, MC 141). Die *nicht-weißen* Figuren des Textes vollziehen in diesem Punkt eine perfekte Mimesis an die idealtypisch *weiße* Perspektive, ja hypertrophieren diese noch: sie sind in ihrem Urteil bezüglich der superioren Qualität des *Weiß*en beinahe noch kompromissloser als die *Weiß*en selbst. Elterliche Liebe gilt dem *weißesten* unter den Kindern; (MC 205); auch die Partnerwahl folgt dem Gesetz des *möglichst Weiß*en. Die Heirat mit einem *schwärzeren* Partner stellt eine „dégradation“ (MC 48) bzw. sogar einen gesellschaftlichen Skandal dar (MC 54). Das Angst-Phantasma der skandalösen ‚Mischung‘ beherrscht die Imagination der *Weiß*en:

Est-ce que c'était la fin du monde qui s'annonçait? Est-ce que, les unes après les autres, les familles allaient s'allier à des mulâtres comme les Linsseuil le faisaient aujourd'hui? Ou pire encore à des

<sup>10)</sup> Vgl. etwa „un mulâtre couleur de suif“ (MC 25); „de la couleur du sirop qu'on vient de sortir du feu et qu'on refroidit au plein air“ (MC 25); „Une négresse d'origine Nago, noire comme le fond d'un canari et haute comme une touffe d'herbes de Guinée“ (MC 54); „Noire comme un fond de chaudière“ (MC 105); „la peau aussi noire qu'une nuit sans lune“ (MC 118); „Mon papa, noir comme le charbon de campêche qu'il brûlait“ (MC 238).

nègres? Et, qui sait, un jour, à des Zindiens? Est-ce que la Guadeloupe allait devenir un vaste *manjé-kochon* où on ne distinguerait plus ni les couleurs ni les origines? (MC 56)

Die Horrorvision eines karibischen ›Schmelztiegels‹ wird hier – aus der Perspektive der frankophonen Weißen – mit einem kreolischen Wort bezeichnet („*manjé-kochon*“); der Text selbst (re)inszeniert derart das Phantasma der Vermischung, des Eindringens des Fremden in den bisher *rein* gehaltenen Bereich des Eigenen, der Kultur. Der ›Selbstwegwurf‹ an einen *schwärzeren* Partner wird mit allgemeiner Verachtung gestraft (MC 110, MC 273); im ›Normalfall‹ sucht man nach einem *möglichst weißen* Partner, der die *Aufhellung* und damit den sozialen Aufstieg der eigenen Kinder garantieren soll – und einen selbst konkret und metaphorisch *weiß-wäscht* („D’ici peu, on te trouvera une fille à marier, assez blanche pour éclaircir la race, et tes péchés de jeunesse seront pardonnés ...“; MC 333). Die richtige offizielle Verortung auf der gesellschaftlichen Farbenskala ist umso wichtiger, als sogar der vermeintlich offensichtlichen Hautfarbe nicht zu trauen ist: hinter einem scheinbar *weißen* Gesicht kann sich *schwarzes* Blut verbergen und umgekehrt. Figuren können im Lauf ihres Lebens *schwarz* werden; sie können sich noch nach ihrem Tod als eigentlich doch *nicht weiß* entpuppen – die ›rassische‹ Zugehörigkeit wird hier zur höchst fragwürdigen Größe. Nachträglich kündigt der Körper der toten Cathy seine Zugehörigkeit zur weißen ›guten Gesellschaft‹ auf; der „sang nègre“ setzt sich durch:

Ah non! malgré ses objets pieux et ses mains religieusement croisées, personne n’aurait pu la confondre avec une vraie dame. D’abord, la couleur de sa peau n’était pas assez blanche. On aurait dit que le sang nègre, qu’elle ne pouvait plus contenir, prenait sa revanche. Victorieux, il l’envahissait. Il épaississait les traits de sa figure, il distendait sa bouche [...] Il faisait éclater ses formes. On se demandait ce que cette descendante d’Africaine faisait là, par quel mystère elle était allongée sur ce drap, entourée de ces békés qui se forçaient à prendre des mines de circonstance. (MC 89)

Zu Lebzeiten gilt es um jeden Preis zu vermeiden, *schwarz* oder noch *schwärzer* zu werden, wobei die Obsession des *Weißen* vor allem eine Einschränkung des weiblichen Lebensraumes bedeutet (MC 120). (Wieder) *schwarz* zu werden, ist ein fataler Anachronismus, eine Rückkehr in eine ›barbarische‹ Vergangenheit, die ihrerseits die Zukunft vorschreibt („[...] un hâle déjà foncé l’obscurcissait, comme si elle était remontée dans le temps à la recherche d’une généalogie oubliée. Cela lui préparait un bel avenir!“ MC 92). Dabei *schwärzen* sich die ohnedies schon *Schwarzen* auch noch gegenseitig an, konkret und metaphorisch („les mulâtres et les nègres, surtout, toujours là à se déchirer, à se dénigrer“; MC 55). Die Diskussion über die Zugehörigkeit der einen oder anderen Person zu den *Schwarzen* oder zu den *Weißen* nimmt im Leben und Denken der Figuren viel Raum ein, ohne dass man jemals zu einem in seiner Eindeutigkeit befriedigenden Resultat gelangte. Am ehesten funktioniert noch die Farb-Definition ex negativo, jemand kann als *nicht weiß* oder *nicht schwarz* beschrieben werden. Trotz aller konkreten und symbolischen Vorsichtsmaßnahmen ändert sich bei vielen Figuren im Laufe ihres Lebens die Farbe in schockierender Weise – und damit auch ihre Position im sozialen Gefüge, ja sogar im vermeintlich geschützten familiären Mikrokosmos (MC 143ff.). Der Körper revoltiert gegen

scheinbar unwiderruffliche ‚rassische‘ Zuschreibungen, er gerät außer Kontrolle und damit in Konflikt mit der gesellschaftlichen Position seiner Trägerin – wie bei Cathy II, die, aufgewachsen als Tochter einer wohlhabenden weißen Familie, mit Eintritt der Pubertät *schwarz* wird („[...] personne ne savait plus trop comment se conduire avec elle, surtout depuis que la puberté lui avait noirci le teint comme ce n'est pas permis. À tout moment, les parents hésitaient, partagés entre un reste de tendresse et l'horreur de ce qu'elle représentait.“ MC 226). Der Roman skizziert zahllose Möglichkeiten, *nicht (ganz) weiß, nicht (ganz) schwarz* zu sein. Das aus naiv eurozentrischer Sicht in sich geschlossene *Anderere* wird hier geöffnet; seine künstliche Homogenität zerstört. *Schwarz* ist nicht gleich *schwarz* – und damit *weiß* auch nicht mehr gleich *weiß*. Problematisiert wird in ›Migration‹ auch die allzu einfache Opposition von Tätern und Opfern des Kolonialismus. Dieser Text schildert paradoxe kolonialisierte Subjekte/Objekte, Nachkommen von Sklaven, die ihrerseits ‚frei‘ sein könnten – und doch auch wieder nicht, da sie längst zu Komplizen ihrer Unterdrücker geworden sind. So Lucinda Lucius, die sich selbst aus einer Position paradoxer Autonomie heraus freiwillig als zutiefst fremdbestimmt, als ewige „nègresse à Blancs“ beschreibt („Ah non! l'esclavage n'était pas fini pour une personne comme moi. Je resterais toujours et toujours une nègresse à Blancs.“ MC 115).

Diesen gespaltenen, auch psychisch kolonisierten<sup>11)</sup> Subjekten gegenüber steht der vermeintlich privilegierte Weiße, der von der Komplexität und inneren Widersprüchlichkeit dieser ‚seiner‘ Anderen völlig überfordert ist und gerade mit seinen naiven Bemühungen um Toleranz und Menschlichkeit auf Widerstand stößt:

C'était un bon maître et même un très bon maître, un des meilleurs du pays. Il avait été l'un des premiers à faire installer des moulins à vapeur. Ses cases à nègres peintes en vert bouteille sous des toits de tôle galvanisée passés au minium étaient des modèles du genre. [...] Aymeric venait de faire mettre debout [...] une école [...] À côté de l'infirmerie vétuste et mal équipée d'antan, il s'appretait à faire construire un dispensaire [...] Malgré cela, dans le domaine, personne ne l'aimait. Les figures se renfrognèrent quand il apparaissait à cheval. Ils disaient qu'il était toujours sur leur dos et ne les laissait pas en paix. (MC 59)

Aymeric de Linseuil ist der Prototyp des naiv paternalistischen „guten Weißen“ („le modèle du bon Blanc, du bon patron“; MC 242), der vagen Träumen von einem humanistischen Paradies auf Erden nachhängt (MC 91). Gerade dieser anti-rassistische – und in seinem bemühten Anti-Rassismus manchmal erst recht rassistische – Weiße ist sein Leben lang An- und Übergriffen von Schwarzen ausgesetzt – ökonomisch, politisch, aber vor allem privat und sexuell. An dieser Figur illustriert der Text die Schwierigkeit, ein adäquates Verhältnis zum Anderen *als Anderem* zu finden, auf dem schmalen Grat zwischen rassistischer Verachtung und paternalistischer Vereinnahmung; das Versagen einer von gutem Willen geprägtem, aber naiven anti-kolonialistischen Position, die weder von den Weißen noch von den Schwarzen, die doch endgültig ‚befreit‘ werden sollen (allerdings auch von sich

<sup>11)</sup> Zu diesem Begriff vgl. KELLY OLIVER, *The Colonization of Psychic Space. A Psychoanalytic Social Theory of Oppression*, Minneapolis und London 2004.

selbst: noch die Erinnerung an Sklaverei und Unterdrückung, aber auch die Erinnerung an jenes mythische Afrika, das für eine paradox zeitlose Vergangenheit steht, soll buchstäblich ausgelöscht werden), ernst genommen wird. Aymeric de Linsseuil erkennt die *Anderen* nur insofern an, als er sie für im Grunde *gleich* hält; er räumt Angehörigen aller ›Rassen‹ das Recht ein, so zu werden wie er selbst, wie der prototypische ›gute Europäer‹, implizit dem zivilisierten Menschen, ja dem Menschen an sich gleichgesetzt – wobei die eigene Geste der kulturpädagogischen Großzügigkeit niemals in Vergessenheit gerät. Gleichwertigkeit ist hier nur als Gleichheit, das Andere nur als immer schon *Identes* denkbar. Der Gedanke, dass auch ein freier Anderer ihm selbst gerade *nicht* gleichen könnte, womöglich nicht gleichen möchte, ist ihm unerträglich. Im Gegensatz dazu verfügen die meisten symbolisch dominierten Figuren in Condés Text über eine ausgeprägte sozionarrative Sensibilität: sie begreifen sich selbst und andere in ihrer fundamentalen Determiniertheit durch eigenen und fremde Geschichten.

Im Folgenden sollen die wichtigsten narrativen Strategien von Condés *lecture* bzw. *re-écriture* analysiert werden; es sollen einige Reflexionen angestellt werden über die Methoden, mit denen Condé ihren Intertext gleichsam ›explodieren‹ lässt.

### III.

#### *Narrative Explosionen*

Condé sprengt das ›Original‹ – den diesem Original eingeschriebenen Spuren, seinen Bruchlinien entlang; sie bringt seinen latenten historischen und politischen Text<sup>12)</sup> zum Vorschein. Die Vervielfältigung von Figuren, Motiven, ganzen Mini-Narrativen ist das dominierende Strukturprinzip ihres Textes. Hier ist eine Logik der Ablösung am Werk, eine Logik des Schwärmens, des Ausschwärmens – von Wörtern, Namen, Figuren. In Condés Roman wird der Rahmen der Handlung aufgebrochen: ›Migration‹ hat keinen ›richtigen‹ Anfang und kein ›richtiges‹ Ende mehr. Die Erzählung beginnt *im Abseits*, weitab vom Originaltext, weitab auch von den späteren Zentren der Handlung. Die Geschichte endet nicht mit einer Passage im *discours indirect libre*, sie wird weder perspektivisch noch inhaltlich geschlossen. Der Text selbst bleibt *traversée*, Fragment aus einem potentiell unendlichen narrativen Kontinuum. An diesem Ende, das kein Abschluss ist, steht noch einmal der Verzicht der narrativen Instanz auf ihre potentielle Allmacht und Allwissenheit:

Premier-né n'écoutait pas la marmaille, prudemment retranchée derrière les palissades, qui chantait en le voyant, comme au temps de carnaval:

– *Mi guiab'là dero, kayiman!*

Il s'absorbait dans la pensée d'Anthuria. Une si belle enfant ne pouvait pas être maudite.

(MC 337)

<sup>12)</sup> »[...] *Wuthering Heights* disguises its own historicity [...]«, schreibt Stoneman (STONEMAN, Emily Brontë. *Wuthering Heights*, zit. Anm. 8, S. 178).

Dieses Ende mit seiner oszillierenden Perspektive impliziert eine schwebende – bis ans Ende und darüber hinaus ungewisse – Aufhebung der narrativen und sozialen Automatik, in der die Figuren gefangen sind. Eine Aufhebung, deren politische Implikationen Bongie wie folgt beschreibt:

This is no ending at all. It is only the beginning – an errant beginning that may or may not be “cursed” by the past and its erroneous legacies. Whom are we to believe? The narrator who seemingly asserts? The character whose nervous question is masked by a defiant assertion? The author who both asserts and questions? How we answer this unanswerable question will, unquestionably, depend upon how much belief we can place in a truly postcolonial future, one liberated from the accursed, inhuman entanglements of the post/colonial.<sup>13)</sup>

### 1. De-Zentralisierungen: (Zwischen-)Räume

Zunächst ist die Sprengung des ‚Originals‘ an der räumlichen (Des)Organisation des Romans zu beobachten. ›Migration‹ ist in fünf große Teile gegliedert; diese tragen sämtlich topographische Überschriften und liefern damit auf den ersten Blick konkrete Verortungen des jeweiligen Abschnittes: *Cuba*, *La Guadeloupe*, *Marie-Galante*, *Roseau*, *La Guadeloupe – Guadeloupe*, das dezentrierte Zentrum der Handlung, in dem *L'Engoulvent* (*Engoulvent*, statt der französischen Standard-Übersetzung *Hauts de Hurlevent*, ist Condés Name für *Wuthering Heights*) und *Belles-Feuilles* (= *Thrushcross Grange*) angesiedelt sind, wiederholt sich in dieser Serie, rahmt die anderen Orte der Handlung aber nicht; die topographische Organisation bleibt asymmetrisch. Schon auf den zweiten Blick fällt auf, dass diese Verortungen nicht funktionieren – das heißt nicht funktionieren sollen: unter dem Titel *Cuba* findet schon die erste Wanderung statt. Auch im zweiten Abschnitt, *Guadeloupe*, bricht die Erzählung in zahlreichen analeptischen und anatotischen Passagen aus ihrem zeitlichen und räumlichen Rahmen aus. *Marie-Galante*, das Zentrum des dritten Abschnittes, dient ebenfalls nur als Ausgangspunkt für eine Sequenz von Erinnerungen, Träumen, Phantasien, die Figuren und Lesende an eine Reihe von anderen Orten entführen. Der vierte Abschnitt, *Roseau*, mündet in eine „Saison de migration“ (MC 305ff.). Im letzten Abschnitt wird noch einmal eine doppelte verfehlte Rückkehr inszeniert – auf diegetischer Ebene wie auf der Ebene des Textes insgesamt. Die Orte der Erzählung *überschreiben* einander; zwischen den großen Textblöcken bildet sich ein Zwischenraum. Der Text stiftet prekäre Verortungen und löst sich im nächsten Augenblick wieder daraus; in diesen Wanderungen löst er sich auch vom Original. ›Wuthering Heights‹ spielt buchstäblich auf engstem Raum, räumlich und psychologisch. Die Unendlichkeit des Raums wird allerdings phantasmatisch in diese Enge projiziert (WH 165) – bei Condé wird sie in den Text geholt; das Meer, der scheinbar unendliche Raum umschlingt, verschlingt hier metaphorisch das trügerische Festland (*L'Engoulvent* selbst ähnelt einem Schiff, verloren im wilden Meer; MC 48). In ›Migration‹ wird das Zentrum des

<sup>13)</sup> BONGIE, *Exiles on Main Stream: Valuing the Popularity of Postcolonial Literature* (zit. Anm. 2), Abschnitt Nr. 50.

Textes – ja die Möglichkeit eines Zentrums – mehr als fraglich. Der Raum ist sich selbst nicht mehr gleich, er kann seine identitätsstiftende Funktion nicht mehr erfüllen. Zwischen Brontës und Condés Text findet ein unübersehbarer räumlicher Perspektivenwechsel statt. Brontës Roman ist ein *zentrierter* Text; die Handlung ist auf ein Stück ›England‹ zwischen Wuthering Heights, Thrushcross Grange und der Ortschaft Gimmerton konzentriert. Der narrative Fokus bleibt stets auf diesen beschränkten Raum gerichtet: jenseits seiner Grenzen sind die Figuren unsichtbar, wird ihre Geschichte gar nicht bzw. sehr rudimentär (nach)erzählt.<sup>14)</sup> Bei Condé ist dagegen eine radikale De-Zentralisierung der räumlichen Perspektive zu beobachten: der narrative Fokus folgt hier meist jenen, die das imaginäre Zentrum, die ungewisse Heimat verlassen haben, den – vorübergehend oder endgültig – verlorenen Töchtern und Söhnen, den Flüchtlingen, den Wanderern. Auch diese konsequente Verschiebung des narrativen Fokus ist als ambivalente Strategie der – inszenierten und in dieser Inszenierung problematisierten – ›Kreolisierung‹ zu lesen: der karibische Raum wird (re)imaginiert als eine Sphäre von immer schon Exilierten; hier ist der *beheimatete*, der *behauste* Mensch der Ausnahmefall, nicht der *Fremde* wie bei Brontë. Condés Roman beginnt weit *draußen* an der Peripherie, in Heathcliffs Exil; nicht bei denen, die *zu Hause* geblieben sind; diese Bewegung der Verfremdung des narrativen Raums wird im Text mehrmals wiederholt. ›Migration‹ ist ein Text der *traversées*; nicht nur diegetisch, sondern auch narratologisch bewegt sich dieser Text, geschrieben *zwischen* Brontë und Condé, in *Zwischenräumen*. Das Zentrum gleitet hinüber ins *Dazwischen*; vom Dazwischen her werden die beiden unmöglichen ›Originale‹ (de)strukturiert.

## 2. De-Zentralisierungen: Perspektiven

Die Transformationen, die Condé an Brontës Roman vornimmt, lassen sich als fast systematische Sprengung des ›Originals‹ beschreiben – auf räumlicher, aber vor allem auch auf narrativer und psychologischer Ebene; in Condés Text ist eine ›explosive‹ Vervielfältigung von Figuren, Perspektiven, Geschichten zu beobachten. Die Personenkonstellation etwa wird aus der bei Brontë heraus entfaltet – und wesentlich erweitert. Die wenigen Erzähler-Positionen, die Brontës Text vorschreibt, werden vervielfacht: die Rolle der Haushälterin Ellen Deen, die bei Brontë einen Großteil der Geschichte von ›Wuthering Heights‹ erzählt, wird bei Condé auf mehrere weibliche Dienstboten verteilt (darunter Ellen Deens Namensschwester Nelly Raboteur). Diese Multiplikation der handelnden und vor allem der erzählenden Personen erlaubt indirekt auch eine stärkere soziale Verankerung des Sujets.

---

<sup>14)</sup> Heathcliff taucht quasi aus dem Nichts auf, die Begegnung in Liverpool liefert keinerlei Hinweise auf seine Herkunft, seine Geschichte; ebenso *im Dunklen* bleibt die Zeit seiner späteren Abwesenheit, jene drei Jahre, nach deren Ablauf er als reich gewordener Rächer wiederkehrt.

Nicht nur räumlich, sondern vor allem auch psychologisch ist in Condés Roman eine konsequente Inversion der Perspektive zu beobachten. Bei Brontë wird Heathcliff, der *Fremde*, niemals aus der Innenperspektive geschildert – meist sogar aus einer extrem verfremdenden Außenperspektive; diese narrative Technik stützt die dämonische Stilisierung der Figur. Condés Heathcliff, Razyé, verfügt dagegen über eine sehr starke Innenperspektive, die den Text über weite Strecken dominiert. Die Mechanismen der Dämonisierung Heathcliffs bzw. Razyés als des radikal *Anderen* werden im Text explizit thematisiert und psychologisch motiviert: so erscheint Heathcliffs bzw. Razyés unheimlicher Tod bei Condé nicht als dämonische Realität wie in ›Wuthering Heights‹ (WH 268ff.), sondern als Angst-Phantasie der Ehefrau und des Dienstmädchens (MC 262ff.) oder als Hass-Traum Cathys II (MC 256f.). Diese Inversion der Perspektiven verleiht der Figur des Razyé sogar eine gewisse perspektivische Priorität: einzelne Sujet-Elemente tauchen zuerst in seiner Erinnerung oder in seiner Phantasie auf, werden also durch das Prisma seines Bewusstseins gebrochen dargestellt, bevor sie auf der Ebene der diegetischen Realität erzählt werden – so die Szene, in der Cathy die „dégradation“ erläutert, die eine Ehe mit Razyé für sie bedeuten würde (MC 48): hier spricht das Echo der Erinnerung Razyés vor der eigentlichen Stimme (MC 20).

Die narrative Organisation von ›Migration‹ ist weiters durch eine radikale De-Hierarchisierung der Erzählstruktur charakterisiert. Brontës Roman folgt einem hierarchisierten narrativen Schema mit wenigen erzählenden Stimmen: den Rahmen des Textes bildet die Erzählung des neuen Mieters von Thrushcross Grange, Mr. Lockwood; seine Erzählung enthält *en abîme* die Erzählung der Haushälterin Ellen Dean. In Ellen Deans Geschichte eingebettet erscheint die Erzählung der Dienstbotin Zillah (WH 244ff.).<sup>15</sup> In dieser narrativen Hierarchie beurteilt jeder Erzähler die ihm untergeordneten Sprecher (Stoneman spricht von den „normative voices“ Lockwoods und Ellen Deans<sup>16</sup>); nicht allen Figuren wird die gleiche narrative Kompetenz zugestanden, nicht alle können das gleiche gesellschaftliche Gewicht für die eigene Erzählung beanspruchen. Auf der obersten sozialen – und narrativen – Ebene bewegt sich Lockwood, der temporäre Eremit, ein offenbar wohlhabender, gebildeter Mann der Gesellschaft – um die Gesellschaft fliehen zu wollen, muss man ihr zumindest potentiell angehören –, der seine Gedanken und Gefühle selbstverständlich ernst genug nimmt, um sie ausführlich nachzuerzählen und zu reflektieren. Nur auf Lockwoods Aufforderung hin wird auch die Haushälterin zur Erzählerin. In Zeiten der Einsamkeit und/oder der Krankheit wünscht der Hausherr amüsiert und abgelenkt zu werden (WH 42). Der sozial dominante Zuhörer hat die Autorität über diese fremde Erzählung, er bestimmt ihren Zeitpunkt und ihren Rahmen („I am too weak to read; yet I feel as if I could enjoy something

<sup>15</sup>) Daneben kommen punktuell, in spezifisch markierten Text-Genres, weitere Figuren zu Wort; vgl. die Tagebucheinträge von Catherine I, gelesen von Lockwood (WH 32ff.) oder den Brief Isabella Lintons an Ellen Dean (WH 124ff.).

<sup>16</sup>) STONEMAN, Emily Brontë. *Wuthering Heights* (zit. Anm. 8), S. 147.

interesting. Why not have up Mrs. Dean to finish her tale?“ WH 88). Ellen Dean beginnt in quasi entschuldigendem Ton zu erzählen („[...] with your leave, I'll proceed in my own fashion, if you think it will amuse and not weary you.“ WH 88) und unterbricht ihre Geschichte immer wieder mit narrativer Selbstkritik („But you'll not want to hear my moralising, Mr. Lockwood [...]“; WH 162). Ihr Zuhörer und Nach-Erzähler Lockwood kommentiert die Qualität ihrer Erzählung („She is, on the whole, a very fair narrator [...]“; WH 139). Ellen Deans eigene Geschichte ist narrativ irrelevant. In der narrativen Struktur von ›Wuthering Heights‹ kennen alle Figuren ihren Platz; außerhalb der Hierarchie der Erzähler stehen einige fast völlig zum Schweigen verurteilte Figuren ohne Innenperspektive und mit oft defizitärer Sprache. Hinsichtlich der Gender-Organisation des Romans mag es von Interesse sein, dass Brontës Text einige sprachlich – und damit narrativ – völlig inkompetente Männer schildert, während die weiblichen Dienstboten durchaus eloquent erzählen – freilich unter der Oberaufsicht eines Mannes der privilegierten Schichten. Lockwood fungiert als selbstberufener Repräsentant der Ratio, der wiederholt die intellektuellen, menschlichen – und auch narrativen – Qualitäten anderer Figuren beurteilt.<sup>17)</sup>

In ›Migration‹ gibt kein Äquivalent zu Lockwood: die privilegierte narrative Kontrollposition, die pseudo-objektive Außenposition, aus der mit quasi ethnologischer Akribie die ›exotischen‹ Einheimischen geschildert werden, entfällt. Condé rückt die historisch und sozial marginalen Figuren ins Zentrum der Erzählung; ihr Text ist in einer Serie von *récits* einzelner Figuren angelegt – ohne diegetischen Super-Erzähler, der sie kontrolliert und ihre narrativen Leistungen kommentiert. Die meisten *récits* erfolgen aus in irgendeiner Hinsicht marginalen Perspektiven: als Ich-Erzähler treten meist sozial untergeordnete Figuren auf. Figuren in privilegierter gesellschaftlicher Position verfügen über keine oder zumindest keine starke Innenperspektive – bzw. gewinnen diese erst, wenn sie selbst (wieder) marginal geworden sind. Aus der Innenperspektive Cathys wird erst nach ihrem Tod erzählt; Irmine de Linsseuil erwirbt sich das ›Recht‹ auf ihre eigene Perspektive erst mit ihrem sozialen Abstieg. Die theoretischen und auch politischen Implikationen dieser radikalen sozialen Re-Organisation der Narration sind nicht zu übersehen: narrative Sensibilität und Kompetenz sind hier bei den symbolisch Dominierten angesiedelt. Immer wieder treten sogenannte einfache Leute als Träger der Erkenntnis auf; immer wieder finden sich Analphabeten, die eigene und fremde Geschichten wesentlich besser *lesen* können als die Repräsentanten privilegierter Schichten, denen gerade ihre kultivierte Lesefähigkeit und ihre Bildung bei der adäquaten *Lektüre* ihrer selbst und anderer im Wege stehen. Doch Condé vermeidet auch die Gefahr der einseitigen Valorisierung des ›einfachen‹ Lebens: auch die Bildung eröffnet Zugänge zum Selbst, die ansonsten verschlossen bleiben – gerade über die Schrift und das Schreiben:

<sup>17)</sup> Man vergleiche seinen Kommentar nach dem erstem Besuch bei Heathcliff (WH 23) und später, nach der Geisterszene, als der Gastgeber seine eben noch gelobte Vernunft durch äußerst irrationales Verhalten Lügen gestraft hat (WH 39).

[...] elle s'asseyait dans un coin et elle écrivait sur un carnet à couverture fleurie aux pages quadrillées comme un cahier d'écolier. Comme j'aurais aimé écrire, moi aussi! Il me semble que si je savais écrire et lire ma vie serait différente. [...] Par-dessus son épaule, je regardais avec admiration les lettres qu'elle dessinait et elle m'expliquait:

– Si je n'avais pas cela, mon journal, je crois que je serais déjà morte. C'est là-dedans que je mets tout, tout, tout.

Je faisais la grimace et je la moquais:

– Tout? je me demande bien ce que vous pouvez trouver à écrire. Il n'arrive pas tellement de choses, par ici.

Elle murmurait:

– Je veux dire, tout ce qui se passe en moi.

Cela me faisait réfléchir. Qu'est-ce qui se passe en moi? Je ne sais pas. C'est comme si je portais une forêt dont je n'ai jamais fait le tour. (MC 316f.)

Manche *récits* sind an andere Figuren des Textes – tot oder lebendig, abwesend oder gegenwärtig – adressiert. Der innere Monolog der toten Cathy richtet sich an Razyé (MC 95ff.); auch der (noch) lebendige Justin spricht in seinem *récit* zu Razyé (MC 51ff.) – Razyé besetzt gleichsam eine magnetische Position im Text, die die Erzählungen der Anderen magisch anzieht. Andere *récits* sind an die imaginären Leser des Gesamttextes gerichtet – vgl. etwa den *récit* der Lucinda Lucius (MC 73ff.) und seine Fortsetzung (MC 85ff.): für diese Geschichte gibt es auf diegetischer Ebene buchstäblich kein Publikum. Die Dynamik des *récit de* ist immer schon eine doppelte, die betreffende Figur *erzählt* und *wird erzählt*. Insofern stellt ›Migration‹ auch eine Reflexion über die Fatalität der Erzählung dar: erst als ihrerseits erzähltes Objekt werden die Erzählenden zum paradoxen Subjekt ihrer Erzählung; die *eigene* Erzählung ist immer schon Teil eines auferlegten narrativen Programms, das einem Individuum nicht erlaubt, sich anders als immer schon vorgezeichneten Spuren nach zu entfalten. Gerade durch den vermeintlichen Ausbruch aus ihrer Geschichte – in all ihrer Ambivalenz als Zuflucht und Gefängnis – erfüllen die Figuren ihr Programm, folgen sie der fatalen narrativen Spur; wie Cathy II, die ihre soziale Position aufgibt, ihre Familie verlässt, um ein neues Leben zu beginnen – und damit erst recht in die Falle ihres Fatums bzw. ihrer Erzählung geht. Die Gesetze dieses sozialen und narrativen Determinismus werden im Text selbst wiederholt thematisiert: die Figuren sind niemals selbstbestimmt, doch die immer schon vor-geschriebene Geschichte kann auch zum allzu bequemen Alibi werden („[...] aux nègres, aux nègres, surtout, qui se croient des victimes intouchables et qui n'arrêtent pas de ressasser le mal qu'on leur a fait.“ MC 276). Sich selbst und anderen zu erzählen, man sei lediglich das Opfer fremder Geschichten, wäre schon wieder eine neue – und nicht unbedingt wahre – Geschichte; insofern problematisiert ›Migration‹ auch die quasi institutionalisierte Opferrolle der symbolisch Dominierten und die entsprechenden auto-exkulpierenden Erzählungen:

Gengis haïssait son père. À cause de cela, il se querellait tout le temps avec Zoulou, qui prenait son parti et inventait toutes sortes de raisons et de circonstances pour atténuer sa culpabilité. C'était la désertion d'une femme, c'était la méchanceté du cœur des nègres, c'était le racisme des Blancs-pays. C'était ceci, c'était cela qui l'avait rendu Satan en personne. Gengis, quant à lui, n'éprouvait aucune de ces compassions. (MC 276)

Viele Figuren verfügen bei Condé über eine ausgeprägte narrative Sensibilität; sie erörtern das Recht aller Menschen, ihre eigenen Geschichten neu zu erfinden, sie kommentieren die Art und Weise, wie ihre Geschichten (nicht) erzählt werden sollten/könnten.<sup>18)</sup> Diese Reflexionen auf intradiegetischer Ebene korrespondieren mit der theoretischen Bewegung des Romans insgesamt. Etliche Figuren entwerfen ihre eigenen Mythen, wobei diese Mythen in ihrer psychologischen und sozialen Funktion oft luzide analysiert werden (MC 158). Sanjita, eine Dienstinne indischer Herkunft, erzählt den Mythos ihrer Familie, in dem die Vergewaltigung eines jungen Mädchens zum quasi sakralen Akt, zur Heimsuchung durch einen „Heiligen“ umgedeutet wird (MC 157ff.). Diese mythische Re-Interpretation der Familiengeschichte verschleiert nicht nur einen brutalen Akt der Vergewaltigung, sondern auch die völlige Hilflosigkeit der armen Familie gegenüber derartigen Übergriffen: der Mythos verleiht der Familie insofern zumindest nachträglich eine gewisse Würde und Autonomie, ja sogar eine flüchtige Illusion des Auserwähltseins (nicht jedes arme Mädchen hat die zweifelhafte Ehre, von einem „Heiligen“ vergewaltigt zu werden). Es geht hier nicht zuletzt um die Verfügung über eine *eigene* Geschichte, die nicht nur von Hilflosigkeit und Erniedrigung erzählt – wobei freilich auch diese Valorisierung der väterlichen Geschichte als mythischer Text noch auf Kosten der als irrelevant verdrängten mütterlichen Geschichte stattfindet und die Verteilung symbolischer Macht zwischen den Geschlechtern dergestalt reproduziert. Das Recht auf den eigenen Text, auf den eigenen Mythos muss von jenen umso leidenschaftlicher verteidigt werden, die nicht über das kulturelle und soziale Privileg der Schrift und damit über die Möglichkeit der offiziellen Festschreibung ihres Textes verfügen – wie Sanjitas analphabetischer Vater (MC 165). Gelegentlich wird auch die afrikanische Herkunft regelrecht mythisiert<sup>19)</sup> – wobei diese illegitime Re-Interpretation der Geschichte, die den gesellschaftlichen Erzähl-Konventionen zuwiderläuft, entsprechende Sanktionen nach sich zieht:

Astrélie est ma meilleure amie d'école. [...] Elle descend d'Africains. Elle se vante que l'ancêtre de la famille de sa maman était Nago et pouvait lire l'avenir dans les noix de palme. Elle se vante aussi que le grand-papa de son papa était un *nèg-mawon*, caché dans la montagne des Deux-Mamelles. Malgré tout son carnage, le général Richepance n'avait jamais pu l'attraper et, bien vivant, il était parti pour Haïti avec toute une bande sur un tronc d'arbre évidé. C'est bien la première fois que j'ai entendu une personne tirer du contentement d'une parenté pareille. [...] Évidemment, les gens à Papaye ne peuvent pas les sentir. Ils les appellent *nèg-Kongo* et jettent du goudron devant leurs portes (MC 175).

<sup>18)</sup> Dafür finden sich etliche Anknüpfungspunkte bei Brontë: sowohl Lockwood als auch Ellen Dean reflektieren wiederholt den Akt des Erzählens selbst, die Rahmenbedingungen und die Qualität der Erzählung („You've done just right to tell the story leisurely. That is the method I like; and you must finish it in the same style.“ WH 64).

<sup>19)</sup> In Condés erstem Roman, ›Hérémakhonon‹, begibt sich die Protagonistin karibischer Herkunft auf der Suche nach ihrer echten Identität nach Afrika; dort wird sie die Geliebte eines Politikers, der sie vor allem in seiner Eigenschaft als *nègre avec ancêtres* fasziniert. Über diesen Mann hofft sie selbst Teil der *großen afrikanischen Familie* zu werden. Im karibischen Kontext von ›Migration‹ gibt es nur wenige derartige „Neger mit Vorfahren“, nur ausnahmsweise wird hier die afrikanische Vergangenheit valorisiert.

In einigen spezifischen Kontexten erscheint ‚Afrika‘ als Chiffre einer immer schon verlorenen und nie ganz verlorenen (*un*)heimlichen Heimat, als ambivalentes Objekt diverser Angst- und Wunsch-Phantasien der *Heimkehr* bzw. der *Heimsuchung*:

Le cœur battant comme celui d'une esclave qui voit la côte de Guinée couchée sur l'horizon, elle imagina le moment de sa réunion avec sa maman. Elle ne ferait pas de reproches à celle qui ne s'était jamais souciée de son existence. Trop contente de la retrouver, elle se jetterait contre elle. Elle la serrerait dans ses bras. (MC 300f.)

Die für Condés Text charakteristische Ambivalenz zwischen Aneignung und Ironisierung postkolonialer Stereotypen ist auch hier zu beobachten: diese Passage spielt offensichtlich mit dem Motiv einer möglichen Rückkehr in eine Zeit, in einen Raum *vor* dem Sündenfall, vor dem Exil, vor der Sklaverei, vor der Kolonisation – der Rückkehr zu einem vermeintlichen Authentischen, das, jenseits der Geschichte ver/entortet, in seiner *Reinheit* erhalten geblieben wäre.<sup>20)</sup>

## 2. 1. *L'aïeule bambara* oder (Post)koloniale Ambivalenzen

Es war von der De-Hierarchisierung der narrativen Struktur die Rede; Condé inszeniert ein zumindest oberflächlich gleichberechtigtes Nebeneinander von Erzählungen. Hier sprechen die einzelnen Figuren gleichsam ohne Zensur, was eine gewisse Ambivalenz erzeugt: sie artikulieren zum Teil nämlich politisch äußerst ‚inkorrekte‘ Ansichten, die im Text entsprechend seiner narrativen Organisation niemals kritisiert, geschweige denn korrigiert werden. Chauvinistische und rassistische Denkmuster werden wiederholt einfach abgebildet. Diese – gezielt irritierenden – Elemente bleiben im Text unkommentiert stehen; es bleibt den Lesenden überlassen, ob sie sie ‚naiv‘ oder ‚subversiv‘ lesen wollen / können. Einzelne Erzählungen – und zwar männlicher wie weiblicher Figuren – sind in ›Migration‹ überaus chauvinistisch geprägt. Vor allem in den *récits* männlicher Figuren häufen sich Metaphorisierungen von Landschaften, Städten, Naturphänomenen als *Frauen*, als *Frauenkörper* – die es zu unterwerfen, zu erobern gilt:

La capitale était bien différente de La Pointe. Aussi différente d'elle qu'une nonchalante femme de planteur l'est d'une vaillante travailleuse de la canne. Elle était étalée au fond de sa baie, le dos au volcan, fixant la mer à travers les lames de ses persiennes comme une coquette qui s'abrite derrière son éventail. (MC 180)

Die Erde selbst wird metaphorisch zum weiblichen, zum mütterlichen Körper; um diesen Körper kreisen Phantasmen der umgekehrten Geburt, des Todes als lang ersehnter Rückkehr in den Mutterleib („Sortir de ce monde! Se glisser petit petit dans l'utérus de la terre!“ MC 207). Wie die Erde wird auch das Meer als begehrt und schützender Frauen/Mutterkörper metaphorisiert, wobei die Attribute der

<sup>20)</sup> Vgl. dazu etwa BILL ASHCROFT, GARETH GRIFFITHS, HELEN TIFFIN, *The Empire writes back*, London und New York 2005, S. 40f.

›Weiblichkeit‹ metonymisch auf alles ausstrahlen können, was mit diesem maritimen Körper in irgendeinem Zusammenhang steht („La mer, c’est ma maman, ma femme mariée, ma *fann dèwò*, mon enfant, ma sœur! [...] le sable rit sous le soleil comme les dents d’une belle négresse. [...] Sous le poids, le filet se distendait comme le ventre d’une femme enceinte [...]“; MC 280f.). Aber auch weibliche Figuren vollziehen häufig eine fast perfekte Anpassung an diese hypertroph ›männliche‹ Perspektive; sie sind verlässliche narrative Komplizinnen der Männer. Gerade bei nicht-weißen Frauen dient die bereitwillige Aneignung einer hyperchauvinistischen Perspektive der Abgrenzung von der okzidentalen Zivilisation, der Affirmation einer imaginären Gemeinschaft der *Unseren* („*Nos hommes sont ainsi*“; MC 316). Schwarze und weiße Komplizinnen eines männlichen Chauvinismus mit vage anti-kolonialistischer Tendenz sprechen in entfremdeter, überaus verächtlicher Weise über andere Frauen (MC 107) und über ›Weiblichkeit‹ an sich (MC 161f.). Frauen sind auch jederzeit bereit, ihre (Leidens)Geschichten zugunsten der männlichen Täter – ihrerseits freilich meist Opfer innerhalb größerer Kontexte – umzuschreiben, zu verfälschen (MC 331).

Überaus ›politisch inkorrekt‹ ist auch das Motiv des *afrikanischen Blutes*. Wiederholt wird im Text, und zwar aus der Perspektive verschiedener Figuren, das – böse, dunkle, unheimliche – *afrikanische Blut* thematisiert, als biologische und als phantasmatische Größe. Dieses Blut zirkuliert verborgen in den Körpern der Figuren; seinem fatalen Einfluss können sie sich nicht entziehen, denn es ist „verräterisch“ und ›hartnäckig‹, wie es wörtlich im Text heißt (MC 199). Das *dunkle* afrikanische Erbe erscheint wiederholt auch in Form einer allegorischen Figur – der *Bambara-Ahnin*, die gleichfalls in den Tiefen des Subjekts versteckt weiterlebt, um plötzlich wieder unheimlich lebendig hervorzutreten (MC 200). Im Text taucht diese afrikanische Ahnin – bedrohliches Gespenst aus der Vergangenheit gerade für Mulatten, Fast-Schon-Weiße oder Fast-Noch-Weiße – immer wieder auf und hinterlässt noch im Verschwinden eine unheimliche Spur (MC 291). Die *Bambara-Ahnin* bleibt dabei eine äußerst ambivalente Figur: sie verkörpert die innere Fremde, den ›bösen Geist‹, der die Lebenden heimsucht, ist aber zugleich selbst ein Opfer:

Le domaine des Belles-Feuilles est la geôle de mon existence. C’est là que je suis née, qu’Estella, ma maman, est née avant moi, et Fanotte, la maman de sa maman, jusqu’à Fankora, mon aïeule bambara que des «chiens fous dans la brousse» avaient capturée en dehors des murs de Ségou alors qu’elle revenait de laver son linge blanc comme coton dans l’eau du Joliba. Son mariage avec un noble de la maison Diarra devait avoir lieu trois lunes plus tard. En guise de cérémonie, elle s’était retrouvée captive, un garrot de bois autour du cou, marchant à marche forcée jusqu’à la pointe du Cap-Vert. (MC 73)

Wie schon in ›Hérémakhonon‹ wird auch hier die Rolle afrikanischer Sklavenhändler thematisiert und implizit die Frage nach der historischen Schuld gestellt. Die Körper der Nachkommen erinnern sich auch an *diese* Geschichte, tragen sie mit all ihren Ambivalenzen als Programm in sich, das unvermutet wieder aktiviert werden kann („De quelle aïeule bambara s’était-elle souvenue?“ MC 143). Von einzelnen Figuren wird in betont naiver Weise die Überlegenheit afrikanischer

Traditionen gegenüber der weißen Zivilisation reklamiert („Ils ne servent à rien, les médicaments des Blancs. Il faut la science et la force de nos dieux d’Afrique.“ MC 81); auch hier erfolgt keinerlei Distanzierung. Kurz: in Condés Roman werden immer wieder essentialistische, organisistische Welt-Ansichten artikuliert, die als solche weder kommentiert noch problematisiert werden – auch und gerade wenn sie die Dekonstruktion des naiven Exotismus auf der Ebene des Gesamt-Textes wieder in Frage stellen. Dieser überaus unbequeme Aspekt des Textes ist auf den zweiten Blick aber vielleicht eine seiner Stärken. Der Text verweigert sich – strategisch, die Unentscheidbarkeit selbst noch wäre Teil der Strategie – auch den Ansprüchen an ‚Widerstand‘ und ‚Subversion‘, die die ‚typische‘ postkoloniale Lektüre<sup>21)</sup> daran richtet.

Die allegorische Figur der *Bambara-Abnin*, das Motivsystem der *Körper-Kryptogramme* in Condés Text ist jedenfalls mindestens doppelt lesbar: als plastische Wiedergabe eines zutiefst essentialistischen Verständnisses von ‚Rasse‘, ‚Identität‘ etc. – aber auch als Metaphorik einer Subjektivität, die mit sich selbst *nicht eins* ist.

### 3. De-Zentralisierungen: Subjektivitäten

Unter den narrativen ‚Explosionen‘, die Condés Text inszeniert, steht jene des traditionellen Konzepts von ‚Subjektivität‘ nicht an letzter Stelle; die radikale Politisierung und Historisierung des Sujets erfasst auch die Subjektivität der Figuren. In diesem Roman gibt es keine individuellen Geschichten mehr; kleine private Erzählungen sind immer schon in große politische und gesellschaftliche Narrative verflochten, werden von diesen vor- und umgeschrieben. Das ‚Private‘ und das ‚Politische‘ werden in ›Migration‹ konsequent ineinander verwoben, wobei Condés Figuren mit ihrer spezifischen narrativen Sensibilität sich dieser Verwobenheit auch bewusst sind (MC 110). Im Rahmen dieser konsequenten Kontextualisierung erscheinen bei Condé zahlreiche von Brontë übernommene und entfaltete Text-Elemente gleichsam überdeterminiert, mit unterschiedlichen privaten, politischen, gesellschaftlichen Bedeutungen aufgeladen: so wird etwa der Analphabetismus, der bei Brontë vor allem als Resultat privater Chicanen erscheint, bei Condé als sozial determiniertes Phänomen thematisiert. Ein anderes Beispiel: in Brontës Roman erklärt Catherine, Heathcliff nicht heiraten zu können, weil dies eine unerträgliche Degradierung bedeute; diese Degradierung bezieht sich bei Brontë auf die drohende Armut bzw. auf den niedrigen Sozialstatus (WH 80f.). Bei Condé nimmt diese Angst vor der gesellschaftlichen Degradierung zusätzliche ethnische bzw. ethno-

<sup>21)</sup> Eine gewisse Dosis von konventionalisierter ‚Subversion‘ gehört mittlerweile zum stereotypen Programm der neuen literarischen Exotik; die Rhetorik des postkolonialen Widerstands selbst wird zum kommerziellen Produkt, wie Huggan schreibt: „[...] in the overwhelmingly commercial context of late twentieth-century commodity culture, postcolonialism and its rhetoric of resistance have themselves become consumer products.“ (GRAHAM HUGGAN, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, London und New York 2001, S. 6)

kulturelle Konnotationen an: hier steht die mögliche Verbindung mit Razyé nicht nur für sozialen und materiellen Abstieg, sondern auch für den Rückfall in bereits überwundene ‚barbarische‘ Lebensformen, in die „wilde“ afrikanische Vergangenheit („Ce serait trop dégradant. Ce serait recommencer à vivre comme nos ancêtres, les sauvages d’Afrique!“<sup>22</sup>) MC 20). In diesem Text ist nichts nur privat, nichts nur politisch: das Politische reicht bis ins Intimste hinein. Doch nicht nur besagte Politisierung prägt das Bild des Subjekts in Condés Roman. Der Text stellt auch in anderer Hinsicht ein narratives Experiment dar: eine Neu-Verortung der Grenzen dessen, was noch/schon menschlich ist. Hier wird eine Serie von Transgressionen inszeniert: es gibt keine absolute Grenze mehr zwischen Menschen, Tieren und sogar Pflanzen. Menschen können zu *Tieren* werden – wie Razyé in seiner Verzweiflung; noch die Flucht ins Animalische wird freilich einer menschlichen Geschichte eingeschrieben, sie erscheint als zutiefst menschliche Reaktion auf unmenschliche Behandlung:

Quant à Razyé! [...] Il était devenu triste, grossier, un animal repoussant. [...] Le lendemain du départ de Cathy, Razyé disparut. [...] J’envisageais le pire, quand des gamins nous signalèrent une bête qui d’après eux se cachait dans une des grottes de la falaise. [...] J’ai deviné tout de suite quelle bête cela pouvait être. (MC 34ff.)

Es gilt aber auch keine absolute Grenze mehr zwischen Lebenden und Toten – diese Transgression spiegelt sich auch in der narrativen Struktur wider: ein Teil der Geschichte wird aus der Innenperspektive einer Toten (Cathy I) erzählt. Geister erscheinen als sehr konkrete Realität, mit der man sich arrangieren muss; die Figuren nehmen die Begegnung mit Toten und Untoten als einigermäßen ‚natürlich‘ hin. Mit einem Wort: es spukt in diesem Text; Condés Figuren sind von Geistern – ihrer Ahnen, ihrer Feinde, ihrer Geliebten – besessen, sie werden von Dämonen heimgesucht; mehr noch – sie sind vielleicht selbst ‚Dämonen‘. Vor allem Razyé erscheint immer wieder als – durchaus im Freudschen Sinne – *unheimliche* Figur von zweifelhafter Lebendigkeit; er wird wiederholt als „Zombie“ (MC 106), als „Dämon“ (MC 115), als „Satan“ (MC 134) beschrieben; noch unter den Geistern ist er aber ein Außenseiter – und insofern doppelt unheimlich:

Comme d’habitude, Razyé buvait seul. [...] En le voyant, on savait qu’on se trouvait devant une âme ne connaissant le repos ni de nuit ni de jour. Melchior ne pouvait s’empêcher de le comparer à un esprit des morts, un *egun*, mais un *egun* qu’un crime abominable empêchait de rejoindre les autres invisibles dans l’au-delà et qui errait sans répit au milieu des vivants. (MC 15)

Auch das Schicksal des *egun* wäre eine Variante der *errance*. Als „Geist“ erscheint Razyé sogar Mitgliedern seiner eigenen Familie (MC 83): nicht nur das Dienstmädchen Hosannah (MC 262), sondern auch seine Ehefrau Irmine ist sich, nach Jahren des Zusammenlebens, nicht ganz sicher, ob es sich bei Razyé nicht vielleicht doch um einen „Dämon“ handelt (MC 265f.). Allgemein hegen Condés Figuren immer wieder Zweifel bezüglich der Menschlichkeit der Anderen. Die Mittelwelt

<sup>22</sup>) Man beachte in dieser Passage auch die Selbstverständlichkeit der stereotypen Assoziation: Afrika = Wildnis = Barbarei.

des Menschlichen erscheint hier erweitert um diabolische und um himmlische, gleichermaßen unmenschliche Elemente – die beiden Männer, zwischen denen Cathy steht, markieren zwei Extrempunkte in diesem Spektrum des Nicht-Mehr- oder auch Mehr-Als-Menschlichen: Razyé, der „Satan en personne“ (MC 64), und Aymeric, der „chérubin céleste“ (MC 45), wobei die Dämonie des einen ebenso sehr für hyper-potente Maskulinität steht wie die Engelhaftigkeit des Anderen für zweifelhafte Männlichkeit und ‚effeminiertes‘ Wesen. Das Motiv der Entscheidung zwischen diesen beiden Männern wird auch ausdrücklich mit der unmöglichen Entscheidung zwischen einer *weißen* und einer *schwarzen* Identität assoziiert:

[...] est-ce qu'une personne comme moi peut se marier avec un Chérubin céleste? Tu me connais et tu sais que je ne suis pas un ange du bon Dieu. Au contraire. C'est comme s'il y avait en moi deux Cathy [...] Une Cathy qui débarque directement d'Afrique avec tous ses vices. Une autre Cathy qui est le portrait de son aïeule blanche, pure, pieuse, aimant l'ordre et la mesure. [...] Mais de la façon dont Razyé est à présent, je ne pourrai jamais me marier avec lui. Ce serait une dégradation! Ce serait comme s'il n'y avait plus qu'une seule Cathy, la bossale, la mécréante descendant tout droit de son négrier... Avec lui, je recommencerais à vivre comme si nous étions encore des sauvages d'Afrique. Tout pareil! (MC 47f.)

Die Assoziation des *Weißen* mit Reinheit, Frömmigkeit, Ordnung, Mäßigung und Vernunft, mit einem Wort: ‚Kultur‘, des *Schwarzen* dagegen mit Wildheit, Laster und ‚Barbarei‘ ist aus der Sicht der Figur selbstverständlich. Immer wieder reflektiert Condés Text diese problematische Selbstverständlichkeit der essentialisierenden Identifikation des *Weißen* mit ‚Kultur‘ und des *Schwarzen* mit ‚Barbarei‘, indem sie diesen fatalen Automatismus aus der Perspektive ihrer Figuren abbildet.

Wie die Figuren selbst werden auch ihre Orte, die von ihnen bewohnten Häuser von Geistern heimgesucht. Immer wieder schildert der Text derartige *Geisterhäuser*: L'Engoulvent selbst, aber auch Belles-Feuilles – wobei die Geister-Motivik hier zumindest ansatzweise politisiert wird: im Gutshaus spuken die Geister unglücklicher, unterdrückter Frauen, Herrinnen wie Sklavinnen. Als Cathy als Braut dieses Haus betritt, spürt sie sofort die Unheimlichkeit dieser mondänen und scheinbar sorglosen Welt:

Que Cathy était belle [...] Qu'elle était blême, aussi [...] elle valsait avec Aymeric sur un plancher que des générations d'esclaves, ses ancêtres, avaient poli et la musique pleurait à ses oreilles comme celle d'un requiem. Car le domaine des Belles-Feuilles était rempli de soupirs et de peines de femmes noires, mulâtres, blanches, unies dans la même sujétion. [...] Et, discernant ces plaintes et ces soupirs sous les échos de la fête nuptiale, Cathy comprenait qu'elle prenait place de son plein gré dans une longue procession de victimes. (MC 56f.)

Metonymisch nimmt das alte Haus das Leid all dieser Opfer in sich auf und verwandelt sich dadurch; metaphorisch wird es selbst zu einer verzweiferten Frau, einer Witwe, einer Wahnsinnigen, deren Klagen nachts zu vernehmen sind (MC 65). Belles-Feuilles erscheint im Text als topographische Chiffre der vermeintlich stabilen Identität, die auf Verdrängung der ‚Dämonen‘ beruht: das Gutshaus, das bereits mehrmals von aufständischen Sklaven in Brand gesetzt wurde, wird jedes Mal wieder aufgebaut, und zwar sich selbst vermeintlich *gleich* („identique à elle-

même“; MC 58). Das narrative Subjekt, nicht mehr, niemals *es selbst*, wird hier in seiner Fragmentation und multiplen Abhängigkeit gezeigt – aber auch in seiner paradoxen Freiheit. An einigen Schlüssel-Motiven sollen diese Reflexionen über den Status der Subjektivität in Condés Roman im Folgenden illustriert werden.

### 3. 1. *Un individu sans nom oder Namen(losigkeiten)*

Ebenso wie Brontës Roman mit seinen *schwärmenden* Namen („[...] the air swarmed with Catherines [...]“; WH 32) ist ›Migration‹ ein Text über Namen und Benennungen. Es ist der Name – oder seine Abwesenheit – der/die ›Identität‹ verleiht oder verweigert. Immer wieder inszeniert dieser Text die narrative Fatalität der unmöglichen *ersten* Benennung: ihren Namen und den ihnen eingeschriebenen Geschichten können die Figuren Condés nicht entkommen. Die meisten Figuren dieses Textes sind obsessiv mit der Suche nach ihrem verlorenem ›Ursprung‹ beschäftigt, *à la recherche du nom perdu*. Alle diese Namen *schwärmen* um das unheimliche Zentrum eines paradoxen Nicht-Namens, der nur Namenlosigkeit benennt: *Razyé*, Condés *Heathcliff*. Condé übernimmt das überaus komplexe Namens-System bei Brontë und fügt ihm noch weitere Nuancen hinzu. In den Namen ihrer Figuren (re)aktualisiert sie versteckte Bedeutungen, nimmt sie zusätzliche Verdichtungen vor. Fast unverändert bleibt nur der Name der beiden *Cathys*<sup>23</sup>). Alle anderen Namen werden übersetzt – und mehr als übersetzt. Aus *Heathcliff* wird *Razyé*: *Razyé* bewahrt, ja verstärkt die *vegetale* Konnotation des Namens – die Überschreitung der Grenzen des Menschlichen scheint hier schon im Namen angedeutet. Aus *Earnshaw* wird *Gagneur* – die Komponente ‚earn‘ wird lexikalisch aktualisiert; aus *Linton* wird *de Linsseuil* – dieser Name wird offensichtlich mit Bedeutungskomponenten angereichert, über die das originale *Linton* nicht verfügt: in *Linsseuil* klingen sowohl das *Leichentuch* (*linceul*) als auch die *Schwelle* (*seuil*) mit. *Razyé*, Aymeric de Linsseuils erbitterter Feind, macht aus dem Namen *Linsseuil* ein *Leichentuch* – was Aymeric zunächst nicht wahrhaben will („Je ne suis pas encore fini. Celui qui coupera mon linceul n’est pas encore sorti du ventre de sa maman.“ MC 142). *Linsseuil* ist ein Grenz-Name, ein Name, der Schwellen, Zwischenräume, Übergänge – und vor allem den Tod als die ultimative Grenzüberschreitung – evokiert. Der verwirrende Austausch von Vor- und Familiennamen, der bei Brontë zwischen den Generationen stattfindet, wird hier durch andere Manöver der narrativen Chaotisierung ersetzt: durch Multiplikation von Figuren mit gleichem Namen etwa oder durch Mehrfachbenennungen von Figuren. Die chaotischen Namen spiegeln die Verwirrung der Familienverhältnisse wider: das Motiv der unklaren und ungeklärten Vaterschaften zieht sich durch den ganzen Text. Für viele Figuren ist die Suche, die Sehnsucht nach den eigenen unbekanntem Eltern eine re-

<sup>23</sup>) Bei Condé werden sowohl Mutter als auch Tochter ausschließlich mit der Kurzform ›Cathy‹ bezeichnet, während bei Brontë die Benennung mit Voll- oder Kurzform in ihrer differenzierenden Funktion explizit thematisiert wird (WH 161).

gelrechte Obsession: sie imaginieren phantastische Stammbäume, sie erzählen sich Geschichten über ihren Ursprung, die bis zurück nach Afrika und Indien – beides vage Chiffren der ‚exotischen‘ Herkunft – reichen. Die eigenen *dunklen* Ursprünge werden mythisch überhöht, wenn auch halb spielerisch („Peut-être que vos ancêtres étaient des princes et des princesses? Qui sait ce qu'étaient nos parents avant d'être emmenés ici en esclavage?“ (MC 36)<sup>24</sup>). Dieser mythologische Text fungiert für Condé ‚einfache‘ Leute, oft Nachkommen von Sklaven, als narrative Kontrastfolie zu den Erniedrigungen des Alltags; die phantastische Re-Interpretation der eigenen Ursprünge entwirft alternative Mythen für marginale Figuren, die in ihrer realen Umgebung keine Anknüpfungspunkte für irgendeine grandiose oder auch nur akzeptable Erzählung ihrer selbst und ihrer Geschichte finden.

Namen sind Magie, Namen sind Beschwörung; sie tragen familiäre und kulturelle Vergangenheiten in sich. Die Namensgebung markiert ein privilegiertes Terrain symbolischer Machtkämpfe – gekämpft wird um Namen, die einander überlagern, die einander verschlingen, die einander auslöschen.<sup>25</sup> Mit dem Namen werden Identitäten, werden ganze Lebens-Geschichten angenommen – oder auch zurückgewiesen: Cathy II verweigert noch nachträglich den – fiktiven – Familiennamen ihres Mannes; dieser Akt der symbolischen Revolte kränkt letzteren zutiefst. Unübersehbar bleibt dabei freilich, dass die Frau in keinem Fall einen *eigenen* Namen hat, ihr Name vielmehr Objekt eines symbolischen Kampfes zwischen zwei Männern ist, von denen der eine, der Vater, noch post mortem einen späten Sieg davonträgt (MC 321). Die Namen der Kinder Razyés und Irmine de Linsseuils spiegeln den Kampf der Eltern um die symbolische Vorherrschaft wider: Irmine lässt ihren ersten Sohn, den Nachkommen und Erben zweier antagonistischer Geschichten, heimlich auf den Namen *Aymeric* taufen – den Namen ihres Bruders, des Erzfeindes ihres Mannes. Sie versteht diesen Namen als Talisman gegen das ‚böse‘ schwarze Blut des mittlerweile verhassten Vaters Razyé (MC 109). Razyé hasst die-

<sup>24</sup>) Auch für diese Passage findet sich ein konkreter Anknüpfungspunkt bei Brontë: dem kleinen Heathcliff, der sich gegenüber dem hellhäutigen, blonden und blauäugigen Edgar Linton benachteiligt fühlt, antwortet Ellen Dean, er sei vielleicht der Sohn des „Kaisers von China“ und einer „indischen Königin“, der von Piraten nach England entführt wurde („Who knows but your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen, each of them able to buy up, with one week's income, Wuthering Heights and Thrushcross Grange together? And you were kidnapped by wicked sailors and brought to England.“ WH 61). Doch erst Condé bringt den konkreten historischen Kontext der Sklaverei explizit ins Spiel; allerdings ist schon in ‚Wuthering Heights‘ der antikoloniale Subtext der Stelle von einiger politischer Brisanz, wie Meyer betont; für Meyer repräsentiert Heathcliff „the return of the colonial repressed“ (SUSAN MEYER, *Imperialism at Home: Race and Victorian Women's Fiction*, Ithaca und New York 1996, S. 119).

<sup>25</sup>) Schon bei Brontë ist dieses Motiv der Eroberung und/oder Vernichtung der Anderen über den Namen vorgezeichnet: die Zwangs-Ehe Linton Heathcliff / Catherine Linton erscheint nicht nur materiell motiviert, sondern mindestens ebenso sehr symbolisch – dem Vater des Bräutigams gelingt es auf diesem Weg, endlich den eigenen ‚defizitären‘ Namen mit dem Namen der geliebten Frau zu einem ‚Catherine Heathcliff‘ zu verbinden – wenn auch lange nach deren Tod.

sen Sohn Aymeric ein Leben lang, auch wenn er später – Triumph des leiblichen Vaters, der sich schließlich auch symbolisch durchsetzt – allgemein nur mehr *Razyé II* genannt wird (MC 132). Später nimmt Aymeric II/Razyé II auf der Flucht vor seinem Vater einen neuen, selbst erfundenen Namen an, er nennt sich nun *Premier-né* (MC 234). Dieser imaginäre Name verdichtet gleich einen mehrfachen Protest: der Sohn, der sich selbst zum *Erstgeborenen* erklärt, weigert sich zum einen, immer nur die *zweite* Auflage eines Anderen zu sein; zum anderen realisiert er in diesem Namen auch sein Lieblings-Phantasma, der *eigentliche*, der *erste* Sohn zu sein: er ist zwar tatsächlich der erste Sohn seiner Eltern, wurde von diesem symbolisch privilegierten Platz jedoch durch seinen adoptierten Cousin Justin-Marie verdrängt.<sup>26)</sup> Mit dem Namen des nächsten Kindes revanchiert sich der Vater: der zweite Sohn heißt *Zoulou*. Dieser Name markiert eine denkbar extreme, geradezu hypertroph ‚afrikanische‘ Gegenposition zu *Aymeric*; dieser Sohn wird für die eigenen ‚barbarischen‘ Ursprünge reklamiert. Dabei bleibt auch dieser Name – zwischen naiver Übernahme einer Chiffre des ‚Exotischen‘ und deren subversiver Aneignung, ja Parodie – höchst ambivalent.<sup>27)</sup> Zoulou, von seinem Namen programmiert wie die anderen Figuren, ist auch derjenige, der immer wieder die traumatische Vergangenheit neu spielt und die Geschichte dabei nachträglich umkehrt („Parfois son «petit frère» préféré, Zoulou, venait le rejoindre et, dans la clameur: «Les Blancs débarquent, les Blancs débarquent», ils rejouaient les batailles d’antan. Ils étaient toujours vainqueurs et refaisaient l’histoire à rebours.“ MC 131f.). Auf Zoulou folgt *Gengis*: auch diese Namensgebung ist als symbolischer Racheakt des Vaters an den Weißen zu lesen, als Akt der Beschwörung einer aggressiv-triumphalen ‚exotischen‘ Identität, der sich gegen das weiße Europäertum und sein Selbstverständnis als Instanz der Kultur an sich richtet. Das nächste Kind, eine Tochter, erhält den gleichfalls symbolträchtigen Namen *Cassandra* (MC 132). Gengis hasst seinen Vater ebenso fanatisch wie Zoulou ihn verehrt – vor allem auf Grund dieses „absurden“ Namens, den er als Fluch empfindet, dieses Namens, der ihn zum unfreiwilligen Akteur in einer fremden Geschichte macht:

Gengis haïssait son père. [...] À chaque minute de sa vie, l’absurdité de son prénom le tenait les yeux ouverts dans la colère. Il avait appris, grâce à un dictionnaire encyclopédique, que c’était celui d’un khan de la Mongolie, resté dans le souvenir populaire pour ses tueries et son caractère

<sup>26)</sup> Dieses Trauma des ‚echten‘ Sohnes, dem ein fremdes Kind vorgezogen wird, wird in ›Migration‹ wiederholt inszeniert, mit exakter Inversion der Positionen – Justin Gagneur wird von Razyé I ebenso verdrängt wie später Razyé II von Justins Sohn Justin-Marie (MC 306).

<sup>27)</sup> Ella Shohat weist darauf hin, dass im konservativen US-amerikanischen Sprachgebrauch gerade *Zulu* bevorzugt als Chiffre des afrikanischen ‚Barbaren‘ eingesetzt wird; sie zitiert Beispiele für die pejorative, ridiculisierende Verwendung des Wortes und äußert die Vermutung, die okzidentale Vorliebe für die ‚exotische‘ Kategorisierung *Zulu* könnte mit den komischen Resonanzen, die das Wort für ein „eurozentrisches Ohr“ habe, zusammenhängen, oder auch damit, dass *Zulu* im Englischen unüberhörbar die Komponente ‚zoo‘ enthält und damit entsprechende Assoziationen des ‚schwarzen‘ Fremden mit der Sphäre des – im ‚Zoolu‘ konkret und imaginär domestizierten – Animalischen evoziert. (ELLA SHOCHAT, *Taboo Memories, Diasporic Voices*, Durham und London 2006, S. 198f.)

redoutable. Il avait lu et relu le récit trop succinct des viols, assassinats, incendies, pillages que son homonyme avait commis. Insidieusement, il sentait ce monstrueux héritage que son père lui avait imposé à un moment où il était trop petit pour se défendre, se diluer, passer dans son sang et, à son tour, faire de lui un monstre. (MC 276)

Durch einen Namen kann ein fremdes Erbe angerufen, aufgerufen, heraufbeschwoeren werden. Namen sind Programme, denen fertige Geschichten eingeschrieben sind: diesen Geschichten kann sich die/der Namensträger/in nicht entziehen. Cathy II übernimmt mit ihrem Namen das ganze fatale Erbe der ersten Cathy, ihrer unbekanntten Mutter („[...] elle la portait en elle, invisible et toute-puissante sous sa peau.“ MC 259). Schlimmer jedoch als auch noch der falscheste Name ist die Namenlosigkeit: ‚Namenloser‘ („individu sans nom“; MC 71) ist eine der stärksten Schmähungen, die dieser Text kennt. Die Namenlosigkeit Razyés erscheint als Skandal; rund um den fehlenden Namen wuchern wilde Phantasien:

Personne ne pouvait dire à quel moment Razyé était arrivé à La Havane ni l'endroit d'où il sortait. On ne lui connaissait que ce patronyme bizarre, comme si ses parents ne s'étaient pas occupés de lui donner un saint patron au jour de son baptême. À cause de cela, les imaginations étaient en fièvre. (MC 15)

Der ganze Text eines Lebens, eine kohärente Lebensgeschichte entfaltet sich aus einem ‚normalen‘, eindeutigen Namen. Sowohl Heathcliff als auch Razyé erscheinen als irritierende Fremdkörper im System der gesellschaftlich sanktionierten Benennung; beide tragen ursprünglich fremdbestimmte Namen, die sich später mit unheimlicher Autonomie füllen. Bei Brontë wird das Findelkind *Heathcliff* genannt, da dies der Name eines früheren verstorbenen Sohnes war (WH 46). Bei Condé hat der Name *Razyé* keinerlei familiäre Motivation mehr, er *verwurzelt* den Namensträger vielmehr außerhalb des Menschlichen. Sowohl *Heathcliff* als auch *Razyé*<sup>28)</sup> sind Namen mit ausgeprägt *vegetaler* Konnotation; diese Bedeutungskomponente wird bei Condé in mehrfacher Hinsicht aktualisiert. Verschiedene ErzählerInnen bedienen sich häufig einer prononciert vegetalen Metaphorik menschlicher Identität und familiärer Zugehörigkeit; diese Metaphorik findet sich wiederholt im Kontext der *fremden Vaterschaften* („Nos hommes sont ainsi. Ils sèment, ils sèment, mais ne s'occupent pas de la plante qui germe“; MC 316). Bei Brontë heißt Heathcliff noch „the poor, fatherless child“ (WH 46); in Condés narrativem Universum ist diese Vaterlosigkeit weniger ungewöhnlich: hier sind multiple Beziehungen, unbekannte Väter, unsichere Vaterschaften beinahe der Normalfall. Condé schildert

<sup>28)</sup> „Razyé désigne un territoire en friche où poussent surtout des herbes; c'est une étendue non cultivée [...] Zèb razyé n'est pas une simple herbe sauvage, elle a presque toujours un pouvoir, elle est curative ou dangereuse, peut-être magique, jamais neutre [...] Enfin, razyé désigne aussi bien le territoire que le contenu de ce territoire et on dira indifféremment razyé ou zèb razyé.“ (ÉLISABETH VILAYLECK, L'étude des noms de plantes en créole martiniquais comme champ d'interférences ethno-linguistiques, in: Espace Créole / Espaces Francophones Nr. 9 (April 1997), Revue du GEREK (Groupe d'Études et de Recherches en Espaces Créolophone et Francophone), [http://www.palli.cb/-kapeskreyoll\\_travaux/ espacecreole/plantes.htm](http://www.palli.cb/-kapeskreyoll_travaux/espacecreole/plantes.htm), 2. November 2006).

eine paradoxe patriarchale Welt, die Männern maximale sexuelle Freiheit und Unverantwortlichkeit einräumt – und damit ihre eigene Auflösung einleitet. Sowohl *Heathcliff* als auch *Razyé* dienen zugleich als Vor- und als Familienname – und stellen das Funktionieren patriarchalischer Familienstrukturen damit überhaupt in Frage. Das Versagen der narrativen Modelle ‚normaler‘ menschlicher Biographien am skandalösen Außenseiter Heathcliff/Razyé zeigt sich sowohl bei Brontë als auch bei Condé etwa in der Unmöglichkeit, eine passende Grabinschrift zu formulieren (WH 273, MC 263). Heathcliff wie Razyé sind vater- und mutterlose Figuren – die auch die Gender-Strukturen ihrer Umgebung desorganisieren. Für Razyé nimmt Cathy die symbolischen Positionen des Vaters, der Mutter, der Schwester und der Geliebten zugleich ein. Als sie ihn verlässt, trauert er um eine ganze – wieder oder auch immer schon – verlorene Familie, die sie für ihn verkörperte (MC 46). Ein enormes subversives Potential strahlt von *Razyé*, dieser namenlosen, unnennbaren Stelle im Text aus.

Immer wieder werden in Condés Text trotzig Akte der Selbst-Ernenntung, der Selbst-Neu-Benennung geschildert. Viele Figuren verweigern ihre Namen, die ihnen fremd bleiben, die eine unpassende Geschichte enthalten oder ihrer unwürdig scheinen. So der Magier, der sich selbst den neuen Namen *Madhi* gibt und sich damit selbst zum „Auserwählten“ erklärt (MC 214). So auch das Mädchen Étienne, das seinen Namen nicht leiden kann und sich selbst *Satyavati* nennt, mit diesem Namen nicht zuletzt anknüpfend an die ‚mythische‘ indische Vergangenheit der Eltern (MC 169). Der neue Name, der Deck-Name enthüllt dabei verborgene Wahrheiten: wiederholt erscheint die Maskerade hier als – einzig möglicher – Weg zur ‚wahren‘ Identität; nur wenn sie eine fremde Rolle spielen, können Figuren sich der Illusion hingeben, irgendwo *dahinter* oder *darunter* könnte es etwas wie eine ‚echte‘ Geschichte geben.

### 3. 2. (An-)Alphabetismen oder Ambivalenzen der Schrift

Schon in ›Wuthering Heights‹ ist die Frage des An/Alphabetismus zentral. Dieses Motiv wird in Condés Text sehr ausführlich entfaltet, in all seinen Ambivalenzen:

In Condé's Windward Heights literacy is used to thematize the "raced" history of language as a fixture of the Caribbean novel. [...] The novel plays literacy both ways, exposing it as an instrument of colonial paternalism and "enlightened" racial oppression, while recognizing it as the conduit to emancipation.<sup>29)</sup>

Bei Condé werden sowohl die Gabe als auch die Verweigerung der Schrift in unterschiedlichen Kontexten ‚ausagiert‘ – und damit historisiert und politisiert. *Lesen* und *Schreiben* sind niemals unschuldig; wiederholt werden sie als privilegierter Zugang zum Selbst diskutiert – allerdings zu einem Selbst, das immer schon

<sup>29)</sup> EMILY APTER, Condé's *Créolité* in Literary History, in: The Translation Zone. A New Comparative Literature, Princeton und Oxford 2006, S. 178–190, hier: S. 188f.

*geschrieben* ist von einem kulturellen und politischen Text, den die noch illiterate Person zu entziffern und zu reproduzieren lernt. Das narrative Subjekt Condés hat nur die Wahl, sich selbst *ungelesen* und *ungeschrieben* zu lassen – oder sich selbst nach den vorgeschriebenen Regeln des gesellschaftlichen Textes zu (de)chiffrieren und eventuell in der Einsicht in die eigene Determiniertheit durch diesen Text eine Art paradoxe Freiheit zu erlangen.

Bei Brontë erscheint das Geschenk oder auch die Verweigerung der Schrift, des Alphabets als des eigentlichen Schlüssels zum Selbst, zumindest vordergründig als privater Akt der Liebe oder des Hasses. Zwar wird auch hier schon sichtbar, wie sehr der Zugang zur Schrift eine Frage der symbolischen Verteilung von Macht ist; diese Macht wird jedoch in privaten Begriffen definiert.<sup>30)</sup> Die Verweigerung der Schrift erscheint auch bei Condé zunächst als reiner Egoismus, als „geiziges“ Beharren auf dem eigenen kulturellen Privileg (MC 98). Aber auch der schon bei Brontë zugleich pädagogische und erotische Akt der Gabe der Schrift wird bei Condé problematisiert; dieser Akt der Liebe und der Großzügigkeit, bei Brontë noch eindeutig positiv stilisiert, wird hier äußerst ambivalent. Aymeric de Linseuil ist eine Schlüsselfigur der Auseinandersetzung mit dem Paternalismus des aufgeklärten Kolonialisten, dessen antirassistisches Credo sich in seiner unfreiwilligen Komik selbst entlarvt (‘alle Menschen sind gleich, sogar die Schwarzen’); er lässt die Kinder seiner schwarzen Diensthofen in der eigens für sie erbauten Schule das mittlerweile geflügelte *Nos ancêtres les Gaulois* rezitieren (MC 59). Er führt die Hand seiner Frau, der Mulattin Cathy, beim Schreiben:<sup>31)</sup>

Lui, Aymeric, tenait ma main pour écrire. Il m’achetait des livres. Il corrigeait mes fautes et m’expliquait les tournures difficiles du français. Il me lisait des poèmes à la mesure de ma compréhension. [...] Il m’apprenait le nom savant des fleurs, des plantes et des animaux. [...] Il me parlait de Dieu à l’image duquel tous les hommes ont été créés, même les Noirs, précisait-il. (MC 98)

<sup>30)</sup> Bei Brontë wird zweimal einer Figur der Zugang zum Alphabet, damit zu Bildung überhaupt, verweigert: Das erste Mal von Hindley Earnshaw, der den Findling Heathcliff gezielt daran hindert, Bildung zu erwerben; das zweite Mal von Heathcliff selbst, der sich an Hindleys Sohn Hareton rächt und diesen in der Verachtung des „book-larning“, des „damnable writing“ (WH 189) aufzieht. Einmal wird das Alphabet aus Liebe geschenkt (Catherine II, die ihrem Cousin und zukünftigen Ehemann Hareton spät doch noch den Zugang zur Schrift und damit zu eigentlicher Menschlichkeit erschließt).

<sup>31)</sup> In dieser ‚männlichen‘ Geste, mit der Aymeric sich der Hand Cathys bemächtigt, sie unter seiner Kontrolle *schreiben* lässt, in diesem Akt maskierter symbolischer Gewalt verdichtet sich möglicherweise die physische – wenn auch vielleicht nur erträumte oder halluzinierte – Gewalt einer Szene aus ›Wuthering Heights‹, die in ›Migration‹ kein direktes Äquivalent hat – wobei allein dieses Verschwinden hellhörig machen sollte. So verschwindet in ›Migration‹ gemeinsam mit dem übergeordneten Erzähler Lockwood auch jene Szene, in der letzterer verzweifelt versucht, die Hand Catherine Earnshaws, die ihm als Geist erscheint – und zwar nachdem er ihre *Schrift*, ihre *marginalen* Texte am Rand eines offiziellen Erbauungsbuches gelesen hat –, abzuschütteln und diese Hand wild an der zerbrochenen Glasscheibe seines Fensters reibt (WH 36), bis das Blut des ‚Geistes‘ in Strömen fließt. Schon früher, noch zu Lebzeiten, ist es eine schwere Verletzung – diesmal am Bein –, die der jungen Catherine den Weg in das Haus der Lintons öffnet und in der momentanen physischen Behinderung die spätere symbolische Einschließung, ja Lähmung der jungen Frau vorwegnimmt (WH 54ff.).

Später langweilt Aymeric seinen Neffen durch Zwangs-Vorlesungen klassischer europäischer Literatur zu Tode – vorgelesen wird Flauberts ›Salammbô‹, ein Text, in dem extreme europäische Phantasmen des Anderen, des ›Exotischen‹ artikulieren werden (MC 175). Auch dies ist eine skandalöse Erkenntnis, mit der der ›gute Weiße‹ nicht umgehen kann: all sein europäisches Bildungsgut, all seine Kultur könnte den vermeintlichen Barbaren einfach zu *langweilig* sein – wobei diese Langeweile der kleinen ›Wilden‹ wohl nicht zuletzt eine Defensiv-Reaktion gegenüber einer Kultur ist, in der es keinen Platz, keinen *Text* für sie gibt; die sie ausschließt, die sie nichts angeht (MC 168). Das Geschenk der Schrift – und damit der ›Kultur‹ an sich – ist hier offenbar alles andere als frei von – möglicherweise unbewusstem – Egoismus und kulturpädagogischer Arroganz. Gerade auch in ihren erotischen Aspekten wird die Gabe der Schrift hier ambivalent. Aymeric, der sich Cathy nicht *aneignen*, sie nicht *besitzen* kann (MC 61), will sie im Text zu *sich selbst* bringen, das heißt, ihr ein *Selbst* verschaffen – das unter seiner Kontrolle, Anleitung und ›väterlichen‹ Führung entsteht. Schon nach ihrem ersten Aufenthalt bei den Linsseuils kommt Cathy als selbst-entfremdete, bis zur Unkenntlichkeit veränderte Person wieder, der man ein neues, gesellschaftlich akzeptables Selbst gezimmert hat; die frühere Cathy, die zumindest nachträglich und im Vergleich zu ihrer neuen künstlichen Identität als durch und durch ›authentische‹ Person erscheint, ist buchstäblich „morte et enterrée“ (MC 42). Mit ihrem Eintritt in die privilegierte weiße Welt legt Cathy nicht nur ihre allgemein ›wilden‹ Gewohnheiten ab, sondern fügt sich auch in die Schemata von kultivierter, zurückhaltender Weiblichkeit, die diese Welt vorschreibt. Cathy lernt schließlich ›richtig‹ schreiben, aber sie schreibt nicht *selbst* – was hier zustande kommt, ist ein seltsam hybrider Text, der die Geschichte der Schreiberin weniger erzählt als zum Verschwinden bringt. Das Geschenk der Schrift wird demaskiert als Pygmalion-Phantasie des gebildeten weißen Mannes, der das begehrte weibliche Objekt auf symbolisches Terrain entführt: denn hier weiß er sich Meister und überlegen, während auf sexuellem Gebiet die ›barbarische‹ Überlegenheit des schwarzen Konkurrenten Neid und Angst auslöst.<sup>32)</sup> ›Gender-invertiert‹ wiederholt sich später die ambivalente Gabe der Schrift zwischen Cathy II und Razyé II. Nachdem sie ihre Familie verlassen hat, bringt Cathy als Lehrerin auf Marie-Galante kleinen Kindern das Lesen und das Schreiben bei; auch dieser vermeintlich harmlose, sogar wohltätige Akt wird problematisiert. Die Alphabetisierung der Kinder findet ›natürlich‹ auf Französisch statt; im karibischen Kontext von ›Migration‹ bedeutet

<sup>32)</sup> Es handelt sich hier um ein klassisches Stereotyp; dem ›exotischen‹ Anderen werden in den Hass- und Angstphantasien weißer, ›zivilisierter‹ Männer *exzessive* sexuelle Kräfte unterstellt. Diese Obsession beherrscht die meisten weißen Männer dieses Textes; einige prahlen damit, ebenso potent zu sein wie die ›Neger‹ – und wollen dabei dennoch das Privileg ihrer weißen Haut aufrechterhalten („Moi, comme tu me vois là, je n’ai de blanc que la couleur de ma peau. [...] quant à baiser, je baise comme un nègre [...] Ce n’était pas la première fois qu’Aymeric entendait ces vantardises dans la bouche des Blancs. C’était au contraire un sempiternel sujet de conversation.“ MC 182). Rassistische und misogynie Phantasien vermischen sich in dieser Obsession des ›weißen Mannes‹ („Les femmes ne sont donc que cela? De la chair à plaisir? [...] S’il l’avait chevauchée aussi rudement que Razyé, il aurait gagné Cathy.“ MC 183).

die Entscheidung für das ‚richtige‘ Französisch – das „français de France“ (MC 267), das „français-français“ (MC 67, 87, 229) – zugleich eine Entscheidung gegen das Kreolische. Letzteres erscheint in bestimmten Kontexten zwar durchaus als sozialer Vorteil, da es Zugehörigkeit signalisiert: die Integration in die Gemeinschaft führt über das Kreolische, während ein allzu korrektes Französisch die Sprecherin isoliert, als Fremde, als Außenseiterin stigmatisiert. Die gebildete, eigentlich frankophone Cathy bemüht sich bei ihrer Ankunft auf der Insel, mit den Einheimischen in deren Sprache zu sprechen, obwohl sie im Kreolischen unsicher ist (MC 223). Später macht sich die Lehrerin allerdings bei den Eltern ihrer Schüler unbeliebt, weil sie letzteren verbietet, Kreolisch zu sprechen (MC 234f.). Das sprachliche Dilemma scheint unlösbar; der Zugang zur Kultur ist immer schon mit einem Akt symbolischer Gewalt gegen die Muttersprache gekoppelt.<sup>33)</sup> Als Razyé Cathy bittet, auch ihm Unterricht zu erteilen, ist die erotische Facette dieser Lektionen von Anfang an unübersehbar: die Eroberung des Alphabets wird zum bloßen Vorwand der Eroberung eines begehrten weiblichen Körpers. Der vermeintliche ‚Wilde‘ bedient sich subversiver Strategien, indem er die kulturpädagogischen Vorgaben der Weißen und/oder Gebildeten für seine eigenen Zwecke instrumentalisiert. Die *mission civilisatrice* der Vertreter der Kolonialmacht und die europäische Arroganz, mit der im sicheren Bewusstsein der eigenen Superiorität den ‚Barbaren‘ die Schrift und der *Text* der Kultur zum Geschenk gemacht werden, werden explizit thematisiert und ironisiert. Razyé erreicht sein Ziel, gerade indem er sein Interesse an der Schrift als Vorwand enthüllt, sich selbst ironisch als „Wilden“ bezeichnet, der eifrig und dankbar das Geschenk der europäischen Zivilisation annimmt:

– C’est ça. Bouchez vos yeux et vos oreilles. Efforcez-vous de croire que tout va pour le mieux et que notre pays est un vrai petit paradis.

Elle regarda au loin, vers la mer étale qui, sous le ciel sans éclat, virait au gris, sombre, comme lui.

– Je ne dis pas cela. Je sais que nous connaissons des temps très difficiles. Tout le beau travail qu’avait fait M. Schoelcher n’a servi à rien. Les anciens esclaves ne respectent pas Dieu et ne veulent pas travailler ...

À ces mots, il se mit en colère et s’écria:

– Vous parlez comme les esclavagistes! Et puis cessez de nous rebattre les oreille [sic] avec M. Schoelcher, M. Schoelcher... On dirait que les esclaves n’ont rien fait pour gagner leur liberté.

<sup>33)</sup> Diese problematische Relation *zentraler* und *marginaler* Sprachen findet sich schon bei Brontë vorgezeichnet – wenn auch weitgehend unpolitisch: im englischen Original steht der Yorkshire-Dialekt als ‚defizitäres‘ und nur mündlich verwendetes Idiom der ‚Ungebildeten‘ gegen das literarische English – alle kompetenten und *autorisierten* Erzähler bedienen sich einer ‚korrekten‘ Sprache, wenn auch nach Sozialstatus und Bildungsgrad differenziert. Der Dialekt ist als Medium der Erzählung ungeeignet; die dialektalen Versatzstücke im Text erscheinen eher als pittoresker sprachlicher Decor denn als vollwertige menschliche Rede (Heathcliffs „gibberish“; WH 45) wird von Vornherein nicht als *Sprache* wahrgenommen). ›Wuthering Heights: assoziiert konsequent Dialekt und allgemeine sprachliche Inkompetenz: die Figuren, die sich des Dialekts bedienen, sind sämtlich wenig eloquent, eben noch in der Lage, die elementarsten sprachlichen Anforderungen des Alltags zu bewältigen. Hier findet eine doppelte Naturalisierung statt: Dialekt bedeutet allgemein defizitäre Sprachkompetenz und vice versa.

Il y eut un silence, puis elle fit, sèchement:

– J’ai réfléchi: je ne pense pas que je pourrai vous apprendre quoi que ce soit. [...] Pourquoi est-ce que vous y tenez, à ce brevet?

Il s’arrêta, barrant l’entrée et masquant le reste de jour de sa carrure. Puis il fit, ironiquement:

– Mais pour faire plaisir à votre cher M. Schoelcher. « Instruisez-vous, sauvages africains, et faites honte à vos détracteurs. » Ce n’est pas ce qu’il a dit? (MC 231)

Der französische Text der Kultur soll nicht zuletzt einen anderen Text *überschreiben*, die Erinnerung an ‚Afrika‘, die afrikanische Geschichte löschen („Comme tous les serviteurs du domaine, j’ai appris à lire et à écrire, le maître ne cessant de répéter que seule l’instruction parviendrait à nous faire oublier l’Afrique et à nous mettre sur le chemin du progrès“; MC 82). Wie sehr die Schrift ein zwar magisches, nicht selten aber auch vergiftetes Geschenk ist, wird sowohl bei Brontë als auch bei Condé deutlich. Textgespinste und Gespenster werden eng assoziiert, zwischen beiden besteht eine ‚spektrale‘ Verbindung. Schon bei Brontë findet sich eine bemerkenswerte Szene der – unfreiwilligen – Geisterbeschwörung auf dem Weg über die Schrift: der Erzähler Lockwood, durch ein Unwetter gezwungen, im Haus Heathcliffs zu übernachten, liest in Catherine Earnshaws alten Büchern und Aufzeichnungen, entziffert die Schrift auf der Fensterbank seines Zimmers, wo sich ein und dieselbe Sequenz von Namen wiederholt. Als er schließlich einschläft, erscheint nach kurzer Zeit der Geist Catherines am Fenster, wobei in der Schwebung bleibt, ob es sich um einen Traum, eine Halluzination oder eine ‚reale‘ Geistererscheinung handelt (WH 32ff.). In dieser Szene aus ›Wuthering Heights‹ ist auch schon das narrative Modell des *Palimpsests* vorgezeichnet. Lockwood liest Catherines Tagebuch, die Schrift einer (Un)Toten; dieses Tagebuch ist allerdings kein autonomer Text, es ist vielmehr am Rand anderer Bücher geschrieben. *Schreiben* ist hier immer schon *Lesen*: auch diese Logik des immer schon *vorgeschriebenen* Texts wird bei Condé, die ihren eigenen Roman als *Lektüre* bezeichnet, entfaltet.

### 3. 3. *L’humus tropical oder Vegetale Metaphern der Identität*

In ›Migration‹ wird wiederholt mit dem Konzept menschlicher Subjektivität experimentiert: diese Subjektivität öffnet sich ins *Spektrale* ebenso wie ins *Politische*, aber auch ins *Animalische*. Daneben findet sich aber auch eine bemerkenswert dichte *vegetale* Metaphorik menschlicher (individueller ebenso wie familiärer und kultureller) Identität. Schon bei Brontë gibt es Ansätze zu einer organischen Identitäts- und Beziehungsmetaphorik<sup>34)</sup> (vgl. etwa WH 138, WH 164); bei Condé wird

<sup>34)</sup> Man vergleiche etwa jene Schlüssel-Szene, in der Catherine ihre paradoxe Wahrnehmung der ‚Identität‘ mit Heathcliff formuliert (WH 81). Mit *Heathcliff* verliert Brontës Catherine auch ihre *organische* Identität, sie ist, nachdem er sie ein zweites Mal verlassen hat, unfähig, sich selbst im Spiegel zu erkennen (WH 114). Nur *Heathcliff* könnte ihr fragmentiertes Selbst wieder zusammenfügen; metonymisch wird auch dem *Heidekraut*, das aus dem Namen *Heathcliff* wuchert, eine derartige Heilkraft zugeschrieben („I’m sure I should be myself were I once among the heather on those hills.“ WH 116).

dieses vegetale Motivsystem weiter entfaltet und differenziert – von wachsenden und von absterbenden Pflanzen, von multiplen Verwachsungen, Wucherungen, Ver- und Entwurzelungen, Aufpfropfungen ist hier die Rede („Il allait pouvoir greffer son propre rejeton maudit, pourri, à ce tronc respecté“; MC 248). Diese Metaphorik erfasst selbst den Bereich des Symbolischen („Le nom de Linseuil serait sali. Sa marcotte prendrait la place de la plante originelle“ ; MC 252). Brontës Familien funktionieren noch nach einem traditionellen Stammbaum-Modell, auch wenn dieses durch das Auftauchen Heathcliffs etwas in Unordnung gerät bzw. seine latenten Spannungen offenbart. Aus dieser hierarchischen familiären Struktur wird bei Condé ein System chaotischer Verwandtschaften und Fremdheiten – aus dem Stammbaum wird wild wucherndes Unterholz. Insofern ergibt sich eine signifikante Korrespondenz zwischen dieser *Rhizomatisierung*, dieser *vegetalen* Des-Organisation der Familie und des in dieser Familie ver/entwurzelten Individuums einerseits und der De-Hierarchisierung der narrativen Struktur andererseits. An einer Stelle wird die unübersichtliche Struktur karibischer Familien mit der tropischen Vegetation der Inseln verglichen:

Mais si ses vingt années de Roseau lui avaient appris une chose, c'était que de l'humus tropical sortaient des sociétés aux racines et aux branches tellement entrelacées, torsadées, amarrées les unes aux autres qu'on pouvait très bien se surprendre à aimer d'amour et partager la couche d'un demi-frère ou d'un cousin germain inconnu. En outre, dans chacun des habitants des sangs semblables d'Africain, d'Européen et de Zindien s'étaient mélangés en proportions à peu près égales. Aussi, rien ne pouvait surprendre. (MC 303)

Diese Stelle ist bezeichnend hinsichtlich der Ambivalenz dieses Textes, der zwischen ‚naiver‘ organischer Metaphorik und ihrer Dekonstruktion in der Schwebe bleibt. Artikuliert wird diese *vegetale* Reflexion aus der Perspektive des „révérend Bishop“, der hier die traditionelle koloniale Sichtweise repräsentiert; den Blick des Okzidentalens auf eine ‚exotische‘ Welt, die ihm nach anderen – perversen – (Nicht)Gesetzen zu funktionieren scheint als seine eigene, ohne dass er deshalb die Gültigkeit der eigenen Regeln in Frage stellen müsste. Doch die Metapher sprengt gleichsam die beschränkte Perspektive der Figur. Die Motivik der *vegetalen* Familie illustriert nicht zuletzt die Verwirrung des Eigenen und des Fremden, die diesen Text beherrscht: Menschen, Familien, Geschichten sind hier so stark ineinander *verwachsen*, dass Kategorien wie ‚eigen‘ und ‚fremd‘ schließlich jeden Sinn verlieren. Man kann sich niemals darauf verlassen, dass die Mitglieder der eigenen Familie tatsächlich mit einem selbst verwandt sind: die vermeintlich eigenen Kinder könnten immer schon die Kinder eines Fremden, eines Feindes sein – und sind es oft genug. Man kann aber auch nicht einfach davon ausgehen, dass Unbekannte, denen man zufällig begegnet, wirklich Fremde sind: es könnte sich um sehr nahe Verwandte handeln, die in diesem chaotischen Gewucher von Familien nur zufällig an ganz anderer Stelle an die Oberfläche *gewachsen* sind. Die Faszination durch das vermeintlich völlig Fremde könnte schon wieder inzestuös sein – so heiratet Cathy II unwissentlich ihren leiblichen Bruder; diese Ehe, ein körperliches und emotionales Martyrium für beide Partner, ist von Anfang an ein verwirrendes Wechselspiel von

Fremdheit und unheimlicher Nähe; die sexuelle Faszination wird von einem Gefühl des Verbotenen begleitet, vom vagen Eindruck, hier werde ein Sakrileg begangen, wogegen das ‚Blut‘ selbst sich wehrt (MC 297ff.). Immer wieder schildert Condé die fatale, sogar körperlich wahrzunehmende Entfremdung zwischen Figuren, die einander nahe und vertraut sein *sollten*. Auch diese idiosynkratische Fremdheit wird freilich in ihrer politischen, ethno-kulturellen Bedingtheit sichtbar; in der folgenden Passage etwa geht es nicht zuletzt um die Entfremdung zwischen einer *nicht-(ganz-)weißen* Mutter und ihren *weißen* Kindern, denen schon ihre Farbe eine völlig andere Geschichte vorschreibt, als es die ihrer Mutter war und gewesen sein wird:

Cathy entra dans la chambre de ses garçons et respira dès le seuil cette odeur d'enfant bichonné, lotionné, parfumé, qui n'avait jamais été la sienne. [...] C'était sûrement à cause de ces différences que ses enfants lui étaient tellement étrangers. Quand la *mabo* les lui apportait, les cheveux lustrés à la brillantine, enveloppés de velours et de broderie anglaise, harnachés comme des chevaux de parade, elle osait à peine porter la main sur eux. La couleur de leur peau, le duvet blond sur leurs têtes et le bleu de leurs yeux la fascinaient. C'était elle, elle-même, qui avait fait ces baveurs aux joues de porcelaine? Effrayés par sa réserve, les enfants n'osaient venir vers elle. (MC 65f.)

Gegen diese unüberwindliche inner-familiäre Fremdheit steht die unerklärliche und gesellschaftlich skandalöse Nähe zwischen scheinbar Fremden: in diesem Kontext finden sich wiederholt sehr plastische Bilder des *Verwachsenseins*, der *organischen* Identität. Eine beträchtliche narrative Spannung ergibt sich aus dem Nebeneinander oberflächlich widersprüchlicher metaphorischer Konzepte von ‚Menschlichkeit‘ und ‚Identität‘. Die erzählenden Figuren bedienen sich wiederholt – und sehr selbstverständlich – der eben analysierten *vegetalen* Identitäts- und Sozialmetaphorik; zugleich sind sie aber *entwurzelte* Wesen – frei flottierende und als solche monströse Pflanzen, die vergeblich sich zu *verwurzeln* versuchen: in all diesen vegetalen Metaphern artikuliert sich nicht nur die Einsicht in die unmöglichen *Verwachsungen* der eigenen und der fremden Geschichte(n), sondern auch die Sehnsucht nach einer *Verwurzelung*, die radikaler wäre als jedes Zuhausesein.

#### IV.

##### *Migrationen ...*

Wie bereits der Titel des Romans suggeriert, ist die wesentliche narrative Bewegung des Textes die *Migration*. Die *Wanderungen* der – wenn auch meist gegen ihren Willen – sämtlich sehr mobilen Figuren haben nur zum Schein ein Ziel; das Spiel von Aufbruch und Ankunft wird unaufhörlich re-inszeniert. Der Aufbruch scheitert an der paradoxen Fixierung des Einzelnen auf eine (un)heimliche Herkunft, die die Spuren ihrer noch nicht gelebten – und dabei immer schon gelebten – Geschichte vorzeichnet (vgl. den Titel „Arrive ce qui est déjà arrivé“). Ebenso fatal misslingt die Ankunft: nie wäre da ein Zuhause, eine Heimat, ein Ort, an dem man *ankommen* könnte. Die Figuren sehnen sich nach Verwurzelung, sie formulieren

sich selbst und ihr Unglück in Kategorien der verlorenen, immer schon verlorenen Heimat, die allein ein gelingendes Leben begründen könnte. Sie bewegen sich freilich in einem gesellschaftlichen System, das die *errance* nicht begünstigt; sie schreiben mit an einem soziokulturellen Text, dem zufolge jeder Mensch *eine* Heimat haben muss. Da dieser konventionelle Text das eine, ‚richtige‘ Leben für jeden Menschen zu versprechen scheint, befinden sich alle diese Figuren permanent auf der Jagd nach diesem Phantom des richtigen Lebens, des richtigen Ortes, der richtigen Geschichte. Die Schwierigkeiten der Heimatlosen, sich in einer Welt adäquat zu artikulieren, die auf den Konventionen von ‚Ursprung‘, ‚Heimat‘ und ‚Identität‘ besteht, werden wiederholt im Text thematisiert:

Melchior fut tout étonné.

– Un voyage? Tu penses voyager?

– Oui! il est temps que je retourne chez moi.

Pour la première fois, Melchior se permit une question qui depuis longtemps tournait dans sa tête.

– Chez toi, c’est quel pays?

Razyé eut un de ses sourires sans soleil.

– Je dis « chez moi » pour parler comme tout le monde. Mais je n’ai pas de pays. (MC 16f.)

Dieser gesellschaftliche Text enthält ein in seiner verführerischen Einfachheit fatales Versprechen des – im Doppelsinn – richtigen Lebens. ‚Realität‘ wird jeweils in einer *anderen* Geschichte imaginiert; die meisten Figuren Condés leiden unter der obsessiven Vorstellung, das wirkliche Leben müsste stets anderswo sein.<sup>35)</sup> Figuren privilegierter Herkunft vermuten es nicht selten bei den ‚einfachen‘ Leuten (MC 316). Immer wieder wird der Wunsch nach einem neuen Leben artikuliert, das möglichst weit weg beginnen soll, der Wunsch sogar nach einem neuen Körper, der seinerseits eine neue Geschichte in sich trägt (MC 177). Wo der Versuch, zu Lebzeiten seinen richtigen Platz zu finden, scheitert, bleibt die Hoffnung auf ein ‚richtiges‘ Leben nach dem Tod (MC 86). ›Migration‹ ist ein Roman über Menschen, die sich nach *einer* Heimat, *einer* Identität, *einem* Vater, *einer* Sprache sehnen. Das fatale Scheitern all dieser Figuren und ihrer Geschichten hat viel mit ihrer Obsession des *Ankommens* zu tun; ihr ewiges Unterwegssein wird von den Figuren fast immer als Fluch empfunden, von dem sie sich befreien könnten, wenn sie nur endlich die richtige Erzählung ihrer selbst, den richtigen Ort gefunden hätten (MC 199). Auch die Flucht wird noch unternommen in der Hoffnung, bald irgendwo anders anzukommen, *zurückzukehren* – dorthin, wohin man *eigentlich* gehört hätte, da man aus einer immer schon unmöglichen Heimat flieht.

<sup>35)</sup> Man vergleiche etwa die ‚Realitätsdiskussion‘ zwischen dem jungen Mulatten Justin-Marie und dem indischen Mädchen Étienne: „Ce n’est pas une vraie personne. Il n’est pas ... il n’est pas réel. [...] Qu’est-ce que tu appelles «une vraie personne»? Qu’est-ce que tu appelles «réel»? [...] Est-ce cela, être réel? Est-ce qu’il voulait dire que les manières des Blancs empêchent d’être réel? Alors, je ne veux pas de la «réalité».“ (MC 171ff.)

V.

*Retour à ... oder Die Unmögliche Rückkehr*

Condés Roman inszeniert auf verschiedenen narrativen Ebenen eine ganze Serie von fatal scheidenden Versuchen der *Rückkehr*. Diese Rückkehr wird wiederholt in Kapitelüberschriften („Retour à ...“), die in flagrantem Widerspruch zum Inhalt der betreffenden Abschnitte stehen, ironisch beschworen: in jedem *Retour*-Kapitel scheitert mindestens ein Rückkehrversuch – auf mehr oder minder katastrophale Weise („[...] ce retour prenait toute l’allure d’une catastrophe“; MC 333). Niemals hat es ein *pays natal* (vgl. „Retour au pays natal“) gegeben. Der Text inszeniert sich dabei selbst als seine eigene unmögliche Rückkehr zum ‚Original‘ – seinem *pays natal*, das es gleichfalls nie *gegeben* hat. Die ewig misslingenden Versuche der Figuren, *nach Hause* zu kommen, im Herzen ihres eigenen Phantasmas anzukommen, spiegeln die Reflexionen der narrativen Instanz über Revision – eine *Rückkehr* eigener Art; über die Unmöglichkeit, (nicht) zum Originaltext zurückzukehren; über die Unmöglichkeit, diesen immer schon geschriebenen Text (nicht) in Frage zu stellen. Die Revision erscheint – bzw. wird lustvoll inszeniert – als das zugleich Notwendige und immer schon Unmögliche. Nach zahlreichen Wanderungen endet ›Migration‹ mit einem Kapitel namens „Retour à l’Engoulvent“ – dieser Titel markiert den vorläufigen, schwebenden Endpunkt einer Sequenz von gescheiterten Versuchen der Rückkehr. Der Protagonist dieser letzten Rückkehr verfehlt auch diesmal sein unmögliches Zuhause; Condé lässt ihren Roman im *Dazwischen* enden, ohne eigentlichen Schluss, mit einer eigenartigen Suspension der Perspektive: niemand kehrt jemals irgendwohin (nicht) zurück.

